

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
VII. évfolyam 7. szám, 2019. október



A varázslónő pálcát tör – Végh Attila a *Médeiáról* • „Az voltam a színpadon, aki az életben szerettem volna lenni” – *Jászai Mari emlékirataiból* • „Médeia is választhatná az egyszerűbb utat” – beszélgetés Szűcs Nellivel • „Hádész és Dionüszosz egy és ugyanaz” – Theodoros Terzopoulos írása • Balogh Géza: Nagy-Magyarország színházi fellegvárai Trianon előtt és után • Kerekasztal a művészeti nevelésről • Wittmann Ildikó a magyarországi gyermekirodalomról • Kutatás a komplex művészeti nevelésről • Színház és technika – Balkányi Magdolna írása

SZERZŐINK

Balkányi Magdolna (1950) a Debreceni Egyetem Germanisztikai Intézetének oktatója

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

Deme Tamás (1946) művelődéskutató

Jászai Mari (1850–1926) a Nemzeti Színház színésze

Kaposi József (1955) oktatáskutató, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem docense

Kardos Katalin (1978) cirkuszpedagógus, a Cirkuszpedagógiai Program koordinátora

Komáromi Sándor (1977) drámatanár, a Pannon Egyetem mesteroktatója

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

Regős János (1953) színházi szakíró, a Szín-Játékos Szövetség elnöke

Rónaszékiné Keresztesi Mónika (1962) pedagógus, a magyar zenei nevelésért felelős miniszteri biztos

Solymosi Tari Emőke (1961) zenetörténész, az MMA Művészetelméleti Tagozatának vezetője

Szász Zsolt (1959) bábművész, a Nemzeti Színház dramaturgja, a Scenárium felelős szerkesztője

Szűcs Nelli (1972) a Nemzeti Színház színésze

Terzopoulos, Theodoros (1945) rendező, az Attis Színház és a Nemzetközi Színházi Olimpia megalapítója

Török Jolán (1949) a Táncpedagógusok Országos Szövetségének elnöke

Ungvári Judit (1968) újságíró, rádiós szerkesztő

Váradi Judit (1966) a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karának docense

Végh Attila (1962) költő, próza- és esszéíró

Weöres Sándor (1913–1989) költő, író, műfordító, irodalomtudós

Wittmann Ildikó (1976) a Csodaceruza szerkesztője, a Magyar Gyermekirodalmi Intézet munkatársa



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelő-szerkesztő: Szondi Bence • Lapterv és illusztráció: Békés Rozi • Szerkesztőségi titkár: Nagy Noémi • Belső munkatársak: Verebes Ernő (vezető dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi referens) • Kozma András (dramaturg, oktatási referens) • Kulcsár Edit (dramaturg, kapcsolati referens) • Konya István (a Nemzeti Magazin főszerkesztője) • Lukácsy György (irodalmi munkatárs) • Eöri Szabó Zsolt (honlap-főszerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Balogh Géza színháztörténész, az UNIMA vezetőségi tagja • Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • 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 kedden, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: scenarium@nemzetiszinhas.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

WEÖRES SÁNDOR: Theomachia (részlet) • 3

kultusz és kánon

BALOGH GÉZA: Nagy-Magyarország színházi fellegvárai Trianon előtt és után
(II. rész: Felvidék) • 5

mitem 2020

THEODOROS TERZOPOULOS: Dionüszosz visszatérése.

A test

(Fordította: Regős János) • 19

műhely

VÉGH ATTILA: A varázslónő pálcát tör

Médeia tragédiája • 28

„Az voltam a színpadon, aki az életben szerettem volna lenni”

Részletek Jászai Mari emlékirataiból • 37

„Médeia is választhatná az egyszerűbb utat”

Szűcs Nellit a Szcenárium szerkesztői kérdezték • 46

orbis pictus

Kerekasztal a művészeti nevelésről • 53

Részvevői: Rónaszékiné Keresztes Mónika, Solymosi-Tari Emőke,

Török Jolán, Kaposi József, Kardos Katalin, Komáromi Sándor;

moderátor: Deme Tamás

WITTMANN ILDIKÓ: Gyermekirodalom Magyarországon • 61

Találkozás a művészettel

Komplex művészetpedagógiai kutatás az Észak-Alföldi Régióban

(Várad Judit Ungvári Judit kérdezte) • 76

kilátó

BALKÁNYI MAGDOLNA: Színház és technika

Új irányok a német Színháztudományi Társaság

2018-as kongresszusán • 82



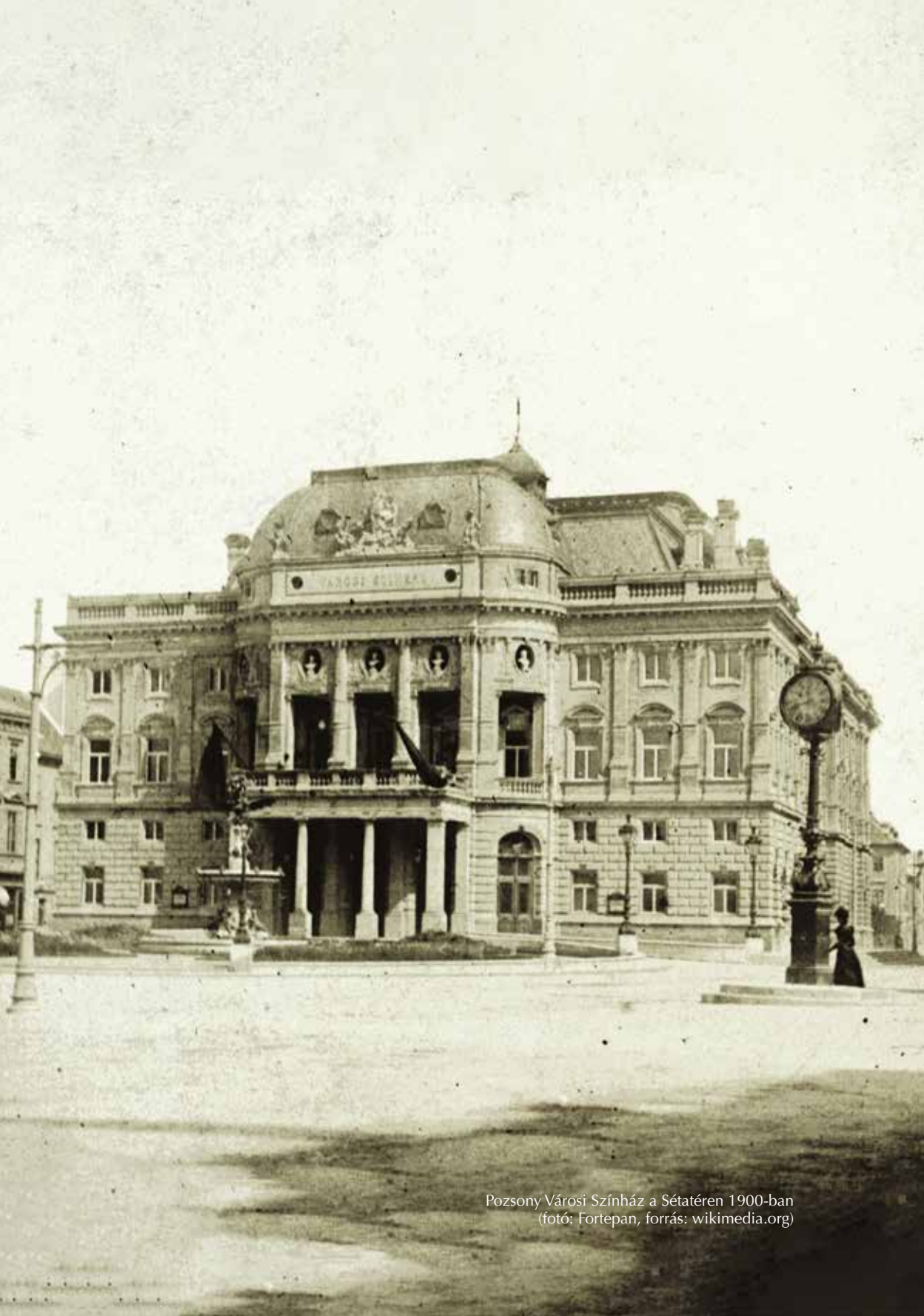
Francisco José de Goya y Lucientes: *Szturnusz felfalja gyermekét*, 1819–23.
A „síket háza” falára festett kép jelenleg a madridi Prado Múzeum gyűjteményében
(forrás: wikipedia.org)

Részlet a *Theomachiából*

Nem nyughatom, csak hánykolódom úntalan
s mereng határtalan medrem ha fordulok
s amerre könnyem elgurul, lángkúp hasad
a mennyek izzó csillagköd-csigáiból.
Nagyszívű Okeanos, áramlás ura,
erős fivér, ki mindenségem őre vagy,
ó halld szavam – bölcsességnek kör-pántja te!
Atyánknak átka rámlép és belémnyilall.
Tudod: megöltem egykor őt, Uranos őst,
a millió csillaggal égő ős-eget,
mert nem virult, csak élet nélkül tündökölt
s én vágytam, hogy tenyészet és élet legyen.
Gyomrára térdepeltem, torkon-nyestem és
a mindenség élettelen leplére dús
élő pirosság szökkent. Vastagon lefolyt
szétnyílt nyakán s vonagló két szájszögletén.
Amint a gégejébe markolt görcsösen,
nyöszörgött még, hogy majd az egyik gyermekem,
mint én vele, úgy bánik el kurtán velem.
Ezért fölfaltam három lányom s két fiam.
Ó! nyugtom még-sincs! mindig hánykolódom én,
mindig csak forgolódom és könnyem szakad,
mindig csak hánykolódom forró fekhelyen,
mindig csak forgolódom és nem alhatom.
Tudd meg: legapróbb és utolsó gyermekem
világra jött, kiról a jóslat mondatott,
hogy énnálam különb lesz mindenek fölött,
és országomat meg fogja rontani.

1938

Weöressándor.



Pozsony Városi Színház a Sétatéren 1900-ban
(fotó: Fortepan, forrás: wikimedia.org)



BALOGH GÉZA

Nagy-Magyarország színházi fellegvárai Trianon előtt és után

(2. rész)

Felvidék

A mai Szlovákia területe az első világháború végéig Magyarországhoz tartozott. Az Osztrák–Magyar Monarchia összeomlásakor megalakult Szlovák Nemzeti Tanács 1918 októberében mondta ki csatlakozását a Prágában kikiáltott Csehszlovák Köztársasághoz. A szlovák nép államisága és önálló kulturális fejlődése ekkor kezdődött.

A 19. században nem létezett hivatásos szlovák színház, csupán az igénye élt a színi műkedvelőkben és az írókban, akik színműveket is írtak. A szlovák színpadi kultúra kibontakozásának előfeltétele volt a szlovák irodalmi és nyelvi önállóság, az elszakadás a cseh irodalmi nyelvtől, amely 1843-ig a szlovák írástudók anyanyelve is volt. Nemzeti színpad elképzelhetetlen nemzeti irodalom nélkül. És bár az irodalmi műfajok közül a költészet szinte azonnal megszületett, a dráma létrejötté még sokáig váratott magára. Azon a területen, amelyen a szlovák irodalom kialakult – elsősorban Pozsonyban, Kassán és a Kárpátok között –, a dráma a 19. században bontakozott ki a német és a magyar vándorkomédiások jóvoltából. Ennek ellenére a szlovák irodalom szabadon fejlődött, a század közepe és második felére képes volt megteremteni klasszikus értékeit. Míg azonban jó vers és próza költői magányban is születhet, a dráma és a színpad kibontakozásához társadalmi funkcióra is szükség van. Ez csak lassan alakult ki a történelmi Magyarország szlovákok által is lakott Felvidékén.

Érdekes módon nagyot lendített a szlovák színpadi kultúrára való igény növekedésében a magyar főváros. Egy szlovák író, Ján Palárik¹ Pesten fedezi fel a szín-

¹ Ján Palárik (1822–1870) szlovák drámaíró, lapszerkesztő, nemzetiségi politikus, katolikus lelkész. A Selmechánya melletti kis faluban, Szélnán szerkesztett Cirill és

ház és a nemzeti drámairodalom fejlődésének párhuzamait, és tanulmányt ír róla. Palárik igazi drámaíró, színművei máig szerepelnek a szlovák színházak műsorán.

Azonban a századforduló sem hoz lényeges változást: a hivatásos állandó szlovák nyelvű színház még két évtizedig ábránd marad a Monarchia szlovákjainak szellemi központjában, Pozsonyban. A 20. századba átnyúló és tovább fejlődő műkedvelő mozgalom magyar, cseh és orosz forrásokból táplálkozik.

Az évszázadokon keresztül háromnyelvű város német polgársága 1439-től, de lehet, hogy már korábban is rendezett húsvéti passiójátékokat. 1628-ban indultak a jezsuiták iskolai színjátékai, amelyekhez a gimnáziumban 1663-ban hét színváltásra alkalmas színpadot építettek, 1673-ban pedig a Salvator-templomot alakították át erre a célra. Itt rendezett előadásokat Faludi Ferenc.² 1733-tól a német vándorszínészek egyre rendszeresebben látogatták a várost. A kor híres társulatai Lessing-, Shakespeare- és Goethe-műveket játszottak.



Az 1776-ban épült régi Városi Színház a Csáky téren, mely 1901-ig állt (forrás: pozsonyikifli.sk)

A színjátszás állandósítása céljából 1776-ban épült fel a város első kőszínháza Városi Színház néven. 1779-ben írta és adta ki német nyelvű rendeletét Frendel István³ egy magyar nemzetiszínház létesítésére. Változást jelentett a város életében, hogy II. József 1783-ban rendeletileg Budán helyezte el a kormányhivatalokat. A színházművészet bázisait ezután a kastélyszínházak jelentették: a Batthyány-család nyári rezidenciájában 1767 óta működő színpad, majd 1785-től 1789-ig Erdődy Nepomuk gróf⁴ operaszínhá-

Metód (Cyrill a Metód) folyóiratában a demokratikus nemzeti eszméért szállt síkra. Pesti, terézvárosi káplánsága idején ismerkedett meg Eötvös József nemzeti-ségi politikájával és a magyar főváros színházi életével, amely nagy hatással volt rá. A szlovákok és a magyarok megbékéléséért harcolt, népének emberi jogokat követelt. Legfontosabb színműve a *Kibékülés avagy kaland az aratóünnepen* (Zmierenie alebo dobrodružstvo pri obžinkoch, 1862).

² Faludi Ferenc (1704–1779) író, költő, műfordító, jezsuita hitszónok. Európa számos egyetemén tanított grammatikát, retorikát, poétikát, matematikát, filozófiát, jogot. 1753 és 1773 között rövid megszakításokkal a pozsonyi jezsuita kollégium könyvtárosa, gimnáziumigazgató. A jezsuita rend feloszlata (1773) után egy alapítványi szegényház lakója.

³ Frendel István (?-?) szakíró. Az egykorú források szerint „Frendel kapitány” volt a szerzője a magyar Nemzeti Színházat a bécsi Burgtheater mintájára elképzelt röpiratnak: *Entwurf zu einen ungarischen Nationaltheater*, Pozsony (1779).

⁴ Erdődy Nepomuk János gróf (1723–1789) Varasd főispánja, 1772-től az udvari kamara elnöke, a magyar operajátszás mecénása. Magyarország területén az ő kastélyában mutatták be először a *Szöktetés a szerájból*t. Halála után az együttese feloszlott.

za, amely négyéves fennállása alatt 53 bemutatót tartott. A kastélyában játszó együttesek időnként a Városi Színházban is felléptek.

Az első magyar nyelvű előadásokat Fejér György⁵ kezdeményezésére és vezetésével 1789–90-ben tartották a szeminárium épületében. Ezután azonban 1820-ig kellett várni, amíg a hivatásos magyar színjátszás megalapozására sor került. 1820-ban a Komáromi Játszó Társaság adott műsort. Öt évvel később a Balog István vezetésével működő Nemzeti Színjátszó Társaság, 1833-ban pedig a Dunántúli Színészi Társaság következett, Komlóssy Ferenc⁶ vezetésével. A Duna déli partján, Ligetfalu területén 1843-ban az országgyűlés alkalmából Fekete Gábor⁷ építtette fel a fedetlen Nemzeti Színkört, amely 1900-ig működött. 1844-ben a Pesti Magyar Színház vendégeskedett a városban. A bukott szabadságharc után 1856-ig nem jártak magyar színészek Pozsonyban, és így a német színészet ismét megerősödött. 1856-ban azonban az Aradi Magyar Színésztársaság Szabó József⁸ vezetésével újra megalapozta a magyar színjátszást. 1864-ig több vállalkozó próbálkozott, majd 1873-ig ismét csak ritkán látogatták magyar társulatok a várost. 1874. január 24-én színi bizottság ala-



Krecsányi Ignác (1844–1923)

- ⁵ Fejér György (1766–1851) történetíró, katolikus prépost-kanonok. 1785-ben a pozsonyi szemináriumban szervezte meg a magyar irodalomért és a nyelv ügyéért lelkesedő kispapok mozgalmát. Színjátékokat fordított, írt verseket, drámákat, imádságoskönyveket, rendezett. Fő műve a 43 kötetes *Codex diplomaticus Hungariae* (Buda, 1829–1844).
- ⁶ Komlóssy Ferenc (1797–1860) színész, színigazgató, drámaíró, fordító. Játszott Pesten, Miskolcon, Székesfehérváron. 1828-tól a Dunántúli Színjátszó Társaság igazgatója. 1834-től a kassai színház bérlő-igazgatója. Rövid ideig a Pesti Magyar Színház főrendezője. Operát is játszó társulatokat vezetett, majd ismét a Nemzeti Színházban töltött be különféle funkciókat. Színészként főleg komikus és karakter szerepeket játszott.
- ⁷ Fekete Gábor (?–?) színész, színigazgató. 1829-től állt kisebb társulatok élén. 1839-ben írott *Sabri* című darabja elveszett. Szigligeti róla mintázta *Vándorszínészek* című vígjátékának színigazgatóját. Még 1873-ban is saját társulatát irányította.
- ⁸ Szabó József (1816–1875) színész, rendező, színházigazgató. 1837-ben borkereskedését adta föl, hogy kardalos lehessen a Nemzeti Színházban. 1842-ben Kecskeméten szervezett társulatot. A 19. század második felének kiemelkedő vidéki színigazgatója volt. Rendszeresen játszott operákat is nagy sikerrel. A pesti Nemzeti Színházat tekintette mércének. Sikerei nyomán felkérték, hogy vegye át a temesvári társulat irányítását, amit egy évre el is vállalt. 1866 és 1874 között a debreceni színházat vezette.



A Városi Színház épülete egy 1900 körül készült képeslapon (forrás: oszk.hu)



Így fizethetjük meg a Cseh számlákat? Az 1919. február 2-i pozsonyi sortűz ellen tiltakozó Vértes Marcell-plakát (forrás: kepkonyvtar.hu)

kult, amely a magyar nyelvű színháztársulatot szorgalmazta.

Pozsony Fellner és Helmer tervezte új színházépülete 1886. szeptember 22-én Erkel operájával, a *Bánk bánnal* nyílt meg. Ekkor már Krecsányi Ignác az igazgató. 1899-ig a temesvár-budai színikerület részeként folytatja működését. Ennek értelmében a magyar társulat három hónapot tölt a városban. 1902-től Szendrey Mihály⁹ társulata játszik az épületben, ekkor már a teljes téli szezon a magyaroké. 1910 és 1920 között Polgár Károly¹⁰ áll a színház élén. Első szezonjai idején operaelőadásokat is tart, amelyekre a várossal kötött szerződésai is kötelezik. Műsora felölelte a közismert, népszerű repertoár darabjait, a *Toscát*, a *Traviatát*, a *Carment*, a *Rigolettót*, de műsorra tűzte a *Hunyadi Lászlót* és Smetana vígoperáját, *Az eladott menyasszonyt* is, viszont igyekezett elkerülni a nehezebb fajsúlyú prózai darabokat.

Az Osztrák–Magyar Monarchia széthullása és a trianoni békeszerződés aláírása hosszú időre megpecsételte a Felvidék magyar színházainak sorsát. Ugyanakkor döntő változásokat és lehetőségeket teremtett a szlovák szellemi életben, így a színházművészet további alakulásában is. Az írók, művészek többsége úgy üdvözölte az 1918. október 28–30-án megalakult Csehszlovák Köztársaságot, mint a szlovákság további létének döntő tényezőjét. Bár az új helyzet a későbbiekben számos új gondot, problémát vetett

⁹ Szendrey Mihály (1866–?) színész, színházigazgató. Színiakadémiai tanulmányok után Székesfehérváron lépett színpadra, majd 1899-től Kassán igazgató. 1903-tól a fumei-pozsonyi-soproni társulat vezetője. 1905-től Aradon, majd Erdély más városaiban működik 1940-ig.

¹⁰ Polgár Károly (1864–1933) színész, színházigazgató. 1882-ben kezdte a színészi pályát, 1891-ben igazgató lett. Később elnyerte a kárpátaljai színtársulat koncesszióját.

fel a színházművészet területén is, sőt, a harmincas évek végére a nacionalizmus erőteljes fellángolásához vezetett, mégis úgy tűnt, lehetőség lesz a korábbi évtizedek erőfeszítéseinek megvalósítására: a hivatásos szlovák színház kialakulására. 1920-ban a Szlovák Nemzeti Színház kezdett működni Pozsony patinás színházépületében.

Az intézmény négy társulattal rendelkezett: opera-, balett-, operett- és prózai együttessel. Első premierjük Smetana *A csók* című operája volt. Ezt is, mint műsoruk nagy részét, cseh nyelven játszották. Úgy teremtették meg az újonnan létrejött ország első *Szlovák Nemzeti Színházát*, hogy az valójában *cseh* volt. Az 1920 és 1925 között lezajlott 188 prózai bemutatóból mindössze 27 volt szlovák nyelvű. A színház megalakulásakor nem állt rendelkezésre megfelelő szakmai felkészültségű, a színjátszást magas szinten művelni képes szlovák anyanyelvű színész. Hivatalosan csak 1932-ben alakult meg a különálló szlovák társulat, de helyzetük továbbra is nehéz volt: a pozsonyi székhelyen ezután is elsősorban csehül játszottak, a szlovák társulat szinte kizárólag „tájéloadásokon” jutott szóhoz.

1923-ban Oskar Nedbal,¹¹ a neves zeneszerző vette át a Nemzeti Színház vezetését, aki cseh léteire lelkesen támogatta az új szlovák drámaírást. 1925-ben bemutatta a szlovák drámairodalom legjelentősebb színpadi művét, Pavol Ország-Hviezdoslav¹² *Heródes és Heródiását*. 1926-ban az ő támogatásával született meg az első szlovák opera, Ján Lavoslav Bella¹³ *Wieland, a kovács* című műve.

A szlovákul játszó és egész Szlovákia területén turnézó társulat vezetője Ján Borodáč¹⁴ lett. Az ő személyes pályájának elindulásából is látható, milyen ellentmondásos helyzetben kezdte működését a szlovák társulat. A színházvezetés pedig egyre inkább politikai körök és érdekek kiszolgálására kényszerült, a művészi kezdeményezések többnyire kudarcba fulladtak. Tovább súlyosbí-

¹¹ Oskar Nedbal (1874–1930) zeneszerző, a Cseh Filharmónia karnagya. Később egy ideig Bécsben működik. Legismertebb műve a *Lengyelvér* (1913) című operett.

¹² Pavol Ország-Hviezdoslav (1849–1921) szlovák költő, drámaíró, műfordító. Iskoláit a miskolci és a késmárki magyar gimnáziumban végezte, ahol Petőfi és Arany hatására magyarul kezdett verseket írni. Ifjúkora másik nagy élménye Shakespeare volt. Első szlovák költeményeit Árva megyei pártfogói biztatására írta. Eperjesen jogot végzett, majd Budapesten ügyvédi vizsgát tett. 1918-ban a polgári Csehszlovákia hivatalos költőjeként ünnepelték. A szlovák irodalom kiemelkedő alakja. Lefordította *Az ember tragédiáját*, amiért a Kisfaludy Társaság tagjává választották.

¹³ Bella János Lipót (1843–1936) teológiai tanulmányokat végzett Bécsben, majd Besztercebányán pap lett. 1869-ben zenei pályára lépett. 1881-ig Körmöcbányán városi karmester, majd Nagyszebenben kántor, tanár és a zeneegyesület igazgatója. Legjelentősebb művei egyházi zenék és kamaradarabok.

¹⁴ Ján (Janko) Borodáč (1892–1964) tanító, színész, rendező. Az első szlovákok egyike, aki a prágai Konzervatóriumban tanulta a színészmesterséget. A szlovák nemzeti színjátszás megteremtője, a Szlovák Nemzeti Színház alapító tagja.

totta a helyzetet, hogy a színház gazdasági válságba került. A minisztériumnak elküldött beadványában Nedbal megírta, hogy a közel egymillió koronás deficit, amelyet az 1929/30-as évad mérlege mutat, még a gázsík kifizetését is kérdésessé teszi. A felsőbb szervek azonban minden segítséget megtagadtak, és ez a közöny személyes tragédiához vezetett: Oskar Nedbal 1930 karácsonyán öngyilkos lett.

Borodáč és a köréje csoportosuló fiatal szlovák társulat már korábban felismerte, hogy a Szlovák Nemzeti Színház az akkori szervezeti felépítésben, politikai és gazdasági helyzetben nem volt alkalmas a szlovák nemzeti színjátszás megteremtésére. 1928. január 1-jén kiáltványt szerkesztettek „Önálló színpadot a szlovák nemzeti színjátszásnak!” címmel, olyan nyilvános szöveget követelve, ahol művészi szándékaikat megvalósíthatják.

Nedbal tragikus halála után egy ideig az Iskolaügyi Minisztérium által kijelölt bizottság, majd egy magánvállalkozó vezette az intézményt. De mindjában előtérbe kerültek az üzleti érdekek. A prózai repertoár rovására egyre inkább az operett került előtérbe. A Szlovák Liga már egy évvel az önálló szlovák társulat megszervezése előtt ankétot szervezett, amelynek témája: „Teljesíti-e



Faragó Ödön (1876–1958)

nemzeti-kulturális feladatát a Szlovák Nemzeti Színház?” A résztvevők öt pontban fogalmazták meg követeléseiket, melyek közül a legfontosabb az volt, hogy a pozsonyi színház valóban Szlovák Nemzeti Színház legyen, és a jövőben csak szlovákul játsszon. A támadások és bírálatok ellenére hosszú ideig, 1938-ig nem következett be lényeges változás.

A városban azonban tovább játszottak magyar és német társulatok is. Faragó Ödön,¹⁵ aki korábban Kassán és Kolozsváron működött, majd 1914-től a kassai színházat igazgatta, aztán Brassóban tevékenykedett, 1919 és 1923 között, illetve az 1924–25-ös szezonban a csehszlovákiai magyar színészeti kiemelkedő alakja volt. A csehszlovák hatalomátvétel után Pozsonyban a téli hónapokban már csak heti két napot, majd nyáron egy hónapot játszhatott. 1926-ban búcsút vett a várostól. Ekkor Iván Sándor¹⁶ lett az igazgató. Irányítá-

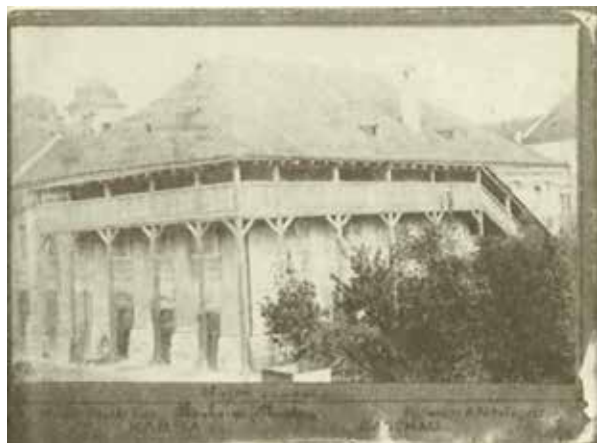
¹⁵ Faragó Ödön (1876–1958) színész, rendező, színházigazgató. Nyíregyházán és Szegeden kezdte a pályáját, majd különféle fővárosi társulatoknál játszott és rendezett. 1941-től származása miatt nem léphetett színpadra. Személyes érdeme a szlovákiai kisebbségi magyar színjátszás helyzetének javítása.

¹⁶ Iván Sándor (1881–1944) színész, színiigazgató. A színiakadémia elvégzése után számos társulat tagja volt buffókomikus szerepkörben. 1921-től Faragó társulatánál titkár, 1928-tól a kelet-szlovákiai terület utazó együttesének igazgatója. 1934–35-től a

sával számos magas színvonalú előadás született (Ibsen: *Kísértetek*, Gárdonyi: *Ida regénye* és mások).

Kassa színháztörténete már a 16. században elkezdődött az iskolai színjátszással: 1557-ben evangélikus, 1660-ban református, 1673-ban jezsuita nevelőintézetekben tartottak előadásokat. 1760-tól német vándortársulatok látogatták a várost, amelyek eleinte a Fekete Sas fogadóban, 1789-től pedig önálló színházépületben léptek fel. 1787-től a magyar nyelvű kultúra értékes folyóiratokat jelentetett meg (Magyar Museum, Orpheus, Felső-Magyarországi Minerva). 1816-tól a Miskolcra érkező társulat tartott előadásokat. 1828-tól 1840-ig virágkorát élte a kassai magyar színi élet. Az Erdélyi Énekes Társulat rendszeresen fellépett. 1830–31-ben tizenhat alkalommal jelent meg a Nemzeti Játékszíni Tudósítások című lap. 1833. február 15-én itt volt Katona *Bánk bánjának* ősbemutatója. Még ugyanez év nyarán a társulat drámai részlege Budára ment, és a Várszínházban négy éven keresztül előfutára volt a fővárosi állandó magyar nyelvű hivatásos színjátszásnak. Ezalatt Kassán folyamatos volt a német nyelvű színjátszás; 1848 és 1861 között a magyar társulat játéka a nyári szezonra korlátozódott.

1899-ben épült fel Adolf Lang¹⁷ tervei alapján az új színház, amely ekkor már a színikerületi rendszerbe¹⁸ tartozott. A társulat élén 1902-től 1914-ig Komjáthy



Az 1781-ben épült régi kassai színház egy 19. században készült fotón



A *Bánk bán* 1833-as ősbemutatójának plakátja (forrás: wikimedia.org)

kárpátaljai színikerület koncesszióját is elnyerte. Később abbahagyta a színházi pályát, és éttermet nyitott.

¹⁷ Adolf Lang (1848–1913) prágai német építész. 1870-ben telepedett le Pesten, és egy építővállalat vezetője lett. Bérpaloták és vidéki színházak mellett többek közt a régi Múcsarnokot és a Zeneakadémiát tervezte.

¹⁸ 1879 és 1949 között az ország területén működő színtársulatok játszóhelyeinek elosztási rendszere. Bevezetése előtt a társulatok szabadon választhatták meg a helyeket, ahol játszani akartak. A kerületi beosztást az Országos Színészegyesület alakította ki.



A kassai Nemzeti Színház épülete az átadás idején (forrás: theatre-architecture.eu)

János¹⁹ állt. Igazgatása idején egyre több értékes, korszerű drámát tűzött műsorra (*Éjjeli menedékhely*, *Az ördög cimborája*, *Az élő holttest*, *Pygmalion*). Működését elismerően értékeli a szlovák színháztörténet is. „A 20. század elején két jelentős színházigazgató tevékenykedett Kassán – írja Andrej Chmelko.²⁰ – Komjáthy János és Faragó Ödön. Mindketten kiváló művészek voltak és jó társulatokat szerveztek. Elsősorban színészekkel rendelkeztek, akik közül sokan végig kitartottak igazgatójuk mellett. Ez az időszak a kassai

magyar színészet színvonalának csúcspontját jelentette, és ez volt a dramaturgia szempontjából is a színház legjelentősebb időszaka.”²¹ Komjáthy tizenkét évadon át tartó kassai működése 1914-ben ért véget. Ezután a Színügyi Bizottság úgy döntött, hogy pályázatot ír ki a színházigazgatói posztra. Kassa Város Tanácsa Faragó Ödön pályázatát ítélte legalkalmasabbnak, így három évadra ő lett a város színházának vezetője. 1917-ben a háborúra való tekintettel nem írtak ki újabb pályázatot; Faragó kinevezését pályázat nélkül meghosszabbították.

A háború okozta súlyos gazdasági nehézségek ellenére Faragónak sikerült túlszárnyalnia a Komjáthy-korszak eredményeit. Bevezette a rendszeres operaelőadásokat, amelyek jóval több pénzt emésztettek fel, mint a prózai produkciók. „Igazán bátorság és nagy pénzáldozat kellett ehhez – írja emlékirataiban –, mert bármilyen szép anyagi sikerrel járt is egy-egy operai előadás, arra mindig ráfizettem, mert operaszemélyzetemet más előadásokban felhasználni nemigen tudtam. [...] Amikor a második színházigazgatói idényem kezdetén behirdettem Kassán az operaelőadásokat, olyan megrökönyödés lett úrrá még a városi tanács kulturális ügyosztályában is, hogy kérve kértek, ne kockáztassam a színiidényt, ők féltének engem, bele fogok bukni... Kinek kellene az operák? Programom felölelte Verdi, Halévy, Delibes, Puccini, D’Albert, Kienzl, Mozart operáit.”²²

¹⁹ Komjáthy János (1865–?) színész, színházigazgató. 1884-ben lépett a színi pályára. 1889-től Krecsányi Ignác társulatánál volt hősszerelmes és drámai színész. Később igazgató lett Győrben, Debrecenben, Kassán, Brassóban. 1913-ban átvette Krecsányitól a buda-temesvári színház vezetését. 1917-től az Első Magyar Frontszínház igazgatója. Hosszú időn át az Országos Színészegyesület tanácsosa.

²⁰ Andrej Chmelko (1908–1998) színész, író, tanár, Trianon után hosszabb ideig a Kassai Állami Színház igazgatója volt.

²¹ Andrej Chmelko: *A színház Kelet-Szlovákiában* (Divadlo na východnom Slovensku). Kassa, 1971, 55.

²² Faragó Ödön: *Írásaim és emlékeim*. Kassa, 1942, 23.

Faragó a prózai repertoárt is hasonló igényességgel állította össze. Először egy ismeretlen pálos szerzetes *Omnia vincit amor*²³ című játékát és Csokonai *Gerson du Malhereux*-jét mutatta be, majd klasszikus ciklust indított. Természetesen a repertoár java részét az operett tette ki, amellyel megpróbálta az opera költségeit némileg ellensúlyozni.

Két héttel azután, hogy a cseh hadsereg 1918 decemberében bevonult Kassára, egy szlovák újság máris arról ír, hogy a szlovák színjátszás megteremtése küszöbön áll. Az ötletekben bővelkedő szerző két lehetőséget lát a helyzet mielőbbi megoldására: az egyik, hogy haladéktalanul jöjjön Kassára egy csehországi társulat, a másik, hogy a túrócszentmártoni²⁴ műkedvelők szerződjenek le a városba. A helyzetet meglehetősen rózsaszínben látó szerző az alábbi következtetésre jut: „a kassai színházlátogató közönség 20%-a szlovák, további 30% tud szlovácul, nincs hát akadály, hogy 5–6 év alatt a színház a szlovák színjátszás szent oltára legyen.”²⁵

A megváltozott helyzetben a prágai kormány és a pozsonyi hatóság kikérte Faragó Ödön véleményét, amelyre az igazgató így emlékezik: „Javaslatom kétirányú volt: egyrészt Kassa és Pozsony összekapcsolását javasoltam, másrészt azt az indítványomat terjesztettem elő, hogy Szlovenszko minden városában, ahol azelőtt magyar színészet volt, ezt továbbra is engedélyezzék, mert a kassai és a pozsonyi társulaton kívül még négy-öt magyar színtársulat felállítását mondtam szükségesnek.”²⁶

A javaslat azonban nem talált meghallgatásra. Egy bizottság 1920. február 20-i kelettel olyan határozatot fogalmazott meg, mely szerint Szlovákia egész területén csak egy igazgató kaphat engedélyt magyar nyelvű előadásokra. A concessziót Faragó kapta meg, mire a kárvallottak rágalomhadjáratba kezdtek ellene, talpnyalónak, árulónak, szlovákbérencnek bélyegezték.

A magyarelles intézkedések azonban ezzel még nem értek véget. A Csehszlovákiában 1921. február 13-án megtartott népszámlálás nyomán csak azokban a városokban engedélyezték magyar színészek szereplését, amelyekben a magyar lakosság létszáma meghaladja a húsz százalékot. Ez azt jelentette, hogy számos elcsatolt város magyar színház nélkül maradt. Ráadásul már ekkor is nehéz volt egyértelműen megállapítani, ki a szlovák és ki a magyar valójában. Az összeírásoknál sokan egzisztenciális okokból inkább vallották magukat szlováknak, főleg a vezető állásokban és értelmiségi munkakörökben dolgozók.

²³ A magyar drámatörténet többféleképpen emlegeti, leginkább *Kocsonya Mihály házassága* címen ismeretes.

²⁴ Szlovák nevén Martin; a túróci medence ipari és kulturális központja, az 1862-ben alakult Matica slovenská (= „szlovák anyácska”) elnevezésű irodalmi és közművelődési egyesület székhelye, a szlovák függetlenségi mozgalom központja. A magyar hatóságok 1875-ben betiltották. Az első Csehszlovák Köztársaság megalakulása után újrászervezték.

²⁵ Slovenský východ (Szlovák Kelet), 1919. január 9.

²⁶ Bécsi Magyar Újság, 1920. június 16.

A szigorú magyarellenes intézkedések dacára a szlovák együttesek szintén nehéz helyzetben voltak. Pozsonyban is, Kassán is meg kellett küzdeniük a közönségért. A színházak különféle ingyen-akciókat szerveztek, hogy ne félig üres nézőtér előtt játszanak. Hasonlóan nehéz volt a helyzet a magyar társulatok előadásain. A magyar lakosság létszáma más okokból is megcsappant. Az értelmiségi réteg egy része a kilátástalan helyzetben elhagyta a Felvidéket, másokat kiutasítottak Csehszlovákia területéről.

1938 októberében új szakasz kezdődött Szlovákia történetében. A nacionalisták hatalomra jutása, majd a fasiszmus erősödése, a fasiszta Tiso-kormány²⁷ megalakulása a színházi életben is háttérbe szorította a korábbi vitákat és ellentmondásokat. A szlovák színházművészek közül sokan úgy vélték, hogy az új rezsim megoldja a legfontosabb problémákat: megszünteti a cseh társulatot és önálló Szlovák Nemzeti Színházat hoz létre.

Amikor 1939. március 14-én kihirdették a szlovák állam függetlenségét, több politikus azon a véleményen volt, hogy a „kisebb rosszat” választották. A „nagyobb rossz” az lett volna, ha egész Szlovákiát Magyarországhoz csatolják. „Szlovákia nem lelkesülten, hanem inkább a rezignáltság érzésétől áthatva lépett be az önálló államiság korszakába – írja Dušan Kováč szlovák történész. – A lakosság többsége agresszornak és az összeurópai válság főbűnösének tekintette a náci Németországot, következésképp nehezen hihette el egyik napról a másikra, hogy a Hitler védelme alá került állam pozitív fejlődést hozhat Szlovákiának.”²⁸

Úgy látszott azonban, hogy a nacionalisták hatalomra kerülése orvosolni fogja majd azokat a sérelmeket, amelyek az első Csehszlovák Köztársaság idején beárnyékkolták a cseh-szlovák kapcsolatot. Sokan joggal remélték, hogy a nacionalista szlovák állam meg fogja oldani a korábban kialakult ellentmondásokat, és – többek közt – önálló, hazafias érzelmű Szlovák Nemzeti Színház létrehozására törekszik. A kétnyelvűség kérdése valóban megoldódott, a cseh társulatot megszüntették. A többször csődhelyzetbe került korábbi magánvállalkozó helyére előbb kormánybiztost neveztek ki, majd – német mintára – főintendánst állítottak. Megjelenése egyértelműen azt jelentette, hogy az intézmény a propaganda-iroda ellenőrzése alá került, amely a repertoárt volt hivatott felülbírálni.

A második világháború kezdetével Pozsonyban végérvényesen megszűnik a magyar nyelvű színjátszás. Viszont 1938. november 2-án, az első bécsi döntés értelmében Magyarország visszakapja a trianoni szerződés alapján Szlovákiához csatolt területek egy részét, 11927 km²-t, az Ipolyságot, Kassát, Érsekújvárt, Komáromot, Lévát, Losoncot, valamint Kárpátalja fontos városait. Amíg tehát a Szlovákiában maradt magyarok hivatásos színház nélkül maradtak, az egyik fon-

²⁷ Jozef Tiso (1887–1947) szlovák politikus, a Hlinka Szlovák Néppárt vezetője. 1927-től a csehszlovák kormányban egészségügyi miniszter. 1938-tól a fasiszta szlovák kormány miniszterelnöke, majd 1945-ig államelnök. A háború után mint háborús bűnöst bíróság elé állították, halálra ítélték és kivégezték.

²⁸ Dušan Kováč: *Szlovákia története*, Kalligramm, Pozsony, 2001, 207.

tos színházi központ, Kassa megpróbálta ott folytatni a tevékenységét, ahol az első világháború végén megszakadt.

A visszacsatolás okozta öröm eleinte elterelte a figyelmet a megváltozott politikai helyzet súlyos ellentmondásairól és a küszöbön álló háború veszedelméről. Magyarországon „a társadalmi és gazdasági élet egyensúlyának hatályosabb biztosítása” érdekében 1938-ban megszületett az első zsidótörvény, amely a sajtó, a film-, a színművészeti, valamint az ügyvédi, mérnöki és orvosi kamarákban a zsidók arányát 20%-ra korlátozta. Ezt az egy évvel később hatályba lépő második zsidótörvény követte, amely az arányt 6%-ra csökkentette. Az 1941-ben beiktatott harmadik zsidótörvény már teljes egészében a nürnbergi faji törvényeket követte.

Kassán az országhatárok módosítását ünnepi koncerttel ünnepelték. A Magyar Királyi Operaház Liszt Ferenc szcenírozott oratóriumát, a *Szent Erzsébet legendáját* játszotta el, majd másnap és még két alkalommal a *János vitéz* került színre. A stagione-rendszer természetesen eklektikus műsort eredményezett. A programban egyaránt szerepelt a *Bánk bán*, Erdélyi Mihály²⁹ *Legyen úgy, mint régen volt* című hazafias operettje, Vincze Zsigmond³⁰ *A hamburgi menyasszony* című daljátéka (benne a kor népszerű áriája, a „Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország”), Herczeg Ferenc művei, az *Ocskay brigadéros* meg az *Árva László király* és sok minden más. A budapesti Nemzeti Színház eljátszotta *Az ember tragédiáját*. Felléptek a kor ünnepelt színészei, Dajka Margit, Tolnay Klári, Törzs Jenő, Páger Antal és mások.

A színház 1942-ben visszakapja régi nevét, Kassai Nemzeti Színház lesz, és Kőrössy Zoltán³¹ az új igazgató, aki a stagione-rendszer után önálló arculattal és



A kassai színház az 1938-as magyar bevonuláskor
(fotó: Fortepan/Buzinkay Géza, forrás: 444.hu)

²⁹ Erdélyi Mihály (1895–1979) színész, színpadi szerző, színiigazgató. 1933-ban megnyitotta a Józsefvárosi, 1934-ben az Erzsébetvárosi, 1935-ben az Óbudai Kisfaludy, 1938-ban pedig a Márkus Park Színházat. Fülléres helyárú „kültelki” színházaiban nyaranta sztárokat is felléptetett. Pályája utolsó éveiben a Magyar Néphadsereg Színházában volt csoportos szereplő.

³⁰ Vincze Zsigmond (1874–1935) zeneszerző, karmester, 1903-tól haláláig a Királyi Színház karnagya. Legnagyobb sikerét, *A hamburgi menyasszonyt* 1922-ben mutatta be a Városi Színház.

³¹ Kőrössy Zoltán (1907–1964) színész, rendező, szövegíró, színházigazgató. Játszott Szegeden, majd Erdélyi Mihály színházaiban. A háború után a Royal Revü Variétében lépett fel táncoskomikus szerepekben. Írt eredeti mesejátékokat és operett-librettókat.



Körössy Zoltán (1907–1964)

igényes műsorral igyekeztek a háború nehézségei közepette megfogyatkozó közönséget visszahódítani. Bemutatja Felkai Ferenc³² *Néróját*, amely antifasiszta tendenciája miatt egyértelműen a korszak emblematikus drámája volt. Az esemény alkalmából az író külön írást jelentet meg az egyik kassai lapban: „Néróról általában annyit tudunk, hogy őrült volt, aki dühöngő óráiban kivégeztette a keresztényeket és mindazokat, akik politikai vagy személyi okok miatt nem tetszettek neki. Mint elmebetegnek felmentést is hajlandók adni. Pontosan az el-

lenkezőjét akarom elérni. Néró nem volt elmebeteg, hanem gonosz, rosszindulatú, rendkívüli módon dilettáns, aki hatalmával visszaélve mindenkit megölt vagy megöletett, aki költői lángeszét nem volt hajlandó elismerni.”³³

A következő évad kiemelkedő eseménye Márai Sándor *A kassai polgárok* című drámájának bemutatója Apáthi Imre rendezésében, Somlay Artúr vendégszereplésével. A remekmű első mondatai szikrázó fényben izzanak fel az író szülővárosában:

„JÁNOS MESTER Mindig nyugatra menj. És ne feledd soha, hogy keletről jöttél.

KRISTÓF Mit mondjak nekik, ha megkérdezik, mi van keleten?

JÁNOS MESTER Mondd el nekik, hogy síkságok és hegyek közt él egy nép, mely az emlékezés ősvilágából érkezett ide. Tanuld meg nyelvüket, mert a mi szavunkat senki nem érti a világban. Titkunk van, mert kevesen vagyunk.

KRISTÓF Mit mondjak nekik, ha megtanultam a nyelvüket?

JÁNOS MESTER Mondd el nekik, hogy várost építettünk az őserdőben, országok és népek határán. Kő-



Somlay Artúr és Szörényi Éva 1942-ben a *Kassai polgárokban* (forrás: taban-anno.blogspot.hu)

³² Felkai Ferenc (1894–1972) darabját ugyanebben a szezonban a budapesti Madách Színház játszotta először.

³³ Felkai Ferenc: *Nérót nem lehet felmenteni*. Felvidéki Magyar Újság, 1942. november 30.

ből építettük, az ő szokásaik szerint. Mondd meg nekik, hogy keresztények vagyunk, és a magasabb emberi rend szerint akarunk élni. Mondd meg nekik, hogy hittünk valamiben.”³⁴

Az 1943/44-es évadban a *Julius Caesar*, *A kaméliás hölgy* és Gerhard Hauptmann *Henschel fuvarosa* igazolják az új igazgató ambícióit. Aztán többé nem hangzik el magyar szó az Adolf Lang tervezte épületben.

Sokáig máshol se egész Szlovákia területén. Még az utcán is csak sutogva ajánlatos magyarul beszélni. 1947-ben a „második Trianonként” emlegetett párizsi békeszerződés a trianoninál is szigorúbb feltételeket teremtett Magyarország és az elszakított területek lakosai számára: Szlovákiában megszüntette a magyar nyelvű óvodákat, iskolákat, felsőoktatási intézményeket. (Csak az 1950/51-es tanévben indult meg a magyar tannyelvű oktatás néhány nagyobb városban.)

1950-ben született meg az első kezdeményezés magyar színtársulat létrehozására a szlovák Állami Faluszínház magyar tagozatával, amely 1952-ben komáromi székhellyel önállósult Magyar Területi Színház (MATESZ) néven. Első előadásukat, Urbán Ernő *Tűzkeresztység* című „szocialista realista” drámájának bemutatóját 1953. január 31-én, az egykori Katolikus Legényegylet nagytermében tartották. Az 1959/60-as évadban az Állami Faluszínház magyar együttese beolvadt a komáromi társulatba.

1969-ben Kassai Thália Színház néven önálló társulat kezdte meg működését, amely Gömörhorkán tartotta első bemutatóját, Goldoni *Két úr szolgálja* című vígjátékát. A komáromi Magyar Területi Színház 1990. július 1-jén felvette a Jókai Színház nevet.



A komáromi Magyar Területi Színház bejárata az 1950-es években (forrás: hirek.sk)



A kassai Thália Színház bejárata 2014-ben, a *Kassai polgárok* díszbemutatójának idején (forrás: felvidek.ma)

³⁴ Márai Sándor: *A kassai polgárok*. Első felvonás, első kép.

Felhasznált irodalom

- Benyovszky Károly: *A szlovenszkói magyar színművészet vázlatos története*. Pozsony, 1933.
- Faragó Ödön: *Írások és emlékek*. Ungvár, 1933.
- Kováts Miklós: *Magyar színháztörténet és drámai irodalom Csehszlovákiában 1918–1938*. Madách Kiadó, Bratislava, 1974.
- Tóth László: *A (cseh)szlovákiai magyar színháztörténet nyolcvan éve 1918–1988*. In: *A (cseh)szlovákiai magyar művelődés története, 1918–1998*, Bp., 1999.
- Enyedi Sándor: *Nemzeti színháztörténetből nemzetiségi színháztörténetbe (Erdély – Felvidék)*. In: *Magyar színháztörténet 1920–1949*. Magyar Könyvklub, 2005.

Géza Balogh: Strongholds of Theatre in Greater Hungary Before and After Trianon

(Part 2: Upper Hungary)

On June 4, 1920, as a conclusion of World War 1, the great powers signed the Peace Treaty in Versailles, as a result of which three quarters of our territory was annexed to Czechoslovakia, Romania, the Kingdom of Yugoslavia, Italy (Rijeka) and Austria. Hungary ceased to be a multi-ethnic country, with a population of 7,980,183 only of the 20,900,000 remaining in the motherland. A significant Hungarian minority came under foreign authority in the neighbouring countries: three and a half million Hungarian nationals, with the Hungarian language as their mother tongue. The first part of the study, published in the September issue of *Szcenárium*, gives an overview of the history of Hungarian-language acting in Transylvania from the beginnings, through the decades after the Trianon turn, up until today. In this second part, the evolution of the theatre culture of Upper Hungary, mostly populated by Hungarians and Slovaks, is outlined. The key points in the history, beginning in 1799, of Hungarian-language theatre in Upper Hungary, is reviewed in the special historical context which was the result of the creation of an independent statehood and the autonomous cultural development of the Slovak people living in the region which had belonged to Hungary until the end of the First World War. Details are given of the previously prosperous Hungarian theatre culture in Bratislava and Kassa (Košice) (the latter saw the premiere of József Katona's *Bánk bán* [*The Viceroy Bánk*] in 1833), as well as its two major periods in the early 20th century, marked by the work of János Komjáthy and Ödön Faragó. Czech and Slovak nationalism between the two world wars, resulting in a ban on Hungarian-language acting in Bratislava for good, is discussed; so is the First Vienna Award of 1938, which brought Hungarian theatre to prosper in Košice; and the Paris Peace Treaty of 1947, which abolished even Hungarian language education in Upper Hungary. Finally, the promising developments of the last few decades are considered: an independent Hungarian company, called Kassai Thália Színház (Thalia Theatre, Košice), was launched in 1969, and Magyar Területi Színház (Hungarian Regional Theatre) of Komárom took the name Jókai Színház (Jókai Theatre) on 1 July 1990.



THEODOROS TERZOPOULOS

Dionüszosz visszatérése

A test¹

ὠυτὸς δὲ Αἰδῆς καὶ Διόνυσος
Hádész és Dionüszosz egy és ugyanaz

Theodoros Terzopoulos (1945), a világszerte ismert görög rendező, a Nemzetközi Színházi Olimpiai Bizottság elnöke 1985-ben alapította meg az Attis Színházat. Társulatának első előadása 1986-ban a *Bacchánsnők* volt. E produkció létrehozása során alakult ki az a sajátos munkamódszer, mely már tartalmazta Terzopoulos művészi krédójának legfontosabb elemeit. Lapunknak följánlott írása, mely *Dionüszosz visszatérése* című könyvéből való, ezt a felfedezésekben bővelkedő műhelymunkát hozza közel az olvasóhoz. A rendező és színészei által kidolgozott tréningek érzékletes, ám ugyanakkor egzakt leírása a Nemzeti Színház művészei számára hasznos előtanulmányként szolgálhat ahhoz a workshophoz, melyet Terzopoulos fog tartani a jövő évi MITEM keretében. Ezen a találkozón reményeink szerint a 2016-ban általa rendezett *Ámor* című előadást is láthatja majd a magyar közönség.

Ott áll a színész a színpad közepén, előtte a színház eksztatikus istene, Dionüszosz, ez a Zeusz és Szemelé által kihordott, kétszer született gyermek, aki a nő és a férfi, a lobbanékony és a szelíd természet, az isten és az állat, az örület és a racionalitás, a rend és a káosz határmezsgyéjén egyszerre képviseli az egymást kizáró és egymást kölcsönösen átható identitásokat. A színész teste nyitott a belső és külső ingerekre, folyamatosan változik, kifeszített kötélén egyensúlyoz élet és halál között. Dionüszosz testét széttépik, de csak azért, hogy újra

¹ Az itt publikált tanulmány görögül Theodoros Terzopoulos *Η Επιστροφή του Διόνυσου* ('Dionüszosz visszatérése') című, 2015-ben publikált könyvében jelent meg, melyet azóta tizenöt nyelvre fordítottak le.



Attis kalcit szobrának töredéke
Efezusból az i. e. 2. századból,
 Régészeti Múzeum Efezusból
(forrás: wikimedia.org)

összerakják, hogy újrateremtsék. A mítosz vándorlása során Dionüszosz alakja Szíriában Adoniszként, Egyiptomban Oziriszként, Frígiában Attiszként bukkan fel. Hérakleitosz egyik komor szöveg-részletében Hádészt Dionüszossal azonosítja: *Hádész és Dionüszosz egy és ugyanaz.*

Dionüszosz, a megtermékenyítő az archetipikus test keresésére ösztönzi a színészt, ami szervezetének mélyén rejlik, az elme által elnyomva és leigázva. Ez a Test a maga példátlan pszichofizikai energiájával a színész legfőbb materiája; határai túlnyúlnak a fizikai test korlátain. S állandóan megújul a színész szervezetébe mélyen bevésődött emlékek által.

A színész arra hivatott, hogy felszabadítsa sokirányú belső energiáit s hogy produktívan művelje értelmét, ösztöneit, képzeletét és a Lényeg Ideáját. A színész ellenáll a testképét eltorzító önimádatnak. Legyőzi a fáradtságot és megpróbálja növelni szellemi és fizikai állóképességét. Fejleszti belső és külső ingerekre való reflektív reakciójának a képességét és megpróbálja levetni magáról a mindennapi élet hatására reáakódott rengeteg félelmet és kényszert.

A test-hang tréning abban segíti a színészt, hogy túljusson a lineáris tér-idő-érzékelés korlátain. Az idő kiszabadul a társadalmi konvenciók diktálta linearitásból, kitágul és összezsugorodik, lelassul vagy ugrásszerűen átalakul, elcsendesül, kivétel a térbe, repedéseket idézve elő az ember kompakt világképén.

A színész nemcsak a színházművészettel, de a tágabb értelemben vett emberi természettel és a világgal kapcsolatos anyagok felfedezője is. A blokkolt energia felszabadítása állandó feladat a kutatótól egészen az előadásig tartó, teljes alkotói spektrumban.

A színész napi tréningje nem azt a célt szolgálja, hogy a játék terén azonnali eredményeket hozzon, melyek aztán sérthetetlen technikai szabályok rendszerével bástyázzák körül a képzeletét. A tréning mobilizálja a tudatosságot és modulálja az Energia Testét.

A modern fizikában az *Energia* a test, a mozgás képességének endogén mértékegysége. Vagyis az *Energia* mozgás, a test állandó változása a térben és időben, de belső, érzelmi mozgás (e-motion) is. Az *Energia* nem egy absztrakt idea, nem kívülről táplálják bele a színészbe, mint valami előírást a számára, hanem olyasvalami, amit mint saját tapasztalatot és fizikai emléket érzékel. Felmerül a kérdés: Miként válik a színész teste a birtokában levő dolog hordozójává? Hogyan lehet művelni a hangot és a testet?

DEKONSTRUKCIÓ

Miután megváltozott, megpihen

Az Attis Színház első előadása Euripidész *Bacchánsnők* című darabja volt. Ennek műhelymunkája során született meg a dekonstrukció eszméje, és történtek meg az első lépések annak realizálása felé. Ez az előadás termékeny talajként szolgált annak az interkulturális formában kibontakozó munkamódszernek a létrejöttéhez, mely különböző helyszíneken, különféle kulturális hátterű színészekkel együttműködve forrta ki magát.

Színészeimmel a *Bacchánsnők* kapcsán kezdtük el felfedezni Észak-Görögországban a dionüszoszi rituálék maradványait, megszállottan kutatva a fizikai energia rejtett forrásait. Ez egy nagyon fájdalmas és érdekes kutatás volt. Tesztünkben elfeledett echogén ('visszhangot kiváltó') forrásokra leltünk; kutatómunkánk során az emlékezetünk legmélyén rejtő nyomokra is megpróbáltunk rátalálni.

Órákon át improvizáltunk, megkísérelve egész testünk mozgósítását, hogy annak sötét és misztikus emlékezetét magunkévá tegyük, néha esetlenül táncolva, felfokozott állapotban pörögve körbe-körbe, megpróbálva újragondolni a világot körülöttünk, nyitva tartani testünk szemét, kitágítani testünk határait, a testünket, mely sohasem tudja, hogy mire érett meg és mire nem. Éreztük, hogy a sokféle ingernek kitett testünk készen áll arra, hogy megújítsuk, folyamatosan improvizál, szerelmi viszonyt folytat a hagyománnyal; kísérletet tettünk az ellentétek egyesítésére, jártuk az ellentétek konfliktusának őrült táncát. Sokkoló hatással volt ránk, hogy testünk korlátai áthághatóak, hogy az energia áramlása megnyitja és aktiválja az elsődleges (ős)anyagok átalakítására szolgáló testtájakat. Abban a hitben voltunk, hogy testünknek nem kell megérnie, hogy a test olyan, mintha sohasem született volna meg, s mintha minden egyes



Euripidész: *Bacchánsnők*, az Attis Színház 1986-ban bemutatott előadásának jelenetfotói (forrás: thedelphiguide.com)

alkalommal újjá akarna születni. Megpróbáltuk kiprovokálni a mélyben szunynyadó erők lázadását, lerombolni a falakat, melyek bezárnak önmagunkba, képeket hozni a felszínre a tudatalattiból, kiszabadulni jól ismert korlátaink közül. Rájöttünk, hogy kötelességünk cinkostársakká tenni az embereket, legyenek partnereink az Emlékezet országába tartó utazásunkon, abba az országba kalauzolva el őket, mely az elsődleges testet és az elsődleges nyelvet rejti.

Ezt az utazást szolgálta a „dekonstrukció gyakorlása”, mely a *Bacchánusnők* próbái során vette kezdetét és forrta ki magát.

A *háromszög*² *dekonstruálására* szolgáló gyakorlat munkám sarokpontja, mivel ennek köszönhetően jön létre a csoport ideája. A színészek órákon át járnak körbe-körbe egy közös ritmusban. Járásuk természetes, semleges. Fenntartják a háromszög érzékelését, aktiválva a rekeszizom-légzést, felesleges feszültségek nélkül támasztva meg a gerincoszlopot. A test, amennyire csak lehetséges, laza állapotban van. A könyök és a térd behajlítva, úgy, hogy létrejöjjön a teljes test-érzékelés. A kezek pozíciója fokozatosan megváltozik. Először vállmagasságig emelkednek, könyökben előre nyúlva, aztán a fej fölé. A csuklók és a tenyerek laza állapotban vannak. Kezdetben a mozdulat nagyon lassú; a gyorsulás fokozatos, minden sietség nélküli. A talpak középpontja minden egyes lépésnél erősen a talajra tapad.

Kapcsolatuk a talajjal nagyon-nagyon fontos, mivel a talp tökéletes, kicsinyített mása a teljes emberi szervezetnek. A talpon 7200 idegvégződés található; emiatt a lépésenként keletkező nyomás és kompresszió a test minden egyes pontján és szervén ingert vált ki, aktiválva a szervezet idegrendszerét és vérkeringését. A kardiális körben³, amikor a vér a lábakból áramlik fel a szív felé, szükség van egy lökő erőre. A testnek erre két megfelelő mechanizmusa van. A vénás rendszer összenyomott „szivacsként” működik, és felfelé pumpálja a vért. Az idegvégzések segítik a véráramlást, felgyorsítják azt, és megemelik a testhőmérsékletet. Ezt követi a második mechanizmus, a láb izompumpája, mely összehúzódkor ugyanígy működik. E mechanizmust a járás aktiválja, miközben a lábokban futó erek vezetékkeként működnek, melyek a vért a lábaktól a szív felé szállítják.

A gyakorlat során a csoport közös ritmusa felgyorsul. A színészek egyre gyorsabban és gyorsabban haladnak. Gyakran magam is részt veszek ebben a folyamatban, hogy megtámogassam a ritmust. A talpak erős tapadását a talajhoz végig, az egész menetelés alatt fenntartjuk. A gerinc és a fej laza marad. A törzs fokozatosan süllyed. A vérkeringés növekvő stimulációja megemeli a test hőmérsékletét, és izzadást vált ki.

A talppal végzett munka, a kiváltott vibrációk és a testhőmérséklet emelkedése aktiválja a testet és leállítja a gondolatok áramlását. A kollektív ritmus

² Háromszög: a nyak középpontja és a mellkas előtt keresztbe tett, behajlított karok által bezárt háromszög a funkcionális anatómiában, a törzs rekeszizom feletti része.

³ Kardiális kör: a szív és az érrendszer által alkotott zárt rendszer (orv.)

által létrehozott, fokozódó feszültség és fáradtságérzés kiterjeszti a mentális és fizikai állóképesség határait. Fontos, hogy a belső lazaság érzése mindvégig fennmaradjon, hiszen ez teszi a test számára lehetővé, hogy – a fokozódó feszültség ellenére – a megfelelő mennyiségű izomenergiát használja fel, s hogy nyitott maradjon a belső és külső ingerek fogadására.

A kollektív ritmus kialakulásának szélső pontján a színészek kissé elvesztik a térérzékelésüket; persze, a természetes kontroll továbbra is működik. Aztán, nagyon óvatosan, hanyatt a földre esnek. Egy kis ideig még természetesen zihálnak, a levegőt tüdejük mélyére préselik úgy, hogy mozgósítják a rekeszizmot, a vesét és a rectus abdominis-t⁴. Amikor ellazulnak, kontrollálni tudják a légzésüket. Behajlítják a térdüket, gerincüket és derekukat a talajhoz érintik; egyenletlenül lélegezve „ha” hangot adnak ki, amit a rekeszizom pulzáció-sora idéz elő. Fontos, hogy erőlködés nélkül érzékeljék a rekeszizom által kiváltott „ha” hang létrejöttét, hogy egyáltalán ne erőltessék meg sem a géget, sem a mellkast. Amikor a színészek rátalálnak erre a légzés-módra, a belégzést is ugyanígy fogják folytatni. A megszakításokkal végzett diafragmatikus⁵ ki- és belégzés egyre gyorsuló ritmusban, egészen addig fokozódik, amíg „át nem hatol” a másik színészbe is. A légzési funkció ekkor nagyon gyors, erőltetés nélküli az orron és szájon át, szabálytalan szünetekkel és ritmusban, ami a kutya lihegésére emlékeztethet bennünket. Ez a légzés-mód erősíti és rugalmasabbá teszi a rekeszizmot.

A színészek ezután érzékelésüket a gerincükre és a háromszögre összpontosítják, ahol a rekeszizom pulzálása által kiváltott szakaszos légáramlás apró vibrációkat hoz létre. A háromszög felfogja ezeket a vibrációkat és felhalmozza az általuk begyűjtött energiát, egészen addig, míg annak átadóivá nem válik. Ekkor a megszakításokkal végzett légzés gyorsaságfoka a háromszög ismétlődő anteroposzteriorális⁶ vibrációjától függ. A háromszög önálló mozgásba kezd, egészen a hátgerinc alsó csigolyáinak teljes ellazulásáig. A színész a medence tájékát a testben lévő energia kulcsfontosságú forrásaként és vezérlőjeként érzékeli.

A háromszög aktiválásának révén annak vibrációja az egész testre kiterjed, miközben a belső csend érzékelését is folyamatosan fejleszti. Amint a színészek



Theodoros Terzopoulos mesterkurzusa.
A képen Savvas Stroumpos gyakorlatvezető
(forrás: kana.art.pl)

⁴ Rectus abdominis: egyenes hasizom (orv.)

⁵ Diafragmatikus légzés: a rekeszizom intenzív bevonásával történő ki- és belégzés.

⁶ Anteroposzteriorális: hossz- és keresztirányú testtengelyre kiható (orv.)



T. Terzopoulos demonstrációja a 2016-os Színházi Olimpia idején Wrocławban (fotó: Karol Jarek, forrás: theatreolimpics2016.pl)

be. A térdek enyhén behajlítva, hogy segítsék a medence mozgását. Az arc-, váll-, mellkas- és hátizmok teljesen lazák. A színészek izolálják testük blokkolt részeit, melyek fokozatosan ellazulnak. Lassan mozognak a térben. A háromszög vibrációja kiterjed az egész testre, elérve a nyaki csigolyákat, a fejet, amelyen a színészek nagy óvatossággal és odafigyeléssel dolgoznak, kerülve a megfontolatlan és hirtelen mozdulatokat. A háromszög vibrációi és pulzálása az egész testet energiával tölti, váratlan pozitúrákat és ritmus-variációkat hozva létre. Az ellentétes erők aktiválják a test „keresztjét”, a diagonális és a velük ellentétes (függőleges és vízszintes) tengelyeket, új ellenritmusoknak adnak életet. A színész parancsot ad egy testrészének, például az egyik ujjának, ami aztán a test többi részétől függetlenül kezd el mozogni. A fizikai elem és a tudat közti



Savvas Stroumpos az „energiaháromszög” működtetését demonstrálja 2016-ban (fotó: Irina Lipińska, forrás: grotowski-institute.pl)

számára ismerős lesz a fenti folyamat, lassan megváltozik a testhelyzetük, felderítik és felismerik az egymást követő fizikai pozíciók közötti intervallum különböző mozzanatainak funkcióját.

Az A pontból B pontba való elmozdulás folyamatos elemzése azon térközök sokaságára irányul, melyek az elmozdulás állomásait alkotják. A színészek különféle pozíciókat választanak, hogy ezeket hosszan kitartva figyeljék meg testük viselkedését. Nagyon lassú tempóban, a háromszög működését sohasem leállítva visszatérnek az álló helyzetbe. A légzés szabad. A levegő akadály nélkül áramlik ki és

kooperáció nagyon sokat segít. Az ujj mozdulata átvevődik a csuklóra, innen az egész kézre, mialatt a könyök be van hajlítva, hogy még több energiát közvetítsen. A test egy része – a váll, az ujj és a kar – önállósodhat úgy, hogy átveszi a középpont dinamikáját. Így a középponton-kívüli (off-center) erősödik fel, és mint új energiaközpont működik együtt az előzővel, s bár most az alárendeltté válik, dinamikájából sohasem veszít. Párhuzamosan a végtag működésével – az előzőre válaszként – egy másik rész aktivizálódik, a maga másfajta tempóját diktálva.

A dekonstrukciós gyakorlatban a háromszög alapműködése nem áll le, még intenzívebbé és bensőbbé válik. A színészek fizikai tengelyei ellazulnak és képlékennyé válnak; az egymással ellentétes irányú áramlatok és váratlan energia-kitörések autonóm energia-tengelyekké alakulnak, a háromszög vibrációinak alkotó elemeivé, és olyan impulzusokká, amelyek addig ismeretlen, expresszív kódokat hoznak létre, feltárva az echogén⁷ forrásokat, melyeket ismételten már nem használnak fel. Az energia-tengelyek nyaktörő sebességgel sokszorozódnak, és a kereszteződési pontokban minden egyes alkalommal, véget nem érő orsózással új, különböző tempót diktáló tengelyek jönnek létre. Az arcizmok kitágulnak, a szemek és a száj megnagyobbodik, és az eufória, amit a színészek érezni kezdenek, megsokszorozza az energiát és fokozza az állóképességet.

A háromszög működésében beálló szünetek elősegítik, hogy a színész felismerje, mi történik a testében, a megnyíló belső térben és időben. Az idő kitágul, és a színészeket meglepetések érik. A test a hang-vibrációk élő rezonátorává válik. A színészek megkötés nélkül kutatják a hangkeltés különböző lehetőségeit a magánhangzók, a légzés és saját hagyományaik elfeledett dallamai segítségével.

Minden ellenállás megszűnik. A színészek eksztatikus teste a rend és a káosz határán mindenfajta ingerre nyitott és perforált. Fokozatosan energia-testként építik fel, regenerálják magukat, az elsődleges anyag testeként. E folyamat révén összesűrítik belső energiájukat, és ez az érzés állandósul bennük. A test új testeket vetít ki, a tudatalattiéit, a központi mag energia-tározóvá válik, a Művészet hathatós forrásává. A test a fermentáció és a művészi kifejezés csataterévé válik.

RITMUS

Még a kükeon⁸ is elemeire bomlik, ha nincs mozgásban

A Formát a ritmus szüli. Még a legelvontabb forma, a legmulandóbb, ritmus szülte mozdulat alapja is egy mélyebb logikai törvényszerűség. Két mondat elég, hogy ráatalálj erre az alapra, s akkor fel fog tárulni az a ritmus, mely az adott egyiségre, majd az egész szövegre jellemző lesz. Hiszek abban, hogy a szöveg ritmikus szegmensekből áll, ami különösen érvényes az ókori görög tragédiákra.

⁷ *Echogén: ultrahangot visszaverő, visszhangot keltő*

⁸ *Kükeon: A kükeon (kykeon, κυκεών) ókori görög ital, mely alapvetően vízből és árpából készült, különböző adalékokkal. A görög földművesek kedvelt itala volt, de felszolgálták az eleusziszi misztériumok alatt is, a szent böjt befejezésekképpen. Ha valóban anyarozszal fertőzött gabonából készült, akkor okozhatott LSD-élményhez hasonló látomásokat. A kükeon megtalálható a homéroszi szövegekben. Az Íliász árpa, víz, gyógynövények és kecskesajt (!) keverékeként írja le, az Odüsszeiában méz is kerül bele, a Déméterhez szóló homéroszi himnuszban víz, árpa és csombormenta szerepel. Hermész emésztési problémákra ajánlja Arisztophanész *Békéjében* (forrás: wikipédia).*



Kurészek Dionüszoszt védelmező pyrrikus tánca egy kampániai terrakotta reliefen, i. e. 50–100 körül, a British Múzeum gyűjteményében (forrás: orchesis-portal.org)



Pyrrikosz-táncosok egy győzelmi szobor talapzatáról, i. e. 375 körül, Nemzeti Régészeti Múzeum, Athén (forrás: wikipedia.org)

Sokszor lenyűgöz, hogy a dramaturgiai folyamat során a ritmust nem kell előzetesen megszabni vagy papírra vetni a rendezői elképzelést, mert a dekonstrukció folyamatát, a szöveg analízisét és rekonstrukcióját maga a ritmus szüli, indítja be.

A *Bacchánsnők* próbáján kutatásunk tárgya a következő kifejezés volt: „kamaton t` `efkamaton” (*καμάτον τα' ευκάματον*). A bacchánsnők Ázsiából érkeztek Görögországba Dionüszosz kíséreiént, azt énekelve, hogy „kamaton t` `efkamaton”, ami annyit tesz: „fáradtak vagyunk, fáradtak, de boldogok”. Ezt a mondatot gyakorta szó szerint értették, mármint hogy a bacchánsnők fáradtan jönnek be a színpadra, leülnek az ókori színház köveire, mintha pihenni akarnának. Amikor mi ezt a „kamaton t` `efkamaton”-t megvizsgáltuk, rátaláltunk a pyrrhikus tánc⁹ ritmusára. A bacchánsnők tűztáncot lejtve jönnek be, a földön lépkedve úgy, ahogyan azt a pontiaki pyrrhikus táncban, vagy néhány hasonló keleti táncban is csinálják. A *Bacchánsnők* színészeiből a mámor váratlan energia-kitöréseket váltott ki, és dekonstruált testük repedein keresztül elkápráztató, rebellis anyagok törtek elő, készen az átalakulásra.

Hiszem, hogy a színházban nincs központozás. Nincs teljes megállás, vesző, felkiáltó jel, zárójel. A polgári színház kifejezésnyelvének ezek a dinamikus, extenzív elemei egyáltalán nem léteznek. A beszéd mindig egy bizonyos hőfokot jelez és a belső hangok nagyon is sokféle variációját rejti. Hogy a fonal végét elkapjam, én általában a ritmust követem, nem a konkrét képekre hagyatkozom. A ritmust követem, megcélozva ennek az elvont és szabálytalan anyagnak egy pontját, felderítve a határait. A ritmust követem, mintha magam is annak egyik alkotóeleme volnék, s ez gyakorta egy különös tájra kalauzol el, ahol a be-

⁹ Pyrrhikus tánc: a legismertebb görög harci tánc. Valószínűleg dór eredetű, és először kizárólag a harcra való felkészülés során gyakorolták.

széd nem illusztratív, hanem természetes. A beszéd sokszor fájdalmas. Számomra a beszéd nem a fogalom megragadása, interpretációja, hanem a szó szerkezetének képe, belső indoka. És ezen a ponton tér el az én felfogásom a fogalmakon alapuló színháztól. Engem az érdekel, hogy miközben valaki előad egy mondatot, fel tudja-e még fedezni a benne visszhangzó (echogén) forrást, a ritmus belső magját.

Angolból fordította: Regős János

Theodoros Terzopoulos: *The Return of Dionysus*

“The Body”

The book by world-famous contemporary Greek director, Theodoros Terzopoulos (b. 1945) on his creative method, *The Return of Dionysus*, was published in 2015 and has since been translated into many languages. The third section of the book, with the subtitle “The Body”, selected by the director and offered to *Szenárium*, approaches the actor’s daily training from a physiological and philosophical point of view at the same time, suggesting that these two levels are inseparable in an actor’s practice. In the subchapter on the birth of the idea of deconstruction, the director reveals through recalling the workshop activity in preparation for Euripides’ *The Bacchae*, how he found the method the essence of which he summarizes as follows: “We were trying to provoke the uprising of deeper forces, to tear down the walls which were keeping us immersed in ourselves, to bring forth images from the space of the unconscious, to fly out of our known limits. We realized that our duty is to make the people our accomplices and let them be our partners in the long journey to the country of Memory, the country which hides the primary body and the primary language.” The nature of deconstruction is vividly represented via a detailed description of the exercise of the deconstruction of the triangle [there is a triangle in functional anatomy enclosed by the centre of the neck and the bent arms crossed in front of the chest, above the diaphragm of the torso] and also made accurate by the use of the technical language of anatomy. According to his actors, during this exercise they experienced



Jelenetkép az Attis Színház *Ámor* című előadásából, a képen Aglaia Pappa (fotó: Johanna Weber, forrás: unstage.gr)

the kind of ecstasy that was once thought to be the property of the maenads accompanying Dionysus. Finally, emphasizing the primary role of rhythm, Terzopoulos puts his own artistic creed in the following terms: “I follow the rhythm as if I’m one of its components and I am often lead to an unusual landscape, where the speech is not illustrative, but natural. Many times speech-pain. For me the speech is not its conceptual interpretation, its description, but the image of the word’s structure, its internal cause. And here is my point of difference from the notional theater. I am interested, how someone, while he is interpreting a phrase, can discover even its echogenic source, its core rhythm.”



műhely



VÉGH ATTILA

A varázslónő pálcát tör

Médeia tragédiája

Az ókori görög világ átélése, a „görög módon való gondolkodás” (Heidegger), az akkori korszellem megértése a mi számunkra lehetetlen. Az idők elmúltak, az ösvényeket benőtte a gaz. Csakhogy a tisztás fénye a lombok között még mindig átdereng. Ki-kitehetségéhez, érzékenységéhez mérten tapogatózhat, kúszhat-mászhat a fény felé, vagy legalább át-átleshet, mi a fene lehet ott. Biztató az is, hogy a kutatásban nem vagyunk egyedül. Vannak a szellem szentjeiként tisztelt nagy átlesőink. Elsősorban Nietzsche. Őt nem érdekelték a bozótosba gabyodott klasszikus filológusok szitkai. Ment tovább, egészen addig, amíg megroskadt porhüvelyét saját nővére mutogatta pénzért: „Íme, a megőrült filozófus”.

Mi nem vagyunk ennyire bátrak. (Nekem szerencsére nővérem sincs.) Következetességünk korlátozott: csak a fényszakadék széléig vihet bennünket. Így hát beszélni tudunk Nietzschéről, de arra nem vagyunk képesek, hogy az értelem rendjére fölfeszüljünk.

Nietzsche a görög tragédia életívét vázlatosan a következőképpen látja. Az állandó fenyegetettségben, létbizonytalanságban élő görögök, akik a halállal nálunk sokkal közelebbi kapcsolatban voltak, megengedték maguknak, hogy tragikus életérzésüket olykor múzsai képekbe felejtésük bele. Álomművészetük őre Apollón volt, aki általános képfelelősként őrizte az embervilágot: az álom, a jóslás, a művészet illetékes elvtársa volt, de a rend, a *koszmosz* képe is az ő védnöksége alatt állt: az isteni és emberi lények rendőre is ő volt. Homérosz festészte Apollón ihlette művészet. Homérosz szívéből aranyló képekben csapódott ki még a nagy háború is. A lustán hömpölygő érzékfolyam, amely az *Íliász* vagy az *Odüsszeia* olvastán elragad bennünket, egy olyan életérzésből forrás, amely a létezés örömét is éppoly intenzíven ünnepelte, mint ahogy az egy napig élő (*ephémérios*) lények nyomorúságában is megmerült. De Homérosz műveiben még Apollón az úr. Itt még az a motívum, hogy a Trója alatt harcoló Hektór és Aiasz – a küzdelemben kifáradva, és némi fegyverszünetben megállapodva – ajándé-

kot cserélnek, szeretetteljes képben jelenik meg. Ugyanez a jelenet már egészen más értelmű a tragédia zaklatott terepén: Szophoklész *Aiasz*ából kiderül, hogy az esztétik Aiasz épp az általa kard által hal, amit Hektortól kapott, ahogy Hektort is az őt legyőző Akhilleusz Aiasz ajándékövével köti a lóhoz, mielőtt körbevonszolja holttestét a harcmezőn.

Az eposz Apollón uralta képi világa mögött is ott áll Dionüszosz, de a lét zenéje, amit ő képvisel, csak a tragédiában lép elő. Az őt dicsőítő dithüramboszokból kifejlődött tragédia apollóni szövetén átüt a nüzsai isten vére, és eláztat mindent. A lét harmóniájának képei helyett a létezés zaklatottsága, sötét *melosza*. A színpadképet ugyan még mindig az embereket őrző istenvilág lebegteti, de a tragédia tüzeit már az e két világ közötti súrlódás szikrái táplálják. És a tragédia lesz az istenek alkonyának hírvivője. A háború mindenek atyja, mondá Hérakleitosz. A tragédiában viszály támad az emberek között, az istenek között, valamint az emberek és istenek között. A *bellum omnium contra omnes* káoszát azonban mederbe tereli a még élő archaikus szellem. Nietzsche szerint ez a szellem illan el Euripidész kezei között. Őt már jobban érdeklik az emberek „modern” problémái, a társadalomkritika, az individuális létezés drámája. „Euripidész fölengedi a színpadra a nézőt”

– szól a nietzschei ítélet. Ezzel az igazi tragédiának vége. A kar szerepe Euripidésznél elhanyagolható, szövege gyakran *embolimonokká*, időnként beiktatott, egymással fölcserélhető szövegmodulokká süllyed, holott maga a tragédia a kardalból született, és fejlődése során mindvégig őrizte nemes, ősi származását dór nyelvében. A tragikus hősök egyéni szenvedései közepette a kar volt hi-



Odüsszeusz és Ajax vitája Akhilleusz fegyverei miatt, feketealakos vázakép, i. e. 520-ból, Párizs, Louvre Múzeum (forrás: wikipedia.org)



„Bellum omnium contra omnes” (Mindenki mindenki ellen) tetovált feliratként napjainkban (forrás: imgur.com)



Dionüszosz leopárdhátan egy Pellában talált mozaikon, i. e. 4. század, Pella, Régészeti Múzeum (forrás: wikipedia.org)

hívei egyéni körvonalait vesztették el az orgiasztikus örömnepén. Apollón józan zarándokai azonban mindvégig önmaguk maradnak, nem lépnek ki határaik közül a forró kollektívum felé. „A tragédiában nyeri el legmélyebb értelmét, legkifejezőbb formáját a mítosz; még egyszer, utoljára fölmagaslik, akár egy megsebzett hős, és utolsó, késői ragyogással ott izzik szemében nem csupán roppant ereje, de a haldokló bölcs nyugalma is” – mondja Nietzsche. Mintha csak az *Oidipusz Kolónoszban* főhősét látnánk, ahogy belép az Eumeniszekké átváltozott Erinnüszök ligetébe, hogy meglelje végső nyughelyét. Egy különösen bátor asszociációval azt mondhatnánk: Szophoklész élete utolsó művében magának a tragédiának halálát rajzolta meg. Ha mindezek után úgy érezzük, hogy Euripidész művei közelebb állnak hozzánk, mint Aiszhülosz vagy Szophoklész művei, akkor – Nietzsche nyomán – fészket rakhat bennünk a gyanú: e rokon érzésnek pusztán az az oka, hogy nagy elődeit, azaz a tragédiát hozzánk hasonlóan már Euripidész sem értette igazán. Tragikum helyett egyéni kínlódástörténetek, a lét borzalmas mélységei helyett társadalomkritika. Ez kielégíti mai mélységérzetünket, főleg, ha a szöveget khitónban ágáló színészek deklamálják muzeális közhírré.

A tragédia helyzetét persze nem kell ennyire tragikusan látnunk. Hiszen a Nietzsche fölvázolta szakadék ellenére, amely Euripidész és elődei között tátong, még mindig megérezhetünk valamit a megérezhetetlenből, még mindig meg tud szólítani bennünket valami a múltból. Euripidész műveinek még a mi számunkra is lehet némi esztétikai, sőt: ontológiai érvénye.

Médeia tettét – Ábrahám gyerekgyilkossági kísérletéhez hasonlóan – a mai ember nem érti. Ráadásul Médeianak még egy Kierkegaard sem adatott, aki elmagyarázná, tette mennyiben több szimpla gyilkosságnál.

vatott őrizni a kapcsolatot az általánosabb emberi (azaz isteni) szférával. Most, hogy az euripidészi szemlélet az egyének élete és a társadalomkritika felé fordult, a karnak már nem sok szerepe maradt.

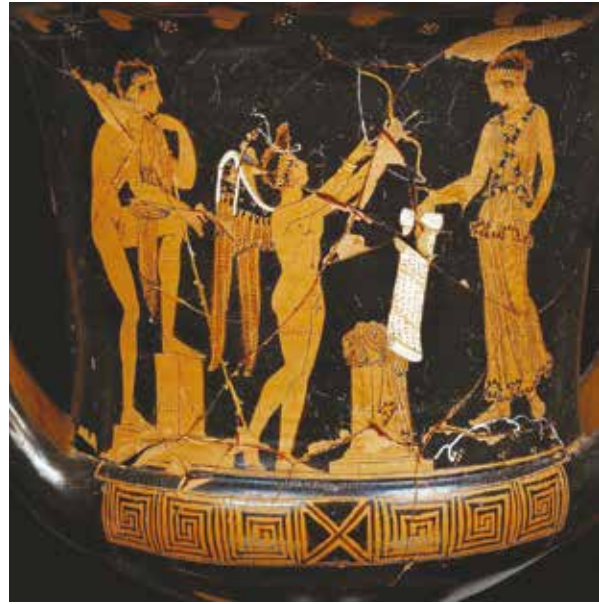
A dionüszoszi megszállottak egytől-egyig átváltozottak voltak. A Dionüszia bakkhászai pettyes szarvas- vagy párdubórt terítettek magukra, úgy indultak el individuális léthatáraikon túlra. Az állatok kültakarójának pettyes vagy csíkos mintáját a biológusok úgy nevezik: körvonalfeloldó minták. Dionüszosz

Amikor Médeia Korinthosba érkezik, több szempontból is idegen: barbár, varázsló, és gyilkosságok terhelik a lelkét. (Ráadásul ezek között testvérgyilkosság is van. Az Erinnuszok imádják az ilyen célszemélyeket.) Médeia egymaga az egyik pólus, a másik pedig a polisz. A szerelemtől fűtött, földi, vad, babonasötét, bűnös ösztönök világa, szemben a polisz isteneknek tetsző, háziasított, vallási rendben fogant, jogot-okosságot-mértékletességet szem előtt tartó rendjével. Mintha a szokásos *phüszisz-nomosz* ellentétpár volna a végsőkiig kiélezve. A *phüszisz* a lét, az ösztönök, a természet földi vadonja, a *nomosz* az emberi mérték és átlátható rend birodalma. Médeia lamentációjában éppen azt panaszolja föl, hogy a görög törvények által előírt rend természetellenes, elszakadt a *phüszisztől*, a lét alapjaitól, hiszen a nők szenvednek benne. Erósz jól megkavarta a dolgokat: olyan helyzetet teremtett ezzel a szerelemmel, amely magában rejt a robbanás lehetőségét.

Erósz elragadta Médeiát, és a nő féktelen szerelmében bármire hajlandó volt. A vágyisten féktelen erejének megszelídítésére azonban van mód: Aphrodité gyengédsége. A kar így énekel:

*Erósz, ha nagyon hevesen
tör rá az emberekre, sem
hírt, sem erényt nem öregbít;
ám ha kiméri léptét
Küpris, nincs más
ennyire kellemes isten.**

Médeia beleszeretett Iaszónba, olyan vadul, ahogy csak egy barbár varázslónő tud, de görög földön megtelepedve, az Aphrodité oltalma alatt álló házasság révén „háziasodott”. Csakhogy férje fölrugta az Aphroditének tett fogadalmat. Ezzel Médeiát visszatolta Erósz uralma alá. Ezek után Médeiának nincs más választása, mint hogy tetteiben Erósz sötét oldalát jelenítse meg. Ha mindezt a nietschei istenpáros fényében vizsgáljuk, rádöbbenhetünk, hogy a Dionüszosz



*Ámor szerelemre lobbantja Iaszónt és Médeiát,
szicíliai görög vázákép, i. e. 350
(forrás: pinterest.com)*

* A magyar nyelvű idézeteket – kivéve a *Bakkhánsnők* részletét – Kerényi Grácia drámafordításából kölcsönöztük.

vad határtalanságból a polisz rendjébe tért, megszelídült, az apollóni rendbe illeszkedett varázslónő sorsa kényszere folytán – immár pusztító módon – visszatér Dionüszoszhoz. Nem véletlen, hogy a megvadult nőt a kar többször is oroszlánhoz és bikához hasonlítja:

*Mert mint az oroszlán, fiaféltő,
bikatekintetet vet...*

Az oroszlán és a bika Dionüszoszt megszemélyesítő állatok, ahogy kiderül ez például a *Bakkhánsnők* egy kardalából, amelyben a bakkhánsok kara urához, Dionüszoszhoz szól (Csengeri János fordításában):

*Jelenj meg, Bosszú, vedd kezédbe kardodat,
nyakát élesen szeld le a törzsiről,
mert istentelen, jogtalan és gonosz
e föld-sarjadék, Echion magzata.
Jelenj meg miként bika vagy sokfejú
sárkány, vagy lángot okádó
rémes oroszlán.*

De haladjunk sorjában! A darab a Dajka megjelenésével veszi kezdetét. Ő eljajongja, milyen siralmas lelkiállapotban van úrnője, akit férje le akar cserélni Glaukéra, Kreón lányára, vagy azért, mert beleszeretett, vagy mert az újabb házasság – ahogy majd Iaszón apológiájában állítja – jót tenne karrierjének:



Euripidész: *Médeia*, Nemzeti Színház 2019, r: Eirik Stubø, a képen Nagy Mari a dajka szerepében (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

*...ut' omm' epairusz' ut apallaszúsza gész
prozópon: hósx de petrosz é thalassziosz
klüdón akuei nuthetumené philón...
...szemét föl nem veti, a földtől nem szakítja el
tekintetét: mint szikla vagy tengermoraj,
baráti szóra, intelemre úgy figyel...*

Ez a szöveghely is Médeia földi, természeti jellegét hangsúlyozza. A varázslónő a földdel (gé) való szoros kapcsolata révén, valamint a természet fenséges erőihöz való hasonlósága (szikla, tengermoraj) miatt a rációval, az intellemmel, a baráti szóval áll szemben. A phüszisz, a zabolátlan őstermészet erőtere ez. Ezt az elemi erejű ellentétet a Iaszónnal

kötött házasság csupán megzabolázta, de nem oltotta ki. Teljes erővel tér vissza, ahogy a tragédia kibontakozik.

A Dajka ezek után közli, hogy „még felén sem tart” a kín (ez fölkelti nézői várakozásunkat), és már előre szánja Médeiat, akivel Iaszón iránti gyűlöletében együtt érez, de persze dajka lévén ő nem olyan állhatatos, mint úrnője. Vívódik hát:

*Apátookról, ó gyermekek, halljátok-e,
milyen hozzátok? Vesszen el! De nem, hiszen
gazdám ő mégis, bár övéihez gonosz.*

Amikor aztán kihallik a házból, hogy Médeia dührohamában megátkozza saját fiait, halállal fenyegetve őket, a Dajka a delphoi jósdá feliratainak („legjobb a mérték”, illetve „semmit se túlzottan”) szellemében így szól:

*...ta d'hüperballont'
udena kairon dünatai thnétoisz;
...aki túl nagyra
tör, az az ember nem arat, csak bajt;*

A szöveg ezek után magasabbra köröz:

*...s rosszabb átok szakad a házra,
hogyha egy isten dühe felkél.*

Médeia nem egyszerű családból származik: anyja Hekaté, nagynénje Kirké, nagypapa Hélios. Sorsa emberi, dühe isteni. És az isteni bosszú több szempontból jogos még a polisz lakóinak jogértelmezése szerint is. Mert a jogrendet Iaszón sértette meg azzal, hogy megszegte Médeianak tett házassági fogadalmát. Márpedig ez a fogadalom Zeusz színe előtt tétetett. És ha abban a világban valaki megsértette a rendet, akkor a sértettnek joga volt bosszút állni. Médeia történetét azonban ez még nem emelné tragikus üggyé. Ehhez a bosszúnak olyan mérvűnek kell lennie, hogy megrázza a nézők lelkét, hogy kivesse őket a nyugodt társadalmi létezés akolpárájából.

A görögökről című esszéjében Cs. Szabó László írja: „Maguk az ógörögök halálos komolyan vették az átkot (sok faluban még mindig), s épp annyira komolyan azt is, hogy a legretentőbb bosszú is jogos egy hitszegőn, aki megszegte a zsványbecsületet, vagy visszaélt egy élettárs vak bizalmával. Médeia nem volt a szemükben elvadult nőtény s barbár boszorkány, amikor megölte gyermekeit; kétszeres rémtette maximálisan kegyetlen, de érthető kiegyenlítés egy áruló férjjel szemben, aki idegen földön, idegenek közt akarja elhagyni politikailag előnyös, új választottjéért.” A szerző úgy folytatja, hogy szerinte Médeia megbecsültsége közel Antigonéval azonos a görögök körében.

Mіндеzt jelzi az is, hogy a kar (amely itt a helyi asszonyokat, Médeia barátnőit kép-



Médeia, freskórészlet a Villa Ariannából, Stabiae-ből, i. e. 1. század, Nemzeti Régészeti Múzeum, Nápoly (forrás: wikimedia.org)

viseli) a kezdetekkor arról biztosítja Médeiát, hogy a *dikaiosziné* (a bosszú jogoságának) megítélése tekintetében vele egy követ fúj:

...endikósz gar ekteiszé poszin,
Médeia. pentheim d' u sze thaumadzó tiukhasz.
...mert joggal bünteted meg férjedet,
Médeia. Sorsod hogy panaszkod, nem csoda.

A gyerekek tervezett megölésének rettenetét kezdetben csorbítja az a tény, hogy a nőre és fiaira száműzetés vár. Márpedig abban a korban ez szinte azonos volt a halállal (vagy legalábbis a koldusléttel):

...s ha meghaltak, be engem mely város fogad?
Ki nyújt oltalmul földet és biztos lakást
vendégbarátként, s védi meg személyemet?
Nincs ember.

Médeia gyerekgyilkossági terve tehát a drámának ezen a pontján is (amikor pedig a gyerekgyilkosság még *választható*, hiszen még nem kattant rá a kényszer bilincse) védhető. Ekkor még az lehet az érv, hogy az anya a nyomorúságos, lassú pusztulástól menti meg fiait, ha gyorsan ledöfi őket. Később változik a helyzet, mert kiderül, hogy Iaszón engedékenyebb Kreónnál, hiszen ő kész rá, hogy eljárjon családja jövője érdekében („jelt vihetsz barátaimnak, hogy jól bánjanak veled”), de ekkor már késő. Ekkor a fiúk megölése már nem indokolt. Csakhogy a kocka el van vetve, a mérgezett peplosz már elküldetett Glaukénak, a sors ráfordul a célegyenesre. Médeia egy rövid vívódási monológ után úgy dönt, beteljesíti a tragédiát. A mostani érv a gyerekgyilkosság mellett a következő. Ha Médeiát mint méregkeverőnőt elítélik Glauké haláláért, Kreón



Szűcs Nelli Médeia szerepében, a Nemzeti Színház 2019-es előadásában (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

vagy a nép bosszúja nyilván eléri gyermekeit is. (Ahogy az egyik mítoszváltozat szerint ez meg is történik a fiúkkal, akit anyjuk Héliosz oltáránál magukra hagy.) És Médeia dönt:

Az ellenség kezére adni nem fogom,
hogy bántalmazzák két szülöttemet – nem én!
Mindenkép meg kell halniok, s ha sorsuk ez,
inkább ölöm meg őket én, ki szültem is.
Nincs már kiút más, elvégeztetett.

A gyerekek meghalnak, Iaszón pedig gyászbeszédében Médeiát – akinek alakfejlődési íve a tragédiában korábban a csúcra jutott, hiszen Euripidész által az általános női sors szimbólumává vált – visszatolja az idegen státuszába:

*...és mikor már asszonyom
lettél és szültél két szép gyermeket nekem,
megölted őket, indulatból ágyadért.
Ilyet nem merne tenni hellén nő soha,
kiket mellőzve én téged méltattalak
a nászra: íme, ellenséget vettem el...*

Ha ezek után is eszünkbe jut még Cs. Szabó László, akkor még nagyobb csapatokban rohannak meg bennünket, késői nézőket a kérdések. Hogy lehet Antigoné morális megítélése azonos Médeiáéval? Hiszen ő nem ölt meg senkit. Hogyan lehetséges, hogy a görögök számára a görög nő sorsának emblematisz alakjává válhatott a saját gyerekeit elpusztító barbár varázslónő? Oidipusz tragédiáját figyelve azzal a megdöbbenő ténnyel szembesültünk, hogy a keresztény típusú szándéketika a görögöknél „nem játszik”. Oidipusz akkor is bűnösnek érezheti magát, ha soha nem akart rosszat, mert abban a korban a tett volt a lényeges, nem a szándék. Ezt még elfogadjuk. Médeia történetében viszont a helyzet éppen fordított: nem a tett a lényeges, hanem a szándék. Médeián sérelem esett, amit meg kell bosszulni. Úgy látszik, hogy a bosszú foka irreleváns. Ha nem az volna, akkor a görögök Médeiát – tekintve, hogy a rajta esett sérelemmel nem arányos a bosszú – egyszerű őrültnek tartanák, de nem ez a helyzet. Médeia sorsa – hasonlóan Antigonééhoz – a közösségi etika és a belső morál összeütközésének példájává nemesedett, így állta ki az idők próbáját. Ez a mi számunkra érthetetlen, még akkor is, ha találtunk enyhítő körülményt. Pontosabban: megérteni képesek vagyunk a tettet, de sem együtt érezni nem tudunk Médeiával, sem az általános nőit nem tudjuk tisztelni benne. Ha a kedves olvasó úgy érzi, hogy mégis képes erre, akkor minden irónia nélkül, őszintén – Heidegger együtt – csak gratulálni tudok, mert ez annak a jele, hogy tud görög módon gondolkodni.

Hogy a bosszúálló nő sorsának tükrében a korabeli nők általános helyzetét kell látnunk, azt Médeia nagy monológja adja tudtunkra a dráma elején. A megcsalt feleségről megtudjuk, hogy érti ő a polisz rendjét, és sosem akarta megsérteni. („A város tetszését, ki vendég, nyerte meg.”) Ezután következik a nők sorsa fölötti gyönyörű lamentáció.

*Az összes ésszel bíró élőlény közül
legrosszabb sorsuak mi, asszonyok vagyunk.
Előbb férjet kell vásárolnunk rengeteg
kincserért, kit aztán testünk zsarnokul fogad.*

Itt már nyilvánvaló, hogy túlemelkedtünk a görög–barbár dichotómia síkján. Médeia minden asszonyért szól. És hogy a nők sorsa reménytelen, az is kiderül hamar:

Azt mondják rólunk: életünk veszélytelen,
hisz otthon élünk, – ők dárdával küzdenek;
pedig nem úgy van! Háromszor megállanék
inkább a pajzs mögött, mint szüljek egyszer is.

Ha most még egyszer utoljára, mintegy búcsúzóul nekifutunk a dolognak, akkor hősnőnk alakja kissé éteribb fényben jelenik meg előttünk. Képzeljük el, hogy az ideák birodalmában vagyunk. Innen nézve a majdani gyerekgyilkosság nem



L. Pintilie: *A tölgy*, 1992, a képen a film zárójelenetének egy kockája (forrás: port.hu)

más, mint performance: egy igazság felmutatása. A minden reményen túli igazságé, amelynek jegyében a nyomorult egy napig élők napjai telnek: hogy nincs jövő. Hallom: az ideák birodalma iránt érzéketlen olvasók most magukban azt firtatják, hogy vajon a gáztettet, amelynek jogosultságát morálisan nem vagyunk képesek belátni, sikerülhet-e megérteni Euripidész társadalomkritikai, vagy esetleg Végh Attila pesszimista-ontológiai hevülete örvén. De ez nem számít. Eszembe jut a román rendezőnek, Pintiliének *A tölgy* című filmje. A film a Ceaușescu-diktatúrában élők mindennapjairól szól.

A város határában van egy öreg tölgyfa, ez alatt üldögél gyakran a szerelmespár. A film zárójelenetében is itt ülnek. A lány a fiú szemébe néz, és azt mondja: „Terhes vagyok”. A fiú ránéz, és így felel: „Egy gyerek? A saját kezemmel fojtom meg”.

Attila Végh: The Sorceress Breaks a Wand

The Tragedy of Medea

The National Theatre in Budapest saw the premiere of Euripides' tragedy, *Medea* (directed by Eirik Stubø, with Nelli Szűcs in the title role), on 20 September 2019. On this occasion, poet-philosopher Attila Végh, an expert in classical philology, was asked by *Szcenárium* to write the present essay. –To what extent is Medea's murder of her children more than a simple infanticide? – How is it possible that, for ancient man, the barbarian sorceress destroying her own children could become the emblematic figure of the fate of Greek woman? – the author is asking the question, pointing out that although today's man is able to understand the motives for Medea's deed, he can scarcely feel sympathy with her, because that would presuppose thinking in the manner of the Greek, as the author puts it in the wake of Heidegger. Based on interpretations by Nietzsche and László Cs. Szabó, by pointing at the archaic motifs in Euripides's drama, Attila Végh is making an attempt to draw attention to the foundations of the ancient Greek spirit, in the knowledge of which the mythical backdrop to this tragic act, impossible to judge by ordinary moral standards, the source of Medea's moral perfectionism, faintly emerges.



„Az voltam a színpadon, aki az életben szerettem volna lenni”

Jászai Mari emlékirataiból¹

Színészi öntudatom első lélekzétvételét Szigligetinek köszönhetem.

Olvasópróbánk volt „Iskarióth”-ból². Én Magdolnát játszottam. Szigligeti mellett ültem. Szerepemet már otthon, az első olvasásra, magamba szívtam, annyira, hogy az olvasásánál már a szárnyára kapott a szöveg és magamról megfeledkezve röptültem a könnyű verseken. Már Magdolna voltam. Mégis észrevettem, hogy Szigligeti, amint a szöveget kíséri az olvasásom alatt, apró vonásokat húz bele. Oda pillantok és látom, hogy az én egész nagy elbeszélésem ki van húzva a szövegből és hogy most az egészet *visszahúzta*. Nekem adott igazat, első meggyőződése ellenére. Folytattuk az olvasópróbát és egyikünk sem tette szóvá, ami történt. De ez a néma jelenet volt életem legszebb pillanata! Ébredő öntudatomnak gyönyörű diadala.

Hamar vége lett a boldogságos szép Szigligeti-időszaknak. Szép halála volt: hirtelen szívbaj ölte meg. Csak megrogytak a térdeim, mikor egy reggel a púpos szerephordó Jancsi hírül hozta, hogy az éjjel meg-



Jászai Mari mint Mária Magdolna Váradi Antal *Iskarióth* című drámájában, Nemzeti Színház, 1876. szeptember 22., Koller Károly felvételén (forrás: oszk.hu)

¹ *Jászai Mari emlékiratainak* 1827-es első kiadását sajtó alárendezte: Lehel István. A 2003-ban megjelent hasonmás-kiadás (Babits Kiadó, Szekszárd) szövegét betűhíven közöljük, szerkesztői jegyzeteinkkel ellátva, a szemelvények oldalszámának fel tüntetésével.

² Váradi Antal *Iskarióth* című darabját 1876-ban mutatta be a Nemzeti Színház.

halt. Mintha megéreztem volna, hogy mit vesztettem. Ha ő életben marad, nem lett volna belőlem a veszett hírű: keserű Jászai.

Ő volt az egyetlen igazgatóm, aki megértően bánt velem. A művész szemével nézett, szenvedélyes kitöréseimben is gyönyörködött, mert érezte, hogy azoknak mindig igazság a forrásuk. Mikor panaszkodtak rám, hogy az a Jászai mindent kritizál, azt felelte:

– Kritizálhat, mert magát kritizálja a legszigorúbban.

*

Szerepeim mindig a próbáim alatt tisztultak le a seprűjökéről. Ezért voltam én telhetetlen a próbákban. Mindig kész alakkal mentem a próbára, de amint megszólaltam, mindent nyersnek éreztem. Ügynevezett „felfogásról” fogalmam sem volt. Mikor Beöthy Zsolt *Imogén* után azt írta: „Mi más felfogással mentünk a színházba Imogenről³ és ez a színész-



Jászai Mari portréja Mária Magdolnaként
(fotó: Koller Károly, forrás: PIM OSZMI
Fotótár, eclap.eu)

nő nemcsak lerontotta azt, hanem meggyőzött a maga felfogása helyességéről”, – megdöbbentem a „felfogás” kifejezéstől. Hiszen nekem semilyen felfogásom nincs. Mi lehet ez? Én egészen egyszerűen csak Imogen vagyok és eszerint beszélek és cselekszem.

Csodálkozással, később utálattal hallottam, amint emberek „a nagy síró jelenetemről”, vagy „a nagy kacagó jelenetemről” beszéltek. Nekem a jelenet, a hatás sohasem volt cél.

Az én *Medeám*⁴ és *Elektrám*⁵ azért volt szép és igaz, mert *fájt* nekem az ő haragjuk.

A harag nekem mindig fájt. Valóságos testi rosszullétet okozott. Mintha

valami idegen, ellenséges elem esett volna belém, amelyet ki kell vetnem, mint a folyónak a beleesett szemetet. A harag homályosította el a fiatalságom szépségét. Minden igazságtalanságért haragudtam és kínlódtam. De szegyenlettem volna egyetlen komisszágon szemet hunyni. Büntársnak éreztem volna magam.

³ Imogen a címszereplő lánya Shakespeare *Cymbeline* című darabjában, melyet a Nemzeti Színház 1881-ben mutatott be.

⁴ Jászai Mari a *Medeát* (Franz Grillparzer átiratában) 1877-ben játszotta először a Nemzeti Színházban.

⁵ Szophoklész *Elektrájának* bemutatója Jászai Marival a főszerepben 1890-ben volt a Nemzeti Színházban.

Mennyire megnehezítik az emberek életét azzal, hogy gyermekkorában az igazságra tanítják, ahelyett, hogy a látszatra tanítanák. Mennyire becsületesebb az a perzsa, aki úgy ajánlja fiát a másíknak, hogy: „Fogadd fel barátom, mert ez a gyermek úgy hazudik, hogy még engem is becsap!” A mi erkölcsünk azonban: szemfényvesztő hazugság, amely lassankint a kiábrándult hívőt mindennap a kínpadra húzza.

Az én életem legnagyobb szerencsétlensége volt, hogy az igazságot mint az élet mindennapi járandóságát követeltem. Ezzel aztán terhükre váltam az embereknek: kerültek és meggyűlöltek érte.

Én fegyvertelenül álltam az élet iszonyú harcában. Velem szemben mindenkinek a kezében volt a hazugság és a kapzsiság fegyvere. Engem mindenki kifosztott, kihasználta, rászédett és megsebzett.

Akit az emberek *igaz* ismeretében nevelnek, aki nem vár az emberektől mást, mint ami a „lényegük”, annak az élet mulattató színlelőadás. Nem, az igazság nem az élet természetes járandósága, mint a levegő és a napfény.

*

Az emberek engem erősnek és keménynek tartanak. A külsőm és modorom után ítélnék. Az igazság az, hogy érzékenyebb és alázatosabb szívet soha nem találtam az enyémnél. Az alázat és a hála a lelkem lényege. Ezt belevittem a színészetembe is: mint a szegfű magával hozza az illatát.

Az én *Elektrám*, ahogyan én játszom, a legmeghatóbb naiva minden naiv szerep közt.

Mennyi élet, mennyi dicsőség és boldogság termett nekem Elektrából! Elektra nélkül üres maradt volna az életem.

Csodálatos volt mindjárt az első előadás. Nem volt egészen telt ház és mindenki csak tisztességet várt, de nem anyagi sikert. A közönség már az első és második felvonás után szokatlanul élénken viselkedett. A negyedik felvonás után pedig, mikor kitapsoltak, nem értettem meg, hogy mi történt: a közönség felugrált, kiabált és integetett. A lárma oly nagy volt, hogy ijedten kérdeztem Nagy Imrétől, aki Orestest játszotta:

– Az Istenért, mi történt? Mi ez?

– Ez – felelte Nagy Imre –, ez, barátnőm, harminc előadás.



Jászai Mari mint Elektra 1887-ben,
Fekete Sándor felvételén
(forrás: PIM–OSZMI Fotótár, eclap.eu)

Lett belőle hatvan a Nemzetiben és az egész országban kétszáz.

A második előadás után elküldte Paulay a színház nézőterének tervrajzát: rajta minden hely áthúzva, azaz eladva. Paulay a következőt jegyezte rá:

Mint a Nemzeti Színház történetében páratlan esetnek tanújele, a levéltárba teendő. Az előadás napján semmiféle jegy nem volt kapható és a pénztár egész nap zárva volt. Paulay Ede sk.

E tervrajznak másolata íróasztalom fölött függ berámázva. Ez az én nemesi oklevelem.

*

Nemzeti színházi tagságom legelején történt. Az idegláz kínzott és éppen próbán voltam. Úgy rázott a hideg, hogy a fogaim összeverődtek. Elbújtam a színpad háttérébe, összekuporodtam egy lépcsőn és beburkolóztam egyetlen téli ruhámba, egy bolyhos sálba. Egyszer csak hallom, hogy Szigligeti keres. Amint meglát, odaül mellém, hogy más ne hallja, amit mond.

– No, asszonyka, csak nem beteg? Ne legyen ám, mert éppen azt jövök kérdezni, van-e bátorsága egy nagy küzdelemre?

– Nincs, most nincs – siettem válaszolni.

– Pedig kell, hogy legyen – mondta a drága ember. – Nézze, itt van egy szerep, Antigone. Én azt akarom, hogy maga játssza, de Gyulai Pál Felekyné pártján van. Nagy harcunk lesz!

A szerepet én kaptam.⁶ Igen könnyűnek tetszett, csak egy mozdulat iránt voltam kétségben: és ez volt az egyetlen szerep egész színészi pályám alatt, melyet, mielőtt játszani mentem, megnéztem – a tükörben. Megnéztem, mert nagyon merésznek találtam, hogy a fejem felett összecsapjam a kezem. Tanulás közben az indulat parancsolta ezt a mozdulatot. Mikor megcsináltam, megijedtem tőle. Játék előtt visszamentem a tükörhöz és abban néztem meg, hogy megcsinálhatom-e? Természetes, hogy megcsinálhattam, mert a szerepből született, tehát: *szükség volt rá.*

Azontúl mindig megbízom a szerep sugallta, belülről születő mozdulatban.

Én *kívülről* soha nem cicomáztam a szerepeimet. Ezért nagyvonalúak voltak, nem részletmunkák. Egységesek, azaz: következetesek.

Antigone egyik előadására lejött Laube, a Burg-színház igazgatója egy Wewerka nevű, csodaszép színésznéjével. Szigligeti hírül hozta, hogy Wewerka a páholyban így kiáltott fel:

– *So muss man Antigone spielen!*⁷

Elbámultam. Hát máskép is lehet? Vajjon hogyan lehet az a *máskép*?

⁶ Az Antigone címszerepét Jászai Mari 1876-ban alakította először a Nemzeti Színház színpadán.

⁷ 'Antigonét így kell játszani!'

Sok év mulva⁸ azután voltam a Burg-színházban és láttam a másképent. A híres Wolter⁹ néztem meg a *Téli regében*. Hermionet játszotta. Tehát ez volt az a máskép. Nem bírtam az előadás végét kivárni, pedig a Mitterwurzer-pár felséges volt. De Wolter: túrhetetlen csinálmány. Szegény, vértelen, hamis csinálmány.

*

Antigone volt az én színészetem alfája és Elektra az omegája. A többi e közé a kettő közé esik. Mikor Antigonet először játsztam, egyetlen felkiáltásból állt a bírálát: „Ez a színésznő kothurnusban született!”

Úgy látszik, ez határozott további színész-sorsomon. De mi lehetett az a kothurnus, amiben én születtem, ott Ászáron, abban a földes szobában? Ha a drága jó Szigligeti tudná, gondoltam magamban, hogy én azt sem tudom, miben születtem, bizonyosan nem merete volna rábízni ezt a szerepet.

Édes Brockhaus!¹⁰ Talán a legszebb napom volt az, amelyen téged felfedeztelek.

És mikor megtudtam a kothurnus értelmét, akkor rájöttem, hogy az nem a görög színészek által felkötött toldalékcsizma és nagyfejű álarc, hanem az a lelki képesség, hogy a velünk és körülöttünk történő eseményeket *szélesebben* tudjuk látni és hogy a dolgoknak a kellesénél nagyobb fontosságot tudunk tulajdonítani. A nép úgy fejezi ezt ki, hogy: mindennek nagy feneket kerít. Nos, ez volt az én apám. Akkora feneket kerített minden dolgának, hogy mikor egy szál leszakított piros szegfűért meg akart büntetni, előtte való nap velem áztatta be a kötelet, amellyel másnap bezárt ajtóknak mögött véresre verte a meztelen testemet.

Ez akkora kothurnusa és páthosza a felfogásnak, hogy századik diluciója¹¹ is elég egy tragikának hozományul a színpadra.

A páthosz, a kothurnus is veleszületik az emberrel, mint az orra formája s a szeme színe.

Egyszer egy parasztságosony küldött utánam olyan üdvözlötet, amely a legnemesebb páthosz volt. Kővágóörsről indult el a dereglyénk vissza Boglárra. Körmendiné ottmaradt a parton. Amint visszanezek, felemeli vállból a két karját és háromszor meglendíti felém! Ez olyan szép volt, hogy könny szökött a szemembe tőle. Nem tudom, eltalálom-e ezt a mozdulatot Az *arany ember* Terézájában, amelybe beleilleszttem.

*

⁸ Jászai Mari 1892-ben vendégszerepelt Bécsben.

⁹ Charlotte Wolter (1834–1897)

¹⁰ A *Brockhaus* (mai teljes nevén *Die Brockhaus Enzyklopädie*) egy többkötetes német nyelvű enciklopédia.

¹¹ A „századik diluciója is elég” jelentése: ’a századrésze is elegendő’

Ó, szép Imogen! Mily boldogság volt tebenned élni! Soha többé nem fog téged játszani úgy színésznő, mint én, mert senki úgy nem szerethet, mint én szerettelek.

És olyan szép voltam benne, hogy mikor elkészültem az öltözködéssel és végignéztem magam a tükörben, odakiáltottam Lendvainénak¹²:

– Ilka! Nézd, milyen szép vagyok!

Ó, szép Imogen! Gyönyörű volt egymásban élnünk, úgye?!

Nem csodálkozom, hogy Beöthy Zsolt¹³ azt írta akkor: „Jászai Mari ma nemcsak a saját homlokára, de a Nemzeti Színházéra is egy fényes csillagot hozott le az Égről!”

*



Jászai Mari Médeiaként Strelisky Sándor 1902-ben készült felvételén
(forrás: PIM-OSZMI Fotótár, eclap.eu)

A bécsi Medea-előadás lealázó módon kezdődött. A vonatnál a bécsi színészkiállítás elnöke: Marquis de Caux úgy fogadott bennünket, hogy megbiccintette a fejét, elvett egy szelet papirost a titkárától és arról leolvasott öt francia mondatot. Még Paulayval, az igazgatóval sem fogott kezét. Egy fejbiccintés és otthagyt bennünket.

Az előadás előtt kimentem a Praterbe sétálni. Ott elfogott a színház igazgatója, Jauner és könyörgött, hogy mondjak le az előadásról. Medeával Bécsben nem lehet sikerem, hisz itt ezt a szerepet a világ legnagyobb tragikája, Wolter játssza. „Egy kis rosszullét, egy fejfájás és meg van mentve” – mondta. Nyugodtan feleltem:

– Köszönöm a jóságos aggodását. Ha Wolter jobban játssza Medeát, mint én, akkor csak az igazság diadalmaskodik, ha én belebukom.

Nos, a másik felvonás végével kezdek vetközni, hogy fekete ruhámba visszaöltözöm, berohan Paulay, kézenfog, rohan velem a függönyhöz és kitaszigál. Olyan láрма és hadonászás fogadott, hogy ünnepléshez szokott színész létemre is megijedtem. Rémülten kérdeztem Paulayt:

Mi történt, az Istenért? Ó nevet és visszalök a közönség elé, még vagy húszszor. Ekkor már láttam, hogy mi történt.

¹² Lendvainé Hivatal Anikó (1814–1891) színésznő

¹³ Beöthy Zsolt (1848–1922) irodalomtörténész, esztéta, egyetemi tanár

A Burg-színészek előttem ültek, Wolterrel az élükön és úgy tapsollak és sírtak, hogy a közönség őket nézte.

Végre bementem az öltözőbe. Megint csak beront Paulay:

– Kapjon magára valamit, a marquis jön, az elnök!

A vasúti fogadtatás villant az agyamba. És mosolyogtam.

Édes volt az a nemes elégtétel, amit az a nagy úr hozzá méltó őszinteséggel adott. Mielőtt kezet nyújtott volna, lehajolt oly mélyre, mint a kezem leért, és soha, sem azelőtt, sem azóta nem tapasztalt hódolattal csókolta azt meg. Azután így szólt:

– Most küldtem be a koszorúért a városba. Kérem, fogadja el hódolatom jeléül, bár későbbben érkezik a kelleténél. De nem tudhattam, hogy a színművészet imperatrice-át¹⁴ fogom önben üdvözölhetni.

Még benn volt a marquis, mikor jöttek a bécsi színésznők. Az egyik a szoknyája alját hozta tele rózsákkal és úgy öntötte elém, mint egy oltár elé.

Másnap délelőtt, mikor próbára mentem, Stella Hochenfelst¹⁵ és Baudiust¹⁶ találtam az Imperial előcsarnokában.

– Mit csinálnak itt a hölgyek ilyen korán? – kérdeztem tőlük, mikor felkeltek és elém jöttek.

– Wir haben auf Sie gewartet, hohe Frau!¹⁷ – felelték.

A marquis úr óriási babérkoszorúját elvittük Grillparzer¹⁸ síremlékére. Egész Bécs, egész Magyarország zengett a diadalomtól! (51–57)

*

1913 május 29.

Ma még egyszer utoljára: Medea.

Gyáva vagyok. Mióta észrevettem, hogy az emberek nem *keresik* az arcomat, azóta mindig félénkebb leszek velük szemben. És hogy titkolom kezdődő gyengesémem. Ó, az emberek csak az erősek barátságát keresik.

Minden derékség, tudás, becsületesség nem ér fel egy kis szeretetreméltósággal az emberek előtt.

Az Úristen egyáltalán nem tett becsületet az emberkébe, azt az emberke – becsületére legyen mondva – maga találta ki és odateszi, ahová való: a fejébe és a szívébe.

Igenis, legeslegutoljára játszottam *Medeát*. Micsoda előadás! Megesküdtem, hogy nem, nem, nem játszom el többé. Nemcsak, mert félek, hogy tiszta, diadalmas alakításomon netán a gyöngesség jelei mutatkoznának – ami már természe-

¹⁴ „a színművészet imperatrice-át” – ’a színművészet császárnőjét’

¹⁵ Stella Hochenfels (1854–1920) színésznő

¹⁶ Augusta Badius (1843–1937) színésznő

¹⁷ „Wir haben auf Sie gewartet, hohe Frau!” – ’Már vártunk rád, nagyságos asszony!’

¹⁸ Franz Grillparzer (1791–1872) osztrák író, drámaíró és költő

tes is volna –, de mert az előadás olyan vigasztalanul bárgyú, hogy testi kínt, tűrhetetlen kifáradást okoz és szégyent a közönség előtt. Ha elgondolom, hogy csak egy ember is ül odalent vagy fent, aki tudja, milyennek kellene lennie az előadásnak, megrázkódom a szégyentől és az undortól.

Először is senki sem tudja a szerepét és arcpírító szünetek között bukdácsol a darab. A szerep nemtudása megfosztja a legtehetségesebb színészt is képessége gyakorlásától, hát még milyen unalmassá és fárasztóvá teszi a tehetségtelet, milyen ízléstelenül tűrhetetlenné az ostobát.

És folyton előttem látni azt a szegény asszonyt, akinek életét az tette tönk-re, hogy én vagyok.

Egyetlen vágya, egyetlen célja: túlóltözni, túlsírni, túl bömbölni engem. A Medeában is, vagy ordít, vagy bög, még pedig olyan képtelenül, hogy háttal kell neki fordulnom, mert különben dobhártyarepedést okozna.

Ó szegény, szép, forró, nagy, tiszta Medeám! Milyen szájalmas végszó-adókkal kellett végbúcsút vennem tőled! De jobb így. Legalább nem hasad meg érte a szívem.



Jászai Mari az 1910-es években (fotó: ismeretlen, forrás: PIM-OSZMI, eclap.eu)

1913 június 14.

Készen állok az indulásra ebből az otthonomból, melyben életem legtöbb szakát leéltem. Azt a húsz esztendőt, mely alatt Elektrámat, Medeámat és csodás, nagy, utolsó szerelmeimet átéltem.

Csodálatos ijedség üt meg, amint visszanezék erre a multra. Hogyan volt lehetséges ilyen símán, katasztrófális megszegyeníttetéseken nélkül leélni ezt a húsz évet ily kevés észszel, ily kevés meggondolással?! Azt kell hinni, hogy külön testi és külön lelki intuíciók vezettek és emeltek mai állapotomba.

Senki sem vezetett, senki sem támogatott, még saját magam sem. Mindig azt tettem, ami jól esett. Más ebbe belepusztul. És én felül vagyok, mintha egy kiforrott, határozott disciplina alatt cselekvő ember volnék.

Előre megfontolt feltételek nélkül, mindig úgy cselekedtem, hogy összhangban maradtam saját magammal. És az emberek mindig azt mondták: *ez Jászai Mari*. Mint ha azt mondták volna: ez kenyér, ez só, ez üveg, ez hagyma.

Most, amióta tudatosabban kezdek nézni és tenni, nem vagyok bátrabb. Félénkké tesz engem ez a tudatosság! Lenyom a felelősségnek ez az új tudata.

(195–196)

1916 november 22.

Mi az, hogy: modern művészet? A művészet vagy jó, vagy rossz. Sohasem új, sohasem régi. A jó nem avulhat el.

Az *izmusok* ezreit spekulálhatják ki a „modernekné”, a döntő szó mindig az egyéniség Isten áldotta, önkénytelen megnyilatkozása lesz.

Az olasz „verizmus” nem modern, hanem rossz. A verista színész kifújja az orrát és a közönség felé lobogtatja zsebkendőjét:

– Nézzétek, emberek, igazi takony!

Kit érdekelnek a színész fiziológiai funkciói a színpadon? A színpad nem az élet hű ábrázolása. A színpad több, mint az élet. Magasabbrendű élet. Az élet java. A jóból és a rosszból a java. A *legtöbb*, amire az ember képes. Főlemelkedés abba a világba, amelybe vágyunk és amelytől *oly távol* élünk.

Én mindig arra törekedtem, hogy az embereket főlemeljem abba a magasságba, ahová szerepeim engem is ragadtak. A legigazabbat adtam, azt az *éneket*, amely a legtöbbet ért bennem. Az voltam a színpadon, aki az életben szerettem volna lenni. Sikereim bizonyítják, hogy az emberek szívesen röpültek velem a megálmódott, *igazabb* világba. (220)

1917 március 27.

Még egy csoda! Tegnap: *Medea*, zsúfolt ház előtt. Ünneplés, mint huszonöt évvel ezelőtt. Ó, bár csak tudnék örülni neki!

De nincs öröm már a Földön! Európa helyzetét ma csak Karinthy megbomlott tolla bírja megközelítőleg leírni. Az Apokalipszis életre kelt és valósággá vált. És mi itthon telhetetlenek vagyunk a szórakozásokban. Belefáradtunk a borzalmak átgondolásába. Nem bírunk naponkint ezer és ezer halottat elsírítani. És cinikusan várjuk a legrosszabbat. Minden nap csodálkozva ébrednek, hogy még megvagyok és hogy jut ennivalóm. (220)

“I Was One on Stage Who I Would Have Liked to Be in Life.”

Excerpts from *Memoirs* by Mari Jászai

The most memorable renderings by one of the greatest Hungarian tragediennes, Mari Jászai (1850–1926), include the heroines of ancient Greek dramas (Antigone, Electra, Iokasté, Medea). The details excerpted here from her famous diary tell of her personal relationship to these roles as well as her sense of justice, which was often a burden to herself, but which, at the same time, as she herself emphasizes, predestined her to personify these figures of tragic fate. In connection with *Medea*, she gives a lively account of the explosive and unexpected success of the Vienna performance in 1892, and her celebration by her rival actor-colleagues there. She talks earnestly about the pitfalls of her life as an actor, including the existential crisis that the aging artist had to face. The publication of these diary excerpts are due to the new production of *Medea* at the National Theatre in Budapest (directed by Eirik Stubø, with Nelli Szűcs in the title role).



„Médeia is választhatná az egyszerűbb utat”

Szűcs Nellit a Szcenárium szerkesztői kérdezték

– Jászai Mari, az egyik legnagyobb magyar tragika három görög hősnőt hoz szóba abban az összeállításban, melyet emlékirataiból ugyanebben a lapszámban tettünk közzé: az általa alakított Elektrát, Antigonét és Médeiát. Utóbbi kapcsán fogalmazza meg, hogy az ő színészi tehetségének forrása ugyanaz a kíméletlen, önpusztító igazságérzet, mely Médeiát jellemzi. Jól érezzük-e, hogy téged is valami hasonló morális indíttatás vezérel? Gyerekként benned mi volt az a tulajdonság, mely efelé a pálya felé terelt?

Az igazságérzet, ahogy Jászainál, nálam is egyértelmű, én így éltem meg a gyerekkoromat. Hogy honnan jött ez a késztetés, hogy kiálljak valaki mellett, még ha utána bajba is kerülhetek, nem tudom, ezzel a veszéllyel én soha nem törődtem. Persze az igazságnak több arca van, és mindenkinek megvan a magáé, de azért létezik egy egyetemes igazság is. Amikor azt látod például, hogy egy emberrel igazságtalanul bánnak, és az az ember egyedül van... A darabban Médeia is egy magányos ember. Ahogyan az összes monológját mondja, abból



Médeia kígyókkal egy attikai feketealakos vázaképen, i. e. 530 körül, British Museum (forrás: engramma.it)

jól látható, hogy ő tulajdonképpen egyedül van, nem kommunikál senkivel. A kórussal úgy tűnik, hogy igen, de valójában velük sem. Ebben a rendezésben hangsúlyos is, hogy egyedül van, hogy már nem bízik meg senkiben. Ha beleolvassuk a mítoszba, kiderül: azért az isteneknek is ott a felelősségük abban, hogy mit tettek ezzel a lánnyal... Talán azért is mentik föl a végén, mert ezt maguk is belátják.

– A Szovjetunió, amelyben fölnőttél, egy meglehetősen igazságtalan rendszert hozott létre, amiből mi is kaptunk ízelítőt.

Igen, a rendszer mint olyan rosszul működött. De ha mindenki azt csinálta volna tisztességesen, amit a kommunizmus eszmeileg képviselt, akkor talán nem lett volna baj. Megcsinálták ugye a forradalmat, egyfélét beszéltek, de – ahogy mondani szokás – bort ittak és vizet prédikáltak. A kisember viszont ebből nem sokat vett észre. Mi is azt hittük, én legalábbis úgy 17 éves koromig, hogy kék az ég és zöld a fű. Nekem a főiskolán esett le a szemellenző, hogy másként fest ez a világ. Akkor jöttem rá, mennyi hazugság létezik benne. Akkor kezdtem el kitapogatni a saját utamat. Jöttek a pofonok, és közben arra is rá kellett döbbennem, hogy nem csak a magam igazságát kell keresni, hanem inkább egy örökérvényű, egyetemes igazságot. Talán Jászai Mari is azért volt olyan magányos végig a pályáján, mert az embereknek ez a magasabb rendű igazság nem kell. A darabban is erről van szó: Iaszón inkább elhagyja a családját, csak azért, hogy a társadalmi ranglétrán feljebb jusson, elárulja a legszentebb dolgot, amire meg is esküdött. A mai világban nekem azért is érdekes a *Médeia* mint téma, mert míg régen elég volt egy kézfogás, ma már házasodni is úgy mennek az emberek, hogy megírják a papírt: ha elvállunk, ez az enyém, az a tiéd. Akkor milyen alapokra helyezik már eleve ezt a házasságot? Annyi minden kavargozik ezek körül a problémák körül a mai világban, hogy bármennyi tanulmányt olvastunk is a görög világról, nekünk muszáj a mára figyelniünk, mert különben ez a történet csak egy mese lesz.

– Egy normális gyerekben mindig dúl az igazságérzet. Akaratos gyerek voltál?

Akaratos gyerek voltam, de tudtam a szabályokat, és megvoltak a mindennapi feladataim. Ketten voltunk testvérek, a nővérem öt évvel idősebb nálam. Ha nézem a nagy színésznőket, Jászai Marit vagy Fedák Sárít, nekik nem volt gyerekük. Nekem viszont fontos a pályám mellett, hogy van családom is, így kerek a világ. Ezt én otthonról hoztam. S éppen tegnap gondolkodtam el rajta, hogy nem szabad szégyent hoznom édesanyámra, aki nemcsak anyaként, hanem nagymamaként is helytállt. Édesanyám nap mint nap eszembe jut, amikor a rakpartnak arra a pontjára érek, ahol elért a hír, hogy meghalt. Visszatérve a gyerekkoromra, mindig megvoltak a feladatok, és igazságosan voltak elosztva: a nővérem picit többet kapott, mert idősebb volt. Nemcsak az iskolai tárgyakra kellett odafigyelniük, meg kellett tanulniuk mindent, ami egy nőnek a dolga.



Vid Muniz: *Médeia megölt gyermekeivel a barlangban*, Delacroix után, 2007, 231×180 cm, alumíniumlapra rögzített hulladékokból, festve (forrás: artsy.net)

– *Eszerint egy anyaközpontú, hagyományos család voltatok?*

Teljes mértékben, és hiszek benne, hogy azt a példát viszed tovább, amit magad előtt látsz. Hogy nem csak szóval lehet valakire hatni, hanem elsősorban példával.

– *A színész azonban szószóló is, és nem véletlenül próbálják a gyermekkori habitusára visszavezetni a későbbi énjét. Mi volt az első élményed, melyet már szerepalkításként éltél meg?*

Egyszer ukránul adtam elő valamit az iskolában. Akkor éreztem meg, hogy én valamit másképpen csinálok, mint mások. Nem is egy vers volt az, hanem egy monológ, még hozzá egy ateista monológ. Egy idősebb hölgyé, aki megjárta a nagyvárost, és kiábrándult a hitből. Emlékszem, hogy még díjat is nyertem velem. Ez Nagyszőlősen történt, ahol ukrán iskolába jártam, úgy tizennégy éves lehettem. Mi egy elzárt világban él-



Szarafánt viselő asszonyok a Népi Ruhák Fesztiválján Arhangelszkben, 2019. szeptember 23-án (forrás: rusnewsday.ru)

tünk, és hogy én színésznőnek menjek egy eldugott kis faluból, nem fogalmazódott akkor még meg, csak homályosan, öntudatlanul éreztem valamit. Így visszatekintve szerintem Oroszországban voltak az első meghatározó élményeim, amelyek a színészet felé tereltek. Minden nyáron ott töltöttünk két hetet a szüleimmel. Imádtam táncolni és produkálni magamat. Nagymamának volt egy úgynevezett szarafánja, ami egy orosz ruhaféle, ezt később elvittem, és átalakítottam szoknyává, ez lett a próbaszoknyám a főiskolán. Szóval felvettem ezt a szarafánt, és volt ott

egy bácsi, aki a háborúban elveszítette az egyik lábát, ott is nagyon kevesen jöttek vissza a háborúból a faluba; én csak arra emlékszem, hogy játszott, játszott a harmonikáján, már nem is bírta, és akkor anyám megpaskolta a fenekemet, hogy menjek aludni, de én még táncolni akartam, ráadásul Arhangelszk környékén, a nagyszüleim falujában akkor voltak a fehér éjszakák.

– *Tudni lehet rólad, hogy a kettős identitás a te családotra éppúgy jellemző, mint Médeia gyermekeire: édesanyád orosz, édesapád kárpátaljai magyar. S hogy ez a kettősség nem múlt idejű, bizonyítja, hogy Helga lányotokat Moszkvába küldtéték színészetet tanulni, míg Bertalan fiatokat Esztergomban, egy katolikus gimnáziumban taníttatjátok. Az orosz anya, „Oroszország-anyácska” Magyarországon is egy ismert fogalom. Női felmenőidre is gondolva mi jellemző erre a matriarchális szemléletre, mentalitásra? Te mennyiben hordozod ezt a bizonyos „orosz gént”?*

Édesanyám 21 évesen ment férjhez édesapámhoz, és így került Kárpátaljára, Tiszaújlakra. Amikor apukám Oroszországban volt katona, szerelembe estek,

így kezdődött, anyukám azt se tudta, mi az, hogy magyar. Apukám Moszkvában kérelmezte, hogy megnősülhessen mint kiskatona, és megengedték neki – lehet, hogy azért, mert megmentette egy rendőr életét. Összeházasodtak, és a nővérem még ott született Oroszországban, mert három évet szolgáltak régen a katonának. A nővérem három hónapos volt, amikor Kárpátaljára kerültek, én már ott születtem. Anyámnak három testvére volt, egy idősebb bátyja, egy nővére és egy húga. Az oroszországi rokonok többször találkoztak, de mi csak nyaranta láttuk őket. Nagypám nagyon szeretett jönni Kárpátaljára, imádta, jött télen is, rengeteg csomagot küldtek nekünk, szózott erdei gombát például, ami nagyon finom volt, meg mindig küldték nekünk a stafírungot, lepedőket, törölközőket, anyukám is vásárolgatta a fazekakat, megymást, hogy legyen majd, ha a lányok férjhez mennek, ma már ilyen nincs, de ez még akkor szokás volt. Ezen az oldalon is azt láttam, az orosz nagymamámnál, hogy mindent a családért tesz.

– A háború idején is a hősiés orosz anyák és nagymamák álltak helyt a háor-szágban.

A nagymamám egyedül volt otthon, akkor még csak a fia volt meg, és a faluban csak nők maradtak, ők végezték a kolhozban a munkát. Aztán ráadásul nagyanyám kapott egy táviratot arról, hogy eltűnt a nagypám. De egyszer csak megjelent mégis, és kiderült, hogy csak megsebesült, egy földalatti bunkerben volt egy kórházban, ami mellett felrobbant egy bomba, betemette őket. Ha nem megy mellettük el egy alakulat, akkor ők tényleg ott haltak volna meg. Le akarták vágni a kezét nagypámnak, de nem hagyta, és igaz, hogy félszázaz keze volt, de legalább visszajött, és mivel kevés férfi maradt, ő lett a kolhozelnök. A nők ebben az időszakban olyan nehéz munkát végeztek, hogy azt ma elképzelni sem tudjuk. Anyukám tízévesen már dolgozott, meg lovagolt is. Az apai magyar nagymamám cselédlány volt, az édesapám pedig szerelemgyermek. Nem engedték nagypámnak, aki villanszerelő volt, hogy elvegye a nagyanyámat. Így nagyanyám egyedül nevelte fel a két gyereket, mert lett egy lánya is aztán. Mesélték, hogy volt egy orosz házaspár, egy katonatiszt és a felesége, aki el akarta vinni apámat. Nagyanyám nem engedte, azt mondta, ha belehal is, de felneveli a saját gyerekeit. Tudom, hogy nagyon sokat éheztek, apám és keresztanyám is, de csak fölnevelte őket. Úgy érzem, ezt is hordom magamban valahol, ezt az elszántságot, ezt a példát.

– Valamikor a nőké volt a világ a régiségben, és a mai őserdei törzseknél még most is az van szokásban, hogy egy nő eldöntheti a megszületett gyermekről, hogy megtartja-e vagy nem. Ezt az örökséget is felidézi egy ilyen téma, mint a Médeia...

Nem úgy álltam ehhez a szerephez hozzá, hogy jaj, mert nekem két gyerekem van, hogyan fogom én ezt végigcsinálni. Elsősorban egy feladatnak tekintettem, amibe bele kell menni, testestül, lelkestül, mindenestül. Megpróbáltam még azt is kizárni, hogy Trill Zsolt, a valódi férjem áll előttem Iaszónként. Megesik, hogy van az embernek véleménye az adott dologról, de most, ahogy ezt a darabot csináltuk, az fogalmazódott meg bennem, hogy soha nem szabad senki felett íté-



Euripidész: *Médeia*, Nemzeti Színház, 2019, r: Eirik Stubø, a képen Szűcs Nelli és Trill Zsolt
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

kezni. Mert nem tudjuk, hogyan viselkednénk az ő helyében. Lehet, hogy mi egy kisebb problémába is belebuknánk. Az tetszett meg Médeiában, hogy ő már jóval Hamlet előtt felteszi a „lenni vagy nem lenni” kérdését. S a válasza az, hogy inkább nem kíván lenni, létezni ebben a világban. Volt egy nézőnk, aki törvényszéki gyakorlattal rendelkezett, és a bíró szemszögéből kérdezgetett, de ezt a történetet szerintem nem lehet így megközelíteni. Médeia tettét nem lehet szenvtelenül, pusztán a „tényállás” felől megítélni. Ebben az esetben az emberről van szó, mindegy, hogy férfi vagy nő az illető. Hányszor lehet hallani manapság, hogy valaki megölte a feleségét, gyermekét. Csak a bemutatónk előtt két ilyen esetről hallottam a hírekben. Vagy vannak olyan ismerőseim, ahol a férj lépett le, borított föl egy mintaházasságot. Én ezt nem tudom felfogni, ahogy az a hatéves kisfiú sem, aki ezt elszenvedte. De van több olyan férfi ismerősöm is, ahol a feleség hagyta el a többgyerekes családját. Én nem tudtam megérteni Anna Kareninát sem: hogy tudta otthagyni a gyermekét egy szerelemért?

– A másik kapcsolódó írás ebben a lapszámban a Médeia-témához Végh Attila esszéje, aki szerint ma már általában nem tudunk görög módon gondolkodni: „... megérteni képesek vagyunk a tettet, de sem együtt érezni nem tudunk Médeiával, sem az általános nőit nem tudjuk tisztelni benne”. Ha viszont a magyar népballadák véres szüzséire, női sorstörténeteire gondolunk, ezek nagyon is közel állnak az ókori tragédiák szelleméhez. De gondolhatunk a magyar vagy az orosz népmesék nem kevésbé végletes történeteire is. Te, aki már voltál a színpadon Dorottya, Karmyóné, Ilma, Prospera, hogyan vélekedsz erről?

Valahol hordjuk magunkban ezt a kódot évezredek óta. Néha finomítani próbálunk rajta, aztán elbukunk, megint felállunk, újra elbukunk. De tényleg mint-ha ugyanaz öröklődne, adódna át Médeia óta vagy akár Ádámtól és Évától kezdve. Nem tudom, mi kellene ahhoz, hogy ezeket a bűnöket ne kövessük el újra meg újra.

– *Az szerintiünk vitán felül áll, hogy széleskörű ismertségedet az anyaországban és a határokon túl a 2009-ben bemutatott Fodrásznőnek, Szergej Medvegyev kortárs darabjának köszönheted, melynek címszereplője voltál. Ez a történet azt bizonyítja, hogy egy mai „hétköznapi” ember, a fodrászként tevékenykedő Irina is ugyanabba a látszólag irreális, mitikus dimenzióba lép át, mint Médeia, amikor a realitás világában már nincs mibe kapaszkodnia. S őbenne is a mindenkori nő fájdalma, teremtő ereje, szenvedélye támad fel, amellyel a világ ősi rendjét akarja helyreállítani.*

Médeia és a Fodrásznő Irinája között az a hasonlóság, hogy ő is egy olyan világot lát maga körül, amelyben magányosnak érzi magát, ami nem reális számára. Az válik reálissá, amit ő magának kitalál, megteremt. Ez lesz biztosabb a számára, még ha fájdalmas is, még ha bele is halhat, de mégis azt mondja, hogy inkább ad egy plusz esélyt a másik embernek. Ez is egy nagy dolog, esélyt adni egy bűnös embernek. Arról beszéltünk annak idején Rizsakovval, hogy Mária Magdolna is ott lapul ebben az Irinában. Persze nagyon sokan próbálják a történet legegyszerűbb síkján felfogni azt az előadást is, azt kérdezve, hogy miért nem megy el Irina a Viktorral, amikor ő is szereti. Médeia is választhatná az egyszerűbb utat, de nem. Elhangzik, hogy tíz évig olyan boldogan éltek, hogy mindenki irigyelte őket. Mi az, ami elrontja ezt, hiszen két gyermekük is van, mi kell még a boldogsághoz? Elindul az emberben ez a kis csavar, hogy még előbbre juthatnék, nem tudunk megelégedni azzal, ami jó. Mindenáron bele akarunk kóstolni az almába. Ez a mai civilizáció erről szól.

– *Tudomásunk szerint te még nem játszottál görög darabban.*

Valóban nem. Időnként felmerült bennem, hogy jó lenne, de amikor beleolvastam és láttam, milyen nehéz e drámák nyelvezete, akkor ezt el is vettem. De az elvetett mag mostanra mégis kicsírázott. Állítólag Stubø maga választott ki erre a szerepre, megnézett több darabban, köztük a *Fodrásznő*ben is. Ő nagyon alaposan körbejárta ezt a darabot, levéltárakban is kutakodott, rendesen utánanézett. Az volt a szerencsénk, hogy egy olyan fordítást kaptunk a kezünkbe, ami tiszta, mint a tükör. Rakovszky Zsuzsa szövege teljesen érthető a mai ember számára is. Tudjuk, hogy Jászai Mari idején még egy másfaj-



Sz. Medvegyev: *Fodrásznő*, Csonkai Színház, Debrecen, 2009, r: V. Rizsakov (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)



Eirik Stubø a *Médeia* rendezése közben (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhez.hu)

ta szövegkönyvvel dolgoztak, az egy patetikusabb kor volt.

– *Stubø* rendezésében *Médeia* nem egy primer indulatok vezérelte bosszúálló, hanem egy gondolkodó, reflektív személyiség, aki intellektuálisan rálát a maga reménytelen helyzetére és – tegyük hozzá – a világ romlásnak indult állapotára is. Az volt az ember érzése, hogy miközben beszélte, az agyadban párhuzamosan futott egy másik gondolatsor is. Hogyan született meg ez a szerepértelmezés?

Médeia egy okos nő, ez el is hangzik róla, nem egy fickádozó valaki, amilyen én vagyok. Más típusú nő, nekem ezért is nehéz volt megközelíteni, magamat megboláztatni. Aggyal kell működnöm, onnantól kezdve, hogy színpadra lépek. Néha előjön bennem a fájdalom és a szív, de ebben a szerepben engem csak az agy tud továbbvinni. Nekem nagyon kell a rendező, hogy vezessen. Nem arról van szó persze, hogy bábuként mozgasson, azt nem szeretem. Az viszont nagyon fontos, hogy bízni tudjon bennem, és ez *Stubø* esetében megtörtént. A próbák kezdetétől nagyon türelmesen vitt végig ezen az úton, arra is koncentrálna, hogy meglegyen az összhang a produkció összes eleme, a világítás, a filmvetítés, az elhangzó szó, a zenei bejátszások között. Nekem a rendezésében ez a letisztultság tetszett a legjobban.

A beszélgetést Ungvári Judit jegyezte le

“Medea Could Also Choose the Easy Way”

Nelli Szűcs Is Interviewed by *Szcenárium* Editors: Ágnes Pálfi and Zsolt Szász

Jászai Mari Prize Winner and Merited Artist Nelli Szűcs plays the title role in Euripides' tragedy, *Medea*, which opened at the National Theatre in Budapest on



Jelenetkép a *Fodrásznő*ből Szűcs Nellivel és Trill Zsolttal (fotó: Máthé András, forrás: csokonaiszinhez.hu)

20 September this year. *Szcenárium* editor duo, Zsolt Szász and Ágnes Pálfi, were interested in the motives which had enabled the artist to play this role, as well as the childhood experiences which had defined her, who was born to a Russian mother, Hungarian father and brought up in Transcarpathia, image of motherhood for life. Besides, the issue of Norwegian guest director Eirik Stubø's working methods is raised as is also the way Nelli Szűcs approached the figure and extreme dramatic character of *Medea* during the rehearsal process.

Kerekasztal a művészeti nevelésről

2019. augusztus 30-án immár hatodik alkalommal rendezte meg a Magyar Művészeti Akadémia Színházművészeti Tagozata „Párbeszéd a magyar színház jövőjéről” címmel előadó-művészeti szakmai konferenciáját a Pesti Magyar Színházban. A témák között szerepelt a TAO-kedvezmény, a társulati lét jövője, a színházi és művészeti nevelés kérdésköre. A „Művészettel a művészetre nevelés gyakorlatai és lehetőségei” elnevezésű szekcióban rendezett beszélgetés vezetője Deme Tamás PhD, művelődéskutató, szakértő volt az MMA Oktatási, Kulturális és Tudományos Bizottsága képviselőjeként. Beszélgetőtársai: Rónaszékiné Keresztes Mónika, a magyar zenei nevelésért felelős miniszteri biztos; dr. Solymosi-Tari Emőke PhD zenetörténész, az MMA rendes tagja, a Művészetelméleti Tagozat vezetője; dr. Kaposi József, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem docense; Kardos Katalin cirkuszpedagógus; Komáromi Sándor drámatanár, valamint Török Jolán, a Táncpedagógusok Országos Szövetségének elnöke. E beszélgetés szerkesztett változatát adjuk közre.



DEME TAMÁS: Ezt a témát egészen gyakorlati szinten is meg lehet közelíteni. És akár odáig is eljuthatunk, lehetséges-e, hogy az iskolában minden szerepjáték, abból az alaphelyzetből kiindulva, hogy az ember társaslény. Nagyon kedvesen eklektikusnak nevezte az egyik kollégánk ezt a kerekasztalt, amit én pozitív jelzőnek veszek, mert az, hogy sokfelől jöttük, különleges esélyt is jelent a műveltségi területek közötti párbeszédre. Először Rónaszékiné Keresztes Mónikát kérdezem: hogyan látja napjainkban a kodályi filozófia érvényesülését a zenei nevelésben?



RÓNASZÉKINÉ KERESZTES MÓNIKA: Köszönöm, hogy itt lehetek, és erről a nagyon fontos témáról, a zenei nevelés ügyéről beszélhetek. Ha már szót kaptam, hadd emlékezzek meg az e héten elhunyt két zenei nagyságról, Kocsár Miklósról, a Nemzet Művészeről és Daróci Bárdos Tamásról, akik mindkettlen Kodály-növendékek voltak. Úgy gondolom, hogy az igazi nagyok, ahogyan ők is, mindig csapatban, közösségekben gondolkodnak – ez talán az első, amit ma az előadó-művészet terén hangsúlyoznunk kell. Kodálynak is ez volt a filozófiája:

együtt kell megélnünk azt az örökséget, mely egy közösséget, egy nemzetet vagy egy személyiséget megtart. Kodály úgy fogalmazott, nem minden zeneszerző alkalmas arra, hogy a gyermekek számára kórusműveket írjon, de aki ezt jól csinálja, annak biztosan épségben van a gyermeki lelke. Ha abból indulunk ki, hogy a paraszti kultúrában megőrzött magyar dallamkincs a leggazdagabb Európában, Kodály nyomán állíthatjuk: ennek a nemzetnek rendben van a lelke. Az persze minden nemzetre igaz, hogy ha a gyökereikből indulnak ki, akkor épségben lesz a lelkük.

DEME TAMÁS: Most Solymosi Tari Emőket szólítom meg, hogy beszéljen arról az izgalmas, az iskola és a közművelődés határterületén létrejött programsorozatról, amely Budapest 14. kerületében, a Zuglói Szent István Zeneházban zajlik.



SOLYMOSI-TARI EMŐKE: Örömmel beszélek erről, hiszen a konferencia megnyitóján Vashegyi György elnök úr is említette, hogy itt irányelveket fogalmazhatunk meg. Fekete Péter államtitkár úr tájékoztatott minket a Lázár Ervin Programról. Kapcsolódom az előttem szóló miniszteri biztos asszonyhoz is, aki hangsúlyozta, hogy együtt kell dolgoznunk a céljaink megvalósításáért. Ezért szeretném megosztani azt a szerteágazó szakmai tapasztalatot, amelyet a Zuglói Filharmónia szervezésében évről évre megvalósuló, általam szerkesztett

Felfedezőúton sorozatunk révén szereztünk. A megnyitó beszédben elhangzott, hogy a Lázár Ervin Programmal 726 ezer gyereket fognak elérni országosan. Mi az elmúlt nyolc év során Zuglóban évente 11–12 ezer gyereknek adtuk meg a művészettel való találkozás lehetőségét. Eddig 16 különféle programot mutatunk be, összesen 290 alkalommal, és ezeket az előadásokat több mint 88 ezer diák látta. Jövő tavasszal a közönségünk létszáma eléri a százezret. Ötéves-től tízéves, valamint tíztől tizennyolc évesig korig két korosztálynak nyújtunk programokat az életkori sajátosságaiknak megfelelően, függetlenül szociokul-

turális háttérüktől és attól, fontosnak tartják-e szüleik a művészeti nevelést. A nagycsoportos óvodásokat, általános és középiskolás diákokat szervezetteren hozzák az előadásokra a Zuglói Zeneházba, iskolaidőben, térítésmentesen. Az a célunk, hogy a művészet értékeit a lehető legmagasabb színvonalon adjuk át, az egész személyiségre ható élményt adva. Zuglóban ez a nyolc éve zajló program óriási változást hozott a gyerekeknek a művészettel, főként a zenével és táncal való viszonyában, a legnagyobb örömmel jönnek, az igényesen megvalósított előadások hatalmas sikert aratnak.



DEME TAMÁS: Most Török Jolánhoz fordulok, hiszen a táncnak úgyszintén helye kell hogy legyen az iskolában. De van helye? Vagy hogyan lehetne több helye? Emlékeim szerint a 80-as évek elején (amikor még nagyon sok izgalmas művészetpedagógiai kísérlet zajlott, többek között a Népművelési Intézet integratív művészeti nevelési kísérlete), három testnevelési óra volt az általános iskolában, és az egyiket mindig elkértük, hogy néptáncot tanítsunk a gyerekeknek. A mi kísérleti programunkban Sebő Ferenc és a Bartók Együttes tagjai tanították a táncot, és valami hihetetlen eredményt értek el a gyerekeknél. Most öt testnevelés óra van, hála a testnevelés szakosok lobbijának, ezt most dicséretként mondom. Megvalósulhat-e, hogy minden ötödik testnevelési órát kifejezetten a tánc tanítás érdekében használjuk fel?



TÖRÖK JOLÁN: Véleményem szerint igen, de nézzük meg, mi kell ahhoz, hogy jó táncoktatásunk legyen. Elsősorban fölkészült művész-pedagógusokra van szükség, ez az alapja. Onnan kell tehát kezdeni, hogy kik képeznek olyan művész-pedagógusokat, akik tisztában vannak vele, hogy melyik korosztálynak mit és hogyan tanítsanak. Ez minden területre érvényes, a színházi előadásokra éppúgy, mint a koncertekre, mert csak így lehet elérni egy gyereknél, hogy motiválttá váljon. Arról az amatőr mozgalmról is szeretnék beszélni, ami az iskolarendszeren kívül, a tanórák mellett, a szabadidő terhére valósul meg. A néptánc területén ez egy sikertörténet, annak is köszönhetően, hogy a média ezt a hagyományt újabban nagyon komolyan felkarolta. De nem mondható el ugyanez a táncművészet egészéről. Minden természetesen nem férhet bele a nemzeti alaptantervbe, de nagyon jó lenne már csak azt is elérni, hogy az öt testnevelés óra egyikét a táncoktatásra fordíthassuk. Mert ma, ha bemegy az unokám az iskolába, akkor följajánlják neki, hogy járhat karatézni, kosarazni vagy sakkozni, de arra nincs lehetősége, hogy valamilyen művészeti képzést válasszon. Ez nagyon komoly probléma. Megértem,

amikor egy igazgató azt állítja, hogy nem tudja megteremteni a művészeti képzéshez szükséges feltételeket. De ha meg tudjuk oldani, hogy az iskolákba kijárjanak a táncoktatók, és előadásokat is létrehozzanak, akkor azt gondolom, hogy megvalósítható volna a rendszeres iskolai oktatás is. Igaz, hogy a tánchoz egy kicsivel nagyobb tér kell, de ez rendkívül fontos lenne. Nagyon jól tudjuk ezt a pszichológiából, hiszen táncterápiát is használnak ma már, aminek a segítségével súlyos traumákat lehet feloldani, és nagyon eredményesen lehet hozzájárulni a személyiség fejlődéséhez. A Táncpedagógusok Országos Szövetsége képez táncoktatókat, nagyon komoly a tematikánk. Mivel a különböző korosztályokra épülve jelenik meg a képzés során a pedagógia, az anatómia, a zeneelmélet, a tánc történet, a táncoktatók teljes mértékben tisztában vannak vele, hogy mit kell tanítani egy óvodásnak vagy egy kisiskolásnak, tudják, milyen zenét használhatnak hozzá, mennyire terhelhetik az adott korosztályt. Tőlünk a Táncművészeti Egyetemre is tovább tudnak menni tanulni, s így már diplomásként végezhetnek a munkájukat az alap- és középfokú oktatásban, ha a tánc belekerülne az alaptantervbe.

DEME TAMÁS: Örülök, hogy Török Jolán kitért az amatőr mozgalmakra, mert ez alkalmat ad arra, hogy megint visszatérjek a nyolcvanas évekhez, amikor Makovecz Imre, Fekete György, Csete György és a többiek összejöttek a Népművelési Intézetben. Akkoriban mondta Zelnik József, hogy másképp kellene kezelnünk a kultúrát, hogy álljunk fel az Operaház bársonyszékeiből. Ezt nem egy hűvös minisztériumi szobában találták ki. Bizonyára ismerős, hogy két-féle közgazdaságtan van, a feltételközpontú és a cselekvésközpontú. Az elsőt választva akkor csinálunk valamit, ha meglesz hozzá a feltétel, a garancia, a másikat választva pedig annak tudatában, hogy úgysem lesznek garanciák, nem várunk semmire, hanem amit jónak találunk, azt elindítjuk és csináljuk. Így indult a táncház-mozgalom is, amit negyven év alatt nem tudott senki sem szétvernü. A tánchoz és a zenéhez kapcsolódva érdemes elmondani, hogy a *Felszállott a páva* újjáélesztése a Duna televíziónak és személy szerint Balogh Júliának köszönhető, és ma már azt látjuk, hogy ez a vetélkedő-sorozat megmozgatja az egész Kárpát-medencét. Most Kardos Katalinhoz fordulok azzal a kérdéssel, hogy a cirkusz világa hogyan értelmezhető egy pedagógiával is foglalkozó ember szemszögéből. Mi történik manapság a manézsbán?



KARDOS KATALIN: Ha a cirkuszról mint művészetről beszélünk, akkor mindjárt érthető, hogy miért ülök ebben a társaságban. Egy olyan művészeti ágat képviselhetek, mely a felnövekvő generációt szintén meg tudja szólítani a műfaji tradíciói és a folyamatosan megújuló formái révén. Manapság mi azokat a tudásterületeket keressük, melyek összekapcsolhatók az iskolai oktatással. Azt szeretnénk, hogy a diákok kapjanak egy külső helyszínen egyfajta megerősítést, amiből rájönnek, hogy a tanórán elsajátított

elméleti tudásnak gyakorlati haszna is van. A Fővárosi Nagycirkusz előadásai után tartjuk ezeket a rendhagyó órákat, vagy inkább együttgondolkodásra készítő foglalkozásokat. Például a fizika órán megtanulják, hogy mi a súrlódás, ami sok esetben csak egy absztrakt számtani műveletet jelent a számukra. Viszont ha eljönnek hozzánk, és látják, amikor a kínai rúdon az artista lány beporozza a kezét, hogy ne tapadjon rá a rúdra, akkor már értik a tanultak gyakorlati hasznát, tudniillik hogy így lehet csökkenteni a súrlódást. De a geometriát, például a kör területének kiszámítását is szemléletesen tehetjük a gyerekek számára a manézs körbejárásával.

DEME TAMÁS: Nagyon köszönöm ezt a cirkuszművészeti neveléssel kapcsolatos összefoglalást. Nekem például emlékezetes élményeim közé tartozik, amikor Pilinszky versei hangzottak el a cirkuszban, és megtapasztalhattuk, hogy az *Egyenes labirintus* motívumai hogyan válnak érzékletessé az artista-mutatványosok révén. Kedves kollégámtól, Kaposi József drámatanártól most azt várom, hogy az iskolai keretek között miben látja a drámapedagógia szerepét – nem az esztétika, hanem a művészeti nevelés oldaláról közelítve meg a kérdést.



KAPOSI JÓZSEF: Már az is, hogy meghívtak erre a tanácskozásra, mutatja, hogy ebben a kérdésben helye van a közös gondolkodásnak. Először szeretnék egy vázlatos körképet adni az iskolai művészeti nevelésről. Nem árt, ha a jelenlévők tudják, hogy amióta elkészült a Nemzeti Alaptanterv – 1988–89-ben született meg az első változat – azóta létezik a *művészetek* műveltségterület. Ebben kapott helyet az ének-zene, vizuális kultúra, mozgókép- és médiakultúra, de akkor került bele a dráma és a tánc mint önálló kategória is. A '95-ös NAT óta minden

újabb alaptanterv megtartotta ezt, tehát a 2012-esben is szerepel ez a műveltségterület. Világos, hogy a felsorolt tárgyak nem egyforma súllyal és tradícióval rendelkeznek, ha az iskolai gyakorlatot nézzük. Ezzel függ például össze, hogy a 2012-es NAT-ra épülő kerettantervben az ének-zenének van egy emelt szintű és egy „énekes iskolai” változata is, melyet főleg az egyházi iskolák alkalmaznak. De ma már van a táncnak is egy emelt szintű, Tímár Mihály által kidolgozott néptánc-változata az elsőől a 12-dik osztályig. De tovább megyek: a tantervi szabályozás oldaláról akár a dráma- és színházoktatásnak is sokkal nagyobb súlya lehetne a mai iskolai gyakorlatban, mint ami van. Sőt, van olyan tantervi változat, amely az alsó tagozatban a művészeti nevelést komplex programmal rendelkező tárgyként is választhatóvá teszi. Ha megnézik a most érvényben lévő dokumentumot, abban az szerepel szövegszerűen, hogy az alsó tagozatban a mindennapos testnevelés mellett meg kell teremteni a mindennapos művészeti nevelés feltételeit. Ez óraszám tekintetében is megvalósítható volna, ha az iskola úgy dönt. Hogy nem ez történik, az egy másik kérdés. Ha a tartalmi szabályozás oldaláról nézem, akkor tele van a pohár, minden rendben van. Ha viszont azt

nézem, mi történik a gyakorlatban, nagyon sok az ellentmondás. Csak megjegyzem, azt is sikerült elérni, hogy a kerettantervek szerint a testnevelés órák rovására is lehet néptáncot tanítani. A dráma területén is jobb a helyzet, mint sokan gondolják: függetlenül attól, hogy van-e tanterv, tulajdonképpen 2005-től lehet drámából érettségizni is, és nemcsak a kiválasztott iskolákban, mint korábban, a 70-es években, hanem mindenhol, ahol erre van igény. Országos középiskolai tanulmányi versenyt is meghirdetnek ebből a tárgyból, korábban emelt szintű dráma-érettségi is volt, de 2008 tájékán ezt kivették a rendszerből. Nagyon lényegesnek gondolom, hogy 1998 óta az alapfokú művészetoktatásban – melynek iskolán kívüli intézményei a 90-es évek közepén még csak a zenei és a vizuális képzést biztosították – számos helyen találni ma már színjátékos és bábozó képzést is. A pedagógusképzésben is nagy jelentőségű változások vannak. A drámapedagógiára mint jól alkalmazható módszerre majdnem minden tantárgy esetében hivatkoznak. Ugyanígy fontos, hogy a 2013-as rendelet szerint lehet dráma- és színjátéktanárt is képezni a veszprémi Pannon Egyetemen, ami azért fontos, mert a Színház- és Filmművészeti Egyetemnek nem volt pedagógiai kara, így nem volt művészeti tanárképzés sem. Az alapfokú művészeti intézmények 2008-as minősítésénél mindenki csak vakarta a fejét, hogy milyen diplomával is lehet itt tanítani. Ez a kérdés 2013-ban oldódott meg a rendelet megjelenésével. Ettől függetlenül, ha megnézi valaki a felsőoktatási intézmények pedagógiai kreditrendszerét, nagyon kevés helyen van olyan tárgy, hogy „drámapedagógiai gyakorlatok”. Az lenne jó, ha ezt minél több helyen bevezetnék. Nekem most, amikor az új tantervi szabályozás van napirenden, és mindenki a maga óraszámaimért küzd, mindenki többet szeretne, miközben a gyerekek többet nem bírnak, az a sejtésem, hogy feltehetően lesz óraszámcsökkentés. És mivel a művészetek műveltségi területe elég tagolt és művelői kevéssé tudják a közös érdekeiket érvényesíteni, e terület óraszámait fogják csökkenteni. Erre már láttam törekvéseket. Ugyanezt a tendenciát erősíti, hogy itt van a nyakunkon a pedagógushiány. Nem normatív finanszírozás van, hanem feladat-finanszírozás, ha tehát a feladatokat az iskolában csökkentem, akkor kevesebb tanár kell. Itt is van arra esély, hogy pont azok az új tárgyak – amelyek közé a dráma is tartozik – fognak vesztesként kikerülni ebből a küzdelemből. Holott ezek a tárgyak tudják a leginkább fejleszteni azokat a kompetenciákat, amelyek a jövő állampolgárai és munkavállalói számára a leginkább szükségesek volnának. Ilyen a kritikai gondolkodás, a kommunikáció, a kooperáció és a kreativitás. Nagyon remélem tehát, hogy a csökkentés nem következik be, mert ha igen, akkor hamarosan nem lesznek színházi nézők. Ha nincs drámaoktatás, nem lesz 15 év múlva a művész-színházaknak közönsége. Ez a mi közös felelősségünk.

DEME TAMÁS: Nagyon fontos dolgokat érintettél, még plusz két nap kellene, hogy ezek megvitatásába belekezdjünk. Mielőtt Komáromi Sándornak adnám át a szót, azt emelném ki az előbbiekből, hogy valóban, minden egyes tantárgy drámapedagógiával dúsítható. Képzletben ide gondolom a szakma nagy

öregjeit, például Debreczeni Tibort, aki a gyermekszínházzás élő legendája. De ide gondolom Bácskai Mihályt, a drámapedagógia emblemikus figuráját is. Úgy adom most neked át a szót, hogy nagy tisztelettel gondolok Veszprémre, a vidéki színházi műhelyekre és a kulturális alapellátásért felelős intézményekre, amelyeket képviselsz. Mint a gyakorlat embere, mi az, amit a legpozitívabbnak tartasz a drámapedagógiában? És milyen nehézségei vannak a tanításának?



KOMÁROMI SÁNDOR: Nehéz erre a szerteágazó kérdésre röviden válaszolni. Ez év januárjában alakult meg a Magyar Teátrumi Társaságon belül egy olyan munkacsoport, amelyet éppen az új Nemzeti Alaptanterv és annak véleményezése hívott életre. Ennek a munkacsoportnak 12 színházi szervezet lett a tagja. Részt vett benne például Gyevi-Bíró Eszter, aki az előző szekcióban („Lehet egyszerre...? Színházzal nevelés, színházi nevelés, színházra nevelés...”) vett részt a mostani konferencián. Ha drámapedagógiáról beszélünk, akkor a lényegről be-

szélünk: arról a sokszor kezelhetetlen, magatartászavaros gyerekről, aki a színházat – csúnya szóval – elfogyasztja. Elfogyasztja, beépíti, segíti őt az életben, a közösségbe való beilleszkedésben. Nem akarok színház-esztétikai, tudományos fejtegetésekbe bonyolódni, ezért maradok szigorúan a gyakorlatnál. A Soproni Petőfi Színház Színitanodáját vezetem, ebben a művészeti iskolában tanítom a gyerekeket, és mesteroktatója vagyok a Pannon Egyetemnek. Ennélfogva azokat is van szerencsém ismerni, akik tanítani fogják a következő generációkat. Kapcsolatban állok hazai és határon túli színházakkal is, és az előző szekció moderátorához, Bethlenfalvy Ádámmal csatlakozva azt tudom mondani, hogy valóban nagy büszkeségre ad okot, ami a drámapedagógia és a színházi nevelés terén az elmúlt években történt. Most mindennek előtt a VIMKA (Vidéki Műhelyek a Kulturális és Színházi Alapellátásért Egyesület) képviselőjeként vagyok itt, ami a múlt évben alakult. Arról szeretnék beszélni, hogy a fenti sikertörténetben milyen szerepe van, illetve volt a múltban az amatőr mozgalomnak. Elhangzott egy korábbi beszélgetésben, hogy a független színház nem egyenlő az amatőrrel. Ezt kiegészíteném azzal, hogy az amatőrök sem amatőrök ma már. A 60-as, 70-es években az amatőr színházzás még valóban a műkedvelők terepe volt, akik közül a legjobbak a 80-as években kirajzottak a kőszínházaktól független közművelődési intézményekbe, és elkezdtek színjátszó csoportokat alakítani. Nem hiszem, hogy ebben a közegben ismeretlen lenne az egyetemi színházak legendás működésének az időszaka, mely számtalan olyan alakját adta színházkultúránknak, akik ma már a szakma elitjébe tartoznánk. 2007–2008 környékén pedig az történt, hogy az amatőr színházi társulatok egymásra találtak, és kiderült, hogy ezekben a csoportokban is tanárok tanítják a színjátszást. Arra jöttünk rá egy fesztiválnak köszönhetően, hogy mi mindannyian tanárok vagyunk, művészeti

iskolákban dolgozunk, és mellette csináljuk a magunk színházát. Így kezdődött el az amatőr színházi mozgalomban – akkor is, ha nem szeretjük az amatőr jelzőt – egy olyan valódi párbeszéd, mely a csapatokat egymás felé kezdte terelgetni: a színházi technikák, módszerek átadása zajlott, teljesen autonóm módon. S ez a mai napig megvan. Rengeteg olyan vidéki műhely jött létre, amely a leépült közművelődéstől és közneveléstől vett át feladatokat, hiszen pedagógusok hozták létre és tanítottak ezekben a közösségekben, akár művészeti iskolás, akár más keretek között. Ezt a fajta működést, a multiplikálhatóságot kellene a felsőoktatásban, a pedagógusok képzésében szorgalmazni, ami az élményközpontú tanítás alapja is. Mi ennek a gondolatnak a képviselőjét reméljük az MMA-tól, vagy – ha lesz erre kijelölt munkacsoport – az oktatási államtitkárság részéről is.

RÓNASZÉKINÉ KERESZTES MÓNIKA: Szeretnék megnyugtatni mindenkit, hogy a most készülõ kerettantervben a művészetoktatás hangsúlyosan van jelen. Teljes személyiségű, ép lelkületű embereket szeretnénk nevelni a színházi szakmának és az országnak is, ezért nagyon komolyan vesszük ezt a műveltségi területet. Amit a zenei képzés kapcsán, Solymosi Tari Emõke elhivatottságát látva ehhez még hozzátennék, az a kodályi példa. Azzal, hogy a nemzet életminőségét a nevelés színvonalának emelésével kívánta megalapozni, Kodály igen magasra tette számunkra a mércét, de a maga területén azt is bebizonyította, hogy ez a cél igenis elérhető.

Lejegyezte Ungvári Judit. A fotókat © Juhász Éva készítette és az MMA Sajtóosztálya bocsájtotta rendelkezésünkre

Roundtable Discussion on Art Education

On 30 August 2019, it was for the sixth time that the Section of Theatre Arts at the Hungarian Academy of Arts organized a professional conference on performing arts, titled “Dialogue on the Future of Hungarian Theatre”, at the Pesti Magyar Színház (Pest Magyar Theatre). Topics included the TAO (corporate tax) allowance, the future of companies, as well as theatre and art education. The section on “Practices and Opportunities in Art Education” was moderated by cultural researcher Tamás Deme, PhD, on behalf of the Committee of Education, Training, and Science at the Academy. The speakers included Mónika Rónaszékiné Keresztes, Ministerial Commissioner for

Hungarian Music Education; music historian Emõke Solymosi Tari, regular member of the Academy; dr. József Kaposi, associate professor at Pázmány Péter Catholic University; circus pedagogue Katalin Kardos; drama teacher Sándor Komáromi, and Jolán Török, president of the National Association of Dance Teachers. This is an edited version of the discussion.





WITTMANN ILDIKÓ

Gyermekirodalom Magyarországon

Gyermekirodalmunk intézményi háttere tegnap és ma

2001 őszén, a Csodaceruza gyermekirodalmi folyóirat első lapszámának megjelenésekor Janikovszky Éva, a Móra Kiadó szerzője, a Gyermekkönyvek Nemzetközi Tanácsa (International Board of Books for Young Readers, IBBY) magyar szekciójának elnöke emlékezetesen annyit jegyzett meg, hogy ez a lap önmagában megcsinálta mindazt, amire a szakma évtizedekig nem volt képes.

Van ebben a mondatban némi túlzás, de ezt leszámítva is kínzó kérdés marad: miért nem rendelkezik a gyermekirodalom nálunk azzal az intézményi háttérrel, azzal a legitimitással, amely megilletné? Miért hiányzott ez 2001-ben, és milyen gondokkal küzd azóta is ez a terület?

Gyermekirodalomról beszélni Magyarországon természetesen nem újdonság. A műfaj (arról, hogy műfaj-e valójában a gyermekirodalom, persze hosszan lehetne vitázni) jelenléte összefügg a polgárosodás folyamatával: feltételezi a kellő számú olvasni tudó, olvasni vágyó gyerekközöniséget, hiszen ez élteti a gyermekirodalmat. Az első igazi gyermekkönyvnek Bezerédj Amália *Flóri könyve* című kiadványát tekintjük, amely 1836-ban jelent meg először, majd ezt megannyi újrakiadás követte. Természetesen korábban is születtek már gyerekeknek készült könyvek: iskolakönyvek, kézzel másolt iskolai kalendáriumok, de egészen az Anjou-korig visszanyúlhatunk, amikor az uralkodói család gyermekeinek készítették képes törtéiaszkönyvet.

Már 1888-ban találkozhatunk a magyar gyermekirodalom intézményesítésének gondolatával. Benedek Elek ebben az évben parlamenti felszólalásában



A *Flóri könyve* Heckenast-féle pesti, 1840-es kiadása (forrás: jofogas.hu)

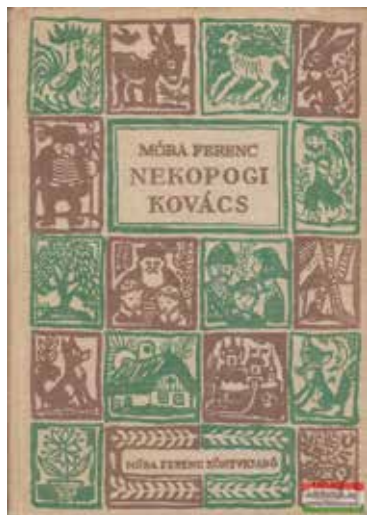


Benedek Elek 1888. február 9-én elmondott parlamenti szűzbeszéde nyomán, a Borsszem Jankó címoldalán megjelent gúnyrajz részlete (forrás: keptar.oszk.hu)

az értékes gyermekirodalmi alkotások védelmében, ezek fontosságát felismerve állt elő egy ilyen intézmény létrehozásának tervével. Benedek Elek gyermekirodalmi munkássága máig hat: népmese-közlései, gyermekirodalmi folyóiratai a modern értelemben vett magyar gyermekirodalom alapjai. Kevesen tudják, hogy Elek apó a házára jelzőloghitelt vett fel, hogy vállalásait a gyerekek felé teljesíteni tudja... S bár néhány éve a Tabánban – Kányádi Sándor,

a Petőfi Irodalmi Múzeum és a kerületi vezetés együttes munkájának eredményeképp – a Mesemúzeum patinás épülete mellett csobog Elek apó kútja, a mai napig elvégzetlen teendőik sorára is emlékeztethet bennünket e mesés hely.

Ahogy a háborúk marcangolta Magyarországon, úgy az „újjáépülés” és az „új rend” időszakában sem maradt kellő figyelem arra, hogy a gyermekkultúra Benedek Elek által megálmodott és máig vállalható ideája – a „sajátos nemzeti értékek



Az 1957-ben Móra néven induló ifjúsági kiadó Móra Ferenc sorozatának egyik darabja, a *Nekopogi kovács* című dala Reich Károly színes linómetszetével (forrás: bigbandi.hu)

megőrzésével felelni meg az egyetemes értékeknek” – megvalósulhasson. A kultúra először nyíltan propagandisztikus tálalása a gyerekek számára idővel szelídült némiképp, de csak a szerencsének köszönhető, hogy olyan lelkiismeretes szakemberek, gyerekek iránt elkötelezett alkotók, szerkesztők érkeztek erre a területre, hogy máig is értékálló, szerethető alkotások sora születik meg az ötvenes évek végére. Ekkorra az Ifjúsági Könyvkiadó Móra Ferenc nevét vette fel, és valódi műhelymunka vette itt kezdetét: azok a szerzők, akiknek felnőtteknek szóló szépirodalmi műveit óvatosan tologatták az állami tulajdonú kiadók, a gyermekirodalom alapműveit hozták létre. Kormos István, a kiadó vezetője több alkotót nyert meg a gyermekirodalomnak, például Kiss Annát, Csukás Istvánt. De emlékeztetek Mándy Iván Csutak-regényei, Mészöly

Miklós gyermekirodalmi alkotásai is. A korszak legjelentősebb gyermekköltője, Weöres Sándor is sokszor emlegette, hogy gyermekversei valójában a felnőtteknek szólnak, s lepolitikusabb versének a *Macska indulót* tartotta... Való-

di műhelymunka zajlott tehát a Móránál, ahol a szerkesztők (Janikovszky Éva, Csukás István, Horgas Béla, Rigó Béla) maguk is remek szerzőnek bizonyultak.

A gyerekkönyvkiadás a hatvanas–hetvenes–nyolcvanas években a mai szemmel nézve hihetetlen fejlődésnek indult. A gyermek- és ifjúsági könyvek döntő hányada a Móra Könyvkiadóból került ki. Egy-egy megjelenő könyv több tízezres példányszámban jelent meg, s a relatíve olcsó árak következtében a terjesztéssel mégsem akadtak gondok. Az állami bolthálózat, a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat eljuttatta a könyveket minden településre, de kiépült a könyvtárhálózat is. Az ekkoriban újonnan épülő lakótelepek oktatási intézményeinek is lett saját könyvtára, melyek állományát ezen évtizedek alatt fejlesztették fel. Szomorú azonban látni, hogy még a kétezer tízes években is ezek a mára már avíttas, agyonhasznált kötetek hivatottak az olvasás népszerűsítését szolgálni egyes helyeken.

A könyvkiadással szoros együttműködésben alakult az új médium, a gyermek-televíziózás sorsa. A gyerekműsorok szerkesztőségének vezetője a nagy lendülettel és odafigyeléssel működő Bálint Ágnes lett, aki maga is tucatnyi emlékezetes mesekönyvet írt, amelyek báb- és rajzfilm-adaptációi a tévé képernyőjéről köszöntek vissza. Ez a médium hozott országos ismertséget Csukás István írónak is, aki a hetvenes évek végén a *Keménykalap és krumpliorr* című regényének televízióra adaptált változatával az Egyesült Államokban is rangos díjat nyert – sajnálatos azonban, hogy az alkotók nem vehették át a díjat.

A magyar nyelvű gyermeklap-kiadás Benedek Elek révén erdélyi gyökerű, s fájdalommal szűz, hogy ez a tiszta hagyomány Erdélyben máig megőrződött. Az azóta is működő *Cimbora*, majd a Kányádi Sándor nevével is fémjelzett *Szivárvány* vagy a Nap-sugár megmaradtak gyermekirodalmi lapoknak, ahová az ideológia nem férközhetett be.

Nem mondható el ugyanez a magyarországi gyermeklapokról, amelyeket az úttörő szövegség adott ki, több korosztálynak. Szíve-



A Bácskai Lauró István rendezte *Keménykalap és krumpliorr* című 1973-as tv-film DVD változatának borítóképe 2016-ból (forrás: mediamarkt.hu)



A *Cimbora* első megjelent lapszámának címlapja, 1922. február 12. (forrás: gyerek.jakd.hu)

sen emlékszik vissza mindenki a nevében máig is továbbélő Dörmögő Dömötörre, a Kisdobos folyóiratra, melyek nívós irodalmi szövegekkel és művés illusztrációkkal vonzották gyermekkorú olvasóikat. E szép emlékű lapokat ma elővéve azonban meglepődhetünk, mennyi tank, vörös csillag, fegyveres katona szerepel bennük, vagy hogy József Attilát mint a szocializmus költőjét ünnepelték.

A felső tagozatosoknak szóló Pajtás hetilap már nem próbálkozott azzal, hogy irodalmi újságnak mutakozzon. Olcsó bulvártémákon, sztárocskákon keresztül próbálta megnyerni a már akkor is trend-érzékeny tizenéveseket, helyenként az úttörőmozgalom valamelyik nagyon direkt üzenetét is beleágyazva az igénytelen tartalomba. Aki irodalmi kincsekre vágyott felső tagozatosként, az a kiváló költő és műfordító, Baka által István alapította Kincskereső folyóiratot olvashatta.

Csukás István visszaemlékezése szerint az úttörőmozgalomnak kiapadhatatlannak tűnő támogatási forrása volt. Olyan nemigen történhetett, hogy az úttörőszövetség ne kapjon valamilyen „projektjéhez” pénzt, épp ezért sokan aranykorként emlékeznek erre az időszakra. Úgy tűnhetett, a gyermekkultúra működik, hiszen voltak könyvek, voltak olvasók, volt lapkiadás, és – hála az úttörőmozgalomnak – voltak előfizetők. Ebben az időben nyílt meg és vált tömeg-

szórakoztató intézménnyé a mindig teltházás Fővárosi Nagycirkusz, működött az Arany János Gyerekszínház, volt gyerekeknek szóló tévéműsor, és ne feledjük: a hetvenes évek végén a moszkvai gyermekirodalmárok támogatásával Janikovszky Éva Magyarországot képviselhette a legnagyobb nemzetközi gyermekirodalmi szervezetben, az ötvenes években létrejött IBBY-ben.

Hogy mindez valóban működött-e, képes lett volna-e fenntartani magát

állami támogatás nélkül is, ez 1990-ben és az azt követő években hamarosan kiderült. Az Állami Könyvterjesztő Vállalatot kiárusították, majd a kilencvenes évek elején privatizálták – de nem csupán a gyerekkönyves szakma sínylette meg ezt az időszakot. A Móra Kiadó is magánkézbe került, és gombamód megszaporodtak a kis kiadók. Emlékezetes például az Animus Kiadó története, mely a Kisokos-füzetsorozattal alapozta meg sikereit a kilencvenes évek közepére, majd remek érzékkel a külföldön épp népszerűvé váló Harry Potter-sorozat magyarországi kiadására vállalkozott az évtized végén.

Szemléletváltás szükségeltetett: a nagy példányszámokat nem lehetett többé eladni az éppen működésképtelen terjesztői hálózatokon keresztül. Kisebb példányszámra, viszont lényegesen több könyvcímre volt ekkor már kereslet és



Az IBBY következő, 2020-as világkongresszusának bannerje (ibby.org)

igény. Akadt olyan kiadó, mely inkább saját terjesztésre vállalkozott (például a Könyvmolyképző, de emlékezhetünk a Magyar Könyvklub jelenlétére is).

A kiadók lassan kezdték meg a fölzárkózást: 2001-ben, az akkor első üzletével megnyíló Pagony Könyvesbolt alapítói még némi aggodalommal néztek szét a szabad piac elvárásait követő, gyakran igénytelen, harsány hazai kiadványok és a silány fordításban megjelent külföldi könyvek között, hogy vajon ebből a kínálatból össze tudnak-e állítani egy boltnyi könyvkészletet. A könyvesboltban a vásárlókkal való közvetlen találkozás élmé-



A Pagony első, Pozsonyi utcai boltjának portálja (magyrceginfo.hu)

nye olyan tapasztalatot jelentett a kiadóknak, amelynek köszönhetően ma már egyre korszerűbb kiadói stratégiát tudnak működtetni. Mind a mai napig súlyos adóssága azonban az irodalomtudománynak, hogy a gyerekkönyv-megjelenéseket nem követték értő kritikák, recenziók. Nem volt olyan fórum, olyan szakmai szervezet, amely célzottan a gyermekirodalom elméleti kérdéseivel foglalkozott volna.

A nemzetközi tendenciát tekintve azt láthatjuk, hogy ez a jelenség nem egyedülálló. Flandriában, Belgium északi részén például a hetvenes évek közepén jött létre az első országos gyermekkönyvtár – s e mellett alakult ki a kilencvenes évek végére egy kisebb gyermekirodalmi projektközpont Villa Kakelbont néven, ahol már az „olvasásnépszerűsítéssel” – mert eddigre létrejött ez a kifejezés is – foglalkoztak. Mára ez a központ egybeolvadt az Iedereenleest ('Mindenkivel olvasson') nagy szervezettel, és a flamand kulturális minisztérium költségvetéséből működtetve, különböző korosztályokat megszólítva évente megvalósított projektekkel segítik elérni ezt a célt. Az olvasók mellett az alkotók is figyelmet kapnak: szakmai díjakat osztanak ki közöttük, vannak alkotói pályázatok, és a különböző programokon, iskolákon, könyvtárakon keresztül összehozzák az alkotókat a gyerekekkel. Ahogyan a szervezet munkatársa, Eva Devos elmondta: nem közvetlenül, hanem a pedagógusok, könyvtárosok, védőnők hálózatának segítségével, közvetve vannak jelen a gyerekek között. Kezdeményezéseiket ezekkel a szakmai hálózatokkal egyeztetik, és állami szervként rendelkezésükre állnak, megszólíthatóak általuk.

Hasonló képet mutat a kétezres évek elején létrejött Észti Gyermekirodalmi Központ működése is. Szintén állami költségvetés biztosítja a szervezet működéséhez szükséges anyagi feltételeket. A központ azonban működik és nyitva áll könyvtárként, irodalmi szabadidőközpontként a gyerekek számára is. A más-



A Nemzeti Színház alapítása 180. évfordulójának szentelt Csodaceruza 2017. novemberi száma (forrás: csodaceruza.hu)

ményeiket a lap hasábjain ismertessék meg az érdeklődőkkel. Összekötötte egymással a gyakran távoli intézményekben működő személyeket, egyfajta szellemi műhelyt hozott létre. Tematikus lapszámaiban különböző országok, nemzetek gyermekirodalmát tekintette át, egy-egy eseményre, témára felfűzve jelentetett meg írásokat. Megvalósulhatott továbbá az is, hogy a magyar gyermekirodalom iránt érdeklődő határon túliak is egyenrangú szerepet kapjanak. Ez a szemlélet ekkor szintén formabontónak számított.

A Csodaceruza szerkesztősége, élén az alapítóval, Sándor Csillával, már első lapszámától kezdve azon gondolkodott, hogyan vonhatná be ebbe a programba a gyerekeket – hiszen elsősorban mégis értük készül a lap. 2011-ben, az 57. lapszámmal jelentek meg az első gyerekeknek készülő Csodaceruza magazinok. Ekkor még úgy tűnt, hogy egymást váltva jelenhetnek meg a felnőtteknek és a gyerekeknek szóló lapszámok. Azonban a felnőtteknek szóló lapszámok előállításának költsége olyan magasra szökött, hogy a program ebben a formában nem volt fenntartható.

2011-ben jött létre a Csodaceruza szerkesztőségének alapításában, hosszas szakmai egyeztetések után a Magyar Gyermekirodalmi Intézet, azzal a szándékkal, hogy a Csodaceruza szakmai hagyományait továbbvigye. A feladatok azonban nem láthatóak el pusztán egy újság szerkesztősége által.

A Magyar Gyermekirodalmi Intézet működési koncepciója ezért együttműködések révén létrejövő, projekt alapú működés. A „nagy egészet” (az olvasásnépszerűsítést, a gyermekirodalom értékeinek megőrzését, bemutatását) sok kisebb cél elérésével próbálja valóra váltani. Ebben van segítségünk az 5–10

fél milliós eszt közösség gyermekirodalmi központja egyben kiadói centrum is, a szakmai érdekvédelem széleskörű funkcióit látva el.

A 2001-ben indult Csodaceruza magazin (amelynek megjelenése jól illeszkedett a nemzetközi trendbe) irányítúként szolgált a gyermekirodalom világában. Felnőtteknek: pedagógusoknak, könyvtárosoknak, szülőknek, érdeklődőknek készült, és a gyermekirodalom kincsestárát igyekezett bemutatni. Az akkori szerényebb lehetőségek között ifjú alkotókat, tehetségeket szerepeltetett, és lehetőséget kínált a gyermekirodalom kutatói számára, hogy cikkeiket, kutatási ered-

éves korosztály számára készülő Csodaceruza gyermekirodalmi magazin.

Nagyon sikeres volt az együttműködésünk 2017-ben az akkor többszörösen évfordulós Nemzeti Színházzal. Remek szakmai segítséget kaptunk készülő színházi tematikájú lapszámunkhoz, valamint a terjesztésben is segítettek, hiszen színházi programjukon keresztül további kétezer gyermek kezébe jutott el a lapunk. E munka során kellett rájöttünk arra is, hogy az 5–10 éves korosztály számára meglehetősen kevés színházzal kapcsolatos irodalmi mű született. További együttműködésünk során a MACI-VÁ-val izgalmas cirkuszi lapszámunk született, majd pedig a szentendrei Skanzen adott szakmai segítséget következő lapszámunkhoz.

A Csodaceruzáról mindig büszkén hirdetjük, mennyi elismerést tudhat magáénak: az IBBY magyar szekciójának díját nyerte el tíz éve; kapott Médiadesign-díjat 2015-ben, és már túl van századik megjelenésen... Emellett azonban az ország számos pontján nem tudunk mégsem jelen lenni: saját infrastruktúránk határai végesek. Az, hogy mi kerül be az iskolai oktatásba, az iskolarendszerbe, mihez juthat hozzá az iskolában egy gyerek, tapasztalataink szerint nagyon esetleges. Létezik termékcsalád, amely olyan méretű országos hálózatot tudott létrehozni, hogy jóformán minden iskolában kötelező érvénnyel van jelen. Ezek a termékek az iskolában folyó munkával nincsenek kapcsolatban, a NAT esztétikai, irodalmi nevelésre vonatkozó passzusait aligha lehetne számon kérni rajtuk... A pedagógusnak pedig ezen a téren döntési joga van. S valószínűleg a saját elképzelései szerint választ.

Jómagam, aki szintén magyar szakos tanári diplomát szereztem, be kell hogy valljam: gyermekirodalommal kapcsolatos modulok nem szerepeltek még az intézményünkben. A Csodaceruza és a Magyar Gyermekirodalmi Intézet munkatársaként örömmel konstatoálom, hogy ma már több pedagógusképző karon működik gyermekirodalom munkacsoport: az ELTE tanítóképző karán például felkészült, lelkes, aktív oktatók adják át tudásukat a pedagógusjelölteknek. Hasonlóképp voltunk már a szegedi egyetem óvóképző karán is egy hallgatókból és oktatókból álló munkacsoport vendégei, de a pécsi egyetem szekszárdi pedagógusképző karának gyermekirodalmat kutató oktatóival is jó kapcsolatot ápolunk. Néhány éve indult el a Károli Egyetemen is a gyermekirodalmi szakem-



A Skanzen különszám 2019 júliusából
(forrás: csodaceruza.hu)

ber-képzés. Ezek a képzések azonban sajnos elszórtak, egymástól elkülönülten működnek. Így nehezen fogalmazható meg az is, hogy mi várható el e kutatócsoportoktól – arról nem is beszélve, hogy vajon más pedagógusképző intézmények mikor fogják végre – és ha igen, hogyan – tematizálni a gyermekirodalmat, a gyermekkultúrát.

De hol terem a jó könyv manapság Magyarországon?

A gyermekirodalom érdekképviselete nem csak az oktatási intézmények feladata. A jó könyv ügye minden család ügye kellene hogy legyen. Sokkal nagyobb tudatosság volna elvárható a szülőktől, felnőttektől akkor, amikor szabadidős tevékenységet választanak a gyermeküknek. Kulturális nagyhatalomnak tartjuk magunkat, büszkék vagyunk íróinkra, rajzfilmjeinkre, zeneszerzőinkre, művészeinkre. A gyermekkultúrára fordított figyelem azonban még korántsem elegendő. A Nemzeti Kulturális Alap pályázatain a gyermekirodalmi alkotók együtt indulnak a felnőtt korosztályt megcélzó pályázókkal. Kevesen érhetnek közülük célba. A korábbi évek gyakorlatára alapozva vajon nem lehetne-e a könnyűzenei életet megreformálni szándékozó Cseh Tamás program mintájára egy gyermekirodalmi Lázár Ervin programban gondolkodni?*

És itt van az intézményesülés ügye is. Vajon mikor épül meg az a szép nagy ház, ahol a gyermekirodalom fennmaradását biztosító elkötelezett szakemberek, a gyermekkönyvek ihletett alkotói és lelkes olvasói közös otthonra lelhetnek?



Magyar gyermek- és ifjúsági könyvek seregszemléje itthon és a nagyvilágban

A Magyar Gyermekirodalmi Intézet évről évre igyekszik a legalaposabban áttekinteni az éves gyermek- és ifjúsági könyvkínálatot. Teljességre törekszünk, noha óhatatlan, hogy egy-egy kötet valahogyan mégsem kerül kézbe, hiszen maguk a kiadók sem így rendszereznek, és másféle adat, statisztika sem segíti a munkánkat. Marad tehát a minden első megjelenésre kiterjedni igyekvő személyes figyelem.

Az éves könyves seregszemle egyébként fölöttébb hasznos: sok adatot látat természetszerűleg (a kiadói termékenységet, akár a kiadói profilokat is, az alkotói jelenlétet, a hazai versus fordított irodalom arányát) és persze a hiányt

* E programot 2019. augusztus 30-án, az országos színházi évadnyitón hirdették meg a Pesti Magyar Színházban.

(hiányzó műfajokat, témákat) is. Ezen túl pedig az intézeti munka al-fája és ómegája a megjelenő, elérhető, létező gyerekkönyv, amelyek ismeretében egyéb tevékenységeinket is el tudjuk látni: a szakmai jelöléseket, könyvajánlásokat, gyerekeket megszólító kiadványaink szerkesztésének megalapozását.

Az Intézetben idén negyedik alkalommal, szakmai zsűri bevonásával igyekeztünk a legjobb ötven megjelent könyvet kiválasztani: huszonöt kötetet magyar szerzőktől, huszonötöt pedig a fordításban megjelent külföldi könyvekből. Fel-

kért szakértőink valamennyien olyan területről érkeztek, ahol a gyermekkönyvek, a gyermekirodalom ismerete munkájuk része: Boldizsárné Kovács Gizella gyakorló pedagógusként, több évtizedes tankönyvszerkesztői tapasztalattal, Czomba Magdolna a kisvárdai Bessenyei György Gimnázium tanáraként, kritikusként, Merényi Hajnalka az ELTE TÓK gyermekirodalmi kutatóműhelyének vezetőjeként, Révész Emese művészettörténészként, a Magyar Képzőművészeti Egyetem tanáraként, Orosz Judit és Jásdi Juli grafikusokként, Varga Emőke pedig a Szegedi Egyetem pedagógusképző karának oktatójaként segítették a munkánkat, akik közül többen minden alkalommal részt vettek a zsűrizésben.

A „legjobbak” kiválasztásakor több szempontot próbáltunk érvényesíteni: olyan, 2018-ban megjelenő gyermek- és ifjúsági könyveket kerestünk, amelyek első kiadásként jelentek meg az évben, vagy egy korábbi már ismert szöveg újragondolt, újrafordított változataként jelentek meg ismét. A gyerek- és ifjúsági könyvek között nagyon gyakoriak a könyvsorozatok: ezek esetében első sorban a széria induló darabját, darabjait nézzük meg és választjuk ki. A következő években figyelemmel kísérjük a további megjelenéseket, és előfordulhat, hogy a sorozat többedik részét, ha önmagában is kimagaslóan értékes az éves mezőnyben, szintén beválogatjuk a legjobbakat tartalmazó ajánlólistánkra.

Mert természetesen mi más lenne a cél, mint ezekkel a válogatásokkal segíteni mindenkinek, akik a könyvesboltok bőséges kínálatából szeretnének valamit kiválasztani. Szeretnénk elérni, hogy ezek tudatos választások legyenek, hogy a szülő, a pedagógus, a gyerek a minőséget válassza. Ajánlólistánk összeállításakor igyekszünk a gyermekek valamennyi korosztályára, lehetőség szerint valamennyi műfajra gondolni, a babáknak szánt lapozóktól a kamaszoknak, de akár felnőtteknek is szóló regényekig, a versektől az ismeretterjesztő könyvekig. Ha úgy tetszik, minden évben egy mini-könyvtárat állítunk össze, amelyben az



A 2018-as év legjobb ötven gyerekkönyve
(forrás: aranynapok.blog.hu)

év műfajilag legkimagaslóbb könyvei szerepelnek. Ebből pedig reményeink szerint nem csak a választás lehet könnyebb, hanem szakmai ajánlásunkkal sikertől felkelteni az érdeklődést az ajánlólistán szereplő könyvek iránt.

Mielőtt rátérnék a könyvek listájára, tekintsük át a számok tükrében, hogyan alakult az utóbbi években a könyvpiac. Ami a könyvkiadásokat illeti, azt tapasztalhatjuk, hogy 2013–15-ben a növekvő könyvkiadási példányszámok után stagnálás, majd 2017-ben kismértékű visszaesés következett be a könyvpiac összes szektorát tekintve. Ehhez képest viszont a gyermek- és ifjúsági könyvek ágazata 2017-re megduplázódott forgalommal van jelen a könyvpiacon (2007-ben az ágazat részesedése 14%-os, míg 2017-ben 30%-os volt). Azaz, ahogy mondani szokták, a könyvkiadás „húzóágazata” a gyerekkönyvkiadás. (Persze árnyalja a képet, hogy ennek az adatnak a kiszámításakor a tankönyvforgalmat is figyelembe vették.) A Központi Statisztikai Hivatal adatait pontosítja a Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülete (MKKE) közleményében: a könyvpiac forgalma 2017-ben 47.835.649.000 Ft volt, ami 2,03%-os forgalmi növekedést jelent, ellentétben a KSH vizsgálataival, melyek a példányszámokat és a könyvek átlagárát vizsgálva csökkenést regisztráltak. Azt viszont sem a MKKE, sem a KSH adatai nem cáfolják, hogy a rendszerváltozás óta csökken az évente megjelenő könyvek száma.

Természetesen nagy felelősség hárul a gyermekkönyvkiadás szakembereire, hogy könyves adataink végre pozitív irányba mozduljanak el. És itt nem elég a számokra gondolnunk: az olvasás, az olvasóvá nevelés, a könyvvásárlás a jóléti társadalmak egyik ismérve. Mi több, ismeretes olyan számítás is, amely az egy főre eső nemzeti jövedelem vagy az egy főre eső nemzeti fejlettségi mutató (Human Development Index, HDI) és a könyvforgalom növekedését egyenesen arányosnak tekinti.

Visszatérve a gyermekkönyvekhez: 2018-ban, hasonlóan a korábbi évekhez, körülbelül ezer gyerekeknek szóló könyvcím jelent meg a piacon. Végül valamivel több, mint négyszáz könyv címe merült fel mint lehetséges jelölt a TOP50 közé. A zsűri értékeléssel, egyénileg összeállított listákkal, végül pedig hosszas egyeztetéssel alakította ki a végleges ajánlólistát.

Ami a gyerekkönyv-kínálatot illeti, évről évre jobban érződik, hogy a kiadók tudatos koncepciót követve adnak ki könyveket, a különböző korosztályú gyerekek olvasási szokásairól alapos ismeretekkel rendelkeznek, és a szándék legfőképpen ezek kiszolgálása – kísérletezésre, formabontásra, a határ-műfajok helyzetbe hozására kevés példát találni.

Üdítő kivétel Dániel Andrásnak *A nyúl formájú kutya* című könyve (Pagony/Tilos az Á Könyvek, 2018), mely a legnagyobb filozófiai kérdésekre keresi a választ identitás-válságban levő hősén keresztül.

Témák szempontjából a hazai könyvek úgyszintén visszafogottabbak: gyakoriak a gyerek mikrokörnyezetén belül (család, otthon, kert) elbeszélte történetek – ez persze a gyermek bizonyos életkoráig egyáltalán nem szokatlan jelenség, azonban a 2018-as megjelenésű könyvek között érezhető volt az a határozott

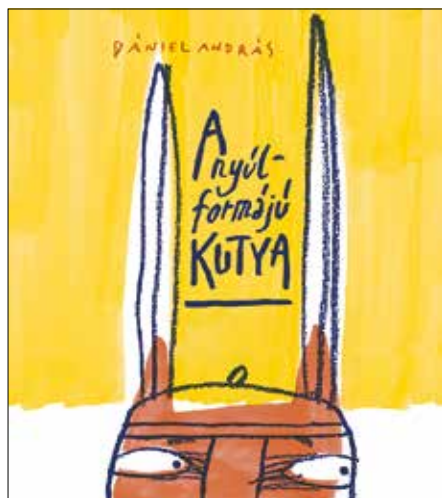
törekvés, hogy az „otthon melegét”, a biztonság, a védelmet jelentő „hátszög” érzetét erősítsék. Ez a gondolat visszatérő témája volt nem csak a magyar, de a Magyarországon kiadott külföldi könyveknek is (például: Rofusz Kinga: *Otthon*, Vivandra, 2018.; Kiss Ferenc: *Mamó kertecskéje*, illusztrálta Keresztes Dóra, Etnofon, 2018.; Mézőly Ágnes: *Dalmorka*, a hobbitvarázsló, illusztrálta Hanga Réka, Cerkabella, 2018.; Tereza Vostradovská: *Egérke enciklopédiája*, fordította Petovská Flóra, Csirimojó, 2018.; Anti Saar: *Így mennek nálunk a dolgok*, illusztrálta Alvar Jaakson, fordította Patat Bence, Cser, 2018.)

2018 kétségkívül a felerősödött közbeszéd éve is volt, amelybe gyakorlatilag az ország minden lakóját bekapcsolták, életkorra való tekintet nélkül – ám ahogyan ez megtörtént, azt bármely, gyerekekkel foglalkozó szakember csak helyteleníteni tudja egyébként. Ehhez képest mit meríthetett a gyermek- és ifjúsági könyvekből 2018-ban az olvasó a társadalmi kérdésekről?

Nos, viszonylag keveset. Ha valamilyen társadalmi jelenségről van szó, a magyar gyermekkönyvkiadás visszafogott, óvatos és hallgató. Nem meglepő tehát szembesülni azzal, hogy jócskán vannak fehér foltok a bőségesnek látszó gyerekkönyv-kínálat tematikus skáláján.

2018-ból gondos, aprólékos társadalomrajzot hazai szerzőtől egy fantasy-kalandregény lapjain olvashatunk (Majoros Nóra: *Pityke és Prém*, Móra, 2018.). A hajléktalanság, a társadalom peremén létezés Molnár T. Eszter: *A kóbor szálló* (Pagony, 2018.) című mesekönyvében jelenik meg, meglehetősen megszélesített formában, a társadalmi sokféleség, sokszínűség fontosságát Molnár Jacqueline szemgyönyörködtető illusztrációival is kihangsúlyozva.

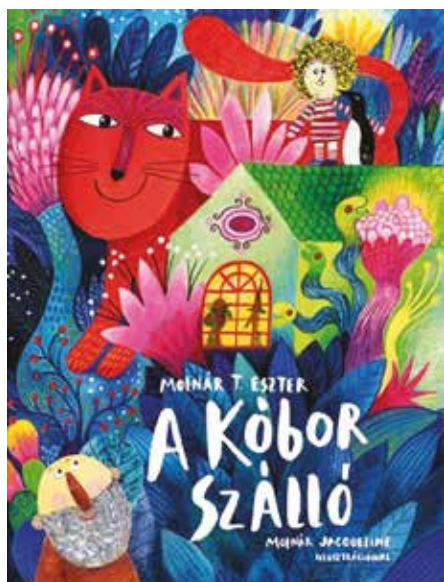
Az itthon megjelenő külföldi könyvek közül is csak néhány könyv foglalkozik célzottan társadalmi kérdésekkel, noha a nagyvilágban számos izgalmas és



Dániel András: *A nyúlformájú kutya*, Tilos az Á Kiadó, 2018



Kiss Ferenc – Keresztes Dóra: *Mamó kertecskéje*, Etnofon Kiadó, 2018 (forrás: keresztesdora.blogspot.hu)



Molnár T. Eszter: *A Kóbor szálló*, Pagony Kiadó, 2018 (forrás: moly.hu)

elgondolkodtató gyerekeknek szóló kiadvány foglalkozik napjaink húsbavágó, aktuális kérdéseivel.

A társadalmi érdekérvényesítés csírái mutatkoznak meg Drew Dreywalt *A nap, amikor a zsírkréták fellázadtak* című könyvében (illusztrálta Oliver Jeffers, fordította Dragomán Pál és Szabó T. Anna, Central, 2018), amelyben a felháborodott zsírkréták levélben üzenik meg tulajdonosuknak, egy Duncan nevű kisfiúnak, hogyan is kellene őket használnia.

Az identitás kérdéséről szól a *Szigetlakó* című elbűvölő képeskönyv, amelyet Junot Díaz írt, és a Cor Leonis Kiadó jelentetett meg magyarul. (Illusztrálta Leo Espinoza, fordította Pék Zoltán, 2018.)

Daniel Höra ifjúsági regénye, a *Betolakodók* (fordította Bán Zoltán András, Scolar, 2018) a náciizmus térhódítását mutatja be egy kis, elképzelt német falu közösségében. A feszes tempójú, érzékeny, hiteles történetben a fiú főhőssel együtt sodródunk bele ebbe a spirálszerű folyamatba, hogy vele együtt elnyeljen, majd kilökjön magából bennünket, ahogyan ezt a történelemkönyvekből is ismerjük.

Helena Duggan *A tökéletes város* című regénye (fordította László Zsófia, Holnap, 2018) a disztópia műfaját ötvözve mutatja be a beszédes nevű Hibátlan városát, hősnőjének új lakhelyét, ahol megtapasztalja a kirekesztettséget, megbélyegzettséget. Ezeket a társadalmi jelenségeket az író gondosan kiválasztott szimbólumok segítségével érzékelteti. A regényszöveg többféle olvasatot is kínál: pszichológiai, társadalomkritikai nézőpontjait vizsgálva épp olyan gazdagnak mutatkozik, mint a kalandokban, érzelmekben dús, történet élvezetes.

A gyerekkönyvek örök témája a kaland, és az elmúlt évben is rengeteg kalandról olvashattunk, amelyeknek most is nagy a tétje. Több kalandba valamilyen nyomozás során keveredhettünk: *A fülemüleerdő titkában* az első világháború utáni években egy család múltját derítjük ki (írta Lucy Strange, fordította Ruff Orsolya, Manó Könyvek, 2018), a holland klasszikus, az *Ábel és a repülő lift* (írta Annie M. G. Schmidt, fordította Varga Orsolya, Pagony, 2018) pedig egy áruházi lift utasait repíti a Föld távoli tájaira. A klasszikus magyar népmesei hagyományokat követi Keresztesi József *Csücsök, avagy a nagy pudínghajsza* című verses meseregénye (illusztrálta Horváth Ildi, Móra, 2018), és nagy élvezettel olvashatják a gyerekek Fa Nándor tengeri kalandjait is (*Fa Nándor: Kalandjaim a Föld körül*, illusztrálta Francois Denis, Kolibri, 2018).

Idén először jelent meg hangsúlyosan a természet védelmének témája is: Andrea Gregušová szlovák író és Nastia Sleptsova ukrán illusztrátor *Gréta* című mesekönyve (fordította Pet'ovská Flóra, Csirimó, 2018), mely a hangját vesztett bálna-énekesnő történetén keresztül a tengerek szennyezettségéről, a környezetszennyezés káros hatásairól mesél.

Ami a külföldről érkező könyvfordításokat illeti, még mindig az angolszász országokból érkezik a legtöbb a magyar gyerekkönyvpiacra. Emellett az utóbbi időben megjelentek az európai országok kötetei is: a budapesti Cseh Centrum munkatársai segítségével létrejött a Csirimó Kiadó, amely első évében négy könyvet jelentetett meg. Más kiadóknál lehetett találkozni emellett lengyel, német, norvég, holland, román, francia könyvek magyarra fordított változataival.

A kínálatból kiválasztott ötven legjobb könyv eredményhirdetése és az intézet értékelése 2019. március végén, a Petőfi Irodalmi Múzeumban történt meg.

Amellett, hogy ezt az ajánlólistát eljuttattuk az ország oktatási intézményeibe és több rendezvényen népszerűsítjük egész évben, a tavalyi évhez hasonlóan 2019-ben is elvihettük a TOP 25 magyar könyvet a legnagyobb nemzetközi könyvvásár magyar standjára, a bolognai gyerekkönyv-vásárra.

Idén ötvenhatodik alkalommal rendezték meg Bolognában a könyvvásárt, amely az évek során nem csupán a könyvkiadási jogok adásvételének helyszíne, hanem, találkozási pontként megannyi szakmai kezdeményezésnek ad lehetőséget. A kiadók mellett szép számban jelennek meg alkotók: illusztrátorok és leendő illusztrátorok, fordítók, szerzők. A díjazások eredményét hozzák nyilvánosságra (Astrid Lindgren Emlékdíj, Andersen-díj, a könyvvásár Ragazzi-díjai, a Silent Book Award az SM alapítvány illusztrációs díja), szakemberek találkoznak ezen a fórumon: sajtótájékoztatót tart minden évben a legnagyobb gyermekirodalmi szervezet, az IBBY (International Board of Books for Young Readers).

Kiderül, hogy melyek a legjobb minőségű és a legkommerszebb kiadványok, és bizony sokat elárul egy nemzetéről, hogy milyen anyagokat szánnak a gyerekeknek. A kulcsín fontos, hiszen a megjelenés, a képek, az illusztrációk nyelvek felett álló közvetítői a minőségnek.

Magyarországnak immár harmadik alkalommal lehetett nemzeti standja; ez a Külgazdasági és Külügyminisztérium Publishing Hungary programja, valamint a Római Magyar Intézet támogatásával és segítségével valósulhatott meg. A nagy alapterületű standon helyet kaphattak a kiadók és a különböző gyermekirodalmi kezdeményezések, így a legjobb 25 magyar könyv is ki lett állítva, nem titkoltan azzal a szándékkal, hogy a külföldi kiadók érdeklődését felkeltse, és hogy a hazai alkotókat, illusztrátorokat ismertté tegye a szakma nemzetközi piacán.

A vásáron azonban visszatérő probléma, hogy azok a kiváló könyvek, amelyeket díjaznak, és amelyek magas művészi minőségükkel a laikus szemlélőt is megragadják, sajnos nem elérhetőek Magyarországon. Mint ahogy a magyarországi „piacnak készülő” könyvkiadás termékei sem olyan kiadványok, amelyeket könnyen lehet értékesíteni a nagyvilágban. Nagy a szakadék a hazai kínálat



A 2019-es Bolognai Gyermekkönyvvásár magyar standja (forrás: kultura.hu)

szerint egyszerre idézi emlékezetünkbe a vásári komédiák közismert marionett bábfiguráját, a régi, fametszettel illusztrált szórakoztató ponyva-füzeteket, miközben egyszerre cseh és nemzetközi, bárki számára értelmezhető.

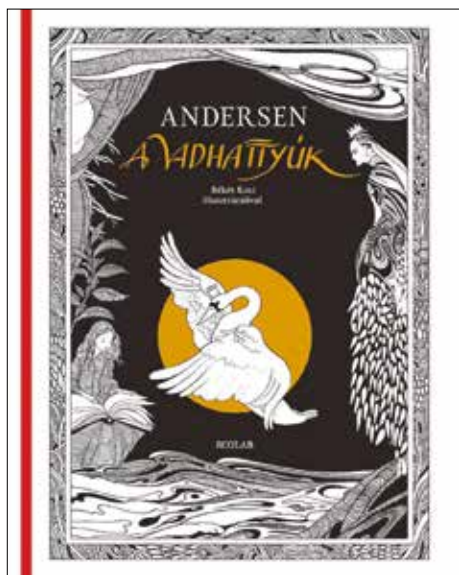
Hiányzó műfaj Magyarországon a magas esztétikai igényekkel készülő, kevés írott szóval élő, de beszédes képekkel illusztrált mesekönyv. A kiadóknak nem könnyű egy hosszú évek alatt kiérlelt, költséges képeskönyvet kiadni, amellyel aligha lehet magyar piaci alapon megtérülésre számítani.

Tehetségben pedig a Kárpát-medencében nincs hiány. Az évről évre remek könyvekkel előálló csíkszeredai Gutenberg Könyvkiadó könyvei nem maradnak észrevétlenek, s a magyar stand ékeivé válnak. Magyar illusztrátoruk, Kürti Andrea könyvei a román nemzeti standnak is a büszkeségei. Békés Rozi *Vadhattyúk*-könyve, Kárpáti Tibor pixel-képei és Timkó Bátor egész standot betöltő, felnagyított illusztrációja és könyvei szintén keresettek voltak idén. Néhányan már a

nemzetközi szakmában is számon tartják a Csimota Kiadót, Rofusz Kinga gyönyörű könyveit, a Vivandra Kiadó kiadványait. De sokan ismerik Janikovszky Éva könyveit, és Szulyovszky Sarolta illusztrátor neve is közismert Bolognában, s a Kolibri Kiadó Népmesekincstár-sorozatának mutató darabjait is sokan lapozgatják.

„Itt már mindent láttak” – szokták megfogalmazni a nemzetközi szintér meghatározó szereplőiről. „Csak az új, nagyon magas művészi teljesítményű, merész elgondolás az, amire felkapják a fejüket.”

De beszéljünk sikereinkről is: a Silent Book Contest (szöveg nélküli, „csendes” könyvek pályáza-



H. C. Andersen: *A vadhattyúk*, Scolar Kiadó, 2017 (forrás: prae.hu)

ta) egyik döntőse Máray Mariann lett, különleges hangulatú, állatszereplős képeskönyv-tervével. A müncheni nemzetközi gyerekkönyvtár rangos, kétszáz kötetes White Raven ('fehér holló') válogatásában pedig Magyarországot két 2017-es TOP25-ös könyv képviseli: az *Anup és a csodálatos tűzhely* (írta Vajda Éva, illusztrálta Bodonyi Panni, Móra, 2017), valamint a *Szívlakpát* – kortárs versek antológiája (Pagony – Tilos az Á Könyvek, 2017).

Váltunk pár szót az IBBY új elnökével, Mingzhou Zhanggal, akinek felkelti érdeklődését egy projektünk. A magyar stand fogadásán régi jó ismerősöként köszöntjük az észt, a svéd, az olasz, a román, a szlovák gyermekirodalmi élet képviselőit.

Közben pedig a hazai szakma már a jövő évi megjelenés sikerén dolgozik, s azon ötletelünk, arra keressük a választ, hogyan lehetne fokozatosan felszámolni a szakadékot, mely a hazai gyerekkönyvkiadás és a nemzetközi piac között érzékelhető. Van sok jó példánk: a lengyelek néhány éve zárkóztak fel a világ élmezőnyéhez, de több trófeát is elhoztak és igen közkedveltek az innovatív ukrán gyerekkönyvek is. Vajon mi lehet a titkuk? Alighanem a válogatás és az elrendezés. Mert a gyermekirodalom is nemzeti kultúránk tükörképe, vagy ha úgy tetszik, stílusa, mely a legjobbakra fókuszálva tudja igazi értékeit felmutatni és képviselni.

Ildikó Wittmann: The Institutional Background to Our Children's Literature Yesterday and Today

Ildikó Wittmann is an editor of the children's literary magazine, *Csodaceruza* (*Wonder Pencil*), which started in the autumn of 2001. In her writing she discusses the question why Hungarian children's literature still does not have the institutional background and the legitimacy which she believes it would deserve. The history of the sector is recalled, with a highlight on the related initiatives of Elek Benedek at the turn of the 19th and 20th centuries, then the situation of children's literature from the 1950s to the 90s is reviewed, the high quality of which was ensured – as the author says – by the publications of Móra Publishers, managed by István Kormos, including the works, classic by now, of those authors who had been cut out from the literature supported by the party state. The negative consequences of the regime change, the disbanding of state institutions dealing with the publication and distribution of children's books, the creation of small publishers, which, with their short-term market approach, led to a drastic decline in the level of the sector, are taken into account. The second part of the article ('Muster of Hungarian Children's and Youth Books at Home and in the World') reports on the national and international forums for children's book publishing which list and rank the current products of children's literature year by year. Finally, the most prestigious and award-winning publications of last year's book production are presented in concrete terms.



Találkozás a művészettel

Komplex művészetpedagógiai kutatás
az Észak-Alföldi Régióban

A tanórán kívüli élménypedagógiai tevékenységek jelentőségét és hatásait vizsgálja a Debreceni Egyetem zenepedagógiai kutatócsoportja egy 2019 januárjában indult programban. A Magyar Művészeti Akadémia támogatásával zajló kutatást az Észak-Alföldi Régióban (Hajdú-Bihar, Jász-Nagykun-Szolnok és Szabolcs-Szatmár-Bereg megyében) végzik el, s ezt a mintát később, a tervek szerint országossá tágitják. A művészetekhez kapcsolódó élménypedagógiára vonatkozó kutatások Nyugat-Európa országaiban már évek óta jelen vannak, ám Magyarországon eddig még nem készült ilyen jellegű, átfogó vizsgálat. Ezt a hiányt pótolja most a Debreceni Egyetem kutatócsoportja, amelynek tagjai a Zeneművészeti Kar, a Jövő Művészetéért Alapítványa, az egyetem Humán Tudományok Doktori Iskolája és a Magyar Művészeti Akadémia szakemberei. Elsősorban arról szeretnének képet alkotni, hogyan járul hozzá a művészeti nevelés a tanulók kulturális attitűdjének kialakulásához, a magas kultúra értékeinek megismeréséhez. A rendkívül sokrétű, komplex vizsgálatról Váradi Judit kutatásvezetőt, a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karának docensét kérdeztük.

– *Hogyan indult ez a vállalkozás, kik voltak a kezdeményezői?*

Nem mindennapi összefogás eredménye ez a kutatás, hiszen a MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézete támogatja, bázisát a Debreceni Egyetem adja a kutatócsoportnak. A zeneművészeti kar és az alapítvány is segíti munkánkat. Hogy ennyire széles a támogatóink köre, egyúttal azt is jelenti, hogy bár zenepedagógiai témával foglalkozunk, de a csoportban nagyon sokféle szakember található, a közgazdászoktól az andragóguson át a kulturális antropológiával foglalkozóig. Jómagam zenészként, zongoraművészként és oktatói tevékenységgel is az előadóművészethez kapcsolódom. 19 évvel ezelőtt indítottam útjára olyan hangversenysorozatot, amelyek különböző célcsoporttal valósultak meg, és ennek a mostani kutatásnak is az alapját jelentik. Az ötletet a *Hang-Játék-*

Zene ifjúsági élménykoncertek sorozata adta ehhez a mostani vizsgálatához. E koncertekkel leginkább az általános iskolásokat, főleg az alsó tagozatosokat invitálom egy olyan jellegű beavatásra, ahol a klasszikus zene értékeit próbáljuk nekik megmutatni, megismertetni őket műfajokkal, művekkel, zeneszerzőkkel, olyan élményszerű köntösbe burkolva mindezt, ami az élő zene hatására alapoz. Ezekbe a koncertekbe bevontuk már a táncművészetet és az irodalmat is, megjelent az építészet is, hiszen nagyon fontos, hogy az adott korban, korszakban el tudja helyezni a fiatal hallgatóság ezeket a műveket. Évek óta együttműködünk a Méliusz Juhász Péter Megyei Könyvtár zenei részlegével, rajzpályázatot is hirdettünk ezekhez az alkalmakhoz kapcsolódva, ami azért volt különleges, mert zenei eseményt, történetet jelenítettek meg vizuálisan a gyerekek. Nekünk is tanulságos volt, milyen zenei részletekre emlékeznek vissza ezekből a koncertekből, milyen érzelmek jönnek bennük létre az élmények hatására. A gyerekekrajzokból egyébként egy kiállítást is rendeztünk. Ezek az alkotások László János grafikusművész szerint soha nem látott elevenséggel fejezik ki a zene által keltett élményeket, érzéseket. Számunkra itt vált láthatóvá először, hogy a zene milyen pozitív érzéseket kelt a gyerekekben, őszinteség, bátorság, élénk színvilág jellemezte a pályamunkákat. A hatásvizsgálat másik formája, amikor pedagógusoktól kapunk olyan visszajelzéseket, hogy azért hozták el a csoportjaikat, mert hasonló koncerteken nőttek föl, és szerették volna, ha a gyerekek is megtapasztalják ezt az élményt. De van olyan zenész kollégánk is, aki azért választotta a zenei pályát, mert egy ilyen alkalommal tetszett meg neki a hangszer, és ennek hatására kötelezte el magát a hangszerre és a zenészpálya mellett. Ezek a sikerélmények éltetik az embert, aztán egy idő után kíváncsi lesz arra, hogyan működik ez a rendszer. Nagyon sok jó kezdeményezés van, amely szeretné a művészeteket közelebb hozni a fiatalokhoz. És nemcsak a zenéről beszélhetünk, hiszen a drámafoglalkozások, a múzeumpedagógia, de a zenepedagógia különböző területei is, mint például az Operaház kínálatában megjelenő operapedagógia is megcélozza a gyerekeket, beleértve a vidéki fiatalokat is. A mostani kutatásunk abból az alapkíváncsiságból nőtt ki, hogy vajon mennyire jelenik meg ez a tapasztalat a gyerekek hétköznapijaiban. Ezt több síkon igyekszünk felmérni. Vizsgáljuk, hogy van-e lehetőségük művészeti rendezvényeken részt venni, milyen gyakorisággal, hová jutnak el. Másrészt azt is nézzük, hogy a kötelező tanórákon kívüli művészeti tevékenységekben milyen mértékben vesznek részt, ezek lehetnek szakkörök, kézműves foglalkozások, zeneisko-



A rajzpályázat eredményhirdetésén a Méliusz Juhász Péter Könyvtárban, 2017. március 15-én (forrás: unideb.hu)

77

lai kurzusok, rendhagyó irodalomórák, néptáncsoportok. Tudunk olyan iskolákról, ahol például a fotózás, a filmkészítés áll a középpontban. Tehát nem csak a zenei programokat térképezzük fel. Nagyon széles körben szeretnénk mindezeket megvizsgálni. Egyelőre három megyében indítottuk el a kutatást, úgy gondolom, már ebből is nagyon sok tanulságot le lehet majd szűrni. A minta kiválasztásánál ugyanakkor nagy gondot fordítottunk arra, hogy ne csak a megyeszékhelyek szerepeljenek benne. Igyekeztünk különböző településtípusokból válogatni, hogy pontos képet kapjunk a lehetőségekről a nagyvárosoktól a legkisebb falvakig.

– *Hány intézményt jelent ez?*

Az előbbi szempontok alapján megyénként tíz iskolával vesszük föl a kapcsolatot, van köztük alapítványi, egyházak által fenntartott és az állami szektorba tartozó iskola is, a Klebelsberg Központtal már folynak az egyeztetések. A kutatás sokrétű, hiszen megkérdezzük a tanulókat, a művészetoktatással foglalkozó pedagógusokat, a szülőket is. Nagyon fontos, hogy felmérjük a szolgáltatói oldalt is: ki foglalkozik ilyen tevékenységgel, milyen lehetőségei, milyen körülményei vannak. Zenekarokat, színházakat, művelődési házakat kérdezzük, megkeressük a Filharmónia hálózatát, amely már évtizedek óta foglalkozik ifjúsági koncertprogramokkal. Minden oldalról szeretnénk megvizsgálni, milyen lehetősége van a gyermeknek a művészettel való találkozásra. Természetesen valamennyire érinti majd ez a tanórai művészeti oktatást is, mert például van olyan iskola, ahol a testnevelés óra helyett lehet a néptáncot is választani, de alapvetően nem az órai keretekben működő művészetoktatást szeretnénk átlátni, hanem az iskolán kívül szerzett élményeket. Szakszóval mondva, kifejezetten az extrakurrikuláris művészeti tevékenységet vizsgáljuk ebben a programban.

– *Említette, hogy vannak korábbi tapasztalatok ilyesfajta hatásvizsgálatra. Milyen előzetesen megfogalmazódott kérdésekre adhat választ ez a mostani kutatás?*

Most egyébként a negyedik és hatodik általános iskolás korosztályokat fogjuk vizsgálni. Volt egy korábbi felmérésünk, négy ország viszonylatában tekintettük át a koncert-pedagógiában az élőzenei hangversenyek lehetőségeit. Az előző kutatás alapján már látszott, hogy nagyon nagy szerepe van a családnak, főleg kisgyermekkorban, de ez nem nagy újdonság, a szakirodalomból is tudjuk, de akár a mindennapi tapasztalatokból is. A most vizsgált korosztályoknál viszont már az iskola szerepe is óriási. Ha egy gyermek a családban nem kap meg bizonyos értékeket, itt még az iskola tudja pótolni. Nagyon fontos ebben a pedagógusok elkötelezettsége, hogy megszervezik vagy éppen hanyagolják ezeket az iskolán kívüli tevékenységeket. Volt olyan tanár például a korábbi felmérésben, aki azt mondta, hogy bár lenne lehetősége, nem él vele, mert nem tudja, hogy a gyerekek ezt hogyan vennék. Ugyanakkor, akik éltek vele, arról számoltak be, hogy amennyiben órai keretek között sikerült előkészíteni az eseményt, akkor a gyermekek is sokkal jobban be tudták fogadni. Szerintem a pedagógusnak nagyon nagy szerepe van abban, hogy a családból hozott kulturális tőke sokszínűsége ne sikkadjon el, másrészt egy olyan világot tud megmutatni, ami-

re – sajnos – a tanórai keretek között többnyire nincs alkalom. Nagyon sokan emlegetik a művészetoktatás, azon belül is a zeneoktatás transzferhatását. Azzal is nagyon sokan foglalkoztak már, hogyan lehet a komplex művészeti nevelést beépíteni a tanórai keretek közé, hogyan lehet modernizálni, közelebb hozni a 21. századhoz a különböző digitális eszközökkel a tanórai anyagot. Ugyanakkor mindaz, amit a művészetek évszázadokra visszanyúlóan létrehoztak, egy hatalmas értékhalmoz, egy kincseshánya. Nagy kérdés, hogyan tudjuk ezt élményszerűen megmutatni a gyermekeknek, hogy beépüljön az életükbe. Ebben viszont már a tanórán kívüli tevékenységeknek is óriási szerepe van.

– *Milyen módszerrel, milyen menetrend szerint zajlik a kutatás?*

Mivel itt kiskorúakról van szó, az adatvédelmi biztonságot messzemenően szem előtt tartva kellett kidolgozni a kérdőíveket. Anonim kérdőívekről van szó, nem visszaazonosíthatók a személyek. Úgy gondolom, minden esély megvan arra, hogy elfogulatlan és őszinte válaszokat kapjunk, hiszen semmilyen visszahatása nem lesz a válaszoknak ott helyben. Nem is intézményenként értékeljük majd ezeket a kérdőíveket, hanem a fenntartó és a településtípus szerint. A kutatás célja nem valamiféle értékítélet és nem minőségfelmérés, hanem egy helyzetfeltárás. Azt szeretnénk megtudni, hogy kell-e változtatásokat javasolni, amelyek segíthetik a művészeti nevelés hatékonyságát. Hangsúlyoznám még, hogy bár a kutatócsoport nagy része a művészeti területen van otthon, mindenek felett törekszünk az objektivitásra. Ezért pszichológusok, szociológusok, andragógusok és statisztikusok is részt vesznek ebben a projektben a Debreceni Egyetem több karáról, illetve a Magyar Művészeti Akadémia is delegált tagot a kutatócsoportba.

Alapvető cél a módszertani megközelítésben a kutatói távolságtartás. A tanulói kérdőívek kiértékelése után tudunk továbblépni, a pedagógusok, az intézményvezetők megkérdezésével. Vannak olyan iskolák, ahol jó a számítógépes felszereltség, ott elektronikusan is kitölthetik a gyerekek a kérdőívet, hiszen ennél a generációnál ez már alapvető. A próbakitöltések során a legnagyobb sikert az aratta, hogy ráírtuk az ívekre: nincs rossz válasz – ennek örültek a legjobban a gyerekek, mert felszabadította őket a megfelelési kényszer alól. A másik oldalt, a kulturális intézményeket tekintve, igyekszünk felhasználni a meglévő adatbázisokat, statisztikákat. Megkeresük az adott települések művelődési intézményeit is, amihez igénybe vesszük a pedagógusok segítségét, hiszen ők ismerik a környezetüket, ők tudják, melyik intézmény mivel foglalkozik, kihez érdemes fordulni, ki szervez például kézműves



A Debreceni Egyetem zenepedagógiai kutatócsoportjának sajtótájékoztatója 2019 januárjában (forrás: music.unideb.hu)

tábort vagy néptáncoktatást, és így tovább. Nagyon színes kutatásnak nézünk elébe, hiszen sokféle, sokszor össze sem hasonlítható dolgot kell olyan kategória-rendszerbe szorítanunk, mely alkalmas arra, hogy reálisan kiértékelhessük őket.

– *Az Észak-Alföldi Régió nem a jó gazdasági helyzetéről híres. Ez mennyiben befolyásolhatja a vizsgálat kimenetelét? Mennyire kaphatunk jellemző képet a kulturális javakhoz való hozzáférés magyarországi viszonyairól ennek alapján?*

Az teljesen egyértelmű, hogy a gazdasági viszonyok és az infrastrukturális háttér befolyásolják a művészeti oktatást. Vidékről jóval nehezebb hozzájutni egy színházi előadáshoz vagy egy koncerthez, hiszen már az utazás is pénzbe kerül, ha valaki a megyeszékhelyre viszi be a gyerekeket. Egyik oldalról ez mindenképpen igaz. Ismerünk viszont olyan példamutató gyakorlatokat, amelyek rációznak arra, hogy a szegényebb vidékeken ne lehetne hatásos a művészet-pedagógia. Például az Igazgyöngy Alapítvány tevékenységére gondolok, amely éppen a bihari falvakban, a mélyszegénységben élő gyermekeknek ad a kezébe olyan eszközt, mely akár a társadalmi felemelkedésüket is elősegítheti – nem véletlenül mondják, hogy a művészeti nevelésnek esélykiegyenlítő hatása van. Ezt a társadalmi kompenzációt nyomon is tudjuk követni egy-egy kiemelkedően nagy karriert befutó személyiségen keresztül, hiszen a tehetség nem az anyagiak függvénye. Az azonban nagyon fontos, hogy van-e olyan értő ember a környezetében, aki támogatja és fejleszti ezt a tehetséget, ami pedig már azon múlik, milyen a szakember-ellátottság egy adott környéken. Annak ellenére, hogy a keleti régió köztudottan nem a legfejlettebb térség Magyarországon, kiemelkedően magas az alapfokú művészetoktatási intézmények száma. Ezt is lehet tudni, mert volt már ilyen jellegű kutatás. Szabolcsban például a legnagyobb sűrűséggel vannak jelen a zeneiskolák. Furcsa módon kicsit fordított az arány a gazdasági helyzettel. Azt is tapasztaljuk évek óta, hogy megvannak a tipikus mikro-régiók, ahonnan évek óta nagy számban érkeznek például hozzánk, a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karára kiválóan felkészült hallgatók. Ez mindig visszavezethető a pedagógus személyére. Ahol példaadó tud lenni egy-egy kiemelkedő személyiség, onnan mindig felkészült és kimagasló tudású gyerekek kerülnek ki. Nagyon jól tudjuk, hogy egy-egy elhivatott pedagógus életpályákat tud kijelölni.

– *Mennyire volt nehéz partnereket találni ehhez a kutatáshoz?*

Szerencsére nem volt nehéz, mindenki nagy örömmel vette ennek a kutatásnak az elindulását, senkit nem kellett hosszan győzködni arról, miért fontos ez a program. A Magyar Művészeti Akadémia és a Debreceni Egyetem doktori programja is első szóra csatlakozott hozzánk. A kutatótársaim is lelkesen fogadták az elképzelést, mindenki azonnal kereste azt a pontot, ahol ő be tud kapcsolódni a munkába. Azért most még nagyon az elején vagyunk ennek a vállalkozásnak, úgy két év kifizési időt kell adni magunknak, hogy igazán alapos eredményekről lehessen beszámolni. Elkészültek a kérdőívek, meghatároztunk egy átfogó szemléletet, ami az egész kutatást áthatja, elindultak a próbafelmérések. Számomra meglepetésként hatott, hogy a felkeresett iskolák – olyanokat választottunk,

akik magában a kutatásban nem szerepelnek, hogy ne keresztezze egymást e két folyamat – nagyon nagy örömmel és készségesen vesznek részt a próbafelmérésben. Úgy gondolom, hogy olyan lefedetlen területen mozgunk, amelyről sokat beszélünk ugyan, de ennyire alaposan még sohasem térképeztük fel. Nem tudjuk még, mi lesz a végeredmény, de biztosan lesznek hasznos tanulságai a művészetpedagógia hatékonyabbá tétele számára. Nekünk, művészeknek nagy örömünkre szolgál, hogy egyre fontosabb szerepet tulajdonítanak ma már a tudományban is az úgynevezett érzelmi intelligenciának. Márpedig ezt leginkább a művészetekkel való foglalkozás, különösképp a zenei nevelés tudja fejleszteni.

– *Hogyan lehet majd ezeket az eredményeket hasznosítani, visszaforgatni a művészeti nevelés rendszerébe? Készül egy átfogóbb stratégia is ennek alapján?*

Az a távlati terv, hogy országos viszonylatban is kibővítsük később ezt a kutatást. Úgy gondolom, miután a Magyar Művészeti Akadémia már több ízben is deklarálta, hogy nagyon szeretne odafigyelni a művészeti nevelés kérdéseire az óvodától az egyetemig, ezért biztosra veszem, nagyon fontosak lesznek majd ennek a kutatásnak az eredményei. Ezek ismeretében lehet majd egy új stratégiában gondolkodni a tanórán kívüli művészeti nevelés terén.



Az élet kincsháza II. konferencia. A Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti Tagozata által 2018. november 26-án rendezett tanácskozáson a művészeti nevelés jó gyakorlati álltak a középpontban. (forrás: mma.hu)

Az interjút Ungvári Judit készítette

Meeting Art

Complex Art Pedagogy Research in the Northern Great Plain Region of Hungary (Research Leader Judit Váradi Is Interviewed by Judit Ungvári)

Research on the effectiveness of arts-related, extra-curricular experiential pedagogy has been present in Western European countries for years, but no comprehensive study of this kind was made in Hungary up till now. This gap is being overcome by the research team of the University of Debrecen, consisting of experts from the Faculty of Music, the Foundation for the Art of Future, the Doctoral School of Humanities and the Hungarian Academy of Arts. First and foremost, they would like to learn how arts education contributes to the development of the cultural attitudes of students and their acceptance of high culture values. Launched in January this year, the programme covers the Northern Great Plain Region of Hungary (Hajdú-Bihar, Jász-Nagykun-Szolnok and Szabolcs-Szatmár-Bereg counties) at the moment, but it is to be expanded throughout the country later. Research leader Judit Váradi, associate professor at the Faculty of Music, University of Debrecen, is asked about this multi-faceted and complex study by our colleague.



kilátó



BALKÁNYI MAGDOLNA

Színház és technika

Új irányok a német Színháztudományi Társaság
2018-as kongresszusán

A német Színháztudományi Társaságról

Az 1991-ben alapított német Színháztudományi Társaság (ma már 17 intézmény részvételével és kb. 200 egyéni taggal) azért jött létre, hogy a színháztudomány fejlődését német nyelvterületen – beleértve Ausztriát és Svájcot is – a kutatás és oktatás terén előmozdítsa. E célból hozta létre fórumait. A legfőbbet, a két évenként – eddig 14 alkalommal – megtartott tematikus nagy kongresszusait, amelyeket mindig egy-egy színháztudományi intézet szervez, s amelyek eredményei önálló kötetekben publikálásra is kerülnek. Az elmélyült, folyamatos munka a tagok által életre hívott munkacsoportokban (többek között: Dramaturgia, Zenés színház, Színhájtékelmélet, A színházi archiválás) zajlik. A társaság

kiemelten fontos feladatának tekinti a tudományos utánpótlás támogatását. Ezért minden kongresszus alkalmával van külön szekciója a doktoranduszoknak, akik a kongresszus nyilvánossága előtt mutathatják be eredményeiket.

Ahogy a színházművészet az elmúlt évtizedekben nagy változásokon ment keresztül, s új színházi formák keletkeztek, a színháztudomány – követve e folyamatokat – ma már nemcsak klasszikus színházi előadásokat



és színháztörténeti eseményeket vizsgál. Korunk digitális forradalma következtében a színház is egyre több médiumot integrál, illetve a hagyományos színházakon, színpadokon kívül is megjelennek új színházi formák: helyspecifikus színházak, performatív események, installációk és úgynevezett hangdarabok, amelyekre a színháztudománynak is reflektálnia kell. Ezért a német színházkutatók tág színházfogalommal dolgoznak. (Természetesen különböző, egymással is sokszor polemizáló elméleti és módszertani megközelítéssel, és – egyéni érdeklődésüknek megfelelően – különböző színházi jelenségekre fókuszálva.) Tudatában vannak továbbá annak is, hogy ezek a legújabb, de a régebbi színháztörténeti jelenségek is csak más művészeti ágakkal, médiumokkal és kulturális rendszerekkel való összefüggésben vizsgálhatók adekvát módon.



A Színház és technika című düsseldorfi kongresszus (2018. november 8–11.)

Nem véletlen, hogy a színház és a technika összefüggéseit központi témává tevő legutóbbi kongresszus is interdiszciplinárisra tágult. Nemcsak a vizsgált jelenségek és azok megközelítési módját, hanem a kutatók, kutatócsoportok együttműködését tekintve is. A színháztudományi szakemberek mellett színháztechnikusok, informatikusok számoltak be tapasztalataikról, prezentálták azokat a kongresszus résztvevőinek; de kultúratudománnyal foglalkozók, filozófusok is elmondták álláspontjukat a tág értelemben felfogott fenti témáról. Sokszínűség volt jellemző a kongresszus „műfajait” tekintve is. Nemcsak hagyományos tudományos előadások hangzottak el vagy egy-egy témakört megvitató kerekasztal beszélgetések folytak, hanem úgynevezett lecture-performance-ok fül- és szemtanúi is lehettünk, amikor a tudományos és művészi megközelítések közvetlen módon is összekapcsolódtak, s ezáltal a jelenségek maguk is fel- és megmutatódtak – az általuk kiváltott tudományos reflexiókkal együtt. A workshopok, helyspecifikus performance-ok, installációk, színházi és táncelőadások, kísérleti zenei produkciók nem kísérői, hanem szerves részei voltak a témáról, a színház és a technika viszonyáról való együttgondolkodásnak. A kongresszus szervezői, a düsseldorfi egyetem Média- és Kultúratudományi Intézetének oktatói és hall-

gatói tudatosan választották ki a kongresszus egyes napjainak, szekcióinak tereit is. Kivitték a kongresszust az egyetem falai közül, s az egyes témaköröknek megfelelően például a táncszínház, a színház- és filmmúzeum, a Független Színházak Fóruma, a Düsseldorf-i Képzőművészeti Galéria vagy egy kommunális és kulturális centrum lett egy-egy tanácskozás, performance helyszíne.

Gondolatok e viszonyról a kongresszus nyomán

Színháztechnika = színpadtechnika?

Amikor színházzal foglalkozó magyar germanistaként – és immár 25 éve a német Színháztudományi Társaság tagjaként – elolvastam a felhívást s annak témáját, vagyis hogy ez a kongresszus a színház történetének, esztétikájának és elméletének a technikával való összefüggését állítja a középpontba, akkor először – ahogy talán másoknak is – a színházi előadások létrehozásában szerepet játszó, de általában kevésbé ismert színpadtechnikai (világítás-, hangtechnika, zsinórpadlás, emelő, süllyesztő, forgató szerkezetek stb.) eszközök, eljárások jutottak eszembe. (Ez a bizonytalanság bizonyára nem véletlen, hiszen a klasszikus színházalkotási folyamatokban ezek a sokszor bonyolult és egyre bonyolultabb technológiák 'eltakaródnak' a megvalósult művészi produkció mögött – sőt még a színházról szóló tudományos reflexiókban is háttérbe szorulnak.)

Színházépítészet, színházi terek

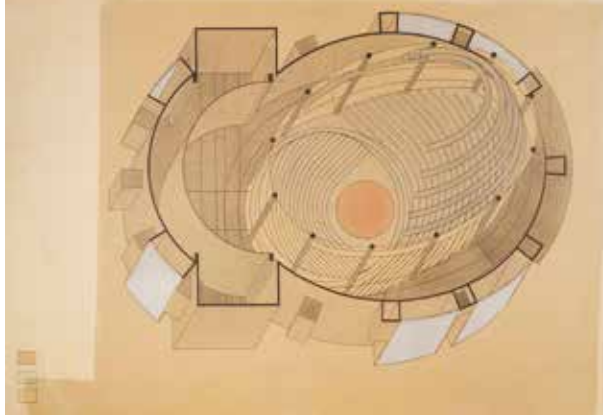
De színházzal foglalkozó kutatóként nem először kellett újra tudatosítanom magamban, hogy szorosan a tárgyhoz tartozik a színházépítészet is. Hiszen az építmények, épületek, s az általuk kialakított színházi terek alapvetően határozzák meg, hogy bennük milyen színházi esemény hogyan valósulhat meg, s milyen funkcióval. Bár a több tízezer embert befogadó amfiteátrumokat eredetileg nem művészi célból, az ókori drámák előadására építették, hanem hogy az egész polisz legfőbb nyilvános társadalmi intézményének, az állami ünnepnek a helyszínei legyenek – minden polgára számára kötelezően –, mégis ezeket tekinthetjük, tekintjük az első nagy európai színházépítészeti alkotásoknak is. Vagy gondolhatunk nagy ugrással a következő jelentős színházépítő korszakra, a reneszánszra, de még inkább a barokk színház reprezentatív épületeire, nézőterének elrendezésére, amely pontosan képezte le az akkori feudális világ hierarchikus társadalmi rendjét, mint ahogyan horizontálisan és vertikálisan is hármas tagolású színpada (az éggel, földdel és a pokollal) az ellenreformációval megerősíteni kívánt vallásos világképet tükrözte.

Köztudott, hogy a 20. század elejének nagy technikai forradalma nemcsak az iparban, a közlekedésben, az információátadásban hozott radikális újításokat, hanem a művészetekben is. Az avantgárd színházművészek (pl. Erwin Piscator, Tairov) színházvíziójukat az akkori legújabb technikákkal, építészeti segít-

ségével (Adolphe Appia, Walter Gropius, Frederick Kiesler) kívánták megvalósítani. Piscator 'Totális Színház' koncepciójában (Gropius tervezésében, 1927) olyan dinamikus színházi teret képzelt el, amelyben minden mozgatható: a különböző variálható színpadtípusok, a nézők ülőhelye horizontálisan és vertikálisan, s legfőképpen a két tér (a színpad és nézőtér) egymáshoz való viszonya változtatható – ami döntő hatással volt a játszó és nézők kapcsolataira, sőt státuszára is. A tér dinamizálásával a modern nagyvárosi ember gyors nézőpontváltásra kényszerülő világlátását kívánták modellálni – a színházban tudatosítva és gyakoroltatva azt. Ugyanakkor ezzel kívánták a passzív anonim nézőből aktív közösségi embert 'nevelni'. Ezek az új, dinamikus színházi terek elképzelések több okból még sokáig vagy egyáltalán nem valósulhattak meg, ezért már az 1930-as évek szabadterei színházi hulláma is – nagyon eltérő ideológiai háttérrel – kivitte a színházat a feudális vagy polgári korban épült, és annak világképét tükröző zárt színházépületekből. Az 1960-as és 70-es évek neoavantgárd és performance színházművészeinek sem maradt más lehetőségük, mint hogy elhagyják az örökölt színházi infrastruktúrát, és kivonuljanak: az utcára, elhagyott gyár- és állomásépületekbe, hogy ezekben a terekben próbálják érvényesíteni saját elképzeléseiket, a színház általuk vallott funkciójának megfelelően. (Az épített színházi örökség és a rendkívül felgyorsult mai világ közötti feszültséggel a kortárs színházművészet is konfrontálódik.)

A színjátás technikái

A színház materiális, dologi manifesztációin túl a színház központi, nélkülözhetetlen szereplőivel, a játszókkal (színészekkel, táncosokkal, énekesekkel) kapcsolatban is gondolnunk kell a technikára, abban az értelemben, hogy a techni-



Walter Gropius színezett tervrajza az Erwin Piscatorral közösen megálmodott „Totális Színház” épületéhez, 1925 (forrás: techanelhouse.org)



Az 1927-ben véglegesített terv Katrin Draegner által elkészített makettje (forrás: theatearchitecture.eu)

ka mindazon eljárások összességét is jelentheti, amelyekkel a művész alkalmassá teszi testét a játékra. Legyen az a mozgás, a beszéd vagy az éneklés. Hiszen már az ősi rituális játékokban is alkalmaztak testtechnikákat, nem beszélve a középkori távol-keleti (pl. a japán), nagyon hosszú tanulási folyamatokban kiművelt és rendkívül kifinomult színészmesterség technikáira.

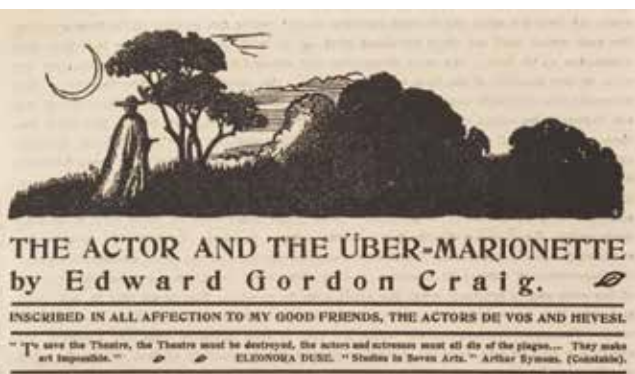
De az európai színházművészet is kifejlesztette szofisztikált testtechnikáit. Ebből a szempontból is kiemelkedő a barokk színház, két műfajával: a balettel és az operával, illetve azok virtuóz teljesítményekre sarkalló s az emberi test szinte a természetellenességig trenírozó módszereivel. A 18. században gyakorló színészek, társulatvezetők, elméletírók (pl. Diderot és Lessing) éppen ezzel szembefordulva kezdték meg kidolgozni a polgári színjátszás, köztük a testalkítás új módszereinek kódexét – az új emberkép szellemében. Ha a polgári individuum az értelem, érzelem és erkölcsi érzék egységének hitével él a világban, és a színház számára a valóság leképezése, akkor ennek az új színháznak ezt

az embert kell a színpadon felmutatnia, s a színész testét e belső tulajdonságok (gondolkodás, érzés és erkölcsös magatartás) megmutatására kell kifejlesztenie. (Ez a naturalista-pszichologizáló színjátszás-technika mindmáig dominánsnak tekinthető a nyugati kultúra hagyományos színházaiban.)

A 20. század elején, az újabb technikai forradalomtól és annak világ- és emberképre gyakorolt hatásától nem függetlenül a modern és avantgárd színházalkotók – Gordon Craigtól, a Bauhaus teoretikusain (pl. Oscar Schlemmer), Mejerholdon át egészen Brechtig – elméletileg is megfogalmazzák az emberi test és a technika/tudomány direkt összefüggéseit. Mejerhold biomechanikai tréningmódszere szinte munkagéppé kívánja edzeni a színész testét, hogy az előadás során kiszámíthatóan tudja előhívni a kívánt mozgáselemeket. Craig pedig addig az egészen szélsőséges álláspontig jut el, hogy a színész és teste – éppen érzelmek-



Mejerhold színészei a *Csodálatos felszarvazott* című előadásban 1922-ben (forrás: getfer.ru)



E. G. Craig: *A színész és az übermarionett*. Az általa szerkesztett *The Mask* folyóirat első évfolyamának második száma, a híres tanulmánnyal 1908-ból (forrás: wordpress.com)

nek való kitettsége miatt – esetleges, ezért a színhézt élettelen marionettfiguráknak kell felváltaniuk a színpadon, hogy a szerinte meghatározó főszereplő, a rendező velük teremthesse meg a színházi művet, a megkonstruált előadást.

Úgy tűnik, hogy innen már 'csak egy ugrás' korunk kívülről, gépek által irányított emberének hibrid lények, automaták, különböző robotok formájában való megjelenése nemcsak a sci-fi-ben, hanem valós világunkban is, s a színházban, performatív kísérletekben is, hiszen a színház döntően saját korának jelenségeit, viszonyait modellálja. Ezeknek a technikai újításoknak az emberre és az emberi testre gyakorolt hatásával a mai színházalkotóknak és színháztudósoknak is behatóan kell foglalkozniuk, más művészetekkel és tudományágakkal együtt.

A színháztechnikai kérdésektől a filozófiai felvetésekig

Természetesen a színházban szinte mindig jelen vannak – a maguk anyagságában, konstruáltságában – olyan valós tárgyak, amelyek a színhézt testét módosítják, alakítják – mint a jelmezek, parókák, maszkok –, de a rekvizitumok és díszletek is a technika világába sorolhatók. Sőt egyes színházi formákban – a rituálétól a távol-keleti színházakon át a bábszínházig – központi szerepük volt és van az embert megtestesítő?, helyettesítő?, az emberrel bonyolult viszonyban álló 'tárgyaknak?', egész alakos maszkoknak, báboknak, s a mai, úgynevezett tárgyak színházában az automatáknak, robotoknak.

Vagyis a színházhoz mindig is hozzátartozott a technika – bár a különböző korokban, különböző kultúrákban, különböző színházi formákban eltérő módon, s eltérő funkcióban.

Azt viszont, hogy a színház és a technika (e látszólag gyakorlati, mesterségbeli aspektus) viszonyának vizsgálata alapvető filozófiai kérdésekkig vezet el, a téma megismerésekor még nem tudtam elgondolni. Korunk új technikai forradalma, a digitalizálás és annak következményei, a kiterjesztett valóság, a virtuális világok, a mesterséges intelligencia, a cyborgok, a robotok megjelenése nemcsak tágabbá, gyorsabbá, hatékonyabbá tette világunkat, hanem ugyanakkor a gép és ember viszonyában is határhelyzetet hozott létre. Az ember azért alkotta meg a gépeket, hogy könnyebbé, eredményesebbé tegye tevékenységét, de az automaták, robotok, androidok, cyborgok már nem egyszerűen kiegészítik, és így segíthetik az organikus emberi világot, hanem átvehetik az irányítást az ember felett, sőt őt helyettesítve elvileg már fölöslegessé is tehetik megalkotójukat. S egyáltalán: minek tekinthetők ezek a hibrid lények? Embernek,



A cyborg képe egy transzhumanizmusról írott cikk illusztrációjaként (forrás: thetrumpet.com)

tárgynak? Hol a határ a kettő között? Van-e értelme szubjektív–objektív relációról beszélni, s az embert szubjektumnak tekinteni? Hogyan definiálható az ember önmagáról alkotott képe? Mi az ember? Ma már ezek az emberiség legalapvetőbb és egyben legijesztőbb egzisztenciális kérdései. (S ekkor még fel sem vetettük a biotechnika, például a géntechnológia témaköreit!) A digitális technika másik nagy 'vívmánya' a virtuális valóságok létrehozása és valós világunk kiterjesztése a virtuális világok által. Ez viszont újabb filozófiai alapkérdéseket vet fel. Azt például, hogy mi a valóság és mi a fikció. Vagy azt, hogy a humán létező hol helyezkedik el ezekben a világokban: az egyikben, a másikban, mindkettőben vagy a kettő határán? És hogy hol van ez a határ...

Természetesen ezek a jelenségek a mindennapokat, a termelést, a szolgáltatást, a hadiipart, az információáramlás csatornáit is áthatják. A kérdés csak az, hogy az emberiség tudatában van-e ennek a határhelyzetnek. A tudomány, a filozófia és a művészetek vajon segítenek-e ennek tudatosításában? S a színház – a többi performatív művészeti ággal együtt – a maga sajátos eszköztárával vajon mit tud érzékelhetővé és észlelhetővé tenni mindebből? A kongresszus tanúsága szerint mind a színházi gyakorlatban, mind a színháztudományban – jelen



Erika Fischer-Lichte *Performatív esztétika* című könyvének német (2014) és török nyelvű (2016) kiadásával (forrás:art50.net)

esetben már magával a témaválasztással is – ezekre a kérdésekre reflektálnak a színházcsinálók és az elméleti szakemberek egyaránt.

Ugyanakkor korunk technikai forradalma a színház létét magát is kérdésessé teszi. Hiszen ha a színház lényege a performativitás német teoretikusa, Erika Fischer-Lichte szerint az, hogy *a benne részt vevők, a játékosok és nézők valós testiségükben, egyidejűleg vannak*

*jelen egy valós térben, s a köztük kialakult viszony és cselekvés hozza létre az előadást mint színházi eseményt*¹, akkor színháznak tekinthetők-e azon találkozások, amelyek nem egy valós térben, nem valós testi jelenléttel jönnek létre, hanem pl. egy táncos valós teste virtuális terekbe lép, vagy fordítva, valós terekben találkoznak össze mechanikus testek, s esetleg következő variációként egy játékos ember valós teste mesterséges testekkel lép interakcióba. És a variációs lehetőségek sorát még folytathatnánk tovább...

Ezek voltak – számomra legalábbis – a legizgalmasabb kérdések, amelyeket a kongresszus művészi és tudományos előadásai, kísérleti performance-ai, interaktív installációi tudatosítottak bennem, és azóta is továbbgondolásra készítenek.

¹ Vö. Erika Fischer-Lichte, Fogalomértelmezés. in: *Uő. A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. (Ford. Kiss Gabriella), 27-49.

Szemelvények a kongresszus legérdekesebb témafölvetéseiből

A kongresszus három napja alatt mintegy kétszáz konkrét előadás, kerekasztal-beszélgetés, workshop, performance foglalkozott valamilyen aspektusból a központi témával: egy-egy színház történeti jelenséggel, korszakkal, a színházi technika egy-egy részterületének esztétikai, társadalmi, filozófiai értelmezésével vagy egy-egy konkrét performatív/színházi esemény elemzésével.

A továbbiakban a kongresszus előadásainak absztraktjaiból² következik egy nagyon szelektív, de reményeim szerint informatív válogatás – az előadók saját megfogalmazásában, magyar fordításban. Az áttekinthetőség érdekében hat témakörbe csoportosítva: *A színház technikai meghatározottsága*; *A tér technikái*; *A színházi valóságok létrehozásának technikái*; *A test technikái*; *Az ember és a gép* és végül *Az archiválás technikái*. Ezeken belül arra törekedtem, hogy az első szöveg – mintegy bevezetésként – a kérdésfelvetést lehetőleg általánosan megfogalmazó írás legyen. Majd egy-egy konkrét történeti korszak vagy egy-egy technikai eszköz, technológiai eljárás vizsgálatának felvezetésére kerül sor. Ezt pedig egy olyan szöveg követi, mely a színház, a performance legújabb megjelenési formáinak egyikét vizsgálja elméleti-filozófiai vagy éppen gyakorlati aspektusból. A történeti korszakok némelyike – mint például a barokk vagy az avantgárd – többször is szóba kerül. Nem véletlenül, hiszen ezek radikális színháztechnikai újításai egybeesnek az általános technikatörténet nagy csomópontjaival. Mint ahogyan bizonyára érthető az is, hogy miért dominánsan azokból a szövegekből válogattam, melyek korunk színházi, technikatörténeti változásaira reflektálnak. A mostani nagy horderejű technikai újítások és következményeik mindnyájunkat közvetlenül érintenek, még ha nem is vagyunk kellő mélységben ennek tudatában. A színháznak performatív művészeti ágként éppen ez a feladata: nemcsak használni hivatott az új technikákat, hanem azok segítségével vagy éppen azok ellenében megtapasztaltatni, megmutatni, láthatóvá tenni és ezzel tudatosítani korunk nagy egzisztenciális kérdéseit.

I. A SZÍNHÁZ TECHNIKAI MEGHATÁROZOTTSÁGA

A színház valamilyen módon mindig kapcsolódott a technika történetéhez, még akkor is, ha technikai meghatározottsága általában háttérbe szorult a művészi aspektus mögött. Ha a két területet nem egymástól elkülönítve, hanem egymással összefüggésben vizsgáljuk – amit természetesen csak interdiszciplinárisan tehetünk – akkor új összefüggéseket ismerhetünk fel. E három előadás előzetese három nagy radikális technikatörténeti csomópontra hívja fel a figyelmet, és azt vizsgálja, hogy azok hogyan befolyásolták az adott kor színházesztétikáját s a színházról való gondolkodást.

² A szövegek a szervezők által szerkesztett 148 oldalas kísérő kiadványból származnak: *Theater und Technik*, Kongress der Gesellschaft, Düsseldorf, 2018

Kati Röttger, Amszterdam

A színháztörténet a technikatörténet szemszögéből



Az előadás arra vállalkozik, hogy a színházat és a színháztörténetet a technikatörténet, valamint a technikafilozófia segítségével új nézőpontból világítsa meg. A középpontban a késő 18. századi Európa áll – egy olyan, gyökeres változásokat magával hozó történelmi korszak, amelyben a gépesítés és az iparosodás elindulásával először vált meghatározó jelentőségűvé a technológia mint a termelési és gyártási folyamatok leírásának modern elméleti fogalma. (Beckmann 1777).

Ezzel kapcsolatban megfigyelhetünk jó néhány olyan látványos színreviteli gyakorlatot, melynek eseményszerűsége éppen abban állt, hogy kísérletező kedvvel fordultak a technikai újítások, például az elektromágnesesség, vagy a mozgókép mechanikus rögzítése felé. Az előadás egy eddig csekély mértékben feltérképezett kutatási területtel foglalkozik. Néhány példán keresztül azt mutatja be, hogy a tudásteremtés és a szórakozás és a tudomány, valamint a művészet és a technika miképpen létezett együtt a színházi közegben. Ezt a sajátos viszonyt a színháztudomány hagyományos keretein belül nem lehet megragadni. Amikor „az ember helyét keressük a technikai eszközök együttesében” (B. Stiegler), továbbá az ember és a gépek egymásra hatását kívánjuk tisztázni, akkor látható, hogy ez a színházi szórakozás kérdéseivel is összefüggésben van.

Swetlana Lukanitschewa, Berlin

A gépek iránti rajongás bűvöletében

Az orosz és német színház közötti párbeszéd az 1920-es években



Két szélsőséges álláspont figyelhető meg abban a vitában, amely Európában az 1920-as évek elején vette kezdetét, és amely a technikai fejlődés társadalomra gyakorolt hatásáról folyt. A vitát meghatározó művészek, mint például Oscar Schlemmer, Vszevolod Mejerhold vagy éppen Fernand Leger színpadi, illetve filmes alkotásaikban nagy elánnal ünnepelték a korszak azon törekvését, hogy mindent, ami csak „gépesíthető” (Schlemmer) gépesítsenek. Az ellenpártos álláspontot Karel Čapek „R.U.R.” című, robotokról szóló színműve jelenítette meg, amely a technika iránti határtalan lelkesedéssel szemben óvatosságra intette a modern kori társadalmat. Az a művészet és technika szintéziséről szóló elképzelés, amelyet Alekszandr Tairov a moszkvai Ka-

maraszínházban készült rendezéseivel látványosan valósított meg, igencsak eltér attól, ahogyan ebben a korszakban a technikáról gondolkodtak.

Néhány, az 1920-as évek elejéről származó rendezés alapján az előadás azt vizsgálja, hogyan dolgozott együtt Tairov konstruktivista színházi emberekkel. A közös munkának köszönhetően a Kamaraszínház a szakértő közönség körében komoly elismerést aratott, amikor 1925-ben német nagyvárosokban és Bécsben vendégszerepelt. Tairov sok hasonlóan gondolkodó német színházi szakemberrel találkozott a társulat útja során. Ilyen volt Karlheinz Martin vagy Frederick Kiesler, akikre jelentős hatást gyakorolt az, ahogyan a rendező által teremtett színpadi univerzumban a mozgó testek egységet alkottak.



Karel Čapek: *R.U.R.*, kép a BBC 1938-as feldolgozásából, amely a világ legelső sci-fi tévéfilmje volt (forrás: sfmg.hu)

/ C COPY A, ELREJTÉS – Játék a sebességgel/**//

Performance és beszélgetés Carolin Bebek, Simon Makhali, Manfred Palm, Clara Schließler és Tom Schröpfer részvételével

Hogyan változnak meg az érzékelés, a gondolkodás, a személyes kapcsolatok és a beszélgetések egyre inkább felgyorsuló korunkban? Hogyan tudunk értelmes választ adni arra, ami egyre többször fordul elő a hétköznapjainkban: Ha valamihez hozzá fogunk, azt rögtön abba is kell hagynunk? Hogyan őrizhetjük meg az ilyen összetett helyzetekben a hatékony cselekvés képességét (agency)? A Theater der Versammlung, vagyis 'Az összejövetel színháza' elnevezésű, 1993 óta működő csoport *Klick* című performance-a során Önök, vagyis a közönség lehetőséget kapnak arra, hogy élőben bírják mozgásra a társulatot. Ezt olyan számítógépes parancsokkal tehetik meg, mint a „másolás”, „kivágás” vagy „elrejtés.”



A Találkozás Színházának (Bréma) performance-a a kerekasztal-beszélgetésen (forrás: A Theater und Technik Kongresszus facebook oldala)

Az előadásban az előadók olyan mozdulatsorokhoz és szövegelemekhez nyúlnak vissza, melyeket egyébként más előadások szerepeiben alkalmaznak. Ezekből a töredékekből együttesen több körben és gyors egymásutánban új viszony- és jelentés-mintákat lehet kialakítani. A cél az, hogy az így létrejövő káoszról újra és újra kisebb értelmes „szigeteket”, azaz egységeket jöjjenek létre. A közönség tagjai, akik az elemeket egymásba fűzik, megtanulják, hogyan működnek a parancsok. S mind-eközben önmagukat is tükrözik az utasítások révén: hiszen például a közönség a folyamatos beavatkozás révén vagy zavaros viszonyokat hoz létre, vagy pedig megengedi a játékosoknak, hogy azok egy-egy szerepe kibontakozhasson. Ez a performance úgy működik, mint egy „organikus felhasználói felület”, amely megtapasztalhatóvá teszi, hogy lehetünk-e cselekvőképesebbek komplex rendszerekben, és ha igen, akkor hogyan maradhatunk azok.

II. A TÉR TECHNIKÁI

A tér kérdései mindig is szoros összefüggésben álltak a performatív cselekvésekkel: a kultikus helyektől az épített tereken át a virtuális terekig, amelyek meghatározzák, hogy bennük milyen színházi események hogyan valósulhatnak meg. Az első szöveg egy kortárs problémából indul ki, ami az épített színházi örökség, az adott történelmi korban épített színházépületek és a mai felgyorsult világ igényei között feszül. A második egy másfajta térfelfogást vall, az úgynevezett performatív tér fogalmát veszi alapul: technikának és egyben színházi potenciálnak tekinti a színházi eseményben résztvevők szabad elrendezését, elrendeződését. S ezekkel a viszonyrendszerekkel kapcsolatban felveti az agency, vagyis a cselekvőerők eloszlásának, a cselekvés hatalmának kérdését. A harmadik egy konkrét technikai eszköz, a forgószínpad esztétikai lehetőségeit vizsgálja, ami alkotói oldalon a tér dinamizálásában és pluralizálásában jelentkezik, de a nézők térérzékelését és -észlelését is kimozdíthatja a megszokott keretekből.

Barbara Büscher, Verena Elisabeth Eitel, Jan Lazardzig, Marie-Charlott Schube, Bri Newesely; Lipcse, Berlin

Mozgásban lévő emlékművek? Színház – építészet – térbeliséghez kötődő gyakorlatok
(*kerekasztal-beszélgetés*)

Számos, többnyire a helyi önkormányzatok által fenntartott német színházépület szorul felújításra, átépítésre vagy valamilyen módon karbantartásra. Azonban a közbeszédben alig merül fel és alig folyik vita arról, hogyan is tekintünk ezekre az épületekre, milyen történelmi viszonyok között jöttek létre, és ezzel együtt milyen történetileg meghatározott társadalmi funkciók kötődnek az adott építészeti megoldásokhoz. Nem beszélnek továbbá arról sem, hogy milyen módon válhat a kortárs kultúra részévé egy régi színházépület. Az ilyen megfontolások helyett arról esik szó, ha egyáltalán felmerül a kérdés, hogy milyen szédítő összegekbe kerülnek ezek az építkezések.

A felsorolt kérdések vizsgálata során jelentősége van a belső térszerkezetnek, amelyet legtöbb esetben a színpadi tér és a nézőtér által létrehozott kétosztatúság jellemez. Ugyanakkor gondolni kell arra is, hogy hol helyezkedik el az adott épület a városi térben, milyen reprezentatív funkciót tölt be alakja és külső kivitelezése révén.

Mindkét jellemző felfogható technikaként, amennyiben a technika fogalmát átfogó értelemben használjuk, vagyis úgy, hogy rajta a körében zajló eseményeket – a színjátszást, a nézők részvételét, a megmutatás gesztusát és a színházi cselekvést – meghatározó, alakító és egyben kihívásokat is jelentő feltételek összességét értjük. Azt a kérdést kívánjuk körüljárni, hogy milyen feltételei vannak az aktuális színház-építésznek, hiszen a színházépület egy adott történelmi korszakban kialakult színházi gyakorlat emlékműve, ugyanakkor elvárás vele szemben az is, hogy folyamatosan változzon és újuljon meg azért, hogy a kortársszínházi gyakorlatot lehetővé tegye.

Wera Hipperroither, Bécs

Térpraktikák: A performatív térfogalom lehetőségeiről



A térbeliség kérdéskörét a kultúratudományi kutatásokban egy ideje nem lehet megkerülni. Azt követően, hogy a tudományos gondolkodásban az úgynevezett spatial turn, azaz „térbeli fordulat“ nyomán a szubjektumot a térben a környezetéhez viszonyítva helyezzük el, és azóta leginkább, amióta az elmúlt években a performativitás elmélete egyre inkább a testiség kérdésére és a térben való együttes jelenlétre fókuszál, a térbeliség és a szubjektum összekapcsolásában rejlő lehetőségek nem hagyhatók figyelmen kívül.

Ebből a belátásból kiindulva az előadás a térfogalom performatív jellegét vizsgálja. A tér kialakítását olyan technikaként értelmezzük, amely művészi értelemben teremtő hatással bír. Hogyan szerveződik egy színházi helyzet abban az esetben, ha a színházi esemény résztvevői nem abban az elrendezésben találják magukat, melyet hagyományosan színpadra és nézőtérre szokás osztani? Milyen kapcsolatban áll az agency, azaz a cselekvőerő, a cselekvés hatalma a színházi előadás térbeli szerveződésével? Az előadás kortárs, a nézői részvételt előtérbe helyező formákat mutat be, úgymint például a helyspecifikus (site-specific) színházat vagy a performance-ot. Egy konkrét példán keresztül úgy igyekszik megválaszolni a felvetett kérdéseket, hogy a térbeliséget és a performativitást egymáshoz való viszonyában vizsgálja és a térben rejlő színházi potenciálra helyezi a hangsúlyt. Tárgyalja a színházi eseményben résztvevők térbeli elrendeződését, ezzel összefüggésben azt a kérdést, hogyan oszlik el a cselekvőerő a játékban, azaz ki van cselekvő pozícióban, és végül azt is, hogy a tér kialakítása milyen szerepet játszik a színházi előadás menetében.

A tér fenomeno-technikái: Adalékok a forgószínpad történetéhez



A forgószínpad, illetve a forgótárcsa feltalálásának történeti előzményeit Leonardo da Vinci munkáiban és a japán kabuki színházban kell keresnünk. Ezeket a szerkezeteket a 19. század végén a Bajor Királyi Színház gépésze, Carl Lautenschläger fejlesztette ki, és először a müncheni Residenztheater épületébe építették be őket. Ennek az újításnak először is az volt a gyakorlati haszna, hogy a leengedett függőny takarásában a helyszínek gyors váltását tegye lehetővé. Azt, hogy a forgószínpad nem csak techni-

kai, hanem esztétikai lehetőségeket is rejt magában, csak a múlt század első felében (Max Reinhardt, Kiesler, Piscator) kezdték sokféle módon feltérképezni – elsősorban olyan médiumként használva a szerkezetet, mely lehetővé teszi a tér esztétikai jellegű dinamizálását, illetve megsokszorozását. Napjainkban a forgószínpad mondhatni reneszánszát éli, és szerepét számos módon igyekeznek (át)értelmezni.

Az előadás ennek megfelelően arról szól, hogy a forgószínpad története nemcsak a technika fejlődéstörténete, hanem Gaston Bachelard fogalmával élve a fenome-



A müncheni Residenztheater 1898-as *Don Giovanni* előadását és az új, elektromos forgószínpadot reklámozó képeslap (forrás: wikipedia.org)

no-technika³ története felől is megragadható; s a színház kontextusában is értelmezhető és értelmezendő. Produkcióesztétikai szempontokból kiindulva ez az előadás a technika, az intézmények, a művészi tudás, a kísérletezés, az alkotói módok és a scenografikus gondolkodásmód sajátos viszonyrendszerére kérdez rá. Olyan helyzeteket vizsgál, amelyekben a forgószínpad nem kizárólag technikai berendezésként jelenik meg, hanem mint olyan médium, amely képes a (tér-)érzékelés és értelmezés folyamatait a szó szoros értelmében kimozdítani a helyükből.

³ A tudományos tények társadalom által közvetített dimenziója. Bachelard a technikát nem csupán tehermentesítő funkciójában gondolja el, ami általában nem is látható, hanem az esztétikaiban is, ami kiemeli és érzékelhetővé teszi a dolgokat.

III. A SZÍNHÁZI VALÓSÁGOK LÉTREHOZÁSÁNAK TECHNIKÁI

A színházban a világot az emberi test valamilyen technológiáz alkalmazó stratégiája és/vagy a tárgyak bizonyos elrendezettsége, és a gépek, technikák működtetése hozhatja létre. Kérdés, hogy ez a konstruált világ a néző számára elképzelhető, észlelhető és/vagy valósnak hat-e. A kerekasztal beszélgetés ezeket az antropológiai kérdéseket járja körül. A második előadás absztraktja a barokk színház gépeire irányítja a figyelmet, amelyek a káprázat technikáival a csoda kategóriáját teremtik meg a valószerűvel szemben. A harmadik előadás – egy táncos-koreográfus és egy színház-tudós közös gondolkodásának eredményeként – egy mai témát dolgoz fel. Azt vizsgálja, hogy a konkrét testi játékok milyen módon léphetnek kapcsolatba valós és virtuális valóságokkal, s ennek nyomán milyen tudásunk keletkezhet a világról.

A techné, a fikció és a humanitás metszéspontjai

A kerekasztal-beszélgetés házigazdája: Clemens Risi

Az emberi test és annak nehezen megragadható határai – a technikák kérdéskörén keresztül – antropológiai megközelítéseket állíthatnak középpontba. Olyanokat, amelyek révén megtapasztalhatóvá válik, hogy a színházi gyakorlat és a társadalmi valóság metszéspontjai kölcsönösen meghatározzák egymást. Ebből a nézőpontból szemlélve a megtestesítés azon stratégiái, amelyek konkrét testi képességekhez kapcsolódnak, felvetik annak a kérdését, hogy mi az, ami elképzelhető, mi az, ami észlelhető és mi az, ami valóságos számunkra. A különböző technológiák – más-más alapvetésekkel – részt vesznek egy adott valóság megteremtésében, s egy-egy konkrét előadás-szituációban „olvashatók le”. Ezek különböző antropológiai nézetrendszerek konkrétan érzékelhető keretei – legyen szó a barokk színházesztétika fegyelmezetlen gépeiről, melyek a valószerűtlenség megfejthetetlen kódjaivá válnak, vagy gondoljunk a 20. és 21. század szabályozott testeire, melyek saját valódiságukat a különböző technikák összjátéka révén teremtik meg.

Ingo Rekatzky, Lipcse

A káprázat technikái: A barokk gépek és a színházi valóság(ok) megteremtése

A 17. és 18. században a német nyelvű színházi gondolkodásnak meg kellett birkóznia azzal a problémával, hogy legitimálja-e a gépek használatát a színházban, amely elsősorban az opera szempontjából bírt szinte műfajképző jelentőséggel. Ez a „barokk” jelzővel illetett technikai újítás ugyanis átformálta a színházi esemény létrehozóinak hagyományos eljárását, azaz a tér-idő viszonyok (re)prezentálását. Ezzel összefüggésben pedig az emberi lét mibenlétéről szóló színházi kommunikációt is. Ezért az ebben a korszakban lehetővé vált technológiai megoldások nem választhatók el az antropológiai kérdésektől. Ez a technikai változás egyúttal felveti a színház által létrehozott, a csoda- és a valószerű regiszterei között mozgó világok kérdését is.

Einav Katan-Schmid és Ramona Mosse

Egyszerre bevonódni és kívülálló szemlélőnek lenni

Játék a virtuális valóságokkal

Előadásunkban olyan táncelőadásokat és performance-okat vizsgálunk, melyekben központi szerepet játszik az embodiment, azaz a megtestesülés, s az a mód, ahogyan ezek a konkrét testi játékok kapcsolatba lépnek a virtuális és valós világokkal. Közös munkánk során ötvöztük a kutatást és a művészi alkotást. Ennek eredményeképpen jött létre a *Playing with Virtual Realities* ('Játék a virtuális valóságokkal') című tánc-performance. Ebből az előadásból kiindulva hangsúlyosan azokat a módokat vizsgáljuk, amelyek révén létrejöhet a bevonódás (immerzió), valamint azt, hogy ez a bevonódás hogyan működik, és hogyan alakítja át magát a performatív szituációt. Továbbá kutatjuk azt is, hogy milyen kapcsolatban áll a bevonódás és a virtuális világ. Végül pedig rámutatunk arra, hogy a virtuális valóságot létrehozó technológia nem kizárólag kísérletezésre használható, vagyis nemcsak „kísérleti gép”, hanem sokkal inkább jelenthet egy olyan felületet is, melynek segítségével azt vizsgálhatjuk, hogyan is jön létre a tudás erőteljesen mediatizált világunkban.

IV. A TEST TECHNIKÁI

A színjátszástechnikák vizsgálatának középpontjában a művész teste, testi képességei és ezen képességek kiművelésének technikai állnak. A kerekasztal-beszélgetés arra a kérdésre keresi a választ, hogy mind elméleti, mind gyakorlati szempontból ma miért kap kevés figyelmet ez a kérdéskör. Nem véletlen, hogy ebben a témakörben, a testté tevés technikáinak vizsgálatakor sok táncsal foglalkozó előadás volt. A második szöveg és előadás a tánctechnikákat mint az erő előhívásának és megformálásának testgyakorlatait írja le; s olyan kortárs táncelőadásokat vizsgál, amelyekben a táncos önmaga működését, önérzékelését tárja fel, ahelyett, hogy ezeket – a hagyományos táncelőadásokkal ellentétben – elfedni igyekezne. A harmadik előadás pedig a hang előállításának emberi és gépi változatát írja le a színházban, és a playback technika használatával kapcsolatos ellentmondásokat mutatja fel mai színházi rendezésekben.

Wolf Dieter Ernst, Anja Klöck, Anna Wessel, Meike Wagner, Rosemarie Brucher, Daniel Rademacher; Bayreuth, Lipcse, Düsseldorf, Stockholm, Graz

A testté tevés technikái

A színjátszás és a színház technikái a technikáról szóló diskurzus tükrében
(kerekasztal-beszélgetés)

A színháztudományban kevés figyelmet kapnak a színjátszás technikái, legyen szó annak bármelyik részleméről, mint a mozgástechnika, a képzelőerőhöz kapcsolódó módszerek vagy éppen a hang- és beszédtechnikák. A színjáték technikájának meghatározása éppen ezért kevésbé feldolgozott kutatási területnek számít, és ide-

jétmúlnak is hat, amennyiben a színészek többé már nem azokat az „episztemikus”, azaz racionális, intellektuális figurákat jelenítik meg, akikkel kapcsolatban – mint a 18. századi színházmániában – a (polgári) szubjektumfelfogás, az érzelmek és a szégyen kordában tartásának a kérdései fellángoltak. Úgy tűnik, hogy a filozófusok, szociológusok és antropológusok már nem a színészekre, hanem a performance és a performativitás jelenségeire irányítják figyelmüket. A színházkutatók mindenhol csak a színészi tudás történetével, a színészet antropológiájával, valamint a stílus- és társadalomtörténettel foglalkoznak. Teszik ezt többnyire diakrón perspektívából és egy viszonylag szűkre szabott szövegkánon alapján. Ezeket nevezik összefoglalóan „színháztudományelméletnek”. Kevés figyelmet kap ugyanakkor, hogy a színészek képzésük során milyen tananyagokkal, videós útmutatókkal találkoznak, milyen műhelyfoglalkozásokon vagy gyakorlati tanórákon vesznek részt.

A posztstrukturalista médiaelméleti megközelítések a test és a technika viszonyát az ismétlés és a beíródás fogalmaival írták le. Ha a színháztudomány elméletét a 2018-as kongresszus központi témakörével, a technikával kapcsoljuk össze, akkor Marcel Mauss testtechnika koncepciója jut eszünkbe. Az analógia kézenfekvő és a következőképpen működik: Ahogyan Mauss értelmezésében a testtechnikák a járás, állás, beszéd stb. egyszerű technikáinak habituális (azaz öntudatlan, szokássá váló) elsajátítását jelentik, illetve annak megnyilvánulásai, úgy a színháztudománytechnikán a beszéd, járás és állás bizonyos tanult technikáinak elsajátítását érthetjük. Az analógia nem tartalmaz ellentmondást, hiszen mögöttesében a folyamatos ismétlés és rögzítés elve rejlik, de ez az általánosság szintjén marad. Mauss ugyanis ebben az összefüggésben nem határozza meg magát a technika fogalmát, amelyhez pedig itt szorosan kapcsolódik a rendelkezésre állás, a kezelhetőség és az uralás/ellenőrzés képzele. A technikát a testre csak akkor vonatkoztatja, amikor az az elsajátítás eredményeként megjelenik rajta, mert kizárólag csak akkor figyelhető meg. Maguk az elsajátítás folyamatai azonban egyfajta fekete doboznak tekinthetők, hiszen Mauss ezekre a folyamatokra nem technikaként tekint, és ezért nem is vizsgálja őket. Kezdjük el tehát mi most ennek a kérdéskörnek a vizsgálatát!

Sabine Huschka, Berlin

Tánctechnikák mint az erő előhívásának és megformálásának testgyakorlati

A 20. és 21. század tánctechnikái egy-egy koreográfus személyéhez fűződő iskolákhoz köthetők, amelyek a testet aktiválni és szabályozni kívánták. Az általuk kialakított s egymással ötvözött edzésmódszerekbe transzformált rendszereket értelmezhetjük technikaként, a tudásközvetítés szabályalapú folyamataiként, melyek egybeesnek az erők létrehozásának és formává alakításának módszereivel. Ezek a táncrendszerek az esztétikai szempontok szerint irányított mozgás olyan művészi képességét alakítják ki, mely a test mozgás-specifikus szervezését és mobilizációját teszi lehetővé. Majd pedig ezt egy esztétikai (koreografikus-teátrális) performance-ot létrehozó erőként hasznosítják.



Sabine Huschka lecture-performance előadása
(forrás: vimeo.com)

Az előadás – jellemző példák bemutatásán keresztül – az erők testté válásának egymástól eltérő eljárásait vizsgálja. Ezek az eljárások a megmutatás és az érzékelés, valamint az elképzelés és a láthatóvá tevés közötti – esztétikailag kreatívan használható – feszült viszonyra reflektálnak. A testtel való munkát, teremtést mindközben úgy mutatom be, mint olyan tevékenységet, amely során a táncos önmaga érzékelésének a működését tárja fel, amely külön-

ben rejtetté válik a táncos eszköztárát kialakító gyakorlati képzés lezárultával. Ez azért van így, mert a színpadi táncban a *techné* többnyire azzal jár együtt, hogy testi gyakorlatként esztétikai hatást vált ki, anélkül, hogy a vele rokonítható folyamatokat felfedné. A kiválasztott példákban a *techné*nek olyan ambivalens státusza van, mely látható és egyben láthatatlan hatásmezőként tematizálódik (William Forsythe, Laurent Chéouane és Margrét Sara Gudjonsdóttir izlandi koreográfus egyes munkáiban).

Yana Kay Prinsloo, Mainz

Test+hangfelvétel = playback. Egy technikai újítás esztétizálódása



A *playback*, amely az ének technika segítségével történő visszajátszását és megismétlését jelenti, a szórakoztatóipar egyik bevett módszerének számít. Azonban a *playback* mint művészi gyakorlat kevés figyelmet kap. Hogyan használható a művészi kifejezés eszközeként ez a technikai újítás, amely az 1960-as évek óta mintegy garanciája a sikeres fellépésnek? Hogyan változtatja meg a playback a hang, a technika és a test viszonyát?

A színházban a test és a hang látszólag szétválaszthatatlan egységet alkot. A *theatron* soha nem olyan tér, ahol csak a látvány fontos (*Schau-Raum*), hanem mindig olyan tér, ahol a hangok is központi szerepet játszanak (*Hör-Raum*; Doris Kolesch). A kortárs színházban a test és a hang kettéválasztása a művészi kifejezés eszköze (Vito Pinto). Mi történik akkor, ha a játékos testek és a technika által közvetített hang, valamint az élő fellépés és a playback közötti szakadékot az előadás nyugtalanító mozzanatként, esztétikai tapasztalatként hasznosítja?

A playback feltalálásával az volt a cél, hogy elkendőzzék a felvett hang és a színpadi események közötti különbséget. Susanne Kennedy rendezésében (Fegefeuer in

Ingolstadt) egy-egy szereplő kívülállását fejezi ki, és érzelmeket vált ki a nézőből, amikor a felvételtől bejátszott hang megbicsaklik, és így a művészi kifejezés eszközzé válik. A digitális jelen a playback jövőbeli lehetőségeivel is szembe-sít, vagyis azzal, hogy test és/vagy hang nélküli (már elhunyt) művészek jelennek majd meg az előadásban. Képes-e tehát a playback fejlődéstörténete arra, hogy belátásokkal szolgáljon a test és hang kettéválasztásával kapcsolatban oly módon, hogy ezt az újítást az érzelmekeltés eszközeként és a testi kötöttségektől való megszabadulás eljárásaként értelmezhesük?



Jelenetkép a *Fegefeuer in Ingolstadt* című előadásból (fotó: Julian Röder, forrás: berlinerfestspiel.de)

V. AZ EMBER ÉS A GÉP

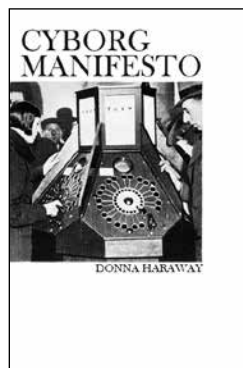
Korunkban ugyancsak az emberi test kérdésköréhez kapcsol vissza az ember és a gép viszonya, amely mára új dimenzióba került. E témában az a legfőbb kérdés, hogy hol húzódik a határ a technizált szubjektum és a humanoid objektum között. Az első előadás a tánc és a kinetikus szobrászat összekapcsolása révén próbálja megmutatni a különbséget az emberi és a gépi mozgásminőség között. Ugyancsak ezt a viszonyt boncolgatja a következő előadás, de nem az ember, hanem a gép felől. Azt kérdezi, hogy mitől válhat egy gépi emelőkar táncossá egy színpadi előadásban. Hogyan zajlik a technikai animizmus folyamata, vagyis hogyan válhat nem „lelkes állattá”, hanem „lelkes emberré” egy tárgy vagy gép. S végül egy performance-szal egybekötött előadás – ijesztő módon – azt prezentálta, hogy milyen reciprok viszony alakulhat ki ember és gép között. A színpadi kísérletben először szenzorok segítségével a gép rögzítette digitálisan a táncos izmainak vibrációit, mintegy technikai 'izom-élekezetet' létrehozva, majd pedig a digitális tárolóból táplálták be az élő táncos testébe a különböző tánckoreográfiákat: így bírva táncolásra az élő testet. Úgy tűnik, hogy itt már a gép az úr...

Ulrike Wörner von Faßmann, München

A gépek mi vagyunk

Gondolatok az organikus és gépi mozgás-apparátusok koreográfiai szembeállításáról

Milyen mértékben határozza meg egy tárgy vagy ember lényegét az, ahogy bánnak vele? Tehetek-e szubjektummá egy tárgyat azáltal, hogy ennek megfelelően bánok vele? Tárgyasíthatok-e egy egyént azáltal, hogy ennek megfelelően használom? Az a kérdés, hogy hol húzódik a határ a technizált szubjektum és a humanoid objek-



Jelenetkép a M E T A című performance-ból (forrás: claranceartsandevents.net)

tum között, erősen foglalkoztatja napjainkban a művészetet és a társadalmat. Donna Haraway *Cyborg Manifesto* című munkája, mely ebben az összefüggésben nagy figyelmet kapott, a következő választ adja erre a kérdésre: „A határokért mi vagyunk felelősek.” Előadásomban ebből a gondolatból indulok ki, azért, hogy az észlelést mint a megkülönböztetés meghatározó mozzanatát bevonjam az értelmezésbe. Példaként a M E T A elnevezésű interdiszciplináris alkotást mutatom be, amelyet Nicole Morel svájci koreográfusnő és Andrew Hustwaite ausztrál szobrász közösen hozott létre. A META a tánc és a kinetikus szobrászat összekapcsolása révén azt mutatja be, hogyan hat egymásra, hogyan befolyásolja egymást kölcsönösen a mozgó test és a mozgó szobor. Az előadás azokat az esztétikai stratégiákat mutatja be, melyek a tánc eszközeinek segítségével az emberi test mozgásminőségeit a tárgyakéival szembeállítva vizsgálják. A M E T A elnevezésű projekt alapján azt ismertetem, hogyan lehet a dolgokat táncra „bírní”, és egyben felvetem azt a kérdést is, hogy vajon mennyire értelmezhető egy ilyen mozgásos kísérlet a szubjektum/objektum közötti különbségtétel megkérdőjelezéseként.

Mareike Gaubitz, Bochum

Cselekvő gépek

Vizsgálódások a dolgok színházának témakörében

Az 1970-es évek autóiiparából származó emelőkar nem csupán arra képes, hogy nagyhatású színpadi cselekvőként tűnjön fel. A *Sans Objets* című előadásban, melyet Aurélien Bory és a *Companie 111* társulat állított színpadra, ez az emelőkar egy meglepően karcsú táncosként jelenik meg. Ezzel pedig az a kérdés vetődik fel, hogyan is értelmezhető az, amit látunk: mitől válhat ez a tárgy „színpadképessé”? Milyen sajátos színpadi jelleggel rendelkezik? S milyen viszonyban áll a humán előadókkal?

Ha a történeti folyamatra irányítjuk a figyelmünket, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy a gépek már régóta és a legkülönfélébb módon vannak jelen a művészetek-

ben. A színpadra állított gép a dolgok színházában dolognak számít, számított régen, és annak fog számítani a jövőben is. A gépek mediális funkciója azonban nem csak a tartalom közvetítése. Sokkal inkább értelmezhető a gép egyfajta állításként, a technika által meghatározott világ képviselőjeként és eszközeként – a humán ábrázolóművész-szel, a színésszel szemben. A gép a színházban az ember és a technika viszonyának kérdését veti fel, és ezt a viszonyt a kísérleti közös játék során újból és újból, új és új módon járja körül. Ugyanakkor a gép mindig eszköz és táncos is egyben. A gépek színpadi jelenléte rokonítható a hangművészet-tel (Klangkunst), és a barokk, valamint a romantika korszakának balett-művészetével is. Végül soron a gép kiválóan példázza, hogy a színpadon megjelenő dolgok sohasem rendelhetők hozzá egyetlen szerephez, mindenekelett azért nem, mert az animáció és a manipuláció ismert mechanizmusait a fentiek értelmében a technikai animizmus fogalmával kell kiegészíteni. A technikai animizmus pedig azt jelenti, hogy a gép színházi dologgá válik: a Deus ex machina (ami szó szerint „Isten a gépből”), azaz „az isteni beavatkozás” fogalmához hasonlóan be kell vezetnünk a Deus ex anima, vagyis az „Isten a lélekből” fogalmát, mellyel leírható a dologgá válás folyamata a színházban.



Aurélien Bory és a Compagnie 111:
Sans Objet (jelenetkép az előadásból)
(forrás: nytimes.com)

Choy Ka Fai, New York

Elképzelés. Táncfikció

(tudományos előadás tánc-performance-szal)

A technológia és a tánc találkozik egymással ebben az performance-szal egybekötött előadásban, melynek előadója a szingapúri származású művész, Choy Ka Fai. A múlt század tánc történetének egyes állomásaiból ihletet merítve Ka Fai egyfajta „izomemlékezeti” kísérletet hajt végre ezzel a határokat feszegető alkotásával. A *Notion. Dance Fiction* során a testre szenzorokat erősítenek, azért, hogy az izom vibrációit digitálisan lejegyezhessek. Azután pedig, megfordítva, arra



Mozdulatképek Choy Ka Fai
„izomemlékezeti” kísérleteiről
(forrás: digicult.it)

tesznek kísérletet, hogy az „izomemlékezet” ily módon létrehozott digitális lenyomatainak a betáplálásával a táncos testét a tánc Koreográfia meghatározó alkotásainak előadására késztessek/kényszerítsék.

Az előadással a tudományt és a Koreográfiát ötvöző színpadi kísérletet hoznak létre. Ezzel fejlesztik tovább az első elképzelés alapján létrehozott prototípust. A be tanítás folyamatában a Koreográfus számára a testet vezérlő idegrendszert egy olyan számítógépes adatbázissal cserélik fel, amely az izomemlékezet digitális feljegyzéseiből tartalmaz válogatást.

VI. AZ ARCHIVÁLÁS TECHNIKÁI

A színházi események rögzítését s az így keletkezett dokumentumok gyűjtését mindig az adott kor technikai színvonala határozta meg. A találkozón az archiválás technikai és funkciói – első ízben a német színháztudományi kongresszusok történetében – nagy figyelmet kaptak. Nem véletlenül, hiszen korunkban az új technika, a digitalizálás következtében a színháztudománynak ez a területe is új kereteket kapott. Az elmúlt években a német nyelvű színházi gyűjtemények nagy részét digitalizálták, lehetővé téve azok összekapcsolását is. Kiegészülve a Wikipédia internetes anyagaival, az úgynevezett Wikidatával, ez elképesztő mennyiségű dokumentum egyidejű nyilvánosságra kerülését és ezzel felhasználási körének bővülését teszi lehetővé minden területen – így a szinkrón és diakrón színháztörténet-írás kereteinek kitágulását, s a pedagógiai és esztétikai célú reprodukálás megnövekedett lehetőségeit eredményezve. Az első szöveg egy svájci példán keresztül mutatja be a leírt folyamatok technikai aspektusait. A második egy osztrák példán keresztül az archívumok tudatos (történeti és kritikai) használatát taglalja. A harmadik pedig egy archív táncanyag esztétikai felhasználásának elemzésén keresztül csatol vissza a színháztudomány egyik alapkérdéséhez: összeegyeztethető-e az előadó-művészeti esemény pillanatnyisága, performatív jellege, valamint a rögzítés és a dokumentáció szükség-szerűen mindig töredékes volta s a médiumváltásból következő mássága?

Birk Weiberg, Zürich

A metaadatok mint hálózatok: a Svájci Előadóművészeti Archívum

A Svájci Előadóművészeti Archívum alapítványa (SAPA) a Svájci Táncarchívum és a Svájci Színházi Gyűjtemény összevonásával jött létre, ezzel pedig szükségessé és lehetségessé is vált, hogy a két intézmény adatbázisaiból egy közös gyűjteményt alakítsanak ki. Az előadás olyan esettanulmány, mely az összevonás választott módját, valamint annak első eredményeit ismerteti. Arról lesz szó, hogyan alakítottak ki egy olyan (más archívumok számára is hozzáférhető) modellt, mely alkalmas az előadó-művészeti adatok feldolgozására. Kitérek továbbá arra is, hogy milyen módon tárolják ezeket az adatokat, hogyan kerültek át egyik adatbázisból a másikba, valamint milyen módon lehet majd őket a jövőben hasznosítani. Ebben a folyamatban jelentős szerepet játszik, hogy a relációs adatbázisokról áttértek a gráf-adatbázisokra.

Birgit Peter, Louise Hartmann, Klaus Illmayer, Janina Piech,
Sara Tiefenbacher, Bécs

Az archiválás mint (re)produkciós technika (kerekasztal-beszélgetés)

Az archívumok színháztörténeti gyűjteményeivel való munka megköveteli, hogy a színházi (re)produkciós technikákat továbbfejlesszük. Ez a (re)produkció minden esetben azzal függ össze, hogy a színházi eseményt mindig csak töredékes formában lehet megragadni egy másik médiummal. A színházi archívumok ezért a színház töredékeit őrzik. Így felmerül a kérdés, hogyan helyezhetők kontextusba ezek a „maradványok”, és ezen keresztül az is, hogy mit is értünk színházon. Mit árulnak el az archívumokban összegyűjtött anyagok a színházfelfogásunkról? Ebben történeti szempontok éppúgy szerepet játszanak, mint jelenkori megfontolások. Milyen (re)produkciós technikák és módszerek szükségesek akkor, ha a színháztörténeti archívum anyagai alapján írjuk meg a színháztudományi szak történetét?

Az osztrák kutatási alap (FWF) által támogatott „*Sammlungsideologie und Geschichtsschreibung/Historiography – Ideology – Collection*” (Gyűjtemény-ideológia és Történetírás/Historiográfia – Ideológia – Gyűjtemény) elnevezésű kutatási projekt ezekkel a kérdésekkel foglalkozik, és arra tesz kísérletet, hogy megválaszolja azokat. A Színház-, Film- és Médiatudományi Intézet archívumának és más gyűjteményeinek strukturális felépítését, valamint ideológiai háttérét vizsgáljuk. A német nyelvű színházi gyűjtemények történetét ez idáig csak töredékesen tárták fel; a nemzeti-szocializmus idején archívumba került anyagok feldolgozása gyakran problematikus vagy feldolgozásukra eddig egyáltalán nem is került sor.

Patrick Primavesi, Lipcse

Ellenállni az ismétlésnek

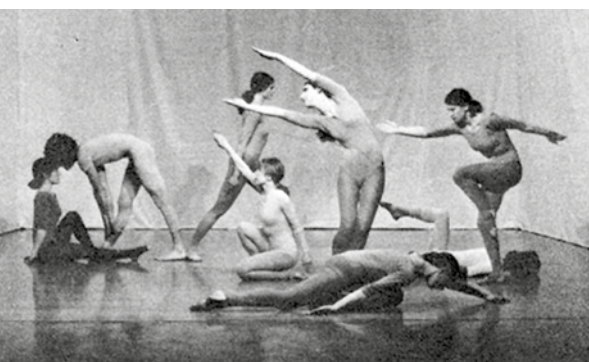
Christoph Winkler játéka az Ernest Berk című rendezésben



Az előadóművészetnek mindig is sajátja volt az a feszültség, ami az esemény pillanatnyisága és dokumentálásának vagy éppen rekonstruálásának minden esetben tökéletlen formája között tapasztalható. A digitális korban ehhez társul még az a szükségszerűség, hogy a reprodukciós és információs technológiák újfajta szerepével foglalkozunk. Az előadás Christoph Winkler koreográfus egyik friss munkáján keresztül irányítja rá a figyelmet erre a kérdésre. Winkler *Ernest Berk – The Complete Expressionist* (2018) című rendezése a Wigman-féle kifejező tánc (*Ausdruckstanz*) egyik képviselőjével foglalkozik, akinek neve szinte már feledésbe is merült, de aki angliai bevándorlóként az 1950-es években az elektronikus zene egyik kiemelkedő alak-



Winkler Ernest Berk – *The Complete Expressionist* (2018) produkciója
(forrás: tanzforumberlin.de)



...és az egykori előadás
(forrás: berlin-buehnen.de)

ja lett, megteremtve a szabad tánc kontakt improvizációval rokonítható egyik formáját is. Ennek a színházi munkának minden szintjén érezhető az a hatás, melyet a technika és a technológia a művészi tevékenységre gyakorol, azonban úgyszintén kitapintható, milyen ellenálló képességgel és sajátos belső logikával is rendelkezik a művészi kifejezés akkor, ha ismétlésről van szó. Egyszerűsége miatt maga a technika is milyen problematikusává válhat.

*A szövegeket fordította: Trippó Sándor
A fordítást szakmailag lektorálta:
Balkányi Magdolna*

Ezekkel a szövegekkel invitálom továbbgondolkodásra az alkotóként vagy kutatóként színházzal foglalkozó fiatal generációt, hiszen saját területükön a jövőben nekik kell majd dolgozniuk ezekkel az új technikákkal, miközben azt is meg kell tanulniuk, hogy kellő távolsággal, kritikus szemlélettel viszonyuljanak hozzájuk.

Magdolna Balkányi: Theatre and Technology

New Trends at the 2018 Congress of the German Society for Theatre Studies

Hungarian Germanist specialising in theatre, Magdolna Balkányi has, for 25 years, been a member of the German Society for Theatre Studies, which, since its foundation in 1991, hosted its 14th International Congress in November 2018. In the report on this Düsseldorf forum, the current topics of *theatre and technology* are first discussed in an expert introduction, then an informative selection of annotated abstracts is published from the presentations, which embrace the topics of the technical determination of theatre; spatial technologies; techniques of creating stage realities; techniques of the body; man and machine; as well as techniques of archiving. The author is convinced that, as a performative branch of art, theatre is not only intended to use new techniques, but also to make, through these, the existential issues of our time visible and us aware of them.

NEMZETI

Euripidész

Médeia

Rendező: Eirik Stubø

Előadás:

2019. november 5.

Szűcs Nelli



„Az én *Medeám* és *Elektrám* azért volt szép és igaz, mert *fájt* nekem az ő haragjuk. A harag nekem mindig fájt. Valóságos testi rosszulétet okozott. Mintha valami idegen, ellenséges elem esett volna belém, amelyet ki kell vetnem, mint a folyónak a beleesett szemetet. A harag homályosította el a fiatalságom szépségét. Minden igazságtalanságért haragudtam és kínlódtam. De szégyenlettem volna egyetlen komizságon szemet hunyni. Büntársnak éreztem volna magam.” (*Jászai Mari*)

„*Médeia* és a *Fodrásznő* *Irinája* között az a hasonlóság, hogy ő is lát egy világot maga körül, amiben magányosnak érzi magát, ami nem reális számára. Az válik reálissá, amit ő magának kitalál, megteremt. Ez lesz biztosabb számára, még ha fájdalmasabb is, még ha bele is halhat, de mégis azt mondja, hogy inkább ad egy plusz esélyt (...) egy bűnös embernek. (...) Persze nagyon sokan próbálják a történet legegyszerűbb síkján nézni a *Fodrásznőt* is... (...) *Médeia* is választhatná az egyszerűbb utat, de nem teszi.” (*Szűcs Nelli*)

„Ott áll a színész a színpad közepén, előtte a színház eksztatikus istene, *Dionüszosz*, ez a *Zeusz* és *Szemelé* által kihordott, kétszer született gyermek, aki a nő és a férfi, a lobbanékony és a szelíd természet, az isten és az állat között, az örület és a racionalitás, a rend és a káosz határmezsgyéjén egyszerre képviseli az egymást kizáró és egymást kölcsönösen átható identitásokat. A színész teste nyitott a belső és külső ingerekre, folyamatosan változik, kifeszített kötélén egyensúlyoz élet és halál között. *Dionüszosz* testét széttépik, de csak azért, hogy újra összerakják, hogy újratementsék.” (*Theodoros Terzopoulos*)

„Képzeld el, hogy az ideák birodalmában vagyunk. Innen nézve a majdani gyerekgyilkosság [*Médeia* tette] nem más, mint performance: egy igazság felmutatása. A minden reményen túli igazságé, amelynek jegyében a nyomorult egy napig élők napjai telnek: hogy nincs jövő. (...) Eszembe jut a román rendezőnek, *Pintilie*nek *A tölgy* című filmje. A film a *Ceaușescu*-diktatúrában élők mindennapjairól szól. A város határában van egy öreg tölgyfa, ez alatt üldögél gyakran a szerelmespár. A film zárójelenetében is itt ülnek. A lány a fiú szemébe néz, és azt mondja: »Terhes vagyok«. A fiú ránéz, és így felel: »Egy gyerek? A saját kezemmel fojtom meg.«.” (*Végh Attila*)

„...ha a színház lényege a performativitás német teoretikusa, *Erika Fischer-Lichte* szerint az, hogy a benne részt vevők, a játékosok és nézők valós testiségükben, egyidejűleg vannak jelen egy valós térben, s a köztük kialakult viszony és cselekvés hozza létre az előadást mint színházi eseményt, akkor színháznak tekinthetők-e azon találkozássok, amelyek nem egy valós térben, nem valós testi jelenléttel jönnek létre, hanem például egy táncos valós teste virtuális terekbe lép, vagy fordítva, valós terekben találkoznak össze mechanikus testek, s esetleg következő variációként egy játszó ember valós teste mesterséges testekkel lép interakcióba...” (*Balkányi Magdolna*)

