

Tartalom

TANULMÁNYOK

- 4 **Darvay Nagy Andrienne**
Magyar Hamletok Romániában
- 13 **Galántai Csaba**
Énekes madár születik
- 20 **Gajdó Tamás**
Próbapremier Győrött
Zilahy Lajos: Úrilány
- 28 **Ungvári Judit**
A színházzá változott anyaföld
Pillanatfelvétel a beregszászi Illyés Gyula
Magyar Nemzeti Színház / Kárpátaljai Megyei
Magyar Drámai Színház műhelyének életéből
- 38 **Csiszár Mirella**
Színházi vállalkozó Trianon előtt és után
Farágó Ödön pályafutásáról
- 46 **Sándor János**
Makó Lajos, az elfeledett színiigazgató
- 49 **Pelle János**
A látható zsidó
Reprezentáció és kritika új eszmék búvkörében
- 63 **Buji Ferenc**
„A mindenség fénye az emberben”
A nyolcvanéves László András köszöntése

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

- 72 **Dvorszky Hedvig**
Részletek Schrammel Imre keramikus naplóiból
- 74 **Schrammel Imre**
Napló

INTERJÚ

- 79 **Csákány Csilla**
A patikamérleg diszkrét bája
Angi István zeneesztétikája (utolsó interjú)

SZEMLE

- 85 **Nyilasy Balázs**
A dokumentumfeltáró monográfia és Horváth János
Korompay H. János: A nemzeti klasszicizmus jegyében. Horváth János élete és hagyatéka
- 91 **Balázs Sándor**
A föld-ember
Schrammel Imre
- 95 **Kis Petronella**
Teátrális alapkérdések újraértelmezve
Visky András: Mire való a színház?
Útban a theatrum theologicum felé
- 98 **Csuday Csaba**
Irodalmi robbanás? Prózai forradalom?
Xavi Ayén: Aquellos años del boom
- 101 **Fülöp József**
Werner Herzog, a fényíró sztalker
Echos. Zum dokumentarischen Werk
Werner Herzogs

FÜGGELÉK

- 109 *Rezümék*
- 112 *Névjegyek*

magyar művészet

Felelős kiadó:

Richly Gábor, a Magyar Művészeti Akadémia főtktára

Az MMA Kiadó gondozásában kiadja
a Magyar Művészeti Akadémia Titkársága.

A szerkesztőbizottság elnöke: Vashegyi György,
a Magyar Művészeti Akadémia elnöke

A szerkesztőbizottság tagjai: Fabényi Julia,
Farkas Ádám, Hörcher Ferenc, Lezsák Sándor,
Richly Gábor, Tóth László, Turi Attila, Vadász Bence

Főszerkesztő: Falusi Márton

Főszerkesztő-helyettes: Sturm László

Olvasószerkesztő: Balogh Csaba

Korrektor: Aranyossyné Bondi Judit, Laczkó Katalin

Képszerkesztő: Bánki Ákos

Tervezőgrafikus: Alajbeg Afrodite

Tördelőszerkesztő: Heckmann Tamás

A szerkesztőség címe:

1051 Budapest, Vörösmarty tér 1. IV. emelet
szerkesztoseg@magyar-muveszet.hu

Szerkesztőségi órák: hétfőn 14-től 17 óráig

Megjelenik kéthavonta
Ára számonként: 990 Ft

Előfizetés:

Mojzes Ildikó szerkesztőségi titkár
mojzes.ildiko@mmakiado.hu
06-30/936-0984
www.magyar-muveszet.hu

Nyomás: Pauker Nyomda

ISSN 2064-3799

TANULMÁNYOK

A magyar színjátszás hagyománya

A nyolcvanéves László András munkásságáról

DARVAY NAGY ANDRIENNE | GALÁNTAI CSABA

GAJDÓ TAMÁS | UNGVÁRI JUDIT

CSISZÁR MIRELLA | SÁNDOR JÁNOS

PELLE JÁNOS | BUJI FERENC

ma
mű

Magyar Hamletek Romániában

Erdély sokáig önálló fejedelemség volt, és a kezdetektől több nemzet kultúráját olvasztja magába. A világon először itt hirdették ki törvényesen a vallásbékét: 1568 januárjában a tordai országgyűlés mondta ki a katolikus, evangélikus, református és unitárius hit szabadságát és egyenjogúságát. Bethlen Gábor fejedelem pedig 1623. június 18-án kelt oklevelével Erdély egész területén engedélyezte a zsidók letelepedését, szabad kereskedését és vallásgyakorlását, továbbá mentesítette őket a megalázó megkülönböztetés alól. Bethlen alapította 1622-ben az utóbb Nagyenyedre áthelyezett református kollégiumot is, hogy ne kelljen a jövő képzett értelmiségének költséges külföldi egyetemekre mennie.

Erdélyben jóval hamarabb beköszöntött az újkor, mint Magyarországon. Az eltérő történelmi viszonyok és kultúrtörténet másfajta „karaktert” is indukált az erdélyi magyar nemzetteléleket esetében. Az erős transzszilván identitástudat egyszerre „konzervatív” – amennyiben a hagyományörzés folytonosságát tekintjük; mindamellett „szabadelvű”, vagyis természetszerűen nyitott az új értékekre, befogadásukra, akár beolvasztásukra, amellyel az összetéveszthetetlenül egyedi jelleg tovább fejleszthető.

Kolozsvár 1790 és 1848, majd 1861 és 1867 között hivatalosan is Erdély fővárosa volt – gyakorlatilag, nem hivatalosan az is maradt. Pest-Budán Kelemen László úttörő társulatával 1790 októberében hasztalan próbálkozott a magyar hivatásos színjátszás állandósításával. Két évvel később, 1792 decemberében – a brit Windsor-ház egyik ősanyjának tartott Rhédey Klaudia előző évben megözvegyült nagymamája – gróf Rhédey Mihályné kolozsvári házában báltermében megszületett az erdélyi magyar hivatásos színház, amely máig működik.

A legelső pest-budai társulat megszűnésével, a saját szűkebb pátriájuk mellett Magyarországon szintén az erdélyi magyar színészek terjesztették el anyanyelvünkön a hivatásos színjátszást. A magyar színészet legelső hajlékát is a kolozsvári Farkas utcában építették meg. Sőt, Ditrói Mór vezetésével zömükben erdélyi művészek képezték Budapesten az 1896-ban létrejövő első vígszínházi társulatot is. A történelmi Magyarország és Erdély kapcsolatát máig egyfajta nemzeti színházi kétközpontúság jellemzi, és ezen – minden ellenkező vélemény dacára – nem változtatható az 1867-es kiegyezés, sőt a trianoni békediktátum sem.

2022-ben már kétszázharminc éve annak, hogy egy héttel karácsony előtt megtartotta első előadását a több-

ségében Nagyenyeden, a „transzszilván Wittenbergben” tanult tagokból álló „Erdélyi Magyar Nemes Színjátszó Társaság”. Az első szót állítólag Kótsi Patkó János (1763–1842) mondta ki, aki tizenegy hónappal később, 1793 novemberében, harmincéves korában a legelső magyar nyelvű Hamletet is alakítja a Kazinczy Ferenc által, Schröder színpadi átirata nyomán fordított „szomorújátékban”, amelyet fordítója eredetileg a pest-budai társulat nyitó előadásának szánt.

A humanizmus színházi moralitása, amelyben minden emberi alaptípus és viszony, valamint az összes elemi érzés fellelhető, egyúttal „színészpedagógiai tankönyv” is. S lehet csak legenda, hogy II. Erzsébet angol királynő szépanyjának kolozsvári házában a legelső magyar szó a színpadról Kótsi ajkáról hangzott el, az viszont dokumentálható, hogy a legelső magyar Hamlet használta először ténylegesen Shakespeare legnagyobb drámáját színházi elveinek és játéktípusának alapjául.

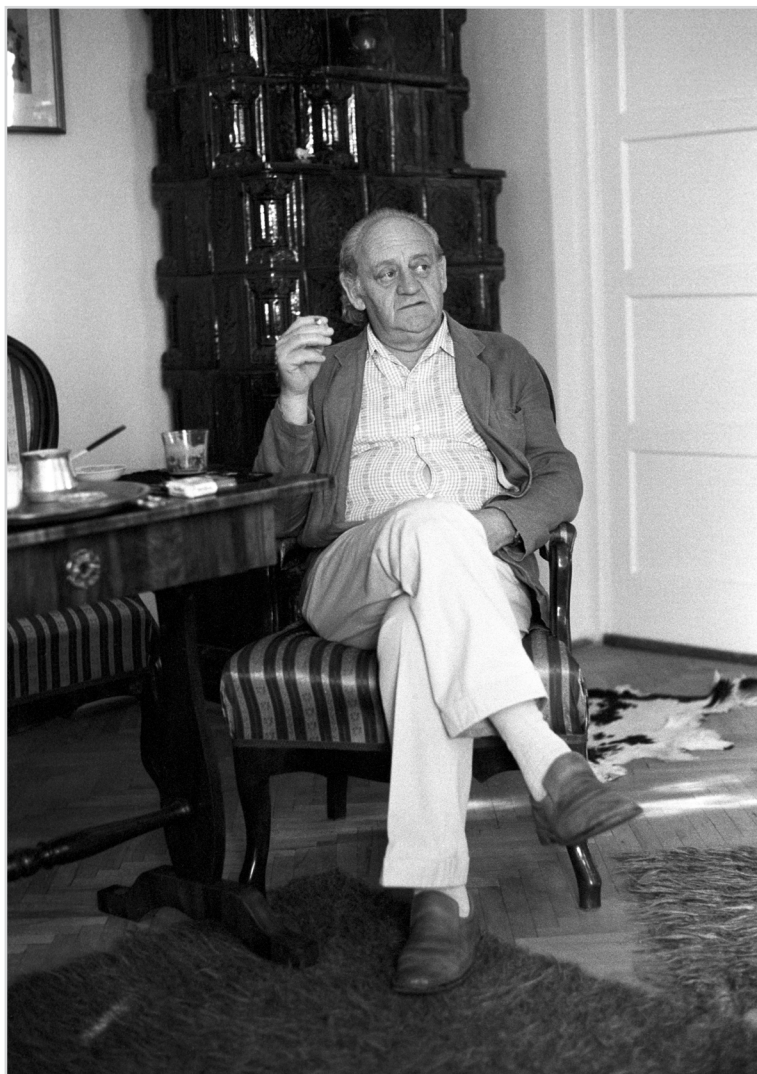
1867-ben, Arany Jánosnak köszönhetően jelent meg az a klasszikus magyar fordítás, amely Erdély fővárosában mind a mai napig a *Hamlet*-előadások alapja. Kolozsváron 1868. november 28-i jutalomjátékán E. Kovács Gyula játszotta legelőször a címszerepet Arany szövegével. Az 1894-95-ös évadban Ecsedi Kovácsra építette Ditrói Mór a tizenhét előadásból álló kolozsvári Shakespeare-ciklust is, amely állítólag Európa kultúrtörténetében a legelső ilyen jellegű vállalkozás volt. A tematikus drámasorozat hagyományát Janovics Jenő folytatta tovább, de már az 1906-ban felavatott Hunyadi téri új színházépületben. Az I. világháború kitörése előtt, a legelsőnek vélt, 1794-es *Hamlet*-előadás színlapjának megfelelően, a százhuszadik évforduló alkalmából maga a direktor személyesítette meg a dán királyfit. Ugyancsak Janovics doktor alakította Hamlet szerepét öt évvel később, azon a fájdalmas búcsúelőadáson, amikor az impériumváltás következtében a magyar színtársulatnak el kellett hagynia az otthonát. Ha annak idején Janovics Jenő a saját költségén nem építeti meg a nyári színekört, 1919. október 1-jén talán meg is szűnt volna a legrégebb, folyamatosan működő hivatásos magyar színház.

A II. világháború befejezését követően Erdély a Partiummal és a Bánsággal együtt újra Románia része lett. 1945-ben, az ígérek ellenére, a „cluji” magyar színészeknek megint csak vissza kellett költözniük a Sétatérre. A hagyományokhoz híven most is a „Magyar Hamlet”, azaz a *Bánk bán* nyitó előadás, amelyet küzdelmes évtizedek

után a június óta ismét igazgató Janovics rendezett, címszerepben a harmincegy éves Senkálzky Endrével. De 1945. november 16-án a hetvenhárom éves direktor-rendező-színházépítető-filmproducer-vállalkozó-színház-elméleti szakember és színész már nem öltötte magára Biberach jelmezét, hogy megint a maga építtette színház deszkáira lépjen. Nem érte meg a restaurációt: aznap délután váratlanul eltávozott a nem ismert tartományba. Halálával végképp lezárult egy korszak.

Az 1947-es párizsi békét követően a legelső magyar nyelvű *Hamlet*-bemutató egy mindösszesen hatszten-dős társulatnak köszönhető. Ám természetesen a Harag György igazgatása alatt működő szatmári színháznak is köze volt Kolozsvárhoz. Ugyanis Mihály román király törvényerejű rendelete nyomán, 1946-ban itt jött létre

Harag György
színész, rendező,
1985,
Marosvásárhely,
fotó: Farkas
Tamás, MTI



a Zene- és Színművészeti Konzervatórium. Harag György – rendezői szak egyelőre nem lévén – színészhallgatónak jelentkezett. Ötvenedmagával felvették, sőt már az első évben – négy évfolyamtársával együtt – mint az egyik legkiválóbbat alkalmazták a Kolozsvári Magyar Színháznál is. Két év múlva indult a rendezői szak, amelyet – párhuzamosan a színészettel – ugyancsak elvégzett. A főiskolán tanársegédi állást ajánlottak fel neki, lakással együtt. Csak-hogy 1953-ban a negyedéves színészfolyam együtt akart maradni: ennek érdekében végigjárták a hivatalokat, a bukaresti minisztériumba is elmentek, végül engedélyt kaptak rá, hogy az osztály megalapítsa a nagybányai színház magyar tagozatát. Főrendezőnek elhívták Haragot, aki mindkét kolozsvári állását, dupla fizetését tüstént odahagyva, örömmel tartott velük. A minta: tanáruk, a háború végén Budapestről hazatért Tompa Miklós igazgató-rendező által 1946-ban alapított, országos sikereket arató marosvásárhelyi Székely Színház és annak nagyon megalapozott, az apró részletekre is figyelő, sűrű töltetű lélektani realista stílusa. De a romantikus fiatalok a vásárhelyinél lendületesebben, „forradalmibb” módon akartak színházat csinálni. Mertek kockáztatni is.

A romániai magyarság kedvencévé vált nagybányai társulatot 1956-ban mint önálló Magyar Színházat költöztették át Szatmárra, ahol a három évvel későbbi premier előtt bizony nagy volt az izgalom. Erre 1959. május 5-én meg is volt minden okuk, hisz egyfelől egy Shakespeare-előadás, a Szabó József által rendezett *Rómeó és Júlia* már fiasco lett, másfelől a *Hamlet* majd húsz éve nem ment romániai magyar színpadon. Az utóbbi oka egyszerű: korábban a mértékadó sztálinista kultúrpolitikának lesújtó véleménye volt a „dekadens korok” és polgári színházak által kedvelt „cselekvésképtelen álmodozóról”, aki teljességgel alkalmatlan a marxista-leninista esztétika „realizmusdiadal”-igényének kielégítésére. 1953-ban azonban Sztálin meghalt, egy évre rá a nagy múltú moszkvai Művész Színházban Ohlopkov színre vitte a tragédiát, és a következő év decemberében a Királyi Shakespeare Társulat is a *Hamlet*tel vendégeskedett ugyanott. Harag György pedig épp ekkor volt szovjet tanulmányúton. Számára a fantasztikus sikerű angol vendégjáték legnagyobb élményét Paul Scofield – állítólag Laurence Olivier filmbeli alakításával vetekedő – címszereplése és még inkább a rendezés jelentette. Ahogy a harmincéves Harag még nagybányai társulatának írta: „Egy elég fiatal, orosz származású, Peter Brook nevű rendező, a szó legnemesebb értelemben vett alkotó munkája ez a nagyon eredeti, újszerű, kisebb kivételektől eltekintve – realista előadás.”¹

¹ HARAG György: *Napló III.* (december 1.) = *Harag György színháza.* Szerk. NÁRAY István, Bp., Pesti Szalon, 1992, 61.

De a romániai kollégájával egyidős Peter Brook utóbb épp a túlzott „realizmusa” miatt nem volt elégedett Moszkvában járt *Hamlet*-jével. Már-már színszerűtlenül puritánnak, szürkének, jellegtelennek ítélte a rendezését. Harag pedig a sajátját egyenesen élete legnagyobb bukásaként könyvelhette el. Bőséges szakirodalmi példákkal alátámasztott rendezőpéldányából kiderül, hogy a szatmári direktort Brook előadásának erős hatása mellett 1959-ben a kanonizált „nagyrealizmus” is fogva tartotta.

Hamlet – akit a huszonnyolc éves Csíky András személyesített meg – Harag rendezői felfogásának írásos dokumentuma alapján: „heroikus reneszánsz lelkialkattal párosult tudós humanista intellektusú, lenyűgözően sokoldalú”² személyiség, aki nem „gyengeakaratú, betegesen érzékeny, világfájdalmas, pesszimista, melankolikus, cinikus. Hanem: cselekvő, igazságszerető, nemes gondolkodású, a reneszánsz embereszmény leggazdagabb, legsokoldalúbb mintaképe, tudós, államférfi, művész és katona”.³ A kultúrpolitikai elvárásoknak megfelelően: „előharcos” – aki „egy szebb, jobb eszme nevében, majdnem fegyvertelenül kesztyűt dobott az állig felfegyverkezett, mindenre elszánt, látszólag teljes erejében lévő feudális társadalomnak”.⁴ (Azért azt ne felejtjük el, hogy e megfogalmazás a hivatalos szerveknek szóló indoklásban szerepel annak érdekében, hogy engedélyezzék a darab színrevitelét.)

A végeredménytől a romániai magyar kritikusok sem voltak elragadtatva. Habár például Kacsir Mária Csíky Andrást részletesen dicséri jellemábrázolásának mélysége, a szép dikció és kiváló szövegértelmezés miatt, ő sem hallgathatja el, hogy ebből a *Hamlet*-ből hiányzik a szenvedély.⁵ A román színházi szaklap bírálója ellenben egészében a földbe döngölte a bukaresti találkozón részt vevő szatmári *Hamlet*-előadást, amely a két évvel korábbi, sikertelen *Rómeó és Júliához* hasonlóan most is „historizál, kiváltképp a szcenográfiában (az Erzsébet-kori színpad és díszlet »stilizált« rekonstrukciójával)”. Az eszmék és érzések tekintetében azonban híjával van a költői szárnyalásnak. A szövegmondás csupán lagymatag, hétköznapi „beszéd”, a shakespeare-i sorok ragyogásának teljes hiányával. „Semmi sem érzékelhető az eredeti mű nemes könnyedségéből” – olvashatjuk a *Teatrul* 1960/1. számában.⁶

Bizonyára ez a kendőzetlenül kemény kritika is hozzájárult ahhoz, hogy Harag György 1960-ban úgy dönt, elmegy Szatmárról. A vezetést átadta „*Hamlet*-jének”,

ő pedig évtizedes, gyötrelmes vándorútra indult, amelynek a végén, 1970–71-ben, Marosvásárhelyen végre rálelt a saját hangjára. Harag számára a „színpadi látvány lett a koncepcióban fogant színpadi állapot”, és ez az alkotói látásmód teljesedett ki 1975-től, amikor a Kolozsvári Magyar Színház művészeti vezetője lett. Érdekes, hogy Harag György szemlélete éppen akkor újult meg, amikor Peter Brook is elhagyta Angliát. A 70-es évek küszöbén mindketten egy időben jutottak el ahhoz a fordulóponthoz, amikor pályafutásukban az előzőtől merőben eltérő korszak vette kezdetét. A romániai magyar nemzetiségű művész szintén az európai színházművészet egyik kiemelkedő alakja lett. Azonban ez a vitathatatlan tény nem köztudott. Alkotásaival nem foglalkozik a világ szakirodalma, munkássága nem tananyag. Harag tudniillik nem hagyta el a szülőföldjét. Totális politikai diktatúrában élt és dolgozott 1985-ig, amikor hatvanéves korában elhunyt. Négy-öt esztendővel azelőtt, hogy a világnak lehetősége lett volna megismerni őt és nagyszerű rendezéseit. Színpadi testamentumát, a vásárhelyi román társulattal színre állított *Cserecsnyéskertet* nemzetközi hírűvé vált kollégái a XX. század egyik legnagyobbrendező előadásaként tartják számon.

Harag György minden tekintetben európai személyiség volt, aki úgy lehetett nemzetek feletti, hogy megmaradt magyarnak, és úgy vált egyetemessé, hogy egy elzárt országban – származása miatt kétszeres kisebbségiként – élt és dolgozott. Valódi művész, akit az örök keresés és a gyötrelmes alkotás gyönyörűsége éltet. Tompa Miklós fiát, Tompa Gábort tekintette közvetlen szellemi utódjának, aki édesapja kivételes menedzseri képességét örökölte, ugyanakkor alkotói szemlélete Haragével azonos.

Az ifjabb Tompa 1981-ben, a híres bukaresti rendezőiskolában diplomázott, amely a jellegzetes román „reteatralizáció” látásmódját közvetítette. A Harag Györgynél két évvel idősebb Liviu Ciulei nevéhez kapcsolható színpadfilozófia alapja a szuggesztív. Ahogy Tompa Gábor néhány hónappal mentora halála után, 1986-ban a készülő *Hamlet* műsorfüzete számára nyilatkozta: „Igazi mű az, [...] amely minden műélvezőben megszüli a külön művet, a külön világot, a külön univerzumot. Olyan közlés, amely a műélvezőre hagyatkozik, hogy benne szülessék meg a valódi mű...”⁷

A reteatralizáció a shakespeare-i Theatrum Mundi mindenkor aktuális hagyományát, időtlen időszerűségét örököltette át. Az 1599-től működő londoni Globe Színház

² HARAG György: *A Hamlet rendezői felfogása* = Uo., 87.

³ Uo.

⁴ HARAG György: *A Hamlet rendezői felfogása* = Uo., 86.

⁵ KACSIR Mária: *Hamlet, előszőr = Rendezte: Harag György. Szerk. NÁNAY István, Bp., OSZMI, 2000, 33–35.*

⁶ POTRA, Florian: *Hamlet = Teatrul*, 1960, 1. sz., 46.

⁷ TOMPA Gábor: *A megálmodott színház. Válaszok Saszet Géza kérdéseire* = Uo.: *A későjés gyöngédsége*. Kolozsvár, KOMP-PRESS, 1995, 134–135.



William
Shakespeare:
Hamlet, Tamási
Áron Színház,
rendező:
Bocsárdi László,
Sepsiszent-
györgy, 2013,
fotó:
Barabás Zsolt

jelszava egy akkoriban gyakran elhangzó, Petroniustól származó, latin szállóige: „Totus mundus agit histrionem”, vagyis az *Ahogy tetszik*ből is jól ismert: „Színház az egész világ...”⁸ Shakespeare színháza globális világképet tükrözött, társadalmi modellt kínált, egyéni és kollektív identitást őrzött, továbbá közösségi fórumot teremtett. A vélhetőleg már az első évadban bemutatott *Hamlet* pedig a legnagyobb színműíró összes darabja közül a legtöbbet árulja el a színház esszenciájáról.

A világ számtalan *Hamlet*-előadása között aligha akad sok olyan változat, amely annyira a shakespeare-i teatralitás lényegére épít, mint Tompa Gábor többször betiltott, végül 1987. február 23-án bemutatott, de a két szereposztás ellenére már azon év nyarán végleg a műsorról kényszerűen lekerült rendezésének a koncepciója. *Hamlet* atyja és a megfeszített Színészkirály ráadásul „Shakespeare” alakjában jelent meg a színen. (Akárcsak a darab ősbemutatóján, amikor állítólag maga a Nagy Will játszotta

a Szellemet.) A címszerepet Senkálzsky Endre alakította, aki az I. világháború évében született, és 1939 óta tagja a Kolozsvári Magyar Színháznak.

Az előadás mint színházi világmodell nemcsak tükört, hanem egész tükörrendszert tartott az emberi „természet” elé. T. Th. Ciupe az Erzsébet-kori és a jelenkori színházat ötvöző, tükrös díszletében maga a néző is többször felfedezhette önmagát szimbolikusan és ténylegesen egyaránt. Középen a magaslatként kialakított királyi páholy, illetve a trónus: a hatalom tere, ahová csak keskeny, veszélyes és ingatag vaslétrán lehet feljutni; alatta pedig a széttártható függönnyel ellátott színház – a színházban, ahol a csupasz műszaki berendezéseknek ugyancsak elengedhetetlen dramaturgiai szerepe volt a produkció folyamán. A penész-színű, hangszigetelt, kijárat nélküli, tökéletes bezártságot sugalló falak érzékeltették, hogy „Dánia börtön”⁹ és „Rohadt az államgépben valami”.¹⁰ Két évvel az 1989. decemberi fordulat előtt a Kolozsvári Magyar Színház

⁸ SHAKESPEARE, William: *Ahogy tetszik*. Ford. SZABÓ Lőrinc, II. felvonás, 7. szín

⁹ SHAKESPEARE, William: *Hamlet*. Ford. ARANY János, II. felvonás, 2. szín

¹⁰ Uo., I. felvonás, 4. szín

Hamlet-előadása tökéletes láttelest nyújtotta a Ceaușescu-diktatúra viszonyrendszerének és a benne élők lelki megpróbáltatásainak.

Tompa mondta a már idézett interjúbán: „Hamlet megrendez egy előadást. Az egérfogót, amely leleplezi a Claudius-féle zsarnokságot. Az előadásnak társadalmi funkciója is van, ugyanakkor megfogalmazza Hamlet ars poeticáját. Azt, hogy egyedül a művészet képes kimondani az igazat, és tükröt tartani az emberi természetnek. [...] Hamlet atyjának szelleme is egy színész, aki átruházza Hamletre ezt a nemes hagyományt, amelynek célja a bénító zsarnokság elleni harc, és ennek a folyamatnak újabb állomása Horatio, aki ennek a tudásnak a birtokában lesz majd a kor krónikása. Ez a hármas metaforikusan azt jelenti, hogy az értékeket bármilyen áron meg kell menteni és tovább kell adni. Az értékek elpusztíthatatlannak és fennmaradnak...”¹¹

Claudius ifjú, sőt „unokaöccsénél” sok évvel fiatalabb. Igazi diktátor a fekete hajú Keresztes Sándor kiváló alakításában: nemegyszer harsány, ravasz, mint a róka, szélsőséges, rapszodikus, hisztérikus, gyávaságát hol vészjósló nyájassággal, hol hirtelen dühkitörésekkel leplezi talán még önmaga előtt is. Diabolikus figura, imája hátborzongató. Fehér bohóc. Vele szemben Hamletnek a Buta Augustusz szerepét kellene eljátszania, hogy színre vigye korszakos előadását, amellyel megfejtethető a valóság és a színház, allúzió és illúzió, ember és szerep, arc és álarc kapcsolata is. Harag György egyik kedvenc munkatársának, a sajnálatosan korán elhunyt Héjja Sándornak a megformálásában a középkorú, végtelenül elgyötört, „a kor gúny-csapásai, a zsarnok bosszúja, gőgös emberek döllye, a hivatalnak packázásai”¹² miatt megviselt Hamlet ízig-vérig színházi ember. Asszisztensei, kellékesei, ügyelői vagy az *Egérfogó*-jelenet szereplői, egyúttal a sírásók azok a bohócok (Barkó György és Sebők Klára), akik – mint földönfutó menekültek – állandóan egy hatalmas ládát cipelnek magukkal. A *Kabaré* zenéjére érkeznek a zenekari árok felől, de útjukat állja ama vasfüggöny, amely mögül majd az előadás legvégén a Dire Straits zenéjére mentik ki a kultúra utolsó, még megmaradt, becses ereklét, mielőtt a vasfüggöny végleg leereszkedne, és beláthatatlan időre elzárná ezt a szerencsétlen országot a civilizált Európától. Horatio – akit Harag György szatmári Hamletje, Csíky András személyesített meg – a legutolsó pillanatban hengeredett ki gitárjával egy szűk kis résen, hogy Hamlet kérésének megfelelően megőrizze produkciójuk mulékony emlékét, illetve „meggyőzze felőle és igaz ügye felől a kételkedőket.”¹³

Az első szereposztást Harag György szelleme hatotta át. De a civilben is „hamletomán” természetű címszereplő nevét már a kritikákban sem lehetett leírni. (Héjja az egyik gyűlésen a hatalmat képviselő „elvtársnő” jelenlétében a saját anyanyelvén merészelt felszólalni, és ragaszkodott is e jogához.) Mihelyt feliratkozott, hogy családjával Magyarországra költözzön, a szerepét sem játszhatta tovább. Onnantól Ander Zoltán személyesítette meg Hamletet, így kimaradt a cinikus csavar, hogy Claudius jóval fiatalabb a „mostohafiánál”, akinek utódlást ígér. Hamarosan a két ifjabb színész is elhagyta a szülőföldjét. Akárcsak korábban Héjja Sándorral együtt a felesége, Sebők Klára, továbbá a Színész királynő „bohóc-párja”: Barkó György, vagy Czike László, aki „Fortinbras hangja” volt, és épp a bemutató estéjén szállt vonatra családostól, hogy végleg maga mögött hagyja Romániát.



A harmincéves Tompa Gábor otthon maradt. Rövid életű *Hamlet*-rendezése pedig hosszú távú hatást gyakorolt nem egy befogadójára. Például az akkor tizennyolc éves Demeter Andrásra, aki mielőtt bevonult volna katonának, és már túl volt sikeres felvételi vizsgáján az 1954-től a szülővárosába költöztetett Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet következő évben induló színészosztályába, Marosvásárhelyen vagy ötször megnézte a Kolozsvári Magyar Színház *Hamlet*-vendégszínházát.

Demeter épp az erdélyi magyar hivatásos színészet két-századik évében diplomázott, de már a főiskolán akarva-akaratlanul, kidolgozott magának egyfajta többrétegű,

William Shakespeare:
Hamlet, Tamási Áron Színház, rendező: Bocskári László, Sepsiszentgyörgy, 2013, fotó: Barabás Zsolt

¹¹ TOMPA: i. m. (1995), 135.

¹² Utalás Hamlet szavaira = SHAKESPEARE: *Hamlet*. i. m., III. felvonás, 1. szín

¹³ Uo., V. felvonás, 2. szín

„hamletomán játéktílust”. Ahol ennek dramaturgiai jelentősége lehet, ott egyszerre személyesíti meg a szereplőről kialakított általános véleményt, előítéleteket és toposzokat, gyakran groteszk expresszionista módon eltúlozva az alak kapcsán keletkezett közhelyeket, miközben egy-egy hanghordozással, gesztussal kilép a „kliséből”, hogy néhány pillanatra színészként és emberként is megmutathassa a szerep általa vélt mélyebb karakterét, a közfelfogástól eltérő egyedi vonásait.

A friss diplomás magyar színész imádja a kihívásokat, tehát oda szerződik, ahol annyira nincs semmi, hogy talán lehet valami újat teremteni. A temesvári magyar tagozatot egy időben hozták létre a nagybányaival. Az 1954-ben, Kolozsváron végzett Taub János 1956-tól, főrendezőként országos elismert, igazi professzionista társulattá formálta az alapításakor zömében műkedvelőkből álló együttest. Ekképp 1957. október 1-jével a Temesvári Állami Magyar Színház önállósulhatott. Igazgatója a harmincéves Taub lett, aki 1961-ben elmegy Kolozsvárra főrendezőnek, de addig a szörványvidék magyar színházának egyik valóban kivételes művészi korszakát teremti meg. Azonban 1992-re, amikor a huszonhárom éves Demeter ideszereződik, már a kisebbségi intézmény megszüntetésének réme is valós veszély lehet.

Ám épp két évszázaddal az után, hogy az első magyar Hamlet, azaz Kótsi Patkó János színdirektor lett Kolozsváron, az alig egy éve végzett Demeter András Istvánt – Romániában menedzseri pályázat útján először – Európa, sőt talán az egyetemes kultúrtörténet mindmáig legfiatalabb államiszínház-igazgatójaként kinevezték a Temesvári Csiky Gergely Színház élére. A „kölyökigazgató” 1993-tól kezdve – itteni működésének több mint tizenhárom éve alatt – a létében fenyegetett önálló magyar teátrumot nemzetközi szinten is elismerésnek örvendő színházi műhellyé fejlesztette. A multikulturalitást is a magyar színjátszás előnyére fordította. Szerződtette Románia egyik legkiválóbb rendezőjét, Tompa Gábor bukaresti osztálytársát, és ekképp, néhány országos és nemzetközi sikeres produkció között, Victor Ioan Frunză 2003-ban színpadra állította az éppen ötvenéves temesvári magyar állandó társulat legelső *Hamlet*-előadását is.¹⁴

Az 1989. decemberi változások után elsőként született romániai magyar Hamlet Eörsi István fordításában került színre, több jubileum alkalmából, amelyek közül az egyik a legelső magyar nyelvű *Hamlet*-bemutató kétszázötödik évfordulója volt. Ezt az eseményt november 22. és 24. között Budapesten, a Nyugati pályaudvar ceglédi várótermében, a hatalmas érdeklődésre való tekintettel négy

alkalommal lehetett ünnepelni – a temesvári társulat alkotókészségének köszönhetően. A *Hamlet a Nyugatiban* címen elhíresült vendégjáték a 2003. május 3-i premier rendkívül különleges adaptációja lett. A budapesti helyszín, a körülmények, az időpont, a hangulat az otthonihoz képest másfajta *Hamlet*-et eredményezett annak ellenére, hogy a rendezői koncepció, a szereplők, a játék, a jelmezek stb. nem tértek el a temesváritól.

A turné címének eleve mögöttes értelme volt. Eszerint a „hivatalos” nyugati csatlakozáshoz zöld jelzést kapott, azaz a következő évtől az Európai Unióhoz tartozó Magyarországra látogató (még) EU-n kívüli, s már rég „határon túli”, rokonszenves társulat a Nyugati várójában számít az anyaországi közönség jóindulatára. Miként a darabbéli vándorló színésztrupp a helsingöri udvarban.

A Csiky Gergely Színház harmadik évezred eleji *Hamlet*-produkciója a múlt századfordulós „boldog békeidők” végén játszódott, immár háborús feszültségben, egy sínekkal szabdalt, szimbolikus temetőben. Budapesten a vonatsínek elhelyezése is jelképpé vált: a kint és bent váltakozása további értelmet nyert. A bejárat előtti egyenes külső sín mintegy határt képezett a Nyugat(i) felé, míg a váróteremben a belső sín „Y” alakban, egy váltóval nyílt ketté. A XIX. század nagy és hasznos technikai felfedezései, akárcsak a békében a szabadságot, hadi készültségben azonban a fenyegetettséget jelképező vonatkozás eszközei, kellékei ugyanúgy részét képezték Adriana Grand szcenográfiájának, miként a színpad és a sűgőlyuk, valamint a kvázi díszletben helyet foglaló közönség. Az „emlékek előadását” láthattuk, amelyben Shakespeare főhőse, a modern ember prototípusa Claudiuszal mintegy duplikálódik. Így lényegében „két Hamlet” küzdelme képezte le a kataklizma közeledtét. Kettejük harca akár egyazon személyiség vagy közösség belső vívódásaként is felfogható.

A „két Hamlet” egymásnak feszülését „kocsitológató verseny” érzékeltette. A leleplezés szimbólumát is arra a hajtányra helyezték, amelyen betolták az elhunyt király koporsóját. Claudius a szakrálissá vált „színháznak háttal”, az alkímia színeivel megfejtelt kocsi peremén, mint teatrális „Hamlet”-fohászt mondta el a végső elkárhozást sejtető szövegét – kifelé. Majd megfordult az oltár-kocsi-színpad felé, és könyörgése – mint önleleplező monológ – a káini bűnbe esett keresztény ember őszinte szembenézése és emberfeletti gyöttrődésévé vált, amely betöltötte a Nyugati váróját. A Király imája Claudius „Lenni vagy nem lenni” monológja. A tilost jelző vasúti lámpa és az erős, tejfehér világítást adó reflektor szinte vallatófénné

¹⁴ Az előadások részletes elemzése. DARVAY NAGY Adrienne: *Nem örök e világ. Bánk bán, a Magyar Hamlet*. Nagyvárad, Várad, 2019, 353–390.

olvadt szét, és a hangsúlyos vérszínben, fekete kesztyűs kezét imára kulcsolva, a pislákoló gyertya mellett próbálkozott, de már nem remélt a szenvedő bűnös „Hamlet”, akit fogyatékos jellemét érzékelendő, „Claudiusnak”¹⁵ hívnak. Végső kétségbeesésében saját lábát útve-verte próbálta térdre kényszeríteni önmagát, hogy végül reményvesztetten a sínek közé zuhanjon. Hamlet ekkor akarta legázolni az ominózus „színházi” kocsival, s már kéjesen és diadalmasan állt a kerekek közé szorult Claudius felett, amikor meggondolta magát.

A *Heti Válasz* kritikusa ezt írta róla: „Hamlet itt nem bolond, de bolondnak látszik. Nem vívódó értelmiségi, hanem a kor embere. Talán nem is erkölcsösebb, csak érzékenyebb a többiekénél. [...] A színészek kiválóak. Balázs Attila a címszerepben teljesen hiteles személyiség, mentes a romantika sallangjaitól és az aktualizálás zsurnalisztikus közhelyeitől.” A „másik Hamletről”, a színész-direktor immár egy évtizedes színiigazgatását megkoronázó alakításáról pedig így vélekedett: „Demeter András Claudiusa nem gazember, nem is összetett jellemű reneszánsz uralkodó, hanem éppen a mindent lehet szabadságától megremült, ám a bűnbánat vigaszát már nem lelő ember. Több, mint Hamlet nagybátyja vagy ellensége: a dán király Frunzá értelmezésében a dán királyfi egyik lehetősége.”¹⁶

Demeterhez hasonlóan Marosvásárhely szülötte Bocsfárdi László is, aki 1995-ben diplomázott rendező szakon a szülővárosában – 1991-re ugyanis sikerült itt megszervezni a magyar rendezőképzést, és Tompa Gábor indított osztályt. Bocsfárdi csak egy évvel fiatalabb az osztályfőnökénél, mert eredetileg vegyészmérnöknek készült, el is végezte a Temesvári Műszaki Főiskolát. 1984-ben azonban kezdő mérnökként barátaival együtt megalapította a gyergyószentmiklósi Figura Stúdiót, amelyik az első és a rendszerváltásig egyetlen alternatív együttes volt Romániában. Az előbb amatőr, majd félhivatásos társulatot 1990-ben állandósították. Természetesen az alapító lett az új hivatásos magyar színház művészeti vezetője. Azonban Bocsfárdi még főiskolásként szerződést kötött Nemes Leventével, aki 1973 óta máig nagyszerű színésze, 1992-től 2005-ig pedig igazgatója volt a sepsiszentgyörgyi színháznak. Ennek értelmében a Figura legjobbjai is a Tamási Áron Színházhoz kerültek, és a diploma kézhezvételét követően Bocsfárdi lett a főrendezőjük. A szentgyörgyi intézményt 1948-ban eredetileg azért hozták létre, hogy a Székelyföld és az azt körülölelő földrajzi térség tájolószínháza legyen. Viszont a két társulat egyesítése után a prózai repertoárszínházi hagyományokhoz szokott, illetve az amatőr színjátszás felől érkezett, mindenekelőtt

mozgásszínházi tradíciókon nevelkedett színészek kölcsönösen inspirálták egymást, és hamarosan nem csupán a magyar nyelvterület és egész Románia, hanem Európa egyik legszínvonalasabb együttesévé váltak.

2005-től Bocsfárdi László vette át a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház igazgatását. A direktor folytatta a színház addigi története során rendszeresen műsoron lévő drámaírók műveinek színpadra állítását, így a Shakespeare-darabokét is. A *Hamletet* először 1971. április 7-én mutatták be itt Völgyesi András elképzelésében, aki Tompa Miklós tanítványa volt. Bocsfárdi negyvenkét évvel később rendezte meg a dán királyfi tragédiáját. A szövegkönyv Arany János fordításán alapult. A rendezői koncepcióról többek közt az alábbiakat mondta el egy interjúban: „Az elmúlás, az apokalipszis, az emberi lényeg pusztulása jut eszembe először, amikor a szövegre gondolok. Olyan témák domborodnak ki, és válnak fontossá, mint barátság, anya és fiú közti megbúvó szeretet, magány és elmagányosodás, illetve a szerelem szükségessége. Érzések felfedésére, átadására fókuszáltunk. [...] A *Hamlet* a tiszta és őszinte emberi kapcsolatok halálának, az emberi meghasonlottság, a mizantrópia, az általános és az individuális apokalipszis iszonyatával szembesít minket. Az előadásban a kád, a víz a fürdés, a megtisztulás vágyával kapcsolatos. A XVI. századi szövegben rejlő érzet tettenérésére kerestük, keressük a megfelelően kifejező plasztikai, akusztikai teret... [...] Az előadásban a színészi játék nem annyira a szereplő karaktereket, sokkal inkább a szövegből kiáramló gondolatok és szenvedélyek energiáját hivatott előtérbe helyezni. [...] A már említett kád, víz és a fólia anyag a mi előadásunk legjellemzőbb összetevői. A hanghatások rendszere szintén a víz és a vele kapcsolatos természeti hangokat idéző jelekből épül fel. A jelmezek is ezzel a közeggel szervesülnek. A *Hamletet* megformáló Mátray László félcsupasz mivoltában alkalmazkodik a körülményekhez, illetve a félmeztelenség elsősorban egy állapot kifejeződése.”¹⁷

Bocsfárdi László *Hamlet*-koncepciójának 2013. december 8-án volt a sepsiszentgyörgyi premiere, és a kritikusok öt kategóriában jelölték az UNITER (Román Színházi Szövetség) az évi díjaira: a legjobb előadás, a legjobb rendezés, a legjobb díszlet, továbbá a címszereplő Mátray Lászlót a legjobb férfi főszereplő, a Claudius alakító Pálffy Tibort pedig a legjobb mellékszereplő kategóriában. A 2014. április 28-án, Marosvásárhelyen rendezett UNITER-gálaesten közülük két győztest hirdettek: Bocsfárdi lett „a legjobb rendező”, a szintén vásárhelyi Bartha József pedig a legjobb látványtervező.

¹⁵ A latin „claudicare”: sántítani szóból.

¹⁶ HORVÁTH Csaba: *Közép-európai reneszánsz = Heti Válasz*, 2003, 49. sz., 52.

¹⁷ JÓNÁS Ágnes: *Apokaliptikus Hamlet Gyulán = Kultúra.hu* (www.szinpada.ro, 2013. július 9.)
<https://kultura.hu/apokaliptikus-hamlet/>



William
Shakespeare:
Hamlet, Tamási
Áron Színház,
rendező:
Bocsárdi László,
Sepsiszent-
györgy, 2013,
fotó:
Barabás Zsolt

Mátray László Bocsárdi a magyar nyelvű változattól teljességgel eltérő, 2009 elején bemutatott bukaresti *Hamlet*-rendezésében¹⁸ Laertest játszotta. Ez volt az első román nyelvű színpadi szerepe. A kézdivásárhelyi születű, Marosvásárhelyen, 1999-ben diplomázott, attraktív külsejű színművészt valójában a tehetsége és egyre inkább kiteljesedő színészete már akkor a címszerepre predesztinálta. Az ő megformálásában az eredeti Shakespeare-dráma csupán mellékszereplőként számon tartott Laertese a címszereppel egyenrangúvá, sőt „hamletibbé” vált: az előadás egyik legmarkánsabb színészi alakítását nyújtotta a bukaresti Metropolis Színházban is.

1998–99-ben, féléves különbséggel két új magyar, hivatásos színházat avattak a Székelyföldön: Székelyudvarhelyen, illetve Csíkszeredán. Az utóbbi alapítására és vezetésére a helyi önkormányzat Harag György hajdani színész-tanítványát, az 1953-ban, Nagybanján indult színházzal éppen egyidős Parászka Miklós rendezőt kérte fel, aki 1987 óta vezette a szatmárnémeti Északi Színház

első igazgatójáról elnevezett magyar tagozatát. A *Hamlet* színre állítására Parászka a román Gavril Pintét hívta meg. A Csíki Játékszín premierjére – a huszonnyolc éves Veress Albert címszereplésével, aki 2021-ben a csíkszeredai teátrum igazgatója lesz – 2009. február 27-én került sor. Nádasdy Ádám fordítását használták csakúgy, mint a nagyváradi Szigligeti Színház 2020-ban, a magyarországi Teliha Péter rendezésében bemutatott *Hamlet*-díszelőadásához, a Fellner és Helmer tervezte épület felavatásának százhuszadik évfordulóján.

Napra pontosan kétszáz évvel azután, hogy Kazinczy feleslegesen reménykedve azt írta Kolozsvárra: talán azóta, hogy ő Budáról eljött, a *Hamlet*jét már be is mutatták ott, vagyis 1990. november 2-án a krisztusi korba lépett Tompa Gábor megkezdte első igazgatói mandátumát a legrégebb folyamatosan működő magyar hivatásos színház élén. Ugyanebben az évben alapították Párizsban az Európai Színházak Unióját, amely azzal a céllal jött létre, hogy átfogó, európai ernyőszervezetként erősítse az in-

¹⁸ DARVAY NAGY Adrienne: *Ki vagy? Hamlet a Claudiusok korában*. Nagyvárad, Riport, 2013, 341–354.

tegrálódó tagországok legnívósabb színházait, és egyúttal kulturális piacként képes legyen megmutatni az egységben a különbözőséget. Jelenlegi elnöke Tompa Gábor, aki 2006 óta San Diegóban, a Kaliforniai Egyetemen tanít, 2014-ig a Színházrendezői program tanszékvezetőjeként; ugyanakkor ő ma a nemzetközileg leginkább elismert magyar színpadi rendező, aki az általa harmincegy éve vezetett kolozsvári magyar teátrumot világsikerű színpadi műhellyé fejlesztette Romániában.

Harmincnégy évvel az első *Hamlet*je után – egy craiovai román és egy workshop keretében, Glasgow-ban színre vitt angol nyelvű produkciót követően, negyedikként – Tompa Gábor ismét megrendezte a dán királyfi tragédiáját Kolozsváron. A 2021. december 3-i premier címszereplője vendégként a huszonkilenc éves, népszerű magyarországi színész: Vecsei H. Miklós.

A jelenkorhoz illesztett szövegkönyv most is Arany János több mint százötven éves fordításából indult ki. „Azt hiszem, hogy Arany János áll még mindig a legközelebb az eredetihez, úgy érzem, hogy a költői ereje nagyobb, mint bármely kortárs fordításnak” – mondja a hatvannégy éves Tompa, akinek a műsorfüzetben megjelent gondolatai közül néhány kiemelt idézet segítségével vizsgálható a Kolozsvári Állami Magyar Színház legfrissebb előadásának lényege.

„Majdnem minden, ami a *Hamlet* különböző témáiból érvényes, azok mind örökérvényű dolgok. A zsarnokság nem egy múlandó rendszer, a törvénytelenység, a korrupció, a barátság témája, a színház értelme, a színházra való reflektálás értelme, a rendezés értelme mind örökérvényű kérdések. Én annak idején a kolozsvári és craiovai előadásomat a színházi rendezés értelmére építettem, amelyben Hamlet akkor válik rendezővé, amikor rájön, hogy a színház az egyetlen eszköz, hogy kiderítsük az igazságot és leleplezzük a zsarnokságot. Az igazságkeresés rendkívül fontos az életünkben. Főleg ebben a korban, amiben élünk, amikor előzönlének a különböző, egymásnak ellentmondó hírek, és annyira sok a hazugság. A hazugságokra pedig rájön az ember nap mint nap, viszont már nem is törődnek azzal, hogy megőriznék legalább az igazság látszatát. Azt gondolom, hogy a *Hamlet* a mai világban mindenképpen egy kényelmetlen, veszélyes útnak a választását jelenti. Beleértve azt a kényelmet, amit ma az egész fogyasztói világ jelent. Hiszen kevésbé vagyunk gondolkodó lények azáltal, hogy a fogyasztói társadalom rabjai vagyunk. A függőség óriási. Elsősorban a high-tech-től és a médiától vagyunk függőek, és pont ezek manipulálnak

a legjobban. Ezt a függőséget én legalább olyan súlyos értelemben gondolom, mint a kábítószerektől való függőséget.”

„Én annak idején, amikor a *Hamlet*et rendeztem akár Craiován, akár Kolozsváron, arra törekedtem, hogy az én akkori korommal – akkor harminc és negyven között voltam – egyidős legyen Hamlet, tehát tapasztaltabb, és a király legyen fiatal. Így sokkal perverzebbé vált a helyzet, amikor a fiatal király megígéri, hogy trónörökösévé teszi Hamletet. 1987-ben a végtelenítettnek látszó diktatúráról nem hittük, hogy egyhamar vége lesz. Ha valaki ki akarná várni, hogy vége legyen a diktatúrának és meghaljon a zsarnok, eltelik egy egész generációnyi élet. Itt van a nagy dilemma most, hogy a mostani tízen-huszoneveseknek milyen lesz a jövőjük, ha ez a fajta globális és perverz diktatúra állandósul.”

„Ma is vannak neoaszkéta fiatalok, akiket nem feltétlenül a pénz és a fogyasztás érdekel, hanem egy igazgósabb világrend megteremtése foglalkoztatja őket. Látják ezt a hatalmas szakadékot a gazdagság és szegénység között, látják, hogy mennyire manipulál a média, és hogy mennyire meg vannak vásárolva államok, kormányok. Látják, hogy mint valami bábuk egy pénzhatalmi elit kezében, végrehajtják azt a démoninak nevezhető tervet, ami a szabadság látszatát keltő rabszolgaságot hozza létre az egész Földön. Nehéz dolog ez, mint ahogy nehéz dolga van Hamletnek és körének, hogy a rendszerrel szemben menjenek és kiderítsék az igazságot.”

„Azt gondolom, hogy Hamlet elsősorban fiatal értelmiségi – bár ma már ez is annyira homályos kifejezés –, hiszen az értelmiségnek mindig ellenzéki feladata kellene legyen, mert része a hatalmat ellenőrző és egyensúlyban tartó rendszernek – nem feltétlenül kritikai értelemben, hanem a tudásnak a közszolgálatba állítása és a tájékoztatás által. Maga a művészet is ezekre a dolgokra reflektál. Hamlet és csoportja – akiknek egy közös tudásban, tanulásban volt részük – azok, akik ezekkel az idővel kicsit szembe mernek fordulni és végigjárják ezt az utat még nagy áldozatok árán is. Jó lenne, ha volnának olyan erős egyetemek, mint akkoriban Wittenberg, amelyek rányomják a bélyeget azokra, akik ott végeznek, és akik komplex felkészülésben részesülhetnek. Ez lehetne valamiféle erjesztője a társadalmi változásnak, hogy ne kössenek kompromisszumot, ne válasszák a kényelmes utat. Ilyen értelemben az előadás mindenkinek kellene szóljon...” – mondja Tompa Gábor, a legújabb romániai magyar *Hamlet*-előadás rendezője 2021 decemberében.¹⁹

¹⁹ ...nehéz dolga van Hamletnek és körének, hogy a rendszerrel szemben menjen és kiderítse az igazságot. TOMPA Gábor rendezővel DEMETER

Kata beszélgetett = *Hamlet-műsorfüzet*, Kolozsvár, KÁMSz, 2021, 14–27.

Énekes madár születik

Két évfordulósunk is van ebben az esztendőben, akikről szólni szeretnék. Szeptemberben lesz Tamási Áron születésének százhuszonötödik évfordulója, októberben pedig Pütkösti Andor születésének százharmincadik évfordulója. Őket köszöntöm ezzel az írással.

Az ős Pakot

„Tamási Áron falujából vagyok. Onnét. Én es az vagyok. Áron. Pakot Áron” – idézi a szénégető szavait Czigány Zoltán, amit a Hargita megyei Gágyon jegyzett le, és a *Hitelben* adott közre.¹ A Pakot név vont a magára figyelmet, ami annak köszönhető, hogy kutatómunkám során, Pütkösti Andor² családfájának megrajzolásakor találkoztam már ezzel a névvel. Pütkösti Andor ősei, nemesi felmenői a Háromszék vármegyei (ma Kovászna

Tamási Áron
a Magyar Rádió
stúdiójában,
1963,
Szalay Zoltán
jövöltából



megyei) Uzonból származnak. Pütkösti Andor édesanyjának, Jakabházy Erzsébetnek a szülei: Jakabházy Zsigmond és (szentléleki) Pakot Polixénia voltak. Pütkösti nagynanyja, aki tehát Pakot lány, Szentlélekről való. A Felső-Nyikó mente egyik legrégebbi településéről, Székelyszentlélekről van szó, amit az ott élők Szentléleknek neveztek (neveznek), és ami mindössze két kilométerre van Farkaslakától, attól a településtől, ahol Tamási Áron született. Tamási Áron dédanyja az apai ágon, Hajdó Katalin, Szentléleken született, s felmenői idevalósiak. De nézzük a Farkaslakán született Tamási Pakot felmenőit!

Tamási Áron édesanyjának, Fancsali Mártának az anyja Pakot Julianna, Pakot Bálint és Albert Borbála lánya. Pakot Bálint szülei: Pakot Bálint és Nagy Ilona. Albert Borbála szülei: Albert Antal és Pakot Borbála.

A Pakot családnak tehát van egy szentléleki és egy farkaslaki ága. A farkaslaki Pakot és a szentléleki Pakot család egy közös törzsből indult ki, mint Pálmay József *Udvarhely vármegye nemes családjai* című könyvében olvasható: „e mellett szól azon körülmény, hogy a XVII. és XVIII. századokban még a farkaslaki ág tagjait is a szentléleki előnévvel említik, sőt Pakot József, kinek neje Biális Anna farkaslaki birtokos és lakos donációja 1829-ből »szentléleki« előnévvel állíttatott ki. 1614-ben már két ágra szakadt volt e család: a szentléleki ágból Pakot Mihály, a farkaslakiból Pakot András lustrál.”³

A Pakot név felbukkan Tamási *Gyertyaláng a szélben* című elbeszélésében is, amelyben a holt Pakot Sára örökségén osztozkodni nem tudó mostohafiaknak egymás ellen keseredik a vérük. De Pütkösti Andor *Nyikóvölgy* című verse is az utódokban tovább élő Pakot őről szól. Pütkösti Andor 1938-ban, az első bécsi döntéskor, amely Felvidék egy részének, így szülővárosának, Kassának Magyarországhoz való visszacsatolását eredményezte, majd 1940-ben, a második bécsi döntéskor, Észak-Erdély és Székelyföld visszacsatolásakor nemzeti identitást erősítő versekkel köszöntötte a szülőföld hazatalálását. Ezen versek sorába tartozik a *Nyikóvölgy*, amelyben a férfit éres emlékeit megidézve tekint vissza a szülőföldre. A vers 1940. augusztus 11-én jelent meg az *Ujságban*, azóta nem publikálták.

¹ CZIGÁNY Zoltán: *A szénítőtéren = Hitel*, 1991, 5. sz., 16.

² Pütkösti Andor (1892–1944) író, színikritikus, rendező, színházigazgató.

³ *Udvarhely vármegye nemes családjai*. Szerk. PÁLMAY József, Székelyudvarhely, Betegh Pál Könyvnyomdai Műintézete, 1900

Nyikóvölgy

Farkaslakán túl, fenyves rend alatt
A mélyben bujdosó víz felfakadt.

Mint zabraéhes, nem-herélt csikó
Zúdult le fentről a Fehér-Nyikó.

Kobátfalván határokat merít,
Ott partot omlaszt, tajtékot ver itt.

Kadácsig vitte el házak falát.
Pajkos rossz fattyú, édes jó barát.

Siményfalván a régi híd megett
Az ősi földünk partján tiszteleg.

A dombtetőn kis kastélyban lakott
Ott szépapám, a félpasztor Pakoth.

Gyerekkorunkban sok derék mesét
Súgott el róla halk cselédbeszéd,

Melyből kölyökfej mit sem érthetett...
De néha láttuk mint kísértetet...

A templomig felnyúlt a kertsövény
Ott porladt ő vén almafák tövén.

Fent dús gyümölcs. Lent ős-Pakothnak halma
Porától finom ízt kapott az alma.

Fogót játszottunk, rúgtuk a rögöt
Bujócskán hunytunk ős-Pakoth mögött.

Éjjel kikelt, így mondta egy idős
Dadánk, a kertben járt a régi ős.

Remegtünk, féltünk: sírba bésuvaszt...
Nagyocská sorban már mi csaltuk azt.

Fehér rémnek ki merne ártani?
Így surrantunk a cselédházba mi,

Hol dús öröm nyitott nekünk ki zárt,
S csináltuk azt, mit ős-Pakoth csinált.

Nagy, tiszta érzés csókra úgy maraszt,
Hogy vérben egy ott; földesúr, paraszt,

Kakas ha szólt, megélnékült a kert.
Cselédágyból pár kísértet kikelt.

Már nem félt senki, nem kínozták láz,
A dédkölykökre jó Pakoth vigyáz.

A hús reggel vidáman megkapott,
A testünkön Nyikó víz vert habot.

Jég karja közt új tűzre gerjedőn
Újult a múltból múltó őserőm.

Kísértés, termés, füledt éjszakák
Így éltük éltünk legszebb kéjszakát.

A gerjedt csöndben szórtuk el magunk...
Ezerszer múltunk és most is vagyunk.

Habos Nyikóba tűnnek el pörök.
De habja közt az ős-utód: örök.

Kilép a múltból, mint a szépapám,
Mint ízes alma mindig él a fán.

Nyikó vizéből így merít erőt
Jövőt és múltat gyermek és előd.

Utód terem, ha már az ős halott
Hiába ezred év nem múlhatott...

Hol bennük élt az ős-apánk: Pakoth...

Feltételezhetjük, hogy mindketten ismerték e közös gyökereket. Pünköszt és Tamási 1935-ben az Új Thália⁴ társaságnak köszönhetően kezdett együtt munkálkodni, s feltehetően közelebbi ismeretségbe is ekkor kerültek. Pünköszt Andor rendezésében 1935. november 17-én, a Royal Színházban mutatták be Tamási Árontól az *Énekes madár* című darabot. De mikor született e székely népi játék? A kérdést fel kell tennünk, hiszen az *Énekes madár* elkészültéről különböző időpontok láttak napvilágot.

⁴ Az Új Thália (1934–1936) nevével a századelőn működő Thália Társaságra utaló színházi egyesület volt. Elnöke, Márkus László programjában hirdette, hogy a színpadokon uralkodó realista-naturalista

színjátszást az újromantikára épülő, stilizált játéktípusnak kell felváltania.

Az Énekes madár születése

Féja Géza Tamási-monográfiájában az 1932-es évet,⁵ míg Z. Szalai Sándor „*Hit a harcban, remény a bajban*” című kötetében 1933 nyarát említi a mű keletkezéséeként.⁶ Sipos Lajos Tamásiról írt élet- és pályarajzában 1933 őszére teszi a székely népi játék megírását. „*Az Énekes madár* 1933 őszén, Farkaslakán öltött benne végleges formát; az *Erdélyi Helikon* novemberi száma már részletet is közölt belőle; a *Brassói Lapok* karácsonyi ünnepi mellékletben hozta a teljes mű első változatát. A darab bemutatását 1934-ben két budapesti színház elutasította.”⁷ Ablonczy László 1984-ben, az *Alföldben* részletesen foglalkozik az *Énekes madár* keletkezésével.⁸ Tamási nyilatkozatára hivatkozik, amelyet 1956-ban adott a rádió *Esti Híradójának*, és amelynek szövege először a *Forrás* 1973. évi 2. számában jelent meg. Ablonczy László Tamási élethelyzeteit, tartózkodási helyeit és az ekkortájt születő írásait, műveit is vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy 1933 októberében írhatta a művet. Ezt a feltételezett dátumot említi az 1987-ben megjelent, Tamási színjátékait tartalmazó első kötet függeléké is. „Az írás idejét közelebbről is meghatározhatjuk. A *Próféta, tölklámpással* című műbírálataiban (*Brassói Lapok*, 1933. november 11.) két budapesti élményét említi: a *Lüszisztratét* és Zilahy A tizenkettedik óra színművét. Az Arisztophanész-darabot a Belvárosi Színház szeptember 22-én mutatta be. Ekkor vagy az ezt követő napokban Tamási még Pesten tartózkodott; Zilahy színpadi művét október 24-én tűzték műsorra. Tamási ekkor tehát ismét Budapesten időzött. Utóbb már bizonyára az *Énekes madár* sorsát intézendő. Játékát tehát október első két hetében írta – Farkaslakán.” Ablonczy László okfejtése – a rendelkezésére álló adatok alapján – világos, következtetése logikus. Ám Tamási egy, 1939-ben tett újságy nyilatkozata a mű keletkezésének újragondolására készít. Ebben az évben mutatta be a Nemzeti Színház Tamási Áron *Énekes madarát*. Mint a négy évvel korábbi, Új Thália-beli ősbemutatót, Pütkösti Andor rendezte ezt is, amit 1939. szeptember 16-án mutatott be a Nemzeti Színház.

A *Magyarságban* megjelent kritikából idézünk: „Évekkel ezelőtt egy lelkes és hinni kész társaság úgynevezett kísérleti színpadot teremtett a nemzetközi giccsektől

fertőzött »hivatalos« színházakkal átellenben. Előadták e mesejátékot is. Valljuk be, nem nagy sikerrel. De a darab akkor s azóta se kellett másnak s a Nemzeti Színháznak sem. De közben történt egy s más. A színházjáró magyar közönség megízlelte a magyar mese felbukkanó forrásának tiszta ízét, gyökértelen felületeken megragadt snobsága megemberesedett, felfigyelt erősen már Babay Csodatükrére, mélyen meghajtott fejjel eszmélt Nyíró Jézusfaragó emberére, rádöbben Kodolányi Földindulására, s most sugaras szemmel itta magába, mint az erdő szomszjas vadja s tenger madara a mese harmatát – Tamási góbémisztériumát.”⁹

Tamási Áron erre adott nyilatkozata két napilapban is megjelent. „Az egyik hétfői lap színházi kritikája azt állítja, hogy a Nemzeti Színház négy évvel ezelőtt visszautasította »Énekes madár« című darabomat. Ez nem felel meg a valóságnak. Az »Énekes madár« Márkus László igazgató idejében került a Nemzeti Színházhoz és Vojnovich (sic!) Géza igazgatása alatt jutott vissza hozzám. Azóta csak annyi történt a darabbal, hogy a Nemzeti Színház bemutatta.”¹⁰

Úgy tűnik, sem Z. Szalai Sándor, aki az 1987-es, Tamási színjátékait tartalmazó kötethez a bevezetőt írta, sem Ablonczy László nem tekintett úgy e nyilatkozatra, mint a mű megírásának és színházba történő elhelyezésének a meghatározásában fontos szerepet játszó szövegre. Pedig Z. Szalai Sándor olvasta Tamási nyilatkozatát, hiszen, mint írja: „Két igazgató mentegetődző véleményére célzott Tamási, de személyüket tapintatosan elhallgatta. Csak jóval később, 1939 szeptemberében fedte fel kilétüket, amikor szélsőséges fajvédők kétségbe vonták és »nem kívánatosnak« minősítették a Nemzeti Színházzal normalizálódott kapcsolatát – Németh Antal igazgatása és Pütkösti Andor rendezései idején.”¹¹ A Tamási-színjátékokat tartalmazó kötet bevezető tanulmányának idézett részével csak részben értek egyet. Márkus Lászlónak nem kellett mentegetődznie, hiszen ő meglátta a darab értékeit, már 1933 novemberében bejelentette, hogy az Új Tháliával bemutatja Tamási művét. Különösképpen nem kellett mentegetődznie 1939-ben, az Operaház igazgatójaként. Tamásit nyilván felbosszanthatta, hogy a kritika sikertelennek állítja be az egykoron sikeres Új Thália-előadást,¹² amelynek rendezője ugyancsak Pütkösti Andor volt. Nyilvánvaló,

⁵ FÉJA Géza: *Tamási Áron alkotásai és vallomásai tükrében*. Bp., Szépirodalmi, 1967, 71.

⁶ Z. SZALAI Sándor: „*Hit a harcban, remény a bajban*”. *Pályakép Tamási Áronról*. Bp., Szépirodalmi, 1991, 103.

⁷ SIPOS Lajos: „*Azért vagyunk a világon, hogy valahol otthon legyünk benne*” *Tamási Áron útja Farkaslakától Farkaslakáig*. Bp., Elektra, PIM, 2008, 53.

⁸ ABLONCZY László: *Az Énekes madár változatai = Alföld*, 1984, 8. sz., 56–62.

⁹ *Magyarság*, 1939. szeptember 17., 12. ZÁMBORY Antal írása.

¹⁰ *Esti Újság*, 1939. szeptember 20., 6. *Az Est*, 1939. szeptember 20., 2.

¹¹ TAMÁSI Áron *színjátékai I–II*. Szerk. Z. SZALAI Sándor, Bp., Szépirodalmi, 1987, I., 24.

¹² „Az Új Thália, mely a múlt vasárnap oly nagy sikerrel mutatta be Tamási Áron: *Énekes madár* c. játékát, csütörtöktől kezdve esti előadásokban vendégszerepel a Royal Színházban. [...] A fővárosi sajtó egyöntetű kritikája szerint az ideai színházi évad legnagyobb irodalmi, színházi, irodalmi eseménye.” *Pesti Hírlap*, 1935. november 28., 14.

hogy ki akart állni Németh Antal mellett, aki bemutatta a darabot. Tisztázni akarta, hogy nem Németh Antal utasította el a korábbi években. Erre utal „a Nemzeti Színház négy évvel ezelőtt visszautasította” szövegrész, hiszen Németh Antalt négy évvel korábban (1935. május 28-án) nevezték ki a Nemzeti Színház igazgatójává. Noha az újságíró nem említ időpontot, mégis egyértelművé teszi, hogy a „lelkes és hinni kész társaság”, azaz az Új Thália bemutatója (1935. november 17.) óta „se kellett másnak s a Nemzeti Színháznak sem”, azaz a Németh Antal vezette Nemzeti Színháznak sem. Tamási felmérte, hogy a jelenlegi igazgatót akarják megszűntetni. Nyilatkozatából kiderül, hogy színházigazgató-váltás közben került a darab a Nemzeti Színházhoz. Tamási egyértelműen fogalmaz: „Az »Énekes madár« Márkus László igazgató idejében került a Nemzeti Színházhoz és Voinovich Géza igazgatása alatt jutott vissza hozzám.” Tehát nem arról van szó, hogy odaadta valamikor Márkusnak, aki visszaadta neki, majd aztán odaadta Voinovichnak, aki szintén visszaadta neki, hanem arról, hogy Voinovich megörökölte a darabot Márkustól. (Ennek a ténynek a fontosságát nem vették kellőképpen figyelembe az *Énekes madár* megírásának idejét véleményezőik.) Márkust 1932. október 16-án nevezték ki a Nemzeti Színház igazgatójává. Tamási ezt követően adhatta át a darabot az új igazgatónak. Ha igaz lenne Féja Géza állítása, hogy Tamási a székely népi játékot 1932 őszén írta, és október 16-a után juttatta el Márkushoz, akkor ez azt jelentené, hogy egy évig állt a darab Márkus igazgatói asztalfiókjában, és innen került Voinovich Géza kezébe. Mivel Márkus nem tervezte az 1932–33-as évad indulásakor az *Énekes madár* bemutatását, nehezen feltételezhető, hogy Tamási egy teljes évig hagyta volna állni a szöveggönyvet az igazgatónál. Türelmetlenebb volt ő ennél.

Az 1932-es őszi megírást kizárja a *Görgeteg* című székely mesejáték keletkezése is, amely ujjgyakorlat a zseniális *Énekes madár*hoz képest. Bizonyítani tudjuk, hogy korábban íródott. Ignác Rózsa, aki 1932-ben került Szegedről Pestre, Alapi Nándor társulatához, *Ikerpályáimon* című könyvében említi, hogy ő és Köpeczi-Boócz Lajos beszélte rá Tamásit, hogy írjon nekik valamit. Éppen ezért tartom valószínűnek, hogy a *Görgetegen* dolgozott a Féja Géza által említett időpontban, 1932 őszén, hiszen a székely népmese alapján írt jelenete 1933 januárjában megjelent a *Napkeletben*, s május 7-én a *Cifra szöttek* című összeállítás részeként mutatták be a Paulay Ede utcai Kamaraszínházban.¹³ Ignác Rózsaától tudhatjuk, hogy a műsor része volt Szentimrei Jenő *Sírató* című egyfelvo-

násosa, amelynek egyik szerepét Sala Domokos színész, Palló Imre unokaöccse játszotta. Ennek köszönhető, hogy „Palló elhozta erre a matinéra Márkus Lászlót, a Nemzeti az évi igazgatóját. Ő meg a produkciónk után úgy döntött, hogy ezek után ne csak Sala játsszék – esetleges szerződést célzó – próbát a Nemzeti színpadán, hanem »az a vénasszonyt játszó leány is« – aki én voltam történetesen.”¹⁴ Feltételezhetjük tehát, hogy az igazgató Tamási egyfelvonásosát is látta. Bár Ignác Rózsa elfelejtett tiszteletjegyet adni Tamásinak, aki a megvásárolt jeggyel sértődötten húzta meg magát a nézőtéren, meghajolni sem ment fel a színpadra, ne zárjuk ki annak lehetőségét, hogy Márkussal váltott néhány szót. Tamásit színházi impulzusok érték, s ekkor fejezte be az *Ábel az országban* regénytrilógia második részét. *Ábel a Társadalomban* címmel, 1933. május 21-én jelenik meg a *Brassói Lapokban*, és augusztus 6-ig folytatásban olvasható a mű. Tamási maga említi Ábelről, hogy „éppen akkor fejeztem be”,¹⁵ és ezt az időpontot összekapcsolja az *Énekes madár* írására való készülődéssel. Tehát ideje és kedve is volt ez idő tájt.

Visszatérve a Nemzetihez: az *Énekes madár* az 1932–33-as évad végén sem szerepel a várható bemutatók listáján. Márkus, noha Hóman Bálint miniszter július 1-jei hatállyal, három évre szóló időtartamra kinevezi őt a Nemzeti Színház igazgatójává, június végén, a színházi költségvetés megkurtításának következményeit nem vállalva távozik az igazgatói székből. Tamási tehát egy olyan pillanatban juttatja el írását a Nemzeti Színházhoz, amikor Márkus Lászlónak a fejében már megfogalmazódhatott a távozás gondolata. E szerint a színházi évad végén, 1933 júniusában adja le az *Énekes madarat*. Hóman Bálint július 1-jei hatállyal Voinovich Gézát nevezi ki a Nemzeti Színház kormánybiztosává. Márkus direktorsága idején egy sereg fiatal író színművét fogadta el, s hagyta távozását követően igazgatói asztalfiókjában. Voinovich ezekről is említést tesz kinevezésekor. „Pillanatnyi nehézség az, hogy az évvégi darabok között keveset talállok olyat, amit átvehetnék a jövő szezónra. Az új darabokkal kell kezdenem, ami megnehezíti a munkát. Holnap megyek be a színházba. Lakásomra küldetem az egész anyagot és azután elutazom, hogy olvassak és olvassak.”¹⁶ Úgy tűnik, nem olvasott elég jól, hiszen az *Énekes madarat* visszaadja Tamásinak. Valószínűleg 1933 szeptemberében. Hiszen a szerző szeptember 22-én Pesten járt, a *Lüszisztratét* nézte meg a Belvárosi Színházban, amire Ablonczy László is felhívja a figyelmet. Tamási lehangoló kritikát írt a Bárdos Artúr rendezte előadásról, ami úgy elkeserítette, hogy végig sem nézte, a szünetben eljött. Meglehet, kedvetlenségében

Egri István:
Arc és maszk,
Film Színház
Muzsika,
1970, 22. sz.

¹³ IGNÁCZ RÓZSA: *Ikerpályáimon*. Bp., Gondolat, 1975, 248.

¹⁴ Uo., 250.

¹⁵ TAMÁSI: i. m. (1987), Függelék, 536.

¹⁶ *Budapesti Hírlap*, 1933. július 2., 7.

ARC ÉS MASZK

8. „Itt van Magdó...” - Szerep a Vigben



Püskösti Andor

Lassan közeledett az Énekes madár próbáinak ideje. De női főszereplő még nem volt. Tamási Áron egyre gondterheltebben ült az asztalnál. Panaszkodott, hogy sem ő, sem Püskösti nem találja az igazi Gombos Magdolnát, a kis Magdót, a harmatosan üde parasztlánykát. Ahogyan Áron mondta, „leánkát”. Az akkor divatos naivák közül egyiket sem akarták.

— Erre a szerepre valami kivételesen bájos leánka kellene, aki még nincs kijátszva — szólt Áron —, mozgása, mint az özé, s csilingeljen a hangja. S még humora is legyen. Hol találunk ilyet?

Megkértem, hogy másnap ne a Simplon kávéházban találkozzunk, hanem a Rákóczi úti Hauer cukrászdában és egyedül jöjjön.

A megbeszélte időben beállítottam Tolnay Klárral.

— Itt az énekes madár, a kis Magdó — mutattam be fiatal kolléganőmet Tamásinak.

— Jól néz ki, szép leánka, vajon tehetséges-e?

— Tehetséges — vágtam ki nagy büszkén —, különben nem ajánlanám.

Tamási Áron elfogadta Tolnayt az Énekes madár főszerepére. Püskösti Andornak most már közösen ajánlottuk. Nem volt nehéz dolgunk, hisz' ő

kritikusként már ismerte vígszínházbeli kis szerepei alapján. Tehetségesnek tartotta, így hát rá osztotta a kis Magdót. A darabban fontosabb szerepet kapott még Bihari József, Dávid Mihály, Orsolya Erzs. Díszlettervező Fülöp Zoltán, aki az Operában már önállóan is dolgozott Oláh Gusztáv mellett. A kísérezését a kezdő muzikus, Ránki György szerezte. Ha így összegezem ezt a társaságot, úgy vélem, elfogadható csapat. Amely most megkapta a lehetőséget, hogy bizonyítson.

Thália és Új Thália

Rendezőnköről, Püsköstiről tudtuk, hogy okos, művelt, színházat szerető újságíró. Két darabot rendezett addig: Goldoni Hazug-ját és Hoffmannstahl Akárki-jét. Elméleti felkészültségét jól alkalmazta a színpadon. Biztunk benne. A próbák jó légkörben folytak. Püskösti halkan, szerényen, finoman közölte instrukcióit, egy kicsit bőbeszédűen. A tapasztalt, gyakorlott rendező rövid, határozott instrukciókkal irányítja színészeit. A legbonyolultabb helyzetet, jellemet képes egyetlen szóval megvilágítani, a helyes irányba terelni. Ehhez azonban már mesternek kell lennie.

Püsköstitől ezt nem igényelhetjük. Kezdő volt ő is, mint mi. Ez az egymásra utaltság, az újoncok fokozott lelkesedése teremtette meg a harmonikus együttműködés színpadi állapotát.

A bemutató 1935 őszén egy vasárnap délelőtt volt a Royal Színházban (a mai Madách Színház helyén). Úgy tervezték, hogy vasárnap délelőttönként játszunk csak. Ám a siker meghozta a rendes esti előadásokat is. A sajtó igen elismerően értékelte a darabot és az előadást. Kiemelte szépségét, báját, humorát, költőiségét. Tamási befutott mint színdarabíró is. Az Énekes madárt néhány évvel később a Nemzeti Színház is műsorára tűzte. Megnyílt az út a színház felé Tamási számára.

Püskösti végleg megvetette a lábát a színpadon. Az Új Thália következő darabját, Felkai Ferenc Vágtáját is ő rendezte, majd a Nemzeti Színházban mint vendégrendező dolgozott. Kitűnő iskola volt számára az Új Thália, ahonnan előkészítette önálló vállalkozását, a háború alatti harcos, baloldali, kulturált színházat, a Madách Színházat.

Mi hárman, Tolnay, Bihari és én később végleg a Vígszínházba kerültünk.



A korabeli újság régi lapjai őrzik az Énekes madár előadásának jelenetét (Tolnay Klári és Eger István)

közrejátszott saját darabjának nemzeti színházi elutasítása.

A *Brassói Lapok* 1933. november 1-jei Tiszta beszéd rovatának *Énekes madár* című publicisztikájában így ír: „Itt van például egy színdarab, amit nemrég írtam. Ahogy mondani szokták, a színpad technikai eszközeivel sem vagyok tisztában, sem pártfogóm nincs, aki színigazgató volna, vagy befolyásos színházi ember... Aki színigazgató olvasta, az csak kettő van. Ezek nagyon ellenkező véleményen vannak velem, mert nem akarják előadni a darabot. Klaubund (sic!) *Kréta kör*¹⁷ című darabját előadták a Nemzetiben, és kétszázszor ment. Azt hiszem, az enyém is valami olyan székel *Kréta kör*, s természetesen ennek nincs helye a magyar Nemzeti Színházban, s ha volna székel Nemzeti Színház, abban még kevésbé volna helye.” Tehát Tamási a Nemzeti Színháznak szánta az *Énekes madarat*. E témát nem sokkal később még szóba hozza. A *Magyarok civilben* című írásában írja le egy barátjával való találkozását: „Előhúzza erre a Nemzeti Színház szerződését a zsebiből, hogy egy darabját most is elfogadták ott, és nagyon büszke rá. Mondom, hogy az enyimet éppen most nem fogadták el, s én is büszke vagyok rá.”¹⁸

Emlékezés az arany fényzuhatagra, a megszelídült égre

„...1933-ban írtam, ősszel. Úgynevezett fiatal író voltam. A művészi kifejezés formáival viaskodtam: s igen sokat foglalkoztam a társadalmi helyzet bírálatával, amiről tanúskodik az *Ábel az országban* című könyvem is, melyet éppen akkor fejeztem be. Gondoltam hát, viaskodás és bírálat közben megpihenek egy kicsit. S mivel gyönyörű ősz volt abban az esztendőben, kifeküdtem a napra. Nézettem abban az arany fényzuhatagban a megszelídült eget és a madarakat. Így született meg az *Énekes madár*.”¹⁹ 1956 tavaszán a rádió *Esti Híradója* számára nyilatkozott így. Hét évvel később már nagyvonalúbb az időpont meghatározásában.

„Akik az *Énekes madarat* a rádió hullámain most elröpítik a közönséghez, hát azok a figyelmes emberek azt mondják nekem, hogy a madár éneke előtt szóljak valamit. Szerintük érdekes, sőt hasznos is, ha a színdarab megszületésének körülményeit felidézem, s apai módon jellemzem is eme írásomat.

Amikor ezt a kívánságot hallottam, magam is szinte azt hittem, hogy semmire sem emlékszem, ami a színjáték

születésével kapcsolatos. Ami nem is volna csoda, mert az *Énekes madarat* egészen fiatal koromban írtam. De amikor azt kezdtem hinni, hogy semmire sem emlékszem, már virradni kezdett az emlékezet.” Tamási Áron 1963-ban az *Énekes madár* rádió-előadásának bevezetőjeként vetette papírra e sorokat. S hogy nem sikerült teljes egészében virradásra bírnia emlékezetét, az is mutatja, hogy nem említ pontos évszámot: „...a 30-as évek közepe táján írtam meg”²⁰

A fentebb idézett rádióbevezetőben nem véletlenül hozza szóba az emlékezés nehézségeit. Valóban nehezen tudta időrendben felidézni a történeteket. Csak zárójelben jegyzem meg, hogy a minket gondolkodásra késztető nyilatkozata (1939. szeptember 20.) és a *Magyarságban* megjelent kritika (1939. szeptember 17.) között mindössze három nap telt el. Mégis így kezdi nyilatkozatát: „Az egyik hétfői lap...”, holott a kritika 17-én, vasárnap jelent meg.

Ne felejtjük el, hogy az 1963-as rádiónyilatkozatakor harminc évvel korábbi eseményt kellett volna felidéznie, míg az *Énekes madár* keletkezésének meghatározásában talán perdöntő, 1939-es nyilatkozatot hat évvel a mű megírása után tette, az 1935-ös, Royal-beli bemutató óta pedig mindössze négy év telt el. Tehát inkább bízhatunk e nyilatkozata pontosságában, mint a rádióbevezető szövegében. S nemcsak az eltelt idő rövidsége, hanem a nyilatkozat céltudatossága okán is. Későbbi íásaiban, nyilatkozataiban, amikor szóba kerül az *Énekes madár* bemutató előtti vándorútja, mindig csak színházigazgatókat említ, ez az egyetlen eset, hogy néven nevez két igazgatót, akinél megfordult a játéka. A nevek tekintetében nem tévedhetett, hiszen éltek még az említettek, akik cáfolhatták volna állítását.

Tudom, rendkívül csábító az őszi napsütésről festett kép, de a tapasztalatom az, hogy az egyszer rosszul rögzült időpont az idő múltával még erősebben tarthatja magát. S már nem is az író emlékezetében, hanem azok képzeletében, akik hinni szeretnének neki.

Az író az emlékezésben talán az is elbizonytalaníthatta, hogy később is történtek javítgatások, változtatások a mű nyomtatott megjelenései és a színpadi bemutatók során. Elképzelhetőnek tartom, hogy a Nemzeti Színházból visszakapott kéziratot is hajtott végre némi korrekciót, így meglehet, hogy a *Brassói Lapok* mellékleteként, 1933 karácsonyán megjelent szöveg és az Új Tháliában bemutatott előadás szövege sem teljesen azonos a Voinovich Géza által olvasott szöveggel.

¹⁷ Klabund (Alfred Henschke), német író művét, a *Kréta kört* 1927. december 28-án mutatta be a Nemzeti Színház, Hevesi Sándor rendezésében.

¹⁸ *Brassói Lapok*, 1933. november 18., 3. Az író, akit Tamási említ, Török Sándor lehet.

¹⁹ TAMÁSI: i. m. (1987), Függelék, 536.

²⁰ TAMÁSI Áron: *Emberi szavak. Beszélgetések, vallomások, naplójegyzetek*. Szerk. NAGY Pál, Bp., Palatinus, 2003, 274–276.

Féja Géza segítségével 1934-ben könyv alakban is megjelenik az *Énekes madár*. Féja azt írja monográfiájában, hogy a Kazinczy Könyv- és Lapkiadó Szövetkezet kiadásában, Tornaalján megjelent könyvet ő küldte el Márkusnak. „Megküldöttem ezt az őskiadást mindenik színiigazgatónak, de csupán Márkus Lászlónál találtam megértésre.”²¹ Meglehet, hogy elküldte Márkusnak, de nem ennek köszönhető, hogy bemutatta az Új Thália. Márkus társulatot alapító szándékáról már 1933 novembere végén tudni lehet, és arról is, hogy Tamási darabjának bemutatására készül. „Kiszemelték már az első bemutatásra kerülő színdarabokat is. Megnyitó újdonságul minden valószínűség szerint Tamási Áron erdélyi író egész estét betöltő darabját fogják prezentálni a közönségnek.”²² Azt is megtudhatjuk, hogy a terv szerint az első előadásokat Márkus rendezi. December 8-án még mindig az a hír járja, hogy Márkus rendezi a Tamási-darabot.²³ Egy héttel később az Új Thália lehetséges első bemutatójaként Bruckner *Athéni Timon*-ját hozzák a lapok, amelynek próbáit karácsony után akarják elkezdni. E bemutató után várható az *Énekes madár*.²⁴ December 30-án arról ad hírt az *Ujság*, hogy: „január végén rendezik az első előadást, amelyen Tamási Áronnak, az ízes erdélyi írónak első színdarabját játssza az Új Thália társulata.”²⁵ A *Népszava* a próbák kezdetét is tudni véli. „Az Új Thália január 4-én kezdi meg próbáit Tamási Áron *Énekes madár* című mesejátékából, amelynek bemutatóját január végére tervezik.”²⁶ De az ugyanazon nap megjelenő lapok is más és más információt közölnek. „A művészcsoporthárom darabból próbál párhuzamosan, s csak az első próbák után dől el, melyikkel

mutatkozik be január 29-én a Magyar Színházban.”²⁷ Másutt ez olvasható: „A társaság programjában egyelőre három darab szerepel. Sorrendben: Folkmann Ferenc *Bábel*-je, Ferdinand Bruckner *Athéni Timon*-ja és Tamási Áron székeltyárgyú mesejátéka. [...] Az első három darabot dr. Leizen László rendezi, aki többéves külföldi gyakorlat után hozza színre ezeket...”²⁸

Nehézkes az Új Thália indulása. A Magyar Színházban találnak játszóhelyet, és ígéretet kapnak arra, hogy a matiné-előadás esti előadássá nőheti ki magát, amennyiben minőségi produkciójuk a nézőket is érdekli. Ehhez szükség van a reklámra, ezért Márkus naponta nyilatkozik, ám a darabcserek, a személyi változások és az időpont-módosítások némi fejtelenség hatását keltik. Az első bemutatóra 1934. március 4-én, 11 órakor került sor a Magyar Színházban. Felkai-Folkmann Ferenc *Bábel* című darabját Palasovszky Ödön rendezte.

Az *Énekes madár* bemutatójára még másfél évet kell várni. Közben, 1934 októberében bemutatja a rádió a székelty származású Csanády György rendezésében. Sipos Lajos állítása, miszerint „a darab bemutatását 1934-ben két budapesti színház elutasította”,²⁹ nem bizonyított. Gyanítom, hogy az előző évi nemzeti színházi elutasításra gondol. Németh Antal direktorsága idején, 1939-ben kerül színre a Nemzeti Színházban a *Tündöklő Jeromos*, majd az *Énekes madár*, 1941-ben a *Vitéz lélek*.

A *Vitéz lélek* bemutatóját követően Tamási két darab írását tervezi, az egyiket a Nemzeti Színháznak, a másikat a Madách Színháznak szánja.³⁰ A Madách Színháznak 1941. augusztus közepétől Püskösti Andor az igazgatója.

²¹ FÉJA: i. m. (1967), 73.

²² *Feltámasztják a Thália-színpadot?* = *Magyarország*, 1933. november 24., 8.

²³ *Pesti Napló*, 1933. december 8., 16.

²⁴ *Magyar Hírlap*, 1933. december 15., 8.; *Budapesti Hírlap*, 1933. december 15., 9.; *Brassói Lapok*, 1933. december 21., 5.

²⁵ *Ujság*, 1933. december 30., 8.

²⁶ *Népszava*, 1933. december 30., 7.

²⁷ *Budapesti Hírlap*, 1934. január 17., 9.

²⁸ *Pesti Napló*, 1934. január 21., 22.

²⁹ SIPOS: i. m. (2008), 53.

³⁰ TAMÁSI ÁRON: *Van-e erdélyi dráma?* = *Uő: Emberi szavak*. i. m. (2003), 124.

Próbapremier Győrött

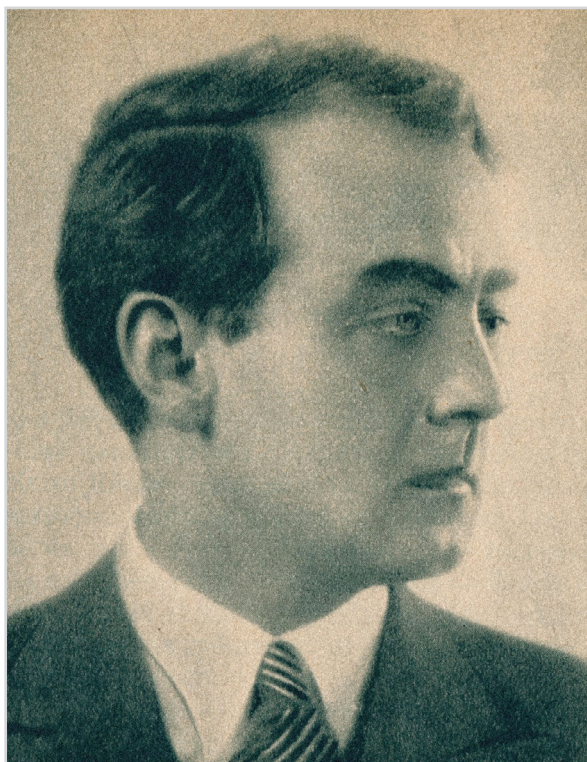
Zilahy Lajos: *Úrilány*

Bárdos Artúr *Játék a függöny mögött* című, 1942-ben megjelent könyvében a Belvárosi Színház egyik legsikeresebb bemutatójáról szólva érdekes epizódról számol be. A társulat 1935. november 8-án, pénteken mutatta be Zilahy Lajos *Úrilány* című vígjátékát Budapesten. Néhány nappal korábban, november 4-én és 5-én, hétfőn és kedden azonban próbabemutatóra került sor a győri közönség előtt. A darab írójának ugyanis az volt a meggyőződése, „hogy Magyarországon is meg kell honosítani az amerikai és angol »try out« intézményét, vagyis, hogy előbb a vidéken kell bemutatni a darabot, hogy az ottani közönségen kipróbált dramaturgiai és előadásbeli tapasztalatokat a fővárosban aztán értékesíteni lehessen”.¹ Bárdos hét év távolságból „mulatságos kísérletnek” nevezte az eseményt, megállapítva, hogy a próbálkozást nem kísérte siker.

Valószínűleg nem került volna Zilahy Lajos kezdeményezése érdeklődésünk középpontjába, ha Bárdos Artúr hagyatékából, amely hosszú lappangás után jutott az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet gyűjteményébe, nem bukkan elő egy fénykép a győri vállalkozásról. Ezen a felvételen négy férfi ül a nézőtéren: Bárdos Artúr rendező és Zilahy Lajos író mellett ott találjuk Valló Sándor győri „kultúr tanácsnokot”, és, ami még ennél is érdekesebb: vitéz Haász Aladár miniszteri tanácsost. Haász az 1930-as évektől a Vallás- és Köznevelési Minisztérium művészeti ügyosztályának vezetője, egyúttal a vidéki színészet és a színészképző iskolák felügyelője. Ha ő is megjelent Győrben, az előbemutatónak művelődéspolitikai jelentőséget tulajdonítottak. Tovább kutatva a színházigazgató gyűjteményében, Zilahy Lajos 1935 szeptemberében írott leveleiből az is kiderül, hogy az *Úrilány* megszületését alapos dramaturgiai munka kísérte. Az újonnan felbukkant források tehát azt előlegezik, hogy érdemes feltárni a bemutató körülményeit, nem törődve azzal, hogy mi volt Bárdos 1942-ben megfogalmazott véleménye. Úgy véljük, nemcsak a Belvárosi Színház történetéhez szolgálunk fontos adalékokkal – kutatásunk kedvet adhat ahhoz is, hogy valaki összegezze végre Zilahy Lajos drámaírói munkásságát, s bemutassa az író színházi tevékenységét.

Zilahy Lajos Bárdos Artúr színházában

Az *Est* című napilapban 1935. augusztus 24-én jelent meg az első hír arról, hogy a Belvárosi Színház Zilahy Lajos új művének bemutatójára készül. A színház művészeti igazgatója, Bárdos Artúr nyilatkozatában utalt arra, hogy nem ez az első találkozása az íróval. Amikor 1932-ben, a Révai utcában megalapította a Művész Színházat, az új intézményt Zilahy *Tűzmadár* című művével nyitotta meg. Mivel a színjáték diadalt aratott, Bárdos szeretett volna egy újabb darabot műsorra tűzni tőle: „a *Tűzmadár* sikere után Zilahy Lajosnak egyik novellája került a kezembe, amelyben kitűnő darabtemát láttam. Arra kértem Zilahyt, írja meg nekem minél sürgősebben vígjátéknak ezt az ötletet. Beszélgetésünk eredménye az lett, hogy megállapodást kötöttünk, és hamarosan elkészült az első felvonás.



Zilahy Lajos,
1929
© Wikimedia
Commons

¹ BÁRDOS Artúr: *Játék a függöny mögött*. Bp., Dr. Vajna és Bokor, 1942, 158.

De akkor az író más irányú, sürgősebb munkásság foglalta el, és nem folytatta a darabot. Most aztán megint sikerült rábírnom, hogy ezt a kedves témát folytassa. Igaz, hogy most már egészen mássá kezd alakulni a darab, de ebben az új elgondolásban még vonzóbb, és még sikert ígérőbb.”²

Az említett novella *Családi kör* címmel, 1934-ben, az *Új Idők* című hetilapban jelent meg, három folytatásban.³ A főszereplőt – csakúgy, mint az *Úrilány* című színműben – Jankának hívják, s családi körülményei is hasonlóak. Szülei és testvérével az impériumváltás után Erdélyből Budapestre menekül, és egyedül ő kap a fővárosban munkát. Ebből a nyolcvan pengőből kell négyüknek megélniük. A jó szerencse azonban rámosolyog, és összebarátkozik a házban lakó kokottal, Kamillával, aki megsajnálja Jankát, és úgy véli, szüksége van egy kis gondtalan pihenésre. Vonatjegyet vált a lánynak Bécsbe, szobát foglal a Sacherben, kölcsönadja fényűző ruháit és egy márkás bőrröndöt, amellyel kizárólag gazdagok utaznak. De Janka Bécsben nem a Sacherbe megy, hanem továbbutazik gyermekkori iskolatársához, akivel a világot járt bőrrönd segítségével elhiteti, hogy boldogan utazgat, ahogyan kedve tartja, mert édesapja rendkívül gazdag lett. A lány unszolására a birtokon marad, ahová kisvártatva becsempészi családtagjait: munkát szerez édesanyjának, édesapjának és testvérének. A csalást barátnője bátyja felfedezi, de nem leplezi le Jankát, mert addigra már beleszeretett. Nagy vonalakban ez a novella cselekménye, van benne néhány fordulat, véletlen, sőt a drámákra jellemző összecsapás is – nem csoda, hogy Bárdos Artúr úgy érezte, ebből a témából érdemes színdarabot írni.

Az *Est*-ben megjelent, már idézett nyilatkozat szerint hamar elkészült az első felvonás, amely ugyan nem egészen a novella cselekményét követte, de ígéretes vígjátékot körvonalazott. Zilahy azonban pihentette a témát, és a fonalat csak 1935 nyarán vette fel ismét. Akkor is csak azért, mert valószínűleg szerződés kötelezte, hogy az újdonságot az 1935–1936-os évadban színre viszik a Belvárosi Színházban. Szerencsére az 1935. szeptember 13-án bemutatott darabot, Ralph Benatzky *Az esernyős király* című zenés játékát nagy érdeklődéssel fogadta a közönség, így volt még idő arra, hogy az író és Bárdos Artúr az *Úrilány* végső formáját kialakítsa. Mivel csak Zilahy Lajos Bárdos Artúrhoz intézett sorait ismerjük, és a színjáték kéziratváltozatai sem maradtak fenn, a teljes alkotási folyamatot nem lehet rekonstruálni. Azt azonban megállapíthatjuk,

hogy a Belvárosi Színház vezetője jó néhány dramaturgiai tanácsal látta el a drámaíró, aki alaposan megfontolta az ajánlásokat, valamint újabb és újabb verziókkal állt elő. Feltűnő viszont, hogy néhány javaslatot, amelyeket Bárdos a színpadi hatás érdekében tett, Zilahy megkérdőjelezett. Azzal indokolta kételkedését, hogy majd csak a főpróba közönségének reakcióján lehet lemérni, hogy helytálló-e a rendező érvelése. „Ez is olyan dolog, ami papírosról nem ítéltető meg” – írta, majd zárójelben hozzátette: „Szeged!”⁴

Levele végén meg is indokolta, miért utalt többször a Tisza-parti városra. Úgy látszik, Zilahy már korábban felvetette Bárdosnak, hogy a premier előtt a vidéki nagyvárosban játsszák el a darabot: „Szegedet azért tettem néhányszor zárójelbe, mert egyre jobban érzem a fontosságát. Még az is ideális volna, ha csak egy hétfői előadást áldoznátok fel. Kettő vagy három persze jobb volna. Utána Pesten még két próba, és aztán a főpróba. Hidd el, ez nálunk úttörő dolog volna. Nem ostobaság ez, amit az angolok kitaláltak. Szinte bizonyosra veszem, hogy ingyen vasúti szállítást kapunk, esetleg kedvezményeket is. Ez kultúrmisszió, a sokat emlegetett vidék és főváros kapcsolata. Lemegyek Szegedre előre, és mindent elintézek.”⁵ Ám az 1935. szeptember 23-án kelt levélben olvasható szegedi terv soha többé nem került szóba.

A fővárosi napilapok 1935. szeptember 27-től ismét foglalkoztak az új Zilahy-bemutatóval. Közölték, hogy a Belvárosi Színház előadásának Bulla Elma lesz a főszereplője, de még ideiglenes címen emlegették a művet (*Csónak a viharban*, illetve *Fiastyúk*). Csak október 4-én, *Az Est*-ben jelent meg, hogy a háromfelvonásos, hat képből álló színjátéknak *Úrilány* a címe, s Bulla mellett Páger Antal játssza a főszerepet. Október 18-ig újabb és újabb színészek nevével gyarapodott a Zilahy-darab színlapja. A Belvárosi Színház tagjai – Mezei Mária, Mihályfi Béla, Nagy György – mellett vendégként fellépett Vízvári Mariska, Bársony István, Rózsahegyi Kálmán és Vidor Ferike. Az unalmas, kötelező elemeket tartalmazó kommunikék azonban hirtelen új irányt vettek, mert 1935. október 19-én a *Függetlenség* című lap arról írt, hogy „[n]emcsak a budapesti, hanem az országos színházi világnak szenzációja van: a Belvárosi Színház igazgatósága elhatározta, hogy Zilahy Lajos *Úrilány* című új darabját kitűnő szerzőjének határozott kívánságára nem [a] Petőfi Sándor utcai otthonában, hanem Győrött, az új Kultúrház színházi termében mutatja be.”⁶

² Zilahy Lajos új vígjátéka a Belvárosi Színházban = *Az Est*, 1935. augusztus 24. 6.

³ ZILAHY Lajos: *Családi kör, amelynek hallatára A. J. megcsóválja a fejét* = *Új Idők*, 1934, I. kötet, 13–17.; 46–50.; 82–86.

⁴ ZILAHY Lajos levele Bárdos Artúrnak. Karlsbad, 1935. szeptember 23. OSZMI Kézirattár Gy/2092.

⁵ Uo.

⁶ (h. k. dr.): Zilahy Lajos új darabját Győrött mutatja be a Belvárosi Színház = *Függetlenség*, 1935. október 19., 6.

Természetesen az újdonságyszámba menő vállalkozásról Zilahy Lajos is nyilatkozott: „Amerikában és Angliában Tryout-nak (Próbáld ki) hívják azt, amikor a New York-i vagy londoni színházigazgató darabját először más, kisebb városban mutatja be, és az ősbemutató tanulságait levonva, újabb próbák után hozza ki csak a saját színházában. Magam győződtem meg arról, mennyire helyes ez a szokás, és már régóta szerettem volna darabjaimat egy ilyen »Próbáld ki«-nek alávetni.”⁷ A cikkből kiderül, hogy azért Győrre esett a választás, mert a város új Kultúrházának színpada és nézőtere emlékeztetett a legjobban a Belvárosi Színházéra.

Néhány nappal később, október 23-án már azt olvashatták az érdeklődők, hogy ki is tűzték a győri próbabemutató időpontját: a társulat 1935. november 4-én viszi színre Zilahy Lajos *Úrilány* című vígjátékát.

Új Kultúrház Győrben

Bizonyára nem csak a vonzó játszóhely miatt választották Szeged helyett Győr városát a „try out” helyszínéül. Közrejátszhatott a döntésben az is, hogy a Dunántúl egyik legjelentősebb települése mindössze százhusz kilométerre fekszik a fővárostól, és közúton is jól megközelíthető. És azzal is lehetett érvelni, hogy ez a kísérlet milyen jól illeszkedik ahhoz a sokat hangoztatott tervhez, amely a főváros és a vidék kulturális közeledését tűzte célul.

De a játszóhely önmagában is vonzó lehetett, hiszen újonnan épült, és oly jól sikerült a tervezés és a kivitelezés, hogy a *Tér és Forma* című folyóirat is megemlékezett az új multifunkcionális közösségi térről. Érdeemes hosszabban idézni a színházteremről szóló leírást: „Az épület magva az erkéllyel együtt 600 ülőhellyel ellátott nagy színházi terem [...]. A színpad felé tölcészerűen szűkülő alaprajzú nézőtér hossza 19,30 méter, szélessége 13,60 méter, a színpad 10 méteres rivaldanyílással nyílik a nézőtérre a sülyesztett zenekar fölé. [...] A monumentális hatású és nemes egyszerűségű nézőtér mahagónifával burkolt színpadi nyílással és a két proscénium páhollyal, valamint az ugyancsak mahagóni burkolattal ellátott erkély mellvéddel, és az 1,50 méter magasságig szintén mahagóni sima burkolatú oldalfalakkal igen kellemes harmóniába olvad a narancsvörös szövettel bevont oldalfalakkal, és a vörös bársonnyal kárpitozott fekete faszékekkel. A szellőző nyílásokkal tagolt hófehér mennyezet, és a reflektorok fényében csillogó, nehéz ezüstszerű színházi függöny oly kellemes hatású, hogy a néző a főváros valamelyik előkelő színházába képzelheti magát.”⁸

⁷ Uo.

⁸ MARKOVICS Sándor: *Kultúrház Győrben = Tér és Forma*, 1936, 8. sz., 235–236.

12
MO

Gyöngyössy Imre

Találkozásaim Zilahy Lajossal




Halalos tavasz
Két fogoly

Zilahy Lajos a Két fogoly forgatásán, tőle jobbra Székely István, balra Jávör Pál

TÜRELMET KÉREK, különösen a fiataloktól, akik életrejezi adatokat, irodalmi, kultúr-történeti méltatást várnak tőlem.

Idősebb barátaim talán megértik: ahogy múlnak az évek, életünknek egyre több olyan szereplője gyűlik körém, akiket mindig is szeretet által megvilágított „középképben”, szubjektív szemzőből láttunk.

Zilahy Lajos emlékeztetése foglálja majd az irodalomtörténet, a világ egyik legolvasottabb „best-seller” írója megtalálja helyét a hazai irodalmi panteonban is. Nemcsak író volt, hanem filmművész, tevékeny, országos méretekben gondolkodó mecénás is.

Zilahy Lajos számomra az a „Lajos bácsi” marad, aki gyerekkoromtól szinte halála napjáig feltűnt ugyancsak kalandos életében, hogy egy-egy atyai készlettel, nagyon is hétköznapi módon segített.

Ahogy az öregkor meséjére érünk, egyre jobban érezzük, hogy múltunknak titokzatos, négyes szükségesszerű dramaturgiája volt. Mennél inkább távolunk körülöttünk a földrajzi, történelmi határok, annál jobban felszökkel valamilyen tér-idő egy-ség is, életünk állandó szintársulataival. Távolság és közelség egyre jelentéktelenebbé válik: egyre jobban „hazatalálunk”. Ezek már Lajos bácsi gondolatai is. Valami ilyesmirel beszélgettünk 1974-ben, halála hónapjában, a zuglói Aranyhalban című kiskocsmában. „Írni csak időrendben, vagy belső sorrendben lehet. Mindenképp – rendben” – mondta.

Megpróbálom.

Valószínűleg Lajos bácsi az oka, hogy filmes lettem. „Megrázom” negatív filmlényben részesített.

A *Halalos tavasz* premierjének évében, „magyar” Komáromban, nagyméretű voltunk látogatásban. (Az irredentizmus éveiben még különböző tettek a Duna két partján fekvő város – „cseh” és „magyar” Komárom – között. A helyszín Zilahyval való találkozásaimban „visszajutunk”) Szüleim Tolna megyéből Kaposvárra jártak mozi-ba, így szinte karóidőként kellett hogy részt vegyek – főleg alva – mozilátogatásaikban. A *Halalos tavasz* Komáromban akartuk „megnézni” –

1948-ban, tisztogatás közben, kis Zilahy kezében elűl a légpuska. Azonnal meghal.

*

1968: Az Oscar-díjas Ján Kádár (alias Kádár János) és rendezőtársa, a cseh Elmar Klos cseh-amerikai koprodukciós filmet szerveznek Zilahy *Valami víz a víz* (angol címe: *Adrift*) c. regénye alapján. A forgatókönyv első változatát ismert amerikai forgatókönyvíró írja – méregdrágán. Leadja a forgatókönyvet. Kifizetik. A forgatókönyv használhatatlan. (Egy magyar író az ötödik változatánál sem lehet kész. Jobb családegényt írni.) Olcsóbb, de kitűnő cseh írók kérnek fel. A forgatókönyv biztató, de írja közben ismeretlen helyre emigrál.

EKKOR LÉP Zilahy bácsi a „ringbe”. Nagy csemmóniával a jogosláv tengerparton dolgoznak a rendezők és a szerzők. (Lajos bácsi közben „Pest közelében”, Újvidéken vett házat.) Anekdoták keringenek spórolásáról. Miközben a többiek hangulatos tengerparti kiskocsmákban esznek, Lajos bácsi halfejekből főz magának halászevte. Ma már tudjuk: absztinenciájuk tudatos vállalás volt Piroka néniel fiuk halála után. Külföldön élő tehetséges fiatal írók számára léteített alapítványukra „spóroltak”.

Lajos bácsi, a magyar filmtörténet egyik korszáknak „filmrozsztára” bejelenti a rendezőknek, hogy ő már nem képes az új magyar filmekhez méltó forgatókönyvet megírni. Erre egyedül egy „otthoni” fiatal magyar író az illetékes.

Ján Kádár barátja, az áldott emléki Ránódy László segít, akinek emberi, művészi, közéleti hiányait ma is érezzük. Számomra is teljesen váratlanul, engem ajánl.

Később, helyszínerkeresés közben, 25 év után, újra egy „cseh” komáromi étteremben találkozom Lajos báccsal. Ugyanaz a szikár arc, kutató szemek – én kisdíktként izgulva várom véleményét a forgatókönyvről. Elmondja, hogy tőtte őt épp egy komáromi borbéli íróvá. Miután első regényét elolvasta, ingyen megnyitva. Tehát mostantól kezdve ettem számlámat ő fizeti! Levelet is írt: „... boldog, hogy van valaki, aki jobban tudja, amit neki kellene tudnia”. Megörülünk a régi ismeretségnek.

Miután Ján Kádár is emigrál, a filmet Pesten vájuk két klasszikus vágóval, Morell Mihállyal és Boronkay Sándorral. Bécsben, majd New York-ban dolgozunk tovább.

Lajos bácsi New York-i bérházában „party”-t rendez tiszteletre. Kis Zilahyról soha nem beszélünk, Piroka néninek mégis ereje eljónni.

A HÁZIASSZONYY Kencsey Marianne, a kitűnő színésznő, aki nemcsak a *Liliomfi*-nak, a mi életünknek is kedves szereplője feleségemmel, Kattival. Megörülünk egymásnak. Faludy Gyurkával, Villon zseniális „átalkodjével”, most találkozunk először a börtön óta. Az egyik legnagyobb elő magyar grafikkal, Szalay Lajossal is ezen az estén ismerkedtem meg, a New York-i „magyar negyedben”.

*

1974: a *Nyulapaprikas* forgatókönyvét írjuk. „Egy Szatmári Lajos nevű öregember kereste Amerikából” – mondja az alkalmi hivatalség. „Nem Zilahy!” – kérdezem izgatottan. A név semmit nem mond nekik.

Az Aranyhalban, később a Pozsonyi úton, a máig kitűnő Kis kákuik vendéglőben találkoztunk. Lajos bácsi titokzatos, idegenül fürkész. „Mennyit adod el nekem a neved, „fét”? – kérdezi. Nem értem. „A Gyöngyössy név kiejtél-telen”. Nem értem. „Mondjuk: „Gyönsy”. Könnyű kiejteni: Dzsonszinak.

Célzásokat tesz nyelvismertetemre, diáinkra. Minden filmlünket megnézte. „Nemeskürty dícsért. De a legjobb referencia, ha megnézem, kik az elemiségek. Mennél tehetségesebb vagy, annál vesztettebbek”. Elkéri verseim kéziratát. Másnap leken igéri az angol kiadást. (Azóta is csak olaszul jelentek meg, talán most nemetül.)

Csak a negyedik ebédnél arulja el, „miben utazik”. Magyar Filmrodát szeretne alapítani New York-i házában fiatal magyar filmesek támogatására, Kabay Barnával és velem. „Később visszat-lepedhetünk budai házatokba, ahol Kacsóh Pongrácz a *János vitéz* komponálta.” Még ezt a bizonytalan budai legendát is ismeri.

*

ELÉGEDETTEN „csemegézi” a vadpörköltet. „Főlölesegen sok az úgynevezett alkotófantázia a Duna völgyében. Főleg cselekvés-fantáziára van szükségünk”.

Talán ez a valómás a végrendelete számomra.

Kis Zilahyval egy egész üveg vörösbort megiszunk titokban, Piroka néniől kikapunk. Pár héttel később bombatalál érkei budai villájukra, amely a szellemi ellenállás egyik fontos helyszíne volt.

Gyöngyössy Imre:
Találkozom
Zilahy Lajossal,
Mozgó Képek,
1986, 6. sz.

A győri Kultúrház nézőtere talán egy kicsit nagyobb volt, mint a Belvárosi Színházé Budapesten, a két színpad arányai viszont csaknem azonosak lehettek. A próbaelőadás szempontjából mindenképpen fontos ez a tény. Nem lett volna szerencsés olyan helyszínt választani, ahol át kell rendezni a jeleneteket, mert túl tágas vagy túlságosan szűk a színpadi tér. Nem beszélve a díszletezés nehézségeiről!

A rendelkezésre álló forrásokból nemigen lehet megállapítani, milyen szerepet töltött be ez az este a győri társadalom életében. Azt azonban tudjuk, hogy a Kultúrház megnyitása előtt hosszú ideig nem rendeztek színvonalas előadásokat a városban. Sziklai Jenő és társulata korábban az Apolló moziba kényszerült, 1935 nyarán pedig fából készült, ideiglenes színpadon játszott. Az új győri színház felépítését az Országos Színészegyesület vezetősége is támogatta, mert Győr városának kérésére húsz évre harmincezer pengős kölcsönt nyújtott az építkezés befejezéséhez. Cserébe „a koncesszionált színtársulat 3 és fél hónapra, május 15-től szeptember 15-ig díjmentesen megkapná a színházat”.⁹

A színházak államosítása után ez a helyiség lett az új épület átadásáig, 1978-ig a Győri Kisfaludy Színház otthona. Ma pedig a Vaskakas Bábszínház játszóhelye.

Az *Úrilány* győri előadása

A Belvárosi Színház társulata 1935. november 4-én, hétfőn reggel, autóbusszal érkezett meg Győrbe. Az indulás előtt fénykép készült az autóbusz előtt felsorakozott társulatról. Nemcsak a művészek láthatók a képen, hanem a színpadi munkások is. Az autóbusz ablakán a produkció plakátja, a csomagtartón poggyászok, Vidor Ferike kezében termosz. A vándorszínészek XX. századi utódai indulnak kalandos útra – igazi színházi élménnyel megajándékozni a vidéki közönséget. Számos olyan mozzanata van az utazásnak, amely a magyar színjátszás hősi korszakát idézi. Már nem ragadt a sárba az ekhós szekér, de a díszleteket szállító teherautó pótkocsija az országúton felborult. A balesetről az *Esti Kurír* így tudósított: „Győr előtt harminc kilométerre tengelytörést kapott, és a díszletek, valamint a szereplők kellékei tönkrementek. A színházban a távirat nagy ijedelmet keltett, és Bárdos Artúr azonnal intézkedett, hogy Gara Zoltán, a díszletek tervezője utazzék Győrbe, hogy helyreállítsa a baleset okozta

károkat. Később még egy távirat érkezett, amely jelentette, hogy a felborult díszletek teljesen használhatatlanok. Már-már arra gondoltak, hogy a győri bemutatót el kell halasztani, amikor Gara Zoltán telefonált Győrből, és megnyugtatta a színházat. Közölte, hogy a kár korántsem olyan nagy, amint azt az első sürgönyök leírták, néhány óra alatt minden javítás elkészül.”¹⁰

Ezt a kellemetlen közjátékot Stella Adorján író, újságíró az előadásról szóló beszámolóiban is megemlíttette. „A kellék és bútorok egy része megrongálódott az úton, úgyhogy – mint igazi »vándortársulathoz« illik – egy csomó holmit kölcsön kellett kérni a városban. Estére aztán minden rendbejött, és a ragyogó, modern kis színház teljes felkészültséggel várta közönségét” – írta *Az Estben*.¹¹ A *Színházi Életben* megjelent riportjában jóval színesebben dolgozta fel a kellemetlen esetet: „valaki megállapítja a színpadra hunyorgatva: Weisz főorvos úr csillárja! Kiderült, hogy a tisztifőorvos adta kölcsön a csillárt az összetört lámpák helyett.”¹²

Bárdos Artúr emlékiratában is kiemelte, hogy „mulatságos izgalom volt, utazni társulatostól, pereputtyostól a modern ekhós szekéren, megérkezni egy ismeretlen városba, és ott élni ki az idegeket amúgy is eléggé igénybevevő premier izgalmát.”¹³

A győri előadás körülményeit jobbára Stella Adorján idézett jelentéseiből ismerjük. A publicista azt is feljegyezte, hogy a Belvárosi Színház társulata a hétfői és a keddi bemutaton minden kellékkel a budapesti bemutató körülményeit igyekezett felidézni, még az előadás kezdetét jelző gongot is elhozták magukkal. A gongütések elhangzása előtt – ahogyan *Az Estben* olvasható – „Bárdos Artúr jelent meg frakkban a lámpák előtt, és formás beszédben üdvözölte a közönséget. Ismertette a »try out«-premier célját, és bejelentette, hogy a szerző és a szereplők csak az előadás végén köszönik meg az esetleges tapsokat.”¹⁴ A *Pesti Hírlap* kissé részletesebben szólt a „formás beszédéről”: „A színház igazgatója az előadást bevezető szavaiban azt mondotta, hogy azért választották éppen Győrt a kísérlet céljára, mert ez a vidéki nagyváros Nyugat útvonalán fekszik, és egyike a vidék legnagyobb és legfontosabb kultúrközpontjainak. Ez a szerencsés fekvés méltóvá tenné Győrt akár a magyar Salzburg szerepére is. Győr városa valóban méltó keretet nyújtott az *Úrilány* ősbemutatójához.”¹⁵

⁹ Az Országos Színész Egyesület 66-ik közgyűlése 1935. április hó 16–17–18-án. Jegyzőkönyv = *Színészek Lapja*, 1935, 5. sz., 6.

¹⁰ A győri országúton felfordult a teherautó az *Úrilány* díszleteivel = *Esti Kurír*, 1935. november 5., 12.

¹¹ STELLA Adorján: Győr színházi ünnepe. Zilahy Lajos új darabjának bemutatója = *Az Est*, 1935. november 6., 6.

¹² STELLA Adorján: Győri kirándulás = *Színházi Élet*, 1935, 46. sz., 19.

¹³ BÁRDOS: i. m. (1942), 159.

¹⁴ STELLA Adorján: Győr színházi ünnepe. Zilahy Lajos új darabjának bemutatója = *Az Est*, 1935. november 6., 6.

¹⁵ (M.): Az *Úrilányok* [sic!] bemutatója Győrött. Próbabemutató egy vidéki városban = *Pesti Hírlap*, 1935. november 5., 15.

SZÍNHÁZI ÉLET

ZILAHY LAJOS AZ „ÚRILÁNY” PRÓBÁJÁN



A szerző elmagyarázza Bulla Elmának az „Úrilynő” figuráját



— Ez hasonlít egy kicsit ahhoz, amit a „Süt a nap”-ban mondtál
Rózsahegyi Kálmán, Zilahy Lajos

Próbáld ki!

Zilahy Lajos leveleiből és a sajtóban megjelent írásokból egyértelműen körvonalazódik, hogy az alkotók a próba-folyamat részeként tekintettek a vidéki előadásra. Zilahy Lajos az elutazás napján hosszasan beszélt Az Est újság-írójának arról, hogy a próbapremier több vizet zavart, mint ahogy azt gondolta. Sokan feltették neki a kérdést: „mi az, nem bíztok a darabban, hogy előbb Győrbe mentek?” A furcsa megjegyzést Zilahy nem viccelte el, hanem komoly magyarázattal szolgált, és igyekezett közönségét beavatni a drámaírás műhelytitkaiba: „A darab cigarettafüstben, magányos dolgozószobában születik és íródik, az alakok benne maguk is cigarettafüstből és magányból vannak. Még nem élőlények. Ahhoz, hogy élőlénné váljanak, szükséges, hogy belépjenek abba a bűvös, sugárzó körbe, amit ötszáz vagy ezer ember átható tekintete hoz létre, az a tekintet, amely a színpadra szegeződik. E sugárzás hatása alatt, a száz és száz emberi szem tükrében, és azontúl száz és száz emberi lélekben válnak élővé vagy enyésznek el végképpen.” Arról is beszélt, hogy a darabot a kéziratból nem lehet megismerni, mert az „olvasásban legszebb darabok sápadtan támolyognak a színpadon, a leghigabb kéziratok pedig sűrűvé válnak, és élni kezde-

nek a rivaldán túl.” S nincs magyarázat arra, hogy ez miért lehetséges. Hiába a tapasztalat, hiába a tudás, minden csődöt mond. Az angolok ezért viszik el a bemutató előtt két-három hétre vidékre a darabot. „A darab sorsán ez nem sokat változtat, de közben és utána igen sok hibát ki lehet küszöbölni. Ezért megyünk mi Győrbe. Teljes budapesti előadást nyújtunk ott ma este, és ezen a ponton kultúr-szolgálatot is teljesítünk a vidék felé. Hiszem, hogy író-társaim követni fogják példámat. Nem is az enyémet, hanem a külföldét” – zárta gondolatait az író.¹⁶

Ezt a törekvést azonban a győri közönség figyelmen kívül hagyta. A győriek nem azért váltottak jegyet, hogy részt vehessenek egy eddig Magyarországon még nem ismert szokás meghonosításában, hanem azért, mert elsőnek akarták látni Zilahy Lajos új darabját. Az alkotók ugyan minden fórumon hirdették, hogy ez még nem a végleges produkció, hangsúlyozták, hogy a valódi premierre majd csak a fővárosban kerül sor, mindez nem érdekelte a publikumot. A hölgyek új ruhát varrattak a különleges színházi estére, és aki csak tehetette, részt vett a nem mindennapi előadáson.

Az érdeklődést csak fokozták az előkelő budapesti vendégek. Számos fővárosi lap munkatársa megjelent a nevezetes színházi eseményen. A Színházi Élet riportjából

Zilahy Lajos az Úrilynő próbáján, Színházi Élet, 1935, 45. sz.

¹⁶ Elutazott az „Úrilynő” Győrbe. Mit mond Zilahy Lajos a kirándulásról?
= Az Est, 1935. november 5., 6.

tudjuk, hogy kik tisztelték meg jelenlétükkel a próbapremiert: „A városi páholyban dr. Szauter Ferenc polgármester jelent meg családjával, és vitéz Haász Aladár miniszteri tanácsossal. A szemben lévő páholyban a két elegáns igazgatónő, Bárdos Artúrné és Herman Richárdné vette közre a szerző szépséges feleségét, Bárczy Piroskát. A népszerű atya, Bárczy István volt igazságügyi miniszter a földszint első sorában foglalt helyet Bethlen Margit grófnő és Bornemissza Elemérné bárónő társaságában. A pesti színházi világot Gombaszögi Irén és Alberti Viktor képviselte. A helyi notabilitások is szép számmal vonultak fel. Ott volt többek között Einblick Károly tábornok, állomásparancsnok, Sólyom Andor, az ítélőtábla elnöke, dr. Rácz Ernő főügyész, Hanny Tibor közjegyző, a Kaszinó elnöke, Valló István kultúratanácsnok, és azonkívül sok katonai, polgári és egyházi méltóság. A győri asszonyok valóságos divatrevüt rendeztek a nézőtéren. Még az erkély soraiban is gyönyörű estélyiruhák tündököltek. A budapestiek között leginkább Hatvany Lili bárónőt keresték, és csalódással értesültek róla, hogy a bárónő szabadságra utazott, és ezért nem vehetett részt a nagy színházi estén.”¹⁷ A tudósítás nem csupán névsorolás, bemutatja azt is, kik tartoztak ebben az időben a kisvárosi elithez. Feltűnő, hogy csupa olyan személy nevét sorolta fel az újságíró, akik az államigazgatásban dolgoztak. De kik lehettek azok, akiket egyszerűen „polgári „méltóságoknak” nevezett a szerző?

Az 1935. november 4-én és november 5-én megtartott két előadás összesen négyezer pengőt jövedelmezett. A bevételből a Belvárosi Színház igazgatói nagyobb összeget az Országos Színészegyesület jótékony alapjainak juttattak. Bár a győri előadásra nem érkeztek színbírálok, a közönséget ez egyáltalán nem zavarta meg abban, hogy premierhangulatot teremtsen. Stella Adorján *Az Est* című napilapban leszögezte, hogy a „budapesti kritikus fog majd bírálatot mondani a darabról és az előadásról”. Tudósítóként azonban megállapíthatta, hogy hatalmas, tüntető sikernek lehetett tanúja: „Zilahy Lajos, a költő megkacagatta és megríkatta a közönséget, amely Bulla Elma egyik jelenetét percekig tartó tapssal fogadta, és a befejezés után nem gondolt a ruhatárra, hanem negyedóraig maradt a helyén, és úgy éljenezte a szerzőt és a művészeket.”¹⁸

Hasonló beszámolók jelentek meg valamennyi budapesti lapban. Mintha az eredeti célról, a kipróbálásról mindenki megfeledkezett volna. Egyedül a *Magyar Hírlap*ban emlékeztettek egy humoros történettel arra, hogy mi volt az eredeti szándék. Az anekdota szerint az egyik

elragadtatott gratulálónak Zilahy Lajos azt válaszolta, azt szeretné inkább tudni, hogy mi nem tetszett. Mivel az illető úr nagy asztaltársasággal ült együtt, arra kérte, menjen, és kérdezzen meg mindenkit külön-külön. Negyedóra múlva a társaság minden egyes tagja megírta a darabra, az előadásra és a színészek játékára vonatkozó észrevételét. A cikk szerint „Zilahy nagyon megköszönte, aztán hozzákezdett az észrevételek áttanulmányozásához. – A tizenöt észrevétel közül kettőt magáévá tett, és ezek szerint korrigálta is a darabot...”¹⁹

A győri próbabemutatónak volt azért egy jóval kézzelfoghatóbb eredménye: a lapok színházi rovatában hosszú ideig szerepelhetett Zilahy Lajos műve. És a Belvárosi Színházban megrendezett premier után megjelent kritikák végre ismertették a darab hosszú ideig titkolt cselekményét. A történetet az *Újság* színikritikusa, Vázsonyi Endre foglalta össze a legjobban: „Janka, az úrilány, megunt a szegény, reménytelen életet, és nagy kalandra szánja el magát. Autóbalesetet színelve, bejut a vidéki kastélyba, ahová Brigit, a tékozló aranyifjút egy évre internálta kérelhetetlen atyja. Rövidesen megkedvelteti magát a háziakkal, nélkülözhetetlenné válik, erélyes kezébe veszi az ügyek intézését. Apját, anyját, bátyját inkognitóban kertésznek, kulcsárnőnek, sofőrnek fogadtatja fel, ő maga pedig erényesen kivédi Brigi szerelmes ostromát. Amikor Janka dolgavégezetten hazautazik, a fiú utánaeszközik, és titokban feleségül veszi. A fiatalok lakásán találkozik a mit sem sejtő földbirtokos-szülőpár, ([akik] időközben tönkrement[ek]), a lány szülei meg a bátyja, azután még Jankának egy barátnője is. Brigi szülei lassan és nagy meglepetések során tudják meg, hogy Janka a fiuk felesége, a kertész (aki egyébként maga is letört hajdani nagyúr) nem más, mint a menyük papája, a kulcsárnő a mama, a sofőr a bátya. Nem baj, ha elmúlik az első ijedtség, kezdődhetik a vidám, dolgos, új élet.”²⁰ (Az összefoglalásból azért az kimaradt, hogy Jankát azért csempészi barátnője, Dido a kastélyba, hogy titokban Brigi szeretője legyen...)

Az előadásról megjelent kritikák szinte egybehangzóan bírálják a szerzőt, elsősorban azért, mert bohózatokba illő jelenetekkel tarkította a fontos társadalmi kérdéseket tárgyaló művet. De azt is jól látták, hogy a színpadi siker kényszere miatt ki kell szolgálni a közönséget. Ráskai Ferenc, a *Pesti Hírlap* munkatársa közel járhatott az igazsághoz, amikor úgy vélte, hogy Zilahy Lajos új darabjának cselekménybonyolításával a kortárs magyar sikerdarabokat csúfolta ki zseniálisan. Az újságíró alig leplezett indulattal korholta a publikumot: „Ha azt szereti a közönség,

¹⁷ STELLA Adorján: *Győri kirándulás = Színházi Élet*, 1935, 46. sz., 19.

¹⁸ STELLA Adorján: *Győr színházi ünnepe. Zilahy Lajos új darabjának bemutatója = Az Est*, 1935. november 6., 6.

¹⁹ *Hallotta? = Magyar Hírlap*, 1935. november 10., 14.

²⁰ VÁZSONYI Endre: *Úrilány. Bemutató a Belvárosi Színházban = Újság*, 1935. november 9., 4.

SZINHÁZ

Zilahy Lajos, az
„Urilány” szerzője.



Zilahy Lajos
az Urilány
szerzője,
Solty Kató
képrijortja,
Tolnai
Világlapja,
1935, 47. sz.



Sz
Sz

Zilahy Lajos „Urilány” című érdekes vígjátékát a Belvárosi Színház mutatta be kitűnő előadásban. Nagy György és Bulla Elma jelenete.

ami csak a színpadon – esetleg a kabarészínpadon – történhetik meg, ám tessék – vegyed és egyed az Úrilányt, ó közönség!”²¹

De ezzel még nem zárult le az *Úrilány* előadás-története. Zilahy Lajos írói gyakorlatáról sok mindent elárulnak Bárdos Artúr sorai: „Egy kedves emléikkel gazdagabban jöttünk haza Győrből, de bizony nem sokkal okosabban. Kiderült, hogy Pestre nézve csak a pesti közönség, a pesti hatás számít, és a pesti bemutató után Zilahy még vagy háromszor átírta a harmadik felvonást, amelyben valami baj mutatkozott. Minden héten más és más harmadik felvonást játszottunk, és akik különböző alkalmakkor, nagyobb időközökben látták a darabot, váltig vitatkozhattak az *Úrilány* cselekményén, befejezésén. Nem tudták, hogy mindegyikük helyesen emlékezett, és egyformán igazuk volt... A sikernek, szerencsére, ez sem ártott, és a darab telt házzal rohogott a századik, majd a százötvenedik előadás felé.”²²

Utóirat

Bárdos Artúr soraival be is fejezhetnénk az érdekes kísérlet ismertetését. Zilahy Lajos azonban nem érezte kudarcnak vállalkozását, és a folytatás mellett döntött. Még két „try out”-ról vannak adataink. Az elsőnek 1937. január 12-én Miskolc volt a helyszíne – a Magyar Színház együttese *A szűz és a gödölye* című színdarabot játszotta el a fővárosi premier előtt. A főbb szerepekben Törzs Jenő, Makay Margit, Titkos Ilona, Földényi László, Hajmássy Miklós, Szakáts Zoltán, Bilicsi Tivadar és Bársony Erzsike lépett fel. Az előadás után Zilahy Lajos kiemelte: „A gondolat, hogy a főváros és a vidék között szellemi kapcsolatot kell teremteni, nem új, és nem is tőlem származik. Ezek a kapcsolatok az újság, a film, a rádió révén már ügyis kiépültek, de, hiába, a gépcsodák mégsem pótolják az eleven emberi hang varázsát. Valódi csodának én a legmagasabb európai színvonalon álló magyar színjátszást tartom. Hozzáérve a Nyugathoz is.”²³

A következő Zilahy-próbabemutatóra Szegeden került sor. A Vígszínház társulata itt játszotta el 1939. szeptember 23-án a *Gyümölcs a fán* című színdarabot. Az előadás előtt az író emlékeztetett arra, hogy a magyar közönség, sőt a magyar sajtó idegenkedve fogadta ötletét. Ő azonban ennek ellenére ragaszkodik az amerikai és angol mintára megvalósított gyakorlathoz: „Ennek a rendszernek két nagy előnye van; elsősorban a vidéki közönség mélyebben bekapcsolódik a főváros meglehetősen elszigetelt színházi kultúrájába; másrészt a főváros is nyer vele, mert a budapesti bemutatót egészen csiszolt előadásban kapja. Ha mi Szegedről visszamegyünk Budapestre, a szegedi előadások tanulságai alapján két napig még teljes próbát fogunk tartani. A vidéki közönség a magyar színjátszás tehetségeit rendszerint csak vendégszereplések keretében láthatja, és ezeknek a vendégszerepléseknek természetesen megvan az a hátránya, hogy hiányzik belőlük az ensemble-szellem. Most azonban a Vígszínház együttese vendégszerepel, és mondhatom, olyan előadást nyújt, amely minden túlzás nélkül becsületére válhatna a modern francia vagy angol színjátszásnak is.”²⁴

Ebből az írásból az is kiderül, hogy Magyarországon Zilahy Lajos kezdeményezte, hogy a színészek és az író a bemutató előadáson csak a színjáték végén köszönjék meg a tapsot: „Az újítás abban áll, hogy a felvonások között nemcsak a szerző, de a színészek sem jönnek a függöny elé” – hívta fel a szegediek figyelmét.²⁵

A vidéki próbabemutatóknak aztán a II. világháború véget vetett. Amikor 1943 tavaszán a Nemzeti Színház Zilahy Lajos *Szépányám* című művének előadására készült, a *Színházi Magazin* újságírója feltette a kérdést a drámaírónak, hogy miért nem viszi darabját vidéki ősbemutatóra. Zilahy beismerte, hogy a Nemzeti Színház Pécssett tervezte az ősbemutatót, ám a díszletek szállítása, és a darab mintegy negyven szereplőjének utaztatása „ma igen bonyolult lett volna.”²⁶

²¹ RÁSKAI Ferenc: *Úrilány. Írta: Zilahy Lajos. Bemutatta pénteken este a Belvárosi Színház = Pesti Hírlap*, 1935. november 9., 15.

²² BÁRDOS: i. m. (1942), 160.

²³ (G.): *A szűz és a gödölye. Zilahy Lajos darabjának eredeti bemutatója = Felsőmagyarországi Reggeli Hírlap*, 1937. január 13., 5.

²⁴ (A Délmagyarország munkatársától): *Beszélgetés Zilahy Lajossal = Délmagyarország*, 1939. szeptember 23., 6.

²⁵ Uo.

²⁶ (sz. d.) [SZÁNTHÓ Dénes]: *Zilahy Lajos 8 kérdésre válaszol = Színházi Magazin*, 1943. 18. sz., 16.

A színházzá változott anyaföld

Pillanatfelvétel a beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház / Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház műhelyének életéből

Impulzusok

Azt lehet mondani, a Trianon után kialakult szomorú helyzet talán egyetlen előnye a színházi kultúrában mutatkozik meg. Nincs másik olyan kulturális terület, amelyben pozitív hozadéka volna annak a kényszerű multikulturalitásnak, amit a határokon túlra sodródott magyar nyelvű színházak megéltek az azóta eltelt évtizedekben. Ezzel pusztán azt akarom mondani, hogy a mai magyar államhatárokon kívülre eső magyar közösségek a színházi szférában igenis profitálni tudtak ebből a helyzetből, ami egyfelől (Magyarország irányából) elzárttságot jelentett, másfelől (a többségi nemzetet illetően) befogadást eredményezett. Ennek a szituációnak az „anyaországi” színházak némiképp vesztesei lettek, míg a határokon kívülre eső teátrumok üdítő impulzusokat kaptak a román, szerb (délszláv), szlovák vagy éppen az orosz-ukrán színházi kultúrákból. Ezek az impulzusok jóval nyitottabbá is tették a határon túli színházakat mindennemű, a saját közegükben nem szokványos metódussal szemben, ugyanakkor talán abban is segítséget nyújthattak-nyújthatnak, hogy feltérképezzék, értelmezzék és megfogalmazzák saját értékszemléletüket. A színházban, a színház által megélt identitás rendkívül sok izgalmas kérdést vet fel, különösen olyan régióban, ahol a történelem sokszor láncfegyverként gázolt át a kis nemzeteken. Kultúra és etnicitás, nemzet és identitás kérdései fonódnak itt egybe a színház mint szakma globálisan értékelhető, ám kizárólag lokálisan megélhető problematikájával. Nem beszélve arról, mennyire nehéz a stílusjegyek tekintetében behatárolni az egyes nemzetek színházkultúráját, amely még a legkisebbségnél is bizonyosan elképesztő változatosságot mutat. A határon túli magyar nyelvű színházak esetében az érem különböző oldalaihoz tehát éppúgy hozzátartozik a kisebbségi létből fakadó veszteségek sokasága, a többségi kultúrával szembeni határozott önmegfogalmazás, mint a többségi nemzet kultúrájából jövő hatások művészi termékenysége és az értékvezérelt elfogadás kifinomult képessége.

A beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház, mostani hivatalos nevén: Kárpátaljai Megyei Magyar

Drámai Színház műhelyének sorsa még ehhez képest is különlegesnek mondható, hiszen fiatal intézmény, a rendszerváltást megelőzően nem is létezett, és olyan közegben jött létre (Kárpátalján), amely eleve multikulturális, soknemzetiségű térség, a történelem során hol ide, hol oda csapták a politikai erők (ennek mementója a *Zoltán újrakövetve* című előadásuk). Még tovább árnyalja a képet, hogy a jelenlegi többségi kultúrát képező nemzet az ukrán, amely maga is az orosz hegemoniával szemben volt kénytelen újrafogalmazni magát, és éppen azokban az évtizedekben, amelyek életre keltették a kárpátaljai magyar nyelvű teátrumot. Ebben a finoman szólva is „érdekes” közegben, bonyolult képzetben találja magát az, aki megpróbálja értékelni ennek a műhelynek a mintegy két és fél évtizedét.

Jelenlét

A legjobb nagyszínpadi előadás a Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színházé lett az idei Great Real Art (GRA) színházi seregszemlén Kijevben. A rangos színházi fesztivál ukrán, lengyel, lett, portugál és francia színházi alkotókból álló zsűrije a társulat *Ez a gyerek* című előadását emelte ki ezzel az elismeréssel az ukrán színházi mezőnyből. A darabot, amelyben gyakorlatilag a teljes társulat szerepet kapott, Oleh Melnyicsuk állította színpadra, aki több éve dolgozik már együtt a beregszászi csapattal. Az előadásban magyar nyelvű ösbemutatót is tisztelhetünk, hiszen Rideg Zsófia fordításának köszönhetően először szólalt meg magyarul Joël Pommerat *Cet enfant* című színpadi szövege. A kortárs francia író szociografikus szkeccsfüzére lakótelepen élő normandiai nők történeteiből keletkezett, 2002-ben. A projektet a Caisse d'Allocations Familiales du Calvados és a Centre Dramatique National – Comédie de Caen gondozta, ebből született meg Joël Pommerat szövege, amelyben a beszélgetésekből kibontakozó élettörténetek, az alkotók és a színészek saját tapasztalatai kovácsolódtak össze. Az előadás mikrotörténetei a szülő-gyerek viszonyra fókuszálnak, és azzal szembesítenek, hogyan tudják apák és fiúk, anyák és lányok, apák és lányok, anyák és fiúk megélt vagy meg nem

élt álmai, tervei, egymás iránti elvárásai megkeseríteni vagy éppen tönkretenni egymás életét. A rendező a színpadon látható vasútállomás helyszínét finom szimbolikájú, apró víziókkal tölti ki. Reális, konkrét térben vagyunk, ugyanakkor folyton érezzük a „jelképek erdejét”. Egy kartonpapírral megreparált óra fájdalmasan szép szimbóluma az „eltörött” időnek, ami már soha nem pótolható. A multifunkcionálisan használt poggyászmegőrző életketreceiből próbál kitörni egy-egy szereplő, nem sok sikerrel. A poggyásztól néha meg tudnak szabadulni, néha súlyos teherré válik. Az út, az úton levés szimbolikája bomlik ki a játéktérből, miközben arra is finom reflexiót kapunk, mennyire médiacentrikus az életünk. A történeteknek bizonyos hangsúlyos pontjait a néző mintegy televíziós interjúként látja, vagyis a lényegét mindig csak áttételen keresztül kapja. A rendező ebben a térben olyan, sajátos játéktípust teremt meg, amelyben jellegzetesen közép-kelet-európai színek villannak fel, néhol egészen Kusturica világát idézve. Groteszk szélsőségek és drámai realitás játéka teremti meg az előadás különös, abszurd költőiségét. Ez a furcsa, egyszerre realiztikus és elemelt játékmód valószínűleg nem véletlenül állt jól a társulatnak. Ennek a műhelynek ez a stílus ugyanis – mondhatni – alapvető sajátossága a kezdetektől fogva.

A játékból való kikacsintás éppúgy, mint a költőiség vagy a tér és az eszközök hétköznapi rituáléja meghatározó jegyei a beregszászi műhely korábbi produkcióinak is, és ez nyilvánvalóan következik abból a közegből, abból a színházi „iskolából”, amelyből a társulat alapítói jöttek.

Alaposabb összevetésre sajnos, nincs módom, hiszen a Kijevben születő előadások közül csak a Budapesten, a MITEM-en látott produkciókról lehetnek impresszióim, de tényként kezeltem, hogy a jelenlegi ukrán színház stílusjegyei mutatnak összefüggéseket a Beregszászban az elmúlt két és fél évtizedben létrejött előadásokéval, és ez nyilvánvalóan nem véletlen, hiszen a társulatban megfordult alkotók többsége a kijevi egyetemen végzett, tehát stílusban, színházi szemléletben is ebből a színházi kultúrából táplálkozik. Nehéz lenne pontosan körbeírni, mi is jellemzi egységesen ezeket az előadásokat, de talán az egyik összekötő kapocs a stilizálás természete. Az apró reáliákból kiinduló szimbólumok következetes használata a pszichorealizmustól határozottan elforduló, árnyalt és mégis stilizált játékmód vagy akár a szakralitáshoz és a tradíciókhoz való viszony is alapvetően más benyomásokat kelt a nézőben, mint a jóval teátrálisabb, sokkal inkább expresszív vizualitással és harsányabb gesztusokkal dolgozó román színház. Az elmúlt években a Madách Imre

Juhász Ferenc:
A szarvassá
változott fiú,
a beregszászi
Illyés Gyula
Magyar
Nemzeti Színház
előadása,
rendező:
Vidnyánszky
Attila, Nemzeti
Színház, 2013,
fotó:
Eöri Szabó Zsolt



Nemzetközi Színházi Találkozón látott ukrán darabok legalábbis ezt a benyomást keltették bennem. Igaz ez például a 2019-ben látott két előadásra is, amelyekkel a kijevi Ivan Franko Nemzeti Dráma Színház vendégszerepelt a találkozón. Mindkettőt, a *Coriolanust* és a *Morituri te salutant* című, Vaszilij Sztefanik novelláiból összefűzött produkciót is Dmitro Bogomazov, a kijevi színház főrendezője állította színpadra, aki egyébként Vidnyánszky Attila kortársa, és egy időszakra jártak a kijevi Állami Karpenko-Karjij Színház- és Filmművészeti Egyetemre. De igaz mindez a 2021-ben látott *Limerivna* előadására is, amely viszont másik generációból jövő rendező, Ivan Urivszkij munkája, mégis stílári alapvonásaiban ugyanezeket a jekeket hordozza.

Utak és útkeresések

Ebből a közegből, a rendszerváltás környékén önmagát markánsan megfogalmazni kívánó ukrán szférából nyerte alapvető színházi inspirációit Vidnyánszky Attila is, aki életkorából adódóan kulturális alapélményeit még a Szovjetunió időszakának kiváló orosz filmművészetéből eredezteti. Az orosz kultúra hatása persze kitörölhetetlen ebben a térségben, akár Tarkovszkij filmjeire, akár Anatolij Vasziljev meghatározó kísérleti színházára gondolunk, ezek óhatatlanul beleivódtak az ehhez a nemzedékhez tartozó színházi alkotók szocializációjába. Sok esetben még akkor is, ha nem a gigantikus exálla vezető nemzetének képviselője, hanem csak a „holdudvarából” jön, például Litvániából (Eimuntas Nekrošius vagy Rimas Tuminas – mindkettőjüktől több előadást is láthatott a közönség az eddigi MITEM-eken). A kárpátjai Vidnyánszky Attila „szűrleménye” azonban nagyon sajátos, mert, miközben magába olvasztotta az említett orosz művészeti textúrát és az ukrán színház bátor, avantgárd gesztusokban bővelkedő útkereső megoldásait, határozottan keresni kezdte a „magyar hangot” is. Ezt a rendező később, a debreceni éveket összegző, *A költői színház* című album előszavában így fogalmazza meg: „Az antropológiai gondolat jegyében – Grotowski, Eugenio Barba nyomán – hangsúlyozni akarom azt is, hogy saját értékeink felé kell fordulnunk. Kutatom a csak ránk jellemző gesztusrendszert, a szöveget, a zenét és a mozgást egységben kezelő színpadi nyelvet, ami magába építi a népi műveltséget is.”¹

Vidnyánszky Attila rendezői munkájának, útkereséseinek megalapozásához a legtöbb muníciót Mejerhold játékközpontúsága, Grotowski és tanítványaként Barba

szertartásszerű, közösségi alkotást favorizáló antropológiai színháza adja. Ezeknek az útkereséseknek az egyik legfontosabb eleme egy, az utóbbi évtizedekben a magyarországi színházi kultúrától kissé idegenné vált színészi színészvezetési munkamódszer. Grotowskinál ugyanolyan fontos a színészi tudatosság és fiziológia, mint korábban Mejerhold esetében; ez a metódus is visszaköszön Vidnyánszky színészvezetésében, mint ahogyan a játék-lény fogalma sem véletlenül merül fel az előadásait illetően. A fogalmat Bessenyei Gedő István emlegeti a rendezőről szóló tanulmányában, amikor megállapítja, mennyire jól alkalmazható Mihai Măniuțiu román rendező, teoretikus terminológiája (a színész–szerep kettősség helyett Măniuțiu a hisztrió–játék-lény–szerep hármasságot ajánlja) a Vidnyánszky-előadások színészeire. Eszerint a játék-lény egyfajta köztes állapot a színész és a szerep között, ami Vidnyánszky Attila előadásában már Beregszászban is rendre megjelenik. Ugyanebben a tanulmányban hívja fel a figyelmet a *Három nővér* beregszászi előadása kapcsán Bessenyei Gedő István a csoportterőre is. „Ez a közösség, amely a Három nővér párbaj-jelenetében jön létre először így, ebben az összetéveszthetetlen formában, hihetetlen erővel bír: képes kifordítani sarkából a világmindenséget, legyőzni a derridai értelemben vett szerző-isten hatalmát, a Csehov-drámából következő predestinációt, azaz képes kilépni a reprezentált szereplők tehetetlenségéből és megváltani egy ember életét. Egyszerűbben fogalmazva, ez a közösség, amely a szereplőkön jóval túlmutató módon egyszerre a színészeké és a játék-lényeké, képes legyőzni a halált. Amit a néma és tehetetlen szerző-

Zelei Miklós:
Zoltán
újratermetve,
a beregszászi
Illyés Gyula
Magyar
Nemzeti Színház
előadása,
rendező:
Vidnyánszky
Attila, 2013,
fotó:
Szajkó Tibor



¹ *A költői színház: Hét évad a Csokonai Színházban 2006–2013.* Szerk. KORNIA István, Debrecen, Csokonai Színház, 2013, 17.



Zelei Miklós:
Zoltán
újratermetve,
a beregszászi
Illyés Gyula
Magyar
Nemzeti Színház
előadása,
rendező:
Vidnyánszky
Attila, 2013,
fotó:
Szajkó Tibor

isten nem tett, az egyén pedig nem is tehetett meg, azt megteszi a közösség. Nem egy hős, nem egy magányos Krisztus hoz megváltást és gyűri le a kegyetlen predestináció (sors, moira) erejét: szerzője ellen csak a szereplők lázadhatnak, pontosabban az általuk megjelenített szereplők sorsát visszautasító játék-lények közössége, akiknek erre csak a rendező, mint a maga nemében szintén lázadó alkotó adhat engedélyt (vagy utasítást).² Ennek a fajta közösségi színháznak a lenyomata a beregszászi időszak egyik legkiemelkedőbb előadása, *A szarvassá változott fiú* is, amelyről a színházi alkotó a következőt

mondja. „Egy olyan emblemikus mű esetében, mint Juhász Ferenc »ópusza«, *A szarvassá változott fiú* kiáltózása [...], különösen fontos, hogyan jön létre ez a fajta, egyszerre archaikus és XX. századi világérzékelési mód [...] Mindenesetre 96-ban már eljutottam a Juhász-ópusz drámaként való olvasásában odáig, hogy a nép, a sokaság szólama, valamint a főhős kettős irányultsága, az elszakadás kényszere és az anyához, az anyaföldhöz való ragaszkodása valamiképpen a »szarvasságban« mint totemisztikus őstudatban egyesül és manifesztálódik. A félbehagyott próbálkozás nyomán egy emberi hangokból és elemi gesztusokból építkező kórus jött létre, hasonlóan, mint a görögöknél, női és férfi karral, illetve egymásnak felelgető fél-karokkal.”³

Az efféle közösségi színház egyúttal azt is feltételezi, hogy a Vidnyánszky-előadásokban szereplő színészeknek alapvetően más habitussal kell rendelkezniük, mint a hazánkban is a legtöbb esetben megszokott, egyéniségközpontú szerepformálásra nevelt színészeknek. Más oldalról viszont ez a metódus szembemegy a ma is nagyon bevett pszichorealista felfogással. A pontosan koreografált mozgások, a sajátosan ránk jellemző „nyelv” keresése, a nyilvánvaló vonzódás a Grotowski-tanítvány, Eugenio Barba antropológiai színházához és színészvezetéséhez (ezt jelzi a MITEM-re történt meghívások is vagy a Barba által itt tartott mesterkurzus 2017-ben) mind-mind jól jelzi ezt az irányultságot. E téren Vidnyánszky az általa szintén mesterként számon tartott Vasziljevvel is „vitatkozik”, amennyiben Vasziljev szóközpontú megfogalmazásához („a szó teret nyit” gondolathoz) hozzáteszi: ő maga a gesztusnak nagyobb jelentőséget tulajdonít. Vasziljev a szót mint akciót fogja fel, míg Vidnyánszky-nál, megfordítva, azt mondhatjuk, nem a szó teremti a gesztust, hanem a gesztus teremti a szót, vagy még tovább lépve, nála a szó és a gesztus is rítussá válik. „Nyilván rám rettenetes hatással voltak Vasziljevnek az előadásai, a moszkvai ottlétek, az, hogy a beregszászi színház folyamatos vendége volt, tehát minden évben a bemutatóinkat bemutattuk Moszkvában. Az a fajta viszony a szöveghez, az a fajta viszony a szóhoz, a szó szentségéhez, ami Vasziljev-nél van, és ebben minden benne van, a szónak az a fantasztikus képessége, hogy teret tud nyitni, világot tud nyitni, egy-egy mondat teret nyit... ez lenyűgözött engem Moszkvában, a mai napig lenyűgöz és nagy hatással van rám, még akkor is, ha én egy másik fajta kiindulópontból létezem, és sokkal nagyobb jelentősége van számomra a gesztusnak, a mozdulatnak, mint mondjuk a vasziljevi színházi esztétikában az megnyilvánul [...] Én magam, mikor

² BESSENYEI GEDŐ István „Halál! Hol a te fullánkod?” Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben I. = *Szenáriumi*, 2013, 2. sz., 17–18.

³ *Mi a magyar?* Vidnyánszky Attilával SZÁSZ Zsolt beszélget = *Szenáriumi*, 2013, 1. sz., 21–22.

dolgozok egy szöveggel, [...] igazából azok a szövegek, azok a mondatok, azok a szavak izgatnak, mint rendezőt, amelyek teret nyitnak. Ugyanígy vagyok a díszlettel is például, amely teret nyit, nem lezár, hanem teret nyit, valahova mutat, amelynek tere van.”⁴

Ezek a jellegzetes törekvések és stílusjegyek tehát már a beregszászi színház időszakában is jellemzik Vidnyánszky Attila alkotói munkáját, amelyben a műhely első és második generációjának színészei is maximálisan partnerei tudnak lenni. Az előadásokról író elemzők, kritikusok az előbbi közösségi jelleg mellett rendszerint a következőket emelik ki az előadások kapcsán: szimultaneitás, totális színház, audiovizuális gazdagság, az érzéki hatások jelenléte, a megszokott (lineáris) rend helyett egyfajta asszociatív „impulzuslogika”, a színpadi jelzések többretegűsége. Szinte minden értelmezésben előjönnek ezek a sajátosságok. Vidnyánszky Attila a saját megfogalmazása szerint a kezdetektől fogva, úgymond, a költői színház megteremtésére törekszik, amely egyfajta gondolatíságot, szemléletet, színpadi fogalmazásmódot jelent. Ennek a fogalmazásmódnak a legmarkánsabb vonásai a posztdramatikus jegyeket mutató „foszlánydramaturgia”, a térkezelés poliszimfonikus módja (szimultaneitás) és az archaikus színházi formákra is egyértelműen utaló közösségi színjátszás. „A költői színház sajátosságai tehát legalább annyira épül a játékkultúrára, a színészi alkotás mechanizmusaira és – tegyük hozzá – a szerkesztésmódra, amennyire a zeneiségre, a képszerű megoldásokra, fényekre, az érzelmi hatásmechanizmusokra.”⁵

„A mai ember úgy éli az életét, hogy szimultán történések tömkelegéből rákoncentrál bizonyos pillanatokra, helyzetekre. Szimultán érik impulzusok egyszerre több helyről, több módon. Ha jól működik a szimultaneitás a színpadon, akkor a fontos dolgok, egymásba kapaszkodóan, stafétabotként kerülnek át egyik helyről a másikra. Nekem az kevés, hogy van egy központi történet, amihez a többiek időről időre viszonyulnak. Mert ez nem így van az életben. Az életben mindenkinek megvan a saját története, és ezen történetek időről időre egy központi történethez, eseménysorhoz vagy színpadi aktushoz kötődnek, miközben mindenki létezik. Mindenki él a maga világában, a saját történetében. Én megrendezem az egész teret. Nincs egy központi esemény, mint az operában: a színészek jelen vannak és nem zavarnak – amíg a primadonna énekel, a többiek nem vesznek levegőt. Én nem így rendezek: mindenkinek rendezem a történetét – harminchat dimenzióban –, és adott pillanatokban összekapcsolom

ezeket. Eddig egyetlen egy előadás volt az életemben, ahol a szimultaneitást úgy oldottam meg, hogy »fonalat vesztetek« a közönséggel. Egyedül a *Három nővér*-ben csináltam meg azt, hogy a teret nem perspektívában használtam, hanem kiterítettem. Vettem egy 14 méter széles kiterített teret, és ebben a térben nem egyik helyről a másikra tereltem át időről időre a történetet, hanem egyszerre használtam a tér egészét. A *Halotti pompában* ugyan néha belefeledkeztem a nézőt bizonyos eseményekbe, de van egy pillanat, amikor akarva akaratlanul áttérlek a figyelem a másik oldalra, mert olyan erős az impulzus a színpad egy másik szegletéből, hogy akaratlanul elkezd oda figyelni. Ezen erőteljes impulzusoktól eltekintve kicsit rábízom a nézőre, hogy eldöntse, hogy mit figyel éppen: szétbókláshoz és eldöntheti, hogy éppen mit akar nézni és hallgatni. A színpadon párhuzamosan létező témák jelennek meg, ami hasonlít a kortárs zene szerkezetéhez: a különböző témák egymásba fűződnek, harcolnak egymással. Mindig van azonban egy pillanat, amikor berántom a néző figyelmét. A *Halotti pompa* színpadi formája átmenet a *Három nővér* és a *Sasfők* között: a *Sasfők*-ben ugyanis mindig irányítottam a néző figyelmét, míg a *Három nővér*-ben teljesen rábízom, hogy mit figyeljen. A *Sasfők*-ben stafétabot-szerűen mindig átviszem a figyelmet egyik jelentőről a másikra. A *Három nővér*-ben azonban bárhol nézed a történetet, bármelyik szövegből figyeled is az eseményeket mindig a saját perspektívádat kapod. A néző eldöntheti, hogy mit figyel. Számomra az az izgalmas, hogy a néző tudatában van-e, hogy mi történik vele, hogy tudja-e egyáltalán, hogy dönthet és vajon dönt-e? Ehhez azonban a színpadon minden ponton hiteles jelenlét kell. Ez egy nagyon izgalmas játék” – összegez Vidnyánszky Attila.⁶ A teret illetően meg kell jegyezni még, hogy nemcsak horizontálisan, hanem vertikálisan is felfedezhető egy tagolás az előadásokban, a két- vagy háromosztatú terekben „felfelé” is haladhatunk, megjelenik a metafizikai vagy spirituális mező. Például A *szarvassá változott fiú* esetében is külön hangsúlyt kap a „felső szféra” az emblematisztikus jelenetben, amikor a „hídon” felfelé haladó főhős látható.

Az előbbi idézetben említett három előadásból a *Három nővér* még Beregszászban, a másik kettő már a debreceni Csokonai Színházban keletkezett. A beregszászi időkben a *Három nővér* kiemelkedő produkciója mellett a színházi műhely talán legsikeresebb munkája a már emlegetett A *szarvassá változott fiú*, amelyből nemcsak színpadi, hanem filmváltozat is készült, és amit Párizsban is

Juhász Ferenc:
A szarvassá
változott fiú,
a beregszászi
Illyés Gyula
Magyar
Nemzeti Színház
előadása,
rendező:
Vidnyánszky
Attila, Nemzeti
Színház, 2013,
fotó:
Eöri Szabó Zsolt

⁴ Sárból poézis. VIDNYÁNSZKY Attila és a Csokonai Színház dramaturgjaianak – KIRÁLY Nina, RIDEG Zsófia, KOZMA András és SZÁSZ Zsolt – beszélgetése a költői színházról = DESZKA Fesztivál, 2008, saját archívum

⁵ BESSENYEI GEDŐ: i. m. (2013), 9.

⁶ MOLNÁR Klára: Térbeli költészet. Gondolatok a Halotti pompa és a Mesés férfiak szárnyakkal című előadásokról (Interjú Vidnyánszky Attilával és Rideg Zsófiával) = A Vörös Postakocsi, 2009. nyár, 7–8.



bemutatott a társulat. A *Halotti pompa* és a *Három nővér* mellett erre az előadásra is hivatkoztak 2009-ben, Moszkvában, amikor a rendező Mejerhold-díjat kapott. A *szarvas-sá változott fiú* több szempontból is a beregszászi színház elmúlt több mint huszonöt évének csúcspontját jelenti. Az első és legfontosabb szempont ezek közül az a kikristályosodott formanyelv, amely nemcsak Vidnyánszky Attila rendezéseit, hanem az egész alkotócsapatot jellemzi. Az alapvetően is költői műből, Juhász Ferenc hosszúverséből kiinduló, annak inspirációjára készült színpadi alkotás a fentebb elemzett stílusjegyek mindegyikét magán viseli. A foszlányos szövegszerkezet, az érzékekre építő, zenét és mozgásokat polifonikusan, de egységessé ötvöző nagyszabású kompozíció, a tér „költészete”, az archaikus kórus – mind annak a következetes „laboratóriumi” munkának az eredményei, amelyet aztán a rendező később a többi színházi műhelyben is igyekezett továbbvinni. Ennek a komplex kutatómunkának, ahogy az előbbiekből is kiderül, a beregszászi műhely jelentette a kiindulópontját, ezért érdemes röviden áttekinteni magának a színháznak a létrejöttét és körülményeit is.

Teremtő múlt

Beregszász magyar teátruma – ahogy már korábban is említettem – a határon túli színházak között is speciális helyzetű. Az egyik fontos tényezője ennek, hogy új alapítású színházi műhely, hiszen ebben a régióban korábban nem működött hivatásos társulat magyar nyelven, mindössze egy amatőr népszínházi előadásokat játszó csapatot jegyez a kárpátaljai színháztörténet. Ebből kifolyólag korántsem összevethető a helyzete olyan, nagy múltú színházakéval, mint amilyen például Kolozsvárott vagy Kassán működik, több mint két évszázados távlatlalt. Már önmagában ebből is adódik, hogy nem is lehetnek jelen a múltból eredő béklyók a színház életében, friss erők hozták létre ezt az alig több mint negyedszázados társulatot, amelynek alapítása művészeti szempontból pedig egy markáns színházszervező rendező, Vidnyánszky Attila személyéhez, az ő színházi koncepciójához kötődik – ez a másik jellemző eleme a beregszászi teátrum működésének. A színház alapításának időszaka ráadásul a rendszerváltás utáni időkre esik, és ez a történelmi-társadalmi közeg is jelentősen meghatározza a színház arculatát. Tehát egy olyan, új alapítású műhelyről beszélünk, amelynek nincsenek a múltból eredő vagy a nézői elvárásokból származó kötöttségei, adott esetben merészebben vág bele a kísérletezésbe, de döntően egy művész kézjegyét viseli magán, és meglehetősen kiszolgáltatott az aktuális

politikai erőternek. Ezek a legfontosabb paraméterek, ha megvizsgáljuk a beregszászi teátrumot.

A 90-es években, a Szovjetunió szétesése után az akkor frissen alakult ukrán állam a nem nagy létszámú magyarságon óhajtotta demonstrálni a „helyes” nemzetiségi politikát, sok más tényező mellett (ekkor jött létre a II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola, lapok indultak, az egyház visszakapta a vagyonát, egyházi intézmények alakultak). Ez a történelmi helyzet segítette elő a beregszászi társulat és színház megalapítását. A folyamat már a mamutállam végnapjaiban, Vidnyánszky Attila visszaemlékezése szerint már 1988-ban elkezdődött. „Először az egyetem rektora, majd a nemzetiségekkel foglalkozó államtitkár hívatott be azzal, hogy a kisebbségi törvény értelmében lehetőség volna létrehozni egy magyar társulatot a Kárpátalján. A 170 ezres magyarság nem volt komoly politikai tényező, velünk akarta hát demonstrálni a szovjet állam, hogy lám-lám, milyen előékenyen viszonyulunk a kisebbségekhez. Hogy ne rajtam múljon a siker, beleálltam ebbe a folyamatba, amely később az Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház megalakulásához vezetett. Ezzel együtt féltem, mert azt hittem, hogy egy ilyen kis létszámú közösségben nem adódik annyi tehetség, amennyiből létrehozható egy professzionális társulat. Még arra is gondoltam naivan, hogy legfeljebb majd a kijeji diákjaim közül páran megtanulnak magyarul. Végül döntenem kellett: vagy egy ukrán-orosz színházat csinállok az akkor már társulattá formálódó osztálytársakkal, vagy megpróbálom a lehetetlent, és létrehozok egy magyar társulatot a semmiből. A döntést csak nehezítette, hogy már az ukrán színházszövetség is maradásra kért, helyet is biztosítottak számunkra Kijevben, ahol berendezkedhettünk volna. Mégis nyakamba vettem a vidéket, és másfél hónapig jártam Kárpátalja falvait, hogy magyar színészosztályt toborozzak. A maiak közül akkor ismerem meg Trill Zsoltot, Szűcs Nellit, Varga Jósikát, Tóth Lacit. 1989-ben felvettük az osztályt, és elindult az akkor még négyéves képzés. Segítségért Budapestre jöttem az akkori rektorhoz, Babarczy Lászlóhoz, hogy jöjjenek hozzánk tanítani, de végül egy ennél is jobb dolog történt. Egy kormányközi egyezmény révén mi tudtunk átjönni Magyarországra részképzésre.”⁷

A színházszervező munkát nagyban megkönnyítette, hogy 1990 és 1997 között Vidnyánszky Attila színészmesterséget oktathatott a kijeji Állami Karpenko-Karjij Színház- és Filmművészeti Egyetemen, az első magyar osztály tagjai így mind a tanítványai voltak. A munka általi közös nevelődés, a szűk közeg, a nyelvi-kulturális közösség összekovácsolta a csapatot, s bár ma már csak né-

⁷ *Mi a magyar? i. m.* (2013), 10.

hányan dolgoznak a rendezővel ebből a generációból, az összekötő erő meghatározó, nemcsak a beregszászi időszakra, hanem a későbbiekre nézve is, és ez a fajta „közösségi színházcsinálás” nagyban hozzájárult Vidnyánszky Attila szemléletének kialakulásához. A beregszászi színház alapító társulatának tagjai 1993-ban végeztek a kijevei főiskola magyar színházi osztályában. Amikor négy év múlva hazajöttek Kijevből, semmi nem valósult meg abból, amit korábban ígértek nekik, se színházuk nem volt, se színészlakások, innen kellett elindulniuk.

A beregszászi színház névadásának körülményeit a huszonöt éves évfordulón idézte fel az alapító-rendező: „Valamikor 1992-ben összejött egy ukrán-magyar miniszteri találkozó – meséli Vidnyánszky Attila. – A színházat támogató alapítvány képviselőjében érkezett Sinkovits Imre is. Már kezdett jó hangulat kerekedni, és Sinkovits felbízta Andrásfalvy Bertalan kulturális minisztert, hogy kezdjen bele *A csitári hegyekbe*, mire a miniszter asszony, aki egyébként színésznő volt, szintén nótával felelt. Ebben az emelkedett hangulatban egyszer csak feláll Sinkovits, és jelentősegteljesen, ünnepélyesen megkérdezi, van-e már neve a színháznak? Beregszászi – mondom én, aki ott ücsörögtem az asztal sarkán. Ááá, az úgy nem jó! Legyen Illyés Gyula Színház! – javasolta Sinkovits. Folyik a fordítás, én meg csak ülök és figyelek. A miniszter asszony lazán rábólint: legyen. Eltelik még egy félóra-óra nótával, vodkával, amikor Sinkovits megint feláll, jelentősegteljesen, ünnepélyesen. Van-e még másik magyar színház Kárpátalján? Nevettem magamban, hogy hát honnan volna, még ez az egy sincs meg. Nincs? Akkor legyen ez a nemzeti színház! – kurjantotta Sinkovits. Megfagyott a levegő. Fordítják a miniszter asszonynak, hogy nacionálnij, ami ukránul nemzetit és nemzetiségit is jelent. A miniszter asszony erre is rábólint. Így lettünk beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház. Én következetesen ezt a nevet használom, a hivatalos ukrán nevünk: Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház.”⁸

Kárpátalja első hivatásos teátruma, az Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház 1993. október 23-án kezdte meg működését Beregszászban. A pénztelenség és a nyomorúságos körülmények miatt az alapító társulat többsége elhagyta a színi pályát, a Kijevben végzett tizenhat színészből csupán néhányan (öten) maradtak: a kitaratók közül Szűcs Nelli, Tóth László, Trill Zsolt és Varga József ma is a társulat tagjai (ők követték Vidnyánszky Attilát Debrecenbe és később Budapestre is). A második évben csatlakozott hozzájuk Rácz József és Kristán Attila. A második magyar osztály 1998-ban végzett Kijevben, ők alkot-

ják a mai beregszászi társulat gerincét. A kezdeti időszakra jellemző, hogy – színházépület még nem lévén – iskolákban, tornateremben próbáltak, és ott játszottak, ahol csak tudtak, a pajtától a rekettységig bárhol. A színészek fizetése az anekdoták szerint sokszor csak egy kanna benzinre futotta. Időközben megkapták az egykori Oroszlán szálló épületét Beregszászban, amit a színészek kalákában maguknak alakítottak ki, takarítottak, fűrtak-faragtak, kullisszát szereltek, függönyöket raktak fel. A magyarországi gázsikból és a különböző fesztiváldíjakból finanszíroztak ezt-azt, fűtésre költöttek, villanyáramra és így tovább. A színészek ott laktak, ahol tudtak, Rácz József például a színházban, több mint tíz évig. A *Háromgarasos opera* volt a társulat első bemutatója Szürte községben, 1993-ban. Az épület és próbaterem híján, minimális támogatással működő társulat eleinte évekig a falvakat járta, fűtetlen játszóhelyeken várták, hogy a teheneket behajtsák a faluba, és elkezdhesék az előadást. Igazi hőskori vándorszínészlét volt ez, s amikor elkészültek egy-egy produkcióval, kitűztek egy napot a bemutatóra, amivel Ungvárra, Egerbe vagy Salgótarjánba utaztak. Ez a szükség hozta munkamódszer lényegében szintén meghatározó mind a rendező, mind a társulat működését illetően, hiszen a darabok „elkészülte” sokszor szembemegy az üzemszerű színházi működéssel, ugyanakkor évekig tartanak műsoron és játszanak meghatározó produkciókat, nincs egyben lefutó szériajelleg.

A beregszászi színház szakmai hírnevét annak köszönhetette, hogy a határok átjárhatóvá válásával egyre nívósabb fesztiválokra jutottak el, és így egyre komolyabban vették a csapatot, aminek köszönhetően vendégrendezésre hívták Vidnyánszky Attilát és vendég szereplésekre a vezető színészeket is. Az akkor még Határon Túli Színházak Fesztiváljának nevezett szemlén, Kisvárdán rögtön nagy feltűnést keltett a beregszászi együttes, amely 92-ben, még az első színészgárda egyetemi végzése előtt, a *Szentivánéji álommal* járt először a városban, és onnantól rendszeres vendége volt az eseménynek. 2000-ben ugyanitt Vidnyánszky Attila a társulatépítésért Teplánszky-díjat kapott. A fesztiválelismerésnek és az anyaországi ismertségnek köszönhetően a 2000-es évek elejétől gyakran rendezett Magyarországon, a Magyar Színházban, az Új Színházban és a Nemzeti Színházban is. 2004 és 2005 között a Magyar Állami Operaház vezető rendezője volt. A beregszászi társulat már az első évtizedben megfordult rangos nemzetközi fesztiválokon Tbiliszipben, Torunban, Nancyban, Moszkvában pedig a Színházi Olimpián jártak a *Dorottya*-val. Több díjat is bezsebeltek, például Arany Oroszlán-

⁸ KORNIA István: *Művészet dachból. A 25 éves beregszászi színház = Nemzeti Színház*, 2018, 3. sz.
<https://nemzetiszinhas.hu/hirek/2018/12/1-187>

díjat kapott Lembergben a *Godot-ra várva* 1995-ben, vagy a toruni Kontakt Fesztivál díját kapták 1997-ben, a *Gyilkosság a székesegyházban* című előadásért. Emellett Vidnyánszky Attila megkapta Az év rendezője címet Ukrajnában 2000-ben, 2004-ben pedig Magyarországon a Kritikusok díját gyűjtötte be a *Roberto Zucco* című darab rendezéséért. A beregszászi időszakban valósult meg a *Szentivánéji álom*, a *Godot-ra várva*, a *Sólyompecsenye*, a *Gyilkosság a székesegyházban*, *Az ember tragédiája* (első verzióban), a *Dorottya*, *A szarvassá változott fiú*, mind Vidnyánszky Attila rendezésében. Az előadások egy része hosszú éveken átívelően, ma is látható még, például a Nemzeti Színház repertoárján még 2021-ben is szerepeltek Csehov *Egyfelvonásos komédiái*, ezt az előadást immár huszonnégyszer (!) tartják folyamatosan műsoron, de játszották még 2021-ben a tizenhét évvel ezelőtt bemutatott *Tótékat* is, az elmúlt években pedig fel-felbukkant a *Liliomfi* és a *Három nővér* Beregszászban létrehozott produkciója is a budapesti Nemzeti színházban.

Vidnyánszky Attila 2006-ban került a debreceni Csokonai Színházba, először művészeti vezetőnek, később pedig igazgatóként is vezette a teátrumot. Ez a lépés a beregszászi társulatnak egyszerre jelentett lehetőséget és ne-

hézséget. Utóbbit elsősorban azért, mert a debreceni színházba követték őt a társulat alapító színészei, így a beregszászi csapat meghatározó erőit máshol kötötték le. (Öt színész: Trill Zsolt, Szűcs Nelli, Varga József, Tóth László, Kristán Attila is Debrecenbe szerződött Beregszászból.) Ugyanakkor valóban hozott lehetőségeket is ez az időszak a beregszásziak számára, hiszen előadásaikkal vendégként felléphettek a debreceni színpadon, illetve a fiatalabbak egy-egy szerepben az ott készülő előadásokban is megmutathatták magukat. Debrecenben láthatta a közönség a már említett emblemikus beregszászi előadások mindegyikét, játszották a *Három nővér*t, a Csehov egyfelvonásosokat, a *Tótékat* is, de helyet kapott itt a talán legesszenciálisabb beregszászi produkció, *A szarvassá változott fiú* is. Bemutatták a „második generációs” *Liliomfit*, és többen bukkantak fel az újabb produkciókban is, például Vass Magdolnát a *Tragédia* Évajaként vagy Ivaskovics Viktort Nyeljubovként a *Mesés férfiak szárnyakkal* előadásában láthatta a közönség. Ez egyszerre jelentett nyitást a határon túli színházi műhelynek, ugyanakkor a cívisváros színházi életének is vérfrissítést hozott. Itt kell megemlíteni azt is, hogy ebből a modellből, ebből a szimbiózisból született meg a gondolat egy határokon átívelő

Örkény István:
Tóték,
a beregszászi
Illyés Gyula
Magyar
Nemzeti Színház
előadása,
rendező:
Vidnyánszky
Attila, 2014,
fotó:
Eöri Szabó Zsolt



színházi szakmai szövetség létrehozásáról, részben ennek folyamányaként valósul meg Debrecenben hamarosan a regionális színházi központ a Csokonai Fórum megépítésével, és ez a gondolat képezi a Nemzeti Színház jelenleg is működő előadás-struktúrájának, színházszakmai modelljének az alapját.

Azzal, hogy Vidnyánszky Attila 2013-tól a budapesti Nemzeti Színház főigazgatója lett, a beregszászi társulat helyzetében is jelentős változás állt be: a határon túli műhely egyrészt messzebbre került az alapító művészeti vezetőtől, akinek a figyelme immár másfelé irányult, másrészt viszont a magyar fővárosban is bemutatkozhattak a beregszászi produkciók, illetve azok is, amelyek a beregszászi társulat tagjaival együtt készültek. A színészi „kemény mag” (Trill Zsolt, Szűcs Nelli, Varga József, Tóth László, Kristán Attila) Budapestre szerződött a rendező hívására, őket követte még később Rácz József is, néhány színész pedig gyakori vendége ugyan a Nemzeti előadásainak, de mégsem szakadt el teljesen a határon túli anyaműhelytől sem, ilyen például Tarpai Viktória. Az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy azok a színművészek sem távolodtak el Beregszásztól, akik státusz szerint Budapestre szerződtek, játszanak a „hazai” előadásokban, és más módon is élő kapcsolatot igyekeznek ápolni a szülőfölddel. Erre kiváló példa Szűcs Nelli, aki 2021-ben megalapította a Fedák Sári-díjat, amit októberben át is adtak két, határon túli művészek, Bogdán Zsolt kolozsvári színművészek, illetve a beregszászi társulat tagjának, Vass Magdolnának. Egyszóval, a magyarországi sikerek ellenére sem ereszt könnyedén a hazai műhely – szerencséire.

Időhurok

Az azonban nagyon is kitapintható, hogy a beregszászi színházban, ha nem is feltétlenül törést, de bizonytalanabb művészi útkeresést okozott az elszármazottak magyarországi sikere és elfoglaltsága. A nagyformátumú alkotó távozásával, pontosabban szólva más irányú elkötelezettségével jelentős művészi erőket veszített a társulat, és a Budapest–Beregszász-távolság is kétségtelenül nehezebben leküzdhető, mint a debreceni viszonylat. A jelenleg viszonylag stabil körülmények között működő színház javarészt a korábbi előadásait játssza, illetve főként vendégművészekkel dolgozik, így az a fajta művészi koncepciózusság, határozott irányú kísérletezés, amit az alapító-rendező Vidnyánszky Attila képviselt, mondhatni, eltűnt az életéből.

„Attila a kezdetek kezdetén beoltott bennünket valamilyen oltóanyaggal, egy színházi nyelvvel és munkamódszerrel, amitől nagyszerű élményekben volt részünk a színpadon és a próbafolyamatok során is, s ennek köszönhetjük a sikereinket. Ennek a meglegházi környezetnek persze később megvolt az a hátulütője, hogy amikor új rendező érkezett a társulathoz, nem egykönnyen engedték őt közel magunkhoz. Ez egyrészt természetes, hiszen Attila rengeteget foglalkozott velünk, sok időt töltöttünk együtt, másrészt viszont úgy érzem, színészként érdemes nyitottnak lenni az új gondolatok, új munkamódszerek iránt, ha úgy adódik, hogy máshol is kipróbálhatjuk, megmérettethetjük magunkat” – nyilatkozta Rácz József egy interjúban.⁹

Az elmúlt években a műhely robbanásszerű indulása, majd feltörekvése és sikerei után inkább egyfajta stagnáló időszak következett be a beregszászi színházban, és ennek is megvannak a maga előnyei. Amíg a színházalapítás és a társulatteremtés nem kis nehézségekkel járó időszakának a missziója a magyar közönség elérése, „kinevelése” volt, addig most az intézményi stabilitás, a folytatólagosság kiépítése a cél. Ebben kiemelkedő szerepe van annak, hogy a jövő közönségét el tudja érni a színház, ezért az utóbbi idők egyik legfontosabb ténykedése az volt, hogy ifjúsági programot indítottak, több osztálytermi, illetve fiataloknak szánt előadás is készült. Az ifjúsági nevelési program még akkor is nagyon fontos, ha a látványos magyarországi, illetve más külföldi sikerek kevésbé vannak jelen a társulat életében, mint a kezdeti, „forradalmi” időkben. Az építkezéshez hozzávehetjük még azt is, hogy a beregszászi színészképzési tervek pedig a művészi utánpótlás kérdését is megoldják majd.

A tanulmány elején említett előadás viszont reményteli jövőt sejtet, mégpedig azért, mert jelzi, hogy a társulat igyekszik saját kútfejből új művészi erőket mozgósítani. Oleh Melnyicsuk 2005 óta dolgozik a beregszászi színházban, több előadást is színpadra állított már, de a díjnyertes produkció egyértelműen mutatja, az ukrán színházi életben is figyelemre méltót tett le az asztalra a kárpátaljai alkotóközösséggel együttműködve. A megújulás képessége éppen abban rejlik a beregszásziak számára, amiből a gyökereik erednek: vagyis a kárpátaljai létből, a többes nemzeti identitásból és az ukrán színházi kultúrához, illetve fogalmazásmódhoz kötődő stilisztikából, amely egyszerre képes karakteresen sajátos lenni, ugyanakkor bárhol értelmezhető prizmat tartani az európai kultúrának.

⁹ (szcs): Egy XXI. századi Liliomfi. Interjú Rácz József Jászai Mari-díjas színművésszel = *Kárpátalja*, 2012. április 27.
<https://karpataljalap.net/2012/04/27/egy-xxi-szazadi-liliomfi>

Színházi vállalkozó Trianon előtt és után

Faragó Ödön pályafutásáról

A magyar színháztörténet Faragó Ödönt a vidéki, majd a Trianon utáni korszakra vonatkozóan a kisebbségi magyar színészet fogalmával azonosítja. Életpályáját nagyban befolyásolták a magyarság XX. századi sorstragédiái: az Osztrák–Magyar Monarchia széthullásával a kisebbségi színjátszás összes nyomorúsága, majd az 1930-as évek második felétől a magyar zsidóságot sújtó korlátozások, egzisztenciális fenyegetések. Aztán 1945 után megélte az új rendszer új művészetét, majd 1956 kataklizmáját.

Faragó Ödön kisebbségi sorsban megélt színházi működését, az 1918 és 1938 közötti időszak Csehszlovákiájában folyó magyar színházi élet viszonylagos történetét már több, kitűnő tanulmány feldolgozta,¹ írásomban ezek megállapításait egészítem ki az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Kézirattárában, a Faragó-hagyatékban őrzött játékkönyvből² és a napi sajtóból kinyert információkkal.

1896-ban, a Színművészeti Akadémia elvégzése után Faragó Ödön Nyíregyházán kezdte pályáját, majd a szege-di társulathoz került. Rövid – a Tarka Színpadon eltöltött – budapesti kitérő után 1903 és 1905 között Debrecenben szerepelt, majd 1905-től Kassán, 1910-től Kolozs-váron játszott, itt főrendezői feladatokkal is megbízta Janovics Jenő igazgató. Kolozsváron magán-színiiskolát is nyitott, amelyben huszonöt férfi és tíz női növendéket oktattak. Faragó volt az első vidéki rendező, akit 1911-ben az Országos Színészegyesület utazási ösztöndíjjal tüntetett ki. Németországban tett tanulmányútjainak eredménye az 1912-ben, a Singer és Wolfner-nél megjelent *Impresszióim* című kötet, amelyben hosszabb cikkben foglalkozik Max Reinhardt-tal és mindazzal, amit Reinhardt a színházművészet megújítása terén elért. Külföldön szerzett benyomásairól is igen színesen számolt be, de mégsem erre tette a hangsúlyt. Lazán kapcsolódó írásai a vidéki színészet átfogó képét rajzolják meg. „Min-

denről szól ez a könyv – írta az előszóban –, talán rendszeresen, talán rendszertelenül, mert nem lesz olyan ága, apró állomása a vidéki színészek lelki világának, művészi, nappali életének, amiről ne beszélnek. Hol melegen, hol keserűen, de mindig igazságosan. Útmutató maga az egész könyv, épp azért sem tartalomjegyzék, sem fejezet-címek nincsenek benne; a célom az, hogy mindenre reá-mutassak és ahol lehet, még új utakat vágni, oda érdemes is eljönni. Nem baj az, ha az út először nehezen járható és rögös.”³

1914-től Komjáthy Jánost váltotta a Kassai Nemzeti Színház élén, társulatával Brassó színházi feladatait is ellátta a színikerületi rendszer beosztásának megfelelően. 1915. augusztus 14-én megnyitotta az új brassói színházat, amelyet az állam által biztosított telken – a Schöpflin Aladár által szerkesztett, 1929-ben megjelent *Magyar Színművészeti Lexikon* Faragóról szóló szócikke szerint –, saját költségén építtetett fel. Erre a nagylelkű gesztusra a napi sajtó áttanulmányozása során semmiféle utalást nem lehet találni, így valószínűsíthető, hogy a lexikon összeállítása idejére már a perifériára kerülő Faragó saját személye fényezésére sugallta ezt a momentumot. 1916 augusztusában a társulatnak menekülnie kellett Brassóból a megszálló román csapatok elől, de 1917 júniusában még visszatérhettek a nyári évadra. 1915 augusztusában szerződött társulatához Biller Irén, akit tehetsége hamar a primadonnák közé emelt. 1917 januárjában házasodtak össze Faragóval, de a színésznőnek nagyobb tervei voltak annál, mint hogy a vidéki város sztárja maradjon: 1921-ben a főváros meghódítására indult, miközben még Kassán is fellépett. Rátkai Mártonnal való szerelmi viszonya 1922 nyarán, a férfi felvidéki vendégzereplése során újabb ösztönzést jelentett, mígnem Billert 1923-ban a Fővárosi Operettszínház szerződtette, ahol 1926-ig sikert sikerre halmozott. Lehár Ferenc *A három grácia* című operettje háromszáz előadást ért meg vele.

¹ KOVÁTS Miklós: *Magyar színjátszás és drámairodalom Csehszlovákiában 1918–1938*. Pozsony, Madách, 1974; TURCZEL Lajos: *Magyar művészeti élet az első Csehszlovák Köztársaságban = Irodalmi Szemle*, 1966, 7 sz., 653–657.; TÓTH László: *Kényszerpályán. A po-*

zsonyi magyar színjátszás az államfordulat idején (1918–1924) = Fórum, 2017, 1 sz., 27–65.

² FARAGÓ Ödön *játékkönyve* = OSZMI Kézirattár, 80.134 ltsz.

³ FARAGÓ Ödön: *Impresszióim*. Bp., Singer és Wolfner, 1912, 7.

A Kassai színház

— Kiküldött tudósítónktól —

Régezte még igen csekély véleménye volt a pesti embernek a vidéki színházakról. Aki elutazott valami ügyes-bajos dolgában vidékre és ott megnézte kíváncsiságból a helyi társulat valamely előadását, annak igen furcsa műélvezetben volt része. A vígjáték láttára mélyen elszomorodott, a tragédiákon pokolian jól mulatott. Csak igen ritka helyen volt komoly kulturája a színészetnek, például Kolozsváron, ahol tudvalevőleg hamarabb alakult állandó színház, mint Budapesten.

Ma már más a világ a vidéki színészetnél. Egész sereg város van a magyar vidéken, amely intelligens és nivós színházat tart fenn. Sőt néhol, a nagyobb



Faragó Ödön, a kassai színház igazgatója.



városokban, teljesen fővárosi színvonalu előadásokat is látni. A Színházi Élet munkatársa elutazott most Kassára és onnan egy kiválóan vezetett, pompás színház magas színvonalu művészi munkájának emlékeivel tért vissza.

A Kassa-brassói színi kerületnek Komjáthy János volt legutóbb az igazgatója. Ő aztán beült a buda-temesvári színházaknak Krecsányi távozásával megüresedett igazgatói székébe és helyét Faragó Ödön foglalta el. A kassai színháznak most *Faragó Ödön* az igazgatója. Forró lelkű, folyton dolgozó, nemes indulatu művészember, maga is elsőrangú színész, ezenfelül pedig sokat olvasott, nagytudásu dramaturg és rendező. Az isten is színigazgatónak teremtette. Viszont az is igaz, hogy a színigazgatásból nem fog vagyont szerezni. Janovics Jenőn kívül ő az egyedüli igazgató, aki a háboruban is teljes fix gázsit fizetett és fizet tagjainak. Ha egy ujdonság szép kiállítást igényel, Faragó Ödön szórja a pénzt diszletre és

Biller Irén a kassai szubrette primadonna

Faragónak a háború éveiben Kassán hol a szénhiány, hol a spanyolnáthajárvány miatt kellett bezárnia színházát. Az 1914. december 2-i előadáscímhez (Jacques Offenbach: *Hoffmann meséi*) a következő bejegyzést illeszti: „Félbe szakítottuk az előadásunkat, nagy pánik, utazás. Oroszok elől menekülés.”⁴ December 19-én Lehár Ferenc *A drótotót* című operettjével folytatták az évadot. 1918. december 22-én a cseh csapatok vonultak be a városba, majd 1919 júniusában a magyar Vörös Hadsereg foglalta vissza a területet. Faragó mindkét félnek próbált megfelelni, de a különböző történelmi korszakokban különbözőképpen interpretálta a történeteket. (Érdekes összevetni visszaemlékezés-variációit, amelyekben például Kassára a Vörös Hadsereg élén érkező egykori szegedi ismerőse, Kun Béla hol negatív, hol pozitív színben tűnik fel.)

Az impériumváltás előtt Észak-Magyarországot hat színikerületre osztották. Legjelentősebb társulattal a kassai–brassói, a pozsonyi–fiumei és a miskolci–ungvári kerületek rendelkeztek, közülük a kassai–brassói és pozsonyi–fiumei színikerületekben elsőrangú társulat játszott, és ezek az évi időnyből nyolc-nyolc hónapot Kassán, illetve Pozsonyban töltöttek. 1918 után mindez gyökeresen megváltozott. Pozsonyba a Szlovák Nemzeti Színház megteremtésére a prágai kormányzat megbízásából cseh társulat érkezett, amely az évad jelentős részére megkapta az addig Városi Színházként funkcionáló színházépületet. A német és a magyar társulat a maradék hónapokon osztozott. A Polgár Károly vezette magyar együttes a Vigadó és a ligeti Aréna adta lehetőségeket is próbálta kihasználni, de a nyári hónapokban egyébként is lanyha érdeklődés nem volt elég a színház fenntartására. Faragó Vavro Šrobárhoz, a Szlovákia irányításával megbízott teljhatalmú miniszterhez intézett memorandumában azt javasolta, hogy az országban egyetlen magyar színikerület legyen, így Pozsonyban és Kassán ugyanaz a nagy társulat tartsa előadásokat. A kisebb társulatok számára további négy kerület kialakítását szeretne volna elérni: Nyugat-Szlovákiában, Közép-Szlovákiában, a Szepességben és a Trianon után Csehszlovákiához csatolt Kárpátalján. Faragó kezdeményezése részben sikerrel járt, egy 1920-ban kiadott rendelet szerint egy társulatnak kellett ellátnia Kassa és Pozsony, valamint néhány, a határozatban megadott kisváros magyar színielőadásait. A színikerületre vonatkozó koncessziót Faragó Ödön kapta meg. Tóth László *Kényszerpályán. A pozsonyi magyar színjátszás az államfordulat idején (1918–1924)* című tanulmánya a cseh és szlovák nyelvű színháztörténeti és sajtóforrásokat is

földolgozva arra a következtetésre jut, hogy Faragó egyéni színidirektori, színházi vállalkozói érdekei afelé mutattak, hogy minél előnyösebb helyzetbe kerüljön akár a többi magyar társulat rovására is, azonban emellett a magyar színjátszás pozíciójának és tekintélyének megőrzése is motiválta cselekedeteit. „E kettő érdekében úgy döntött, hogy egyszerre több vasat is tart a tűzben, és Kassán is, Pozsonyban is, sőt Prágában is – szlovák és cseh színházi és kormányzati körökben egyaránt – szövetségeseket keresett magának.”⁵ Tóth László Martin Bendík a Szlovák Nemzeti Színház megalapítását tárgyaló tanulmányának megállapítását is idézi, amely szerint Faragót az új viszonyokhoz való jobb alkalmazkodóképessége tette nyertesé a színházi koncesszióért folyó küzdelemben, amelyet Polgár Károllyal vívott.

Az új államrend megszilárdulása, az új törvények meghozatala, az új közigazgatás kiépülése nem ment egyik napról a másikra, az átmeneti korszakot a trianoni békeszerződés 1920. június 4-i aláírása zárta le. Faragó Ödönnek is hozzá kellett szoknia az új viszonyokhoz. Az nem jelentett újdonságot, hogy a színházépületeken meg kellett osztoznia a szlovák és a német társulattal is, de az mélyen felháborította, hogy a színi évadok beosztása állandó hátrányba hozta a magyar társulatot. Ezentúl, ha szlovák műkedvelők igényt tartottak a színházépületre, a kiszolgáló személyzettel együtt díjtalanul át kellett azt engedni. Bár a városi rendeletek havi két alkalmat írtak erre elő, a szlovák hatóságok teret adtak az ennél gyakoribb kiigénylésnek is. Ezek a műkedvelő előadások, ünnepségek gyakran estek a legnagyobb bevétellel kecsegtető hétvégi estékre. A magyar színészet működését további korlátozások is akadályozták. A Csehszlovákiában 1921. február 16-án megtartott első népszámlálás után csak abban a városban engedélyezték magyar színtársulat szereplését, ahol a felmérés szerint a magyar lakosság lélekszáma meghaladta a húsz százalékot. Nem volt példa nélküli az olyan atrocitás sem, amelyet a *Kassai Napló* tudósításából ismerünk: „Vasárnap délből a csehszlovák centralista pártokhoz tartozó államalkotó tisztviselők a színház előtt gyűltek rögtönöztek, amelynek éle a szlovák néppárt ellen irányult. Gyűlés után a színházban található magyar feliratokat eltávolították. A gyűlés külsőségei és kísérei jelenségei meglehetősen zajosak voltak.”⁶

Az új történelmi helyzetben Faragó szükségesnek tartotta cseh vagy szlovák darabok magyar nyelvű bemutatását is, így operaegyüttesével elsőként vitte színre magyarul Smetana *Eladott menyasszony* című operáját (bemutató: 1919. április 26.), és a felvidéki magyar íróknak – Lányi

⁴ FARAGÓ Ödön *Játékkönyve. i. m.*

⁵ TÓTH: *i. m.* (2017), 43.

⁶ *Kassai Napló*, 1923. február 6., 4.

Menyhértnek, Merényi Gyulának, Sándor Imrének, Sebesi Ernőnek, Sziklay Ferencnek, Vécsey Zoltánnak – is teret adott. Lányi Menyhért *A herceg szerelmes* és *Firenzei haláltánc* című egyfelvonásosának, valamint Vécsey Zoltán *Szent titok* című drámájának színre állításában 1923 márciusában Beregi Oszkár is szerepet vállalt. (Példa nélküli, hogy Vécsey művét a kassai társulat két év múlva – 1925. augusztus 26-án – felújította.) Beregi, aki ekkor bécsi emigrációban élt, a kassai vendéglátékhöz könnyebben szerzett beutazási és játszási engedélyt, mint magyarországi pályatársai, mivel az osztrák színészegyesület tagja volt. Eredetileg Rómeó és Hamlet szerepére szerződött Faragóval, azonban a nagy sikerre való tekintettel meghosszabbította turnéját. Impresszióiról a *Színházi Élet*nek számolt be: „Két estére mentem Kassára és a pozsonyi minisztérium működési engedélyével, amelyért köszönettel tartozunk, megkezdtem a szereplést. Faragó direktor nem mert több estére hívni, mint kettőre, ezt is csak becsületből tette, de Rómeó és Hamlet olyan zsúfolt házakat csinált az én nagy-nagy gyönyörűségemre, hogy a két előadásból hét lett, sőt három új magyar szerepet is tanultam be, és játszottam el – és amint Ignótus írta, aki

Faragó Ödön
búcsúzik
Kassától,
Színházi Élet,
1923, 14. sz.

SZÍNHÁZI ÉLET
57

Faragó Ödön búcsúzik Kassától

Lelkes és megható ünnepségek voltak március 22–25-ig a *Kassai Nemzeti Színházban*. Ezeken a napokon búcsúztatták el Faragó Ödönt, a Kassai Nemzeti Színház igazgatóját, aki kilenc esztendőn keresztül kormányozta a kassai és felvidéki magyar színészet hajóját.

A búcsúzó alkalmából a felvidéki és kassai magyaregyesületek és a város társadalmi őszinte és megható módon nyilvánította nagyrabecsülését és szeretetét a távozó igazgató iránt. Negy estén keresztül a *Bibóros*, *Hivatalnok urak*, *Napoleon öcsém* és *Nap és Hold* főszerepeit játszotta el Faragó Ödön és az előadások alatt nemcsak a színigazgató, de a színművész minden szép és nemes erénye ott élt a zsúfolt nézőtér előtt.

Az első és utolsó előadás előtt az ünnepi testületek és intézmények nyújtották át Faragó Ödönnek búcsúzóul üdvözlő írásukat és a sok kedves ajándékot, amelyek a felvidéki magyarság szeretetének jelei. Amikor utoljára görbült le a függöny az egész nézőtér könnyes

szemmel mondott Isten hozzátot Faragó Ödönnek, akinek kilenc évi kassai színigazgatója a magyar kultúrának sok dicsőségét hozott.



Hollós Terus —
Pesten. Hollós Terus a kitűnő dalénekesből hosszas betegségéből felépülve Pestre érkezett. A művész már április közepén módját fogja ejteni, hogy januáról elhalasztott hangversenyét megtartsa. A nagy érdeklődéssel várt ária- és dalestén gazdag és színes műsor keretében fognak feltámadni a legszebb Petőfi- és Ady-dalok. Hollós Terus ezenkívül egész sereg magánszámot fog előadni a legelső magyar szerzők legkitűnőbb műveit szívaltatva meg.

FARAGÓ ÖDÖN

most Kassán él – nagy és szép sikerrel. Nem röstellem bevallani, nagy gyönyörűségem volt vele. Először, hogy két fiatal magyar írótt vittem diadalra, azután meg, hogy három új szerepet – érdekes szerepet – kreálhattam, és legfőképpen, hogy magyar szerepeket játszottam.”⁷

A kassai magyar színészek anyanyelvük önfeláldozó apostolaiként jelennek meg írásában, „akik éjjel-nappal dolgoznak, tanulnak, hogy lehetővé tegyék a magyar színészet életét az új államalakulatok területén. [...] a kassai, meg a munkácsi társulat is emberfőlötti munkát végez. Naponta új darabok, új szerepek, próba, tanulás, ruhavarrás, vasalás, játék és előadás után újra tanulás, reggel próba, és így tovább nap-nap után. Fizetésre várnak türelmesen, míg van annyi a direktornak, hogy újra fizethessen. És mégis! Csodák-csodája, a színészeink friss egészségben vannak, jó kedvűek és reménykedve néznek a jövő elé. Csak néha, mikor már minden elcsöndesedett, szólalnak meg komoran halkan: »Jó-jó, ma még megy valahogy, de mi lesz jövőre? És azután? Könnyű Pesten magyarnak lenni, ide jöjjenek, itt mutassák meg...«”⁸

Faragó Ödön a megbékélést kívánta szolgálni azzal is, hogy műsorra tűzte a modern cseh drámairodalom kiemelkedő alkotásait: a budapesti színházakat megelőzve mutatta be František Langer *Periféria* és Karel Čapek *R. U. R.* című színművét. Ez utóbbit 1921. december 14-én. Az előadásnak nagy közönségsikere volt, a kritikusok is méltatták Faragó direktort a darab műsorra tűzéséért. Az előadást nem csak a magyar közönség látogatta, a szlovák „intelligencia” is megnézte, így Faragó egy újabb közönségréteget nyert meg – igaz, csak ideiglenesen. A pozitív visszajelzéseken felbuzdulva további Čapek-dramákat hozott színre: *A zsványt* 1922. április 12-én, *A rovarok életét* 1922. október 24-én, a *Makropulosz-ügyet* 1923. március 20-án, azonban ezek az előadások sem kiemelkedő kritikai, sem pénzügyi sikert nem hoztak: „Kitűnő előadással talán meg lehetett volna a darab sorsát menteni, de színészeink a szezon végén meg sem érlelhetők a darab filozofikus mélységeit” – értékelt a *Kassai Napló* a *Makropulosz-ügy* premierje után.⁹

Az 1918 és 1938 közötti időszakot vizsgálva Kovács Miklós a következő megállapítást teszi: „a szlovákiai magyar színjátszás két évtizedes történetének legértékesebb részét Faragó szintársulatának 1919–1923 közötti működése jelenti. Ebben az időszakban a társulat tevékenységében – minden nehézség ellenére – kimutatható az értékesebb műsorra, magasabb művészi színvonalra való törekvés. Kétségtelen az is, hogy ebben az időszakban a Faragó-társulat Magyarország vidéki társulatainál is ma-

⁷ BEREGI Oszkár: *Magyar szerepek* = *Színházi Élet*, 1923, 15. sz., 1.

⁸ Uo., 1–2.

⁹ *Kassai Napló*, 1923. március 22., 5.

gasabb színvonalat képviselt.”¹⁰ Azonban a pozsonyi székhelyű, a magyarság ügyeit is intéző szlovák minisztérium 1923 tavaszán megvonta bizalmát Faragótól, bár koncessziója csak szeptemberben járt volna le. Az 1923–24-es évadra pályázatot írtak ki, amelyre Polgár Károly, volt pozsonyi színigazgató, Iván Sándor és Kolos Ernő színházi titkárok, Bohum, rózsahegyí író, Földes Dezső színész-rendező, valamint Faragó jelentkezett. Faragó és Polgár rendelkezett megfelelő tapasztalattal és színházi felszereléssel (díszletek, jelmezek, szövegkönyvek stb.), de a minisztérium a politikai pártokhoz fűződő kapcsolataik miatt nem kívánta játszási engedélyhez juttatni őket. Faragó Ödönt a *Prágai Magyar Hírlapban* megjelent cikke az ellenzékhez kötődő személynek láttatta, sőt irredentizmussal is megvádolták, míg Polgár keresztényszocialista kötődése volt nyilvánvaló. Így az április 13-án megszületett döntés szerint a független Földes Dezső vehette át a kassai–pozsonyi színikerületet. Földes kinevezését kezdettől fogva kételkedve fogadta a közvélemény. Kedves, bohém színésznek, ügyes rendezőnek tartották, de megkérdőjelezték vezetői rátermettségét, hiányolták a mögötte álló tőkét, furcsállották, hogy díszlettár, jelmeztár, színházi szövegpéldányok nélkül színházat tud működtetni.¹¹

Írások és emlékek című kötetében Faragó az ellene megnyilvánuló intrikával magyarázta bukását, amely nemcsak a magyar, hanem a szlovák sajtóban is hangot kapott. „Odáig jutott tehát a dolog, hogy a minisztérium komoly elemei a sok kilincseléstől, beadványoktól, újságcikkektől, melyeket ellenem fabrikáltak, annyira megdöbbentek, hogy a magyar színészet, amely eddig kezemben biztos alapon nyugodott, kellemetlen üggyé lett Bratislavában.”¹²

A politikailag megbízható, de tapasztalatlan Földes, aki színházi felszerelését is Faragótól volt kénytelen bérelni, alig egy évig regnált. Ez az időszak elég volt ahhoz, hogy bebizonyosodjon, nem rendelkezik a társulatvezetéshez szükséges képességekkel, rendezői tehetséggel és tőkével. A társulat körüli botrányok egyre gyakoribbak voltak, előadások maradtak el, a társulati tagok nem kapták meg járandóságukat, a közönség távolmaradással tüntetett. A szlovák sajtó a helyzetet úgy értékelte, hogy a magyar lakosságnak nincs szüksége színházra, felesleges magyar színházi szezont tartani Kassán, a csehszlovák társulat átveheti a magyaroknak fenntartott terminust is. Egyre gyakrabban vetődött fel Faragó Ödön neve, aki megoldást jelenthetett a szlovenszkói magyar színészet

válságára. „Mikor én, most múlt esztendeje, Kassára jöttem, s aztán a magyar évad megkezdődött: a színházat Faragó igazgatta, előadásai jók voltak, s a közönség eljárt beléjük” – kezdte a *Kassai Napló* számára írt helyzetértékelését Ignótus 1924. január végén. „Még irodalmi kísérletekre is telt, fiatal kassai magyar költők darabjainak előadására. Jól eső színház volt, az emberek szerettek bele járni, – nem tüntetésből, mert ugyanazon réteg magyar közönség volt, mely a csehszlovák operai előadásokat is szeretettel hallgatta, s hálásan megtöltötte. Vagyis semmi politikai vagy kultúrérdek nem látta kárát, hogy a magyar szerette és frekventálta a maga színházát.”¹³ A krízisből kivezető úton a társulatot előbb egy öttagú konzorcium vezette, majd Földes Dezső koncessziójának lejártával Faragó Ödön kapott ismét játszási engedélyt a kassai–pozsonyi színikerületre 1924. június 14-től 1926 októberéig.

Közben, az 1923–24-es évadban Faragó – mai szóhasználatlaltal – alkalmi munkákból élt, vendéjátékokat vállalt Nyíregyházán és Ungváron, matinékat és felolvasásokat tartott a felvidéki magyar városokban, színiiskolát szervezett Kassán. A szlovenszkói szabályok évről évre szigorodtak abban a tekintetben is, hogy a színtársulatok tagjainak túlnyomó részének csehszlovák illetőséggel kellett rendelkeznie. Faragó úgy gondolta, hogy ezt a problémát csak úgy lehet megoldani, ha az eljövendő színészgenerációkat helyben nevelik ki. Ezt az igényt felismerve, illetve saját megélhetését biztosítandó az egykori direktor tanfolyamot hirdetett Kassán: „Faragó Ödön színésznevelési és műkedvelői előadók tanfolyama március 10-én délután 4 órakor veszi kezdetét” – hirdette a helyi újság.¹⁴ Faragó két hónapra tervezte a tanfolyamot, amelynek sikerességétől tette függővé, hogy az iskola a továbbiakban nyilvános jelleggel, hivatalosan, további oktatókkal fog-e működni. (Kassán végül erre nem került sor. Pozsonyban nyit majd színészképző iskolát az 1930-as évek elején.)

Faragó társulatával 1924. június 14-én kezdett Losoncon, hatalmas deficitet könyvelve el, majd augusztus elejére az is eldőlt, hogy a magyar társulat szeptemberben nem kezdheti meg az évadot Kassán, mert a minisztérium új beosztást rendelt el: a szlovák társulat játszhatott január közepéig, majd a magyar színészek vehették birtokba a színházat három és fél hónapig. Faragó arra törekedett, hogy elérje a pozsonyi minisztériumnál, hogy a rövidebb kassai évadot kompenzálандó kapjon lehetőséget a sárosi és szépeességi városokban is, ahol eddig a magyar lakosság húsz százalékot el nem érő arányára hivatkozva megtagadták a magyar társulatoktól a játszási engedélyt. A ját-

¹⁰ KOVÁTS: i. m. (1974), 41.

¹¹ *A magyar színtársulat új koncessziója* = *Kassai Napló*, 1923. április 13., 4.

¹² FARAGÓ Ödön: *Írások és emlékek*. Užhorod (Ungvár), Lám Elemér Rt., 1933, 140–141.

¹³ IGNÓTUS: *A kassai magyar színház dologához* = *Kassai Napló*, 1924. január 31., 1.

¹⁴ *Kassai Napló*, 1924. március 5., 5.



Megalakult a „Faragó Üdön vacsorázó társaság”, amely havonként egyszer ülésezik. Tagja nem lehet más, mint Faragó Üdön volt és mai színészei, barátai és tisztelői
Az alakuló ülés résztvevőinek egyik csoportja: Rubinyi Tibor, Pázmán Ferencné, Bánóczy Dezső, Pázmán Ferenc, Biller Irén, Bérezy Ernő, Faragó Üdön, Simonyi Mária, Móricz Zsigmond (Kertész felv.)

Maga csak tudja,
Intim Pista,
Színházi Élet,
1929, 6. sz.

szóterület kibővítésére irányuló erőfeszítései azonban nem jártak sikerrel, így a jóval szerényebb létszámú társulat (ötvenkét fő) ősszel Léván, Losoncon, Komáromban és Érsekújváron, Rimaszombaton, Rozsnyón volt kénytelen játszani.

Koncessziója lejártával Faragó feladva a szélmalom-harccá váló küzdelmet a beszűkülő lehetőségekkel, az egyre súlyosabbá váló tőkehiánnyal, 1926 őszén a Szegedi Városi Színház igazgatására cserélte fel a szlovenszkói vándorbotot. „Szegeden semmi sem sikerült. Eljöttem onnan. Budapesten az Andrássy úti Színház szerződtetett főrendezőnek. De innen is minden gondolatom Csehszlovákia felé vonzott” – írta egy kiadatlan visszaemlékezésében.¹⁵ De Budapesten nem találta a helyét – 1930-ban öngyilkossági kísérletéről adtak hírt az újságok.¹⁶ Sok mindennel

próbálkozott: a Komikusok Kabaréjában, az Új Színházban, a Belvárosi Színházban, a Magyar Színházban, az Andrássy Színházban és az Erzsébetvárosi Színházban jutott rendezői és színészi feladatokhoz. Közben színház-alapításba kezdett: 1934 augusztusában Új Magyar Színpad néven népi játékokat, népi ének- és táncjeleneteket, szcenírozott népballadákat, valamint Erdély, a Felvidék és a Délvidék íróit és zeneszerzőit szerepeltető színházat kívánt nyitni az Akácfa utca 4. szám alatti mozihelyiségben. Szabó Pál *Macska az asztalon* című énekes, népies mesejátékához Bartók komponálta volna a zenét.¹⁷

Közben 1932-től 1934-ig Földes Dezső, 1936-ban Iván Sándor társulatával Csehszlovákiában játszott. Iván Sándorral 1936 szeptemberétől az 1937-es szezon végéig szerződött mint rendező és színész, de alig kezdődött el

¹⁵ FARAGÓ Üdön: *A szlovenszkói és ruszinszkói magyar színészet huszonöt éves története 1918. elejétől a szovjet felszabadítási harcokig*. Gépirat [1945 után], 85. = OSZK SZT Irattár 47.

¹⁶ Luminállal megmérgezte magát Faragó Üdön volt színigazgató = *Pesti Napló*, 1930. szeptember 16., 14.

¹⁷ Bartók Béla zenéje az Új Magyar Színpadon = *Budapesti Hírlap*, 1934. szeptember 20., 10.

Faragó Ödön

ÉLETEM TÖRTÉNETE

Hatvan esztendő... Bizony nagy idő! Színész életében — aki annyi embert próbál megformálni s annyi szerepbe életet önteni — talán még ennél is több: megannyi emberi élet! S most, hogy a Nemzeti Színház együttese oly kedvesen emlékezett meg a színpadon eltöltött hatvan esztendőmről, a vídám és szomorkás emlékek, a sok siker és sok küzdelem évei mind-mind eszembe jutnak.

Dunaadonyban születtem. Emlékszem, már gyermekkoromban elfogott a »színészi láz«: a kuglizóban játszottam, ágáltam a parasztyerekek előtt s így aztán a késmárki gimnázium elvégzése után valóban a Színiakadémián kellett találnom magam. Távoli rokonom, Csillag Teréz segítségével vettek fel s büszke vagyok rá, hogy első, nagy mesterem Ujházi Ede volt! Rajta kívül még két ember nevelt színésszé: Makó Lajos, a szegedi és Komjáthy János, a debreceni direktor.

Fiatalkorom egyik legemlékezetesebb sikere a Nemzeti Színház egy francia darabjában Lebonnard apó szerepe volt: a második felvonás után a közönség ott, a nézőtéren indított gyűjtést egy babérkoszorúra. Ma is megvan a szalagja.

Tulajdonképpen Székesfehérvárott kezdtem, de bejártam csaknem az egész akkori Magyarországot. Játszottam Szegeden,

Debrecenben, majd az első magyar kabaréban, a Tarka Színpadon, aztán a Magyar Színházban, majd Brassóban, Kassán. 1912-ben Kolozsvárott mint főrendező nyitottam meg az első ottani színésziskolát. Az Országos Színészegyesület 1913-ban külföldi tanulmányútra küldött s visszatértemkor Brassóban is, Kassán is megválasztottak a színház igazgatójául. A kassait fogadtam el; 1913 május 13-án választottak meg, nem is volt több pénz a zsebemben aznap, mint 13 krajcár... A kassai színházat aztán 1919-ig vezettem több-kevesebb gond közepette. Az első csehszlovák köztársaságban újra kineveztek az ottani magyar színigazgatók egyikéül és szerénytelenség nélkül mondhatom, jó színházat tudtam szervezni Szlovákiában, sok kitűnő színész került ki a kezem alól. Sok helyen játszottunk, kisebb-nagyobb városokban. Hányatott évek voltak ezek! Hol Kassán voltam igazgató, hol Pesten játszottam, 1926-ban a szegedi színház igazgatójává választottak, később a pesti Andrassy úti Színpad főrendezője lettem. S ismét vissza Pozsonyba, itt új színészgárdát kellett nevelni, színésziskolát nyitottam hát, majd megalakítottam Ungvárott a Kárpátaljai Magyar Színházi Szövetkezetet.

A Faragó-társulatra ma is szívesen emlékeznek vissza



Faragó Ödön, a »Bánk bán« Mikhál bánjának szerepében. Ezt a szerepet játszotta színészi működésének hatvanadik esztendőjének jubiláló előadásán

mindazok, akik valaha látták előadásainkat a szlovákiai városokban. Magam is játszottam, sokat, szívesen s ha a kritikának hihetek, gazdag sikerrel is. De mindig szívesen foglalkoztam a színésznevelés és rendezés kérdésszel. Három könyvem jelent meg s most is írtam egyet: ötszáz színész életét rajzoltam meg benne.

Visszatekintek eddigi pályafutásomra s úgy vélem, színes, mozgalmas — sikerekben, örömben, szenvedésben gazdag pálya volt. Újra csak ezt csinálnám végig...

Még annyit, hogy 1946-ban a Művész Színház adott számomra helyet, majd a Nemzeti Színház szerződtetett s ma is a Nemzeti tagja vagyok. S amikor most, jubileumomon a kollégák annyi szeretettel és megbecsüléssel vettek körül, meghatottan csak annyit mondhattam: ahhoz, hogy az ember igaz művész lehessen, ezt a pályát sok-sok tanulással, őszinte hittel és művészi becsülettel kell végigküzdeni.

Faragó Ödön:
Életem
története,
Színház és Mozi,
1955, 49. sz.

az évad, novemberben megvonták tőle a játszási engedélyt. Az Országos Színészegyesület 1937 márciusában egyik alelnökének választotta meg. Horváth Árpád, aki a debreceni Csokonai Színház igazgatója volt ekkor, az 1937–38-as évadra főrendezőnek szerződtette, de hamar kiderült, hogy Faragó nem tud azonosulni Horváth művészi elképzeléseivel, így szeptemberben felmondott.

1938 novemberében az első bécsi döntés értelmében visszacsatolták Magyarországhoz a Felvidéket. A kassai társulatot ekkor Sereghy Andor vezette, aki – Faragó megítélése szerint – lojális volt a csehszlovák hatóságokhoz, de a megváltozott politikai környezetben magyarabb lett a magyarnál. „Amikor a dicsőséges Horthy bevonulás után Hóman helyettese, vitéz Haász Aladár Kassára ment, és audenciát adott a kultusztárca ügyeiben, a kassaiak a színház vezetése kérdésében tiltakoztak Sereghy ellen. Megkérdi, kit óhajtanak. Erre egyhangúlag Faragó Ödönt jelölték meg. Mire a Méltóságos Úr kijelentette: »Nem lehet.« Persze szörnyű bűnöm volt: zsidó származás, szocialista, szabadkőműves!” – láttatja e történelmi napokat saját szemszögéből Faragó *Prológ* című, kéziratban maradt művében.¹⁸ Majd így folytatja: „Mint az ámokfutó rohantam Kassára. Milyen csalódás és letörttség fogadott ott engem! A régi kedves arcok eltűntek! [...] Az újak, a törtetők elfordultak vagy igen éreztették keresztény felsohbségüket. Visszaszaladtam Pestre.”¹⁹

A *Színészek Lapja* 1938. évi 11–12. száma tartalmazza az objektív adatot is: az Országos Színészegyesület 10403 számon tudomásul vette Faragó Ödön Kassa–Ungvár, Munkács és beregszászi kerület elnyerésére benyújtott beadványát.²⁰ Hamar bele kellett törődnie, hogy zsidó származása miatt nincs esélye arra, hogy ismét a Kassai Nemzeti Színház élére kerüljön, sőt a Színház- és Filmművészeti Kamara azt sem engedélyezte számára, hogy koncessziót kapjon a kárpátaljai színikerületben. Kénytelen volt elfogadni azt a megoldást, hogy a szintársulatot névleg Iván Sándor vezesse, neve pedig csak színészként szerepeljen a színlapokon.

„Megszerveztem egy jó középrendű szintársulatot, és mondhatom, hogy nevemnek tisztességes híre könnyen átsegített az akadályokon. Az anyagi elindulás tőkéről is magam gondoskodtam. Iván csak január elejére kötelezte el magát az ő tőkájének átadására. Becsületes szándékáról meg voltam győződve. [...] Mégis cserbe hagyta ígését. [...] Ez az idő, amelyet ennek a munkának az élén töltöttem: Rozsnyó, Rimaszombat, Léva, Munkács, Szolyva, Beregszász, Nagyszőlős, Huszt városában – legsötétebb lapja színészi pályámnak” – olvasható a *Prológ*ban.²¹

Faragó Ödön 1940 júniusában tért vissza Budapestre. „A zsidó-törvény gyűlölködő szelleme megfosztott minden működési lehetőségtől. A tanúsítvány szerint nem számítok zsidónak, de a színész-kamara szerint igen” – írta elkeseredetten a játékkönyvbe. Dr. Fleischmann Gyula, a Felvidéki Minisztérium jó szándékú tisztviselője segítette elő mentesítési irata elnyerését.²² Kénytelen volt nyomorúságos nyugdíjából megélni, amely néha kiegészült a Magyar Szent Kereszt Egyesületben és a Budapesti Mozart Egyesületben való felolvasások, kisebb rendezések után járó csekély honoráriummal. Emellett hatvanöt évesen az *Újság* című lap ügynöke lett, újra a vidéket járta, nem sok sikerrel. Kassán, 1942 augusztusában jelentette meg emlékiratát *Írásaim és emlékeim* címmel.²³

Nincs nyoma, hogyan sikerült a zsidó származású Faragónak a német megszállást és a nyilas hatalomátvételt időszakát túlélnie. Erről visszaemlékezései és játékkönyve sem tartalmaz információt, 1943 után 1945. szeptember 1-jén folytatódik a bejegyzések sora. 1945–1946-ban a debreceni színház főrendezőjeként működött, azután már csak kisebb szerepekben láthatta a közönség: 1946-ban a Művész Színházban, majd 1956-ig a Nemzeti Színházban játszott. Utolsó szerepét Karinthy Ferenc *Ezer év* című drámájában alakította, amelynek 1955. december 30-án tartották a bemutatóját. 1958. július 28-án hunyt el, Budapesten.

¹⁸ FARAGÓ Ödön: *Prológ*. Gépirat, 68. = OSZK SZT Irattár 48/2.

¹⁹ Uo.

²⁰ *Jegyzőkönyv az Országos Színészegyesület igazgatótanácsának 1938. október hó 25-én tartott üléséről* = *Színészek Lapja*, 1938, 11–12. sz., 5.

²¹ FARAGÓ Ödön: *Prológ*. i. m. 69.

²² Uo.

²³ A jelenséget kitűnően elemzi GAJDÓ Tamás: *(Nem) véletlenül történt. Zsidó színházművészek emlékiratai 1939–1943 között* = *Jelenkor*, 2004, 6. sz., 538–544.

Makó Lajos, az elfeledett színigazgató

Makó Lajost¹ elsősorban a nagy árvíz után, 1883-ban felépített Szegedi Városi Színház igazgatójaként könyvelte el a magyar színháztörténet. Pedig művészeti tevékenysége több figyelmet érdemelné. „Nem haboztunk megírni, hogy Makó kiváló tehetség, kit a Nemzeti vagy Népszínházban is díszes hely illet meg” – írta Mikszáth Kálmán.² „Makó pontos és nagyon lelkiismeretes igazgató, társulatának valóságos apja, szeretik is mindannyian” – jegyezte fel naplójában Blaha Lujza.³ Juhász Gyula így emlékezett rá: „Makó Lajos ideális színházvezető volt a szó goethei értelmében. [...] Praktikus idealista. Értette a dolgát mindkét irányban: az üzlet és a művészet tekintetében egyaránt. De a magyar művelődés ügyét tekintette elsősorban, neki templom volt a színház és a szentáldozás az előadás.”⁴

Ki volt ez a ma már szinte elfeledett színházteremtő?

A debreceni Piac utca elején, nem messze onnan, ahol a Nagytemplom tövében a Piac-térbe – ma Kossuth tér – torkollott, az 1850-es években egy takaros ház állt, utcai frontján vaskereskedéssel. Tulajdonosa a köztisztviselői állású Makó István városi képviselő, kereskedőtestületi tag, aki nemesi címmel is dicsekedhetett.⁵ Ötgyermekes családjának első fiúgyermeké volt az 1854. október 8-án született Makó Lajos. Édesanyja Szikszay Júlia, a neves debreceni Szikszay dinasztia leánya.

A Szikszayak nemcsak a Makó családdal, hanem a kitűnő íróval, Szabó Magda édesanyjának családjával, a Jablonczayakkal is baráti, majd rokoni kapcsolatot ápoltak. Az író nagyapjának, Jablonczay Kálmánnak legjobb barátja Szikszay Gyula volt, Makó édesanyjának unokaöccse. Jablonczay Kálmán naplójában a Hármasszövetség nevű baráti köréről írva önmagát Hektor grófnak nevezte, míg Szikszayt Herczeg Henriként említette meg.⁶ Makó Lajos húga, Ilka is helyet kapott a naplóban mint Jablonczay Kálmán egyik ifjúkori szerelme.⁷ A Makó és Jablonczay családot az eladósodás mocsarából rend-

szert Szikszay Gyula húzta ki, aki végül be is házasodott a Jablonczay családba. Feleségül vette Margitot – Szabó Magda nagynénjét –, és debreceni uszodáját feleségéről elnevezte Margit fürdőnek.⁸

Az 1877-ben megkötött Hármasszövetség harmadik tagja azonban nem Makó Lajos volt. Ő akkor már Kecskeméten, Némethy György társulatában operettbuffó. Az eredetileg ügyvédnek szánt fiatalember pályamódosításának körülményeit fia, Makó Zoltán így mesélte el. „Kedvesapám iskoláinak elvégzése után – mire katonai idejét letöltve tartalékos hadnagyként leszerelt – megérett benne az elhatározás: élethivatásul a színi pályát választja. A család ellenezte a döntését, s mivel őt semmi sem tántorította el tervétől, szülei és leánytestvérei kitagadták. Egyedül öccse – aki temesvári állomásfőnökként halt meg – tartotta vele a kapcsolatot. A színi pályát népszínházi kardaloslként kezdte.”⁹

Csak hogy Makó jegyzeteiből tudjuk, hogy katonai ideje után először az 1865-től már működő Színészeti Tanodába kérte felvételét. Mivel az akkor még szükséges atyai beleegyezés hiányában a tanoda igazgatója, Festetics gróf a kérést elutasította, nem volt más választása, kóristának szerződött. Ám egy év sem kellett hozzá, hogy belássa, színészi feladatok híján nem sok esélye lesz elszakítani a szakmát. Ezért úgy döntött, hogy vidéki társulatokhoz szerződik, és végigjárja a színészethez vezető rögös, de megkerülhetetlen utat.¹⁰

1877 őszén, Kecskeméten már színészként tette meg az út első lépéseit. Azután Kolozsvár, majd Szeged színpadjai következtek. Megismerte a siker csalfaságát, a bukás keserűségét, s rádöbbenett választott hivatása korlátaira. „A színművész nem éli túl másvilágba lépte percét – írta jegyzeteiben –, csak a nézőkben hagy maga után mindinkább eltűnő nyomokat. Az író, zeneköltő, szobrász, ha ellene hamis kritika támad, rámutat maradandó művére, s a késői nemzedék elé viszi ügyét. [...] Nem így a színész,

¹ Makó Lajosról bővebben lásd SÁNDOR János: *Az elfeledett színigazgató*. Szeged, Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtár, 1995

² *Szegedi Napló*, 1880. január 3. (2. sz.)

³ BLAHA Lujza *naplója*. Szerk. CSILLAG Ilona, Bp., Gondolat, 1987, 298.

⁴ *Délmagyarország*, 1928. november 11. (248. sz.)

⁵ Bihar vármegye nagyváradi levéltára szerint a címet a Szinyér-Váralyai 1768. júl. 13-i közgyűlés adományozta.

⁶ SZABÓ Magda: *Régimódi történet*. Bp., Szépirodalmi, 1977, 66.

⁷ Uo., 83.

⁸ Jablonczay Kálmán gyászjelentése. Szabó Magda így írt idézett művében Szikszay Gyuláról: „...dűsgazdag volt, [...] s furcsa módon három elemhez kötődött valamiképpen: földhöz, tűzhöz, vízhez. Nagy földbirtoka volt, élete végén elfogadta a tűzoltóparancsnoki megbízást, és övé volt a híres debreceni uszoda, a feleségéről elnevezett Margit fürdő.” Uo., 191.

⁹ A kilencvenéves Makó Zoltán gépészmérnökkel való beszélgetést 1989-ben, Bajor Gizi szegedi patrónusa címmel a *Csongrád Megyei Hírlap* közölte. *Csongrád Megyei Hírlap*, 1989. június 3. (129. sz.), 5.

¹⁰ Makó Lajos jegyzetei alapján. A jegyzetek a Magyar Színházi Intézet tulajdonában vannak.

neki művét minden alkalommal meg kell teremtenie. A pillanat határára van szorítva.”¹¹ Ő pedig maradandót akart alkotni. Széles látóköre, sokrétű műveltsége, négy nyelv – köztük francia és német – ismerete, valamint jó kapcsolatteremtő képessége ehhez biztos alapul szolgált. A húszas évei végén járó fiatalember megfogalmazta magának sajátos, idealista színészetikáját is. „Mint magánember és mint színész légy mindig őszinte, egészen a büszkeségig becsületes, bízzál a tehetségedben s szellemedben, [...] ne légy alattomos, kétszínű s intrikus, hanem szállj nyíltan szembe az akadályokkal, s tehetségeddel homályosítsd ellenségeidet.”¹² „Büszkeségig becsületességét” jellemezte, hogy később, igazgatóként primadonnája szerződteséért kardpárbajt vívott. Így ragadt rá a szakmában „az igazgató, aki karddal szerzett primadonnát” elnevezés. Párbaja nyomát haláláig viselte arcán.

Az alakításairól írt kritikák többsége azt sugallja, hogy Makó ösztönös színész volt. Születésétől fogva rendelkezett a színészethez szükséges képességekkel. Makó – aki a Népszínházban megismert Molnár Györgyöt tekintette példaképének – rádöbrent arra, hogy az ösztönösség csak kiegészítheti, de nem helyettesíti a szakmai felkészültséget, és a képesség cél nélkül semmit sem ér. Elbizonytalanodott. A színpadon töltött nyolc év után úgy érezte – és a kritikák is erre utaltak –, színészte lassan zsákutcába jutott. Talmi, sikerhajhász komédiázássá vált. Meg kell újulnia! És a sors a segítségére sietett. Tisza Lajos – az árvíz utáni Szeged újjáépítésének kormánybiztosa – hozzásegítette kedvelt színészét egy párizsi tanulmányúthoz.

1883 áprilisában indult két hónapos párizsi útjára, amely később döntő szerepet játszott szakmai életében.¹³ A francia fővárosban a szegedi Reök Iván – Munkácsy Mihály unokaöccse – ajánlólevele ajtót nyitott neki a festőóriáshoz és baráti köréhez. Párizsban élő magyar festők (Vágó Pál, Mészöly Géza) és Szeged szülötte, Kelemen Béla, Kelemen László unokája a Grand Café művészeti vitáira vitték el őt. Kora képzőművészeti irányzataival a májusban megnyílt Salon kiállításán ismerkedett. Párizsi tartózkodása alatt harminc színházi előadást látott, amelyekről jegyzeteket készített, és díszleteik alaprajzát is leiskiccelte. „Megragadott – jegyezte fel naplójában – a színészek kifinomult játéka, az árnyalt jellemábrázolás” és az, hogy „a kórus föladatát a legnagyobb precizitással oldja meg”. Sarah Bernhardt lenyűgöző játékát csak a Théâtre de la Porte-Saint Martin nézőteréről csodálta, de Coquellinnel, a realista színjátszás mesterével többször személyesen is találkozott. Hamar felmérte, hogy az otthoni,

német mintájú, lefűrt lábú, patetikus iskola milyen nevetésségesen elmaradt a realista színjátszás mögött. Rádöbrent arra, hogy a próbák hiánya – mint azt Molnár György már évek óta hangoztatta – mennyire hátráltatja a színészek fejlődését és a jó, ahogy akkor mondták, „összevágó” előadások megszületését. Felismerte a rendező felelősségét az előadások talmi vagy művészi létrejöttében. Párizsi tapasztalatai megerősítették benne a meggyőződést, hogy erős kezű, igényes művészeti vezetés nélkül nem jöhet létre jó színház. Szükség van határozott, európai igényű művészeti vezetőkre, mert hiányuk a magyar színjátszás megújulásának legnagyobb akadálya.

Ez az út és ezek a felismerések megváltoztatták egész pályájának további irányát. Megérlelték benne az elhatározást, hogy ne csak színészként, hanem színházvezetőként is szolgálja a magyar teátrum ügyét. Hazaérte után minden cselekedete ezt a meglett célt szolgálta. Legelőször társadalmi helyzetét szilárdította meg. Meggyőződött családja nem használt, de meglévő nemesi rangjáról, majd Tisza Lajos ajánlásával a Ludovikán tisztí vizsgát tett, és ezzel ő lett az ország első tisztí rangot nyert vidéki színésze. Így, bár „csak” színész volt, szalonképessé vált a polgári, sőt a magasabb társadalmi körökben is. Színházvezetői próbátételére sem kellett sokáig várnia.

1884 májusában, Blaha Lujza ösztönzésére a Budai Várszínházba, Feleky Miklós társulatához szerződött. A nagyrészt német ajkú budai polgárok körében a magyar színház nem aratott nagy sikert. De nem aratott sikert Makó új, szokatlan, realista játéktípusa sem. „Makó, a Magyar Coquelin! Egy toprongyos Makó, akinek Debrecen a Jeruzsáleme!” – gúnyolódott a *Borsszem Jankó*.¹⁴ Ám míg a társulat egyre nagyobb iramban rohant a bukás felé, Makó alakításai egyre elfogadottabbak, sőt sikeresebbek lettek. S amikor az ajánlatára és fordításában színre került francia darab, *A kismadárkák* sikere megállította a teátrum mélyrepülését, népszerűsége még inkább megnőtt. Júliusra Feleky megunt a bukással való viaskodást, és elhagyta a társulatot. Az új igazgató kinevezéséig a tagok konzorciumot alakítottak, elnöknek Makó Lajost választották, aki deficit és adósság nélkül elkormányozta a társulatot a szezon végéig. Joggal írta a *Budapesti Hírlap*: „dicséret illeti a cserben hagyott társulatot és derék igazgatóját, Makó urat, hogy nem csak fenn tudta tartani; de ki is vágta magát a hínárból”.¹⁵ Bár Makó bizonyította rátermettségét, a Budai Színügyi Bizottság mégsem bízta meg igazgatással, ezért Kolozsvárra, majd a Pozsony-temesvári színtársulathoz írt alá színészi szerződést.

¹¹ Uo.

¹² Uo.

¹³ Az útról bővebben *Szegedi Híradó*, 1883. április 15., 20., 25.; május 1., 6., 13., 20., 31.; *Aradi Közlöny*, 1887. február 9. Makó Lajos tollából

megjelent cikkei; valamint Makó Lajosnak a Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtár tulajdonában lévő, kézírásos *Párizsi naplója*.

¹⁴ *Borsszem Jankó*, 1884. november 2. (44. sz.)

¹⁵ *Budapesti Hírlap*, 1885. szeptember 17. (254. sz.)

A sors három év múlva ismét alkalmat adott vezetői képessége bizonyítására. A Pozsony-temesvári társulat fáradhatatlan, ám rosszul gazdálkodó igazgatója, Mosonyi Károly 1887 tavaszán, pozsonyi állomásukon csődöt jelentett. A városban rekedt, gázsi nélküli művészek ezúttal is konzorciummá alakultak, egyúttal felhatalmazást írtak alá, amelyben kijelentették: „Makó Lajos urat konzorciumi igazgatóvá választván, felhatalmazzuk, hogy bennünket belátása szerint képviseljen.”¹⁶ A felhatalmazást a lemondott igazgató is aláírta, majd hátrahagyva teljes ruha- és könyvtárát, nyomtalanul eltűnt.

A szabad kezet kapott Makó először a zilált pénzügyeket rendezte – ebben apjától örökölt üzleti érzéke segítette –, majd a művészeti működésre fordította figyelmét. Kibérelte a Budai Színkört, könnyű, nyári repertoárt állított össze, és a jól válogatott darabok precíz, fegyelmezett előadásai anyagi nyereséget hozva növelték Makó tekintélyét a gazdátlan társulat és az éberen figyelő szakma előtt. A konszolidálódott helyzetet látva a bukott direktor váratlanul előkerült, visszavette igazgatói székét, rendtremtő megmentője pedig a Népszínházhoz távozott – színésznek.

Makó immár másodszor is igazolta: készen áll a színházvezetésre. Tehetsége, műveltsége, biztos társadalmi helyzete, szakmai felkészültsége és a színházi berkekben való tekintélye megvolt hozzá. Már csak egy hiányzott – a biztosítékul leteendő pénz. És a szerencse ahhoz is hozzásegítette. A Népszínház igazgatója, Evva Lajos bemutatta őt barátjának és mecénásának, Piufszich Lajos¹⁷ „váci nábobnak”, akinek anyagi támogatása, valamint az Evvától kölcsönbe kapott ötezer forint értékű kötvény lehetővé tette, hogy Makó 1889-ben megpályázza és el is nyerje a Szegedi Városi Színház bérletét.

Harmincöt éves korára az ország egyik legnagyobb vidéki színházának bérlo igazgatója lett. Személyében olyan új vezetői típus jelent meg a vidéki színházak élén, aki szakított azzal az álbohém babonával, hogy a színházvezetéshez elég az extravagancia, az ösztönösség és a nagyhangú, megalapozatlan magabiztosság. „A becsvágy erkölcsiségével s az eszközök tisztaságával működni: ez a célom” – írta jegyzetfüzetébe.

Ekkorra rendeződni látszott vidéki színházaink szociális és társadalmi helyzete. A színész már nem a társadalom periferiáján bebocsátásra váró ember, hanem többé-kevésbé elfogadott művész. Az igazgatói engedélyek kiadását feltételekhez kötötték, kialakultak a színikerületek, és

a szerveződő színházi szakma megalkotta működésének belső szabályait. Ennek a megváltozott és folyamatosan változó kornak volt egyik legjobb rendezője a színházat misszióknak tekintő Makó Lajos. Nem vágyott fővárosi igazgatói székre. A nehezebb utat választotta. Vidéken akart Thália prófétája lenni. Bérlo-igazgatóként a vidék legnagyobb kőszínházaiból (Szeged, Temesvár, Debrecen) ottléte alatt száműzte a patetikus színjátszást, megtörte a német színdarabok, átdolgozások egyeduralmát, és megismertette nézőit a kor francia színpadi irodalmával. Elfogadtatta a realista színjátszást, és meghonosította a társalgási játéktípust. A klasszikus darabok mellett a kortárs magyar drámaírók (Fényes Samu, Gárdonyi Géza, Herczeg Ferenc) és más korabeli európai szerzők művei (Ibsen, Rostand, Sardou, Hugo, Gogol) szintén megjelentek színpadjain. A francia színműveket maga fordította. Hitt a népszínház tudatformáló erejében. Ezért műsorában az operett kárára növelte a prózai darabok számát, és kevesebb népszínművet adott, hogy helyet teremtsen a rendszeres operajátszásnak, amelyhez tanult énekeseket és zenekart is szerződtetett. Saját képzéséről sem feledkezett meg. Egész pályája alatt figyelemmel kísérte az európai színházművészetet. Haláláig látogatta Bécs, München, Párizs és Bayreuth színházait.

Gondosan kidolgozott előadásait a vidéki négy-öt próbás gyakorlattól eltérően kétheti próbával állította színre, és minden előadáson ellenőrizte. Megkövetelte ezt rendezőitől is. Igyekezett több évadon át együtt tartani társulatát, mert tudta, hogy csak így lehet egységes játéktípust kialakítani. Ezért anyagi kockázatot is vállalt: fix összegű szerződéseket kötött színészeivel. Ennek köszönhetően olyan művészek kerültek ki a keze alól, mint Pethes Imre, Csontos Gyula, Mészáros Giza, Molnár László, Réthy Laura, Környei Béla és Palágyi Lajos. Minden áldozatra készen állt, ha a magyar színművészet ügyéről volt szó. Vállalta, hogy a nagyobbbrészt német ajkú Temesváron megtartja az első teljes magyar évadot. Nem bukott bele. „Makó igazgatása a magyar színészet nagy sikere, mely a nem magyar lakosság soraiból is híveket toborzott magának, ami bizonyossága annak – állt a miniszteri elismerésében –, hogy a jó előadások a magyar kultúra terjesztésének egyik erős fegyverei.”¹⁸ Húsz év színházvezetői munkájának, sikerek és bukások tapasztalatainak eredménye a makói színházmodell, amelynek továbbfejlesztését és kiteljesedését megalkotója 1908. november 12-i halála akadályozta meg.

¹⁶ Az eredeti okmány a szegedi Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtár tulajdonában van.

¹⁷ Piufszich Lajos (1845–1891), a Pesti Hazai Első Takarékpénztár főpénztárosa. Sikasztás miatt öngyilkossággal vetett véget életének. Bővebben lásd Váci Polgár, 2009. június 9.

¹⁸ Belügyminiszteri elismerésének szövegét a *Szegedi Napló*, 1901. augusztus 22-i száma közölte.

A látható zsidó

Reprezentáció és kritika új eszmék bűvöletében

A zsidóság „másodlagos identitása” rendkívül komplex és nehezen körvonalazható fogalom. Az elsődleges identitás (vagyis a vallás, amely a hívő zsidó számára élete folyamán követelményeket állít és útmutatóul szolgál, úgy, ahogy azt a *Sulchan Aruch* előírja) nem zárja ki a második, világi jellegű identitást, amely az asszimiláció, a nem zsidó többség nyelvéhez és kultúrájához való alkalmazkodás során alakult ki. Ez bizonyos esetekben, kedvező történelmi és társadalmi viszonyok között harmonikusan illeszkedik az elsőhöz, egységet alkot vele. Máskor viszont, és Magyarországon ez gyakori volt az értelmiség körében, ellentét alakult ki a kétféle identitás között, és az utóbbi vált dominánssá.

Komlós Aladár nem sokkal Bergen-Belsenbe deportálása előtt közölt egy tanulmányt a *Múlt és Jövő* 1944/1. számában, *Vázlat a zsidó regényről vagy egy kultúra felbomlása* címmel. Ebben írja: „Georg Hermann és Arthur Schnitzler pártosság nélkül, szerető tárgyilagossággal mutatja be a berlini, illetve bécsi zsidóság legműveltebb rétegét, írókat, művészeket, tudósokat, politikusokat, az haute bourgeoisie-t. S íme, valamennyit fúrja, kínozza a zsidó volta: egyiküket szocialistává, másikat cionistává, harmadikat kerge előkelősködővé, negyediket az antiszemitizmusig »objektívvé«, ötödiket keserűn és meddőn okossá teszi.”

A sajátos másodlagos identitás, amely kötődött az elsőhöz, ugyanakkor gyakran ellentétbe került vele, nemcsak a magyar, de az európai zsidóság közös jellemzője volt. Egyrészt onnan fakadt, hogy az emancipáció, a nem zsidó társadalomba való beilleszkedés sohasem volt teljes és feltétlen, még a viszonylag harmonikus együttélés időszakában is léteztek érezhető korlátok és fenntartások a zsidósággal szemben, ami frusztrációt szült. Ugyanakkor a zsidók eredendő fogékonysága az új társadalmi és politikai eszmékre, új technikai eljárásokra, új művészeti irányzatokra szembeállította őket a konzervatívabb gondolkodású többséggel. A képzőművészetben is kifejeződő „másodlagos identitás” előzményei a XIX. század végére, a XX. század első évtizedeire nyúlnak vissza.

A „másodlagos zsidó identitás” első, hazafias, illetve nacionalista változata az 1867-es kiegyezés után alakult

ki, az ekkor kötött, de írásba soha nem foglalt „asszimilációs szerződés” alapján. Karády Viktor szerint a háttérben a kölcsönös előnyök racionális belátása állt. „A honi zsidóság és a hatalmi kulcspozíciókat kisajátító keresztény elit kölcsönösen érdekelt a zsidóság minél gyorsabb elmagyarosodásában. Egyikük számára ez a jogilag rendezett polgári státust (az integrációt), a másik fél számára az olyan yira sóvárgott tömeges asszimilációt és feltétlen államhűséget jelent abból az államban, ahol a kiegyezéskor a magyar etnikum népességbeli aránya csupán 40 százalék körüli. A szerződésben ugyanakkor hallgatólagosan arról is megállapodnak a felek, hogy kit milyen hely illet meg. A zsidóság a teljes jogvédelem talaján és teljes állami segédlettel a modernizáció gazdasági és szellemi teendőinek elvégzésére nyer felhatalmazást; a liberális nemesség viszont fenntartja magának az államhatalom uralmi, valamint a presztízshierarchia mintaadó pozícióit.”¹

A hallgatólagosan betartott „asszimilációs szerződés” a művészetben is tükröződött: a zsidó képzőművészek az „uralkodó osztály” elvárásaihoz igazodtak, műveikben a liberális nemesség hazafias ideáljait formálták meg, önmagukat a magyar nemzet és a polgári társadalom megbecsült művészeként szemlélték. Vásárlóik a kiegyezés után már jórészt zsidó nagypolgárok voltak, akiknek ízlése ugyanaz volt, mint a műgyűjtő arisztokratáké. Az 1880-as évektől a zsidó művészek főként nekik dolgoztak, és az életkép és a portré műfajában alkottak. Kiemelkedett közülük Bihari Sándor, a Munkácsy után következő időszak magyar életképfestészetének egyik legerősebb tehetsége, egyben a naturalizmus jegyében festett legmagyarosabb életképek alkotója. „Népi életképeket” festett Déri Kálmán, Hernádi-Herzl Kornél és Karvaly Mór, akik szintén müncheni stílusban alkottak. Ekkoriban indult a nemzetközi sikereket arató zsidó portréfestő, László Fülöp pályája, keresett művész volt Márk Lajos, Halmi Artúr, továbbá Szenes Fülöp, Knopp Imre és Timár-Thein Miksa is. Ezeknek az alkotóknak a többsége a Mintarajziskolát, a későbbi Képzőművészeti Főiskolát végezte el, ahol a mestereik Benczúr Gyula és Lotz Károly voltak. Ezután, Munkácsy Mihályhoz hasonlóan, rendre Münchenben, a Képzőművészeti Akadémián tanultak. Itt a mestereik

¹ KARÁDY Viktor: *Zsidóság, modernizáció, asszimiláció*. Bp., Cserépfalvi, 1997, 79.

között volt Hollósy Simon is, aki később Nagybányán megalapította az ottani festőiskolát. És nem feledkezhetünk el a nagyszerű, szintén zsidó Fényes Adolfról, a szolnoki művésztelep alapítójáról, aki akadémiai képzésben részesült, és a zsánerkép klasszikus műfaját, a népi alakok ábrázolását ötvözte a plein air festészettel.

Viszont az új zsidó nemzedék tagjai, akik a XX. század első évtizedében léptek a nyilvánosság elé, már lázadtak a kettős monarchia megörökölt világa ellen. Markánsan különböző tartalmat és formát igényeltek, „új időknek új dalait” keresték. Kortársuk és vezérük, Ady Endre meghatározó befolyást gyakorolt a második, asszimilált zsidó nemzedék másodlagos identitására, művészi és közéleti pályájára. A költő több asszimilált magyar zsidó nemzedék számára tájékozódási pont, lelkesítő próféta, érzelmi-szellemi erőforrás volt a XX. század első felében.

Mindenekelőtt idézzük fel Ady emblematikus, gyakran szavalt versét, 1907-ben megjelent, óriási visszhangot keltett *Vér és arany* című kötetéből.

A bélyeges sereg

Krisztus szent árnya s Heine ördög-arca
Táncolnak előttünk az uton,
Hull, hull a szitok, a röhej, a sugár,
Szaladnak a bélyegesek
S egy nagy csillag van a homlokukon.

Választott fajzat: messze előtte
Bitós, szomoru hegyek
S ők mennek rongyoltan, szórtan, bélyegesen
Bús ördögök, szent mordály-égetők,
Én veletek megyek.

Véretek, ha idegen is százszor,
Mégis az enyém, az enyém,
Véres ajkakkal mézes asszonyaitok
S nyitott szívvel baráti, hű fiúk
Átöntötték belém.

Büszke kárhozók, eldobhattok százszor,
A lelکم százszor utánatok oson,
Öreg bolygók, örök riasztatók,
Idő kovászai, megyek én is veletek
Bélyegesen, csillagosan.

Miénk ez a könnyes, nagy Élet
Kórágyn és kereszt alatt
Hajrá, hajrá a Jobb felé,
Én csúnya, sárga-foltos seregem,
Futok veled és megáldalak.

A magyar progresszió értelmiségi hívei, közöttük a képzőművészek is, az „idők kovászainak” érezték magukat, vagyis az élethivatásuknak tartották a legkorszerűbb eszméi, művészeti és ideológiai irányok átvételét és egy új, igazságos és nyitott társadalom megteremtését, amelyben a szegénységgel és kiszolgáltatottsággal együtt megszűnik az antiszemitizmus, a zsidóság kirekesztése is, és eltűnnek a különbségek a nemzetiségek és a felekezetek között. Ez a lelkesítő, de erősen problematikus utópia, illetve ennek megvalósítása alkotta a század első éveitől a magyar zsidó értelmiség egy részének másodlagos identitását, és nemcsak pótolta a vallást, az elsődlegest, de konfliktusba is került vele. Ez a magánélet szintjén is megjelent mint a kikeresztelkedés lehetősége. Ez ugyan már régebben az asszimiláció „betetőzésének” számított, de az 1867-es kiegyezést követő évtizedekben még csak kevés magyar zsidó szánta rá magát. A következő nemzedék tagjai közül sokakat elbűvölt a progresszió forradalmi utópiája, amelyben a vallások elveszítik a jelentőségüket. Vagyis a radikális, baloldali meggyőződésű zsidók azon az alapon is rászánhatták magukat vallásuk elhagyására, hogy személyes döntésükkel „megelőlegezik a biztos jövőt”. Mindezek az ellentmondások és feszültségek a zsidó származású magyar festők nagyszerű, a korabeli élen járó nyugati alkotásokkal összehasonlítható műveiben is tükröződtek, különös tekintettel a portrékra és az önarcképekre, amelyek az I. világháborút megelőző „virágkorban” születtek.

A Nyolcak, a legjelentősebb magyar avantgárd művészcsoporthoz zsidó származású tagjai (Berény Róbert, Czigány Dezső, Czóbel Béla, Kernstok Károly, Márfy Ödön, Orbán Dezső, Pór Bertalan, Tihanyi Lajos festők) nem tudatosan törekedtek a „másodlagos zsidó” identitás kifejezésére. Annál kevésbé tehették ezt, mert ennek körvonalai állandóan változtak, és különböző, a maguk korában forradalmian újszerű formákat öltöttek.

A kiindulópont, amelyben mindannyian egyetértettek, a művészi megújulás vágya volt, szakítás az addigi szemlélettel és formavilággal. Ez vezette a fiatal művészeket Párizsba, ahol sokan közülük személyesen is találkoztak Adyval. Ő azután 1908 áprilisában így írt nagyváradi kiállításukról a *Szabadság* című helyi újságban: „Ajánlom őket azzal az egyetlen joggal és címmel, mert rokonaim vannak közöttük. Olvasom a névsorukat, és egy-egy név csaknem teljes kadenciát ad piktor-sorsban az én poéta sorsomra. Olyikkal együtt ültem a St. Michel és St. Germain szögletén szép, szomorú délutánokon. Van olyan, aki forró terveivel a nagy Boulevard lármájában, ahogy kóborolva élveztünk, traktált engem. Egynek-kettőnek a személyét nem ismerem, valamelyik párizsi tárlatról üzen vissza a neve. Gyönyörű névsor: szép nevek s az én békülő, enyhülő fiatalságommal tűnő radikalizmusomnak még az se fáj, hogy birkózó rokonaim mellett avult

Kernstok Károly:
Magányos lovas,
1911, olaj, vászon,
Magyar Nemzeti
Galéria, Budapest
© Wikimedia
Commons

öreg, komor rajztanárok, piktúra-dandyk és festő Szabolcskák is találtnak.”

Az új, másodlagos zsidó identitás vizuális megjelenítésében meghatározó szerep jutott az avantgárd képzőművészeknek, akik közül Magyarországon, de másutt is sokan voltak zsidók, illetve zsidó származásúak. Nagybá-

nya „biztosan megrekedt volna a konzervatív, az akadémizmustól csak a plein air szemlélet révén elváló festőattitűdben, ha nem csatlakoznak hozzá (és válnak ki később belőle) azok a franciás kultúrájú zsidó festők, akik idegenkedtek az alkalmazott (például történelmi) festészet kurzusától, még a plein airrel feljavított változatától is,



és a festészetből elsősorban – ahogy a késői Gauguin, Cézanne és Matisse – kifejezésben újszerű, mert elsősorban lelki tartalmakat formailag megörökítő autonóm műalkotásokat vártak. Hogy csak a legfontosabbakat említsem közülük, a következőkre gondolok: Czigány Dezső, Czóbel Béla, a kissé egyenetlen Iványi-Grünwald Béla, a visszafogott Orbán Dezső, Perlrott-Csaba Vilmos, Tihanyi Lajos, Galimbertiné Dénes Valéria és Ziffer Sándor.”²

Ők a modern festészeti látásmód, a forradalmian új formák alkalmazása során jutottak el oda, hogy már ne a látvány visszaadására törekedjenek, hanem saját lelküket, ellentmondásos érzelmeiket örökössé meg vizuálisan. Vagyis fontos lépést tettek az absztrakció, az absztrakt festészet felé.

Kernstok Károly körül „kristályosodott ki” az újfajta művészi szemlélet, az ő nyergesújfalu műtermét és birtokát a kor legradikálisabb szellemei látogatták, és ott találkoztak az új látásmódot és formavilágot meghonosító, Párizsban gyakran megforduló, ott inspirációt kereső festőkkel. Márffy Ödön írta visszaemlékezésében: „A Nyergesen megfordult festők között volt egy bizonyos szellemi kapcsolat. Nem annyira a táji adottságok, mint inkább a művészetszemléleti rokonfelfogás volt a vonzerő, mely a művészeket ott marasztalta. Ezt a rokon művészetszemléletet kevés szóval talán úgy lehetne jellemezni, hogy ez a művészcsoporthát fordított a magyar festészetben ez időben divó hangulatfestészetnek, és áhítozott egy, az örök művészi törvényeknek alárendelt festészet után. Talán úgy lehetne megfogalmazni e művészek közös vagy rokon törekvéseit, hogy szigorú elvek szerint igyekeztek felépíteni a képeiket, a formák, a rajz, a lényeg kihangsúlyozásával.” Rockenbauer Zoltán hozzáfűzi: „E sorok mintha egyfajta program kidolgozására utalnának, olyasmire, ami egybevágott a Nyolcak krédójával, különösen, ami a »festői lényeg« kihangsúlyozására vonatkozik.”³

Lássuk ezek után Czigány Dezső 1909-ben festett, zöld hajú *Önarcképét*, amelyet korabeli bírálói „zöld szörnyetegként” emlegettek. Mellé állíthatjuk Berény Róbert 1907-ben készült *Cilinderes önarcképét* is. Ha ezt a két portrét összehasonlítjuk az olyan kiváló nagybányai művészek, mint Ferenczy Károly vagy Csók István önarcképeivel, érezhető a különbség. Az előbbiekről feszültség, nyugtalanság árad, elégedetlenség a világgal, az önmagát ábrázoló személyiséggel. Ferenczy vagy Csók, ahogy Rippl-Rónai is, képes volt feloldódni a természetben, a jelenben pedig megnyugvást és harmóniát talált, míg Czigány vagy Berény figurái mögött csak a lehetőségekkel

és veszélyekkel teli nagyvárost tudjuk elképzelni. Ugyanez mondható el a Nyolcak alapító tagjának, Tihanyi Lajosnak 1912-ben festett önarcképéről és szinte az összes, jobbnál jobb portréjáról.

„A nyolctagú csoport, Kernstok Károly, Czóbel Béla, Berény Róbert, Márffy Ödön, Tihanyi Lajos, Czigány Dezső, Orbán Dezső és Pór Bertalan – egy kivétellel, aki nem más, mint Kernstok, aki bizonyos értelemben a vezérüknek tekinthető – zsidó háttérrel rendelkeztek. Ismeretlen okokból a Nyolcak nem fogadták be a csoportjukba a korábbi zsidó »Fauve« festőket, mint Perlrott-Csaba Vilmost vagy Ziffer Sándort, ugyanúgy, mint a nem zsidó Galimberti Sándort, aki futurista képeket alkotott, és a feleségét, a kubista Dénes Valériát, aki szintén zsidó származású volt.”⁴

Nem tudni, miért minősítette kivételnek, azaz nem zsidónak a társainál idősebb Kernstok Károlyt Boros Judit, hiszen ő anyai ágon (Márffy Ödönhöz hasonlóan) szin-

Pór Bertalan:
Önarckép,
1910-es évek,
olaj, vászon,
Magyar Nemzeti
Galéria,
Budapest



² HERNÁDI Miklós: *Zsidó írók és művészek a magyar progresszióban 1860–1945*. Bp., Noran Libro, 2010, 146.

³ ROCKENBAUER Zoltán: *Apacs művészet – Adyzmus a festészetben és a kubista Bartók (1900–1919)*. Bp., Noran Libro, 2014, 70.

⁴ *Jewish Avant-Garde Artists from Hungary*. 2017, Wallburg Pers, Zutphen, Amsterdam, 14. BOROS Judit: *Jewish Avant-Garde Artists in Hungary, 1905–1935*



Czöbel Béla:
Fiú labdával,
1916,
olaj, vászon,
Ferenczy
Múzeum,
Szentendre

tén zsidó származású volt. Kernstok fordulatokban gazdag szabadkőműves pályafutása, szerepvállalása Károlyi Mihály „népköztársaságában” egyértelműen a másodlagos identitás keresését jelzi, ami kifejezésre jutott stílusának, művészi formanyelvének változásaiban is.

Lovasok a vízparton című monumentális, 1910-ben festett képe is elárulja vonzódását a progresszív utópia iránt, ami sok tekintetben művészi visszalépésnek volt tekinthető a klasszicista formavilághoz, amelyen a Nyolcak többi tagja már igyekezett túllépni. Ugyanekkor „Stoki” elméletileg megfogalmazta igényét az absztrakció iránt. Igyekezett elszakadni a társadalmi-politikai célok szolgálatába állított látványfestészettől, és erre buzdította kortársait is.

„Mindég lesznek a normálisnál értelmesebb emberek, és ezek az értelmesebb emberek mindig közelebb állóknak fogják érezni azt a művészetet, amely nem kópiája a természetnek, amely nem szolgálja osztályharcoknak, ideológiáknak. A művész nem lehet a természet tükre; hanem

igenis, amely mértékben tudott a természetből új értékeket hozni, ez igenis tükrözi az ő intellektusának. Az előidézett szociális visszahatás pedig korának értelmi színvonalát adja” – mondta a Galilei körben, 1910-ben tartott felolvasásán, reflektálva a Könyves Kálmán teremben megrendezett *Új képek* című kiállításra.⁵

A Nyolcak festőcsoport vagy a *Nyugat* zsidó tehetségekben bővelkedő első irodalmi nemzedéke és lelkes közönségük kapcsán joggal tehető fel a kérdés: hogyan függ össze az áttételesen kifejeződő másodlagos zsidó identitás a modernitással, az új művészi formák és stílusok keresésével, hazai adaptálásával?

Az akkor legkorszerűbb, Párizsban és Berlinben megismert festészeti irányzatok, a neoimpresszionizmus, a fauvizmus, az expresszionizmus, összefoglaló nevén az avantgárd művelői között nagy számban találunk zsidó származású művészeket, akik Magyarországon kiállított műveikkel kiváltották a konzervatív ízlésű pályatársak, kritikusok és a közönség elutasítását, felháborodását. A forradalmian modern irányzatok rövid időn belül „beépültek” a másodlagos zsidó identitásba, nem kis mértékben azért, mert a közönség is „zsidó művészetet” látott az új szemléletű alkotásokban.

A Nyolcak „apacs” művészetétől való korabeli viszolygás több forrásból táplálkozott, ahogy a nagyváradi Holnap kör költőinek vagy Ady Endre, Bródy Sándor és Molnár Ferenc műveinek elutasítása mögött művészeti és ideológiai megfontolások egyaránt meghúzódtak. Érdekes és a korra jellemző tény, hogy például egy olyan, az elsődleges zsidó identitást, vagyis a judaizmust mint vallást megörökítő zsidó festő, mint Lakos Alfréd is élesen bírálta újtói pályatársait. Persze nem a származásuk miatt tette ezt, hanem mert értetlenül állt a törekvéseik előtt. „Soha ilyet! No de ilyet! Itt megáll a megfontolás, a bírálat, az összehasonlítás a világ bárminő jelenségeivel szemben... A tájképeknek nevezett vásznanról még azt sem lehet eldönteni, hogy azok véletlenül, kocsirázás vagy festék-kidőlés vagy elkenődés folytán kenődtek be festékkel.”⁶

A Nyolcak és kritikusaik közötti szemléleti ellentét figyelemre méltó dokumentuma Lakos Alfréd *Ki ért a festészethez?* című cikke, amely a *Budapesti Napló* 1911. március 21-i számában jelent meg. „Egy gyönyörű épületről, egy gyönyörű vagy rút festményről, egy szép költeményről vagy egy ultramodern vers-őrületről mindenkor szabad is, illik is vagy kötelességszámba megy nyilatkozni annak, akinek szava, úgy látszik, nagyon messzire elhalatlatszik, mert nagyon fáj.” A vállaltan zsidó festő, Lakos Alfréd ebben a cikkében nyíltan támogatásáról biztosí-

⁵ KERNSTOCK Károly: *A kutató művészet = Nyugat*, 1910, 2. sz.

⁶ L. A. [LAKOS Alfréd]: *Neoimpresszionisták = Magyar Szó*, 1910. január 1.



Tihanyi Lajos:
Nagy önarckép
intérieur
(Ablaknál álló
férfi), 1922,
olaj, vászon,
Magyar
Nemzeti
Galeria,
Budapest
© Wikimedia
Commons

totta Tisza István miniszterelnököt, aki a *Magyar Figyelő* című folyóirat 1911/1. számában ezt írta a forradalmi kifejezési formákat kereső festőkről: „Egész sereg rajzot és festeni tudást megvető ecsetkezelő árasztja el tarkabarkára mázolt vásznaival a budapesti modern kiállításokat, s rohanja meg a szegény vidék naiv közönségét [...] Minden négyszögméter vászon és minden kilogramm festék, mely teremtő dühük martalékául esik, az igaz művészet szolgálatában pusztul el, mert a jó ízlés egészséges feltámadását csak siettetheti.”

A Lakos Alfréd és a Nyolcak közötti konfliktus érzékelteti, hogy a modern művészetről alkotott vélemények esztétikailag és politikailag egyaránt polarizálódtak. Az új formákkal és tartalmakkal kísérletezők a radikális és baloldali politikai tábor tagjaivá váltak, és az innen érkező szellemi impulzusokra reagáltak, míg a konzervatív és nacionalista körök a múlt felé fordultak, és mindenféle modernizmustól (még Szinyei Merse Pál vagy Rippl-Rónai József képeitől) is viszolyogtak. Ugyanez a konfliktus jelent meg a *Huszedik Század* és a *Magyar Figyelő*, a *Nyugat* és az *Új Idők* című folyóiratok között: az előbbieket olvasói egyre jobban elutasították az utóbbiakat, és fordítva. Anyait azonban itt érdemes megjegyezni, hogy az „új eszmék” sokkal kevésbé bizonyultak maradandónak, mint az általuk inspirált „új művészet” eredményei.

Kernstok nyergesújfalu házának vendége volt mások mellett Ady Endre, Jászi Oszkár, Lukács György, Lyka Károly, Miklós Jenő, Nemes Marcell, Relle Pál, Vámbéry Ruzsem. Ez egyértelműen azt jelzi, hogy a korabeli művészi progresszió összefonódott a progresszívnek tartott ideológiai irányzatokkal és a politikai, társadalmi törekvésekkel.

Miben állt a magyar zsidóság másodlagos identitása az I. világháborút megelőző években? Miben különbözött a világról vallott felfogása a többi európai ország zsidóságának politikai beállítódásától, művészeti ízlésétől? A kérdés annyira összetett, hogy szinte lehetetlen rá válaszolni, annyi azonban bizonyos, hogy már az emancipáció kezdetétől, a XIX. század első harmadától kezdve mindig érezhető volt a különbség a zsidó kisebbség és a nem zsidó többség felfogása, szellemi orientációja között. Persze a legnagyobb különbséget a holokauszt hozta létre, de ennek már a század elején voltak előzményei.

„A tradícióból táplálkozó identitástól megkülönböztetésepp az az identitást, amely az asszimiláció során kialakuló feszültségek, konfliktusok, az asszimiláció ellenére érzékelt antiszemitizmus hatására alakult ki, másodlagos identitásnak nevezték el a szociológusok.

Bibó István már 1948-ban megállapította, hogy a holokauszt a »közös életveszedelem és közös pusztulás sorsközösségébe kényszerített minden zsidó származású állampolgárt« bármely társadalmi csoporthoz tartozott is, az asszimiláció bármely fokán állt is. Nem meglepő tehát, hogy az üldöztetéseket túlélte zsidóság diszpozíciói gyökeresen különböztek nemcsak a liberalizmus korának zsidóságától, hanem a két világháború között jellemző beállítódásoktól is. Csoporttudatát elsősorban és mindenekelőtt az üldöztetés ténye határozta meg, ennek emlékére alapozva alakította ki sajátos, a többségtől elkülönülő identitását.”⁷

Magyarországhoz, illetve az Osztrák–Magyar Monarchiához hasonló, az asszimilációval párhuzamosan zajló, bár más jellegű zsidó identitásképződés ment végbe több kelet- és közép-európai országban, így Oroszországban, a lengyel és ukrán területeken, és másutt is. Itt a szociáldemokrácia a munkásosztály érdekvédelmét összekötötte a zsidó autonómia követelésével (ez volt a Bund, a zsidó szociáldemokrata párt), illetve megszerveződött az Izrael megalapításában döntő szerepet játszó cionista mozgalom. A cionizmus csak egy volt a másodlagos identitások közül, amely azonban a liberális Magyarországon még a két világháború között sem tudott megerősödni. Nálunk a cionizmus „másodlagos zsidó identitásként” és társadalmi mozgalomként csak elszigetelten jelentkezett, és leginkább művészi formában, például a *Múlt és Jövő* című folyóirat hasábjain nyilvánult meg.

Ebben az időszakban, a világháború előtti években az önkifejezés művészi formáival kísérletező avantgárd művészek fokozatosan a progresszív politikai és társadalmi mozgalmak felé fordultak. „A zsidóság és a kizsákmányolt csoportok – a nők és a munkásosztály – közötti párhuzam a nyilvánosság előtt a szurrogát (pótlólagos) identitás lehetőségét kínálta egy olyan zsidó polgárság számára, melyet a magyar politikai kultúra egyébiránt láthatatlanságba kényszerített. Más szóval a zsidóság identitásválsága feloldódott az egyetemes emberi emancipáció ügyében. Ez a megoldás azonban rendre éppen azt az identitást lehetetlenítette el, melynek elvben a szószólója volt. A nők és a munkások erkölcsi és történelmi követeléseinek elismerése ugyanis óhatatlanul egyet jelentett a burzsoázia társadalmi legitimációjának és történelmi életrealitásának tagadásával” – írja a kiváló amerikai történész, Mary Gluck, majd rávilágít e sajátos szemlélet és önreprezentáció okaira is. „A magyar liberális politikai kultúra furcsasága volt, hogy a nemzetállamban a kollektív zsidó identitásnak a legviszafogottabb kifejezését sem

⁷ KOVÁCS András: *A másik szeme. Zsidók és antiszemiták a háború utáni Magyarországon*. Bp., Gondolat, 2008, 69–70.

engedte meg. Voltaképpen a zsidó szolidaritás miatti szorongás visszatérő motívuma volt a politikai életnek, és ezeket a félelmeket semmilyen empirikus bizonyíték nem volt képes eloszlatni. Ily módon egy jellegzetesen zsidó polgárság kialakulása Magyarországon nemcsak idő előtti lett volna, de gyakorlatilag elképzelhetetlennek tűnt. A kollektív társadalmi vagy ideológiai önmeghatározás lehetőségétől megfosztott zsidó polgárság kénytelen volt alsóbb státuszú alanyok – nők, kétkezi munkások és más hátrányos csoportok – hangján megszólalni. Ezek az alteregók szimbolikus eltolással fejezték ki a társadalom peremére szorult zsidóság létélményét, melynek nem lehetett nyíltan hangot adni.”⁸

Sokatmondók Pór Bertalan otthontalanságot és vívódást tükröző önarcképei. Idézzük fel a *Család* című, 1909-ben festett és a Nyolcak kollektív tárlatán még befejezetlenül kiállított festményét. P. Szűcs Julianna, aki személyesen ismerte Pórt öregkorában, és járt epreskerti műtermében is, írja róla a következőket: „Belevetített emlékképeim után e Pestre szakadtak arcán a neurózistól a magányérzésig, az intelligenciától a korlátoltságig minden stádium kiolvasható az egyként lefelé görbülő szájából, csak éppen a harcra képtelen életunság nem. Kispolgárok ők a javából, de a könnyen aktivizálhatók rendjéből. A balszélő csúnya lány talán két hisztériás jelenet között éppen a Galilei-kör előadásaival próbálja feledtetni nyomasztó mikroklímáját. A szabadíszfestményt félig eltakaró fiú meg talán alig várja, hogy széthullófélben levő vallási és »faji« kötelei után új barátokra leljen, új eszmékkel találkozzék, ha már mennyiségtanból bukásra és a nagybácsi kiskereskedése a csőd szélén áll. Valóban, ahányan vannak, annyiféle sebet őriznek arcukon. De hát végül is a magyar progresszió emberanyaga nem az önelégülten borozgató, kvaterkázó, magánügyi terveiket dédelgető kigondúakból került ki. A Pór rajzolta-festette figurák feje felett talányos, kétélű sors lebeg: a közösségre találás vágya egy forradalmasodó korban, de a frusztrációtól való félelem is, amely magány, idegesség, hontalanság alakjában tör áldozataira.”⁹

A „magas művészetben” – ez Magyarországon, a reformkori hagyományok alapján mindenekelőtt az irodalmat jelenti –, de a képzőművészetben is megjelenő, illetve kifejeződő másodlagos zsidó identitás heves reakciókat, visszautasítást és helyenként tiltakozást váltott ki a közönség többségéből, illetve kritikusokból és pályatársakból. Hasonlóan bírálatok és szidalmak érték az „elzsidósodott” sajtót is, a nagy példányszámban megjelenő, véleményformáló lapokat. Ugyanakkor a perspektivikus vizuális műfajok, a film és a fotográfia szinte észrevétlenek ma-

radtak, velük kapcsolatban fel sem vetődött a „zsidó agymosás” gondolata. Ennek az volt a fő oka, hogy ezeket a műfajokat még az 1920-as években is a lenézett „szórakoztatóipar” ágazatának tartotta a keresztény-nemzeti közvélemény, és e lenézett ágazatokról nem tételezte fel, hogy káros hatást gyakorolhatnak a magyar nemzet erkölcsére, önképének alakulására.

„A fényképészetben való zsidó részvétel túlnyomó volt már az I. világháború előtt is; ugyanolyan konjunkturális vállalkozási forma volt, mint a filmgyártás, melyre zömmel ugyancsak zsidók vállalkoztak. A magyar fotótörténet korai korszakában, a zselatinos szárazlemezek előtt az úttörőknek pusztán az is fontosságot tulajdonított, hogy valamiben elsőek voltak.”¹⁰

Tény, hogy az asszimilált zsidó értelmiség, amelynek emblematisztikus alakja a magyar irodalomban a zseniális Karinthy Frigyes volt, szenvedélyesen érdeklődött minden újdonság, eredeti találmány, perspektivikus eszme

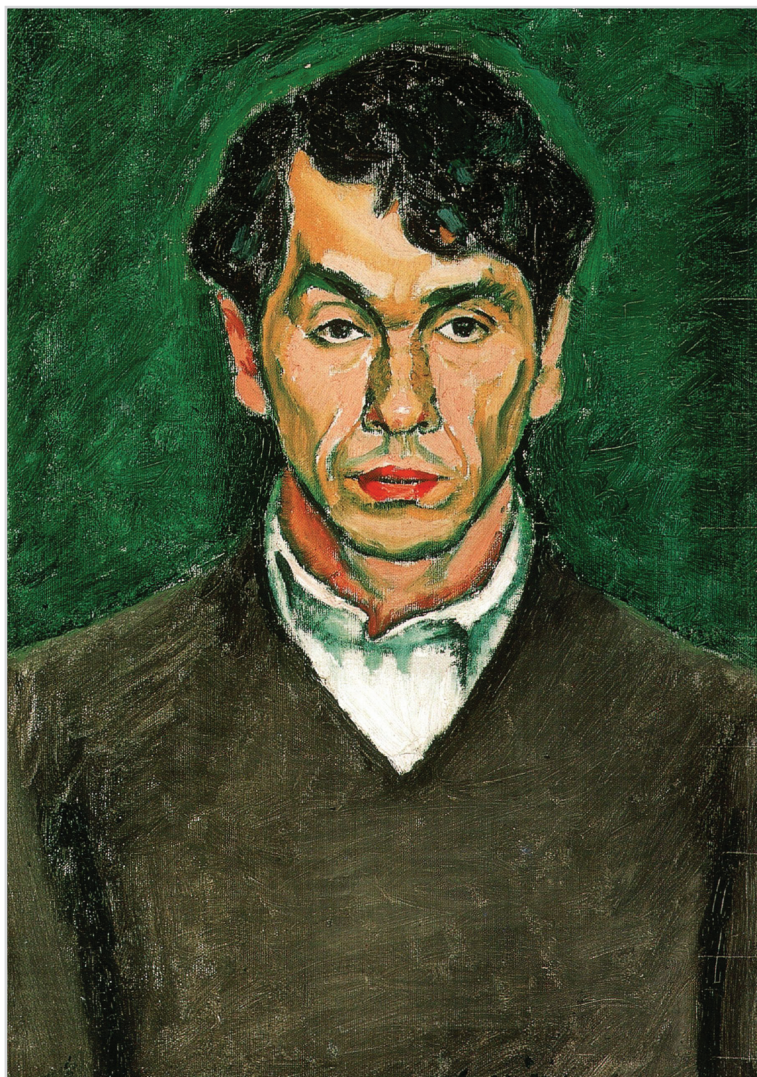
Berény Róbert:
Szalmakalapos
önarckép,
1906,
olaj, vászon,
Magyar
Nemzeti
Galéria,
Budapest



⁸ GLUCK, Mary: *A láthatatlan zsidó Budapest*. Ford. LENGYEL Péter, Bp., Múlt és Jövő, 2017, 196–197.

⁹ P. SZÜCS Julianna: *Pór Bertalan igazi hazatérése = Uő: Művészettörténet. Kritikák és publicisztikai írások*. Bp., Magvető, 1985, 41–45.

¹⁰ HERNÁDI: *i. m.* (2010), 78.



Czigány Dezső:
Önarckép,
1912,
olaj, vászon,
Rippl-Rónai
Múzeum,
Kaposvár
© Wikimedia
Commons

íránt. Megvalósításuk kitörési pontot jelentett az úttörők számára abból az erősen behatárolt társadalmi közegeből, amelyben szocializálódtak. Az újdonságok iránti vonzódás nem korlátozódott az Osztrák–Magyar Monarchiára, megtalálható volt Németországban is. Itt az asszimilált zsidók, a „jekék” nemcsak az üzleti életben és a legkorszerűbb iparágakban arattak imponáló sikereket, de úttörők voltak a művészetben és a tudományban is. Elég, ha felidézem Fritz Stern *Öt Németország és egy élet* című, nagyszerű könyvét, amelyben leírja, hogy a Sziléziában született zsidók közül, hála a természettudományok fejlett oktatásának, olyan, Nobel-díjas természettudósok kerültek ki, mint Fritz Haber vagy Albert Einstein. Mint ismert, hasonlóan fényes pályát futottak be a később szintén Nobel-díjjal kitüntetett és a Fasori Evangélikus Gimnáziumban érettségizett magyar zsidó tudósok is. A felfedezésnek

ugyanez a vágya vitte az akkor újak számító eszme, a szocializmus táborába és a munkásmozgalmomba a Galilei-kör tagjainak nagy részét, akik az I. világháborút megelőző években középiskolások voltak.

Ekkoriban már mutatkoztak jelei annak, hogy a „másodlagos zsidó identitás” egyre jobban átpolitizálódik, és szembefordul az első, a vallásra és a hagyományokra épülő, vallásos zsidó identitással. Kernstok nyergesújfalui körének vendége, Jászi Oszkár 1912. május 23., a „vérvörös csütörtök” után a *Huszedik Század* 1912. júniusi számában már „junker-zsidó koalícióként” emlegette a munkások általános választójogot követelő tüntetését erőszakkal szétzavaró kormányt, megjegyezve azt is, hogy „a zsidó uzsora hatalma még soha nem volt az országban ilyen teljes”. Emiatt a radikális-szabadkőműves lap, a *Világ* antiszemitizmussal vádolta őt, és már ekkor érződött szembenállása a neológ zsidóság *Egyenlőség* című, tekintélyes lapjának szerkesztőjével, Szabolcsi Lajossal.

Feloldhatatlan ellentmondás tükröződött abban, ahogy a Nyolcak festőcsoport vezetője, Kernstok Károly a művészi forradalomról lemondva a klasszikus formákhoz tért vissza, és az utópia felé fordult. Ez a fordulat művészi téren visszalépés volt, ugyanis a társadalmi tartalom közlésének vágya felülkerekedett az új formai törekvéseken. Farkas Zoltán írta a *Nyugat* Figyelő rovatában, 1940-ben, a festő halálának évében a *Lovasok a vízparton* című, monumentális képéről: „Elkövetkezett az 1911-es esztendőben a Nyolcak emlékezetes kiállítása, a magyar expresszionizmus kevesektől megértett, nagyjelentőségű bemutatkozása. Kernstok itt *Lovasok* című képét állította ki, ezt a nagyméretű és nagyigényű kompozíciót, melyben egy csomó gyalogos és lovas meztelen férfi szinte anatómiai-lag hangsúlyozott teste nyüzsg a megállás, vagy mozgás különböző változataiban, néhány szintelen színnel inkább rajzolva, mint festve. A nagyközönség egyértelműen utasította vissza, de annál nagyobb lelkesedéssel fogadta a festőfiatalság egy része, kinyilatkoztatást látott benne. Harminc év távlatából ez a festmény, mely az expresszionizmus monumentalitás-vágyának erőteljes megnyilatkozásaként egyik határköve festészetünk fejlődésének, már szinte klasszikusnak látszik. Látjuk hibáit is, a táj oda-illesztett járulékoságát, a kompozíció nyüzsgő túlszűfoeltságát, a testábrázolás modoros túlzásait, de mindez nem ingat meg abban az érzésünkben és meggyőződésünkben, hogy a *Lovasok* igen jelentékeny alkotás, sőt egy új kor bejelentője. Mindenképpen jellegzetes kifejezése annak a nyugtalan, átalakulást követelő, forradalmi lelki-ségnek, mely a világháborút megelőző éveket a szellemi élet minden ágában áthatotta.”¹¹

¹¹ *Nyugat*, 1940, 7. sz., Figyelő

Pór Bertalan 1911-ben festett, *Hegyi beszéd és Vágyódás tiszta szerelemre* című, a *Lovasok a vízparton*hoz hasonló szellemet sugárzó, monumentális képei egyértelművé teszik, hogy a „második zsidó identitástól” nem volt idegen a forradalmi messianizmus. Igaz, a *Hegyi beszéd* inkább az evilági megváltás sürgető igényét sugározza, mint a Messiás eljövetele utáni vágyat. Kovalovszky Mária elemzése pontos, érdemes idézni.

Hegyi beszéd

„Meghatározatlan szürkés, zöldes színű dombos táj előtt éles kontúrokkal megrajzolt, szinte csak izmokból épített, terrakotta színű alakok jelennek meg. Két felől egy-egy térdelő férfi fordul odaadással a középpüti álló »főszereplő« felé. Jézus hegyi beszédének parafrázisa ez a kép. De ahogyan a Megváltót megfosztja isteni jellegének attribútumaitól, úgy a mellékalakok is kilépnek bibliai szerepükből. A *Család* című alkotásának figurái állnak előttünk, hétköznapi életükből kilépve, jellegzetes ruháik helyett lepleket viselnek. A középső, felemelt kezű férfi »igét hirdet«, a forradalom ígét. A korai forradalmi ideológiáktól, de magától a Nyolcaktól sem volt idegen ez a szimbolikus, biblikus hangvétel. Találkozunk vele azonban más művészeknél is, például Kmetty Jánosnak ugyanezekben az években festett képein, vagy Egry József *Vörös igazság* című kompozícióján. Érdekes összevetni Munkácsy *Krisztus Pilátus előtt* című festményével, amelyen Jézus szintén evilági alakként jelenik meg. A döntő különbség a helyzetben és a hallgatóság ábrázolásában mutatkozik. A *Hegyi beszéd* hallgatói ugyanolyan stilizált, mégis mindennapi alakok, mint Jézus: ő csak egy közülük. És persze a figurák viszonya is egészen más. A tanító és tanítványai között békés, szinte idilli a kapcsolat, a Munkácsy képét uraló izzó gyűlöletnek itt nyoma sincsen. Az evilági harmónia utáni utópisztikus sóvárgás jelenik meg a *Hegyi beszéd* ugyanekkor készült párdarabján, ahol hasonló, idealizált alakok láthatók, minden evangéliumi utalás nélkül.”

Vágyódás tiszta szerelemre

„A háttér itt is ugyanaz a meghatározhatatlan táj, s az alakok is szinte azonosak. A hatalmas, erőteljes nőalak kissé elkülönülve helyezkedik el, ő testesíti meg az áhított, de még el nem ért »tisztá szerelmet«. Felé fordul a térdelő férfi, az álló figura pedig magányosan, befelé fordulva mereng. A nő felemelt kezei vezetik át a szemet a térdelőhöz,



innen a harmadik szereplőhöz, s a mozdulatoknak ez a belső vonala kapcsolja össze az alakokat. A szilárd, erős testekkel ellentétben a tekintetek fátyolos, merengő kifejezésűek, de éppen ezzel közvetítik a néző számára a kompozíció rejtett tartalmát, a »tisztá szerelem«, vagyis az új, emberségesebb, tiszta élet utáni vágyat.”¹²

A Nyolcak többi tagja, vagyis Berény Róbert, Czigány Dezső, Czóbel Béla, Márffy Ödön, Orbán Dezső és Tihanyi Lajos a világháború kitörése előtt még nem hajtott végre hasonló, radikális ideológiai fordulatot, mint Kernstok Károly vagy Pór Bertalan. De Ady Endre és Jászai Oszkár közvetítésével világnézetileg ők is kötődtek a baloldali és radikális mozgalmakhoz, eljártak a Galilei-körbe, olvasták a *Huszedik Század* és a *Nyugat* című folyóiratokat. A művészi és a társadalmi forradalom eszméje összefonódott, és részévé vált másodlagos identitásuknak. Így Magyarországon hasonlóan alakult az avantgárd művészek sorsa,

Márffy Ödön:
Önarckép,
1914,
olaj, vászon,
Magyar
Nemzeti
Galéria,
Budapest

¹² KOVALOVSKY Márta: Kozma Lajos, Ferenczy Béni, Pór Bertalan. Bp., Képzőművészeti Alap, 1974, 26–27.



Kernstok Károly:
Czöbel Béla
képmása,
1907,
olaj, vászon,
Magyar
Nemzeti
Galéria,
Budapest
© Wikimedia
Commons

mint Oroszországban, ahol 1910 után Malevics, Kandinszkij, Rodcsenko, Goncsarova és Larionov tovább menve a művészi lázadás útján eljutott a konstruktivizmusig és az absztrakt festészetig. Ők is óriási várakozással, illúziókkal telve fogadták a társadalmi, politikai forradalmat, majd hasonlóan csalódtak várakozásaikban, mint magyar festőtársaik.

A forradalmi közjáték

A Nyolcak radikalizálódásában nagy szerepet játszott az előre látható verességgel végződő I. világháború, az értelmetlen, óriási embervesztés, a társadalom elnyomordása és az Osztrák–Magyar Monarchia felbomlása. A forradalom megváltással kecsegtető eszméje ugyanakkor magában hordozta a teljes művészi szabadság ígérését is.

A háborúellenességet először az aktivisták, Kassák Lajos és köre kapcsolta össze a művészettel. Az 1915-ben

kiadott *Tett*, majd a *Ma* című folyóiratok radikális szellemiségét már csak áttételesen lehet kapcsolatba hozni a másodlagos zsidó identitással, hiszen az aktivista művészek többsége (Bortnyik Sándor, Kmetty János, Mácza János, Mattis Teutsch János, Nemes-Lampérth József, Uitz Béla és maga Kassák Lajos) nem volt zsidó származású. Ők az elkerülhetetlennek hitt forradalmat akarták szolgálni, és fiatalságuk, művészi radikalizmusuk vitte őket az absztrakció irányába. Sok tekintetben hasonlóan gondolkodtak, mint a Galilei-kör antimilitarista röplapokat sokszorosító, kispolgári zsidó családokból származó, egyetemista tagjai, de megkülönböztette őket művészi elhivatottságuk, az, hogy ragaszkodtak az alkotás szabadságához, amit nem adtak fel a boldog jövő ígérétével kecsegtető politika szolgálatáért.

A baloldali művészek, családi hátterükre való tekintet nélkül, 1918 novemberében, az Osztrák–Magyar Monarchia összeomlása után, a Károlyi Mihály elnökletével megalakult Magyar Népköztársaság zűrzavaros napjaiban, majd később, a Tanácsköztársaság idején óriási kihívással kerültek szembe, ugyanis rövid ideig úgy tűnt, hogy az új rendszerben elfoglalhatják a közélet egyes vezető pozícióit. A komoly szabadkőműves múlttal rendelkező Kernstok Károlyt, aki aktív résztvevője volt az „őszirózsás” forradalomnak, a Károlyi-kormány a művészeti ügyek kormánybiztosává nevezte ki. Az akkor már formálisan feloszlott Nyolcak tagjai Kassák aktivista művészeivel együtt sokat vártak az új, demokratikus rendszertől. Mindenekelőtt azt, hogy lehetővé teszi számukra az alkotást, a művészi önmegvalósítást. Ezeket az illúziókat nemcsak a képzőművészek, de a legjelentősebb írók, költők és zeneszerzők is osztották.

Ugyanakkor a korabeli magyar társadalom, amelyet a háborús vereség, a nyomor és a politikai csődhelyzet erősen hajlamossá tett a bűnbakképzésre, a kezdeti lelkesedés után egyre elutasítóbban viszonyult Károlyi Mihály, majd Kun Béla rendszeréhez. 1917-től Magyarországon fokozatosan erősödött az antiszemitizmus, a felbomló frontokról hazatérő katonák országszerte raboltak és gyilkoltak, „bosszút álltak” a zsidókon. És ahogy az „elátkozott köztársaság” a kezdeti „mézeshetek” után egyre népszerűtlenebbé vált, a közvélemény egyre inkább „zsidó vircsaftnak” látta. Támogatóit, a Lenin támogatásával szervezkedő, többségben zsidó származású magyar kommunistákat és a baloldali művészeket a társadalom azonosította a zsidókkal. A megerősödött antiszemitizmusra adott reakció is beépült a másodlagos zsidó identitásba, bár ekkor már látszott, hogy az átmenetileg hatalmi helyzetbe került polgári radikálisok, szociáldemokraták, illetve kommunisták viszonya a zsidósághoz is konfliktusokkal terhelt. „A Tanácsköztársaság kultúrpolitikai munkájában kezdetben éppúgy aktívan részt vettek a nyugatosok és

a Nyolcak festői, mint a *Ma* köre, illetve az utóbbiból 1917-ben Révai vezetésével kivált kommunista írók. Ha csak a kultúrpolitikai irányítás legfőbb testületeinek, a direktóriumoknak a névsorát nézzük, azt tapasztaljuk, hogy a régi és új modernisták egyaránt »rohantak a forradalomba«. Az Osvát Ernő elnöklete alatt alakult *Írói Direktórium* tagja volt Babits és Móricz éppúgy, mint Kassák vagy a *Mából* kiugrott Komját Aladár; továbbá Balázs Béla és barátja, a nagyhatalmú közoktatási népbiztos, Lukács György. A halott Ady Endre szellemiségének őrzője a testületben a költő első monográfusa, Révész Béla volt. A *Művészeti és Múzeumi Direktóriumot* Pogány Kálmán, majd Antal Frigyes műtörténész vezette, a képzőművészetet Berény Róbert és Ferenczy Béni képviselte, de helyet kapott itt Kozma Lajos iparművész, Leszner Manó építész, valamint Wilde János muzeológus, titkárnak pedig Pór Bertalant kérték fel. A zenei direktórium feje az Ady-dalok szerzője, Reinitz Béla volt, és elfogadta a meghívást Bartók Béla, Dohnányi Ernő és Kodály Zoltán is.¹³

Nincs értelme számba venni, hogy a felsoroltak között kinek volt másodlagos zsidó identitása és milyen jellegű. Komját Aladár, Balázs Béla vagy Lukács György ekkor már a Magyar Kommunista Párt tagja volt. Ők Kun Bélához hasonlóan gondoltak magukra, aki 1919 júniusában egy nyilvános gyűlésen kijelentette: „A nagyapám zsidó volt, az apám is, de én nem vagyok az, én kommunista vagyok.”

A Tanácsköztársaság szuggesztív plakátjain, illetve a megünnepelt május elseje köztéri dekorációin is hiába keresünk valamiféle „zsidó motívumot”, hacsak a „világi messianizmus” üzenetét nem tekintjük annak. Berény Róbert *Fegyverbe!* feliratú toborzó plakátja vagy Pór Bertalan *Feleségeitekért, gyermekeitekért, Előre!* vagy *Világ proletárjai, egyesüljete!* című munkája így is értelmezhető. De tudjuk, hogy a nem zsidó Uitz Béla, továbbá Kmetty és Nemes-Lampérth is készített hasonló szellemű plakátokat, és ők is részt vettek a május elsejei dekorációk megtervezésében és kivitelezésében. A többiekől eltérő pályát futott be a zsidó származású, meggyőződéses szociáldemokrata Bíró Mihály, aki nem volt avantgárd művész, mindvégig a hagyományos formákhoz ragaszkodó grafikus, plakáttervező és szobrász volt. A Tanácsköztársaság jellemző figuráját, a „kalapácsos embert” még 1911-ben rajzolta, majd a kommün bukása után a többi, szintén emigrációba kényszerült művésznél is radikálisabb álláspontra helyezkedett, és megrajzolta a *Horthy-albumot*, ami miatt a két világháború között nem térhetett vissza Magyarországra.

Figyelemre méltó, hogy a Tanácsköztársaságot kezdetben támogató avantgárd művészek a százharminchárom

nap alatt is konfliktusba kerültek a kommunista párttal, és kiábrándultak az új rendszerből. Kernstok visszavonult Nyergesújfalura, ahol „szabadiskolát” létesített. Berény, Tihanyi, Márfy és a többiek is legfőljebb a proletariátus „művészeti nevelésére” tettek tiszavirág-életű kísérleteket. Kassák magával Kun Bélával került szembe, avantgárd folyóiratát sem jelentethette meg. Szereplésük, illetve a plakátjaik azonban elkerülhetetlenné tették, hogy a kommün bukása után emigráljanak Magyarországról, kövessék a „kompromittált” politikusokat, filozófusokat és irodalmárokat.

Uszító plakátok és jogfosztó törvények

1919 augusztusának közepén jelentek meg Budapest utcáin az Ébredő Magyarok Egyesületének antiszemita plakátjai. A rajtuk szereplő rajzok, a hozzájuk társuló gyűlöletet keltő üzenetekkel együtt a zsidóság vizuális reprezentációja szempontjából összehasonlíthatók az 1944-es „terméssel”. Bíró Lajos, aki *A bazini zsidók* címmel írt regényt egy XV. század végi, magyarországi vérvádról, már 1918-ban előre látta, milyen hatása lesz a közvéleményre a gátlástalan uszításnak. „Az antiszemitizmusnak sok mindenféle hatása lehet, van azonban egy eredmény, amelyet egész biztosan el fog érni: hogy olyan zsidók, akik a zsidóságtól tökéletesen elidegenedtek, tőle úgyis szólván biológiaiilag készültek elszakadni, összeszorított foggal térnek vissza zsidóságukhoz; ha úgy tetszik [...] remegő kézzel tűzik fel mellükre a sárga foltot.”¹⁴

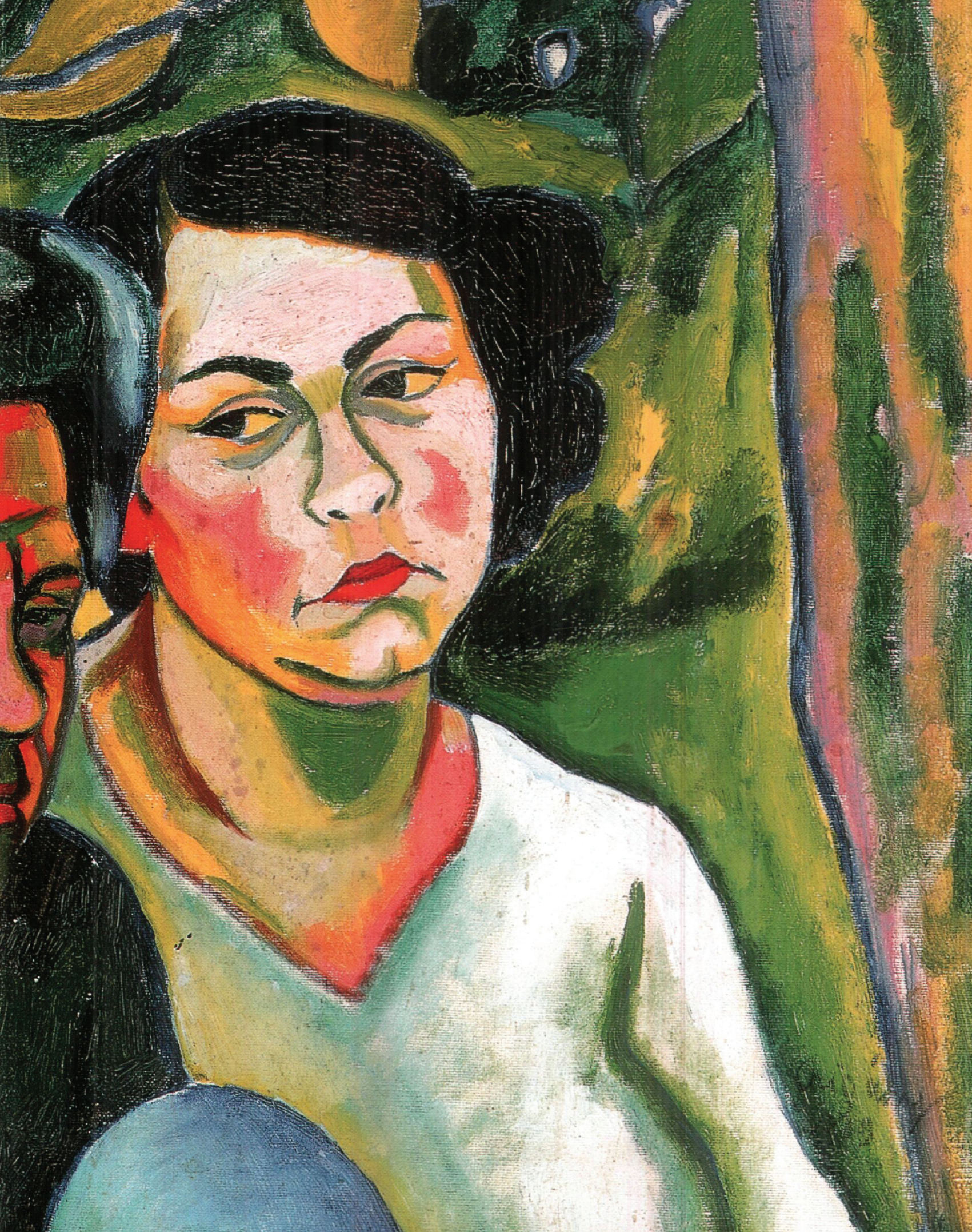
Ami 1918 előtt elképzelhetetlen volt, az uszítás már nem tett különbséget az elsődleges és másodlagos zsidó identitás között, az ellenszenves „faji jegyeket” hangsúlyozta, és ezzel megvetette a „keresztény-nemzeti kurzus” alapjait. Az antiszemitizmust törvénybe iktatták (ez volt a nevezetes „*numerus clausus*” törvény, az 1920/XXV. törvénycikk), korlátozták a magyar felsőoktatásba felvehető zsidó származású diákok számát. A törvény hatálya elvileg nem terjedt ki a művészeti képzésre. Az ekkor elszabadult zsidóellenes propaganda és uszítás, bár Bethlen István miniszterelnöksége alatt kétségtelenül visszaszorult, a 30-as években, Hitler hatalomra jutása után fokozatosan megerősödött Magyarországon, és nyomott hagyott a legnagyobb zsidó (illetve zsidó származású) művészek életművén.

Az elsődleges és a másodlagos zsidó identitás gyűlöletkeltő, a „faji” jegyeket hangsúlyozó, karikatúraszerű megjelenítése és politikai dimenzióba való emelése vallási irányzatoktól és politikai nézeteitől függetlenül bűnbakká tette a zsidóságot. Az Ébredő Magyarok Egyesülete

Czigány Dezső:
Feleségem,
1909,
olaj, vászon,
Rippl-Rónai
Múzeum,
Kaposvár
© Wikimedia
Commons

¹³ ROCKENBAUER: *i. m.* (2014), 340–341.

¹⁴ *Világ*, 1918. március 31.



(ÉME) és az antiszemita diákszervezetek által terjesztett, ellenséges gúnyrajzoknak már semmi közük nem volt az iróniához, ami a *Borsszem Jankó* karikatúráit jellemezte. „Üzenetük” olyan erős volt, hogy defenzívába kényszerítette az önreprezentációra vállalkozó zsidó művészeket, a Nyolcak Magyarországon maradt tagjait is. A zsidó, illetve a törvények által később zsidónak minősített képzőművészek érthető módon el akarták kerülni, hogy a közönség a műveikről az antiszemita sajtó által megalkotott és széles körben terjesztett, torz „zsidóképre” asszociáljon. Ezt a felfogást fejezte ki Molnár Ferenc emlékezetes mondása a 20-as években: „Zsidót nem lehet színpadra állítani.” (Molnárnak ez a kijelentése szóbeszédszerűen terjedt, forrását nem tudjuk megadni.)

Ismeretes, hogy az az ÉME, amely az 1920-as évek közepén, Bethlen István miniszterelnöksége előtt jelentős tömegszervezet volt, később elvesztette befolyását, és a politikai antiszemitizmus a mindennapi életben visszaszorult az egyetemek falai közé. Igaz, a zsidó diákok továbbtanulását korlátozó „*numerus clausus*” a Képzőművészeti Főiskolán vagy az iparművészeti képzésben formálisan nem alkalmazták, a törvény ugyanis kizárólag „a tudományegyetemekre, a műegyetemre, a budapesti egyetemi közgazdaságtudományi karra és a jogakadémiákra való beiratkozás szabályozásáról” szolt, tehát a többi felsőoktatási intézményre nem volt érvényes.

Mégis, a Képzőművészeti Főiskola vezetése távol tartotta a zsidó vagy zsidó származású növendékek többségét, erről tanúskodik a *Múlt és Jövő* 1920. novemberi számában megjelent írás. „A mai súlyos idők sújtottjai közé tartoznak a zsidó művészek is. Főként pedig a jövődő zsidó művészek, akiket a képzőművészeti iskolákról kizártak. Dr. Bánóczi József elnökletével az Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület (OMIKE) kultúrrotthonában azonnal összejövetelt szerveznek a kérdés megoldására. Hermann Lipót, Barta Ernő, Magyar-Mannheimer Gusztáv festőművészek műtermet, iskolát javasolnak nyitni. 15–20 művésznövendéknek az OMIKE-Joint menza ellátást biztosít.” Az 1921-ben létrehozott képzőművészeti szabadiskolának, amely a Képzőművészeti Főiskoláról kiszorult hallgatók képzését célozza, háromszázhuszonnyolc, a grafikai iskolának kétszázötvenhat növendéke volt. Vezetője Magyar-Mannheimer Gusztáv és Fényes Adolf volt. Tanított: Gárdos Aladár, Glatter Ármin, Glatter Gyula, Herman Lipót, Róna József, Rottmann Mozart és Zádor István.

Nem sokkal később az *Egyenlőség* 1921. január 29-i száma ezzel a címmel közölt cikket: *A numerus clausus hatása a művésziskolákba járó zsidó festő és szobrásznövendékek pályáját is derékon töréssel fenyegeti*. A hetilap megírta, hogy Képzőművészeti Főiskolára – Pekár Gyula államtitkár ígérete ellenére – sem 1920-ban, sem 1921-ben nem vettek fel zsidó művésznövendékeket. 1923-ban az OMIKE kőfaragóműhelyt is létrehozott, és a szobrász- és festőtanfolyamok mellett kiállítások szervezésébe kezdett (például 1923-ban Miskolcon).

A Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskolán ekkoriban konzervatív szellem uralkodott, amely nem tűrte el, hogy a kevés felvett zsidó származású hallgató a radikálisan új művészeti irányzatok átvételével kifejezést adjon másodlagos identitásának. Ha pedig ez a baloldali politikai és társadalmi mozgalmakban való részvétellel is társult, a hallgatókat kizárták a főiskoláról. Ez történt a XX. századi magyar művészet meghatározó alakjával, az előzőleg Hermann Lipót szabadiskolájában tanult Vajda Lajossal is, aki kezdetben Csók István irányításával dolgozhatott. Itt ismerkedett meg Hegedűs Bélával, Korniss Dezsővel, Trauner Sándorral, Kepes Györggyel, Schubert Ernővel. Vajda a Nemzeti Szalon 1928-as kiállításán mutatkozott be, egy csendélettel. A kiállítás felzúdulást keltett konzervatív művészeti körökben, és az azon részt vevő hallgatókat, köztük Vajdát, egy konzervatív művésztanárokból álló minisztériumi bizottság eltanácsolta a főiskoláról.

A 30-as években az új, formabontó művészeti irányzatok és képviselőik nyílt konfliktusba kerültek az előbb a Szovjetunióban, majd a hitleri Németországban kiépülő diktatórikus rendszerekkel, amelyek Magyarországon is éreztették hatásukat. A 30-as évek végén – nem kis részben a baljós nemzetközi fejlemények és az ezeket betetőző, 1939. augusztus végi Molotov–Ribbentrop-paktum hatására – a zsidó művészek számára átértékelődött a baloldaliság. Régi formájában, mint a másodlagos identitás lehetséges alternatívája, sokak számára aktualitását veszítette. A szocialista képzőművészek közül sokan, akik hosszú ideig nem vállalták zsidóságukat, Hitler, a német birodalmi terjeszkedés, a háború, a munkaszolgálat, a zsidótörvények hatására megváltoztatták az álláspontjukat. A magyar művészetre közvetlenül hatott a német nemzetiszocializmus kultúrpolitikája, már csak azért is, mert a weimari Németországban sok kísérletező, zsidó származású magyar művész alkotott, akiknek távozniuk kellett a „Harmadik Birodalomból”.

„A mindenség fénye az emberben”

A nyolcvanéves László András köszöntése

„A Föld az ember kozmikus létezésének szent bázisa – de csak akkor, ha arra használja, hogy föltekintsen róla; mert ha tekintetével feléje fordul, akkor a szent bázisból ördögi lesz.”

László András¹

Ha a világ nagy kulturális egységeit vizsgáljuk – Egyiptom, India, Kína, AsszírIA, Szkítia, a prekolumbiánus Amerika és így tovább –, azt láthatjuk, hogy évezredes történelmük folyamán inkább csak felszíni változások jellemezték őket, olyanok, amelyek történelemkönyvekbe kíváncsoznak. A történelem felemelkedések, pusztulások és újjászületések sorozata: birodalmak és királyságok pusztultak és születtek; dinasztiák emelkedtek fel és hanyatlottak le; istenek merültek feledésbe, és új istenek kerültek a helyükre. Ezek a hatalmas átalakulások azonban nem érintették e kultúrák mélyebb rétegeit: szinte csak a nevek cserélődtek, de a régi, premodern ember alapvető hozzáállása önmagához és a világhoz gyakorlatilag ugyanaz maradt. A kulturális szupersztrátum folyamatos változása nem érintette a kulturális szubsztrátum nagyfokú stabilitását, permanens önazonosságát. A történelem – a történelem „anyagának” – fundamentuma ugyanis nem történelem és nem történelem volt, hanem egy alapvető attitűd. E két szint úgy viszonyul egymáshoz, mint a kanti rendszerben a fenomenon és a numenon. Ráadásul ennek a kulturális szubsztrátumnak az alapelvei nemcsak a történelmi idő vonatkozásában mutattak nagyfokú állandóságot, hanem térbelileg is: még ha az egyes kultúráknak nem is volt egymással földrajzi kapcsolata, mindegyiknek hasonló mozgatórugói voltak. Mindegyik középpontjában az ember mint homo religiosus állt, akinek számára földi léte csupán egy kicsiny része volt valami sokkal nagyobb egésznek, amelynek fényében saját, időben és térben lehatárolt földi világát szemlélte.

Egyetlen kulturális egység volt, amely, úgy tűnik, születésétől fogva másra rendeltetett. Másra, vagyis nem arra, hogy folyamatosan őrizze önazonosságát, hanem hogy folyamatosan átalakítsa és kibontakoztassa azt. Amazok, amelyekről az imént volt szó, már születésükkor is kifejlett fák voltak, emez viszont még csak mag. Ez a kulturális

egység saját kibontakozási fázisain keresztül folyamatosan önmaga keresésének állapotában volt, keresve önmaga mind tökéletesebb kiteljesedését, amelyben végre összhangba kerülhet a benne rejlő alapelvekkel. Ez a kulturális egység a Mediterráneumban született. A Földközi-tenger partvidéke olyan kultúráknak adott otthont, mint a görög, a zsidó és a római, majd pedig ezekből jött létre az európai kultúra. Globális kulturális viszonylatban Európa valóságos kulturális kakukktójas. Elegendő itt csak arra gondolni, hogy amíg Európának volt ókora, középkora és újkora – ezeken belül pedig számos kibontakozási alfázisa –, addig ilyen jellegű korszakokról egyáltalán nem beszélhetünk az Európán kívüli kultúrák esetében. Indiának nem volt középkora, vagy ha volt is, akkor az szinte a XX. századig tartott. Még az Európa pereméhez tartozó Oroszországban is ismeretlen volt a reneszánsz és a hozzá kapcsolódó humanizmus, és noha a felvilágosodás valamilyen szinten ott is megjelent már, Oroszország mégis szinte közvetlenül ugrott a cári „középkorból” saját nyomorúságos, bolsevista atomkorába.

Az az állandóság, amely évezredekken keresztül jellemezte a Mediterráneumon kívüli kultúrákat, az utóbbi egy-két évszázadban elkezdte átadni a helyét a változásnak, és ezek a kultúrák kezdték elveszíteni addigi önazonosságukat. E változások előbb-utóbb talán önmaguktól is végbementek volna, de volt egy katalizátoruk, amely rendkívüli mértékben felgyorsította őket: Európa. Ahhoz azonban, hogy Európa ezt a katalizátorszerepet betölthesse, előbb túl kellett lépnie saját belső fejlődésének legjelentősebb történelmi akadályán, a kereszténységen. Európa saját gazdasági és tudományos fejlődése révén a XV–XVI. századra került birtokába annak a külső esz-közarzenálnak, amellyel immár sikerrel vállalkozhatott arra, hogy saját képére formálja e kultúráknak mind a testét, mind a lelkét. Így ami Európában egy hosszan tartó autochton fejlődés eredménye volt, az az Európán kívüli kultúrák számára egy idegen erő ellenállhatatlan hatásából fakadt: amint kapcsolatba kerültek Európával, immár nemcsak isteneiket cserélték más istenekre, hanem évezredek óta stabil kulturális szubsztrátumuk is megrendült. Európa katonai, politikai, gazdasági, technikai, kulturális,

¹ Publikálatlan aforizma.

vallási imperializmusának sem belül (életszemléletükben), sem kívül (életgyakorlatukban) nem tudtak ellenállni. Európa rájuk kényszerítette a fejlődést, mint ahogy már Periklész is a maga flottájával kényszerítette rá a demokráciát a görög szigetek városállamaira. Ami Európában két-három évezred alatt játszódott le, ezekben a kultúrákban egy-két évszázad vagy évtized alatt. Akár azt is mondhatjuk, hogy e kultúrák ekkor léptek be a történelembe, vagyis abba a folyamatba, amelynek van egy bizonyos iránya, s nem csak egyszerűen a történesek egymásutániságát jelenti. Addig történelmük folytonos ismétlés volt. Addig csak story volt, történet, utána lett history, történelem.

A lélek, amely e kultúrákat évezredekken keresztül mozgatta, észrevétlenül tűnt el a világból, hogy helyét mindehütt fokozatosan átvegye az a lélek, amely az európai kultúrát mozgatta. Ami ezzel szemben nagyon is látványos volt, az e kultúrák testének – külső megnyilvánulásainak – eltűnése. Ez voltaképpen a modernizáció, ami valójában westernizáció, ez pedig lényegileg europanizáció.² Ilyen módon az Európán kívüli kultúrákat – és egyúttal az európai középkori keresztény intermezzót – mozgató szellemiség fokozatosan eltűnt a föld színéről, és ezzel együtt a tudata is kiveszett annak, hogy ilyen létezett, vagy ha mégsem veszett ki teljesen, akkor az új szellemiség embere immár legfeljebb történelmi csodabogarat lát benne, értetlenül állva az előtt, hogyan lehetett ilyen hosszú ideig ennyi kultúra ilyen téveszmék foglya.

A XX. század elején kezdett tudatosulni egy maroknyi értelmiségiben – filozófusokban, orientalistákban, művészettörténészekben –, hogy ezzel a hozzáállásával mit veszített a mai ember. Ráeszméltek arra, hogy az a szellem, amely a gótikus katedrálisokat emelte, a perzsa költészetet, a japán szamurájerkölcst és az indiai jogát életre hívta, és amelyből ma is csodált kulturális értékek ezrei és ezrei nőttek ki, nem pusztulhat el nyomtalanul. Ennek a törekvésnek volt kiemelkedő képviselője a francia René Guénon (1886–1951), a tamil-angol Ananda K. Coomaraswamy (1877–1947), az olasz Julius Evola (1898–1974), jelenlegi doyenje pedig a perzsa Seyyed Hossein Nasr (1933–). Ami összekötötte ezeket a személyiségeket, az volt, hogy nem a mai ember szemével néztek a múlt különböző kulturális megnyilvánulásaira – amellyel ezek csupán az anyagi vagy szellemi történelem muzeális relikviáinak látszanak –, hanem belülről, azzal a szemmel, amellyel létrehozóik és gyakorlóik is néztek rájuk. E szemlélet képviselői számára mindez nem múlt, mint a mai ember számára (legyen bár ez utóbbi tudós vagy egyszerű érdeklődő), hanem időtlen értéket képvisel. Sőt, ezek



a személyiségek nemcsak a régi ember – a homo religiosus – anyagi és szellemi műveit nézték a régi ember szemével, hanem saját modern világuk anyagi és szellemi produktumait is. Ebből fakad ennek az iskolának a történetfilozófiai alapú korkritikája. És ez a korkritika, mivel nézőpontja nem a modernitáson belül van – vagyis nem a rendszeren belüli kritika, hanem a modernitás vonatkozásában transzcendens nézőpontból nyer megfogalmazást –, az összes immanens korkritikánál nagyobb rálátást biztosít képviselői számára.

E szemlélet képviselőit a következő nemzedékek a „tradicionalista iskola” vagy „perennialista iskola” névvel illeték. Mindkét kifejezés rávilágít e gondolkozásmód egy-egy lényegi vonására.

A „tradicionalitás” fogalmát legjobban a „modernitással” ellentétpontozva lehet megérteni. Nem szinkretisztikus egybegyúrása ez a múlt legkülönbözőbb jelenségeinek (mint például vallási síkon a buddhizmusnak, a sámánizmusnak vagy a kereszténységnek), hanem annak megállapítása, hogy ezek azonos vagy legalábbis rokon alapelvekből nőttek ki. A tradíció vagy tradicionalitás pontosan úgy egységes egész – se jobban, se kevésbé –, mint a modernitás. Ahogy a modernitás ezernyi felfogást, irányzatot, iskolát, kulturális megnyilvánulást foglal magában az élet minden elképzelhető területén, éppúgy igaz ez a tradicionalitásra is. A tradicionális iskola képviselői voltak azok, akik a tradíciónak ezt az eszméjét megfogalmazták, vagyis az autochton európai kultúrán kívüli kultúrák

László András
Forrás:
*Így látták őket –
In Memoriam
Hamvas Béla*
Forgatókönyv:
Katona Zsuzsa
Operatőr:
Nyeste Péter
Rendezte:
Katona Zsuzsa
Magyar
dokumentum-
film, 2018

² Az amerikanizáció az europanizáció egy kései fázisa, mint ahogy az amerikanizációból kifejlődő globalizáció is az.

eszméi szintetizálását végrehajtották, rámutatva azokra a gyökérprincípiumokra, amelyek meghatározták őket. Ennek jelentősége túlbecsülhetetlen, mert a tradicionalitás eszméjének éppen olyan súlya van, mint a modernitás eszméjének, tekintve, hogy egymás kiegészítő vagy inkább oppozicionális eszméi. Akár azt is lehetne mondani, hogy a tradíció eszméjét a modernitás hívta létre, vagyis a modernitás eszméjének megszületése nélkül a tradíció eszméje sem születhetett volna meg. Ugyanakkor fordítva is igaz: a modernitás eszméje is előfeltételezi a tradíció eszméjét, mert hiszen mindig vele szemben tételezte és tételezi önmagát.

Ami a „perennialitást” illeti, e kifejezés is jól megvilágítja a szóban forgó iskola egyik legfontosabb aspektusát. Ugyanis önmagából a tradíció eszméjéből joggal lehetne arra gondolni, hogy itt olyan értékrendről van szó, amely szorosan kötődik a múlt bizonyos periódusaihoz, és amely fölött ilyen módon eljárt az idő. Valójában az ellenkezőjéről van szó: a régi ember mindig igyekezett fölébe emelkedni az időnek, mindig törekedett a változatlanságra, az állandóságra (a modern ember ezt számtalan alkalommal megfogalmazta, csak éppen vádként), márpedig minél kevésbé időszerű, minél inkább változatlan valami, annál közelebb van ahhoz, ami idő fölötti, ha úgy tetszik, időtlen és örökkévaló. A latin perennitas nem maga az örökkévalóság, az eternitas, hanem ennek az időtlen öröklétnek az időbeli vetülete: ami az időtlenből mint princípiumból az „időbe vetett ember” számára következik. Ezért a tradicionális iskola saját álláspontját philosophia perennisnek, örökervényű filozófiának tekinti.

Magyarországon ennek a felfogásnak volt kiemelkedő képviselője Hamvas Béla. Rendkívül sokoldalú személyiség volt, aki számos tudományterületen – filozófia, etnológia, művészettörténet, hungarológia, klasszika-filológia stb. – írt meghatározó jelentőségű munkákat, de ezenfelül esszéi és regényei révén a magyar szépirodalmon belül is egészen egyedi szintet képviselt. Sőt, sok tekintetben Hamvas Béla nemcsak magyar, hanem világviszonylatban is páráját ritkító író. E sokrétű irányultságának azonban volt egy központi eszméje: a tradíció gondolata. Hamvas, mondhatni, iskolapéldája annak, hogyan lehet egyszerre érzékenynek lenni az idő, a történelmi pillanat és az öröklét, a történelem feletti tudás irányába; hogyan lehet oly módon lépést tartani az idővel, hogy az ember ne maradjon le az örökkévalóságról. Hamvas legjelentősebb művei a szocializmus idején keletkeztek, de természetesen szó sem lehetett arról, hogy ezek akkoriban megjelenjenek. Hamvas gyakorlatilag mindvégig a tiltott szerzők közé tartozott – mondhatni, a kor egyetlen jelentős szerzője

volt, aki számára soha nem jött el az enyhülés időszaka. Ennek ellenére mégsem csak az asztalfióknak írt. Nyugodtan lehet állítani, hogy Magyarországon az 50-es, a 60-as és a 70-es években a legtöbbet olvasott szamizdatszerző Hamvas Béla volt. Szélesebb körben nem voltak ismertek a művei, de volt egy többé-kevésbé kiterjedt értelmiségi kör, amelyhez eljutottak a munkái. Ugyanakkor kialakult Hamvas körül egy szorosabb kör is olyan értelmiségiekből és művészekből, akik félig tanítványok, félig barátok voltak, és akik rendszeresen várták az újabb és újabb Hamvas-műveket. Ennek a baráti-tanítványi körnek volt az egyik legjelentősebb személyisége László András.

László András huszonkét éves korában, 1963-ban ismerkedett meg Hamvas Bélával. Egy-két művét már korábban is ismerte, és pontosan ezek miatt keresett hozzá kapcsolatot Weöres Sándoron keresztül. Akkoriban Hamvas még a bokodi erőmű-építkezésen dolgozott, és emiatt viszonylag kevés időt töltött otthon. Egy évvel később azonban nyugdíjba ment, és kapcsolata László Andrásval ettől fogva lényegesen intenzívebb lett. László András elmondása szerint Hamvas mestere volt a beszélgetésnek, valódi dialógusokat lehetett vele folytatni, mert odafigyelt beszélgetőpartnerére, s mindezen felül kiváló humorérzékeléssel rendelkezett. Hamvas baráti-tanítványi körének László András csupán az egyik tagja volt, mégis ő volt az egyetlen olyan barát, aki a hamvasi tradicionális szemléletmód leglényegesebb elemeit irodalmi-doktrinális értelemben is továbbvitte, sőt továbbfejlesztette. Hamvas többi barátja a maguk különböző szak- és életterületein próbálta alkalmazni a hamvasi tanítás bizonyos elemeit, közülük legkövetkezetesebben Molnár Sándor a festészet területén („festőjoga”). Hamvas Bélát és László Andrást közös spirituális és metafizikai orientációjuk, illetve a legkülönbözőbb tudásterületeken való jártasságuk kötötte össze, de ezen túlmenően asztrológiai érdeklődésük is közös volt, ami mindkettőjük esetében túlmutatott az asztrológia hagyományos felfogásán.

László András Hamvas Bélával halála előtt egy hónappal találkozott utoljára. Hamvas nem sokkal találkozásukat megelőzően jött ki a balatonfüredi szanatóriumából, ahol László András úgyszintén meglátogatta őt. Mint ahogy egy kiadatlan interjúkötetben beszámolt róla, „azzal búcsúzott, ami az egyik kedves alapgondolata volt, nevezetesen, hogy akármennyire is el van keseredve, ha csak arra gondol, hogy »De legalább nem kell iskolába járni!«, mindjárt jókedvre derül. »Legalább nem járunk iskolába!« – ezek voltak hozzám az utolsó szavai. Nem sokkal később agyvérzéssel kórházba került. Felkerestem, de mire beértem a kórházba, meghalt.”³

³ LÁSZLÓ András: *Sursum vivere. Beszélgetések László Andrásval*. Szerk. BUJI Ferenc, kézirat, 1994, Harmadik beszélgetés.

László András 1941. december 3-án született Budapesten, református polgári családba. Olvasni már négyéves korában megtanult. Vallási érdeklődése korán felébredt, de figyelme egyáltalán nem korlátozódott e „szakrális” területekre, hanem elmélyedt a filozófiában, paleontológiában, politikában is. Az a típusú tanuló volt, aki nagyon értett ahhoz, ami éppen érdekelt, viszont ami nem kötötte le a figyelmét, azzal egyáltalán nem foglalkozott: „A tanulást én egészen másképp oldottam meg, mint a többiek. Én nem tanultam – én foglalkoztam az adott témával. Tulajdonképpen én soha nem tanultam semmit. Én foglalkoztam! Persze ha ezt nevezzük tanulásnak, akkor nyilván tanultam. De úgy, ahogyan tanulni szokás, soha semmit nem tanultam. Nem azokból a könyvekből táplálkoztam, amelyek »tankönyveknek« voltak nevezhetők, hanem egészen más forrásokból. Verseket is csak azért tudtam, mert olvastam őket, s azok megmaradtak bennem. Olyan, hogy én akár öt percre is leültem volna bármit megtanulni, soha nem volt, és valószínűleg soha nem is lesz.”⁴

László András később olyan költőkkel került személyes kapcsolatba, mint Weöres Sándor, Pilinszky János vagy Füst Milán. Magától értetődik, hogy a költészet sem maradhatott ki az életéből. Elsősorban szóbeli, improvizatív versei voltak, amelyeket hangfelvételek alapján csak később jegyeztek le.

1956 rendkívül mélyen érintette, és szüleinek szigorú szobafogságra kellett ítélniük, hogy a tizenöt éves gyermek nehogy belemerüljön az események sűrűjébe. A gimnázium végére érdeklődésének homlokterébe a távol-keleti vallások és bölcséleti iskolák kerültek, emellett azonban igen komolyan elmélyedt az asztrológiában is. Amint betöltötte a tizennyolcadik életévét, azonnal csatlakozott a kor egyetlen olyan vallási intézményéhez, amelyben megismerkedhetett a távol-keleti vallásokkal: a Buddhista Misszióhoz. Emellett húszévesen megkezdte tanulmányait a debreceni Református Teológiai Akadémián – vagyis egyszerre folytatott buddhista és keresztény református teológiai stúdiumokat. Intenzív politikai érdeklődése, illetve politikai megnyilvánulásai miatt nem sokkal debreceni tanulmányainak megkezdése után letartóztatták „a népi demokratikus államrend megdöntésére irányuló szervezkedésben betöltött kezdeményező és vezető szerep” vádjával. Természetesen ilyesmiről szó sem volt, és a vádat később a „népi demokratikus államrend elleni gyűlöletre izgatásra” enyhítették, úgyhogy a fiatal ember négy hónap múlva szabadulhatott. Börtönhónapjaira mindig szívesen emlékezett vissza, mert zárkatársai többnyire úgyszintén a politikai foglyok közül kerültek ki, akikkel komoly eszmecserét folytathatott. A börtön

után jó ideig természetesen szó sem lehetett arról, hogy visszakerüljön a teológiára. Buddhista stúdiumait azonban a Kőrösi Csoma Sándor Buddhista Papi Szeminárium (később Buddhológiai Intézet) keretei között tovább folytatta, és 1964-től megbízott előadóként már asztrológiát és asztrológiát oktatott az intézetben. 1970-ben közkegyelemben részesült, és ezt követően visszavették a református teológiára, azonban az ott uralkodó légkör miatt egy év múlva otthagyta az intézményt, és átment a Budapesti Hittudományi Akadémiára, ahol civil teológusként négy év alatt végezte el a hatéves képzést, és olyan kiváló tanáregyenységek szárnyai alá került, mint Zemplén György, Timkó Imre, Paskai László és Nyíri Tamás. 1975-ben megszerezte buddhológiai doktorátusát, és ezt követően az intézet rendes tanáraként vallásfilozófiát oktatott egészen 1983-ig. Tanítványai közül kerültek ki a mai magyarországi buddhizmus meghatározó egyéniségei: Dobosy Antal, Takács László, Mireisz László, Pressing Lajos, Agócs Tamás és Szathmári Botond. 1983-tól 1988-ig magánlakásokon tartott előadásokat, majd amint a politikai körülmények lehetővé tették, 1988-tól különböző közművelődési és oktatási intézmények keretében tartott előadás-sorozatokat egészen a legutóbbi időkig, legfőképpen Budapesten, Debrecenben és Nyíregyházán. Ezek között mindenképpen említésre méltó A Hagymány és a Transzcendencia Iskolája – ahol korábbi buddhista tanítványaival, illetve a magyar organikus iskola képviselőivel (Pap Gábor, Molnár V. József) együtt tartott előadás-sorozatokat –, illetve az általa alapított Hyperion Szellemtudományi Akadémia.

Az 1990-es évek elejétől fogva szorosabb tanítványi kör alakult ki körülötte, akik szerzőként, fordítóként, szerkesztőként vagy kiadóként maguk is aktívan kivették a részüket a tradicionális szemlélet magyarhoni megismerésében. Itt mindenekelőtt Horváth Róbert és Baranyi Tibor Imre nevét kell megemlíteni, akik szerzői életművük mellett szerkesztőként, kiadóként és fordítóként is jelentős életművet tudhatnak magukénak, de nem feledkezhetünk meg Jeszenszki Ferencről, Németh Norbertről, Németh László Leventéről, Erdei Zoltánról és Virág Lászlóról sem. László András nevéhez fűződik közvetlenül vagy közvetve (barátai, tanítványai révén) számos kiadó alapítása (Kötet, Arcticus, Stella Maris, Camelot, Kvintesszencia, Nemzetek Európája, Persica, Sophia Perennis, UR, Sursum), amelyek könyvek tucatjait – főként a tradicionális szemlélet klasszikusainak fordításait – publikálták a rendszerváltás utáni időszakban. Úgyszintén László András inspirációjára született több tradicionális, metafizikai, politikai, politikafilozófiai, asztrológiai és

⁴ LÁSZLÓ András: *Sursum vivere*. Első beszélgetés.

ökológiai folyóirat, periodika is: *Arkhé*, *AxisPolaris*, *Északi Korona*, *Sacrum Imperium*, a *Tradíció-évkönyv*, de László Andrásnak meghatározó szerepe volt az *Óshagyományban*, a *Pannon Frontban*, a *Radixban*; a jelenleg is megjelenő *Ars Naturae*, *Magyar Hüperión* és *Hasta* úgyszintén az ő szellemiségét viszi tovább.

László András bizonyos értelemben archaikus személyiség, akinek az írott művei elenyészőek mindahhoz képest, ami szóban elhangzott, legyen az előadás vagy baráti beszélgetés. Első műve, amely a Buddhista Misszió gondozásában látott napvilágot, asztrológiai stúdiumai-

nak ékes bizonyítéka: *Az asztrológiai metodika elmélete és gyakorlata. Bevezető tanulmányok* (1963). E terjedelmes asztrológiai és asztrozófiai mű egy mindössze huszonnégy éves fiatalember munkája, mégis olyan különleges elmélyültséget tükröz, amelyhez normális körülmények között több évtizeden keresztül folytatott elméleti és gyakorlati asztrológiai stúdiumokra lenne szükség. Következő önálló munkája jó tíz év múlva jelent meg ugyanezen intézmény keretei között – ám ez már a doktori disszertációja volt: *A mindenség fénye az emberben* (1975), amely eredetileg németül született. A könyv tulajdonképpen tartal-

Lossonczy
Tamás:
*Tisztító nagy
vihar*, 1961,
olaj, vászon,
Magyar
Nemzeti
Galeria,
Budapest



mát jól jelzi második kiadásának alcíme: *Anthropokosmos gnoiétikos* – amit magyarul talán úgy lehetne szabadon visszaadni, hogy „tudati-megismerési természetű ember-világmindenség”. Nyugodtan állítható, hogy az ember és a kozmosz „ismeretelméleti” kapcsolatának, egymást áthatásának olyan mélységeit világítja meg ez a munka – főként a mahájána buddhizmus tanításai alapján –, amelyek mindeddig sohasem kaptak fényt.⁵ *Sursum vivere. Beszélgetések László Andrással* című, publikálatlan interjúkötete (1994) olyan ember belső genezisééről ad eleven képet, aki az életet szellemi feladatnak fogja fel, és vezéreszméje a „fölfelé élni” (*sursum vivere*) elve. *Tradicionalitás és létszemlélet* (1995) című munkája átfogó bemutatása a lászlói tradicionális gondolkodás legfontosabb vonatkozásainak. László Andrásnak különös érzéke van az élére állított, erős, átütő erejű megfogalmazásokhoz. Ezeket a rövid, aforisztikus és apodiktikus dictumokat tartalmazza a *Solum Ipsum. Metafizikai aforizmak* (2000) című kötete. *Tradíció és metafizika. Kérdések és válaszok* című könyvében (2007) – korábbi interjúkötetével ellentétben – saját tradicionális metafizikai tanításának legvégző megfogalmazásaira tesz kísérletet, a nyelv határait feszegetve. *A jobboldaliság alapelvei* (2013) című kötetében a tradicionális szemlélettel kompatibilis politológia vagy inkább politikafilozófia legfontosabb alapelveit rögzíti.

Ezekon kívül a tradicionális iskola folyóirataiban számos – közel kétszáz – tanulmánya látott napvilágot a legkülönbébb témákban. Egy részük eleve tanulmányként született, más részük azonban előadásainak írott és szerkesztett változata. Hogy az olvasó képet kaphasson arról a rendkívül széles spektrumról, amelyet ezek a tanulmányok – és főként előadások – átfognak, érdemes felidézni néhány előadása címét:

A Lét és a Tudat a keleti metafizikai tradíciók megvilágításában; Kultusz és kultúra; Individualitás és egyetemesség; Az élet és az életfelettség elve; Az ember kozmikus és metafizikai eredete; Az élet és a halál benső lényege; Élet – halál – halhatatlanság; Tudat – egzisztencia – lét; Történetiség és történetfelettség; Ontológia és metafizika; Kosmos és hyperkosmos; Tér – idő – szubsztancia; Tudatválság és világválság; Archaikus pneumatológia – modern pszichológia; Sophia és Logos; Kép, képzet, imagináció a tudatfunkciók rendjében; Politika és metafizika; Sacerdotium et Regnum; Kondicionáltság – determináció – szabadság; A tudat ontológiája és fenomenológiája; 1945–1956: A magyarországi bolsevizmus genezise; Démétér és Aphrodité: A nő két lehetősége; A marxizmus mint a végletes eltévelyedés prototípusa; Az álmom onto-pneumatológiai értelmezése; Organikus társadalom – organikus állam; Kundaliní és a csakrák; Megszűnő

állam – megszűnő társadalom – megszűnő ember; A szexus metafizikai aspektusa; Az elmúlt ezer év. Visszatekintés és értékelés.

Mindez csupán egy kis „tematikus ízelítő” László András előadásainak százaiból. Az életmű terjedelméhez és mélységéhez méltó tematikus életműkiadás még várat magára, és elsősorban ennek hiánya az oka, hogy a lászlói metafizikai tradicionalitás megmaradt „ezoterikusnak”, vagyis csak kevesek számára hozzáférhető, és nem kapta meg méltó rangját a magyar szellemi életben. Ahogy ugyanis Hamvas Béla nemzetközi viszonylatban is egyedülálló szerző, akinek az életművéhez irányultságában, problémaérzékenységében, lényeglátásában, nyelvi intenzitásban, artisztikumában még hasonló életmű sincsen, nagyjából hasonlóképpen egyedülálló László András életműve, még ha más vonatkozásokban is. Ugyanakkor amennyire alkalmatlan a hamvasi életmű arra, hogy a nemzeti kultúra integráns részévé váljon, a lászlóinál erre alkalmatlanabbat nehéz lenne elképzelni. A lászlói életmű valójában popularizálhatatlan. Ennek ellenére László András hatása – akár közvetlenül, akár tanítványainak hatalmas irodalmi munkássága révén – felmérhetetlen, mert hatásával a társadalom minden területén és szintjén lehet találkozni, és azért is felmérhetetlen, mert ez a hatás az esetek többségében láthatatlan, olyan belső hatás, amelynek csak az esetek kis részében vannak külső nyomai.

László András előadóként koncentrált előadásmódjával, apodiktikus stílusával, gyakran művészi szintre emelt előadásaival és kőbe véshető mondataival meglehetősen szigorú és megközelíthetetlen személyiség benyomását kelti. Rendíthetetlenül sugárzó előadói kiállásából és egyedülálló lényeglátással párosult intellektuális bátorságából is fakad, hogy előadásait az értő ember számára fel-emelő szellemi élmény hallgatni. A hallgató számára az előadóról szinte lerí, hogy szenvedélye az intenzív – és extenzív – gondolkodás. Aki hallgatta és meg is értette, abba kitörölhetetlenül beleégett László András hatása, és soha nem felejt, még akkor sem, ha az élet más intellektuális területek felé sodorja.

A baráti beszélgetések során azonban László Andrásnak egy másik arca is feltárul: Hamvas Bélához hasonlóan kiváló beszélgetőpartner, aki mindig odafigyel beszélgetőtársára. A neki feltett kérdésekre nemcsak egyszerűen lelkiismeretesen válaszol, hanem válaszában az egész problémamegfogalmazást magasabb szintre transzformálja. Mindezt úgy, hogy a leghalványabb módon sem érezteti a másik emberrel, hogy nem ahhoz a szellemi-intellektuális régióhoz tartozik, ahol ő mozog. Ugyanakkor nagyon

⁵ A félreértések elkerülése végett hozzá kell tenni, hogy László András szemléletében az ismeretelmélet és a lételmélet lényegileg egybeesik.

szereti a lazább baráti beszélgetéseket, amelyeket rendszeresen anekdotákkal tűzdel. Anekdotái azonban nem önmagukért való történetek, hanem mindig valamilyen fontos igazságot, felismerést világítanak meg – vagyis valójában saját szemléletmódjának illusztrációi.

László András „metafizikai tradicionalitása” (ahogyan ő nevezi saját szemléletét) egyik lényegi eleme, hogy egyetlen specifikus területre sem korlátozódik. Mivel princípiumokból – öselvekből, „metaontológiai” axiómákból – indul ki, ezért a hagyományosan induktív tudományos módszerrel szemben deduktív: a metafizikai vagy ontológiai szintű axiómáknak a társadalmi, családi és egyéni élet minden területére nézve megvannak a következményei. Ami létrendileg legmagasabban van, az határozza meg mindazt, ami alatta van. A tradicionális kultúrákban ez nemcsak az államszerkezetre nézve volt igaz, hanem az egész szellemi-kulturális életre is. Az egyik „metafizikai aforizmájában” ekképpen fogalmazta meg ezt a hierarchikus rendszert:



Eszerint legfelül a Traditionalitas Metaphysica vera, vagyis az „igazi metafizikai tradicionalitás” van. Ez tulajdonképpen bizonyos értelemben a végső, kvintesszenciális tudás: az a sophia perennis („örök bölcsesség”), amely formai értelemben is nagyon hasonló az egyes világvallások esetében. Bár az igazi egybeesés már e vallások transzcendens „meghosszabbításához” kapcsolódik, ugyanis a történeti immanenciában ez az egység nem valósulhatott meg tökéletesen. És talán nem véletlen, hogy a tudásnak ez a legmagasabb szintje az egységhez kapcsolódik: „Egy az Egygyel, egy az Egyből, egy az Egyben, és egymagában álló Egy mindörökké” – mint ahogy egyik szentbeszéde befejezésében fogalmazott Eckhart mester, akinek az életművében e végső tudás a kereszténységen belül talán a legtisztábban öltött testet.⁶ Végső fokon a metafizikai tradicionalitás nem egyéb, mint szóbeli kifejtése annak a „metafizikai szingularitásnak”, amelyben egybeesik a teognózis (istenismeret) az autognózis (önismeret) és a kozmognózis (világismeret).

Ideális esetben ez a végső tudás nyomja rá a bélyegét arra, amit itt László András religiónak nevez. A religión a vallás magasabb síkjait érti, amely teoretikus értelemben a vallás teológiai és filozófiai megnyilvánulásaiban jelenik meg, gyakorlati értelemben viszont egy olyan spiritualitásban, amely fölfelé mutat, vagyis az Egységhez való viszatérés jegyében áll. A latin religio egyik lehetséges etimológiai magyarázata egyébként is az, hogy „visszakapcsolódás” (latin religare = „összeköt”). Itt már elhagyjuk az egység síkját, megjelenik a különbözőség, amely jól látható annak számára, aki ismeri az egyes vallások teológiáját. Olyan ez, mint amikor az esőcseppek a Nap színtelen fényét a szivárvány színeire bontják. Az egyes színek nagyon is különböznek egymástól, és épeszű embernek nem jutna eszébe tagadni a vörös és a zöld különbségét – e két szín mégis az egyazonos, szín nélküli napfény irizálásából fakad. Éppígy fakadnak az egyetlen végső tudás és az esetleges emberi tényezők találkozásából a különféle religiók.

László András a vallás alacsonyabb szintjeit konfesszióknak nevezi. A konfesszió szó szerint is azt jelenti, hogy „(meg)vallás”. Ez valójában a hétköznapi értelemben vett vallás(osság). Ne feledkezzünk meg azonban arról, hogy a hétköznapi értelemben vett vallás és vallás között ég és föld különbség is lehet. Ha a vallásból hiányzik a felülről való meghatározottság, annak egyik következménye az lesz, hogy kiszorul a társadalmi és egyéni lét periferiájára, pusztá formalitássá válva, anélkül, hogy akár a társadalomra, akár az egyénre bármiféle szignifikáns hatással lenne – míg ha be tudja tölteni eredeti funkcióját, akkor hordozójává válik annak a lászlói igazságnak, hogy „az élet szellemi feladat”.⁷ Az ilyen ember egyéni és társadalmi szinten is homo religiosus, a kifejezés elidei értelmében.

A következő szint lefelé a kultúra szintje. Jól tudjuk, hogy a premodern világban – akár Európát nézzük, akár az Európán kívüli területeket – mennyire meghatározta a kultúra egészét a vallás, olyannyira, hogy profán kultúra szinte nem is létezett: a vallás mindenestül áthatotta – szakralizálta – a kultúrát. Ha a művészetet, a kultúra talán legérzékenyebb arculatát vizsgáljuk, akkor azt láthatjuk, hogy Európában a reneszánszsal kezdődött a kultúra „szekularizációja”: a reneszánsz művész előbb a kereszténység szellemét veszítette el, de a hozzá kapcsolódó formákat még megőrizte; majd fokozatosan egyre jobban levetette ezeket a formákat is, hogy „divinista” művészetből külső-belső vonatkozásaiban egyaránt átalakuljon „humanista” – emberközpontú – művészetté. Ha a tradicionális világban nem létezett profán kultúra, úgy a modern világban gyakorlatilag nem létezik szakrális kultúra. A szakrális

⁶ Meister Eckhart Werke I–II. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1999, 332.

⁷ LÁSZLÓ András: *Solum Ipsum. Metafizikai aforizmák*. Szerk. BUJI Ferenc, Nyíregyháza, Kötet, 2000, 27. (# 132)

alapjait megtagadó művészet előbb-utóbb szükségképpen minden „objektív” mértéktől, minden „közös emberitől” is elszakad – pontosan abban az értelemben, ahogyan László András fogalmazott: „A humanizmus az emberalattiság egy sajátos előkészítési módja és szemlélete.” Ugyanis „minden destruktív erő alaptermészete, hogy végül önmagát is aláássa”.⁸

A legalacsonyabb szint a civilizáció szintje. A civilizáció akkor vera, vagyis igazi, ha áthatja a kultúra. A kultúrától megfosztott civilizáció immár a know-how, az üres funkcionalitás, a merő instrumentalitás jegyében áll. A modern civilizáció technikai aspektusa gyakorlatilag teljes egészében ilyen. De legalább ennyire látványos a dekulterálódási folyamat az építészet területén is, amelybe úgyszintén mélyen behatolt a technicizáció (lásd „okosházak”) – és általában bárminek a technicizáltsági foka reciprok módon viszonyul az adott dolog kulturális „átitatósságához”. A kultúra nélküli civilizáció valójában embertelen civilizáció: nincs emberi arca, termékei pusztán anyagi termékek, valójában sincsenek beiktatva, beemelve az ember szellemi világába, vagyis nemhogy divinizálva, de még humanizálva sincsenek; éppen ellenkezőleg: azok formálják „saját képükre és hasonlatosságukra” magát az embert. Mint ahogy Theodor W. Adorno fogalmazott a XX. század közepén: „Az animizmus átleltette a dolgokat, az industrializmus eldologiasítja a lelkeket.”¹⁰

László András fenti „metafizikai aforizmájának” azonban van még egyfajta „függeléke” is: „Ez az az összefüggés, amit a modernitás minden irányból támad. Minden irányból, mert egyrészt támadja az összefüggés minden egyes tagját, másrészt azonban még intenzívebben támadja magukat az összefüggéseket.” Voltaképpen ez a modernitás lényege: ennek a hierarchikus és ugyanakkor dinamikus struktúrájának a megbontása egyfajta „deregulációs” folyamat révén, hogy a metafizika ne határozhassa meg a religiót, a religió a konfessziót, a konfesszió a kultúrát, a kultúra a civilizációt. Történeti értelemben nem más ez, mint a modernitás reneszánsz óta tartó „permanens forradalma”, amely a XX. század folyamán úgy szakadt ketté népi demokráciára és liberális demokráciára, mint ahogy a Duna is kettévált Budapesten a főágra és a ráckevei ágra, hogy aztán a Csepel-sziget déli csücskénél a két ág újraegyesüljön. Az így létrejövő, kulturális talapzatától megfosztott – elsődlegesen technikai természetű – civilizáció szé-

dítő fejlődésen ment és megy keresztül, lassan maga alá gyűrve kifejlesztőjét: az embert. Ez a folyamat éppen napjainkban érkezett el egy jelentős fázisához (lásd például a genderizmust, transzhumanizmust).

A lászlói szemléleten belül vizsgálódva magától értődik, hogy ha az általa megfogalmazott „regulatív hierarchia” nem érvényesül, akkor semmi sem lehet az, ami – vagy aminek lennie kellene: „Az a civilizáció, amely nem kultúrán alapul, álcivilizáció; az a kultúra, amely nem konfesszió alapul, álkultúra; az a konfesszió, amely nem religión alapul, álkonfesszió; az a religió, amely nem tradíció alapul, áreligió.”¹¹

Mindezzel lehet egyetérteni és egyet nem érteni, attól függően, hogy ki milyen pozícióból fogalmazza meg a maga reflexióját. Egyvalamit azonban nem lehet: érvénytelennek tekinteni. A látó, a látás és a látott között tökéletes az összhang a lászlói szemléletben. László András – Hamvas Bélával és a tradicionális gondolkozásmód többi képviselőjével egyetemben – abból a szemszögből látja és igyekszik láttatni a világot, amelyből a régiség embere, a tradicionális ember, a homo religiosus látta, vagy inkább láthatná ma, ha birtokában lenne mindannak az intellektuális és kritikai apparátusnak, amellyel a mai ember rendelkezik. Maga László András figyelmeztetett arra, hogy „egy olyan szemlélet, amely megfelel a lényegről, még a legperiferálisabb kérdésekben sem lehet soha koherens”.¹² László András szemléletmódja tökéletesen koherens, de csak azért lehet ilyen, mert rendelkezik középponttal, lényegi metafizikai maggal, amelyből kiindulva minden másod-, harmad- és sokadrangú tudásterület koherens módon értelmezhető és komplex egységbe foglalható. E központi magból fakadó fundamentális „mássága” teszi alkalmassá László András tradicionális szemléletét arra, hogy a világ legkülönbébb jelenségeinek azokra az oldalaira is rávilágítson, amelyek a többi megközelítésmód számára homályban maradnak.

A hamvasi életmű után kétségtelenül László András életműve az, amelyik a lét legmélyebb, vagy ami ugyanaz, legmagasabb húrjait pendíti meg. Ennek az életműnek ma még csak töredékei láttak napvilágot, de már ezekből is jól látszik, hogy páratlan életművel állunk szemben: a magyarság ismét képes volt olyasmit kínálni az egyetemes kultúrának – méghozzá a szakrális és metafizikai irányultságú gondolkodás területén –, amire a magyarnál sokkal nagyobb kultúrnemzetek sem voltak képesek.

⁸ Uo., 72. (# 429), 55. (# 320)

⁹ CURL, James Stevens: *Making Dystopia. The Strange Rise and Survival of Architectural Barbarism*. Oxford, Oxford University Press, 2018

¹⁰ HORKHEIMER, Max – ADORNO, Theodor W.: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*. Ford. BAYER József et al., Bp., Gondolat, 1990, 46.

¹¹ LÁSZLÓ: i. m. (2000), 89–90. (# 527)

¹² Publikálatlan aforizma.

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

„Az évek folyamán azután arra is kíváncsi lettem, miként vették fel alakjukat az élőlények, van-e összefüggés a földfelszín alakító erők és az evolúció között. Ebből szűrtem le az élőlények növekedésének és pusztulásának formai tanulságait.”

SCHRAMMEL IMRE NAPLÓIBÓL

ma
mű

Részletek Schrammel Imre keramikus naplóiból

Bevezető

Évek óta tartó szakmai ismeretségünk nyomán, évekkel ezelőtt sikerült meggyőzőnöm a művészt arról, hogy külföldi és magyarországi utazásai során szerzett élményeit, különleges megfigyeléseit, gondolatait naplójegyzetekben írja le, amit meg is fogadott, sőt. Kedvet kapott arra is, hogy a saját alkotómunkájának egyes tapasztalatait vagy elképzeléseit, kísérleteit is, a számos helyen tartott előadásai mellett, rögzítse ezekben is. Évtizedek teltek el, témái gazdagodtak. Hosszas válogatás után, végül 2015-ben jelent meg a *Napló az 1984–2013 közötti időszakból* képes-rajzos-kézírásos-szöveges formában a Magyar Képek Kiadó gondozásában, sajnos az akkor is létező terjesztési nehézségek miatt, kevésbé ismert mértékben. Az ahhoz írott *Ajánlásomban* a következőket fogalmaztam meg.

Ajánló

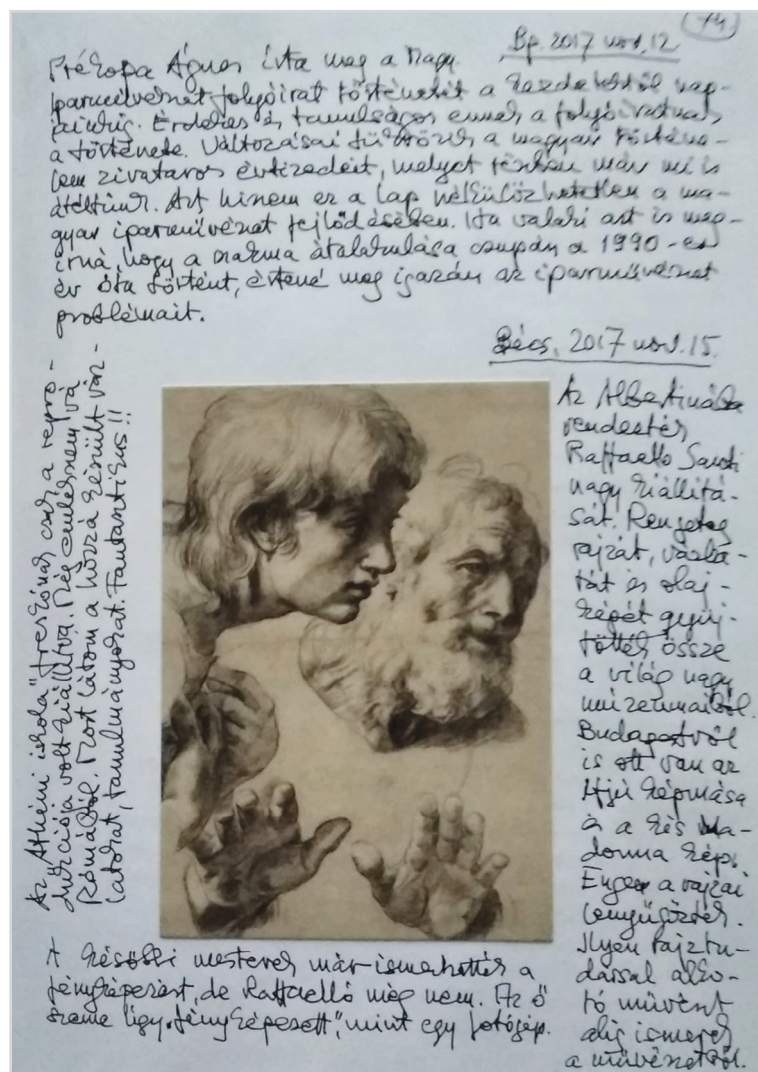
Naplóírás... Van ennek az emberi cselekedetnek valami titokzatos hangulata. Naplót az ember általában csak saját magának ír valamiféle olyan készletéből, amelyhez nem feltétlenül hiányzik egy másik jelen lévő személy. Sokkal inkább táplálja ezt a közlési vágyat írójának saját gondolati koncentrációja valamire, valamiért. Lehet ez az élmények túlszorduló sűrűsége, az illékony történések megragadásának és megörökítésének a vágya vagy akár a száguldo gondolatfutamok valamiféle megragadható formába rendezésének a szándéka. Intimitása – bár nem feltétlenül szükséges – mégis maga a realitás. A közlendő mégis csak az ihletett pillanatokban papírra vetett gondolat. A naplóírás maga az emberi szubjektum pillanatképe. Az idő múlásával éppen ettől válik egyre izgalmasabbá. [...]

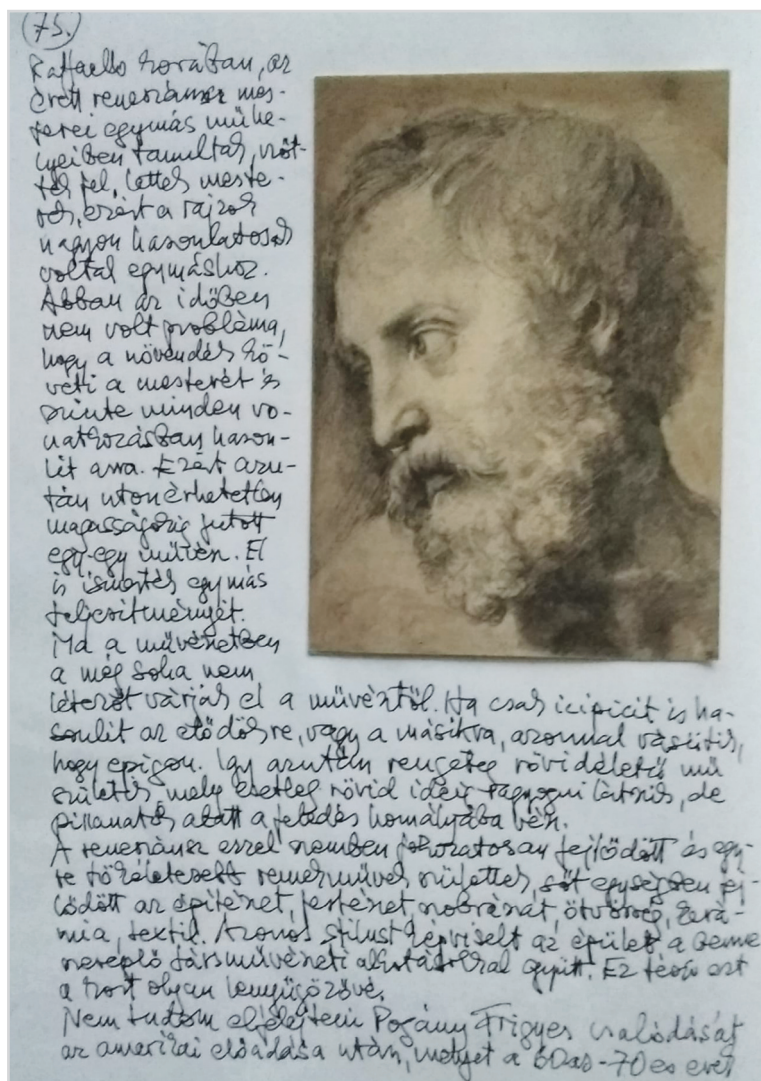
Schrammel Imre keramikus *Naplója* a kortársak számára már ma is sokat, sőt annál is többet jelent, mivel sajátos művészi meglátásai, invenciózus rajzi elemzései mellett, mint a drámák háttérzenéje, kísérnek a művész reakciói a közéleti változásokra, a megélt történelem, az ország közösségét elevenen érintő történelmi fordulók megrendítő jelzéseivel együtt.

Az első, mintegy 170 oldalnyi *Napló-válogatás* mindössze 1984–1994 évtizedét ölelte föl. Részben a hosszú idő alatt lefojtott, a szellemi tiltások elleni lázadásoktól duzzadó gazdag írásokból, a művész úti élményei alatti

észrevételeiből, a különböző magyarországi és nemzetközi kerámiaszimpoziumok során szerzett tapasztalataiból állt. Akkor a Művész sorait nyomdai szedésben adtuk közre a rajzainak illusztrálásával. Közönségfogadtatására jellemző, hogy ma már nem lelhető föl még antikváriumokban sem. A naplók sora azóta természetesen bővült. Jelenleg már talán a 32. kötetet írja/rajzolja Schrammel Imre, aki 2013-ban töltötte be nyolcvanadik életévét, és aktívan készült életmű-kiállítására, amellyel az időközben gyönyörűen felújított és átalakított budapesti Vigadó épületének Galériáját mint a kortárs művészek reprezen-

Schrammel
Imre naplójából





Schrammel
Imre naplójából

tatív bemutatóhelyét nyitotta meg 2014 márciusában Fekete György, a Magyar Művészeti Akadémia elnöke.

Ebben az új szerkesztési elveken nyugvó, elsősorban a Művész rajzaira koncentrált kéziratos *Napló*ban a szubjektív személyiség továbbra is csak finoman található meg. A válogatás pedig – a továbbra is jellemző közéleti észrevételek mellett – talán beválthatja az e műfajhoz fűződő vágyainkat: a Művész úgy enged betekintést műhelytitkaiba, megfigyeléseinek sodrásába, hogy egyszerre élvezhetjük a tollából könnyedén „kifolyó” betűsorok tartalmát és kézírásának sokatmondó látványát, valamint az ezekkel teljesen eggyé váló rajzi elbeszélés különleges varázsát.

Schrammel.

Neve márka a kerámia és porcelánterezők magyarországi és nemzetközi fórumain – állítottam egyik korai méltatásomban. Úgy vélem, ma már nyugodtan hozzátehetjük, hogy korunk egyedi, különleges művésze. A föld-anyag viselkedésének, a Föld és a csillagos égboltú Világ szenvedélyes kutatásának közepette kívánja a teremtés titkainak megértését. Miközben szüntelen kísérletezik az agyag-anyag lehetőségeivel, újabb és újabb felfedezéseit az emberi életet alapvetően meghatározó folyamatok és spirituális eszmék szobrászi megfogalmazására alkalmazza. Születés és elmúlás, az átváltozások, az idő nyomai, az érzelmek viharai, a külső és a belső világ összefüggései, az ember és a természet drámai összefüggései. Ezeket a feszítő, nagy kérdéseket fogalmazza meg kerámiáiban, porcelánjaiban, szerelmes anyagából, a lágy földanyagból, mert csakis ezt érzi a legközelebb a teremtés élő folyamataihoz. Schrammel Imre rajzos naplói egy XX–XXI. század fordulóján alkotó magyar művész olyan világképét és profi gyakorlatához vezető útját tárják fel, amelyek önmagukban is műtárgyértékűek, s mint ilyenek, a művészettörténet unikális kincsei közé tartoznak.

Budapest, 2014. október 25.

*

Időközben megjelent, Kernács Gabriella művészettörténezzsel közösen kialakított monográfiája, amelyet a Magyar Művészeti Akadémia néhány mű reprodukciójával és jegyzeteinek bővítésével kiegészítve 2021-ben adott ki újra. A szombathelyi Savaria Múzeum Schrammel Imre gyűjteményének otthont adó épületét fia, Schrammel Zoltán tervezte, a művek gondozását Czenki Zsuzsanna muzeológus vállalta, így valószínűleg oda kerülnek az eltelt évek alatt ma már tán negyven-ötven vastag albumban, kézirásban olvasható, fantáziagazdag illusztrációkkal teli, különleges naplók is. Az utóbbi évekből a művész által választott részletek továbbra is szakmai és történelmi dokumentumoknak tekinthetők, s mint ilyenek, nemcsak az alkotóművészek figyelmére érdemesek, hanem a kortárs magyar művészettörténet kutatóinak hiteles munkálkodásához is hozzájárulhatnak.

Dvorszky Hedvig művészettörténész
2022. január

Napló

Bevezető

Nyolcvanéves koromban elhatároztam, hogy komolyabban végiggondolom szakmai életutamat. Korábban nem, de 1984 óta naplóba írtam, rajzoltam ötleteimet, gondolataimat, ezért átlapoztam az immár harmincegy kötetet megtöltő jegyzeteimet. Sok mindenre emlékeztem, másokra nem, így értek meglepetések is, hogy mennyi mindent nem valósítottam meg. Egy válogatás már született Dvorszky Hedvig művészettörténész szerkesztésében, a Kráter Kiadó Belső Tárlat sorozatában az 1984–1994 közötti időszakról, amely kötetet a rajzaimmal illusztráltak. Most újra végignéztam a naplóimat, és azt gondoltam: jöjjenek most a rajzok, elvégre nem a szavak az én tevékenységemben a fontosabbak.

Főként arra voltam kíváncsi, kirajzolódik-e munkásságomban valami következetes nyomvonal, ami kerámiáimban öltött testet?

1958-ban jártam először a Rába folyó ikervári szakaszán. Ott nagyon érdekes földfelszín alakító folyamatokat figyelhettem meg. Ikervárnál ugyanis az ország legrégebbi vízi erőműve működik, melyhez csatornán vezetik a Rába vizét. Zsilippel zárják el a folyómedret, és így az eredeti mederben csak nagyon kevés víz folyik csendesen. A Rába szeszélyes folyó, igazi vadvíz, s ha Ausztriában esik az eső, hirtelen megárad, rövid idő alatt kiöntéssel fenyeget. Ilyenkor felhúzzák a zsilip kapuit, és akkor hatalmas víztömeg zúdul az addig nyugodt, öreg mederbe, és tajtékozva, örvénylő sodrással ragad magával mindent. Amilyen gyorsan árad ez a szakasz, ugyanolyan sebességgel szelídül és apad vissza, amint lezárják a zsilipeket. Ez évente sokszor, néha gyors egymásután történik arrafelé. Nagy érdeklődéssel figyeltem ezeket a változásokat, és ez az öreg meder lett a legfontosabb munkahelyem. Nyaranta ott laktam apósomék házában, és tanulmányoztam az iszapformációk csodálatos alakzatait. Mint keramikust az agyag vándorlása izgatott, hiszen ott szinte laboratóriumi tisztasággal zajlottak azok a jelenségek, amelyeket technológiai tanulmányaimból elméletileg már ismertem. A folyó a hirtelen áradáskor nagy mennyiségű iszapot sodort magával. Ez az iszap, agyag, homok és kavics keverékéből állt. A gyors apadást követően vékonyabb-vastagabb rétegekben ülepedett le a meder alján és partjain az iszap, amely a perzselő napsütés hatására órák alatt megkeményedett. Ekkor jól megfigyelhettem, hogy milyen finoman szelektál a víz, mert szép sorba rendezte a finom

agyagiszapot, a homokot, majd az apróbbtól a durvábbig a kavicsot. Azt is láttam, hogy a gyors egymásutánban következő áradás-apadás után az iszap mily módon képez rétegeket, hogyan építi a kanyar domború, és rombolja a homorú partjait. A folyó nyártól nyárig méterekkel vándorolt jobbra-balra. A kedvenc helyem a helybéliek által „Metszés”-nek nevezett szakasz volt. Valamikor átvágták a sok kanyart, hogy védjék a település házait. Az elzárt részek elmocsarasodtak a kacsák-libák örömére.

A kavicsok között sok beton, műkö és téglá anyagú példányokat találtam. Némelyik rövid vándorútján csak a sarkait és éleit veszítette el, a távolról sodródók már kavicsná váltak. Ez vezetett rá, hogy a természet az ember alkotta tárgyakat azonnal visszarendezi a maga világába. Ezen a nyomon jutottam el a lövéssel alakított formákhoz, amikor a geometrikus oszlopból, a kockából a lövedék ereje azonnal organikus alakzatot varázsolt.

Közben azt is észre kellett vennem, hogy az áradás mindenféle uszadékot is magával ragadott, és ugyanúgy szelektíve rakta le, mint az iszapot. Behajló fatörzsek, a meder alján ott rekedt rönkök előtt hatalmas uszadékhalomok keletkeztek, amelyekben minden elképzelhető ág, deszka, ablakkeret, ólajtó, haltetem, vízbefűlt állat, rongy, elázott plakát és miegymás rétegződött ott halom-má. Egyszer egy feszületet is hozott az ár. Ezt kiemeltem, és ebből szűrtem le, hogy a természeti erők a kultúrát is alakítják, csupán más törvényszerűségek szerint, mint mi gondoljuk. Ennek hatására másoltam különböző tárgyakat, műtárgyakat is, majd halmoztam őket véletlenszerűen egymásra.

Mindeközben rengeteg tudományos tanulmányt, geológiai ismertetést, csillagászati elméletet olvastam el, tanulmányoztam. Hegyeket felgyűrő kontinentális ütközések, rétegesen feltöltött völgyek, kivájt folyómedrek, eruptív földfelszíni képződmények létrejöttének okai és módjai izgatták a képzeletemet. Ezeknek az összegzését igyekeztem megjeleníteni a váci reliefem mintázásakor, mintegy a természet nagy színjátékát. Majd ezt ismételttem meg Balassagyarmaton. Egyedül az okozott hiányérzetet bennem, hogy kénytelen voltam a nagy felületet feldarabolni a kiegészítés, a szállítás és egyéb technikai adottságok miatt, és a darabolás nyomai, a fugák nem szervültek a relief egészéhez. Ismét a Rába segített. A nap szárító hatására öt- és hatszöges darabokra töredezett az iszap. A szigetelőanyag a közéjük ülepedett homok. Ennek tanulságát alkalmaztam a hegyeshalmi reliefen, és ez meg-

oldotta az elemek tagolását is. Azóta a homok szigetelő hatását és a formák egymáshoz szorítását, azaz az egymást alakító formák alkalmazását követem minden munkámban.

Az évek folyamán azután arra is kíváncsi lettem, miként vették fel alakjukat az élőlények, van-e összefüggés a földfelszín alakító erők és az evolúció között? Ebből szűrtem le az élőlények növekedésének és pusztulásának formai tanulságait. Ebben a legnagyobb segítséget akkor kaptam, amikor sok sikertelen próbálkozás után úgy alakítottam homokban egy puha agyagfigurát, ahogyan a pompeji ásatáskor előbukkant alakokkal történt a Vezúv kitörésekor. A több tíz méter vastag vulkáni hamu nyomására váltak ezek az áldozatok tragikus „szobrokká”. Ebből általános következtetéseket vontam le. A külső és belső nyomás, a környezet formaalakító hatását, és annak segítségével alkottam eddigi munkáimat.

Lényegében ötvenhat év tapasztalatát, felismeréseit, gyötrődéseit tartalmazza naplóim, jóllehet, szisztematikusan – amint említettem is – csak 1984 óta vezetem ezeket. Miután látom, milyen sok tévedésem, torzóban hagyott kísérletem, hiábavaló próbálkozásom után sikerült egy-egy folyamattól a művekig eljutnom, közreadom tapasztalataim egy részét, hátha másnak is tanulságos lehet.

Schrammel Imre

Budapest, 2014. október 23.

*

Bp., 2017. máj. 12.

Roppant fülledt meleg lett az idő. Tegnap nem értettem, hogy miért vagyok olyan mérhetetlenül fáradt és álmos. Attól féltem, hogy valami komolyabb baj van. Mára kiderült, hogy a hirtelen időváltozást okozó melegfront okozhatta az elesettséget. Hédivel beszéltem ma. Arra bízta, hogy írjam meg a hiteles történetét annak az eseménynek, melyet Probstner nagyvonalúan elhallgatott. Az 1980-as WCC-kongresszusra gondoltunk. A Kecskeméti Stúdió-nak lényegében ez hozta meg a nemzetközi elismertségét, sőt a területének bővítését is. Ennek mind az előkészítését, mind a bonyolítását én csináltam, és az akkori hivatalos partnerek már nem élnek. Én vagyok tehát az egyetlen koronatanú.

*

Bp., 2017. máj. 13.

Éppen zivatar közeledik, dörög.

Nehezen tudom összeszedni az események időpontját a WCC-rendezvény előzményeiről. Arra határozottan

emlékszem, hogy Kurt Spurey írt nekem, hogy bizonyos Peter Rath akar velem beszélni, és ki kellene utaznom Bécsbe. Ez 1978 őszén lehetett. A levélben az állt még, hogy Bécsben rendezik a WCC világkongresszusát, és Rath úr ennek az elnöke. Ebben az időben nem lehetett csak úgy, hipp-hopp utazni, engedély kellett hozzá, komoly indok stb. Búzás Árpinnak szóltam, és ecseteltem, hogy ez nekünk, iparművészeknek fontos volna, tudjuk meg a bécsiek célját. Búzás ekkor iparművész alelnök volt a Szövetségben. Ő elintézte az engedélyeket, és így ki tudtunk utazni Bécsbe. Ő is jött velem. Kint várt a Mária Terézia-szobornál, mert azt tudtuk, hol van, és bemutatott Rath úrnak egy közeli kávézóban. Ő elmondta az 1980-ra tervezett programot, amelynek a „Kéz intelligenciája” címet adták, és amelyre rengeteg országból várnak iparművészeket. Engem azért keresett, mert előszemináriumokat terveztek a fontosabb szakmákban, és a kerámia vezetésére engem szeretnének megnyerni. Azonnal igent mondtam, Rath úr pedig Búzás ötletére, hogy Magyarország valamilyen szinten kapcsolódna a rendezvényhez, nagyon nyitottak mutatkoztak. Én tolmácsoltam, mert Búzás nem értett németül, és még aznap indultunk is haza. A kerámia előszemináriumnak Badenben egy régi fürdőt ajánlottak. Hazafelé azután Búzás lelkesen mondta „győzelem”. Valóban nagy lehetőségnek látszott. Ő nagy szervező volt, pontos és alapos, azonnal vázolta, hogy a Műcsarnokban mi is rendeznénk nagy iparművész-kiállítást, és a kecskeméti triennálét, a pécsi kerámiabiennálét és a szombathelyi textilbiennálét arra az időre újítanunk meg, amikor Bécsben a világkongresszus beindul. Már itthon gondoltam arra, hogy az induló Kecskeméti Stúdió esetleg jobb lenne, mint a badeni fürdő. Felhívtam Rath urat, hogy mit szólna Kecskeméhez. Ő támogatta az ötletet. Erre azonnal leutaztam, és beszéltem Probstner Jánossal. Neki is tetszett az ötlet, mert felismerte ennek jelentőségét. Rövidesen sikerült Gajdócsi megyei elnökkel beszélni, aki nagyhatalmú pártfunkciót töltött be a Kádár-időben. Közöltem Rath úrral a fejleményeket, majd ismét kiutaztam, és aláírtam a szükséges szerződéseket. Ő megígérte, hogy bécsi utazási irodákkal veszi fel a kapcsolatot, és a Bécsbe érkező művészeket szervezett úton küldi Magyarországra. Ilyen lehetőség előtt mi, iparművészek még sohasem álltunk.

Ekkor elkezdődött a szervezés keserves és hosszadalmas munkája, amit Búzás tartott kézben. Én akkor iparművész külügyi titkár voltam. A szövetség külügyi titkára Mészáros Mihály szobrász volt.

Szerencsés időszak volt ez, mert az állam nyitott Nyugat felé. Ebben az időben alakult az Artexen belül az Art Bureau, akik azonnal felajánlották a segítségüket. Akkor ismertem meg Fallier Saroltát, aki különösen sokat segített. Ők adták a nyelvtudással rendelkező munkatársaikat,

mert akkor még csak nagyon kevesen beszéltek idegen nyelvet.

Kecskeméten kibővült a Studió, rendbe hozták a lakásokat, így több műterem is kialakult.

Én közben megkaptam az ACC-től azt a névsort, akik a WCC felhívására jelentkeztek a kerámia előszemináriumra. Ebből választottam ki azt a 12 főt, akiket a bécsi szervezőbizottság hívott meg. A résztvevők minden költségét az osztrákok állták. A jelentkezők között sok régi ismerősöm nevét fedeztem fel, és őket választottam először, és kb. a másik felét katalógusok alapján. Így alakult ki a csapat: Maria Voyatzoglou görög, Yvette Mintzberg kanadai, Vera és Fritz Foring nyugatnémet, Klaus Lehmann nyugatnémet, Robert Sturm nyugatnémet, John Schmidt svájci, Eija Karivishta finn, Ulla Viotti svéd, Kari Christensen norvég.

*

Bp., 2017. máj. 14.

Tegnap este még felhívtam Lottit. Kérdezgettem tőle, hogy 1978-ban már bekapcsolódhattak-e a WCC programba? Sajnos ő sem tudott pontosan emlékezni. És az Artex megszűnésével az iratok is elpusztultak. Nekik semmi iratot nem szabadott megtartani, és ezeket hivatalból megsemmisítették.

Azért lenne fontos erről az időszakról relatív pontos képet kapni, mert a korábbi zord elzárkózása a fontos pártembereknek és hivataloknak hirtelen megenyhült és segítőkesszé vált. És ez Bp.-től Kecskemétig és Pécsig mindenhol tapasztalható volt. Erről iratokat nagyon nehéz lesz találni, mert ezeket csaknem mindenhol eltüntették. Marad az emlékezet.

*

Bp., 2017. nov. 12.

Prekopa Ágnes írta meg a Magyar Iparművészet folyóirat történetét a kezdetektől napjainkig. Érdekes és tanulságos ennek a folyóiratnak a története. Változásai tükrözik a magyar történelem zivataros évtizedeit, melyet részben már mi is átéltünk. Azt hiszem, ez a lap nélkülözhetetlen a magyar iparművészet fejlődésében. Ha valaki azt is megírná, hogy a szakma átalakulása csupán a 1990-es év óta történt, értené meg igazán az iparművészet problémáit.

*

Bécs, 2017. nov. 15.

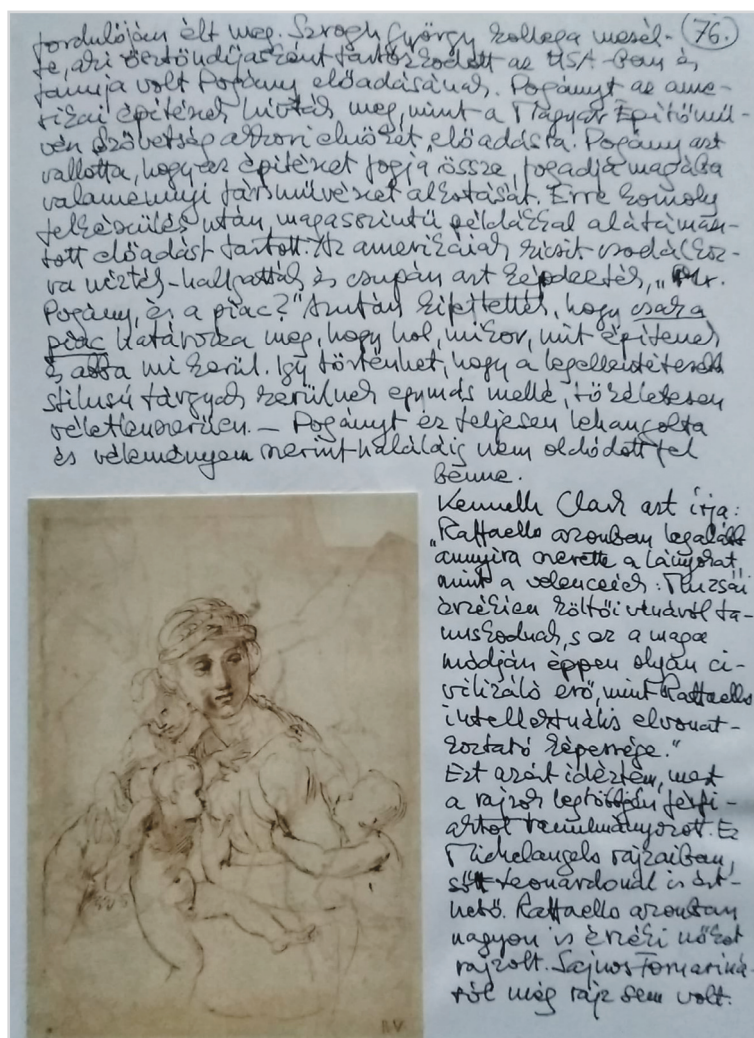
Az Albertinában rendezték Raffaello Santi nagy kiállítását. Rengeteg rajzát, vázlatát és olajképét gyűjtötték össze a világ nagy múzeumaiból. Budapestről is ott van az Ifjú

képmása és a kis Madonna-kép. Engem a rajzai lenyűgöztek. Ilyen rajztudással alkotó művészt alig ismerek a művészetből.

A későbbi mesterek már ismerhették a fényképezést, de Raffaello még nem. Az ő szeme úgy fényképezett, mint egy fotógép. Az Athéni iskola freskónak csak a reprodukciója volt kiállítva. Még emlékszem rá Rómából. Most látom a hozzá készült vázlatokat, tanulmányokat. Fantasztikus!

Raffaello korában, az érett reneszánsz mesterei egymás műhelyeiben tanultak, nőttek fel, lettek mesterek, ezért a rajzok nagyon hasonlatosak voltak egymáshoz. Abban az időben nem volt probléma, hogy a növendék követi a mestert, és szinte minden vonatkozásban hasonlít arra. Ezért azután utolérhetetlen magasságig jutott egy-egy művész. El is ismerték egymás teljesítményét. Ma a művészetben a még soha nem létezőt várják el a művésztől. Hacsak icipicit is hasonlít az elődökre, vagy a másakra, azonnal rásütik, hogy epigon, így azután rengeteg rövid életű mű születik, mely esetleg rövid ideig ragyogni látszik, de pillanatok alatt a feledés homályába vész.

Schrammel
Imre naplójából



A reneszánsz ezzel szemben fokozatosan fejlődött, és egyre tökéletesebb remekművek születtek, sőt egységben fejlődött az építészet, festészet, szobrászat, ötvösség, kerámia, textil. Azonos stílust képviselt az épület a benne szereplő társzművészeti alkotásokkal együtt. Ez tette azt a kort olyan lenyűgözővé.

Nem tudom elfelejteni Pogány Frigyes csalódását az amerikai előadása után, melyet a 60-as, 70-es évek fordulóján élt meg. Szrogh György kolléga mesélte, aki ösztöndíjként tartózkodott az USA-ban, és tanúja volt Pogány előadásának. Pogányt az amerikai építészek hívták meg, mint a Magyar Építőművész Szövetség akkori elnökét, előadásra. Azt vallotta, hogy az építészet fogja össze, fogadja magába valamennyi társzművészet alkotását. Erre komoly felkészülés után magas szintű példákkal alátámasztott előadást tartott. Az amerikaiak kicsit csodálkozva nézték-hallgatták, és csupán azt kérdezték: „Mr. Pogány, és a piac?” Azután kifejtették, hogy *csak a piac* határozza meg, hogy hol, mikor, mit építenek, és abba mi kerül. Így történhet, hogy a legellentétesebb stílusú tárgyak kerülnek egymás mellé, tökéletesen véletlenszerűen. Pogányt ez teljesen lehangolta, és – véleményem szerint – haláláig nem oldódott fel benne.

Kenneth Clark azt írja: „Raffaello azonban legalább annyira szerette a lányokat, mint a velenceiek: Múzsái érzékeny költői vénáról tanúskodnak, és az a maga módján éppen olyan civilizáló erő, mint Raffaello intellektuális elvonatkoztató képessége.”

Ezt azért idéztem, mert a rajzok legtöbbször férfiakot tanulmányozott. Ez Michelangelo rajzaiban, sőt Leonardónál is érthető. Raffaello azonban nagyon is érzékeny nőket rajzolt. Sajnos Fornarináról még rajz sem volt.

Közben eszembe jutott, hogy 1982-ben sikerült Siklóson Cari Christensét felvenni az AIC-be. Ő volt az első norvég keramikus, aki tagja lett az akadémiának. Ezután lett mindig erősebb a norvég képviselő. És így most az elnök is norvég.

*

Bp., 2019. márc. 5.

Megjött Kalapos, a barátposzáta! Hangos énekkel adta tudtul, hogy itt a tavasz.

*

Bp., 2019. márc. 7.

Tegnap este a Kecse u.-ban Székely Orsi mutatta be munkásságát. Különböző lámpákat és csillárokat készített eddigi pályáján. Azért érdekelt Orsi, mert a felvételiye előtt engem keresett meg Pécsről, és azóta több-kevesebb kihagyással követtem útját. Nőktől szokatlan alázattal és

mérnöki pontossággal készítette munkáit, ugyanakkor a nőies finomság mégis megmaradt.

*

Bp., 2019. márc. 8.

Tavasz lett, de eső hetek óta nem esett. Hallom, ettől szenved a vetés. Sokat gondolkodtam azóta, hogy láttam Orsi lámpáit. Hirtelen nem tudnám megmondani, hányban volt, de még bőven a szocialista korszakban. Ő említette, amit Pannonhalmi Zsuzsa is emlegetett, hogy azok a spontán szombat délutáni beszélgetések, melyeket akkor én tartottam a Kinizsi u.-ban, a laboratóriumban, milyen fontosak voltak a hallgatóknak. Ahol csak megfordultam kül- és belföldön, diaposzítveket készítettem, és azokat vetítettem. A szimpóziumok és a kiállítások révén sok helyre eljutottam, ahová akkor a hallgatók nem utazhattak. A művészettörténet az impresszionistáknál befejeződött, és a hallgatók az akkor már beszivárgó reprodukciókkal találkozhattak, a kortárs nyugati művészettel nem tudtak mit kezdeni. Természetesen nem a fejlődés sorrendjében találkoztak egy-egy reprodukcióval, hanem teljesen véletlenszerűen. Miután az impresszionizmus utáni izmusokat sem ismerték, bizonytalan ismerettel heves vitákat folytattak egymás között. Igazában az impresszionizmus lényegét sem értették mélységében, arról a felkavaró változásról, melyet Cézanne festészete indított el, és a kubizmust hívta életre, végképp nem volt fogalmuk. Ennek megfelelően sorba vettem a fontos lépések rövid elemzését, és a rendelkezésemre álló diaposzítveik segítségével részletesen elmagyaráztam azokat a belső változásokat, melyek a látás nyelvét folyamatosan alakították. Ezekkel egy időben a kerámián belüli változásokat is ismertettem, hiszen erről a művészettörténetészeknek sem volt ismeretük. Én pedig a szimpóziumokon együtt dolgoztam annak a korszaknak az összes jelentős keramikusával, és közvetlen tapasztalatból szereztem a fontos információkat. A kortárs kerámiára természetszerűleg hatottak a korszak képzőművészei, hiszen sok főiskolán, egyetemen tanítottak ezek a híres művészek, és az ott tanuló keramikusok első kézből ismerhették meg egy-egy festő szobrász vagy építész munkásságát.

Ebben az időszakban rohamos tempóban változott a tudomány is, és olyan ismeretekkel gazdagodott a biológia, a kémia, a fizika, a pszichológia, a szociológia, az etológia stb., hogy csak elszánt értelmiségiek tudták ezt úgy-ahogy követni. Egyre világosabban láttam, hogy az iparművészeti egyetemi képzés tarthatatlan. Sajnáltam a hallgatóimat, hogy nekik is azt a keserves, de izgalmas utat kell majd bejárniuk, melyet nekem kellett.

Ugyanakkor állandóan a tűzzel játszottam.



INTERJÚ

„Ezek az élmények csak akkor jönnek létre, ha már volt hasonló vagy megközelítőleg hasonló élményed, és az a belső élmény dolgozik benned, hogy létrehozza a külső élményt. Persze akkor előbújik belőlünk a kisördög: és amikor még nem volt semmilyen élményünk? Akkor hogy volt? Akkor még művészek voltunk. Picasso mondja, hogy minden gyerek művésznek születik. A nagy feladat annyi, hogy megőrizzük bennük a művészt, amíg felneveljük.”

Az utolsó interjú Angi István zeneesztétával.

ma
mű

A patikamérleg diszkrét bája

Angi István (1933–2020) zeneesztéta Ozsdolán született. Gyermekkorától kezdve szerette és aktívan művelte a zenét. A Kolozsvári Mezőgazdasági Főiskolán kezdte meg felsőfokú tanulmányait, majd felvételt nyert a kolozsvári Konzervatóriumba. Zeneakadémiai éveit meghatározó élményei közé tartozik a Kodály-tanítvány Nagy István vezette énekkari és karvezetői gyakorlat, valamint a hegedűjáték.

Doktori tanulmányait eredetileg Lipcsében szeretne folytatni, de a kommunista rezsim „csak” a moszkvai továbbtanulást engedélyezte számára. A Lomonoszov egyetemen a korabeli orosz és európai filozófia egyik kimagasló személyisége, a neves kantianus gondolkodó, Valentin Asmus vette szárnyai alá. Mivel mestere kiváló zongorista is volt, jóvoltából olyan korabeli zenészóriásokat ismerhetett meg, mint a hegedűművész David Ojsztrah, a csellista Msztyiszlav Rosztropovics és a zongoraművész Szvjatoszlav Richter, akikkel Asmus gyakran kamarazeneelt otthonában. Doktori tanulmányait követően visszatért alma matere, a kolozsvári Konzervatórium katedrájához. Zeneesztétikai kurzusain megannyi zenész- és zene-tanár-generáció, továbbá filozófus, filológus és teológus diák nevelkedett. Előadásait gyakran látogatták más intézmények hallgatói, ahogyan maga is rendszeresen adott elő különböző kolozsvári egyetemeken.

Írásaival tanulmánykötetek hosszú sorát gazdagította, önálló munkái pedig önmagukban is jelentős corpust tesznek ki: *Zene és esztétika. Esszék és tanulmányok* (Bukarest, 1975); *Az esztétikum zeneisége. Esszék a viszonyalkotás varázsáról* (Kolozsvár, 2001); *A zenei szépség modelljei. Zenetudományi írások* (Kolozsvár, 2003); *Értéktől jelentésig* (Kolozsvár, 2004); *Zeneesztétikai előadások I–II.* (Kolozsvár, 2003, 2005); *Fotografii la minut din atelierele compozitorilor clujeni (Pillanatképek kolozsvári zeneszerzők műhelyéből)* (Kolozsvár, 2008); *A harmónia marad* (Nagyvárad, 2013); *Cornel Țăranu. Mărturisiri mozaicate, studii și eseuri (Țăranu, Cornel. Mozaikszerű vallomások, tanulmányok és esszék)* (Kolozsvár, 2014); *Divertimente. Eseuri (Divertimentók. Esszék)* (Kolozsvár, 2018); *A megérintett szép továbbgondolásai* (Kolozsvár, 2018).

Beszélgetésünk felvezetőjében elmesélem, hogy egyetemistaként igencsak megfogott a zeneesztétikában a tárgy

interdiszciplináris jellege. Új szemszögből láttatta a hosszú évek alatt elsajátított zenei profiltudományokat, így a zeneelméletet, az ellenponttant, a formatant, az összhangzattant. Bevonta a más tudományterületekről (például történelem, szociológia, pedagógia, pszichológia) hozott ismereteket, és véleményformálásra bátorított. Mindezt a művészetfilozófiai gondolkodásmód fogta össze. Ami addig részleteiben élt, egységgé vált saját dinamizmusában, a szép és a művészi, a valóság és az eszményi viszonyállapotában. A kétkötetes kurzus,¹ amiben megtalálható a professzor úr zeneesztétikai rendszere, éppoly szisztematikus, amennyire varázslatos. Az olvasó tudományos-filozófiai elmélkedések sorát találja a zenéről, művészetről, és a művészi szép fogalmával, az esztétikai erőter mibenlétével, esztétikai értékekkel ismerkedik meg. Hogyan alakult ki ez a rendszer?

Most fejeztem be egy tanulmányt, *Esszé a hangvarázsról* címmel. Ebbe bele akartam foglalni azt is, miként lettem esztéta. Mert az nem olyan egyszerű dolog. És valószínű, hogy ha nem így lett volna, akkor egész zeneesztétikám sem így alakul. Például a tanítványaim mind a rendszert keresik benne. Egy rendszerről annyit kell tudni, hogy ha bármit mozdítasz rajta, akkor szétesik. És fordítva. Ha nem esik szét, akkor nem rendszer. De mit tudsz beletenni, hogy rendszer maradjon? Természetesen a konkrét anyagokat. Nagyon megszerettem Kantot, sőt neki köszönhetem azt is, hogy egy kicsit a filozófiába is belemehettem, persze, akik belesegítettek, azoknak is. Kant után a neokantianusok közül Nikolaus Hartmann volt, aki felhívta a figyelmem, hogy a gondolkodásmód kétféle: lehet rendszerben és problémafelvető módon gondolkodni. Tehát egy rendszer csak akkor érdekes, ha tükröződik benne, hogy problémafelvetésekből jött létre. Sőt, fel is vethet újabb problémákat. Aki ezt megérti, annak nagyon jó, aki nem, annak kevésbé. Ehhez persze az is szükséges, hogy olyan ügyetlennek kell lennie, mint nekem, aki agronómusként kezdtem az életemet, aztán folytattam mint karvezető. Megtanultam a filozófiát, és végre hazajöhettam Moszkvából esztétikát előadni. Tehát nem kell meglepődni, ha ebben a rendszerben megjelenik az agronómia illatából, a moszkvai életből vagy az Asmustól tanult filozófiából ez-az – ezek nélkül a rendszer nem jött volna létre. Az is előfordult, hogy valamely kedves diákom az

egyik könyvem bemutatóján azt mondta: „Ezt a könyvet csak úgy lehet megérteni, ha elolvastuk a professzor úr esztétikáját.” Egy másik pedig azt mondta: „Ez az esztétika anélkül nem érthető, hogy megismerjük azokat az elemzéseket, amiket a professzor úr végzett.” Tehát a vita fennáll, hogy mi volt először, a tyúk vagy a tojás. Minden hiúság és rábeszélés nélkül azt mondom, valóban érdemes ezt a könyvet elolvasni, de azokat az elemzéseket, amiket bemutattam más könyveimben, tudomásul kell venni, és neki kell fogni elemezni.

Azt javasolom, most ezt a kurzust vegyék elő, de ha arra kerül a sor, hogy egy zeneművet meg kell hallgatni, akkor inkább hallgassák meg, az a legfontosabb. Őszintén bevallom, hogy a modern zene esetében, pláne premier előtt, ha véleményt kell mondanom róla, két feltétellel fogadom el a kihívást. Egy: partitúrát kérek, kettő: lemezt kérek. Először a lemezt szoktam megkapni, és akkor meghallgatom. Rögtön utána az első impresszióimat felveszem, és visszahallgatom az elemzés végén. Akkor mindig kiderül, hogy azok a gondolatmenetek, amiket hosszasan kifejték, milyen utat jártak be az első benyomásokhoz képest. Ha könnyebb műről van szó, rögtön el tudom mondani mindenkinek az első impressziót, ami, gondolom, hasznukra válik. Ha az első impresszióm arra indít, hogy utánanézzek még dolgoknak, akkor mindenképp újra és újra kell gondolni. Tehát a kettő, a problémafelvető gondolkodás és a rendszerben való gondolkodás, találkozik. Ha Angi Pista bácsira gondolsz, akkor a rendszert és a mormogásait is keresned kell.

A zeneesztétika kurzus mindkét kötete egy-egy elemzői modellen alapszik. Az első, amelyet egy vízszintes vonallal lehet megjeleníteni, az esztétikai erőter kialakulását vizsgálja az esztétikai értékeket sorjázó groteszk-transzcendens tengely mentén, a második, amit egy koncentrikus körrel érzékeltet a szerző, a művészi alkotás rétegeit elemzi, kiemelve összefüggő kapcsolataikat.

Ami az esztétikai értékeket, kategóriákat illeti, feltehetően a kérdést: kategória kell ahhoz, hogy gyönyörködjem a művészetben, a szépben? Nem kell kategória hozzá. De a rendszerben ezek csak ott vannak. Például, ha azt vesszük, a milói Vénusz szép? Persze, hogy szép. Nagyon szép, példásan szép. Manet impresszionista festménye egy kislányról szép? Gyönyörű szép. És akkor ugyanaz a szép egy dárdát hajtó hős? Mert az is szép. Ha meghallgatsz egy Beethoven-szimfóniát, egészen más, mint a *Für Elise*, amit szintén Beethoven írt. Akkor hogy állunk a szépséggel? Ezért kell a kategóriákat alkalmazni. Mert kiderül, hogy a szép általános kijelentés az esztétikai élményről.

A szép lehet tragikus, komikus, lehet fenséges, alantas, ezeket mutattam be, amikor megcsináltam a rendszert.

Hegel rendkívüli módon, geometrikusan dolgozott, térben látott mindent. Soha egy képletet nem írt le. Szemben Kanttal, aki imádta a matematikát. Hegel, amikor megírta az esztétikáját, mindent a legpontosabban matematikailag beleszerkesztett ebbe a geometriai képbe. Valahogy bennem megmaradt az a mágikus viszony a vélt valóság és az igazi valóság között. Addig hiszem a vélt valóságot, amíg valós valósággá válik. Valakinek lebénult a lába, az orvos nem tudott segíteni, de amikor sokadjára mondta el: megmozdul a lábam – megmozdult.

Tehát a szép nem egyéb, mint valamilyen formája annak a viszonyoknak, amit mi érzékileg az eszményről és a valóságról mondunk. Vagyis: ilyen a valóság, de ilyennek szeretném. A kettő között van valahol, amit éreznünk kell. Ezt úgy fogalmaztam meg, hogy felírtam, hogy eszmény, alatta a valóság. Egy tört formájában gondoltam el. A szépet kihúztam egészen a vonal szélére, jobbra, és alatta, balra, a valóságot. És ott volt a tengely, amit úgy tekintettem, mint amit valamilyen módon rögzíteni kell, bár a rögzítést egyáltalán nem szeretem. Erről eszembe jutott egykori kedves, jó barátom, Vermessy Péter egyik indikációja az akkoriban elkészült darabján: „Senzarigore, ma con Grigore”. Ez azt jelentette, hogy Pop Grigore² vezényelje el, mert ő a legszabadabban kezeli a ritmust. Valahol én is ezt szeretem, ezért kedvelem a modern zene elemzését is. Felvittem a tengelyre az említett szépségformákat, ezek a kategóriák. És akkor mérlegre raktam az egészet; egy patikamérleget képzelj el. Kányádi fogalmazta meg elbűvölően a mérleg gyermeki kapcsolatát: „van egy kis szék, háromlábú, három lába három bábú, egyik billeg, másik ballag, harmadik meg billeg-ballag”.

Tehát olyan mérleget akartam elképzelni, amelyik hol jobbra, hol balra billeg, de nagyon érzékenyen. Mikor alantas? Mikor fenséges? Ez attól függ, mennyire mozdul el a központtól, mert a központ az a tulajdonképpeni igazi szép, amitől elvándorlunk, és amihez mindig visszatérünk. Egy zarándokhely. Ha ezt megértjük, akkor ettől kezdve könnyebb elsajátítani a rendszer többi gondolatát is, például a kategóriaközi állapotot. Mikor azt mondom, olyan szép a *Für Elise*, olyan szép ez a Schumann-dal, olyan nagyon szép az *Este a székelyeknél*, akkor melyik ebből a szép? Mindegyik szép, csak másképpen. Az árnyalatokat bele kell vinni: bájos, kecses, törékeny stb. Ez mind benne lehet, amikor a szépséget keressük. Ha előkerül egy beethoveni szépség, akkor rögtön Michelangelóra gondolsz vagy Ady-versekre, mert ezek olyan árnyalatok, amelyeket érdemes megkeresni. De még így sem volt tel-

² Zeneakadémiai oktató, az ütős hangszerek tanszékének egykori vezetője.



Fotó:
Horváth László

jes a rendszer, ugyanis előjött a kérdés: miért érdekes az ilyen szép? Úgy történt, hogy például engem kirúgtak a könyvtárból, mert füttyültem egy dalt. Nem tudtam abahagyni. Odajött a könyvtáros, és azt mondta: „Uram, ne füttyüljön, mert mindenki magát nézi.” És ekkor elkezdtem énekelni. És kitessékeltek. Igaz, hogy az agronómián történt, nem a Konzervatórium könyvtárában, de megtörtént. Ez a fülbemászó dallam. Vagy miért van, hogy háromszor-négyszer is elsétálsz egy festmény előtt? Nem tudsz továbbmenni, vissza kell menned.

Hogyan érhető meg az a csoda, amivel a művészet rabul ejti szemlélőjét?

Ez az a pillanat, amikor előjön az érzelem kérdése. Tehát bármilyen szépség, esztétikum megjelenik, az érzelemhez kötött. A tudományban is így van, de nem ennyire, és nem pontosan így. Ott voltam, amikor két tudós egy-egy matematikai levezetést vitt végig. Elkészítik, nézik. „Ez szebb – mondja az egyik.” Ott volt benne az esztétikai ítélet. És azt választották. Tegyük fel, hogy kaptál ajándékba egy gyönyörű Rolls-Royce-ot. Rajta van a csekken, csak ki kell váltani. Megnézed, minden a legnagyobb rendben, de mégsem jó, mert piros, és nem a kisfiad kedvenc színe, azaz kék. Tehát még egy használati tárgyban is benne van az esztétikai igény.

Ezért az érzelmeket is bele kellett vinni a rendszerbe. Elsősorban minden érzelemtől ki kellett deríteni, hogy két állapotban jelenik meg, ha esztétikai. Az egyik a közvetlen, a másik az elraktározott érzelem. Egyik fontosabb a másiknál. Az egyiknek azt mondtam, emóció, a másiknak, affektivitás. Utóbbival egy kis huncutságot is elkövettem. Ugyanis Asmus – Isten nyugtassa, csodálatos vezetője volt a gondolataimnak – azt kérdezte, mi az affek-

tivitás? Úgy kilenc nyelven adta elő az esztétikát, ehhez még hozzávehetjük a klasszikus nyelveket is, mert amikor egyszer „tetten értem”, éppen szanszkritul írt. Akkor elmondtam neki, mit jelent az affektivitás magyarul, németül, mire ő: oroszul ilyen nincs, értsd meg, hogy nincs. Mire én: akkor legyen: „affektivnosz”, mire ő kacagott. Ez is mutatja azt a könnyedséget, amit megpróbáltam ellesni tőle. Ekkor ő: legyen az oroszoknak egy ilyen szavuk is. Ő svéd származású volt, de ukrán felmenői is voltak. És így is szerepelt a doktori értekezésem címlapján: *Muzika i affektivnosz. Zene és affektivitás.*

Mi a különbség a két érzelem, az emóció és az affektivitás között?

Amikor valamit élvezel, tetszik neked, akkor emotív állapotban vagy. Emlékszel a *101 kiskutyára* a Disney-változatban? Pongo este begyűjti a kutyusokat, hogy lefektesse őket, de az egyik hiányzik. Kétségbeesve keresi, hol lehet, végül a televízió előtt találja meg, nézi az esti mesét, izgatottan csóválja a farkincáját. Hányszor megtörténik, hogy olvasunk valamit, amit nem tudunk letenni. Ez az a pillanat, amikor az emóció ott van, és uralkodik rajtad.

Elmesélem neked, amikor egy múzeumlátogatás során „ingáztam” két Leonardo-festmény között. Egyik a *Madonna Benois*, másik a *Madonna Litta* volt. Mindkettőn egy fiatal, úgy tizenöt éves reneszánsz kismama látható, aki kezében tart egy kisdedit: Jézust. Az egyiket játszanak. Ebben gyönyörködtem, nem tudtam megszabadulni tőle. A kismama egy kis virágszirmot tart a kezében, és Jézuska megmarkolja. Miért? Mert a haptikus élmény a kisgyermeknek még nincs meg. Neki természetes, hogy felnyúl a holdért a babakocsiból, mint ahogy a csörgőjével játszik. Ezt a pillanatot ragadja meg a kismama, és nagyon élvezi, ahogy a baba próbálja megfogni a szirmot. A szíromnak a törekenységét, hamvasságát összeveti egy erőteljes, markoló mozdulattal. Mint amikor a kis elefánt belép a porcelánboltba. Ilyen játék ez. Felmerül benned a gondolat, hogy jó, jó, de ha elesik a kölyök? Nem esik el. Miért? Mert a kismama gyermekké válik ebben az emócióban, de Jézuskának a kis, rózsaszín fenekét biztonságosan tartja a bal kezében, nem fog leesni. Ez mind benne van egy ilyen élményben.

A másik festmény elküldött. Már bosszantott, mert azt is akartam nézni. Hát, igaz, hogy éppen étkezett a kis Jézus. Emiatt a tekintetere összpontosítottam, ami szúrós volt. Egy nyers intés: tűnj el innen. Vagy, ahogy József Attila mondaná: „Kedves három királyok, jóéjszakát kívánok!” És ekkor kapcsolunk át az affektivitásba. Ezek az élmények csak akkor jönnek létre, ha már volt hasonló vagy megközelítőleg hasonló élményed, és az a belső élmény dolgozik benned, hogy létrehozza a külső élményt. Persze akkor előbújik belőlünk a kisördög: és amikor még nem

volt semmilyen élményünk? Akkor hogy volt? Akkor még művészek voltunk. Picasso mondja, hogy minden gyerek művésznek születik. A nagy feladat annyi, hogy megőrizzük bennük a művészt, amíg felnéveljük.

Ha már a gyerek fantáziájánál tartunk, elmesélem, hogyan értelmez egy gyerek egy tengelyrendszert, pontosabban a statikusságából bármikor kimozdítható rendszert. Kérdése: mi a legnagyobb szám a világon? Válaszom: a végtelen. Nem jó, mondta, az nem szám. Akkor legyen a végtelen mínusz egy, abban van szám. Nem jó. Kell, hogy legyen egy neve.

A néven nevezés a tulajdonképpeni befejezése az élménynek. És itt van a rendszernek a második lépése, amikor mindezek a kapcsolatok, vagyis a főkategóriák, a mellékkategóriák, a kísérő érzelmek között, együtt hatnak. A rendszerben a valóság a bal oldalon mindig megpiszkálja a jobb oldali eszményt. Az eszmény kezd tollázkodni, a valóság meg állandóan kullog utána, és így haladunk, a valóság-eszmény útján. Ez mindenhol így megy.

Mikor kész volt a rendszer, akkor döbbsentem rá, még hány más vonatkozása van. Például az eszmény és valóság ezerféleképpen fogalmazható meg, úgy, ahogy a kisgyerek kérte a nevet. Ha azt mondom: a valóság külső, akkor az eszmény belső. A valóság egyedi, az eszmény egyetemes. Ezek a párok csak úgy jöttek egymás után. És akkor jött el a forma. A forma lehet eszmény? Igen: a műfajhoz viszonyítva. Mert a műfaj létrehozza a formát. Még feladatként vár rám a műfaj és a forma tengelye is, amit ki kellene dolgozni. Mert manapság még kevesen haladnak a műfajelmélet útján. Zenében különösen nincs műfajelmélet.

Nemrégiben jelent meg A megérintett szép továbbgondolásai című kötete, amelyben arra találunk példát, hogyan kell egy történeti síkon mozgó elemzést végigvezetni, és hogyan kell egy paradigmatiszta „pillanatát” elemezni egy adott művészeti alkotásnak.

Ezt a könyvet tekintheted félrelépésnek is. Mert a művek benne elsősorban nem zenei művek, hanem képzőművészeti alkotások, de persze van bőséges hivatkozás zenére, táncra és egyebekre. Például az Ingres: *A forrás* című festményelemzésben azt akartam kifejtetni, hogy egy nőnek a szépsége, ha szépség van benne, akkor egy szépsége van. Azt akartam bizonyítani, hogy egy zeneesztéta is hozzászólhat ahhoz, hogyan is állunk egy ilyen faragott metaforával, vagy mit akar mondani egy táncmozdulat. Maja Pliszeckájával volt szerencsém megismerkedni, csodálatos asszony volt. Egy alkalommal egy moszkvai múzeum alagsorában találkoztam vele. Úgy állt, hogy azt hittem, ő az egyik szobor, csak fel volt öltözve, nem mint az antik szobrok mellette. Megkérdeztem tőle, ha itt vagyunk,

a múzeumban, ott vannak, fent a gyönyörű, eredeti Van Gogh-képek, a szimbolisták, az expresszionisták, akkor miért kell ezekkel a másolatokkal foglalkozni, mert valóban, ott a legtöbb másolat volt, például a Laokoón-csoport. Azt válaszolta: „engem az érdekel, hogy ezek a mozgások, amiket rajtuk felfedezek, élnek vagy nem élnek. Mert most készítem az egyik *Spartacus*-balett koreográfiáját, és ezekre a mozgásokra van szükségem.” Tehát valahogy így kell elképzelni, hogy a mozgást kikeresem a szobrászattól, és akkor táncolok a szoborélmény alapján. Ez is egyfajta belekapaszkodás abba a ritmusba, ami meghatározza a művet. Ha ezekre gondolkodom, akkor valóban, a szépséget meg kell érinteni. Kell? Kell a macskát. De olyan a szépség, hogy megérinted. Ki van írva a múzeumban, hogy az alkotásokhoz nem szabad hozzáérni. Arra gondoltam, hogy ha egy pillanatra megcsap a műtárgy szele, az elég. És ha egy pillanatnyi élményt kaptál, akkor véged van, ez olyan, mint a szerelem az első pillanatra. Azért is mondtam, hogy az első benyomásokat mindig leírom, mert nagy szükség van rájuk.

Előadásaiban mindig fontos szerepet kap egy-egy humoros megjegyzés, rövidebb-hosszabb vicces történet. Az is lehet, hogy ez a „recept” a közvetlen tanár-diák kapcsolathoz vagy talán magához az élet szépen megéléséhez?

Ez a sok munka családom támogatásával valósulhatott meg, szeretnek engem, eltűrik a sok munkám, másképp nem megy. Kering egy legenda: valaki eljutott Bajor Andor illemhelyére, ahol talált egy füzetet, amiben egy mondat volt száz oldalon leírva száz, különböző módon. Egy szeretett, idősebb esztétától, szociológustól, irodalmártól idézek, a nevét nem mondom meg, mert Csehy Gyulát mindenki ismeri. Miután kiadta híres, kétkötetes munkáját, a *Klio és Kalliópét*, azt írta egyszer az *Ütünkben* (az a szilveszteri száma volt az *Utunknak*): „tengernyi tudása felszínén úszkál”. Ezért néha a tudás felszínéről kicsit bele kell menni a lényegbe, mert anélkül nem érdemes rendszerről beszélni. Magam is ellenőrzöm ezt a rendszert. Akkor is, amikor felvettem a kérdést, hogy melyik volt előbb, a magyarázatok vagy maga a rendszer. Melyik volt előbb, a „piszkálódások” vagy a megismerés lehetősége?

Több száz, talán több ezer tanítványa volt és van Erdély- és világszerte, akikhez mindig nyílt szívvel fordult. Úgy tudta lírai vagy drámai mélységekbe röptíteni a diáksereget, hogy azok észre sem vették, majd visszavarázsolta őket a prózai hétköznapiakba, de mindig rajtuk „felejtve” a szépség letörölhetetlen csillámporát. Tanárként mit próbált átadni diákjainak? Illetve milyen jellegű visszajelzésnek örült?

Kedves barátom mondta egy alkalommal: „Pista bácsitól tanultam, hogy vizsgára a diák mindig tízessel³ jön be. Mindent tud. És akkor megszólal. És aztán megkapja a jegyet.” A mostani online korszakban rendszerint egy referátumot kell írnia a diáknak. Kiszabom a terjedelmet: három és fél oldalt szoktam mondani, maximum négyet. Miért? Mert ha többet írsz, az már nem a tied. Azt is megmondom, hogy csak olyan műről írjanak, amit szeretnek. Mert amikor majd bekerül a nagybetűsbe, akkor már nem kérdezik meg tőle, hogy mit szeret, akkor már elemezni kell. Az egyetemen még szeretetből csinálod. Ezeket a szerelem-elemzéseket várom. Ezután megkérem őket, mondják el, a mű melyik része tetszett – mert az a pillanat az ihleté, a befogadási ihleté. Így dolgozom velük, és jönnek az élményekkel. Nagy diadallal hozták egyszer Beethoven hegedűversenyét egy bakelitlemezen. Yehudi Menuhin játszott rajta, és Constantin Silvestri vezényelt. Mai napig patinás paradigma, csodálatos előadás. „Tanár úr! 403 hiba van benne!” Gratulálok, feleltem. „És, tetszett?” „Az elején nagyon tetszett, de aztán kezdtük számolni.” „Az elején jártatok jó helyen” – mondtam. Ezek a hibák mind zseniálisak. Éppen ebben van a varázsuk. Enescu, amikor megkérdezték tőle, hogy mit szól Gitlishez, a híres hegedűshöz, akkor jó tíz perig dicsérte, hogy mekkora zseni, csodálatosan játszik, tiszta hangon, de van egy baja, nem hibázik. És fordítva: óriási csalódást jelentett a híres tenor, Plácido Domingo, akiről kiderült, hogy a lemezeit mindig korrigáltatta. Tehát a diákjaimmal elég jól kijövök, állandóan kérik a könyveimet, de azok már elfogytak, nem tudok adni nekik. De vannak bánatos dolgok is. Az történt, hogy a Zeneakadémián nincs utódom. Egykori tanítványaim is mennek nyugdíjba, a többiek elementek jobbra és balra. Nincs, aki továbbvinné ezt az iskolát. Nem vigyáztam eléggé erre.

Ami a kolozsvári előadóművészek formálta közeget illeti, ön szerint van kolozsvári stílus?

Az idő telik, és nem megy ugyanabban a ritmusban. Kevesebbet járok el nyilvános eseményekre. De tudok róluk. Kolozsvár a mai napig egyike a zenei fővárosoknak. Olyan színekkel és csodákkal rendelkezik, amelyekkel nagyon kevés város. Lakatos Pista bácsi mondotta, hogy összesen két városban van kétnyelvű opera: Montréalban franciául és angolul, Kolozsváron románul és magyarul. Ez például nagy specifikum. Ahogy végignézem a fejlődésüket, kiegészítik egymást. A lényeg, hogy vannak híres nemzetközi színvonalú énekeseink, előadásaink. Ami

a hangszeres muzsikát illeti: a Filharmónia zenekarát nyugodtan sorolhatjuk a rangos zenekarok közé, nemzetközi szinten. Most nagyon sok a fiatal benne, ez jó is, ám kérdéseket vet fel, hogyan válnak be. Hozzátehetjük, a rutin sem segít. Mennyit tudunk mi ebből ma megtanítani? Redukálták az óraszámokat, középiskolában hetente már csak fél óra zenét tanítanak. Sajnos ez világjelenség, de nem változtat a tényeken. A zenei élethez hozzátartozik az oktatás is. Hogy mit hoz a jövő, azt a doktoranduszok témaválasztásán szoktam lemérni.

Felvetődik a dilemma: magyarul tanítunk-e vagy nem tanítunk itthon zenét. Sokan keresték fel, hogy önnél szeretnének doktorálni, ám csalódottan fogadták, hogy magyar nyelven nem lehet. Sajnos az egyetem már nagyon rég elzárkózott a kérés elől, és lassan hús eszendeje nem indít magyar nyelven sem alap-, sem magiszteri képzést.

Mivel a Zeneakadémián csak románul tanítunk, ezért jó néhányan más lehetőség után néztünk. Kezdetben a Magyar Zenetársaság égisze alatt, a Farkas utcai református plébánia hittantermében tartottunk előadásokat. Esztétikát tanítottam, Szenik Ilona folklórt, Benkő András zenetörténetet. Később hivatalosabb, szakmaibb keretet biztosítottunk. A Babeş-Bolyai Tudományegyetemen megnyíltak hitoktatói teológiák: református, katolikus, biztos mások is. Akkor megbeszéltük a rektorral, és létrehoztunk egy zene szekciót, és ezen a szakon már ott tartanak, hogy magiszteri képzésük is van. Akkor Nagyváradon egyetemet alapítottunk, azon is az elsők között a zene szakot. Mester Zsolt agysebész professzor szervezésében Almási István, Szenik Ilona, Szeghő Katalin és még sokan eljártunk oda, hosszú ideig ingáztunk. De a zenében az a különleges, hogy egyetemes nyelve van, és ez többnyelvűséget is feltételez.

Ahogy vélekedem, a legjobban akkor sikerült megfogalmaznom, amikor az érdemrendet⁴ átvehettem. Akkor a következő sorokat olvastam fel: „Világéletemben a zenei műveltség értékeit igyekeztem szolgálni, ápolni és védelmezni, első sorban a magyar és a román kultúráét, beleágyazva az egyetemes értékek tárházába. Két szállóigével foglalhatom össze célkitűzéseimet. Az első, a középkori rendi élet regulája, ora et labora. Imádkozzál és dolgozzál. [...] A második szállóigét Kodály ars poeticájából nyertem: »A zene mindenkié.« És velős magyarázatát is ismerjük a kérdésre, miszerint »lehet a zene nélkül élni?«. Kodály kérdéssel felel: »Lehet, de érdemes-e?«”

³ A legmagasabb értékelés a romániai oktatási rendszerben.

⁴ Magyar Érdemrend Lovagkeresztje (Kolozsvár, 2020. július 29.)

SZEMLE

A dokumentumfeltáró monográfia
és Horváth János

NYILASY BALÁZS

A föld-ember

BALÁZS SÁNDOR

Teátrális alapkérdések újraértelmezve

KIS PETRONELLA

Irodalmi robbanás? Prózai forradalom?

CSUDAY CSABA

Werner Herzog, a fényíró sztalker

FÜLÖP JÓZSEF

ma
mű

A dokumentumfeltáró monográfia és Horváth János

Korompay H. János: *A nemzeti klasszicizmus jegyében.*

Horváth János élete és hagyatéka

Budapest, Universitas, 2020, 431 oldal

A XX. század irodalomértése, tudjuk, a formalizmustól kezdve nyelv- és anyagcentrikussá vált, s szövegközpontú, műelemző módszertani attitűdöket juttatott érvényre. Az irodalomtudományi presztízs a kutatói közösségek körében a filológiai, történeties szemlélet kárára és a teoretikus, fenomenologikus megközelítés javára módosult. Magyarországon azonban a paradigmaváltás csak az 1970-es, 1980-as évektől érvényesült. Igaz, ekkor viharos erővel. A kommunizmus által mélyen kompromittált történeties szemlélet menthetetlennek látszott, az induktív tényvizsgálatot a teoretikus dedukció váltotta fel, és a nyugati irodalomértéstől kölcsönzött elméleti, poétikai kulcsfogalmak (szöveg, esztétikai kód, hírérték, konnotáció, poétikai funkció, struktúra, intertextualitás) mindenre alkalmasnak és elegendőnek látszottak. „...a rangja fosztott irodalomtörténet helyére az irodalomelmélet, a poétika és az irodalomtudomány összes gondját elűző, csodaszerként alkalmazható műelemzés készült lépni – az új, modern, antiprovinciális szuperdiszciplínát megillető biztonságérzettel és a korszerűség aurájától övezve [...] az új, ahistorikus irodalomtudományi módszerek óriási tekintélyre tettek szert, néhány év alatt jöttek, láttak és győztek” – jellemezte a helyzetet frappánsan és pontosan a korabeli hazai irodalomértési metamorfózis legértőbb krónikása, Béládi Miklós.¹

A sokrétű változással egyes elemei az irodalmi monográfiákat is érintették. A tradicionális, „XIX. századi”, részletes biográfiát adó, művelődéstörténeti világot rekonstruáló, irodalmi intézményeket bemutató, kritikátörténeti tényeket feltáró műfajt 1972-es, monumentális Ady-tanulmányában még a marxista-lukácsista Király István is szövegközpontú nyelvi elemzésekkel, strukturalista formavizsgáló elemekkel dúsitotta fel, és a biografikus monográfiáktól a Szerb Antal pályáját, munkásságát be-

mutató Poszler György is egyértelműen elhatárolta magát. „E tanulmány nem vállalkozik Szerb Antal életrajzának részletes feldolgozására. Elsősorban szépirodalmi és tudományos életművének belső fejlődését és a magyar és a nemzetközi irodalom és tudomány korabeli áramlataival való kapcsolatát kívánja elemezni, és életrajzi tényekre csak ott és annyiban utal, amennyiben a művek jobb megértése megkívánja” – sietett előrebocsátani az irodalmár a maga elemzőközpontú álláspontját 1973-as könyve előszavában.²

A múlt század vége felé a hagyományos irodalomtörténet válsága a monográfia műfaját sem hagyta érintetlenül. (A műfajjal a teoretikus tudomány képviselői természetesen nem is próbálkoztak.) A jelentős alkotó pályáját végigkísérő tanulmány azonban mégiscsak az irodalomtörténeti vizsgálódás természetes alapformája, és a műforma végső soron nem volt kiiktatható az irodalomtudomány rendszeréből. Sőt, az új évezredben (a strukturalizmus-posztstrukturalizmus-teoretizmus megkopásának, elhasználódásának idején) a szövegszerű, nyelvi vizsgálódásokon kívül eső „külsőleges megközelítések” újfent követelni kezdték a maguk jogait. A biográfia, a történeti, művelődéstörténeti háttérrel iránti rehabilitációs igény, mondhatni, újjászületett. (Az életrajzi feltárás szándékát Ferencz Győző, illetve Arany Zsuzsa 2009-es és 2017-es könyvei – *Radnóti Miklós élete és költészete. Kritikai életrajz*; *Kosztolányi Dezső élete* – már címükkel jelezték.)

*

Mindezt azért érdemes előrebocsátanunk, mert Korompay H. János 2020-ban megjelent, Horváth János életútját és pályáját születésétől haláláig végigkövető munkája

¹ BÉLÁDI Miklós: *Az irodalomtörténet válsága – az irodalomtudomány megújulása = Literatura*, 1983, 1–4. sz., 47–60., 52.

² POSZLER György: *Szerb Antal*. Bp., Akadémiai, 1973, 10.

végül is a monográfiák műfaji családjába tartozik, és a tanulmányról töprengve a biográfiai-történeti és a szövegelemző attitűdök, irodalmi összefüggéseket feltáró műrészletek részesedési fokát, arányát, súlyát a későbbiekben föltétlenül érdemes számba vennünk. A könyv összetett címe mindenesetre kettős vizsgálódást ígér. A főcím: *A nemzeti klasszicizmus jegyében értelmező attitűdöt sejtet*, hiszen Horváth János legfontosabb irodalomtörténeti kategóriáját, a nemzeti klasszicizmust idézi meg, és a vitatott, sokféleképpen értett és félreértett vezérfogalom – ma inkább, mint bármikor – analízisre, értelmezésre vár. A mű alcíme (*Horváth János élete és hagyatéka*) azonban nem koncepcionális újragondolást ígér, inkább biográfiai, történeti, filológiai tényfeltárásokat sejtet: olyan szerzői attitűdöt jelez, amelynek elsődleges célja nem az irodalomtörténeti-kritikai szövegvizsgálat (az alkotói problémavilág bemutatása és a lehetséges értelmezői következtetések levonása), hanem eleddig ismeretlen dokumentumok felkutatása, feltárása, közzététele. A kiegészítő, bővítő, dokumentáló igény alighanem a szerző családi helyzetéből is fakad. Korompay János édesanyja, Horváth Juliska a nagy tudós egyetlen lánya volt, és a kutató a családi hagyatékot s kapcsolattrendszert felhasználva mindenki másnál inkább fért hozzá a Horváth Jánoshoz kapcsolódó biografikus dokumentumokhoz, levelekhez, kiadatlan kéziratokhoz.

A sokféle írásos dokumentum a margittai családtörténettől a nyugdíjba menetelig és az 1961 márciusában bekövetkezett haláláig kíséri végig Horváth János életútállomásait. A kiadatlan dokumentumok együttesen évszázados korrajzot is kiadnak: visszaemlékezések, levelek, tanári jelentések, harctéri tudósítások, tanügyi táblázatok, hivatali iratok tükrében tárul fel előttünk a bihari kisértemiségi család életvitele, a körmöcbányai középiskola, a budapesti egyetem, az Eötvös Kollégium, a szerbiai hadszíntér, a professzori katedra környezetvilága, a forrongó, erjedő századelő, az összeomlásokkal terhes 20-as évek, a zsidótörvényeket megalkotó éra, az új apokalipszist sejtető periódus és az 1945 utáni „új világ”, a céltudatos, kérelmelhetetlen kommunizmus atmoszférája. A kulturális,

művelődési intézményháló szövevényeit Korompay H. János külön gonddal mutatja be. A Magyar Irodalomtörténeti Társaság, az Eötvös-kollégisták Szövetsége alapításáról, működéséről, a századelős *Nyugatról*, majd a *Napkelet*, a *Minerva* megszervezéséről, szerkesztési gyakorlatáról (a Kosztolányi *Pardon* rovatáról elhíresült *Új nemzedék* rövid életű fennállásáról) éppúgy számos, értékes információt kapunk, mint a korabeli egyetemi, kollégiumi rendtartásról, oktatási szisztémáról és gyakorlatról. A *Tanulmányok: egyetem és Eötvös Collegium* című fejezet az 1897–1898-as tanév első felére koncentrálna nemcsak a Budapesti Királyi Magyar Tudományegyetem négy karának hallgatói létszámát közli, hanem a diákok felekezeti hovatartozására nézve is pontos adatokat szolgáltat. Horváth nyolc félévi leckekönyvét Korompay ugyancsak bemutatja, s Gyulai Pál, Beöthy Zsolt, Békefi Remig, Bánóczi József, Alexander Bernát kurzusairól is részletes ismertetést ad az olvasónak.

Az Eötvös Loránd által alapított kollégiumba Horváth Jánost 1899-ben, harmadszori jelentkezésre vették fel, és itteni diáksága, majd 1923-ig tartó tanársága élete meghatározó élménye lett. A gondos, akkurátus elemző a magyar elitképző intézet bemutatását a mintául szolgáló École Normale Supérieure alapos, történeti bemutatásával kezdi, majd sokféle dokumentum alapján szolgál érdekes információkkal az 1895 szeptemberétől működő magyar intézmény szobaberendezéséről, tanügyi rendjéről, tartalmas diákéletéről, legendás igazgatójáról és a kollégisták hírneves, nagy családjáról. A fiatal oktató kollégiumi működésével megint csak külön fejezet foglalkozik. A későbbi neves alkotók közül Kuncz Aladár, Laczkó Géza, Kodály Zoltán, Szabó Dezső, Szekfű Gyula is Horváth tanítványa volt. A kollégiumban „cigánybanda” is működött. A prímás maga Horváth János volt, brácsásnak, kis- és nagybőgősnek, ha kellett, Kodály Zoltán ugrott be. („Prímásának régi bőgőse – Kodály Zoltán” – állott néhány évtizeddel később, 1961-ben a farkasréti sírra került koszorún.³)

Bőséges válogatást ad közre Korompay H. János a kollégiumi igazgatónak írt tanári jelentésekből is. Az 1905-ös

³ Arról a szeretetről és tiszteletéről, amely Horváth Jánost, a fiatal tanárt az Eötvös Kollégiumban körülvette, Gyergyai Albert visszaemlékezése alapján alkothatunk valamelyes fogalmat. „Szerettük zömök természetét, máris ezüstös, kerek fejét, viruló arcát, magas homlokát, gyönyörű, tiszta, partiumi-ízű, csodálatosan hajlékony, természetes, ékes, nemes forrásból ömlő magyar szavát [...] de ugyanúgy szerettük folyékony, elegáns franciaságát, amelyet – így a legenda – magától Brunetièrétől tanult [...] A fiatalság határán és a férfikor küszöbén Horváth úr mindnyájunk hőse volt: az Alkotó az alkotás előtt, a Hódító a hódítás percében, az, aki minden csodára képes, de nem tud vagy nem akar még választani, akinek egyetlen gondolata, legkisebb rögtönzése többet ígér, mint mások egész életművének súlyos és tekintélyes telje-

sítménye – s akit nyugodtan sorolhattunk romantikus bálványaink közé, Hamlet, Faust, Péterfy, Ady és más nyugatosok társaságába [...] Az Eötvös-teremben vártunk rá [...] s úgy éreztük, mikor belépett, mindig frissen, mosolygón, udvariasan és tréfára készen, annak a biztonságérzetével, aki tudja: rokonkörbe lép, aki tudja, hogy szeretik, hogy várják, hogy minden szavára szomjúhoznak, mintha a mesék álruhás királyfija ereszkedne közénk pár percre, nem azért, hogy köteles hódolatunkat fogadja, hanem hogy szeretetünk légkörében barátunkká, társunkká fiatalodjék” – emlékezik meg Gyergyai volt tanáráról 1958-ban. GYERGYAI Albert: *Egy vén diák emlékezése legkedvesebb tanárára...* = *Irodalomtörténet*, 1958, 3–4. sz., 319–323., 321–322.

feljegyzés tanúsága szerint Pais Dezső kiemelésre méltó, a másodéves Kuncz Aladár, Laczkó Géza „általában véve jó”, Zolnai Bélát az 1909-es értékelés kissé elkapatott, de azért tehetséges, „javítható” fiúként aposztrofálja. Barta János, a későbbi nagy irodalomtörténész a 20-as évek elején volt a Kollégium tagja. Róla tanára több ízben is rendkívül pozitívan nyilatkozik. „...valódi nyeresége a Collegiumnak, díszé az egész csoportnak. E kis gyöngye, ideges fiatalember maga a tudományos lelkiismeretesség, a szerény tudásvágy, éber, okos kritikai érzék, világos bánni tudás komplikált, nagy anyagokkal, s ennél fogva a higgadt, világos közlőképeség. Úgy látom, társai is nagyra becsülik, ami mindig sokat jelent.” „Bartát csak fokozottan dicsérhetem; a legkülönbébb természetű irodalomtört. tanulmányokra egyaránt hajlamos; jelleme: komoly, tudós érdeklődés, egyéni szempont, probléma-felismerés, velős, csinos előadás – és szerénység” – számol be Horváth Bartoniek Géza igazgatónak (a Kollégium egyezményes nyelven: B. G. úrnak) 1921-es és 1922-es jelentéseiben.⁴

A sokféle megidézett dokumentum között kiemelt hely illeti meg a Horváth János-i kiterjedt levelezés egyes darabjait. A Korompay H. János által feltárt anyagból kiolvashatjuk a társadalmi környezet, a politikai atmoszféra változásait, betekintést nyerünk a szellemi csatározások, konfliktusok világába, az irodalom „beviszonyaiba”, s rendkívül érdekes adalékokat találunk Horváth tudósi, irodalmári egzisztenciájára nézve. A levelek rendre az autonómiára törekvő embert, a független értelmiségit, a tárgyilagos véleményformálást morális kötelességnek tekintő irodalmárt idézik meg, s Horváth János nemegyszer azt is jelzi: az igazságkereső kritikus jól teszi, ha bátor szívvel, beletörődő, sztoikus nyugalommal viseli el az autonómiaigénnyel szemben érzéketlen – politikai érdekeket, csoportigazságokat képviselő – kulturális intézményvilág agresszivitását.

„A »függetlenség« nem attól »függ«, hogy a VI. oszt. el van-e zárva egyelőre az ember elől, vagy sem. Hanem csak attól, hogy *akarak-e* és *tudok-e* független lenni; tudok-e kevésre becsült urak kegyéről lemondani; tudok-e elviselni tekintélyes részről állandóan táplált közmarha és köztudatlan címekeket [...] tudok-e nem örülni semmiféle elismerésnek, gratulálásnak, tetszésnyilvánításnak, szolidaritásnak a világon: tudok-e egyedül lenni” – írja Horváth bizalmas barátjának, Szekfű Gyulának 1913-ban.⁵ „Beöthyék nyugatosnak, a *Nyugat* Beöthy-fiúnak tartott” – jelzi másik, ugyancsak Szekfűnek címzett, a világhábo-

rús frontról írott levelében, hogy a szellemi függetlenség igényét a kasztszellemben, csoportnormában gondolkodó kulturális világ értetlenkedve fogadja, és törvényszerűen félremagyarázza.⁶

„A Nyugatosokkal megint megijáram. Angyal Dávid vádaskodása nagyon rosszul esik. Abban a Greguss-jutalomról szóló bírálatban, mely folyóiratunk márciusi számában jelent meg, nincs egy mondat sem, a melynek alapján a cikknek radikális alattomoságot lehetne impu-
tálni [...] Ilyen tévedésre csak az a szerintem végzetes kritikai hiba adhat alkalmat, hogy nálunk a politikát minden életjelenségbe beleviszik, és bele nézik. Én meg, éppen ellenkezőleg, a kritikai tisztánlátás kedvéért, az irodalmi bírálattól minden nemű politikai szempontot távol akarok tartani” – foglal állást ugyancsak 1913-ban legifjabb Szász Károlynak üzenve az irodalomértés és a politika föltétlen szétválasztását igényelve.⁷

A politika a maga gyarmatosító, torzító erejét a magyar zsidó közösséghez kapcsolódó kulturális szférákban már a századelőn is különös erővel érvényesítette. Horváth János azonban a zsidókérdéseket illetően ragaszkodott a részrehajlást mellőző, szuverén véleményformáláshoz. „Hallom hírért az Uj Nemzedékkel való tárgyalásaidnak. Jó volna vmit csinálni ebből a lapból. De lehet-e velők elhitetni, hogy a zsidó kérdés leggyengébb megoldása az örökös zsidó-piszkolás, és a legrosszabb taktika a dobverés?” – írta Szekfűnek 1921-ben.⁸ Az antiszemitizmust és a filoszemitizmust egyaránt elutasító, higgadt hang persze a fegyvercsörgés zajában nem hallatszott messzire, s az érdekelt felek, ha meghallották is, gyanakvó bizalmatlansággal fogadták. „Zsidóval szemben csak filo-, vagy antiálláspontra szabad helyezkedni; s ha ezek egyikében nem vagy: a zsidók és keresztény megbízottjaik addig üldöznek, vágnak, míg egyik v. másik kategóriába be nem kényszerítenek” – panaszolja Horváth megint csak Szekfű Gyulának címzett, 1921 március 31-ére keltezett levelében.⁹

A kommunizmus éveiben a pártállam a Horváth János által képviselt öntörvényű, szuverén emberség és autonóm irodalmiság igényét véglegesen, totálisan eltörölte. A szabad véleményformálást helyettesítő mantrák, káték terjesztéséhez a nyugdíjba vonult professzor a legcsekélyebb mértékben sem asszisztált. Sőt, 1952-ben, a legsötétebb diktatúra idején a *Reformáció jegyében* szerkesztői jelentésére reflektálva karakteresen el is határolta magát a dogmatikus marxizmus alaptételeitől. „Engem, mond-

⁴ KOROMPAY H. János: *A nemzeti klasszicizmus jegyében. Horváth János élete és hagyatéka*. Bp., Universitas, 2020, 192., 193. Az idézetekben előforduló kiemelések most és a későbbiekben is a citátumok szerzőitől – Ny. B.

⁵ Uo., 90.

⁶ Uo., 141.

⁷ Uo., 148–149.

⁸ Uo., 202. Levele Szekfű Gyulának, 1921. február 1.

⁹ Uo., 203.

hatom, nagyon érdekelne oly irodalomtörténet, mely gazdasági alaptörvényekből volna mintegy dedukálva, de én olyat írni nem tudok. Aki pedig olyanra vállalkozik, az kitűnő közgazdász, s éppoly kitűnő irodalomtörténész legyen egyúttal, nehogy majd éppen a sajátlagos irodalmi szempontok szoruljanak hátra konstrukciójában. Emezek nem is mind vezethetők le gazdaságtörténeti alpból: egyéni különbségeket (hajlam, tehetség, temperamentum különözéseit) semmiféle alaptörvényre nem tudunk visszavezetni. [...] [M]eggyőződésem, hogy irodalomtörténeti konstrukció megfelelhet a maga szerény *szakmai* céljának gazdaságtörténeti levezetés nélkül is, és ha az »alap« mibenlétéről nem oktatok is ki (illetéktelenül) olvasóimat, a »felépítmény«-ben talán tűrhetően elkalauzolhatom őket” – vitatta el Waldapfel József osztálytitkárnak küldött levelében az alap s felépítményi viszony szokásos marxista felfogását.¹⁰

A Rákosi- és Kádár-korszakban (mint a totalitárius rendszerekben általában) az elnyomottak a felülemelkedés lehetőségét egyedül a humorban lelhatték fel. Aligha véletlen, hogy Horváth János levelezésében is ez idő tájt jelennek meg a játékos imitáció, a stílparódia, a szellemes archaizálás színező elemei. Eckhardt Sándor 1949-ben írott, XVI. századi nyelvű és helyesírású levelére Horváth XIX. századi modorban, 1801-es dátummal, Érmellyéki Remete Dániel aláírással válaszolt, 1950 őszén Alszegey Zsoltnak *Barátságos Koccantós Versek Illei János Uram Tisztelettyére* címmel, hexameterekben felelt, 1955-ben a kandidátusi fokozatot megszerzett Nagy Bélának írva a kommunista hivatali zsargont gúnyolta ki, s *Végkecskeméti Zoltánnak* (Kodálynak) 1958-ban Juhgége szignóval jelzett, rimes mértékes versben küldött üzenetet.¹¹

A stílparódiának egyébként az életműben nagyszabású előzménye van. Horváth János 1910-ben alkotta meg jelentős terjedelmű paródiáját. A szellemes – Kozma Andor satíráival s Karinthy Frigyes 1912-es nagy művével rokonítható – vállalkozásban a szerző a század eleji próza és az értekező irodalom modoros, erőszakolt mondattani, szóképzési, toldalékoló újításait pécézte ki. Szövegébe a *Nyugat* szerzőitől idézett nyelvi fordulatok sokaságát iktatta be, és a (Lengyel Gézától, Hatvany Lajostól, Fenyő Miksától, Szomory Dezsőtől, Gellért Oszkártól, Tóth Wandától, Ignotustól, Kaffka Margittól, Lukács Györgytől, Alkalay Ödöntől, Peterdy Istvántól, Füst Milántól, Bresztovszky Ernőtől, Jász Dezsőtől származó) citátumok – sznobisztikus nyelvi modorosságok – pontos lelőhelyét rendre megjelölte. A *Nyugat* neofita sznobizmusát, ma-

gyartalanosságait kigúnyoló írás mindmáig kiadatlan maradt. (A *Magyar nyelvben*, 1911-ben *A Nyugat magyartalanságai* címen csak a tanulmánnyá alakított forma jelent meg.) A nagyszabású paródia közlése a Korompay-monográfia különlegesen értékes hozadéka. A műbe úgyszólván bárhol belemetszhetünk, az ötletes, szellemes humor, parodiakészség minden részletét átjárja.

„Másik akarásom is lett és már ívelőbbek és már ujjongásosabbak lettek ekkor nekilendüléseim. Rajzban perpetuálizálására ugyanis mondanivalóimnak éreztem tornázó, hajrás nagy vágyásokat. És már opálos színekagylózások, és már obszcén vonalvezetések, a nyelvmegújítás összes pompáját odavetők, pározottak buján előkelően perverzusz képzelgésemben. Csináltam is vázlatokat, azaz képeket *jegyeztem fel, egyhanguan, olajban vagy rézre karczolv elgondolt képeket*. Csináltam pasztelleket, akvarelleket. Csak egyhamarosan belátnom kellett mégis, hogy kevésbé őszinték és kevésbé képek ezek a vázlatok. A pasztellek, akvarellek pedig többnyire túlságosan beszédesek. Szószátyárak vagy – jobb esetben – deklamálók, a részletek, apró kitérések, a mindentészrevevés epikai útján járnak: nem illenek a grafika kevésbé hűvű lirájához.”¹²

*

Talán e részleges bemutatás is meggyőzi az olvasót, hogy Korompay H. János „hagyatéki feltárásai” érdekesek és hasznosak. Az életút egészét reprezentáló dokumentumok, mint már említettem, nemcsak biográfiai-történeti szempontból fontosak, hanem Horváth János személyiségét, karakterét, életvezérlő elveit is kirajzolják. Az életút-bemutatásra, pályaképrajzra épülő monografikus forma és a leveleket felhasználó dokumentumfeltárás együttes érvényesítése azonban mégiscsak hoz magával valamiféle diszkrepanciát, feszültséget. Az életmű súlyát érzékelő és a Horváth János-i irodalomértés sok-sok elemét ma is korszerűnek, tartalmasnak gondoló irodalmár, meglehet, a filológiai-kortörténeti bemutatások mellé nemegyszer több elemző-analizáló részletet igényelne.

Helyenként Korompay H. János is érzékeli a problémát, s nyíltan megvallja a maga preferenciáit: „Nem célszerű, hogy részletesen ismertessük és értékeljük az Eötvös Collegium tanárának ebben az időszakban folytatott vitáit [...] elsősorban azt tekintjük feladatunknak, hogy feltárjuk azokat az ismeretlen vagy kevésbé ismert dokumentumokat, amelyek által összetettebbé válhatnak az irodalomtörténet több mint száz évvel ezelőtti történet

¹⁰ Uo., 332.

¹¹ Uo., 318., 321., 344., 353. A Juhgége Arany János leleménye. A jeles cigányember bemutatására a költő *A nagyidai cigányok* fergetegesen szellemes enumerációjában (Akasztó, Nyülláb, Degesz, Vigyori, Kolop,

Gyügyü, Pityke, Toportyán, Bugyi, Káka, Habók, Írha, Diridongó, Süsü után) az első rész 34. strófájában kerít sort: „Ezután belépett a híres Juhgége. / Ennek hegedű a tanult mestersége.”

¹² Uo., 107.

eseményei” – jelzi, hogy Horváth századelős kritikai munkásságát bemutatva a dokumentumfeltárást, és nem az értelmezést tekinti munkája fő céljának.¹³

A szerző korrektül megjelöli határait, és behatárolja vállalt feladatát – ugyan, miféle okvetetlenkedésnek lehetne itt helye? A makacskodó kritikus talán valami olyasfélét mondhatna, hogy „az Eötvös Collegium tanárának ebben az időszakban folytatott vitái”, Horváth János 1910-es évekbeli polémiái, kritikái, megértési kísérletei túlságosan tartalmasak, és túlságosan sok korszerű tanulságot rejtnek ahhoz, hogy a dokumentumfeltárást egymagában ki-elégítőnek, elégségesnek véljük. Az irodalmár korabeli munkásságának elemzésével, úgy tűnik, nem csupán a *Nyugat* és a „konzervatív” irodalom ügyeit tudnánk eddigi megértésmintáinkhoz képest korrektebbül megjeleníteni, de Horváth átgondolt, körültekintő fogalmisága, problémakezelése, metodikája, érveléstechnikája irodalomértelmezésünk alkotó megújításában is segítségünkre lehetne.

S a zsörtölődést folytatva megemlíthetnénk, hogy a kritikai műegyütteshez hasonlóan a tudós fontos könyvei, monográfiái is beható vizsgálatot igényelnének. Korompay azonban már az 1908-ban megjelent, legelső Horváth-könyvre is csak néhány soros elemző észrevétellel utal, és a tanulmány Ady munkásságát feltáró, rendkívül érdekes gesztusaira mindössze egyetlen mondatot szán.¹⁴ A prímet ezúttal is levéldokumentumok, biográfiai részletek viszik: a monográfus a Horváth–Ady-levelezést mutatja be, Nagy Józsefnek, Kozma Andornak, Juhász Gyulának, Lukács Györgynek a könyvvel kapcsolatos jelzéseit idézi, majd Ady s Horváth barátságát taglalja oldalakon keresztül.

Az életrajzi és levélinformációk ezúttal is pontosak és hasznosak, de az értelmező analízist az olvasó némileg mégis hiányolhatja, hiszen az 1908-ban megjelent tanulmány az Ady-recepcióban új távlatokat nyitott meg, és a költőt értékelő, könyvbéli pozitív állásfoglalások a Horváth János-i modernségfelfogás szempontjából is nagyon figyelemre méltó tanulságokat rejtegetnek. A szerző beleélő érzékenysége, felfogóképessége az *Ady s a legújabb magyar lyra* tanúsága szerint messze túlterjed a Gyulaitól, Aranytól (Keménytől) megörökölt esztétikai felfogáson. Az Ady-elemzés az affektív erőknél, az archaikus, mitológus attitűdnek (a nyílt krízistudat-kifejezésnek) is komoly szerepet juttat, és az írás tanúságtétele szerint a felelős, racionális erkölcsi tudatosság elveszti hegemon szerepét. Érdekes megfigyelnünk, hogy a tanulmányban a morális meghatározottságú erkölcsi-esztétikai elv erő-

sítésére szolgáló inszinuáló fogalom hatástalannak bizonyul: a költőiség szubsztanciális értelmét, jogosultságát, esztétikai jelentőségét a *décadence* negatív címkéje sem tudja feledtetni.

„Az az emberi lélek nyilatkozik meg e látomásokban, s az a lélek rezdül meg bennünk is, mely csodálkozva, félve, s minden környező valóságban egy-egy hozzá hasonló élőlényt sejtve először nézett körül a nagyvilágon, még a történetelőttiség csírázó korában; az az emberi lélek, mely babonát, mítoszt, vallást, metafizikát teremtett, melynek beszéde még évezredes hagyulás után is sejteti az első nagy hit, gazdag, eleven színeit.” „Folyvást az az érzésünk van, hogy egy varázshatalmú ember szól hozzánk, egy különösen ihletett vátesz, látó vagy legrosszabb esetben egy boszorkány, de minden esetben egy természetfölötti erővel megáldott ember, kit az emberi sorsot intéző hatalmak beavattak titkaikba, ki átlát a falon, jövőbe néz, holtakat idéz.” „De most ha valaki az ősemlék naiv hitével tud (mert tud!) ismét úgy látni, s jóformán csak úgy tud látni: ezen csodálkozhatunk vagy megdöbbenhetünk, s egyebek közt ebben a jelenségben is a *décadence* bizonyítékát láthatjuk: de hol van, ki e szemlélet költőiségét tagadni merné?”¹⁵

A dokumentációs megjelenítés-szövegértelmezés dilemmáját boncolgatva a Korompay-könyvnek azokra a műrészeleire is utalhatunk, amelyek az 1921-es *Petőfi Sándor* kötetet érintik. A Pallas kiadásában megjelent Horváth-monográfia jelentősége aligha lehet vitás. A könyv szintetikus újszerűségére: filológiai, biográfiai pontosságára, az irodalmi környezetvilágot korrektül felderítő alaposágára és szövegelemzéseinek meglepően erős nyelvszempontúságára már Négyesy László korabeli kritikája rámutatott, s Barta János 1958-ban napvilágot látott írása még karakteresebben emelte ki a beleélő, nyelvi formára koncentráló Horváth János-i attitűd egyediségét, fontosságát, érvényességét. „Ahogy ez a Petőfi-kötetben egyszerre, a legnagyobb arányokban jelentkezett, volt abban az akkori magyar irodalomtörténészek és az olvasóközönség számára valami meghökkenítő és csaknem nyomasztó. »Még a szíve dobogását is ismeri Petőfinék« – mondta egyik kollégista társunk. Értettük ezt mindannyian az adatszerű ismeretre, de azontúl a költő-lángelme mivoltának, kibontakozásának, önkifejezésének vizsgálatában a rejtettebb zugokba az azonosulás erejével bevilágító beleélésre is [...] Több ez, mint pusztán tudomány, van benne valami tudomány-feletti beavatottság; ezért olyan különös, egyedülálló jelensége irodalomtörténet-írásunknak még ma is” – állapította meg Barta az Eötvös Kollégium

¹³ Uo., 88.

¹⁴ „Ady tehetségét azonban elismerte, költői újdonságát elsőként tisztázta és jellemezte.” Uo., 92.

¹⁵ HORVÁTH János *kritikai és irodalomtörténeti munkái* V. Szerk. KOROMPAY H. János, KOROMPAY Klára, Bp., Osiris, 2009, 292., 298.

korabeli közvélekedését felelevenítve, a nyolcvanéves mestert köszöntő tanulmányában.¹⁶

A Petőfi-monográfiának azonban Korompay H. János művében még az Ady-tanulmányhoz mérten is kevesebb értelmezői gesztus jut. A kötetrel kapcsolatban a szerző mindössze kettő, elemzői szempontból használhatatlan kritikára utal. Szabó Dezső ostoba, önhitt mondatát idézi meg („abszolúte nem mond többet, mint az én 10-15 oldalas tanulmányom”), majd Harsányi Kálmán primitív írását ismerteti, és a Harsányitól származó sértegetésekhez fűzött Horváth-, Brisits-, Szekfű-reakciókat jeleníti meg négy levél tükrében.¹⁷

A dilemma szemléltető bemutatását még soká folytathatnánk. Az elemző, analízáló attitűd, úgy tűnik, számos Horváth-tanulmánnyal, könyvvel kapcsolatban hozhatna jó eredményeket, termékeny következtetéseket. A megszerkesztett, de végül kiadás nélkül maradt, nyugatos szerzőkkel foglalkozó tanulmánykötet, a *Két korszak határán* briliáns elemzése például különösen sok tanulsággal jár. A tervezett könyv *Ignotus, a magyarság és a népiesség* című írása nem csupán érveléstechnikai jártasságból és korrektségből mutat példát, hanem a konzervativizmus és modernség dilemmái (anomáliái) szempontjából is tisztázó érvényű.

Korompay Horváth Schöpflin Aladáról írott (1917-ben, az *Egyetemes Philológiai Közlönyben* megjelent) kiváló kritikájára is csak néhány utólagos, személyes levél-dokumentummal utal könyvében, holott a lényeglátó, Schöpflin módszertanát korrektül bemutató dolgozat az irodalom szövegközpontúsága ügyében is egészen meglepő, a XX. század főáramú elképzeléseivel érintkező attitűdöt fejt ki. „Mert nem igaz, hogy az írói egyéniség az irodalom centrális problémája. Az irodalom centrális problémája maga az irodalom, maga az egyes irodalmi

mű s az irodalmi művek egy-egy csoportja vagy összessége. Az írói egyéniség ennek már csak, ha talán legfontosabb is, de csak egyik magyarázata.”¹⁸

*

A bevallottan zsörtölődő megjegyzéseket, lám, leleményesen továbbfejlesztettük, kibővítettük. S ha már eddig eljutottunk, kételyeinket miért ne foglalhatnánk össze kikerekítve, sommázó érvénnyel? Miért ne kérdezzük meg: vajon a levelek, írásos emlékek tanúságtétele elegendő-e ahhoz, hogy a nagy magyar tudós teljesítményével, irodalomértésével, poétikájával, kritikai normáival, alapfogalmaival, fontosabb állásfoglalásaival kapcsolatban átfogó problémahorizontot rajzoljunk ki, lényegi kérdéseket fogalmazzunk meg és következtetéseket vonjunk le? A nagy életmű eligazító korszerűségét, számunkra-valóságát meg tudhatjuk-e jeleníteni a dokumentáló monográfia korlátozott keretein belül?

A költői kérdés formájába csomagolt slusszpoén azonban nem volna helyénvaló: a részlegesen jogosult kritikai elvárásokat ide nem illő, méltánytalan számonkérésé alakítaná. A „nemzeti klasszicizmus” és a *Nyugat* valóságos mibenlétét, kölcsönviszonyát, Horváth konzervativizmusát és modernségét, termékenynek látszó módszertanát, meglehet, fontos átvizsgálnunk, újragondolnunk. De a kritikusnak a vizsgált művel kapcsolatban legvégül mégis a megvalósult eredményeket kell szem előtt tartania. Az utolsó szó jogán azt kell elismételünk, amit korábban már jeleztünk: Korompay H. János „hagyatékfeltáró”, dokumentumvizsgáló monográfiája hézagpótló, fontos munka, segítő forrás, igazi nyereség a Horváth János iránt érdeklődő kutatók, irodalomtanárok, diákok és olvasók számára.

¹⁶ BARTA János: *A mester nyomában = Irodalomtörténet*, 1958, 2. sz., 193–207., 199.

¹⁷ KOROMPAY: i. m. (2020), 146., 210–211.

¹⁸ HORVÁTH: i. m. (2009), 839–840.

A föld-ember

Schrammel Imre. Szerkesztette Kernács Gabriella, Wehner Tibor,
Budapest, MMA Kiadó, 2021, 308 oldal

Schrammel
Imre:
Vénusz
születése,
raku

Hogy Schrammel Imre alkotótevékenysége olyan jellegű iparművészet volna, amely során porcelán- és kerámia-tárgyakat (az alkotó számára e kétféle megjelenés egy, ugyanazon földanyag különböző megnyilvánulása) hoz létre azon elvárás alapján, hogy azok kellemesek és szépek legyenek – erről minden bizonnyal le kell mondanunk. Noha iparművészként tartják számon leginkább. Ha úgy tekintünk művészetére, mint szobrászati megnyilatkozásra, hisz leginkább azzal mutat rokonságot, úgy a fenti igény felmerülését eleve kikerülhetjük. De ehhez biztosan kellene ismernünk, hogy az iparművészet és a szobrászat között milyen különbségek mutatkoznak, hol húzódnak

határaik. E feltétlen tudás híján is bátran gondolhatjuk, hogy amivel Schrammel Imre foglalkozik, az szobrászat, csak éppen olyan anyaggal dolgozik, amivel más nemigen. Életműve nehezen tűri az ilyesfajta vagy bármilyen besorolást. Öntörvényű alkotó, műfajok feletti, akinek egyedül az anyag, az agyag, az éppen hozzá fűződő viszony vagy a műalkotás létrehozásába komponált véletlen diktál.

Ahogy nyílik a kötet, a Schrammel Imre életművét összefoglaló, befogni kívánó, amely az MMA Kiadó gondozásában jelent meg: az első oldalon az *Üledék* című munka egy részlete tűnik elénk, 1985-ből. Majd a következő oldalon a váci Madách Imre Művelődési Központ domborművének (1976) egy szintén közeli felvétele. Hogy szoktassuk szemünk, tekintetünk és értelmünk ahhoz: miképpen közelítsünk a modern (?), a kortárs művészethez.

Ennek ellenére vagy mindemellett: elképzelhető a megörökönyödés, amikor 1959-ben Schrammel úgy gondolta, ha festékes kezének nyomát elhelyezi a porcelánvázán: az művészet lehet. Vagy amikor két évtizeddel később, Kecskeméten úgy definiálta műfaját, hogy a vizes agyagba beletenyeryelt, majd bele is taposott, s felkiáltott: „Ez a kerámia! A nyomhagyás!” Hogy valóban ez volna, afelől nincs konszenzus még ma sem. Hogy születhet kerámia olyasformán is, mint e történet félszázados régisége felvetette – ma már nem szorul igazolásra. Hogy ez nem azonos a magyar porcelán Gorka Géza – Kovács Margit – Gádor István által megteremtett hagyományával, az egészen bizonyos. Utóbbi tény azonban nem elégséges, sőt elégtelen ok a Schrammel-féle metódus létjogosultságát elvitatni. Noha olykor így tettek múltban és jelenben, többen, hivatalok és kollégák, élesen: ez a magyar kerámia tönkretétele, vélte Gádor István. De mit változtat ez egy következetesen végbevitt s még folyamatban lévő életmű érvényességén, hitelességén? Mintha az alkotónak megüzenhetnénk, netán utasíthatnánk, hogy ilyen és ilyen művekben gondolkodjon, mert az jobban illik műfaji hagyományainkhoz. A Schrammel-életmű egyik, periférikusnak semmiképpen sem tekinthető, de a kelletténél jelentősebbre sem növelhető kérdése: hagyomány és művészi innováció viszonya. Az alkotóban s következmény-



ként a művekben. Schrammel úgy csinál műveket, ahogy. Inkább az merülhet fel érdemi kérdésként, hogy az anyag természetéhez mennyire közel áll az általa gyakorolt műképzés. (Nem is oly rég egy beszélgetés során az egyik résztvevő, író és kritikus talán, azon véleményének adott hangot, hogy miért ne lehetne a kortárs művészet inkább az öröm forrása, a boldogság művészete a befogadó számára, miért nem sugározza inkább azt. Ha ilyen művek nagy számban és elismerten születnének – igény és példa is akad erre –, úgy bezárhatna a művészetnek nevezett „iparág”, költészetestül és mindenestül, ha a felhőtlen örömről, a boldogságról kellene szólnia. Mert vélhetőleg természetétől idegen a művészetnek, hogy a boldogság művészete legyen, lehessen.)

A bevezető tanulmány és a kötetben szereplő interjú készítője a nemrég elhunyt művészettörténész, Kernács Gabriella, akinek talán az utolsó nagyobb ívet bejáró munkája lehetett a Schrammel Imre életművét bemutató kötet. Feltételezhető, hogy nem is jutott egészen a végére, mivel a kiadvány szöveganyagának szerkesztését, a jegyzet-apparátus összeállítását, miként Schrammel Imre 2010-es években kifejtett alkotótevékenységének összefoglalását, appendixét Wehner Tibor készítette el.

Kernács értekezésében és az interjú során, amelyek témaállomásait maga vezérelte, figyelmes, érzékeny és kiváló nyomkövetőnek bizonyul. Schrammel pedig olyan interjúalany, aki szemléletesen és érdekesen képes megosztani a vele történt eseményeket, életének és alkotóművészetének fontosabb állomásait, a benne felmerülő kérdéseket, amelyek időről időre más formát öltöttek.

A kötet felépítése, hogy elől áll az életművet értelmező művészettörténeti megnyilatkozás, természetes, s hogy utóbb az alkotó is szóhoz jut egy interjú keretében – ha nem is váratlan, de kevésbé megszokott. Köztes helyzetben, mezsgyeként a művek reprodukciói jelennek meg egész oldalas formában, és a törzsszöveg környezetében is gyakran, kisebb léptékben. Az eljárás vagy a háttérben meghúzódó kiadói-szerkesztői koncepció, hogy a MMA Kiadó életműkötetei újabban interjút is tartalmaznak – termékeny elképzelésnek bizonyul. Különösen azon művészek esetében, akik szakmájuk nonverbális keretein túl a szavakkal is jól bannak: érzékletesen és értelmesen képesek tájékoztatni munkájukról, annak folyamatáról vagy a periódusok egymásra következéséről, s leginkább azokról a problémákról, amelyek alkotói feladatként jelentek meg előttük. A tanulmány és a hátrább álló interjú e kötetben is egymást erősíti, a látszólag párhuzamos szerkezet szálai gyakran összetalálkoznak. Az értelmező, a második kéz szerepében álló művészettörténész gyakran merít Schrammel Imre szavaiból. Kernács Gabriella teheti ezt bátran, hiszen az alkotó ritkán tapasztalható plaszticitással és pontossággal fejezi ki az életműve során felmerült

törekvéseit, alkotói szándékait, miként a felmerülő problémákat, kihívásokat, kétségeket is. Az interjú szöveganyagából átemelt szoros vagy tartalmi idézetek nem csupán egy-egy alkotás vagy munkaciklus apropóján hordoznak érvényesnek tetsző megállapításokat, de a műfaja és egyebek felett álló gondolkodóra is rámutatnak.

A személyes adottságokon túl ebben két tényező döntő szerepet játszik. Részben az, hogy Schrammel Imre évtizedek óta kézzel írt naplót vezet, amelyben, ha nem is naponta, de rendszeresen rögzíti a vele történt eseményeket, és ez mindenképpen hasznára lehet, ha magáról, műveiről, azok háttéréről kell megnyilatkoznia. Kifejező-készségét tovább erősíti, hogy mintegy félszázados oktatói gyakorlat (tanársegédi pozíciótól a rektori státusig) áll a háta mögött, és alig számba vehető olyan publikáció a kerámiáról, az épületszobrászatról s minden egyébéről, aminek kapcsán fontosnak vélte a megszólalást.

Bevezetője élén, afféle tézismondatként Kernács Gabriella jelzi: „Schrammel Imre hatalmas életműve folyamatos, gyötrődő, kételkedő, kérdező, sohasem megnyugvó párbeszéd a földdel, az agyaggal.” E mondat minden kitétele lényeges. Az életmű nagysága alig bemérhető. Az alkotások karaktere annak függvényében változó, hogy éppen milyen felismerések nyomán és milyen jellegű technológiát, eljárást alkalmaz művei létrehozása során. A már megszületett munkákra történő folytonos rákérdezés, a kétség permanens felmerülése, hogy a már megtalált módszer szerint kellene-e a továbbiakban műveket létrehozni – talán élethosszan? – a művész habitusának lényegi jegyére mutat rá. Békésebb mozzanat, hogy az alkotó dialógusba lép nyersanyagával, a földdel, az agyaggal, annak természetéhez igazodik, noha olykor drasztikus beavatkozásokat is megenged magának. Leginkább nyilvánvalóan, amikor a sablonformákat elrongálja, roncsolja, mivelhogy golyó ütötte sebeknek teszi ki.

Az életút, a pályakép megrajzolása nyomán, amely a gyermekkori tapasztalatoktól csaknem napjainkig húzódik, nem csupán a tényekkel szembesülünk. Kernács Gabriella gyakran utal magyar és nemzetközi művészettörténeti példákra; máskor a kor társadalmi, nem mellesleg politikai és művészeti viszonyait is megvilágítja, hogy beleszippanthassunk annak levegőjébe. Ezenközben nem csupán a pályaképbe illesztett életmű kerekedik egyre teljesebbé, de egy mentalitás története is kibontakozik.

Kernács Gabriella írása, műfaját tekintve, képlekeny. A kötet sorozat jellegéhez igazodva leginkább életmű-monográfiáról van szó, amely lehetőleg teljességre törekszik; ennek dominanciáját érdemben egészíti ki a tanulmány-jelleg, a tanulmányírói attitűd. S túl ezen: a szerző alkalmanként az esszéig terjeszti ki szárnyait, különösen azon szöveghelyeken, ahol különböző költőktől vett idézetekkel támogatja, erősíti fel mondandóját. E citátumok

Schrammel
Imre
a műtermében,
1970 körül



a törzsszöveg részeként jelennek meg, nagy gyakorisággal, s többségében igen találók. Éppúgy tanúskodnak a szerző költészet iránti vonzalmáról, miként a Schrammel-művek gyakran nem csupán feltételezett, de valóban költői indíttatásáról, jellegéről. S nem kevésbé arról is, hogy a művészetek közegeiben az egyes ágazatok között erős gondolati párhuzamok, korrespondenciák mutatkozhatnak. Mindennek ellenére az idézetek gyakori és rendre visszatérő ismétlődése néha erőltetettnek tűnik.

Ha átlapozzuk, áttekintjük az életművet – már amennyit abból e kiadvány, Kernács Gabriella kitűnő munkája nyújthat számunkra –, láthatjuk a folyamatot, hogy Schrammel Imre honnan indult s hová jutott el. Ennek nyomán jól érthetővé válik: tevékenysége olyan lépcsőzetes felépítettségű, amelynek egyetlen foka sem maradhatott el, mert úgy nem lett volna kapcsolata a következőhöz. Ezért is nehézkes periodizációját adni művészetének. Az egyes etapok túlságosan egymásból következnek, egymásba folynak, lehatárolhatatlanok. Kísérletező jellegű munkái elsősorban annak okán születtek meg, merthogy a kerámia építészeti alkalmazására keresett útvonalat. E vizsgálódások, kutatások folyamatosan ötletekkel szolgáltak számára, szinte kifogyhatatlanul. És a kísérletezés időről időre megtermékenyítette kisebb léptékű kerámiai tevékenységét is. Talán ebben rejlik folyton megújulóképessége.

Hogy e folyamatokban milyen izgalmas, jelentős szerepet játszottak a véletlenek, azt a tanulmány és az interjú egyaránt több szempontból is körüljárja, érinti. Az alkotó munkáihoz használ rajzos vázlatokat, skicceket, ám ha azok túlságosan kidolgozottak, jól sikerültek, és az adott munka is annak nyomán készül el, az esetek többségében sikerületlennek bizonyulnak, s elveti őket. Schrammel belátó közlése, hogy nem tud olyan művet létrehozni, amellyel ilyenformán elégedett lehetne. Éppen ezért hasonló helyzetekben a valamilyen formában megnyíló véletlent hívja segítségül, és hagyja közreműködni. Ez néha a mű létrehozásának technikájából fakad, máskor inkább tervezetten történik meg a véletlen beavatkozása. Az alkotói alapállás ebben a tekintetben egyértelmű: igyekszik úgy előkészíteni a formába rendezett anyagot a véletlen számára, hogy az éppen a kifejezési szándék szerinti változást hajtsa végre. Schrammel csak kiteszi nyersanyagát vagy a már mintázott formát a véletlenben rejlő lehetőségnek, hogy az megtörténhessen. A véletlen, az azzal járó esetlegesség domináns, azonban nem vezet minden esetben jóváhagyott vagy elfogadott darabokhoz.

Az életmű áttekintéséhez, értékeléséhez kellő kiindulópontként szolgálhat leszögezni, s ezt Kernács Gabriella remekül látja, hogy mindaz, amit a kerámiáról, annak történetéről, egyes tendenciáiról ismerünk vagy tudni vélünk, az valami egészen más, mint amit a Schrammel-élet-

műben szemrevételezhetünk. Nevezetesen a történeti tekintet jobbra a szem számára kellemesen ható, „szép tárgyakat” ismeri el porcelánként, kerámiaként. Schrammel egész másképpen gondolkodik a kerámiáról, mint élete során a mindenkori kortársak, kollégák – itthon és külföldön. Egy időben jelentős gyűjtőköre alakult ki munkáinak külföldön. Elsősorban a magánkollekciókat gazdagították alkotásai, de rangos múzeumokba is bekerültek. A külföldi tapasztalatok mégsem győzték meg arról, hogy a galériás igényeket kellene kielégítenie. Mert úgy látta, műveit nem értik, miként azt sem, miért éppen ilyen jellegűek munkái. Nem úgy látták, mint amit alkotójuk látott bennük. Csak míg idehaza a megbélyegzés járt neki, a külföld respektálta, díjakkal ismerte el művészi tevékenységét.

Ha az alkotófolyam egészére tekintünk, kevésbé furcsa vagy meglepő mindaz, amit életműveként látunk: szerves változás, „fejlődés” eredményét, amelyet anyag- és technológiai kísérletek vesznek körül, s végeredményként ott állnak művei például az egykori, felújított Éva-malom épületében, Szombathelyen.

Schrammel Imre képző- és iparművészeti alkotásait sokféle szem láthatja, s mindegyik mást fedezhet fel benne. Személyes élmények meg tanultság, kultúra dolga, hogy ki mire jut velük. Néha persze elég csak érzékennyé tenni magunk arra a tárgyi-testi megjelenésre, ami elélnk tárul. Ugyanis bizonyosnak tetszik, hogy a kerámia, annak hazai és nemzetközi törekvései jobbra eltérnek attól – s az időben visszafelé tolatva ez még inkább szembe-tűnő –, mint amivel Schrammel Imre foglalkozik. Említettem: e műfaj keretében többnyire könnyen befogadható, már az első tekintet számára kellemes és szép tárgyak szemlélete az igényünk, különösen a hazai művészeti közegekben volt ez hosszan tartó elvárás. Vajon Schrammel Imre alkotásai ilyesmik volnának, vagy felmerült valaha is az ehhez történő alkalmazkodás, idomulás? Igen, és még inkább nem. Herenden készített ilyen kiállítású műveket, noha már ott is a herendi praxis megújítása volt szándéka; életművének java pedig valami egészen másnak a példája. Mert az alkotó inkább a hitelesség elkötelezettje – akár a művészet különösebb hangoztatása nélkül is. Mint több alkalommal jelzi: mesterembernek gondolja magát. Olyan alkotónak, aki a rajz és a mintázás elsajátítása révén megtanult valamit a világ vizuális megjelenítésének lehetőségéből, de még többet tanult az anyaggal, a földdel, az agyaggal folytatott párbeszédből. Ezt értette meg, igen jól. Ebben áll mestersége. Hogy ez művészet vagy sem – efelől dönthet majd az olvasó a bőségesen áradó képanyag szemlélése közben és után, Kernács Gabriella értelmező szavai nyomán – mivelhogy ennek megítélését vagy eldöntését furcsa volna az alkotó illetékeségi körébe utalni.

Teátrális alapkérdések újraértelmezve

Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*
Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem,
L'Harmattan Kiadó, 2020, 266 oldal

Vaszary János:
Morfinista,
1930,
olaj, vászon,
Magyar
Nemzeti
Galeria,
Budapest

Mire való a színház? – teszi fel a kérdést Visky András új kötete, amire biztosan mindnyájan rá tudnánk vágni néhány klisészerű választ: szórakoztatásra, elgondolkodtatásra, valamilyen mondanivaló, „üzenet” átadására stb. A könyv azonban – cseppet sem meglepő módon – ennél jóval árnyaltabb, konkrétabb elméleti és gyakorlati válaszokat kínál. Az *Útban a theatrum theologicum felé* alcíműben szereplő kifejezést a szerző „a világ kozmikus karakterére emlékeztető, ezt visszhangzó” színházra használja, amely az istenkérdést, a nyugati keresztény teológiai hagyományt állítja az előadások középpontjába. A kötet felépítését és egyben műfaji sokszínűségét tekintve négy

nagy blokkból áll: tanulmányokból, esszékből, naplókából és Pseudo-Augustinus Kr. u. 389-et követően keletkezett, a sikerről szóló dialógusából mester és tanítványa közt.

A könyv első két fejezete korántsem csak a színház iránt érdeklődőknek vagy azt kutatóknak szolgálhat izgalmas szellemi csemegével, hiszen az irodalomtudomány és a nyelv alakulásának, folyamatos változásának kérdései is legalább annyira hangsúlyosak bennük. Például az *Átugrani egy szakadékot és a túloldadról beszélni* című fejezet Kertész Imre és Beckett életművét állítja egymás mellé, ami már pusztán abból adódóan is rendhagyó párhuzam, hogy mennyire különböző műfajokban alkottak. A szerző leszögezi, hogy nem a Kertészre gyakorolt beckett hatás miatt áll rokonságban életművük, hanem egy „misztikus fordulat”, „a holokauszt utáni kultúrát értelmező radikalizmusuk” miatt: megújítják „a traumatizált nyelvvel való szembenézést”, és az írást az olvasóval közösen végrehajtott tettként értelmezik, aminek következtében az alkotás és a befogadás feltételei megváltoznak. A Thomas Bernhard-i kudarcra való törekvés esztétikai programja mindkettejük életművében nyelvi és kompozíciós kérdésként jelenik meg, amely szerint a nyugati kultúra a holokausztot nem a kultúra alapjait leromboló bukásnak, hanem kilengésnek, botlásnak tekinti. Visky arra is felfigyel, hogy Beckett és Kertész felismerései – együtt olvasva őket, és jóval későbből, a 80-as évekből visszatekintve – „látványosan hitelesítik és elképesztő mértékben fölerősítik egymást”.

A háborúk és a diktatúrák traumáit nemcsak ebben a vonatkozásban tárgyalja a könyv, hanem ez egyik központi témájának tekinthető. A szerző személyes történetet is az olvasó elé tár, amelyben az édesapját koncepciók perек vádlottjaként 1958-ban huszonkét év börtönre ítélték, és az erről készülő dokumentumfilm forgatása kapcsán – az emlékek hatékonyabb felidézése érdekében – a férfit visszakísérték oda, ahol fogva tartották. A szerző nemhiába ismerte az itteni kínzások, megaláztatások történetét, sőt maga is járt Gulag-fogolytáborban, a börtönlátogatáskor átélt a meg nem éltet. Ennek kapcsán fejtegeti a kérdést, hogy az úgynevezett barokkdramaturgia

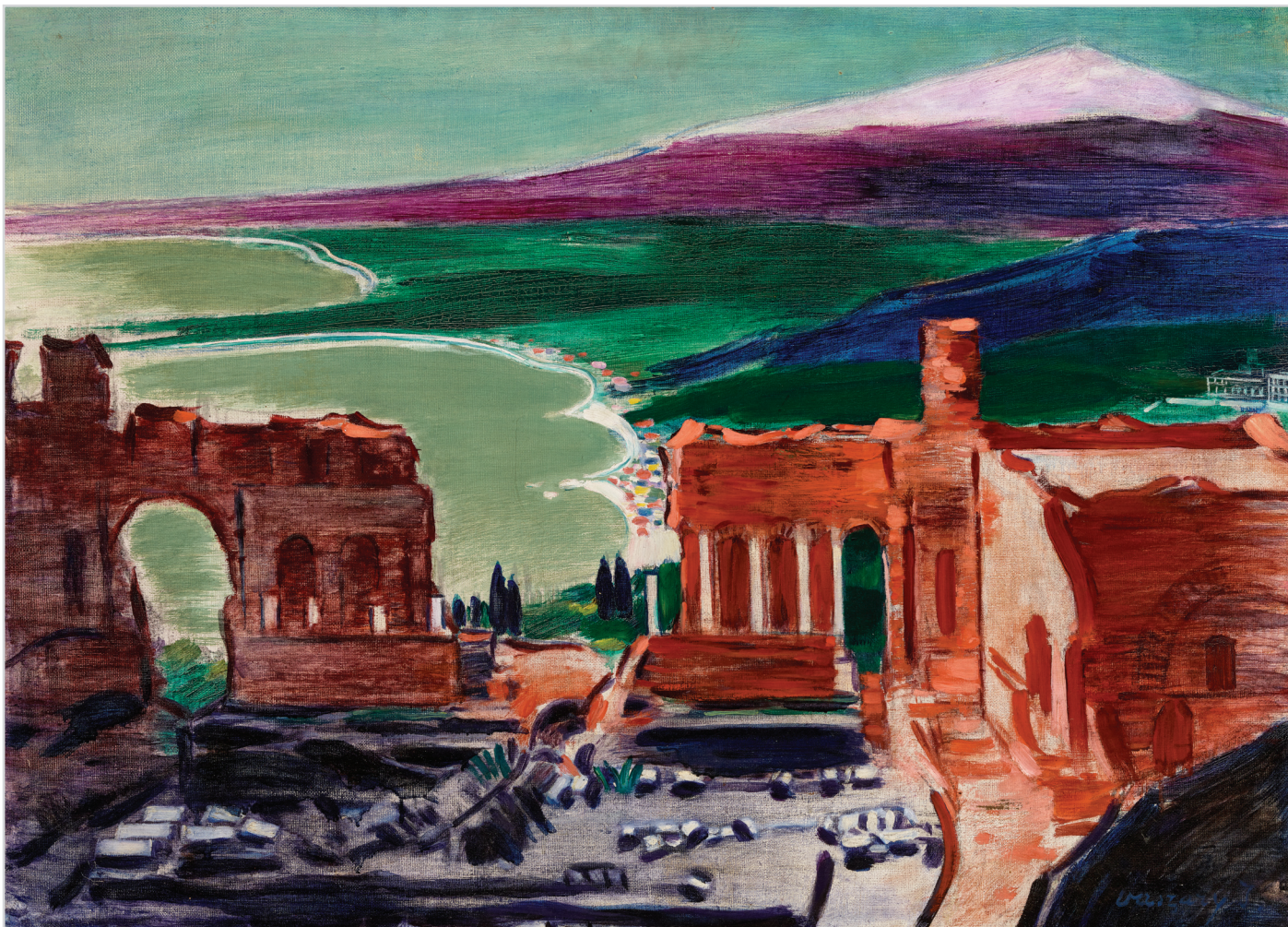


(a kifejezés a Ceaușescu-diktatúrát feldolgozó darabok nyomán született) hogyan segíthet „a nem közvetlenül átélte, de a társadalmi életünket, a közbeszédet, a nyilvánosság tereit meghatározó múltbéli, identitásformáló események tudatosításában és a nyilvános beszéd tárgyává tételében”. Az ilyen előadások ellenállnak a hagyományos, lineáris történetmondásnak, fragmentált dramaturgiájuk a nézőt partnerré avatja, hogy saját tapasztalatai és élményei alapján mindenkinek másként álljon össze egységes egész. Visky úgy véli, a barakkdramaturgia kapcsán – ismét Beckettet hozva példaként – szintén kulcskérdéssé válik a nyelv újraalkotása, hiszen ha mindezen történelmi traumákról beszélni akarunk, a nyelvet a saját határáig és azon túl kell vinnünk. A nyelv elvesztését valóságvesztésként, visszaszerzését valóságfelismerésként definiálja. Egyértelművé teszi azt is, hogy a nyelv határa nem a nem nyelv, hanem a költészet. „A költészet hozza létre azokat a nyelvi invenciókat, sűrítményeket, amelyek kitágítják érzékelésünket, és újfajta élménymodelleket kínálnak, amelyek az előlünk elrejtőzött valóságunkhoz visznek közelebb.” Visky olyan szerzőket és műveket is képes újfajta

megközelítésből tanulmányozni, akikről és amelyekről már könyvtári szakirodalom született. Ilyen például Shakespeare és a drámaiban ábrázolt zsidósztereotípiák, pedig életmódjukról nem lehetett saját tapasztalata. A szerző a holokausztra olyan fordulópontként tekint, amely a korábban keletkezett művek olvasási, befogadási módját is radikálisan átalakította: ezeket is már csak „posztholokauszti perspektívából” szemlélhetjük. A *Hamlet* egyenesen a romániai 80-as éveket idézi fel benne.

Felmerülnek olyan, formailag innovatív és kivételes színházi előadások is, mint Urbán András *Rózsák* című darabja a szabadkai Kosztolányi Dezső Színházban, amely a Tolnai Ottó-mű, *A kisinyovi rózsák* nyomán született. A költő Bayer-aszpirin című drámájának bevezetőjében ír a szabadvers színházi megjelenítéséről, amelynek lehetőségeit még nem aknázták ki. A *Rózsák*ban a nézőtér és a játéktér nem különül el egymástól. A beszéd helyett az előadás cselekvésszekvenciákkal dolgozik, a néző pedig a megosztott testi tapasztalatokon keresztül közvetlenül vehet részt a jelentések megalkotásában. A verses dráma műfaja kapcsán Visky felveti azt a kérdést, milyen okai

Vaszary János:
A görög színház
Taorminában,
1936,
olaj, vászon,
Magyar
Nemzeti
Galéria,
Budapest



lehetnek annak, hogy Spiró György *A békecsászárja*, Márton László shakespeare-i formátumú szomorújáték-trilógiája és Térey János *Asztalizenéje* vagy *A Nibelung-lakóparkja* megmaradtak könyvdramáknak, holott „ezek a szövegek magával a színházi hagyománnyal létesítenek rendkívül inspiratív párbeszédet”. Ennek okát – az említett műveket részletesen elemezve – többek közt forradalmiságukban látja: lélektani realista dominanciájuk, zszurnalista-dokumentarista rétegük miatt nem válnak hitelessé a színpadon, illetve „dramaturgiai javaslataik a színházi forma lehetőségeire irányulnak, és a nem pszichologikus utat jelölik ki maguknak”, ami a színházi közegtől idegen. Később Visky Esterházy drámáit is beállítja ebbe a sorba, és arra keresi a választ, hogy ha be is mutatták műveit, miért lett mindegyik bukás.

A naplók meglepő módon stílusukat, nyelvezetüket tekintve nem különböznek el élesen a korábbi tanulmányoktól és esszéktől, mindössze abban térnek el, hogy az itt megírt színházi élmények gyakorlatiasabb jellegűek, az elméleti vonatkozások sokkal inkább háttérbe szorúlnak. A szerző végigkövette a próbákat, az előadások létrejöttének minden egyes momentumát, és ezeket olyannyira mélyrehatóan elemzi, hogy akinek nem volt része az előadás előkészítésében – vagy nem kimondottan az adott színházi műfajt kutatja –, az elveszhet a részletekben. Ugyanakkor dokumentumértékű fejezet ez, hiszen aligha találhatunk olyan szakkönyvet a piacon, amely ilyen mélységekig enged betekintést a kulisszák mögé.

Visky elsőként Tompa Gábor szóuli rendezéséről, a 2013-as *Danton haláláról* ír, amelynek ő volt a dramaturgia. Az előadás kapcsán megismerkedhetünk a phanszori színház műfajával, amely abban különbözik a térség színházi hagyományaitól, hogy phanszori színészek nem kizárólag férfiak lehetnek, hanem nők is. Másrészt színészi eszköztáruk jóval gazdagabb más színészi iskoláénál: „az átélő, elidegenítő vagy performatív-felmutató technikákat tökéletesen birtokolja, ezek mellett rendkívüli a mozgáskultúrája, a hang- és beszédtechnikája több száz év tapasztalatából tud élni”. A szerző részletesen beszámol a koreai utazás körülményeiről, a repülőútról, az előadás munkatársaival folytatott megbeszélésekről, a felolvasásokról, a díszlet- és jelmeztervező folyamatokról, a zenei részek kidolgozásáról, a jelenetről jelenetre való közös szövegelemzésekről. Érzékeltetésképpen ezek mélységéről: Visky többek között az „és” kötőszó jelentését képes az adott mondatban egy hosszú bekezdésen át boncolgatni, az előadásra vonatkozó naplófeljegyzések pedig mintegy negyven oldalt tesznek ki. Visky Danton-változatában rendhagyó módon a nők kerülnek fókuszba: a történelem alakítói helyett az elszenvedői. Az országban tett látogatása során szóba kerül a koreai diktatúra testközeli megtapasztalása is.

A naplók második része Silviu Purcărete *Az ember tragédiája* 2020-as, temesvári rendezéséről szól (a könyvnek ő az egyik központi alkotója, több másik rendezésével is foglalkozik), amelynek szövegét Purcărete és Visky együtt írta. A magyarul nem beszélő rendező többször kérte dramaturg társától, olvassa fel neki a jeleneteket magyarul, hogy érezhesse a szöveg ritmusát, a dialógusok életközeliességét. Tehát az előadás sem mindennapi körülmények között született. A színészek arcmaszkjai halotti maszkok: „azt a hallucinatív hatást keltik viszont, hogy élő emberek a saját halotti maszkjukat viselve járnak közöttünk”. Ez a momentum is utal az előadás műfaji sokszínűségére, amelyben a bábjáték és a pantomim eszközei szintén szerepelnek. Mivel a külső körülmények nem játszanak fontos szerepet, mint a koreai előadás esetében, a terjedelem nagyjából azonos, a naplószöveg – ha lehet – még inkább elemző, elmélyülő. A szerzőben szinte minden rendezői mozzanat nyomán felöltik egy másik előadás példája, amitől a szöveg rendkívül sűrű szövésűvé és összetetté válik.

A kötet utolsó része gyakorlati problémára összpontosít. Pseudo-Augustinus korábban, a *Színházban* és az *Élet és Irodalomban* is napvilágot látott dialógusának három fejezete a „jótékony” és a „gonosz” színházi siker természetét taglalja, amelyet az eredeti szerző valószínűleg oktatóanyagként szánt. „...azt látom, hogy a siker a romlás előszobája. Legjobb embereink, közöttük is a legtehetségesebbek váltak a siker áldozataivá [...] a szemünk előtt alakultak át saját bálványaikká, olyannyira, hogy még a természetes járást is elfeledték. Amint átadták magukat a sikernek, úgy lépkedtek jobbra meg balra tekintgetve, mintha saját szobraik volnának, és még annak is örülni tudtak sikítózva, ha madarak telepedtek a fejükre és elvégezték a dolgukat rajtuk, mert ebben is halhatatlanságuk visszaigazolását ismerték fel...” Elsőre nem feltétlenül egyértelmű, hogy a szerző miért tartotta fontosnak beemelni ezt a dialógust a könyv végére, hiszen nem kapcsolódik szorosan az eddigi tematikához, és a bevezetőjében nem is ad rá magyarázatot. Mint az idézetből is kitűnhet, a szöveg bizonyos részletei nem csak a színházi sikerre igazak. Néhány mondat arra enged következtetni, hogy azért volt rá szükség, mert a siker nyomán esetleg kialakuló túlzott magabiztosság és narcisztikus személyiségvonások a diktatúrák vezetőinek is gyakori jellemzői. Innen nézve „a siker a gonoszság legfénylőbb árnyéka”, amely „meg is tébolyít”. Tehát Visky a siker kérdését új szempontból közelíti meg, ahogyan más alapvető teátrális kérdéseket is újragondol. Könyve mégsem tár fel „igazságokat” vagy jár körbe teljesen egy-egy kérdést, pusztán olyan kiindulópontokat és irányvonalakat jelöl ki, amelyek meghatározók lehetnek napjaink színházkutatása számára.

Irodalmi robbanás? Prózai forradalom?

Xavi Ayén: *Aquellos años del boom*

Barcelona, Penguin Random House, 2019, 560 oldal

Mi (volt) a boom? Ma már minden könyvszerető, irodalomértő tudja, hogy ez az eredetileg valamely árfolyam hirtelen felszökését jelentő (de egyszersmind valamilyen robbanás hangját utánzó) angol tőzsdei kifejezés a latin-amerikai próza váratlan térhódítását jelöli a világirodalomban; azt a jelenséget, amelyre a múlt század 60-as éveinek vége felé kapták fel a fejüket olvasók, kiadók, üzletemberek. A világ Gabriel García Márquez azóta ikonikussá vált *Száz év magányának* példátlan olvasói és üzleti sikere nyomán eszmélt rá a radikális irodalmi újdonságra.

Xavi Ayén szóban forgó, testes kötetének címe (*Azok a boomos évek*, alcíme pedig *García Márquez, Vargas Llosa és barátaiak csoportja, amely mindent megváltoztatott*) valamilyen válasz is lehet eredeti kérdésünkre: a boom részint egy időszak (volt), részint meg GGM, MVLI és barátaiak csoportja, s mivel nevezettek Nobel-díjas írók, feltehető, hogy a „barátaik” megjelölés is többnyire írókra, irodalomárookra vonatkozik; a „mindent megváltoztattak” pedig azt jelentheti, hogy a „minden” is az irodalom világára utal, de nyitva hagyja a kérdést, hogy pontosabban mire. Nyilvánvaló viszont, hogy ez a változás a múltban történt.

A „csoport” összetétele a könyv tartalomjegyzékéből nem igazán derül ki: GGM mellett, után, a MVLI-val foglalkozó első (három is van belőle) fejezet címe „egy kadét fegyelmezettsége”, a Cortázar-részé pedig „a szakálltalan párizsi”; s mivel nálunk talán kevésbé ismert írók (Álvaro Mutis, Sergio Pitol, José Donoso, Alfredo Bryce Echenique, Jorge Edwards, Guillermo Cabrera Infante) között, mellett, legendás ügynökök és kiadók (Carmen Balcels, Carlos Barral és mások) is külön „rekeszt” kaptak a könyvben, mindjárt kiviláglik, hogy Ayén nem szigorúan vett irodalomtörténetet írt. Inkább arra törekedett, hogy feltárja a világirodalmat megrengető jelenség – a boom – emberi, történeti, járulékos, de meghatározó körülményeit, kapcsolatokat, helyeket, történeti és politikai okokat és eseményeket; ha tetszik, afféle irodalmi „pletykákat” köt hatalmas csokorba (a csoportot megosztó „Padilla-ügy, vagy a híres jobbhorog például, ami véget vetett GGM és MVLI barátságának), apróbb-nagyobb tényeket, amelyek mindazonáltal döntő szerepet játszottak, játszhattak a szerzők és a művek sorsának alakulásában.

E járulékos elemek mindegyike érdekes és megvilágító erejű, elméleti szempontból talán mégis a boom kritikai vonatkozásait taglaló rész érdemli meg leginkább figyelmünket, ezért az alábbiakban ezt ismertetem.

A fejezet *A boom és apostolai (a kritikai apparátus)* címet kapta, s hogy a „kritikai apparátus” zárójelbe került, szintén arra utal, hogy a szerzőt a szorosan vett szakmai-kritikai megítélésnél, fogadtatásnál s maguknál a műveknél is jobban érdekelték a háttérközeg, mondjuk így, „irodalomszociológiai” adalékai. A rész bevezetőjében szerzőnk ismét valamilyen radikális változásként határozza

Gabriel García Márquez, 2014, Mexikóváros, fotó: Mario Guzmán, MTI/EPA



meg a boomot, amelyről – Ayén mondja – William Styron találóan állapítja meg, hogy előtte spanyol nyelvű irodalomról szinte nem is lehetett beszélni, egészen a *Don Quijotéig* visszamenőleg. (Amely kijelentéshez persze hozzá kell tenni: legalábbis a planéta irodalmi közvélekedésének, szélesebb olvasói rétegének szemszögéből, bár a *Cid*, a *Celestina*, Lope de Vega, Calderón, Unamuno, García Lorca és más klasszikus és modern spanyol művek és szerzők ismerete talán „nemzetközi” értelemben is feltételezhető.) Ám hogy a jelenség testet öltön – folytatja Ayén –, „ahhoz kritikusok, újságírók és akadémiai szakemberek globális eszmecseréje szükségeltetett, mintha egy láthatatlan kéz irányított és szervezett volna mindent. S noha a boom Argentínában született, a *Száz év magány* kiadásával, majd Spanyolországból terjedt szét a világban a Balcells-ügynökség árusította fordítások nyomán, kritikusok óriási tömege is kellett hozzá, tekintélyes ítések, akik értékelték és népszerűsítették a műveket. De alapvetően, amint azt 1967-ben Emir Rodríguez Monegal leszögezte, »most azért van boom, mert nagy regények születnek«.

Figyelemre méltó, hogy noha a szerző „kritikusok óriási tömegét” említi, a fejezetben leginkább a boom íróinak

értekezéseire hivatkozik, a kritikus-irodalmár propagátorok közül csak néhányat idéz meg, ők viszont valóban a legrangosabbak, mint Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama (mindketten uruguayiak) vagy Luis Harss (Argentína). Mellettük a kiváló okok, az időrend, a hovatartozás, az előzmények és elődök, az egyezések és különbségek, követők és utódok, „apák”, „fiúk” és „unokák” kérdéseinek feszegetésében rendre maguk a résztvevők szólalnak meg Ayén könyvében: GGM, MVLL, Fuentes, Cortázar, Borges és a többiek.

A spontán „szerveződést” létrehozó elvi, történeti-politikai és egyéb körülményeket a szerző igyekszik a teljességre törekvően áttekinteni; itt csak néhányat emelek ki közülük: a spanyol nyelv földrészekén átnyúló elterjedtsége (második világnyelv, csaknem százmilliós potenciális olvasótábor); a spanyol nyelvű irodalmak nemzeti jellegének háttérbe szorulása, elsősorban a nemzetközi, haladónak tekintett baloldal ideológiai-politikai térnyerésével; új típusú olvasók megjelenése, akik a szorosabban vett irodalmi-esztétikai értékekre is érzékenyek; az országhatárok korlátainak eltűnése, Párizs, London, New York és más nagyvárosok, elsősorban Barcelona vonzásközponttá alakulása; a boom írói mint az első „globalizált” polgárok, nemzeti sajátosságokkal, de elsősorban latin-amerikaiaként; az emigráció mint szükségszerű fejlemény jelentősége az íróvá válás folyamatában; a „professzionális” író típusának megjelenése stb.

A fejezet ezt követően jórészt valamiféle névsorolvasásba bocsátkozik: a boom szűkebb, tágabb és még tágabb köreit rajzolja meg aszerint, hogy az egyes rendszerezők kiket sorolnak a különböző „csoportokba”. A mértani művelet eredményeképpen végül szinte valamennyi jelentős latin-amerikai prózaíró helyet kap a felsorolásokban: a „nagy öregek” (Borges, Asturias, Carpentier, Rulfo, Onetti, Roa Bastos, többek között, akik már a korábban is fontos műveket írtak) éppúgy, mint az „alapítók” GGM, MVLL, Cortázar, Donoso, Fuentes, de, Monegalra hivatkozva, Ayén megemlíti a „prehistória” nagyjait is: Quirogát, Azuelát, Gallegost, Güiraldest és Riverát, valamint a „boom juniort”, benne, mások mellett, Alfredo Bryce Echeniquét, Sergio Pitolt, Guillermo Cabrera Infantét.

A boom címke kiötlőjeként az uruguayi Emir Rodríguez Monegalt és az argentin Luis Harssot szokta megnevezni a szakirodalom. Monegal 1980-ban, egy kongresszuson visszautasította a keresztapaságot. Harss mintegy három évtized távlatából ezt mondta Ayénnek: „Először is különbséget kell tenni a boom mint kifejezés és mint irodalmi jelenség között. Valójában nem tudom, mikor kezdtek általánosan alkalmazni ezeket az írókra, akiket ma jelöl. Én 1966. augusztus 9-én írtam egy cikket a *Primera Plana* című lapba egy Buenos Aires-i összefoglalóról,

Mario Vargas
Llosa,
2010,
New York,
fotó:
Justin Lane,
MTI/EPA



amelyen jelen volt Monegal, Vargas Llosa és mások. Olaszország 50-es, 60-as évekbeli látványos gazdasági fellendülésére gondolva és idézőjelbe téve írtam le a boom szót a latin-amerikai új prózára értve, s még zárójelben utána is tettem az auge (tetőpont) spanyol kifejezést, mivel az angol terminus akkor még teljesen ismeretlen volt a spanyolban. Véletlenül esett meg, nem a névadás szándéka vezetett.” Más kérdés, hogy két évvel később maga Harss adja közre a csoportot mindmáig talán legáltalóbban, legszakszerűbben ismertető esszékötetet *Los nuestros* (*A mieink*) címen (Buenos Aires, 1968, 1969).

Mikortól datálhatjuk a boom irodalmi és üzleti áttörését? Amint – Ayénre hivatkozva – az ismertetés elején már említettem, a többség a *Száz év magány* megjelenését (1967), illetve a regény azonnali és példátlan sikerét követő időszakot jelöli meg kezdetként, de például Ángel Rama nem osztja ezt a véleményt; szerinte a kezdet dátuma inkább 1964, amikor Cortázar köteteinek eladási adatai hirtelen az egekbe szöktek. Mások szerint még pontosabb Mario Vargas Llosa első remeke, *A város és a kutya* megjelenésétől (1963) vagy Carlos Fuentes *Áttetsző tartomány*ának mexikói kiadásától (1958) számítani a siker-szíriát. Olyan kritikus is akad (a chilei Rafael Gumucio, például), aki szerint csak az orosz regény aranykorához fogható a jelenség. GGM remeke előtt olyan művek nyerték már el az olvasók (és a kiadók) tetszését, mint MVL *A Zöld Palotája* (1966), Fuentes *Artemio Cruz halála* (1962), Ernesto Sábato *Hősről, sírokról* (1961), Juan Carlos Onetti *A hajógyár* (1961), Cortázar *Sántaiskola* (1963), Lezama Lima *Paradicsom* (1966) című regénye.

A „csoport” vezéralakjainak nem igazán volt inyére a hirtelen rájuk szakadt népszerűség – jegyzi meg a szerző. GGM gyakran fogalmazta meg viszolygását a jelenségtől, látva, hogy könyveit úgy habzsolják, mint a sült kolbászt. Mario Vargas Llosának így ír egyik levelében: „...nekem a tököm is teli van már Gabriel García Márquezzel; torkig vagyok az újdonsült olvasókkal, az idióta rajongókkal, az ostoba újságírókkal, a hirtelen felbukkanó barátokkal, belefáradtam, hogy mindig jópofizzak, és jó úton vagyok, hogy megtanuljam, hogy küldjem el az embereket a büdös francha.”

Lehet-e közös poétikai-stilisztikai jellegről beszélni a boommal kapcsolatban? – teszi fel Ayén a kérdést. A stílusok, írói törekvések és eszközök olyan változatosságát mutatják az említett művek, hogy nem lehet semmilyen vonatkozásban egységről beszélni. Így téves az a később általánossá vált gyakorlat, amely a boom remekműveit javarészt a „mágikus realizmus” kategóriájába sorolja (gyakran keverik össze a „csodás valósággal”, amely kife-



jezést a kubai Alejo Carpentier vezetett be). A „mágikus realizmus” fogalmát egyébként a venezuelai Uslar Pietri esszéiből vette át a kritika – szögezi le a szerző. Cortázar több tanulmányában hangoztatta, hogy a valóság elválasztása a képzelettől és a fantasztikumtól igazságtalan, s így a realista és fantasztikus irodalom szétválasztása is az.

Jogos még annak a kérdésnek a felvetése is, hogy ha a boom leginkább GGM, MVL és (író) barátaik csoportját jelöli, vajon vége is lett-e a csoport feloszlásával – ha egyáltalán szoros közösséget jelentett valaha is. És vannak-e követői, s ha igen, kik?

Xavi Ayén válasza lényegében az, hogy miután a kubai konstruált költőper (a Padilla-ügy) 1971-ben kettéosztotta (Castro-pártiakra és Castro-ellenesekre) a latin-amerikai értelmiséget (s benne az írókat), s miután 1976 februárjában Vargas Llosa valamilyen családi konfliktus végkifejleteként egy jobbhoroggal padlóra vitte García Márquezt (akit pedig kebelbarátjának s afféle mesterének tekintett) egy mozi előcsarnokában, és miután Franco halálával, a demokratikus viszonyok kialakulásával Barcelona elvesztette addigi kohéziós erejét, a tágabb baráti közösség is bomlani kezdett.

A fejezet végén a szerző kiemeli a multinacionális kiadók (például a Planeta, a Penguin Random House) jelentőségét a latin-amerikai irodalom iránti érdeklődés fenntartásában, és közread egy névsort mint olyan írókét, akik a boom fiatalabb nemzedékeként a nagyok „globális” sikerét vannak hivatva tovább vinni. Az említett írók nálunk javarészt ismeretlenek, az egy kolumbiai Juan Gabriel Vásquez kivételével, akinek *Dalok a tűzhöz* című elbeszéléskötetét (2019) az elmúlt évben jelentette meg az Ab Ovo Kiadó.

Mario Vargas Llosa bibliográfiai gyűjteménye, 2016
© Wikimedia Commons

Werner Herzog, a fényíró sztalker

Echos. Zum dokumentarischen Werk Werner Herzogs

Szerkesztette Alejandro Bachmann, Michelle Koch,
Berlin, Vorwerk 8, 2018, 288 oldal

Az elmúlt másfél évtizedben megszorodtak a tudományos igényű kötetek korunk egyik legelismertebb dokumentumfilmjéről. Hét nyelven nyolc monográfia, egy átfogó életrajz, két, könyv hosszúságú esettanulmány, egy Gilles Deleuze filozófiájából kiinduló kismonográfia, valamint gyakran idézett interjúkötetek taglalják a máig rendületlenül dolgozó Werner Herzog életművét. Kifejezetten dokumentumfilmjeire összpontosító munkákat is találunk spanyolul (Antonio Weinrichter: *Caminar sobre hielo y fuego*, 2007), franciául (Valérie Carré: *La quête anthropologique de Werner Herzog*, 2008), angolul (Eric Ames: *Ferocious reality*, 2012) vagy, mint jelen esetben, németül.

Alejandro Bachmann (Bécsben és Kölnben tevékeny múzeumi kurátor, főiskolai tanár) és Michelle Koch (osztrák szakíró, lapszerkesztő) huszonkét szerzőt felvontató tanulmánykötetének német fogadtatása figyelemre méltó. Végére is olyan alkotó vizsgálatára vállalkoztak, aki nem lehetett próféta a saját hazájában, és akit két évtizeden át a legkülönbélebb (egymásnak is ellentmondó) jelzőkkel illeltek politikai nézetei, közszereplései miatt, sőt nemtelenül támadták. Most mégis elismerő hangú recenziókat lehet olvasni a szóban forgó könyvről és Herzog személyéről. Privát igazságait visszahangozzák, vakmerőségét, poétikai krédóját dicsérik, filmjeinek újranevezésére buzdítanak.

A viszonylag terjedelmes kötetből gondolatgazdagsága okán kiemelkedik a két szerkesztő saját tanulmánya (*A herzogi képek univerzuma*), egy-egy írás Bert Rebhandl (*Kömező: Werner Herzog a tudás határainál*), Barbara Wurm (*„Go ahead”: képek mindennek dacára*) és Manuel Zahn (*„Életjelek”: nyelv és kommunikáció Werner Herzog dokumentumfilmjeiben*) tollából, valamint André Siegers tanulmánya, aki talán a legbőszegesebben merített Herzog szövegeiből.

A rendező gondolkörében egyértelműen otthonosan mozgó tanulmányokban redundáns módon helyenként adatok ismétlődnek, de az is előfordul, hogy míg az egyik szerző bizonytalan a tényeket illetően, addig egy másik ugyanazon vonatkozásban pontos ismeretekkel rendel-

kezik. Hiányérzetet kelt továbbá a komparatisztika sajnálatos mellőzése: Herzog egy-egy filmjének, munkássága valamely jellemzőjének közelebbi vizsgálatakor csak elszórtan bukkan fel megvilágító erejű párhuzam, elgondolkodtató ellentét vagy merész rokonítás. Elmeélt villantó kivétel Christoph Huber észrevétele (*A Werner-játék: A láthatatlan persona, avagy az önábrázoló Werner Herzog mint műveinek idegenvezetője*), aki szerint az Indiába elkalauzoló *Jagmandir: Udaipur maharadzsjának excentrikus magánszínháza* (1991) című film hosszú prologusa a nyugat-bengáli zseni, Satyajit Ray nagyszerű *Zeneszalonja* (1958) nyomán született (82.). Mégis, az összevetés hiánya különösen a dokumentum és fikció herzogi határátlépésének boncolgatása kapcsán feltűnő. És a figyelmes olvasót bizony nem kárpótolják a kötet szerzőinek kényszeres kereszthivatkozásai. Egy alaposabb (netán elegánsabb) szerkesztői munka kiigazíthatta volna e hibák zömét. A kötet egészéből mindenesetre meggyőzően kirajzolódik a rendkívüli rendezőegyéniség markáns arcéle. Lásuk jellemző vonásait és dokumentumfilm-esztétikájának tipológiáját!

Werner Herzog művében és személyében egyaránt kultikus figura. Önvallomásaiban, visszaemlékezéseiben felelevenített indulása is legendák homályába vész: szakmai képzésben nem részesült, tehát autodidakta filmes, gyermekéveit a hegyek között töltötte, félnomád körülmények között, tizenegy éves koráig pedig semmit sem tudott a mozi létezéséről. Minden kontinensen forgatott. Nincs még egy (dokumentum)film, aki ilyen sokszínűen bemutatta volna az emberi, sőt az emberin túli, előtti és utáni élet kaleidoszkópját. Rogue Film School néven sokadik éve magániskolát működtet kezdő filmeseknek. Az oktatott ismeretek aligha nevezhetők tipikusnak: helyszínválasztás gyalogszerrel (a távnak nincs jelentősége), zárfeltörés, forgatási engedélyek hamisítása a célsországban (Herzog saját tapasztalata nyomán Peru és Ecuador határán) stb. A forgatókönyvíráshoz adott tanácsok sem kevésbé eredetiek: olvasd el az *Eddát* és más, történelmileg távoli, lírai szövegeket, amelyeknek lenyűgöző a hangzása és a képi ereje, ezzel tudod feljavítani a magad kifejező-

készségét; olvass Vergiliust, hogy megtanuld megnevezni a rendkívülit stb. A klasszikus műveltség megszerzésére buzdító Herzog ugyanakkor előszeretettel merül alá a popkultúrában, színészként közreműködik hollywoodi produkciókban, és jellegzetes akcentusa miatt népszerű rajzfilmekhez kölcsönzi hangját. „Világhálós imágója részproduktuma az önálló brandnek: a tipikus európai művészfilmes rendezőnek” (35.). De még ez az önként vállalt guruszerep is valamiképpen hiteles, mondhatni, jól áll neki.

Mediális personájának megalkotása 1979 áprilisában történt, amikor az amerikai Les Blank kamerája előtt és egy elvesztett fogadás miatt elfogyasztotta fokhagymával és fűszerekkel ízesített, kacsaszírból kifőzött cipőjét. Több, hasonlóan hírhedtté vált esemény után a Herzog-imágó csúcspontja (vö. 39.) az *Incident at Loch Ness* című mockumentary (gúny-, esetleg bökdoku – a gúny- vagy bökvess analógiájára) volt 2004-ben a maga kétélű humorával, önleplező és önteremtő gesztusaival meg persze a Kitana Baker megtestesítette szonárszakértő-bikinimoddellel. Hasonló önironikus gesztusfilm a *Végtelen kék mélység* (2005) a Földet elhagyni kényszerülő emberiség végnapjairól.

A Herzog nevezetű mediális-vizuális hibrid azonban nemcsak önmaga eredetijének és kópiájának határait mossa el – akárcsak keleti pandanja, a japán játékfilmes rendezőseni, Kitano Takesi –, hanem a dokumentáció és fikció közötti határokat is. Herzog eloldja a dokumentumfilm műfaját a tényeken alapuló újságírói-oknyomozói munkamódszertől és gondolkodásmódtól. A dokumentumfilmekben szorgalmazott és felkínált, tisztán kognitív megismeréssel szemben egy erős esztétikai érzékelés fenntartását és megélését hangsúlyozza (68.). A faktum, a reáliák és a realitás – különösen pedig a játékfilmes akció – Herzognál a dolgok pusztá felcsínja, lencsevégre nem való, képrögzítésre nem méltó szimulákrum. Ráadásul, ahogy az egy öntörvényű, kamerakész alkotótól elvárható, minduntalan beleírja magát a filmjeibe. Testi valójában már ötödik filmjében, a német romantika kimagasló alakjának, Achim von Arnim történetének nyomán írt *Életjelekben* (1968) felbukkant. A kérdező szerepében először a *Fogyatékos jövőben* (1971) lehetett hallani, amely tévéfilmje narrátori szövegét is maga írta. A *Steiner képfaragó nagy extázisa* (1974) jelentősége pedig az, hogy a rendező-tudósító Herzog ez után a plánon kívül is beszélni fog.

Az angolszász szakirodalomban Werner-világot, vizsgált kötetünkben pedig Werner-univerzumot emlegetnek a szakírók. Sok igazság van a Bachmann–Koch szerzőpáros felvetésében, miszerint Herzog sajátos filmművészetéhez bizonyos befogadói taktika szükséges. Ugyanakkor, teszik hozzá, az önmagát költőként értő Herzog nevezetes

krédója az eksztatikus igazságról nem esik távol egy inkább klasszikusabb, megalapozottabb dokumentumfilm-elmélettől és -fogalomtól, így olyanokkal rokonítható, mint John Grierson, Robert Flaherty vagy Alexander Kluge (19.) – ám hadd említsek egy kevésbé kézenfekvő párhuzamot: a pályáját a brit free cinema kötelékében kezdő Vas Róbert már legelső filmetűdjében, a *Refuge Englandben* (1959), az 1956-os magyar emigrációnak emelt lírai mementójában eredeti filmpoézist hívott életre.

Stilizáció és önstilizáció

A *Huie prédikációja* (1981) jóformán maradéktalanul megfelel minden olyan szabálynak, amit a Herzog által egyébként mélységesen megvetett cinéma vérité támaszt

Aguirre,
Isten haragja,
rendező:
Werner Herzog,
1972,
fotó: Cinetel
Hungary



a formailag szabályos dokumentumfilmmel szemben. A brooklyni illetőségű Huie L. Rogers tiszteletest in situ bemutató, negyvenkét perces alkotás közeli beállításaival, óvatos kocszásaival és pontos vágásával a spirituálék és gospelek buzdító hangulatát idézi első pillantásra mértéktartó módon. Ám a film közepétől párhuzamos vágással feltárul a környékbeli utcák pusztuló látványa – minden kommentár nélkül. Vajon ezeket a sivár képsorokat ellentpontnak szánta a rendező? Mindenesetre szerfözlött kétségesnek tűnik, hogy magyarázatuk a 16 mm-es film-anyag fizikai korlátaiban volna keresendő (92.). Az utolsó snittben a közvetlenül a kamerába néző, némán álló Huie amerikai pláiban látható élőképből, miközben egy felirat jelenik meg: „Ha az embernek köze lenne a Naphoz, akkor az ma nem kelt volna fel.” Akármennyire is példás a rendező visszafogottsága, ebben az idézőjelek nélküli és az angol nyelvű filmbe ékelte német mondatban rögtön ráismerünk megerősítő gesztusára.

Herzog, a dokumentarista, játékfilmes és közéleti ember kedveli a kontrasztot, az ellentmondásokat. Hajlamos például lekicsinylően nyilatkozni az emberiség gazdasági vagy egyéb fejlődéséről, de elsőként jelentkezett Elon Musk Mars-missziójára, amikor a *Lo and Behold: Reveries of the Connected World* (2016) alkalmat kínált neki, hogy ajánlkozásával szemmel láthatóan meghökkentse és ki-zökkentse Muskot. A narratív és filmes szöveget sem szokása hibátlanul elvarrni. A neves rendezőtárs, Edgar Reitz fején találta a szöveget, amikor úgy fogalmazott, hogy a gö-zöst a hegygerincen átvonszoló *Fitzcarraldo* (1982) nem más, mint egy ugrás végrehajtása a tipikus Herzog-szü-zséből saját módszerének elemzésébe (113.). Herzog nem „valódi” dokumentarista, nem is „valódi” játékfilmes, hanem olyan történetmondó, akinél a kvázidokumentarista filmjegyzetek mintegy észrevétlenül, a hol ravasz, hol rafinált fogásoknak köszönhetően interszubjektív tapasztalattá sűrűsödnek.

Joggal kérdezhetjük: performatív képsorai, narrátori kommentárjai, sőt még kérdései is a valóságra vonatkoznak-e egyáltalán, vagy inkább önmagukra, illetve más Herzog-képekre egy túl nagyra nőtt Herzog-univerzumban (26.)? Önreferencialitásukban ugyanis feloldódik minden valóságvonatkozás. Öntükröző univerzumában a képek, snittek, beállítások más képekre vagy mozzanatokra történő utalássá válnak, egyfajta mise en abyme-ként. Nem véletlen, hogy Herzog alkotói módszeréről, esztétikájáról és világnézetéről időről időre számos portréban is vall (nem beszélve werkfilmjeiről): *A filmjeim én vagyok* (1978); *Werner Herzog – rendező* (1986); *A világ végéig... aztán tovább. A rendező Werner Herzog eksztatikus világa* (1989); *Találkozás Werner Herzoggal* (2004) stb.

Nosferatu, az éjszaka fantomja című filmje (1979) a német expresszionista némafilm előtti tisztelgés, az utókor

kultikus tiszteletének örvendő Friedrich Wilhelm Murnau ötvenöt évvel korábbi mesterművének újralkotása – és a legvértelenebb vámpírfilm a mozgóképek egyetemes történetében. Edgar Reitz egy laudációban a *Nosferatu*-val kapcsolatban vámpirizmusról beszél. Herzog alkotása az értelemmel szembeni ellenállás kifejeződése, mondja, természettudományos gondolkodásunk filmes tetemre hívása. „A művészeti ágak közül ugyanis csak a film képes szellemidézésre, méghozzá realisztikus mozgóképek gyanánt, amely semmiben nem különbözik a szem reális érzékelésétől. A filmben ténylegesen szellemeket látunk. Sőt, azt mondhatnánk, csakis a vásznon megjelenő alakokhoz tapad valami szellemszerű. Kísértetek ők mind, ezek a szinte kézzel fogható, elevenességgel teli és régen elhunyt alakok.” (112–113.) A vámpirizmus tehát a mozi lényegét jelenti. Abszolút értelemben már csak ezért sem lehet határ fikció és dokumentum között: mindkettő mozgóképek, és mindkettő vámpirizmus. (A Bachmann–Koch szerzőpáros kirojtosodó játékfilmtechnikáról beszél az 1977-es *Bruno vándorlásaiban*, mintha annak cselekménye a pusztta megmutatás által valamiképpen igaznak, valószínűnek hatna – így mutatkozik meg a mozi lehengerlő audiovizuális ereje.)

Herzog dokumentumfilmjeiben csak egy színpadra állított eseményt látunk. A forgatási munka olyan, mint egy performansz, amit végül filmben dokumentálnak. Filmjei gyakran ennek az inszcenálási folyamatnak a közvetlen megfigyelései: *fiction in the making* (24–25.). Előfordul, hogy éppen emiatt kényszerül védekezésre valamely szerencsés fordulatot rögzítő jelenetnél: a *Látogatók a sötétből* című filmjében az antarktisi jégben ökol nagyságú meteoritot talál társaival; narrátori szerepkörében hangsúlyozza, hogy a jelenet nem megrendezett.

Tudatosan és nyíltan inszcenál és stilizál. „Rámenős” kamerahasználattal egyedülálló, a mindennapi valóságból kiemelt képeket alkot. Szereplői gyakran traumatikus tapasztalatának a fenséges magasságok és a visszaretentő mélységek megtapasztalása felel meg. Az interjúk és beszélgetések keretében elhangzó nyilatkozatok és történetek váltakoznak képerken belül és kívül elmondott kommentárjaival, és folytonos párbeszédbe lépnek azokkal. A *Találkozás Gorbacsovval* (2018) is ebben az értelemben vett kettős arckép. A szovjet vezető a film végén elszavalja Lermontov *Kimegyek az útra, még szelíden* című versét (*Выхожу один я на дорогу*). Bár Herzog nem romantikus alkotó, magáénak vallhatná Lermontov világot maga mögött hagyó sorait.

Herzog „kultikus státuszt élvező védjegyeről” (194.), azaz narrátori hangjáról a könyvben önálló tanulmányokat is találunk. Teljes joggal, hiszen stilisztikai fogás ez is. (Milyen termékeny lett volna eltöprengeni e jellegzetes hangálamondás és a film noir egyes szám első személyű

detektív-narrációja viszonyáról! Első hallásra talán meg-hökkentő párhuzamba állításuk. Holott közös nevezőjük a német némafilm expresszionizmusa.) Herzog hangja óvatos, eltökélt, pimasz, szenvedélyes, eufórikus, visszafogott és így tovább, az érzelmi skála egészét bejárja (igen kevés rendező-narrátori tónus mérhető hozzá, de Szemző Tiboré talán igen). Apodiktikus lejtését a megtapasztalás hitelesíti. Majdnem minden esetben szemtanúként van jelen, valami kimagaslónak vagy mélyre hatolónak részvevő és elragadtatott krónikásaként, fellelkesült enthuziasztaként. Hol démoni kinézetű védőangyal, hol még fel nem ismert fivér (126.). Hozzászólásai hangját olykor a pátosz árnyalja, mégsem válik patetikusá. Amikor aláfestő zenével kiegészülve a szépre, fenségesre és magasztosra esküszik (mint Ken Russell *Mahlerje*), nem válik giccsessé (ellentétben Russell Csajkovszkij-filmjével).

Atlétika az esztétika előtt

Herzog szívesen megnehezíti a saját dolgát. „Atlétikai nagyravágásában” (96.) minden – látszólagos vagy éppen tényleges – lehetetlenség ellenére vállalja a feladatot. Az élet normális menetétől (Normrealität) való megszabadulni akarása, a fizikai nekigyürkőzés a világnak és az elemeknek lankadatlan kísérlet arra, hogy a nehézségek leküzdésében megjelenítse az egzisztenciális emberit. *A világ végéig...* című filmportréban így vall: „Idegeimre megy a gravitáció. Ellene akarok szegülni, ha kudarcot vallok is. Nehezemre esik esztétikáról beszélni. Magától jön, munka közben, az atlétikai tevékenységből.” A világ nehézségi erejével dacoló atletikus mozgás megelőzi az esztétikai megfontolásokat vagy igazságokat. A mélyebb, poétikusabb igazság a súlytalanság állapotához hasonlatos, fűzi még hozzá. A stilizáció ezt a mozgásfolyamatot hivatott elősegíteni. A világ fizikai adottsága és fakticitása elleni mozgás az egyedül járható út (97–98.). Ezért a filmkészítés sem holmi polgári foglalkozás, hivatás vagy kenyérkereset, hanem egzisztenciális tét, ami nem egyszer halálos veszélybe sodorta a rendezőt és stábját. Így a hajó fáradtságos és minden jelenlővőre nézve kockázatos áthúzása a hegyen (*Fitzcarraldo*) megérzékíti a filmvászonon a tényleges és roppant erőfeszítést és a filmen kívüli valósággal való sikeres fizikai megküzdést (68.). Hasonló tanulságai vannak Herzog olyan filmjeinek, amelyekben a rendező kataklizmát átélt túlélőket arra vesz rá, hogy a helyszínen „eljártszva” újra átéljék a borzalmakat. A *Kis Dieter repülni akar* (1997) a vietkongok kezére került pilóta rendkívüli sorsát, míg a *Juliane lezuhan a dzsungelben* (1999) egy 1971-es repülőgép-szerencsétlenség egyetlen túlélőjének a történetét tárja fel.

Jégbenjárás (*Vom Gehenim Eis*) című útinaplóját akkor írta, amikor 1974 telén gyalogszerrel elindult München-

ből Párizsba, ahol a nagyszerű német filmtörténész, Lotte Eisner haldoklott. Abbéli várakozásában, sőt elvárásban tett így, hogy idős mentora túléljen. Irracionális és babonás az a gondolat, hit, hogy Eisner megmenthető, ha gyalog teszi meg halálos ágyáig az utat. A roppant terepjárás során a természet kísérleti területté válik. A gyaloglás a jégben a halál elleni Canossa-járássá magasztosul. Herzog naplójából kiviláglik korkritikája: a modern mindennapok a technikai kommunikáció hamis excesszusával igyekeznek elfeledtetni az emberrel visszavonhatatlan magányt, ami ennek lelepleződésével csak rémisztőbbé válik. A gyaloglás korszerűtlen mozgása elébe megy a magálynak, hogy megküzdjön vele. Korszerűtlen még azért is, mert haladásellenes: megkérdőjelezi a technikába vetett vakhitet. A természeti erővel való konfrontáció azonban kialakítja a helyes viszonyt a világhoz és önmagunkhoz. Herzog moziját tehát a lábak felől lehet elgondolni, mert filmes tudása a talpból jön.

A Jégbenjárás „az egzisztencia atlétikájába való implicit bevezetesként olvasható”. Mindez, sommáz az értelmező, a romantika újjáélesztésére emlékeztet (99–101.). Hasonló szellemben értelmezi ugyanezt a vonást egy másik szerző is. Herzog rendezőként nem esztétának tartja magát, hanem atlétának. Döntéseit nem valamely elméleti konstrukció, hanem praktikus mérlegelés útján hozza, koncepció alkalmazása helyett intuícióval vagy rögtönzéssel él. Gyökereihez hű, tősgyökeres bajuvár. Egyre megy, hogy az Amazonas dzsungelében, a szaharai sivatagban vagy az Antarktiszon forgat, végül bajor hazája hegységeit fedezné fel újra, azokat a belső vidékeket, amelyek formálták (76.). Kedveli tehát a félreeső, távoli helyszíneket, a mitikus és intuitív megközelítést, a szélsőséges természeti körülményeket és a szélsőséges emberi természetet. Zokszó nélkül lemond a civilizációs komfortról, a konvencionális beszéd- és gondolkodásmódról, formatanról. Filmstílusa kevésbé stílus, mint inkább esszéisztikus gondolkodásmód, amit a film médiumára alkalmaz (70.). Folyamatosan a rendkívüli képet keresi, a sosem látottat. A filmfelvétel vizuális ereje érdekli, érzéki potenciálja, a nézőre gyakorolt szuggesztív hatása. A nézőt a szívében kell eltalálni. Nem igaznak kell lennie, hanem az igazság felemelő érzését kell kiváltania (68.). Eközben kerüli a digitális képfeldolgozást vagy effekteket, hogy a néző újra hihessen a szemének, még ha hihetlent lát is. Képei „eksztatikus (fizikai) kimerülés jelenségei, amelyeket megelőz egy alapvető atlétikai megértés” (108.). Eltökélt és elkötelezett, mintha csak azt üzenné: hosszú futásomra mindig számíthatok.

A természet erejével való találkozás eszmélésre hívja a küzdő szubjektumot. Csakhogy a természet Herzognál nem a romantika idealizált vágyzónája. Gyakran hangoztatja: önmagában a természetben semmi sem fenséges

vagy vonzó, ellenkezőleg, a természet ostoba, vak, obszcén és elhibázott. Ezért romantikus kontempláció helyett saját aktivizmusát működteti (101.). Nem a földszagú élmény emeli fel a szubjektumot, hanem a kockázatvállalás, amint azt *A grizzlyember* (2005) végkicsengése hirdeti. A nagy vállalás, az emberfölötti tett, az önmagát beteljesítő hübrisz mindig utólag nyeri el – akár komor színezetű – legitimálását. Herzog egyes hősei tényleges atléták (*Steiner képfaragó nagy extázisa; Kegyetlen hegycsúcs; Gasherbrum: a világító hegy*), továbbá modern hőroszok, akik túlnőnek viszonyaikon, és a határok átlépésekor rendszerint kudarcot vallanak. A *Halálson* (2012–2013) televíziós dokumentumfilm-sorozata határátlépők újabb különös típusával, a halálraítéltekkel foglalkozik.

Herzog kamerája szeret jelen lenni a megfelelő pillanatban, és ennek érdekében gyakran valóban mindent elkövet, mégis előfordul, hogy morális okból vagy stilisztikai fogás kedvéért részben vagy egészen lemaradunk valamiről. Az egyik Steiner-interjúból például, ahol a síugró indulatosan a jugoszláv bírók szűklátókörűségét kritizálja, csak hangszávon kapunk. A narrátor Herzog azzal magyarázza a kép hiányát, hogy a felvétel egy cölöpkun-

hóban készült, ahol túl sötét volt a filmezéshez. Ez rávall módszerére. Azért hoz gyanúba valami nagyot, sőt megfoghatatlant (a mindennek dacára történő hősiesség elszánnást), mivel pontosan tudja, hogy egyes képek pusztán szuggesztívként erőteljesebben hatnak, intenzívebben hozzák mozgásba a néző képzelőerejét. Hasonlót látunk *A világ zenévé változtatása: Bayreuth premier előtt* című filmjében (1996), amikor egy kéttonnás acélajtó felnyitása után alászállunk a Wagner-archívum szent mélységébe. A szakértő kezek a Trisztán-akkord és az opus ultimum, a *Parsifal* autográf kottájába engednek kurta bepillantást, miközben Herzog egy zseblámpa zavaros fényköreivel világítja meg a kottaoldalakat. *A fehér gyémántban* (2004) csak a sok ezer hegyi sarlósfecske nyer bebocsátást a guyanai Kaieteur-vízesés mögött megbújó barlangba. E tekintetben a legtöbbet elemzett szekvencia *A grizzlyember* tragikus medvetámadása, ami Timothy Treadwell halálát okozta. A huszonhat éves hím medve és a természet „meghökkenő közönye” a grizzlykutató élete és halála iránt csak Herzog kommentárjában jut szóhoz, a halálesetről véletlenül fennmaradt hanganyagot a rendező kegyeleti okból nem mutatta be.

Cobra Verde,
rendező:
Werner Herzog,
1987,
fotó: Cinetel
Hungary



Végletesség és lehetőségérzék

A csúcsteljesítmény gőgje, az emberi lélek elveszejtő mélysége, egyszóval a Stefan Zweig-i csillagórák sarkallják a lehetetlen megkísérlésére a herzogi hősöket. Az önhibáján kívül, jugoszláv vendéglátói felelőtlenségéből bekövetkezett esése után a síugró Steiner úgy érezte, rögtön újra ugrania kell, mert túlságosan tiszteli ezt a sportot. Az újabb, sikeres próbálkozás megerősítette igazában. Ám ehhez előbb ugrania kellett. A filmhez Herzog a Papol Vuh német krautrock együttes zenéjét választotta kíséretül. Kivéve itt. Az extremista pszichéjét helyrebillentő és a magasra törő vágyat ismételten beteljesítő ugráshoz Bach egyik orgonakórálja szól az isteni tapasztalatnak való önkéntes és boldog alávetés – a film záróakkordjára való tekintettel megkockáztatom: a megistenülés – jeleként.

Herzog előszeretettel merészkedik „a magány, a félelem és az utolsó dolgok területére” (85.), ahová csak a sikeresen küzdött Ádamból lett mikrotheosz juthat el. Határozottan öngyilkos vállalkozás volt a *La Soufrière: várakozás egy elkerülhetetlen katasztrófára* (1977), ez a kitörőfélben lévő vulkánon tett kedélyes, helikopteres-gyalogos kirándulás Jörg Schmidt-Reitwein és Edward Lachman operatőrök társaságában, „a premissza tiszta hübriszeként” (84.). A *Cobra Verde* (1987) és készítésének filmnaplója, a *Herzog Afrikában* (Steff Gruber, 1987) szintén olyan rendezőt mutat, aki filmrendezőként minden akadály ellenére megvalósítja vízióit, előrenyomul a más-világba, lehetségesbe, realizálhatóba. Végso soron nem is annyira a reális világgal való autentikus szembenézés válik hangsúlyossá, hanem a világ elgondolásának alternatív lehetősége stilizált dokumentarista felvételek képtöredékeinek összeillesztésével (28.). Mintha Herzog Robert Musil lehetőségérzékével (leszámítva annak ironiáját) pillantana a világra. Lehetőségember, aki a feltételes állítások közegében él, egy finomabb szövedékben, Isten fel nem serkent szándékaként – olvashatjuk karakterjegyeit *A tulajdonságok nélküli emberben*.

A földkerekséget bejáró Herzog igazán ráirányította a figyelmet a kultúrák végletes különbözőségére. A kamerájával rögzített alteritás meghökkentő képzeteket, törzsi szokásokat, vallási hagyományokat tár elénk. Ám a kulturális idegenség sokat hangoztatott problémái és pseudoigazságai helyett, szinte irracionális módon, az elődökkel való találkozás lehetőségeit, az atavisztikus kapcsolat kialakítását keresi – celluloid és fényírás segítségével.

Az imaginárius

Egy zürichi tudományos találkozón tartott, *Az analitikus pszichológia és a költői műalkotás kapcsolatáról* című elő-

adásában Carl Gustav Jung nem pusztán Freud dogmatikus-purgáló pszichoanalízisének kérlelhetetlen bírálatát végezte el. Érvelése szerint a műalkotások a soha nem tétlenkedő (személyes) tudattalan háttérből bontakoznak ki, ám a freudi értelmezőtechnika nagyon egyoldalú és önkényes, amikor kizárólag neurózist lát bennük. A műalkotással szembeni méltányos bánásmód azonban arra int, hogy a művet önjogán ismerjük el: a személyes diszpozíció táptalajából sarjad, gyakran mégis saját(os) törvények szerint nyeri el eleven formáját. Jung ráadásul a szimbolikus művek eredetét a nem személyes, hanem a tudatküszöb alatti, kollektív tudattalanban fedezte fel. Az archetípusok, a kollektív tudattalannak e mnemikus, a priori ősképei mitologikus alakzatok.

Nehéz szabadulni a képzettől, hogy Werner Herzog egyes szuggesztív vagy komor alkotásaiban mintha Jung mitológiai pandemoniumának nyitott volna ajtót, teret. Valahányszor a *Steiner képfaragó nagy extázisa* sportolója átszeli a levegőet, a képsor álomszerű minőséget kap, hiszen a rövid ideig tartó ugrás a lassított felvétel következtében szinte úgy kinyúlik a végtelenségig, mint Eisenstein *Patyomkin páncélosában* az odesszai lépcsősor a montázs-szekvencia által. „A Herzog által kitalált és megvalósított képek – így az egyik elemzői észrevétel – az álmok valóságosságáért kezeskednek, a róla szóló dokumentumfilmek pedig következetesen arra használja, hogy személye által bemutassa, feltárja és tanúsítsa ezt a valóságfelfogást” (107.). A világ fizikai végéig való előrenyomulás nem romantikus kaland, az ilyesmit Herzog hírhedten utálja. Sokkal inkább azért megy ki az ismeretlenbe, járja gyalogszerrel a határokat, hogy egy víziót találjon, beteljesítsen valamit, aztán gyarapodva hazatérjen. Nem a transzcendenst keresi, hanem a transzot, az ekstázist. Ez filmjeinek általános eljárása: a civilizáció peremén a viszonyok áttetszővé válnak, pontosabb és mélyebb pillantás tesznek lehetővé a világra és benne az emberre (102–103.).

A világ végéig... egyik nevezetes önvallomása szerint: „Ha mélyebbre akarunk tekinteni, el kell mennünk a peremig. [...] A moziban az imagináriuson keresztül egy mögöttes realitáshoz jutunk el.” A film médiuma kiszabadítja az embert történeti meghatározottságából, és ebben az értelemben, akár a gyaloglás, korszerűtlen. Ez magyarázza, miként válhat a film története a történelmi determinizmus leküzdésének lehetőségévé: „Mivel az ember belső krónikája, amit Herzog igyekszik feltárni filmjeiben, kivonja magát a történeti fejlődés alól” (103–104.). A mítoszként értett film ellene hat a történelem linearitásának, miközben vámpirizmusával, vizionárius voltával kifejezi és összhangba hozza az ember vágyait és álmait. „Mint a klasszikus időkben, mítoszokat kell kitalálni, amelyekben az emberek magukra ismerhetnek. Ezek a mítoszok ellenszegülnek az eszmetörténetnek, a történelem

linearitásának” (104.). Herzog maga sem tudta megmondani, minek a metaforája a *Fitzcarraldo* gőzöse. Ha viszont hallgat jóakaróira, költségkímélő és nem mellesleg veszélytelen animációval vagy hajómodellel oldhatta volna meg a film intenzív nagyjelenetét. Ám ebben az esetben az pusztá kép marad. „Azáltal nyeri el a mítosz struktúráját, hogy egyszerre tény és fikció. [...] Az ilyen képek kivonják magukat a logosz általi teljes birtokbavétel alól – egyszerre van értelmük és pátoszuk, egyszerre nevetségesek és örültek. A nagyság felé törnek. Fennhéjázók. A világgal szembeni e hübriszben az emberi radikális öntételezésként értelmezhető” (106.). E tekintetben igen közel kerül egy másik kultikus rendező, a chilei-mexikói Alejandro Jodorowsky észbontó-pszichedelikus látomássósságához.

Herzog besorolhatatlan, korai etűdje vagy esszéje a *Fata Morgana* (1971). Minden dokumentarista gyökérzete ellenére leginkább fantasztikusként jellemezhető. „Alapmodellje azoknak a távol eső [unheimlich] és atavisztikus területeknek, amelyeket Herzog és figurái bejárnak a nagy eksztázist keresvén, de mindenekelőtt váratlan katasztrófákat, amelyeket további főbb munkáiban kutatni fog” (80.). A Szaharában és a Száhil övben forgatott alkotás nyilvánvalóan nem egy ismeretterjesztő dokumentumanyag összeállítása céljából készült, például a BBC számára. A kezdő szekvenciában látható nyolc, landoló repülőgép az azonos kamerapozíció miatt egymás tükrözésének tekinthető. Ez az irreális létrejötte (80.), tematikusan pedig minden rákövetkező beállítás megelőlegezése. A narrátor Lotte Eisner, aki Herzog felkérésre egy maja teremtményt olvas fel. Tempós sivatagi fártok, panorámafelvevételek váltakoznak, közeli beállításba csak ritkán kerül néhány helyi lakos portrészerű alakja, oszló állattetem, hősséggel viaskodó állat. Egyik szerzőnk a sivatagi káprázat különösségére hívja fel a figyelmet. A délibáb filmre vehető ugyan, de valójában nem létezik: tisztán optikai jelenség, illuzórikus, a valóság irizáló tükröződése, akárcsak maga a mozi (80.), azaz önreferenciális gesztus. Vizsgált tanulmánykötetünk ezt a nem fikcionális módusának nevezi, vagyis amikor a határok átlépésének kísértetiessége konzerválódik a reális filmképben – a reális lenyomataként, amihez nem ér fel más médium, és aminek voltaképpen megjelenési formája az imaginárius (119.).

A *Fata Morgana* döntően apokaliptikus alaphasszusával (a harmadik, egyben utolsó rész egyik állítása szerint „a Paradicsomban holtan jönnek az emberek a világra”), szerkezeti felépítésével és intenzív, „hagiográf barokk vi-

ziójával”¹ a lángoló kuvaiti olajmezőknek szentelt *Tanórák a sötétben* (1992), valamint a Föld aktív vulkánjairól szóló dokumentumfilm, az *Into the Inferno* (2016) méltó párdarabja. A fizikai valóságnak ezek a herzogoi stilizációi megkísérlik láthatóvá tenni azt, ami alapvetően csak a transzban, az álomban, a képzeletben létezik – az imaginárius körébe tartoznak. Herzog azonban, olvassuk másutt, nem áll meg itt. A végekgig tartó menetelése, vakmerő határátlépése egyszersmind felfedezőút befelé, amelynek során a lenyűgöző-lehetetlen tájak lélektükkörre válnak, de ez az út „nem egyes pszichékre irányul, hanem valami egyetemesre, ami inkább érezhető, semmint pontosan megnevezhető” (80.). Herzog több interjúbán elmondja, hogy annak keresésére tette fel az életét, ami legmélyebb lényegünk, ami meghatároz bennünket, emberi lényeket. Ehhez akar megfelelő és méltó képeket felkutatni, megmutatni. Ezen a ponton – nem eltagadva Herzog averzióját minden elméletképzéssel szemben – eszünkbe juthat Hegel egyik művészetdefiníciója: „A természeti dolgok egyszerűen és egyszerűen léteznek. Az ember viszont mint tudat megkettőzi magát; létezik, továbbá önmagáért létezik: kibontakoztatja, szemléli, elképzeli önmagát, tudatosítja önnön lényét; önmagával szembeül. A műalkotás általános szükséglete tehát az emberi gondolkodásban gyökerezik, mivel a műalkotás egyik módja annak, ahogyan az embernek megmutatható, hogy mi ő maga. Ezt teszi az ember a tudományban stb. is, de a művészetben is.”²

A fenséges

A képek ontológiai státuszában feltétlenül hívó Herzog kivezet a modernitás episztemikus egységességéből, racionalizálásából a maga kísérletező jellegével (128.). Úgy is mondhatnánk, dionüszoszi művészetet csinál, és szembeeségül az esztétikai szókratizmussal, ahogyan azt egy ifjú bázeli klasszika-filológus jellemezte *A tragédia születése* című nagy esszéjében. Látomásos filmpoézisével Herzog óva int: nehogyszem elől tévesszük az irracionális fenségest, amit írásos manifestumában (*Minnesota Declaration*, Walker Art Center, 1999. április 30.) eksztatikus igazságnak nevezett (és krédójával vezérkulcsot adott értelmezői bizonytalan kezébe). Ezen inherens igazság felmutatása érdekében történik nála minden: műfaji hátszegés, stilizáció, atlétika, extrémizmus – és amiről a vizsgált tanulmánykötet elvéteve ejt szót: az egyensúly visszanyerése. Herzog ugyanis nemcsak filmpoéta, hanem filmkomponista is. Az egyensúlyt keresi a képkockák, beállítások és szekvenciák között, az alkotás egészében. Egy

¹ AMES, Eric: *Ferocious Reality: Documentary According to Werner Herzog*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012, 109.

² HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Előadások a művészet filozófiájáról*. Ford. ZOLTAI Dénes, Bp., Atlantisz, 2004, 64–65.

interjúban a tökéletes egyensúly megteremtése miatt nevezte utolérhetetlennek Kurosza Akira *A vihar kapujában* című filmjét, amelyet a formai harmónia másik nagy alakja, a már említett Satyajit Ray egyszer úgy méltatott, hogy abban a japán mester egy balta pontosságával vág.

A fenséges esztétikai minőségének modern és posztmodern, úgy művészeti, mint elméleti elhanyagolásáról itt és most nem nyithatunk zárójelet. Eléréséhez Herzognak a filmnyelvi kíváncsalmakon túl (ritmikus vágás, szimmetrikus elrendezés stb.) eminens módon a nem diegetikus kísérőzene van segítségére. Képei szakralizálásához Herzog gyakran használ „szférikus” zenét kis, repetitív struktúrákkal, hogy például bizonyos helyeket vagy drámai pillanatokat „szent, áhítatos, misztikus, fenséges, sőt apokaliptikus módon” jelenítsen meg (74.). A képi és zenei anyag kontrasztja szintén a fenséges hatását erősíti fel. A *Látogatók a sötétből* című filmjében a kolosszális mexikói Chicxulub-kráter „sírivalóan szomorú” látványáról beszél, miközben hozzárendeli a megnyerően reszelős hangú, az r-eket keményen kipörgető Ana Gabriel *A pesar de todo* című, mariachi stílusú, eleven szerelemes dalát. Mert Herzog számára a zene az egyetlen igazán vigaszt nyújtó művészet. A *Tanórák a sötétben* földöntúli hatású apokaliptikus tájtraumáját szinte mindvégig kiváló ízléssel megválasztott klasszikus zenei művek ellenpontosítják Verditől Arvo Pärtig (lásd még ugyanezen film mottóját, a hamis Pascal-idézetet). A *Látogatók a sötétből* egy másik helyén Rimszkij-Korszakov kevésbé ismert, ám rendkívüli, *Atyánk* című ortodox kórusműve csendül fel a helikopterrel készült panorámafelvétel alatt és az Antarktisz örök jégpáncélja fölött. Aztán Herzog szólal meg karakteres narrátori hangján: „Folytattuk a keresést, de eszünkbe ötlött egy gondolat. Csak öt teljes hónap múlva száll le az éjszaka, és a következő ötezer kilométeren anélkül tudnánk végigsétálni, hogy akár egyetlen lélekkel is találkozoznánk. Ez az űr végső tapasztalata azok számára, akik gyalognak.” Ugyanez az atlétikai attitűd, ugyanez a fenséges eszkepizmus tűnik fel a több mint négy évtizeddel korábbi sportdokumentumfilm, a *Steiner képfaragó nagy extázisa* önstilizációs lezárásában, a síugró portréjához hozzáköltött álidézetben: „Valójában egészen egyedül kellene lennem a világon nekem, Steinernek, és rajtam



kívül más élőlény se legyen. Se nap, se kultúra, csak én, mezítelenül egy magas sziklán, ne legyen vihar, se hó, se utcák, se bankok, se pénz, se idő, se lélegzetvétel. Akkor legalábbis nem félnék többé.”

Jung egykori pszichoanalitikus koncepciójába schilleri fogantatású humanizmus vegyült. Felfogásában a vátesz-szimbolista művészet az emberiséget segítő erőket szabadít fel, folyamatosan neveli a korszellemet stb. Herzog viszont imaginárius odüsszeiái során flóra és fauna olyan terrénait is felkutatja, olyan prehistorikus, földtörténeti léptékű idöket idéz, amelyek kilógnak a civilizált ember által meghódított természetből vagy történelmi távlatából, így végső soron ellehetetlenítik, de legalábbis jócskán megnehezítik egy humanista küldetéstudat, a sztalker sors vállalását. Kozmológiája, ha fogalmazhatunk így, Hérakleitosz töredékének csak az első felével azonosulhat: „Mint találmra odaöntött dolgok halmaza a legszebb a kosmos.”³ Mert miként a természetben, úgy a világegyetemben sem lát rendet, harmóniát, hanem a pusztát, közönyös egzisztálást. Ennél különösebben, idegenebbül nem is csenghet a XXI. századi, tudományos-technikai embernek szegezett herzogi Quo vadis kérdése, sötétlő sejtelme – a kusza kozmosz sókristály galaxisainak milliárdjai közül, ahol lomhán cammog a megtúrt fény.

Cobra Verde,
rendező:
Werner Herzog,
1987,
fotó: Cinetel
Hungary

³ Hérakleitosz múzsái vagy a természetről. Pontos irányítás az élet célja felé. Ford. KERÉNYI Károly, Bp., Stemma, 1936, 47.

Darvay Nagy Adrienne

Magyar Hamletek Romániában

Kétszázharminc éve tartotta első előadását az Erdélyi Magyar Nemes Színjátszó Társaság, majd 1793 novemberében lépett először magyar Hamlet színpadra a Kazinczy fordította „szomorújátékban”. 1867-ben jelent meg Arany klasszikus magyar fordítása, amely Erdély fővárosában, Kolozsváron a mai napig a *Hamlet*-előadások alapja. A szerző 2021 decemberéig követi nyomon a romániai magyar nyelvű *Hamlet*-bemutatók történetét, jelezve a művészi vállalkozások politikai üzenetét is.

Galántai Csaba

Énekes madár születik

Pünkösti Andor és Tamási Áron az Új Thália társaságnak köszönhetően kezdett együtt dolgozni. Pünkösti rendezésében 1935 novemberében, a Royal Színházban mutatták be Tamási Áron *Énekes madár* című darabját. A szakirodalom eltérően nyilatkozik a darab keletkezésének idejéről. A szerző az eddigi eredményeket felülvizsgálva, a vonatkozó sajtóhírek, színházkritikák és visszaemlékezések fényében arra keres választ, mikor született Tamási székely népi játéka.

Gajdó Tamás

Próbapremier Győrött
Zilahy Lajos: Úrilány

A Belvárosi Színház 1935. november 8-án mutatta be Zilahy Lajos *Úrilány* című vígjátékát Budapesten. Néhány nappal korábban próbabemutatót tartottak a győri közönség előtt. A kordokumentumok arról vallanak, hogy a Magyarországon is meghonosított, angolszász eredetű „try out” intézményének művelődéspolitikai jelentőséget tulajdonítottak, és az *Úrilány* megszületését alapos dramaturgiai munka kísérte. Az újonnan felbukkant források szintén azt előlegezik, hogy tanulságos feltárni a bemutató körülményeit.

Ungvári Judit

A színházzá változott anyaföld
Pillanatfelvétel a beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház / Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház műhelyének életéből

A határon túli magyar nyelvű színházak életét egyszerre alakítja a többségi kultúrával szembeni önmeghatározás és a többségi nemzet kultúrájából érkező hatások ihletőereje. A beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház, mostani hivatalos nevén Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház sorsa még ennél is összetettebb, mert a rendszerváltást megelőzően nem létezett, és a történelem viharaitól különösen sújtott, multikulturális, soknemzetiségű térségben jött létre.

Csiszár Mirella

Színházi vállalkozó Trianon előtt és után
Faragó Ödön pályafutásáról

A magyar színháztörténet Faragó Ödönt (1876–1958) a vidéki színjátszás, majd a Trianon utáni kisebbségi magyar színészet fogalmával azonosítja. A szerző összegzi a színész, rendező, igazgató működésével, illetve az 1918 és 1938 közötti időszak Csehszlovákiájában folyó magyar színházi élettel foglalkozó szakirodalom megállapításait, majd kiegészíti az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Kézirattárában, a Faragó-hagyatékban őrzött játékkönyvből és a napi sajtóból nyert információkkal.

Sándor János

Makó Lajos, az elfelejtett színigazgató

Makó Lajost (1854–1908) elsősorban a Szegedi Városi Színház igazgatójaként tartja számon a magyar színháztörténet, pedig pályája több figyelmet érdemel. Fiatalon szerzett párizsi tapasztalatai megerősítették benne a meggyőződést, hogy határozott, koncepciózus irányítás nélkül nem jöhet létre igényes színház. Makó Lajos későbbi színházteremtő és rendezői munkássága azt igazolta, hogy szükség van határozott, európai látókörű művészeti vezetőkre, mert munkájuk a legfontosabb feltétele a magyar színjátszás megújulásának.

Pelle János*A látható zsidó**Reprezentáció és kritika új eszmék bűvöletében*

A XIX. század végén, a XX. század első évtizedeiben az új, másodlagos zsidó identitás vizuális megjelenítésében meghatározó szerep jutott az avantgárd képzőművészeknek, köztük a Nyolcak elnevezésű művészcsoport zsidó származású tagjainak. A forradalmian modern képzőművészeti irányzatok rövid időn belül beépültek a másodlagos zsidó identitásba, nem kis mértékben azért, mert a közönség is „zsidó művészetet” látott az új szemléletű alkotásokban.

Buji Ferenc*„A mindenség fénye az emberben”**A nyolcvanéves László András köszöntése*

Hamvas Béla baráti, tanítványi köréből László András az egyetlen, aki a hamvasi tradicionális szemléletmód leglényegesebb elemeit irodalmi-doktrinális értelemben – kötetekben és előadásában – továbbfejlesztette. László András életművének hatása a társadalom minden területén és szintjén kimutatható, tényleges hatóköre mégis felmérhetetlen, mert az esetek többségében olyan rejtett szellemi impulzusról van szó, amelynek csak ritkán érzékelhetők külső jelei.

ABSTRACTS**Darvay Nagy, Adrienne***Hungarian Hamlets in Romania*

The Transylvanian Hungarian Noble Drama Society held its first performance in 1792, and in November 1793 the first Hungarian Hamlet appeared on stage translated by Ferenc Kazinczy. In 1867, Arany's classic Hungarian translation was published, which remains the basis of *Hamlet* performances in the Transylvanian capital of Kolozsvár to this day. The author traces the history of the Hungarian-language performances of *Hamlet* in Romania until December 2021, indicating the political message of the artistic ventures.

Galántai, Csaba*Songbird Is Born*

Andor Pümkösti and Áron Tamási started working together thanks to the New Thália Company. In November 1935, Áron Tamási's play *Énekes madár* (*Songbird*), directed by Pümkösti, premiered at the Royal Theatre. The literature gives different accounts of the date of the play. The author reviews the results so far, and in the light of the relevant press reports, reviews, and reminiscences, seeks to answer the question of when Tamási's Székely folk play came into being.

Gajdó, Tamás*Trial Premiere in Győr**Lajos Zilahy: Úrilány*

The Belvárosi Színház premiered Lajos Zilahy's comedy *Úrilány* on 8 November 1935 in Budapest. A few days earlier, Győr audiences were treated to a rehearsal performance. According to contemporary records, the Anglo-Saxon institution of “try-out”, which had become established in Hungary, was considered to be of importance in terms of cultural policy, and the production of *Úrilány* was preceded by meticulous dramaturgical work. Newly discovered sources also suggest that it is worth exploring the circumstances of the premiere.

Ungvári, Judit*Homeland Turned into Theatre**Snapshot from the Workshop of the Gyula Illyés Hungarian National Theatre / Hungarian Drama Theatre of Sub-Carpathia*

The life of Hungarian-language theatres beyond the borders of Hungary is shaped both by self-definition in relation to the majority culture and by the inspirational force of influences from the cultures of majority nations. The history of the Gyula Illyés Hungarian National Theatre in Beregszász, now officially known as the Hungarian Drama Theatre of Sub-Carpathia, is even more complex, as it did not exist before the regime change and was established in a multicultural, multi-ethnic region that has been particularly affected by the storms of history.

Csiszár, Mirella*Theatre Entrepreneur Before and After Trianon
On the Career of Ödön Faragó*

Hungarian theatre history identifies Ödön Faragó (1876–1958) with the concept of Hungarian theatre in the countryside, and then with the Hungarian minority theatre after Trianon. The author summarizes the findings of the literature on the work of the actor, director and manager, as well as on Hungarian theatrical life in Czechoslovakia between 1918 and 1938, and supplements them with information from the manuscript archives of the National Museum and Institute of Theatre History, a playbook preserved in the Faragó estate, and the daily press.

Sándor, János*Lajos Makó, the Forgotten Theatre Manager*

Lajos Makó (1854–1908) is mainly remembered as the manager of the Szeged Municipal Theatre but his career deserves more attention. His experiences as a young man in Paris confirmed his conviction that without firm, focused management, there can be no theatre of high quality. Lajos Makó's later work as a theatre-maker and director proved the need for strong, European-minded artistic leaders, because their work is the most important condition for the renewal of Hungarian theatre.

Pelle, János*The Visible Jew**Representation and Critique under the Spell of New Ideas*

At the end of the 19th century and in the first decades of the 20th century, avant-garde artists, including Jewish members of the avant-garde group known as The Eight, played a decisive role in the visual representation of a new, secular Jewish identity. Revolutionary modern art movements were soon incorporated into this new Jewish identity, in no small part because the public also perceived the new approaches as "Jewish art".

Buji, Ferenc*"The Light of the Universe in Man"**Eightieth Birthday Greetings to András László*

Among Béla Hamvas's friends and students, András László is the only one who has – in his books and lectures – developed the most essential elements of the Hamvasian traditional approach in a literary-doctrinal sense. The influence of András László's life's work can be detected in all areas and at all levels of society, but its actual scope is still immeasurable, because in most cases it is a hidden intellectual impulse, the external signs of which are rarely discernible.

SZERZŐK – AUTHORS

Angi István, dr. (1933–2020)

zeneesztéta, kritikus, publicista, főiskolai tanár.

Balázs Sándor (1967)

művészeti író, műkritikus.

Buji Ferenc (1962)

filozófiai író, műfordító, szerkesztő, a tradicionális szemlélet képviselője.

Csákány Csilla, dr. (1981)

muzikológus, a Partiumi Keresztény Egyetem adjunktusa.

Csiszár Mirella, dr. (1966)

színháztörténész, muzeológus, az OSZMI osztályvezetője.

Csuday Csaba PhD (1944)

költő, műfordító, esszéíró, szerkesztő, nyugalmazott egyetemi docens.

Darvay Nagy Andrienne (1958)

szabadszínházalkotású színházkutató, színháztörténész, író.

Dvorszky Hedvig (1942)

művészettörténész, szerkesztő, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Fülöp József PhD (1979)

germanista, esztéta, műfordító, a KRE BTK oktatója.

Gajdó Tamás PhD (1964)

színháztörténész, az OSZMI tudományos munkatársa.

Galántai Csaba PhD (1963)

színháztörténész, az SZFE adjunktusa.

Kis Petronella (1992)

PhD-hallgató, irodalom- és színházkritikus, szerkesztő.

Nyilasy Balázs CSc (1950)

irodalomtörténész, a KRE BTK habilitált egyetemi docense.

Pelle János CSc (1950)

író, történész, az irodalomtudomány kandidátusa.

Sándor János (1937)

rendező, színháztörténész, az SZTE óraadója.

Schrammel Imre (1933)

keramikumművész, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Ungvári Judit (1968)

újságíró, a Magyar Katolikus Rádió szerkesztője.

Angi, István, dr. (1933–2020)

music aesthetician, critic, publicist, college lecturer.

Balázs, Sándor (1967)

art writer, art critic.

Buji, Ferenc (1962)

author, philosopher, translator, editor, representative of the traditionalist approach.

Csákány, Csilla, dr. (1981)

musicologist, assistant professor at the Partium Christian University.

Csiszár, Mirella, dr. (1966)

theatre historian, museologist, head of department at the National Museum and Institute of Theatre History.

Csuday, Csaba, PhD (1944)

poet, literary translator, essayist, editor, retired university lecturer.

Darvay Nagy, Andrienne (1958)

freelance theatre researcher, theatre historian, writer.

Dvorszky, Hedvig (1942)

art historian, editor, full member of the Hungarian Academy of Arts.

Fülöp, József, PhD (1979)

Germanist, aesthetician, literary translator, lecturer at the Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary.

Gajdó, Tamás, PhD (1964)

theatre historian, research fellow at the National Museum and Institute of Theatre History.

Galántai, Csaba, PhD (1963)

theatre historian, adjunct professor at the University of Theatre and Film Arts.

Kis, Petronella (1992)

PhD student, literary and theatre critic, editor.

Nyilasy, Balázs, CSc (1950)

literary historian, habilitated assistant professor at the Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary.

Pelle, János, CSc (1950)

writer, historian, candidate of literary studies.

Sándor, János (1937)

director, theatre historian, lecturer at the University of Szeged.

Schrammel, Imre (1933)

ceramic artist, full member of the Hungarian Academy of Arts.

Ungvári, Judit (1968)

journalist, editor of the Hungarian Catholic Radio.