KI VAN A FÉNYFORRÁS MÖGÖTT?



Károli Könyvek

tanulmánykötet

Sorozatszerkesztő: Sepsi Enikő

A szerkesztőbizottság tagjai:
Boros Gábor, Csanády Márton, Csoma Mózes, Fabiny Tibor,
Furkó Péter, Homicskó Árpád, Jakab Éva, Kendeffy Gábor,
Literáty Zoltán, Pap Ferenc, Stubnya Gusztáv, Tóth J. Zoltán

KI VAN A FÉNYFORRÁS MÖGÖTT?

Misztériumjáték a kortárs színpadon

Szerkesztette: Prontvai Vera

Károli Gáspár Református Egyetem • L'Harmattan Kiadó
Budapest, 2026

A kötet elkészítését a Károli Gáspár Református Egyetem 20814B800 témaszámú egyetemi pályázata támogatta.

© Károli Gáspár Református Egyetem, 2026
© L'Harmattan Kiadó, 2026
© Szerzők, szerkesztők, 2026

Felelős kiadó:
Gyenes Ádám, a L'Harmattan Kiadó igazgatója és Trócsányi László, a KRE rektora
Károli Gáspár Református Egyetem
1091 Budapest, Kálvin tér 9.
Telefon: 455-9060

Szakmai lektor: Visky András

A borítón Albert Csilla látható
Visky András *Megöltem az anyámat* című darabjában,
a Kolozsvári Állami Magyar Színház előadásában.
Fotó: Biró István.

ISBN 978-963-646-451-6
ISSN 2062-9850

A kiadó kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel megvásárolhatók:
L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: +36-70-554-3177
harmattan@harmattan.hu
www.harmattan.hu

TARTALOM

Előszó *(Birher Nándor)* 7

Prontvai Vera: „Ki van a fényforrás mögött?” 9

Medgyesy S. Norbert: Az 1800 előtti hazai misztériumjáték tartalmi sajátosságai, típusai és kortárs alkalmazása 29

Győrei Zsolt: „A rosszat látom, a jót követem”. *Komikus elemek a misztériumjátékokban* 55

Sirató Ildikó: Misztériumhistória. *A műfaj középkorból örökölt formáinak és performatív gesztusainak pozíciója a 20–21. században* 75

Herczeg Tamás: Salzburgi előkép a Szegedi Szabadtéri Játékokon 89

Pálfi Ágnes: „Szent nász”, avagy a foganás misztériumának profanizálása? Az ember tragédiája *eszkimó színének két kortárs interpretációjáról* 103

Szász Zsolt: Önazonosság-tudat a misztériumvallások fényében. *Az athéni, a római és a bizánci szín a nemzetközi* Madách Projekt 2023 *résztvevőinek előadásában* 115

Lips Adrián: Egy női szenvedéstörténet kommunikációs olvasatai Rusz Márk Milán *Idegenben keserűbb a sírás…* című színdarabjában 125

Rákóczy Anita: Elektromos kisülések Tompa Gábor Beckett-rendezéseiben 153

Sepsi Enikő: Misztérium-e *Az angyal válaszol* felolvasásperformansza és Oscar Wilde *Salomé*ja Diana Dobreva rendezésében? 163

Hegyi Dániel Tibor: Nemzeti hős és (nem) szent(?) *A* Johanna a máglyán *és az anamorfikus megégetés kérdése – kortárs költői és rituális színházi törekvések fényében* 175

Nagy Máté: Misztériumok Benjamin Britten alkotói műhelyében. Canticle II. Abraham and Isaac. Op. 51. 195

Fülöp József: Egy meditatív misztériumjáték: Pärt–Wilson: *Ádám-Passió* 207

Maczák Ibolya: Pilinszky János *KZ-oratórium*a mint passió 221

Bodó Márta: Halál úr, én készültem! *Szilágyi Domokos*: Öregek könyve *a Kolozsvári Állami Magyar Színház előadásában* 233

Kedves Emőke: Használták-e Szent Ignác imamódszereit a jezsuita iskolaszínházban? 241

Rideg Zsófia: Szűz Mária zsonglőrje, avagy a teljes önátadás színháza 251

Domokos Johanna: *Áldozati énekek.* Misztériumjátéktól a misztériumpoézisig 261

Gleason-Nagy Natália: Teremtés a próbateremben. *A* Megöltem az anyámat *mint posztmodern passió* 273

Misztérium a kortárs színpadon. *Kerekasztal-beszélgetés* 287

Resumes 295

A kötet szerzői 307

Névmutató 313

Szereplők mutatója 320

Címjegyzék 323

Előszó

Elhangzott a *Misztérium a kortárs színpadon* című tudományos konferencia megnyitóján[1]

A konferencia címe három szóból áll: misztérium, kortárs, színpad. Játsszunk el a gondolattal, és mindegyik szóhoz rendeljünk hozzá egy-egy egyetemet a szervezők közül. Katolikus, református, színházművészeti. Azaz Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Károli Gáspár Református Egyetem, Színház- és Filmművészeti Egyetem. Három fontos egyetem, három fontos téma. A konferencia kerekségének, sőt teljességének a lehetősége. Persze, a témák és az egyetemek kapcsolása csak játék. Bevallom, nagyon régóta várok ehhez hasonló konferenciára. Olyanra, amely válaszol a Pál Utcai Fiúk zenekar *Régi évek* című dalában megfogalmazott kérdésére: „Ha semmi se szent és semmi se számít, / Miért hazudnék bármit?"

A misztérium keresése korunkban odáig el kellene vezessen, hogy legalább valami nulla pontig találjunk el (vagy talán a nulla pontig találjunk vissza). Pilinszky Jánostól tudjuk: „Ha valaki hazudik, és valóban hazudik, azt semmiféle színészkedéssel nem tudja elleplezni. Amiből nyilvánvaló, hogy az a színjátszás, amire én gondolok, mindig a dolgok vak és süket és mozdulatlan centrumában keletkezik."[2] De mi is van ezen a „zero point"-on? A már hivatkozott dal adja meg a választ: „Bolond, bolond világ, semmit nem jelent nekem. / Csak a szívem küldi a jeleket odabenn."

A szív. Nagyon fontos. Ferenc pápa az utolsó enciklikájában, 2024. október 24-én, a 20. pontban azt írta: „A mesterséges intelligencia korszakában nem feledkezhetünk meg arról, hogy a költészet és a szeretet elengedhetetlen az emberiség megmentéséhez."[3] Egyetlen algoritmus sem lesz képes soha megragadni például azt a nosztalgiát – bármilyen életkorban is legyünk, és bárhol is éljünk –, amikor visszaemlékszünk arra, hogyan használtuk először a villát, hogy

[1] A konferencia időpontja: 2024. november 28–29. Helyszínek: KRE, Benda Kálmán Szakkollégium; SZFE, Doktori Iskola.

[2] Pilinszky János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal. Egy párbeszéd regénye*, Budapest, Szépirodalmi, 1977, 126.

[3] Ferenc pápa: *Dilexit Nos*, Vatikán, 2024. október 24., 20. pont.

levágjuk annak a pitének a szélét, amelyet édesanyánkkal vagy nagymamánkkal közösen készítettünk otthon. Mindezek az apróságok, amelyek önmagukban hétköznapiak, mégis rendkívüliek számunkra, soha nem lesznek megragadhatók algoritmusok által. A villa, a vicc, az ablak, a labda, a cipősdoboz, a könyv, a madár, a virág: mindezek tovább élnek mint drága emlékek, amelyeket mélyen a szívünkben őrzünk. És az enciklika 23. pontjában: „Valahányszor egy ember gondolkodik, kérdez és elmélkedik valódi identitásán, igyekszik megérteni az élet mélyebb kérdéseit és keresni Istent, vagy megtapasztalja az igazság egy pillanatának izgalmát, eljut arra a felismerésre, hogy emberi beteljesülésünk a szeretetben található meg."[4] A szeretetben érezhetjük, hogy megértjük létünk célját és értelmét ebben a világban. Minden összhangba kerül, egyfajta koherencia és harmónia állapotában. Ebből következik, hogy életünk értelmét szemlélve talán a legdöntőbb kédés, amelyet feltehetünk: „Van szívem?"

Azáltal, hogy visszatérünk emberségünk legmélyebb titkához, az állandóan jeleket küldő szívhez, amely szembefeszül a dolgok vak és süket és mozdulatlan centrumával, megnyílik az út a színjátszás felé. Az igaz felmutatása felé. A költészet és a szeretet felé.

Birher Nándor
a Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Karának dékánja

[4] Uo., 23. pont.

„KI VAN A FÉNYFORRÁS MÖGÖTT?”[1]

Prontvai Vera

A második évezred küszöbén egyre sűrűbben jelennek meg olyan színházi előadások, amelyek profán történeteket helyeznek a Szentírás szövegterébe, vagy hordozzák a misztériumjátékok modelljének bizonyos jegyeit. Először a középkori (Kardos Tibor),[2] majd a középkori eredetű barokk és egyben népi stílusú, 18. századi magyar nyelvű misztériumjátékok teljes szövegkorpuszát adták ki (a Kilián István vezette kutatócsoportban Demeter Júlia, Kővári Réka, Medgyesy S. Norbert és Pintér Márta Zsuzsanna),[3] történeti és jelentésbeli rétegeit feltárták (Pintér Márta Zsuzsanna, Medgyesy S. Norbert),[4] a kortárs színpadon megjelenő misztériumjáték vagy ennek bizonyos jegyeit hordozó előadások vizsgálata a kortárs magyar színházelméleti diskurzusban azonban háttérben maradt. Holott „a passiójátékok, misztériumok, moralitások a XIX. század végén és a XX. század elején mintegy újraélednek. Gondoljunk csak a színpadokon megjelenő haláltáncokra, Akárki-drámákra, világszínház-kísérletekre vagy vallásos-misztikus darabokra (Hofmannsthal, Maeterlinck)” – írja Darida Veronika.[5]

A *Misztérium a kortárs színpadon* konferencia célja ezért az volt, hogy feltérképezze a műfaj továbbélésének, újragondolásának lehetőségeit. Az előadók fókuszában annak vizsgálata állt, hogy miként jelenhet meg a klasszikus és

[1] Visky András: Megöltem az anyámat, *Színház*, 42. évf., 2009/4, drámamelléklet, 8.

[2] Kardos Tibor – Dömötör Tekla (szerk.): *Régi Magyar Drámai Emlékek I–II,* Budapest, Akadémiai, 1960.

[3] Demeter Júlia – Pintér Márta Zsuzsanna (szerk.), Benei Bernadett (latin szöveg), Demeter Júlia, Jusztin Péter (latin szöveg), Kilián István, Medgyesy S. Norbert, Pintér Márta Zsuzsanna, Kővári Réka (zene), Miskei Antal (latin szöveg), Rédey-Keresztény János (latin szöveg) (s. a. r.): *Ferences iskoladrámák I–VI. Csíksomlyói passiójátékok 1721–1785. Régi Magyar Drámai Emlékek, XVIII. század, 6/1–6,* Budapest, Argumentum, 2009; Budapest, Balassi, 2021, 2022, 2023, 2025; Kilián István – Medgyesy S. Norbert (szerk., s. a. r.), Kovács Eszter, Kővári Réka (s. a. r.): *A karácsonyi ünnepkör színjátékai Magyarországon (11–18. század),* Budapest, Ráció, 2017.

[4] Pintér Márta Zsuzsanna: *Ferences iskolai színjátszás a XVIII. században,* Budapest, Argumentum, 1993; Medgyesy S. Norbert: *A csíksomlyói ferences misztériumdrámák forrásai, művelődés- és lelkiségtörténeti háttere,* Piliscsaba–Budapest, PPKE BTK – Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány, 2009; Medgyesy S. Norbert: *Iskoladrámák. Színjátékok, énekek és ünnepek a XVII–XVIII. századi magyarországi iskolakultúrából,* Budapest, Magyar Művészeti Akadémia, 2019.

[5] Darida Veronika: Szent és profán képmások, *Színház*, 50. évf., 2017/7, 2–5.

kortárs színházi irányzatok kontextusában a misztériumjáték, és milyen új lehetőségeket kínál a 21. századi színpad számára, illetve a műfaj jellemzői milyen változásokon mentek keresztül. Az előadók kihívásnak tekintették annak megválaszolását, hogy milyen kritériumok alapján sorolható egy előadás a misztériumjáték műfajába, ha annak rituális és teológiai alapjai elhalványulnak, illetve hol húzódik a határ a szakrális és a profán, illetve a rituális és az esztétikai dimenziók között. A konferencián szerzett tapasztalatok alapján megállapítható, hogy kortárs misztériumjáték ma Magyarországon nem létezik, csak az amatőr társulatok előadásaiban. Létezik viszont egyre több olyan színházi előadás, amely a misztériumjátékok egy-egy elemét, esetleg a misztériumdráma modelljét hordozzák magukban.

A konferencia három egyetem (a Károli Gáspár Református Egyetem Művészettudományi és Szabadbölcsészeti Intézete, a Színház- és Filmművészeti Egyetem Művészettudományi doktori programja, valamint a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kara) szervezésében valósult meg 2024 novemberének végén. A konferencia megszervezését P. Gaál Jenő verbita szerzetes életpéldája inspirálta.

Misztériumdráma, misztériumjáték, misztériumszínház

Bécsy Tamás a misztérium*dráma* modelljének jellemzőiként két világszint egybenlevőségét, a rituális formát, az ember evilági és túlvilági figurája között kialakuló feszültségét, az egyén két világszinthez való viszonyát említi meg. Szerinte a misztériumjáték „megvalósulása *két vertikális világszintet, s e kettő viszonyát állítja elénk, valamint azt, hogy e határvonalon mit és hogyan kell az embernek cselekednie*”.[6] Meglátása alapján egy drámában csak akkor létezik tisztán kétszintes műfaj, ha a főalak Isten vagy más túlvilági lény hatására cselekszik.[7] Bécsy 1970-ben megjelent cikksorozatában – amely Maczák Ibolya kutatásai alapján Pilinszky Jánosra is hatást gyakorolhatott[8] – olyan jegyekkel foglalkozik, amelyek nagyon sok, különösen a 20. században megírt, a misztérium*drámák* modelljét magában rejtő művekben észrevehetők. Bécsy meglátása szerint a kortárs és a középkori misztérium*drámák* két dologban különböznek egymástól: a lírai látásmód és a líra műfajában szokásos művészi eszközök egy

[6] Bécsy Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma*, Budapest, Akadémiai, 1974, 206–207.
[7] Uő: Másvilág és evilág. A XVIII. századi magyar drámák műfajairól, *Irodalomtörténet*, XXVII/LXXVII. évf., 1996/1–2, 74.
[8] Maczák Ibolya: *Papírdarabok. Pilinszky János drámaírói munkássága*, Budapest, Balassi, 2015, 27–29.

részének alkalmazása és a második világszint másként történő felfogása. Eliot *Gyilkosság a székesegyházban* című drámájáról kifejti, hogy a mű a misztérium*drámák* modellje szerint épül fel (nem csak azért, mert a szerzője vallásos tematikájú drámát írt), és ahogy a legtöbb 20. századi hasonló felépítésű műben, ebben is lényeges szerepet kap a líraiság, a lírai látásmód, a líra műfajában szokásos eszközök használata. A szereplők pedig egy intellektuális költői élmény összevetőinek képmásai, nem jellemek, ezért közöttük közvetlen akció-reakció nem is lehetséges.[9] A misztérium*drámák* modelljét követő alkotások a középkori misztérium*drámáktól* eltérően kezelik a másvilági szintet, a másvilági és az e világi szint helyett az emberi lét két síkját tételezik fel. „Ám e két szint, sík stb., épp oly viszonyban van egymással, mint az eredeti misztériumdrámákban az evilági és a másvilági: az egyik (ott: a másvilági) a másikat meghatározó, azt törvényekkel ellátó."[10] Samuel Beckett-tel kapcsolatosan pl. azt is megjegyzi, hogy az ír drámaíró feltételez egy spirituális túlvilágot, de azt a semmivel azonosítja.[11] Több 20. századi író (pl. Pilinszky János, T. S. Eliot, Paul Claudel) munkássága utal arra, hogy az általuk írt drámákban a szentmise formai elemeit vagy a krisztusi élettörténet meghatározó motívumait kísérelték meg színpadra alkalmazni.[12]

A *Katolikus Lexikon* meghatározása alapján a misztérium*játék* (ludus) a keresztény vallás misztériumaira épülő, megtérést és bűnbánatot célzó dramatikus, párbeszédes cselekmény, amely a középkori liturgikus szövegekből és szertartásokból alakult ki, főként Krisztus életének eseményeit dolgozta fel. A Mária és a szentek életét feldolgozó misztériumjátékok a mirákulumok, Krisztus szenvedéstörténetének eljátszása pedig a passiójáték.[13] Vagyis az adott közösség az evangéliumi történet bizonyos részleteit vagy a szentek életének meghatározó jeleneteit elevenítette fel és játszotta el: az adott vallási közösség (a középkorban még a liturgia, azaz rítus keretein belül) hitnevelő céllal újrajátszotta a számára meghatározó mítoszt. A misztérium*játék* tehát a vallásos közösségek dramatikus gyökerekkel rendelkező játéka, vagyis olyan előadás, amely a hitélet gyakorlati megerősítését szolgálja Krisztus vagy a szentek élettörténetének felidézésével. A misztérium*dráma* pedig irodalmi mű, amely szövege az adott mítoszra reflektál – Bécsy meglátása alapján – sokszor lírai eszközöket alkalmazva.

[9] Bécsy Tamás: A líraiság és a mai dráma V., *Jelenkor*, 14. évf., 1971/12, 1108–1109.
[10] Uő: A líraiság és a mai dráma I., *Jelenkor*, 14. évf., 1971/6, 528.
[11] Uo.
[12] Prontvai Vera: *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban. Vidnyánszky Attila és Visky András színházi világa*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2023.
[13] Misztériumjáték, in Diós István – Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, Budapest, Szent István Társulat. https://lexikon.katolikus.hu/M/miszt%C3%A9riumj%C3%A1t%C3%A9k.html (Letöltés: 2025. augusztus 17.)

Patrice Pavis meghatározásában a misztérium*játék* a középkorban „több napon át tartott, az egyes epizódokat és helyszíneket a mesélő és a játékvezető kötötte össze. A misztériumjátékokat általában a városháza rendelte (szöveggel és karvezetővel), tablók sorozatában adták elő, és játszották mindenféle stílusban és hangnemben."[14] A misztérium*játék* kategóriájába sorolhatók azok az előadások, amelyek rendszerint helyspecifikusan, a közösség vallási életének terében valósulnak meg, funkciójuk a hit gyakorlása és a közösségi identitás erősítése, amely a részvétel aktív jellegében nyilvánul meg. Ilyenek a nem hivatásos, hanem amatőr szereplők által előadott játékok vallási vagy ünnepi alkalmakhoz kötődően. Ide tartoznak iskolai közösségek, egyházközségek vagy népi hagyományőrző csoportok performanszai: a betlehemes játékok és a passiójátékok. A kortárs színházi gyakorlatban elvétve találkozhatunk ilyen formákkal: például a *Csíksomlyói passió* előadásával, amelyet Vidnyánszky Attila a Nemzeti Színház társulatával, az adott vallási közösséggel együtt hozott létre a csíksomlyói nyeregben.

A brit televízió rendszeresen vizsgálta, hogy a misztériumjátékok előadásai hogyan kapcsolódnak egyszerre a középkori világhoz és a kortárs brit élethez. Az idő és a hely vált előadásuk során a legfontosabbá, a figyelem az azonnaliságra, a földrajzilag meghatározott helyszínekre és a helyi közösségekre irányult, a hangsúly (különösen a 2000-es évek után) áttevődött olyan műsorok készítésére, amelyek konkrét helyszínekhez és közösségekhez kötődnek. A *Manchester Passion* című produkciót 2006. április 14-én, nagypénteken mutatták be Manchester belvárosában, az Albert Square-en, ahol kortárs utcai színházi formában, több ezer fős közönség előtt elevenedett meg a passió története. A produkció szorosan kapcsolódott Manchester zenei örökségéhez és városi identitásához, amelyet közösségi interjúk, valamint a város utcáinak Jeruzsálemként való megjelenítése is hangsúlyozott.[15]

A passiójátszás a kilencvenes évek után új erőre kapott Magyarországon. Jó példa erre az újraélesztett *Budaörsi passió*, amelyet 1933-tól a második világháború kitöréséig a budaörsiek minden évben játszottak a Kő-hegyen. Peller Imre 1921-ben Mikófalván elevenítette fel a passiójáték hagyományait.[16] Magyarpolányban 1993 óta a falu lakói adnak elő passiójátékot a kálváriadombon. Kaj Ádám 2015 húsvétján az újszegedi Ligetben rendezte meg a szegedi Piarista Gimnázi-

[14] Patrice Pavis: *Színházi szótár,* ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia, Budapest, L'Harmattan, 2006, 282.

[15] Amanda Wrigley: The Spaces of Medieval Mystery Plays on British Television, *Shakespeare Bulletin*, vol. 33, 2015/4, 569–593.

[16] Pintér Márta Zsuzsanna: A mikófalvi passiójáték bemutatója, *Élet és Tudomány*, LXVIII. évf., 2013/24, 755–757.

um és az Árpád-házi Szent Erzsébet plébánia önkénteseinek együttműködésével szenvedéstörténetét, amelyet egy mozgó színpadi installációra építve valósított meg. Az előadás sikerén felbuzdulva 2016 húsvétjára Kaj modern passiójátékot írt egy amatőr fiatalokból álló színjátszó csoportja számára: a tizenhárom szereplő a Názáreti Jézus kivételével hétköznapi öltözetben, mai nyelvezetet beszélve jelenítette meg a keresztre feszítéshez vezető eseménysort, a jelenetek között pedig főszereplőváltás történt, jelképesen mindig másik szereplő öltötte magára Krisztus fehér ruháját. A Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Karán alakult 2002-ben Medgyesy S. Norbert kezdeményezésére a Boldog Özséb Színtársulat (BÖSZK), amely eddig közel 162 taggal és 92 előadással szerepelt 25 különböző helyszínen a Kárpát-medencében, köztük a Nemzeti Színházban, Csíksomlyón, Nyitrán, Nagyváradon és Zágrábban is.[17]

A misztérium*dráma* meghatározása kapcsán érdemes megemlíteni Bodó Márta törekvését, aki dr. Gáldi László Claudel-elemzése nyomán törekszik megfogalmazni, milyen lehetne „az igazi katolikus dráma". A szereplők belső konfliktusai ezekben a darabokban teológiai távlatokat is nyitnak, a művek tartalmilag, szellemiségükben is vallásosak, klasszikus előzményeik – például Corneille vagy Racine tragédiái – már Claudel előtt is a hit és az irodalom szintézisére törekedtek. Nyelvi világuk merít a liturgiából, a szentírási stílusból, valamint a zsoltárok poétikai struktúrájából. Nem idegenkednek a középkori moralitás hagyományától, ugyanakkor a modern drámaeszközökkel új kontextusba helyezik azt. Az örök erkölcsi dilemmák kortárs értelmezésben jelennek meg, megőrizve az időtálló értéktartalmat.[18]

A misztérium*dráma* (meglátásom szerint) két csoportra osztható:

- Szentéletrajzi feldolgozások: Krisztus vagy a szentek életét feldolgozó művek, amelyek közvetlenül kapcsolódnak a keresztény mítoszhoz. Ide sorolható többek között Paul Claudel *Johanna a máglyán* és *Angyali üdvözlet* című darabja, T. S. Eliot *Gyilkosság a székesegyházban* című műve, Maurice

[17] A PPKE BTK és az LFZE hallgatóival és fiatal zenészekkel közösen előadott *Zenés misztériumjáték a teremtéstől a Háromkirályok hódolatáig* című produkció 2024 novemberében a Nemzeti Színház Gobbi Hilda termében aratott nagy sikert. 2025 áprilisában a 18. századi csíksomlyói húsvéti misztériumjáték újra színre került a VIII. Keresztény Színházi Fesztiválon az Újszínházban. 2016-ban pedig a BÖSZK produkcióját – a *Szűz Mária mennybevételéről* című misztériumjátékot – a Nemzeti Színház nagyszínpadán is bemutatták. A Boldog Özséb Színtársulat iskoladráma- és azon belül misztériumjáték-előadásai a Magyar Művészeti Akadémia (MMA) Kiadó *Iskoladrámák* című honlapján láthatók: https://www.youtube.com/playlist?list=PLLk5pyprK_DhumCgUUpqZHjf33-C9XpDl (Letöltés: 2025. október 18.)

[18] Bodó Márta: Misztériumjáték? Katolikus dráma? Irodalmi igényről és lelkipásztori célról erdélyi vallásos színművekben, *Keresztény Szó*, 16. évf., 2005/11.

Maeterlinck *Mária Magdolna* és *Szent Antal csodája* című drámái, valamint Visky András *Tanítványok* című darabja.

- Mitikus-reflektív művek: a mítoszra reflektáló, de nem az Evangélium vagy a szentek életét feldolgozó szövegek, amelyekben az emberi lét alapvető kérdései, a transzcendenshez való viszony és a misztérium*dráma* modellje jelenik meg. És mert a Bécsy által meghatározott modell felismerhető bennük, a teoretikusok annak ellenére is misztériumdrámaként elemezhetik ezeket a darabokat, hogy nem a keresztény kánon történeteit dolgozzák fel. Ide sorolható például Pilinszky János *Urbi et orbi* című alkotása, Samuel Beckett *Godot-ra várva*, Visky András *Alkoholisták* és *Megöltem az anyámat*, Ivan Viripajev *Részegek*, Háy János *A Gézagyerek*, Madách Imre *Az ember tragédiája* című alkotása, valamint Esterházy Péter drámái. Beckett *Godot*-ja kapcsán Bécsy megállapítása, hogy a drámában két világszint jelenik meg, az emberfeletti világszint pedig maga a semmi. Ezzel szemben Visky András a következőket fogalmazza meg: „A *Godot*-ban Beckett a nyugati kultúra egyik alapító történetének, illetve történetgyűjteményének, a bibliai elbeszélésnek az újramondhatóságát vizsgálja, illetve azt a kérdést, hogy vajon aktorok vagyunk-e még egyáltalán a megváltás kozmikus színházában."[19]

A misztérium*drámák* és misztérium*játékok* mellett léteznek olyan színházi előadások, amelyek dramatikus szöveg nélkül állítják színpadra az evangéliumi történetet. Ezek a testet, hangot, zenét, képiséget központi kifejezőeszközként alkalmazó, elsősorban nem-narratív kezdeményezések a színpadi jelenlét felé tolják el az előadást. A színtér centrumává a színészi testet, a fényt, a vizualitást vagy a zenét (esetleg ezek együttesét) helyezik, céljuk a jelenlevők spirituális transzformációja, a nézők fizikai vagy érzelmi bevonása az előadásba. A misztérium*színházi* törekvések a 20. század második felében a keleti színházi kultúra hatására jelentek meg Európában, képviselőik a színház gyökeréhez igyekeztek visszanyúlni, és próbálták újrajátszani az adott kultúra eredetmítoszait. Ez a forma erőteljesen keresztény szimbolikát mozgósít, rituális és költői elemeket is tartalmazhat. Ide sorolható pl. Jerzy Grotowski vagy Anatolij Vasziljev színháza, valamint Romeo Castellucci *Máté-passió*ja.

[19] Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2020, 11.

A misztériumjátékok története

A misztériumjáték a 13–15. századi Nyugat-Európa városi környezetében kialakult, dramatikus műfajként az egész üdvtörténetet (a teremtéstől az utolsó ítéletig) reprezentálta, hangsúlyt fektetett Jézus Krisztus életének kulcsmozzanataira. A gyakran két-három napos előadások általában 40–50 ezer soros szövegek alapján kerültek bemutatásra. A műfaj gyökerei a 10–13. századi, latin nyelvű, gregorián dallamon előadott liturgikus drámákhoz nyúlnak vissza. A konferenciakötet első részében a misztériumjátékok történetét tárgyaló, a műfajt jellemző tanulmányok kaptak helyet. Medgyesy S. Norbert a magyarországi misztériumjátékok történeti alakulását, tematikai sajátosságait és vallásos-színházi jelentőségét vizsgálja a középkortól a 18. század végéig, különös tekintettel a csíksomlyói ferences iskoladráma-hagyományra. A szerző részletesen elemzi a misztériumjáték fogalmát. A késő középkorra a misztériumjáték önálló színházi formává fejlődött, amely eltávolodott a szűken vett egyházi keretektől, de tematikai és teológiai értelemben továbbra is a keresztény liturgikus tradícióból merített. Medgyesy kifejti, hogy a klasszikus misztériumjáték a később külön dramatikus egységekké vált előadásokat is magában foglalta, így például a paradicsomjátékként, karácsonyi, pásztor-, Háromkirály-, gyertyaszentelő-, tíz szűz-, passió-, húsvéti, úrnapi, Nagyboldogasszony- és utolsóítélet-játékként ismert színpadi darabokat. Ezeket a produkciókat egyre gyakrabban anyanyelven, világiakból szerveződő vallásos társulatok mutatták be elsősorban utcai környezetben, ami lehetővé tette a Szentírás történeteinek és a keresztény tanításoknak a közvetítését az írástudatlan emberek számára. Míg Nyugat-Európában a 14–15. századi misztériumjátékok az üdvtörténet teljességének dramatizálására törekedtek, addig a csíksomlyói ferences iskoladrámák elsősorban a passiótörténetre, vagyis Krisztus szenvedésére és megváltó áldozatára koncentráltak.

Győrei Zsolt tanulmányában a misztériumjáték műfaján belül megjelenő komikus elemek rendszerezésére és tipologizálására vállalkozik, különös figyelmet szentelve a nevetés dramaturgiai, színpadi és stilisztikai regisztereinek. A szerző meggyőzően érvel amellett, hogy a középkor egyik legjelentősebb színpadi formájában a komikum már a műfaj kialakulásától fogva jelen volt, és idővel egyre hangsúlyosabb szerepet kapott. Írása alapján a komikus epizódok számottevő mértékben hozzájárultak a misztériumjáték világi karakterének fokozatos kibontakozásához. Amint a színjátékok a templomtér szakrális teréből fokozatosan a templomkapu előtti térbe, majd a piactérre helyeződtek át, a vallásos dramatikus formák egyre inkább asszimilálták a világi színjátszás

elemeit. A misztériumjáték műfaja ily módon a szakrális és a teátrális mezsgyéjén mozgott: célja a vallási igazságok performatív megjelenítése és hatásos közvetítése volt. A komikum azonban (Győrei meglátása alapján) nem a transzcendens tartalmak kiüresítését vagy relativizálását szolgálta, hanem az áhítat esztétikai közvetítőivé vált: a nevetségesség nem megkérdőjelezte, hanem épp ellenkezőleg, aláhúzta a szentnek nyilvánított tartalmak érinthetetlenségét.

Sirató Ildikó *Misztériumhistória* című tanulmánya a középkori hagyományból öröklött műfaji struktúrák és színpadi gesztusok kortárs újrapozicionálásának feltérképezését kísérli meg. A szerző elemzéseiben nem triviális összefüggésekre mutat rá a 20. század első harmadában a pszichologizáló-realista színházi formanyelvből kiábránduló avantgárd törekvések és a misztériumjátékok dramaturgiai, ikonográfiai és rituális hagyománya között. Hangsúlyozza, hogy a 21. század első évtizedeiben megjelenő posztdramatikus műfajok, valamint a közösségi színházi kísérletek is gyakran e történeti-műfaji örökség reflexiójaként értelmezhetők. Sirató rámutat arra, hogy a középkori misztérium- és passiójátékok modellje – bár a felvilágosodás következményeként marginalizálódott a közösségi reprezentációk körében – nem tűnt el teljesen. A keresztény kultúrkör legnagyobb ünnepe, a húsvét továbbra is megőrzi a szenvedéstörténet kiemelt szerepét, miközben a misztériumjátékokra jellemző dramaturgiai és vizuális eszközök átalakított formában, áttételes módon újra és újra felbukkannak a modern és kortárs színházi gyakorlatban (pl. Vörösmarty *Csongor és Tünde* című drámája). A 19. század végére és a 20. század elejére ezek a hagyományok új jelentésrétegekkel bővülve integrálódtak a modern dráma esztétikájába, példaként említi többek között Hugo von Hofmannsthal *Jedermann* című művét, amely az *Akárki (Everyman)* című középkori moralitás újrafogalmazása. A misztériumjáték, illetve a „misztériumszínpad" motívuma a 20. századi magyar színháztörténetben is visszatérő elemként jelent meg, különösen az ún. keresztény kurzusok kulturális gyakorlatában. A színháztörténész megemlíti Dohnányi Ernő, Bartók Béla, Kodály Zoltán és Liszt Ferenc nagyszabású zeneműveit, Hevesi Sándor és Németh Antal *Az ember tragédiája*-rendezéseit (amelyek a misztériumszínpad látványvilágát és kompozíciós logikáját elevenítették fel), valamint Kazimir Károly színházát is. Sirató meglátása alapján a 20. század második felében újra előtérbe került a közösségi színház gondolata: a gyakran részvételi vagy immerzív, beavató színházként működő előadásokban a rituális színház új formái kaptak teret. E tendenciákhoz sorolhatók többek között Ruszt József, Paál István és Somogyi István kísérletei is, akik tömegprodukciókban, alternatív formanyelvekben és erőteljes szimbólumrendszerekben gondolkodtak.

A moralitás

A moralitás vallási vagy erkölcsi tanulságokat hordozó emberi és allegorikus figurákat felvonultató színjáték, amely a 15. században keletkezett. Legismertebb példája a *Jedermann-* vagy *Everyman*-dráma, témája a keresztény ember halála. Isten számadásra szólítja fel az embert, aki barátaihoz, szeretteihez fordul segítségért, de mindenki elutasítja, csak a Jótett és a Tudás van segítségére. Így halála előtt ráébred az evilági dolgok hiábavalóságára, és meggyónja bűneit, vagyis bűnbocsánatot nyerve hal meg.[20] A kortárs magyar drámairodalomban Borbély Szilárd *(Akár Akárki),* Kárpáti Péter *(Akárki),* Darvasi László *(Szív Ernő estéje)* moralitásjátékai dolgozzák fel a halálra való felkészülést (felkészületlenséget) és az egyén haláltól való félelmét.

Herczeg Tamás e kötetben szereplő írása a szegedi Dóm tér kulturális és szakrális jelentőségét vizsgálja a Szegedi Szabadtéri Játékok tükrében, különös tekintettel a *genius loci* (a hely szelleme) fogalmára. Kiemelkedő példája a Salzburgi Ünnepi Játékokat előképének tekintő, 2020-ban színpadra állított *Akárki* című moralitásjáték, amely a pandémia idején reflektált az emberi lét végességére és az erkölcsi kérdésekre. Akkor, amikor a modern kor embere kénytelen volt szembenézni a középkori védekezési gyakorlattal (karantén) és az elmúlás kérdéskörével. A tanulmány rávilágít arra, hogy a szegedi Dóm tér Klebelsberg Kuno kultúrpolitikájának eredményeként a nemzeti megújulás szimbóluma lett: a templom előtti tér egyszerre szolgálja a művészetet, a közösséget és a nemzeti identitást.

Kortárs olvasatok: misztériumdrámák a színpadon

Pálfi Ágnes és Szász Zsolt tanulmánya a *Madách Projekt 2023* című kezdeményezés néhány jelenetét kutatja. A produkció során – amely a Budapesten megrendezett Színházi Olimpia keretében valósult meg – négy kontinens tizenegy országának színművészet szakos hallgatói bemutatták Madách Imre *Az ember tragédiáj*át. Pálfi a *Tragédia* eszkimó színét olyan kulcsjelenetként értelmezi, amelyben eldőlhetne az emberiség sorsa. Szerinte Madách tudatosan hagyta nyitva azt a kérdést, hogy Ádám és Éva egyesülése megtörténik-e. Amennyiben igen, az aktus az újrakezdés reményét jelentené, elmaradásával viszont az emberiség kihalása válik véglegessé. Pálfi ezt a dilemmát elemzi először Hubay Miklós

[20] Moralitás, in Diós István – Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, Budapest, Szent István Társulat. https://lexikon.katolikus.hu/M/moralit%C3%A1s.html (Letöltés: 2025. augusztus 21.)

A bál után című kamaradarabján keresztül, ahol a „szent nász" elmaradása egy atomkatasztrófa sújtotta világból való kiüresedett emberpár tragédiájává válik, de mégis felcsillan az isteni kegyelem lehetősége. A *Madách Projekt 2023* bukaresti színinövendékeinek előadása radikálisan új, erotikus-parodisztikus kontextusba helyezte az eszkimó színt. A játszók a profán erotikát állították szembe a misztérium szentségével, megidézve Lilith alakját (mint Éva alternatíváját és a női emancipáció jelképét). A bukaresti színinövendékek előadásában Lilith démonikus, erotikus, sötét nőalak, aki Ádám halálos ágyából (vagy inkább tudatalattijából) bukkant elő, és szexuális aktust kezdeményezett Ádámmal. Pálfi írásából kiderül, hogy ebben a kontextusban Lilith már nemcsak a női szexualitás „profán" aspektusát testesíti meg, hanem azt az erőt is, amely kivonja magát az isteni rendből, de mégis hatással van a teremtésre. Szász Zsolt az identitástudat felől közelítette meg a *Tragédia* egy-egy színének bemutatását. Meglátása szerint az athéni, római és bizánci jelenetek egyértelműen megmutatták, hogy a színrevitel módja szorosan összefügg a fiatal színészek saját nemzetük mitikus és történelmi emlékezetével. A szerző amellett érvel, hogy a *Tragédia* szakrális reprezentációinak szemszögéből való megközelítése rávilágíthat arra, milyen mélyen gyökerező pszichológiai energiák és vallási képzetek mozdulnak meg a színészi identitás személyes és művészi megnyilatkozásai során.

Lips Adrián Karády Katalin életének traumáit, identitását és művészi örökségét dolgozza fel a női szenvedéstörténet aspektusából. A tanulmány Rusz Márk Milán színdarabját elemzi, amely Karády életének szenvedéstörténetét meséli el. Lips a Pierre Nora-féle emlékhelyek felől értelmezi az előadást, és kifejti, hogy a francia történész szerint az *emlékezet helyei* akkor jönnek létre, amikor az élő, közvetlen emlékezet eltűnőben van, és pl. tárgyak, helyszínek, történetek, dalok rögzítik, konzerválják azt. A tanulmány ezt a gondolatot ülteti át a színház nyelvére, ahol a Karády-életút és a hozzá kapcsolódó dalok emlékhelyként működnek. Az *Idegenben keserűbb a sírás…* című színdarab ezeken keresztül az emberi lét misztériumát, az Istennel vagy az Abszolúttal való eggyé válást dolgozza fel. A konferenciakötet szempontjából érdemes megemlíteni, hogy a *Szentendrei evangélium* szerzője és rendezője Rusz Milán, a Magyarországi Szerb Színház igazgatója volt. A *Szentendrei evangélium* a népi passiójáték szerb változata, felező tizenkettesekben írt szöveg, a magyarországi szerb nyelvjárás sajátosságait tükrözi, zenei és táncművészeti betéteiben is a szerb folklór és egyházi énekhagyomány elemei szerepelnek benne.[21]

[21] Milosevits Péter: Papagáj a Rondellán, passiójáték Szentendrén, *Barátság*, 2013. szeptember 15., 7600–7601. https://epa.oszk.hu/01200/01259/00067/pdf/EPA01259_baratsag_2013_04_belivek_38-39.pdf (Letöltés: 2025. augusztus 17.)

Rákóczy Anita tanulmánya Tompa Gábor Beckett-rendezéseit kutatja, amelyekben a rövidzárlatok, az elektromos kisülések és az égi, transzcendens fény dramaturgiai szervezőerővé válnak. Elemzésében hangsúlyozza, hogy a rövidzárlatok, elektromos kisülések és a színpadon megjelenő különös fényhatások nem pusztán látványelemek, hanem a Beckett-szövegek abszurd világát mélyítik el, sőt új értelmezési dimenziókat nyitnak. Tompa már pályája kezdetétől fogva érzékenyen fordult az elektromosság szimbolikus lehetőségei felé: a meghibásodó technikai eszközök vagy önálló életre kelő tárgyak nemcsak a hétköznapiság abszurditását erősítik, hanem sugallnak valamit egy emberfeletti dimenzió létezéséről is.

Sepsi Enikő tanulmánya azt vizsgálja, hogy *Az angyal válaszol* felolvasásperformansza és Oscar Wilde *Salomé*ja Diana Dobreva rendezésében értelmezhetők-e a misztériumjáték kortárs változataiként. A kiindulópont a misztériumdráma és a liturgikus dráma elméleti hagyománya (Bécsy Tamás, Patrice Pavis, Erika Fischer-Lichte), valamint a misztérium fogalmának elkülönítése a miszticizmustól. *Az angyal válaszol* esetében a tanulmány amellett érvel, hogy bár az előadás nem rendelkezik a klasszikus misztériumjáték strukturális elemeivel, a hittitkokba való beavatás, a titok nyelvi-poétikai jelenléte, a csend, a többnyelvűség és az angyali megszólalás személyessége révén mégis transzformatív, közösségi tapasztalatot hoz létre. Az angyal itt nem pusztán hírnök, hanem személyre szabott tanítómester, aki a közvetlen istentapasztalat modern formáját közvetíti. Oscar Wilde *Salomé*ja ezzel szemben a misztérium érzéki és teátrális dimenzióját hangsúlyozza. A bibliai történethez hozzáadott jelenetek (a kánai menyegző és Lázár feltámasztása) a misztériumjátékok kettős színpadát idézik meg, miközben Salomé és Heródiás viszonya a bűn, a vágy és az istenkeresés formáit teszi láthatóvá. A két előadás így eltérő eszközökkel, de közös céllal kapcsolódik a misztérium hagyományához: a nézők önreflexiójának és spirituális érzékenységének felébresztésével.

A színpadra állított misztériumdrámák zeneisége és költőisége

Hegyi Dániel Tibor tanulmánya a *Johanna a máglyán* című, Paul Claudel és Arthur Honegger közös alkotásában létrejött oratórium 2013-ban Vidnyánszky Attila által színre vitt előadását tárgyalja. Hegyi rámutat arra, hogy Claudel a képzőművészetből ismert anamorfózis elvében találta meg Jeanne d’Arc történetének és megírásának kulcsát: a szent élettörténetét visszafelé meséli el. Az oratórium a zeneiség mellett költői és liturgikus elemeket is egyesít, Vidnyánszky

rendezése pedig Claudel esztétikai elveit követve liturgikus struktúrával, szimbolikus képekkel és összművészeti szemlélettel teremti meg a szakrális jelentésrétegeket. Hegyi véleménye alapján a különböző rendezéstipológiák közül Jeanne d'Arc alakjának rituális színház felől történő megközelítése az ún. katartikus dimenzió miatt is evidensnek tűnhet, hiszen ennek két jellemzője, az erőszakábrázolás és az áldozatvállalás is a dramatizált Johanna-feldolgozások egyik legfontosabb védjegyének tekinthető.

A konferenciakötetben szereplő Claudel-oratóriumot középpontba állító tanulmány átvezetést kínál azokhoz az elemzésekhez, amelyekben a zene központi szerepe válik az elemzés fő irányává. Sirató Ildikó *Misztériumhistória* című írásában kifejti, hogy a liturgikus műfajok a 16. századtól kezdve a 20. századig élő hagyományként jelentek meg zenében és színházban egyaránt. A 17–20. században a misztériumdrámák és liturgikus zenei formák már nemcsak latinul, hanem nemzeti nyelveken is megszólaltak. A 20. század második felében továbbéltek ezek a formák, különösen az oratóriumszerű színrevitelekben és szabadtéri előadásokban, amelyek a zene, tánc és mozgásművészet határterületeit is érintették. Sirató említi többek között Bach, Kodály, Bartók, Orff, Honegger, Britten és Reinhardt alkotásait.

Nagy Máté írásában kifejti, hogy Benjamin Britten műjegyzéke rendhagyó műfajokkal gazdagította a 20. századi szakrális zene kánonját. Egy-egy ó- és újszövetségi részlet, illetve egy középkori japán nódráma nyomán írt, angol nyelvű librettóra komponálta meg példabeszéd-operáit, amelyek magukon viselik a protestantizmus vívmányait, úgy mint a gyülekezet aktívvá tételét, bevonását a templomi cselekményekbe és az anyanyelven való tanítást, prédikációt. Nagy tanulmányában arra keresi a választ, hogy fel lehet-e támasztani, és ha igen, milyen módon a középkori misztériumjátékok világát a 20. század vokális művészetében.

Ahogy Bécsy Tamás kapcsán korábban utaltam rá, a kortárs színház gyakran a lírai látásmódot helyezi előtérbe (különösen a misztériumdráma modellje alapján épülő előadások). Ezekben a művekben a szöveg nem klasszikus dialógusokra épül, hanem költői gondolatokra, amelyek a szereplőkben belső élményként, intellektuális költői tapasztalatként jelennek meg. Ennek következtében a karakterek nem cselekvő, egymásra reagáló személyiségek, hanem költői alakzatok, akik az emberi lét határhelyzeteit testesítik meg. A költőiség itt nem csupán stiláris díszítőelem, hanem mélyen áthatja az egész előadás struktúráját: a színház nem realista ábrázolásra törekszik, hanem az érzelmi, gondolati mélységek érzékeltetésére. Így színház és költészet egymásban teljesednek ki: a költészet biztosítja az előadás szellemi és nyelvi rétegeit, míg a színház ezeknek érzéki, vizuális és ritmikai megjelenítésével ad teret, testet és atmoszférát a lírai

tartalomnak.[22] Fontos hangsúlyt kaphat a költőiség megjelenése az e kötetben szereplő Madách- és Visky-drámák színpadra állított változataiban, valamint Katona Imre, Vidnyánszky Attila, Michaela Panainte, Robert Wilson rendezéseiben.

Maczák Ibolya Pilinszky drámáit misztériumdrámaként értelmezi, utal arra, hogy a költő ismerhette Bécsy Tamás drámamodellekről szóló tanulmánysorozatát, amely döntő fordulatot eredményezhetett drámaírói munkásságában.[23] Felhívja a figyelmet arra is, hogy Pilinszky leginkább Paul Claudel motívumait használta alkotásaiban,[24] mert nagy hatást gyakorolt rá a Szinetár Miklós által rendezett, a Szegedi Szabadtéri Játékokon bemutatott *Johanna a máglyán* című szabadtéri előadás, amely az orleans-i szűz életének legfőbb állomásait dolgozza fel oratorikus formában. A költő írja az előadás megtekintése után: „Bűn és szentség középkori, sőt evangéliumi szókimondással kerül a helyére, ahogy az a középkori misztériumokban volt szokás, vagy ahogy azt a paraszti passiójátékokban tették."[25] E tanulmánykötetben Maczák Pilinszky *KZ-oratórium* című művének előadás- és recepciótörténeti elemzését adja, és több szempontból is izgalmas kérdéseket vet fel. Mindenekelőtt azért, mert a második világháborút követően megváltozott politikai környezetben ez volt szinte az első olyan dráma, amely passiójátékként is értelmezhető. Ebben az összefüggésben idézi fel a darab korai amatőr előadásait is, amelyek jelentős hatást gyakoroltak a Nemzeti Színház tíz évvel ezelőtti, Katona Imre rendezte bemutatójára.

Bodó Márta Szilágyi Domokos erdélyi költő *Öregek könyve* című versének színpadra állítását vizsgálja, amely fájdalmas, ironikus értelmezése a lélek és a test átalakulásának a halálra való felkészülés során. A vers 699 sorból áll, és teljes képet ad az ember halállal szembenéző élményéről. Mihaela Panainte modern *danse macabre*-ként dolgozta fel ezt a szöveget: a színpadon feltűnő két alak egymást készítik fel a temetésre. Mindketten maszkot öltenek, és úgy néznek szembe a halállal, mint akiknek mindent meg kell tanulniuk ahhoz, hogy felkészüljenek rá. A darab befejezése brutális ráébredés a valóságra: az öregember alsóneműben marad a fokozatosan eltűnő színpad közepén, miközben munkások jönnek be, és elbontják a díszletet. Bodó tanulmányának kuriozitása, hogy a színházi előadás költőiségére (különösen a lábjegyzetekben) számos utalással él.

[22] A költészet és színház összefüggéseinek vizsgálatát *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban* című monográfiámban végeztem el, amelyben elsősorban azt elemzem, miként jelenik meg a költői szöveg performatív, rituális és szcenikai dimenziókban a kortárs színházi gyakorlatban.

[23] Maczák: *Papírdarabok,* 27–29.

[24] Uo., 12.

[25] Pilinszky János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999, 373.

Meglátása szerint az előadás színpadi nyelve nem pusztán illusztrálja a verset, hanem érzéki dimenziókban értelmezi azt, megtartva a költői képiség és nyelvi sűrűség alapkarakterét. Mindez leginkább vizuális és mozgásos szimbólumokkal valósul meg: a színes fóliákkal szabdalt tér, a fehérre mázolt arcú színészek, a groteszk játék és a maszkhasználat mind azt a határhelyzetet jelenítik meg, ahol az életből a halálba való átmenet történik. A verssorokkal párhuzamosan kibomló színpadi képek és gesztusok szürreális és álomszerű atmoszférát teremtenek, így az előadás egyfajta vizuális költeménnyé válik.

Az önátadás színháza

A misztériumdrámák kortárs színpadra való állítása kapcsán felmerül, hogyan tudja átformálni a kortárs színház a résztvevők és jelenlevők lelkivilágát. A keresztény liturgia cselekményeinek célja a hívők közösségének erősítése Istennel. A szentmisét celebráló személy olyan rituális eseménysort hajt végre, amely a jelenlevők aktív részvételével zajlik.

> Jézus utolsó vacsorájának szimbolikusan megjelenített drámai és ugyanakkor liturgikusan szakrális, teológiailag misztikus jellege egyformán jelen van. Így bátran kimondhatjuk, hogy a liturgia már önmagában is hordoz drámai elemeket, melyek Isten megjelenését készítik elő a hívek közösségében. Ez azonban önmagában kevés lenne mindannak megvalósításához, amire Isten népét elhívta. Különös figyelmet kell szentelnünk tehát a következő kapocsnak, amely a liturgiát és a drámát összeköti: ez pedig a katarzis[26]

– írja Thorday Attila. A *Misztérium a kortárs színpadon* konferencia tanulságai alapján a katarzist sok esetben a résztvevők önmagukról való lemondása, önátadása előzi meg.

Kedves Emőke írása azt vizsgálja, hogy a Loyolai Szent Ignác *Lelki gyakorlatok* című művében leírt meditatív és imaginatív imádságos módszereit alkalmazták-e a jezsuita iskolai színház keretein belül a 16. és 18. század között. A Szent Ignác-i ima főbb lépései (pl. ráhangolódás, testi érzékelés, a bibliai szakasz többszöri átolvasása, Isten jelenlétének tudatosítása az öt érzékszerv bevonásával, a jelenet szereplőinek és helyszínének belső szemlélése, Jézus és a résztvevő

[26] Thorday Attila: A misztériumjátékok az evangelizáció szolgálatában, *Deliberationes*, 9. évf., 2016/1–2, 176. https://epa.oszk.hu/04200/04291/00018/pdf/EPA04291_deliberationes_2016_1-2_174-188.pdf (Letöltés: 2025. augusztus 18.)

kapcsolatának elmélyítése, személyes imabeszélgetés Jézussal vagy Máriával) Kedves szerint a színházi próbafolyamat részeként is értelmezhetőek. Bár a színházi előadások retorikai és erkölcsi nevelést szolgáltak, a jezsuiták lelki technikái elsősorban az egyéni lelkigyakorlatokra korlátozódtak, nem pedig a színpadi felkészülésre. A kutatás összevetéseket tesz Sztanyiszlavszkij rendszerével is annak érdekében, hogy megvizsgálja, vajon a modern színjátszási módszerek visszhangozzák-e az ignáci lelkigyakorlatokat. Végső soron a tanulmány arra a következtetésre jut, hogy bár mindkét terület értékeli a belső élményt és az átalakulást, a jezsuita iskolai színház elsődlegesen oktatási és előadói célokat szolgált, nem pedig misztikus vagy introspektív gyakorlatokat.

Rideg Zsófia *Szűz Mária zsonglőrje, avagy a teljes önátadás színháza* című írásának kulcspontja a jelen pillanatnak szentelődés. A színház, amely a pillanat művészete, természetes közeg lehet ahhoz, hogy a transzcendensnek való önátadást a játszók önmagukban és a nézőkben kibontakoztassák. Rideg azt keresi, hogyan válhat az emberi test maga misztériumszínpaddá, az előadás pedig játszót és nézőt egyaránt átlényegítő, felemelő misztériumjátékká, hogyan léphetnek át a jelenlevők saját anyagi világukból a halhatatlanság dimenziójába. Meglátása szerint a minőség keresése már önmagában az odaadás jele, mert Isten mindenben a legmagasabb minőségben van jelen. A 20. század nagy színházi reformereit is a magas minőség iránti igény hajtotta, ez ébresztette rá őket a színház szakralitására, és fedeztette fel velük többek között a keleti színházi formákat is. Természetesen nem az előadói formát vették át, hanem elsősorban a színész, a játszó személy önmagán végzett munkájának fontosságát. Tanulmányában Rideg saját fordításában közöl egy interjút Grotowskival, amelynek egyik meghatározó gondolata, hogy a forrástechnikák forrása (a természetfeletti) akkor érzékelhető, amikor a színész vagy néző képes felfüggeszteni a test és az elme hétköznapi kondicionált technikáit, viselkedését a valami kezdetihez, ősihez való visszatérés által. A lengyel rendező szerint akinek ez sikerül, annak a jelenlétében „energetikai derű” tapasztalható. Mindezek kapcsán Rideg a baul életformát említi. A baul énekes ugyanolyan intenzitással énekel akkor is, ha senki sem hallgatja, mint amikor a közönség előtt áll, mert Istenhez énekel, és teljes önátadással él, folyamatos imádságban és énekben.

Domokos Johanna tanulmánya hasonló kérdéskört vizsgál: hogyan teszik lehetővé a kortárs művészeti előadások a lélek üdvözülésének felsejlését. Míg a misztériumjátékok lényege a keresztény hitvallás történeteinek dramatizálása, főként a Szentírás eseményeinek, különösen Jézus Krisztus szenvedésének, halálának és feltámadásának bemutatása, addig a kortárs művészet gyakran szimbolikus, allegorikus művészi nyelvezettel sejteti fel a transzcendenst, és érzékenyíti a belső úton járókat. Mindkét esetben az eseményrítus téridejére összegyűlt

előadók és befogadók a felemelkedettség élményében részesülnek. Példaként Domokos Parvathy Baul a budai Fonóban tartott koncertjét elemzi, amelyben részt vett Wittek Béla (lant) és Rideg Zsófia (fordító) is, és amely Tagore és Lálan Fakír misztikus énekeire épült. Domokos a koncert jellemzőit állítja párhuzamba a misztériumjáték öt jellemzőjével, amelyeket Dante Alighieri nyomán határoz meg: szimbolikus és allegorikus jelentés, vallási/spirituális tartalom, közösségi részvétel, dramatizált összművészet, valamint tanító/inspiráló jelleg. A performansz (az előadás) maga válik a misztérium megtapasztalásának eszközévé, amelyről a nézők is átalakító élményként számoltak be. Vagyis lehetővé teszi, hogy a hallgató a szó szerinti történettől a legmélyebb spirituális jelentésig juthasson el, azaz lelkét egy magasabb megértés és megvilágosodás felé vezesse.

A fényforrás

A kötet csúcspontjának talán épp az önátadás (és a transzcendenssel való találkozás) okán Gleason-Nagy Natália rendező vallomása tekinthető. Írása azt a személyes és művészi utat mutatja be, amely Visky András *Megöltem az anyámat* című drámájának két különböző feldolgozásán keresztül bontakozott ki. Gleason-Nagy először 2013-ban Londonban ateistaként, majd 2017-ben Washington D. C.-ben, már hívőként rendezte meg az előadást. A szerző a próbafolyamatokat és az előadásokat posztmodern passióként értelmezi, ahol a színház nemcsak művészi kifejezőeszköz, hanem spirituális tér is: a hit, a megtérés, a közösségi gyógyulás és az önazonosság keresésének helyszíne. A tanulmány rámutat arra, hogy a darab és a belőle születő előadások hogyan hozzák közelebb a transzcendens tapasztalatot, és hogyan válik a színház a személyes hit megszületésének helyszínévé. Gleason-Nagy a színházi próbatermet rendezése során a teremtés szakrális tereként szemlélte, ahol a játék során idő és tér, élet és halál, test és lélek határai elmosódnak, és a posztmodern ember újra kapcsolatba kerülhet a transzcendenciával. „Ki van a fényforrás mögött? Valaki, egy mindenható vak valaki; senki, egy mindenható vak senki. A fényforrás mögött a legsötétebb a sötét”[27] – idézi Gleason-Nagy a Visky-dráma Bernadettjének szavait, és kifejti:

> Ezt a mondatot Londonban még ateizmusnak olvastam, konkrétan istentagadásnak. Irodalmilag nagyon tetszett, provokatívnak találtam, és azonosulni tudtam a szöveg ígéretével, hogy a jó után biztosan jön majd egy sokkal rosszabb rossz. Én Isten nélkül is csodáltam Bernadettet, hiteltelenül is passiónak gondoltam ezt a drámát… Még

[27] Visky: *Megöltem az anyámat,* 8.

> nincs három éve, hogy megkeresztelkedtem, és ebben a döntésben jelentős szerepet játszott az általam megrendezett két előadás.

Hasonló élményről számol be Herczeg Tamás, a Szegedi Szabadtéri Játékok igazgatója is: „Noha a rendszerváltás után – kollégáimmal együtt – a kor szellemét képviseltük, be kell vallanom, hogy a Szegedi Szabadtéri 1931-es *Magyar passió*t idéző, valamint a salzburgi *Jedermann*ra reflektáló *Akárki* című moralitásjáték szemléletváltást hozott számomra.”

Összegzés

A konferencián elhangzott előadások a misztériumjáték fogalmát tág értelmezési spektrumon vizsgálták, ezért fontosnak véltem a misztériumdráma, misztériumjáték és a misztériumszínház elkülönítését. Ezek a fogalmak számos esetben felcserélődnek a kortárs diskurzusban. A színpadra vitt misztériumdrámák sok esetben nem tekinthetők misztériumjátéknak, hiszen a közösség aktív részvétele és a krisztusi események újrajátszása hiányzik belőlük. Viszont egyre több színházi előadás hordozza magában a misztériumjátékok egy-egy elemét vagy a misztériumdráma modelljét.

A konferenciát záró kerekasztal-beszélgetésen Sepsi Enikő, a Színház- és Filmművészeti Egyetem rektora, a Művészettudományi Doktori Program vezetője, továbbá Vidnyánszky Attila és Tompa Gábor színházigazgatók, valamint Kozma András vettek részt. Álláspontjuk szerint a színpadi esemény akkor közelíti meg leginkább a misztériumjáték sajátosságait, ha a krisztusi narratívára reflektálva képes közösségi tapasztalatot létrehozni. E folyamatban meghatározó szerepet játszhat a líraiság, a zenei komponensek, a szimbolikus és metaforikus kifejezésmód, de akár a blaszfémia alkalmazása is. A leglényegesebb tényező azonban az a fajta nyitottság, amelynek révén a résztvevők képesek felfüggeszteni saját személyiségük határait, és teret engedni a transzcendens tapasztalat kibontakozásának. A misztériumjáték nemcsak egy történet elmesélése, újramondása, hanem egy belső lelki utazás, amely során a színésznek és nézőnek egyaránt ki kell üresítenie önmagát, hogy a transzcendenssel való találkozás pillanata megszülethessen benne. Bernadett kérdése Visky *Megöltem az anyámat* című drámájában – „Ki van a fényforrás mögött?” – végső soron nem megválaszolandó feladványként, hanem az előadás során átélendő találkozásként, tapasztalatként értelmezhető.

* * *

Ezúton szeretném kifejezni őszinte köszönetemet Sepsi Enikőnek, a Színház- és Filmművészeti Egyetem rektorának, aki hozzájárult a *Misztérium a kortárs színpadon* című konferencia létrejöttéhez, és segítséget nyújtott a szervezés során. Köszönettel tartozom Birher Nándornak, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar dékánjának a nyitottságért és a szakmai támogatásért. Hálás köszönet illeti a Károli Gáspár Református Egyetemet, amiért mind a konferencia megszervezését, mind e kötet megjelenését nagylelkűen támogatta.

Irodalomjegyzék

Bécsy Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma*, Budapest, Akadémiai, 1974.

Bécsy Tamás: A líraiság és a mai dráma I., *Jelenkor,* 14. évf., 1971/6, 528–538.

Bécsy Tamás: A líraiság és a mai dráma V., *Jelenkor,* 14. évf., 1971/12, 1108–1116.

Bécsy Tamás: Másvilág és evilág. A XVIII. századi magyar drámák műfajairól, *Irodalomtörténet*, XXVII/LXXVII. évf., 1996/1–2, 61–92.

Bodó Márta: Misztériumjáték? Katolikus dráma? Irodalmi igényről és lelkipásztori célról erdélyi vallásos színművekben *Keresztény Szó*, 16. évf., 2005/11.

Demeter Júlia – Pintér Márta Zsuzsanna (szerk.), Benei Bernadett (latin szöveg), Demeter Júlia, Jusztin Péter (latin szöveg), Kilián István, Medgyesy S. Norbert, Pintér Márta Zsuzsanna, Kővári Réka (zene), Miskei Antal (latin szöveg), Rédey-Keresztény János (latin szöveg) (s. a. r.): *Ferences iskoladrámák I–VI. Csíksomlyói passiójátékok 1721–1785. Régi Magyar Drámai Emlékek, XVIII. század, 6/1–6,* Budapest, Argumentum, 2009; Budapest, Balassi, 2021, 2022, 2023, 2025.

Kardos Tibor – Dömötör Tekla (szerk.): *Régi Magyar Drámai Emlékek I–II,* Budapest, Akadémiai, 1960.

Kilián István – Medgyesy S. Norbert (szerk., s. a. r.), Kovács Eszter – Kővári Réka (s. a. r.): *A karácsonyi ünnepkör színjátékai Magyarországon (11–18. század),* Budapest, Ráció, 2017.

Maczák Ibolya: *Papírdarabok. Pilinszky János drámaírói munkássága*, Budapest, Balassi, 2015.

Medgyesy S. Norbert: *A csíksomlyói ferences misztériumdrámák forrásai, művelődés- és lelkiségtörténeti háttere,* Piliscsaba–Budapest, PPKE BTK – Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány, 2009.

Medgyesy S. Norbert: *Iskoladrámák. Színjátékok, énekek és ünnepek a XVII–XVIII. századi magyarországi iskolakultúrából,* Budapest, Magyar Művészeti Akadémia, 2019.

Milosevits Péter: Papagáj a Rondellán, passiójáték Szentendrén, *Barátság*, 2013. szeptember 15., 7600–7601. https://epa.oszk.hu/01200/01259/00067/pdf/EPA01259_baratsag_2013_04_belivek_38-39.pdf

Misztériumjáték, in Diós István – Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, Budapest, Szent István Társulat. https://lexikon.katolikus.hu/M/miszt%C3%A9riumj%C3%A1t%C3%A9k.html

Pavis, Patrice: *Színházi szótár,* ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia, Budapest, L'Harmattan, 2006.

Pilinszky János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999.

Pintér Márta Zsuzsanna: *Ferences iskolai színjátszás a XVIII. században,* Budapest, Argumentum, 1993.

Pintér Márta Zsuzsanna: A mikófalvi passiójáték bemutatója, *Élet és Tudomány*, LXVIII. évf., 2013/24, 755–757.

Prontvai Vera: *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban. Vidnyánszky Attila és Visky András színházi világa*, KRE–L'Harmattan, Budapest, 2023.

Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2020.

Wrigley, Amanda: The Spaces of Medieval Mystery Plays on British Television, *Shakespeare Bulletin,* vol. 33, 2015/4, 569–593.

AZ 1800 ELŐTTI HAZAI MISZTÉRIUMJÁTÉK TARTALMI SAJÁTOSSÁGAI, TÍPUSAI ÉS KORTÁRS ALKALMAZÁSA

Medgyesy S. Norbert

A misztériumjáték fogalma és középkori típusai

A 10–13. században latin nyelven és gregorián dallamon énekelt, legtöbbször pár perces liturgikus drámából[1] a késő középkor folyamán kifejlődött a misztériumjáték műfaja, amely az előadás helyszínét (templomtér) és időpontját (zsolozsma keretében vagy mise előtt) tekintve már elszakadt a katolikus liturgiától, de tartalmában és mondanivalójában továbbra is abból táplálkozott. A misztériumjáték (Mysterienspiel vagy Geistliches Spiel, Religiöses Drama,[2] Miracle-play, Mystére de la passion) a teremtéstől az utolsó ítéletig az egész üdvösségtörténetet bemutató, Jézus Krisztus életét (elsősorban születését és kereszthalálát) kihangsúlyozó, gyakran két-három napig tartó, 40–50 ezer sorból álló színi előadást jelentette a 13–15. századi Nyugat-Európa városaiban. A klasszikus misztériumjáték magába foglalta a később önálló iskolai és esetenként népi dramatikus műfajként is létező előadásokat (a német terminológiát említve): a paradicsom- (Ádám-, Paradiesspiel), a karácsonyi (Weihnachtsspiel), azon belül a pásztor- (Hirtenspiel), a Háromkirály- (Dreikönigsspiel), a gyertyaszentelő- (Lichtmess-

[1] Magyarországon a húsvéti liturgikus dráma (Ludus Paschalis, azaz a *Quem quaeritis*-játék) legutóbbi kiadása tartalmazza a vonatkozó szakirodalmat is: Kovács Andrea: *Graduale Francisci de Futhak, 1463. Átírás,* Istanbul–Budapest, Topkapi Sarayi Muzesi – Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2019, 127–128. (Musica Sacra Hungarica 4/2.) Elemzése: Kovács Andrea: *Graduale Francisci de Futhak, 1463. Monográfia,* Istanbul–Budapest, Topkapi Sarayi Muzesi – Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2019, 307–308. (Musica Sacra Hungarica 4/1.) Hazai gyakorlati célú kiadás: Balogh P. Piusz O.Praem et al. (szerk.): *Liturgikus játékok,* Gödöllő, Premontrei Szent Norbert Egyházzenei Szakgimnázium, 2016.

[2] A középkori német nyelvterület misztériumjátékainak és Mária-siralmainak monumentális katalógusa: von Eva P. Diedrichs – Christoph Treutwein (Hgg.): *Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters,* München, C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung, 1986. A mai Bajorország és Ausztria területéről: Karl Konrad Polheim: *Katalog der Volksschauspiele aus Steiermark und Kärnten. Nebst Analekten aus Bayern, West- und Ostösterreich,* Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1992. Az egész német nyelvterület szakrális népi színjátékait elemzi Leopold Schmidt: *Das deutsche Volksschauspiel. Ein Handbuch,* Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1962.

spiel), a tíz szűz- (Zehnjungfrauenspiel), a passió- (Passionsspiel), a húsvéti (Osterspiel), az úrnapi (Fronleichnamsspiel), a Nagyboldogasszony- (Maria Himmelfahrtspiel) és az utolsóítélet-játék (Weltgerichtsspiel) tartalmát. A misztériumjátékok színpadra állított Biblia Pauperumként szolgáltak: az anyanyelvű és a templomtérből kikerült, világiakból álló vallásos társulatok (kongregációk, konfraternitások) által szervezett, utcai, nyilvános előadások segítségével az írástudatlan tömegek is megértették a Biblia történeteit és a keresztény tanítást (pl. Luzern, Bozen, Donaueschingen, Tirol települései, Bécs, Toledo, York, Chester, Wakefield esetében). A moralitások szintén középkori eredetű, erkölcsi tanulságot bemutató színdarabok, amelyekben allegorikus figurák, azaz emberi alakban fellépő fogalmak, szokások, tulajdonságok, foglalkozások, ezzel együtt világi elemek lépnek színpadra, pl. Szépség, Erő, Gazdagság, Barátság, Részegség, Gyönyör, Bűnbánat, Lelkiismeret, Szeretet, Irgalmasság. A moralitás összekapcsolódhatott a misztériumjátékkal.[3] E két műfajra bőven találunk példát az alábbiakban vizsgálandó, 18. századi csíksomlyói ferences színjátszásban.

Misztérium az újkori iskolák színpadán

Az iskoladráma az újkori oktatás sajátossága volt, melynek egyik, meglehetősen tekintélyes részét, alműfaját jelentették a misztériumjátékok a következő történeti körülmények miatt. A közép-európai és benne a magyarországi közép- és felsőfokú oktatási intézményekben az 1530-as évek és 1792 között a diákok által előadott, a tananyag szerves részét képező, a tanév rendjéhez és az egyházi ünnepekhez igazodó színpad jelentette a színház világát. Az iskoladráma a rövid,

[3] Az alapvető szövegkiadásokat és elemzéseket említve: Richard Froning (Hg.): *Das Drama das Mittelalters I–III,* Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, é. n.; Johann Drumbl: *Teatro sacro dell'alto medioevo,* Roma, 1981; Alexander Grünberg: *Das religiöse Drama des Mittelalters,* Wien, Berglan, 1965; Otto Jodogne (éd.): *Le Mystére de la Passion d' Arnoul Grébан,* Paris, 1965; Walther Lipphardt: *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele. Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, Reihe Drama I–V,* Berlin, De Gruyter, 1975–1976; Kilián István – Medgyesy S. Norbert (szerk.): *A karácsonyi ünnepkör színjátékai Magyarországon (11–18. század),* Budapest, Ráció, 2017. A magyar, latin és német nyelvű forrásokat feltárta, sajtó alá rendezte és a bevezetést írta: Kilián István. A kötetet szerkesztette, lektorálta és az előszót írta: Medgyesy S. Norbert. A zenei vonatkozásokat feltárta és közreadja: Kővári Réka. A szlovák nyelvű forrásokat feltárta és közreadja: Kovács Eszter. Wolfgang F. Michael: *Das deutsche Drama des Mittelalters,* Berlin – New York, De Gruyter, 1971; Franz Joseph Mone: *Schauspiele des Mittelalters I–II,* Karlsruhe, 1846; Paolo Toschi: *Le origini del teatro italiano,* Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1955; Les origines du théâtre en France, in *Manuel d'historie litteraire de la France,* Tome I–VI, Paris, Éditions Sociales, 1971–1982; Karl Young: *The Drama of the Medieval Church I–II,* Oxford, Clarendon Press, 1933.

két-három szereplős dialógusoktól és deklamációktól a többfelvonásos, akár 100-130 diákszereplőt is megszólaltató, szakrális és profán témájú, többféle műfajban virágzó, hazánkban főként magyar, latin és német nyelvű, funkcionális, morális és patrióta színjátszást jelenti. A szakrális és profán elemekkel átszőtt *színjáték* nem tételez fel szöveget, azon belül a *dráma* viszont minden esetben szöveggel előadott színdarab. Az 1535 és 1792 közötti időszakból a Magyar Királyság területéről mintegy 12 000 színjáték előadásáról van tudomása a Régi Magyar Dráma Kutatócsoport által kiadott adattáraknak. A profán témájú drámák között történelmi, mitológiai és szerelmi drámák, társadalmi szatírák, bukolikák és mesterségvetélkedések kerültek színpadra. A szakrális színjátszást bibliai és misztériumjátékok, mirákulumok, mártírdrámák, látványos körmenetek és moralitások jelentették. A protestáns felekezetek között megkülönböztetünk evangélikus, református és unitárius iskoladrámát. A katolikus gimnáziumok színjátékait szerzetesrendenként csoportosítjuk: jezsuita, piarista, pálos, obszerváns ferences és minorita (konventuális ferences) előadásokról tudunk. Az előadások oktatási alkalmakon (pl. vizsgák, deklamációk, tanévnyitó és tanévzáró), reprezentációs eseményeken (királykoronázás, mecénás ünnepei, katonai parádé, jeles vendég érkezése), továbbá liturgikus ünnepek misztériumtartalmának ábrázolásaként (pl. karácsony, vízkereszt, nagypéntek, húsvét, úrnapja, Nagyboldogasszony ünnepe) szólaltak meg. Az iskoladráma a *funkcionális színház* szövegkönyve. Az előadásokkal ugyanis a gimnáziumi (kollégiumi) és a jezsuita[4] akadémiai tanárok elsősorban nem gyönyörködtettek, hanem neveltek és tanítottak, mert az előadások nem kellékei és kiegészítő elemei, hanem szerves részei voltak az oktatásnak. Az előadás szövege, annak megtanulása, elemző próbája és bemutatása volt maga a történeti, vallási, mitológiai, nyelvészeti és filozófiai tananyag, ezáltal maga a drámaíró tanár műve és a színjátszó tizenéves diák önmaga vált tankönyvvé. A színpadi bemutatók csiszolták a diákok beszédstílusát, artikulációs készségét, meghatározták kiállását és növelték memóriakészségét. Elsősorban a történelmi témák színpadra állítása jellegzetesen *patrióta színházzá* emelte a diákelőadásokat. Megfelelő tartalmat adott a színjátszók és a nézők ország- és nemzettudatának (vö. Hungarus-patriotizmus az 1800 előtti Magyar Királyság területén), valamint felekezeti identitásának.[5]

[4] A német nyelvterület jezsuita színjátékairól lásd Jean-Marie Valentin: *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554–1680). Salut des âmes et ordre des cités, I–III,* Bern – Frankfurt a. M. – Las Vegas, Peter Lang Verlag, 1978.

[5] Az iskoladrámáról, a színjátszás funkciójáról, alakzatairól és a drámaelméletekről bővebben Kilián István: *A piarista dráma és színjáték a XVII–XVIII. században,* Budapest, Universitas, 2002, 13–32; Demeter Júlia: Hungarian School Theatre. A Short Survey, in Czibula Katalin (szerk.): *Színházvilág – Világszínház*, Budapest, Ráció, 2008, 38–60; Pintér Márta Zsuzsanna: *A törté-*

A verbális és a figurális megjelenítést egyaránt alkalmazó, legtöbbször szakrális tartalmú emblematikus kifejezésmód segítségével az iskolai előadás exemplummá, azaz példázattá vált.[6]

Külön említést érdemelnek a barokk kori iskolai bukolikus gyakorlatot is magukba olvasztó, minden felekezet körében népszerű karácsonyi játékok.[7] E szép templomi és iskolai színpadi gyakorlat folklorizálódott formái az egész magyar nyelvterületen élő, népénekekkel és az erdélyi változatban táncokkal ékített népi betlehemes játékok.[8]

A csíksomlyói misztériumjátszás

A magyar nyelvterületen a theatrum sacrum minőségi és mennyiségi fellegvára Csíksomlyó volt. Fennmaradt drámaszövegeink szerint 1721 és 1785 között a csíksomlyói ferences gimnáziumban majdnem minden esztendő nagypéntekén és néhány esetben más ünnepen, pl. pünkösd szombatján, úrnapján és Nagyboldogasszony ünnepén, a ferencrendi tanárok által írt magyar nyelvű, elsöprő többségében versbe szedett misztériumjátékot mutattak be a környékből szár-

nelmi dráma alakzatai a 16–18. századi magyar irodalomban, Budapest, Uránia Ismeretterjesztő Alapítvány – L'Harmattan, 2019, 29–54; Medgyesy S. Norbert: *Iskoladrámák. Színjátékok, énekek és ünnepek a XVII–XVIII. századi magyarországi iskolakultúrából,* Budapest, Magyar Művészeti Akadémia, 2019, 17–50. Dráma- és színházelméletekről és a színházi nyelvről Pintér Márta Zsuzsanna: *Theatrum és literatúra,* Budapest, Universitas, 2014, 79–114, 175–226.

[6] Knapp Éva: Emblematikus kifejezésmód az iskoladrámákban, in Kedves Csaba – Nagy Júlia (szerk): *Iskola és színház – School and Theatre. Az iskolai színjátszás múltja és jelene – School and theatre in the Past and Nowadays,* Miskolc, Gradatio, 2002 (CD-ROM). http://regi.magyarszak.uni-miskolc.hu/kiadvanyok/drama2002/ea/knappm.htm (Letöltés: 2022. január 11.) A soproni jezsuita díszletterv-gyűjteményről és a szcenikáról bővebben Czibula Katalin: *Theater und Öffentlichkeit. Beiträge zur ungarischen Theaterkultur des 18. und 19. Jahrhunderts,* Budapest, Protea Kulturverein, 2016, 9–24, 89–146.

[7] Az összes, 31 db eddig ismert hazai, 17–18. századi adventi, karácsonyi és vízkereszti játék szöveg- és dallamkiadása: Kilián – Medgyesy S. (szerk.): *A karácsonyi ünnepkör színjátékai Magyarországon (11–18. század).*

[8] Legteljesebb kiadások: Bartók Béla – Kodály Zoltán (szerk.), Kerényi György (s. a. r.): *Magyar Népzene Tára II. Jeles napok,* Budapest, Akadémiai, 1953, 395–578, nr. 356–387; Székely László: *Csíki áhítat. A csíki székelyek vallási néprajza,* Budapest, Szent István Társulat, [1997], 106–120, 265–334; Tari Lujza: *Bukovinai székely betlehemesek,* Budapest, Arcanum, 2006 (CD-ROM); Bodor Anikó – Paksa Katalin: *Vajdasági Magyar Népdalok V. Jeles napi szokások és jeles időszakok énekei,* Újvidék–Zenta, Fórum – Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2016, 341–542; Paksa Katalin: Betlehemes játékaink dalkészletének újdonságai a 18. században, in Szacsvai Kim Katalin (szerk.): *Zenei repertoár és zenei gyakorlat a 18. századi Magyarországon,* Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2017, 53–80. (Műhelytanulmányok a 18. század zenetörténetéhez 2.)

mazó székely növendékek. A nyugati, latin rítusú európai térség legkeletebbi részén és a leghosszabb ideig Csíksomlyón virágzott a középkori gyökerű, klasszikus misztériumjátszás. Összesen 104 iskoladrámáról van tudomásunk az ősi Mária-kegyhelyről.[9] Egy-egy előadásban 70-100, sőt 130 gimnazista diák lépett színpadra. Az előadások szövegei a *Liber exhibens Actiones parascevicas…*[10] című, 1774-ben helyben összeállított kéziratos gyűjteményben, továbbá az *Actiones Comicae*[11] (1776–1780) és az *Actiones Tragicae*[12] (1776–1780) kézirategyüttesben és más, köteteken kívüli kéziratokban[13] maradtak fenn.

[9] Pintér Márta Zsuzsanna kutatását közli: Varga Imre (szerk.), Kilián István, Pintér Márta Zsuzsanna, Varga Imre (s. a. r.): *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig,* Budapest, Argumentum, 1992, 44–77, nr. 10–89f; Pintér Márta Zsuzsanna: *Ferences iskolai színjátszás a XVIII. században,* Budapest, Argumentum, 1993, 114–127, nr. 6–103.

[10] *Liber exhibens Actiones parascevicas ab anno 1730 usque ad Annum 1774 diem aprilis 27. Libellus, Scholarum Csik Somlyoviensium, nihilominus Mediam Syntaxeos, ac Grammatices signanter, specialiter concernens; et continens Repraesentationem, Enucleationem Mysteriorum Passionis Dominicae, seu Actiones Tragico-Parascevicas, Devoto Populo ad aedificationem quott Annis exhiberi solitas, in usum faciliorem Moderatorum sedulo congestas. Confectus 1774,* Csíksomlyói Ferences Kolostor Könyvtára [CSFKK], Csíksomlyó, A VI 7/5275. Drámáit közzétette Demeter Júlia – Kilián István – Pintér Márta Zsuzsanna (szerk.): *Ferences iskoladrámák I. Csíksomlyói passiójátékok 1721–1739,* Budapest, Argumentum–Akadémiai, 2009 (Régi Magyar Drámai Emlékek, XVIII. század, 6/1.); Demeter Júlia – Pintér Márta Zsuzsanna (szerk.), Demeter Júlia, Kilián István, Medgyesy S. Norbert, Pintér Márta Zsuzsanna, Kővári Réka (zene), Miskei Antal (latin szöveg) (s. a. r.): *Ferences iskoladrámák II. Csíksomlyói passiójátékok 1740–1750,* Budapest, Balassi, 2021 (Régi Magyar Drámai Emlékek, XVIII. század, 6/2.); Demeter Júlia – Pintér Márta Zsuzsanna (szerk.), Demeter Júlia, Kilián István, Medgyesy S. Norbert, Pintér Márta Zsuzsanna, Kővári Réka (zene), Miskei Antal (latin szöveg) (s. a. r.): *Ferences iskoladrámák III. Csíksomlyói passiójátékok 1751–1762,* Budapest, Balassi, 2021 (Régi Magyar Drámai Emlékek, XVIII. század, 6/3.); Demeter Júlia – Pintér Márta Zsuzsanna (szerk.), Demeter Júlia, Kilián István, Medgyesy S. Norbert, Pintér Márta Zsuzsanna, Kővári Réka (zene), Miskei Antal (latin szöveg) (s. a. r.): *Ferences iskoladrámák IV. Csíksomlyói passiójátékok 1763–1774,* Budapest, Balassi, [2022] (Régi Magyar Drámai Emlékek, XVIII. század, 6/4.).

[11] Hét dráma szövegét tartalmazza: *Actiones Comicae In Vitia invectivae ac ex adverso Ad Heroicos Virtutum actus, exstimulantes Opera […],* Csíksomlyó, 1776–1780. (CSFKK A VI 8/5276.) A kötet drámáit legutóbb közzétette Demeter Júlia (szerk.), Czibula Katalin, Demeter Júlia, Kilián István, Kővári Réka (zene), Miskei Antal (latin szöveg) (s. a. r.): *Ferences iskoladrámák V. A csíksomlyói* Actiones Comicae, Actiones Tragicae *kötetek színjátékai (1773–1780),* Budapest, Balassi, 2023 (Régi Magyar Drámai Emlékek, XVIII. század, 6/5), 51–486.

[12] Hat dráma szövegét őrizte meg: *Actiones Tragicae Sanctissimam Domini et Redemptoris Nostri Passionem ac Mortem, Aliaque Sacrae et Evangelicae Historiae mÿsteria Lamentabiles Casus in Ea signatos, Divinaeque Justitiae ac Misericordiae Exempla piae Christi Fidelium meditationi et compunctioni scenice proponentes,* Csíksomlyó, 1776–1780. (CSFKK A VI 6/5274.) Közzétette Demeter (szerk.): *Ferences iskoladrámák V,* 487–936.

[13] Közzétette Demeter Júlia – Pintér Márta Zsuzsanna (szerk.), Demeter Júlia, Kilián István, Pintér Márta Zsuzsanna, Medgyesy S. Norbert, Kővári Réka (zene), Benei Bernadett (latin szöveg), Jusztin Péter (latin szöveg), Rédey-Keresztény János (latin szöveg) (s. a. r.): *Ferences iskoladrámák*

A csíksomlyói misztériumdrámák lényegében az egész üdvösségtörténetet, kiemelve annak legfőbb problémáját, a bűnbeesés-megváltás kérdéskörét vitték színre. A ferences passiómisztikának köszönhetően Jézus Krisztus szenvedéstörténetét domborították ki a leginkább. Az előadásoknak kettős célja volt: pasztorális és kateketikai. Elsődleges pasztorális célként felkeltették a szereplők és a nézők bűnbánattartását és vezeklését. Ezt segítette, hogy a Krisztus szenvedésén rendszeresen elmélkedők számára XIII. Benedek pápa a *Paternae Sedis* bullájában 1725-ben búcsúkiváltságot adott.[14] Ezzel összefüggésben az előadások a tizenéves színjátszó diákok szellemi épülését, bibliai és teológiai ismereteik elmélyítését, a kegyhelyen – pünkösd mellett éppen a misztériumjáték-előadások kedvéért – nagypéntekenként is több ezres létszámban összesereglett, az iskolakötelezettség bevezetése (1777, 1806, 1868) előtt döntő többségében írástudatlan[15] hallgatóság tanítását és lelki nevelését szolgálták. A csíksomlyói ferences drámaírók – a barokk korban közkedvelt – exemplum adta lehetőségeket is a hittételek tanítására, közérthető szemléltetésére használták fel. A passiójátékok a nagypénteki liturgikus szertartásokat egészítették ki; a helyi lelkipásztori munka, valójában a paraliturgia és a megélt (ún. népi) vallásosság szerves és elmaradhatatlan részei voltak a 18. század folyamán. Összehasonlításként említjük, hogy a bajor Oberammergauban[16] 1634-től csak tízévente volt passióelőadás. A csíksomlyói előadások liturgikus gyökereire utal, hogy a korai előadásokat feretrumokra (szentsír) és gyakran stációkra (állomásokra) osztották, sőt körmenetekről (processziókról) is tanúskodnak a szerzői utasítások. A 18. század második felére a csíksomlyói színdarabok folyamatosan elvilágiasodtak, az 1760 nagypéntekén bemutatott passiójáték Volfgangus-története már a szerelem pozitív hatásairól is szól.[17] Legfelül a Szentháromsággal és az angyalokkal a menynyet, középen a földön történteket és legalul az ördögökkel a poklot megjelenítő háromszintű színpad a Sarlós Boldogasszony-kegytemplom előtti téren, illetve

VI. Csíksomlyói magyar és latin–magyar nyelvű drámák, töredékek a 18. századból, Budapest, Balassi, 2025. (Régi Magyar Drámai Emlékek, XVIII. század, 6/6.)

[14] A penitenciatartásról és a hozzá kapcsolódó búcsúkiváltságokról bővebben Medgyesy S. Norbert: *A csíksomlyói ferences misztériumdrámák forrásai, művelődés- és lelkiségtörténeti háttere,* Piliscsaba–Budapest, PPKE BTK, Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány, 2009 (Fontes Historici Ordinis Fratrum Minorum in Hungaria – Magyar Ferences Források 5. — PPKE BTK Művelődéstörténeti Műhely, Monográfiák, 1), 55–90.

[15] Mészáros István: *Népoktatásunk 1553–1777 között,* Budapest, Tankönyvkiadó, 1972; Tóth István György: *Mivelhogy magad írást nem tudsz… Az írás térhódítása a művelődésben a kora újkori Magyarországon,* Budapest, MTA Történettudományi Intézet, 1996.

[16] Otto Huber – Christian Stückl (Hgg.): *Passion 2000 Oberammergau 2000. Herausgegeben von der Gemeinde Oberammergau,* München – London – New York, Prestel, 2000.

[17] Az 1760-as passiójátékot Medgyesy S. Norbert munkájaként közzétette Demeter–Pintér (szerk.): *Ferences iskoladrámák III,* 611–710.

a Kis-Somlyó-hegy oldalában állt. A diákok a cselekményhez hű, a Biblia korát megidéző jelmezekben játszottak. A rendezői utasításokból tudjuk, hogy hangszereket (pl. trombita, harsona, dob, duda), ágyút, vizet, tüzet, füstöt, szamarat, lovat, galambokat alkalmaztak díszletként. A tánc az alsó színpadon (pokol), az ördögszereplőkkel vált az előadások részévé.

Jézus Krisztus szenvedéstörténetét Csíksomlyón a négy evangélium passiójának (Mt 26,36–27,66; Mk 14,32–15,47; Lk 22,39–23,56; Jn 18,1–19,42) összeolvasása alapján vitték színre. A passió nagycsütörtöki és nagypénteki eseményei mellett összesen 53 misztériumeseményt és jézusi példabeszédet, valamint a Biblia allegorikus értelmezéseként 71 ószövetségi előképet mutattak be.[18] A drámák az előképek dramatizálása során kiszakadtak a történeti idősíkból, és univerzális időbe léptek át,[19] megvalósítva ezzel a történelem kegyelmi szemléletét. A helyi színi gyakorlat a bibliai történetekkel allegorikus moralitáselemeket és középkori, apokrif eredetű motívumokat olvasztott eggyé. Olyan, gyakran az évszázadok során mindenki által megismert, a nép körében már-már kanonizálttá vált eseményekről (például a Jézus és Mária búcsúzását bemutató betániai jelenet) van itt szó, amelyet az egyház hagyománya éltetett, és kegyesen hihetőnek tartott. Mindezen jelenetek részeként vagy önálló szcénaként valóságos teológiai oktatás hangzott el verses formában az egyes szereplők ajkáról a Szentháromságról és azon belül a Filioque-kérdésről, a világ teremtéséről, az angyalokról és a bukott angyalokról (ördögökről), a világban lévő rossz (hét főbűn) eredetéről, az ember bűnbeeséséről, Szűz Mária szeplőtelen fogantatásáról, szüzességéről és mennybevételéről, az egyszülött Jézus Krisztus megtestesüléséről (vö. az alább tárgyalandó égi pör-jelenetek) és e világra születéséről, a szenvedés értelméről, az Eucharisztiáról és az utolsó ítéletről.[20] A csíksomlyói misztériumjátékoknak nemcsak a cselekménye, hanem az isteni (Deus Pater, Verbum, Spiritus Sanctus), az allegorikus (pl. Misericordia Domini, Genus Humanum, Amor Divinus) és a valóságos szerepneve (pl. Beata Virgo, Theologus Catholicus Primus) is tanít, és önmagában kifejezi az adott színdarab és a benne megszólaló hittartalom lényegét.

[18] Sorolja Medgyesy S.: *A csíksomlyói ferences misztériumdrámák,* 355–369.

[19] Bécsy Tamás: Másvilág és evilág. A XVIII. századi magyar drámák műfajairól, *Irodalomtörténet*, XXVII/LXXVII. évf., 1996/1–2, 77.

[20] A teológiai tartalmú jeleneteket részletesen elemzi Medgyesy S. Norbert: Teológiai érvelések, hitoktatás és misztérium-ábrázolás a 18. századi csíksomlyói ferences színpadon 1, *Studia Theologica Transsylvaniensia*, 23. évf., 2020/1, 35–69; uő: Teológiai érvelések, hitoktatás és misztérium-ábrázolás a 18. századi csíksomlyói ferences színpadon 2, *Studia Theologica Transsylvaniensia,* 23. évf., 2020/2, 231–272.

A csíksomlyói misztériumdrámák alapja a ferences passiómisztika, ami az emberiségért szenvedő és megkínzott Jézus Krisztus lelkiségét állítja a középpontba. Amíg a nyugat-európai, 14–15. századi misztériumjátékok az egész üdvtörténetet színre vitték, addig Csíksomlyón a szenvedéstörténet kapott különös hangsúlyt. E színi hagyomány elsősorban észak-itáliai előzményének tekinthetjük a devóciós passiókat (13–18. század), a dramatikus prédikációkat; a nagypénteki laudákat és zsolozsmaszerű hórásénekeket, keresztútjáró népénekeket és siralomszövegeket.[21] E középkori jellegzetességeket szervesen továbbfejlesztő nemes tradíciót a jozefinizmus lelki sivársága szüntette meg azáltal, hogy 1784-ben feloszlatták az előadásokat szervező, ferences vezetés mellett a világiakból álló, helybéli Mária Társulatot is.

A ferences hagyomány az apokrif elemeket ötvözte a bibliai cselekménnyel. A passió megértéséhez az Ádám bűnbeesését, valamint Krisztus megtestesülését és kereszthalálát eldöntő égi pört (Proces de Paradis; Consilium Coeleste super Unigenitum) is megjelenítették. Lényege: Deus Pater (Atyaisten) udvarában az Ószövetség pátriárkái, prófétái, királyai, továbbá Misericordia (Irgalmasság), Justitia (Igazságosság), Amor (Szeretet), Dolor (Fájdalom), Sapientia (Bölcsesség) és Innocentia (Ártatlanság) szólaltak meg és voksoltak a Verbum sorsáról. Az égi pörnek kezdetben két része volt: az Ordo Prophetarum (Próféta-játék) névvel illetett liturgikus dráma, amely egy pseudo-augustinusi beszéd, a *Sermo contra Judaeos et Paganos et Arianos de Symbolo* (5. század) nyomán keletkezett bizánci hatásra. A tulajdonképpeni égi pör (Proces de Paradis) Pseudo-Bonaventura (Johannes de Caulibus?) *Meditationes vitae Christi* című népszerű gyűjteményére (13. század) vezethető vissza. A karácsonyi, ókeresztény eredetű matutinum-olvasmányból a középkorban liturgikus játékká, majd – pl. Limoges, Laon, Tours, Roven (Rotomagen) városokban – misztériumdráma részévé alakult a jelenet. Az iskoladrámákban továbbörökített formában ismert égi pör elsőként Eustach Marcadé (1414–1440) *Passion d'Arras* néven számontartott játékában és a francia ferences zenész, színdarabrendező, teológus magiszter, Arnoul Grèban (1420–1471) *Passion de nostre saulveur Jhesu Christ* című misztériumdrámájában (Párizs, 1448) fordul elő. Magyarországon először Laskai Osvát nagypénteki beszéde (*Sermones Dominicales […] Biga salutis intitulati,* Hagenau, 1506; 47.

[21] Az említett műfajok fejlődéstörténetét és összefüggéseit részletezi: Medgyesy S. Norbert: *Seplasia 2. Theatrum Sacrum. A középkori színjátszás alkalmai, műfajai. A szakrális témájú magyarországi színjátékok és Csíksomlyó színi hagyománya,* Budapest, PPKE Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar, 2021, 41–51. https://btk.ppke.hu/uploads/articles/2446835/file/Seplasia_2_Theatrum_Sacrum__kozepkori_szinhaz__Csiksomlyo_miszteriumdramai_Medgyesy_S._Norbert.pdf (Letöltés: 2025. augusztus 15.)

sermo) kapcsolta össze az égi pört a passióval.[22] A csíksomlyói misztériumjátékok mennyei vitájának tényleges forrása a *Makula nélkül való tükör* (1712) című Jézus- és Mária-életrajz 69. része, amely a *Miként tartatott Tanács az ártatlan JESUSra* címet viseli.[23] Csíksomlyón az 1733-ban bemutatott misztériumdrámában az *arma Christi*-epizód kapcsolódott ehhez a mennyei perhez: az angyalok lehozták az égből Krisztus kínzószerszámait a Getszemáni-kertbe a vérrel verejtékező Messiásnak. Az angyalok neve és a szenvedés eszköze elválaszthatatlan attribútumok: a Reménység Angyala hozta a kötelet, az Erősség Angyala az oszlopot, az Ártatlanság az ostort, a Végigmegmaradás Angyala a szögeket, a Bölcsesség Angyala a töviskoronát, a Mértékletesség Angyala a keserű poharat, a Hitnek Angyala a lándzsát, végül mindennek csúcsaként a Szeretet Angyala hordozza a keresztet.[24]

Szűz Mária szívbe markoló fájdalmát több szcénában állították színpadra: a 14. századi, németalföldi eredetű ún. betániai jelenetben Mária elköszön szenvedni induló fiától. A teológiai-szentségi mélység itt egyesül a líraisággal, a csíki székely menyasszony- és vőlegénybúcsúk szövegét is magába olvasztó, szép szöveget az 1743-ban előadott passiójátékból idézzük:

Krisztus: Édesanyám, Boldog Szűz Mária! Hozzád jöttem, mint fiú anyjához,
Tudván a hűségedet hozzám, a te fiadhoz.
Búcsúzni kívánok tőled, mert a halálhoz,
Közelít életem az utolsó órámhoz.
Mária: Én szerelmes fiam, mézédes magzatom,
Tőled elválásom, hogy kelljen szemlélnem?
Kérlek, hogy meg ne halj, s ne szomoríts engem,
Hanem vigasztaljad én szomorú lelkem!

[22] Az égi perről és forrásairól bővebben Medgyesy S.: *A csíksomlyói ferences misztériumdrámák,* 200–231, 413–438.

[23] Facsimile kiadás: *Makula nélkül való tükör,* s. a. r. és az Utószót írta Frauhammer Krisztina, Budapest–Szeged, Pytheas Könyvmanufaktúra – MTA–SZTE Vallási Kultúrakutató Csoport, 2015, 69. rész, 304–308.

[24] A *Makula nélkül való tükör* (1712, 69. rész, 304–308.) című lelkiségi alapmű által közvetített legtöbb középkori elemet hordozó, az Arma Christi-jelenettel egyesített égi pör-szcéna az 1733-ban (Scena 1–2., Demeter Júlia munkájaként olvasható: *Ferences iskoladrámák, I,* 601–612, a dráma 56–373. sora) és az 1769-ben (Scena 1., 3., Demeter Júlia munkájaként olvasható: *Ferences iskoladrámák, IV,* 371–375, 380–382, a dráma 34–132. és 278–357. sora) előadott passiójátékban olvasható. Szintén Arma Christi-jelenettel egybekötve, az 1733-as misztériumdráma hatására a minorita Bene Demeter is színpadra állította az e típusú égi pört a Kanta (Háromszék vm.) gimnáziumában 1747 és 1751 között előadott passiójáték 6. jeleneteként, kiadta Kilián István (szerk., s. a. r.): *Minorita iskoladrámák,* Budapest, Akadémiai, 1989, 139–148, a dráma 305–550. soraként (Régi Magyar Drámai Emlékek, XVIII. század, 2.).

Krisztus: Szerelmes szent anyám, mennem kell halálra,
Azért kérésednek nem lehet válasza.
Mária: Édes, kedves fiam, szívem ne szomorítsd,
Hanem halálodat könnyebben rendeljed!
Krisztus: Szerelmes szent anyám, már hagyj békességben,
Mert nem engedhetek neked kérésedben.
Mária: Fiam, emlékezzél sok epeségemről,
Anyai keserves cselekedetemről,
Hiszen én szültelek tégedet méhemből,
És én neveltelek drága szent tejemből.
Tudod, édes fiam, miként tartottalak,
Harminchárom esztendeig szolgáltalak,
Anyai voltommal úgy oltalmaztalak,
Hogy semmiben meg nem szomorítottalak.
Azért mégis, kérlek téged, én Istenem,
Hallgasd meg bárcsak az harmadik kérésem,
Fiú lévén ebben, kérlek, engedj nékem,
Avagy halálodban tégy részessé engem.
Krisztus: Ámbár, édesanyám, te vagy az én testem
Szülője, de ennél nagyobb Istenségem,
Kit öröktől fogva az Atyától vettem,
Azért kérésednek nem lehet engednem.
Köszönöm, hogy érettem sokat fáradoztál,
Az angyal szavára méhedbe fogadtál,
S kilenc hónapig bezárva hordoztál,
E világra szülvén tejeddel táplháltál.
Mária: Bő áldással téged mennyei Szent Atyád,
Áldjon meg, kívánja keserves Szűz Anyád.[25]

Ugyancsak az 1743-as misztériumdráma szerint Mária nagypéntek reggelén megtudja Gábriel arkangyaltól és János apostoltól, hogy elfogták a fiát, és elindul a jeruzsálemi utcákon megkeresni gyermekét. Az 1746-os nagypénteki *Actio* szerint Kaifás főpap előtt Mária még az ártatlan Jézusra szórt vádakat is hajlandó magára vállalni. Végül a kereszt alatt és a Pietà-jelenetben zokog kínjában, és 17. századi dallamokon énekli a költői szépségű planctusokat. Két passiójáték

[25] Legutóbb kiadta Medgyesy S. Norbert munkájaként Demeter–Pintér (szerk.): *Ferences iskoladrámák II*, 333–335. (Rövidítve.)

(1745, 1756) döntő pontján a Szűzanya közbenjár (Maria Advocata) a bűnös emberiségért.[26]

A népi ének elválaszthatatlan a misztériumdrámáktól, gyakran a közönséggel együtt zengték a szereplők. Elsősorban Kájoni János *Cantionale Catholicum* (Csíksomlyó, 1676, 1719) gyűjteményének szövegeit alkalmazva vagy átírva, a Krisztus-, Mária-, Ádám-, Péter- és a Júdás-siralmak szólóban énekelve vagy hangosan kiáltva hangzottak el.[27]

A csíksomlyói nagypénteki misztériumjátékokban a Luciper (Lucifer) által vezetett ördögök – Acheron, Amamaon, Belzebub, Daemon, Diabolus, Drumo, Pluto, Satanas, Tentator – leggyakrabban az Ádámmal és Júdással kapcsolatos jelenetekben léptek színre. A Diabolusok kísértik Mária Magdolnát különböző érzékek és allegóriák, pl. Amor Mundanus (Világ-Szeretet), Caro (Testiség, Hús), Caupo (Kocsmáros, azaz Részegség), Genius Infernalis (Pokol Szelleme), Genius Malus (Rossz Szellem), Mundus (Világ, Világiasság), Spiritus Avaritiae (Fösvénység Lelke), Spiritus Superbiae (Kevélység Lelke), Voluptas (Gyönyör) képében. Vagy rossz útra csábítják az ifjút, Adolescenset (a név jelentése: serdülő ifjú) vagy Cosmophilust, Ephebust, Eusebiust, Iuvenist (jelentése: ifjú, fiatal), Myrtillust, Syneiust vagy Volfgangust. Több esetben maguk az érzékek is felléptek: Visus (Látás), Factus (Cselekedet), Odoratus (Szaglás). Velük szemben természetükből fakadóan angyalok, legtöbbször Genius Charitatis (Szeretet Szelleme vagy Lelke), Fides (Hit) és Spes (Remény) mutatják a jó utat a megtévesztett szereplőknek. Az ördögfigurák színpadi szerepeltetésének kettős háttere lehet: egyrészt az egyház tanításában mint bukott angyalok (vesd össze: Jel 12,7–13; Iz 14,9–13) és az Isten országának ellenségei, ezáltal a rossz okozói; másrészt a néphagyományból és a késő középkori trufából is eredeztethető jelenlétük. Maguk az ördögnevek is komikusak, például Drumo (1752) kilenc-kilenc ördögnevet tár elénk, ellentéteként a kilenc angyali karnak: félszemű, lúdlábú, pipe orrú, görbe hátú, másfél lábú, kerek orrú, kolon filű, kapta nyakú, csikkó fogú, továbbá bityinkoró, karabille,

[26] Az említett passiójátékok szövegei az RMDE *Ferences iskoladrámák* könyvsorozatban láttak napvilágot. A Mária-siralmakat elemzi: Medgyesy S.: *A csíksomlyói misztériumdrámák forrásai,* 257–310, 458–482.

[27] A csíksomlyói misztériumjátékok énekeit Kővári Réka közölte és elemezte a *Ferences iskoladrámák I–VI.* kötete mellett: Kővári Réka: „Ad notam…" – énekek és énekelt drámaszövegek három 18. századi csíksomlyói passióban, in Szalay Olga (szerk.): *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére,* Budapest, L'Harmattan–Könyvpont, 2012, 385–416; Kővári Réka: Mária-siralmak a Ferences iskoladrámák 1–3. köteteiben, in Körömi Gabriella – Kusper Judit – Verók Attila (szerk.): *Dulce et utile. Tanulmányok Pintér Márta Zsuzsanna 60. születésnapjára,* Eger, Líceum, 2021, 135–154; Kővári Réka: Mária-siralmak a Ferences iskoladrámák IV. kötetében, in Kapusi Angéla – Pintér Márta Zsuzsanna – Tasi Réka (szerk.): *Mestereknek mestere. Emlékkötet a 90 éve született Kilián István tiszteletére,* Eger, Líceum, 2023, 53–68.

prittya, koronbitty, hipp, hopp, Hem, Rem, Bam. Az ízes és néha vaskos humor, a csujjogatás, a tánc, továbbá a helyi földrajzi nevek (például Kis-Somlyó-hegy, Hargita, Olt folyó, Csíkszék), valamint a borszéki víz, pálinka, bor és az egyház által elítélt népi gyógymódok említése az ördögök szájáról hangzanak el leginkább, mert mindezek a témák e színi hagyomány paraliturgikus sajátosságaihoz nem illenek, de ugyanakkor az otthon ízét, a szülőföld hangját emelték szakrális szférába.

A Csíksomlyó-iskola modern módszerei

A kiváló pasztorális és pedagógiai módszerekkel élő színdarabíró ferencesek és a színjátszó diákok nagyon sokat tettek az elsődleges spirituális cél (a penitenciatartás) eléréséért, és egyben tanították, okították is a sok szereplőben magára ismert és ezért vigaszt váró, hívő sereget. Tették ezt Kájoni János (1629–1687) erdélyi ferences egyházzenész öröksége nyomán olyan magas irodalmi, (nép) zenei és közérthető népköltészeti stílusban, azaz *nívós közérthetőséggel* és megfelelő (nem túlzott) érzelmi hozzáadással, amely a szent cselekményhez és a Mária-kegyhelyhez illett. Eközben a szereplő diák verstant, éneket, jó kiállást tanult, a szakrális témájú előadással folyamatosan imádkozott, és tízezres tömegnek adott hitélményt, amelyért 1725 óta – a megfelelő szentségi feltételekkel – ráadásul teljes búcsúban részesülhetett. A Csíksomlyó-iskola egyik lényeges módszere az volt, hogy a tanulóknak azonnal a legtöbbet adta: a diák maga lehetett egy nagypénteki előadáson akár a Szentháromság egyik személye is. A tanár beemelte az isteni szférába a tanítványát. Az előadás során a gimnazista hittanuló vált hitoktatóvá azáltal, hogy tartalmas és szent szövegeket kikiáltott, eljátszott és elénekelt jó dallamokon, miután a tanár átelmélkedte vele. A napjainkban sokat emlegetett élménypedagógia tartalmas, tényszerű, megfelelően szakrális stílusú és kellőképpen lírai módszerét nyújtották a csíksomlyói ferencesek. A sokszínű klasszikus misztériumjáték napjainkban való alkalmazása is sok gyümölcsöt terem(ne). A 2002 óta folyamatosan működő Boldog Özséb Színtársulat (BÖSZK) rendszeresen ad elő eredeti csíksomlyói szövegekkel és népi dallamváltozatban élő népénekkel, cselekményhű jelmezben minden esetben és minden korosztály számára katarzist okozó csíksomlyói misztériumjátékokat.[28]

[28] Gyakorlati misztériumjáték-kiadások: Demeter Júlia (szerk.): *„Nap, Hold és csillagok, velem zokogjatok!" Csíksomlyói passiójátékok a 18. századból,* Budapest, Argumentum, 2003; Medgyesy S. Norbert (szerk.): *SzínjáTéka – Misztériumjátékok 1,* Budapest, Protea Kulturális Egyesület, 2016. http://publikacio.uni-eszterhazy.hu/4590/ (Letöltés: 2025. augusztus 15.); Medgyesy S.: *Iskoladrámák,* 147–304. A Boldog Özséb Színtársulat (BÖSZK) előadásainak felvételei láthatók a Magyar

Záró példaként Donát László Bálint tollából az 1734. évi passiójátékot idézzük, melynek címét Jeremiás siralmaiból (Sir 1,12) vette: *O vos omnes, qui transitis per viam, attende et videte, si est dolor, sicut dolor meus? – Ó, ti, kik általmentek az úton, figyeljetek és lássátok, van-e oly fájdalom, mint az én fájdalmam?* A drámában ábrázolt tengernyi fájdalmat egy záró certamen (vetélkedés) oldja fel: Krisztus keresztje mellett a Dolor (Fájdalom) emberi módon kérdez, mire maga az Amor (Szeretet) felel. A szenvedélyes hangú dialógus végén Dolor utolsó kérdésére:

Hát, ki lehet olyan, kiért cselekedted?
Mert mindnyájan tudják, hogy mindennek élete,
Édes Jézusunknak kereszten áll teste,
Mind mennyben és földön: mondd meg, ki vesztette?
Mert elég gyötrelem nekem ezt hallani,
Hogy megölték, de vajon kik, azt nem mondja senki…

Amor adja meg a választ:

Tudd meg bizonyoson, hogy aki megölte,
A Szeretet volt az, aki nem engedte
Élni e világon, mert annyira kedvelte,
Az embernek lelkét annyira szerette!
A Szeretet ölte, az is mennyországból
Hozta le a földre fényes udvarából,
Emberhez mutatott irgalmasságából,
Mert lelket vett ember a Szentháromságtól.
Annyira szerette Isten az ember lelkét,
Annyira kedvelte az ő üdvösségét,
Elhagyta ezekért maga dicsőségét,
A Szeretet miatt ontotta ki vérét! Ámen.[29]

Művészeti Akadémia (MMA) Kiadójának *Iskoladrámák* című honlapján: https://www.youtube.com/playlist?list=PLLk5pyprK_DhumCgUUpqZHjf33-C9XpDl (Letöltés: 2025. augusztus 15.)

[29] 1734. április 23. nagypéntek, Mutatio Scenae; kritikai kiadásai: Medgyesy S.: *A csíksomlyói ferences misztériumdrámák,* 448–458; Demeter Júlia munkájaként: *Ferences iskoladrámák I,* 724–733.

Függelék

Misztériumjáték Krisztus megtestesüléséről, a karácsonyi ünnepkör lényegéről

Összeállította: Medgyesy S. Norbert

A misztériumjáték műfajának szemléltetéseként advent első vasárnapja előtti csütörtökön az advent–karácsony–vízkereszti játék hangzott el a *Misztérium a kortárs színpadon* című tudományos konferencia nyitónapja estéjén Prontvai Vera irodalomtörténész, egyetemi adjunktus (KGRE), a konferencia szervezője felkérésére.

A 90 perces, háromszintű színpadon játszódó misztériumjáték a közelgő karácsonyi ünnepkörhöz kapcsolódva a teremtés–bűnbeesés–megtestesülés kérdéskörét járta végig. Bemutatta a világ teremtését, Lucifer lázadását és bukását, az első emberpár bűnbeesését, a Jézus Krisztus megtestesülését eldöntő, a színháztörténetben középkori és barokk eredetű égi pört, az angyali üdvözletet, Mária és József betlehemi szálláskeresését, a pásztorok hódolatát és a Háromkirályok történetét.

Mindezt 18. századi csíksomlyói ferences misztériumdráma-részletek (Paradicsom-jelenet, égi pör), az egész magyar nyelvterületről válogatott népi betlehemes jelenetek (szálláskeresés, pásztorhódolat), egy 1767-ből való ciszterci iskoladráma (Háromkirály-jelenet Herschmann István *Három szent királyok utazása* című darabjából), továbbá a néphagyományban fellelt dallamokon megszólaló, a 17–18. századból származó dramatikus népénekek, Mária-altatók és pásztordalok, valamint archaikus népi imádságok segítségével. Az előadás során népi hangszerek: citera, duda, tekerő és a közönséggel együtt énekelt karácsonyi és vízkereszti énekek szólaltak meg. A pásztorok táncra perdültek a Szent Család előtt.

A szólóban, kórusban és a közönséggel együtt megszólaló népénekkel és szokásdallamokkal megnyílik a menny, és a közönség a földi, történeti időből, a kronoszból a kegyelmi időbe, a kairoszba lép át.

A Nemzeti Színházban tartott előadás színlapja

ZENÉS MISZTÉRIUMJÁTÉK
A TEREMTÉSTŐL A HÁROMKIRÁLYOK HÓDOLATÁIG
18. századi iskoladrámák és népi betlehemes játékok szerint

Advent–karácsony–vízkereszti misztériumjáték

Bemutatják:
PPKE BTK Boldog Özséb Színtársulat (BÖSZK)
Budapesti Ward Mária Iskola (BWMI)
Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem (LFZE) Népzene Tanszék növendékei

Előadás a budapesti Nemzeti Színház Gobbi Hilda Teremében
2024. november 28-án, csütörtökön 18 órakor

Rendező: Garamhegyi Gellért (BÖSZK)
Rendezőasszisztens: Szatai Dóra (BÖSZK)
Zenei rendező: Szabó Ágnes (népzene, BWMI),
Rudolf Krisztina (egyházzene, BWMI)
Jelmeztervező: Kovácsné Zakócs Erzsébet (Nagykanizsa)
és a BÖSZK részéről Bereczki Gergely, Garamhegyi Gellért,
Horváth Olivér, Krizsán Krisztina, Ormosi Orsolya, Szatai Dóra
Beszédtechnika: Gerbei Anita (BÖSZK)
A misztériumjáték szövegét és énekeit összeállította és bevezetőt mond:
Medgyesy S. Norbert művelődéstörténész, a BÖSZK alapító-vezetője,
a PPKE BTK docense, az LFZE Népzene Tanszék oktatója

Szereplők – a megszólalás sorrendjében,
a BÖSZK tagjait külön nem jelölve:

Prologus	Ormosi Orsolya és Várallyay Csenge
Atyaistennek képe	Horváth Olivér
Fiúisten	Bereczki Gergely
Szentlélek Istennek képe	Nagy Júlia
Lucifer	Taller Balázs Bonifác „Bonca”
Mihály arkangyal	Barabás Barna
Ádám	Mihálka Márió

Éva	Hadobás Luca Gizella
Angyal (A Paradicsomban)	Barabás Barna
Angyal *(Ó, szép fényes hajnalcsillag)*	Bertalan Flóra (LFZE)
Isteni Irgalmasság (Misericordia)	Várallyay Csenge
Igazságosság (Iustitia)	Horváth Luca
Bizonyságtétel (Testimonium)	Spissich Karolin
Ártatlanság (Innocentia)	Jakobi Johanna
Bölcsesség (Sapientia)	Ormosi Orsolya
Ábrahám	Molnár Domonkos
Dávid király	Bérces Soma
Angyal *(Megjövendölve volt régen)*	Bertalan Flóra (LFZE)
Angyal *(Harmatozzatok, egek!)*	Horváth Luca
Gőg, Kevélység (Superbia)	Billédi Boglárka
Fösvénység (Avaritia)	Horváth Olivér
Bujaság (Luxuria)	Krizsán Krisztina
Irigység (Invidia)	Nagy Júlia
Torkosság (Gula)	Várallyay Csenge
Restség (Acedia)	Szatai Dóra
Harag (Ira)	Hadobás Luca Gizella
Énekmondó *(Mikor Máriához)*	Várallyay Csenge
Angyal (A *Mikor Máriához* énekben)	Spissich Karolin
Mária	Kis Zsuzsanna Veronika
József	Molnár Domonkos
Fogadós	Bérces Soma
Fogadós szolgája	Gál Péter
Angyal *(Üdvözlégy, kinyílt Szűz virág)*	Szatai Dóra
Angyal *(Ég szülte földet)*	Ormosi Orsolya
Angyal *(A Szűz egy Fiat szült)*	Horváth Luca
Angyal *(Csordapásztorok)*	Bertalan Flóra (LFZE)
Angyal *(Glória, Serkenjetek, Pásztorok!)*	Thoma Noémi (LFZE)
Öreg Pásztor	Mihálka Márió
Első Pásztor	Kimmel Máté
Második Pásztor	Szatai Dóra
Harmadik Pásztor	Horváth Olivér
Éneklő Pásztor	Félegyházi Miklós (LFZE)
Angyal *(Háromkirályok vezetője)*	Billédi Boglárka
Heródes	Bereczki Gergely
Első Katona	Taller Balázs Bonifác „Bonca”
Második Katona	Barabás Barna

Gáspár	Gál Péter
Menyhért	Bérces Soma
Boldizsár	Kimmel Máté
Epilogus	Balogh Marianna (LFZE)

Chorus BÖSZK: Bősze Kolozs András, Hadobás Luca Gizella, Horváth Luca, Iszály Bíborka, Iszály Boróka, Jakobi Johanna, Kis Zsuzsanna Veronika, Körössy Kata, Krizsán Krisztina, Ormosi Orsolya, Spissich Karolin, Toronicza Georgina, Várallyay Csenge, felkészítő tanár: Szabó Ágnes és Medgyesy S. Norbert

Chorus LFZE Népzene Tanszék: Balogh Marianna, Bertalan Flóra, Bódi Réka Luca, Hauser Veronika, Lászlófi Radna, Nagy András, Takács Borbála, Thoma Noémi, felkészítő tanár: Medgyesy S. Norbert

Chorus Ward Mária Iskola: Balogh Zita, Bíró-Bacsó Gerda, Csomai Rebeka, Ducza Nóra, Erdei Gréta, Hegedűs István, Kálmán Karolina, Karánsebessy Tünde, Kassai Rita, Kiss Csenge, Kovács Alexandra, Krokavecz Zsombor Bandó, Nagy Eszter, Onodi Villő, Paládi Attila, Ragó Vince, Rudolf Krisztina, Szabó Ágnes, Szabó Anna, Szabó Annamária, Szabó Petra, Tarcsy Tarcal Lőrinc, Tóth Bence, Varga Luca. Felkészítő tanár: Szabó Ágnes és Rudolf Krisztina

Hangszeres muzsikával:

Citera: Hauser Veronika (LFZE), Lászlófi Radna (LFZE), Kassai Rita (BWMI), Varga Luca (BWMI)
Duda: Félegyházi Miklós (LFZE)
Koboz: Lászlófi Radna (LFZE)
Tekerő: Horváth Marcell (LFZE), Krokavecz Zsombor Bandó (BWMI)

Tánckoreográfia: Bocsi Nóra (BWMI)

A BÖSZK köszöni a Magyar Művészeti Akadémia
Művészetelméleti Tagozatának
és a PPKE Bölcsészet- és Társadalomtudományi Karának támogatását!

Operatőr: Pilló Ákos, Verőcei Gábor
Vágó: Verőcei Gábor

A Nemzeti Színházban tartott előadás filmfelvétele Pilló Ákos és Verőcei Gábor orperatőrök munkájaként az MMA *Iskoladrámák* honlapján látható: https://www.youtube.com/watch?v=aZPI_XnR-Pc

Argumentum – Cselekmény

A Prologus köszönti a nézőket a bukovinai székely betlehemesek recitatív dallamán, és elmondja, hogy nem „istóriázni" jöttek a szereplők, hanem példázatot adni Jézus születéséről.

Scena 1. Az Atyaisten önmagáról, a Szentháromságról, a teremtésről és az angyalokról szól az 1727. és 1736. évi csíksomlyói passiójáték szavaival. Az éjféli mise kezdőéneke (introitus: *Dominus dixit ad me… – Az Úr mondá nékem*) Krisztusnak, az Igének az Atyától való születését jeleníti meg – magyarországi gregorián dallamon. A *Paradicsom kőkertjébe…* kezdetű karácsonyi kántáló az öröktől fogva a Szentháromságban született Krisztusról énekel, összekötve a három nagy ünnep, karácsony, nagypéntek és húsvét, továbbá pünkösd üdvtörténeti lényegét. A teremtett angyalok közül a kevély Lucifer fellázad Isten ellen, erre Szent Mihály arkangyal kitaszítja az égből. Lucifer bosszút forral az isteni teremtés rendje és a paradicsomban élő emberiség ellen (az 1744-es csíksomlyói misztériumdráma szavaival).

Scena 2. A *Felkelék én jó reggel hajnalba…* kezdetű karácsonyi köszöntő egy égi látomás a bűnbe esett emberről és Krisztus örök égi és földi születéséről. Ádám és Éva a paradicsomban Isten jelenlétében boldogan él, de a kígyó képében megjelenő Lucifer kísértésére eszik a tiltott almából, ezáltal elköveti az ősbűnt. Isten ítélete alapján Szent Mihály kitaszítja őket az Édenkertből. Éva egy siralom keretében bánja tettüket, mire az Isteni Irgalmasság megígéri a Szűztől születő Megváltót. A jelenet forrása az 1727-ben és 1736-ban Csíksomlyón előadott misztériumjáték.

Scena 3. Az égi pör: az Atyaisten udvarában az Irgalmasság, az Igazságosság, a Bizonyságtétel, a Bölcsesség, valamint Ádám, Ábrahám és Dávid eldöntik, hogy a Fiúisten testesüljön meg az emberiség megváltásáért. Az isteni Ige vállalja ezt. A jelenet szövege az 1769-es csíksomlyói passiójátékból való.

Scena 4. A Hét Főbűn (Gőg, Fösvénység, Bujaság, Irigység, Torkosság, Harag, Jóra való restség) összeesküvése az emberiség megrontására az 1769-es csíksomlyói passiójáték szövegével. A bűnöktől elgyötört és behálózott emberiség eközben a *Harmatozzatok, egek…* népi recitatív énekkel (peregi népi gyűjtés), majd ennek liturgikus előzményével, a *Rorate coeli* introitussal – hazai gregorián dallamon – az égbe kiált, áhítva a Megváltót.

Scena 5. Az angyali üdvözlet, Krisztus megtestesülése. A *Mikor Máriához az Isten angyala…* kezdetű, csíksomlyói eredetű, 18. századi párbeszédes és mély teológiai tartalmú népének a rábaközi Vitnyéd dallamváltozata szerint hangzik el.

Scena 6. Mária és József szálláskeresése Betlehemben. A hétköznapi környezetből való kiemelés miatt Mária, József és az angyal recitatív dallamon éneklik szerepeiket – bukovinai székely népi betlehemesek hagyománya szerint.

Scena 7. Jézus Krisztus evilágra születését az *Üdvözlégy, kinyílt Szűz virág…* és az *Ég szülte földet…* kezdetű archaikus népi imádságok, valamint *A Szűz egy Fiat szült…* kezdetű erdélyi népének jeleníti meg.

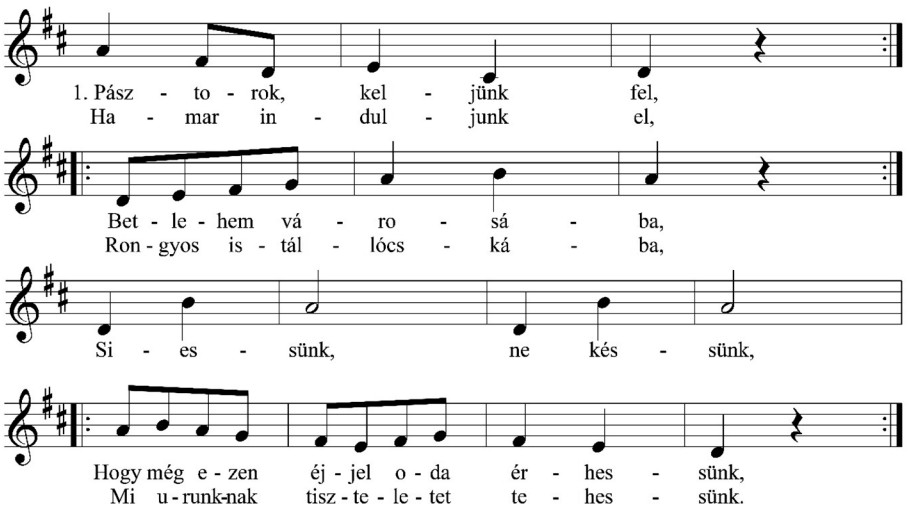
Scena 8. Pásztorjelenet: a recitáló Angyal Glória-kiáltása serkenti a Pásztorokat Jézus születése hírével. Az Öreg pásztornak az alföldi betlehemesekből merített derűs mókázása és félreértései, valamint a *Pásztorok, keljünk fel…* és a *Kelj fel, keresztény lélek…* kezdetű népének után a Pásztorok Betlehembe mennek és átadják ajándékaikat a gyermek Jézusnak. Ennek keretét a *Csordapásztorok* ének adja, amely moldvai csángó dallamváltozatban szólal meg. A Pásztorok táncra perdülnek, miközben – alföldi, palócföli és dunántúli – vidám pásztorénekek szólnak *Hej, víg juhászok csordások…, Tizenkettőt vert már az óra…* és *Jutka, Marinka, sör, bor, pálinka…* kezdősorral. Az elhangzó dudaimprovizáció népzenei alapja az éjféli mise után a vasi Bucsu községben megszólaló orgonás dudautánzás melódiája. Szűz Mária lírai szépségű, csendes altatói (a peregi *Gyönyörű szép leány…* és a lészpedi *Kedves álmot hogy szerezne szülöttének…)* zárják a jelenetet.

Scena 9. Az új csillag nyomán érkező napkeleti bölcsek, a színi és népi hagyomány szerinti Háromkirályok, Gáspár, Menyhért és Boldizsár Jeruzsálemben, Heródes király udvarában érdeklődnek az újszülött Király felől. Heródes útba igazítja őket és kegyetlen haragra gyullad: irigységből megöletteti a betlehemi kisdedeket. A jelenet a Háromkirályoknak a gyermek Jézus előtti hódolatával zárul. A jelenet forrása Herschmann István *Három szent királyok utazása* című vízkereszti játéka Székesfehérvárról, 1767-ből és Győrből 1768-ból.

Az *Epilogus* – a kézdialmási népi betlehemes játék szavaival és a bukovinai betlehemesekből származó népi recitatív dallamon – elköszön, a nézőknek Isten áldását, egészséget, hosszú életet, szerelmet és gyermekáldást kíván. A záróének a vasi Perenye betlehemeséből származó boldog pásztordal.

Az előadáson közösen énekelt tételek

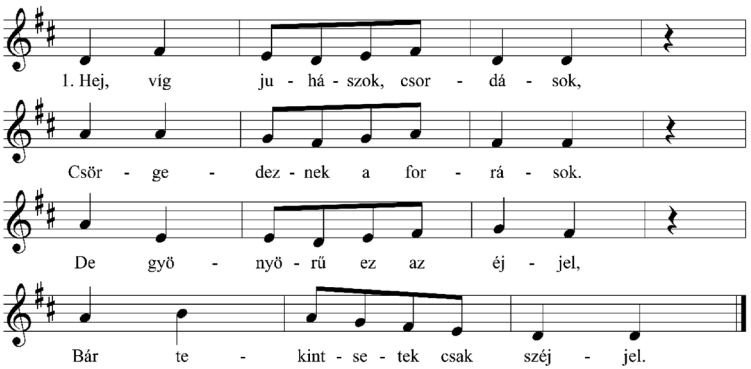
Pásztorok, keljünk fel…



2. Angyalok hirdetik:
Messiás születik.
Itt van jele fényének,
helye születésének.
Pajtába', pólyába',
Be vagyon takarva posztócskájába.
Áldott gyermek, szenved már kiskorában.

3. Jézus, a szent Kisded
mily' szükséget szenved!
Nincsen meleg szobája,
sem ékes palotája.
Szükségben, hidegben,
barmok szája melegítő kályhája.
Ó, isteni szeretet nagy csodája!
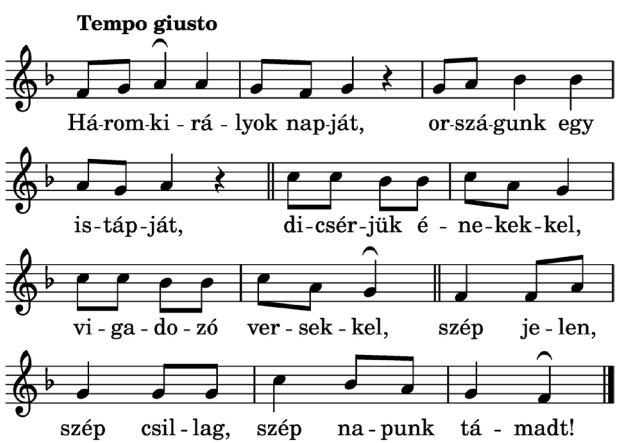
Hej, víg juhászok, csordások…



2. Nézd, amott Betlehem felett
látok egy nagy fényességet.
Ott egy csillag is leszállott,
egy rossz pajtánál megállott.

3. Régen hallatszik már híre,
bizony, ez annak a jele,
hogy született a Messiás,
kit megjövendölt az Írás.

Háromkirályok napját…



2. Hol van zsidók királya?
Mert megjelent csillaga,
Betlehembe' találják,
kis Jézust körül állják,
(Refrén:) Szép jelen, szép csillag, szép napunk támadt, szép napunk támadt!

3. Királyok ajándékát:
aranyat, tömjént, mirhát,
vigyünk mi is Urunknak,
ártatlan Jézusunknak!
(Refrén:) Szép jelen, szép csillag, szép napunk támadt, szép napunk támadt!

4. Kérjük a szép Szűzanyát,
kérje értünk Szent Fiát,
hogy bennünket megtartson,
ellenségünk ne ártson!
(Refrén:) Szép jelen, szép csillag, szép napunk támadt, szép napunk támadt!

Irodalomjegyzék

Actiones Comicae in vitia invectivae ac ex adverso ad heroicos virtutum actus exstimulantes. Csíksomlyó, 1776–1780. (Csíksomlyói Ferences Kolostor Könyvtára [CSFKK] A VI 8/5276.)

Actiones tragicae sanctissimam domini et redemptoris nostri passionem ac mortem, aliaque sacrae et evangelicae historiae mÿsteria lamentabiles casus in ea signatos, divinaeque justitiae ac misericordiae exempla piae Christi-fidelium meditationi et compunctioni scenice proponentes, Csíksomlyó, 1776–1780. (CSFKK A VI 6/5274.)

Balogh P. Piusz O.Praem et al. (szerk.): *Liturgikus játékok,* Gödöllő, Premontrei Szent Norbert Egyházzenei Szakgimnázium, 2016.

Bartók Béla – Kodály Zoltán (szerk.), Kerényi György (s. a. r.): *Magyar Népzene Tára II. Jeles napok*, Budapest, Akadémiai, 1953.

Bécsy Tamás: Másvilág és evilág. A XVIII. századi magyar drámák műfajairól, *Irodalomtörténet*, XXVII/LXXVII. évf., 1996/1–2, 61–92.

Bergmann, Rolf – Diedrichs, von Eva P. – Treutwein, Christoph (Hgg.): *Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters,* München, C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung, 1986.

Bodor Anikó – Paksa Katalin: *Vajdasági Magyar Népdalok V. Jeles napi szokások és jeles időszakok énekei,* Újvidék–Zenta, Fórum – Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2016.

Czibula Katalin: *Theater und Öffentlichkeit. Beiträge zur ungarischen Theaterkultur des 18. und 19. Jahrhunderts,* Budapest, Protea Kulturverein, 2016.

Demeter Júlia (szerk.): *„Nap, Hold és csillagok, velem zokogjatok!" Csíksomlyói passiójátékok a 18. századból,* Budapest, Argumentum, 2003.

Demeter Júlia: *Hungarian School Theatre. A Short Survey,* in Czibula Katalin (szerk.): *Színházvilág – Világszínház*, Budapest, Ráció, 2008, 38–60.

Demeter Júlia – Kilián István – Pintér Márta Zsuzsanna (szerk.): *Ferences iskoladrámák I. Csíksomlyói passiójátékok 1721–1739,* Budapest, Argumentum–Akadémiai, 2009. (Régi Magyar Drámai Emlékek, XVIII. század, 6/1.).

Demeter Júlia – Pintér Márta Zsuzsanna (szerk.), Demeter Júlia, Kilián István, Medgyesy S. Norbert, Pintér Márta Zsuzsanna, Kővári Réka (zene), Miskei Antal (latin szöveg), (s. a. r.): *Ferences iskoladrámák II. Csíksomlyói passiójátékok 1740–1750,* Budapest, Balassi, 2021. (Régi Magyar Drámai Emlékek, XVIII. század, 6/2.).

Demeter Júlia – Pintér Márta Zsuzsanna (szerk.), Demeter Júlia, Kilián István, Medgyesy S. Norbert, Pintér Márta Zsuzsanna, Kővári Réka (zene), Miskei Antal (latin szöveg), (s. a. r.): *Ferences iskoladrámák III. Csíksomlyói passiójátékok 1751–1762,* Budapest, Balassi, 2021. (Régi Magyar Drámai Emlékek, XVIII. század, 6/3.).

Demeter Júlia – Pintér Márta Zsuzsanna (szerk.), Demeter Júlia, Kilián István, Medgyesy S. Norbert, Pintér Márta Zsuzsanna, Kővári Réka (zene), Miskei Antal (latin szöveg), (s. a. r.): *Ferences iskoladrámák IV. Csíksomlyói passiójátékok 1763–1774,* Budapest, Balassi, [2022]. (Régi Magyar Drámai Emlékek, XVIII. század, 6/4.)

Demeter Júlia (szerk.), Czibula Katalin, Demeter Júlia, Kilián István, Kővári Réka (zene), Miskei Antal (latin szöveg), (s. a. r.): *Ferences iskoladrámák V. A csíksomlyói* Actiones Comicae, Actiones Tragicae *kötetek színjátékai (1773–1780),* Budapest, Balassi, 2023. (Régi Magyar Drámai Emlékek, XVIII. század, 6/5.)

Demeter Júlia – Pintér Márta Zsuzsanna (szerk.), Demeter Júlia, Kilián István, Pintér Márta Zsuzsanna, Medgyesy S. Norbert, Kővári Réka (zene), Benei Bernadett (latin szöveg), Jusztin Péter (latin szöveg), Rédey-Keresztény János (latin szöveg), (s. a. r.): *Ferences iskoladrámák VI. Csíksomlyói magyar és latin–magyar nyelvű drámák, töredékek a 18. századból,* Budapest, Balassi, 2025. (Régi Magyar Drámai Emlékek, XVIII. század, 6/6.)

Drumbl, Johann: *Teatro sacro dell'alto medioevo,* Roma, 1981.

Froning, Richard (Hrgs.): *Das Drama das Mittelalters I–III,* Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, é. n.

Grünberg, Alexander: *Das religiöse Drama des Mittelalters,* Wien, Berglan, 1965.

Huber, Otto – Stückl, Christian (Hgg.): *Passion 2000 Oberammergau 2000. Herausgegeben von der Gemeinde Oberammergau,* München – London – New York, Prestel, 2000.

Jodogne, Otto (éd.): *Le Mystére de la Passion d' Arnoul Gréban,* Paris, 1965.

Kilián István: *A piarista dráma és színjáték a XVII–XVIII. században,* Budapest, Universitas, 2002.

Kilián István (szerk., s. a. r.): *Minorita iskoladrámák,* Budapest, Akadémiai, 1989. (Régi Magyar Drámai Emlékek, XVIIII. század, 2.)

Kilián István – Medgyesy S. Norbert (szerk., s. a. r.), Kovács Eszter – Kővári Réka (s. a. r.): *A karácsonyi ünnepkör színjátékai Magyarországon (11–18. század),* Budapest, Ráció, 2017.

Knapp Éva: Emblematikus kifejezésmód az iskoladrámákban, in Kedves Csaba – Nagy Júlia (szerk.): *Iskola és színház – School and Theatre. Az iskolai színjátszás múltja és jelene – School and theatre in the Past and Nowadays,* Miskolc, Gradatio, 2002. (CD-ROM) http://regi.magyarszak.uni-miskolc.hu/kiadvanyok/drama2002/ea/knappm.htm

Kovács Andrea: *Graduale Francisci de Futhak, 1463. Átírás,* Istanbul–Budapest, Topkapi Sarayi Muzesi – Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2019. (Musica Sacra Hungarica 4/2.)

Kovács Andrea: *Graduale Francisci de Futhak, 1463. Monográfia,* Istanbul–Budapest, Topkapi Sarayi Muzesi – Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2019. (Musica Sacra Hungarica 4/1.)

Kőváry Réka: „Ad notam…" – énekek és énekelt drámaszövegek három 18. századi csíksomlyói passióban, in Szalay Olga (szerk.): *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére,* Budapest, L'Harmattan–Könyvpont, 2012, 385–416.

Kőváry Réka: *Mária-siralmak a Ferences iskoladrámák 1–3. köteteiben,* in Körömi Gabriella – Kusper Judit – Verók Attila (szerk.): *Dulce et utile. Tanulmányok Pintér Márta Zsuzsanna 60. születésnapjára,* Eger, Líceum, 2021, 135–154.

Kőváry Réka: *Mária-siralmak a Ferences iskoladrámák IV. kötetében,* in Kapusi Angéla – Pintér Márta Zsuzsanna – Tasi Réka (szerk.): *Mestereknek mestere. Emlékkötet a 90 éve született Kilián István tiszteletére,* Eger, Líceum, 2023, 53–68.

Les origines du théâtre en France, in *Manuel d'histoire litteraire de la France*, Tome I–VI, Paris, Éditions Sociales, 1971–1982.

Liber Exhibens Actiones parascevicas ab anno 1730 usque ad Annum 1774 diem aprilis 27. Libellus, Scholarum Csik Somlyoviensium, nihilominus Mediam Syntaxeos, ac Grammatices signanter, specialiter concernens; et continens Repraesentationem, Enucleationem Mysteriorum Passionis Dominicae, seu Actiones Tragico-Parascevicas, Devoto Populo ad aedificationem quott Annis exhiberi solitas, in usum faciliorem Moderatorum sedulo congestas. Confectus 1774. (CSFKK A VI 7/5275.)

Lipphardt, Walter: *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele. Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, rEihe Drama I–V.,* Berlin, De Gruyter, 1975–1976.

Makula nélkül való tükör, s. a. r. és az Utószót írta Frauhammer Krisztina, Budapest–Szeged, Pytheas Könyvmanufaktúra – MTA–SZTE Vallási Kultúrakutató Csoport, 2015.

Medgyesy S. Norbert: *A csíksomlyói ferences misztériumdrámák forrásai, művelődés- és lelkiségtörténeti háttere,* Piliscsaba–Budapest, PPKE BTK – Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány, 2009.

Medgyesy S. Norbert (szerk.): *SzínjáTéka – Misztériumjátékok 1,* Budapest, Protea Kulturális Egyesület, 2016. http://publikacio.uni-eszterhazy.hu/4590/

Medgyesy S. Norbert: *Iskoladrámák. Színjátékok, énekek és ünnepek a XVII–XVIII. századi magyarországi iskolakultúrából,* Budapest, Magyar Művészeti Akadémia, 2019.

Medgyesy S. Norbert: Teológiai érvelések, hitoktatás és misztérium-ábrázolás a 18. századi csíksomlyói ferences színpadon 1, *Studia Theologica Transsylvaniensia,* 23. évf., 2020/1, 35–69.

Medgyesy S. Norbert: Teológiai érvelések, hitoktatás és misztérium-ábrázolás a 18. századi csíksomlyói ferences színpadon 2, *Studia Theologica Transsylvaniensia,* 23. évf., 2020/2, 231–272.

Medgyesy S. Norbert: *Seplasia 2. Theatrum Sacrum. A középkori színjátszás alkalmai, műfajai. A szakrális témájú magyarországi színjátékok és Csíksomlyó színi hagyománya,* Budapest, PPKE Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar, 2021. https://btk.ppke.hu/uploads/articles/2446835/file/Seplasia_2_Theatrum_Sacrum__kozepkori_szinhaz__Csiksomlyo_miszteriumdramai_Medgyesy_S._Norbert.pdf

Mészáros István: *Népoktatásunk 1553–1777 között,* Budapest, Tankönyvkiadó, 1972.

Michael, Wolfgang F.: *Das deutsche Drama des Mittelalters,* Berlin – New York, Gruyter, 1971.

Mone, Franz Joseph: *Schauspiele des Mittelalters I–II,* Karlsruhe, 1846.

Paksa Katalin: *Betlehemes játékaink dalkészletének újdonságai a 18. században,* in Szacsvai Kim Katalin (szerk.): *Zenei repertoár és zenei gyakorlat a 18. századi Magyarországon,* Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2017, 53–80. (Műhelytanulmányok a 18. század zenetörténetéhez 2.)

Pintér Márta Zsuzsanna: *Ferences iskolai színjátszás a XVIII. században,* Budapest, Argumentum, 1993.

Pintér Márta Zsuzsanna: *Theatrum és literatúra,* Budapest, Universitas, 2014. (Historia Litteraria 30.)

Pintér Márta Zsuzsanna: *A történelmi dráma alakzatai a 16–18. századi magyar irodalomban*, Budapest, Uránia Ismeretterjesztő Alapítvány – L'Harmattan, 2019.

Polheim, Karl Konrad: *Katalog der Volksschauspiele aus Steiermark und Kärnten. Nebst Analekten aus Bayern, West- und Ostösterreich,* Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1992.

Schmidt, Leopold: *Das deutsche Volksschauspiel. Ein Handbuch,* Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1962.

Székely László: *Csíki áhítat. A csíki székelyek vallási néprajza,* Budapest, Szent István Társulat, [1997].

Tari Lujza: *Bukovinai székely betlehemesek,* Budapest, Arcanum, 2006. (CD-ROM)

Toschi, Paolo: *Le origini del teatro italiano,* Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1955.

Tóth István György: *Mivelhogy magad írást nem tudsz… Az írás térhódítása a művelődésben a kora újkori Magyarországon,* Budapest, MTA Történettudományi Intézet, 1996.

Valentin, Jean-Marie: *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554–1680). Salut des âmes et ordre des cités. I–III,* Bern – Frankfurt a. M. – Las Vegas, Peter Lang Verlag, 1978. (Publications Universitaires Europaéennes – Europäische Hochschulschriften – European Univerity Studies. Series I. Langue et littérature allemandes, Vol./Bd. 255/1–3.)

Varga Imre (szerk.), Kilián István, Pintér Márta Zsuzsanna, Varga Imre (s. a. r.): *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig,* Budapest, Argumentum, 1992.

Young, Karl: *The Drama of the Medieval Church I–II,* Oxford, Clarendon Press, 1933.

„A ROSSZAT LÁTOM, A JÓT KÖVETEM”

Komikus elemek a misztériumjátékokban

Győrei Zsolt

A címről és a célról. A cím idézőjelbe tett mondata igazából nem idézet, hanem Szent Ágoston egy sokszor idézett tépelődésének – „A jót látom, a rosszat követem” – inverze. Úgy vélem, ha egy, általában a komolysága felől megközelíthető drámai műfaj komikus hatáselemeiről írok, akkor az írás maga is a fonák megközelítés eszközét alkalmazza – ezt megfontolva talán szerencsés is egy visszájára fordított idézettel elkezdeni, s bízni abban, hogy a kifordított idézet és a fonák megközelítés korántsem komolytalansághoz, hanem éppen a műfaj megkívánta komolyság más úton való megközelítéséhez vezet majd.

A forrásokról. Mint az olvasó látni fogja majd, a dolgozat szívesen és bőven idéz a misztériumjátékokból. A szemelvények összeválogatásánál egyrészt az eleve magyar nyelven született, másrészt a magyarra fordított játékokra koncentráltam. Az európai korpuszból két gazdag és remekmívű fordításokat egybegyűjtő antológiát használtam forrásul: a Szenczi Miklós válogatta *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások* című gyűjteményt, amelyhez Benedek András írt nagyszerű utószót; másrészt a Határ Győző összeállította és magyarította *Görgő-színpad* című kötetet, a fordító bevezetőjével. A kevésszámú magyar példát Balogh Elemér és Kerényi Imre *Csíksomlyói passió*jából és a Nagy Péter válogatta *Magyar drámaírók 16–18. század* című antológiából szemelgettem.

Misztérium és komikum. Umberto Eco nagyszabású középkor-regényében, *A rózsa nevé*ben Baskerville-i Vilmos és Burgosi Jorge atya önmagában is érdekes, de a végkifejlet szempontjából döntő jelentőségű vitát folytat a középkor egyik fontos teológiai kérdéséről: erkölcsileg helyénvaló-e egyfelől, sikerrel kecsegtető-e másfelől az isteni ábrázolása során bármiféleképpen is a komikum eszközeire támaszkodnunk? A középkor legjelentősebb színpadi műfaja, a misztériumjáték, amely a vallást a színpaddal, a misztikumot a teátrummal igyekezett összehangolni, erős és egyértelmű igenlő álláspontra helyezkedett ebben a teológiai kérdésben – a krisztusi szenvedéstörténet misztériumszínpadi ábrázolásában már kialakulásától kezdve jelen volt, és az idők során egyre nagyobb szerephez jutott a komikus elem.

A templomtól a piactérig. A 9. századi bencés kolostorokban kezdték a szertartásban szereplő, kanonizált énekeket a nagyobb ünnepeken (főként karácsonykor és húsvétkor) további szövegrészekkel kiegészíteni. Ezek egy része párbeszédes. Az elsőként lejegyzett trópus, a *Quem quaeritis?* (Ethelwood winchesteri püspök, 10. század) még rövid és komoly, és nem tekinthető önálló színjátéknak, csupán a liturgiába illesztett, kizárólag a klerikusok által megnézhető, illusztratív elemnek. E mellé viszont hamar felsorakoznak a komikus epizódok: „az asszonyok közlik a nagy hírt Péterrel és Jánossal, s a két apostol versenyt fut a sírhoz. A versenyben az idősebbik Péter, kissé komikusan, lemarad. […] Ugyancsak jelentős későbbi gyarapodás egy, a Biblián kívüli személy, a Kenőcsárus (Mercator) föllépése. Ez, bár eleinte latinul, de olyanformán kínálgatja portékáit, mint a csodadoktorok odakint a vásártéren."[1] Ezek egyre látványosabb elburjánzásáról Babits Mihály ekképpen vélekedik *Az európai irodalom történeté*ben:

> A középkor irodalma nem olyan egyoldalú, mint hiszik. A magas lovagi ideálizmust egy röhögő kórus kíséri. Az aszkétizmus nyomása obszcén fantáziákat robbantott ki. Gót katedrálisok ormain, szentek és angyalok sziluettje mellé illetlen sátánszobrok rajzoltak groteszk árnyékot. A szent misztériumokat ki kellett tiltani a templomból, mert túlságosan is világi látványossággá fajultak. Ez a groteszk árnyék, ez a röhögő kórus mindenütt ott van a középkor irodalmában is.[2]

A 12. századra nyelvében és szellemében is mind elvilágiasodottabb játék a templomból a templomkapu elé, a piactérre költözik, egyre több komikus elemet vesz fel. Ennek egyik okát Benedek András fejti ki: előbb a papok mellett, majd a papok helyett a színjátékok íróiként, játszóiként megjelennek azok a jokulátorok, mimusok, csepűrágók, akik a nem vallásos tárgyú népi vagy később városi bohózatok figuráit, helyzeteit illesztik bele a vallásos kontextusba.[3] Emellett érdemes megemlíteni egy merőben profánnak tűnő indokot is: a *színjátszás*, vagyis a *komédiázás* gyönyörűségét. Az ott és akkor megtapasztalható siker nyilván örömöt okozott a játszóknak – alkalmasint keresni kezdték e siker újabb és újabb pillanatait, és ezeket a legharsányabb jelenetekben találták meg, amikor a játék hirtelen a nézők számára is ismert valóságba költözött át, és átcsapott komédiába –, ennek a kísértésnek már akkor is nehéz lehetett ellenállni. A misztériumjátékok szakralitás és teatralitás, azaz az abszolút igazság felmutatása és a hatáskeltés mezsgyéjén mozogtak: a megszólalás apropóját és erejét az igazságról tett tanúbizonyság adta, de e tanúság már nem tudott lemondani az ábrázolás ereje kiváltotta, közvetlen sikerről.

[1] Benedek András: Misztérium, mirákulum, moralitás – és a mai színjáték [Utószó], in Szenczi Miklós (szerk.): *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, Európa, Budapest, 1984, 513.
[2] Babits Mihály: *Az európai irodalom története*, Budapest, Európa–Szépirodalmi, 1957, 124–125.
[3] Vö. Benedek: *Misztérium, mirákulum, moralitás*, 511, 519.

A komikum lehetőségei és korlátai. Ebből következően az egyre gyarapodó komikus betétek ellenére a misztériumjáték sosem válhatott a misztérium paródiájává. Krisztus alakja, tanításai, csodatételei, kereszthalála és a megváltás egytől egyig érinthetetlenek maradtak, a nevetségességnek pontosan kijelölt, szűk határok között kellett tehát mozognia. Ezért az alkotói fantázia általában nem a Szentírásba foglalt jelenetek és párbeszédek áthangolására vállalkozott, hanem azok közé ékelt új jeleneteket. Ezekben felléphettek a Bibliából már ismert szereplők (József, Kajafás, Pilátus), de akár az új helyzetek foganta új figurák is (Kenőcsárus, Tébrus tolvaj).

Érdemes néhány jellemző – és szórakoztató – példával megvilágítani, hogy az egyes keresztény ünnepek nagy, közös történetének mely elemeiből indultak ki az egymástól bizonnyal sokat tanuló tollforgatók, illetve milyen bővítési lehetőségeket fedeztek fel, hogy az egyöntetűen magasztos, azaz teátrális szempontból homogén anyagot heterogénné és ily módon dramaturgiailag erősebbé tegyék.

A komikus trópusok ünnepek szerinti fajtái

Karácsonyi trópusok

A felszarvazott férj. Minthogy a Krisztus születését tárgyaló történetekben sem érheti gúny a csodás elemet, Mária, a kisded Jézus és az Angyal alakja komoly és magasztos. A szerzők itt a szűznemzés csodájára adott, gyarló emberi reakcióban: József féltékenységében találják meg az irónia egyik terepét. Ezt a féltékenységet a komédiák egyik klasszikus alaphelyzete: a nagy korkülönbség élezi még jobban ki. Gómez Manrique *A mi Urunk születésének színjátéka* című játékában az öregecske férj így dohog:

József: Ó, én szerencsétlen aggság!
Mily keserves sorsot értem:
Mária lett feleségem,
s lám csak, jól szégyenbe hagyták!
Látom, hízik már erősen,
nem tudom, kitől s mióta:
Szentlélektől – így a nóta,
de én nem tudok miről sem.[4]

[4] Gómez Manrique: A mi Urunk születésének színjátéka, ford. Tótfalusi István, in Szenczi (szerk.): *Akárki*, 261.

A *Coventry-i Betlehemes Játék*ban ugyane dohogásból feszültebb, drámaibb jelenet fejlik ki:

József: Szót se többet: úgyan maradtál, parázna
s gyermeket fogantál világ csudájára –
még tán eltagadnád?
József, vénségedre mit kellett megérned!
Hát atyja? – mert engem nem vall nemzőjének –
megnevezd az atyját![5]

A posztónyírók és szabók céhe által bemutatott *Krisztus születése* című játékban pedig a komikum nem drámába, inkább melodrámába fordul: a felszarvazott férj, bohózati szerepén túllépve, a keserű csalódottság megrázó állapotáig jut:

József: Férjed, én?!… Sorsom betellett:
házasodni vénembernek
késő kárvallása.
Haj! Mária, kedveltelek,
s rákaptál a hátam megett
a lustálkodásra.

Vén bolond, közel a százhoz,
ingyen se vegyen a házhoz
éretlen cselédet!
Immár az lesz a legbölcsebb:
magad főzted, magad költsed –
elhagylak avégett.

Se hívem, se ellenségem,
csak a vad szél marad nékem,
mely a pusztán nyargal;
csordultig keserveimmel
hadd múlok, ha múlnom is kell,
békében magammal.[6]

[5] Coventry-i Betlehemes Játék, in Határ Győző: *Görgőszínpad*, Budapest, Szent István Társulat, 1988, 37–38. A kötet valamennyi szövegét Határ Győző fordította, ezért a későbbiekben ezt nem közlöm külön.

[6] Krisztus születése, in Határ: *Görgőszínpad*, 59–61.

A bumfordi pásztorok. Ugyanebben az angol játékban találkozhatunk a ködös erdőben tévelygő pásztorral, aki elsőként pillantotta meg a „lángos csillagot” – társai persze megmosolyogják, de utána azért meg is vendégelik. A derék, együgyű figurák mintha a *Szentivánéji álom* jóravaló mesterembereit előlegeznék.

1. Pásztor: Óvj meg, Uram, óvj a bajtól,
s tartsd meg szegény pásztornéped!
Nem látni már, hol barangol
Nyájam; azt se, hová lépek.
Hej, cudar köd éjszakája,
Útvesztő setét fehérség!
Nem találok cimborákra,
s elveszítém erdő szélét.
Hahó!… Századszor kurjántok,
Míg a torkom beléreked:
Pásztor-cimborák! Hun jártok?
Nem szól senki… Hé! Emberek!
2. Pásztor: Ne kajátozz a fülembe,
öregapám se vót siket!
3. Pásztor: Itt vónánk la, egyetembe'.
1. Pásztor: Csakhogy itt lelem kendteket!
2. Pásztor: De te ugyan elkószáltál!
Tűvé tettünk érted, testvér,
erdőt, mezőt!
3. Pásztor: A mocsárnál
Már azt hittük, beleestél.
1. Pásztor: Megkergetett a forgószél
köddel köpülő örvénye.
Csillag volt az üstökénél:
eltűnt-felvillant a fénye…
3. Pásztor: Kóbor lélek.
2. Pásztor: Ej, te golyhó,
télen nincs lidérc a lápon!
1. Pásztor: Közel is volt s szép imbolygó…
Hej! Gondoltam – megpróbálom:
Megkergetem. Ugrik-szökell
a tejes köd-zavargásban
– megiramlik s már búvik el,
megbúvik a horpadásban.

2. Pásztor: No, füllentsél. Kukorékolt?!
1. Pásztor: Egyszer mintha érintettem
vón –
2. Pásztor: – Álmodtál!
1. Pásztor: Én?!
2. Pásztor: Elég volt!
1. Pásztor: Hívém, ott halok meg menten.
3. Pásztor: Ide süss, mit rejt kosárkám!
Kecskesajt! Abált szalonna!
Tepertős-vajas pogácsám
orrodat nem csiklándozza?
1. Pásztor: Mi tagadás, így éhomra –
2. Pásztor: – korty pályinkát! Álmodol még?!
1. Pásztor: Harangoznak a gyomromba'.
3. Pásztor: Itt a jó szélvédett szurdék!
Szikla odván meghúzódva
fürüstökölünk elsőbbet,
rámosolyogunk butykosunkra,
Fittyet hányunk az időnek![7]

A pásztorok azután megérkeznek az újszülötthöz, akinek egyszerű szívük áhítatában saját holmijaikat ajánlják fel. Ugyanez a motívum bukkan fel a *Coventry-i Betlehemes Játék*ban is. Ez a kedves, naiv ábrázolás hangulatában mintha József Attila *Betlehemi királyok* című versét idézné fel, amelyet Latinovits Zoltán épp ilyen ormótlan-bájos hangütésben interpretált.[8]

1. Pásztor: Üdvözlégy, Szűzanya!… az ám, Jézuskádnak
mivel kedveskedjem? ez nem drága holmi,
de jószívvel adom – fogadd furulyámat,
mely sok bajos órán bizton felvidított.
Örömnapra fogadd hát e nádi sípot!
Használd egészséggel, szépen billegessed,
Miasszonyunk szívét megörvendeztessed!

[7] Uo., 65–67.
[8] Latinovits Zoltán: *Magyar költők sikolya a XX. században*, Hungaroton Compact Disc, HCD 14130, 1989, #8.

2. Pásztor: Üdvözlégy, Szűzanya s Kisded Urunk Jézus!
Az angyal megmondta rangodat-nevedet,
van fényes koronád – fogadd el azért most,
fogadd el jószívvel bolyhos süvegemet!
Használd egészséggel, és el ne pityeredjél,
a cudar üdőnek ezzel fittyet hányhatsz.
Ki rajtad kifogjon, nincs olyan hideg tél,
hóvihar, fergeteg – akárhogy dudálnak.

3. Pásztor: Üdvözlégy, te víznek-földnek Koronája!
Fogadd karmantyúmat, meleg, mint a kályha.
Fittyet hánysz a fagynak, bújj belé kezeddel,
nékem másom nincsen, jószívvel fogadd el![9]

A bumfordi pásztorok motívuma eggyel komikusabbra hangolt a jóval későbbi *Csíksomlyói passió*ban, amelynek szövegét Kerényi Imre és Balogh Elemér állította össze a csíksomlyói ferences kolostor 1721–1774 között született, magyar nyelvű nagypénteki misztériumjátékainak szövegéből. Amint József öregsége vagy Péter sántasága esetében, a nyersebb komikum lehetőségét itt is a testi fogyaték: az öreg pásztor siketsége teremti meg.

1. Pásztor: Gyűjjék bé, öreg, a kis Jézust köszönteni!
Öreg pásztor: Hová, hová, fiam, a kis Jézust köszörülni?
1. Pásztor: Köszönteni!
Öreg pásztor: Tudom, tudom, köszörülni.
2. Pásztor: Gyűjjék bé, öreg, Betlehembe!
Öreg pásztor: Hová, hová, fiam, meleg tehenbe?
2. Pásztor: Betlehembe!
Öreg pásztor: Tudom, tudom, meleg tehenbe.
3. Pásztor: Vessék, öreg, keresztet!
Öreg pásztor: Mit, mit, fiam, ketrecet?
3. Pásztor: Keresztet!
Öreg pásztor: Hogy köll megenni ezt a meleg perecet?[10]

Különös kacskaringóval jutnak el a betlehemi jászolig *A pásztorok második, úgyszintén wakefieldinek is mondott színjátéka* hősei. A Határ Győző által „fal-

[9] *Coventry-i Betlehemes Játék*, 40–41.
[10] Balogh Elemér – Kerényi Imre: *Csíksomlyói passió*, Budapest, Helikon, 1982, 32–34.

rengető bohózatnak" és „mókajátéknak" nevezett[11] darabban a komikus felvezetés lényegesen terjedelmesebb, és meglepően fordulatos a zárlatra elkövetkező betlehemezésnél: az egyszeri birkatolvaj, Mac (az ő nevét cserélte Tébrusra Határ, és emiatt adta saját magyarításának a *Tébrus tolvaj* címet) meglopja a pásztorokat. A zsákmányolt kisbirkát Tébrus felesége, Dorka ötletére csecsemőnek álcázzák, hogy elrejtsék a tolvaj nyomába induló pásztorok elől.

Tébrus: Lelkem, Dorkám!
Dorka: Olyat mondok
Hüccs ki, hajts, te medve!
Asszonyészre fanyalodtok
ugyé, végezetre?!
Tébrus: Anyatejjel szíttad ezt te
– alma a fájától!
Dorka: Áldjad, hogy nem estem messze.
Tébrus: Isten hozzánkpártol! *(bégetés)*
Dorka: Kisbirkádat bepólyálod
tészed bölcsőszékbe…
Megösmernéd a pulyádat?
Tébrus: Szent Miklós az égbe'!
Dorka: Köthetnénk rá főkötőt is
pántlikára, ódalt
– ne is, mint valami kódist –
s fújsz majd altatódalt. *(bégetés)*
Tébrus: Apja kölyke! Száz vonás rajt'
szinte!
Dorka: Az, szakasztott.
Különbség, hogy emez nyársalt
lesz, amaz – akasztott. *(bégetés)*
Tébrus: Kani kölyök! Ez lép korán
apja örökébe!
Dorka: Különbség, hogy ez a zsivány
s az – a pecsenyéje.
Tébrus: Ring a bölcső, reng a pólya!
Dorka: Én meg gyermekágyban
jajgatok – hogy jaj, a gólya
csípte meg a lábam! *(bégetés)*[12]

[11] Határ Győző: Bevezető, in *Görgőszínpad*, 11, 23.
[12] Tébrus tolvaj, in *Görgőszínpad*, 192–194.

A három meglopott pásztor egy ideig be is dől a csalafintaságnak, a temérdek, pólya alól felhangzó bégetés hallatán végtére mégis gyanút fognak, és Tébrus nem kerülheti el a kiadós ellazsnakolást. A komédia csúcsra járatása után jelenik meg a három pásztornak az Angyal, mire ők a kisded Jézus köszöntésébe kezdenek – Határ Győző szerint „a jámbor, de kurtácska betlehemes játékot a végére csupán az illendőség kedvéért biggyesztették”.[13] A gyaníthatóan a Wakefieldi Mester tollát dicsérő játék két szerkezeti eleme: a gyermeknek álcázott bárány és a bárányok közt pihenő, kisded Jézus egymásra vonatkoztatása, az anakronizmusokkal („A jó Pilátusát” és „Jédus szent nevével szólok”[14] – hőzöng Tébrus; szó esik a „kisded” keresztszüleiről, stb.) jelzett időutazás azonban véleményem szerint eggyel rafináltabb kompozíciós elvet sejtet – erre a későbbiekben szeretnék még visszatérni.

Húsvéti trópusok

A Teremtéstől a Feltámadásig. A Feltámadás misztériuma az egyre dalmahodó játékokban mind tágabb keretet nyert. A *Csíksomlyói passió* több darabból egybekomponált szövegének íve is a világ teremtésével és Luciper bukásával kezdődik. Bukásakor még nevetséges alak, akit az angyalok válogatott szitkokkal taszítanak el az Úr trónjától, ő pedig szolgáival együtt keserűen morogva kel útra.

Michael: Hát te büdös sátány, mit ítélsz magadról?
Mit gondolsz, kevélység, nem félsz-é Uradtól? […]
Gabriel: Büdös dög, némulj meg, és menj a veszélybe,
Isten méltóságát csak még reménységbe
kívánni, s magadat az ő szent székébe
soha ne képzeljed, távozz a fenébe! […]

Luciper: Megy az ördög pokol felé,
leng a töke ezerfelé!
Satanas: Bíró, pandúr, lakatos,
tiéd lesz a láda fos![15]

Az ő komikuma azonban, mihelyst kiakolbólított vesztesből a Pokol fejedelmévé emelkedik, véget ér. A továbbiakban – akár Molnár Ferenc *Vörös malom* című,

[13] Határ: *Bevezető*, 23.
[14] *Tébrus tolvaj*, 187, 196.
[15] Balogh–Kerényi: *Csíksomlyói passió*, 14, 15, 17.

első világháborús infernó-parafrázisában – gonoszságában fenséges antihős lesz belőle, a komikus csetlés-botlást alárendeltjei, pokolbéli szolgái (a *Csíksomlyói passió*ban Plútó és Drumó) veszik át tőle, ők ügyetlenkednek több bibliai történet intrikusaként: dalolva örvendeznek Ábrahám elvesztén, tartanak haditanácsot Krisztus születésekor, vigadnak a Krisztust megtagadó Péteren – aki végül megbánja bűnét, és ezzel kicsúszik a kezükből –, s végül ők kísértik meg a szintén komikus figuraként színre lépő, saját kicsinyes reményeinek füstbe mentét panaszló Júdást is.

Júdás: Jaj, te szegény Júdás, be nagy bolond voltál,
Mikor a Krisztushoz te szolgálni álltál,
Utcánkon utána mezítláb járkáltál,
Azonfejül penig szüntelen koplaltál.
A tetvek egészen majdhogy meg nem esznek,
A serkék a fótbul szüntelen rebdesnek,
Az erszényembe is már beléköltöztek,
Jobb részét testemből kiszívták véremnek.
Azt gondolom vala, hogy meggazdagulnék,
Midőn a Jézushoz szolgálni indulnék,
Azt gondolám, jó bért őtőle kaphatnék,
Honnan a ládámba sok kincset rakhatnék.
De nem adott nékem két vagy három poltrát,
Amivel vehetnék magamnak pálinkát.
Szomjúságomban is, ím, egyedül vagyok,
Nagy melánkália fejemben kóválygog.
Drúmó: Júdás pajtás, mi lelt, talán fáj a fejed,
Hogy tokaji borral tarthat urad téged?[16]

Júdás halálakor pedig kajánul segédkeznek az árulónak.

Júdás: Ah, ide jöjjetek, iszonyú ördögek,
Lelkemet, testemet pokolba vigyétek,
Örökkön örökké főzzétek, süssétek,
Mindenféle kínra tük készen legyetek!
Plútó: Itt vagyunk, segítséggel leszünk tehozzád!
Drúmó: Olyan helyre viszünk, ahol meg ne fázzál.

[16] Uo., 47–48.

Júdás: Jaj, én hát elmegyek, és egy aszú fára
Felhágok, és repülök onnan másvilágra!
Plútó: Most jól gondolkodtál, kedves Júdás bátyám,
Ennél hasznosb tanács nincs e világ hátán.
Drúmó: Jere, hadd emeljünk fel e gerendára,
Nem lesz gondod osztán erre a világra!
Plútó: Ezt a selyem sinórt hadd kössem nyakadba,
Lábaiddal hágj fel lajtorjánk hátára!
Drúmó: Ezt én majd elrántom, s te vigyázz magadra,
Mert azonnal meghalsz, s jutsz nyugadalomra.
Júdás: Menjünk is hát mindjárt, néktek adom magam,
Hadd pökjem először, s kössétek a nyakam![17]

A hetvenkedő katonák. A passióhoz immár közvetlenül kapcsolódó témák közül a legjelentősebb ugyanerről a tőről fakad. Ahogyan az ördögszolgák szerencsétlenkedésükkel ellenpontozzák a főördög nagyformátumú, ijesztő gonoszságát, és ahogyan Júdás méltatlan Krisztushoz, ugyanúgy válnak nevetségessé az elvetemült Pilátus és Kajafás katonái nagyképű ügyefogyottságukkal és alkalmatlanságukkal, egy kicsit a plautusi receptet követve. *Az innsbrucki húsvéti játék*ban Krisztus sírjának őrzésekor sülnek fel.

4. Katona: Bajtársak, jó bajtársaim, nosza,
most már éberen figyeljünk oda,
hisz hírét hallottuk ennek:
Jézus tanítványai jönnek,
porhüvelyét ellopni legott,
és hirdetni: halottaiból feltámadott.
1. Katona: Bízzatok, bajtársak, helyén az eszem!
Nyújtsátok lándzsámat, kezembe veszem,
s ha Jézus tanítványai ide
merészkednek, nem mennek semmire,
ha tán megpróbálják elvinni onnan
a tetemét, szétverjük őket nyomban. *(elalszanak)* […]

Hírnök: Siess, Uram, nézd meg magad,
a vitézek mind alszanak.

[17] Uo., 66–67.

Pilátus: Ti lennétek jó vitézek?
Inkább kutyaszart söpörnétek,
tihozzátok az illenék,
s vitézi sarkantyú semmiképp! […]

4. Katona: Vitézek vagyunk mi, helytállunk emberül,
ha elénk jókora, meleg cipó kerül.
1. Katona: Az egésznek te voltál az oka!
Félek, ezt ki nem heverjük soha!
2. Katona: Hallom, mit fecsegsz itt, hitvány beszéd:
bizony mondom, még meglakolsz ezért,
mert hazudsz, te hétpróbás pimasz!
3. Katona: Kiporolom én is az irhád, szent igaz! *(és jó ideig verekszenek)*[18]

Ennek érdekes és egyedi továbbgondolása a yorki ciklus *Feltámadás*-játéka, amelyben Kajafás rafinált terve a mai tömegkommunikáció manipulatív céljait és eszközeit vetíti előre.

Kajafás: Úgy vélnők, elsőbbet
ez baj hogy megesett,
s cifra vitézségen
ílyes csorba esett,
ki kell köszörülnöd, […]
ezen daliákot
kinccsel elhalmoznod,
kegyben elbocsátnod.
Pilátus: Bocsássam? Nyúzatom,
mint a gyáva patkányt!
Kajafás: […] Hogy tovább haladnánk:
elmenvén, országnak-
világnak mesélnék
sír őrizetének
szörnyű feneségét.
Százezer szerecseny
s Pontus Nagymogulja
jött el, hogy a Jézust
sírjából rabolja.

[18] Az innsbrucki húsvéti játék, ford. Hajnal Gábor, in Szenczi (szerk.): *Akárki*, 309–310, 311–312.

Pilátus: S ki hiszi?
Annás: Hiszem én!
Kajafás: Ostromló kosokkal
s vélök bősz Tamerlán
tunguz talpasokkal.
Fiaink rácsaptak
ez ármádiára,
tízszer csatarendbe
álltak – mindhiába.
Tízszer is szétszórták
az persa falanxot,
mikor takarodó
harsona felhangzott;
ezeret levágtak,
a nagy üldözésbe
futott a pogány had!
– s akkor kaptak észbe.
Nagy gabalyodásban
filiszteus kémek
ládát kerítének
Krisztus tetemének.
Francúzok futára
veté egy batárra:
csellel elorozták
– futhattak utána.
Minden pajtát, csárdát,
bokrot megzörgettek,
s szorongatták hátát
vert utóseregnek…
Hős lovagság! Csak a
Jézus vesztesége,
s őt is megkerítik,
elmennek avégre!
Pilátus: Így volt?!
1. Lovag: Uram, így volt.
Pilátus: Jól megrágd a leckét![19]

[19] A feltámadás, in *Görgőszínpad*, 163–165.

Bár jelen tanulmány nem terjeszkedik ki a mirákulumokra, e helyt – kis vargabetűként – mégis érdemes megemlíteni az első magyar (kvázi) drámai szöveget, a *Három körösztyén leány*t, amely valószínűleg Hroswitha, 10. századi német apáca *Dulcitius* című játékának közvetett magyarítása. A katonák itt nem Krisztus sírját őrzik, hanem Hyrénát, a harmadik leányt kísérik, de kudarcuk egy és ugyanaz.

> *Parancsolá VARJÚS, hogy elvinnéjek [Hyrénát]: azontúl két ifjak jüvének, és Varjúsnak szolgáitúl Hyrenát megvevék, és ottan közzel való hegynek tetejére felvivék. Varjús szolgái megtérének, kérdé űket urok: Mire oly hamar megjüttek volna, és hogy hol volna Hyrena?*
> *Mondának AMAZOK.* Ímez hegy tetején vagyon.
> *Mondá VARJÚS.* Ó, ti hétók. *Kezdé űket szidnia és fenyögetni.*
> *Mondának AMAZOK.* Mit szidsz, mit fenyögetsz? Istenök tégöd elveszessenek! Nám mindönben engedtönk teneköd, semmiben még nem törtök meg parancsolatodat.
> *Felele VARJÚS.* Lám, parancsolám, hogy ez szófogadatlan dagályos leányt bordélban vigyétök. Mire nem vittétök?
> *Mondának AMAZOK.* Mert két ifjak jüvének; azt mondák, hogy te küldted űket, hogy Hyrenát az hegy tetejére vigyék.
> *Felele VARJÚS.* Nincsen hírömmel.[20]

A katonák gyáva, maguk-mentő füllentése itt nem harsány komikai elemként van jelen, hanem diszkréten belesimul a szövegbe.

Kiskereskedelmi közjáték. A Krisztus tetemét bebalzsamozni induló Máriáknak kenőcsöt vagy olajat eladó árus (Mercator) figurája igen látványosan terebélyesedett: az 1391 húsvétján Innsbruckban bemutatott játékban szinte külön felvonásnyi, bohózatos betétet kap a figura és pimasz, a commedia dell'arte rafinált szolgáit megidéző segédje, Rubin. A frissen felfogadott Rubin előbb mint gátlástalan kikiáltó mutatkozik be, majd saját szolgájának fogadja fel Lomhazsákot, aki lop, azután lelép, amire Rubin Szégyenzsákot fogadja fel helyette, aki viszont mulatságosan vall kudarcot egy hölgynél. Mercator ekkor felelősségre vonja Rubint, aki visszaszájal neki – és csak ezután következik a három Mária becsapása. Mercator ezután összevész a feleségével, vitájukba az asszony vén szolgálója is beleavatkozik, végül pedig Rubin megszökteti a feleséget.[21]

[20] Három körösztyén leány, in Nagy Péter (szerk.): *Magyar drámaírók 16–18. század*, Budapest, Szépirodalmi, 1981, 15.
[21] Vö. *Az innsbrucki húsvéti játék*, 323–345.

A Pokol elbukása és újjászervezése. A nagy passiójátékok a teremtéssel és Ádám-Éva bűnbeesésével kezdődtek, záróelemüket pedig gyakran egy apokrif történet (amelynek egysoros foglalata az *Üdvözlégy*be is bekerült) adja: a feltámadt Krisztus leszáll a Pokolba, hogy kiszabadítsa az első emberpárt, és ezzel szimbolikusan is összekösse az Ószövetséget az Újjal. A 16. századi cornwalli passióban ez a jelenet sokszereplős, valószínűleg pirotechnikával megsegített spektákulummá, Lucifer jajveszékelésének és a közördögök ügyetlenségének látványos tablójává nőtt.

Lucifer: Öregördög-fővel, főördög létemre
én balga, mit tettem, haj! Bánhatom is most:
próbált cinkosommal, hű Pilátusommal
hűbelebalázsmód elveszítém Krisztust.
Poklomra alászáll, s loppal, mint a tolvaj
elhajtja Ádámot-Évát kézenfogva,
viszi seregestül, ragadja, s akkor majd
nézhetjük, mint ürül s pusztul Sátán pokla!
Belzebub, Beliál! Elé hamarsággal,
nosza, torlaszokkal, dúcoló szálfákkal!
Belzebub: Lucifer, az úton jő szörnyű szövétnek,
az Pokol nem látott még ily fényességet!
Beliál: Tüzünk elhalványul ily világosságtul,
csügged az ördöghad, s mind csak ámul-bámul!
Lucifer: Bástya padmalyárul forró szurkot, dárdát,
öregsánc aljárul kénköves petárdát,
elő a husángot, a fütyköst, a fustélyt,
fel a vonóhidat, le a hullórostélyt!
Beliál, hol a had, hol a lólábú had?
Beliál: Csip-csup lelkecskékkel szurkapiszkálódnak.
Lucifer: Mostan pepecselni csip-csup lelkecskékkel?
Hamar idő múltán ütközünk az éggel![22]

Igen ám, de a Poklot újra be kell népesíteni, és erre megint a nézők jól ismerte, kortársi világ mutatkozik alkalmas vadászterületnek. *Az innsbrucki húsvéti játék* nagymonológja – mint azt Benedek András is kifejti[23] – afféle haláltáncként

[22] Jézus pokoljárása, in *Görgőszínpad*, 226–229.
[23] Vö. Benedek: *Misztérium, mirákulum, moralitás,* 520–521.

veszi számba a korabeli társadalom kárhozatra ítélt, konkrét vagy általános figuráit, egészen politikai aktualitásokig merészkedve.

Lucifer: Sátán, Sátán, drága komám,
Avignonba fuss szaporán,
először is hozd ide most
a pápát és a bíborost,
a legátust s a patriarkát,
kik a népet rosszra tanítják,
a császárt és a királyt is
hozd ide nekem máris,
mind a grófot, a herceget is hozzad
(itt aztán nem dorbézolnak),
zsoldost és lovagot is hozz nekem
(ezeket igencsak kedvelem),
hozd a bírákat, a tanácsurakat,
kik a népnek jogtalanságot osztanak,
és vesd rá magad az uzsorásokra
(azokat még Isten se tartja sokra),
az esküdteket pórázon vezetve
hozd el, többé ne ítélkezzen egy se,
hozd el a tonzúrás csuhást, a kegyest,
meg a kámzsás szent szerzetest,
a kocsmárost hozd menten
(a pokolba magam süllyesztem),
cipójával jöjjön a pék
(kap tőlem szörnyű csemegét),
hozd a mészárost, és a tehene
meg a takács jöjjön vele,
hozd nekem az ácsot, komám,
de mielőbb itt legyen ám,
hozd a susztert a csirizzel,
a foltozóvargát a dikiccsel,
hozd el nekem a csapost
s a bodnárt, bármily kapatos,
a falót, a mohót,
a kovácsot, a csiszolót,
a pallért, a szabót,
fazekast, játékost, ivót,

mindezeket ide hozd
(tedd parancsom hamarost).
És hozd ide nekem a részegest
(Istentől ő úgyse nyerhet kegyet),
hozd el nekem a molnárt s a vékát
(seggel süllyesztem pokolba a hékást),
hozd a fürdőst, legyen nála nyírfa korbács,
hozd a sóárust és a sóshordóját,
a kovácsot és a fogót is egyben
(erről már szinte megfeledkeztem),
a halászt a horoggal,
a révészt meg a komppal,
a fuvolást, a citerást,
a dobost, a hárfást
és még mindenféle zenészt
(kiknek nem is tudom nevét),
a fonónőt is hozd ide
(örömmel kezdek valamit vele),
és hozd ide a gyapjúfésülőt,
hozzá még a kefekötőt,
hozd a sok fecsegő fehérnépet,
kik a bástyafalakon üldögélnek,
szenteskednek, mind a kegyesség maga,
akárcsak a pap kövér disznaja.
Tudom, van még egy fajta
(a pokol be nem fogadja),
azt el ne hozd énnekem,
kedvem benne nem lelem.[24]

A komikum mint a jelen birtokbavételének eszköze

Az esendőség komikuma. A bőven (és bevallom: nagy kedvvel) válogatott szemelvények arról tanúskodnak, hogy a misztériumjáték komikumának célja valamely alkalmatlanság, gyarlóság megmutatása. „A lélekrajzban rejlő drámai lehetőségekről ez a kor nem tud” – írja Szerb Antal,[25] de ha az ördögök ügyetlenkedésére

[24] *Az innsbrucki húsvéti játék,* 318–320.
[25] Szerb Antal: *A világirodalom története I*, Budapest, Révai, 1947, 264.

vagy az emberi esendőségre gondolunk – az önző, részeges, pénzsóvár Júdásra, a csaló kereskedőkre és mesteremberekre, az ügyefogyott pásztorokra, a nagyképű, buta katonákra –, akkor könnyen szállunk vitába ezzel a sommás megállapítással. Legtöbbször tipizálva, de erős jellemkomikummal ábrázoltan jelenik meg az isteni tökéletesség ellenpontjaként a gyarló emberi világ – mégpedig a néző saját kora, ami külsőségeiben, nyelvében egyaránt élesen elüt a misztérium közegétől.

„Ez egy régi történet." Így indította Bálint András 1997-ben a Radnóti Színházban az evangéliumokból összeállított, *INRI* című estjét. Ahogyan ez az est vállalkozott azután a kezdőmondat megcáfolására, ugyanúgy vállalkoztak a hajdani misztériumjátékok is arra, hogy a (már akkoriban is) régi bibliai történetek időtlen – azaz a konkrét jelenben is aktuális – érvényét hangsúlyozzák. Ehhez azt a dramaturgiai fogást választották, amelyet Hevesi Sándor így jellemzett: „Téma és kidolgozás pedig úgy függenek össze, hogy a téma annál jobb, mennél régibb, a kidolgozás pedig annál jobb, mennél újabb."[26]

A misztériumok időjátéka éppen ellentétes a történelmi drámáéval: utóbbi a jól bedíszletezett múltat kulisszaként használja a jelenvaló bemutatására, a kort távolítja el tőlünk, hogy rácsodálkozzunk az *emberi* természet és viszonyok javíthatatlanságára – előbbi viszont réges-régi történeteket helyez kortársi kulisszák közé, hogy az *isteni* lényeg avulhatatlanságáról győzzön meg. Ehhez két regisztert használ: a patetikus szólam a korhoz nem kötött, időtlenül érvényes jeleneteké, a komikus szólam pedig a néző jelen idejében játszódó, jól felismerhető, kortársi figurákkal operáló epizódoké. A kettő váltakoztatása nemcsak dramaturgiai ihletettségű, de megfelel annak a szemléletnek is, amelyet Huizinga a középkor egyik alapvető jellemzőjeként említ: „Minden dolog éles ellentétekben és hatásos formákban jelent meg, ami feszültséget és szenvedélyes hangulatot kölcsönzött a mindennapi életnek."[27]

Tébrus tolvaj, avagy az anakronizmus apológiája. Az angol „mókajátékra" visszatérve még a két regiszter viszonyáról érdemes eltöprengenünk. A kortársi jelenet akár paródia is lehetne, de akkor nem szólalna meg utána komoly líraisággal a betlehemi játék mint fennkölt lezárás. A két kisded-történet egymásra vall: míg a régi történet Megváltót adott a világnak, addig az elkorcsosult jelenben a jászol nem Jézust, az Isten Bárányát rejti, csupán egy frissen lopott birkát. A bibliai tanítás éppen attól válik eszményivé, hogy egy méltatlan világban van jelen – ezért úgyszólván dramaturgiai szükségszerűség az emberi gyarlóságot és méltatlanságot egyfelől a lehető legnevetségesebbre hangolni, másfelől a le-

[26] Hevesi Sándor: *A kis drámaíró a mellényzsebben vagy hogyan lehetek 24 óra alatt drámaíróvá*, Budapest, Syllabux, 2015, 16.

[27] Johan Huizinga: *A középkor alkonya*, ford. Szerb Antal, Budapest, Európa, 1979, 8.

hető legkorszerűbb közegben ábrázolni. A didaktikus hatás titka a drámai kontraszt: annál fényesebb az isteni igazság, minél méltatlanabb aktuális környezetben mutatkozik meg. Egyfajta platonizmushoz érkezünk így el: a tökéletes, örök idea és annak tökéletlen, érzékelhető megtestesülése kerülnek szembe egymással. Ez a misztériumjáték szép, színházi ihletű válasza Burgosi Jorge atya komikum-ellenességére: a nevetséges nem áthúzza, hanem aláhúzza a tökéletest, ekképp a misztériumjátékok komikus és patetikus elemei egyazon áhítatot mozdítják elő. Vallás és teatralitás egymást erősítik, mintegy kifordítva Szent Ágoston híres tételét: az önmarcangoló, „A jót látom, a rosszat követem” gondolatra a hitre nevelő, „A rosszat látom, a jót követem” gondolat válaszol.

Irodalomjegyzék

Babits Mihály: *Az európai irodalom története*, Budapest, Európa–Szépirodalmi, 1957.

Balogh Elemér – Kerényi Imre: *Csíksomlyói passió*, Budapest, Helikon, 1982.

Benedek András: *Misztérium, mirákulum, moralitás – és a mai színjáték*, [Utószó], in Szenczi Miklós (szerk.): *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, Budapest, Európa, 1984, 509–542.

Coventry-i Betlehemes Játék, in Határ Győző: *Görgőszínpad*, Budapest, Szent István Társulat, 1988, 35–52.

Győrei Zsolt (szerk.) – Hevesi Sándor: *A kis drámaíró a mellényzsebben vagy hogyan lehetek 24 óra alatt drámaíróvá,* Budapest, Syllabux, 2015.

Három körösztyén leány, in Nagy Péter (szerk.): *Magyar drámaírók 16–18. század*, Budapest, Szépirodalmi, 1981, 7–16.

Huizinga, Johan: *A középkor alkonya*, ford. Szerb Antal, Budapest, Európa, 1979.

Latinovits Zoltán: *Magyar költők sikolya a XX. században*, Hungaroton Compact Disc, HCD 14130, 1989.

Manrique, Gómez: *A mi Urunk születésének színjátéka*, ford. Tótfalusi István, in Szenczi Miklós (szerk.): *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, Budapest, Európa, 1984, 259–268.

Szerb Antal: *A világirodalom története I*, Budapest, Révai, 1947.

MISZTÉRIUMHISTÓRIA

A műfaj középkorból örökölt formáinak és performatív gesztusainak pozíciója a 20–21. században

Sirató Ildikó

Jelen tanulmány időutazásra hívja az olvasót, és a filozófia, a gondolati konstrukciók közti útkeresésre. A művészet, a közösségképző spirituális és fizikai kommunikáció kereteit járjuk be, miközben a középkori műfajként definiált misztériumjáték nyomait követjük a kora újkortól napjainkig. Célunk, hogy rámutassunk néhány nem triviális összefüggésre például a 20. század első harmadában a pszichorealista játékmódból kiábránduló avantgárd színházművészet és a misztériumhagyomány között, vagy fölhívjuk a figyelmet a 21. század első negyedében detektálható új hibrid (posztdramatikus) műfajoknak, a közösségi (rituális, immerzív, részvételi stb.) színjátszás kísérleteinek történeti hagyományhátterére.

Rítus és közösség

A kultúrtörténet több évezredes folyamatait áttekintve egyértelmű a kapcsolat a közösség és művészete között: a rítusban sem az alkotó-előadó, illetve a néző, sem pedig a később specializálódó művészi mimetikus-metaforikus „nyelvek" nem válnak el egymástól. A közösség aktivitása szinkretikus egységben használja az érzelmek, a közösségi identitás és a spiritualitás kifejezésére, megjelenítésére azokat a nem funkcionális jeleket és tevékenységeket, amelyek az idő múltával – a közösség létszámnövekedésével, a munkamegosztás és a kommunikációs csatornák, médiumok differenciálódásával párhuzamosan – létrehozzák a mai értelemben vett művészi kifejezőeszközöket, műfajokat és azok (a művészeti ágak) intézményesült, professzionalizálódott kereteit.

A művészeteknek a világmagyarázó tudatformák közt elfoglalt pozíciója nyilvánvalóan közelebb áll a vallásokéhoz, mint a tudományok racionális, okokozati összefüggésekre épülő tényleírásához, de míg az utóbbiak éppen a(z egyén és közösségei számára is) legfontosabb egzisztenciális kérdésekre nem adnak „végső választ" (és definitíve nem is adhatnak, nem képesek rá), a vallások és a művészetek kielégítő és pontos érzéki és spirituális feleletet nyújtanak, és elhe-

lyezik „az" embert és az egyes embert egy biztonságos hálóba, megnyugtatják: „nem vagy egyedül". Mindannyian ugyanazokat az alapkérdéseket tesszük föl (időtől, helytől, kultúrától és formai-stiláris sajátosságoktól teljesen függetlenül): kik vagyunk, hogyan kerültünk ide (az életbe, a kultúrába, az időbe), és mi a célja a létezésünknek.

A vallási, spirituális közösségek számára a választ a teremtés- és identitásmítoszok kinyilatkoztatásként, mint a hit alaptételét adják meg, nincsen, nem lehet kérdés, nem lehet bizonytalanság vagy kétely. A tudományos gondolkodás (kis körökben az emberiség/Európa kultúrtörténete során mindvégig, széles hatókört elérve a 17–18. századtól) racionális és empirikus tapasztalatokon nyugvó folytonos keresésben van: egyre több speciális kérdésre képes magyarázatot adni, de mindig ott van a következő (racionális) lépés, az újabb kérdés, amelyre az adott pillanatban nem tudunk tudományos, cáfolhatatlan, meggyőző válasszal szolgálni – amint a matematikában a közelítő függvény sem éri el sohasem a koordinátarendszer origóját, minden közelítő lépéssel továbbra is pontosan végtelen távolságra van a „mindentudás" nullapontjától. Ezekre a „végső" kérdésekre a filozófia, a matematika, a biológia vagy a társadalomtudományok helyett a hitre építő vallási (teológiai, teozófiai) világmagyarázók feleleteit ismerjük. A műalkotások azonban érzékelhetővé teszik a nem vagy nehezen verbalizálható kérdéseket és válaszokat. Nem előre jeleznek, és különösen nem jósolnak, hanem mivel a művészek maguk is érzik a változásokat, ezt az érzésüket, állapotukat fejezik ki. Az alkotó ember mind a tudományban, mind a művészetben képes létrehozni olyan műveket – tárgyakat vagy időlegesen tárgyiasuló, ám a befogadókra közvetlenül fizikailag és érzelmileg ható, és csak utolsó sorban, a verbális szöveg alapján kognitív technikával érte(lmeze)ndő alkotásokat –, amelyek aktuálisan és lehetőség szerint maradandóan is gazdagítják az emberiséget.

A rítus, a rituális közösségi cselekvés és a mitológia történeti folytatása a rendszeres valláskonstrukciók elterjedése, amelyekhez spiritualitás, szakralitás, liturgia és misztérium kapcsolódik. A vallási közösségek szertartásai igen sok művészi kifejezőeszközt építenek be gyakorlatukba – építészeti, képzőművészeti elemek mellett zenei, költészeti és teátrális eszközöket is.

A felvilágosodás és romantika kora

Ahogyan a(z európai) színháztörténeti folyamatban az antik kultúrák mitológiája és közösségi rítusai új keretet kaptak például a drámaíróversenyek szövegeinek előadásával, az ábrázolt karakterek megjelenítésével, úgy a keresztény középkor tudatformái is kölcsönösen alkalmazták a hatás, a meggyőzés és a

kinyilatkoztatás eszköztárait. Az egyház(ak) a közösségalkotáshoz, az emberi kapcsolatrendszerek fejlesztéséhez bibliai és valláserkölcsi témák művészi (zenei, építészeti, képzőművészeti) földolgozását választották. A középkor fokozatosan (több évszázados folyamat eredményeképp) elvilágiasodott liturgikus színjátékai (ugyanúgy a közösségi mitológia, értékrend és esztétika motívumainak fölhasználásával, mint az ókori athéniak) a keresztény „mitológia" folyamatos újramesélésére, ezzel a közösségnek téren és időn átívelő identitását fölépítendő és erősítendő formálódtak. A passiójáték (maga is misztériumjáték) a Krisztustörténet evangéliumát, fájdalmas örömhírét közvetítette és közvetíti ma is évről évre, alkalomról alkalomra újra átélhetővé téve a szenvedés-, föltámadás- és megváltásmisztériumot. Az ószövetségi karakterek és történetek ikonográfiai kiindulópontot jelentő megjelenítése egy, a Biblia által „kódolt", avagy „indexelt" műfajban, a misztériumjátékban történt meg. A szentek legendáit dramatizált, azaz könnyen átélhető és átérezhető formában a mirákulumok mesélték el, míg a leginkább elvilágiasodott, a liturgiához már nem, csak a valláserkölcsi értékrendhez kapcsolódó műfaj a moralitásoké volt.

A vallási mellé az új tudományos világképet alternatívaként kezdeményező 17. századvég és az azt enciklopédikus rendszerré építő 18. század egészen új viszonyokat teremtett a tudatformák között. A művészeteknek és kiemelten a színháznak is új feladatot szabott a felvilágosodás korának ideológiája (a filozófia és az újkori, átalakítandó és átalakuló társadalom működését tanulmányozó és elsőként leíró szociológia, politológia). Az első tudományos, ipari és technológiai forradalom megteremtette az átalakulás fizikai keretfeltételeit, erőteljesen megváltoztatva a sok évszázadon át folyamatosan (csekély módosulásokkal) működő életformát és társadalomszerkezetet. A felvilágosodás korának egyik legnagyobb hatású új fogalma a modern értelemben használt „nemzet" szóhoz kapcsolódó eszme, elmélet volt.[1] A vallások, a tudomány és a művészet világleíró potenciálja ebben a században mélyrehatóan átrendeződött. A hosszú középkorban a vallási világkép volt a legmeghatározóbb, mélyen hatott a kultúrára, életformára és minden művészetre, a teológia normatív és kanonizáló gondolkodásmódja befolyással volt a saját ideológiáján túl is. Amikor a tudományos

[1] A francia felvilágosodás első gondolkodói, az *Enciklopédia* filozófusai közül Denis Diderot és Jean le Rond d'Alembert fogalmazta meg a polgári politikai nemzet eszméjét, mely a 18. század polgári liberalizmusának hullámain terjedt el Európában, a 19. századra a valóságban is létrehozva a nemzeti közösségeket, az állam- vagy kultúrnemzet működő közösségeit. Vö. pl. Bretter Zoltán – Deák Ágnes (szerk.): *Eszmék a politikában: a nacionalizmus,* Pécs, Tanulmány, 1995; Kántor Zoltán (szerk.): *Nacionalizmuselméletek*, Budapest, Rejtjel, 2005; Benedict Anderson: *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről,* ford. Sonkoly Gábor, Budapest, L'Harmattan, 2006.

lét- és világmagyarázat egyre érthetőbb és elfogadhatóbb válaszokat adott a 18. századi embereknek és közösségeiknek az őket körülvevő valóságra vonatkozó kérdéseire, az ideológusok fölvetették annak a szükségességét, hogy a vallási, spirituális közösségek helyébe vagy mellé valamilyen másik, nagy létszámú és kiterjedésű társadalmi egységet volna érdemes állítani, definiálni: ez lett a „nemzet". A cél az volt, hogy az egyének organikusan egymás köré és mellé épülő csoportjai „fölé" egy fizikailag föl nem mérhető, mégis érzelmi kötődést kiváltó kulturális közösséget konstruáljanak. A vallási közösségek gyengülése, az emberek hétköznapi életére és anyagi kultúrájára ható befolyásuknak, jelentőségüknek a visszaszorulása miatt egy, azt valamiképpen helyettesíteni, pótolni hivatott új típusú (nem organikusan, alulról épülő) közösségkoncepciót fogalmaztak meg. A nemzeti közösséghez az egyének (mint a családjukhoz) elsősorban nem racionális vagy gyakorlati szempontok alapján, hanem érzelmi indíttatásból csatlakoznak. A nemzet egységéhez, a közösséghez való tartozást az egyénből indítjuk – lévén a „nemzet" mint egységes entitás, valójában, fizikai értelemben nem, csak szellemi szinten létezik. Az egyénnek kell elköteleződni, kialakítani önmagában az azonosságtudatot és -érzetet, és úgy válik a nemzet részévé, a közösség tagjává.

Míg a vallási, Európában elsősorban a keresztény közösség és misztérium az univerzalitást fejezi ki (központi hőse az isteni teremtő szellem és akarat és az annak kiszolgáltatott, saját kis körében élő földi ember közé pozicionált Krisztus, a Megváltó), a nemzet ehhez képest a partikularitást és az individuumot (a földi embert) szervezi egy közösség tagjává. (Teljes egészében tehát nem is válthatja föl az utóbbi az előbbit, csak más szerkezetben helyezi el az egyén többféle identitását, hitvallását.)

A középkori misztériumjátékok és passiók univerzális műfaja is fokozatosan visszaszorult a közösség életében – ám nem tűnik el, nem merül feledésbe, hiszen a kereszténység legnagyobb ünnepe ma is a Jézus szenvedésének nagyhetét követő föltámadás, de a műfaj elemei egyre gyakrabban jelennek meg átértelmezve, áttételesen, immár nem a bibliai könyvek újrameséléseként.

A 16. században és később is születtek „autentikus" liturgikus műfajú műalkotások – Johann Sebastian Bach (és családja) protestáns egyházzenéjének gyöngyszemei a *Passió*k, a 17–20. században már nemcsak latin szövegre, hanem nép-, majd nemzeti nyelveken is megszólaltak a liturgikus funkciókat is őrző misztériumműfajok (német, angol nyelven és egyes esetekben magyarul is).[2] E

[2] A 16–17. századi (kora)barokk zeneszerzők közül az elsők (pl. a németalföldi Obrecht, a német Schütz, az itáliai Suriano) neve ma már a feledés homályába vész, de a legjelentősebbek 18. században született műveit ma is gyakran hallhatjuk. Georg Friedrich Händel *János-passió*ját (1704) és *Brockes-passió*ját (1716) vagy a *Messiás* oratóriumot (1742); a Georg Philipp Telemann által is

műfajok formai jegyei más, világi, később nemzeti romantikus kontextusban is megjelentek (másokéi mellett például Liszt oratorikus műveiben).[3] Később, a 19. század végén, a 20. elején más középkori műfajok is bekerültek a modern világot ábrázolni szándékozó alkotások közé: a legismertebb moralitást (az *Akárki*t) Hofmannsthal fogalmazta újra *(Jedermann)*.[4] (Színjátékok, irodalmi művek, filmek ma is használják, alkalmazzák a középkorban kialakult műfajok eszköztárát, poétikáját és témáit.[5])

Brockes szövegére írt passióját (1716); Johann Sebastian Bachtól a *János-passió*t (BWV 245, 1724) és a *Máté-passió*t (BWV 244, 1727) (a *Lukács-passió* töredékben maradt [BWV 246, 1730], a *Márk passió* elveszett [BWV 247, 1731]). A nagy Bach *Máté-passió*ját a barokk korszak elmúltával elsőként Felix Mendelssohn-Bartholdy mutatta be immár a romantika korszakában (száz esztendővel az első előadása után, 1829). Jézus szenvedéstörténete jelenik meg Joseph Haydn oratóriumában (*Krisztus hét szava a keresztfán*, 1787, 1796). A passió-misztériumhoz kapcsolódnak továbbá a *Stabat mater*-feldolgozások is, melyek közül a magyar irodalomban a legfontosabb az *Ómagyar Mária-siralom* (12–13. század). A Jézus-misztérium karácsonyi története is megszólal oratorikus formában mások mellett Johann Sebastian Bachnál (*Karácsonyi oratórium I–VI.*, BWV 248, kantátaciklus, 1734–1735). Az ószövetségi keresztény misztériumok, történetek számtalan komolyzenei, oratorikus, operai földolgozásait itt nem soroljuk. A ma talán legnépszerűbb zenés passiójáték Andrew Lloyd-Webber és Tim Rice rockoperája, a *Jézus Krisztus szupersztár* (1971). (Az akkor még tinédzser szerzőpáros „misztériumjáték-musicalje", a *József és a színes szélesvászonú álomkabát* 1968-ban készült.) A magyar nyelvű oratorikus passiók sorában említhetjük Fodor Gábor *Rock passió Máté evangéliuma szerint* (1987) és Orbán György *Passió magyar nyelven* (1998) című művét. 2000-ben Gödöllőn, majd 2001-ben a Margitszigeten volt a Kormorán együttes zenéjével megszólaló *Magyar passió* című eseményjáték előadása, mely magyar költők verseit fűzte egybe (az alkotók Koltay Gergely, Szűts István és a Kormorán), Várkonyi Mátyás pedig *Messiás.Ma* címmel készített rockoratorikus átiratot Händel zenéjéből (2017). Népzenei elemeket használt fel a színháztörténeti jelentőségű *Csíksomlyói passió* (1981, Népszínház – Várszínház, Balogh Elemér – Kerényi Imre – Rossa László), melynek azóta több különböző változata is színre került.

[3] Liszt passiója a *Via crucis* (S.53, 1879, 1929) és a *Krisztus* oratórium (S.3, 1962, 1873), romantikus mirákulma pedig a *Szent Erzsébet legendája* (S.2, 1865).

[4] A 15. századtól az egész kontinensen elterjedt *Akárki* moralitást Hugo von Hofmannsthal 1903-ban dolgozta föl, a *Jedermann* bemutatására 1911-ben került sor Berlinben Max Reinhardt rendezésében.

[5] Hogy csak néhányat említsünk a magyar irodalomból: Örkény István *Pisti a vérzivatarban* (1983) című groteszkje egyaránt utal Madách romantikus emberiségkölteményére, a keretszíneiben misztériumjátékként értelmezhető *Tragédiá*ra és a kisember hőst mozgató középkori moralitásra. Kárpáti Péter *Akárki* című drámáját 1993-ban a Katona József Színház mutatta be a Kamrában, Garaczi László *Jederman* (1997) címmel írt mai moralitást. Saját változatát a középkori moralitásjáték nyomán 2020-ban Bodolay Géza rendezte meg a Szegedi Szabadtéri Játékokon. Borbély Szilárd *Akár Akárki* címmel 2010-ben írt „amoralitás játékát" 2013-ban Árkosi Árpád rendezte a Gózon Gyula Kamaraszínházban, 2015-ben pedig a debreceni Csokonai Nemzeti Színházban, majd 2023-ban Horváth Csaba mutatta be a Forte Társulattal. Itt hivatkozhatunk természetesen a korábban már említett, végigkomponált zenés drámákra, musicalekre, továbbá a keresztény misztériumok, mirákulumok és moralitások filmes adaptációira is.

A romantika drámairodalmában eklatánsan megfigyelhetők egyes középkori drámatípusok dramaturgiai elmei. Vörösmarty *Csongor és Tünde* (1830) című drámájának boldogságkereső főhőse a szimmetrikus drámaszerkezetbe helyezett jelenetpárban a moralitásból örökölt allegorikus figurákkal (Kalmár, Fejedelem, Tudós) találkozik, Madách emberiségköltemények (*Az ember tragédiája*, 1861) keretszínei (I., II., III. és XV. szín) a misztériumjátékok világát idézik meg.

A 19. század legfontosabb stíluskorszakát jelentő és a középkor kultúrája és művészete iránt különös érdeklődést mutató romantikának és az 1850-es évektől ismét „forradalommá" gyorsuló tudományos és technológiai változásfolyamatnak köszönhetően a századközéptől kezdve egyfajta „színháztörténeti régészet" bolydította föl az amúgy is új és újabb irányokat fölfedező művészetet. A nemzetalkotó, egyesítő kultúrpolitikai feladatoknak a romantika idealizáló (egyénnek és közösségnek elérendő ideálokat kijelölő) iránya egyebek mellett új, nemzeti mítoszok kreálásával bővítette a régi (antik és középkori) szakralitás és spiritualitás köreit, amit a romantika mint utolsó egységes „nyelvet" használó stíluskorszak után elburjánzó, párhuzamosan és gyors egymásutánban megjelenő új idealisztikus és realisztikus irányzatok nem vetettek el, csak átalakítottak. A nemzeti kultúra és közösség kiépült, az egyének kialakították saját identitásukat – ezeken már csak finomítani kellett, a nemzeti egységet (ideálisan) egy nemzeti demokratikus társadalommá formálni, ami persze történeti okok miatt nem sikerült a következő század(ok) során…

Az európai kultúrát a romantikából kivezető második tudományos-technológiai forradalom és a társadalmak és intézményeik demokratizálódása közvetlenül is hatott a színházművészetre. Hogy csak néhány területet említsünk, amelyeknek hatása jelentős fordulatot hozott művészeti águnkban: a régészet mint a pozitivista történettudomány tárgyi forrásbázisát objektivizáló tudományos módszer a historizmus és a meiningenizmus alapját adta; az evolúció teóriájához kapcsolódó miliőelmélet hozzájárult a társalgási színművek dialógusaihoz és színre állításukhoz a dobozszínpadra épített szobadíszlet terében; a pszichológia tudományának kialakulása nemcsak a pszichológiai realizmus térnyerését hozta el – amelyben az érzelmek és a cselekedetek a romantikában megszokottól eltérő megokolást nyertek –, hanem az orvostudományi, pontosabban élettudományi kutatás rámutatott arra is, hogy a valóság (a realitás) részei a túl nagy vagy túl kicsiny vagy az egyébként nem látható, emberi érzékszerveinkkel nem detektáló dolgok is, amely utóbbi folyomány alapvetően meghatározta a már a 19. században megindult sugárzáskutatást, az asztrofizikát, a részecskefizikát, a neurobiológiát stb. is, amelyek a 20. században (és tovább) a tudományos innováció fontos terepeivé váltak. A technológiai újítások közül a legjelentősebben az elektromosság szélesedő körű használata befolyásolta a

színházművészetet – a villanyvilágítástól a reflektorokon és a vetítés, projekció technikáján át az elektromotoros mozgatásig; a kommunikáció új technológiái a szikratávírótól a telefonig, a telefonhírmondóig, a hangrögzítés és a mozgókép technikájáig nemcsak a tárgyi-technikai környezetet, de a dialógustechnikát, a dramaturgiát is megújulásra késztették.[6] S az egyre nagyobb volumenű nyomtatott sajtó szerepe és hatóköre is kibővült a változó, modernizálódó életformát kultusszá emelő (?) bulvársajtót is megteremtve.

A már korábban neológ kifejezéssel „színháztörténeti régészetként" emlegetett új irányú kutatások és azok művészi következményei, bár a romantika korában indultak, de hatásuk már az 1850-et követő időszakban hozott változásokat. Egyrészt a színjátszás történeti rétegeiből hoztak föl eltemetett részleteket mind az antik, mind a középkori és reneszánsz emlékeket föltáró tudósok, amivel új kontextusba helyezték az addig drámatörténeti emlékként kezelt és megismert szöveghagyományt. Előkerültek az athéni Dionüszosz színház (és más ógörög rítus- és játékhelyszínek) maradványai; középkori ábrázolások, falfestmények, gótikus faragványok és szobrok adtak „hírt" a liturgikus előadások vagy éppen a vándorkomédiások működéséről, s előkerültek az Erzsébet- és Jakab-kor londoni színházépületeinek maradványai is. Ezen új információk birtokában elindult egyfajta rekonstrukciós mozgalom is, kipróbálták, hogyan játszhatták el az athéniak az agónok, a drámaírói versenyek győztes tetralógiáiból megmaradt szövegeket (a fönnmaradt drámák a 176 éven át zajlott versenyek lehetségesen megőrzött 704 drámaszövegének nem reprezentatív mintáját jelentik). Elkezdődött a szabadtéri színjátszás új hulláma, amely a 20. századra modern szabadtéri színházakat is játékba vont, miután a föltárt ókori (görög és római) romok között is folytak (folynak) előadások, valamint a barokk kerti színpadoknak is van reneszánsza.

A Shakespeare-kor játékterét előbb az angol rendező és színházteoretikus, Gordon Craig (aki magyar kartársai közül Hevesi Sándorral is élénk levelezésben állt)[7] a drámaszövegek alapján próbálta rekonstruálni az előadások terét/tereit – sikerrel. Megállapította ugyanis, hogy a Globe Színház egykori (ekkor még nem

[6] A telefon dramaturgiai használata már a századforduló éveiben hatással volt a dialógusokra – az angolszász és a francia színjátékok után nálunk például Molnár Ferencnél (s később még az olasz operairodalomban is) átalakult az ún. „féldialógus" a drámaszövegben. Korábban a jelen nem lévő szereplő levelet írt (illetve a jelen nem lévő szereplőnek levelet írtak), melynek szövegét a távol lévő helyett a címzett olvasta föl, míg a telefonbeszélgetés során nem halljuk a másik, a távol lévő beszélőt, csak a fogadó fél reagálását, válaszait. (Kivéve például a további csavart alkalmazó *Játék a kastélyban* című Molnár-vígjátékban, amikor a válaszfalon és az ajtón át a másik felet is hallhatja a közönség.).

[7] Vö. Székely György (szerk.): *Edward Gordon Craig és Hevesi Sándor levelezése, 1908–1933*, Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1991.

ismert, csak feltételezett) játéktere három részből állt: a főszínpad mögött egy függönnyel vagy ajtóval föltárható zárt helyiség volt, amely fölött erkély helyezkedett el. A későbbi, 20. századi régészeti kutatások és az 1970-es években tudományos alapokon megkezdett rekonstrukciós munkálatok eredménye a Globe típusépületének újra fölállítása a Temze-parton, amely 1996-tól látogatható (Shakespeare's Globe), és amelyben a jelzett háromrészes játéktér és a nézői helyek eloszlásának jellegzetességei pontosan láthatók, és így az Erzsébet-kori szövegek előadása – felvonások nélküli színek sorozataként – meg is valósítható.

A „színháztörténeti régészet" azonban nemcsak fizikai értelemben hozta át újabb korokba a színjáték művészetének korábbi iskoláit, hanem e korszakok ethosza is újra megjelenhetett a színpadokon, vagyis a rítus, a szakralitás, a spiritualitás – sőt, a tudományos forradalomból, a technológia új vívmányaiból kiábrándult, illetve azokat szinte félelmetesnek érzékelő közönség ezoterikus (áltudományos) pesszimizmusa is megjelent – alkalmi témát is adva a művészeknek színházban és színházon kívül. Így a realisztikus ábrázolás mellett az idealisztikus áramlatok is újra fölbukkantak: a szimbolizmus, az újromantika, majd a szecesszió.

A legérdekesebb azonban színháztörténeti szempontból az az irányzat, amely lényegében hidat jelent a romantika és a realizmus között, mindkettőnek bizonyos elemeit, hatáseszközeit fölhasználva a színpadi illúziókeltés teljességéért. Ez a képzőművészeti-építészeti historizmussal párhuzamba állítható irányzat, a „romantikus realizmusnak" is nevezhető meiningenizmus. Az 1860-as években ez a rendezői-vizuális előadási stílus nem vett föl metafizikai dimenziót, ám a 20. század első felében az akkorra már megszokottá, hagyományossá vált (merevedett) historista illúziószínpad mégis jó színtérnek bizonyult akár a misztériumjáték elemeinek befogadására, megjelenítésére is.

Misztériumjáték a 20. században

Azok a nem realisztikus irányzatok, amelyek szintén az utolsó egységes stíluskorszak, a romantika fölbomlása (jelképesen 1850) után a 19–20. század fordulójára a megtöbbszöröződött választható színházi nyelvek között megjelentek, fölelevenítették, illetve kialakították a szimbolista gyökerű, akár allegorikus, később abszurd-egzisztencialista karaktereket mozgató és a szürrealista (nem lineáris) dramaturgia eszköztárát is. A 20. század elejétől (ha nem is mindenütt, de) a színésztréningek módszertana is változatosabbá vált (a paradigmaváltást jelentő pszichorealista játéktechnika, karakterábrázolás egyedülvalóságát megbontva).

Majd Európában a századelő színes, forrongó, de még kiforratlan útkeresése után az 1920-as évektől a hivatásos színházi játéknyelv (még a művészszínházakban is) klasszicizálódott, a nagyobb biztonságot ígérő akadémikus stílus jelent meg ismét a legnagyobb háttértámogatással. A ritkábbá vált kísérletek között újabb referenciák tűntek föl. A keresztény kurzusok téma- és tárgyválasztása (ott legalábbis, ahol a központosított kultúrpolitika az európai kereszténység szellemére és a nemzeti azonosságtudatra hivatkozott) új, pontosabban rekonstruálni szándékozott régi kereteket és formákat talált. Ezek között a misztériumjáték, a „misztériumszínpad" többször is fölbukkan. Ez a trend Magyarországon szorosan összekapcsolódott a Trianonban született döntés mélyreható, egyéni és kollektív érzelmi (gazdasági és politikai) következményeit valamiképpen földolgozni kívánó kultúr- és művészetpolitikának a nemzeti identitás helyreállítását, újjáalkotását, újrakonstruálását célzó gyakorlatával. Erre számos irodalmi, zenei, képző- és építőművészeti példát hozhatunk, egyebek mellett az ünnepkultusz kitágítását az 1920–1930-as években, melyek keretében születtek meg Dohnányi Ernő, Bartók Béla vagy Kodály Zoltán nagyszabású zenekari és kórusművei, szinte szakrális keretek közé emelve a nemzeti hősökre, nemzeti teljesítményekre való emlékezés résztvevőit – a Pest, Buda és Óbuda egyesítésének 50. évfordulója alkalmából Kodálytól bemutatott *Psalmus Hungaricus* (1923), Dohnányitól az Erkel Ferencnek a Pesti Magyar Színház, 1840-től Nemzeti Színház megnyitásának 50. jubileumára komponált *Ünnepi nyitány*át is a diskurzusba vonó *Ünnepi nyitány* (1923), valamint Bartók *Táncszvit*je (1923), később a Szent Imre év megünneplése, majd Kodály Zoltán műve, a *Budavári Te Deum* (1936) Budának a töröktől való visszafoglalásának 250. évfordulójára, és tovább az 1938-ban rendezett Eucharisztikus Világkongresszushoz kapcsolódó művek és előadások.

Madách *Tragédiá*jának 1920–1930-as évekbeli színre állításai között mind Hevesi Sándor, mind Németh Antal (díszlettervezőik közreműködésével) visszahozta a misztériumszínpad vizualitását, szerkezetét.[8] A 20. század későbbi időszakaiban

[8] Hevesi Sándor 1926-os nemzeti színházi bemutatója (lásd Kárpáty [Kárpáti] Aurél: *Az ember tragédiája,* mint misztérium. A Nemzeti Színház repríze, *Nyugat*, XIX. évf., 1926/22, 795–797; Kállay Miklós: Az Ember Tragédiájának három színpadi formája [Paulay Ede – Hevesi Sándor – Misztérium színpadon], *Literatura*, II. évf., 1927/1, 17–18; Németh Antal: *Az ember tragédiája a színpadon,* Budapest, Budapest Székesfőváros, 1933; István Mária: *Az ember tragédiája* látványvilága / Visual Aspects of the Tragedy of Man, in Bardi Terézia – P. Török Margit (szerk.): *Színről színre / Scene by Scene. Látványtervek Madách: Az ember tragédiájához*, Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1999, 11–22). „Oláh Gusztáv már 1923-ban tervezett egy díszletet Hevesi Sándor *Tragédia*-rendezése számára, amely a századelős Stilbühne modorában állandó keretben, a színek jelképes használatával mutatta be az egyes jeleneteket, s az álomszerűséget hangsúlyozta. 1926-ban került sor nagy visszhangot kiváltott »misztériumszínpados« előadásukra, melynek állandó építménye kétoldalt felvezető lépcsőkből és vízszintes síkokból állt, valamint egy középső összekötő hídból. A hátteret négy oszlop alkotta. Németh

is találunk példát az oratorikus szcenírozásra,[9] szabadtéri színpadok természeti tereinek bejátszására szín- és táncjátékok, zeneművek bemutatásakor. Hogy csak néhány nevet és műfajt említsünk: Carl Orfftól Honeggerig és Benjamin Brittenig, Max Reinhardt színpadi (és film-) rendezéseit és az azok nyomán Magyarországon, a Margitszigeten született *Szentivánéji álom*-előadásokat,[10] a mozdulatművészet oratóriumait, a (zene nélküli) abszolúttánc-előadásokat. Az epikus művek dramatizált verzióit misszióként színpadra alkalmazó Kazimir Károly színháza is hordozott szakrális-rituális elemeket. A misztériumjáték bibliai titokvilágát, metafizikai dimenzióit olyan művek és színházi előadásaik reprezentálják, mint Liszt *Krisztus*-oratóriuma (az 1938-as Eucharisztikus Kongresszus alkalmából az Operaházban).[11] Legújabban (2024) érdekes kísérletként a nemrég (ismét) fölújított Operaházban Giuseppe Verdi nagyszabású és zeneileg valóban operaszerű *Requiem*jét is szcenírozott változatban mutatták be.[12]

Antal ebben a konstrukcióban egy 1876-os német *Faust*-díszlet utódát vélte felfedezni, de a megoldás legalább ennyire épül Appia 1914-es színpadára, melyet Claudel *Angyali üdvözlet*e számára tervezett, vagy Edward Gordon Craig egységes *Macbeth*- és *Hamlet*-színpad tervére." (István: *Az ember tragédiája látványvilága*.)

Németh Antal a Nemzeti Színház Kamaraszínházában állította színre a *Tragédiá*t 1939-ben, lásd Koltai Tamás: *Az ember tragédiája a színpadon (1933–1968)*, Budapest, Kelenföld, 1990; István: *Az ember tragédiája látványvilága*, 11–22. „A Nemzeti Színház 1939-es kamaraszínházi produkciója sajátos vállalkozás volt, mivel kevés szereplő részvételével, »irodalmi színpad« jelleggel adták elő. A választott díszlet az előadás felfogását fejezte ki. Keretként a rendező egy középkori szellemiségű szárnyas oltárt választott, így a *Tragédiá*nak is olyan momentumai kerültek előtérbe, mint a moralitással, a haláltánccal való kapcsolat. Ehhez az értelmezéshez tartozott a feliratok, mottók szerepeltetése. A díszlet sok esetben az élő szereplőket pótolta: a szobrok az arkangyalokat, a festmények a rabszolgákat, a falanszterlakókat. A Viski Balás László által tervezett festmények az oltár keretében mint képek jelentek meg, így sajátos átmenetet képeznek a díszlet és az illusztráció között. *Az ember tragédiája* érdekes feldolgozása jött így létre annak a művészi nyelvezetnek használatával, mely a korszak reprezentáns, a kultúrpolitika által leginkább támogatott irányzata volt. A képek stílusa döntően a huszadik századi olasz festészet forrásaiból merít, magába olvasztva a futurista színvilágot, a metafizikus hangulatot, illetve a múltba forduló novecento szellemiséget." (István: *Az ember tragédiája látványvilága*.)

[9] Ilyen volt például a Kazimir Károly rendezte körszínházi *Oidipusz király* 1958-ban, és utána számos diákszínházi, egyetemi színházi produkció (Budapesten, Szegeden, Pécsett) a drámatörténet különböző korszakainak műveiből. (Lásd pl. Kazimir Károly: *Világirodalom a Körszínházban*, Budapest, Szépirodalmi, 1975.)

[10] 1938-ban első ízben, majd 1941-ben, 1949-ben, 1957-ben is. Lásd Sárdi Mihály (szerk.): *A Margitszigeti Szabadtéri Színpad története 1938–1993*, Budapest, Szabad Tér, 1995.

[11] A rendező-díszlettervező Oláh Gusztáv volt.

[12] Tulassay Ádám rendezésében, Csúcs Angéla díszletei között. 2013-tól látható Johann Sebastian Bach *Máté-passió*ja vizuális háttér előtt az Operaház, illetve az Eiffel Műhelyház színpadán (rendező: M. Tóth Géza). A *János-passió*t Eperjes Károly rendezte az Opera színpadára (2015). Néhány esztendővel ezelőtt (2022) egy „fiktív" Bach-passió is színre került az Opera Eiffel Műhelyházában: a *Keresztkantáták* című előadást Horváth Csaba koreografálta és rendezte a Forte Társulat közreműködésével.

A középkori liturgikus, szakrális színjátékok 20., sőt 21. századi színpadokon is tovább élnek, a legkorábban indult passiójátszás hagyománya Magyarországon 1990 után újraéledt (Budaörsön), illetve számos európai helyszínen néhány évenkénti ismétlődéssel folyamatos (például a németországi Oberammergauban, Ausztriában a magyar határhoz közeli Sankt Margarethenben – Szentmargitbányán…). Leonard Bernstein *Miséjét* (1971), Andrew Lloyd-Webber és Tim Rice *József és a színes szélesvásznú álomkabát* (1968) és *Jézus Krisztus szupersztár* című rockoperáját (1971) vagy Lloyd-Webber *Requiem*jét (1985) említhetjük modern misztériumjátékként. Magyar alkotók művei is beletartoznak e csoportba: a *Csíksomlyói passió* (Balogh Elemér – Kerényi Imre – Rossa László) 1981-ben bemutatott (valójában misztériumjátékként kezdődő s passióba forduló) változata például külön szenzációként az *Ómagyar Mária-siralom*, az első magyar nyelven fönnmaradt költemény szövegét is tartalmazza (amelyet az ősbemutatón Hámori Ildikó egy 18. századi erdélyi siratódallamra énekelt).

A 20. század első felében és a második háború utáni évtizedekben is megjelent a közösségi színháznak a gondolata (ha különböző ideológiai indíttatásból is). Ilyenek voltak például az 1910–1920-as évek tömegjátékai, később az amatőr színjátszás, az egyetemi színjátszás keretében szervezett, rítusokat bevezető produkciói, amelyek (ismét) elmosták a fizikai és virtuális határt az előadók, a performansz és a befogadók, a közönség (az alkalmi közösség)[13] között. A rituális elemek persze nemcsak ezekben az új(ra fölfedezett) formákban, hanem a hivatásos, szószínházi előadásokban is megjelenhettek. Amikor azután az 1960–1970-es években az amatőr társulatok vagy az amatőr és hivatásos tagokkal működő együttesek kisebb kísérleti vagy éppen nagyszabású tömegprodukciókat hoztak létre, továbbá készültek a későbbi részvételi (immerzív) előadásokat előlegező „beavató" produkciók, a rituális elemek megszaporodtak a színházban (Ruszt József, Paál István, Somogyi István csoportjai és előadásai kapcsolódnak ebbe az áramlatba).[14]

A kortárs, poszt-posztmodern és posztdramatikus színház szervesen alkalmazza mind a rituális, mind a misztériumjátéki elemeket az előadásokban – a nyelvi szövegektől a zenei, vizuális, koreográfiai, rendezői textusokig éppúgy,

[13] A színjáték alkalmi közösséget alkotó nézőinek befogadói attitűdjét, viselkedését, valamint a színházművészet közönségét képező (állam)polgároknak a művészeti ággal és intézményeivel alakuló viszonyrendszerét a befogadás- és közönségpszichológia, illetve a közönségszociológia módszereivel tárhatjuk föl mind történeti, mind szinkron kontextusban.

[14] Vö. Nánay István: *Ruszt*, Budapest, Új Mandátum, 2002; Nánay István: *Ruszt József*, Budapest, L'Harmattan, 2015; Nánay István: *Nyitott színház. Paálisti és a Szegedi Egyetemi Színpad*, Budapest, Selinunte, 2023; Somogyi Eszter: *Világ–kép–színház. Az Arvisura Színházi Társaság története*, szakdolgozat, Veszprém, Veszprémi Egyetem, 2000; Jászay Tamás: *Színház a másodikon. Ötvenen a Szkéné 50 évéről*, Budapest, Szkéné Színház, 2022.

mint a középkori műfajra és utóéletére vonatkozó utalások, allúziók, idézetek szintjén, valamint a közönséggel/közösséggel való kapcsolatainak kereteként. Ha már Madách Imre legfontosabb művére korábban is hivatkoztunk, a kortársi kontextusban is ahhoz kapcsolódó példát említsünk: Visky András (más műveinek vonatkozó jellegzetességei mellett) *Az ember tragédiája* legújabb (készülő) operaváltozatának szövegkönyvében az általa Silviu Purcărete rendezői koncepciójának egyik jellemzőjeként definiált „theatrum theologicum"[15] szellemében gondolta újra és tovább a Madáchtól öröklött mintát.

A misztériumjáték tehát nemcsak túlélni, hanem továbbélni is látszik, a középkori tartalmi, ikonográfiai és dramaturgiai örökség ma is része az európai színházművészetnek, bekapcsolva a művészeti gyakorlatba a kommunikáció horizontális és vertikális koordinátáit.

Irodalomjegyzék

Anderson, Benedict: *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről,* ford. Sonkoly Gábor, Budapest, L'Harmattan, 2006.

Balogh Elemér – Kerényi Imre: *Csíksomlyói passió,* Budapest, Helikon, 1982.

Bretter Zoltán – Deák Ágnes (szerk.): *Eszmék a politikában: a nacionalizmus,* Pécs, Tanulmány, 1995.

Harrison, Tony: *The Mysteries,* London, Faber, 1985.

Hevesi Sándor: „Az ember tragédiája" misztériumszínpadon, *Magyar Színpad*, X. évf. 1907/29–30.

István Mária: *Az ember tragédiája* látványvilága / Visual Aspects of the Tragedy of Man, in Bardi Terézia – P. Török Margit (szerk.): *Színről színre / Scene by Scene. Látványtervek Madách: Az ember tragédiájához,* Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1999, 11–22.

Jászay Tamás: *Színház a másodikon. Ötvenen a Szkéné 50 évéről,* Budapest, Szkéné Színház, 2022.

Kállay Miklós: Az Ember Tragédiájának három színpadi formája [Paulay Ede – Hevesi Sándor – Misztérium színpadon], *Literatura*, II. évf., 1927/1, 17–18.

Kántor Zoltán (szerk.): *Nacionalizmuselméletek,* Budapest, Rejtjel, 2005.

[15] Vö. Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé,* Budapest, KRE–L'Harmattan, 2021. Gyöngyösi Levente – Visky András – Kiss Judit Ágnes: *Tragoedia Temporis.* Szecenikus oratórium két felvonásban (2020). A *Tragédiá*nak már egy korábbi zenésítése is „misztérium-opera" műfajmegjelöléssel került színre: Ránki György: *Az ember tragédiája*. Misztérium-opera 2 részben, 15 képben, közjátékokkal (Magyar Állami Operaház, 1970, rend. Vámos László).

Kárpáty [Kárpáti] Aurél: Az ember tragédiája, mint misztérium. A Nemzeti Színház repríze, *Nyugat*, XIX. évf., 1926/22, 795–797.

Kazimir Károly: *Világirodalom a Körszínházban*, Budapest, Szépirodalmi, 1975.

Koltai Tamás: *Az ember tragédiája a színpadon (1933–1968),* Budapest, Kelenföld, 1990.

Nánay István: *Ruszt*, Budapest, Új Mandátum, 2002.

Nánay István: *Ruszt József*, Budapest, L'Harmattan, 2014.

Nánay István: *Nyitott színház. Paálisti és a Szegedi Egyetemi Színpad*, Budapest, Selinunte, 2023.

Németh Antal: *Az ember tragédiája a színpadon*, Budapest, Budapest Székesfőváros, 1933.

Norton, Michael: *Liturgical Drama and the Reimagining of Medieval Theater,* Kalamazoo, Western Michigan University, 2017.

Sárdi Mihály (szerk.): *A Margitszigeti Szabadtéri Színpad története 1938–1993,* Budapest, Szabad Tér, 1995.

Somogyi Eszter: *Világ–kép–színház. Az Arvisura Színházi Társaság története*, szakdolgozat, Veszprém, Veszprémi Egyetem, 2000.

Székely György (szerk.): *Edward Gordon Craig és Hevesi Sándor levelezése, 1908–1933*, Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1991.

Szenczi Miklós (szerk.): *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások,* ford. Bányay Geyza et al., Budapest, Európa, 1984.

Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2021.

SALZBURGI ELŐKÉP A SZEGEDI SZABADTÉRI JÁTÉKOKON

Herczeg Tamás

Tanulmányom a szegedi Dóm tér és a *genius loci* összefüggését, valamint annak Klebelsberg Kuno által megálmodott kultúrtörténeti jelentőségét vizsgálja. A salzburgi mintára szabadtéri színjátszóhelyként kijelölt szegedi templomtér és az ott, 2020-ban bemutatott *Akárki* című produkció, amely ugyancsak a salzburgi tradícióra reflektálva, újraértelmezte a tér szimbolikus erejét a pandémia időszakában.

A hely szelleme

A *genius loci* vagy „hely szelleme" fogalma egy olyan ősi elképzelés, amely az ókori római mitológiához és mindennapi élethez nyúlik vissza. A rómaiak úgy tartották, hogy minden helynek saját szelleme, védelmező istene van, amely hatással van a hely szellemi és érzelmi atmoszférájára. A modern kultúrában ezt a fogalmat a fizikai tér és annak kulturális, érzelmi hatásainak összefonódásaként értelmezhetjük. Az építészeti és természetes környezet, amelyben egy előadás vagy kulturális rendezvény zajlik, elválaszthatatlanul összefonódik az általa közvetített élménnyel. A hely szelleme alapvető tényezővé válik a művészeti alkotások szempontjából, amely meghatározza azok egyedi tulajdonságait és értékképző elemét. Befolyásolja, hogyan éljük meg a művészeti élményeket és különösen fontos a színházművészet esetén, ahol az előadások atmoszférája közvetlen hatással van a közönség élményére és az előadás művészi értékére. Például egy patinás operaházi épület vagy egy történelmi örökség részeként működő színház egyedi hangulatot áraszt, amely mélyíti és gazdagítja az ott megrendezett előadások értelmezését és befogadását. Ugyanígy egy természeti környezetben kialakított szabadtéri színpad a környező táj és időjárás által is befolyásolt, egyedi atmoszférát teremt, amely szerves része az előadásoknak és a közönség élményének. A helyszín és az előadás helye befolyásolhatja az előadások színvonalát és értelmezését. A helyszín fizikai tulajdonságai, történelmi háttere és kulturális kontextusa mind-mind hozzájárulnak ahhoz, hogyan élik meg az emberek az előadásokat, és hogyan értékelik azok művészi értékét. Ezért

a színházi menedzsment és a rendezők számára kihívást jelent a helyszín megfelelő kiválasztása és kihasználása annak érdekében, hogy az előadások valóban mély és kifinomult élményt nyújtsanak a közönség számára.

Nem véletlen, hogy a Szegedi Szabadtéri Játékok 1931-es indulásakor a klebelsbergi kultúrpolitika tudatosan különválasztotta az előadások helyszíneit: az egyházi művek bemutatását a székesegyház elé, míg a világi művek előadását a tér túloldalán lévő épület homlokzata elé tervezte. Kertész K. Róbert államtitkár[1] még a Játékok tervezésekor, egy szegedi bizottsági ülésen fogalmazta meg:

> [Ü]nnepi játékciklust rendszeresítünk Szegeden, amely felöleli a nyíltszínpadi játékok minden formáját. A Templom-tér nézőterét ugyanis igen könnyű lesz megforgatni, úgy, hogy a közönség háttal üljön a templomnak. Ebben az esetben a játéktér háttere az árkádos kémiai intézet lenne, amely szintén jól és könnyen kiképezhető erre a célra. Így meg van a lehetőség arra is, hogy világi vonatkozású darabok kerüljenek színre egészen reinhardti elgondolás szerint.[2]



1. kép. Az 1931-es előadás plakátja.

Már az első előadásnak, a *Magyar passió*nak is a tér két oldalát bemutató plakátja készült. Tehát a vallásos tárgyú, ünnepélyes előadások a templom előtt állnak színre, a világi tárgyú – nyilván nagyobb közönséget vonzó – előadásokat pedig a templomnak háttal élvezi a közönség.[3] A Bayreuthi Ünnepi Játékok például, amelyek Wagner gigantikus négyestés ciklusát, *A Nibelung gyűrűjé*t mutatják be, tökéletes példát adnak arra, hogyan formálja a hely szelleme a művé-

[1] Kertész K. Róbert (1876–1951) magyar építész, helyettes államtitkár.

[2] „Nagyjelentőségű kísérlet lesz a „Magyar Passió Templom-téri előadása", *Délmagyarország*, VII. évf., 117. szám, 1931. május 27., 4.

[3] Herczeg Tamás: *A Szegedi Szabadtéri Játékok 85 éve,* Szeged, Szegedi Szabadtéri Játékok, 2016.

szetet. Wagner eredetileg csak a bayreuthi Festspielhaus épületében engedte volna az előadásokat, mivel úgy vélte, hogy a mű teljes élvezetéhez elengedhetetlenek az épület építészeti és akusztikai sajátosságai.[4] Ez a szoros kapcsolat a mű és a hely között nem csupán technikai szempontból, hanem érzelmi és kulturális értelemben is fontos. A hely szelleme tehát nem csupán egy esztétikai elem, hanem egy olyan szubsztanciális összetevő, amely lehetővé teszi a művészeti alkotás kiteljesedését és annak mélyebb befogadását.

A kultúra és a helyek szoros kapcsolata nemcsak a művészeti produkciók esetében válik nyilvánvalóvá, hanem a kulturális turizmusban is. A színházi élmények nem csupán az előadásokkal, hanem azok helyszíneivel is összefonódnak, legyen szó akár a magyar Dóm térről vagy a bécsi Staatsoper épületéről. A helyek nem csupán fizikai terek, hanem érzelmi és kulturális hívószavakká válnak, amelyek összekapcsolják az előadásokat a közönséggel. A Dóm téren vagy a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon létrejövő előadások olyan atmoszférát teremtenek, amely segít elmélyíteni a közönség élményét és a művészeti alkotások hatását. A szabadtéri színpadon megvalósuló előadások valóban különleges események, hiszen a színházi sötétség, amely elengedhetetlen az előadásokhoz, itt nem teremthető meg egyszerűen a villanyok lekapcsolásával. Meg kell várni a természet adta sötétséget, amely a csillagos égbolt alatt teremt varázslatos hangulatot. A természetes környezet vagy éppen egyedi építészeti örökségek ölelésében, sok ezer ember közös energiájának összefonódásával bontakozik ki a művészi élmény. Ez az élmény nemcsak a műalkotás erejéből táplálkozik, hanem a hely szellemének jelenlétéből is, amely mindent átitat. A színház tehát az előadás művészi értékén kívül a hely szellemén keresztül hozzájárul a közönség érzelmi elmélyüléséhez is.

Ez az érzelmi kapcsolat a helyekkel és az ott történő művészeti alkotásokkal nemcsak a közönség számára fontos, hanem a művészek számára is meghatározó. Az, hogy milyen helyszínen dolgoznak, formálja alkotói gondolkodásukat, az interpretációt, így a művek megjelenését. A hely szelleme nem csupán a közönség számára alakítja az élményt, hanem a művész számára is inspirációt adhat. Az operaházak, szabadtéri színpadok vagy akár a festői környezetben rendezett előadások mind olyan fizikai és szellemi kontextust biztosítanak, amely segíti az alkotást és annak befogadását. Fontos, hogy megkülönböztessük azokat a helyeket, amelyek valóban különleges jelentőséggel bírnak, és azokat, amelyek nem rendelkeznek ilyen karakterrel. A bayreuthi Festspielhaushoz hasonló helyek,

[4] Francoise Giroud: *A csodálatos Cosima,* ford. Gulyás Adrienn, Budapest, Európa, 2003, 109; Zachar Balázs – Dér Csaba Dezső (szerk.): *Új utak a művészeti menedzsmentben,* Budapest, Arts & Business, 2011, 61–62.

amelyek a művészeti események szellemi központjai, karakteresek, népszerűek, jól kihasználják adottságaikat, és legendák kapcsolódnak hozzájuk.

Marc Augé városantropológiával foglalkozó francia szakember értekezésében a városi tereket két kategóriába sorolja: helyek és nem helyek. Helyeknek azokat nevezi, amelyek rendelkeznek érzelmi és kulturális vonzerővel, amelyek nemcsak fizikai, hanem lelki szinten is hatnak a közönségre. Ezek azok a különleges helyszínek, amelyek mély érzelmi kapcsolatot teremtenek az emberekkel. Ezzel szemben a nem helyek, mint például gyorséttermek, lakótelepek vagy irodaházak, bár mindennapos színterek, jelentőségük és karakterük szinte észrevétlen marad az érzelmi térképen. Ezek az egyhangú, karakter nélküli terek nem képesek ugyanolyan mértékű érzelmi töltettel bírni, mint a kulturálisan gazdag helyszínek. A helyek így nem csupán a fizikai valóságot képviselik, hanem az érzelmi térképeken is szerepelnek. A helyek szelleme egy dinamikus összefonódás, amely meghatározza a színházi élmény jelentőségét és hatását. Ez a kapcsolat nemcsak az előadásokat formálja, hanem a közönség viszonyulását is. A színház és a hely szelleme közötti kötelék elválaszthatatlan, hiszen ezek a helyek a történelmükkel, építészeti sajátosságaikkal és kulturális örökségükkel hozzájárulnak az alkotásokhoz, nélkülözhetetlenek a teljes művészeti élmény megteremtéséhez.[5] E fogalmak és összefüggések részben a színház esztétikai és kulturális diskurzusából származnak, különösen a *genius loci* és a helyszín szerepének elemzései, melyeket számos színházi és művészeti tanulmányban megtalálhatunk.

Dóm tér, a magyar kultúrtörténet zarándokhelye

A szegedi Dóm tér a magyar kultúrtörténet egyik legfontosabb zarándokhelyeként jött létre, szorosan összefonódva a nemzet szellemi és kulturális megújulásának eszméjével. A trianoni veszteségeket követően Klebelsberg Kuno kultuszminiszter célul tűzte ki az ország szellemi felemelkedését és a nemzet megmaradását. Szeged, mint a Kárpát-medence kulturális központja, kiemelt szerepet kapott a nemzeti identitás újjáélesztésében és megőrzésében. Klebelsberg szavai szerint a tér, amit itt létrehoztak, „téglába épített, kőbe vésett, ércbe öntött hatalmas Nem, nem soha!" – így vált a nemzet örökkévalóságának és feltámadásának szimbólumává.[6] A Dóm tér építése nem csupán esztétikai és vallási szempontból kiemelkedő, hanem olyan szimbolikus elemeket is magában foglal, amelyek a magyar nemzet

[5] Marc Augé: *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ford. Fáber Ágoston, Budapest, Műcsarnok, 2012.

[6] Klebelsberg Kuno: A szegedi művek. A Nemzeti Emlékcsarnok avatásán Szegeden, 1930. október hó 25-én tartott beszéd, in uő: *Világválságban,* Budapest, Athenaeum, [1931], 286.

történelmének, kultúrájának és szellemi örökségének fontos darabjai. A tér egyedülálló építészeti és művészeti örökséget képvisel, amely a nemzeti megújulás és összetartozás eszméjét kívánja átörökíteni. A tér meghatározó elemei közé tartozik a nemzeti emlékcsarnok, a püspöki palota, a trianoni kapu, a vármegyék címerei, a nemzeti megújulás emlékműve, a Szent György-szobor, a Hősök kapuja, az órajáték, valamint a térre telepített nyolcszáz fehér galamb és természetesen a Szegedi Szabadtéri Játékok. A Dóm tér épületegyüttese és a köré szerveződő kultúra nemcsak a múlt tiszteletét, hanem a jövőbe vetett hitet is kifejezi. A tér mindazokat a szimbolikus és művészeti elemeket összefogja, amelyek a nemzet egységét, szellemi megújulását és örökkévalóságát hirdetik.

Ez a hely egyszerre tölt be a szakrális és kulturális szerepet. A hely szelleme, a *genius loci* ezen a téren mélyebb, szimbolikus és történelmi jelentőséggel bír, és nemcsak a magyar kultúra múltját, hanem annak jövőjét is képviseli. A Dóm tér nem csupán egy fizikai helyszín, hanem egy élő, lélegző emlékezés, amely lehetőséget ad mindazok számára, akik ide látogatnak, hogy átéljék a magyar nemzet szellemi és kulturális örökségét. 1930-ra „elkészült a nagy mű", amely „hirdeti a Dömötör-toronnyal együtt a magyar kultúra Kárpát-medencei eredetiségét, egységét, régiségét, örökkévalóságát és a feltámadást".[7]

A szegedi Dóm tér, a nemzeti megújulás és a kultúra szimbolikus központja, mint a magyar történelem és kultúra jelentős zarándokhelye, egyedülálló példája a két világháború közötti időszak nemzeti emlékezetének. A tér kialakítása és a hozzá kapcsolódó épületek mind Klebelsberg Kuno kultuszminiszter szellemiségét tükrözik. A tér, a nemzet történelmének, identitásának és jövőjének hűséges tükörképe. Vizsgáljuk meg a tér legjelentősebb elemeit, amelyek egyben tudatos turisztikai attrakciók is voltak.

A nemzeti emlékcsarnok a magyar történelem leghíresebb alkotóinak tiszteletére alapított emlékhely. A csarnok létrejötte nemcsak egy emlékművet jelentett, hanem egy olyan szellemi központot is, amely a nemzeti büszkeség és megújulás szimbólumaként szerepelt. Az avatáson résztvevő közéleti személyek jelenléte aláhúzta, hogy a nemzeti emlékcsarnok egy országos, sőt határokon átívelő jelentőségű momentumként ötvözi a nemzeti kultúra örökségét a modern magyar történelemmel. A püspöki palota elhelyezése a Dóm téren szintén fontos szimbolikus eleme a tér jelentőségének. A trianoni békeszerződés következményeként a temesvári püspökség nagyobb része Romániához került, míg Szeged ismét püspöki székhellyé vált. Ez a helyszín tehát nemcsak vallási, hanem történelmi és politikai szempontból is kiemelkedő szerepet kapott, mint a nemzeti megújulás központja. A vármegyei címerek a trianoni békeszerződést követően

[7] Uo.

Magyarország területén maradt vármegyék hűségét, valamint a nemzeti területi integritás visszaállításának vágyát tükrözik. A címerek helyének szimbolikája szerint azok a vármegyék kapták meg helyüket, amelyek a békeszerződés után is Magyarország területén maradtak. Az alkotói szándék szerint a hiányzó címerek csak akkor kerültek volna a helyükre, amikor azok a területek visszatérnek Magyarországhoz. A nemzeti megújulás emlékműve, Zala György monumentális domborműve Horthy Miklós 1919-es fogadalmát és a nemzeti hadsereg megszületését ábrázolja, hangsúlyozva a tér történelmi jelentőségét. A trianoni kapu egy templom bejárata, amely a nemzeti emlékcsarnokba, a nemzet nagyjainak templomába, pantheonjába vezet. Minden évben június 4-én egy napra bezárják, ezzel emlékeztetve a nemzet történelmi traumájára.[8] A koronázási tér szerepe még inkább kiemelkedett abban az elképzelésben, hogy ha Magyarország alkotmányos rendje teljesen helyreállt volna, és az ország új királyt választott volna, Szeged lett volna a koronázás helyszíne. A város történelmi és politikai jelentősége alapján méltó lett volna arra, hogy a Dóm a koronázás és a temetkezés szimbolikus helyévé váljon.[9] „Előkészítették és alkalmassá tették – Klebelsberg és Glattfelder – a helyszínt, Szegedet a magyarság legnagyobb ünnepére, egy esetleges jövőbeni koronázásra."[10] Nem véletlen, hogy Klebelsberg Kuno maga is a Dóm altemplomába temetkezett. „Klebelsberg és hitvese sírja a dóm kriptájában van. Éppen a kripta felett, a Dóm jobb oldali kereszthajójában, a Szent Kereszt-oltár előtt emelte a hálás város márvány síremlékét. Feliratát Szalay József, a Dugonics Társaság elnöke fogalmazta: »Gondolattal, szóval, írással és alkotásokkal szolgálta hazáját és Szeged városát. Virulásuk felett virraszt a feltámadásig.«"[11]

Szabadtéri színházak Klebelsberg kultúrpolitikájában

A szabadtéri előadások szerepe a tér életében kiemelkedő volt. Klebelsberg Kuno 1929 júliusában tett említést a szabadtéri játékok lehetőségéről. *Munka, tudás és tőke* című, a *Pesti Napló* vezércikkeként megjelent írásában az idegenforgalomról szóló külföldi példák felemlítése közben kitért a szabadtéri játékok ismer-

[8] Herczeg: *A Szegedi Szabadtéri Játékok 85 éve.*

[9] Vajda Tamás: A szegedi Dóm tér kialakítása és koncepciójának jelentősége, *Szeged*, 30. évf., 2018/3–9.

[10] Herczeg Tamás (szerk.): *Tér, művészet, szellemiség. Tudományos konferencia a Szegedi Szabadtéri Játékok háború utáni újraindulása (1959) 55. évfordulója alkalmából, és a Színházi Világnap tiszteletére*, Szeged, Szegedi Szabadtéri Játékok, 2014.

[11] Klebelsberg-telepi Polgári Kör Egyesület. http://www.klebelsberg-egyesulet.hu (Letöltés: 2025. május 30.)

tetésére, s felveti a Margitszigeten, a Duna partján felépíthető nyári színház tervét, majd a szegedi Dóm téren megrendezhető játékokat. Klebelsberg szavait idézve: „Most építjük a szegedi fogadalmi templom körül az egyetem árkádos terét, talán majd itt lehet a salzburgi dóm előtt folyó játékok mintájára népies és művészi passiójátékokat rendezni."[12]

A szabadtéri színházak és játékok a nemzeti kultúra fontos kifejezőeszközei lettek, amelyek a közösségi élmény, a nemzeti identitás és az idegenforgalom megerősítését szolgálták. A Dóm tér történelmi szerepeként olyan szellemi központot alakítottak ki, amely a nemzeti kultúra, vallás és történelem összefonódásával örökíti meg a múltat, és egyben irányt mutat a jövő számára is. Klebelsberg Kuno és Glattfelder Gyula püspök munkássága nyomán a Dóm tér nem csupán egy földrajzi helyszín, hanem egy olyan szellemi központtá vált, amely a magyar nemzet legfontosabb értékeit és szimbolikus eszméit ötvözte. A Szegedi Szabadtéri Játékok története szorosan összefonódik a kultúra, a történelem és a szellemi örökség megőrzésével. A Dóm téren a szabadtéri előadások egyedülálló lehetőséget biztosítanak arra, hogy a hagyományokat újraértelmezzük, miközben a művészetek és a közösségi élmény összefonódása különleges atmoszférát teremt.

Szeged az 1930-as években Klebelsberg Kuno, Szeged országgyűlési képviselője, kultuszminiszer politikájának köszönhetően emelkedett az európai városok közé. Klebelsberg 1929-ben így fogalmaz: ha idegenforgalmat akarunk fejleszteni, „[…] európai látókör, az idegenforgalom titkainak ismerete, megértés kellene a dologhoz, szélesebb körökben is".[13] A Szegedi Szabadtéri Játékok alapítói által meghatározottak máig ható érvényességgel a kulturális missziót, azaz a városi idegenforgalom és a gazdaság élénkítésének hármas célkitűzését fogalmazták meg.

Salzburgi előkép és a Szegedi Szabadtéri Játékok

Max Reinhardt, a híres színházi rendező javasolta a salzburgi fesztivál megrendezését, majd Hugo von Hofmannsthal, a költő és drámaíró konkrét programjavaslattal is előállt. Az ötlethez támogatóként csatlakozott még Richard Strauss zeneszerző, Alfred Roller díszlettervező és Franz Schalk karmester, bécsi operaigazgató is. Az első előadásra 1920. augusztus 22-én került sor, amikor Hoffmansthal darabját, a *Jedermann (Akárki)* című misztériumjátékot adták elő a székesegyház

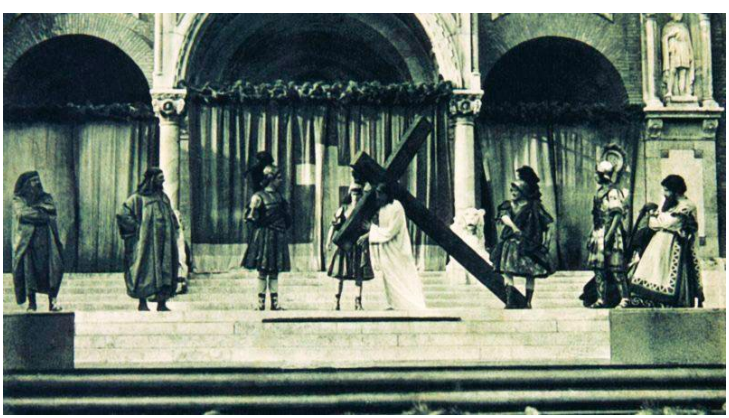
[12] Klebelsberg Kuno: Munka, tudás és tőke, *Pesti Napló*, 80. évf., 169. szám, 1929. július 28., 1.
[13] Uo.

előtti téren, Max Reinhardt rendezésében. Az előadás hagyományt teremtett, a *Jedermann*t azóta is mindig a Domplatzon adják elő.



2. kép. Jedermann. *Rendező: Max Reinhardt, Salzburg, Dóm, 1920.*

Klebelsberg Kuno Salzburgot előképnek tekintő víziója a szegedi Dóm téren 1931-ben vált valóra, amikor is a Nemzeti Színház művészeivel, technikai felszerelésével a Budapestről leköltöztetett *Magyar passió*t Hevesi Sándor rendezésében három alkalommal mutatták be a szegedi közönség előtt. Ez az előadás nemcsak a középkori színjátszás és a vallási passiójátékok hagyományának megújítását jelentette, hanem egy új kulturális kezdeményezést is, amely a helyszín történelmi és művészeti jelentőségére is rávilágított.



3. kép. Voinovich Géza: Magyar passió.
Rendező: Hevesi Sándor, Szegedi Szabadtéri Játékok, 1931. (Fotó: Áldor Dezső.)

A középkori színházi hagyományok és a Játékok

A Szegedi Szabadtéri Játékok szellemisége, amely az élő középkori színjátszás hagyományain alapul, 2020-ban újabb mérföldkőhöz érkezett. Az *Akárki* című moralitásjáték[14] bemutatása nemcsak a középkori passiójátékok élő hagyományát idézte meg, hanem azt a szellemiséget is, amely a Salzburg és Szeged közötti kulturális párhuzamokat erősítette. A bemutatóval a Játékok egy évszázados hagyományára épített, és a szegedi közönség számára lehetőséget adott arra, hogy a múlt és a jelen találkozásának középpontjában megélje a kultúra és a szórakoztatás összefonódását. A középkori színjátszás élő hagyományainak feleleventését a salzburgi előkép inspirálta, annak épp százéves évfordulóján.

Érdemes felidézni, hogy a színház vallási gyökerei nemcsak az antik kultúrában, hanem a keresztény hagyományban is meghatározóak voltak. A katolikus egyház hamar felismerte a színjátszásban rejlő lehetőségeket, a hatékony eszközt a tanítások terjesztésére és a hívek nevelésére. Így született meg a liturgikus színjátszás, amely kezdetben a Jézus szenvedéstörténetét bemutató passiójátékokra épült. Ahogy a szertartások a templom falain kívülre, a közösségi terekbe kerültek, a bibliai történeteket feldolgozó misztériumjátékok is egyre nagyobb teret nyertek. A szentek életét bemutató előadásokat mirákulumokként emlegetjük, míg a vallási és erkölcsi tanításokat középpontba helyező darabok a moralitás műfaját képviselték. Az *Akárki*, mint a moralitás színházának kiemelkedő példája, e hagyományba illeszkedve mutatja be az emberi élet végső kérdéseit, az erkölcs és a megváltás útkeresését, mindezt az egyetemes emberi tapasztalatok és értékek tükrében. Mindez különösen nagy jelentőséggel bírt a pandémia időszakában, amikor a modern kor embere kénytelen volt szembenézni a középkori védekezési gyakorlat – a karantén – újraéledésével. Emellett az elmúlás kérdése mind egyéni, mind közösségi szinten elkerülhetetlenül fókuszba került.

A Covid–19-járvány lecsengésével, bár a hatósági engedélyek már lehetővé tették a szabadtéri színházi események megrendezését, a szegedi városvezetés – az anyagi források egy hányadát elvonva – megtiltotta a Dóm téri Játékok hagyományos megrendezését. Ezért a fogadalmi templom előtt nem épülhetett fel az ország legnagyobb befogadó képességű színházi játszóhelye, ám a Játékok vezetése – jómagam a Szabadtéri igazgatójaként ifj. Harangozó Gyula művészeti igazgatóval egyetértésben – rendhagyó évad megvalósításra szánta el magát. A célunk, a hely szelleméhez méltón, a kitartás volt, hogy ne szakadjon meg a

[14] *Akárki*, Szegedi Szabadtéri Játékok, rend. Bodolay Géza. 2020. július 24. https://www.youtube.com/watch?v=NQAkUXoJ6Rc&t=508s (Letöltés: 2025. augusztus 31.)

Játékok sorozata, amely a második világháborút követő 1959-es újraindítás óta töretlen volt.

Elhatároztuk, hogy az 1931-es induláshoz hasonlóan rendezzük meg a nyári Játékokat. 1500 széket helyeztünk el a Dóm tér macskaköveire, és pódiumszínpadot ácsoltattunk, amelynek hátterét – a *Magyar passió* mintájára – a hely szellemére és a fogadalmi templom látványára bíztuk. A színpadra állított mű a Szegedi Szabadtéri történeti előképeként szolgáló Salzburgi Ünnepi Játékok *Jedermann*ja volt.



4. kép. Akárki. *Rendező: Bodolay Géza, Szegedi Szabadtéri Játékok, 2020. (Fotó: Dusha Béla.)*

A világjárvány okozta traumák közösségi feloldására a bemutatásra kerülő mű tehát az *Akárki* című moralitásjáték volt Zsótér Sándor (Akárki) és Hegedűs D. Géza (Halál és Bölcs) Kossuth-díjas művészek főszereplésével. Mellettük Gidró Katalin (Jótett és Angyal), Sebők Maja (Szépség), Sorbán Csaba (Barátság és Erő), Farkas Andrea (Tudás) lépett még fel. A produkcióban a színművészek mellett (a hagyományokat felelevenítve) professzionálisan játszó helyi értelmiségiek is szerepet kaptak, így Kosztolányi József, aki matematikát tanít az egyetemen, Isten és a Testvér alakjában is megjelent. A Józanság és Rokon szerepében Balog József, a szegedi egyetem oktatója, televíziós szerkesztő, a Thealter Fesztivál

művészeti vezetője volt látható. Öt érzéket Irsai Farkas László történész és muzeológus, a szentesi Koszta József Múzeum igazgatója alakította. Rokon szolgájaként Toronykőy Attila rendező (egyben a rendező munkatársa), a Megbánás Köpönyege és Kereszt szerepében Herczeg T. Tamás, a Szabadtéri igazgatója (és a produkció kreatív producere) működött közre.[15] A bemutató a Szegedi Szabadtéri Játékok színháztörténeti jelentőségű eseményévé vált, jelentős művészi sikert és óriási közönségtámogatást hozott. Az előadás rendezője, Bodolay Géza az *Akárki* rendezése okán Magyarország Kiváló Művésze elismerésben részesült.

Ez az előadás nemcsak a középkori vallási passiójátékok és színjátékok hagyományát idézte, hanem a Szegedi Szabadtéri Játékok történetébe is új fejezetet írt. Az *Akárki* a szellemi és művészeti örökség és a *genius loci* továbbadásának szép példája, amely összekapcsolta a múltat és a jelent, miközben a szegedi közönség számára lehetőséget kínált arra, hogy a középkori színjátékok szellemiségét a modern színház formájában tapasztalja meg. Az előadás így méltó módon kapcsolódott a Salzburg és Szeged közötti kulturális párhuzamokhoz, amelyeket Klebelsberg Kuno 1929-es elképzelései is előrevetítettek.

A *Tiszatáj* című folyóirat interjúja Herczeg Tamással:

> Közel 20 éve vagyok munkakapcsolatban a Szabadtéri Játékokkal. Ha meg kellene nevezni, hogy melyik a legfontosabb előadásunk, akkor most egyértelműen azt tudnám mondani, hogy az *Akárki*. Témáját tekintve elképesztően pontosan reagál a művészet erejével mindennapi életünkre. A vírus közepette az emberi létezésről, az elmúlásról beszél, amiből próbálunk kilábalni, és amiből időnként vissza-visszarángatnak minket a mindennapok. Ez a produkció volt a Szabadtéri elmúlt éveinek a legigazabb és legfontosabb előadása. Különlegesen érzékeny művészek alkották ezt az előadást, talán még soha nem tapasztaltam ilyen szeretetet és őszinteséget egy alkotóközösségen belül. Olyan helyzetben kellett létezésünkért megküzdeni, amikor profán okokból maradt volna el a Játékok, amikor a semmiből kellett létrehoznunk a színházat – hasonlóan, ahogy majd' 90 évvel ezelőtt az elődjeink tették. A legegyszerűbb dolgokat kellett elővennünk: egy ácsolt színpadot, pár reflektort és székeket a macskakőre. Díszletünk a templom volt, a színészek a szöveg erejével, őszinteségükkel, eszköztelenségükkel kellett, hogy megteremtsék a Szabadtérire jellemző varázslatos atmoszférát. A játszók az előadás energiáit a Dóm teret körülvevő metafizikai térből: a könyvtárból, a templomból, az egyetemből és a közönség energiáiból meríthették az égbolt alatt. Mámorosan boldog vagyok, hogy valami olyan dologhoz lehetett közünk

[15] A produkció további közreműködői és alkotói: Jánoska Zsuzsanna (súgó), Stefanik Sándor (ügyelő), Varga Zsolt (hang), Burján Zsolt (világítás), Benedek Mari (jelmeztervező), Bodolay Géza (rendező). A látványt Schulek Frigyes (1909) és Foerk Ernő (1912) munkája biztosította.

Harangozó Gyula művészeti igazgató úrral, ami a megszokott Szabadtéri „üzemmódban" nem tud megtörténni.[16]

Összefoglalás

A szegedi Dóm tér és a *genius loci* összefüggése Klebelsberg Kuno által megálmodott kulturális és történeti jelentőséget hordoz. A Salzburg mintájára szabadtéri színjátszóhelyként kijelölt tér máig ikonikus helyszín a magyar színházi életben. A Dóm tér, mint szakrális tér, természetes módon biztosít kontextust a modern színházi interpretációk számára.

A 2020-as előadás különösen figyelemre méltó, mert a pandémia időszakában új értelmet nyert: az emberi élet törékenységére és az erkölcsi döntések fontosságára irányította a figyelmet, megerősítve a *genius loci* hatását. A hely atmoszférája és történeti kontextusa felerősítette a mű üzenetét – erkölcsi útmutatás és közösségi élmény –, amely ma is releváns. Művészeti menedzseri pályafutásom a rendszerváltás utáni időszakhoz kötődik, amikor a politikai változások lassan, egy évtizeddel később érték el a színházi világot is. Ez az átalakulás új szemléletmódot hozott, elősegítve a művészeti menedzsment és marketing meghonosodását a hazai kulturális életben. Szakmai pályafutásom legmeghatározóbb állomása a Szegedi Szabadtéri Játékok. Aktívan részt vettem a Játékok modernkori történetének alakításában, az intézmény színháztól való leválásában és önálló szervezetként való megerősítésében, valamint a piaci környezethez való alkalmazkodásában. 2004-től a Szegedi Szabadtéri Játékok önkormányzati tulajdonú gazdasági társaságként kezdte meg független működését. Bár a műsorpolitika mindig értékalapú maradt, a hangsúly fokozatosan a musicalek és a show felé tolódott. Emellett a jegyárazás – a hazai színházi világot két évtizeddel megelőzve – erőteljesen piacorientálttá vált.

Noha a rendszerváltás után – kollégáimmal együtt – a kor szellemét képviseltük, be kell vallanom, hogy a Szegedi Szabadtéri 1931-es *Magyar passió*ját idéző, valamint a salzburgi *Jedermann*ra reflektáló *Akárki* című moralitásjáték szemléletváltást hozott számomra. Az előadás megmutatta, milyen mély művészi és társadalmi lehetőségek rejlenek a Dóm téri Játékokban. A musicalek, a „show business" térhódításával ennek a különleges szellemi és kulturális térnek a jelentősége csökkent. Az *Akárki* emlékeztetett arra, hogy a Játékok valódi célját és lehetőségeit újra kellene gondolni. Egy felelős helyi kultúrpolitikának fel

[16] A Szabadtéri történetének talán legfontosabb előadása az *Akárki*. Interjú Herczeg Tamással, *Tiszatáj,* 2020. július 27. https://tiszatajonline.hu/szinhaz/a-szabadteri-tortenetenek-talan-legfontosabb-eloadasa-az-akarki/ (Letöltés: 2025. május 30.)

kell ismernie és táplálkoznia kell a szegedi Dóm tér szellemiségéből, megfogalmazni a Szegedi Szabadtéri Játékok misszióját.

Irodalomjegyzék

A Szabadtéri történetének talán legfontosabb előadása az *Akárki*. Interjú Herczeg Tamással, *Tiszatáj,* 2020. július 27. https://tiszatajonline.hu/szinhaz/a-szabadteri-tortene- tenektalan-legfontosabb-eloadasa-az-akarki/

Augé, Marc: *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ford. Fáber Ágoston, Budapest, Műcsarnok, 2012.

Giroud, Francoise: *A csodálatos Cosima,* ford. Gulyás Adrienn, Budapest, Európa, 2003, 109.

Herczeg Tamás: A Szegedi Szabadtéri Játékok 85 éve, Szeged, Szegedi Szabadtéri Játékok, 2016.

Herczeg Tamás (szerk.): *Tér, művészet, szellemiség. Tudományos konferencia a Szegedi Szabadtéri Játékok háború utáni újraindulása (1959) 55. évfordulója alkalmából, és a Színházi Világnap tiszteletére*, Szeged, Szegedi Szabadtéri Játékok, 2014.

Klebelsberg Kuno: Munka, tudás és tőke, *Pesti Napló*, 80. évf., 169. szám, 1929. július 28., 1–2.

Klebelsberg Kuno: A szegedi művek. A Nemzeti Emlékcsarnok avatásán Szegeden, 1930. október hó 25-én tartott beszéd, in Klebelsberg Kuno: *Világválságban,* Budapest, Athenaeum, [1931], 284–286.

„Nagyjelentőségű kísérlet lesz a »Magyar Passió« Templom-téri előadása", *Délmagyarország*, VII. évf., 117. szám, 1931. május 27.

Vajda Tamás: A szegedi Dóm tér kialakítása és koncepciójának jelentősége, *Szeged*, 30. évf., 2018/3–9.

Zachar Balázs – Dér Csaba Dezső (szerk.): *Új utak a művészeti menedzsmentben,* Budapest, Arts & Business, 2011.

Színházi előadás

Akárki, Szegedi Szabadtéri Játékok, rend. Bodolay Géza. 2020. július 24. https://www.youtube.com/watch?v=NQAkUXoJ6Rc&t=508s

„SZENT NÁSZ", AVAGY A FOGANÁS MISZTÉRIUMÁNAK PROFANIZÁLÁSA?

Az ember tragédiája *eszkimó színének két kortárs interpretációjáról*

Pálfi Ágnes

„...míg a föld ki nem hűl?"

A civilizált világ csak a 19. század legelején szerzett tudomást arról, hogy az északi sarkkörön túl is van emberi élet. „E vad bőrbe burkolt emberek tekintete inkább állati, s életök nyomorult tengés az igaz, de meg vannak elégedve" – olvashatjuk a *Hon és Külföld* 1843 novemberében megjelent cikkében.[1] „[Az eszkimó faluban] a kunyhók sajátságosan vannak építve. Jégtáblákat, hógöngyölegeket raknak egymásra, építés közben folyvást öntözvén olvasztott hóvízzel, hogy összefagyjanak. [...] Aszalt ludhussal, nyers hallal, halzsirral és félig rothadt fókafarkkal [...] kínálták meg a vendégeket" – tudósít Szilágyi Virgil 1855. május 27-én a *Vasárnapi Újság*ban egy 1852-ben zajlott sikeres felfedező útról az eszkimók földjén.[2]

A föld kihűlését jósló 19. századi elméletek[3] már nem a keresztény üdvtörténet, hanem az anyagelvűség jegyében fogantak – ezt tanúsítják Vörösmarty *Gondolatok a könyvtárban* című költeményének sorai is: „Ez hát a sors és nincs vég semmiben? / Nincs és nem is lesz, míg a föld ki nem hűl / S meg nem kövűlnek élő fiai."[4] Ma már azonban tudni véljük, hogy a földi létnek nem a fagyhalál, hanem a tűz, a haldokló Napból felszabaduló hő okozta elhamvadás lesz a végzete. És a sarkkörön túl is élő eszkimókra mi már sokkal inkább csodálattal tekintünk: nehéz körülményeikkel dacoló életerejükkel példát mutatnak a civilizált világ elkényelmesedett lakóinak.

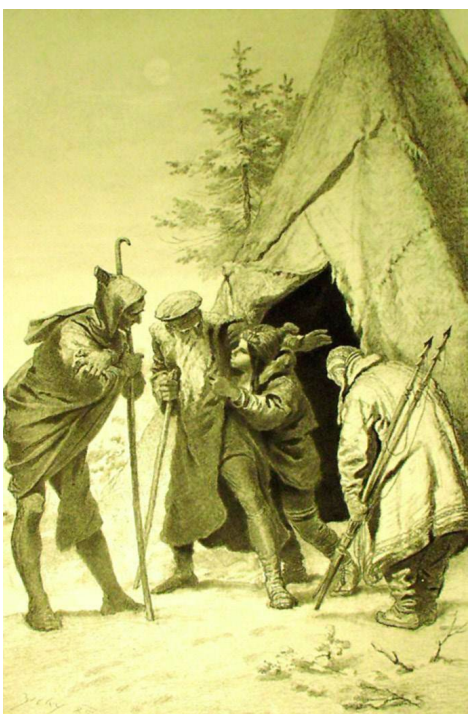
[1] Vö. Katalin Kürtösi: „More of Seals". Inuit-representations in The Tragedy of Man, *Szcenárium*, XI. évf., 2023/1, 78.

[2] Uo.

[3] Lásd Charles Fourier nevezetes teóriáját (*Théorie de l'unité universelle,* 1822*),* amelyben a Naprendszer kihűlését jövendölte.

[4] Vörösmarty Mihály: *Gondolatok a könyvtárban*. https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Verstar-verstar-otven-kolto-osszes-verse-2/vorosmarty-mihaly-6EBD/kisebb-koltemenyek-1834-1855-76A0/gondolatok-a-konyvtarban-7AED/ (Letöltés: 2025. május 30.)

Érdemes felidéznünk azt is, hogy Madách dermesztő látomását a földi lét végnapjairól hogyan jeleníti meg Zichy Mihály 1883-ban készült híres illusztrációja. A képen az öregedő, szakállas Ádám és Lucifer mintha az indiánok földjére tévedt utazók volnának, akiket egy téli öltözetben látható, de korántsem állatias külsejű házaspár invitál sátrába, mely egyáltalán nem emlékeztet arra a bizonyos hóból és jégből készült „gunyhóra", amelyről az eszkimók felfedezői adtak hírt. Ezeket a tudósításokat bizonyára Madách is ismerte, amikor e szín nevezetes sorait papírra vetette.



1. kép. Zichy Mihály illusztrációja az eszkimó színhez.

Hubay Miklós *Tragédia*-átirata, *A bál után*

A huszadik századi rendezők és képzőművészek többsége mintha már tudatosan távolodott volna el attól, hogy az eszkimó népesség hősies élni akarását az elkerülhetetlen világvége utolsó felvonásaként ábrázolja, vigye színre. „Ki gondolta volna, hogy [a világvége] ilyen lesz? Ilyen semmilyen. Csak mint egy gyermektelen házaspár élete" – panaszolja a férj apátiába süllyedt hitvesének Hubay Mik-

lós[5] *A bál után* című egyfelvonásosában[6], mely 1968-ban, több mint egy évszázaddal később íródott, mint *Az ember tragédiája* (későbbiekben: *Tragédia*). Hubay kamaraszínpadán mintha két hirtelen megöregedett kamasz keseregne azon, hogy eljött a világvége, és hogy fölöttük is eljárt az idő. Olyanok, mint két testvér: Éva magtalan (mert báván hagyta magát sterilizálni), így aztán hol keresztrejtvényfejtéssel, hol meddő szócsépléssel, egymás sértegetésével ütik agyon az időt.

Hubay különös színpadi teret képzel el, amelyben az eszkimó színt követően szimultán zajlik két produkció. A nagyszínpadon az előadás Madách eredeti dramaturgiája szerint folytatódik: az eszkimó Éva karjaiból Ádámnak – Hubay interpretációja szerint – még időben sikerült kimenekülnie. Így a kamaraszínpadra, ahol az utolsó földi emberpár köznapi „idillje" bontakozik ki, időnként behallatszik egy-egy foszlány az eredeti darab utolsó jelenetsorából, az ősszülők álomból való ébredését követő dialógusából és az Úr végszavát fogadó tapsból.

Az eszkimó szín kamaraszínpadán rekedt két színész a szerző instrukciója szerint civilben van, és életkorát tekintve meglepően fiatal. Holott már túl vannak mindenen: eltemették gyermekeiket, akik vélhetően ugyanannak az atomkatasztrófának estek áldozatul, mely a földi élet végső pusztulásához vezetett. „Körültem minden úgy él, úgy mosolyg, mint elhagyám"[7] – az álmából ébredő Ádámnak ezek az ujjongó szavai úgy visszhangoznak ennek az eszkimó jelmezéből kivetkőzött fiatal férfinek az emlékezetében, mintha ő maga mondta volna ki őket valamikor. Ádám és Éva ébredésének pillanata múlt idejűnek tűnik a számára, hiszen az ő jelenükből immár nem vezet út a jövőbe.

Még be sem hallatszott hozzájuk a nagyszínpadon zajló *Tragédia* utolsó jelenetének deus ex machinája – „Anyának érzem, ó, Ádám, magam!"[8] –, amikor kettejük között lassan már minden szó, minden mondat e körül a boldogtalanságukat okozó gyerektéma körül forog. Igaz, a madáchi „happy endet" a férfi már jó előre meglehetős cinizmussal kommentálja: „A cilinderből előhúznak egy csecsemőt. Itt a vége, fuss el véle! Hogy a nézők ne legyenek öngyilkosok a ru-

[5] Hubay Miklós hosszú évtizedeken át – Németh Antal harmincas évekbeli híres rendezésétől egészen a 21. század első évtizedének végéig – nem tudott elszakadni Madách művétől. 2010-ben *„Aztán mivégre az egész teremtés?"* címmel publikált könyvében (Budapest, Napkút) a kortárs hazai és külföldi rendezői koncepciók felől közelíti meg a *Tragédia* egy-egy jelenetét, annak a meggyőződésének adva hangot, hogy ennek a „világdrámának" a fölvetései a 20. század második felében váltak igazán aktuálisakká.

[6] Vö. Hubay Miklós: A bál után, *Szcenárium,* VI. évf., 2018/6, 56. A darab ősbemutatója: Főnix Műhely, 2017. április 16.

[7] Vö. Madách Imre: *Az ember tragédiája,* Budapest, Ikon, 1992, 133.

[8] Uo., 136.

határban."[9] Kicsit lejjebb azonban ugyanő egészen más, tragikus hangnemre vált: „Üres a méhed. Üres az ég."[10] És végül így summázza, hogy miféle öntudatvesztés okolható ezért a végkifejletért: „Mert elfelejtkeztünk róla, mi hülyék, hogy csak egyetlen emberiség van."[11]

„Szent nász", avagy a földi élet végjátéka?

Jogosnak látszik a kérdés: vajon hol van a *Tragédia* abszolút mélypontja? Pap Gábor korszakos jelentőségű „csillagmítoszi" fejtése szerint (melyet Hubay feltehetően nem ismert, ami nagy kár) ez a mélypont a mű tengelyében álló párizsi szín, amely mint a Vízöntő Mérlegének apokaliptikus ítélet-szituációja nem a hétköznapi létszinten jelenik meg, hanem a két prágai szín közé ékelődött vízióként, mint álom az álomban.[12] Ha viszont azt kérdezzük, melyik az a két, egymásnak megfeleltethető szín, mely testiesen konkrét valóságként szembesít a véggel, egyértelmű a válasz: a londoni szín,[13] amely a történelem utolsó felvonása, és az eszkimó szín, amely a földi élet végjátéka.

Ám ez a naturálisan konkrét végjáték Madáchnál nem a pusztulásba torkollik. Érdemes szó szerint idéznünk a szerző instrukcióját, amelyből az derül ki, hogy ő az eszkimó szín után nem egy szokásos színpadképváltásra gondolt, hanem egy valóságos metamorfózist képzelt maga elé: *„(A nézőhely átváltozik a harmadik szín pálmafás vidékévé. Ádám, ismét mint ifjú, még álomittasan kilép a gunyhóból s álmélkodva körülnéz. Éva bent szunnyad. Lucifer a középen áll. Ragyogó nap.)"*[14] Az eszkimó szín tere, „hóval és jéggel borított vidéke" eszerint a néző szeme láttára változik át pálmafás vidékké. S bizonyára nem véletlen az

[9] Hubay: *A bál után,* 59.

[10] Uo., 60.

[11] Uo., 62.

[12] Lásd Pap Gábor – Szabó Gyula: *Az ember tragédiája a nagy és a kis Napévben,* Érd, Örökség Könyvműhely, 1999, 97–100.

[13] Jeles András az *Angyali üdvözlet* (1984) című filmjében (https://m.ok.ru/video/1760673596753 – letöltés: 2025. augusztus 30.) a londoni színt egy Beckett-parafrázissal zárja (lásd 1:23:48–1:28:52), mintegy a *Godot-ra várva* szövegét filmesítve meg: Az asszonyok „guggolva szülnek egy síron, a nap egy pillanatra felragyog, aztán megint éjszaka lesz". Vö. Samuel Beckett: Godot-ra várva, ford. Beke Zsolt et al., *Színház,* 48. évf., 2015/3, drámamelléklet, 23. És mivel az *Angyali üdvözlet*ben a történelmi színek a londoni színnel zárulnak, Jeles *Tragédia*-interpretációjában a történelem vége egyúttal a földi élet utolsó felvonása, közvetlenül a 15. szín előtt.

[14] A *Tragédiá*ban az egyetlen hasonló szerzői instrukció az álomdramaturgia másik kitüntetett pontján, a párizsi szín elején olvasható. E leírásban a megelőző prágai színben szereplő tárgyak metamorfózisa egészen szürreális: „A nézőhely hirtelen Párizs Greve-piacává változik. Az erkély egy Guillotine-emelvénnyé, az íróasztal nyaktilóvá…" Vö. Madách: *Az ember tragédiája*, 78.

sem, hogy az első emberpár hajlékát Madách most ugyanúgy „gunyhónak" nevezi, mint az imént, az eszkimó színben. A harmadik színben eredetileg még nem ez a „gunyhó" állt, hanem „egy kis durva fakaliba". Ezért is vélhetjük úgy, hogy Évából, amikor hamarosan szintén felébred, és külsőleg már újult alakban kilép a fényre, még az előző színben álomba merült eszkimó asszony beszél: „Ádám, miért lopóztál tőlem úgy el, / Utolsó csókod oly hideg vala, / S gond vagy harag van most is arcodon."[15] Joggal merülhet fel hát a kérdés: az ébredés előtti utolsó színben az eszkimó Éva vonzereje mégiscsak legyűrte volna Ádámban az undort? „Mindég az állat első bennetek"[16] – veti oda neki előzetesen Lucifer, aki ezt a színt az utolsó „önismereti leckének" szánta. Ádámot, ezt a „megtört aggastyánt" az eszkimó férfi viszont valóságos istennek hiszi, s nemcsak az első fókát áldozza neki, hanem fölajánlja asszonyát is. Igaz, a „vendégjog" szokása ugyancsak ezt diktálja; a profán felszín mögött azonban áldozatának szakrális háttere is fölsejlik: az eszkimó férfi szemében ez láthatóan nem egy közönséges szexuális aktus, hanem az „öreg istennel" való egyesülés rítusa, életet megújító „szent nász".

Vajon a tér csodaszerű átváltozásával a tizenötödik szín elején Madách nem arra utal-e, hogy Ádámnak az eszkimó Évával éppen itt, ezen a mélyponton sikerült végre elhálnia és meg is szentelnie a nászt, mely – mint könyvében Hubay állítja – ezidáig egyre csak halasztódott? S vajon az Úr nem ugyanezért szólal-e meg újra, s gyakorol „ingyen kegyelmet" – nem hagyván elpusztulni az emberiséget?[17]

Ezen a kényes ponton Madách bizonyára tudatosan fogalmazott úgy, hogy az aktus elhagyását avagy realizálását az arra érdemes utódok ízlésére, vérmérsékletére, szellemi habitusára bízza – lett légyenek azok a misztériumjátékát „könyvdrámaként" befogadó, értő olvasók, avagy színpadra állítására hivatott rendezők. Hiszen a misztérium sine qua nonja az a titkos metamorfózis, melynek csak a beavatottak lehetnek tanúi, részesei.[18]

[15] Uo., 135.

[16] Uo., 130.

[17] Pap Gábor csillagmítoszi értelmezése szerint az emberpár álomból való ébredésének helyszíne a Nyilas téridő-egysége, ahol a jótékony atyai energiák kiáradásának hála következik be a pozitív fordulat (lásd Pap–Szabó: *Az ember tragédiája*, 133–134). Ám ha ez igaz, akkor az újjáéledő ősszülők a Nyilassal szemközti Ikrekben öltenek testet. Ez pedig azt jelentheti, hogy a mítoszok iker-istenségeiként (avagy az Úr androgün képmásaiként) ott fognak egyesülni az „égi" nászban. Az eszkimó színből kiindulva viszont egy másfajta olvasat adódik: a téli napforduló Bak közegében elhált „szent" nászt követően az ősszülők testi értelemben az átelleni nyári napforduló Rák közegében születnek újjá. Mint köztudott, e közegben válik esedékessé a családalapítás és az utódért való áldozathozatal (lásd a fiókáit vérével tápláló pelikán ismert képtípusát, mely a Rák tulajdonságkörét jelképezi).

[18] Témánkba vágó csodás történeteket persze a népmesékből is ismerünk: például amikor a királykisasszony csókjának hatására az undorító varangy szépséges királyfivá változik át.

Lilith és/vagy Éva? Paródia és/vagy szakra? – a bukaresti színinövendékek Madách-interpretációja

A *Madách Projekt 2023* záróeseményén az egyik legmeglepőbb produkció a *Tragédia* eszkimó színének radikális kortárs értelmezése volt, amelyet a bukaresti Caragiale National University of Theatre and Film hallgatói adtak elő.[19] Mindvégig hűségesen ragaszkodtak Madách szövegéhez, ám maga a játék egy nők által dominált erotikus bohózat volt: a szexus, az életerő diadala, amellyel a haldokló Ádámot vélhetően sikerül is új életre galvanizálniuk, illetve átmenteniük a záró színbe. Mintha a középkor és a reneszánsz népi nevetéskultúrája támadt volna föl játékukban, amelynek különös jelentősége van ma, amikor az emberiségnek a klímaválsággal és a természeti erőforrások kimerülésével kell szembenéznie. Ez az interpretáció első ránézésre a lehető legtávolabb áll attól, ahogyan Madách a *Tragédia* abszolút mélypontját vizionálta. Vagy mégsem?



2. kép. Jelenet a román csapat által rendezett eszkimó színből. Fotó: Eöri Szabó Zsolt.

Az első meglepetés, hogy miközben sorról sorra minden mondat elhangzik Madách dialógusaiból, a színpadi játék közege és koreográfiája teljesen független a *Tragédia* eszkimó-világától. A jelenetsor talán a Lucifer által fölemlegetett egyenlítőn, de mindenképp a meleg égövön zajlik, ahol, akár egy strand homok-

[19] *Madách Projekt 2023*: *Az ember tragédiájá*nak a Nemzeti Színház által szervezett és a Színházi Olimpia keretében megvalósult nemzetközi produkciójára 2023. június 23-án került sor a Hajógyári-szigeten. Az előadás teljes videófelvételét lásd https://ok.ru/video/6797586860570 (Eszkimó szín: 5:46:48–6:07:35) (Letöltés: 2025. augusztus 30.)

ján, élénkvörös fürdőruhába öltöztetett lányok és fiúk incselkednek csapatba verődve kortársukkal, az ugyancsak fiatal Ádámmal, aki ugyanebben a színpadi térben egy kórházi ágyon agonizál. Vele indul a szín: lázálmok gyötrik, s mintha az álom és ébrenlét határán, önkívületben reagálna mindarra, ami egy másik téridő-dimenzióban, a hó és a jég eszkimóvilágában történik vele. Hogyan értelmezhető e bizonyára Madách által inspirált „álom az álomban" dramaturgia? Könnyen lehet, hogy ez a túlságosan is élénk fiatal csapat, amely Lucifernek az eszkimók földjén elhangzó eredeti replikáit visszhangozza, ugyancsak Ádám lázálma: a jelen paródiába illő víziója.

A holtbiztos színpadi realitás csupán maga az agónia, Ádámnak a valóságtól, a földi lét végnapjaitól való menekülési kísérlete: „Szörnyű világ! – csupán meghalni jó. / Nem sajnálandom, amit itt hagyok."[20] E két nevezetes sor itt – a madáchi *Tragédiá*tól eltérően – akkor hangzik el késleltetve, amikor a fiatal Ádám láthatóan már mindkét lázálmától szabadulni szeretne: a hóvilág rémképeitől éppúgy, mint kortársainak mímelt erotomániájától és Lucifer bölcselkedését visszhangzó pimasz beszólásaitól. Ám *Tragédia*-beli elődjéhez hasonlóan benne is erősebben dolgozik a kíváncsiság, mint a halálvágy: „Szeretném tudni, hogy bukott fajom"[21] – tör föl belőle a Lucifernek címzett tudásvágy, öngyilkosságot sejtető, patetikus monológja végén.

Ebben az átiratban a cselekmény drámai fordulópontja meglátásom szerint az a pillanat, amikor Ádám e két lázálma váratlanul összeér: megjelenik a színen az eszkimó férfi, a *Tragédia* eredeti világából kivetkőzve: ruházata és gesztusai leginkább egy lezser rockerére emlékeztetnek, aki miközben – Madáchhoz hűen – istennek nevezi (avagy valóban annak is véli) Ádámot, gátlástalanul kontaktál az erotikus táncprodukció kétnemű Lucifereivel. E csábos ördögi lények előbb az istenfélő eszkimót, majd az istenkáromló Ádámot leckéztetik, egyként oktatva ki őket az éhes és a jóllakott gyomor egymással össze nem békíthető filozófiájáról. Csak a fiatal testekből sugárzó energiának és a madáchi traktátus dinamikájának köszönhető, hogy ez a karcos, kesernyés humorú szöveg részekre szabdalva, újabb és újabb táncoló alak által bekiabálva egy meglepően izgalmas „kórusművé", kortárs mozgásszínházi produkcióvá áll össze. Egyszerre parodizálva Lucifert, a *Tragédia* Ádámon élősködő „dramaturgját" és annak megsokszorozódott hasonmásait: azt az élvhajhász, öntelt, felszínes és cinikus mentalitást, amely kiveti magából az Ádámhoz hasonló különcöket, gúnyt űzve vívódásaikból, amelyek a jelen kihívásaival szembesíthetnék nemzedéktársaikat is.

[20] Madách: *Az ember tragédiája*, 128.
[21] Uo.

Ahogyan Madáchnál, az eszkimó szín drámai csúcspontja itt is a Nő megjelenítése avagy elrejtése a kandi szemek elől. Hiszen jó kérdés, hogy a *Tragédiá*ban az eszkimó Éva Madách elképzelése szerint fizikailag nem csupán Ádám számára látható-e, amikor a gunyhó belsejéből avagy annak bejáratánál elhangzik szájából egyetlen, Ádámot invitáló alázatos mondata: „Légy üdvözölve idegen, pihenj meg."

Ebben az átiratban azonban a történet teljesen másként alakul: a lázálmában Évától visszarettenő Ádám a nézők szeme láttára egy ennél is félelmetesebb, váratlan kísértésnek esik áldozatául. Elsötétedik a szín, és kórházi ágya alól – mintha csak a tudatalattijából – egy fekete nőalak mászik elő. Ő volna Éva, eszkimó férjének ugyancsak átalakult hitvese? Vagy Satanella, Lucifer mai „fényhozóinak" nőnemű ördögfejedelme? Ami feltűnő rajta, az tüskeszerű, különös fejéke, mely a teremtéstörténet apokrif verziójának hősnőjére emlékeztet: Lilithre, aki a mítosz szerint ugyancsak Jahve teremtménye, Ádám első asszonya volt, s aki emiatt joggal tagadta férjura felsőbbrendűségét. De miután hiába követelte magának az egyenrangúságot, fellázadt, és önszántából hagyta ott az Édent. Ám amikor tudomást szerzett utódjának, Évának a létezéséről, kígyó képében visszatért, hogy Ádám oldalbordáját a tudás almájával kísértse meg.[22]



3. kép. Lilith, a haldokló Ádám és az ágy mellett heverő eszkimó.
Fotó: Eöri Szabó Zsolt.

[22] Lásd Hamvas Béla: Héloise és Abélard, in uő: *A láthatatlan történet,* Budapest, Akadémiai, 1988; *Lilit.* https://hu.wikipedia.org/wiki/Lilit (Letöltés: 2025. május 30.)

Lilithnek, a női emancipáció ikonikus alakjának manapság számos olyan ábrázolása van, amelyen különös fejéke tüskés állatszarvakra vagy a kígyó tekervényeire emlékeztet. A koreográfia ebben az átiratban is e sötét, démonikus lény kígyószerűségét hangsúlyozza: amikor teljes testével a látomásaival viaskodó Ádám fölé hajol, mozgása mintha egy erotikus aktus előjátéka volna, ám gesztusai igazából már az áldozata fölötti győzelmét demonstrálják.

A Luciferek csapata a homokdomb takarásából figyeli, ahogy e démon Ádámmal végez, az ágya mellett szundikáló eszkimó férfi zsákjából terítve reá rituálisan földet. S ezek az ördögfiókák csak akkor bújnak elő, amikor a még életjeleket mutató Ádámot az ágyról a sírgödörbe lökve diadalittasan kiáltanak föl: „Ébredj hát Ádám! álmod véget ért."[23]

Ezt megelőzően azonban van még egy meglepő fordulat ebben az átiratban: az általunk Lilithtel azonosított démonikus lény – mintegy Éva szerepét átvéve – az eszkimó Ádámmal kezdeményez szexuális aktust: egyértelműen erre utal az a jelenet, amikor már mint egy mai eszkimó házaspár egymásba gabalyodva gurulnak ki a térből.

Vajon mi késztette a román csapatot ennek a merész, elgondolkodtató epizódnak a beiktatására? Az netalán, hogy Ádám és Éva egymással elhált „szent" násza helyett (amelynek lehetséges megtörténtére, mint láttuk, a madáchi *Tragédia* utolsó színében Éva szavai utalnak), itt nem az „égi", hanem az a bizonyos „közönséges" Erósz lépett működésbe? Az a fajta „profán" szexualitás, amelyből a kezdet kezdetén az első emberpár elátkozott sarja, Káin fogant? Amikor Lucifer az utolsó színben az ősszülők első fiát emlegeti minden bűn és nyomor forrásaként, alighanem Káinra gondol. Éva sokat idézett válasza erre: „Ha úgy akarja Isten, majd fogamzik / Más a nyomorban, aki eltörűli, / Testvériséget hozván a világra."[24]

A madáchi *Tragédiá*ban Évának ez az utolsó megszólalása alighanem már az új Ádám, Krisztus születését jövendöli.[25] De vajon ha ettől a román csapattól láthattuk volna a Madách-projekt utolsó színét is, hogyan hangozna tőlük Évának ez a magabiztos válasza, mely az Úr iránti feltétlen bizalmáról tanúskodik? – pontosan úgy, ahogyan Lucifernek, a nagy kísértőnek, meg az Isten büntetésétől tartó Ádámnak a paradicsomi színben visszaválaszolt: „Miért büntetne?

[23] Madách: *Az ember tragédiája*, 132.

[24] Uo.

[25] Lásd erről Pálfi Ágnes: A női éberség másállapota. Éva alakjáról Hubay Miklós Madách-könyve kapcsán, *Szcenárium*, I. évf., 2013/1, 29–41; Ágnes Pálfi: The Pregnancy of Feminine Vigilance in *The Tragedy of Man*, *Szcenárium*, XI. évf., 2023/1, 97–104.

– Hisz, ha az utat / Kitűzte, mellyen hogy menjünk, kívánja, / Egyúttal olyanná is alkotott, / Hogy vétkes hajlam másfelé ne vonjon."[26]

Ám okfejtésének végén olyasfajta meglepő bölcsességről tesz tanúbizonyságot, amelybe talán valóban csak Lilith, a létezés sötét erőinek úrnője avathatta be: „Ha még a bűn szintén tervében áll, / Mint a vihar verőfényes napok közt, / Ki mondja azt vétkesbnek, mert zajong, / Mint azt, mivel éltetve melegít?"[27]



5. kép. Lilith, Éva és Ádám ábrázolása az alkimista Ulmannus barát A Szentháromság könyve *című művében. 1467, Bajor Állami Könyvtár, München.*

Ez a 15. századból való kódexillusztráció Lilith mitikus alakját, a teremtéstörténetben játszott szerepét szemlélteti. Ami azt bizonyítja, hogy van előzménye és létjogosultsága annak a kortárs olvasatnak, ahogyan a bukaresti színművészeti egyetem hallgatói interpretálták Madách misztériumjátékának eszkimó színét, új aspektusból közelítve meg az első emberpár álombeli „időutazásának" dramaturgiáját.

[26] Uo., 20.
[27] Uo.

Irodalomjegyzék

Beckett, Samuel: Godot-ra várva, ford. Beke Zsolt et al., *Színház,* 48. évf., 2015/3, drámamelléklet.

Forujer, Charles: *Théorie de l'unité universelle,* Párizs, 1822.

Hamvas Béla: *A láthatatlan történet,* Budapest, Akadémiai, 1988.

Hubay Miklós: *„Aztán mivégre az egész teremtés?" Jegyzetek az Úr és Madách Imre műveinek margójára,* Budapest, Napkút, 2010.

Hubay Miklós: A bál után, *Szcenárium,* VI. évf., 2018/6, 50–63.

Kürtösi, Katalin: „More of Seals". Inuit-representations in *The Tragedy of Man, Szcenárium,* XI. évf., 2023/1, 74–82.

Madách Imre: *Az ember tragédiája,* Budapest, Ikon, 1992.

Pálfi Ágnes: A női éberség másállapota. Éva alakjáról Hubay Miklós Madách-könyve kapcsán, *Szcenárium,* I. évf., 2013/1, 29–41.

Pálfi, Ágnes: The Pregnancy of Feminine Vigilance in *The Tragedy of Man*, *Szcenárium,* XI. évf., 2023/1, 97–104.

Pap Gábor – Szabó Gyula: *Az ember tragédiája a nagy és a kis Napévben,* Érd, Örökség Könyvműhely, 1999.

Vörösmarty Mihály: *Gondolatok a könyvtárban.* https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Verstar-verstar-otven-kolto-osszes-verse-2/vorosmarty-mihaly-6EBD/kisebb-koltemenyek-1834-1855-76A0/gondolatok-a-konyvtarban-7AED/

Filmográfia

Angyali üdvözlet (1984), rend. Jeles András. https://m.ok.ru/video/1760673596753

Madách Projekt 2023: *Az ember tragédiája* (2023. június 23., Hajógyári-sziget), rend. Vidnyánszky Attila. https://ok.ru/video/6797586860570

ÖNAZONOSSÁG-TUDAT A MISZTÉRIUMVALLÁSOK FÉNYÉBEN

Az athéni, a római és a bizánci szín a nemzetközi Madách Projekt 2023 *résztvevőinek előadásában*

Szász Zsolt

A két általam alapított színházi formáció, a MéG Színház[1] és a Hattyúdal Színház[2] annak eredt nyomába a rendszerváltozás idején, hogy egyrészt a nyelvemlékként fennmaradt középkori és kora újkori dramatikus szövegeink megélnek-e a kortárs színpadon, másrészt, hogy az ünnepszerzői gyakorlatban apellálhatunk-e olyan mitikus, archaikus tudattartalmakra, amelyek a modern nemzettudat kialakulása előtt születtek, kristályosodtak ki, és csak ránk, magyarokra jellemzőek. A 2000-ben bemutatott *Szent László királyrul ének* című látomásjátékunk megszületésének tizenkét éve alatt bennem ez a kérdés munkált: van-e összetartozás-érzésünk mélyén egy olyan tartomány, amelyet a magyarok lelkeként meg lehet szólítanunk? A címben jelzett önazonosság-tudat kérdésköréhez ez az akkori felvetésem szorosan kapcsolódik.

Az elemzés tárgyát képező alcím azokra az élményekre megy vissza, amelyeket a Vidnyánszky Attila által 2022-ben meghirdetett és 2023-ban megvalósított nemzetközi *Madách Projekt 2023* hozott számomra a tíz nemzetet felvonultató vállalkozás folyamatában. Ide tartozik, hogy művésztanárként a Színház- és Filmművészeti Egyetem rendezőképzése bábos szakirányának négy hallgatója számára 2022 szeptemberétől 2023 áprilisáig a gyakorlati dramaturgiaórákat *Az ember tragédiája* (továbbiakban: *Tragédia*) teátrális olvasataira fűztem fel, összehasonlítva azokat a stratégiákat, amelyeket az animációs film területén egy báb- vagy egy drámai színházban működő rendező követ, követhet. Az önazonosság-tudat problémaköre számomra ily módon nemzedéki alapon került mindinkább előtérbe. Pontosabban annak a feszítő dilemmának köszönhetően, hogy boomer generációs kollégáimmal egyetemben azt tapasztalom: a minket követő X, Y, Z és alfa generáció számára az a fogalmi háló, amivel mi operálunk,

[1] A MéG Színház (1990–1994) tagjai: Tömöry Márta, Szász Zsolt, Bassola Richárd, Bedő Mónika, Krivács Zsolt.

[2] A Hattyúdal Színház (1994–2004) tagjai: Tömöry Márta, Szász Zsolt, Bálint Károly, Kozma András, Vaskó Zsolt, Fehérváry Lilla.

már nem alkalmas a bennünket körülvevő új világ leírására. A kommunkáció-elmélet, az infokommunikáció tudósai és az informatikusok, de a mesterséges intelligencia kutatói, fejlesztői most azok, akik ebben a dzsungelben próbálnak ösvényt vágni.

A Covid-válság idején, amikor a színházak elvesztették közönségükkel a konkrét fizikai találkozás lehetőségét, mindez már nem csupán intellektuális, hanem alapvető egzisztenciális kérdésként merült fel. A híradások arról szóltak, hogy amikor ki-ki végiggondolta eddigi működését, azokhoz az olvasmányaihoz tért vissza, amelyek a pályakezdés idején megerősítették őt abban, hogy érdemes a pillanat művészetének szentelni életét.

Feltételezem, hogy amikor Szikora János azt találta ki, hogy kortárs drámaíróink írják meg korunk *Tragédiá*jának XVI. színét, ez a nemzedéki élmény inspirálhatta őt is. De valójában hogyan viszonyulnak kortársaink Madáchnak ehhez az ikonikus művéhez? Néhány idézet íróinktól, drámaíróinktól 2023-ból, Madách születésének 200. évfordulóján.[3] (Közülük ketten szerzőként is szerepeltek a Szikora János által kezdeményezett, 2021-ben megvalósult projektben): „Részben Madách Imrének köszönhető, hogy létezik egyáltalán a fogalom: magyar dráma." (Szil Ágnes) „Dramaturgiai feszültsége nagyrészt a jelenetek közti ugrásokból, kisebb részben a jelenetek önmagukba fordulásából adódik." (Márton László) „A *Tragédiá*ban az *ember* a letagadott jobb, nemesebb, mélyebben érző és gondolkozó részével találkozhat." (Tasnádi István) „A *Tragédia* teljességgel alkalmatlan színházi megvalósításra." (Zalán Tibor) „A hagyomány bármely művészeti területen akkor élő, ha aktívan tovább gondolható. A madáchi hagyomány ilyen." (Székely Csaba) És álljon itt egy tudós, Szilágyi Márton véleménye is, aki a Magyar Kurir Katolikus Hírügynökség szerkesztőjének kérdéseire válaszolt 2023. szeptember 3-án:

> Madách az egyénnek és a történelemnek, vagy éppen a Teremtőnek és a legfőbb teremtettnek a viszonyát próbálta körüljárni, koránál sokkal tágabb dimenziókban, szinte kozmikus méretekben. […] Olyan játszma játszódik le az Úr és Lucifer között, amelyben egyik fél sem győzhet véglegesen […] Nem véletlen, hogy a mű szerkezetében olyan fontos szerepe van a misztériumjátékokra utaló részleteknek. Hiszen a középkori misztériumjátékokban az Úr és a Sátán vitája alapvetően az ember feje fölött zajlik, amelyben az ember legfeljebb statiszta lehet. Ez a nézet éled újjá Madáchnál, egy sokkal modernebb formában.

[3] Madách Imre, *Az ember tragédiája* – és drámaíróink, *Bárka,* 2023/6. http://barkaonline.hu/esszek-tanulmanyok/8819-madach-imre--az-ember-tragediaja---es-dramairoink (Letöltés: 2025. május 29.)

De mit jelent ez a modernitás ma? – tehetjük föl a kérdést a *misztériumjáték* vonatkozásában. Mondják, hogy a kor, amelyben élünk, a Vízöntő korszaka, amely az idő tartományában egyszerre nyílik a múlt és a jövő felé. Mi, a rendszerváltás idején felnőttkorba lépő nemzedék tagjai itt Magyarországon – legalábbis a művészet terepein – érzékenyebbek voltunk a múltbéli történésekre, teljesítményekre. Ezekre olyan értékekként tekintettünk, amelyekre a jövőt építeni lehet, szembefordulva az *Internacionálé*ból harsogó felszólítással, ami így hangzott: „A múltat végképp eltörölni!" A mi szlogenünk pedig kimondva-kimondatlanul ez lett: „Múlt nélkül nincs jövő!" Ezt a pátosszal teli attitűdöt váltja napjainkban az a bolygónkat átható világérzékelés, amely a múlt és a jövő egyidejűségének paradoxonát éli, szenvedi naponta. Ha mindezt a *Tragédiá*ra vetítjük, és annak nagyszerkezetét vizsgáljuk, jogosan merül fel a kérdés: indokolt-e, hogy még ma is keret- és történelmi színekről beszélünk. Hiszen a falanszter, az űr és az eszkimó szín, amely Madáchnál még a vizionált jövő volt, ma már a jelen. Ha azonban *Az ember tragédiáját* a középkori misztériumjátékok üdvtörténeti horizontja felől közelítjük meg, ma is választ kaphatunk arra, hogy a színész egyéni és művészi identitása kialakulásának idején egy-egy ilyen vállalkozás, mint a *Madách Projekt 2023*, miféle mélytudati energiákat, vallási képzeteket mozgósíthat.

Antropológiai tény, hogy a nemi éréstől a felnőtté válásig, tizenöttől úgy harmincéves korig az ifjú ember még rendelkezik a teljes világérzékelés képességével. Művészjelöltek esetében ez az állapot József Attilával szólva a „szemléleti világegész" megragadásának késztetésében nyilvánul meg. Ebben a korszakában a kezdő színész még nem interpretátor, elvont fogalmakba csomagolt instrukciókat sem szívesen hajt végre. Viszont egy olyan emberiségdráma, mint a *Tragédia* aktivizálni képes felmenőinek elfeledett tudattartalmait is.

Ezért vesz részt szívesen *Az ember tragédiája* eljátszásában manapság az Ádámok és Évák ünnepe országos rendezvénysorozatának gimnazistája, mint ahogy ugyanebben az életkorban léptek föl a Madách Gimnázium egykori diákjai 1954-ben a Zeneakadémián a *Tragédiá*val, amely valójában már az '56-os forradalom előjátéka volt, és olyannyira jelentős áttörést hozott a *Tragédia*-játszás hazai történetében, hogy 1955 után már nem lehetett rendeletileg letiltani a darabot a Nemzeti Színház repertoárjáról.

Tragédia a posztmodern után

Erotikus vonatkozásban a képlet egyszerű: adva van egy férfi és egy nő, akik között kialakul a testi, lelki, szellemi vonzalom, a szerelem, majd létrejönnek a házastársi hűség vagy hűtlenség szituációi. A *Tragédia* konfliktushelyzeteiben

végig meghatározó a halálközeli állapot, jelen vannak a különböző halálnemek, tömegmászárlásoknak vagyunk tanúi, de föllép a középkor ikonikus figurája, a Nagy Kaszás is. Mindezekkel szemben a védelem körében, Ádám, de főleg Éva kimondott szavai mögött a főangyalok szózatai visszhangozzák továbbra is az Eszmét, az Erőt és a Jóságot, mint az Úr által teremtett világ nagy mozgatóinak jelenvalóságát. Ezekre kérdez rá unos-untalan az antagonista Lucifer, aki ma már biztos, hogy nem abban a denevérszárnyas ördögjelmezben jelenik meg, mint az ősbemutató idején.

Hubay Miklós *Tragédia*-szakértőként a dráma színrevitelével kapcsolatban több helyen szóba hozza, hogy a mindenkori színházi szokások mi módon blokkolják a költői szintű gondolatok megjelenítését a magyar színpadon.[4] A posztmodern és posztdramatikus irányzatok térnyerésének idején mi már nem ugyanarról beszélünk, mint ő. Most, amikor a drámai szöveg, a rendező, a színész, a színpadi jelenlét és a befogadó viszonyrendszerét vizsgáljuk, az *energia* mibenlétének, működtetésének kérdései foglalkoztatnak bennünket elsősorban. És az is egy fontos változás, hogy egyre több elektronikus áttétellel működő színpadi eszközünk van a kontrollált emberi érzékelést meghaladó ingerek kiváltására. Az én fejemben ezek a kérdések kavarogtak, amikor 2023. június 23-án beültem a Hajógyári-sziget nagycsarnokának nézőterére, a *Madách Projekt 2023* bemutatójára.

A június 11-i szimpózium idején, az Eiffel Műhelyház Bánffy-termében a színeket már láttam külön-külön. A vizsgaelőadásokként sorjázó produkciók láttán az izgalmat elsőként az váltotta ki belőlem, hogy ugyan egyetlen korosztály képviselőit láttam hasonló intenzitással működni, mégis mekkora a szórás a választott műfajok vonatkozásában. Ennél csak az a felismerés zaklatott fel jobban, hogy milyen mélyen kódoltak a nációknak azok az elemi gesztusai, amelyeknek köszönhetően az ismert szöveg teljesen újként hatott rám. A színháziak körében is felmerült már az a gondolat, amelyet Jurij Lotman a műfordítás kapcsán mond: ha idegen nyelvből fordítok, egy másik kultúrában merítkezem meg, de valójában általa a magamét értem meg jobban. S ha egyúttal egy másfajta kultúrkörben, vallási képzetrendszerben született műalkotással találkozom, meglehet, hogy az önmegismerés egy újabb dimenziója nyílik meg számomra.[5]

[4] Hubay Miklós (1918–2011) drámaíró, műfordító, a Digitális Irodalmi Akadémia alapító tagja. Hubay Miklós: *„Aztán mivégre az egész teremtés? Jegyzetek az Úr és Madách Imre műveinek margójára*, Budapest, Napkút, 2010.

[5] Jurij Lotman (1922–1993) szovjet-orosz irodalomtudós, a világszerte ismert tartui szemiotikai iskola alapítója. Életművének összefoglaló kötete magyarul: *Kultúra és intellektus. Jurij Lotman válogatott tanulmányai a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből*, ford. Szitár Katalin, Budapest, Argumentum – ELTE Irodalom és Irodalomkutatás Doktori Program, 2002.

A nagycsarnokban lezajlott tizenkét napos próbafolyamat során minden önálló kis előadás elvesztette a próbateremben kijelölt és bejátszott terét, a jelenetek nagyszámú statisztériával töltődtek fel, ami azzal is járt, hogy a hozott nyelvi és dinamikai biztonságért még inkább meg kellett küzdeniük a játszóknak. Külön tanulmány tárgya lehetne, hogy egy ilyen szituációban az angolon mint információközvetítő nyelven kívül a kommunikációban milyen eszközök működnek hatékonyan.

Róma, Athén, Bizánc

Madách, ahogy a többi történelmi színben, a rómaiban sem a történeti hűséghez ragaszkodik. Hiszen tudjuk, Catullus még Caesar korának költője volt, Jézus születése előtt élt; Szent Péter működése Rómában Néró idejére esett, a barbár seregek pedig csak századokkal később ostromolták a kereszténnyé lett várost. A kereszténység azonban nem csupán az egyik misztériumvallásnak egy másikkal való leváltása volt, hanem annak a világkorszaknak a kezdete, amelyben ma is élünk.

Az olaszok (Centro Teatro Attivo, Milano) produkciója esetében a gladiátorküzdelem és az orgia jól ismert jelenetein túl arra voltam kihegyezve, hogy egy katolikus országban ma milyen eszközökkel élnek az idők teljességének érzékeltetésére. Azt láttam, hogy miközben a szöveget szinte szentként kezelték, legjobban ők maszkírozták el magukat, kizárva a szereplők csömörének pszichológiai olvasatát. A rendező, Sebastian Mattia, aki a Suzuki-módszer európai népszerűsítője, ez esetben a saját commedia dell'arte hagyományára támaszkodott. Szent Pétert, az új hit apostolát pedig úgy jelenítette meg, mintha a mai körmenetek vállon hordozott szobrai közül való volna, kezében Szent Péter aranyozott püspöki pásztorbotjával.



1. kép. Péter apostol jelenete a római színben. Fotó: Eöri Szabó Zsolt.

A néző azt is érteni vélte, hogy Lucifer – egyedül ebben a színben – miért jelenik meg fehér szárnyakkal, kopasz koponyamaszkkal, mint aki azt demonstrálja, hogy ő itt egyszerre a halál angyala, de egyúttal a fényhozó is. Az egész *Madách Projekt 2023* során egyedül itt jelent meg a teljes meztelenség, amikor Sergiolus, kivetkőzve régi énjéből, égre tekintő új Ádámként állt előttünk, majd magzati pózba kuporodott, ezzel is a világ újjászületését előlegezve.

Vidnyánszky Attila, az egész produkció rendezője ehhez a színhez úgy kapcsolta hozzá az új világkorszak kezdetét jelző közjátékot, hogy szinte a projekt összes szereplőjét bevonta: a tömeg egyik fele fáklyákkal még a pestismenet hullavivőit kísérte, mintegy a leköszönő korszakot temetve, de a tűz eleme utalhatott az égő Rómára is, a gyertyákkal érkező megtértek viszont Péter apostol körül gyülekeztek.



2. kép. Tankréd maszkban a bizánci színben.
(Forrás: szfe.hu)

Ezek után a bizánci színben ugyancsak nem a hiteles történelmi eseményeket látjuk. Amikor pedig Lucifer a *homouzion* kontra *homoiuzion* hitvitán élcelődik, csak azt sikkasztja el (amit pl. Major Tamás annak idején ki is használt), hogy ez az egykori hitvita Jézus és az Atya egylényegűségéről Madách korában, sőt máig is megosztja a keresztény felekezeteket. Ami viszont az isztambuli csoport (Istanbul Aydin University) interpretációját illeti, feltűnő volt az a nyitottság, ahogyan e keresztény megosztottsághoz közelítettek. Vélhetően ez annak a síita-szunnita ellentétnek köszönhető, amely a mindennapjaikban is jelen van. Meg-

rendítő volt például, hogy mekkora átéléssel adták elő görögül a számukra nem csak nyelvileg idegen liturgikus éneket. Ahogy az olaszoknál, náluk is fontos jelentéshordozó volt a maszk, amelyet hol a rejtőzködés, hol az érzelmi kitárulkozás jelzésére használtak, akkor tudniillik, amikor azt levették.

Amikor pedig a szín legvégén, mintegy ráadásként Ádám-Tankréd elsiratja Évát, az a magyar néző benyomása, hogy az érzelmi kultúra náluk ma is olyan meghatározó, mint a középkori Európában, a trubadúrok idején lehetett.

A *Tragédiá*ban összesen két rítuscselekményt találunk, mindkettőt az athéni színben. Az elsőt Éva celebrálja, amikor két galambot és tömjént áldoz Aphrodité oltárán. Erre reakció is érkezik: az áldozat füstjében Erósz, Aphrodité fia jelenik meg a Khárisok gyűrűjében, akik rózsákat hintenek rá. A másik áldozati felajánlás a hazatért Miltiadészé, aki viszont a rituális cselekvést átengedi fiának, Timónnak. A görög csoport (Athens Conservatoire Drama School) az egyébként sem hosszú ötödik színből alig használ föl leíró és párbeszédes szövegrészeket, ellenben a szín terjedelméhez képest legalább kétszer annyi vendégszöveget épít be úgy, hogy egy önálló, külön is előadható előadás kerekedik ki belőle. Jó kérdés, hogy mégis miért ezt a produkciót tartották a leghitelesebbnek a szakmabeliek is. Meglátásom szerint azért, mert képesek voltak visszatérni a misztériumvallások lényegéhez, ahhoz a titkos tudáshoz, amelyhez ebben az esetben a madáchi inspiráció is kellett, és amihez a műnek a próbafolyamat ideje alatt készült fordítása is hozzájárulhatott. Metaforikusan szólva ez lehetett az, ami Pandora szelencéjét is kinyitotta számukra. Az első olvasat, a *Tragédia* görögül való megszólaltatásának primér élménye generálhatta azt a plusz energiát, amivel birtokba tudták venni a mű egészét, és ami által fölszakadhatott belőlük nemzedékük egy emberként felhangzó jajkiáltása. E kórusból ki tudott lépni ugyanakkor minden egyes színész külön-külön is, a maga egyéni arcvonásaival.

Érdemes belegondolni, hogy az európai kultúra bölcsőjeként számon tartott Görögország leendő színművészei miféle hagyaték birtokában élik meg azt a civilizációs nyomást, amely a globalizált világot uniformalizálja, és a görög polisz elvesztésével fenyegeti őket nap mint nap (száz évvel ezelőtt már Kaváfisz költészetének is ez volt az alaptémája). Nehéz attól az egzisztenciális kitettségtől eltekinteni, hogy 2022. december 17-én – tehát feltehetően már a próbák során – Görögországban egy váratlan államfői rendelettel eltörölték a színművészképzés egyetemi rangját.

Az előadásban egyetlen Madách által kiosztott szerepet sem személyesítettek meg. Az egyéni megszólalások és a kórus egymást erősítő oszcillációja olyan dinamikus mozgásteret hozott létre, amelyben a folyamatos ingamozgás két végpontja között kellett megtalálniuk azt a három nyugalmi állapotot, amivel

tagolni tudták a játékot. Ehhez dramaturgiai értelemben egy döntő beavatkozást eszközöltek az eredeti műhöz képest. Náluk Miltiadész-Ádámot a demagógok és a polgárok a nyílt színen eltiporják, egy ritualizált körtáncban valósággal a földbe döngölik. Így elmarad a színt záró Bakó-Lucifer és Ádám között zajló párbeszéd. Ádám halála itt visszatérés önmagára ébredésének első pillanatához, amikor a harmadik színben, megsejtve végzetét, föltört belőle a kérdés: „Óh, e zűr között / Hová lesz énem zárt egyénisége…”.[6] A sorban ez lesz a harmadik nyugvópont.

Az ezt megelőző másik kettőt két népdal teszi emlékezetessé. Az első egy csángó népdal magyarul énekelt négy sora, amely így hangzik: „Istenem, Istenem! / Vajon mi lelt engem? / Három mérő piros szalag / Hej, de nem ér körül engem.”[7] A Deep Forest által világhírűvé tett dal, amely a feleséggé lett leány megfogant állapotának, az anyaság első pillanatának megéneklése, itt a templomból a felbolydult tömeg elé először kilépő Éva belső drámájának foglalata. Azé a feleségé és anyáé, aki, mint Madáchnál, előre látja férje halálát, s belülről ismeri annak hübriszét, hogy az élet törvényei fölé helyezte a népakaratot, a demokrácia eszméjét.

A második nyugvópont az egymással addig folyamatosan viaskodó athéniak halálra fáradt tömegének eszmélése, amelyben nem nehéz felfedeznünk a mai tömegdemokráciák belső válságát: „Bolygók vagyunk, melyeknek holdjai az időt fürkészik a végtelen semmiben. Teremtmények vagyunk, akiknek nincs már bőre, hanem csak húsa és vére. Táncolunk az új képünk előtt, lefelé ugrálva a lépcsőn, mintha nem lenne holnap […] És nincs vérünk többé, ami elfolyhatna. Meggyötört húsunkból férgek másznak elő. Kudarcra ítéltek minket.” „És miért haltatok meg?” – hangzik erre az éterből a kérdés.[8] De nincs válasz, mert ekkor az addig bolygóként keringő Lucifer zuhan be, mint az egykor jóhírt hozó marathoni hírnök: „Vészt hirdetek! Az ellen a kapuknál!” Madách Luciferétől összesen ez a két mondat hangzik el szerep-szerűen, amire Éva válaszol késleltetve: „Kígyó!” Majd az ő neve hangzik el, amelyre a kórus szájából felhangzik a görög népdal: „Páros Nap és páros Hold / Fénylik ma odafönt / Egy arcodra ragyog / s más a fellegekre / Lelkem megvakítottad, te gyönyörűség / Megvakítottad lelkem / És már látni sem látok / Csókold ajkaim / Én meg arcon csókollak.” Az ének alatt válik ki a tömegből és lesz végképp magányossá a darabbéli Ádám és Éva, akik

[6] Madách Imre: *Az ember tragédiája,* Budapest, Ikon, 1992, 25.

[7] *„Istenem, istenem…”.* https://folkradio.hu/mediatar/dalszovegek/3813/istenem-istenem (Letöltés: 2025. május 29.)

[8] Az itt és alább olvasható idézetek az athéni színben görögül elhangzó szövegek magyar feliratairól valók, lásd https://ok.ru/video/6797586860570 (1:22:05–2:03:22) (Letöltés: 2025. május 29.)

testileg soha nem is találkoznak előttünk a színek során. Majd a tömeg súgja többször is gúnyosan Miltiádész-Ádám nevét, és rögtön halált is kiált reá. Ádám körül ekkor zárul be az áldozathozók köre… Táncuk végén következik a harmadik nyugvópont: a néma csend Madách athéni színének záró aktusaként.

Az előadás epilógusaként olyan jelenetsor következik, amely a középkori liturgikus színjátszást idézi meg. Az iménti tánckar tagjai végtelen lassúsággal ereszkednek le a játéktéren kialakított homokdombról, mögöttük fekszik a halottként álmodó Ádám, leghátul, mindenki fölött Éva, aki ekkor már ősanyánk, a városvédő Pallasz Athéné és a fiát sirató fájdalmas Szűzanya egy személyben, és aki mint önmaga néma szobra hallgatja a trópusként elhangzó szövegeket.



3. kép. A görög kórus tagjai az athéni szín záróképében. Fotó: Eöri Szabó Zsolt.

Lucifer és Ádám – mint az antik drámák antagonistája és protagonistája – ekkor már nemcsak az athéni színre, hanem a Madách-mű egészére reflektálnak, az ősrobbanástól napjainkig tágítva ki az ember szemléleti horizontját. Míg végül a kortárs költészetnek ugyanazon a nyelvén szólalnak meg, mint játékuk prológusában, amikor helyüket keresték a teremtett világban: „És Lucifer mondá: Egy homokkal borított tengerparton találom magam, bámulva az éjszakai eget, / a sötétség lenyeli a fényt. / És Ádám mondá (alterálva egy fiú és egy lány hangján): Egy homokkal borított tengerparton találom magam, bámulva az éjszakai eget, / a sötétség együtt él a fénnyel.”

Irodalomjegyzék

Hubay Miklós: *„Aztán mivégre az egész teremtés? Jegyzetek az Úr és Madách Imre műveinek margójára,* Budapest, Napkút, 2010.

„Istenem, istenem…”. https://folkradio.hu/mediatar/dalszovegek/3813/istenem-istenem

Lotman, Jurij: *Kultúra és intellektus. Jurij Lotman válogatott tanulmányai a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből*, ford. Szitár Katalin, Budapest, Argumentum – ELTE Irodalom és Irodalomkutatás Doktori Program, 2002.

Madách Imre: *Az ember tragédiája,* Budapest, Ikon1992.

Madách Imre, *Az ember tragédiája* – és drámaíróink, *Bárka,* 2023/6. http://barkaonline.hu/esszek-tanulmanyok/8819-madach-imre--az-ember-tragediaja---es-dramairoink

Színházi előadás

Madách Projekt 2023, *Az ember tragédiája* (2023. június 23., Hajógyári-sziget), rend. Vidnyánszky Attila. https://ok.ru/video/6797586860570

Előadók:

A mennyekben: Warsaw Film School, Lengyelország; *A Paradicsom – Pálmafás vidék a Paradicsomon kívül – Falanszter*: Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet, Kaposvár; *Egyiptomi szín*: Academy of Arts, Higher Institute of Dramatic Arts, Egyiptom, Giza; *Athéni szín*: Athens Conservatoire Drama School, Görögország; *Római szín*: Centro Teatro Attivo, Olaszország, Milánó; *Konstantinápolyi szín*: Istanbul Aydin University, Törökország; *Párizsi szín*: EICAR, The International Film and Television School, Franciaország, Párizs; *Londoni szín*: Liverpool Institute for Performing Arts, Egyesült Királyság; *Első és második prágai szín – Eszkimó szín*: I. L. Caragiale Színház- és Filmművészeti Egytetem, Románia, Bukarest, *Az űr:* Állami Sota Rusztaveli Színház- és Filmművészeti Egytetem, Georgia, Tbiliszi, *Az űr*: York University, Kanada, Toronto.

EGY NŐI SZENVEDÉSTÖRTÉNET KOMMUNIKÁCIÓS OLVASATAI RUSZ MÁRK MILÁN *IDEGENBEN KESERŰBB A SÍRÁS…* CÍMŰ SZÍNDARABJÁBAN

Lips Adrián

Jelen tanulmányban bemutatom Karády Katalin színész- és énekesnő életpályájának[1] és a Karády-jelenség releváns aspektusait, valamint a például szolgáló, az alkotó által középpontba állított női szenvedéstörténet filmes és színházi kommunikációs olvasatainak perspektívájából elemzem a Rusz Márk Milán rendezésében (ősbemutató: 2014. december 5.) megvalósult *Idegenben keserűbb a sírás…* című színdarabot. Álláspontom szerint a mű egy olyan kortárs alkotásnak tekinthető, amely alapvetően az emberi lét misztériumát, az Istennel vagy az Abszolúttal való eggyé válást – a misztikát – dolgozza fel egy női szenvedéstörténet rituális elmesélésén és eléneklésén keresztül.

A Karády-jelenség mint narratív női identitáskonstrukció

A Karády-jelenség női identitáskonstrukciós alapjait Egyed Zoltán (született ugyanezen a néven, 1894–1947) újságíró hozta létre Magyarországon (a Magyar Királyságban) az 1930-as évek második felében, hollywoodi minta alapján. Álláspontom szerint releváns női identitáskonstrukciós előképeknek tekinthetők a svéd Greta Garbo (született Greta Lovisa Gustafsson, 1905–1990) és a német Marlene Dietrich (született Marie Magdalene Dietrich, 1901–1992), akiket férfi filmrendező instruktoraik – Garbót Mauritz Stiller (született Moshe Stiller, 1883–1928), Dietrichet pedig Josef von Sternberg (született Jonas Sternberg, 1894–1969) – ugyanúgy segítették a pályájuk elindulásában, mint Egyed Karádyt. Azonban az egyik legfontosabb különbség az, hogy amíg Garbo és Dietrich az Egyesült Államokban, Hollywoodban is számottevő sikereket értek el, addig ez Karádynak nem adatott meg. Stiller speciális ars poeticával rendelkezett a filmrendezés gyakorlatát illetően, elmondása szerint filmjeiben azt a paradoxont használta ki, amely szerint: „[…] hogyha egy színész valóban nagy, akkor úgy

[1] Karády Katalin színész- és énekesnő életpályájának releváns aspektusait lásd a *Ki volt Karády Katalin?* című összefoglalóban, a tanulmány *Függelék*ében.

játszik filmen, mintha sejtelme sem lenne a játék technikai oldaláról – azaz olyan természetes egyszerűséggel viselkedik, mintha nem is színész lenne."[2] Érdemes megjegyezni, hogy talán e kívánt állapot elérésére Garbo és Karády esetében is többéves színiakadémiai felkészülésre lett volna szükség, noha mindkét színésznő tanult jeles mesterektől, felkészültségük a pályájuk indulásakor jelentős mértékben alulmúlta a korabeli sztenderdeket.[3] Vélhetően ezt a hiányosságot próbálták meg pótolni a filmrendezők és a forgatókönyvírók – egy-két példától, mint az *Ópiumkeringő*[4] című Karády-film, eltekintve többnyire férfiak, férfi szemszögből meséltek férfiakról és nőkről férfiaknak és nőknek egyaránt – a színésznőkre írt szerepek és történetek segítségével, amelyekben Garbónak és Karádynak szinte csak a férfiak által megálmodott nőhöz vagy a magánéletükben átélt, megélt énjükhöz hasonló karaktereket kellett alakítaniuk. A férfi látásmódot kiegészítve a nők válaszként a filmvásznon többletjelentést adhattak egy-egy adott figura megjelenítéséhez, amit a korszak elvárt normáitól részben emancipálódva, önállósodva meg is tettek. A gondosan, majd később sorozatszerűen – férfiak által – felépített sztárrendszerekben fontos szerepet kapott a – misztikus, szexuális varázsával ható, díva és vamp is egyben – végzet asszonya női identitáskonstrukció. A nemzetközi és a magyar nőábrázolásokban a nő többször is a férfi főszereplő – a férfi filmrendező és forgatókönyvíró – kívánságára lett hódító és a szexualitását szabadosan megélő hús-vér ember, de a testi-lelki-szellemi hármasságban megvalósított szerep végül büntetést, méltatlankodást vont maga után, vagy valamiféle – az elvárt szerepből kilépő vagy attól szenvedő – traumatizált nőiség[5] életlen körvonalai rajzolódtak vagy rajzolódhattak ki a nézők számára. A következőkben ismertetek néhány olyan – a kijelentéseimet árnyaló –, jelen tanulmányban releváns megállapítást, amelyeket az 1930-as és 1940-es évek filmjeit (azon belül a különböző filmműfajokat) és társadalmi jelenségeit, valamint a Karády-jelenséget vizsgálók fogalmaztak meg.

[2] Csengery Judit: *Greta Garbo*, Budapest, Zeneműkiadó, 1986, 43.

[3] Vö. Lips Adrián: A Doppelgänger-effektus identitáskonstruáló szerepe a Karády-jelenségben, in Boros Gábor et al. (szerk.): *Non est volentis. A Benda Kálmán Szakkollégium legjobb hallgatói munkái (2017–2021)*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2021, 193–203.

[4] Szepes Mária – Orsy Mária álnéven – írta a forgatókönyvet. *Ópiumkeringő*, rend. Balogh Béla, 1943. A film történetének ismertetését és narratív identitáskonstrukciós elemzését lásd Lips Adrián: *Női sorsokba fordult történelem. Közép-kelet-európai, női identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók Szeleczky Zita és Karády Katalin filmjeiben, színházi sajtómegjelenéseiben 1936-tól 1944-ig és magánlevelezéseiben 1945-től 1951-ig*, doktori értekezés, Budapest, Budapesti Corvinus Egyetem, Szociológia és Kommunikációtudomány Doktori Iskola, 2022. A mozgókép a Nemzeti Filmintézet (NFI) és a Nemzeti Audiovizuális Archívum (NAVA) gyűjteményében is megtalálható.

[5] Erre *A Karády-jelenség és jelenlét mint női szenvedéstörténet és kortalan női misztika* és a *Rusz Márk Milán: Idegenben keserűbb a sírás…* című részekben bővebben kitérek.

Gajdó Tamás, Magyar Nóra és Péter Zsolt szerint Karády Katalin volt a legelső modern sztár Magyarországon. Véleményük szerint nem számított, hogy a színésznő milyen művészi rangot vívott ki magának, az egyénisége révén mégis sokak számára példaképpé válhatott: a nagyközönség ugyanis mindig azokért a karrierekért rajongott elsősorban, amelyek elképesztőnek, hihetetlennek és különlegesnek tűntek számára. „Nem volt még arra példa Magyarországon, hogy a lumpenproletár környezetben született, kétes egzisztenciájú asszony hirtelen az érdeklődés középpontjába kerül, s mindenütt jelen van. Az élet minden területén sikerült a Karády-jelenséget kamatoztatni."[6] Sipos Balázs kutatásai alapján kijelenthető, hogy a Horthy-korszakban[7] „[…] a nőiesség konzervatív és feminista jelentéseinek összeütközése, a nőiesség »valódi jelentésének« meghatározása a médiumokban zajlott".[8] Ugyanez elmondható a férfiasság tekintetében is, hiszen a nőiességről való gondolkodás, annak reprezentálása és a „valódi jelentés" meghatározása általában a férfi-nő kapcsolat, a férfi- és nőszerepek, a férfias és női-es értékek játékos – nem zéró összegű emberi játszma alapú vagy arra épülő – párhuzamba állításának segítségével történt.

Az 1930-as, 1940-es évek filmjeinek műfaji meghatározásai segítségünkre lehetnek a férfiasság és a nőiesség „valódi jelentéseinek" megtalálásában, azonban egy-egy film – ez így van a Karády Katalin főszereplésével elkészült alkotások esetében is[9] – akár két-három műfaj jegyeit is magában hordozta és hordozza. A tömegfilm vagy közönségfilm a filmipar többnyire népszerű, kereskedelmileg is sikeres műve volt, amelyet akár többmilliós közönségréteg fogyasztott. A hollywoodi típusú nagyipari film – tömegfilm – a globalizálódó világ közönségének „igényei" szerint készült. A modern tömegfilmek általában valamilyen üzleti vállalkozásként születtek meg, többnyire rendkívül nagy tőkebefektetéssel, amelynek megtérülésén jól szervezett intézményi háttér (a forgalmazók, a reklámcégek és a mozik) dolgozott.[10] Király Jenő fontosnak tartotta a film, azon belül a tömegfilm kommunikáció- és médiatudományi vizsgálatát, szerinte a közönség annyiban azonosult a (populáris) művel a befogadásban, amennyiben „a művész azonosult a közönségével az alkotásban, belekalkulálva a műbe a nézők szükségleteit, törekvéseit".[11] Kiegészítve a gon-

[6] Gajdó Tamás – Magyar Nóra – Péter Zsolt: *Ne kérdezd, ki voltam. Karády Katalin, a díva emlékére*, Budapest, Szépmíves – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2016, 34.

[7] A Horthy-korszak nemzeti identitáspolitikájáról lásd Lips Adrián: A trianoni trauma alkotóművészi reprezentációja Szeleczky Zita filmjeiben, *Jogtörténeti Szemle*, XIX. évf., 2021/3, 35–42.

[8] Sipos Balázs: Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korban, *Századok*, 148. évf., 2014/1, 10.

[9] A Karády Katalin főszereplésével elkészült filmek narratív identitáskonstrukciós elemzését lásd Lips: *Női sorsokba fordult történelem*.

[10] Hartai László et al. (szerk.): *Film- és médiafogalmak kisszótára*, Budapest, Korona, 2002.

[11] Király Jenő: A tömegművészet a társadalmi kommunikációban, *Kultúra és Közösség*, 10. évf., 1983/5, 93.

dolatmenetét, úgy vélte, hogy a közönség nem csak egyes filmek részalkotója volt, a tömegfilmformák élete, fejlődése is nagy részben a közönség akaratának reflexiója, ekképpen a sztárrendszer a közönség alkotásaként is értelmezhető. A vígjátékban Vajdovich Györgyi nyomán a nőket leginkább öntudatosságuk, határozottságuk különböztette meg a nevetségessé váló vénkisasszonyoktól, hiszen ők nem olyan nőfigurák voltak, akik saját eltartásuk kényszere miatt váltak sikeres munkavállalókká vagy vállalkozókká, hanem a férfiakéval egyenrangú munkára, elismerésre és sikerre vágytak.[12]

A screwball comedy a romantikus vígjáték alműfaja volt, amely meghatározó szerepet játszott az 1930-as évek második, illetve az 1940-es évek első felének hollywoodi filmgyártásában. A screwball szerelmes szereplői egymás iránti vonzalmukat jellemzően verbális inzultusokkal és fizikai agresszión keresztül fejezték ki. Lakatos Gabriella és Vajdovich Györgyi szerint a műfaj előzményfilmjei az 1930-as évek első felében jelentek meg Magyarországon. Egy új, önállósulni kívánó nőtípus kezdett megfogalmazódni, amely a magyarországi filmes identitáspolitika révén nem minden esetben minősült teljesen önállónak.[13] A magyar film noirban Király Jenő szerint a férfi nem rendcsináló szépfiú és a nő nem habkönnyű angyal volt. A néha baljós, de mindig nyugtalanítóan összetett női alakok nagy drámai erőre tettek szert ebben a műfajban. Szereplőit mindenhová elkísérte a kielégíthetetlen nyugtalanság és a feloldhatatlan szomorúság, noha mindezt többnyire tagadták vagy nem vallották be. Magányuknak olyan mélységei voltak, amelyekben nehezen érhetik utol és menthetik meg egymást.[14] A Karády-jelenség kapcsán Király megkereste és megtalálta az antik és a modern kori mítoszok és mitológiák kapcsolatát is – lehetővé téve a téma rituális és szakrális olvasatainak megfogalmazását –: „Az antik Vénusz az azúr tenger szülötte, a Karády-hősnő a hidak alatt hömpölygő, körülbetonozott, sötét folyó újjászülötte."[15] Utóbbi konstellációban felmerül a kérdés, hogyha Vénusz a római, akkor a Karády-hősnő – a Karády-jelenség esetében az ábrázolás eredményeképpen létrejött női identitáskonstrukció, a traumatizált nőiség – a magyar nemzet szülőanyja?

A különböző mítoszok elmesélése és reprezentálása a melodrámában is jelen volt, a magyar film noirhoz hasonlóan ugyanúgy felmerült az ember jó és rossz pólusainak vizsgálata. Stőhr Lóránt a műfaj hatóerejének a szeparációs félelmet

[12] Vajdovich Györgyi: Szende titkárnők, kacér milliomoslányok. Az 1931–1944 közötti magyar vígjátékok nőképe, *Metropolis*, XX. évf., 2016/4, 16.

[13] Lakatos Gabriella: „Én olyan rettenetesen gyűlölöm, ahogy még nem szerettem senkit". A magyar screwball comedy 1931 és 1944 között, *Metropolis*, XVIII. évf., 2014/3, 24–40; Vajdovich Györgyi: Vígjátékváltozatok az 1931–1944 közötti magyar filmben, *Metropolis*, XVIII. évf., 2014/3, 8–22.

[14] Király Jenő: *Karády mítosza és mágiája*, Budapest, Háttér Lap- és Könyvkiadó, 1989, 8.

[15] Uo., 22.

vagy szorongást tekintette, szerinte a főhős a különböző történeteken keresztül végig az előbbi ellen küzdött, és megpróbálta helyreállítani a kapcsolatát szeretete tárgyával (a szerelmével, az apjával, az anyjával, a fiával, a lányával stb.) vagy elvontabb esetben általában a világgal.[16] Mauritz Stiller filmrendező korábbiakban ismertetett ars poeticáját figyelembe véve, az általánostól – tehát a Horthy-korszak sztárrendszerétől elindulva a filmműfajokon át – eljuthatunk az egyesig, vagyis a Karády-jelenség megtestesítőjéig, a színész- és énekesnő Karády Katalinig. Az Egyed Zoltán újságíró által írt önvallomásában Karády Katalin vélhetően így hivatkozott a felfedezése utáni első időszakra: „Szeretném elhinni, hogy régi barátaim nem gondolják rólam, hogy megváltoztam. Ma is ugyanaz vagyok, a Greta, ahogy akkor ismerőseim neveztek."[17] Szemadám György szerint Karády egy vamp volt, aki közben olyan, mint a riadt őz, az elsodort élet féltett gyermeke.[18] Pusztaszeri László a színész- és énekesnő apa-gyermek – később férfi-nő – kapcsolatára és annak traumatizáltságára utalva magyarázta a különböző szerepmegformálások egyediségét: „Az atyai brutalitás bizonyos félelmet és viszolygást alakított ki benne a férfi nem iránt. […] Az apa nyomorító emléke társtalanná s a tudat mélyrétegeiben kétségektől, félelmektől hemzsegő vesszőfutássá tette az életét. A legforróbb ölelés közben is didergett […], de talán ez vált rejtélyeket, tragédiákat sejtető különös művészetének legmélyebbről feltörő forrásává."[19] David S. Frey Mata Hariként és/vagy a „magyar nemzet testeként" interpretálta a művésznőt.[20] Hankiss Ágnes Susan Sontag[21] nyomán párhuzamot vont Greta Garbo és Karády Katalin filmes alakításai és magánéleti perspektívái között: „színjátékának üressége és mesterkéltsége éppúgy hozzátartozik – »nem az, ami« jellegénél fogva éppolyan gyönyörködtető –, mint Garbóhoz a magáé. Boszorkányos nőiességéről híres, de közben szögletes a testalkata, darabos a mozgása, férfi méretű a lába, férfiasan mély a hangja, és legendák keringenek biszexualitásáról."[22] Úgy vélte, hogy helytálló Sontag Garbóra alkalmazott – a megjelenéskor a szerző által többlettartalmakkal kiegészített – camp-fogalma[23] is, amelynek keretében „Garbo »színészi tehetségtelensége« – vagy legalábbis,

[16] Stőhr Lóránt: *Keserű könnyek. A melodráma a modernitáson túl,* Szeged, Pompeji Alapítvány, 2013, 49.

[17] Karády Katalin: *Hogy lettem szinésznő,* Budapest, Wanner, 1941, 82–83; Karády Katalin: *Hogyan lettem színésznő?,* Budapest, Szépirodalmi, 1989, 36.

[18] Szemadám György: A vamp apoteózisa, *Filmvilág*, XXXIII. évf., 1990/1, 61–63.

[19] Pusztaszeri László: *Karády és Ujszászy. Párhuzamos életrajz történelmi háttérrel,* Budapest, Kairosz, 2008, 34.

[20] David S. Frey: Mata Hari or the Body of the Nation? Interpretations of Katalin Karády, *Hungarian Studies Review*, 2014/1–2, 89–106.

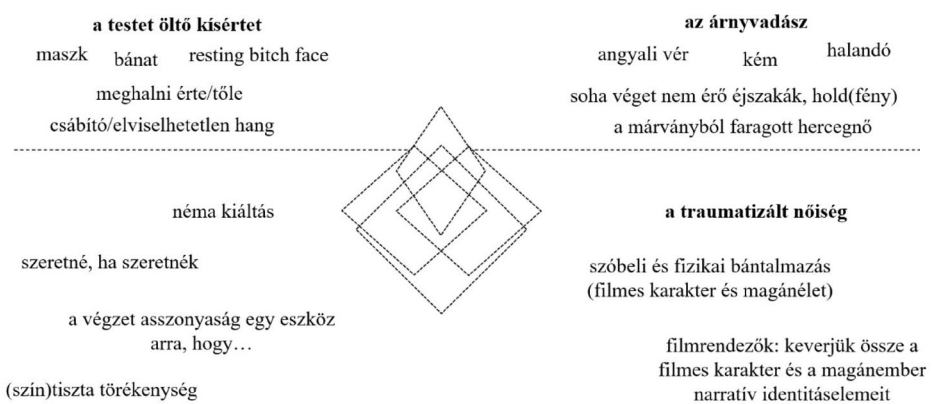
[21] Susan Sontag: Notes on Camp, *Partisan Review*, 1964/4, 515–530.

[22] Hankiss Ágnes: *Kötéltánc,* Budapest, szerzői kiadás, 1987, 307.

[23] Ciki, felszínes, frivol, giccses, játékos, mesterkélt, teátrális, túlzásokat alkalmazó.

hogy játékában nem volt mélység – csak fokozta szépségét. Ő mindig önmaga volt."[24] Ugyanúgy saját maga lehetett a szerepmegformálásai során Karády is, akinek a személye Hankiss szerint sokak emlékezetében történelmi közel- és ma már távoli múltunknak egy olyan időszakával fonódott össze, amelyet a kollektív emlékezetünkben és az önmagunkról alkotott képünkben még mindig súlyos elfojtások és feldolgozatlan ellentmondások terhelnek. Úgy vélte, hogy Karády Katalin lénye ez utóbbi miatt rendelkezett igen gazdag szimbólumtartalmakkal, és ezért válhatott olyan érzések és gondolatok hordozójává, amelyeknek igazi tárgya sokkal alapvetőbb és fontosabb, mint maga a Karády-jelenség.[25]

Mindezek nyomán úgy vélem, hogy a Karády-jelenség mint narratív női identitáskonstrukció az 1. ábrán szereplő, első ránézésre látható és láthatatlan női identitáskonstrukciók segítségével magyarázható meg. A jéghegy metaforával élve a felszín feletti, látható sávban kapott helyet *a testet öltő kísértet (banshee),* akinek különböző hívószavai vagy tulajdonságai a maszk, a bánat, a resting bitch face, a meghalni érte/tőle és a csábító/elviselhetetlen hang; valamint *az árnyvadász (shadowhunter),* akinek különböző hívószavai vagy tulajdonságai az angyali vér, a kém, a halandó, a soha véget nem érő éjszakák, a hold(fény), a márványból faragott hercegnő. A felszín alatti, nem látható sávban helyezkedik el *a traumatizált nőiség (traumatized femininity),* akinek különböző hívószavai vagy tulajdonságai a néma kiáltás, a szeretné, ha szeretnék. A filmes karakter és a magánember narratív identitáselemeinek vegyítésével az alábbi ábra hozható létre:



1. ábra. A Karády-jelenség mint narratív női identitáskonstrukció.

[24] Hankiss: *Kötéltánc*, 307.
[25] Uo., 287.

Álláspontom szerint *a testet öltő kísértet*, *az árnyvadász* és a *traumatizált nőiség* egy-egy misztérium vélt vagy valós szereplői lehetnek, akiket akár egy nő – nem tudathasadásként, hanem összetett identitásként – egymagában is tartalmazhat, az identitása konstruálása és dekonstruálása vagy rekonstruálása folyamatában többféleképpen értelmezhet, élhet meg. A Karády-jelenség mint narratív női identitáskonstrukció tehát egy összetett női identitáskonstrukció, amelynek bonyolultságát és sokrétűségét – Király Jenőhöz hasonlóan a közönséget részalkotónak tekintve – a színész- és énekesnő által megformált és meg nem formált karakterek és önmagának vélt vagy valós mélységei adják.

A Karády-jelenség és jelenlét mint női szenvedéstörténet és kortalan női misztika

A Horthy-korszak filmgyártásának és az időszakban készült filmeknek egy másik nagyon fontos eleme a dalbetét volt. A dalbetétekben a férfi és a női főszereplők együtt vagy külön-külön a történet egy pillanatában – sokszor magához a történethez konzekvensen nem illeszkedő módon – dalra fakadtak, és az éneklést követően zavartalanul folytatták tovább a betét előtt megkezdett beszélgetést.[26] A dalok így külön egységként felidézve – kedvenc férfi és női sztárjaik által elénekelve – megmaradtak a nézők fejében, és egyre több hanglemez értékesítésére kerülhetett sor. Emellett a legtöbb esetben a dalokban – illetve a dalbetétekben – alkotóművészi formában mondták el az egyszerű dialógusokban elmondhatatlant: helyesebben elénekelték az elbeszélhetetlent.[27] Saját bevallása szerint a színész- és énekesnő Karády Katalin is ezt a hatásmechanizmust használta fel, méghozzá a Karády-jelenség és jelenlét mint tudatos és tudattalan narratív női identitáskonstrukció létrehozásának alkotóművészi folyamatában. Miért jelenség és jelenlét? Miért tudatos és tudattalan? Úgy vélem, hogy a dalszövegírók és a zeneszerzők olyan szövegeket írtak, és olyan dallamokat szereztek – kulturálisan (amely kultúrában minden és mindenki feltétel nélkül elfogadott) összekapcsolva az irodalom, a film

[26] A dalbetétekkel kapcsolatban releváns fogalomnak tekintem Laura Mulvey voyeurizmus fogalmát, amelyet a szerző olyan aktív látásmódnak tekint, amely eltávolítja és eltárgyiasítja a filmen látott dolgot a film hősétől és nézőjétől egyaránt. Arra is felhívja a figyelmet, hogy ez az említett eltárgyiasítás gyakran megakasztja a filmelbeszélés folyamatát, és a nők passzív látványosságként kerülnek ábrázolásra. Mulvey látásmódját kiegészítve – ahogy korábban megállapítottam – a Horthy-korszak filmjeiben, így a dalbetétekben is a férfi-nő kapcsolat, a férfi- és nőszerepek, a férfias és nőies értékek játékos – nem zéró összegű emberi játszma alapú vagy arra épülő – párhuzamba állítása zajlott, ezért a betétekben létrejött férfi- és nőábrázolás és voyeur-hatás sokkal árnyaltabb, mint ahogy azt a szerző a hollywoodi film noir kapcsán leírta. Vö. Laura Mulvey: A vizuális élvezet és az elbeszélő film, ford. Juhász Vera, *Metropolis*, IV. évf., 2000/4, 12–23.

[27] Vö. Lips: *A trianoni trauma,* 35–42.

és a színház területeit –, amelyek kortalanok, a filmből, a történetből kilépve önállóan is hatnak, működnek. Olyan, mintha a dalbetét egy közvetítő eszköz lenne, amelyen keresztül elénekelhető és elbeszélhető – ami legtöbbször éneklés, máskor megkísértés, násztánc, suttogás, szavalat vagy dacos, játékos vita – az elbeszélhetetlen, és megismerhető a megismerhetetlen. Az énekes vagy énekesek olyanok, mintha különböző idősíkok (múlt–jelen–jövő) vagy univerzumok közötti határvonalakon táncolnának, ki-be lépdelnek, mozgásuk irányítója – Király Jenő nyomán – pedig a – szintén alkotó – néző maga.[28] A művészetterápiás önismeret[29] perspektívájából így a dal – a Karády-dalok esetében a filmekben nem szereplő dalok is bírhatnak hasonló hatással, a kivételt az jelenti, hogy a nem filmes dalok esetében nem áll rendelkezésünkre vizuális információ –, a dalbetét egy olyan művészeti alkotásnak tekinthető, amely egy eszköz arra, hogy a befogadóból különböző érzéseket és gondolatokat váltson ki. A szövegek emberi kapcsolódásokról – az énhez (az autokommunikáció[30] megtapasztalásának alkotóművészi instruálásával a belső hanghoz) és másokhoz – és kapcsolatokról szóltak és szólnak, a lehetséges nézői olvasatok száma végtelen. Ezáltal összekapcsolódhat vagy reflektálhat egymással és egymásra Karády Katalin és a befogadó narratív identitáskonstrukciója, amelynek segítségével különböző azonosulási pontok találhatóak meg. E vélt vagy valós kapcsolódás is egy alkotófolyamat, amelyet Karády saját szenvedéstörténetén, traumáin keresztül – szintén összekapcsolva az irodalom, a film és a színház területeit – egy időszakokon átívelő, kortalan női misztikaként (a transzcendenciával való egyesülésként, a hétköznapi tudatállapotból való kilépésként) fogalmazott meg a Vajda Albertnek adott interjújában:

> Minden alkalommal, tudja, amikor kaptam egy dalt, ami tetszett nekem… mindig átadtam magam a dal hangulatának. Nem tudatosan, hanem szinte mondjuk úgy, hogy öntudatlanul. Felolvadtam a melódiában és a szövegben. […] Azt hiszem, ha van egyáltalán Karády-rejtély – ahogy egyes otthoni szakemberek nevezik –, akkor ez a rejtély nyitja. A közös emberi hullámhossz, amelyen együtt érez velem a közönség. […] Azt kívánom, hogy még nagyon sokan ne felejtsenek el engem. […] Csak annyit

[28] Ezzel kapcsolatban érdekes, hogy az egyes színészekről és énekesekről – így Karády Katalinról is – a szerzők a különböző időszakokban úgy írnak, mintha jelen lenne; a Karády-jelenség és jelenlét elnevezés is erre utal, amelynek segítségével a téma újra és újra megvizsgálhatóvá válik.

[29] A művészetterápiáról, a művészetterápiás önismeretről lásd Lips Adrián: Az egyetemi hallgatói én COVID–19 pandémia idején. A művészetterápiás önismereti csoportmódszer egyetemi kurzus keretében megvalósítható elemei, *Scholia Iuvenum Humaniora*, 2021/1, 50–57.

[30] Az autokommunikáció egy olyan kommunikációs forma, amelynek során valaki önmagával kommunikál, a gondolatait, az érzéseit és a tapasztalatait megvizsgálja és értelmezi. Ez az ÉN-ÉN típusú kommunikáció, amelyben a feladó és a címzett is ugyanaz a személy. Juri M. Lotman: *Universe of the Mind. A semiotic theorie of culture,* trans. Ann Shukman, London – New York, I. B. Tauris, 2001, 20–35.

> üzennék az én kedves, de nagyon kedves, régi-régi közönségemnek, hogy önök jelentik az én múltamat, és én jelentem a maguk múltját. Ez az a kapcsolat, ami bennünket összetart eltéphetetlenül, amíg csak élünk. […] A fiatalság látja, hogy milyen kegyetlen világban élünk. Látja, hogy lábbal tiporják a szépet, a jót, a nemes eszméket. De hát… hála a Jóistennek, az emberi alaptermészetben ott van a vágy valami szebb, valami tartalmasabb iránt. Szerintem a mai filmekben, színdarabokban, regényekben alig-alig találják meg, ezért keresik a múltban.[31]

Úgy gondolom, hogy ez az időszakokon átívelő, kortalan női misztika összekapcsolja és összekapcsolhatja mindazt, amit Mauritz Stiller filmrendező korábbiakban ismertetett ars poeticájának, az általánostól – tehát a Horthy-korszak sztárrendszerétől elindulva a filmműfajokon át – az egyesig való megközelítésnek, vagyis a Karády-jelenség és jelenlét megtestesítőjének, a színész- és énekesnőnek, Karády Katalinnak a lehetséges olvasatai magukban foglalnak. Mindezek figyelembevétele pedig segítséget nyújthat abban, hogy a Karády-jelenséget és jelenlétet mint női szenvedéstörténetet és kortalan női misztikát témául választó művészeti alkotások elemzését interdiszciplináris megközelítésben végezhessük el.

Rusz Márk Milán *Idegenben keserűbb a sírás…* című színdarabjának bemutatása és elemzése

Rusz Márk Milán[32] *Idegenben keserűbb a sírás…* című[33] színdarabját, egy zenés duett drámát Karády Katalin színész- és énekesnő életéről a Magyarországi Szerb

[31] A Vajda Albert hagyatékából származó, rádióban elhangzott interjúrészlet általam gépelt változata. Vajda Albert: Beszélgetés Karády Katalinnal, *Slágerpatika*, 1982. április 10. Országos Széchényi Könyvtár, Történeti Interjúk Tára, Vajda Albert hagyatéka. Továbbá Lips Adrián: A „(be)tiltott" és az elbeszélhetetlen. Karády-nosztalgia az 1970-es, 80-as években, *Betekintő*, 15. évf., 2021/4, 63.

[32] Érdekesség, hogy Ozsda Erika Rusz Márk Milánról készült portréjában a rendező megosztotta a kérdezővel a darab ihletését, ezáltal összekapcsolta a saját és Karády Katalin narratív életepizódjait: „Elmentem az Apor Vilmos térre, ahol az Igazak Fala áll. Az emlékművön Karády Katalin neve mellett szerepel a nagypapámé és a nagymamámé is. Mindannyian zsidókat mentettek, mert hittek abban, hogy az életnél semmi nem értékesebb. A nagyszüleim munkásokat rejtettek el papírbálák közé, a történeteikből néhányat a darabban is felhasználtam. Engem nagyon érdekelt, hogy Karádynak miért kellett elmennie, mert egész életében azt hirdette, hogy soha nem hagyja el a hazáját. A darabban Szombathely mellett várja az embercsempészek autóját, hogy átvigyék a határon. Várakozás közben átgondolja, hogyan lett az egykor ünnepelt sztárból persona non grata. Varga Klári játssza Karádyt, és énekli el a jól ismert édes-bús számait. A színésznő soha többet nem jött haza." Ozsda Erika: Két anyanyelven, *magyarnemzet.hu,* 2020. május 23. https://magyarnemzet.hu/lugas-rovat/2020/05/ket-anyanyelven (Letöltés: 2025. június 5.)

[33] Rusz Márk Milán: *Idegenben keserűbb a sírás…* Bemutató: Magyarországi Szerb Színház, 2014. december 5. Rendező: Rusz Márk Milán. Zeneszerzők: Eisemann Mihály, Fényes Szabolcs,

Színház mutatta be. A színdarab címe De Fries Károly és Kristóf Károly *Honvágy (Idegenben keserűbb a sírás)* című dalának – amelyet Karády előadásában ismerhetett meg a nagyközönség az 1940-es évek második felében[34] – kezdősora. A színész- és énekesnő vélt vagy valós narratív életepizódjait bemutató részletek alapjául Karády Katalin *Hogyan lettem színésznő?* című életrajza[35] – amelyet vélhetően felfedezője, Egyed Zoltán írt[36] – és az író-rendező saját életrajzi kutatásai szolgáltak. Álláspontom szerint a mű egy olyan kortárs alkotásnak tekinthető, amely alapvetően az emberi lét misztériumát, az Istennel vagy az Abszolúttal való eggyé válást, a misztikát dolgozza fel egy női szenvedéstörténet rituális elmesélésén – a vélt vagy valós narratív életepizódokon – és eléneklésén – a dalokon – keresztül.

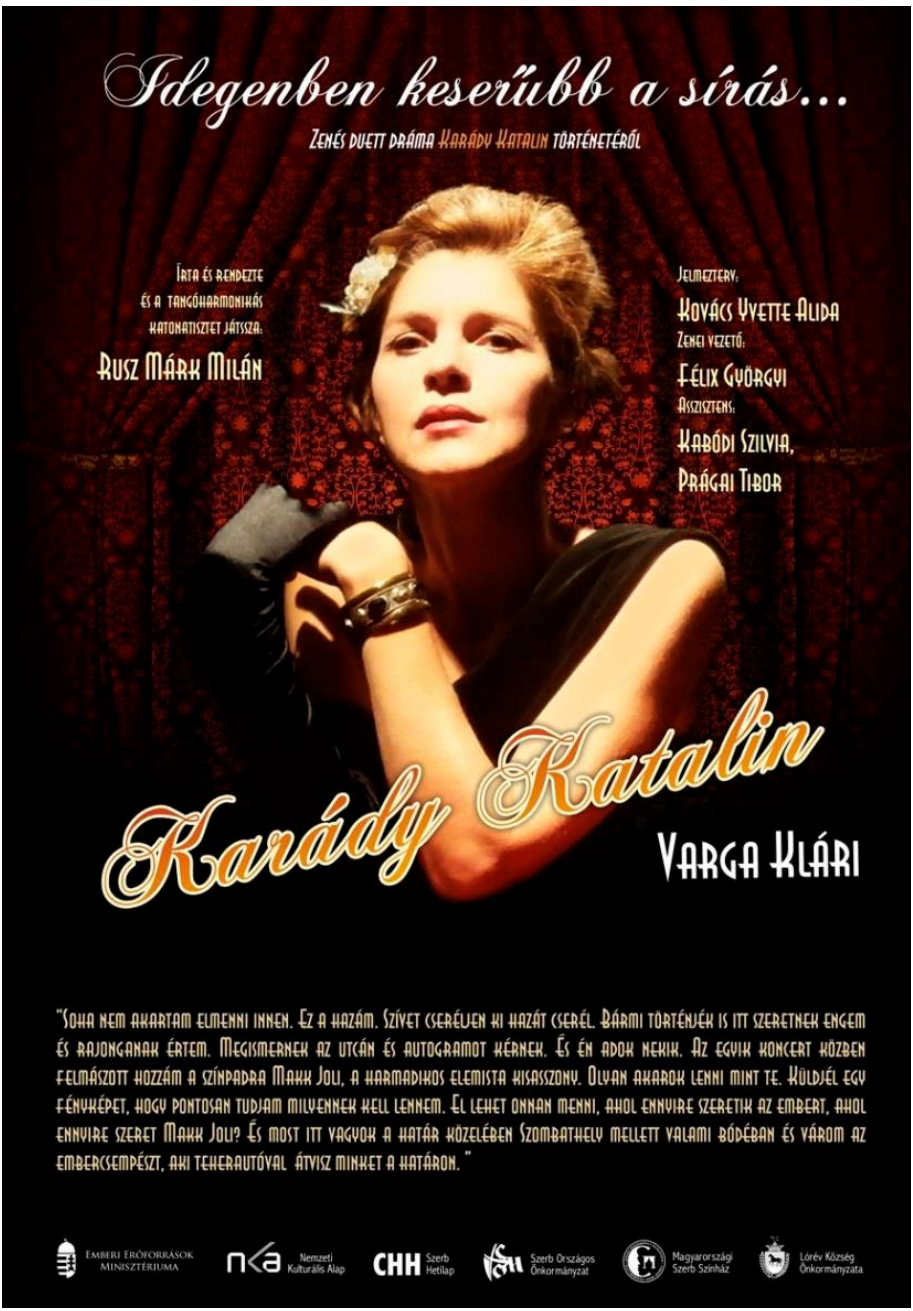
A színpadkép az előadás elejétől a végéig letisztult, minimális eszközhasználattal (a katonatiszt széke és harmonikája, a színész- és énekesnő bőröndje és állványos mikrofonja). A hangsúly a két főszereplőn, a katonatiszten (Rusz Márk Milán) és Karády Katalinon (Varga Klári) van. A történetben az író-rendező szándéka szerint a színész- és énekesnő pályáját és személyes életét ismerhetjük meg, amelyben Karády a katonatiszt diszkurzív és zenei kíséretének segítségével – flashbackszerűen – képzeletben újraéli, vagyis újra elszenvedi az életét, annak legmeghatározóbb pillanatait. Ebbe a színészi alkotófolyamatba vonják be Rusz Márk Milán és Varga Klári a nézőket az 1930-as, 1940-es évek dalainak eléneklésével, újrateremtve a korszak filmes dalbetétjeinek és sanzonestjeinek atmoszféráját. A nézők a dalok és a monológok segítségével együtt élhetik és szenvedhetik végig Karády életének különböző stációit. Véleményem szerint a zenés betétek és a szövegrészletek kommunikatív kapcsolatban állnak egymással, a segítségükkel a nézők empatikusan átérezhetik Karády Katalin – az irodalmat, a filmet és a színházat mint alkotóművészi színtereket összekapcsoló – női szenvedéstörténetét.

De Fries Károly, Harmath Imre, Hegedűs Tamás, Mihály István, Pápai Molnár Kálmán, Polgár Tibor, Pete Seeger, Matvej Iszakovics Blanter. Dalszövegek: Ábrahám Pál, Fényes Szabolcs, G. Dénes György, Kovách Kálmán, Kristóf Károly, Mihály István, Nadányi Zoltán, Pártos Jenő, Mihail Vasziljevics Iszakovszkij, Zágon István. Zenei vezető: Félix Györgyi. Jelmez: Kovács Yvette Alida. Szereplők: Rusz Márk Milán, Varga Klári. A színdarabot 2016-tól *Hamvadó cigarettavég…* címmel játszották.

[34] Gramofonfelvétel: Karády Katalin, kísér Durium zenekar (1948). *Honvágy* (*Idegenben keserűbb a sírás*) – dal, De Fries Károly – Kristóf Károly, 5748. Durium DAC 48.602, Tonalit A 1001-b, Qualiton QA 1001 b. Gajdó–Magyar–Péter: *Ne kérdezd, ki voltam*, 154–155.

[35] Karády: *Hogy lettem szinésznő;* uő: *Hogyan lettem színésznő?*

[36] Ezért érdemes az írásműben elmesélt vélt vagy valós történeteket objektíven megközelíteni, de ez a vélt vagy valós, az álom és valóság vagy az olyan, mintha adják a Karády-jelenség és jelenlét mint kortalan női misztika egyik alapját.



1. kép. Az előadás plakátja. Forrás: Magyarországi Szerb Színház, Kovács Yvette Alida.

A szinopszis biztonságos, kristálytiszta kereteket teremt, amelyeknek segítségével a néző befogadóként és részalkotóként lehet jelen a folyamatban:

> Magyar hadifogoly tiszt harmonikázik [az oroszországi] Novoszibirszktől északkeletre egy fából összetákolt ivóban. Oroszul feddi Tolsztoj népét a mértéktelen vodkaivás miatt. Az általa játszott dallamok átrepítik a hómezőkön át a Pesti Színházba, ahol az általa szeretett színésznő játszik, meghajol, fürdik a fényben, a rajongók ünneplését fogadja, miközben ő díszegyenruhájában a kulisszák mögött várja imádottját. Kopott katonakabátban, viseletes fejkendőben érkezik egy Szombathely melletti fabódéba egy asszony. Fázik, megtört, kétségbeesett. Rágyújtana, de eldobja még a cigarettát is. Elmondja magáról, hogy ő egy híres színpadi művész, ellentétben a kinézetével, akit megismernek az utcán és rajonganak érte. Szinte hihetetlenül hangzik egy hajléktalan benyomását keltő illetőtől, de amikor a kabátot és a fejkendőt levéve átváltozik dívává, megtörténik a csoda, és megszületik a színházi miliő. Kiderül, hogy a hölgy maga Karády Katalin, aki [vélhetően 1951. február 19-én[37]] itt várja az embercsempészt, aki átviszi majd a határon, többedmagával. […] Karády Katalin miközben elénekli a korra legjellemzőbb, de nem a tőle leginkább megszokott dalokat, mély, emberi vallomásában felidézi a gyerekkorát és az atyai szigor mellett beavat minket a Svájcban töltött iskolai évei szépségeibe, sőt a legelső színházi élményeibe.[38]

Az *Idegenben keserűbb a sírás…* keretes szerkezetű, amely keret a racionális szintből a szubjektívbe, majd újra a racionálisba kalauzolja el a nézőt:

1. a katonatiszt négyperces zenélése, monológja: ez a racionális gondolkodás szintje, a felszín;
2. Karády Katalin vélt vagy valós narratív életepizódjai, dalok és versek (például Vörösmarty Mihály: *A vén cigány*) váltják egymást 65 percben. Keret a keretben: a színésznői alkotófolyamatot a dalbetétek alatt a katonatiszt harmonikajátéka kíséri: ez az érzelmek és a szívközpontú gondolkodás szintje, a befogadói, nézői azonosulási lehetőség színtere, a mélység;
3. a katonatiszt egyperces zenélése, éneke: ez a racionális gondolkodás szintje, a felszín.

[37] „A visszaemlékezések szerint délelőtt még fellépnek Budapesten Lantos Olivérrel, majd mindketten Szombathelyre utaznak. Éjjel Narda és Felsőcsatár között, a csémi erdőn át együtt lépték át az osztrák–magyar határt Polyák Jenő, egy nardai származású embercsempész segítségével. Velük tartott Mohácsi Ilona és egy nardai lakos is." Gajdó–Magyar–Péter: *Ne kérdezd, ki voltam,* 200.

[38] Hamvadó cigarettavég, *Magyarországi Szerb Színház.* https://magyarorszagiszerbszinhaz.hu/repertoarok/hamvado-cigarettaveg/ (Letöltés: 2025. június 5.)

A színdarab felépítése segítheti és segíti *A Karády-jelenség és jelenlét mint női szenvedéstörténet és kortalan női misztika* című részben, a dalok és a dalbetétek kapcsán ismertetett művészetterápiás önismereti és autokommunikatív alkotófolyamatok létrejöttét a részalkotó befogadóban, nézőben. A dalok és a dalbetétek az *Idegenben keserűbb a sírás…* esetében is olyan művészeti alkotásnak tekinthetők, amelyek eszközök arra, hogy a befogadóból különböző érzéseket és gondolatokat váltsanak ki. A szövegek emberi kapcsolódásokról – az énhez (az autokommunikáció megtapasztalásának alkotóművészi instruálásával a belső hanghoz) és másokhoz – és kapcsolatokról szóltak és szólnak, a lehetséges nézői olvasatok száma végtelen. Ezáltal összekapcsolódhat vagy reflektálhat egymással és egymásra Karády Katalin és a befogadó narratív identitáskonstrukciója, amelynek segítségével különböző azonosulási pontok találhatóak meg. A zenés duett dráma mindössze az azonosulási pontok lehetőségét adja meg, az átérzés és a beleérzés nem biztos, hogy megtörténik, vagy hogy minden egyes nézőben ugyanolyan mértékben jön létre, például azért, mert nem mindenkinek a történelmi és történeti felkészültsége ugyanaz, néhányakat zavarba ejthet a háborús téma és a női szenvedéstörténet összekapcsolása, vagy kellemetlen lehet a traumatizált nőiség látszólag eszköztelen, nyílt ábrázolása.

Úgy vélem, hogy a szinopszis mindenki számára érthető keretadása és a darab konkrét keretes szerkezete segíti és segítheti a részalkotó befogadó, néző alapvető felkészültségének létrehozását, érzelmi és gondolati működésének alkotófolyamatát.

A fény, a fényrendezés és a test-lélek-szellem hármasságának kapcsolata

A zenés duett dráma cselekménye a katonatiszt négyperces racionális atmoszférateremtésével kezdődik, amelyet a korábban ismertetett keretrendszer alapján a színész- és énekesnő narratív életepizódjainak, valamint a daloknak és a verseknek a váltakozása követ, legvégül a katonatiszt egyperces éneke zárja le a létrehozott keretet. A színpadon végig sötét van, a fények minden esetben az aktuális megszólalót világítják meg. Ezzel véleményem szerint az író-rendező egyrészről megidézi a Nemzeti Színház egykori igazgatójának és rendezőjének, Németh Antalnak[39] a színházeszményét, amelyben új kifejezőeszköz vált jelentőssé: a fény (fényrendezés). A fényt gyakorta használta fókuszálásra, kiemelésre és a transzcendens történések ábrázolására; ezeknek a folyamatoknak a

[39] Németh Antal 1935-től 1944-ig volt a Nemzeti Színház igazgatója.

technikai elősegítésére, amikor a rendező átvette a színház vezetését, modernizálta a világítási rendszert.[40] Másrészről ezt a látványvilágot felfedezhetjük – az 1930-as és 1940-es évek magyar sztárrendszerében elkészült – a tömegfilm, a vígjáték, a screwball comedy, a film noir és a melodráma releváns műfaji jellegzetességeit magukban hordozó – így a Karády Katalin főszereplésével elkészült – mozgóképekben is. Úgy vélem, hogy a jelenlét a fény eszközének használatával a test-lélek-szellem hármasságában és összekapcsolódásában megvalósulhat és megvalósul a történet során. A színész az alkotóművészi metódusban képes performatívan betölteni és uralni a teret, meghatározott technikákkal kikényszeríti a néző figyelmét, és a megtestesülés folyamataival, a test-lélek-szellem hármasságának összekapcsolásával – amelyben véleményem szerint a transzcendens nem kívül, hanem belül van jelen, és segítheti vagy segíti az alkotófolyamatot, amely a színészben és a nézőben is egyaránt létrejöhet –, így intenzív jelenlét létrehozására képes. Ebben az esetben Erika Fischer-Lichte német színházteoretikus szerint a jelen – a színdarabban az egyéni és a közös múlt és jelen – intenzív tapasztalatként élhető át, ez a jelenlét erős koncepciója.[41] Peter Brook angol színházi és filmrendező szerint a színház létrejöttéhez három elemre van szükség, két személyre – jelen színdarabban Rusz Márk Milánra, a katonatisztre és Varga Klárira –, akik között kölcsönös kapcsolat jön létre, és egy harmadikra, aki mint közönség, mint megfigyelő van jelen.[42] Ebben a perspektívában figyelemre méltó a színdarab harmadik percében a katonatiszt atmoszférateremtése, tulajdonképpen a megidézett korszak színházi rajongását és a sztárrendszer filmes dalbetétjeiben megfigyelhető kameramozgásokat narrálja; vagyis megmondja a részalkotó befogadónak, nézőnek, hogy a férfi főszereplő – beleértve a saját – szemszögén keresztül követheti végig Karády Katalin vélt vagy valós narratív életepizódjait:

> A dalok, amelyeket a vodkagőzben fetrengő részeg muzsikoknak játszom, átrepítenek a hómezőkön haza, a Pesti Színházba. Látom magamat, ahogy díszegyenruhámban ott bujkálok a kulisszák mögött, ő pedig sokadszor megy vissza a fénybe, hogy a rajongók sokaságának a tapsát fogadja. Olyan gyönyörű! Igazi primadonna! És ő csak

[40] Vö. István Mária: *Látványtervezés Németh Antal színpadán (1929–1944)*, Budapest, Akadémiai, 1996; Lips Adrián – Mátravölgyi Dorottya – Sepsi Enikő – Sztruhár Bettina (szerk.): *Szeleczky Zita életútja és válogatott magánlevelezése*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2020.

[41] Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi, 2009. Vö. Vidnyánszky Attila és Visky András rendezései kapcsán Prontvai Vera: *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban. Vidnyánszky Attila és Visky András színházi világa*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2023.

[42] Peter Brook: Az ördög neve: unalom I., *Színház*, 25. évf., 1992/3, 40–41.

> az enyém! Pest legszebb asszonya, akinek a lábai előtt hever az egész ország, csak az enyém![43]

Emellett a monológban – amely alatt a Karády Katalint alakító Varga Klári a bal oldalon, sötétben kabátban és fejkendőben a bőröndjén ül – némiképp parafrazálja a *Halálos tavasz* című film Karády-hősnőjének bakelitlemezről elhangzó szerelmi vallomásának egyes elemeit is:

> Már ismerem a legszebb szót, de csak így, csendesen merem kimondani önmagamnak: szeretlek. Elmondom százszor is egymás után, és mindig új hangja van a szónak. És mindig hallom, akkor is, ha színházban vagy emberek közt vagyok. […] Mintha a Jóisten a szívemre tette volna ezt a csöndes kis szót. Mint valami tárgyat, mint egy darab parazsat, mint valami furcsa kis ékszert. Csak az enyém, senki másé: az enyém ez a szó! Csak nekem, csak nekem hordták össze a hangok és betűk. Ezt senki más meg nem értheti, még te sem! Szeretlek![44]

Azonban ezzel nemcsak atmoszférát hoz létre, hanem a test-lélek-szellem hármasságában kapcsolatot teremt, a női szenvedéstörténet átérzésére, a különböző stációkba történő beleérzésekre, az azokban való létezésre és nem létezésre – megengedve a megélésbe való belépést, majd kilépést – késztet. Brook előzőekben ismertetett gondolatmenetét kiegészítve az *Idegenben keserűbb a sírás…* című darabban a közönség részalkotó voyeur[45], vagyis aktív megfigyelő, kukkoló és egyben álmodozó, vágyakozó ember.

[43] Magyarországi Szerb Színház: *Rusz Márk Milán – Idegenben keserűbb a sírás… Zenés duett dráma Karády Katalin történetéről.* Idézet az előadás felvételéből, amely nálam megtalálható, 3:00–3:45.

[44] Kalmár László: *Halálos tavasz*, 1939, 36:42–37:34. A film történetének ismertetését és narratív identitáskonstrukciós elemzését lásd Lips: *Női sorsokba fordult történelem.* A mozgókép a Nemzeti Filmintézet (NFI) és a Nemzeti Audiovizuális Archívum (NAVA) gyűjteményében is megtalálható.

[45] Vö. Mulvey: *A vizuális élvezet,* 12–23.



2. kép. Rusz Márk Milán (katonatiszt) és Varga Klári (Karády Katalin).
Forrás: Magyarországi Szerb Színház, Kovács Yvette Alida.



3. kép. Rusz Márk Milán (katonatiszt).
Forrás: Magyarországi Szerb Színház, Kovács Yvette Alida.



4. kép. Varga Klári (Karády Katalin).
Forrás: Magyarországi Szerb Színház, Kovács Yvette Alida.

Az emlékhelyek mint a traumatizált nőiség tartótégelyei

A negyedik perctől a hatvankilencedik percig Karády Katalin vélt vagy valós narratív életepizódjaival és az író-rendező által a színdarab perspektívájából relevánsnak ítélt dalokkal és versekkel ismerkedhetünk meg.[46] A katonatiszt atmoszférateremtését követően Karády cigarettával a szájában tüzet – fényt – gyújt, és ezáltal a figyelem ráterelődik. Ezt követően eldobja a füstölnivalót, és megteremti a saját, traumatizált nőiséget bemutató keretrendszerét, a hangsúly az érzelmek különböző módú átérzésén, átélésén és a sebzettségbe, a törékenységbe való betekintésen van:

> Soha nem akartam elmenni innen. Ez a hazám. Szívet cseréljen, ki hazát cserél. Bármi történjék is, itt szeretnek engem és rajonganak értem. Megismernek az utcán, és

[46] A színdarabban szereplő narratív életepizódokat, dalokat és verseket lásd a fejezet végén, *Az emlékhelyek mint a traumatizált nőiség tartótégelyei 1–2.* című táblázatokban.

> autogramot kérnek. És én adok nekik. Az egyik koncert közben felmászott hozzám a színpadra Makk Joli, a harmadikos elemista kisasszony. Olyan akarok lenni, mint te. Küldjél egy fényképet, hogy pontosan tudjam, milyennek kell lennem. El lehet onnan menni, ahol ennyire szeretik az embert, ahol ennyire szeret Makk Joli? És most itt vagyok a határ közelében, Szombathely mellett valami bódéban, és várom az embercsempészt, aki átvisz minket a határon.[47]

A monológot követően elhagyja a színpadot, majd a kabátját és kendőjét levetve, egy hosszú, fekete nagyestélyiben és a jobb kezén könyék fölé érő, fekete női kesztyűben tér vissza. Álláspontom szerint a jelmez kiválóan szemlélteti, hogy a színpadon *A Karády-jelenség mint narratív női identitáskonstrukció* című, már közzétett ábrában bemutatott narratív identitáselemek mindegyike jelen van és jelen lehet: a közönség dönti és döntheti el, hogy melyiket állítja részalkotói koncepciója középpontjába. Mindemellett ez egy eszköz a sebzettség, a törékenység[48] alkotóművészi, esztétikus ábrázolására, amelynek eredményeképpen a nő – ezáltal a közönség is – sebzett és törékeny. Ebben a közössé tett kultúrában az ember maga bátran hibázhat, bátran lehet tökéletlen; a sebzettsége és törékenysége megélésének okán semmi esetre sem válik és válhat fizikai vagy verbális bántalmazás áldozatává, elszenvedőjévé. Az érzéseivel, gondolataival nem vitatkozunk, megpróbálhatjuk és megpróbáljuk azokat felidézni önmagunkban, majd az empátiás megértést követően racionalizálunk.

A negyedik perctől a hatvankilencedik percig bemutatott vélt vagy valós narratív életepizódokat, dalokat és verseket úgynevezett Pierre Nora-féle emlékhelyeknek tekintem. Az emlékezet helyei olyan folyamat eredményeképpen jöhetnek létre, amelyben a spontán módon és egyénileg átélt emlékek kollektív történelemmé alakulnak át, és különböző formában manifesztálódnak.[49] A színdarabban az A és B típusú emlékhelyek folyamatosan váltakoznak (lásd a fejezet végén, az 1. és 2. táblázatban), lehetőséget adva a részalkotó közönségnek arra, hogy többszintű kapcsolódásokat tapasztalhasson meg az A-ban Karády Katalin vélt vagy valós narratív életepizódjaival, a B-ben a dalokkal és a versekkel; mindkettőt szemlélheti, átélheti és értelmezheti a színész- és énekesnő és a néző önmaga perspektívájából is:

[47] Magyarországi Szerb Színház: *Rusz Márk Milán – Idegenben keserűbb a sírás… Zenés duett dráma Karády Katalin történetéről*. Idézet az előadás felvételéből, amely nálam megtalálható, 4:10–5:00.

[48] A sebzettség esztétikája kapcsán lásd Prontvai: *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban*, 183–186.

[49] Pierre Nora (dir.): *Les lieux de mémoire I. La République*, Paris, Gallimard, 1984.



5. kép. Varga Klári (Karády Katalin).
Forrás: Magyarországi Szerb Színház, Kovács Yvette Alida.

1. *A típusú emlékhely:* Karády Katalin vélt vagy valós narratív életepizódjai, a színész- és énekesnő múltjának és jelenének összekapcsolása 1910-től az 1951-es emigrációig.
2. *B típusú emlékhely:* A dalszövegírók, a zeneszerzők és a színész- és énekesnő közös munkájaként létrejött dalok, amelyeknek egy része kortalan. A melódiák összművészeti[50] emlékhellyé válhatnak annak révén, hogy velük kapcsolatban gondolhatunk az irodalomra, a filmre és a színházra, az újságra, a rádióra, a mozira, a tévére, a weboldalakra és a mozgóképes streaming szolgáltatókra; a hanglemezre (gramofon és bakelit), a kazettára, a CD-re, a DVD-re, Blu-rayre, a zenei streaming szolgáltatókra stb.[51]

Az A típusú emlékhelyekben Varga Klári – az író-rendező gondos, odafigyelő szövegalkotásának segítségével – kifinomult emberi érzékenységgel ábrázolja

[50] Az összművészeti (total art, Gesamtkunstwerk) alkotásban az alkotó az összes művészeti ágat mint egyenrangú elemeket egyetlen mű mondanivalójának szolgálatába állítja. A fogalmat először Karl Friedrich Eusebius Trahndorff német filozófus használta 1827-ben, részletesebb magyarázatát pedig Richard Wagner német zeneszerző, karmester és esztéta adta 1849-ben. Karl Friedrich Eusebius Trahndorff: *Aesthetik, oder, Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, Berlin, Maurer, 1827; Wilhelm Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Wigand, [1849], 1850.

[51] Például autokommunikatív módon feltehetjük önmagunknak a kérdést: hol hallottunk először Karády-dalt?

Karády Katalin vélt vagy valós narratív életepizódjainak sebezhető és törékeny pontjait –, a nőiség traumatizálódásának rizómaszerű szerkezetét. A fény, a világítás mindeközben az átélés, megélés helyeire – az arcra (a fejre, az agyra), a mellkasra (a szívre) és a leheletfinom gesztikulációkra irányul.

> A társadalmi zűrzavar során megsokszorozódik a mozinézők, színházlátogatók száma. Az emberek válaszokat keresnek. És ha nem kapják meg a politikától vagy a sajtótól, a művészet felé fordulnak.[52] […] A délceg magyar ifjakat Oroszországba vitték mészárszékre, a zsidó asszonyokat és gyermekeket pedig valahová Németországba megöletni. Az én gyenge, érzékeny lelkem nem bírta elviselni, hogy tízezrével viszik az embereket a halálba.[53] […] Amikor a szirénák elhallgattak, abbahagyták a bombázást, akkor értem jöttek, és a Sváb-hegyre hurcoltak a Gestapo-házba. Ütöttek, vertek naponta agyba-főbe. Vallattak minden áldott nap. A fogaimat kiverték, a hajamat tépték.[54] […] Fogakat lehet újra csináltatni, idővel a haj is kinő. Hogy nem lehet többé gyerekem, azt túl lehet élni… de a lelki sebek csak nagyon nehezen gyógyulnak.[55] […] Nincs szükség sztárokra, a nép egyszerű fiait kell bemutatni![56] […] A dívákat egyszerű parasztasszonyok kell, hogy felváltsák a színpadon, a nézőtéren és a filmvásznon, mindenütt! Karády felesleges! Karádyt vidékre kell irányítani![57]

A B típusú emlékhelyek dalainak és verseinek szövegei és zenei világai pontosan illeszkednek az A típusban megismert vélt vagy valós narratív életepizódokhoz. Az éneklés során megvalósul az, amit Karády kortalan női misztikaként fogalmazott meg a korábbiakban idézett Vajda Albert-interjúban: „Minden alkalommal, tudja, amikor kaptam egy dalt, ami tetszett nekem… mindig átadtam magam a dal hangulatának. Nem tudatosan, hanem szinte mondjuk úgy, hogy öntudatlanul. Felolvadtam a melódiában és a szövegben."[58] Varga Klári önzetlenül, a színész- és énekesnővé átszellemülve alámerül, elmerül a dalban és a szövegben, Szemadám Györgyöt parafrazálva[59] riadt őzként ugrál A emlékhelyből B-be és vissza, de az elsodort élet nem féltett gyermekként kezeli, hanem felnőttként átöleli, felemeli: kilép az elsodortságból.

Az előadás utolsó percében a katonatiszt újra dalra fakad, és a felszabadult, könnyeddé vált Katalint keresztnevén szólongatva ünnepli. Ezzel újra visszatérünk

[52] Magyarországi Szerb Színház: *Rusz Márk Milán – Idegenben keserűbb a sírás… Zenés duett dráma Karády Katalin történetéről*. Idézet az előadás felvételéből, amely nálam megtalálható, 43:46–44:02.
[53] Uo., 47:16–47:34.
[54] Uo., 52:33–52:50.
[55] Uo., 53:50–54:08.
[56] Uo., 1:02:48–1:02:54.
[57] Uo., 1:03:24–1:03:42.
[58] Vajda: *Beszélgetés Karády Katalinnal*; Lips: *Betekintő*, 63.
[59] Szemadám: *A vamp apoteózisa*, 61–63.

a racionális gondolkodási szintre, a felszínre. A vélt vagy valós narratív életepizódok, a dalok és versek váltakozásai segítik az érzelmi és gondolati elmélyülés megfelelő szinten tartását, vagyis, hogy az élmény ne legyen a részalkotó közönség számára megterhelő. A színdarab zárásaként, az A és B típusú emlékhelyektől eltávolodva újra visszatérhetünk a néző jelenbe, lehetőségünk van a részalkotói folyamatban felgyülemlett feszültség elengedésére.

Úgy vélem, hogy a sebezhetőség és a törékenység ábrázolásával, megengedésével a traumatizált nőiség színterének széleskörű, mikro- és makromozzanatainak bejárásával a színdarabban eljuthatunk és eljutunk a Karády-jelenség mint narratív női identitáskonstrukció legigazabb, legvalódibb átérzéséhez és megértéséhez. Felmerül a kérdés, hogy miért kellene engedély a sebezhetőségre és a törékenységre: talán azért, mert a filmszerepeiben erre direkt módon nem minden esetben volt lehetősége, vagy mert 1944 után a filmjeit és a dalait – és ezzel az ő és sokak múltját jelenét és jövőjét – „mint a magyar néplélektől idegen művészeti alkotásokat" betiltották? Az író-rendező – egyben a katonatiszt – átöleli és felemeli a nőt – Karády Katalint –, és a puszta jelenlétével, zenei kíséretével egy olyan biztonságos közeget teremt, amelyben a nő bátran lehet önmaga, emellett megvan annak a kényelme is, hogy annyit oszt meg önmagából, amennyit szeretne. Ez az empátia és feltétel nélküli elfogadás lehetővé teszi a szereplőkben és a részalkotó közönségben is az érzések és a gondolatok szabad áramlását, flow-ját. Ezáltal olyan, mintha ebben a kortalan női misztikában, misztériumban minden a helyére kerülne: lehetőség adódik a test-lélek-szellem hármasságának összekapcsolására, a traumatizált nőiség traumáinak feloldására, a fény által pedig a transzcendens történések és olvasatok ábrázolására. Álláspontom szerint Rusz Márk Milán *Idegenben keserűbb a sírás…* című színdarabja elsősorban a Karády-jelenség mint narratív női identitáskonstrukciónak és a megtestesítőjének, Karády Katalinnak a rehabilitációja, a részalkotó közönség pedig a megtekintés és meghallgatás – átérzés, beleélés és megértés – révén lehetőséget kap arra, hogy a művészetterápiás önismeret perspektívájából autokommunikatív önvizsgálatot tegyen.

Ahogy Király Jenő fogalmazott, Karády Katalin akkor volt sztár, amikor a film virágzó iparág volt, a mozik zsúfoltak, az emberek nem hagytak ki egyetlenegy filmet sem. Amikor a mozi bűnnek számított, és a nő Isten volt és Ördög, illetve a kamaszok sorban álltak a városi mozi előtt, hogy egyenek Karádyból a szemükkel. A mozivarázs újjászületése aligha várható, *de a (férfi és) női misztériumé és varázsé* – például Rusz Márk Milán *Idegenben keserűbb a sírás…* című színdarabjának segítségével – talán igen.[60]

[60] Vö. Király: *Karády mítosza és mágiája; Kicsoda Ön, Karády Katalin?,* Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum, 11:43–12:11. https://www.youtube.com/watch?v=ZuPeXcr2ZsY (Letöltés: 2025. június 5.)

1. táblázat. Az emlékhelyek mint a traumatizált nőiség tartótégelyei 1.

A típusú emlékhely, narratív életepizód (04:00–35:00 perc)	Várakozás az embercsempészre	A gyermekkor (az apai bántalmazás, a svájci út és a feltámadás)	Iskolai évek (az első szereplések)	Rajongás, szülői történetek, korai házasság, menekülés a nyomor elől, találkozás a felfedezőjével (Lábass Juci, Vargha Rezső, Egyed Zoltán)	Egyed Zoltán szerelmi csalódása, a vele való kapcsolat, a színészmesterség elsajátítása 1. (Csathó Kálmánné Aczél Ilona)	A színészmesterség elsajátítása 2., a megterhelő próbák, filmes és színházi szerepek (Heltai Jenő, Bajor Gizi, *Az asszony és az ördög*, Vígszínház, *Halálos tavasz*, Jávor Pál)
B típusú emlékhely, dal/vers (04:00–35 perc)	*Holdvilágos éjszakán* (Eisemann Mihály, Zágon István)	*Ahol az ember felmászik a fára* (Harmath Imre, Ábrahám Pál)	*Csak egy kislány van a világon* (Harmath Imre, Ábrahám Pál)	*Szél viszi messze* (Pápai Molnár Kálmán)	*A vén cigány* (Vörösmarty Mihály) *A két szemed szeretett legtovább* (Nadányi Zoltán, Polgár Tibor)	*Mindig az a perc a legszebb perc…* (Mihály István, Fényes Szabolcs)

2. táblázat. Az emlékhelyek mint a traumatizált nőiség tartótégelyei 2.

A típusú emlékhely, narratív életepizód (35:00–69:00 perc)	Élet a filmgyárban, városi és vidéki fellépések, a második világháború kitörése, „szerelem” Ujszászy István iránt	„Szerelem” és háború, randevúk, eljegyzés, hírszerzés, politika, G. Dénes György hazahozatala, kortalan női misztika	A gyermekek megmentése, gondolás a hadifogságba esettekre (Makk Joli, Mohácsi Ilona)	Magyarország német megszállása, Gestapo általi elhurcolása és megkínzása, Budapest romokban, Ujszászy Istvánt egy fogolycsere során átadják az oroszoknak, a sok verés miatt nem lehet többé gyermeke, Ujszászy kivégzésének híre	Siker a rommá bombázott Budapest Operettszínházában, *Sybill*, *Bál a Savoyban*, *Fekete liliom*, Ujszászy István utáni „vágyakozás” (Honthy Hanna)	Nem kívánatos személlyé válik, mindeközben a színházak pénztárainál hatalmas tömegek várják, de a pártközpont utasítására vidékre irányítják, adósságok, az emigráció megtervezése
B típusú emlékhely, dal/vers (35:00–69:00 perc)	*Gyévuska* (Matvej Iszakovics Blanter, Mihail Vasziljevics Iszakovszkij)	*Jó éjt, drága kis hadnagyom, részlet* (Mihály István, Fényes Lóránd és Fényes Szabolcs) *Valahol Oroszországban,* részlet (Kovách Kálmán, De Fries Károly) *Ez lett a vesztünk,* részlet (Nadányi Zoltán, Polgár Tibor)	*Szép napfényes magyar rónaság* (Ábrahám Pál)	*Mondd, hol van a sok virág* (G. Dénes György, Pete Seeger) Marlene Dietrich is elénekelte	*Katyusa* (Matvej Iszakovics Blanter, Mihail Vasziljevics Iszakovszkij)	*Honvágy* (De Fries Károly, Kristóf Károly)

Függelék

Ki volt Karády Katalin?

Karády Katalin (születési név: Kanczler Katalin Mária) színész- és énekesnő életpályájának a jelen vizsgálattal releváns – narratív identitáskonstrukciós[61] – aspektusai a következők:

- Egy szegény családba született nő (1910. december 8.), aki sorban a hetedik gyermekként látta meg a napvilágot.
- Őt és testvéreit számos alkalommal fizikailag bántalmazta az édesapjuk.
- Gyermekkorában – az édesapja tiltása ellenére – nagyon szeretett színházba járni, példaképe Lábass Juci színésznő volt.
- Nem intézményi környezetben tanult színjátszást, ezért nem volt birtokában a színiiskolában elsajátítható tudásnak.
- A Pesti Színházban, 1939-ben kezdte karrierjét.
- Az első, egyben máig emblematikus filmjét szintén 1939-ben mutatták be *Halálos tavasz* címmel, amelyben elemi erejű szexualitásával meghódította a nézők egy jelentős részét, míg mások szemében a mozgókép – ma már legfeljebb sejtelmesnek nevezhető – erotikus jelenetei felháborodást váltottak ki.
- 1939 és 1948 között 10 különböző színdarabban játszott.
- 1939 és 1944 között 22 filmben játszott.
- 1944. április 5-én mutatták be *Machita*[62] című filmjét, amelyben egy kémnőt alakított. Karády személye és a kémnő-szerep között a nézők könnyedén hasonlóságokat fedezhettek fel, mivel a színésznő (színészi előképzettségének hiánya ellenére) továbbra is mély átéléssel alakította szerepeit. A hasonlóság felfedezését erősíthette az Ujszászy István tábornokkal kötött barátsága és az is, hogy a filmet 1945. március 19-ig (tehát a Magyarország német megszállását követő egy évben) összesen öt-hat alkalommal vetítették a mozik.
- 1944. április 17-én letartóztatta és megkínozta a Gestapo, de ő ember maradt az embertelenségben. Letartóztatása oka a kém szerepről terjedő hírek

[61] A Karády-jelenség narratív identitáskonstrukciós elemzését lásd Lips: *A Doppelgänger-effektus*, 193–203.

[62] Rodriguez Endre: *Machita*, 1943. A film történetének ismertetését és narratív identitáskonstrukciós elemzését lásd Lips: *Női sorsokba fordult történelem.* A mozgókép a Nemzeti Filmintézet (NFI) és a Nemzeti Audiovizuális Archívum (NAVA) gyűjteményében is megtalálható.

mellett az is lehetetett, hogy nyíltan kiállt zsidó származású barátai mellett: Ujszászy segítségével megmentette Békeffy Istvánt és G. Dénes Györgyöt, valamint gyermekek egy csoportját.

- 1944 után a filmjeit és a dalait „mint a magyar néplélektől idegen művészeti alkotásokat" betiltották.
- 1944 után két filmben játszott.
- 1951-ben elhagyta Magyarországot, és São Paulóban, majd New Yorkban élt.
- 1990-ben halt meg New Yorkban, majd Budapesten helyezték örök nyugalomra.[63]

Irodalomjegyzék

Brook, Peter: Az ördög neve: unalom I., *Színház*, 25. évf., 1992/3, 37–44.

Csengery Judit: *Greta Garbo*, Budapest, Zeneműkiadó, 1986.

Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi, 2009.

Frey, David S.: Mata Hari or the Body of the Nation? Interpretations of Katalin Karády, *Hungarian Studies Review*, 2014/1–2, 89–106.

Gajdó Tamás – Magyar Nóra – Péter Zsolt: *Ne kérdezd, ki voltam. Karády Katalin, a díva emlékére*, Budapest, Szépmíves – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2016.

Hankiss Ágnes: *Kötéltánc*, Budapest, szerzői kiadás, 1987.

Hartai László et al. (szerk.): *Film- és médiafogalmak kisszótára*, Budapest, Korona, 2002.

Hamvadó cigarettavég, Magyarországi Szerb Színház. https://magyarorszagiszerbszinhaz.hu/repertoarok/hamvado-cigarettaveg/

István Mária: *Látványtervezés Németh Antal színpadán (1929–1944)*, Budapest, Akadémiai, 1996.

Karády Katalin: *Hogy lettem színésznő,* Budapest, Wanner, 1941.

Karády Katalin: *Hogyan lettem színésznő?,* Budapest, Szépirodalmi, 1989.

Király Jenő: A tömegművészet a társadalmi kommunikációban, *Kultúra és Közösség*, 10. évf., 1983/5, 91–108.

Király Jenő: *Karády mítosza és mágiája*, Budapest, Háttér Lap- és Könyvkiadó, 1989.

Lakatos Gabriella: „Én olyan rettenetesen gyűlölöm, ahogy még nem szerettem senkit". A magyar screwball comedy 1931 és 1944 között, *Metropolis*, XVIII. évf., 2014/3, 24–40.

Lips Adrián – Mátravölgyi Dorottya – Sepsi Enikő – Sztruhár Bettina (szerk.): *Szeleczky Zita életútja és válogatott magánlevelezése*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2020.

[63] Vö. Karády Katalin: *Hogy lettem színésznő*; uő: *Hogyan lettem színésznő?*; Gajdó–Magyar–Péter: *Ne kérdezd, ki voltam*; Lips: *A Doppelgänger-effektus,* 193–203; uő: *Betekintő*, 63; uő: *Női sorsokba fordult történelem.*

Lips Adrián: A Doppelgänger-effektus identitáskonstruáló szerepe a Karády-jelenségben, in Boros Gábor et al. (szerk.): *Non est volentis. A Benda Kálmán Szakkollégium legjobb hallgatói munkái (2017–2021)*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2021, 193–203.

Lips Adrián: A trianoni trauma alkotóművészi reprezentációja Szeleczky Zita filmjeiben, *Jogtörténeti Szemle*, XIX. évf., 2021/3, 35–42.

Lips Adrián: A „(be)tiltott" és az elbeszélhetetlen. Karády-nosztalgia az 1970-es, 80-as években, *Betekintő*, 15. évf., 2021/4, 49–73.

Lips Adrián: Az egyetemi hallgatói én COVID–19 pandémia idején. A művészetterápiás önismereti csoportmódszer egyetemi kurzus keretében megvalósítható elemei, *Scholia Iuvenum Humaniora*, 2021/1, 50–57.

Lips Adrián: *Női sorsokba fordult történelem. Közép-kelet-európai, női identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók Szeleczky Zita és Karády Katalin filmjeiben, színházi sajtómegjelenéseiben 1936-tól 1944-ig és magánlevelezéseiben 1945-től 1951-ig*, doktori értekezés, Budapest, Budapesti Corvinus Egyetem, Szociológia és Kommunikációtudomány Doktori Iskola, 2022.

Lotman, Juri M.: *Universe of the Mind. A semiotic theorie of culture,* trans. Ann Shukman, London – New York, I. B. Tauris, 2001, 20–35.

Mulvey, Laura: A vizuális élvezet és az elbeszélő film, ford. Juhász Vera, *Metropolis*, IV. évf., 2000/4, 12–23.

Nora, Pierre (dir.): *Les lieux de mémoire I. La République*, Paris, Gallimard, 1984.

Ozsda Erika: Két anyanyelven, *magyarnemzet.hu,* 2020. május 23. https://magyarnemzet.hu/lugas-rovat/2020/05/ket-anyanyelven

Prontvai Vera: *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban. Vidnyánszky Attila és Visky András színházi világa,* Budapest, KRE–L'Harmattan, 2023.

Pusztaszeri László: *Karády és Ujszászy. Párhuzamos életrajz történelmi háttérrel*, Budapest, Kairosz, 2008.

Sipos Balázs: *Sajtó és hatalom a Horthy-korszakban. Politika- és társadalomtörténeti vázlat,* Budapest, Argumentum, 2011.

Sipos Balázs: Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korban, *Századok*, 148. évf., 2014/1, 3–34.

Sontag, Susan: Notes on Camp, *Partisan Review*, 1964/4, 515–530.

Stőhr Lóránt: *Keserű könnyek. A melodráma a modernitáson túl,* Szeged, Pompeji Alapítvány, 2013.

Szemadám György: A vamp apoteózisa, *Filmvilág*, XXXIII. évf., 1990/1, 61–63.

Szita Szabolcs: Ujszászy István tábornok pályafutása, *Múltunk*, 2006/2., 4–30.

Trahndorff, Karl Friedrich Eusebius: *Aesthetik, oder, Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, Berlin, Maurer, 1827.

Vajda Albert: Beszélgetés Karády Katalinnal, *Slágerpatika*, 1982. április 10., Országos Széchényi Könyvtár, Történeti Interjúk Tára, Vajda Albert hagyatéka.

Vajdovich Györgyi: Vígjátékváltozatok az 1931–1944 közötti magyar filmben, *Metropolis*, XVIII. évf., 2014/3, 8–22.

Vajdovich Györgyi: Szende titkárnők, kacér milliomoslányok. Az 1931–1944 közötti magyar vígjátékok nőképe, *Metropolis*, XX. évf., 2016/4, 8–22.

Wagner, Wilhelm Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Wigand, [1849], 1850.

Filmek

Balogh Béla: *Ópiumkeringő*, 1943.

Kalmár László: *Halálos tavasz*, 1939.

Kicsoda Ön, Karády Katalin?, Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum. https://www.youtube.com/watch?v=ZuPeXcr2ZsY

Rodriguez Endre: *Machita*, 1943.

Színházi előadás

Rusz Márk Milán: *Idegenben keserűbb a sírás… Zenés duett dráma Karády Katalin történetéről*, Magyarországi Szerb Színház, 2014. december 5.

ELEKTROMOS KISÜLÉSEK TOMPA GÁBOR BECKETT-RENDEZÉSEIBEN

Rákóczy Anita

Beckett minden játéka túlélésjáték. Mindannyian ezt játsszuk. Mert ha minden percben tudatában lennénk annak, hogy meghalunk, az élet elviselhetetlenné válna. Beckett az Istennel csatázik. Azt kéri számon tőle, hogy miért nem avatkozik be azonnal. Ha létezel, lépj közbe, cselekedj most! Nem a végítéletkor. Minden írásában ott van ez a várakozás. Ez a csodavárás.[1]

Az elektromos kisülések vizsgálatát Tompa Gábor Beckett-rendezéseiben nem az elektromos kisüléseknél kell kezdeni. Minden esetben hosszú út vezet el hozzájuk a színpadi történések jelen idejében, amelyet a nézőnek-olvasónak is végig kell járnia, ha meg akarja érteni a váratlan fényjelenségek dramaturgiáját Winnie és Willie, Vladimir és Estragon, Hamm és Clov világában. Tompa Gábor nemzetközi szinten ismert és elismert rendező, a Kolozsvári Állami Magyar Színház igazgatója és művészeti vezetője, az Európai Színházi Unió negyedszer újraválasztott elnöke, de még ennél is fontosabb, hogy a nevéhez fűződik a legtöbb magyar nyelvű Beckett-előadás létrehozása. 1979-ben, még egyetemi hallgatóként rendezte meg az *Ó, azok a szép napok*at, és – Steven Connor és Romhányi Török Gábor szavait idézve – életfogytiglani ítélete[2] Beckett vonatkozásában azóta is tart. A *Godot-ra várvá*t háromszor vitte színpadra magyar nyelven, ötször pedig vendégrendezőként (Szigligeti Színház, Szolnok, 1992; Vígszínház, Budapest, 2003; Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2005; Staatstheater, Freiburg, Kammerspiele, 1995; Lyric Theatre, Belfast, 1999; Manitoba Theatre Centre,

[1] Florica Ichim: *Tompa Gábor. Beszélgetések hat felvonásban*, Csíkszereda, Pallas–Akadémia, 2004, 109. A tanulmány létrejöttét a KRE kutatási pályázata támogatta.

[2] Romhányi Török Gábor: My Way with the Work of Samuel Beckett, in Rákóczy Anita – Mariko Hori Tanaka – Nicholas Johnson (eds.): *Influencing Beckett / Beckett Influencing*, Budapest–Paris, KRE–L'Harmattan, 2020, 142–143.

Winnipeg, 2001; Theodore and Adele Shank Theatre, San Diego, 2017; Teatro Nacional São João, Porto, 2021).[3] *A játszma végé*t háromszor, a *Játék*ot egyszer rendezte, és most készül a bukaresti *Ó, azok a szép napok* bemutatójára. Nagy András úgy fogalmaz, hogy Tompa dinamikusan növekvő életműve

> talán éppen azért tartogat folyamatosan izgalmas kísérleteket és meglepetéseket, mert egykor saját sorsában és felnövekedésében (művészi) áldássá tudott válni az, ami egyébként (történelmi) átok volt, mert eszmélkedésének legfontosabb éveiben a szellemi légszomj és a színházi zsenialitás légritka tere elválaszthatatlannak bizonyult Bukarestben is és Kolozsvárott is, s akinek utóbb fontos, nagy rendezései alkalmat adtak arra is, hogy ne csak színházi hagyományok és kultúrák között teremtse meg a kölcsönhatások ihlető rendszerét, de mindezek fölött is: ott, ahol ezek az esztétikai „dialektusok" mégiscsak egy egyetemesebb nyelv személyes beszédmódjaként mutatkoznak meg.[4]

Tompa Gábor Beckett-rendezéseiben kezdettől fogva vonzódott az elektromossághoz, az árammal működő, de a színpadon lehetőleg vagy meghibásodó, vagy hirtelen önálló életre kelő tárgyakhoz és fényekhez. Másodéves diákként rendezte meg először az *Ó, azok a szép napok*at az akkor huszonhat éves Aurora Leontével az egyébként középkorú Winnie szerepében, aki az első felvonásban derékig, a második felvonásban nyakig a földbe ásva éli vidám napjait férjével, Willie-vel valahol a háta mögött. Akkor még a Beckett szerzői utasításaihoz való hűség helyett (ami később alapvető lett Tompa számára, hiszen Beckett műveit partitúráknak tekinti, ahol egyetlen hang és tempójelzés sem felesleges) az egyén és a hatalom viszonyát kereste a drámában: „számomra Winnie lázadása, aki semmiképpen nem nyugodott bele a helyzetébe, egyúttal generációm lázadása is volt, az elásott, földbe tiport szabadságunk miatt".[5] Akkoriban sok ellenzéki, szubverzív előadást, rendezővizsgát csináltak az egyetemen, „mert ott lehetett"; tanára, Liviu Ciulei eljött a próbákra, és azt mondta, hogy „nagyon jó, semmi köze nincs Becketthez, de nagyon jó".[6] Tompa 1979-es értelmezésében Winnie bezártságának egyértelműen külső oka volt, a rendszer, a hatalom tette tehetet-

[3] Rákóczy Anita: *Samuel Beckett's* Endgame *and Hungarian Opening Gambits*, Budapest–Paris, KRE–L'Harmattan, 2021, 82–83.

[4] Nagy András: Beckett – múlt időben, *színház.hu*, 2003. augusztus 11. https://szinhaz.hu/2003/08/11/beckett_mult_id_ben (Letöltés: 2025. július 22.)

[5] Ichim: *Tompa Gábor*, 189.

[6] Rákóczy Anita: „Ahogy valaki prima vista lejátszik valamit, úgy kell belevetnie magát": Tompa Gábor, in uő: *Beckett, színház, találkozások. Interjúk és interpretációk*, Budapest, L'Harmattan, 2024, 60.

lenné, vette el a jövőjét és cselekvési lehetőségeit, bár Beckett darabjában erre semmi nem utal, Winnie állapotára nem kapunk egyértelmű magyarázatot. Elmondható ugyan, hogy házassága ingerszegény: Willie, bár jelen van a buckája mögött egy felesége által nem látható helyen, mégis elengedte Winnie kezét, nem beszélget vele, hozzá se szól, a darab végéig rá se néz, és ha nagyritkán, asszonya kitartó unszolására odamormol a nőnek fél mondatot válaszul, az Winnie számára ünnep. De egy másik olvasatban Winnie és Willie kapcsolatában egy teljesen átlagos házaspár évtizedek óta tartó összetartozását látjuk, saját magunkat a nappalinkban a tévé előtt, ahol nem tűnik fel az, hogy mióta, hány méter mélyre vagyunk már beásva a földbe, és egymástól milyen távolságra. Willie olvassa az újsághirdetéseket, Winnie a táskájában matat, naponta többször rutinszerűen számbavéve a háziasszonyoknak elengedhetetlenül szükséges kellékeket, a túlélőcsomagját. Ez a táska Winnie leghűségesebb társa, amely elkíséri az ébredést jelző reggeli csengetéstől az esti csengetésig, hiszen akar, nem akar, ébredni kell, aludni kell, amikor a csengő megszólal. Benne van a fogkeféje, valódi sertéssörte, a fogkrémes tubus, amelyből alig tud már magának kipréselni valamit, mert itt is minden fogyóban van, ahogy Estragonék sárgarépája is, de ez még mindig jobb helyzet, mint *A játszma vége*ben, ahol már elfogytak a készletek: nincs kása, nincs drazsé, nincs lámpaolaj, nincs fűrészpor a szülők kukájában, amibe a dolgukat végezzék, nincs többé apály, dagály, nincsenek biciklik, és nincs fájdalomcsillapító. De Winnie táskájában még van tükör, szemüveg, néhány csepp orvosság a kis üveg alján, egy szájrúzs vége és egy revolver. Ezek a holmik megadják neki azt az érzést, hogy karban tartja, ápolja magát még olyankor is, amikor sokan feladnák, de legfőképpen azt, hogy nála van az irányítás. A táska körülhatárolja a szűk teret és viszonyrendszert, ahol Winnie diszponál a saját sorsa felett.

Tompa éppen ezt a biztonságérzetet bolygatja meg, amikor az *Ó, azok a szép napok* egy pontján egy elektromos kisautó váratlanul megindul azon a dombon, amit Tompa a derékig földbe ásott Winnie köré hulladékokból felépített.

> Találtam egy gyönyörű kis Rolls-Royce autót, ami konyakos pohártartó volt. Hazautaztam Bukarestből Vásárhelyre édesanyámnak egy barátnőjéhez. Amikor édesanyám ezt a barátnőjét meglátogatta, akkor mentem én is. Szerettem ott lenni, ódon környezet, az édesapja ügyvéd volt, de már rég nyugalmazott ügyvéd, Lajos bácsi. Ott volt ez a Rolls-Royce kisautó, és egy *Tea for Two*-hoz hasonló, 1920-as évekbeli dalt játszott. Aranyozott kerekek voltak, és hátul volt a pótkerék, ahogy szokott lenni a régi autóknál, és ha azt a pótkereket elforgattad, akkor felhúzta a rugóját, és lejátszotta a dalt. Ott rögtön eszembe jutott ez a lehetőség, magammal vittem az autót, azt találtam ki,

> hogy ez az egyetlen tárgy, amit Winnie nem tud elveszíteni, mert véletlenül, ahogy keresgél a táskában, egyszer csak kiteszi a Rolls-Royce-ot, és az autó elindul lefelé.[7]

Az elektromos kisautó, amely persze nem szerepel Beckett drámájában, váratlanul elkezd lefelé gurulni a lejtőn, hangosan zenél, aztán megakad valamiben, leáll, de tovább zenél megállíthatatlanul, miközben Winnie, mintha agnóziás lenne, egyszer csak összekeveri a számára egyébként oly ismerős tárgyakat: a pisztollyal mechanikusan fogat mos, a fogkefével megfésülködik, és a fésűvel öngyilkos akar lenni. Egyetlen pillanat alatt dől össze a jól begyakorolt koreográfia, amit Winnie egy életen át felépített, a nő tárgytól tárgyig, csengőtől csengőig tartó, törékeny biztonsága. Winnie elveszíti a kapaszkodóit. De a Rolls-Royce nem csak a szakadékot nyitja meg, nem csak arra hivatott, hogy tanúi lehessünk annak, milyen, amikor Winnie megtartó automatizmusai összeomlanak, milyen, amikor mindent elveszít, és még csak nem is tud róla, hiszen ugyanolyan bőszen végzi a dolgát a táska tartalmával, mint eddig. Winnie cselekvéssora a megrekedt elektromos kisautó el nem hallgattatható zenéjével költészetté válik: felmerül a kérdés, hogy vajon bármivel több értelme van-e fésűvel fésülködni, mint fogkefével – Winnie a legkiszolgáltatottabb állapotában mégis győzedelmes, és „glóriával átallépi"[8] a mélységet, amelybe belezuhanhatna.

Ugyanilyen „duplafenekű dolog"[9] Tompa szerint a napernyő-kigyúlás jelenet, amikor Winnie a nyitott ernyőt hosszan maga fölé emeli, forgatja, egyre nehezebben bírja, egyik kezéből a másikba teszi, két kézzel fogja, tartja, tartja, majd az ernyő egyszer csak meggyullad a napon. „Ez az egyik legfontosabb pillanat a darabban. A méltó meghalás kérdése minden Beckett-drámában megjelenik. Hogyha egy lángra lobbanó esernyő egy égi jel, mint Mózesnek a csipkebokor, akkor valamilyen küldetése van ennek a Winnie-nek, és mások miatt szenved, tehát valami értelemmel telik meg a helyzete. Igen ám, de hogyha csak a hőségtől van, akkor ami ránk vár, az a teljesen szörnyű fizikai halál."[10] Beckett így jellemzi Winnie helyzetét Brenda Bruce színésznőnek:

> Hát, azt gondoltam, hogy a legrosszabb dolog, ami megtörténhet bárkivel, az lenne, hogy nem hagynak elaludni, és éppen mikor álomra hajtanád a fejed, jön egy „dong", és ébren kell maradnod, elevenen a földbe süllyedve, amely tele van hangyával; és a nap süt szakadatlanul éjjel-nappal, és nincs sehol egy fa… nincs árnyék, semmi nincs,

[7] Rákóczy: *Beckett, színház, találkozások*, 63.
[8] Madách Imre: *Az ember tragédiája*. https://mek.oszk.hu/00800/00875/html/html/embtr11.htm (Letöltés: 2025. május 17.)
[9] Rákóczy: *Beckett, színház, találkozások*, 64.
[10] Uo.

> és az a csengő mindig felébreszt, és egy kis táskányi holmi minden, amid van, hogy átkísérjen az életen. És azt gondoltam, ki tudna ezzel dalolva megbirkózni? Csakis egy nő lenne képes rá.[11]

Tompa *Godot-ra várva* rendezéseinek állandó eleme egy régi, kiszuperált tévékészülék, kilógó kábeleivel odahányva a színpad egy frekventált helyére, egy gazdátlan cipőkből álló szemétkupac tetejére. Both András 1999-ben, Belfastban csinálta meg először Tompának azt az ötletét, amely kisebb változtatásokkal máig a *Godot* díszlete: tágas, üres tér, amelyet teljes kiterjedésében elhagyott cipők, szandálok, csizmák borítanak, és rajtuk valami fehér por. Mész, hamu, felejtés. Számolatlan cipő, egyenetlen halmokban, amelyeket mintha hirtelen hagytak volna ott viselőik – és nem maradt, aki párokba rendezné őket újra. Mindegyik láthatóan magán viseli a hordás jegyeit, szinte látjuk a lábakat, amelyek kitaposták őket, a térdeket, nadrágokat, szoknyákat és arcokat.[12] Pauer Gyula *Cipők a Duna-parton* című holokauszt-emlékművének közeli rokona ez a színpadkép, amely Tompa portói rendezésében kidobott mobiltelefonokkal is bővült, amelyek a 21. században legalább annyira jelölik a használójukat vagy azok hiányát, mint a cipők. Tompa eredeti terve az volt, hogy üres teret hoz létre. Both András felteszi a kérdést, hogy „Mi ez az üres tér?", majd feltárja a díszlet koncepcióját:

> A hetvenes és nyolcvanas évek konceptuális művészetéhez kell visszanyúlnunk, a jelölés és a jelentés fogalmához […]. Ki tudod-e fejezni ürességgel az ürességet? Hogyan csináld? Aztán arra kérdezel rá, hogy mi az üresség. A kitöltetlen, kozmikus űr? Jelent ez bármit? És rájössz, hogy az ürességet valami olyasmivel kell kifejezned, ami azt jelölni képes. […] A színpad tárgyi világának létrehozását ez a felismerés inspirálta.[13]

Nem tűnik fel a kikukázott, régi tévé a legnagyobb cipőtorony tetején, beleillik az emberiség által termelt digitális hulladék, civilizációs szemét koncepciójába, amellyel Bothék később kibővítették a díszletet. Nem fordítunk rá különösebb figyelmet egészen addig a pillanatig, amikor egyszer csak váratlanul magától bekapcsol, úgy, hogy senki a színpadon a közelébe sem ment, áram alá kerül, pedig nem csatlakozik áramforráshoz, és képernyőjén megjelenik a Fiú. A Fiú, a

[11] James Knowlson: *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996, 447. Fordította: Rákóczy Anita.

[12] Rákóczy–Tanaka–Johnson (eds.): *Influencing Beckett*, 91.

[13] Fátima Castro Silva: „A kétségbeesés a remény legfelső foka". Tompa Gábor és Both András beszélgetése a *Godot-ra várva* bemutatója előtt, *Szcenárium*, IX. évf., 2021/6, 3. Fordította: Albert Dénes.

Gyermek, akit Godot küldött Vladimirhez és Estragonhoz, hogy megüzenje nekik, ma nem tud jönni, de holnap feltétlenül eljön. Itt is megtalálható ugyanaz a kettősség, mint Winnie esernyőjének meggyulladásakor és a Rolls-Royce-jelenet esetében, hiszen túlmutat minden irónián az egyértelműen vádló, számonkérő gesztus, hogy Tompa Godot küldöttjének fizikai megjelenését közvetetté teszi, egy másik világszintről sugározza virtuális élményként, és nem akárhová helyezi el ezt a jelenést: rárendezi az auschwitzi cipőpiramis legtetejére. Nézz le az izzó trónodról, és lásd, mit csináltál, mi történt itt azokkal a „milliókkal meg milliókkal".[14] De a Fiú megjelenése mégiscsak az első és (felvonásonként értve) az egyetlen kapcsolat azzal, akit Vladimir és Estragon annyira várnak, mégis egy bizonyság, hogy Godot létezik, és számon tartja őket, még akkor is, ha nem jön el. A Fiú, mintha egy közös stúdióban lennének élő adásban, minden mozdulatukat követi a tekintetével, feje mozgásával, válaszol a kérdéseikre, figyeli, ahogy Vladimirék járkálnak a tévé előtt. Majd Vladimir kérdésére, hogy „ugye láttál bennünket?",[15] a Fiú egyszerre eltűnik, és a hangyás képernyő elektromos zúgása marad a helyén, még egy rövid ideig digitális nyomot hagyva maga után. Visky András, a Kolozsvári Magyar Színház művészeti vezetője és számos Tompa-produkció dramaturgja szerint a *Godot-ra várva* világa egy teljesen visszhang nélküli tér, ahol Isten magára hagyta az embert, így a kapcsolatfelvétel hagyományos módjai nem működnek többé.[16] A *szent* kizárólag blaszfémia útján jelenti be önmagát, és teljességgel felismerhetetlen. „Isten kívül került a megszólíthatóság határán; az emberi nyelv már nem emlékszik arra, hogyan közelítse meg Istent."[17] Amikor Tompa először rendezte Szolnokon az előadást, a dramaturggal, Szeredás Andrással sokat beszélgettek arról, hogy Vladimir miért keresi a választ arra, hogy valóban üdvözült-e az egyik lator. „Nem rossz százalék, ugye? Tehát azt mondja, hogy ha a kettőből az egyik üdvözül legalább, akkor érdemes várakozni. Viszont a négy evangélista közül csak az egyik beszél az üdvözült latorról. Tehát az esélyek milyen kicsik tulajdonképpen. Ez a folyamatos keresés, ennek a válasznak a keresése, hogy vajon üdvözült-e az egyik lator, ez indított el."[18]

[14] Samuel Beckett: *Összes drámái*, ford. Kolozsvári Grandpierre Emil, Budapest, Európa, 1998, 65.
[15] Uo., 57.
[16] Vö. Prontvai Vera: *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban. Vidnyánszky Attila és Visky András színházi világa,* Budapest, KRE–L'Harmattan, 2023, 57–59.
[17] Visky András: Art Vital. The Theatre of Prophet Ezekiel, konferencia-előadás, Vallás és Művészet Konferencia, Károli Gáspár Református Egyetem, 2015. május 8., in Rákóczy–Tanaka–Johnson (eds.): *Influencing Beckett*, 94.
[18] Rákóczy: *Beckett, színház, találkozások*, 71.

Tompa saját állítása szerint a leghűtlenebb Becketthez *A játszma vége* marosvásárhelyi előadásán volt, ahol Visky Andrással feltámasztották a szereplőket. Visky a drámát a becketti dramaturgia összegzésének tekinti, ahol „az a kérdés áll a centrumban, hogy az ember története elmondható-e istentörténetként, és megfordítva, az istentörténetnek vannak-e jelentésképző találkozási pontjai az emberével".[19] A vég kezdete akkor következik be, amikor Clov meglátja a fiút az ablakból. „Ott van az a fiú, akit Clov lát. Számomra mégiscsak a megváltásról szól mindegyik darab"[20] – vallja Tompa, aki a fémfalú atombunkerben, ahol a falak vizesek és sírni tudnak, folyamatosan növeli a feszültséget a tér közepén tolókocsiban ülő, vak Hamm és az őt (és kukákba kényszerített, láb nélküli szüleit, Nagget és Nellt) kiszolgáló Clov között. Amikor az előadás vége felé Clov felmászik a létrára, és bejelenti a fiú érkezését, megadja Hammnek a végső döfést, amitől a legjobban félt, amiért a regényét sem tudta befejezni, nevesül, hogy kiderül az igazság. Clov többet tud a saját múltjáról, gyermekkoráról, mint Hamm sejteni vélte. Clov a kimondás által megváltja őt attól a tehertől, amitől Hamm nem tudott meghalni. Ebben az előadásban Clov el fog menni, elhagyja a bunkert, az első perctől kezdve így van felépítve a produkció dramaturgiai íve. Az utolsó pillanatig a színpad szélén áll persze, útra készen, mozdulatlanul, ahogy Beckett szerzői utasítása szól, de tudjuk, látjuk rajta, hogy elindul majd, és viszi magával az egész apai örökségét.

Viszont, ahogy Clov megáll az ajtóban, akkor történik valami, ott, ahol Beckett drámája befejeződik. Tompa egy kódát rendezett az előadás végére. Sötét. Aztán először erőteljes elektromos kisülések, szikrák látszanak a konyha felől, majd egyszer csak hatalmas fény önti el a színpadot hátul, átlátszik a fémes fal is. A két kör alakú kuka is elkezd fényleni belülről. Majd Nagg és Nell, akik addigra már halottak, kimásznak a kukákból, amelyek falán elkezd folyni a víz, mint az anyaméh, amely megszül, kivizesedik és megürül. Megfogják egymás kezét, majd lassan odamennek Hammhez, aki a színpad közepén ül a székében, ahogy mindig, megfogják a fiuk kezét, átsegítik, és hárman kézenfogva elindulnak hátra, a fény felé.

Tompa Gábor rendezéseiben arra törekszik, hogy „a becketti szöveg jelentésrétegeiből a bibliai réteget is tisztán feltárja":[21]

[19] Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2020, 11.
[20] Rákóczy: *Beckett, színház, találkozások*, 67.
[21] Ichim: *Tompa Gábor*, 183.

> Én beleszerettem Beckett életművébe, ami szerintem ugyanolyan fontossággal bír, mint Shakespeare-é, mert mint minden remekmű, az ő művészete is újragondolja az egész kultúrát. […] Az a művészeti attitűd, amely megtagadja a múltat, nem létezik, mert csak az alkothat maradandót, aki újrafogalmazza az emberiség kultúráját. Beckettnél rendkívülinek tartom ezt a kemény magatartást, melyről egyesek azt állítják, hogy istentagadó. Én ezt nem hiszem. Ő nem ezt mondja, ellenkezőleg. Nála az Isten azért kerül a vádlottak padjára, mert nincs jelen idejű megváltás. Azért van jelen minden művében a várakozás, mert a csoda minden bizonnyal egyszer majd bekövetkezik, ha hiszünk benne. Amikor a *Játszmá*ban Hamm Clovnak arra a kérdésére válaszol, hogy „miért játsszuk minden nap ugyanazt a komédiát?", azt mondja, „megszokásból, hátha történik valami". Ahogy a *Godot*-ban Vladimir megfogalmazza: „mindenkinek végig kell vinnie a maga keresztjét".[22]

Tompánál a váratlan fényjelenségeket, rövidzárlatokat, önálló életre kelő, cselekménymozgatóvá váló elektromos tárgyakat nem a szereplők irányítják. Közös jellemzőjük, hogy általában a legnehezebb pillanatokban, kiszolgáltatottságban, elkeseredésben, a halál közelében találják meg Beckett hőseit a színpadon. Az *Ó, azok a szép napok*ban még csak vágy ébred, sóvárgás a megőrződésre, miközben a Rolls-Royce legyőzhetetlenül zenél a teljes összeomlás közepén, de a *Godot-ra várvá*ban és *A játszma végé*ben megszületik valamiféle kapcsolat az Örökkévalóval, amelynek Tompa színházában az öntörvényű elektromosság a közvetítő közege.

Irodalomjegyzék

Beckett, Samuel: *Összes drámái*, Budapest, Európa, 1998.

Castro Silva, Fátima: „A kétségbeesés a remény legfelső foka". Tompa Gábor és Both András beszélgetése a *Godot-ra várva* bemutatója előtt, *Szcenárium*, IX. évfolyam, 2021/6, 1–8.

Ichim, Florica: *Tompa Gábor. Beszélgetések hat felvonásban*, Csíkszereda, Pallas–Akadémia, 2004.

Knowlson, James: *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996.

Madách Imre: *Az ember tragédiája*. https://mek.oszk.hu/00800/00875/html/html/embtr11.htm

Nagy András: Beckett – múlt időben, *színház.hu,* 2003. augusztus 11. https://szinhaz.hu/2003/08/11/beckett_mult_id_ben

[22] Uo., 109.

Prontvai Vera: *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban. Vidnyánszky Attila és Visky András színházi világa,* Budapest, KRE–L'Harmattan, 2023.

Rákóczy, Anita – Tanaka, Mariko Hori – Johnson, Nicholas (eds.): *Influencing Beckett / Beckett Influencing*, Budapest–Paris, KRE–L'Harmattan, 2020.

Rákóczy Anita: *Samuel Beckett's* Endgame *and Hungarian Opening Gambits*, Budapest–Paris, KRE–L'Harmattan, 2021.

Rákóczy Anita: „Ahogy valaki prima vista lejátszik valamit, úgy kell belevetnie magát": Tompa Gábor, in Rákóczy Anita: *Beckett, színház, találkozások. Interjúk és interpretációk*, Budapest, L'Harmattan, 2024, 59–87.

Rákóczy Anita: *Beckett, színház, találkozások. Interjúk és interpretációk*, Budapest, L'Harmattan, 2024.

Romhányi Török Gábor: My Way with the Work of Samuel Beckett, in Rákóczy Anita – Mariko Hori Tanaka – Nicholas Johnson (eds.): *Influencing Beckett / Beckett Influencing*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2020, 137–144.

Visky András: Art Vital. The Theatre of Prophet Ezekiel, konferencia-előadás, Vallás és Művészet Konferencia, Károli Gáspár Református Egyetem, 2015. május 8.

Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2020.

MISZTÉRIUM-E *AZ ANGYAL VÁLASZOL* FELOLVASÁSPERFORMANSZA ÉS OSCAR WILDE *SALOMÉ*JA DIANA DOBREVA RENDEZÉSÉBEN?

Sepsi Enikő

Az angyal válaszol és a misztériumjáték elméleti megközelítései

Az angyal válaszol felolvasásperformanszát 2023-ban Wajdi Mouawad rendezte, dramaturgjai Kardos Gyöngyi, Juliette Binoche és jómagam voltunk, szereplői Juliette Binoche, Szűcs Nelli, Trill Zsolt, Varga Zsuzsa voltak, a hangeffekteket Hanna Magimel, Juliette Binoche lánya biztosította a Színházi Olimpia keretében a Nemzeti Színházban.[1] A modern kori kinyilatkoztatás szövege titkokat, misztériumokat fejt fel, magyaráz meg, miközben a négy fiatalt, Mallász Gittát, Dallos Hannát, Kreutzer Józsefet és Strausz Lilit 1943–1944 fordulójának poklán át vezeti el a Krisztus-hitig. Ha *Az angyal válaszol* tanításait a Biblia újraértelmezésének tekintjük (a két szöveget ugyanis leginkább az idő, 2000 év választja el egymástól), akkor a történelmi korhoz kötődött eseménysor (Krisztus története) ebben a könyvben is felelevenedik, de egyfajta időtlenségben, ráadásul minél inkább közelednek a beszélgetések az absztrakció és az időtlenség felé, annál inkább verses, rímes formát öltenek a mondatok.

Mallász Gitta a szöveggel kapcsolatban írt *Végakarat*ában így tekint a beszélgetések szövegére:

> *Az Angyal válaszol* egy úttalan út.
> Ezért nem hasonlítható azokhoz a tanításokhoz, amelyek egy előre megjelölt utat követve késztetik fejlődésre a tanítványt.
> *Az Angyal válaszol* nem ír elő semmilyen gesztust, semmilyen szertartást, nem kötődik semmilyen gyakorlathoz, sem helyhez.
> *Az Angyal válaszol* olyan, mint egy falak nélküli templom, amely mindig növekszik.

[1] Itt található egy részlet az előadásból és a próba felvételéből: *videós összefoglaló a nemzet színházából.* https://angyalvalaszol.hu/feny-anyag-eloadas-a-nemzetiben-videos-osszefoglalo/ (Letöltés: 2025. november 13.)

Az Angyal válaszol olyan kinyilatkoztatás, melynek tanítása nem hivatalos intézményeken keresztül hat, hanem egyenesen az emberek szívéhez szól.
És mi a szív?
„A Szentek Szentje.
A hely, ahol *Ő* lakik."[2]

A misztériumjátékról írott elméleti szövegek némelyike fogódzókat jelent a kortárs jelenségek vizsgálatához. Bécsy Tamás a líraiság és a dráma összefüggéseinek vizsgálatakor említi először a misztériumdráma modelljét, és megjegyzi, hogy a „közfelfogás szerint belőlük nőtt ki az igazi dráma".[3] Patrice Pavis szerint az „ó- és újtestamentumi történeteket, szentek életét színre vivő, egyházi ünnepek alkalmával amatőr komédiások által előadott középkori (14–16. századi) dráma".[4] A komédiásokat, főként pantomimeseket és zsonglőröket a szimultán színpadon, egyes színekben olykor karvezetők dirigálták. A misztériumok nagy hatással voltak az Erzsébet-kori és a spanyol dramaturgiára (a Grotowski által is rendezett Calderónra). A 10. és 12. század között kialakuló liturgikus drámáról azt írja Pavis, hogy ez a forma a misztériumjátékok előzményének tekinthető, és kezdetben egyfajta kiegészítésként volt jelen a szertartásokban. A prédikációt tartó pap a templom freskóira mutatva vagy képekkel illusztrálta szentbeszédét, később egy-egy jelenetet párbeszédes formában is előadtak a szentmise keretein belül. A szent szövegeket elismétlő, zsoltárokat éneklő, imákat vagy bibliai magyarázatokat mondó jelenlevők végül el is játszották a feleleventett történetet, ezek a jelenetek később kikerültek a templom falai közül. A források szerint a katolikus liturgia egyes részeinek kibővítése a 9. századtól terjedt el, de bizánci teátrális játékokról már korábbról is maradt feljegyzés. Medgyesy S. Norbert bizonyítja, hogy pl. a csíksomlyói misztériumdrámák témája arra szolgált, hogy „Jézus Krisztus szenvedéseinek bemutatásával a nézőket bűnbánatra, a hittitkokon való elmélkedésre, a gyermekeket pedig a Biblia és az egyház tanításának megismerésére indítsa".[5] A Megváltó szenvedéseivel való közösségvállalás, azok átélése és személyes életre történő vonatkoztatása az egyén önreflexióját hivatott inspirálni, valamint abban segítette a jelenlevőket, hogy saját nehézségeiket, küzdelme-

[2] A *Végakarat* című szöveg Mallász Gitta negyedik magyarázó kötetében jelent meg: *Az angyal válaszol – kis beszélgetések tegnap és ma*, Budapest, Fekete Sas, 2025, 120. A *Végakarat* ezen részének vége az eredeti beszélgetéseket (24. beszélgetés, Gittával) idézi: *Az angyal válaszol*, Budapest, Fekete Sas, 2019, 151.

[3] Bécsy Tamás: A líraiság és a mai dráma I., *Jelenkor*, 14. évf., 1971/6, 531.

[4] Patrice Pavis: *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia, Budapest, L'Harmattan, 2006, 282. (*Misztériumjáték* szócikk.)

[5] Medgyesy S. Norbert: *A csíksomlyói ferences misztériumdrámák forrásai, művelődés- és lelkiségtörténeti háttere,* Piliscsaba–Budapest, PPKE BTK – Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány, 2009, 55.

iket az emberi életet meghaladó dimenzió szférájába helyezzék. A passiójátszás és a szentgyónás a középkorban a teljes búcsú elnyerésével is járt, vagyis mindkét esemény az átmeneti rítusok megtisztító erejével bírt. Végül Erika Fischer-Lichte azt emeli ki, hogy „a 15–16. század passiójátékainak többnapos (Franciaországban egy egész hónapon át tartó) előadásai a városok ünnepi kultúrájának elmaradhatatlan részét képezték, és ily módon végül is hozzátartoztak a népi kultúrához".[6]

A misztérium műfaja

A misztériumvallások vagy misztériumkultuszok az ókori görög-római világ kultuszai voltak, melyeket titoktartás jellemzett. A görög szó a külső szem számára láthatatlan és az emberi nyelvvel kifejezhetetlen dolgok szemlélését jelenti. A fő ünnepekre készülve előadták a mítoszt, amely köré az adott vallás felépült. Ez a – kereszténység szempontjából – középkori eredetű és a barokk korban virágzó műfaj Jézus Krisztus életének eseményeit állítja színpadra költői formában; irodalmi és zenei szempontból értékes, ma is előadható, könnyen érthető és lelki élményt nyújtó szövegekkel. Ilyen értelemben *Az angyal válaszol* nem misztériumjáték, nem is misztériumdráma. Ugyanakkor mégis tekinthető a hittitkokba való bevezetésnek, feltűnően sokszor, harminchétszer szerepel a szövegben a „titok" szó. Csak hogy néhány példát említsünk:

> Nagy titkot mondok:
> FEJJEL NE TERVEZZETEK!
> FEJJEL KIVITELEZZETEK!
> A TERV AZ *ATYÁNÁL* VAN – MINDEN TERV.[7]

Többször előkerül a beszélgetések során az a gondolat is, hogy az ego és az akarás akadályt képez a csodával szemben:

> LÁSD, A CSODA CSAK AKKOR JÖN,
> HA TE NEM VAGY.
> EZ A TITKOK TITKA.
>
> Hiába feszíted magad,
> egy arasszal sem növeled magad.[8]

[6] Erika Fischer-Lichte: *A dráma története,* ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001, 73.
[7] *Az angyal válaszol*, 138. (37. beszélgetés, Gittával.)
[8] Uo., 63. (19. beszélgetés, Lilivel.)

Az „új” és a „régi” nem összeegyeztethető. Az újban nyílik meg a titok:

A valóban Új közeleg.
Téged tanítalak:
Mielőtt cselekszel,
szenteld meg a pillanatot!
Zárd le a régit!
Ne láss, ne hallj régivel!

S ha megnyilatkoztak az Új Szemek benned,
akkor nyisd ki a régit!
Azon keresztül fog áradni az Új Fény.

MERT A TEST CSAK ADÁSRA VALÓ.

(mozdulat lefelé:) Innen többé nem kaphattok semmit,
(mozdulat felfelé:) – csak onnan.
Valójában Új Világ nyílik meg.
Élni fogjátok.
Nem lesz előttetek titok a földön.
Nem lesz nehéz, nem lesz sötét, nem lesz zaj.[9]

A tanítások különbséget tesznek misztérium és miszticizmus között is:

L. Olyan zavarosak a fogalmaim arról, hogy mi a spiritizmus, miszticizmus.
Lilinek a miszticizmusról – a közfelfogásnak megfelelő – kissé dagályos és homályos képzetei voltak.
– Mert nem világos.
Régi ködök és gőzök,
melyek eltakarodnak, ha jön a hajnal.
Tudod, mi egy „titok”?

EGY LÉLEKBŐL FAKADT MOSOLY –
EZ A MISZTIKUM.

Hajótöröttek vacogó nyavalygása –
ez a spiritizmus.

[9] Uo., 70. (21. beszélgetés, Gittával.)

Jelt kívánnak, és jel nekik nem adatik.
Ne halottakat idézzünk,
hanem az Örök életet.[10]

A felolvasás

A felolvasásperformansz szövegkönyvében kevesebb a filozofikus szövegrész, több a cselekvésre utaló rész, mivel a budapesti színházi közönség számára befogadhatóvá kellett tenni a beszélgetéseket. A rendezés legnagyobb kihívása az volt, hogyan lehet a szövegben kibomló egyéni és csoportos élettörténeteket megjeleníteni, s megtartani a szöveg univerzalitását. Végül az eredeti rendezői pozíció, miszerint történelmi eseményként tekint a kötetre, lassan átalakult úgy, hogy a történeti szál megmaradt ugyan, de a tanítások kulcsmozzanatai rendre meg tudtak jelenni. 2023. június 7-én a 10. Színházi Olimpia részeként került sor a Nemzeti Színházban a teltházas eseményre, ahol nagy volt az érdeklődés a szöveg és Juliette Binoche iránt is. Az olimpia nemzetközi hangulatában az előadás során Juliette Binoche franciául olvasta fel az általa megjelenített karaktereket, a háttérben magyar és angol felirattal, míg a magyar színészek magyarul olvasták fel szerepeiket, az angol fordítás kivetítőkön volt olvasható. Dramaturgiailag a felolvasás, miután röviden rekonstruálta a történelmi eseményeket, néhány tematikus csomópont köré épült: az igaz szó, az emberek közé emelt és a bennünk lévő fal, az ember azon feladata, hogy összekötő legyen a teremtett és teremtő világ között, valamint a csend misztikája köré.

A SZÓ – FÉNYHORDOZÓ.
AZ IGAZ SZÓ – SÚLYOS.
A HAZUG SZÓ – SÚLYTALAN.

A Gonosz örül a résnek,
ő minden hazugságok atyja.
A hazugság meglazít, szétbont.
Nem az erőszak rombolja le a falakat,
hanem a hazugság.[11]

A külső falak gyakran belül keletkeznek.

[10] Uo., 102. (28. beszélgetés, Lilivel.)
[11] Uo., 46. (15. beszélgetés, Gittával.)

A fal nem ott van, ahol véled.
Különöset mondok:
Önmagaddal vagy érzéketlen.
[…]
A fal benned van.
Saját kezeddel emelted, s ott megbújtál az ÚR elől.[12]

Emlékszünk Ádám rejtőzködésére a teremtéstörténetből. Elrejtőzött az Úr elől. A fénynélküliség az a fal, amelyet az ember önmagának állít, s ebben raboskodik.

Mily szörnyű börtönök!
Minden börtön megnyílik egykor.
De aki önmaga rabja,
annak nem nyílik meg.
[…]
Örök sötétség, borzalmas, kietlen sötétség.
Fény nélkül lenni, az borzasztó!
Segítsd hát lebontani a falakat!
[…]
Ha benned ég, akkor benned az Ég.
Nincs hát lehetetlen számodra.[13]

Ugyanakkor az ember feladata az, hogy összekötő legyen a teremtő világ („Ég") és a teremtett világ között, hogy áthidalja a kettő közötti rést, ő maga legyen a híd.

Az a hasadás, a sötét szakadék, ami volt,
ami van, de nem lesz, az bennetek is van.

TEREMTETT ÉS TEREMTŐ VILÁG.
A KETTŐ KÖZÖTT: SZAKADÉK.[14]

A misztériumjáték szerkezeti elemeit nem találjuk meg a felolvasásperformanszban, csak a misztériumhoz, titokhoz való viszonyulás különböző eseteit: kicsengő csendek, tibeti hangtálak és meditációs csengő, egyszerűen megszólaló, természetes színészi hanghordozás, többnyelvűség és eltérő angyali karakterek. Feliz-

[12] Uo., 49. (16. beszélgetés, Gittával.)
[13] Uo., 49–50. (16. beszélgetés, Gittával.)
[14] Uo., 60. (19. beszélgetés, Gittával.)

zik a belső tűz, ami összeköt bennünket, hogy az angyal által közvetített „égés" valósággá váljék bennünk. Nem performanszot látunk, hanem egy átformáló erő működését, mely a történelmi időszak mélységeiből egy időn és téren túli teremtő erő felé mozdít el bennünket közösségileg. Ez a transzformáló erő köt össze mindannyiunkat a művészettel.



1. kép. Hanna Magimel a tibeti hangtálakkal. Fotó: Püsök Botond.

Oscar Wilde *Salomé*ja Diana Dobreva rendezésében

A másik példa a bibliai Salomé-történet Oscar Wilde-féle egyfelvonásosa Diana Dobreva bolgár rendező rendezésében, melyet 2024-ben és 2025-ben is játszott a Nemzeti Színház.[15] Oscar Wilde egyfelvonásos tragédiája 1893-ban jelent meg franciául, és 1896-ban be is mutatták Párizsban. Az angol változat bemutatását Nagy-Britanniában egészen 1931-ig nem engedélyezték, mert a bibliai alakok ábrá-

[15] Bemutató: Nemzeti Színház, Budapest, 2024. december 13. Diana Dobreva színpadi változata bibliai idézetek és Alekszander Szekulov írásainak felhasználásával készült. A magyar szöveget Szini Gyula és Kosztolányi Dezső fordításának figyelembevételével Kozma András írta.

zolása akkoriban tiltott volt. Richard Strauss azonos című, 1905-ben bemutatott operájának sikere el is homályosította a forrásul szolgáló szöveget. Oscar Wilde egyfelvonásosában a bibliai történettől eltérően Salomé, a júdeai hercegnő érzékien vonzódik, *horribile dictu* szerelmes Jochanánba, a prófétába (Keresztelő Szent János a bibliai történetben), és az elutasított szerelemből származó már-már beteges vágyakozással színezett bosszú lesz Salomé kérésének, az ezüsttálcán felkínált levágott fejnek az egyik lélektani magyarázata. A másik lehetséges magyarázat – a bibliai történettel összehangzó módon – a Heródes Antipász tetrarchával házasságtörésben élő Heródiás bűnét leleplező prófétai szónak ellenálló anya és a lány ebből fakadó cselekedete – miközben az anya óva inti lányát attól, hogy Heródes Antipásznak táncoljon. Salomé Jochanán iránti vonzalma az Isten utáni vágyakozás is egyben a próféta személyén keresztül, de mivel nem ismeri a szeretet igazi természetét, a tiltott tekintet perverz vággyá, ádáz birtoklássá alakul Heródes Antipász és Salomé esetében egyaránt. A ciszternában a levágott fejet megcsókoló Salométől Heródes Antipász megundorodva szabadul meg: megöleti.



2. kép. Salomé. *Fotó: Eöri Szabó Zsolt.*

A misztériumjáték és a misztériumdráma elemei két részletben lelhetők fel az előadásban: az egyik a kánai menyegző során a vizet borrá változtató Jézus és a

kérést megfogalmazó Mária megjelenése, a történet eljátszása, a másik a Lázárt feltámasztó Jézusnak és Lázár testvéreinek megjelenése, és Lázárnak a színpadon is megjelenített feltámasztása. A Salomé-történet Diana Dobreva rendezésében nem a próféta és az elvetemült Salomé halálával zárul, hanem bibliai idézetekkel, majd végül az *ámen* szóval.



3. kép. Salomé. *Fotó: Eöri Szabó Zsolt.*

Az előadás titokzatosságához hozzájárul Petia Dimanova szuggesztív zenéje és Marina Rajtcsinova jelmezei. A kettős szereposztásban, Martos Hanna és Tabajdi Anna alakításában megjelenő Salomé a szüzességet jelképező hófehér fátylakban suhan, amik szépségét csak sejteni engedik, csupán „hétfátylas" buja tánca közben válik láthatóvá az alakja. A szereplők pazar, kortalan öltözeteket viselnek, amik a történet aktualitását jelzik. Heródes világos ingben és nadrágban járkál, Heródiás aranyban úszó, fénylő ruhakölteményt hord. A többi júdeai és római szereplő abban a korban szokásos ruhákat hord. Trill Zsolt egy állandóan résen lévő, életunt Heródes negyedes fejedelmet alakít, aki fél ugyan az Isten haragjától, de a hatalmának elvesztésétől is. Szűcs Nelli a már kopottabb szépségű, de hatalommal bíró Heródiást, Salomé anyját a sokat látott asszonyok

nyugalmával kelti életre. Berettyán Sándor mélyen formálja meg Jochanánt, az esendő embert, akiben ugyanakkor felismerni a Mindenható semmitől vissza nem riadó prófétáját.

Konklúzió

A misztériumjáték vagy misztériumdráma korabeli formájában nem, csak egyes elemeiben jelenik meg a fenti két példában. Mindkét előadásra jellemző a bibliai titkok fejtegetése, utóbbira a misztérium érzéki megjelenítése a színpadon. Mindkét esetben az alkotók feltett szándéka volt a szellemi-spirituális tartalom letisztult közvetítése. Egyes nézői reakciók szerint Salomé Jochanán iránti vonzalmának színpadi megjelenítésében a blaszfémián túl nekromantikus elemek is fellelhetők Dobreva rendezésében, amelyek távol állnak a bibliai történettől. Még ha engednénk is ennek a feltevésnek, a rendezés koncepciójában ez az Oscar Wilde-i elem sokkal inkább Salomé és Heródiás rendkívül komplikált kapcsolatát, a bűn mélységét és a gonoszság mértéktelenségét teszi plasztikussá.

A bibliai történetek közül Lázár feltámasztása és a víz borrá változtatása jelenik meg a színen, eltérő teret és más idősíkot sugallva, mintegy a misztériumjáték kettős színpadát megidézve.

Az angyal válaszol felolvasásperformanszában megjelenő, következetesen igényes hangú angyal, aki Gitta akaratosabb természetéhez illeszkedik, az angyalnak az adott személyre szabott természete szintén újfajta olvasatát adja annak, amit a hírnöki szerepen túl az angyaloknak a kultúránkban tulajdonítunk. Itt az angyal egészen személyes mesterként, Krisztusra mutató, a világ minden bölcsességét ismerő, igényes és szeretetteljes tanítóként, a szereplők „fényes" feleként jelenik meg. *Az angyal válaszol* nemcsak kortárs dokumentum, hanem a közvetlen istentapasztalás 20. századi megnyilvánulása is, azaz misztika, négy fiatal beavatása saját életük, élethelyzetük és annak természetfeletti aspektusainak mélyebb megértésébe. Mallász Gitta kivételével a társak fiatalon haltak meg, ma mégis huszonöt nyelven olvassák a hozzájuk intézett tanításokat, amelyek egyetemes kinyilatkoztatásoknak is tekinthetők. Nemcsak olvassák, hanem összekapcsolják a modern fizika eredményeivel is: erről szól Philippe Guillemant volt CNRS-kutató munkája Franciaországban vagy Dienes Istváné Magyarországon. A tudat fizikája új utakat nyit meg a természetfelettinek hitt jelenségek előtt: ima, meditáció, látomások, csodálatos gyógyulások. Ezzel egyúttal segíti megérteni Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Gustav Jung, Wolfgang Pauli, Alberto Giacometti és Henri Poincaré bevallottan egy tágabb tudattartományból érkező sejtéseit, inspirációit, melyet az emberi elme utólag racionalizált.

Irodalomjegyzék

Az angyal válaszol, Budapest, Fekete Sas, 2019.

Az angyal válaszol – kis beszélgetések tegnap és ma, Budapest, Fekete Sas, 2025.

Bécsy Tamás: A líraiság és a mai dráma I., *Jelenkor*, 14. évf., 1971/6, 528–538.

Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története,* ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001.

Medgyesy S. Norbert: *A csíksomlyói ferences misztériumdrámák forrásai, művelődés- és lelkiségtörténeti háttere,* Piliscsaba–Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar – Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány, 2009.

Pavis, Patrice: *Színházi szótár,* ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia, Budapest, L'Harmattan, 2006.

NEMZETI HŐS ÉS (NEM) SZENT(?)

A Johanna a máglyán *és az anamorfikus megégetés kérdése – kortárs költői és rituális színházi törekvések fényében*[1]

Hegyi Dániel Tibor

A mű keletkezéstörténete és a Claudel–Honegger-együttműködés

Paul Claudel és Arthur Honegger egyszerre több műfajmegjelöléssel illetett művének egyedi vonása, hogy nem egy előre megírt szöveg utólagos megzenésítése, hanem egy különleges alkotói együttműködés eredményeként született meg. A köztudatban végül oratóriumként kanonizálódott, de a szerzők misztériumjátéknak is tekintették, sőt a színház ősformájával, a ditirambussal is azonosították művüket. Megírására a híres táncos- és színésznő, Ida Rubinstein adta a felkérést, aki 1923-ban középkori misztériumdrámák előadásait látta a Sorbonne-on az egyetem oktatóinak szervezésében. A *Johanna a máglyán* keletkezésének egyik sajátos körülménye, hogy a költő-drámaíró Claudel kezdetben ódzkodott az előtte már sokak által feldolgozott Jeanne d'Arc-témától, ahogyan a zeneszerző Honeggerrel való együttműködéstől is. Claudel fő gondja az volt, hogy „valódi hőst nem lehet fiktív környezetbe helyezni",[2] akinek szavait és gondolatait a kollektív népi-nemzeti-közösségi emlékezet őrzi.[3]

> A nagy történelmi alakok, ellentétben a közhiedelemmel, nem túl hálás témák az írói képzelet számára. Az író meg van fosztva a nélkülözhetetlen alkotói szabadságtól, […] teljes munkája abban áll, hogy kiszínezzen egy számára előrajzolt képet. Az alak, amelynek megpróbál életet, szavakat és mozdulatokat kölcsönözni, nem egyedül az ő gondolatainak szülötte. […]

[1] Jelen tanulmány a Károli Gáspár Református Egyetemen működő Rítus, színház, irodalom kutatócsoport tanulmánykötetében megjelent dolgozat kibővített változata. Dániel Tibor Hegyi: A Theater Play from a Concert Piece; Poetry and Ritual in the Gesamtkunstwerk? On Attila Vidnyánszky's *Joan of Arc at the Stake,* in Johanna Domokos – Enikő Sepsi (eds.): *Poetic Rituality in Theater and Literature*, Budapest–Paris, KRE–L'Harmattan, 2020, 149–164.

[2] Szöllősy András: *Arthur Honegger,* Budapest, Gondolat, 1960, 258.

[3] Uo., 254–255.

> A Történelemből kölcsönözött hős életpályája egy előre megszabott programnak rendelődik alá, minden irányban szökni próbál a műalkotás fiktív és zárt közegéből, mely […] nem külső kényszereknek, hanem saját belső logikájának engedelmeskedik.[4]

A szerző az alkotói folyamatot paratextusként kísérő tanulmányából kölcsönzött szövegrészek arra utalnak, hogy Claudel számára nem csak Johanna esetében okozhatott fejtörést a valós történelmi személyek ábrázolhatóságának kérdése. Emellett azt is sejthetjük kijelentései mögött, hogy a közszolgálatban érdekelt diplomata, miközben költőként ragaszkodott az alkotói szabadsághoz is, tudatos felelősséget érzett Jeanne d'Arc alakjának megrajzolásakor a műalkotás hatására a befogadóban formálódó kép miatt. A művekben megelevenedő karakter ugyanis „annak a közönségnek jelenik meg, mely úgymond már kívülről ismeri őt, és parancsolóan követeli tőle a magvas és végérvényes szavakat, melyek mintha egyedül volnának képesek arra, hogy igazolják, hitelessé tegyék felbukkanását az időben".[5]



1. kép. Paul Claudel (balra) és Arthur Honegger.

[4] Paul Claudel: Egy dithyrambus: Johanna a máglyán, ford. Rideg Zsófia, Pálfi Ágnes, *Szcenárium*, I. évf., 2013/3, 56.
[5] Uo., 56–57.

Claudelt viszont továbbra is foglalkoztatta a kérdés, végül a megoldást a képzőművészetből ismert fogalom, az anamorfózis adta meg számára: eszerint bizonyos műalkotásokat csak egy meghatározott nézőpontból lehet szemlélni ahhoz, hogy megmutatkozhasson „valódi", vagy akár rejtett, áttételes mondanivalójuk. A kifejezés kiválóan szemléltethető Hans Holbein *A követek* című képén keresztül, akinek művészete nagy hatást gyakorolt a költő munkásságára is. Ez a kompozíciós elv tükröződik Holbein, valamint egy ismeretlen 15. századi mester azonos tárgyú képsorozata nyomán ihletett *A halottak tánca (La Danse des Morts)* című, szintén Honeggerrel közös, következő oratóriumán is – ezeket a műveket a *Johanna a máglyán* bázeli ősbemutatója alkalmából ismerte meg a költő.[6] Claudel ebből a kompozíciós elvből kiindulva közelített Jeanne d'Arc rövid, de fordulatokkal teli életéhez is, és ugyanez jelentette számára a kulcsot a mű megírásához is.[7]

Így jött létre a *Johanna a máglyán* egyedülálló szerkezete, amely a hősnő megégetése előtti utolsó pillanatokban, a máglya előtt állva kezdődik, és a cselekmény innen halad időben visszafelé Jeanne d'Arc perétől a francia király megkoronázásán át egészen az orléans-i szűz gyermekkoráig.[8] Majd a Szent Johanna szülőfalujában, Domrémyben, a nép körében töltött gyermekkori évek után következik a zárójelenet, amely – mintegy a mű első jelenetének folytatásaként – a lány megégetését jeleníti meg. Claudel tehát a kronológiai sorrend megfordításával küszöbölte ki a máskülönben jelentős terjedelmű és szövevényes Jeanne d'Arc-történetkör dramatizálásakor jelentkező nehézségeket, s állóképek sorozatában mutatta meg Szent Johanna életének főbb eseményeit. *A selyemcipő* és a *Délforduló* szerzője így „egyetlen valóban zseniálisan kiválasztott pillanat nagyszerű költészetét ragadta meg",[9] és a lineáris cselekmény, az egymásnak feszülő erők, a hagyományos értelemben vett konfliktus, valamint a cselekvő hős mellőzésével valójában nem is drámát, hanem dramatizált epikát hozott létre.[10] Mivel viszont ezek mellett a mű Szent Johanna szubjektív, belső érzéseit és látomásos visszaemlékezéseit ráadásul költői módon fejezi ki, nemcsak az irodalom egyes műnemei, hanem a különböző társművészetek között is kapcsolatot létesít. A kifejezőeszközök mellett már önmagában a *Johanna a máglyán* hármas mű-

[6] Várnai Péter: *Oratóriumok könyve,* Budapest, Zeneműkiadó, 1983, 326.

[7] „Egy életnek, éppúgy mint egy tájnak a megértéséhez ki kell választanunk a nézőpontot, s nincs jobb erre, mint a csúcs. Jeanne d'Arc életének csúcsa a halála, a roueni máglya. […] erről a csúcsról tekinti végig azokat az eseményeket, amelyek odajuttatták. […] a befejezéstől elhívatásának és küldetésének kezdetéig. A haldoklók előtt – úgy mondják – utolsó órájukban végigvonul életük minden eseménye, s a közeli befejezés végleges értelmet ad nekik." Szöllősy: *Arthur Honegger,* 255.

[8] Vö. Claudel: *Egy dithyrambus*, 58–59.

[9] Szöllősy: *Arthur Honegger,* 257.

[10] Uo.

faji besorolása is utalást tesz a *Gesamtkunstwerk* eszméjére, és ez a komplexitás a szöveg, illetve a zene építkezésének alakulásán keresztül is végigkövethető.

Claudel koncepciója, amely tehát az anamorfózis rögzített optikájából tekint vissza Jeanne d'Arc életének fontosabb mozzanataira, összetalálkozik a zenés színház és dramaturgia iránt egész életében fogékony Honegger művészi szándékaival. Az egyén és közösség, egyén(iség) és világ kapcsolatát különbözőképpen már *Judit (Judith)* című operájától fogva behatóan vizsgáló zeneszerző éppen *Johanna*-darabjában jutott el e – Paul de Man-i értelemben vett – bináris oppozíció legteljesebb, legtökéletesebb ábrázolásáig.[11] Ez a törekvés tükröződik a zenedramaturgiában is, amely szintén Claudel instrukciói alapján valósult meg. Noha a műnek fontos jellemzője, hogy a szöveg és a zene többé-kevésbé egyenrangúak, a költő személyisége mégis uralkodó: Honegger maga nyilatkozta, hogy [a műben] „Claudelnek olyan nagy része volt, hogy nem is tartom magam a darab igazi szerzőjének, csak szerény közreműködőnek".[12] Ez a tény mai szemmel nézve azért is különös, mert a mű általában hangversenyszerűen szólal meg, és ekként is kanonizálódott.[13] Ettől a körülménytől, valamint a magára Pilinszkyre is jelentős hatást gyakorló,[14] Szinetár Miklós által színpadra állított szegedi bemutatótól eltekintve azonban hazánkban a *Johanna a máglyán*t elsősorban a muzsikustársadalom és a koncertlátogató közönség ismeri, ahol a mű már az alapfokú zeneoktatásnak is a részét képezi. Szemben a rendkívül összetett szim-

[11] Uo. Vö. Paul de Man: Szemiológia és retorika, ford. Orsós László Jakab, in Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció,* Budapest, Cserépfalvi, 1991, 115–129, továbbá: „Bibliai és mitológiai hősök népesítették be addig [Honegger] színpadait, modern, de személytelen hős vergődött a *Cris du Monde*-ban. Johanna az első történelmi hőse. Bizonyára ő is átérezte Claudel aggályait: valódi hőst nem lehet fiktív környezetbe helyezni. A világ rajzának konkretizálódnia kellett tehát, elképzelt bibliai vagy görög színterek helyett francia hagyományokból, történelmi korszakokat felidéző zenei fordulatokból kellett felépülnie Johanna környezetének." Szöllősy: *Arthur Honegger,* 257–258. Ezt a Claudel fenti dolgozatából idézett konkrét példa is kiválóan érzékelteti: „Napóleon vagy Jézus Krisztus sem olyan marionettfigura, melynek zsinórját bárki a maga kényekedve szerint rángathatja. Amint megjelennek, szegény szerző már semmi mást nem tehet, csak kalaplevéve követheti őket, és ellenőrizheti, minden a helyén van-e ahhoz, hogy lehetőségük legyen szép sorjában kimondani ama történelmi szavakat, melyeknek elhangzását türelmesen várja a közönség." Claudel: *Egy dithyrambus*, 56–57.

[12] Szöllősy: *Arthur Honegger,* 254. Honegger később ugyanezt nyilatkozta *A halottak tánca* esetében is. Várnai: *Oratóriumok könyve,* 326.

[13] Habár ezt az állítást valamelyest cáfolja, hogy a *Johanna a máglyán* – és ezzel általában a legelső Claudel-mű – első magyarországi bemutatójára az Erkel Színházban kerül sor 1958-ban. A játszóhely jellege miatt a magyarországi premiert tehát már ekkor szcenírozott előadásként láthatta a közönség, amely azonban „nem annyira a szövegíró Claudel sikere [volt], mint inkább a fővárosban tizennégy évi száműzetés után újra rendező Németh Antalé." Balogh Géza: Claudel szent színháza, *Szcenárium,* I. évf., 2013/3, 67.

[14] Prontvai: Vera: *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban. Vidnyánszky Attila és Visky András színházi világa,* Budapest, KRE–L'Harmattan, 2023, 52.

bólumrendszerrel dolgozó és komoly elvonatkoztatási készségeket megkövetelő Claudel művészetével, akinek munkásságát „egy francia marionettjátékos, gyűjtő és bábtörténész, Jacques Chesnais tömören így jellemzi: »Költői ihletettsége kétségtelen, de hol az a néző, aki elvisel egy ilyen darabot?«"[15] Tekintettel arra, hogy a kezdetben Mallarmé előadásait látogató és a többek között André Gidedel is barátságba kerülő Claudel is elhatárolódott az André Antoine Théâtre Libre-jével fémjelzett naturalista színháztól, ez a körülmény megnehezítette műveinek a realista esztétika által uralt magyarországi színpadokon való meghonosodását. Magát Claudelt is az zavarta a „hagyományos színházban", hogy „csak a létező, konkrét dolgokat tudja ábrázolni".[16] A nyilvánvaló és közérthető helyett a hiány, vagyis a spirituális és a transzcendentális megragadása foglalkoztatta, amire a távol-keleti *bunraku,* valamint általában a bábjáték iránti rajongását vezethetjük vissza.[17] Talán részben a claudeli korpusz magyarországi kanonizációjának nehézsége miatt viszont a *Johanna a máglyán* elsősorban Honegger, és csak azután Claudel műveként él itthon a köztudatban, utóbbi alkotót pedig inkább versei és olyan prózai darabjai, mint az *Angyali üdvözlet* vagy a nagyszabású *A selyemcipő* szerzőjeként tartják számon. Ennek a körülménynek természetesen az is a hátterében áll, hogy Claudel alkotásai csak igen későn jelentek meg magyar színpadokon,[18] azonban nemcsak a színházi alkotók és a közönség, de kezdetben hazája tudományos közössége is láthatóan idegenkedett „tisztátalan, bonyolult, merész, barokkosan túlzsúfolt írásművészetétől".[19]

Ezzel az „eklektikus vonással" függ össze az is, hogy a költő törekedett darabjában minél nagyobb teret hagyni a zenés elemeknek, és ez már a dramatikus szöveg olvasásakor is egyértelművé válik: a kórus alkalmazása, valamint a szövegben előforduló számos repetíció és az alapvetően francia szövegbe beleszőtt, recitálandó latin kifejezések is a zenés hatáskeltő eszközök megmutatkozását segítik elő.[20] Ugyanakkor ehhez a felsoroláshoz tartozik a mű tablószerű épít-

[15] Balogh: *Claudel szent színháza*, 65.

[16] Uo., 66.

[17] Vö. „A színházi műfajok közül csak a báb- és az árnyszínház képes túllépni a valóságon. Hasonló következtetésre jut, mint *übermarionett*-elméletében Craig." Uo.

[18] Vö. „Ambrus Zoltán már az 1921/22-es évadban tervezi az *Angyali üdvözlet* bemutatását a Nemzeti Színházban, de az Országos Színművészeti Tanács nem járul hozzá. A darab magyarországi bemutatójára hetvennégy évet kell várni. […] *A selyemcipő* pedig csak 2010 októberében kerül bemutatásra Egerben." Uo., 66–67.

[19] Vö. „A második világháború után […] Számos egyetem avatja díszdoktorrá, a Francia Akadémia azonban csak 1946-ban veszi fel tagjai sorába." Uo., 68.

[20] Claudel ezt a következőképpen fogalmazza meg az oratóriumról írott esszéjében: „Ahhoz, hogy megjelenítsük, hogy még egyszer érzékelhetővé tegyük a modern kor közönsége számára Johanna passióját és felemelkedését, úgy tűnt nekem, hogy pusztán csak a szó nem elegendő. Hogy megtartsuk, hogy elviseljük, hogy hordozzuk ezt az örökséget, kellett egy tágas, elementáris lírai

kezése is, amely szintén a több zenetörténeti korszakot átfogó, eklektikus zenét tette indokolttá dramaturgiai szempontból. A *Johanna a máglyán* azért vonultatja fel tehát a zeneszerző korábbi műveire jellemző, elképzelt bibliai vagy mitológiai színterek helyett a francia történelmi hagyomány helyszíneit – és időnként a hangzásvilágukat megidéző zenei betéteket –, mert a mű ezeken a stációkon keresztül szemlélteti azt az egy kimerevített pillanatban ábrázolt folyamatot, aminek hatására Jeanne d'Arc később Franciaország nemzeti hősévé válhatott.[21] Ezért illusztrálja Honegger például VII. Károly reimsi koronázását népdallal, a Johanna felett ítéletet mondó világi hatalmasságok kártyapartiját középkori udvari zenével, a domrémyi gyermekkort gyermekdallal, illetve használ jazzes beütésű zenét Jeanne d'Arc perénél. A műben különösen három jelenet szemlélteti legjobban az orléans-i szűz sorsának – valamint későbbi társadalmi funkciójának – alakulását (kártyajelenet, Reims, gyermekkor), mert ezekben a „jelenetekben válik Johanna nemcsak nemzeti, hanem népi hőssé is, ezekben kapcsolódik a maga történelmi környezetéhez, és ezeken keresztül válik egységessé a darab szemlélete" is.[22]

Összességében tehát kijelenthetjük, hogy a két alkotó együttes felkérése és Claudel kezdeti távolságtartása ellenére a megvalósult együttműködés termékenyítő erővel hatott az alapvetően két eltérő hagyományból táplálkozó szerzőre. „A katolikus megújulásban aktív szerepet játszó"[23] Claudel és a svájci protestáns közegből származó Honegger egy dramaturgiailag és mondanivalóban is összetartó alkotói koncepciót hozott létre, amelynek köszönhetően a *Johanna a máglyán* sikerrel mutatott fel egy kettős Johanna-képet. Az oratórium egyfelől szentként, szakrális ikonként tüntette fel az orléans-i szűz alakját, másfelől a francia történelemben betöltött népi-nemzeti hős szerepét is kifejezésre juttatta. Mindemellett pedig az 1934-ben született (és zenés változatában 1935-ben bemutatott) darab a korabeli aktuálpolitikai körülményeket sem hagyta figyelmen kívül: Szent Johanna alakján keresztül hívta fel a figyelmet a második világháború felé sodródó korabeli Európa helyzetére.[24] Mindemellett arra az összetartó erőre, amely az önfeláldozás és az önzetlenség erejével képes lehet egységet

közeg. […] A zene teszi intenzívebbé a ritmust, a szenvedélyeknek a zene ad tápot, hogy kibomoljék az akkord és megnyíljék a szív, a zene meríti érzelembe és gondolatba a szót, és miközben szól, a zene hallgat is." Claudel: *Egy dithyrambus,* 59.

[21] Vö. a fenti „az örökség hordozása" megfogalmazással.

[22] Szöllősy: *Arthur Honegger,* 258. Honegger gregoriánt és népzenét is mindig csak indokolt esetben használ a műben: csak olyan esetben, amikor a közösségi összetartozás (világi, vallási) érzését kívánja felerősíteni. Uo., 259–266.

[23] Rechtenwald Kristóf: Johanna újra a máglyán, *vivalamusical.hu.* https://www.vivalamusical.hu/johanna-ujra-a-maglyan/ (Letöltés: 2019. november 23.)

[24] Szöllősy: *Arthur Honegger,* 259.

teremteni a széttartó, illetve a 20. század első felében egyre inkább egymásnak feszülő politikai ideológiák harca közepette. A szerzőpárosnak mi sem bizonyítja jobban ezt a szándékát, minthogy Claudel a második világháború alatt, Franciaország német megszállásakor prológussal toldotta meg művét, amely a *Sötétség, sötétség, sötétség* címet kapta, és amely „a Genezis könyvéből vett szavakkal a kettéosztott Franciaország panaszát énekli".[25]

Koncertdarabból színházi előadás; költészet és ritualitás az összművészetben? Vidnyánszky Attila *Johanna a máglyán* rendezése[26]

Claudel második világháborús aktualizálását vette alapul a Nemzeti Színház 2013-as *Johanna a máglyán* rendezése is, amelyet a mű recepciója kortárs magyar vonatkozásának feltérképezése mellett azért is fontos közelebbről megvizsgálnunk, mert az előadás ún. költői színházi formakánonjának eszköztára a gyakorlatban is sok szempontból megvalósítja Claudel és Honegger elképzeléseit, illetve intencióit. Ráadásul a produkció rendezőjének, Vidnyánszky Attilának a színházi nyelve is több tekintetben kapcsolódik a francia költő esztétikájához, ezért a témaválasztás a szorosabb értelemben vett művészeti szempontok miatt sem tekinthető mellékesnek a bemutató idején újonnan a színház élére került alkotó részéről.

Vidnyánszky Attila színházának megértéséhez Prontvai Vera nemrég megjelent *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban* című kötete nyújt leginkább segítséget, amely Vidnyánszky Attila, illetve a költő-drámaíró Visky András munkásságának beható összevetésén keresztül tárja fel előbbi alkotónak a claudeli esztétikához – valamint szűkebb értelemben a Johanna-drámához – való kapcsolódását. Prontvai Vera kiemeli, hogy „[a] misztériumjátékként értelmezhető előadások Vidnyánszky több mint kétszáz rendezésének igen szűk, mégis legmarkánsabb vonulatát adják", amelyek alapját „a gyilkosság allegorikus színpadi ábrázolása teremti meg".[27] Az elemzés szerint a halál, a megsebzett test esztétikája[28] és az áldozatvállalás megjelenítése, valamint időtlenné tágítása

[25] Uo.

[26] Paul Claudel – Arthur Honegger: *Johanna a máglyán*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2013. november 29. Főszereplő: Tompos Kátya. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Rideg Zsófia.

[27] Prontvai: *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban,* 138.

[28] Uo., 183–186.

jelenti a kulcsot a rendező Krisztus-ábrázolásaihoz,[29] amelyek az *imitatio Christi* elvét juttatják érvényre a „valamennyi erőszakos halál Krisztus áldozatára utal" analógiája segítségével.[30]

A misztériumjáték műfajának ez a tág értelmezése teszi lehetővé, hogy ekként értelmezzük Vidnyánszkynak a hagyományos definíciótól eltérően nem bibliai tárgyú, avagy szentek életét feldolgozó előadásait, mint amilyen például a *Bűn és bűnhődés* is.[31] Ez a megközelítés tehát arra hívja fel a figyelmet, hogy bár ma már a közbeszédben is megszokott Jeanne d'Arcra „Szent Johannaként" hivatkozni, Shaw és Claudel korában ez még újdonságnak számított, így a századfordulós köztudatban kialakult megosztott kép miatt nagyon is provokatív célzattal bírt a kérdésfeltevés: mit is jelent a mindenkori társadalom számára a hivatalos szentté avatás? Tudniillik amennyire hosszú ideig tartott a legitimáció, annyira éles támadások érték Jeanne d'Arc alakjának misztikus vonatkozásait. Az a kérdés is felmerült tehát az 1920-as, a maga idejében új fordulat tükrében, hogy tekinthető-e Johanna halála olyan, a nemzetért vállalt áldozatnak, amelynek eredője ugyanakkor mégis vallásos motivációból fakadt?

A Jeanne d'Arcról mint történeti alakról írott elemzések beható ismerői számára szinte közhelyesnek tetsző kérdésfeltevés azonban új értelmet nyer nemcsak a 2013-as bemutató, hanem általában Vidnyánszky misztériumjátékainak kontextuális hálójában. A gyilkosság mint központi esemény a szerző ilyen irányú rendezéseiben ugyanis megmutatja,[32] miért asszociálhatunk krisztusarcúságra ennél a történetkörnél a történelmi Jeanne d'Arc áldozata és az oratórium narrációja alapján.

Prontvai továbbá arra is rávilágít, hogy e gondolat kifejezéseként fontos szerepet töltenek be az ikonok is, amikor Vidnyánszky misztériumjátékai a transzcendencia befogadására törekvő hőseinek motivációját, avagy – például a *Mesés férfiak szárnyakkal* esetében – útkeresését ábrázolják. Nem véletlen, hogy „a *Johanna a máglyán* színpadképe is ikonok által ihletett".[33] Ahogyan az sem, hogy az előadásban megjelenő ikonosztáz, amelynek nyílásain a Kodály Zoltán Kórusiskola Gyermekkarának néhány tagja néz ki, abban a jelenetben tűnik fel, amikor Johanna Domrémyben, saját népe körében látható.

Vidnyánszky esztétikájának az is fontos ismérve, hogy törekszik visszanyúlni a vidéki színházhoz, amelyet a közösségi identitás egyik fontos alappillérének tekint. Így ennél a rendezésénél is fontos szerepet tölt be a domrémyi Trimazo,

[29] Uo., 149.
[30] Uo., 74–75.
[31] Uo., 155–160.
[32] Uo., 149.
[33] Uo., 96.

vagyis tavaszünnep: a darabnak ez az a mozzanata, amikor a gyermekdal – erős kontrasztot alkotva a befejezéssel – közvetlenül a kivégzés előtt szólal meg.[34]

A mű ditirambussal való rokonítása kapcsán fontos szempont, hogy Claudel imaszobára (vö. az oratórium kifejezéssel),[35] azon keresztül pedig a szentmisére asszociált a színházi ősforma felelevenítésekor. Szükséges tehát felhívnunk a figyelmet arra az összefüggésre is, hogy Vidnyánszky misztériumjátékai esetében is fontos szerepet kap az előadások liturgikus struktúrája[36] – amelynek szemantikai hálója a kutató szerint „beindítja a központi metafora működését".[37] Itt csak közvetetten utalhatunk rá, hogy az ilyen módon játékba hozott és a kötetben az *imitatio Christi*vel rokonított központi vagy más néven királyi metafora Prontvai Vera szerint identitáskonstruáló funkcióval bír(hat) – helyesebben ennek lehetőségét hordozhatja magában – a költői és a rituális színház alapvetően metaforikus nyelvhasználata által.

Szemléletes Prontvai kötetének táblázatos áttekintője,[38] amely Vidnyánszky liturgikus struktúrára épülő előadásainak egyes mozzanatait megfelelteti a katolikus szentmise struktúrájával. Az előadások különböző részeinek azonosítása bizonyos rituális – ez esetben liturgikus – gyakorlatokkal pedig a központi metafora katalizátorként való működési mechanizmusát írja le, illetve támasztja alá a színház és az azt (az esemény befejeződése után is) interpretáló néző viszonyának kölcsönhatása által. E feltevés segítségével olyan kifinomult, a felületesebb szemlélő számára elsőre talán nem szembeötlő momentumokra is lehetőség nyílik rávilágítani a *Johanna a máglyán* nemzeti színházi színrevitelében, mint a kenyér és a bor megjelenése[39] – amely a borvidékekben gazdag Burgundia és a kenyértermelő Normandia kibékülését szimbolizálja egy érzékletes térbeli metafora segítségével.[40] Ennek köszönhetően a néző szeme előtt

[34] „»*Trimazo«:* vagy *trimazau:* így nevezték Laurraine-ben azokat a fiatal falusi lányokat, akik – népszokás szerint – különböző színű szalagokkal feldíszítve, május első vasárnapján táncolva és énekelve jelentették a városiaknak a tavasz visszatértét. Az ünnepség neve: trimaza." Gúthy Andor (szerk.): *Válogatás Paul Claudel műveiből,* ford. Gáldi László et. al., Budapest, Szent István Társulat, 1982, 1101.

[35] Az oratórium kifejezés eredetileg imaszobát jelent, azonban „[m]int a fogalomtágulás tipikus példáját említhetjük, hogy ma költői és drámai művek színpad nélküli, felolvasásjellegű, díszletek és jelmezek nélküli előadását is oratorikus produkciónak nevezzük". Várnai: *Oratóriumok könyve,* 11.

[36] Prontvai: *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban,* 104.

[37] Uo., 77, 104.

[38] Uo., 106.

[39] „A kenyér és bor szimbolikus megjelenítése Vidnyánszky rendezéseinek visszatérő eleme. Az úrfelmutatás motívuma az előbb említett Claudel-darab színpadra állításában is megtalálható […] a darab koronázási jelenetében, valamint az ezt követő falusi jelenetben." Uo., 95.

[40] Uo.

vizuálisan is kirajzolódik a szentmisére utaló áldozati rítus, amely a százéves háború kontextusában Johanna Normandia fővárosában, Rouenban bekövetkezett megégetésével társul.

A(z erőszakos) halál ábrázolásának fényében hasonlóan fontos térbeli metafora a kard kettőssége Vidnyászkynál,[41] amely Johanna hadvezetői képességei és áldozata tükrében a fentiekkel analóg módon teremti meg az *imitatio Christi* kontextuális keretét. Krisztus feláldozza magát az emberiségért, miközben az igazi ereje paradox módon mégis akkor mutatkozik meg legjobban, amikor kiszolgáltatott – ahogy azt a 18. századi református teológus prédikációsorozatának címe is kiválóan összegzi: *Oroszlán és bárány.*[42] A kard ebben az előadásban tehát a megváltás lehetőségé(ben való hite)t szimbolizálja.

A rendezés szuggesztív képeinek a megértéséhez fontos a *Johanna a máglyán* végén megjelenő angyalszárnyak kérdését is megvizsgálni a rendező más misztériumjátékai színházszemiotikai eszközeinek tükrében. Prontvai rámutat, hogy a *Mesés férfiak szárnyakkal*ban az angyalszárnyak a megváltásra utalnak, Hugo Simberg a Claudel-oratóriumban élőalakosan megjelenített *A sebesült angyal (Haavoittunut enkeli)* című képét azonban hagyományosan a szabad asszociáció mintapéldájaként szokás megemlíteni.[43] A francia költő és a zeneszerző kora ellentmondásos Johanna-interpretációinak ismeretében ebben az előadásban is felfoghatjuk tehát az angyalszárnyakat a pontos jelentést nem megerősítő

[41] Vö. „A kereszt Vidnyánszky rendezéseinek visszatérő eleme, megjelenik a *Johanna a máglyán* misztériumjáték dramaturgiájában, […] az imára kulcsolt kéz keresztvetésének látomása ihlette Claudelt arra, hogy végül elvállalja a darab megírását, a kereszt mint forma így a Vidnyánszky-darab alapstruktúrájaként értelmezhető, túl azon, hogy a […] kard maga is a krisztusi szimbólumra utal. Míg a Johannát […] elítélő […] emberek a színpadon többnyire horizontális mozgást hajtanak végre, Johanna és a rábízott kard vertikális mozgása a máglya helyén keresztezi egymást." Uo., 94. Ezzel a megoldással a rendező más alkotásainál is találkozhatunk: „az űr megismerése végett feláldozott emberéletek, a végső határokat megmozgató teljesítmények vertikális mozgása a negyedik király vízszintes, földön megtett utazásának horizontális mozgásával összefonódva egy kereszt formáját rajzolja meg a *Mesés férfiak szárnyakkal* dramaturgiai és szcenikai szerkezetében". Uo., 93.

[42] Az előadássorozat kötet formájában is megjelent a Károli Gáspár Református Egyetem Hermeneutikai Kutatóközpontjának gondozásában. Jonathan Edwards: *Oroszlán és bárány. Krisztus szépsége – prédikáció három részben 1736 augusztusából,* ford. Balczó Sarolta, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2012.

[43] „Simberg himself hated to explain his works and he always refused to do so, suggesting that the viewers draw their own conclusions." „Maga Simberg gyűlölte megmagyarázni a műveit, és mindig el is utasította, hogy így tegyen, arra utalva, hogy a nézők vonják le a sját következtetéseiket." (Saját ford.) Zuzanna Stańska: *The Wounded Angel* by Hugo Simberg, *DailyArt Magazine*, 2018. március 25. https://www.dailyartmagazine.com/wounded-angel-by-hugo-simberg/ (Letöltés: 2025. február 12.)

ikonoklasztikus gesztusként.[44] Ha viszont a *Mesés férfiak szárnyakkal* szemantikai hálóját vesszük szemügyre, ugyanezek meglebegtethetik a megváltás (befogadásának) lehetőségét is, amennyiben a néző nyitottnak mutatkozik közösséget vállalni Johanna tettével.[45] Ez az interpretáció szintén a központi metafora működéséről tanúskodik, ami a költői színház metaforikus nyelvhasználatának köszönhetően az egyes nemzeti nyelvek korlátai fölé emelkedik – így Johanna tette sem kizárólag csak franciaországi diszkurzusként fogható fel.

Hogy visszakanyarodjunk a szerzőpáros és a budapesti Claudel-premier összefüggéseire, a nemzeti színházi *Johanna a máglyán*-bemutató szintén a százéves háború és a második világháború Franciaországának német megszállása között vont párhuzamot – ahogy például Brecht és Vermorel drámái is. A nyitóképben Honegger retrospektív zenéje a *De profundis* kezdetű zsoltárral indít, majd a sötét színpadon megjelenik az élettől búcsúzó Johanna, miközben „körülötte hamuként papírdarabok szállnak […] hatalmas, helyenként könyvlapokkal fedett fémrácsozatról".[46] Ezen a színpad fölé magasodó, hatalmas könyvfalon megkapaszkodva „tomboló, ördögi tömeg amorf alakjai tépik, szaggatják, égetik el az európai kultúra örökségét".[47] A formakánonjára jellemző költői színház eszközeivel Vidnyánszky Attila itt is számos térbeli metafora segítségével érzékelteti Szent Johanna alakjának különféle jelentésrétegeit: így a tépkedett és helyenként égő könyvlapokkal megrakott vastraverz képviseli a máglyát, az ártatlanság, Franciaország szabadságának a szimbólumaként pedig magának Johannának a halálát – nem kevés pátosszal – az európai kultúra pusztulásával azonosítja.[48]

[44] Az egyes látványelemek más előadásokban való alkalmazása, ha más értelemben is, de szintén Wilson színházesztétikájának a sajátja. Ezek a konkrét vagy áttételes kapcsolatok kialakítására adnak lehetőséget a befogadó számára az egyes produkciók elemei között, kitágítva – egyszersmind nemegyszer el is bizonytalanítva – az értelmezés lehetőségeinek horizontját. Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007, 430.

[45] Egy cikk, amely az angyaltematika képzőművészeti alkotásokban megjelenő ábrázolásait mutatja be, a következőképpen ír *A sebesült angyal*ról: „A szimbolista festmény a valóságábrázoláson túlmutatva az angyalt mint az örök jó eszményét testesíti meg; ez az idea kérdőjeleződik meg a materialista világszemléletben. Simberg betegsége, [az agyhártyagyulladás] és borongós hangulata miatt a transzcendens világ beavatkozási esélyében is megrendült a hite." B. Tóth Klára: Angyallenyomatok. Angyalok a költők, festők szemével, *Parókia*, 2012/54. https://honlap.parokia.hu/kozosseg/cikk/1033/ (Letöltés: 2025. február 12.) Jelen kontextusban a festmény utalhat tehát a transzcendens beavatkozás esélyében való hit helyreállásának lehetőségére is a Johanna tettével való közösségvállalás esetében.

[46] Pethő Tibor: Nemzeti: Johanna, a szent és törékeny áldozat, *magyarnemzet.hu*, 2013. december 2. https://magyarnemzet.hu/kulturgrund/2013/12/nemzeti-johanna-a-szent-es-torekeny-aldozat (Letöltés: 2019. november 23.)

[47] Rechtenwald: *Johanna újra a máglyán*.

[48] Vidnyánszky Attila: Látomások lánca, *Nemzeti*, I. évf., 2013/2, 8–9.



2. kép. Az előtérben Blaskó Péter (Domonkos testvér) és Tompos Kátya (Johanna). Fotó: Eöri Szabó Zsolt.

Claudelhez hasonlóan Vidnyánszky is fontosnak tartotta hangsúlyozni a misztikum jelenlétét a Johanna-történetkörben, azt, hogy az orléans-i szűz sugallatain keresztül – ha úgy tetszik – valamilyen médium közbenjárása által cselekedett, és ez az elv tükröződik az előadás összetett szimbólumrendszerén is. Azonban ahhoz, hogy megértsük ennek az előadásnak a komplex színpadi nyelvét és ezen keresztül a rítus kérdésköréhez fűződő kapcsolatát, szükséges előtte megvizsgálnunk az alkotót ért hatásokat, amelyek gondolkodásmódját alakították, s amelyek végső soron a bemutató keletkezéséhez is vezettek.[49]

Vidnyánszky Attila Ungváron szerzett magyar–történelem szakos tanári diplomát, majd ezt követően végezte el a kijevi Karpenko-Karij Színművészeti Főiskola színházrendező szakát. Az itt töltött termékeny évek nagymértékben befolyásolták későbbi működését, mert amellett, hogy elmélyült az ukrán és orosz színházzal való kapcsolata, itt ismerkedett meg az orosz színház klasszikusaival (Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Csehov) és a legújabb színházi törekvéseket képviselő lengyel újítók, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor és Włodzimierz Staniewski munkásságával. Mindemellett pedig, már egyetemi oktatóként,

[49] Vö. „Vidnyánszky világképének és habitusának formálója a kisebbségi léthelyzetből, ukrán-orosz színházi képzettségéből, szláv ismeretrendszeréből, erősödő magyarságtudatából és keresztény szemléletéből táplálkozó élményanyag." Turi Gábor: Költészet a színpadon. A Vidnyánszky-korszak mérlege, *Hitel,* XXVIII. évf., 2015/8, 112.

szintén itt, Kijevben, egyedülálló lehetősége nyílt elindítani két teljes magyar színészosztályt, akik közül kerültek ki a későbbi beregszászi társulatának tagjai.[50]

Vidnyánszky ugyanakkor mindig is magyar színházat akart csinálni, s „kifejezetten a magyar színházi nyelv megújításának lehetőségeit kutatta, […] a fontos szláv színházi tradíciók és eredmények beépítése, illetve továbbgondolása, ötvözése a sajátos magyar mentalitással egy egészen különleges, egyedülálló formanyelvet eredményezett".[51] Ez a cél, vagyis „egy új, egyetemes érvényű magyar színházi nyelv" ugyanakkor csak a magyar és külföldi tradíciók szintéziséből születhetett meg Vidnyánszky elképzelése szerint,[52] ezt a koncepciót pedig már beregszászi működése során, az Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház élén is törekedett megvalósítani.[53] A beregszászi évek talán nemzetközi viszonylatban is legnagyobb sikert elért előadása Csokonai Vitéz Mihály *Dorottyá*jának a bemutatója volt, amelyet a társulat a Moszkvában megrendezett, 2001-es harmadik Színházi Olimpián is előadott, óriási sikerrel, magyar nyelven. Vidnyánszky színháza tehát a magyar nyelv okozta nehézség ellenére is kedvező fogadtatásra talált, és „az előadás után a lelkes méltatók arról beszéltek, hogy a színház ősereje átszakított minden nyelvi és kulturális határt, a magyar színház ott és akkor meghódította az orosz nézők szívét".[54]

Amíg tehát Vidnyánszky egyik oldalról fel kívánja oldani az egyes színházi műfajok közt fennálló határokat, addig a másik oldalon a társművészetek elemeinek együttes alkalmazására törekszik, hogy azokat egy közös csomópontba gyűjtve a színház eszköztárát gazdagítsa.[55] Összművészeti alkotást hozott tehát létre, ahol a színházi látvány sem csupán dekoratív, illusztratív elemként funkcionál, hanem a többivel szorosan összefüggő, mégis önállóan olvasható és uralkodó szemiotikai elemmé válik, megnyitva az utat a színpadi képzőművészet felé. A rendező összművészeti törekvése szoros kapcsolatban áll tehát a költői és totális színház eszméjével: ez a rendezéstipológia jellemzi leginkább formanyel-

[50] Kozma András: Szláv alkotók a Csokonai Színházban. Előzmények, in Kornya István (szerk.): *A költői színház. Hét évad a Csokonai Színházban – 2006–2013,* Debrecen, Csokonai Színház, 70.

[51] Uo.

[52] Kulcsár Edit: Purcărete, a színpad mágusa. Egy román színházi mester a debreceni Csokonai Színházban, in Kornya István: *A költői színház. Hét évad a Csokonai Színházban – 2006–2013,* Debrecen, Csokonai Színház, 74.

[53] Uo.

[54] Kozma: *Szláv alkotók a Csokonai Színházban,* 70.

[55] Máskülönben a korábban említett Céline Liger-féle előadás is él az oratorikus előadásmód és a szcenírozás ötvözésének lehetőségével, mivel a színészek el is játsszák szerepüket, ráadásul a kórustagok is – a Johanna által képviselt francia nép változatosságát érzékeltetve – a középkor hangulatát idéző fejfedőkben és más, a lovagi harcmodorra emlékeztető férfiöltözékben jelennek meg. Az alapvető különbség abban áll, hogy az előadók a koncertszerűség elvét követve kottából – sőt többen szemüvegben – énekelnek.

vét is. Mint Claudel és Honegger művét, Vidnyánszky előadásait is általában jellemzik a költői színház legalapvetőbb ismérvei: a zene állandó jelenléte, a kórus használata és az oratorikus forma, a szó mint akusztikus elem az alapvetően prózai darabokban is, a metaforikus nyelvhasználat, a látomásos, balladaszerű elbeszélésmód és mindenekelőtt a szakrális motívumok, liturgikus elemek. A rendező irányultsága még inkább érthetővé válik, ha figyelembe vesszük azt a tényt, hogy összművészeti alkotások már az ókorban is eredendően egy vallási közösség összetartozásának, identitásának erősítése miatt jöttek létre azért, hogy minél több oldalról gyakoroljanak hatást a nézőkre, bevonva őket az előadásba.[56]

A rendező színházesztétikája ebben az értelemben közel áll Claudel gondolkodásmódjához, aki „felbontotta a színpad zárt formáit, újjáalakította a középkori misztérium, a barokk *theatrum mundi* és a japán színház, a *nó,* a *kabuki,* a *bunraku* elemeit és a 20. századi európai színház törekvéseit".[57] Claudel, aki azt vallotta, hogy „a tudomány cserben hagyta a modern embert",[58] költészetével e modern ember és a hit kapcsolatára reflektált,[59] és ez az oka annak is, hogy „középkori témájú és szellemű" misztériumaiban „az ember magányosságát, folytonos nyugtalanságát és istenkeresését ábrázolja", drámái hősei „szüntelen harcot vívnak önmagukkal és a világgal".[60] Ahogy Balogh Géza dolgozatának címe is utal rá *(Claudel szent színháza),* a költő szent drámáival újraértelmezi a középkori misztériumjátékokat is az európai, illetve a – művészetére talán a legnagyobb hatást gyakorló – távol-keleti színházi műfajok formai kereteinek újraalakításával (és helyenként feloldásával).

A költői színház rendkívül komplex színpadi nyelve, amelynek megvalósítására Vidnyánszky már beregszászi, majd később debreceni és budapesti évei alatt

[56] „E folyamat, amely a tragédia karában zajlik le, maga a drámai ősjelenség: átváltozottként érzékelni önmagunkat, és immár úgy cselekedni, mintha csakugyan más testében, más jellemében lakoznánk. Ez a folyamat áll a dráma fejlődésének elején." Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése,* ford. Kurdi Imre, Tatár Sándor, Budapest, Helikon, 2019, 67. Nietzschének ezeket a szavait idézi Prontvai Vera is, aki a következőket írja könyvében: „a színház kialakulásának hátterében az antik korban a Dionüszosz isten kultuszához köthető ditirambus, a középkorban pedig az egyházi liturgiához kapcsolódó húsvéti trópusok álltak". Majd így folytatja: „Nietzsche leírásában az ókori görög tragédiák az individuum ellenében születtek, […] Rítus és színház összefüggéseinek vizsgálata kapcsán kiemelendő, hogy Nietzsche […] különbséget tesz a görög kultúrában a dionüszoszi és apollóni jellemzők között. A tragédia születését a dionüszoszi színház rituális, átformáló erejében, valamint erőteljes zeneiségében látja." Prontvai: *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban,* 25–26.

[57] Balogh: *Claudel szent színháza,* 68.

[58] Vö. a *Mesés férfiak szárnyakkal* című Vidnyánszky-előadás által projektált szemléletmóddal az ember hithez és tudományhoz, kivált a modern technológia vívmányaihoz való viszonyának kettős természetét illetően.

[59] Balogh: *Claudel szent színháza,* 68.

[60] Uo.

is törekedett, Claudeléhez hasonlóan jelentős absztrakcióra való készséget követel meg a befogadótól. Vidnyánszky alkotói pályafutása hosszú utat járt be a beregszászi – kisebbségi helyzetben lévő – Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház vezetői tisztségétől a budapesti Nemzeti Színház igazgatói székéig, e kettő között pedig vezette a debreceni Csokonai Színházat is amellett, hogy rövidebb ideig a Magyar Állami Operaház főrendezője is volt. S bár a rendező pályája kezdetétől dolgozott egy jellegzetesen magyar színházi formanyelv kialakításán, a repertoár megtervezése és a közönséggel való kapcsolattartás szempontjából mindhárom esetben (Beregszász, Debrecen, Budapest) más kihívásokkal kellett szembenéznie. Ugyanakkor 2006-tól kezdődő debreceni működése idején is szembesült azzal a problémával, hogy a nézők egy része eleinte idegenkedett az újfajta, számukra addig szokatlan formanyelvtől.

Maga a debreceni korszaktól örökül vett formanyelv rávilágít a *Johanna a máglyán* bemutatásának nehézségeire is, hiszen a 2013/14-es évad elején debütált oratórium Vidnyánszky Attila második rendezése volt a budapesti Nemzeti Színház színpadán. Az előadás tehát egyfajta úttörője volt a rendező-művészeti vezető addig a fővárosban ismeretlen színpadi nyelvének. A *Johanna a máglyán* második premierként való bemutatása így a debreceni újító törekvés megkezdéséhez hasonlóan merész vállalkozás volt, különösen, ha figyelembe vesszük az oratórium befogadhatóságának nehézségeit is.



3. kép. Johanna (Tompos Kátya) a bíróság előtt. Fotó: Eöri Szabó Zsolt.

A Vidnyánszky költői, totális színházára jellemző rendkívül gazdag látvány, komplex metaforahasználat és a színpadon párhuzamosan zajló rengeteg történés feldolgozása mellett Honegger expresszionista zenéje is kihívást okozhatott a stílushoz, hangverseny-látogatáshoz nem szokott, elsősorban színházlátogató

közönség számára.[61] Ez felvethetné az előadás helyszínválasztásának a kérdését, hiszen Vidnyánszky több operett és musical színrevitelével gyakorlott – sőt Debrecenben többek közt *A végzet hatalma,* a *Kisvárosi Lady Macbeth* és *A nürnbergi mesterdalnokok* előadásaival sikeres – operarendezőként bemutathatta volna a darabot az Operában vagy az Erkel Színházban is. Itt azonban szükséges visszautalni a színházi alkotó összművészeti orientációjára: egy szcenírozott, de alapvetően mégis a zenét előtérbe helyező előadás helyett olyan, szakrális közegből merítkező, összművészeti produkciót akart létrehozni, amelyben minden elem egyenrangú, és amely egyúttal a színházba járó, alapvetően prózai darabokhoz szokott közönség spektrumát is képes tágítani.

A *Johanna a máglyán* nemzeti színházi bemutatója szempontjából érdemes azonban Vidnyánszky Attila rituális színházi törekvéseire irányítani a figyelmünket. Tudniillik a rendezés, amely a társművészetek együttes bevonásával teremtette meg a fischer-lichtei értelemben vett liminális dimenzió „okozta" határátlépés lehetőségét, a színház mint ünnep közösségszervező, identitásképző funkciójának fontosságát is artikulálta.[62] Hasonlóképpen Fischer-Lichte állította azt, hogy leginkább az ünnep fogalma felől érthető meg a rituális színház egyik legfőbb ismérve és célja: a megszokott, hétköznapi közegtől való eltávolodás, valamint az ebből következő, a liminalitással elválaszthatatlanul összefüggő transzformatív dimenzió által a közösség átlényegülése.[63] E második dimenzió artikulálja leginkább a közösséggé szerveződés iránti igényt, ami a jelen dolgozatban tárgyalt *Johanna a máglyán* rendezés egyik központi kérdése is: különösen, ha figyelembe vesszük Claudel és Honegger szerzői szándékát, miszerint az egység és a megbékélés lehetőségét kívánták felmutatni Szent Johanna alakjának segítségével az 1930-as évek politikai konfliktusai közepette.

[61] Vö. „Erőteljes, olykor már bombasztikus víziósorozatot látunk, mintha festmények sora hömpölygne […] el a szemünk előtt, szürreális álom törne ránk, amiből szinte lehetetlen az ébredés. Vidnyánszky bombázza az érzékszerveinket, […] nincs olyan operaház a földkerekségen, amely ne irigyelhetné meg ezt a látványvilágot, melyben Vidnyánszky állandó munkatársának, Olexandr Bilozubnak döntő része van. A megemelt zenekari árokban ülő muzsikusok is fontos komponensei az előadásnak, látjuk valamennyiüket, a kis lámpáktól megvilágított arcukat, azt, hogy nekifeszülnek roppant munkájuknak." Bóta Gábor: Erődemonstráció a máglyán, *Népszava,* 2013. december 2. https://nepszava.hu/1004483_erodemonstracio-a-maglyan (Letöltés: 2019. november 25.)

[62] Vö. „Ünnep és színház speciális rítus-jellege tehát a nézői hatás […] négy dimenziójának mibenléte és jelentősége felől határozható meg. […] A rítus-jelleget az ünnep és a színház azon szoros, szimbiózisszerű kapcsolata biztosítja, amely mind az antik görög kultúrában, mind a középkor európai kultúrájában magától értetődő volt." Erika Fischer-Lichte: Színház és rítus, ford. Kiss Gabriella, *Theatron,* 6. évf., 2007/1–2, 5. Utóbbi kijelentés felől nézve a *Johanna a máglyán* még inkább lehetőséget nyújt a rituális színház felől történő megközelítéshez, ha figyelembe vesszük a középkori történet misztériumjátékszerű, látomásos és balladisztikus ábrázolásmódját Claudel művében.

[63] Fischer-Lichte: *Színház és rítus,* 4.

A különböző rendezéstipológiák közül Jeanne d'Arc alakjának rituális színház felől történő megközelítése az úgynevezett katartikus dimenzió miatt is evidensnek tűnhet, hiszen ennek két jellemzője, az erőszak-ábrázolás és az áldozatvállalás is a dramatizált Johanna-feldolgozások egyik legfontosabb védjegyének tekinthető.[64] Jeanne d'Arc későbbi halálát előrevetítve tehát, a rendezés is a közösség fennmaradása érdekében vállalt mártírium jelentőségét emelte ki szuggesztív térbeli metaforák felmutatásával. Ezek közül talán a leginkább szembetűnő a kard és a kereszt szimbólumának egymásra vetítése: az előadás egy pontján a Szent Johannát alakító Tompos Kátya keresztet formál, jelezve a Krisztus áldozatával vállalt közösséget.[65] Megjelenik azonban a színpad másik részén egy ember nagyságú, Jeanne d'Arc öltözékével azonos színű, hófehér kard is, s az utalás a hősnő szavainak tükrében egyértelművé válik: a kard azt az Istentől kapott erőt szimbolizálja, amelynek köszönhetően a lány visszaszerzi népének Franciaországot – holott hagyományos értelemben lehetne az erőszak és a háború jelképe is.



4. kép. Johanna (Tompos Kátya) a karddal. Fotó: Eöri Szabó Zsolt.

[64] Uo.
[65] Pethő: *Nemzeti: Johanna*.

Az ártatlanságban és önfeláldozásban rejlő, közösséget összetartó erő kettősségét példázzák Johanna előadás végén elhangzó sorai,[66] ahogyan a zárókép is: „Katarzisközeli élmény, amint Tompos Kátya Johannája az előadás fináléjában fehér, szakadt ruhájában végigsétál a maga egyszerűségében a zenekari árok peremén, mintegy a kárhozat és az üdvösség vékony mezsgyéjén járva, s csillogó szemével a Szeretet erejét hirdeti. Johanna, a »választott szűz« misztikus, tiszta alakja maga az üzenet: Van remény. Van szeretet."[67] Vidnyánszky Attila ezzel a naiv, de határozott gesztussal tágította általános érvényű szimbólummá Szent Johanna alakját, hogy a rituális színház liminális, transzformatív és – főként a darabvégi erőszakábrázolás allúziói miatt – katartikus dimenzióinak figyelembevételével újra egy ünnep részeként ragadja meg a színházlátogatás tradíciójának eredendően vallási funkcióját.

Irodalomjegyzék

Balogh Géza: Claudel szent színháza, *Szcenárium,* I. évf., 2013/3, 62–69.

Bóta Gábor: Erődemonstráció a máglyán, *Népszava,* 2013. december 2. https://nepszava.hu/1004483_erodemonstracio-a-maglyan

B. Tóth Klára: Angyallenyomatok. Angyalok a költők, festők szemével, *Parókia,* 2012/54. https://honlap.parokia.hu/kozosseg/cikk/1033/

Claudel, Paul: Egy dithyrambus: Johanna a máglyán, ford. Rideg Zsófia, Pálfi Ágnes, *Szcenárium,* I. évf., 2013/3, 56–61.

Edwards, Jonathan: *Oroszlán és bárány. Krisztus szépsége – prédikáció három részben 1736 augusztusából,* ford. Balczó Sarolta, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2012.

Fischer-Lichte, Erika: Színház és rítus, ford. Kiss Gabriella, *Theatron,* 6. évf., 2007/1–2, 1–13.

Gúthy Andor (szerk.): *Válogatás Paul Claudel műveiből,* Budapest, Szent István Társulat, 1982.

Hegyi, Dániel Tibor: A Theater Play from a Concert Piece; Poetry and Ritual in the Gesamtkunstwerk? On Attila Vidnyánszky's *Joan of Arc at the Stake* (2013), in Johanna Domokos – Enikő Sepsi (eds.): *Poetic Rituality in Theater and Literature,* Budapest–Paris, KRE–L'Harmattan, 2020, 149–164.

Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza,* Budapest, Osiris, 2007.

[66] Vö. „Maga Szent Mihály adta ezt a kardot kezembe, ezt a fényes, hatalmas kardot. Nem Gyűlölet a neve – úgy hívják: Szeretet." Vidnyánszky: *Látomások lánca,* 8.

[67] Rechtenwald: *Johanna újra a máglyán.*

Kozma András: Szláv alkotók a Csokonai Színházban. Előzmények, in Kornya István (szerk.): *A költői színház. Hét évad a Csokonai Színházban – 2006–2013,* Debrecen, Csokonai Színház, 2013.

Kulcsár Edit: Purcărete, a színpad mágusa. Egy román színházi mester a debreceni Csokonai Színházban, in Kornya István (szerk.): *A költői színház. Hét évad a Csokonai Színházban – 2006–2013,* Debrecen, Csokonai Színház, 2013.

Man, Paul de: Szemiológia és retorika, ford. Orsós László Jakab, in Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció,* Budapest, Cserépfalvi, 1991, 115–128.

Nietzsche, Friedrich: *A tragédia születése,* ford. Kurdi Imre, Tatár Sándor, Budapest, Helikon, 2019.

Pethő Tibor: Nemzeti: Johanna, a szent és törékeny áldozat, *magyarnemzet.hu,* 2013. december 2. https://magyarnemzet.hu/kulturgrund/2013/12/nemzeti-johanna-a-szent-es-torekeny-aldozat

Prontvai Vera: *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban. Vidnyánszky Attila és Visky András színházi világa,* Budapest, KRE–L'Harmattan, 2023.

Rechtenwald Kristóf: *Johanna újra a máglyán.* https://www.vivalamusical.hu/johanna-ujra-a-maglyan/

Stańska, Zuzanna: *The Wounded Angel* by Hugo Simberg, *DailyArt Magazine,* 2018. március 25. https://www.dailyartmagazine.com/wounded-angel-by-hugo-simberg/

Szöllősy András: *Arthur Honegger,* Budapest, Gondolat, 1960.

Turi Gábor: Költészet a színpadon. A Vidnyánszky-korszak mérlege, *Hitel,* XXVIII. évf., 2015/8, 110–121.

Várnai Péter: *Oratóriumok könyve,* Budapest, Zeneműkiadó, 1983.

Vidnyánszky Attila: Látomások lánca, *Nemzeti,* I. évf., 2013/2, 8–9.

Színházi előadások

Claudel, Paul – Honegger, Arthur: *Johanna a máglyán,* vez. és rend. Jean-Pierre Loré, Église de la Sainte-Trinité de Paris, 2005. https://www.youtube.com/watch?v=jE9iF734U2k

Claudel, Paul – Honegger, Arthur: *Johanna a máglyán,* rend. Vidnyánszky Attila, Nemzeti Színház, Budapest, 2013. november 29.

MISZTÉRIUMOK BENJAMIN BRITTEN ALKOTÓI MŰHELYÉBEN

Canticle II. Abraham and Isaac. Op. 51.

Nagy Máté

Vallásos tárgyú, szakrális szövegű kantáta, óda, szonett, zsoltár vagy latin nyelvű gyászmise több zeneszerző, így Benjamin Britten életművében is megtalálható,[1] azonban az angol szerző műjegyzéke további, rendhagyó műfajokkal gazdagította a 20. századi szakrális zene kánonját. Egy-egy ó- és újszövetségi részlet, illetve egy középkori japán nódráma[2] nyomán írt, angol nyelvű librettóra komponálta meg példabeszédoperáit,[3] amelyek magukon viselik a protestantizmus vívmányait, úgy mint a gyülekezet aktívvá tételét, bevonását a templomi cselekményekbe, az anyanyelven való tanítást, prédikációt, ugyanakkor megidézik a középkori japán színház[4] és az európai drámajátékok világát. Britten érdeklődést mutatott a középkori keresztény dráma és passiójátékok mintájára írt misztériumok iránt is, melyet a *Noé bárkája* című zenés mirákulummal[5] újjáteremt a 20. század számára. A műfaj több irányból jutott el hozzá a fellelhető források nyomán. Ajándékba kapta Alfred W. Pollard[6] *English Miracle Plays, Moralities and Interludes* című gyűjteményének 1923-as kiadását, amelyet ma is megtalálhatunk a hagyaték dokumentumai között az aldeburgh-i Red House-ban.[7] A második világháború utáni Angliában megnőtt az érdeklődés a középkori drámajátékok színpadra vitele iránt. Britten 1954-ben a

[1] Britten szakrális tárgyú és/vagy szövegű alkotásai: *A Hymn to the Virgin* (1930), *A Boy was born* (1933), *Te Deum* (1935), *Sinfonia da Requiem* (1940), *Hymn to St. Cecilia* (1942), *Rejoice in the Lamb* (1943), *A Shepherd's Carol* (1944), *Chorale* (1944), *Festival Te Deum* (1945), *The Holy Sonnets of John Donne* (1945), *Saint Nicolas* (1948), *A Wedding Anthem* (1949), *Canticle II.: Abraham and Isaac* (1952), *Hymn to Saint Peter* (1955), *Noye's Fludde* (1957), *Missa Brevis in D* (1959), *Jubilate Deo* (1961), *War Requiem* (1961), *Psalm 150* (1962), *A Hymn of Saint Columba* (1962), *Cantata Misericordium* (1963), *Curlew River* (1964), *The Burning Fiery Furnace* (1966), *The Prodigal Son* (1968), *Canticle IV.: Journey of the Magi* (1971), *Canticle V.: The Death of Saint Narcissus* (1974).

[2] Japán színházi műfaj, mely elemeit a hindu és a kínai tánc- és pantomimkultúrából vette.

[3] Csehy Zoltán: *Experimentum mundi. (Poszt)modern operakalauz, 1945–2014,* Pozsony, Kalligram, 2015, 250– 254.

[4] A japán színház: a No és a Kabuki, *Literatura*. https://www.literatura.hu/szinhaz/japan/no-kabuki.htm (Letöltés: 2024. november 23.)

[5] Csehy: *Experimentum mundi,* 246.

[6] Alfred W. Pollard (1859–1944) angol bibliográfus, jelentős Shakespeare-kutató.

[7] Britten otthona 1957 és 1976 között a nyugat-angliai városban. Ma emlékház és múzeum.

yorki fesztiválon láthatta az ún. *Yorki ciklus* színpadra állítását, és Aldeburgh-ben Nugent Monck[8] megrendezte a *Second Shepherds Play* című misztériumjátékot a *Towneley-ciklus*ból. A komponistára nagy hatást gyakorolt a műfaj, az ajándékba kapott Pollard által jegyzett kiadás és Hermann Diemling *The Chester Plays* című gyűjteménye, valamint Karl Young *The Drama of Medieval Church* című munkája.[9]

A Chester-gyűjtemény az észak-angliai Chester város közönsége számára előadott drámajátékokat tartalmazza, amelyeket jelenetekre bontva, a közönség előtt egymás után elvonuló kocsikról adtak elő. Ezek közül Britten Ábrahám és Izsák, illetve Noé bárkájának történetét választotta ki megzenésítésre.[10] Fel lehet-e támasztani, és ha igen, milyen módon a középkori misztériumjátékok világát a 20. század vokális művészetében? A *Noé bárkája* az előadók és a szerkezet szempontjából az opera műfajához áll legközelebb, a középkori drámajátékok hagyományát újraértelmezve. Az előadói együttes, az előadói apparátus, hangszerek és hangszernek látszó tárgyak: például bögrék kiválasztásánál és azok kezelésében Britten kitűnő mesterembernek mutatkozik.[11] A mű érdekessége, hogy a három felnőtt szólistán (Noé és felesége, valamint az Úr hangja) túl kilencven fős gyerekszereplőgárdával számol a kisiskolás korútól a kamaszokig bezárólag. Sőt, ezen túlmenően Britten ötlete, hogy a darab folyamán három ízben, himnuszdallamok segítségével megénekelteti a hallgatóságot (a gyülekezetet), bevonva őket a misztériumba.[12] Partitúrájának első lapjain a zeneszerző rövid ismertetőt fűz a darab elé.[13] Összefoglalja a műfaj interpretációtörténetét, megemlítve, hogy a középkori drámajátékok előadói (mesteremberek és kereskedők, az egyházközség kórusának legfiatalabb tagjai mint gyermekszereplők) a helyi közösségből kerültek ki. Értekezik arról is, hogy a *Noé bárkája* előadásához egy nagy belső térrel rendelkező épület szükséges, legideálisabb a templom, de semmiképpen sem színház. Akkora kell legyen, melyben az előadók és a közönség is elférnek, s a színpad közvetlen kapcsolatban állhat a nézőkkel. Pontos utasításokat ad a zenemű megszólaltatásához a fizikai térre, a hangszerek és a szólisták elhelyezésére vonatkozóan, és ebben fő szempontként tekint a közönséggel vagy inkább közösséggel (hívekkel) való kapcsolattartás zavartalanságára. Külön kiemeli, hogy a zenekar nem kerülhet takarásba, és a karmesternek olyan

[8] Nugent Monck (1878–1958) angol színházi rendező.
[9] Kate Kennedy (ed.): *Literary Britten. Words and Music in Benjamin Britten's vocal works*, Woodbridge, The Boydell Press, 2018, 340–355.
[10] Humphrey Carpenter: *Benjamin Britten. A Biography,* London, Faber and Faber, 1993, 381.
[11] Csehy: *Experimentum mundi,* 247.
[12] Eric Walter White: *Benjamin Britten élete és operái,* ford. Gergely Pál, Budapest, Zeneműkiadó, 1978, 195–196.
[13] Benjamin Britten: *Noye's Fludde. Op. 59.,* London, Boosey and Hawkes, 1958.

pozíciót szükséges keresnie, mely által egy adott zenei szakasznál a gyülekezet felé fordulhat, hogy őket is bevonja az előadásba. Sőt egy asszisztens jelenlétét is javasolja bizonyos részek zökkenőmentes lebonyolításában. Zárásképpen utasításokat ad a 16. századi szöveg modernizált, helyes kiejtésével kapcsolatban. A darab mélyebb megismerése önálló tanulmányt kíván, írásom további részében a címben nevezett misztériummal, az Ábrahám-történet zenébe öntésével foglalkozom részletesebben.



1. kép. Pears, Ferrier és Britten. Forrás: National Portrait Gallery.

A *canticle* szó vallásos himnuszt, dicsőítő éneket jelent. Britten alkotói pályáját végigkíséri ez a műcím. Az 1940-es évek végétől 1974-ig öt darab készül el *Canticle* néven, s mindegyik valamilyen módon szakrális tartalommal bír. Az általam vizsgált Ábrahám és Izsák történet zenébe öntésén kívül a negyedik alkotás *(Journey of the Magi)* a háromkirályok gyermek Jézushoz tartó útjának feldolgozása, az ötödik Szent Nárcisszusz halálát dolgozza fel. Az első *Canticle* áttételesen kapcsolódik az *Énekek énekéhez*, a harmadik pedig költői szövegében idézi fel a háború borzalmait, párhuzamot vonva Krisztus szenvedésével, mely a feltétel nélküli isteni szeretet megnyilvánulása. Az *Ábrahám és Izsák* alcímet viselő második alkotás egy vokális duett, mondhatnánk dramatikus kantáta szólóhangokra, zongorakísérettel. Britten a műfaj tekintetében csupán szövegében idézi az *Ábrahám és Izsák* című misztériumot, zenei szerkezet és forma tekintetében az európai vokális hagyományokat követi. A *Chester Miracle Play* szövegét – akárcsak a *Noé bárkája* esetében – a zeneszerző saját maga gondozza,

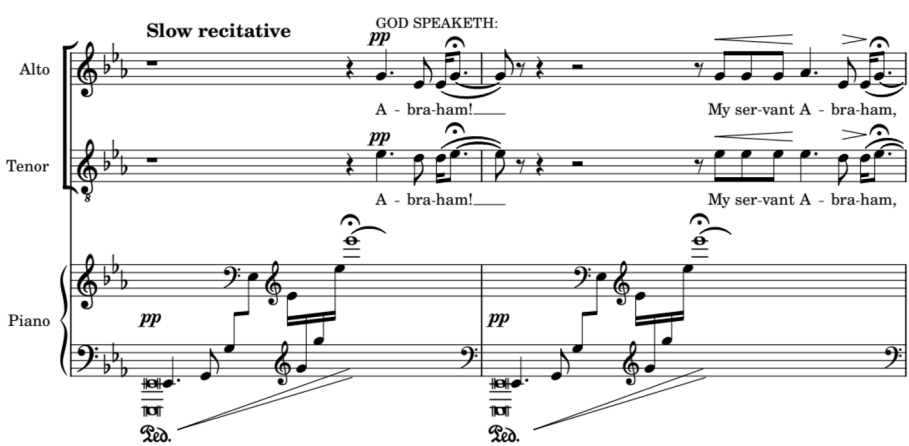
s bár dramaturgiája gyakorlott színpadi szerzőről tanúskodik, itt nem kíván a középkori műfaj – a *Noé*ban bravúrosan megoldott – újjáalkotásával élni. A mű interpretációjához nem szükséges szakrális tér vagy színpad. A közönség fizikai értelemben hallgatóként vesz részt az alkotásban, érzelmi és gondolati bevonódása az előadásba teljesen szubjektív. A darab szerkezeti koncentráltsága és drámai kifejezőereje révén katartikus, olykor színpadi hatással bír, ugyanakkor megmarad a kantáta intim hangvételénél. Bemutatására 1952-ben került sor a kivételes adottságú kontraalt énekesnő, Kathleen Ferrier[14] és Peter Pears[15] tenorista által, akiknek a mű ajánlása szólt, a zongoránál pedig maga a szerző, Britten ült, aki aktív zongora- és kamaraművészi, karmesteri tevékenységet folytatott pályája nagy részében.

A mű keletkezésére nagy valószínűséggel hatással volt a szerző *Billy Budd* című operája, amelyben a címszereplő matrózt halálra ítélik, még a hajó kapitányának se sikerül megmentenie, bár szinte fiaként tekint beosztottjára. Érdekes feltevés, hogy Britten mintha az ószövetségi történettel szerette volna feloldani ezt a konfliktust, ahol, mint ismeretes, az Úr az utolsó pillanatban megállítja a gyilkolni kész Ábrahám tőrét, és Izsák életben marad.[16] Britten színpadi műveiben központi szerepet juttat az ártatlanság, a romlatlan szépség vagy épp az áldozatiság – mint az ártatlanság elvesztése – ábrázolásának, amelyet legtöbbször egy fiú szereplő alakjához társít. Kérdés, hogy ennek az ábrázolásnak esztétikai, morális szintre emelése mennyiben volt személyes, belső indíttatás, vallomás Britten részéről, de tény, hogy ez a gondolat szövi át többek között a *Peter Grimes*, a *The Turn of the Screw*, a *Curlew River* vagy a *Death in Venice* zenéjét is, kulcsot adva az életmű teljesebb megértéséhez. A zeneszerző hagyatékában található Pollard-szöveg Britten általi gondozása a *Canticle II.* esetében jól mutatja az operakomponista koncepcióját, dramaturgiai krédóját: a húzások, a dialógusok cseréje, mind-mind a drámai koncentrációt szolgálják,[17] amelyet a zenei anyagok kontrasztja, tempó- és karakterváltások, dinamikai ellentétek vagy épp a formarészek szelíd, mesteri egymásba fűzése és az egész darabot meghatározó és részben keretező mennyei hangvétel zenéje tükröz. A művet drámai jelenetsornak, kantátának tituláltam, ugyanis a partitúrában található szerkezeti elnevezések formahatárokat jelölnek, és magukba foglalják a vokális színpadi zene két alapvető elemét: a kötetlenebb recitativót és az ariózusabb szakaszokat, illetve ezek váltakozását. (1. táblázat.)

[14] Kathleen Ferrier (1912–1953) angol kontraalt énekesnő.
[15] Peter Pears (1910–1986) angol tenorénekes, Britten élettársa és műveinek tolmácsolója.
[16] White: *Benjamin Britten élete és operái*, 195–160.
[17] Kennedy (ed.): *Literary Britten,* 340–355.

1. táblázat. Britten Ábrahám és Izsák *című művének szerkezeti felépítése.*

ÜTEMSZÁM	TEMPÓ, KARAKTERJELZÉS	ÉNEKSZÓLAM JELLEGE	TÖRTÉNÉS
1–12.	**Slow recitative**	**pszalmodizáló**	**az Úr hangja**
13–19.	With resolution	recitativo	Ábrahám válasza
20–72.	Gently moving	barokkos imitáció	út a hegyre
73–99.	Recitative	recitativo	hezitálás, gyötrődés
100–146.	In time – very agiteted	ária	Izsák ellenállása
147–178.	A little slower/Broad and freely/Recitative	recitativo	Izsák megadja magát, Ábrahám megáldja őt
179–228.	Quietly and gently	ária	apa és fia búcsúja
229–247.	Very slow and solemn	parlato	a tett előtti pillanatok
248–253.	**Slow recitative**	**pszalmodizáló**	**az Úr hangja**
254–268.	Very lively	recitativo	Ábrahám feláldozza a bárányt
269–300.	Easily moving	kánon-szerű	hálaének



1. kotta.[18]

[18] Az Úr hangja: Ábrahám, szolgám, Ábrahám, vedd fiadat, Izsákot, akit a legjobban szeretsz, és áldozd fel nekem.

A mű központi eleme az Úr megszólalása, tanulmányomban ennek a szerepét és megjelenését vizsgálom a tér és az idő kontextusában. Ez a zenei téma egy orientációs metaforával élve térbeli és fizikai elmozdulást is jelent számunkra a kompozíció *in medias res* indításában. A zongora az Esz-dúr hármashangzat hangjait játssza felbontva, öt oktávtartományt, a hangszer hangterjedelmét lefedve, a mély, ún. kontra tartománytól a vonalrendszeren túl megszólaló három pótvonalat használó Esz hangig. Akusztikai szempontból fizikai, spirituális nézőpontból metafizikai jelenségről van szó. Tulajdonképpen az alaphang felhangjai szólnak, a mély regiszterrel együtt járó akusztikai tér az emelkedő oktávoknak köszönhetően egyre szűkül, azonban az égre emelt tekintet gesztusával a zene egy *crescendóba* (fokozatos hangerőnövelés) ágyazódva épp az ellenkező hatást éri el, megnyitja a transzcendens zónát számunkra. (1. kotta.)

Ide kívánkozó párhuzam Marc Chagall 1966-os *Ábrahám és Izsák* című képe, ahol többek között szintén jól elkülöníthető, az emberi tekintet által fizikálisan is bejárható ez a két sík.[19] (2. kép.)
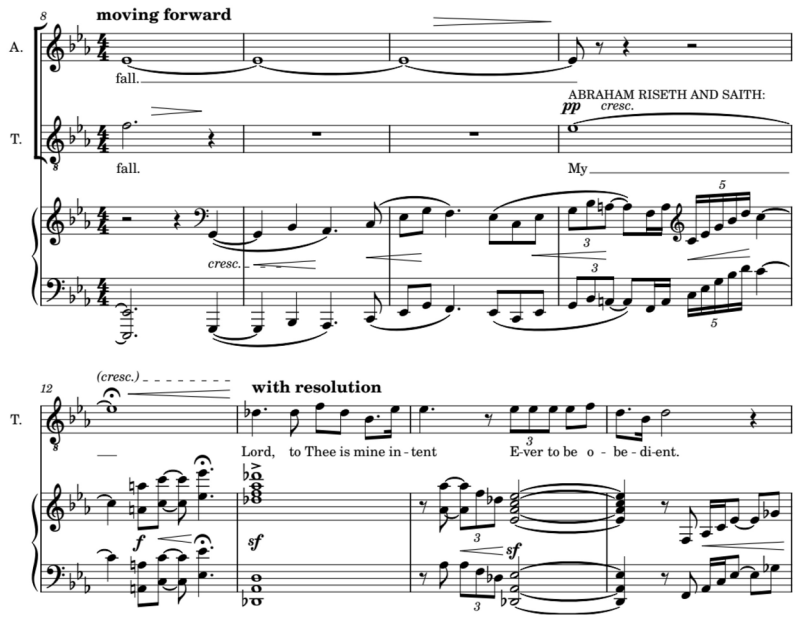


2. kép. Marc Chagall: Ábrahám és Izsák *(1966). Forrás: Marc Chagall Museum.*

[19] Dombrovszky Ninette: *Ábrahám áldozata (1Móz 22, 1–18). A biblikus téma Chagall művészetében*. https://www.centrart.hu/letolt/omnis/54_DOMBROVSZKY_Ninette_305.pdf (Letöltés: 2024. november 23.)
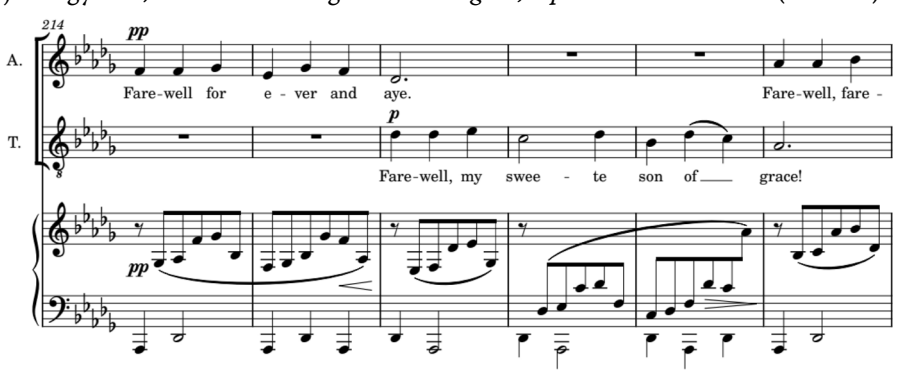
A mélységből, a materiális síkról a magasságba, földöntúli régiókba emelkedünk, Pilinszky soraival élve: „És megérzik a fényt a gyökerek."[20] Ezt támasztja alá az énekszólamok számára előírt pianisszimó utasítás és az ezt képviselő hangszín, amely azonnal megragadja a hallgatót szürreális, testetlen lebegésével, konszonáns sarokpontjaival és finom disszonanciájával. Britten mind az énekszólamok, mind a zongora számára *fermata* (ún. korona) használatát rendeli el, így a frázisok záróhangjai időtlenül csengenek tova az éterben. Érdekes hangszerelési megoldás az énekhangok kiválasztása és kezelése. A partitúra alt (Izsák) és tenor (Ábrahám) fekvésű szólóhangokat ír elő. A fiúhoz társított női hangfaj az operairodalom nadrágszerepeire emlékeztet bennünket. Cherubino Mozart *Figaró*jából (mezzoszoprán) vagy Verdi *Álarcosbál*jának Oscar apródja (koloratúrszoprán), akárcsak Izsák, kamaszodó fiúk, akiket a szerzői szándék rendel az éppen még mutálás előtt lévő női énekhanghoz. Ez a megoldás különös hatást kelt a Britten-műben is. Az alt és a tenor hangszín bensőséges összefonódása az apa és a törékeny, kiszolgáltatott fiúgyermek lelki folyamatainak megrendítő ábrázolását adja. Két férfihang esetén a képzettársítások okán inkább bajtársi vagy baráti, legfeljebb egy agg és egy ifjú párbeszédét jelentené, ahogy erre is számos példát ad az operairodalom. Figyelemre méltó ötlet Brittentől, hogy a háromszereplős játék ellenére az Úr (más változatban angyal) szólamát is a két emberi szereplőre bízza, vokális átlényegülésüket kívánva ezzel, amelyből a misztikum határát súroló ábrázolás születik, a férfi és a női princípiumot egyaránt magában hordozó Teremtő alakja kel életre. A jelenés két alkalommal tűnik fel a darab folyamán az eredeti történetet hűen követve, és amikor véget ér, zenei szempontból is visszacsöppenünk a fizikai világba, a dimenzióváltás – megfelelő előadók esetében – zökkenőmentesen megy végbe. A jelenés-zene Ábrahám megszólalásába fut bele, az Úr záró Esz hangját veszi át egy hosszú hangértékkel a *My* szócskát énekelve, több ütemen át kitartva. Britten technikai (fizikai pihenő) és egyben lélektani szünetet rendel el a tenor énekes számára, mintegy felkészítve őt a szerepcserére. A *crescendo* felkiáltásként hat, és kijózanító az eddigi hangnemi környezettől idegen, egy új forma és tartalmi rész indulását jelentő, alapállású Desz-dúr akkord megszólalása. Szép megoldás a két dimenzió egymásba csúsztatása, majd a határozott, hangsúlyos *forte* akkord kijelentő gesztusa a *Lord* szóra, mely mintegy képváltásként beléptet bennünket a tér és az idő világába. A partitúra előadási utasítása is ezt támasztja alá: *with resolution.* (2. kotta.)

[20] Pilinszky János: Harmadnapon, in uő: *Válogatott versek,* Budapest, Osiris, 2006, 47.



2. kotta.[21]
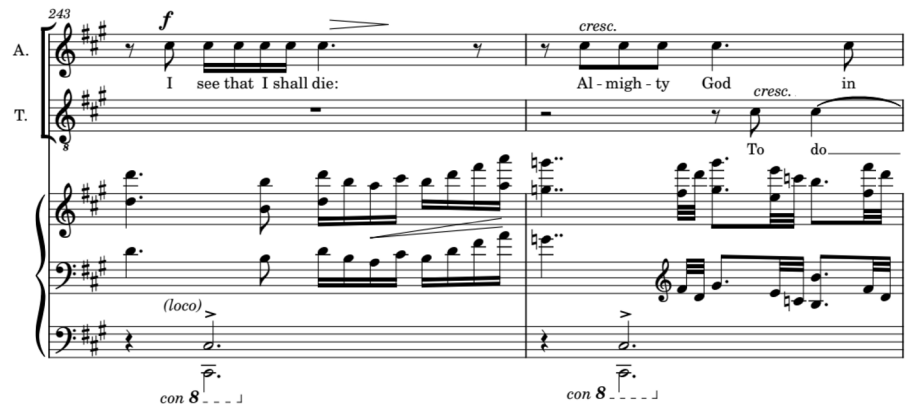
Az Úr második megszólalását egy drámai képsor előzi meg, amely felvonultatja a zenedrámaírás gazdag szerzői eszköztárát, amelyet Britten biztos technikai tudással, ihletettséggel kezel. A szülő-gyermek viszony szívbemarkoló ábrázolása gyakori téma a vokális színpadon, elég ha Verdi operáira, a *Rigolettó*ra, *A trubadúr*ra vagy a *Simon Boccanegrá*ra gondolunk. Ábrahám és Izsák búcsúja Brittennél is a darab egyik legmegindítóbb része. Mintha Schubert énekelne egy Bellini-ária melankóliájába ágyazva, zenei terminológiával élve: *legato, espressivo e cantabile.* (3. kotta.)



3. kotta.[22]
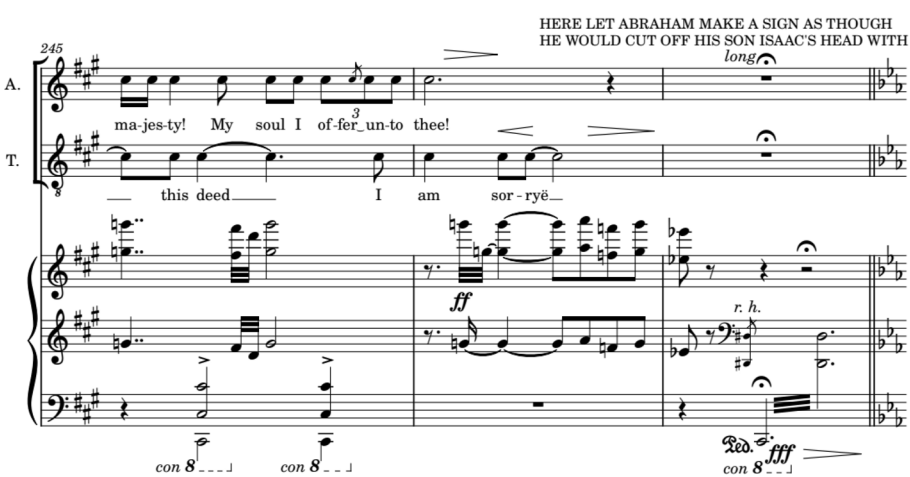
[21] Ábrahám: Uram, mindig engedelmes vagyok hozzád.
[22] Ábrahám: Ég áldjon, édes fiam! Izsák: Mindörökre Isten veled.

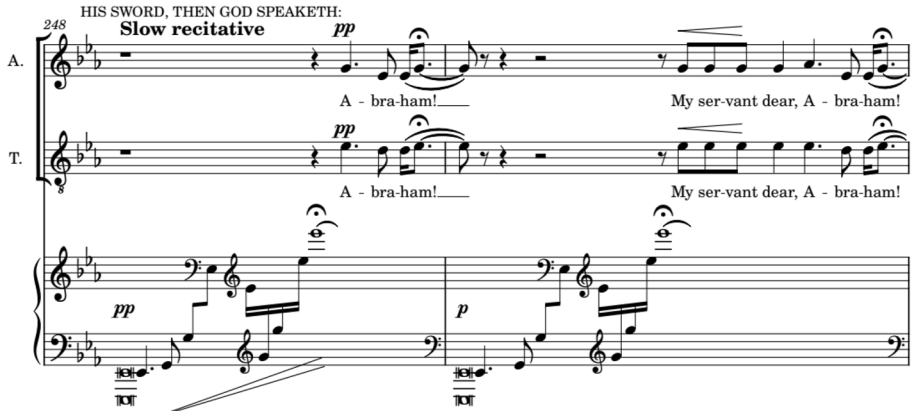
Ezt követi egy, a műben egyedülálló formarész, amelyben a sorsába beletörődött gyermek és az elszánt apa egy hangon való izgatott vagy épp kétségbeesett recitálása mintegy háttérként szolgál a zongora-zenekar gyászindulójához. A partitúra három kottasorba jegyzi a hangszeres szólamot, az alsó *ostinato* (makacsul ismétlődő) Cisz hangjai mintegy gyászharangokként zengenek ütemeken keresztül, amely fölött egy növekvő hangerejű tabló bontakozik ki, egyre összetettebb ritmikai képletekkel. (4. kotta.)



4. kotta.

A csúcspont *tremolój*a (gyors hangremegtetés) a darab legerősebb dinamikai jelével, háromszoros *fortissimo* szólal meg, úgy gondolnánk: elvégeztetett, Ábrahám lesújtott késével. Azonban a mélyben dübörgő zongora hangjai egy *fermata* alatt fokozatosan elhalkulnak, és észrevétlenül csúszunk bele a jelenés-zenébe, amelyet a darab kezdetéről ismerünk. A térváltás, illetve az időből az időtlenségbe való átlépés itt is pillanatok alatt megy végbe. (5. kotta.)

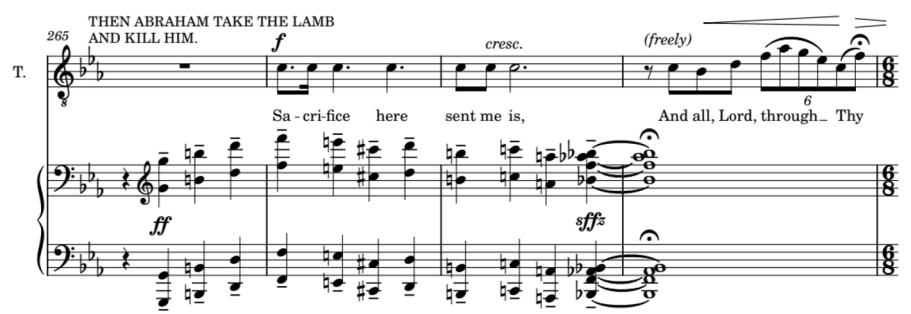




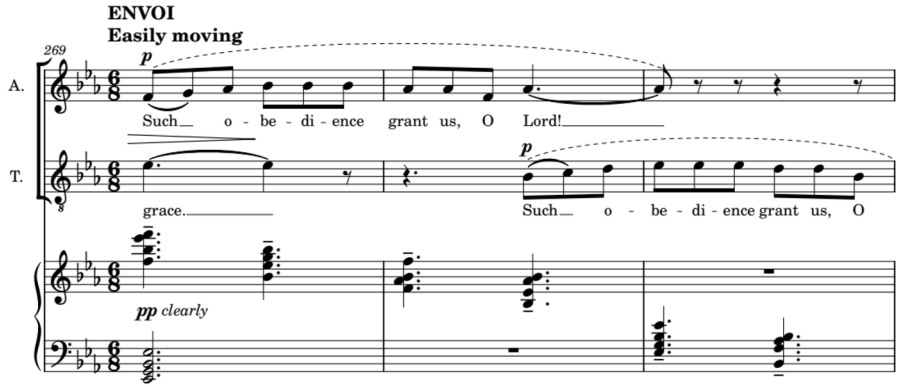
5. kotta.[23]

Az Úr hangját ismét Ábrahám szakítja félbe, az első megszólalásához képest még radikálisabban, kitartott hangok helyett szaggatott frázisokkal, amíg meg nem jelenik a Desz-dúr akkord.

A darabot a két szereplő kánonszerű, imitációs szerkesztésű hálaéneke zárja, amely bensőségesen ünnepélyes karakterével megelőlegzi a záró *Amen* után megszólaló jelenés-zene Esz-dúr akkordját, amely keretezi az alkotást. Izsák, akinek a szólamát ekkor már egy angyali küldött veszi át, örömében beleénekel Ábrahám utolsó frázisába, a darabot indító pábeszéd-gesztus egy ellentétes lelkiállapotban megismétlődik. (6. kotta.)

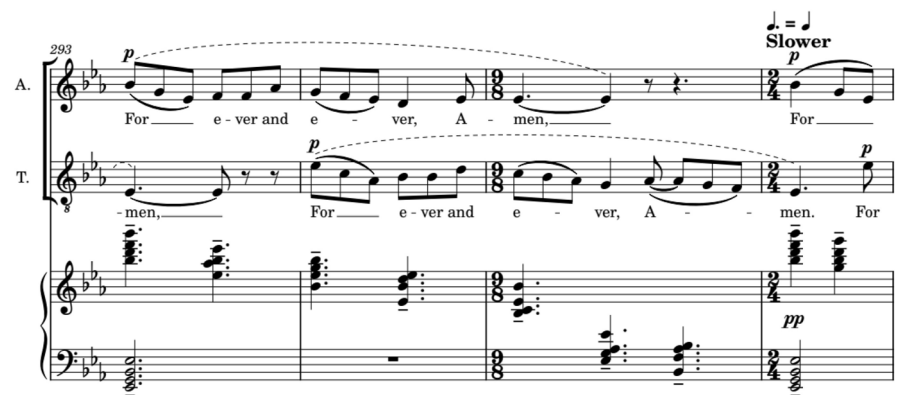


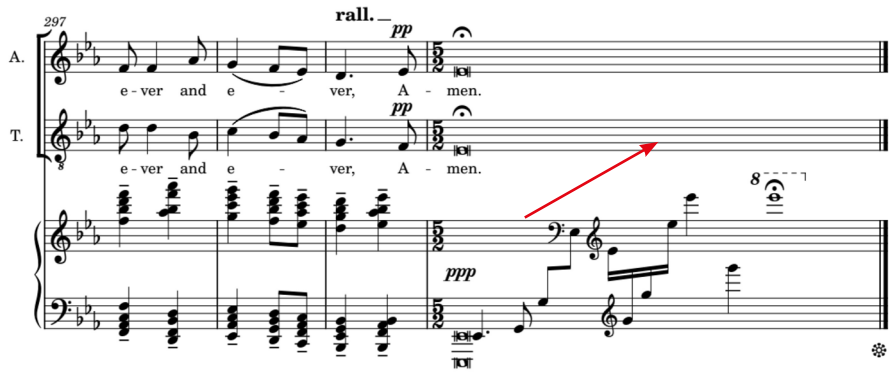
[23] Izsák: Most, hogy meg kell halnom: lelkemet a magasságos Istennek ajánlom.
Ábrahám: Sajnálom, amit teszek.
Az Úr hangja: Ábrahám, szeretett szolgám, Ábrahám! Engedd le kardodat, meg ne sebezd vele fiadat!



6. kotta.

Különös, mert bár az utolsó ütemekben a térbeli elmozdulás zenéje ismét felhangzik, lelkünkben már nincs szükség belső elmozdulásra. A hála és a dicsőítés által a két szereplő angyali éneke, átlényegülve a transzcendens szférából, az örökkévalóság idő(tlen) síkjáról szól hozzánk. (7. kotta.)





7. kotta.[24]

Irodalomjegyzék

A japán színház: a No és a Kabuki, *Literatura*. https://www.literatura.hu/szinhaz/japan/nokabuki.htm

Britten, Benjamin: *Canticle II. Abraham and Isaac. Op. 51.,* London, Boosey and Hawkes, 1953.

Britten, Benjamin*: Canticle II. „Abraham and Isaac"*. https://oxfordsong.org/song/canticle-ii-abraham-and-isaac

Britten, Benjamin: *Noye's Fludde. Op. 59.,* London, Boosey and Hawkes, 1958.

Carpenter, Humphrey: *Benjamin Britten. A Biography,* London, Faber and Faber, 1993.

Csehy Zoltán: *Experimentum mundi. (Poszt)modern operakalauz, 1945–2014,* Pozsony, Kalligram, 2015.

Dombrovszky, Ninette: *Ábrahám áldozata (1Móz 22, 1–18). A biblikus téma Chagall művészetében*. https://www.centrart.hu/letolt/omnis/54_DOMBROVSZKY_Ninette_305.pdf

Kennedy, Kate (ed.): *Literary Britten. Words and Music in Benjamin Britten's vocal works,* Woodbridge, The Boydell Press, 2018.

White, Eric Walter: *Benjamin Britten élete és operái,* ford. Gergely Pál, Budapest, Zeneműkiadó, 1978.

[24] Küldött(ek): Ilyen engedelmességet adj nekünk is, Uram! Mi mindannyian látjuk majd a méltó királyt a mennyben, és lakunk vele nagy dicsőségben, mindörökkön-örökké. Amen.

EGY MEDITATÍV MISZTÉRIUMJÁTÉK: PÄRT–WILSON: *ÁDÁM-PASSIÓ*

Fülöp József

Arvo Pärt és Robert Wilson

Az *Ádám-passió* ősbemutatójára 2015. május 12-én, majd a következő három napon került sor egy tallinni öntödében, egy egykori szovjet tengeralattjáró-gyárban – szűk egy hónappal Wilson oroszországi debütálása, a *Puskin meséi* moszkvai bemutatója előtt, „ami arra utal, hogy ez a két, egészen ellentétes produkció párhuzamosan készült, egymás ellenszereiként, a Wilsonra jellemző kontrasztos kompozíciós módon" – írja Shevtsova.[1] A passiójáték címszerepében a görög táncos és előadóművész, Michalis Theophanous volt látható, partnere a színpadon a legendás táncikon, Lucinda Childs. A Tallinni Kamarazenekart és az Észt Filharmónia Kamarakórusát Arvo Pärt művészetének avatott értője, Tõnu Kaljuste vezényelte. A bemutatóról készült filmfelvétel[2] operatőre Jancsó Nyika volt.

Wilson az 1980-as években hallott először Pärt-művet (vélhetően az 1984-es, világhírűvé vált *Tabula Rasa*-album megjelenésének idején), és úgy nyilatkozott, hogy „Pärt zenéje olyan belső mélységgel rendelkezik, ami máshol nem található meg", ezért „nagyon nehéz" dramatizálni, ugyanis „vigyázni kell, nehogy túlzásba vigyük, és megakadályozzuk a közönséget a hallásban és a látásban. Fontos, hogy teret hagyjunk a közönségnek, ne döntsünk helyette."[3] Wilsont egy másik alkalommal is megihlette Pärt zenéje: a koronavírus-járvány alatt harmadmagával egy házikoncerten *What is it?* című írását olvasta fel a zene felcsendülése közben. Klasszikussá vált kérdésfeltevését, amely a klasszikus és didaktikus színházi hagyomány megkérdőjelezése,[4] már az *Einstein a parton* című

[1] Maria Shevtsova: Wilson (1941–), in Franc Chamberlain – Bernadette Sweeney (eds.): *The Routledge Companion to Performance Practitioners, Volume Two,* New York, Routledge, 2021, 422.

[2] *Arvo Pärt & Robert Wilson: Adam's Passion,* rend. Andy Sommer, Accentus, 2015.

[3] Janar Ala: *Robert Wilson: Pärt is a dream.* https://news.postimees.ee/2909689/robert-wilson-part-is-a-dream (Letöltés: 2025. március 16.)

[4] Vö. Maria Shevtsova: Covid Conversations 5: Robert Wilson, *New Theatre Quarterly,* vol. 38, 2022/1, 16.

produkcióban is folyamatosan hallani lehetett, és *ars poetica*jaként a kezdetektől[5] a nyelv iránti állandó szkepszisének jele.

Wilson leginkább talán a proszcéniumban szokott dolgozni, de az elmúlt néhány évtizedben többféle színpadtípust is használt. A *LUTHER dancing with the gods* (Berlin, Pierre Boulez Saal, 2017) esetében például körszínházas megoldással élt. Ezúttal is kivétellel van dolgunk: az öntödében felépített, *thrust stage* típusú színpad közepéből ugyanis egy keskeny folyosó, amolyan kifutó nyúlt előre, kettészelve a nézőteret, így a közönség sorai közé hatoló színpadkép közvetlenebbé tette az átélhetőséget. Wilsonhoz bevallottan közel áll a japán színházi hagyomány, különösen a nó, ezért indokolt a párhuzam, miszerint ez a meghosszabbítás hasonlít a *hanamichi*re (花道).[6] A teret hátul vetítővászon zárta le. A zenekar és a kórus a közönség mögött és fölött helyezkedett el. Wilson a szcenírozás során arra törekedett, hogy leginkább a világítástechnikával olyan teret vagy környezetet hozzon létre, amelyben Pärt meditatív, kontemplatív és lassú zenéje érvényesülhet. Ugyanakkor szcenikus művészetében a zene éppen olyan fontos, mint sajátos (ha tetszik, roncsolt) *Gesamtkunstwerk*jének[7] bármely más összetevője. A másfél órás, „négytételes", pontosabban négy részből álló passió három részéhez maga választotta ki a pärti *œuvre*-ből az alkalmasnak tűnő kompozíciókat, míg a passió egyetlen eredeti része a „nyitány": a *Sequentia* címet viselő, rövid zenekari prelúdium vonószenekarra és ütőhangszerekre (2014–2015), amelyet az észt zeneszerző Wilsonnak írt és ajánlott.

[5] „Wilson első előadásaiból vagy teljesen kizárta a nyelvet *(A süket pillantása)*, vagy hangeffektként, a látvánnyal egyenrangú, a test perifériáján kívüli zenei motívumként mutatta fel *(Levél Viktória királynőhöz, The Life and Times of Joseph Stalin, The Life and Times of Sigmund Freud, Einstein a tengerparton)*." Sepsi Enikő: A művészet mint vizuális kommunikáció (irodalom, színház, film), in Spannraft Marcellina – Sepsi Enikő – Bagdy Emőke – Komlósi Piroska – Grezsa Ferenc (szerk.): *Ki látott engem? Buda Béla 75,* Budapest, KRE–L'Harmattan, 2014, 319.

[6] Vö. Maria Shevtsova: Robert Wilson's Sonosphere, in Ann M. Shanahan (ed.): *Monk, Foreman, Wilson,* London – New York – Dublin, Bloomsbury, 2022, 205.

[7] Erős lehet a Wagner- és Wilson-rajongók hiányérzete: Wilson – ellentétben a *Parsifal*lal (Hamburgische Staatsoper, 1991), a *Lohengrin*nel (Opernhaus Zürich, 1991, illetve Metropolitan Opera, New York City, 1998) és *A Nibelung gyűrűjé*vel (Opernhaus Zürich, 2000–2002) – a színházművészete számára éppen a legalkalmasabb anyagnak tűnő *Trisztán és Izoldá*t nem vitte színre, bár mindig szerette volna; lásd a bolgár Homo Ludens Foundationnek adott interjúját: *A Talk With Robert Wilson about His Visual Theatre.* https://www.youtube.com/watch?v=zICJyOPB9sY (Letöltés: 2025. március 16.)

Passióelemzés

Az előadás teljes sötétségben és csendben kezdődik. Wilson egy interjúban hangsúlyozta, hogy Pärt a *Sequentia* elé „négy perc csendet írt, ami után négy perc zenét hallunk".[8] A DVD-felvételen azonban alig tíz másodpercig tart, amíg az öntödében kihunynak a fények, és megszólal a nyitányt jelentő mű első ütemében a *triangolo piccolo* magas, éles hangja. A *Sequentia* előadói utasítása *fragile* és *dolce*. A rövid zenemű egy különösen gyengéd és törékeny hangzásvilágba kalauzol. A vonósok *non vibrato* játszanak, kerülik a hangzás hullámzását, játékstílusuk ezáltal egyenletes és stilizáló. A finoman ereszkedő hegedűszólam hármashangzatok láncolatából áll. Ez Arvo Pärt zeneszerzéstechnikájának alapja, amit ő tintinnabulinak, harangocskáknak nevez.[9] A többi hangszercsoport ún. prolációs vagy proporciós kánonként követi egymást, azaz a különböző szólamok más ritmikus értékekben nyújtják ugyanazt. Ezt a feszes szerkezetű zenei formaelvet Pärt a 14. századi *ars nova* többszólamúságra alapozott hagyományából merítette. Ugyanilyen szerkesztésű az *Ádám-passió* második részét jelentő *Tabula rasa* is (vagy az *Arbos* és a *Cantus in Memory of Benjamin Britten*). A *Sequentiá*ban mozgás és mozdulatlanság, idő és időtlenség találkozik egymással.

Amikor a *gran cassa* öblös, mély rezgése a 7. ütem végére felcsendül, a – nevezzük így: kontemplatív kék – vetítővászon közepén és alján egy homályos, szórt fényfolt kezd kibontakozni. Fokozatosan egyre erősebbé válik, és vele együtt kifényesedik a színpad fehéren világító széle, valamint egy, a színpad meghosszabbításának közönség felőli végén elhelyezett, szintén kék fénnyel megvilágított faág. A vásznon függőlegessé vált fényvonal mintegy *axis mundi*ként erre az ágra mutat.[10] A fényfolt lassan elindul felfelé, és amikor eléri a vászon tetejét, függőleges sávvá változik. Ez az emelkedő fénypászta a teremtés bibliai leírásának kifejezése. A wilsoni színház kozmogóniájában hagyományosan így jönnek létre a tér, illetve az idő egymást metsző dimenziói. Annak a téridőnek a létrejöttét látjuk, amely megelőzi Ádám, az emberiség ősatyjának teremtését. Amikor az utolsó akkordok elcsendülnek, a függőleges fénypászta is feloldódik velük együtt, és a szín ismét sötétségbe borul.

[8] Shevtsova: *Covid Conversations 5*, 11.

[9] Lásd Fülöp József: Arvo Pärt – életút pályaképpel, in uő (szerk.): *Arvo Pärt. Válogatott beszélgetések és írások*, Budapest, Rózsavölgyi, 2019, 193–236.

[10] Az előadás előkészületeiről látható dokumentumfilmben (*The Lost Paradise*, rend. Günter Atteln, Accentus, 2015) Wilson a produkció résztvevői jelenlétében megnyesi az egyik faágat.

Ádám siralmai

A második rész címe *Ádám siralmai (Adam's Lament).*[11] Pärt 2009–2010-ben komponálta vegyes karra és vonószenekarra. Óegyházi szláv nyelvű szövegét (Адамов плач) Áthoszi Sziluán (1866–1938) ortodox szerzetestől kölcsönözte, aki a görögországi Athosz-hegyen élt egy kolostorban. Pärt esztétikai és spirituális tekintetben is közel áll Sziluán látásmódjához, hitéhez, zeneművészetében pedig mindig olyan szövegekre hagyatkozik, amelyek egzisztenciális jelentőségűek számára.[12] Az *Ádám siralmai* az egyik leginkább programzenei kompozíció Pärt életművében. A zenei anyag szorosan követi a szöveget, a verbalizálható jelentést. Döntően affektuózus mű: árnyaltan tárja elénk Ádám szenvedélyeit, lélekmozgásait. Érzékenységében a barokkot, szimbolikájában pedig Johann Sebastian Bach zenéjét idéző egyszerű szekvenciális mintázataival – Shentont idézve – „lényegében Pärt különböző színpadi kompozícióinak betetőzése, és a legközelebb jutott vele ahhoz, hogy operát írjon".[13] Az erőteljes nyitó akkord a csendből tör elő, amikor felkiált a kórus: „Ádám, mindnyájunk ősatyja, ismerte a Paradicsomban Isten szeretetének gyönyörűségét."[14] Ezt a vonósok D-dúr akkorddal zárják le. Ekkor kezdődik a siralom, és a zene g-mollba vált, lassabb tempót véve. A siralom kezdete mind a kórus, mind a vonósok által előadott, hosszú, lefelé ívelő zenei frázisokból építkezik, a kórus pedig azt énekli: „amikor bűne miatt kiűzetett onnan, és meg lett fosztva Isten szeretetétől".[15] Ez valóban érthető Ádám bukásának ábrázolásaként.[16] Miután a zene és a szöveg bemutatja Ádámot mint az emberiség ősatyját, a Paradicsomot könnyedséggel és melankóliával ábrázolja, majd a keserű elszakadást jeleníti meg szűkített akkordokkal. Ezt követően hallhatjuk a bukást: disszonáns akkordok kísérik a férfihangok által énekelt, lépésenként lefelé haladó frázisokat.

A színpad középen áll – Wilson meghatározása szerint – a Férfi *(Man)* meztelen emberi alakja; a többi szereplő wilsoni megnevezése is pusztán Nő, Fiú, Lány, Másik Nő és így tovább.[17] Érdemes azonban tekintetbe venni Arvo Pärt szándékát is:

[11] Az *Ádám siralmai*nak zenei analízisét nyújtja Andrew Shenton: *Arvo Pärt's Resonant Texts. Choral and Organ Music, 1956–2015,* Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 250–257.
[12] Fülöp: *Arvo Pärt,* 154.
[13] Shenton: *Arvo Pärt's Resonant Texts,* 252.
[14] Szofronyij: Ádám siralmai, in Szofronyij (Szaharov) apát: *A Szent Hegy titka. Áthoszi Sziluán (1866–1938) élete, tanítása és írásai,* ford. Imrényi Tibor, Budapest, Akadémiai–Odigitria, 2006, 456.
[15] Uo.
[16] „Valójában az egész mű nagy szakaszokban lefelé ível a hangmagasságot tekintve, ami talán ugyanezt a teológiai gondolatot sugallja." Shenton: *Arvo Pärt's Resonant Texts,* 253.
[17] Vö. Shevtsova: *Robert Wilson's Sonosphere,* 206.

> Számomra Ádám neve nem csupán az egész emberiséget jelölő fogalom, hanem minden egyes egyént is, függetlenül időtől, kortól, társadalmi osztálytól vagy vallási hovatartozástól. Ez a kollektív Ádám évezredeken át szenvedett, és siratta az emberi sorsot ezen a földön. Ősünk, Ádám, előre látta az eljövendő emberi tragédiát, és saját bűnös felelősségeként élte meg, bűnös tettének következményeként. Az emberiség minden katasztrófáját elszenvedve a legmélyebb kétségbeesésbe süllyedt, nem lelvén vigaszra gyötrelmében.[18]

Ezért alkalmasabb *Férfi-Ádám*ként megneveznünk a passiójáték főalakját. A színpad alatt elrejtett gépek sűrű ködöt árasztanak szét. „Ez az eset különösen figyelemre méltó Wilson egész életművének kontextusában. Eltekintve néhány füstfelhőtől, amelyek a mozdony kéményéből szálltak fel az *Einstein on the Beach* (1976) előadásában, úgy tűnik, Wilson színpadi látványvilágát mindig is az éles kontúrok és a tiszta színek határozták meg."[19] Liina Keevallik megfigyelése feltétlenül kiigazítandó. Hiszen Wilson korábban olyan műveknél használt színpadi füstöt, mint Johann Wolfgang von Goethe *Faust*ja (Berliner Ensemble, Berlin, 2015), a Darryl Pinckney által írt *Mary mondta, amit mondott* (Théâtre de la Ville, Párizs, 2019). Sőt az *Ádám-passió*éhoz igen hasonló, egybefüggő, 10-15 cm vastag rétegben „felrakott" füstöt látunk már a 2011-es *Marina Abramović élete és halálá*ban (The Lowry, Manchester).[20] Az értelmező ugyanakkor hozzáteszi, hogy Wilson azért folyamodhatott a füstgépek használatához, mert a minimalista és minden narrációt nélkülöző pärti zeneműből már nem maradt mit absztrahálnia. De annyit legalábbis elért a gomolygó effektussal, hogy „egyfajta égi ábrázolásként", „mennybéli reprezentációként" tárta a közönség elé az észt zeneszerző „égi" vagy „vallásos" jelzőkkel ellátott művészetét, „amely csupán nézőpontjában tér el a reneszánsz *nuvole* (felhők)" ábrázolásaitól.[21] Valóban kézenfekvőnek tűnik, hogy az elmosódó hatást keltő füst látványában az égbolt szintjét pillantsuk meg, amit erősít a később feltűnő, felülről fordítva alálógatott terebélyes, csupasz fa képe.

[18] Az *Adam's Lament* Universal Editionnél megjelent kottájának (UE034741) kísérőszövegét idézi Jeffers Engelhardt: Perspectives on Arvo Pärt after 1980, in Andrew Shenton: *The Cambridge Companion to Arvo Pärt,* Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 46.

[19] Liina Keevallik: L'authenticité du flou, *Sens public,* 20.05.2019, 15.

[20] A sor kiegészíthető az újabb keletű *A messiás*sal (Mozartwoche Salzburg, 2020).

[21] Keevallik: *L'authenticité du flou,* 16. Egy másik vonatkozó tanulmányában is hasonlóan fogalmaz: „Vajon ezek a képek nem csupán az ég utánzatai, ahogyan a quattrocento paraliturgikus előadásainak *nuvole*-jei? A prológus […] kizárólag a füstnek és a lábujjhegyen járó fényeknek van szentelve, amelyek az égi hullámokon táncolnak." Liina Keevallik: Le flou vivant: l'effet de fumée dans la création de la magie scénique, in Frank Kessler – Jean-Marc Larrue – Giusy Pisano: *Machines. Magie. Médias.,* Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019, 223.

Férfi-Ádám a nézőknek háttal jelenik meg, majd lassan száznyolcvan fokos fordulatot tesz, hogy szembenézzen a közönséggel, és szembekerüljön a faággal a színpad előterében. Nagyon lassan lépkedni kezd a színpad hátsó részéből az előrenyúló szakasz legvégéig. Ez az egyenes haladás húsz percet vesz igénybe. Közben apró kézmozdulatokat tesz.[22] Kézmozdulataira megváltoznak a háttérben lévő fények, más mintázatok vagy fényarányok villannak fel. A két mozzanat óhatatlanul összekapcsolódik, és feltételezhető, hogy Férfi-Ádám ezekkel a gesztusokkal felfedezi a változtatás, alakítás, formálás képességét. Földi sorsát ezennel saját kezébe vette. Aztán két különös alak tűnik fel a színpad két oldalán. Bábszerű, maszkos alakok, akik egyre gyorsabban forognak előbb saját tengelyük, majd egymás körül. A zenei aktivitás fokozódik, tizenhatodok szabdalják fel a kimért földi időt. A Férfi-Ádám mögött forgó két alak szimbolizálhatja a sötét lélekrészeket; a vak szükségszerűségnek, az időnek kitett nemzedékek sorát; a ciklikusan zajló élet körforgását. Az első ember ráeszmél arra, hogy minden nemzedék belőle fog származni.[23] A kórus, illetve a szöveg ezután ér el azon záró sorokhoz, ahol a Férfi-Ádámnak kölcsönzött szavakat felváltja a lírai én egyes szám első személyű megnyilvánulása: „Én is elveszítettem a kegyelmet, és Ádámmal együtt kiáltom: / »Uram, légy irgalmas hozzám, bűnöshöz! / Ajándékozd nekem az alázat és a szeretet lelkét!«."[24] Bekövetkezik az első heves mozdulat: Férfi-Ádám hirtelen hátraszökell néhány lépést. Mintha visszarettenne attól, hogy elérje a faágat. Immár reprezentál: minden egyes ember földi sorsának reprezentánsa. Végül amikor megérkezik az ághoz, óvatosan felveszi a földről, és a fejére helyezi. Ezután egyensúlyozva a fején tartja a faágat. Felülről aláereszkedik egy égszínkék, nyeregtetős ház pálcikaszerkezete – talán a földi lakozás metaforájaként. A föld és ég között lebegő házikó egyszersmind a paradicsomi állapot utáni vágyódásként is érthető. A színpadon elhelyezett, méretes házszerkezet és további két, egy kisebb és egy nagyobb nyeregtetős, felfüggesztett házikó látható például Leoš Janáček háromfelvonásos operája, a *Kátya Kabanova* wilsoni rendezésében (Nemzeti Színház, Prága, 2010) is. Az *Ádám siralmai*t kóda zárja, amely a kórusban egyesíti a lírai én és a gyászoló Férfi-Ádám szövegmondását. A második rész ezzel a vonóskíséret nélküli kórussal ér véget, egészen

[22] A wilsoni színpadon gyakran megfigyelhető gesztus: demonstratívan előretartott kezet láthatunk például Georg Büchner *Leonce és Léná*jában (Berliner Ensemble, Berlin, 2003) vagy a *Shakespeare szonettjei*ben (Berliner Ensemble, Berlin, 2009).

[23] „Tőlem származnak és sokasodnak a föld népei, / és mind szenvedni fognak majd, ellenségeskednek, és ölik egymást." Szofronyij: *Ádám siralmai,* 457.

[24] Uo.

csendesen, miközben Ádám teljes fordulatot tesz a keskeny pást végén, ahol korábban a faág feküdt.[25]

Tabula rasa

A harmadik szakaszban Pärt egyik leghíresebb művét, a *Tabula rasá*t halljuk felcsendülni. A zeneszerző 1977-ben, a tintinnabuli első alkotói periódusának legelején komponálta két hegedűre (vagy hegedűre és brácsára), vonószenekarra és preparált zongorára. Nyolc év hallgatás után. Neoavantgárd kompozíciói után ugyanis kiúttalannak ítélte a modern zenét, különös tekintettel a darmstadti iskolára. Ekkor fordult az *ars nová*hoz, a gregoriánhoz, majd J. S. Bach művészetéhez. A *Tabula rasa* kottaképe kihívóan egyszerű, egyetlen harmónia oldalakon keresztül, többnyire a-mollban, ami rendkívül precíz intonációt igényel. Lassan változó, fluid hangzásképe Pärt művészetének egyik legjellegzetesebb példája.

Wilson ebben a szakaszban folytatja a zene előtérbe helyezését, és fenntartja a zene és a színpadi cselekmény közötti formális összhangot anélkül, hogy előíróvá vagy döntően illusztratívvá válna. Férfi-Ádám ismét megfordul, de most háttal áll a közönségnek, és fején a faággal elindul visszafelé. A házikó felkúszik és eltűnik. Ahol a zene magas intenzitást ér el, megtorpan vagy megáll. Női alak tűnik fel, de a két ember között nincsen szemkontaktus. Néhányszor azonban párhuzamos mozdulatsorokat végeznek. Nem feltétlenül Évát látjuk megtestesülni a fehérbe öltözött nőben. Mivel az *Ádám siralmai*ban Ádám azt panaszolja, hogy „semmi sem vidít a földön",[26] joggal merül fel, hogy Wilson eltekinthetett Éva közvetlen megjelenítésétől. A két ember közül azonban a nő tűnik dominánsnak: mozdulatai mintha előírnák vagy megelőlegeznék Férfi-Ádám mozdulatait. A nőalakhoz további fenomének társulnak: újabb nőalakok – a megkettőzés vagy sokszorosítás ismert wilsoni stilizáció –, valamint egy mélyen aláereszkedő, megfordított fa,[27] amellyel Wilson vizuális kétértelműséget teremt

[25] Konrad Kuhn, az *Ádám-passió* (és további öt Wilson-produkció dramaturgjának) beszámolója szerint Arvo Pärt a bemutató után nehezményezte, hogy Kuhn megváltoztatta az *Ádám siralmai* rész végét: míg a próbákon Ádám letérdelt, és esedezett Isten megbocsátásáért, addig a bemutatón csak a faágat vette fel. Kuhn biztosította a komponistát arról, hogy semmin nem változtatott, és Ádám a próbákon is csak a faággal volt elfoglalva. Kuhn azzal magyarázta a félreértést, hogy a wilsoni előadások során a gyakran más- vagy transzállapotba kerülő nézők olykor összetévesztik benyomásaikat a színpadon valójában végbement cselekménnyel. Konrad Kuhn: *Thinking in Structures – Working as a Dramaturg with Robert Wilson.* https://www.youtube.com/watch?v=fWaFPnXJNU8 (Letöltés: 2025. március 16.). A nézői percepció kérdéséhez lásd Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza,* Osiris, Budapest, 2007, 397.

[26] Szofronyij: *Ádám siralmai,* 457.

[27] „Wilson a díszletekhez egy fejjel lefelé lógó hatalmas fát függeszt. Vajon ez a világ feje tetejére állt, vagy mi magunk lebegünk a nézőtéren? Akárhogy is, elveszünk ebben a súlytalan térben,

a keresztény és a pogány *arbor mundi*-szimbólumok között.[28] Szcenográfiai tekintetben a fa éppúgy középen jelenik meg, ahogy a passió nyitányakor a teremtő fény *axis mundi*ja. A fa a wilsoni színpadképek motivikus alapeleme, erőteljes és organikus jelenléténél fogva aktív szereplőnek is felfogható, anyagiságában pedig a másik vizuális wilsoni védjegyre, a székre utal. Feljáróval ellátott fa tűnik fel a *La Fontaine meséi*ben *A róka és a kakas (Le Coq et le Renard)* című részben (2004); a fa állandó elem a *Hamletgép* (New York és Hamburg, 1986) rotáló színpadképén is; középre helyezett, hatalmas, dús lombkoronával és vastag törzzsel rendelkezik a *Shakespeare szonettjei*ben (Berliner Ensemble, Berlin, 2009); talán legminimalistább változatában a *Fekete lovas*ban (Thalia Theater, Hamburg, 1990) látható. Megjegyzendő, hogy Pärt zenéjének ikonográfiája is tartalmazza a csupasz vagy lombtalan fát.

Férfi-Ádám távoztával (a színpad közepén haladva tűnik el, annak mélyterében) a Fiú is megjelenik, talán az eljövendő nemzedék képviselőjeként, aki Férfi-Ádámhoz hasonlóan szintén a fejére helyez valamit: azon fehér építőelemek egyikét, amelyeket a színpad alól, egy kis csapóajtót felnyitva, egy rekeszből emel ki. A Férfi-Ádám fejére került ág valóban érthető „az Élet Fájának szinekdochéjaként", azonban a tallinni ősbemutató értelmezőjét megcsalta az emlékezete, amikor úgy fogalmazott, hogy ennek a fának „a képe finom, hosszú gyökereivel a színpad hátsó falára van vetítve. Minden bizonnyal a nemzedékeket szimbolizáló ezen gyökerek alól lép ki a Fiú, aki egy fehér téglatestet (egy könyvet? a Bibliát?) egyensúlyoz a fején."[29] Ezzel szemben a maga fizikai valójában ereszkedik alá egy felfordított fa (néhány levél is árválkodik rajta) a színpad középterébe, amely mögött Férfi-Ádám kétszer lassan körbefordul, mielőtt eltűnik, a Fiú pedig balról belépve jelenik meg.

Az *Ádám-passió*ról írt néhány kritika és interpretációs kísérlet nem említi, hogy a színpadon elmélyülten játszó kisfiú szerepeltetése is motivikus Wilsonnál. Ugyanis a *The CIVIL warS* kölni megvalósításában (Schauspielhaus, 1984) az embertársak gúnyos nevetése miatt az asztal alá bújt kisfiú kimászik onnan, hogy egy zsákból (szürkészöld?) téglatesteket vegyen elő, amelyekből hevenyészett házikót épít, miközben Heiner Müller *Traktor* című művéből halljuk a Sziszüphosz-mítosz feldolgozását monoton és repetitív dikcióban: „Mindig ugyanazt a követ felgörget-

ég és föld között. Az illuzionisztikus hatás olyan, mintha egy felhőtengerben lebegnénk." Liina Keevallik: *Le flou vivant,* 223.

[28] Vö. Aare Tool: Neo-Mythologism in the Music of Arvo Pärt, Veljo Tormis, and Bronius Kutavičius, *Principles of Music Composing XXI: Phenomenon of Creativity,* 2021, 64.

[29] Shevtsova: *Robert Wilson's Sonosphere,* 207. A téglatestben szintén könyvet lát Laura Dolp: Miserere. Arvo Pärt and the Medival Present, in Stephen C. Meyer – Kirsten Yri: *The Oxford Handbook of Music and Medievalism,* Oxford, Oxford University Press, 2020, 387.

ni ugyanazon hegyre. A kő súlya növekszik, a munkabírás csökken a meredekséggel. Patthelyzet a csúcs előtt. Verseny a kővel, amely sokszorosan gyorsabban gördül lefelé, mint ahogy a munkás felgörgette a hegyre. A kő súlya relatíve növekszik, a munkabírás relatíve csökken a meredekséggel."[30] A színpadi alakok egyike, egy fehér ruhás férfi munkássapkában váratlanul odasiet a fiúhoz, lábával lerombolja az építményt, majd a színpad mélyterébe továbbszaladva eltűnik. A fiú közönyösen reagál: egy ideig még rendezgeti a téglatesteket, aztán balra tartva kivonul a színről. Sérelmének a Müller-szöveget recitáló, gazdagon redőzött, buggyos ruhájú nőalak kényszeredett gyereksírás-imitációja ad hangot. A hiábavalóan fáradozó mitologikus alakra történő visszautalás arra indítja a nézőt, hogy az erőfeszítés hasonló kilátástalanságát[31] pillantsa meg az *Ádám-passió* fiú-, illetve férfifigurájában, és az asszociatívnál erősebb kapcsolatot létesítsen a téglatestekből emelt házikó és az előadás során felbukkanó további házvázak között. A *Tabula rasa* ún. kadencia-fennsíkjának elérésekor a záróakkord mintha nem akarna véget érni, hanem a végtelenségig szeretne tartani. Wilson is kitartja a jelenetet: közel egy percen át az elcsendült zenemű vélt némaságában rögzíti a szcénát. A színpadkép témagazdagságának fejlesztése az utolsó részben tovább fokozódik.

Miserere

A befejező szakasz zeneműve a *Miserere*. Az 1989-ben elkészült kompozíció hangszerelése igazán rendhagyó: oboa, klarinét, basszusklarinét, fagott, trombita, két elektromos gitár (az egyik basszusgitár), két dob, orgona, valamint szólisták és kórus. A hangszerösszetétel eredetileg Alfred Schnittke *Requiem*jének hangszereléséhez igazodott. Pärt egy félbehagyott, *Calix* című darabját írta át a tintinnabuli szerkesztési szabályai szerint, és ezt illesztette be az új műbe, amely az 51. zsoltár latin nyelvű szövegét veszi alapul. A *Miserere* elsősorban az *ars nova*ra jellemző *hoquetus*-technikát alkalmazza. Az öt szólista ugyanannak az egy személynek a szövegét énekli, akinek bűnbánó szavait halljuk. A jelentős kompozíció elején sok hosszú szünet ékelődik a szavak közé, amelyeket egy-egy hangréteg szakít meg előbb a klarinét, aztán a basszusklarinét révén. A bűnbánó lélek legmélyebb állapotának zenei ábrázolását halljuk.

[30] Heiner Müller: Traktor, in Frank Hörnigk (Hg.): *Heiner Müller. Werke 4. Die Stücke 2,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, 499–500.

[31] Hasonlóképpen: „Az építés, a munka, az építészet mind a gyász megmunkálásának formái, ám ebben a világban egyben művészi gyermekjátékként is megjelennek." Joseph Cermatori: Review, *PAJ: A Journal of Performance and Art,* 2017, vol. 39, 2017/1, 121.

A színpadi megvalósításban a kör bezárul, amikor a színpad mélyén megjelenik egy öregember (talán az agg Férfi-Ádám), aki felveszi az otthagyott faágat, majd vontatottan átballag a színpadon.[32] Az egyetlen, szándékkal felérő gesztusmozdulat a fején a téglatesttel egyensúlyozó Fiúhoz kötődik: egy pillanat erejéig mintha kapcsolatot akarna teremteni a kis időre megtorpanó öreggel. Kézfejét követőfény[33] emeli ki, miközben a szólisták azt kántálják: „…tisztíts meg vétkemtől!"[34] Az öreg és a Fiú jobbra távoznak.

A produkció záró részében, Pärt szándékai szerint, Férfi-Ádám különböző látomásokat kap, amelyek az emberiség által elkövetett és elszenvedett jövőbeli borzalmakat mutatják meg neki. Előbb újra belépdel a Nő balról, és a kifutóra sétál. Férfi-Ádám létrával a kezében és ruhában tűnik fel: a létrát féloldalasan, látható támasz nélkül mintegy lebegni hagyja,[35] amely így transzcendens utalást hordozhat. A háttérben elhelyezett fémállványról fényoszlopok omlanak rá a térre, de egy függőleges füstoszlopot is felfedezhetünk. Balról újabb, de a talajon sikló házszerkezet, jobbról pedig Fiú és Lány, majd további gyerekek jelennek meg fehérre festett fából készült gépfegyverekkel,[36] valamint egy eleven, néma fakórus – hasonlóan Georg Büchner *Leonce és Léná*jának wilsoni rendezéséhez (Berliner Ensemble, Berlin, 2003), ahol a színen többen is faágakat tartanak egy *Tannenwald* felidézése kedvéért. (Az egyik fa-kóristától a Nő takarásban átvesz egy pohár vizet.) Kék színű követőfénnyel az arcán most jobbról érkezik meg az öregember. A Nő újra előresétál a kifutón. Miközben a háttérben továbbra is zajlik a mozgolódás, áttetsző vászon ereszkedik alá, amely előtt, elzárva a lassú tolongástól, kimerevedve áll a két főalak, miközben egy-egy fénypászta vetül rájuk: a Nőre, kezében az előretartott pohárral, és Ádám alakjára. A bűnbánati zsoltár is befejeződik: „Akkor majd tetszenek neked az igaz áldozatok, az égő- és a teljes áldozat, akkor majd fiatal tulkokat visznek oltárodra."[37]

[32] „A *the CIVIL warS*-ban egy katonának az előadás teljes ideje kellett ahhoz, hogy áthaladjon a színpadon." Shomit Mitter: Robert Wilson (1941–), in Shomit Mitter – Maria Shevtsova: *Fifty Key Theatre Directors,* New York, Routledge, 2005, 188.

[33] A fénybe állított kézfej gyakori vizuális hangsúly Wilsonnál.

[34] „…et a peccato meo munda me." Vulgata 50,4.

[35] Kiemelt kompozíciós jelentőségre tesznek szert a lebegő vagy légiesen felfüggesztett tárgyak pl. az *Alkésztisz*ben (Théâtre du Châtelet, Párizs, 2001). Gazdag zene- és operatörténeti adalékokkal ellátott elemzéséhez lásd Hegyi Dániel Tibor: Többnyelvűség Gluck *Alkésztisz* című operájában, Robert Wilson rendezésének tükrében, in Domokos Johanna – Nagy Judit (szerk.): *Többnyelvűség a kortárs művészetben*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2024, 185–216.

[36] Wilson hasonló fehér, stilizált fegyvereket használt például a *Fekete lovas*ban és Carl Maria Weber *A bűvös vadász*ában (Festspielhaus Baden-Baden, 2009).

[37] A zeneszerző meglátása a *Miserere* puha, harmonikus, harangszó kísérte befejezéséről: „Amikor az ember felismeri és megvallja saját kicsinységét, éppen akkor jön el a belső felszabadulás pillanata, a »feltámadás«." Fülöp: *Arvo Pärt,* 174.

Befejezés

Míg az első három rész homogén, egyszerű, könnyen áttekinthető képet mutatott, addig a lezárás inkább szétszabdalt, széttartó.[38] Wilson megközelítésmódja öncélú és kérkedő, fogalmaz Andrew Shenton, aki szerint Wilson azt állítja, hogy vizuális megfelelőjét akarta megtalálni Pärt zenéjének, illetve valamiképpen vizuálisan akarta azt értelmezni, majd így ítél: „Az erőteljes vizuális elemek inkább elvonják a figyelmet, semmint fokoznák a zene befogadásának élményét."[39] Wilson a passiójáték kapcsán készült interjúkban azonban mindenhol azt hangsúlyozta, hogy óvatos, evokatív színrevitelre törekedett, így az értelmezők többségének meglátását inkább a következő állítás fejezi ki: „a mű vizuális szépsége soha nem vonja el a figyelmet a kórus énekéről: a bűnbánatról és az örök veszteségről szóló szavakról".[40]

Wilson színházának posztdramatikus vizuális minősége úgy tudott láttató maradni, hogy jobbára elkülönbözött a Pärt-zeneművek verbális narrativitásától. A két művész időfelfogása és -kezelése hasonló. A csend, a mozdulatlanság és a pauzák előnyben részesítése kifejezetten Arvo Pärt meditatív zenéjének lényegjellegzetessége.[41] Wilson olyan stilizált mozgásteret konstruált hozzá, amely valódi szándéka szerint segít a közönségnek jobban meghallani az auditív minőségeket. Nem értelmezni kívánta a három kompozíciót, nem referenciális mezőt rendelt hozzájuk. A wilsoni térben jobbára sosincs hermeneutikai értelemadás. Hanem olyan ikonikáról beszélhetünk – Max Imdahl terminológiája értelmében –, amely a vizualitás rejtélyes, azaz egyszerre feszültségteremtő és felszabadító jelentéstöbbletéről tanúskodik, és a wilsoni művészetfelfogás tanúsága szerint összművészeti módon érhető el. Az *Ádám-passió* magas fokon stilizált környezete a létezés csendes drámáját kifejező pärti zene óvatos kíséretéül szegődött, és az illusztratív-mimetikus jeleken túl olyan imagináriusra utal, amely végső rejtjelességében misztériumjátékot kíván életre hívni.

[38] A színpadi megvalósítás aránylagos visszafogottsága talán mégsem indokolja, hogy „apokaliptikus látomásnak" nevezzük; vö. Cermatori: *Review,* 120.

[39] Shenton: *Arvo Pärt's Resonant Texts,* 256. Shenton nem idézi és nem is hivatkozza Wilson vonatkozó szavait. (Így ellentartás nélkül marad például az a véleménye, miszerint a Nő alakja „leginkább egy 1950-es évekbeli B-kategóriás sci-fi film karakterére emlékeztet". Uo.)

[40] Shevtsova: *Wilson,* 382.

[41] „Az *Ádám-passió* tele van bináris ellentétekkel: hiány *versus* jelenlét, világosság *versus* sötétség, mozgás *versus* mozdulatlanság stb. Valamely zenei vagy vizuális paraméter növekvő aktivitását (vagy intenzitását) a produkció más aspektusainak csökkenése ellensúlyozza (például amikor intenzív fényhatás jelenik meg, a színészek eleven szobrokként vagy sziluettekként mozdulatlanul állnak)." Tool: *Neo-Mythologism,* 64.

Irodalomjegyzék

Ala, Janar: *Robert Wilson: Pärt is a dream.* https://news.postimees.ee/2909689/robert-wilson-part-is-a-dream

Cermatori, Joseph: Review, *PAJ: A Journal of Performance and Art,* vol. 39, 2017/1, 119–121.

Dolp, Laura: Miserere. Arvo Pärt and the Medival Present, in Stephen C. Meyer – Kirsten Yri: *The Oxford Handbook of Music and Medievalism,* Oxford, Oxford University Press, 2020, 367–396.

Engelhardt, Jeffers: Perspectives on Arvo Pärt after 1980, in Andrew Shenton (ed.): *The Cambridge Companion to Arvo Pärt,* Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 29–48.

Fülöp József: Arvo Pärt – életút pályaképpel, in Fülöp József (szerk.): *Arvo Pärt. Válogatott beszélgetések és írások,* Budapest, Rózsavölgyi, 2019, 193–236.

Hegyi Dániel Tibor: Többnyelvűség Gluck *Alkésztisz* című operájában, Robert Wilson rendezésének tükrében, in Domokos Johanna – Nagy Judit (szerk.): *Többnyelvűség a kortárs művészetben,* Budapest, KRE–L'Harmattan, 2024, 185–216.

Keevallik, Liina: L'authenticité du flou, *Sens public,* 20.05.2019, 4–22.

Keevallik, Liina: Le flou vivant: l'effet de fumée dans la création de la magie scénique, in Frank Kessler – Jean-Marc Larrue – Giusy Pisano (dir.): *Machines. Magie. Médias.,* Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019, 215–227.

Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza,* Budapest, Osiris, 2007, 397.

Mitter, Shomit: Robert Wilson (1941–), in Shomit Mitter – Maria Shevtsova: *Fifty Key Theatre Directors,* New York, Routledge, 2005, 185–189.

Müller, Heiner: Traktor, in Frank Hörnigk (Hg.): *Heiner Müller. Werke 4. Die Stücke 2,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, 483–505.

Sepsi Enikő: A művészet mint vizuális kommunikáció (irodalom, színház, film), in Spannraft Marcellina – Sepsi Enikő – Bagdy Emőke – Komlósi Piroska – Grezsa Ferenc (szerk.): *Ki látott engem? Buda Béla 75,* Budapest, KRE–L'Harmattan, 2014, 306–324.

Shenton, Andrew: *Arvo Pärt's Resonant Texts. Choral and Organ Music, 1956–2015,* Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

Shevtsova, Maria: Covid Conversations 5: Robert Wilson, *New Theatre Quarterly,* vol. 38, 2022/1, 1–26.

Shevtsova, Maria: Robert Wilson's Sonosphere, in Ann M. Shanahan (ed.): *Monk, Foreman, Wilson,* London – New York – Dublin, Bloomsbury, 2022, 175–208.

Shevtsova, Maria: Wilson (1941–), in Franc Chamberlain – Bernadette Sweeney (eds.): *The Routledge Companion to Performance Practitioners, Volume Two,* New York, Routledge, 2021, 375–432.

Szofronyij: Ádám siralmai, in Szofronyij (Szaharov) apát: *A Szent Hegy titka. Áthoszi Szilvián (1866–1938) élete, tanítása és írásai,* ford. Imrényi Tibor, Budapest, Akadémiai–Odigitria, 2006, 456–463.

Tool, Aare: Neo-Mythologism in the Music of Arvo Pärt, Veljo Tormis, and Bronius Kutavičius, *Principles of Music Composing XXI: Phenomenon of Creativity,* 2021, 60–69.

Videójegyzék

A Talk With Robert Wilson about His Visual Theatre. https://www.youtube.com/watch?v=zICJyOPB9sY

Kuhn, Konrad: *Thinking in Structures – Working as a Dramaturg with Robert Wilson.* https://www.youtube.com/watch?v=fWaFPnXJNU8

Színházi előadás

Pärt, Arvo – Wilson Robert: *Adam's Passion*. Bemutató: 2015. május 12., Noblessner Foundry, Tallinn, Észtország. Előadóművészek: Michalis Theophanous, Lucinda Childs, Tallinni Kamarazenekar, Észt Filharmónia Kamarakórusa, karmester: Tõnu Kaljuste. A bemutatóról készült filmfelvétel: *Arvo Pärt & Robert Wilson: Adam's Passion,* rendező: Andy Sommer, operatőr: Jancsó Nyika, Accentus, 2015, hossz: 1:34:08.

PILINSZKY JÁNOS *KZ-ORATÓRIUM*A MINT PASSIÓ[1]

Maczák Ibolya

Pilinszky János *KZ-oratórium*ának előadástörténeti vizsgálata több szempontból is izgalmas kérdéseket vet fel. Elsősorban azért, mert a második világháború utáni megváltozott politikai környezetben szinte az első olyan színre került dráma volt, amely passiójátékként is értelmezhető. E vonásaira a filológia eszközeivel, a darab rituális vonásainak elemzésével is érdemes felhívni a figyelmet – jól elkülönítve a darab különböző (filológiai) rétegeitől. Érdemes ennek kapcsán feleleveníteni a darab korai („amatőr") bemutatóit is, amelyek jelentős mértékben hatottak – az alkotók bevallása szerint – a Nemzeti Színház tíz évvel ezelőtti, Katona Imre által rendezett előadására is.

A *KZ-oratórium* létrejötte

> Miért halt meg például a színpadon a párbeszéd? Mert százszor nem lehet egyforma őszinteséggel egy spontán beszélgetést elismételni. De Shakespeare-t mégis lehet játszani? Mert versben beszélhetek ugyanolyan hőfokon akár százszor is. Olyan, mintha valamilyen szertartást ismételnék. A Rekviem számomra ugyanilyen szertartás. Az oratórium – mozdulatlan dráma. A „drame immobile" az időtlenből jön és állandó állapotot tükröz. Éppen úgy, mint valamikor a görögöknél, hiszen ott is csak később kezdődött a mozgás. Az Oratóriumomból [vagyis a *KZ-oratórium*ból] Franciaországban lett egy csodálatosan szép rádió-előadás. Tökéletes volt. A legtisztább zeneként tudták megszólaltatni. Szegeden Paál István, fiatalokkal, szintén csodálatosan hangszerelte

– írta Pilinszky János egyik kései publicisztikájában, 1980-ban.[2]

Mindez vélhetően a *KZ-oratórium* születésében is közrejátszott. Bár nem tudható, hogy pontosan mikor és milyen megfontolásból döntött úgy Pilinszky,

[1] A tanulmány a Magyar Művészeti Akadémia ösztöndíjának támogatásával készült.

[2] Pilinszky János: Az univerzum polgára, in *Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések*, Budapest, Századvég, 1994, 224.

hogy oratóriummá írja át *Rekviem* című filmforgatókönyvét, de tény, hogy adódott számára egy sajátos lehetőség egy „nemzetközi költői projektben" való részvételre. Bernward Beyerle német zeneszerző, karmester ugyanis többnyelvű Európa-kantátájához keresett magyar szövegírót. Ezt a produkciót egyfajta háborús megemlékezésnek szánta, amelyben különböző nemzetek szerzői (szövegírói) működnek közre. Katonatársa, Roman Czjzek és annak felesége, Pilinszky fordítója természetesen a magyar költőt is figyelmébe ajánlotta. Ő 1962 augusztusában kelt levelében utalt is a munkálatok megkezdésére. Nem bizonyítható, de feltehető, hogy Pilinszky tanulmányozta Paul Claudel *Kantáta három hangra* című versét is. E mű alaphelyzete szerint három fiatal nő (egy latin, egy lengyel és egy egyiptomi) álmodozik, beszélget és énekel egy éjszakán. Claudel megfogalmazása szerint a három szereplő a szőlőfürt, az aratás és az árny megtestesítője, mégpedig azért, mert

> minden elmúlik, igaz, de csak azért, hogy minden évben visszatérjen ugyanahhoz az eksztázisponthoz. […] Minden elmúlik, de a legteljesebb érettség e pillanatában legalább ez a három dolog a miénk: a misztikus fürt mámora, az arany aratás, amely megkoronázza a föld hosszú türelmét; végül az árny és az éj, amelyek – miközben beborítják azok tünékeny alkalmát – megszabadítják örömünket és birtoklásunkat, ami veszendő.[3]

A kantáta három szereplője és a hozzájuk kapcsolódó, bonyolult jelképrendszer éppúgy inspirálhatta Pilinszkyt az oratórium megírására, amint a Claudel-mű szerkezete: a tömör, szűkszavú, sőt, töredékes párbeszédek és a lírai betétek éppúgy váltakoznak, mint Pilinszkynél. Másik fontos kapocs lehet a két mű között az az elgondolás, amely a Claudel-kantáta *Szétosztott ország* című betétjében megfogalmazódik. A szerző így írt erről egy olaszországi előadásában: a lengyel Fausta „a megosztott népekről és rasszokról énekel, amelyeket a szeretet egyesít, jóllehet, az erőszak szétválasztja őket. […] Amíg az Igazságosság napja fel nem virrad, más népek is megismerik ezeket a gyászos pillanatokat, amikor úgy tűnik, semmit sem várhat az ember a jövőtől, és amikor az antik remény csalfa muzsikának tűnik, amelyet a fül alig hallhat meg."[4] A háborús tematika, a három náció szerepeltetése éppoly hangsúlyos tehát Claudel kantátájában, mint Pilinszky oratóriumában a kezdő- és zárósorokban szerepeltetett Varsó és Prága.

[3] Idézi Szabó Ferenc: A válogatás elé, in Paul Claudel: *Kantáta három hangra és más költemények,* ford. Szabó Ferenc, Budapest, Új Ember, 2005, 18.
[4] Szabó: *A válogatás elé,* 19–20.

Ám ugyanaz év októberében már a következőképpen fogalmazott: „a cantatán is gondolkoztam, s úgy látom, lehetetlen! Nagyon sajnálom, de így van; nálamnál okosabbaknak volt a véleménye."[5] Ugyanakkor a levélben írta meg azt is, hogy elkészült az oratóriummal, amely véleménye szerint „Nagyon mezítelen, s mégis bonyolult szöveg".[6] Könnyen elképzelhető tehát, hogy a kantáta szövege helyett megírt oratórium létrejöttét éppen a római katolikus liturgia, illetve az ezzel szorosan összefüggő passió inspirálta – s e vonás megléte vagy hiánya jelentette Pilinszky számára egy-egy előadás sikerességét vagy sikertelenségét.

A *KZ-oratórium* iskolai színpadokon

„[A]z irodalmi közmegegyezés szerint Pilinszky János költészete, életműve tematikailag és formailag meglehetősen zárt, sokműfajúsága ellenére is bizonyos értelemben egynemű. Versei és színdarabjai egyszerre egzaktak, sűrítettek és cizelláltak, illetve enigmatikusak, sokértelműek és asszociációgazdagok. Egy ilyen életmű érthetően interpretálási kihívás" – fogalmazta meg Nánay István.[7] Megállapításaival messzemenőkig egyetérthetünk, további következtetéseit – az újonnan hozzáférhetővé vált adatok tükrében – azonban érdemes lehet továbbgondolni:

> Abban az időben, amikor Pilinszkyt személye, meggyőződése, hite és művészete a „tűrt" kategóriába szorította vissza, költészete az irodalmi színpadok lírai összeállításainak gyakori témája volt, s nem csupán az irodalmi értékei miatt, hanem azért, mert verseivel, darabjaival, azok montázsával a mellette való kiállás, az általa képviselt értékorientáció felvállalása és megmutatása az erre vállalkozó fiatalok számára különböző indíttatásból és okból fontos volt.
>
> Az irodalmi montázs visszaszorulása után Pilinszky is ritkább vendég volt a pódiumon […].[8]

Ugyanakkor ha egy eddig nem vizsgált adatcsoportot tekintünk át, jelesül a *KZ-oratórium* amatőr/alternatív bemutatóinak – a közelmúlt „digitalizálási hullámai" nyomán – hozzáférhető adatait tekintjük át, megdöbbentő és – mind Pilinszky,

[5] *Pilinszky János összegyűjtött levelei,* Budapest, Osiris, 1997, 106.
[6] Uo., 105. Hasonlóképpen írt ugyanebben az időben Szőnyi Zsuzsának és Triznya Mátyásnak: „A napokban fejeztem be egy modern oratóriumot. Zárt, mezítelen, s mégis nagyon bonyolult lett." *Pilinszky János összegyűjtött levelei,* 106.
[7] Nánay István: Fabula. Pilinszky-montázs a Bárka Színházban, *Híd,* LXIV. évf., 2005/3, 106.
[8] Uo.

mind a *KZ-oratórium* jelentősége szempontjából – megvilágosító erejű adatokra bukkanunk. Önmagában az is figyelemre méltó (és ismert adat) volt, hogy az 1970-es években a két legjelentősebbnek tartott egyetemi társulat, az Universitas (ELTE) és a Szegedi Egyetemi Színpad egyaránt műsorára tűzte (igaz, különféle rendezői-dramaturgiai megoldásokkal), s előadásukkal külföldi bemutatókkal és hazai megmérettetésekkel egyaránt jelentős visszhangot váltott ki. (Az adatsor kiegészítendő azzal, hogy az ELTE Irodalmi Színpada már 1967-ben bemutatta a Pilinszky-művet.[9])

Jelen keretek között nem tárgyalható teljes részletességgel a *KZ-oratórium* alternatív bemutatóinak elemzése vagy akár felsorolása,[10] de igen elgondolkodtatóak – és Nánay István gondolataival egybevetendők – Török Gábor 1985-ben publikált sorai egy konkrét előadás nyomán: „Pilinszky János KZ-oratóriuma a műfaj magyar klasszikusává vált, és kevés olyan amatőr színpad létezik az országban, amelyik nem építi be repertoárjába. Úgy látszik, hogy a Kalamajka Együttes számára most következett be a Pilinszky-művel való viaskodás korszaka."[11] A megjegyzés már csak azért is tanulságos, mivel majdnem negyedszázaddal a mű megírását (és publikálását) követően látott napvilágot. Ekkorra már semmiképpen sem állítható, hogy Pilinszky személye és/vagy eszméi melletti kiállás motiválta volna az egyes produkciók létrehozóit…

Tény, hogy a különböző oktatási intézmények előadásai folyamatosnak mondhatók: a kecskeméti ősbemutató után Győrben 1964-ben a Kazinczy Ferenc Gimnázium növendékei,[12] Vácon 1971-ben a közgazdasági technikum diákjai (és a helyi fegyveres erők klubjának tagjai) mutatták be,[13] Miskolcon „felszabadulásunk 27. évfordulója tiszteletére" adták elő 1972. március 31-én a helyi Kossuth Gimnázium negyedik E osztályos tanulói műsorának keretében, „amelyet fiatal, tehetséges költő, az iskola negyedik osztályos tanulója, Bari Károly rendezett".[14]

[9] (molnár): „Sötét mennyország" gyertyafénnyel, *Egyetemi Lapok,* IX. évf., 8. szám, 1967. április 20., 3.

[10] Írásom nem tárgyalja a különböző művelődési házak jelentős előadásait, kizárólag az oktatási intézményekhez kapcsolódó adatokat rögzíti.

[11] Török Gábor: Az amatőr színjátszásról. A bajánsenyei találkozó után, a vépi előtt, *Vas Népe,* XXX. évf., 54. szám, 1985. március 6., 5.

[12] Kazinczy-napok a győri Kazinczy Ferenc Gimnáziumban, *Kisalföld,* IX. évf., 106. szám, 1964. május 8., 4.

[13] „A sötét mennyország". A FEK programja, *Pest Megyei Hírlap,* XV. évf., 19. szám, 1971. január 23., 12.

[14] Megemlékezés, *Észak-Magyarország,* XXVIII. évf., 78. szám, 1972. április 1., 2.

Nem maradtak el a határon túli bemutatók sem: a szabadkai Életjel 1973-ban mutatta be,[15] a Szepsi Mezőgazdasági Műszaki Középiskola diákjai (egy helyi gimnazista lánycsoporttal kiegészülve) 1975-ben.[16] 1983-ban Bagossy László rendezésében a pécsi Nagy Lajos Gimnázium diákjai[17] vitték színre, s ugyancsak 1983-ban a hódmezővásárhelyi Bethlen Gábor Gimnázium tanári kara szervezésében volt újabb *KZ-oratórium*-bemutató.[18] Ugyanebben az évben kolozsvári egyetemisták is bemutatták.[19] 1985-ben az ajkai Bródy Imre Gimnázium diákjai,[20] 1987-ben az egri Dobó István Gimnázium növendékei léptek fel a darabbal.[21]

A nyolcvanas évek végén megérkeztek a gyermekszínjátszók is Pilinszkyhez: Kis Tibor 1989-ben[22] és 1993-ban[23] a Fóti Gyermekváros, Sárközi Angéla a somogysárdi „S" Stúdió játszóival mutatta be.[24] (Megjegyzendő, hogy ekkorra már az általános iskolai tankönyvekben is megjelent a mű tananyagként: „Zsolnai 5. osztályban tanítja Pilinszky KZ-oratóriumát, Madocsai pedig a nyolcosztályos gimnázium 4. osztályában."[25]) Ugyancsak 1993-ban a Bereczki Máté Kertészeti Szakközépiskola diákjai mutatták be a bajai zsinagóga emlékfalánál.[26] 1994-ben az esztergomi Dobó Katalin Gimnázium növendékei adták elő.[27]

A kiragadott példák jól mutatják, hogy amatőr Pilinszky-bemutatók a kilencvenes években is voltak – sőt érzékelhetően ki is szélesedett e téren a befogadói-alkotói bázis. Az újonnan összegyűjtött adatok révén az is igazolható, hogy a *KZ-oratórium*ot rendszeresen játszották az amatőr társulatok. Fontos lenne ezeket lehetőség szerint részleteiben is elemezni, jelen keretek között a korai előadások kronologikus elemzésére és értelmezésére van lehetőség. Ezek már csak azért is jelentősek, mert némelyikükön maga Pilinszky is részt vett, sőt ismerjük kapcsolódó reflexióit is, amelyek különös jelentőséggel bírnak a műértelmezés szempontjából is.

[15] Jól sikerült a Pilinszky-est, *Magyar Szó,* XXX. évf., 94. szám, 1973. április 6., 8.
[16] A XII. Jókai-napok előtt, *Új Szó,* XXVIII. évf., 116. szám, 1975. május 20., 4.
[17] A Nagy Lajos Gimnázium bemutatkozik, *Dunántúli Napló,* XL. évf., 62. szám, 1983. március 4., 4.
[18] Pénteken: Bethlen-est, *Csongrád Megyei Hírlap,* XL. évf., 86. szám, 1983. április 13., 5.
[19] Láng Zsolt: Színpadon a kolozsvári filológusok, *Ifjúmunkás,* XXVII. évf., 1983/36, 5.
[20] Hajba Ferenc: Pszicho-happening és polgári vígjáték, Megyei Színjátszó-találkozó, *Veszprémi Napló,* XLI. évf., 115. szám, 1985. május 18., 5.
[21] Jámbor Ildikó: Színjáték – a túlsó parton, *Népújság,* XXXVIII. évf., 1987/71, 5.
[22] V. A.: Nyitottá váló gyermekintézmény. Színjátszó Fesztivál, *Pest Megyei Hírlap,* XXXIII. évf., 74. szám, 1989. március 29., 4.
[23] Gyermekszínjátszóink sikerei. Fót és Budakeszi az országos döntőben, *Pest Megyei Hírlap,* XXXVII. évf., 158. szám, 1993. július 9., 8.
[24] (Lőrincz): Bemutatkozott az „S" Stúdió. Pilinszky a pódiumon, *Somogyi Hírlap,* II. évf., 294. szám, 1991. december 16., 5.
[25] Trencsényi László: Vándormotívumok, *Új Pedagógiai Szemle,* XLII. évf., 1992/5, 87.
[26] G. Z.: Emlékezés a mártírokra, *Petőfi Népe,* XLIII. évf., 131. szám, 1993. június 8., 3.
[27] Miénk a színpad, *24 óra,* V. évf., 82. szám, 1994. április 8., 4.

„KZ-passió" a korai bemutatókon

A *KZ-oratórium* ősbemutatója középiskolás osztályhoz köthető: az előadás a kecskeméti Katona József Gimnáziumban volt, s kezdeményezője, az intézmény magyartanára, Szekér Endre több ízben is kért segítséget Pilinszkytől bizonyos részek magyarázatával kapcsolatban.[28] A bemutatón maga a szerző is részt vett, s az előadás nagy hatást tett rá: a későbbiekben is többször megemlítette Szekérhez írt leveleiben, sőt a kecskeméti tanár is publikált erről egy pedagógiai tárgyú írásában.[29]

A *KZ-oratórium*ot hamarosan „igazi" színészekkel és rendezővel is bemutatta a Magyar Rádió, Ádám Ottó rendezésében. Pilinszky ekkor is részt vett az előmunkálatokban, amint azt a *Film Színház Muzsika* egyik riportja is igazolta: „Gótikus arcél. Jobb kezén kötés. Pilinszky János költő miért ül a pagodában e reggeli órán? S miért éppen Ádám Ottó mellett? Izgalmas kettős. – »Sötét mennyország« című oratóriumom zenei felvétele van – feleli a költő –, Szervánszky Endre zenéje, Ádám Ottó rendezi."[30] A produkciót jelentős várakozás előzte meg, mégis, épp zenei téren keltett csalódást; Raics István például e tekintetben csupán konvencionális kíséretnek nevezte – ugyanakkor tagadhatatlanul sok hallgatóhoz eljutott, és a kazettamásolatok révén is megmaradhatott.[31]

1965-ben Varsóban mutatták be a darabot, az ottani egyetem magyar tanszéke révén, diákok előadásában, lengyelül – megelőzve ezzel a varsói rádiót és a *Dialóg* című folyóiratot is. Választásukat nyilván befolyásolták a szövegben szereplő, városra vonatkozó utalások, s talán épp ez a direkt értelmezés lehetett az oka Pilinszky kezdeti tartózkodásának is: „Féltem tőlük, a szereplőktől, a diákoktól, s ők is féltek tőlem. […] Annál teljesebb volt megrendülésem: az előadásban nemhogy egyetlen hamis hang nem hangzott el, de minden szó, minden lélegzetvétel drámai pontossággal a helyén volt, ott, akkor és úgy, ahogy azt elképzeltem. […] Akkor úgy éreztem, hogy amit itt írtam, egyedül nekik írtam, s egyedül ők értették meg."[32]

[28] *Pilinszky János összegyűjtött levelei,* 110.

[29] Szekér Endre: Pilinszky János: Sötét mennyország, *Magyartanítás,* XXI. évf., 1980/5, 235–238.

[30] Dalos László: 12 óra Pagoda, *Film Színház Muzsika,* VIII. évf., 11. szám, 1964. március 13., 14.

[31] Ismert példa a neves néprajzkutató, Bálint Sándor esete, aki volt feleségének 1964 tavaszán ezt írta: „Nem tudom, észrevetted-e, meghallgattad-e valahol tegnap Pilinszky János oratóriumát, a Sötét mennyországot. Mindenesetre Lehel Pistánál magnetofonra vettük. Első hallásra az volt a benyomásom, hogy a zene mélyen alatta marad János szövegének. Természetesen viszem magammal és Neked adom." Csapody Miklós: *Szakralitás és esztétikum. Bálint Sándor és a művészetek,* Szeged, Bálint Sándor Szellemi Örökségéért Alapítvány, 2020, 108.

[32] Pilinszky János: Varsói képeslap, *Új Ember,* XXI. évf., 12. szám, 1965. március 21., 2.

1967-ben Pierre Emmanuel fordításában *Paradis obscur* címmel mutatta be a művet a francia rádió egy nemzetközi költői est keretében. Pilinszky el volt ragadtatva: „Tökéletes volt. A legtisztább zeneként tudták megszólaltatni."[33] Ellentétben az 1967-es, Halász Péter által dramatizált, Ruszt József rendezte *A pokol nyolcadik köre* című produkcióval (melyet Jordán Tamás, Cserhalmi Anna és Sólyom Katalin főszereplésével mutattak be). Erről ugyanis Pilinszky feljegyzései között a következők olvashatók: „Egy H. P. nevű fiatalember keresett fel tegnap délután. »Kibontotta« 16 realisztikus képben az Egyetemi Színpad számára oratóriumomat. Mekkora félreértés! Kínos »rokonság«. Nagyon nehéz lesz vele tapintatosan közölnöm véleményemet."[34]

1970-ben Orléans-ban Jeanne d'Arc házában tartottak egy (Pilinszky szavai szerint) „[m]inden különösebb visszhang nélkül[i], nagyon intim kis előadást"[35] – melynek ismétlését Rouenban, illetve Párizsban is tervezték. Különösen érdekesek a két vidéki helyszínnel kapcsolatos tervek: nem nehéz felismerni bennük a Szent Johanna-vonatkozásokat. A darab szövegéből konkrétan nem derül ki ez a filológiai kapcsolat, vélhetően Pilinszky segítette ennek megértésben is a társulatot.

Újabb hazai bemutatóra került sor a következő évben: a Szegedi Egyetemi Színpad által Paál István rendezésében bemutatott *Stációk* részeként. Nem tartották sikeres produkciónak, a Ki mit tud?-on is „csak" harmadik helyezettek lettek, de vélhetően épp ennek révén válhattak országosan ismertté Pilinszky drámaszövegei, hiszen a középdöntőt, amelyben a darabot is játszották, a televízió is közvetítette. (A szereplők között az akkor még magyar–francia szakos Dunai Tamással.) Sőt, a későbbiekben ez a produkció Lengyelországban is turnézott, és Pilinszky is szívesen emlékezett vissza rá – noha ez az előadás (hasonlóan Ruszt rendezéséhez) már szakított az oratorikus előadásmóddal.

A két produkciót három év különbséggel mutatták be, egy-egy hasonló tartalmú előadás részeként, komoly színházi elképzelésekkel rendelkező, később jelentős pályát magukénak tudható amatőrök. A hasonló körülmények ellenére a kétféle koncepció között jelentős különbségek voltak – Pilinszky számára mindenképpen. Az előadásrekonstrukciókat célzó, fennmaradt feljegyzések segíthetnek bennünket ennek mélyebb megértésében.

A szegedi produkció a *KZ-oratórium*on kívül Radnóti Miklós *Készül le a völgybe a farkas* és Peter Handke *Jövendölés* című művén alapult.

[33] Pilinszky: *Az univerzum polgára,* 224.

[34] *Pilinszky János összegyűjtött művei. Naplók, töredékek*, Budapest, Osiris, 1995, 95.

[35] Tasi József: „Költő, sakk-matt helyzetben", in *Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések*, 100.

> Fekete háttér előtt kifeszítve, mintegy keresztre feszítve egy félmeztelen férfi. A nézők körbeülte játszótéren, a földön fekve a többi szereplő. Megszólalnak a versek, melyeket egy elvont mozdulat-rendszer kísér. A mozgás-mozdulatok nem a versek illusztrációi, nem is ellenpontozói, helyenként találkoznak, máshol egymás ellen játszanak a mozgáseszközök és a gondolatok. […] A Pilinszky-oratórium „élő díszlete" szintén a keresztre feszített férfi, a Fiú. Az alatta görnyedő két alak, a körülöttük meggyújtott gyertyák jelzik a mű filozófiai indíttatását; a két női szereplő, a Lány és az Asszony egymástól elszakadni nem tudó, többszörösen körkörös mozgáspályája mintegy térbeli kottáját adja a költemény belső rendjének. Emellett a Handke-darab játékos, az azonos nyelvi fordulatok állandó ismétlésével, a fizikai cselekvésekkel a közönséget provokáló stílusa a látszólagos nyelvi monotóniával szemben a négy ember bonyolult koreográfiájú, mégis szabad mozgása Paál István rendező és az együttes korszerű színházi elképzeléseiről tanúskodik.[36]

Az Universitas produkciójára is igaz volt, hogy az ehhez készült dramatikus szövegnek alig van elmesélhető története; három fő rétege: a koncentrációs tábor, a szereplők múltja és egy lírai, szimbolikus mese: „a lágerlakók pihenőidejükben mintegy álomban felidézik szabad életük eseményeit, s egy beteljesületlen szerelem meg egy temetés jeleníti meg az emberi létnek a pokol bugyraiban is megszülető rituáléit".[37] Az idézett szövegrészek azt sugallják, hogy a két produkció hangvétele, koncepciója sem különbözött jelentősen egymástól – az egyértelműen a passióra utaló vonásokat leszámítva. Vagyis ez lehetett az a lényeges különbség, amelynek hiánya komolyan érintette a szerzőt – és amit láthatóan fontosabbnak érzett, mint a szöveg és a dramaturgia jelentős megváltoztatását, kiegészítését.

Mindehhez fontos adalék az az 1973-as szegedi versünnep is, amelynek eseményeiről Szajbély Mihály diákként tudósított:

> Este 11 órakor kezdődött a program legnagyobb érdeklődéssel várt része: találkozás Pilinszky János költővel. Persze nem az író-olvasó találkozók megszokott kérdései hangzottak el itt. Először az Egyetemi Színpad adta elő a költő „KZ" oratórium című művét, majd lejátszották az oratórium franciaországi bemutatóján készült magnetofonfelvételt is. Pilinszky összehasonlította a kettőt, s egyértelműen a szegedi egyetemisták produkcióját tartotta jobbnak – kiemelve persze a francia előadás értékeit is. Ezután Sándor György mutatta be önálló műsorát, melyben ezúttal szó sem volt humorról. Egyórás előadását Pilinszky-versekből-versidézetekből kompo-

[36] Nánay István: Az egyetemi színházak éledése, *Színház*, V. évf., 1972/3, 18.
[37] Nánay István: Költő és bohóc [Interjú Ruszt Józseffel], *Színház*, XXIV. évf., 1991/10–11, 20.

> nálta, összeállítása, mint a költő megállapította, eddigi életművének egyszerre volt „hossz- és keresztmetszete". […] Végül Pilinszky János régebbi és legújabb verseiből olvasott föl. […] A felolvasást kötetlen beszélgetés követte: a költő művészi kérdésekről, párizsi színházi élményeiről beszélt. Hajnali fél négy volt már, mire az utolsó érdeklődő is elhagyta a klubot. Mégsem bánta senki az elszalasztott alvást, költészetnapi programokat megszégyenítő élményben volt része.[38]

Vélhetően a sokrétű figyelem, a sokműfajú versdélután Pilinszkyre is jelentős hatást gyakorolt: a szegedi egyetemisták *KZ*-produkciója felidéztette vele az ehhez kapcsolódó, franciaországi emlékeit is.

Oratórium a Nemzeti Színházban

A 2014-es, Nemzeti Színházban bemutatott *KZ-oratórium* rendezője Katona Imre volt. Ez már csak azért is érdekes, mivel ő maga részt vett az Universitas előadásában – vagyis épp azzal a produkcióval volt fiatalkorában kapcsolatban, amelynek alapkoncepcióját illetően Pilinszky aggályait fogalmazta meg. Az előadás kapcsán a rendező a következőképpen nyilatkozott koncepciójáról:

> Vissza lehet-e adni a művészettel a haláluktól is megfosztott emberek méltóságát? Elvégezhető-e ez a jóvátétel utólag? (Van-e egyáltalán utólag?) Egy bizonyos: nincs arra mód, hogy a művész kibújjon a kollektív lelkiismeret kínzatása alól, sőt neki magának kell ébren tartania azt. Mi több, muszáj kísérletet tennie minden, az ember ellen elkövetett bűn jóvátételére, még ha reménytelennek tűnik is vállalkozása, muszáj kísérletet tennie a szétdarabolt emberi arc (mely végső soron Krisztus arca) felmutatására, még ha talicskával kell is összehordania ehhez a szavakat, és gondosan kiszemezgetnie közülük néhány még hitelesen hangzót – *itt és most*. Erről beszél a *KZ-oratórium*ban Pilinszky János, aki minden gyötrődése ellenére hitt a művészetnek a – puszta diagnosztizáláson túli – gyógyító erejében.[39]

Ugyanakkor az előadás kapcsán a spiritualitásról, a színház szentségéről is nyilatkozott a Károli Gáspár Református egyetemen tartott Pilinszky színházáról szóló konferencián, a következőképpen:

[38] Szajbély Mihály: Versünnep a JATE-klubban, *Délmagyarország,* LXIV. évf., 271. szám, 1973. november 20., 5.

[39] https://nemzetiszinhaz.hu/eloadas/kz-oratorium/szinopszis (Letöltés: 2025. február 20.)

> Hogyha a színház terébe belépünk, akkor nem az euklideszi háromdimenziós térről van szó, a cselekvő ember a színpadon egy hierarchikus térben jelenik meg. A jó és rossz hierarchikus terében, nem pusztán egy mértani térben. Ahol van jobb, még jobb, van rossz és a rossznak is különböző fokozatai. A jó értelme szerinti hierarchikus teret idézi meg alkalmasint a színház, amire azt mondhatjuk, hogy az a helyszín szent.[40]

Jól érzékelhető tehát, hogy Pilinszky sokrétű darabjának különböző koncepciói az évek során mintha közelednének egymáshoz. A spiritualitás és a katolikus liturgia, a passió szerepét illetően mindenképpen.

Irodalomjegyzék

3. „A sötét mennyország". A FEK programja, *Pest Megyei Hírlap,* XV. évf., 19. szám, 1971. január 23., 12.

2. A Nagy Lajos Gimnázium bemutatkozik, *Dunántúli Napló,* XL. évf., 62. szám, 1983. március 4., 4.

1. A XII. Jókai-napok előtt, *Új Szó,* XXVIII. évf., 116. szám, 1975. május 20., 4.

Claudel, Paul: *Kantáta három hangra és más költemények,* ford. Szabó Ferenc, Budapest, Új Ember, 2005.

Csapody Miklós: *Szakralitás és esztétikum. Bálint Sándor és a művészetek,* Szeged, Bálint Sándor Szellemi Örökségéért Alapítvány, 2020.

Dalos László: 12 óra Pagoda, *Film Színház Muzsika,* VIII. évf., 11. szám, 1964. március 13., 14–15.

G. Z.: Emlékezés a mártírokra, *Petőfi Népe,* XLIII. évf., 131. szám, 1993. június 8., 3.

Gyermekszínjátszóink sikerei: Fót és Budakeszi az országos döntőben, *Pest Megyei Hírlap,* XXXVII. évf., 158. szám, 1993. július 9., 8.

Hajba Ferenc: Pszicho-happening és polgári vígjáték: Megyei Színjátszó-találkozó, *Veszprémi Napló,* XLI. évf., 115. szám, 1985. május 18., 5.

https://nemzetiszinhaz.hu/eloadas/kz-oratorium/szinopszis

Jámbor Ildikó: Színjáték – a túlsó parton, *Népújság,* XXXVIII. évf., 1987/71, 5.

Jól sikerült a Pilinszky-est, *Magyar Szó,* XXX. évf., 94. szám, 1973. április 6., 8.

Kazinczy-napok a győri Kazinczy Ferenc Gimnáziumban, *Kisalföld,* IX. évf., 106. szám, 1964. május 8., 4.

Láng Zsolt: Színpadon a kolozsvári filológusok, *Ifjúmunkás,* XXVII. évf., 1983/36, 5.

[40] Kerekasztal-beszélgetés, in Sepsi Enikő – Maczák Ibolya (szerk.): *Pilinszky János színházi és filmes víziója ma,* Budapest, KRE–L'Harmattan, 2022, 230–231.

(Lőrincz): Bemutatkozott az „S" Stúdió. Pilinszky a pódiumon, *Somogyi Hírlap,* II. évf., 294. szám, 1991. december 16., 5.

Megemlékezés, *Észak-Magyarország,* XXVIII. évf., 78. szám, 1972. április 1., 2.

Miénk a színpad, *24 óra,* V. évf., 82. szám, 1994. április 8., 4.

(molnár): „Sötét mennyország" gyertyafénnyel, *Egyetemi Lapok,* IX. évf., 8. szám, 1967. április 20., 3.

Nánay István: Az egyetemi színházak éledése, *Színház,* V. évf., 1972/3, 18–20.

Nánay István: Fabula. Pilinszky-montázs a Bárka Színházban, *Híd,* LXIV. évf., 2005/3, 105–109.

Nánay István: Költő és bohóc. [Interjú Ruszt Józseffel], *Színház,* XXIV. évf., 1991/10–11, 20–25.

Pénteken: Bethlen-est, *Csongrád Megyei Hírlap,* XL. évf., 86. szám, 1983. április 13., 5.

Pilinszky János: Varsói képeslap, *Új Ember,* XXI. évf., 12. szám, 1965. március 21., 2.

Pilinszky János: Az univerzum polgára, in *Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések,* Budapest, Századvég, 1994, 223–225.

Pilinszky János összegyűjtött művei. Naplók, töredékek, Budapest, Osiris, 1995.

Pilinszky János összegyűjtött levelei, Budapest, Osiris, 1997.

Sepsi Enikő – Maczák Ibolya (szerk.): *Pilinszky János színházi és filmes víziója ma,* Budapest, KRE–L'Harmattan, 2022.

Szajbély Mihály: Versünnep a JATE-klubban, *Délmagyarország,* LXIV. évf., 271. szám, 1973. november 20., 5.

Szekér Endre: Pilinszky János: Sötét mennyország, *Magyartanítás,* XXI. évf., 1980/5, 235–238.

Tasi József: „Költő, sakk-matt helyzetben", in *Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések,* Budapest, Századvég, 1994, 82–104.

Török Gábor: Az amatőr színjátszásról: A bajánsenyei találkozó után, a vépi előtt, *Vas Népe,* XXX. évf., 54. szám, 1985. március 6., 5.

Trencsényi László: Vándormotívumok, *Új Pedagógiai Szemle,* XLII. évf., 1992/5, 84–87.

V. A.: Nyitottá váló gyermekintézmény: Színjátszó Fesztivál, *Pest Megyei Hírlap,* XXXIII. évf., 74. szám, 1989. március 29., 4.

HALÁL ÚR, ÉN KÉSZÜLTEM!

Szilágyi Domokos: Öregek könyve *a Kolozsvári Állami Magyar Színház előadásában*

Bodó Márta

A kolozsvári Kriterion Könyvkiadó gondozásában 1976 decemberében jelent meg az *Öregek könyve*, a grafikus Plugor Sándor és a költő Szilágyi Domokos Erdélyben azóta is kultikusnak számító kötete. A könyvet megjelenése első napjaiban elkapkodták: a címben sugallt tartalom áthallásosan az erdélyi sors aggasztó állapotát jelezte. Ugyanakkor a könyv iránti érdeklődést fokozta, az áthallásos értelmezést erősítette, hogy az 1938-ban született Szilágyi Domokos közvetlenül a könyv megjelenése előtt, november első napjaiban meghalt, öngyilkosságot követett el.

Az *Öregek könyve* 699 számozott sorból áll, Plugor Sándor rajzai inspirálták, a rajzokkal való találkozás adhatta meg a témát és keretet, amiben saját életének összegzését tudta megfogalmazni, miközben egy általánosan érvényes létösszegző poémát írt. A 699 sor vezet a végső nagy átkelés felé, belső út, benne a leépülés képeivel, a lét egészének filozófiai jellegű áttekintésével, a szerző egész életművét végigkísérő kérdésekkel az élet értelméről, a református papi családból hozott műveltségi, kulturális elemekkel, amelyek Szilágyi gondolkodásában inkább kételyként, mint szervesült hitelemként voltak jelen. A versfolyam szintén a Szilágyira jellemző módon a tragikum és humor, irónia, önirónia, mélység és magasság, földhöz ragadtság és transzcendens remény vagy reménytelenség partjain egyensúlyoz.

A rendező, a rendezés

Mihaela Panainte rendező[1] a Kolozsvári Állami Magyar Színház előadása előtt egyszer már megrendezte az *Öregek könyvé*t alternatív térben,[2] a szöveg hangulata szerinte „lenyűgözően álomszerű, ezt próbáltuk megteremteni az előadás-

[1] Mihaela Panainte: *„Mă atrage în mod ciudat absurdul, care pentru mine este expresia cea mai concretă a realității"* (Furcsamód az abszurd vonz, ami számomra a valóság legkonkrétabb kifejezése) https://www.teatrulnationalcluj.ro/eveniment-386/mihaela-panainte-ma-atrage-in-mod-ciudat-absurdul-care-pentru-mine-este-expresia-cea-mai-concreta-a-realitatii/ (Letöltés: 2025. május 30.)

[2] Az egykori kolozsvári Ecsetgyár kistermében 2011-ben Harsányi Attila főszereplésével mutatták be az *Öregek könyvé*t először, Mihaela Panainte rendezésében. Claudiu Padurean: Premieră la

ban is. Az álomszerű terek, az elalvás előtti állapotok, a véletlenszerűség, az őrület a vers azon alkotóelemei, amelyek képzeletünket leginkább mozgósították."[3] A fiatal román rendező operarendezés szakon tanult, talán ezért is említi a szöveg hangulatát, és talán ezért is van a látványelemek mellett fontos szerepe a szólamokként hangzó monológoknak, illetve az előadás zenéjének, az erős látvány, hangsúlyos mozgás, karakteres maszkok mellett a hangzásvilágnak is. A 699 számozott sor szinte fele elhangzik a hetvenperces előadásban.[4]

A verset magát és az előadás maszkjait Plugor Sándor öregekről szóló grafikái inspirálták, a szöveg szintjén egy személy gondolatsora fut végig, az előadásban a rendező leleménye, hogy ezúttal két színészt állít színre. A két szereplő két férfi, bár Plugor rajzai nyomán lehetett volna férfi-nő kettős is, és így a mosdás utáni koporsós jelenet bizarr ágyjelenet is lehetett volna.

Fabrica de Pensule: Cartea bătrânilor, *Cluj Today.* https://clujtoday.ro/premierg-la-fabrica-de-pensule-cartea-bgtrvnilor/ (Letöltés: 2025. május 30.)

[3] „Amikor az élet színházat játszik a halállal, a Kolozsvári Állami Magyar Színházban egy rendkívüli darab születik! Az *Öregek könyve* Szilágyi Domokos hasonló című költeményéből veszi eredetét, amelyet viszont Plugor Sándor rajzai ihlettek. Mihaela Panainte rendező tovább vegyítette a művészeti ágakat, bevitte a színpadra a pantomimet, a drámai szöveg poézisét és a hangulati költészetet, a maszkok és jelmezek költészetét, valamint a dallam nélküli hangok, zajok zeneiségét, egy gyászos, ijesztő zenét. […] A vers ihlette előadás továbbra is vers marad, a szimbolizmus jegyében fogant költemény, tele spleennel, haldoklással, olyan szinesztéziával, amitől az ember színesen hall, hangosan lát, testestől-lelkestől elragadja a színpad hangulata, ahol a művészi tökély festői alakzatokban jeleníti meg a halál küszöbén álló élet csúnyaság-esztétikájába foglalt lelkiállapotokat és érzelmeket. Az előadás gyors ritmusát időnként megtöri egy bizonyos fekete humor, ilyenkor a nézők – többségük nagyon fiatal – mosolyognak, de nem sokáig: a tempó visszavált egy mélységes, teljes, monoton nyugalomra, ennek felszínén rajzolódnak ki a visszafordíthatatlanul elfogyott élet részecskéi (a születéstől a túlvilágon való újjászületésig)." Florin Moldovan: Când viața joacă teatru cu moartea… [Amikor az élet színházat játszik a halállal…], *Ziar de Cluj*, 2016. június 21.

[4] „Jó látni, hogy a vers drámai szövegként is működőképes, még ha nem is ilyen okokból jött létre – nem azért, hogy átformálva, színházi térben folytatódjon, teljesedjen ki a színház okozta átváltozások súlya alatt. Mert ezt történt Szilágyi Domokos Öregek könyve című, önálló kötetben megjelent, már ezáltal is önálló életre ítélt hosszúversével is. Azonban nem a színház az első társművészet, amely szoros kapcsolatba került Szilágyi Domokos versével, hiszen a verskompozíció teljes, mélyebb értelmezéséhez Plugor Sándor rajzai is hozzá tartoznak. Szilágyi Domokos szövege tehát már a kezdet kezdetén elhelyeződött egy sajátos, különböző értelmezési lehetőségeket magába foglaló térben, amely, mint ismét kiderült, a színház számára is izgalmas, téttel bíró kihívást jelenthet. A szöveg jelentős része elhangzik a játéktérben, ha ki is maradtak részletek, ez az előadásnak a szöveg hangulatához való viszonyát nem ássa alá – mert az, ami versben megfogalmazódik, itt kellő erővel jelenik meg, díszletben, jelmezben, színpadi mozgásban, dialógusban. Dialógusban, mert ezúttal kétszereplős előadást láthatunk. A szövegből Dimény Áron és Sinkó Ferenc játéka által lesz párbeszéd, olyan párbeszéd, amely a szöveget is mindegyre értelmezi, új megvilágításba helyezi. Felhívja a néző figyelmét arra, hogy az Öregek könyvében legalább két hang különböztethető meg. Egy komor, beletörődő, gyászosan lázadó hang, amit Dimény Áron szólaltat meg, és egy másik, ironikusabb, halállal játszókötözködő, amit Sinkó Ferenc jelenít meg." Karácsonyi Zsolt: Öregek könyve. Belső pusztulás, *Helikon,* XXVII. évf., 2016/10.

Az előadás

A színpadkép a két szereplőre koncentrál, egy nagy kockába zárja őket, amelyet további kockákra bontanak a vizuális elemként használt színes fóliák, amelyek valamelyest osztják is a teret, megteremtik az egyes jelenetek közti határt. Egymással és a nézőtérrel párhuzamosak az átlátszó fóliák, folyosókat és kisebb dobozokat teremtenek, a színpadi szürkeségben ezek hordoznak színeket. Az alapszíneket látjuk: kék, piros, sárga fóliákat, a kiegészítő színek átmenete hiányzik: élet és halál kizárja egymást.[5]

Szilágyi Domokos így írja le a poémában lejátszódó „történetet": „Halála felé haladtában az öreg mintha élete dolgaival találkoznék – épül az élet elemeiből a halotti beszéd, talán példázatként, hogy még elmúlni sem olyan nagyon egyszerű. S a halálról szóló sorok mellett arcok állanak, kedves tárgyak között. A kép, igazi természetéhez híven, megjeleníti mindazt, amitől szavaival elválni készül." A színpadon egy párbeszéd zajlik, amelyet hétköznapi cselekvések kísérnek: tevés-vevés párnákkal, körömvágás, szakáll-bajusz igazítás, „Most még lenyíratik / haj, szakáll, köröm, / most még lenyíratik, elhalálozik, / csupán a föld alatt nő / háborítatlanul". Az első cselekvéssor az öregség különböző mozzanatait illusztrálja, bevezeti a nézőt az öregkor világába (lassuló, már-már nehézkes mozgás, segítségre szoruló, gyengülő test, aprólékos, ismétlődő mozdulatsorok, rituálék, időskori „bogarak"). A két szereplő egy-egy archetípus, a *homo ante mortem* (Dimény Áron) és a *homo post mortem* (Sinkó Ferenc), avagy az ego–alterego kettőse, a mosdás, öltözködés, szemfedővel leborítás lényegében arra szolgál, hogy az egyik lassan felkészíti a halálra, a temetésre a másikat. Az elhangzó szavak a kétely és a rideg tények találkozása, beszélgetés az életről a halállal szemben…

Az előadás egy modern és egyben örök haláltáncot mutat, jelenetről jelenetre vezet a halállal való szembesülés első fázisaitól a meghalásra készülésig, majd a halállal való játszadozás, fogócskázás jeleneteitől addig a kemény valóságig, hogy halálában az ember mennyire magára marad, mennyire nem érinti meg sem a közvetlen környezetét, még kevésbé az univerzumot az egyéni halál tragikuma, mélysége, de még a ténye sem.

[5] „Carmencita Brojboiu díszlete a két világ közötti átmenetet egy álomszerű közegbe helyezi, ahol a fény központi szerepet játszik. Mihaela Panainte rendező üzenetének hatását tovább fokozza a Şerban Ursachi által összeállított zene, amely bizonyára megragadja a kortárs zenében járatos nézőt. A zeneszerző találó formát adott a darab többszólamú jelentéseinek. A két színész, Dimény Áron és Sinkó Ferenc érzékletesen és meggyőzően alakított át egy pesszimizmusában »túlságosan magyar« művet egy »túlontúl emberi« előadássá, amely emberségét egyetemes nagyságának köszönheti." Valentin Trifescu: Teatrul dublului: Cartea bătrânilor / Öregek könyve [A kettősség színháza: Cartea bătrânilor / Öregek könyve], *liternet.ro*, 2016. szeptember. https://agenda.liternet.ro/articol/21401/Valentin-Trifescu/Teatrul-dublului-Cartea-batranilor-Oregek-konyve.html (Letöltés: 2025. május 30.)

Az első jelenetsorban egy élő hullát látunk, akiről az öltöztetés során lekerül az ellenállás, a kérdések, az egzisztenciális problémák. Az előadás egészében kiemelkedő a mozgáskultúra és a testtudatosság, a látvány és a mozgás mérnöki pontossággal tervezett, ahogy ezt Szabó Zsuzsa is kifejti:

> A színpadon Dimény Áron és Sinkó Ferenc […] látható, fehérre mázolt arccal. A sminken túl ezt a lét és nemlét közti állapotot az előadás többféleképpen tükrözi. A színpad szinte üres, csak színes fóliák lógnak a plafonról. Rajtuk kívül csupán a színészek láthatóak – akik így, mint a szövegben is, magányosak, egyedül vannak gondolataikkal, félelmeikkel és testi fájdalmaikkal, melyek az élethez kötik őket. Egy-egy jelenetben megjelennek vagy az idős korhoz – így még az élethez – vagy a halálhoz köthető tárgyak is, mint régi vánkosok, mosdótál, bot, koporsó. A színészek kiválóan megtalálták helyüket ebben a nagy látomásban, sarkosan, burleszkszerűen játszanak, ami a sminkkel együtt kellően érzékelteti ezt a félig emberi létet, és amit Yves Marc és Györgyjakab Enikő koreográfiája is hangsúlyoz.[6]



1. kép. Jelenetkép az Öregek könyve *című előadásból.*[7]

Egy második rész kezdetét jelzi, amikor a színészek felteszik Varga-Járó Ilona maszkjait. Ezzel a játék új szintre emelkedik:[8] az öregedő test realitása és a fe-

[6] Szabó Zsuzsa: Időtlen pillanat, *7óra7*, 2016. május 27. https://7ora7.hu/2016/05/27/idotlen_pillanat (Letöltés: 2025. május 30.)

[7] Forrás: https://www.huntheater.ro/eloadas/408/oregek-konyve/ (Letöltés: 2025. május 30.)

[8] „Ami egyedivé teszi, ahogy a szavakat képekké alakítja és ahogy a költői állapotokat testi érzékenységre váltja. Ez az előadás visszaállítja a romániai színházi közegbe a maszkot mint eszközt, amely kihangsúlyozza a testet, és arra kényszeríti, hogy mesélje el, amit a mimikán megfagyasz-

nyegető halál túlvilágisága keveredik, amint eltűnnek az arcok, az egyének, maradnak a típusok, a csúfság, az általános, egyforma emberi, a pusztuló, lebomló test. A maszkok közül az egyik nevet, a másik sír.[9] A szövegben a félelmetest folyton oldja az irónia, amely Szilágyi Domokos világára általában jellemző. Torz, groteszk játék következik a színpadon, a szereplők változó minőségeket jelenítenek meg. A rendező iskolapadba ülteti őket Szilágyi Domokos e soraitól ihletve: „Ó, halál úr, én készültem, / csak ezt az egy, / bizonyisten csak ezt az / egyetlenegy / leckét nem vettem át! / (Hiszen már nem számít: / egyszer csak elbukol, édes fiam.)" Az iskolapad, a vizsgahelyzet az átmenet ironikus-groteszk megjelenítése: átlépés az életből a halálba. A néhány sorban vázolt téma jelenetté szélesül az előadásban: fenyegeti a kegyetlen tanár, a halál a felkészületlen nebulót, a két halandó pedig evickél, próbál hátratett kézzel viselkedni, mint jó tanuló jelentkezni, hogy a tanár kegyeit, jóindulatát elnyerje.



2. kép. Jelenetkép az Öregek könyve *című előadásból.*[10]

Az előadás harmadik egysége egy haláltánc, amely a színpadi kocka hátsó részében játszódik, s amelyet egy stilizált sárga koporsóval jár a két szereplő. „Jaj, uram, nehogy megvegye: / ez a koporsó az én hatalmas amulettem, – / várjon, uram, elférnek benne ketten, / higgyen nekem, uram: / az én jeligém: / Csak párosan szép a halál."

tott." Paul Sarvadi: A halál előtt letolt nadrággal, *Erdélyi Riport*, 2016. szeptember 28. http://erdelyiriport.ro/thalia/a-halal-elott-letolt-nadraggal (Letöltés: 2025. május 30.)

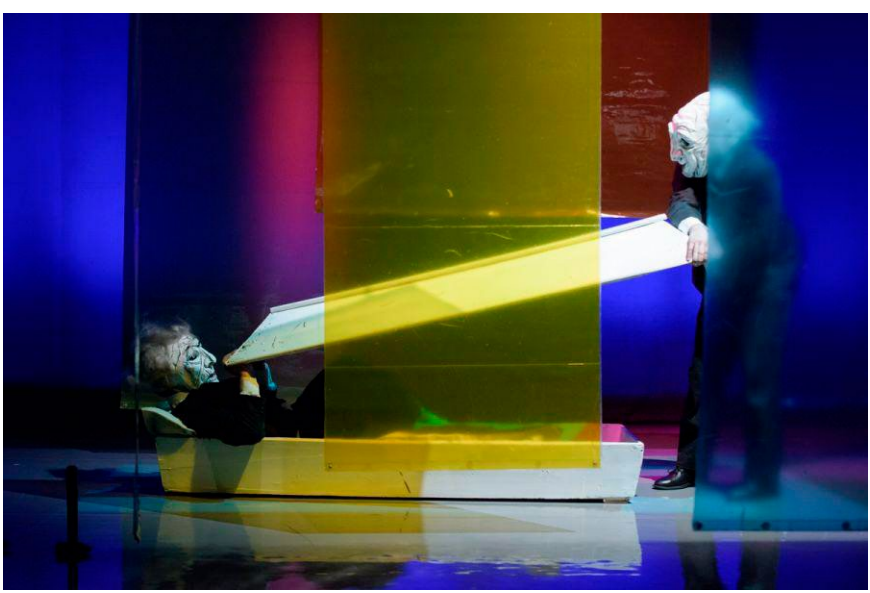
[9] Uo. „A költői színház, amit a fiatal rendező előhív, a testen keresztül és a színész expresszivitásán át születik. A jelentése nemcsak a szó, hanem leginkább az, ahogy az ki van mondva, ahogy követi a hang tónusa, vagy ahogyan a test megformálja. Ami viszont egyedivé teszi, ahogy a szavakat képekké alakítja és ahogy a költői állapotokat testi érzékenységre váltja."

[10] Forrás: https://www.huntheater.ro/eloadas/408/oregek-konyve/ (Letöltés: 2025. május 30.)

A verssorokból groteszk jelenet születik: csetlő-botló, párnákkal maguknak a koporsóban megágyazó, az egy koporsón osztozó öregeké. „Mert az élők félnek / még a holtak pletykáitól is. / Pedig a holtak / – mi már tudjuk-formán – / nem pletykálnak. / – Leélni egy életet a / növekedő halállal. / Mórikál a halál, / kellemkedik. […] Mi örömöt tartogat még a földi élet? / A mások örömét, / örömeinkből fakadottak örömeit / (az öröm megmaradásának elve).”

A koporsó körüli groteszk dulakodás, a fekhely elfoglalása a maga torzságában is nevetséges, játék. Az előadás zárása azonban minden könnyedségnek, beleértett játékosságnak, ironikus kuncogásnak brutálisan véget vet: az egyik öreg lecsúszott nadrággal a világ elvesztésén sápítozik: „Jaj, / ha / most / meg- / ha- / lok, / kire marad / – mi is? / ki is? / kim van, / mim van? / a nagy szó, / a puszta szó: / a *világ*?”, miközben a díszletmunkások körülötte lassan elbontják a színpadot… Van köd, szín, fény, de halál ellen nincs orvosság.

A zárás – kontrasztban az előadás költőiségével – a kettősségek addig finom játékának brutális, egyértelmű végét jelzi: „Körülvettenek engem a világ dolgai, / és nincs erő közülük kiszabadítani. / Talán nem is akarnám. Tán így rendjénvaló. / Halál elől ne meneküljön, az ki meghaló”, ahogyan Szilágyi Domokos egy másik versében, a *Circumdederunt* című műben megfogalmazta.



3. kép. Jelenetkép az Öregek könyve *című előadásból.*[11]

[11] Forrás: https://www.huntheater.ro/eloadas/408/oregek-konyve/ (Letöltés: 2025. május 30.)

Fogadtatás

Egészében elmondható a nézői élmény alapján, hogy egy érdekes kísérletet láthattunk: egy román (opera)rendező egy egészen kivételes magyar poémát álmodott színpadra, erős képekkel, kendőzetlenül keményen, mégis megható, lírai mozzanatokkal, érzekeltetve a szöveg szintjeit: a szembenézés kegyetlenségét, a részletek gyengédségét, az önirónia. Az élmény erős, mellbevágó, a kritika is kiemelte a kiváló színészi teljesítményt, a gondolatiság és látványvilág egységét, a színpadképet, a maszkok használatát és minőségét. Ezzel szemben a kolozsvári közönség körében nem örvendett nagy népszerűségnek, mindössze egy tucat előadást ért meg. A kolozsvári magyar néző nemigen szereti a kemény szembenézést, a végességére való figyelmeztetést, még mindig az operett a legnépszerűbb műfaja; a román közönség számára a szöveg egyedisége, árnyalatai, humora és utalásai valószínűleg nem tudtak eléggé átjönni fordításban. Mindezekkel együtt egy mai, érvényes haláltánc-előadás valósult meg a Kolozsvári Állami Magyar Színház színpadán.

Irodalomjegyzék

Karácsonyi Zsolt: Öregek könyve. Belső pusztulás, *Helikon,* XXVII. évf., 2016/10.

Moldovan, Forin: Când viața joacă teatru cu moartea… [Amikor az élet színházat játszik a halállal…], *Ziar de Cluj*, 2016. június 21.

Padurean, Claudiu: Premieră la Fabrica de Pensule: Cartea bătrânilor, *Cluj Today.* https://clujtoday.ro/premierg-la-fabrica-de-pensule-cartea-bgtrvnilor/

Panainte, Michaela: *„Mă atrage în mod ciudat absurdul, care pentru mine este expresia cea mai concretă a realității”* [Furcsamód az abszurd vonz, ami számomra a valóság legkonkrétabb kifejezése] https://www.teatrulnationalcluj.ro/eveniment-386/mihaela-panainte-ma-atrage-in-mod-ciudat-absurdul-care-pentru-mine-este-expresia-cea-mai-concreta-a-realitatii/

Sarvadi, Paul: A halál előtt letolt nadrággal, *Erdélyi Riport*, 2016. szeptember 28. http://erdelyiriport.ro/thalia/a-halal-elott-letolt-nadraggal

Szabó Zsuzsa: Időtlen pillanat, *7óra7*, 2016. május 27. https://7ora7.hu/2016/05/27/idotlen_pillanat

Trifescu, Valentin: Teatrul dublului: Cartea bătrânilor / Öregek könyve [A kettősség színháza: Cartea bătrânilor / Öregek könyve], *liternet.ro*, 2016. szeptember. https://agenda.liternet.ro/articol/21401/Valentin-Trifescu/Teatrul-dublului-Cartea-batranilor-Oregek-konyve.html

Színházi előadás

Szilágyi Domokos: *Öregek könyve*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, rend.: Michaela Panainte. Bemutató: 2016. május 7. Szereplők: Dimény Áron, Sinkó Ferenc. Díszlet- és jelmeztervező: Carmencita Brojboiu. Dramaturg: Balázs Nóra. Koreográfia: Yves Marc, Györgyjakab Enikő. Zene: Şerban Ursachi. Maszkok: Varga-Járó Ilona.

HASZNÁLTÁK-E SZENT IGNÁC IMAMÓDSZEREIT A JEZSUITA ISKOLASZÍNHÁZBAN?

Kedves Emőke

A jezsuita lelkiség alapja

Loyolai Szent Ignác (1491–1556), a Jézus Társaságának alapítója a katolikus spiritualitás egyik meghatározó alakja. Lelkiségének középpontjában az ember és Isten kapcsolatának személyes, mély és reflektív megélése áll. Imamódszerei a *Lelkigyakorlatok (Exercitia spiritualia)*[1] című művében nyernek rendszerezett formát, amely nem csupán egyéni elmélkedésre, hanem közösségi és pasztorális alkalmazásra is alkalmas spirituális útmutató. A jezsuita rend megalakulása óta ezek az imamódszerek a katolikus lelkivezetés és nevelés egyik alappillérévé váltak.

Szent Ignác a *Lelkigyakorlatok*at saját lelki tapasztalataira alapozva, 1522 és 1524 között írta meg, tehát ezt a művet immár közel fél évezrede használják. Fontos hangsúlyozni, hogy a könyv nem a lelkigyakorlatozónak, hanem a kísérőnek készült; a régebbi magyar fordításokban ő a lelkigyakorlat *vezetőjeként* vagy *adójaként* jelenik meg. Szent Ignác alapszövegében fontos az elvonulás; a lelkigyakorlatokat végző kiszakad a hétköznapi környezetéből, és Jézus életén keresztül átimádkozza saját életét. A struktúra négy hétből, azaz négy egységből áll.

A *Lelkigyakorlatok* első hete a keresztény létezés egyik legmélyebb dimenziójához, a bűn és a kegyelem tapasztalatához vezeti el a lelkigyakorlatozót. A második hét célja, hogy a lelkigyakorlatozó eljusson Jézus Krisztus személyes megismeréséhez, ráébredjen szeretetére és követésének szükségességére. A harmadik héten a lelkigyakorlatozó elmélyíti Krisztus iránti szeretetét és együttérzését, különösen azáltal, hogy elgondolkodik az Üdvözítő szenvedéstörténetén. A negyedik héten, a kereszt tapasztalata után, a feltámadás fényébe vezeti a lelkigyakorlatozót.

Rengeteg imagyakorlat található Ignác írásában, amelyek a szemlélődést, a meditációt segítik: figyelemgyakorlatok, testérzékelés, képzelet használata az imában, az öt érzékszerv bevonása, ismétlés, imabeszélgetés, szerető figyelmes-

[1] Loyolai Szent Ignác: *Lelkigyakorlatok*, Budapest, Jezsuita, 2019.

ség imája. „További ismertetője az ignáci stílusnak, hogy nagyon közel áll a valósághoz, a világ felé fordul, »inkarnálódott«. Talán épp ezért olyan rugalmas”[2] – összegezte meglátását Willi Lambert jezsuita pap és művészettörténész. Ebben a rugalmasságban felszínre tud törni az emberi motiváció és érzékenység, ugyanis Szent Ignác hangsúlyozza, hogy az imádság mindig személyes vágyból fakad: a lelkigyakorlatozónak tudnia vagy inkább tudatosítania kell, miért imádkozik, milyen kegyelemre van szüksége, és azt kell kérje az ima elején. Ez a célorientáltság az imádság központi eleme; a vágy és a cél kijelölése meghatározza az ima menetét. A kezdő ima, a kegyelemkérés, a képzeletbeli helyszín kialakítása, a történetbe való belépés, majd az imabeszélgetés és a visszatekintés mind-mind a belső folyamat intenzív megélését, majd a végén annak tudatosítását szolgálják.

A rendalapító felfogása szerint az imádság elsősorban kapcsolat és párbeszéd Isten és az ember között, nem pedig pusztán formulák ismétlése. Az ő megközelítése a belső tapasztalatra, a tudatos jelenlétre és az érzelmi-lelki mozgások megkülönböztetésére épül. Ignác a lelkigyakorlatozót lelki és szellemi útra hívja, amelynek első lépése az *észlelés* megtanulása.

> Az észlelés azt jelenti, hogy tudatosítunk valamit. Az észlelés szellemi folyamat, tehát tudatunk aktivizálása. Érzéki szerveink ismereteket juttatnak el tudatunkhoz, amelyeket érzéki észlelésnek nevezünk: a szemünkkel látunk, a fülünkkel hallunk, az orrunkkal szagolunk, az ujjunkkal tapintunk és a nyelvünkkel ízlelünk. Gyakorlataink ezekkel az érzéki észlelésekkel kezdjük, mivel azok nagyon is konkrétak és könnyebben megtapasztalhatóak. Fokról fokra jutunk aztán mind nagyobb szellemi-lelki észleléshez.[3]

Ihlet a színháznak

Sztanyiszlavszkij orosz teoretikus, rendező hasonló módszerként írja le a *belső képek* használatát: „ha figyelmesen követjük a belső képek filmjét, akkor ez egyrészt a darabbéli élet határain belül tart bennünket, másrészt folyamatosan és megbízhatóan irányítja alkotói munkánkat”.[4] A Loyolai Szent Ignác-i szemlélődő imamódszer célja a személyes lelki átélés és az Istennel való találkozás elősegítése. Az ima különlegessége, hogy aktívan bevonja a képzeletet, amely által a résztvevők

[2] Willi Lambert: *A valóság szeretete*: *a Szent Ignáci-i lelkiség alapszavai,* ford. Horváth Ilona, Budapest, Jezsuita, 2018, 182.

[3] Jálics Ferenc: *Szemlélődő lelkigyakorlat. Bevezetés a szemlélődő életmódba és a Jézus-imába*, Dobogókő–Kecskemét, Manréza–Korda, 2001, 35.

[4] Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij: *A színész munkája. Egy színinövendék naplója,* ford. Morcsányi Géza, Budapest, Gondolat, 1988, 82.

mélyebb lelki rétegeikhez férhetnek hozzá. A módszer kizárólag eseményszerű, narratív szentírási szövegekre alkalmazható, és megvalósításához két fontos feltétel szükséges: a képzelőerő szabad használata és elegendő idő biztosítása. A Szent Ignác-i ima főbb lépései: csendes ráhangolódás és testi érzékelés, a bibliai szakasz többszöri átolvasása, Isten jelenlétének tudatosítása, imaindítás, valamint a személyes szándék megfogalmazása, a színhely belső kialakítása az öt érzékszerv bevonásával, a jelenet szereplőinek és helyszínének szemlélése, Jézus és a résztvevő kapcsolatának elmélyítése, személyes ima-beszélgetés Jézussal vagy Máriával, a lelki tapasztalatok reflektív tudatosítása. A módszer egyes szakaszai színházi próbafolyamat részeként is értelmezhetőek: adott egy szöveg, a színészek saját fantáziájukra hagyatkozva szemlélhetik a különböző szereplőket, a cselekményt, a hangulatot. Ez a személyes tapasztalat segíthet nekik egy karakter megformálásakor vagy egy jelenet megértésében. A jezsuiták iskoláikban rengeteg előadást készítettek, nem kevés alkalommal többszáz néző előtt játszódtak, így feltevődhet az a kérdés, hogy vajon a rendalapító módszereit használták-e a színházi képek kialakításában, karakterek megformálásában?

A színház mint a tanulás eszköze

William McCabe szerint a legelső jezsuita színházi előadás a szicíliai Messinában volt 1551-ben.[5] Szent Ignác egy 1556-ban keltezett levélben ajánlotta az ingolstadti rektornak, hogy kisebb dialógusokat és verseket adjanak elő, ezzel megengedve az iskolai színjátszást.[6] 1576-ban Everard Mercurian, a Jézus Társasága negyedik generálisa, eképpen írja le ennek módszertanát: „a provinciális csak nagyon ritkán engedje meg, hogy vígjátékokat és tragédiákat készítsenek. Latinul kell lenniük, és nem tartalmazhatnak semmi illetlent. Végrehajtásuk előtt vagy személyes ellenőrzésnek kell alávetnie őket, vagy át kell ruháznia ezt a feladatot valaki másra. Feltétlenül meg kell tiltania ezeknek és más hasonló daraboknak a templomban való előadását."[7] A jezsuita rendet 1773-ban II. Kelemen pápa rendelete oszlatta fel, McCabe szerint eddig az évig nagyjából százezer színdarabot adtak elő a jezsuita iskolákban.

[5] William McCabe: *An Introduction to the Jesuit Theater: A Posthumous Work*, St. Louis, Institute of Jesuit Sources, 1983, 11.

[6] Uo., 12.

[7] Uo. „The provincial should allow comedies and tragedies to be produced only very rarely. They must be in Latin, and they must involve nothing unbecoming. He must either subject them to his personal inspection before their perfor- mance or delegate this duty to someone else. He must absolutely forbid the performance of these and other similar plays in the church."

Nincsenek konkrét írásos források arról, hogy a jezsuita rendezők *explicit módon* a *Lelkigyakorlatok* módszertana szerint dolgoztak volna a diákokkal. Ezért indirekt források elemzésével kell a válasz után kutatni. Érdemes először megvizsgálni, hogy cél volt-e valamely ignáci imamód használata, gyakorlása a rend által működtetett oktatási intézményekben. A jezsuita oktatás egyik kiemelt célkitűzése a diákok retorikai és előadói képességeinek fejlesztése volt, így a humán tantárgyak és a szónoklattan fontos szerepet játszottak az iskolák tantervében. Gyakorlati alkalmazására a színjátszás szolgált kiváló eszközként. A diákok a színdarabok révén elsajátíthatták a memorizálás, érvelés, meggyőzés és a hatékony kommunikáció módszereit, amelyeket később vallási, politikai vagy jogi pályáikon hasznosíthattak. A jezsuita színház másik fő célja az erkölcsi és vallási nevelés volt. Az előadott darabok gyakran bibliai történeteket, szentek életét vagy erkölcsi példázatokat dolgoztak fel. A darabok a keresztény erények – mint az önfeláldozás, engedelmesség és az isteni igazság keresése – hangsúlyozásával az egyházi tanításokat dramatikus és érzelmi formában közvetítették, erősítve a katolikus identitást és lojalitást. A jezsuita színjátszás fontos szerepet töltött be a katolikus hit védelmében is a protestantizmussal szemben. A jezsuita iskoladráma történetét tanulmányozva az rajzolódott ki, hogy ezek voltak a fő célkitűzései. Nem derült ki, hogy a jezsuita tanárok használták volna például az ignáci imamódok begyakorlására.

Játszani, nem olvasni

A jezsuiták oktatási, nevelési előírásait az 1599-ben véglegesített *Ratio Studiorum* fektette le. Ez a szabályzat egységesítette az iskolai élet minden aspektusát, így a színjátszást is. A színház mint oktatási módszer már a rendalapító, Loyolai Szent Ignác idején jelen volt. Egy 1556-os levelében kifejtette: „az év során időnként dialógusokat kell tartaniuk, verseket és párbeszédeket felolvasni, ahogyan Rómában teszik. Ez az iskola hírnevét is öregbíti."[8] A „mint Rómában" a Collegium Germanicumra vonatkozik, ahol az 1555-ös évnyitón elhangozhatott egy párbeszéd. A jezsuita iskolaszínházban különösen fontosnak tartották a helyes deklamálást, erre kitér a *Ratio Studiorum* is. A diákok sokat készültek, a tanórákon gyakorolták, de a tetőpont a kollégium színpada volt:

[8] Uo. „[A]t times during the year orations should be delivered, and verses and dialogues recited, as is done in Rome. This will also add to the prestige of the school."

> [A] különleges gyakorlatok nagyon hasznos célt szolgálnak. Általános szabályként elmondható ezekkel kapcsolatban, hogy az értelmi képességek fejlesztését kell szolgálniuk, nem csupán a memória gyakorlását. Ezért amit a tanulók nyilvánosan előadnak, azt a tanárnak ugyan gondosan ki kell csiszolnia, de soha nem szabad teljes egészében neki megírnia. Ugyanez érvényes azokra a versekre is, amelyeket nyilvánosan be kívánnak mutatni. Minden erőfeszítést meg kell tenni annak érdekében, hogy a tanuló szónokokat megfelelő hanghasználatra, gesztusokra és minden egyéb kifejező mozdulatra kiképezzék.[9]

A *Ratio Studiorum* tehát az iskoladrámát nemcsak didaktikai eszköznek, hanem reprezentatív és szociális funkcióval is rendelkező gyakorlatnak tekintette. A jezsuiták célja az volt, hogy a tanulmányaikat náluk befejező fiatalemberek jól beszéljenek latinul, jó retorikai készségeik legyenek függetlenül attól, hogy milyen hivatást választanak. A *Ratio Studiorum* elég részletesen kifejti a használható pedagógiai módszereket, de nem ír arról, hogy esetleg a Szent Ignác-i imamód használható lenne az iskoladrámák előkészítésében. Mélyebben tanulmányozva a szöveget kiderül, hogy a rendalapító imamódszerének tanítása nem kapott helyet a jezsuita oktatási intézményekben. A *Ratio Studiorum* arra kéri a tanárokat, hogy az óra elejét kis imádsággal kezdjék, szintén imát és teológiai magyarázatokat javasol nagyobb ünnepek előtt.[10] A pénteki és szombati napokra a diákok számára a rózsafüzért vagy egyéb kötött imákat ajánl elmondásra.[11] A *Ratio Studiorum* nem nevezi meg szó szerint az *exament* (Szent Ignác-i lelkiismeret-vizsgálat a nap végén, amelynek célja nem pusztán a bűnök keresése, hanem az is, hogy a lelkigyakorlatozók felismerjék Isten jelenlétét és működését életükben), de hasonlót körülír: „Különösen buzdítsa őket arra, hogy imádkozzanak Istenhez, és esténként vizsgálják meg lelkiismeretüket."[12]

Ahhoz képest, hogy hány darabot mutattak be a jezsuita iskolákban, viszonylag kevés jelent meg nyomtatásban, ennek az okát az egyik legelismertebb jezsuita drámaíró, Nicola Avancini így fogalmazta meg:

[9] *The Jesuit Ratio Studiorum of 1599*, trans. Allan P. Farrell S. J., Detroit, University of Detroit, 1970, 68. „Special exercises serve a very useful purpose. It should be a general rule in their regard that in order to cultivate intellectual powers and not merely exercise the memory, what the pupils deliver in public should indeed be carefully polished by their teacher but never entirely written by him. The same is to be said of poems that are to be exhibited publicly. Every effort should be made to train the student speakers in appropriate control of voice, gesture, and all other actions."

[10] Uo., 35 .

[11] Uo., 62.

[12] Uo., 25. „He should especially urge them to pray to God, to examine their consciences in the evening."

> [T]isztában vagyok azzal a különbséggel, amely fennáll aközött a stílus között, amelyet egy író alkalmazhat, amikor egy órára a színpadra ír, és aközött, amelyet akkor választ, ha az örökkévalóságnak, azaz az olvasóknak ír. Az előbbit, hogy tetszést arasson, segíti és támogatja a színpadi látványvilág, a fül és a szem gyönyörködtetése, a színész értelmezése és tehetsége. A másik viszont, amelyet megfosztanak ezektől a segédeszközöktől, hacsak nem ér el ügyes szerkezetet, megragadó drámai fordulatokat, rendkívüli változatosságot, gondolati ragyogást és kecsesen áramló verselést, az el fogja veszíteni azoknak az olvasóknak a kegyeit, akiket – amikor még nézők voltak – elbűvölt. Mert a színpad él és lélegzik; az írott dráma csupán hús nélküli csont.[13]

Egy másik jezsuita drámaíró, Da Cruz a *Tragicae comicaque actiones* könyvének előszavában ezeket vallja:

> Ezek a színművek, amelyek közül néhány már több mint harminc éve porosodik […] megkapták méltó dicséretüket akkor, amikor nagyérdemű közönség – tanárok és diákok, nemesek és közemberek – tapsát aratták; s nyugodtan a feledés homályában maradhattak volna, ahogyan sok náluk jobb mű is. […] Mint minden drámaíró, féltem az olvasók ítéletétől. Jól tudtam: ami a nézők szemét gyönyörködtette, az nem biztos, hogy ugyanolyan fogadtatásra talál majd olvasva. A színházban a szavak szinte szárnyra kapnak. A díszletek szépsége, a színészek bája, szerepformálásuk mestersége mind hozzájárulnak ahhoz az illúzióhoz, hogy a mű tökéletes – pedig valójában súlyos hibáit csupán a színpadi látványosság fedi el.[14]

[13] McCabe: *An Introduction*, 49. „I am quite aware of the difference between the style that may be adopted by the writer for an hour on the stage and that which he may choose who writes for the readers of all time. The one is aided and abetted in his aim to please by scenic apparatus, the delights of ear and eye, the intelligence and skill of the actor. The other, deprived of these helps, unless he achieves skillful construction, arresting turns of dramatic action, extraordinary variety, brilliance of thought, and gracefully flowing verse, will win the condemnation of a body of readers, whom, when they were spectators, he charmed. For the stage lives and breathes; the written play is fleshless bones."

[14] Uo., 48. „These plays, some of which have been gathering dust for more than thirty years […] had their meed of praise when they won the applause of large crowds composed of educators and students, nobles and the people; and they might well have remained in obscurity, as have many better things of the kind. [...] Like all playwrights, I feared the judgment of my readers. Well I knew that what had delighted the eyes of spectators might not meet with the same kind of reception when read. In the theater, words are winged things. Beauty of scenic effects, the charm of actors, their skill in interpreting their roles, all combine to create the impression that a piece is wholly beautiful which in reality has marked defects concealed behind theatrical display."

Fidel Rädle filológus megjegyzi, hogy a jezsuiták nem olvasmányos irodalomnak szánták a drámákat, ezért jelent meg nyomtatásban viszonylag kevés.[15] Loyolai Szent Ignác lelkigyakorlata nemcsak a hitbéli elmélyülés útját kínálja, hanem egy rendkívül gazdag imarendszert is, amely az ember testi-lelki valóságát egyaránt bevonja az Istennel való kapcsolatba. A lelkigyakorlatozó teljes személyiségével – öt érzékszervével, képzeletével, értelmével és érzelmeivel – kapcsolódik be az imába, amely így nem csupán reflexív, hanem élményszerű folyamattá válik. Egy gyakorlat során a hívő nemcsak olvassa Jézus szenvedésének történetét, hanem megpróbálja magát az esemény résztvevőjének képzelni: mit látna, mit hallana, mit érezne, milyen szagok és illatok vannak a levegőben, milyen személyek lennének mellette, ki hogy van öltözve? Tehát ha a szemlélődő imamódot nemcsak a szentírási szövegekre alkalmazták volna, hanem a drámairodalomban is, akkor maguk a jezsuiták is jobban hittek volna a nyomtatott könyvek erejében, esetleg ajánlhatták volna olvasási módszerként.

Színészi kézikönyv a diákoknak

A XVIII. századi jezsuita pedagógia egyik különleges dokumentuma Franz Lang 1727-ben megjelent műve, a *Dissertatio de actione scenica*, amely a színpadi mozgás és testbeszéd szabályait fekteti le, például hogyan kell kecsesen hajlítani a térdeket, hogyan kell illedelmesen leülni, hogyan lehet használni a karokat, könyököt, kezeket, sőt, hogyan mozgassa az illető a szemét a művészi tökéletesség érdekében.

> Mikor tehát valaki jár, és a lábak mozgásával halad, egy bizonyos színpadi lépést kívánok meg – vagyis egy meghatározott járásmódot, amely bizonyos lépésekből áll. Ez a színpadi lépés három vagy négy lépésből áll, és a színésznek úgy kell haladnia, hogy a színpadi átló (amit fentebb e néven kell említenünk) állandóan megtartott legyen – ezt mindenáron gondosan meg kell őrizni. Ezt így magyarázom el: ha a színész a színpadon egyik helyről a másikra akar menni, és járás közben haladni akar, ügyetlenül fog előrejutni, ha nem húzza vissza előbb kissé azt a lábát, amely hátul volt a másikhoz képest abban a testhelyzetben, amelyben állt. Tehát vissza kell húzni azt a lábat, amely korábban előrébb állt, majd ismét előre kell mozdítani – de hosszabban, mint ahol korábban állt. Ezután következzen a második láb, és előzze meg az elsőt

[15] Fidel Rädle: *Das Jesuitentheater in Dillingen*, Göttingen, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, 2019, 7. https://rep.adw-goe.de/handle/11858/00-001S-0000-002D-B638-4 (Letöltés: 2025. június 3.)

> – de az első láb se legyen lassú, hanem ismét haladjon a második elé. E mozgás során azonban mindig emlékezzen arra, hogy a lábakat ferdén kell elhelyezni.[16]

Lang a könyvében azért írta le a színjátszás fizikai elemeit, mivel úgy vélte, hogy a klasszikus retorika csak a hanggal és a hanglejtéssel foglalkozik, és ezek a mozgás és a testtartás rovására mehetnek.[17] Lang előírásai mind technikai utasítások, tehát nem veszi figyelembe, hogy a színész milyen karaktert játszik, vagy mi a rendezői elképzelés. Ezek az a kecsességre intő utasítások inkább a barokk kort és manírt tükrözik. Leírásai leginkább a táncot veszik alapul:

> Lang is úgy kezdi tanácsait a színpadi testtartásokról és kifejezőeszközökről, hogy alaposan elemzi a lábak, majd a karok, a könyök és a kéz kezdő pozícióit. Egy rossz testhelyzet – magyarázza – aláásható az akció dinamikáját. Ezután azonnal bemutatja azokat a lábmozdulatokat, amelyek lehetővé teszik, hogy a színész a színpad korlátozott terében a lehető leghatékonyabban mozogjon: ez a bevezetés feltűnően hasonlít Rameau *Le maître à danser* [A táncmester] című művének kezdésére. Rameau első fejezetét annak a kiinduló testtartásnak szenteli, amelyet a táncosnak a lábtól a fejig el kell foglalnia, hogy készen álljon „járni, meghajolni vagy táncolni", a következő fejezetet pedig a lépések helyes módjának, hogy a lehető legtisztábban és leghelyesebben tudjon mozogni. Ezek a minimális koreográfiával bíró tánclépések szorosan megfelelnek azoknak a mozdulatoknak, amelyekkel Lang tanítja színészeit a színpadon való mozgásra – attól kezdve, hogyan induljanak el, álljanak meg, és hogyan haladjanak tovább –, amit ő *crux scenicá*nak nevez, külön utasításokkal a jobb és bal láb egymást követő mozdulataira.[18]

[16] Franz Lang: *Dissertatio de actione scenica*, Ingolstadt, J. A. de la Haye, 1727, 21. „In eundo igitur, & motione pedum paffum quemdam Scenicum requiro, ſeu certum quendam modum eundi, quibusdam paffibus conſtantem. Paffus ifte Scenicus ternis vel quaternis paffibus abfolvitur, quo ita incedere Actorem oportet, ut Crux Scenica (quo Cru nomineillam fuperiùs appellandam mo-Sce nui) conſtanter teneatur, quod omnino ervandum diligenter. Itaremexplico. Si Actor in theatro à loco in locum overe ſe vult, & eundo promovere greſſum, ineptè progredietur, nifi à itu, in quo ſtetit, priùs retrahat ali- quantum pedem illum, qui ræpofitus erat alteri. Retrahatur igitur pes, quianteriore ſtetit loco, ac rurfum promoveatur, fed longiùs, quàm ſteterat antea. Succedat deinde pes ſecundus, præveniatque pedem primum: fed pri- mus, ut ne ſegnior fit, iterum ſe promoveat ante ſecundum. In quo tamen motu meminerit ſemper pedes obliquo collocare modo."

[17] Claudio Vicenti: *Theory of Acting. From Antiquiuty to the Eighteenth Century,* trans. R. Bates, A. Weston Venezia–Napoli, Marsilio – Acting Archives, 2012, 135. https://www.actingarchives.it/images/Books/Theory_of_Acting.pdf (Letöltés: 2024. október 9.)

[18] Vicenti: *Theory of Acting,* 137. „And indeed Lang begins his advice on stage attitudes and expressions with a close study of the starting positions for the feet, then arms, elbow, and hands. A wrong position, he explains, can compromise the dynamics of the action. He then immediately illustrates foot movements which will allow the actor to move as effectively as possible in the confines of the stage: an opening which is singularly similar to the attack launched by Rameau's

A részletes testbeszéd leírásában figyel arra, hogy egy-egy intenciót teljes testmozgással kifejezzen.[19] Lang tehát fontosnak tartotta, hogy a diákok színpadi mozgást tanuljanak, de ezek majdnem gépies mozgások voltak. Ez a megközelítés távol áll attól, amelyet ma a színész átlényegülésén, a karakter megformálásán értenek. A jezsuita pedagógiában csupán Franz Lang könyve foglalkozik behatóan a színészmesterséggel, és ő nem említi, hogy a rend által oly jól ismert imamód felhasználható lenne a darabok létrehozásakor.

Szent Ignác imamódszere és a kortárs művészek

A jezsuita iskoladráma egyedülálló ötvözete volt a nevelésnek, hitnek és művészetnek. Ez a komplexitás tette lehetővé, hogy a jezsuita iskolaszínház legyen az egész katolikus egyház egyik legfontosabb eszköze a hit terjesztésében és elmélyítésében. A jezsuiták hittek abban, hogy a színház képes formálni az egyén jellemét és megerősíteni vallási elköteleződését, mindezt a legmagasabb művészi és retorikai igényességgel. Ma már pedagógiai eszköznek is tekinthető a Szent Ignác-i imamód világi változata (szöveg elképzelése, jelenetbe helyezni önmagunkat és szemlélődni), azonban úgy tűnik, a 16–18. században a jezsuiták csak a rendre specifikus lelkigyakorlat végzésekor használták.

Szent Ignác imaginatív imamódszere nem közvetlenül, de művészetelméleti és pedagógiai közvetítéssel hatott a 16–17. századi művészekre. A módszer lényege – a belső jelenetépítés, az érzékszervi belehelyezkedés – jól illeszkedett a barokk művészet céljaihoz. Viszont az eddigi kutatások alapján csak egyetlen, Szent Ignác késői kortársának tekinthető művészről sejthető, hogy az elképzelésen alapuló módszert alkalmazta.

„Megjegyezzük, hogy Szent Ignác lelkigyakorlatos könyve századokkal előzi meg a mai, Sztanyiszlavszkij és Grotowski utáni színházi próba leírását, következtetésképpen a színházi próbafolyamat kézikönyveként is olvashatjuk, különösebb erőfeszítés nélkül."[20] Visky András ezekről a következtetésekről ír a *Caravaggio terminál* című drámájának előszavában. Gondolatát Andrew Graham-Dixon

Le maître à danser. Rameau dedicates his first chapter to the base position the dancer must adopt, from feet to head, in order to be ready 'to walk, to bow, or to dance', and the following one to the correct way of taking steps in order to move in the neatest and most correct fashion.These dance steps, with minimal choreography, correspond closely to the movements with which Lang instructs his actors to move across the stage, from the way of starting, stopping, and proceeding, which he defines the crux scenica, with particular instructions for the successive movements of the right and left foot." (Saját fordítás.)

[19] René Fülöp-Miller: *The Power and Secret of the Jesuits,* London, G. P. Putnam's Sons, 1930, 419.

[20] Visky András: *A test történetei*, Budapest, POKET, 2024, 172.

művészettörténész kutatásaira alapozza, amely szerint Borromei Szent Károly bíboros érsek behatóan tanulmányozta a *Lelkigyakorlatok*at, és később nagy hatást gyakorolt Caravaggióra.[21] Visky szerint Caravaggio is ismerte és használta az imagináció módszerét, vagyis élénken elképzelte a bibliai jeleneteket: ez a megközelítés hangsúlyozza a belső átélés és a személyes tapasztalat fontosságát.

Irodalomjegyzék

Fülöp-Miller, René: *The Power and Secret of the Jesuits*, London, G. P. Putnam's Sons, 1930.

Graham-Dixon, Andrew: *Caravaggio. A Life Sacred and Profane,* Penguin Books, 2011.

Jálics Ferenc: *Szemlélődő lelkigyakorlat*: *bevezetés a szemlélődő életmódba és a Jézus imába*, Dobogókő–Kecskemét, Manréza–Korda, 2001.

Lambert, Willi: *A valóság szeretete*: *a Szent Ignác-i lelkiség alapszavai,* ford. Horváth Ilona, Budapest, Jezsuita, 2018.

Lang, Franz: *Dissertatio de actione scenica*, Ingolstadt, J. A. de la Haye, 1727.

Loyolai Szent Ignác: *Lelkigyakorlatok*, ford. Hitter József, Budapest, Jezsuita, 2019.

Loyolai Szent Ignác: *A zarándok. Önéletrajzi visszaemlékezések*, ford. Lukács János SJ, Budapest, Jezsuita, 2015.

McCabe, William: *An Introduction to the Jesuit Theater. A Posthumous Work*, St. Louis, Insti-tute of Jesuit Sources, 1983.

Rädle, Fidel: *Das Jesuitentheater in Dillingen*, Göttingen, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, 2019. https://doi.org/10.26015/adwdocs-1614

Sztanyiszlavszkij, Konsztantyin Szergejevics: *A színész munkája. Egy színinövendék naplója*, ford. Morcsányi Géza, Budapest, Gondolat, 1988.

The Jesuit Ratio Studiorum of 1599, trans. Allan P. Farrell S. J., Detroit, University of Detroit, 1970.

Vicenti, Claudio: *Theory of Acting. From Antiquiuty to the Eighteenth Century*, Venezia–Napoli, Marsilio – Acting Archives, 2012. https://www.actingarchives.it/images/Books/Theory_of_Acting.pdf

Visky András: *A test történetei*, Budapest, POKET, 2024.

[21] Andrew Graham-Dixon: *Caravaggio. A Life Sacred and Profane,* Penguin Books, 2011, 31.

SZŰZ MÁRIA ZSONGLŐRJE, AVAGY A TELJES ÖNÁTADÁS SZÍNHÁZA

Rideg Zsófia

Salto immortale

A középkorban egy zsonglőr elhatározta, hogy kolostorba vonul. Amíg más szerzetesek, akik jól tudtak latinul és görögül, gyönyörű kézírással kódexeket másolnak és lényegi teológiai kérdésekről vitáznak, addig ő a konyhában mosogat. Éjszaka azonban kibújik az ágyából, és az elhagyott templomban Szűz Mária szobra előtt előadja, amihez jól ért: öt golyóval zsonglőrködik. Egyik éjszaka a prior rajtakapja. A felháborodott rendfőnök éppen meg akarja leckéztetni, amikor lám, Szűz Mária lelép a talpazatról, és a köntösével megtörli a zsonglőr izzadt homlokát.[1]



1. kép. A zsonglőr egyetlen ismert ábrázolása egy 1268 előtt készült kéziratból. Párizs, Bibliothèque Nationale de France.

[1] Eugenio Barba: *Hamu és gyémánt országa*, ford. Regős János, Pályi András, Budapest, Nemzeti Színház, 2015, 26. levél.

Mit mond nekünk a misztériumjátékok szempontjából e történet? A zsonglőr szenvedett, amikor azt látta, hogy az Istennek tett felajánlás kolostorban elfogadott módjaiban (pl. kódexírás, szoborfaragás) a többiek milyen magas minőségben működnek, és ő sem ezt, sem azt nem tudja. De nem legyintett, hogy sebaj, lényeg, hogy van mit enni-innia, van fedél a feje felett, s majd meghúzza magát. Nem. Az *odaadás* a Szűzanya iránt olyan erős volt benne, hogy megkereste, mi az, amit csak ő tud, mi az, amiben ő a legjobb, hogy azt ajánlja fel neki. Van olyan változata is a történetnek, hogy egymás után hajtja végre korábbi mesterségének gyakorlatait, majd végül eksztatikus állapotban egy halálugrást követően a szobor előtt ájultan zuhan a földre. Az Istenanya lelép a talpazatról, köntösével letörli homlokát, és lelkét a mennybe viszi. A jelenetet szemlélő prior pedig azt mondja, „boldogok a lelki szegények, mert övék a mennyeknek országa", és egy szentnek járó tisztelettel temetteti el a kolostor temetőjében. A zsonglőr tehát odaadásának köszönhetően nem is *salto mortalé*t, hanem inkább *salto immortalé*t hajtott végre, egy metafizikai ugrást.

A minőség keresése már önmagában az odaadás jele, mert Isten mindenben a legmagasabb minőségben van jelen. A katedrálisokat Istennek építették, egy-egy család szervezte a különböző mesterségekben a munkálatokat, és apáról fiúra adódott át a tudás, az a minőség, amitől ezek a katedrálisok a mai napig állnak. A kódexírás imádság volt, maga a tevékenység volt egy felajánlás, ahogy az ikonfestés is, és mindezen szakrális művészeteket szerzetesek művelték, akik fegyelmezett életmódjukkal teljes lényüket arra fordították, hogy Isten rajtuk keresztül munkálkodhasson. De nemcsak a szerzetesek, hanem az egyszerű földművesek is így éltek korábban, ahogy arról a *Magyar Néprajzi Lexikon* is tanúskodik:

> A vető személyét és a vetés műveletét a legkülönbözőbb előírások és tilalmak övezték: a vetőnek előző nap tilos volt asszonnyal hálni, lábat kellett mosnia, tiszta fehérneműt öltenie, némely vidéken áldoznia vagy templomba kellett mennie. […] A vetés kezdetekor a vető levette kalapját, és keresztet vetett. Gyakori volt, hogy három magot tett a vető a nyelve alá, és szótlanul dolgozott egész idő alatt, hogy ne bántsák a madarak a vetést. Közben pipázni is tilos volt, nehogy üszkös legyen a gabona.[2]

A parasztember is érezte, hogy testét-lelkét megtisztítva válhat eszközzé ahhoz, hogy Isten rajta keresztül a vetést elvégezhesse, és áldás legyen a termésen.

[2] Vetés, in *Magyar Néprajzi Lexikon*. https://www.arcanum.com/en/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-neprajzi-lexikon-71DCC/v-74097/vetes-74193/ (Letöltés: 2025. május 30.)

Az odaadás valójában a jelen pillanatnak szentelődés. Így a színház, amely a pillanat művészete, természetes közeg lehet ahhoz, hogy ezt az odaadást a játszók önmagukban és a nézőkben (Grotowski szóhasználatával: tanúkban) kibontakoztassák. Az odaadás állapotában az ember nem tekinti magát többnek egy fűszálnál, sem kevesebbnek a kozmosznál. De hogyan válhat a test misztériumszínpaddá, az előadás pedig játszót és nézőt egyaránt átlényegítő, felemelő misztériumjátékká? Anatolij Vasziljev kérdésfeltevése nyomán bennünk is felmerül a kérdés:

> mit kell tenni ahhoz, hogy az ember a fűszállal azonosítsa magát, és méltóbb kérdésekkel foglalkozzon, mint csupán saját magával? Jerzy Grotowski Laboratórium Színházában ez a kérdés már korábban felbukkant, még a század közepén. Meglehetősen régen. Nagy kár, hogy csak most, fél évszázaddal később térhetünk vissza a Laboratórium Színház gyakorlatához és foglalkozhatunk vele. Természetesen nem azzal a szándékkal, hogy utánozzuk vagy lemásoljuk, hanem hogy felelni tudjunk arra az egyetlenegy kérdésre – miért van színház?[3]

A színész önmagán végzett munkája

A 20. század nagy színházi reformereit is a magas minőség iránti igény hajtotta, ez az igény ébresztette rá őket a színház szakralitására, és ez az igény fedeztette fel velük többek között a keleti színházi formákat is, ahol az egykori katedrálisépítőkhöz hasonlóan apáról fiúra vagy mesterről tanítványra átadott tudás és szigorú életmód, gyakorlás töretlenül megtartotta a színház szakralitását. Természetesen nem az előadói formát vették át – bár olykor erre is voltak kísérletek –, hanem elsősorban a színész, a játszó személy önmagán végzett munkájának fontosságát. A mesterségbeli tudás iránti törekvés persze könnyen öncélúvá is válhat, és ha nem párosul egy alázatos lelki-szellemi attitűddel – amellyel a keleti tradicionális művészek a mai napig rendelkeznek –, akkor előfordulhat, hogy a tréningek, a gyakorlatok, a mesterség válnak a lényeggé, és a színház, ahelyett, hogy egy katedrálisként szolgálna, Isten helyére tevődik. Jerzy Grotowski a következőket mondta egy Anatolij Vasziljevvel közös beszélgetésben, Fernando Taviani egyik kérdésére válaszolva 1991-ben Volterrában. A beszélgetés részletét saját fordításomban közlöm:

[3] Anatolij Vasziljev: *Színházi fúga*, Budapest, OSZMI, 1998, 12.

> A legnagyobb kompozíciós színész azok közül, akiket ismertem, a varsói Jacek Woszczerowicz volt. Mit jelent az, hogy kompozíciós színész? A kompozíciós színész összerakja az alakot és a szerepet, különálló, gyakran egymásnak ellentmondó effektusokat keres, és szembetalálva magát egy másik színésszel, szinte játszik ezekkel az elemekkel, és számtalan meglepetéssel ostromolja a néző agyát. […] Minden szerepben, amelyet ő épített fel, a kompozíció óriási hatással volt a nézőre. Nem lehetne állítani, hogy ő üres volt, hiszen tele volt energiával. Azonban azt sem lehet mondani, hogy ez az ő belső élete volt, más szóval hideg volt. Ahogyan Nietzsche mondta az *Ecce Homo*ban, hogy ő a jéghegy csúcsán él, annak levegőjét szívja, így Jacek Woszczerowicz művészete is a jéghegy levegőjét árasztotta magából. […] Amikor Jacek Woszczerowicz megöregedett, más stílusban kezdett játszani. Az egész kompozíciós struktúra érintetlen maradt, benne maradt a mesterségbeli tudás, de a jéghegy levegője helyett valami más jelent meg. Én ezt észrevettem, és megértettem, hogy nagyon beteg. Amikor hozzám jött, én ezt elmondtam neki, ő azt válaszolta, hogy hamarosan meg fog halni, és ha nem hagyja abba a játékot, akkor a színpadon hal meg. Azt is hozzátette, hogy nem a nézőnek játszik, hanem valami más miatt. Úgy tűnik, nem változott semmi, de ott, ahol korábban a nézőt, most az Istent látta. Így élete végén eljutott valami máshoz. […] Megszabadult a néző ítélete alól. Színészi munkájának szintje nem csökkent, sőt ellenkezőleg, magasabbra emelkedett. Felfedezett egy másfajta viszonyt, egy vertikálisat, amikor megtudta, hogy halál vár rá. […] Így hát mi volt ez? Ez valami belső volt, nem igaz? Még akkor is, ha mondhatnánk erre, hogy az Isten kívül van. Ez filozófiai nézet függvénye.[4]

Az energetikai derű Jerzy Grotowskinál

Grotowski egy francia nyelvű interjúban,[5] amit Marianne Ahne svéd filmrendezőnő készített vele a nyolcvanas évek elején, nagyon lényeges gondolatokat oszt meg kutatásairól. Az elkövetkező oldalakon saját fordításban emelem ki az elhangzott beszélgetésből a témánk szempontjából releváns részeket:

> Összevetve azzal, hogy az opolei, majd wrocławi Laboratórium társulata lengyel színészekből állt, a forrásszínházi csoport transzkulturális, ami azt jelenti, hogy minden egyes tagja más kultúrában, más nemzetiségben, más vallási háttérben, más

[4] Ferdinando Taviani beszélgetése Jerzy Grotowskival és Anatolij Vasziljevvel (Volterra, 1991. július 14.), kézirat. (Magyarul nem jelent meg ez a szövegrészlet, *A színházi fúga* kötetben csak Vasziljev válaszai olvashatók.)

[5] *Interview with Jerzy Grotowski by Marianne Ahrne.* https://grotowski.net/en/media/audio/interview-jerzy-grotowski-marianne-ahrne (Letöltés: 2025. június 3.)

edukációs struktúrában nevelkedett. Más vallási háttérrel rendelkeznek: japán zen, hindu, afro-haiti, indián, Európából pedig katolikus, zsidó haszid, protestáns hagyományból érkezőket említ. Látható, mennyire különböző gondolati struktúra által kondicionált résztvevőkről van szó. Tehát a csoport tagjai egymástól nem pusztán individuális tulajdonságaik alapján különböznek, de teljesen eltérő hagyományok formálták őket. A kulcsszó a hagyomány, e művészek saját hagyományos technikájukban gyökereznek, méghozzá ezek tradicionális forrástechnikák, amelyeket bizonyos kutatók integrációs technikának neveznek. Ezek a tradicionális technikák annyira különböznek egymástól, hogy a részt vevő művészeknek nincs közös szókészletük, ily módon az együttes munkában csak a cselekvéseken, az akciókon keresztül tudnak egymással kommunikálni. Grotowski e művészekre a közös munka előtt a maguk tradicionális környezetében talált rá, olyan területeken, amelyekről volt előzetes tudása, épp ezért ő maga mindegyik résztvevő vonatkozásában többé-kevésbé tudja használni az adott hagyományos technika szókészletét. Megfigyelte, hogy amikor a résztvevők az akciókon keresztül egymással dolgoznak, paradox módon a hagyományok e találkozásán keresztül el kell engedni minden doktriner megközelítést, és a cselekvés talaján kell találkozni, nem a beszéd, nem a szavak szintjén. Másrészt az is lényeges, hogy a résztvevő művészek nem akarják egymásnak megtanítani a maguk hagyományos technikáját. Például nem fogja a japán buddhista szerzetes a maga meditációs technikáit a hindu résztvevőnek átadni, ahogy a hindu résztvevő sem adja át jógikus technikáit a többieknek, és a haiti révülés alapú tradícióból érkező résztevő sem. Mivel ezek a tradicionális technikák egy egész életet igényelnek, és az egyén sajátos kulturális közegében gyökereznek, mert a nevelés nemcsak tudatos formában történik, hanem a nyelv, a metaforák, a hétköznapi élet szokásai, a környezetünkben élő emberek apró részletekhez fűződő viszonyulásai által is. Mivel mindez meghatározza a mentális struktúrát, nem lehet gyorsan elsajátítani mások tradicionális technikáit. És még nagyobb hiba lenne – mondja Grotowski –, ha egyfajta szintézist akarnának létrehozni, a résztvevők által képviselt hagyományok egyvelegét, azt feltételezve, hogy így majd egy közös ponthoz érkeznek el, amiből valamiféle párlatot lehetne nyerni a jövő számára. De akkor mit lehet tenni? – kérdezi Grotowski. Meg lehet lelni a forrástechnikák forrását, kell, hogy legyen az eltérő tradicionális technikák forrásánál egy zóna, egy terület, amely a különbözőségek előtt van, valami, ami a genetikai kódrendszerünkbe van mintegy beleírva, ami magként lett elültetve bennünk. (Itt megjegyzem, hogy ezen a két különböző megfogalmazáson hosszan el lehetne időzni, és én személy szerint az utóbbit igazabbnak érzem.) Grotowski az eszmefuttatást folytatva kifejti, hogy az emberi természet, végső soron maga az ember megelőzi a kulturális különbözőségeket. Itt megemlíti Marcel Mauss kutatásait, aki azt tanulmányozta, hogyan dolgozott ki minden kultúra különböző testhasználati technikákat: hogyan isznak, esznek, járnak stb. a különböző kultúrákban. Mauss

szerint e testhasználati technikák meghatározzák az észlelésünket és a mentalitásunkat. Ennek mentén Grotowski azt a kérdést teszi fel, mi történik, ha megtörjük, ha felfüggesztjük azt a testtechnikát, amit kora gyermekkorunk óta tanítottak nekünk. Az első, ami ezáltal történik, hogy az észlelésünk kondicionálása felfüggesztődik. Az életben hatalmas mennyiségű impulzus éri az embert, kívülről és belülről minden pillanatban megszólít bennünket valami, de mi bizonyos értelemben programozva vagyunk, a figyelmünk azokat a típusú érzeteket fogadja be, amelyek megerősítik azt a képet, amely már a világról és az emberről bennünk felépült. Ez azt eredményezi, hogy olyanok vagyunk, mint valaki, aki mindig ugyanazt a történetet meséli. De ha a magunk kultúrájában használt hétköznapi testtechnikát felfüggesztjük, akkor ez a kondicionálás megtörik, és ami ekkor történik, azt nehéz szavakban megfogalmazni. A legtöbb, amit mondhatunk, hogy ilyenkor nem egy szokványos érzékelés jelenik meg. Visszatérünk ahhoz az első állapothoz, amikor a világba érkezve, az még tele volt varázslatos, ismeretlen színekkel, és minden tele volt titokkal, misztériummal, és mi tele voltunk kíváncsisággal, és valami belülről jövő energia irányította a mozgásunkat a külső világban, és ezzel egy időben a mozgásunk teljesen erőfeszítés nélküli volt, mégis tele dinamikával. Életünk során az évek előrehaladtával, ahogy elsajátítjuk a testtechnikákat, s egyben az elmebeli, a mentális technikákat, ezt a kezdeti állapotot bizonyos értelemben teljesen elfeledjük. Mallarmé *Prose* című versét idézve: a gyermek lemond az extázisáról. Ezt kell újra megtalálnunk, amiről lemondtunk.

Grotowski megemlíti, hogy az elmét is fel lehet szabadítani a kondicionálás alól különböző mentális technikákkal, de ezt kockázatosabbnak tartja. A test felszabadítása a hétköznapi testtechnikák alól (pl. ahogy járunk), a változtatás, a visszatérés valami egyszerűbbhöz, amilyen a gyermek mozgása – ez veszélytelen. És egymás megértése itt rendkívül gyorsan működhet, lévén, hogy a testünk azonos. Persze e mögött is ott van az elme, a lélek hatalmas, széles zónája, de ha a test felől indulunk ki, akkor valami nagyon egyszerű történik. Emlékeztet arra, hogy e transzkulturális forráscsoport minden tagja az életében valami olyat kutat, amely szorosan kötődik a hagyományához, szomjúság van bennük a maguk hagyományát illetően. Itt viszont olyasvalamit keresnek, amely megelőzi az eltérő hagyományok különbözőségét, a legelementárisabb cselekvéssort, pl. egyszerűen csak járni, csak futni. Ám nem úgy, ahogyan azokat egy adott kultúrában kondicionáltan hajtják végre, hanem azt keresik, hogy miként hajtsák végre az adott akciót közvetlen természeti szükségletből. Például a ritmusváltoztatásokon keresztül, az átmeneten keresztül az irányított testtől ahhoz a testhez, amelynek saját érzékelése van, és amely bizonyos értelemben nem a szemen át néz, hanem ő maga a nézés, amely nem a fülön át hall, hanem ő maga a hallás. Céljuk az,

hogy a test elérkezzen ahhoz a mozgáshoz, amely néz, érez és hallgat. És ez a mozgás elkerülhetetlenül létrehoz egy változást a külső és belső kapcsolatában: mondhatnánk, hogy kintről bentre, bentről kintre egy nagy áramlat jön át, nincs többé tapintható különbség (logikai van persze) a kint és a bent között. Olyan ez, mint amikor egy nagy folyó visz bennünket. Nehéz megmondani, hogy az, amit a gyermek érez, igazabb-e, mint amit a kulturálisan kondicionált testhasználaton keresztül érzünk. Ősibb, ez biztos. Ősi, elementáris, friss, tápláló. Itt van a lényeg, az egyszerű mozgásban, amely érez, lát, hall, amely belép a dolgok nagy áramlatába, és ekkor egyszerre leszünk nagyon kicsik és nagyon nagyok. Ez a forrás mindannyiunkba bele van íródva, különbség nélkül, kulturális, vallási vagy filozófiai kondicionálástól, hagyománytól, bőrszíntől függetlenül. A forrástechnikák forrása akkor jelenik meg, ha képesek vagyunk felfüggeszteni a test (és ezzel párhuzamosan az elme) hétköznapi kondicionált technikáit, viselkedését, és ha vissza tudunk térni valami nagyon ősihez, valamihez, ami analogikus azzal, amit majdnem elfeledtünk: gyermeknek lenni. Grotowski ezt követően még mond egy példát arról, hogy a *Forrás csoport* egyik tagja úgy törte meg a járás hétköznapi kondicionált módját, hogy nappal és éjjel egyszerűen csak ment a szabad ég alatt, és mindezt rendkívül lassú tempóban. Olyan lassan, hogy ezáltal az érzékelése teljesen megváltozott. Az a fajta hétköznapi járás, amelynek célja, hogy mint a vonat, egyik állomásról a másikra eljussunk, itt fel lett függesztve. Ez látszólag nagyon egyszerű – teszi hozzá Grotowski, de az eredmény nem csekély. És ez az akció csak azáltal válhatott a *Forrás csoport* egyik elfogadott akciójává, hogy működött minden egyes résztvevő esetében kulturális különbségektől függetlenül, és ez nem valami szintézisen keresztül működött, hanem a *visszatérés* által, valami kezdetihez, ősihez való visszatérés által.

Ez a kezdeti – Grotowski szerint – megfelel annak, amit az indiaiak *szahádzs*nak neveznek (ami velünk-született), a görögök pedig *arkhé*nak (kezdet). És azt állítja, hogy annak, akinek sikerül visszatérnie a forrástechnikák forrásához, annak állapotában, jelenlétében valamiféle *energetikai derűt* tapasztalhatunk. Grotowski eltöpreng azon, hogy világunkban, ahol az ember egyre inkább egy depresszív energiában, egy mély szorongás állapotában létezik, talán ez a fajta energetikai derű igen hasznos lehet. És mi köze ennek a művészethez? Talán ez egy terápia? Majd kifejti, hogy csak abban az értelemben terápia, ahogy egy nagy írónak az írás terápia, egy nagy zenésznek a zenélés terápia. Erre az interjút készítő filmrendezőnő közbeveti, hogy valakinek az a terápia, ha szeret, igazán szeret. Grotowski kis gondolkodás után azt mondja, igen, ha igazán szeret, de ehhez úgy kell szeretni, ahogy az evangéliumban, ami szinte lehetetlen, de ha megvalósul, az nagyon teljes.

Önátadás a bengáli bául hagyományban

A tanulmány elején Eugenio Barba a *Hamu és gyémánt országa* kötetének lábjegyzetéből idézett történetet a középkori zsonglőrről Grotowski nagyon kedvelte. Erre a történetre utal Kalkuttából 1969-ben Barbának küldött levele végén is: „[V]oltam abban a Rámakrisna templomban, amelyet Maga említett. Találkoztam itt egy bául (tánc- és énekjóga) mesterrel, aki több olyan kérdéssel foglalkozik, amelyek engem is közvetlenül érintenek, mint például a színész anatómiája. Egészen elképesztő, hogy bizonyos mesterségbeli dolgok mennyire objektívek. […] Ez a bául igazi Miasszonyunk zsonglőrje volt, csak nagyon magas szinten."[6] Grotowskit a bául zenészek lenyűgözték, mert kettős életet éltek, egyszerre voltak művészek és spirituális keresők.

A *bául* nem pusztán és elsősorban előadói forma, hanem egy életút. Egy valódi bául-énekes ugyanúgy énekel akkor is, amikor senki nem hallja, mint közönség előtt, hiszen az önmagában lélegző isteninek énekel. Indiai elnevezésük szerint *bhaktik* (a mi kultúránkban misztikusoknak neveznék őket), akik a folyamatos ima és ének által a teljes önátadásban léteznek. Amikor egy bául mester táncol és énekel, azt az energetikai derűt tapasztaljuk, amiről Grotowski beszél, és ez valóban terápiaként hathat arra is, aki csak látja-hallgatja. Ez a folytonosságában fennmaradt, több ezer éve mesterről tanítványra szálló forráshagyomány megvalósítja azt a gyermeki állapotot, az úgynevezett *bhávát*, az isteni egység állapotát, amit Grotowski kutat, de ez egy mindent átölelő, testi, lelki, mentális szinten szigorúan szabályozott életmódon, *szádhanán* alapul. És ez az energetikai derű nem egy rövid ideig tartó eredmény, de áthatja az egész lényüket a nap huszonnégy órájában: „Tedd az életed imává" – mondta Szanátan Dász Baul. A saját erőfeszítés, a minőségre való törekvés nélkülözhetetlen, de az isteni kegyelem is szükséges az egyesüléshez. Szűz Mária lehajolt a zsonglőrhöz, és ezáltal lett a *salto mortalé*ból végül *salto immortale*. A *bául* énekes önmagát alakítja át misztériumszínpaddá, ahová meghívja az égi Kedvest, hogy immár Ő énekeljen rajta keresztül. (Ahogy a magyar paraszt meghívta Istent a vetésre.)

Parvathy Baul, a bául hagyomány egyik legmeghatározóbb képviselője – a fent említett Szanátan Dász Baul tanítványa – így vall:

> A tánc és az ének egy tapasztalási folyamat. […] Érzékelhetjük, hogy van valami, amit tapasztalásnak hívhatunk, de amíg nem történik meg a testben is, addig ez a tapasztalás nem marad meg. A báulok azt mondják, le kell hozni ide, ebbe a testbe. […] Amíg nem történik meg a tapasztalás a testben, soha nem lesz a mienk. Tehát a bául hagyo-

[6] Barba: *Hamu és Gyémánt országa*, 26. levél.

mány azt mondja: „hozd le!" Az énekléssel a magasabb – bár nincs magasabb, alacsonyabb, de így gondoljuk –, szóval ezt a magasabb elmét akarod lehozni. És ez néhány évnyi gyakorlás után meg is történik. Először csak felvillan, és újra eltűnik, azután megint lejön kicsit, és ismét elmegy. De ha nem zavarodsz össze, és folytatod a gyakorlást, akkor egyre hosszabbá válik ez a tapasztalás. És egyszer csak eljön az idő, amikor énekelsz és táncolsz, és ez meditációvá válik. Miközben csinálod, benne vagy a folyamatban, de ahogy befejezed, újra olyan leszel, mint bárki más. Ez azt jelenti, hogy a folyamat még nem teljes. De eljön az az idő is, amikor énekelni és nem énekelni egy és ugyanaz lesz. Annyira eggyé válsz a hangoddal, hogy többé nem szakadsz el tőle. Mert amit éneklünk, az csak egyik megnyilvánulása a hangnak, az, amit az énekeinken keresztül hallhatunk, érzékeinkkel tapasztalhatunk meg. De van hang a csendben is. Bennünk. Ehhez nincs szükségünk az érzékeink használatára, de ez is létezik. És az, aki közel kerül ehhez, vagyis eggyé válik vele, annak számára énekelni vagy nem énekelni egy és ugyanaz lesz. Olyan ez, mint amikor az emberek mantrákat énekelnek, sok-sok órán át, és amikor egyszer csak elérik a tökéletességet, akkor a mantra magától fog áradni, nem lesz szükségük arra, hogy ehhez leüljenek, vagy bármilyen erőfeszítést tegyenek. A báult *szahádzs*nak tartjuk. A *szahádzs* az erőfeszítés nélküliség. Ha megvalósul ez az erőfeszítés nélküliség, akkor énekelni vagy nem énekelni egy és ugyanaz lesz.[7]



2. kép. Parvathy Baul a teljes önátadás (bháva) állapotában.

[7] Parvathy Baul: Tedd az életedet imává, *Napút*, XXII. évf., 2020/6, 44–50.

> Mi, báulok a szeretetet ünnepeljük, a szeretetet, ami belül van, és ami kívül van. Ennek a hagyománynak a lényege, hogy megtaláld az istenit magadban, az őszinte szeretet, az *odaadás* által. Azonban először önfegyelemre van szükségünk, amit különböző módszerekkel érhetünk el, tudnunk kell többféle módszerrel uralni a testünket, az elménket. Ugyanígy művészként is fegyelmezettnek kell lenni. Végül a zene, tánc és a kimondott szavak által tudunk az éber figyelem állapotába jutni, jelen lenni önmagunkban. Mert ha ismered önmagadat, akkor tudsz megismerni másokat is. Ahhoz, hogy másokat megértsünk, elsősorban saját magunkat kell megismernünk. Ezt tanítják a mestereink.[8]

A *bául* úton tehát, a teljes önátadás, a megszabadulás színházában *(nirvana nātaka)* az életen át folytatott *szádhana* által az előadó teste válik a templommá, ahol a misztériumjáték végbemegy, az *energetikai derű*, vagyis a *bháva*, az Istennel való egység állapotában.

Irodalomjegyzék

Barba, Eugenio: *Hamu és gyémánt országa*, ford. Regős János, Pályi András, Budapest, Nemzeti Színház, 2015.

Ferdinando Taviani beszélgetése Jerzy Grotowskival és Anatolij Vasziljevvel (Volterra, 1991. július 14.), kézirat.

Interview with Jerzy Grotowski by Marianne Ahrne. https://grotowski.net/en/media/audio/interview-jerzy-grotowski-marianne-ahrne

Magyar Néprajzi Lexikon. https://www.arcanum.com/en/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-neprajzi-lexikon-71DCC/v-74097/vetes-74193/

Parvathy Baul (India) koncertje. A baul az élet útja. https://nemzetiszinhaz.hu/eloadas/parvathy-baul-koncertje/kapcsolodo-tartalmak

Parvathy Baul: Tedd az életedet imává, *Napút*, XXII. évf., 2020/6, 44–50.

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

[8] *Parvathy Baul (India) koncertje. A baul az élet útja*. https://nemzetiszinhaz.hu/eloadas/parvathy-baul-koncertje/kapcsolodo-tartalmak (Letöltés: 2023. május 30.)

ÁLDOZATI ÉNEKEK. MISZTÉRIUMJÁTÉKTÓL A MISZTÉRIUMPOÉZISIG

Domokos Johanna

A középkori misztériumjátékokhoz hasonlóan bizonyos kortárs művészeti alkotások is lehetővé teszik az előadás rítusában részt vevők számára a lélek üdvözülésének felsejlését. Míg a misztériumjátékok lényege a keresztény hitvallás történeteinek dramatizálása, főként a Biblia eseményeinek, különösen Jézus szenvedésének, halálának és feltámadásának bemutatása, addig a kortárs művészet gyakran szimbolikus, allegorikus művészi nyelvezettel sejteti fel a transzcendenst, és érzékenyíti, nemesíti hallgatóit, a belső úton járókat. Mindkét vonalon az eseményrítus téridejére előadók és befogadók (indiai esztétikai kategóriával mondva) a *rasza* (felemelkedettség) élményében részesülnek. A misztériumjátékok a társadalmi szokásrendszer mellett beleilleszkednek egy egyházi világlátásba, létértelmezésbe, ezzel szemben a művészi keretben meghirdetett előadások élményhatását sokkal kötetlenebbül éli meg a hallgatóság.

A vizsgált művészesemény

A művészet megengedő és átalakulást felkínáló tere a jelen pillanatának teljes frissességével, időtlenségével kitűnően ötvöződött a Fonó Budai Zeneházban 2024. szeptember 5-én előadott *Áldozati énekek* (*Gitanjali*, magyaros átírásban: Gitándzsálí) című koncert. *Gitanjali* Rabindranath Tagore 1913-as Nobel-díjas kötetére utal, amely magyarul Szentirmay Gizella fordításában *Áldozati énekek* címmel jelent meg.[1] Tagore 1910-es bengáli kötete címének szó szerinti fordítása: Dalcsokor. A szerző az 1912-es saját angol nyelvű átírásában a címhez hozzáteszi még, hogy *Song Offerings*, amely az 'ének' és a 'felajánlás/adakozás/áldozat' szavak összetétele. A fonóbeli koncerten a baul misztikus hagyomány útját élő, építő és tanító tánc-, ének- és képzőművész, a Sangeet Natak akadémiai díjjal kitüntett Parvathy Baul mellett Wittek Béla lantjátékával és Rideg Zsófia

[1] Rabindranath Tagore: *Áldozati énekek*, ford. Szentirmay Gizella, Budapest, 1921. https://terebess.hu/keletkultinfo/gitanjali.html (Letöltés: 2025. március 1.)

a szövegek magyar tolmácsolásával elevenítette meg a bengáli és a magyar nyelven elhangzó, egyszerre archaikus és kortárs imaénekeket.

A koncert során a művészek két olyan bengáli énekköltőt szólaltattak meg, akiknek műveivel összeértek a több évszázados szóbeli dalköltészet és korunk írott költészeti alkotásai. Lálan Fakír (1772–1890) bengáli misztikus valamikor a szóbeliség útján terjedő dalai, valamint a modern bengáli lírát megteremtő Rabindranath Tagore (1861–1941, magyar átírás: Rabindranáth Thákur) versdalai a zenei és táncos előadásban gyönyörű ívet alkottak. A koncert vázát pár évvel korábban Rómában kezdte el Parvathy Baul és Rideg Zsófia tervezni. Először 2019-ben mutatták be Parvathy Baul azévi áprilisi magyarországi körútján, amelyen egy daltanításra, a MITEM (Madách Nemzetközi Színházi Találkozó) fesztiválon való részvételre, valamint egy balatonfüredi koncertre került sor.[2] Három évvel azelőtt, 2016-os körútján az indiai mesternő Lálan Fakír énekeivel lépett fel, amelyek szakrális tánc- és zenekíséretben ugyanúgy bengáli és magyar nyelven, Rideg Zsófia színpadi tolmácsolásában hangzottak el.[3] A magyar közönség Parvathy Baul misztikus művészetével néhány nemzetközi színházi előadás hazai bemutatóján (pl. Eugenio Barba *The Tree* [A fa] című darabjának 2016-os és 2019-es bemutatója vagy az *Anástasis. Resurection* [Feltámadás] című darab 2023-as előadása[4]) találkozhatott, vagy 2022-ben az isteni anyának felajánlott koncertjén Pécsett, illetve Budapesten.[5] Magyarul Parvathy Baul írásai, dalszövegei többször is megjelentek a *Napút*, a *Szcenárium* és a *Kagylókürt* művészeti kiadványokban Rideg Zsófia fordításában, a baul hagyományt bemutató kis könyvecskéje pedig a *Szívem, te szívem* 222+3-as *Napút*-szám mellékleteként látott napvilágot.[6] Bár számos hasznos értelmezésre, kulturális és spirituális összefüggésre hívják fel a figyelmünket e források,[7] elemzésükre

[2] Új Forrás est, A Vértes Agorája, Tatabánya; MITEM Festival, Nemzeti Színház, Budapest; Tagore sétány, Kisfaludy Ház, Balatonfüred.

[3] Öt Templom Fesztivál, Győr, 2016. május 13.; Kőrösi Csoma Központ, Tar, május 14.; Karinthy Színház, Budapest, május 15.

[4] *Anástasis. Resurection*, composed and directed by Eugenio Barba. https://nemzetiszinhaz.hu/en/play/anastasis-resurrection (Letöltés: 2025. március 1.)

[5] *Rádhá Bhav. Parvathy Baul koncertje*, 2022. május 29. https://www.fono.hu/hu/programok/2023/radha-elragadtatasa-radha-bhav-parvathy-baul-koncertje-in/ (Letöltés: 2025. március 1.)

[6] Parvathy Baul: *A bolond bölcsesség útja. Bevezető az énekes bául hagyományba*, Budapest, Cédrus Művészeti Alapítvány, 2022. http://www.naputonline.hu/wp-content/uploads/2023/04/A-bolond-blcsessg-tja.pdf (Letöltés: 2025. március 1.)

[7] Lásd továbbá Lálan és Tagore költők egymás közötti kapcsolatáról, az előadóművészek életútjáról, Tagore verseinek és köteteinek magyar fordításáról és a koncerten magyarul elhangzó teljes műfordításanyagról: https://fono.hu/hu/programok/2024/aldozati-enekek-gitanjali-tagore-es-lalan-parvathy-baul-es-wittek-bela-koncertje/ és https://terebess.hu/keletkultinfo/tagorevers.html (Letöltés: 2025. március 1.) A 2019-es koncertsorozatról Rideg Zsófia közölt lényegretörő

tanulmányom most nem tér ki, bár gazdag leírását találjuk bennük egyúttal annak a lelki vonalnak is, mely a Kárpát-medencét és Bengáliát oly meghitten összeköti.

E kiadvány fő témáját figyelembe véve említsük viszont meg, hogy a misztériumjátékok öt fontos jellemzőjének eleget tesz példánk is. Ezeket a jellemzőket a következők szerint kivonatolhatnánk: a szimbolikus és allegorikus jelentés, vallási/spirituális tartalom, közösségi részvétel, dramatizált összművészet, valamint tanító/inspiráló jelleg. A jelenlegi elemzés viszont arra a részkérdésre keresi a választ, hogy a misztériumpoézis, azaz a koncert gazdag misztikus nyelvezete hogyan rétegződik. Felveti a fordítás, közvetítés és improvizáció fontosságát a kultúrák és egyének fölött átívelő baul és magyar szakrális művészetek egymást mélyen befogadó és inspiráló alkotásában. Ugyanis Tagore és Lálan tükrébe pillantva felcseng bennünk az a nálunk erősebben szakadozó énekes, verses hagyomány, amelynek oly szép darabjai vannak népdalainkban, egyházi énekeinkben és költőink istenes verseiben az *Ómagyar Mária-siralom*tól fogva Balassi Bálint, Kájoni János, Petőfi, Ady Endre istenes versein keresztül Halmai Tamás, Iancu Laura, Jász Attila, Hegedűs Gyöngyi, Hegyi Botos Attila verseiig. És hogy ne csak a szöveg szintjén maradjunk, itt van a magyar néptánc vagy a kortárs tánc bizonyos alkotásai (pl. Bozsik Yvette előadásai), vagy karácsonyi betlehemezésünk és a kortárs misztikus színház előadásai (lásd Bérczi Zsófia rendezéseit)! Csakhogy a mi esetünkben hiányzik az a kis körben ápolt tanítási láncolat, amely a tanítvány-mester személyes kapcsolatában évszázadok, évezredek óta Indiában töretlenül megmaradt.

A koncert szövegelemei

A koncert invokációval kezdődik. A Guru szent lába előtt tisztelgő mantra szanszkrit nyelven eképp hangzik fel: „Om Śrī Śrī Guru-pāda-padma Varoṣā Mātroṣā / Śrī Guru-prema-nande Nitāi-Gaur! / Hari Hari Bolo!" Ez az odaadó fohász, amelyet a baulok mellett gyakran használnak a gaudíja (bengáli) vaisnavizmus követői is, Csaitanja Maháprabhu tanításaira emlékeztetve a Rádhá és Krsna isteni pár iránti önátadó imára buzdít. Isten nevének örömteli éneklésével megtapasztalhatjuk a lelki tisztaságot, áldást, és a mi konkrét esetünkben: segíti az előadókat a teljes átadásban.

leírást: https://www.sanatanbaul-eu.org/post/song-offerings-gitanjali-tagore-lalan-concert-of-parvathy-baul-and-b%C3%A9la-wittek-in-hungary (Letöltés: 2025. március 1.)

Az invokáció után következő hét bengáli versből három Lálan Fakírtól származik a 19. századi beszélt nyelvhez közelálló változatban, négy pedig Tagorétól való, amelyek a bengáli nyelv 19–20. század fordulójának emelkedettebb regiszterét alaktíva születtek meg. Mindkét nyelvváltozatról elmondhatjuk, hogy transzlingvalizmusban, kódváltásban mélységesen járatosak, mondhatni lételemük, amelyben a perzsa, arab, szanszkrit és bengáli nyelvjárási szavak és számos misztikus hagyomány stilisztikai regisztere ötvöződik.

Parvathy éneklése e szövegeket a maguk műfaji jellegzetességével adja vissza, azaz a Lálan Fakír daraboknál a klasszikus bengáli és hindi nyelvű dalhagyományhoz híven számos improvizációval él. A sorokat a táncos-daloló énekes ihletetten ismételheti. Ugyanakkor a Lálan Fakírtól két generációval fiatalabb Tagore lírai szövegei a mi népdalainkra is emlékeztetően kötöttebbek. A sorok száma, egymásutánisága adottabb, a nagy mester előtt tisztelegve improvizatorikus jellegük is behatároltabb.

Lálan és Tagore áhítatos énekei nemcsak önmagukban dialogikusak – kérdeznek, felelnek egymásra a sorok –, hanem egymás viszonylatában is. Finom dramaturgiájukra utal az is, hogy az invokáció és az első versben megidézett Mester/Guru lábától az utolsó előtti, azaz hatodik versig épp a fejtetőn levő koronacsakra szimbólumához, a drágakövekkel teli tóhoz jutunk el. Sőt, aki beavatott, azt is tudja, hogy a Mester lába előtti tisztelettel a tanítvány épp a koronacsakrájára összpontosít, azaz az onnan láncolatszerűen megnyíló tanító elődökre, akik elvezetnek a Mindenhatóhoz, az Abszolúthoz.

Az ezt követő hetedik, egyben utolsó verssel pedig nemcsak az ázsiai bölcseletek szintéziséhez jutunk el, hanem meghalljuk a kereszténységből oly jól ismert irgalmas isten előtti hódolatot immár Tagore tollából. A következőkben nézzük meg ezt a hatodik verset, amely az est dramaturgiájának tetőpontját képviseli. A koncert egyébként három Lálan-verse[8] közül ez az utolsó, amelynek kezdő sorát szokták annak címeként emlegetni. Íme az egész vers (Rideg Zsófia fordításában):

Az aranylótusz tavához
aki eljut
könnyedén megleli
a végtelenség kincsét

[8] Az első Lálan-dal bengáli címe: *Emono Shoubhgyo Amar Kobe Hobe*. Magyarul Rideg Zsófia fordításában: *Mikor lesz oly áldásban részem*. A második Lálan-ének bengáli kezdősora *Shomudrer kinare boshe*, magyarul *Az esőmadár a tengeren ül*. A harmadik bengáli nyelven előadott Lálan-dal *Je jon poddohem shorobore jay* sorral kezdődik, mely magyarul ekképp hangzik: *Az aranylótusz tavához aki elmegy*.

Mit mondhatnék e tó vizéről
annyi gyöngy és drágakő van elrejtve benne
miképpen dicsérjem
érintése mindent arannyá változtat

Az áramlat pillanatról pillanatra
új tájat fodroz és simít el
Van olyan a parton aki halászhat
ám ezt nem végezheti közönséges ember

Az áramlat szél nélkül úszik
Az áramlat három ágra szakad
A gyöngyhalász mélyre merül bennük
hogy meglelje a kincset

Akinek hajóját a Mester kormányozza
nyugodt maradhat az áramlatban
Lálan Fakír szól
Ő az odaadás erejével legyőzi a halált

Nyelviségének transzlingvalizmusát tekintve – amint ezt kortársainál és utódainál is tapasztaljuk – Lálan költészetében a bengáli elemek mellett számos szanszkrit szó fordul elő, például a *soroboré* (ami a *szaróvara*, 'tó' jelentésű bengáliba átvett szó helyhatározós esete) és a *nidhi* ('kincs'). A második sor *amullo* szava szintén szanszkrit eredetű. A szó jelentése 'felbecsülhetetlen' vagy 'nagy értékű' (szanszkrit: *amúlja*). Az eredetiben a szanszkrit vagy spirituális jelentéstartalmú jövevényszavaknak a beszélt nyelvbe való költői beépítése segíti az emelkedett eszmék hétköznapi közvetítését. Szerencsénkre a bengáli nyelvben sincs neme a sokszor kimondatlanul is jelen lévő egyes szám harmadik személyre utaló névmásnak, így átültetéskor a magyar fordítónak ezen nem kell eltöprengenie (szemben pl. az angol fordítóval).

A továbbiakban egy dalszöveg elemzésén keresztül térek ki az előadás esztétikájának összetettségére. Ennek megvilágítására kétféle megközelítést hívok segítségül, két egymástól időben és térben távol eső, de lényegében nagyon is hasonló megközelítést: egyrészt Bhartrhari 5. századi védikus filozófustól,[9] másfelől Dante Alighieri 13–14. századi olasz költőtől és filozófustól. Mivel

[9] Bhartrhari: *Vākyapadīya of Bhartrhari with the Vṛtti,* Deccan College Postgraduate and Research Institute, 1966.

Dante megközelítése különösen alkalmas a szövegünk interpretációjára, vele kezdem. És mivel Bhartrhari a nyelvről mint hangról és hangzásról beszél, taxonómiáját már az előadóművészeti vonatkozások feltárására használom fel. Mindkettőjükkel számos szellemi utód foglalkozott, gondolok itt Dante kategóriáinak Umberto Eco, Roland Barthes és mások általi elemzésére,[10] vagy a Bhartrhari kategóriáinak Findeis, Coomaraswamy[11] és továbbiak általi filológiai feldolgozására.

A szöveg négy értelmezési szintje

A Can Grande della Scalának írt levelében és *Convivio (Vendégség)* című értekezésében[12] Dante négy értelmezési szintre hívja fel a figyelmet nemcsak a bibliai, hanem a költői szövegek megértésében is. A bibliai hermeneutikusokhoz hasonlóan megkülönbözteti (1) a szó szerinti, (2) az allegorikus, (3) a morális és (4) az anagogikus (misztikus) jelentésszinteket, és ezeket Lálan dalának értelmezésében is elkülöníthetjük.

(1) *Szó szerinti* szinten a szöveg hétköznapi, mai nyelvészeti terminussal: denotatív jelentését értjük, ahol a leírtakat szó szerint értelmezzük. A Lálan-verset elsődlegesen mint egy természti élmény leírását olvashatjuk. A lírai én a folyó torkolatán keresztül egy tóhoz (tengerhez?) ér, az ott levő drágaköveket, köveket személi. Egy halászt is megpillant, szél és vízáram sodrására figyel. Egy-egy sornál viszont megbicsaklik a primer értelemzés, mert valahogy sehogy sem tudjuk elképzelni, hogy miért is nem halászhat ott egy közönséges ember?

(2) *Allegorikus* szinten a szöveg átfogóbb szellemi vagy filozófiai igazságokat szimbolizál, azaz a konnotatív jelentést tudatosítjuk. Például Dante *Isteni színjáték* című műve allegorikusan a lélek Istenhez és az üdvösséghez vezető útját jeleníti meg. Hasonlóképp Lálan Fakír verse is a gyakorló jógi, a *szádhaka* útjáról beszél, aki elérheti az üdvösséget, amelyet itt a koronacsakrát jelképező aranylótusz tava jelképez. Így érthetővé válik az a sor is, amikor Lálan ezt állítja: „A gyöngyhalász mélyre merül bennük / hogy meglelje a kincset."

[10] Kelemen János: *Eco visszhang*, Budapest, Tudástársadalom Alapítvány, 2007.
[11] Ananda K. Coomaraswamy: *The Transformation of Nature in Art*, New York, Dover, 1934.
[12] Dante Alighieri: Vendégség, in *Dante összes művei*, Budapest, Magyar Helikon, 1962, 155–183.

(3) A *morális* szint etikai tanulságokat vagy viselkedési útmutatást kínál. Dante művében a szereplők és sorsuk történései gyakran erkölcsi következményeket mutatnak fel, ezzel példát nyújtva az olvasóknak arra, hogy mit érdemes követni vagy elkerülni saját életükben. Lálan Fakír versének utolsó szakasza int minket, hogy a mester tanítását soha ne hagyjuk el. Téves lenne, ha nem engednénk át Mesterünknek, azaz a nemesebb eszményeknek életünk vezérlését.

(4) Az *anagogikus (misztikus)* szint az értelmezés legelvontabb szintje, amely isteni avagy végső dolgokkal foglalkozik, és a szövegnek az örök igazságokhoz, valamint a lélek Istennel való végső egyesüléséhez való kapcsolódására vonatkozik. Lálan Fakír versének utolsó sora is pont erre világít rá: a *bhakti* (odaadás) erejével legyőzhetjük a halált, azaz üdvözülhetünk. Az egész verset nézve az összes természeti metafora a koronacsakráig eljutó kundaliniról, a békesség és üdvösség állapotáról szól. Így az áramlat az asztrális test középső tengelyére utal, az áramlat szél nélküli haladása az elme teljes elcsendesítését jelképezi.

Dante úgy vélte, hogy ezek a szintek lehetővé teszik a befogadó számára, hogy a szöveg gazdagságát teljesen felfedezze, a szó szerinti történettől a legmélyebb spirituális jelentésig eljuthasson, azaz lelkét egy magasabb megértés és megvilágosodás felé vezesse. A Parvathy Baul által képviselt spirituális útnak is ez a célja. Művészeti megnyilvánulása nemes eszköz ahhoz, hogy a belső úton már vagy még nem járókat egyszerre szólíthassa meg.

A performansz rituális szövete

Nemcsak e Lálan-vers, hanem Parvathy Baul és Wittek Béla koncertjének minden egyes misztikus dalszövege szakrális tánc- és zenei kíséretben hangzik el. Lálan Fakír épp kiemelt versénél is elmondható, hogy a bibliai hermeneutikusok és Dante által is megfogalmazott négy jelentésszinttel egyetemben az előadásban megelevenednek a védikus filozófia hasonló beszédelméleti kategóriái, azaz *vaikharí*, *madhjamá*, *pasjantí* és *pará* négyese is.[13] Miként értsük ezt? E szanszkrit nyelvű négyes fogalmi tagolás először az ősi indiai tantrikus és védántikus filozófiai hagyományokban merült fel, ahol a kimondott, énekelt misztikus szöveg (Sausurre-rel mondva: *parole*) egyre elvontabb rétegei a rá érzékeny hallgatóságot a beszéd konkrét szintjétől elvezetik a tiszta tudatig. Egyik korai filológiai megfo-

[13] Lásd Annakutty V. K. Findeis: Ästhetik(en) im Kontext von Ökosophie und Technologie. Reflexionen aus interkultureller Perspektive, *Cross Cultural Communication*, 2018/32, 45–56.

galmazása az épp szanszkrit nevein felsorolt négy szintnek Bhartrhari 5. századi védikus filozófus és nyelvtudós *Vákjapadíja* című műve első, *Brahmakánda* című fejezetében található. E fogalmak magyarázata megtalálható a kasmíri saivizmusban, különösen Abhinavagupta *Tantralōká*jában (10–11. század) és Vaszugupta *Szpanda-káriká*-jában (9. század).[14] Ezen értekezések a beszédnek a tudatosság és a teremtés legelvontabb szintjeivel való összekapcsolhatóságáról szólnak, ahol a *pará* képviseli az osztatlan tudatot, amelyből a valóság és a beszéd kiáramlik. Ahogy János evangéliuma is tudatja velünk: „Kezdetben volt az Ige, az Ige Istennél volt, és Isten volt az Ige, ő volt kezdetben Istennél." (Jn 1,1–2) Nézzük sorra ezeket a szinteket:

(1) *vaikhairí* ('külső, hallható beszéd'). Ennek megfelelően Lálan dalának Parvathy Baul hangján való megszólalása mindenképpen a legkonkrétabb szintet is, azaz a *vaikharí* formát manifesztálja. Erre a hallgatóságnak igazán szüksége van, hisz innen, az ismert nyelviség egészen konkrét jelentéstartamából indulhat el az elvontabb szintek felé.

(2) *madhjamá* ('köztes, mentális beszéd'). A következő szint a *madhyamá* szintje, ahol a szóról leválik a kiejtett hang, és megnyilvánulhat az artikuláció mögötti gondolatiság. Ezt Dante szavaival az allegorikus, szimbolikus szintnek nevezzük. Ha nem is ismerjük a természeti metaforák mögötti pontos jógikus jelentést, akkor is a dal hallgatója megérti, hogy Lálan versében valahol a lélek világa rajzolódik ki.

(3) *pasjantí* ('látott vagy vizualizált beszéd'). Ha elég erős töltetű a nyelvi lenyomat mentális formája, kiválhat belőle, és bennünk belül hangzásra találhat a *pasjantí*, azaz a „látnoki" hang. Lálan dalát hallgatva mély örömérzet, derű fog el, még akkor is, ha valami nagyon szomorúról, bánattól telítettről szól.

(4) *pará* ('legfelsőbb, transzcendentális beszéd'). Ez a hang és a tiszta tudat osztatlan lényege, amelynek megízleléséhez mind a szerzőnek, előadónak, mind a hallgatónak előképzettséggel kell rendelkeznie. Ennek megszólaltatásához kéri oly sok odaadással és alázattal az énekes mestere áldását, azaz hogy az esemény során kötődjenek össze ezek a szintek, és előadása ajándékozhassa meg az üdvösség érzetével a hallgatóságot.

[14] L. Navjivan Rastogi: *Introduction to the Tantraloka*, Motilal Banarsidass, 1987.

Ezen a fonóbeli koncerten a közönség érezhette ezt a csodát, azt, amit Erika Fischer-Lichte a performansz lényegéről állít: „ismét varázsossá vált a világ”.[15]

Záró gondolatok

Koncertünk misztériumpoézise többszintű jelentésvilágot, nyelvelvonatkoztató szintet, vallási/spirituális tartalmat, közösségi részvételt, dramatizált összművészetet, valamint tanító/inspiráló jelleget mutat fel. A koncertet kísérő háromnegyed órás beszélgetésen az előadóművészek számos további bepillantást adtak ebbe az összművészeti világba, melyben az Indiától Andalúziáig terjedő közös zenei hagyományok mellett megszólalhattak regionálisabb, azaz bengáli, mediterrán és kárpát-medencei dallamvilágok is. De erről egy zeneileg szakavatottabb néző tudna részletesen beszámolni.

Függelék

A koncerten elhangzó bengáli versek[16]

Lálan Fakír
Mikor lesz oly áldásban részem…

Mikor lesz oly áldásban részem,
hogy kedvesem az irgalmas hold maga jön el értem
és átvisz a túlpartra engem

Ha nem hallgatod meg imám hogyan jutok át
itt ülök nézem a végtelen folyót
Elesettek megváltója a neved
ezt hallva újra hiszek
majd ismét kétely fog el
ily nyomorultat mint én megáldhat-e
Ha Mesterem lábát örökre elfeledtem
Lálan szól mivégre jöttem akkor e földre

[15] Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi, 2009.
[16] Rideg Zsófia fordításai, megjelentek a *Szívem, te szívem* II, a *Napút* 222+3-as száma *A bolond bölcsesség útja* című mellékletében (21–23. oldal).

Rabindranath Tagore: *Gitándzsáli* (*Áldozati énekek,* 38. ének)

Nem tudom hogyan énekelsz te én mesterem
Örökké csendes ámulatban csak hallgatom
Zenédnek fénye bevilágítja a világot
Zenédnek élő lélekzete égről égre árad
Zenédnek szent folyama áttör minden kőtorlaszon és zúgva rohan tova
Szívem úgy vágyódik rá hogy Veled énekeljen de hasztalan küszködik hogy
hangot adjon
Beszélni szeretnék de a beszéd nem szorítható bele az énekbe s zavartan
felkiáltok
Zenéd végtelen hálójában rabul ejtetted szívem ó én mesterem

Rabindranath Tagore: *Gitapancsasika* (16. ének)

Ajtóm lakatját feltörve ki visz ki engem innét ó barátom
Ha nem láthatlak egyedül vagyok lassan vánszorog napom
De észreveszem hogy itt a hajnal
Látom a napsugarat felragyogni az ég peremén
Meglátom benne az ösvényt de vajon elém jön-e szekered utamon
Rezzenéstelenül ragyognak az égbolton a csillagok
a hajnalhasadás szélén várakozva
látványodra távoznak belemerülnek a fénytengerbe
Édes csiviteléssel jönnek a pirkadat vándorai
ahogy repülnek alakzatban énekelve
Talán a napsugár húrjainak zendülésére nyílnak ki a virágok és úsznak a dallamok a légben

Lálan Fakír: *Az esőmadár*

Az esőmadár a tengeren ül
de jaj meghal víz nélkül
ez volna sorsa ezt akarod kedvesem
Az esőmadár felhőre vár
de a felhők elmentek már
más vidéket öntöznek
mondd kedvesem hogy éli túl a madár
úgy sóvárog
lassan kiszáll belőle a lélek

Az esőmadár nem iszik más vizet
csak esőcseppeket
mégha elhagyja is lélekztete
fogadalma ez
Lálan Fakír szól
ó szívem vajon te ki tudsz-e így tartani
elfeledtem Szirádzs mester tanítását
most az életem hiábavaló.

Rabindranath Tagore: *Prájascsitta* (9. ének)

Királyom útja mely házam előtt vezet szívemet sóvárgással tölti el
Hívogató kezét felém tárja csendje kiszólít házamból néma könyörgéssel
minden lépésnél megcsókolja lábam
Nem tudom miféle lemondás milyen váratlan győzelem vagy nyomorúság felé visz engem
Nem tudom kanyarulatai hol végződnek
Mégis királyom útja mely házam előtt vezet szívemet sóvárgással tölti el

Lálan Fakír: *Az aranylótusz tavához aki elmegy…*

Az aranylótusz tavához aki elmegy
könnyedén megleli a végtelenség kincsét
Mit mondhatnék e tó vízéről
hogyan dicsérjem
annyi gyöngy és drágakő van elrejtve benne
érintésük mindent arannyá változtat
A pillanat áramlatai új világot építenek és rombolnak le
Van olyan a parton aki halászhat
ám ezt nem végezheti közönséges ember
Az áramlat szél nélkül úszik
Az áramlat megtörik a fák között
A gyöngyhalász mélyen a pillanatba merül
hogy megtalálja a kincset
Lálan Fakír szól
Akinek hajóját a Mester kormányozza
nyugodt maradhat az áramlatban
Ő a szeretet erejével legyőzi a halált

Rabindranath Tagore: *Gitándzsáli* (*Áldozati énekek,* 39. ének)

Ha szívem kemény és kiszáradt lepj meg engem az irgalom záporesőjével
Ha elvész életemből a kegyelem jöjj el dalok hadával
Ha a zűrzavaros napi munka zajt csap mindenfelől körülöttem s elzárja
előlem a túlsó világot jöjj hozzám csendnek ura békéddel és nyugalmaddal
Ha szegény koldusszívem sarokba zárkózva összekuporodva ül törd fel az
ajtót én uram s jöjj be királyi pompával
Ha vágyak csaló káprázattal és porral vakítják elmémet ó te szent örökké éber
jöjj el világosságoddal és mennyköveiddel

Irodalomjegyzék

Bhartrhari: *Vākyapadīya of Bhartrhari with the Vṛtti,* Deccan College Postgraduate and Research Institute, 1966.

Coomaraswamy, Ananda K.: *The Transformation of Nature in Art*, New York, Dover, 1934.

Dante Alighieri: Vendégség, in *Dante összes művei*, Budapest, Magyar Helikon, 1962, 155–183.

Findeis, Annakutty V. K.: Ästhetik(en) im Kontext von Ökosophie und Technologie. Reflexionen aus interkultureller Perspektive, *Cross Cultural Communication*, 2018/32, 45–56.

Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi, 2009.

Kelemen János: *Eco visszhang*, Budapest, Tudástársadalom Alapítvány, 2007.

Parvathy Baul: *A bolond bölcsesség útja. Bevezető az énekes bául hagyományba,* Budapest, Cédrus Művészeti Alapítvány, 2022.

Rabindranath Tagore: *Áldozati énekek*, ford. Szentirmay Gizella, Budapest, 1921. https://terebess.hu/keletkultinfo/gitanjali.html

Rastogi, Navjivan: *Introduction to the Tantraloka*, Motilal Banarsidass, 1987.

Színházi előadás

Áldozati énekek (Gitanjali). Tagore és Lálan Parvathy Baul és Wittek Béla koncertje, Fonó Budai Zeneház, Budapest, 2022. május 29., valamint 2024. szeptember 5.

TEREMTÉS A PRÓBATEREMBEN

A Megöltem az anyámat *mint posztmodern passió*

Gleason-Nagy Natália

„Ígérd meg, hogy létezel!"[1]

Még ateistaként rendeztem meg Londonban, a Rosemary Branch Színházban a *Megöltem az anyámat* című Visky András-drámát 2013-ban.[2] A találkozás az íróval és a szöveggel lélekhez szólónak és sorsfordítónak bizonyult, hiszen 2017-ben már hívőként rendeztem meg újra ugyanezt a művet Washington D. C.-ben, a Spooky Action Színházban.[3] Ezt az előadást posztmodern passióként hirdettük meg, az alábbiakban e döntés mellett érvelek: mitől posztmodern, mitől passió ez a Visky-darab. Az általam rendezett két előadás után ma már úgy gondolom, hogy a misztérium nem a műfaji meghatározások, hanem az életünk terében teljesül be. Még nincs három éve, hogy megkeresztelkedtem, és ebben a döntésben jelentős szerepet játszott az általam megrendezett két előadás.

A plakátok

Ha összehasonlítjuk a két előadás poszterét, az előadások kommunikációja is árulkodik arról, hogy a második rendezés teljesen különbözik az első londonitól, és a darabnak egy új olvasatát viszi színre. Ez nyilván magyarázható a különböző kulturális kontextussal is, hiszen nemcsak két markánsan különböző országban kerültek megrendezésre, hanem az alkotók identitása is teljesen más volt. A londoni premiert két remek magyar színésszel vittem színre (Csiki Orsolyával és Nagy Antallal), ők erdélyiként nagyon sok dolgot hoztak a produkcióba, és Tarjányi Natália producerrel kiegészülve közös kultúrmissziónk volt, hogy egy valóban kortárs magyar darabot mutassunk be Londonban. Washington D. C.

[1] Visky András: Megöltem az anyámat, *Színház*, 42. évf., 2009/4, drámamelléklet, 4.

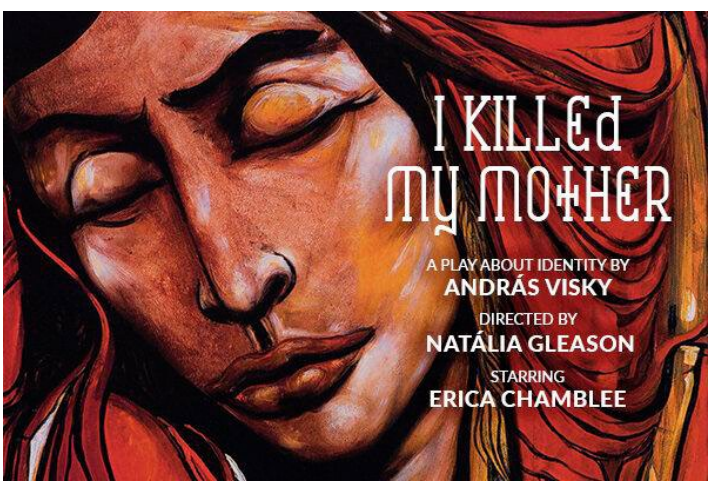
[2] Visky András: *I killed my mother*, rend. Gleason-Nagy Natália, Rosemary Branch Theatre, London, 2013. március 5. Szereplők: Csiki Orsolya, Nagy Antal.

[3] Visky András: *I killed my mother*, rend. Gleason-Nagy Natália, Spooky Action Theatre, Washington D. C., 2017. Szereplők: Erica Chamblee, Kevin E. Thorne II, Karoline Troger, Mediombo Singo Fofana, Ivan Zizek Jesse Marciniak, Dominique Gay.

kevésbé világváros mint London, ott mégis egy nemzetközi társulattal dolgoztam.[4] A plakátok a rendezői lelkület transzformációját dokumentálják:



1. kép. Dobos Tamás monokróm művészfotója, Horseman 45HD filmkamera, Multiexpo 6×9 cm, negatívról szkennelve 7/1.



2. kép. Szentandrássy István: Madonna-Ősz, *olajfestmény, farost, 1992.*

A darab egy félig roma származású, biszexuális árvalány, Bernadett történetét meséli el, aki a hírhedt Ceauşescu-rezsim alatt működő árvaházakból indul, ahol ő és legjobb barátja, Csipesz szörnyű büntetéseket élnek át. Bernadett életébe nevelőanyja, Klára és felnőttként megismert roma édesanyja sem hoz nyugalmat vagy biztonságot, a dráma mégis felemelkedéstörténet: Bernadett végül megta-

[4] Erica Chamblee, Kevin E. Thorne II, Karoline Troger (Ausztria), Mediombo Singo Fofana (Elefántcsontparti Köztársaság), Ivan Zizek (Horvátország), Jesse Marciniak, Dominique Gay.

lálja a helyét és baráti körét, munkáját a Tiramisu kávéházban, és képes lesz saját történetébe lépni, elfogadni a saját személyiségét, életét és sorsát.

Az első plakáton Dobos Tamás monokróm művészfotója látható, amely egy traumaszimbólum: tudathasadásosan triplázódik meg rajta egy fiatal lány árva arca. A második plakáton Szentandrássy István *Madonna-Ősz* című olajfestményét láthatjuk, amelyen Mária lehunyja szemét (úgy képzelem, karjaiban tartja halott fiát). Megrendítő részlet ez egy roma piétából, amely jól tükrözi Visky sorait: „Szép cigány lány, gyönyörű terhes asszony, soha ilyen szépet nem láttam! Nem Csendes László az apja, látom rajta, anyánk téglapiros vérét bársonyvörösbe mártották. Gyönyörű. Forró boldogság önt el a szépségétől."[5]

A színpadon ez alapján a festmény alapján 2017-ben rendeztem is egy piétát, (a két fekete bőrű amerikai színész – Erica Chamblee, Kevin E. Thorne II – teste élő emlékművet állított ebben a kontextusban a Black Lives Matter[6] mozgalomnak is), amely teret biztosított a kollektív gyógyulásnak, mind a próbák alatti beszélgetések, mind a közönséggel való találkozások folyamán. Abban az évben Washington D. C.-ben egy marék amerikainak ez lett az első (persze nagy eséllyel egyben az utolsó) magyar szava: csoda.



3. kép. Amerikai piéta. A BLM performatív parafrázisa. Erica Chamblee, Kevin E. Thorne II, Karoline Troger, Mediombo Singo Fofana, Ivan Zizek Jesse Marciniak, Dominique Gay. Főpróba a Spooky Action Színházban. Fotó: Bryanda Minix.

[5] Visky: *Megöltem az anyámat*, 12.

[6] A Black Lives Matter (magyarul: *A fekete életek számítanak*, rövidítve BLM) egy Amerikából induló decentralizált civil jogvédő mozgalom, ami erőszakmentes polgári engedetlenséggel tiltakozik a rendőrök feketékkel szemben történő rasszista indíttatású erőszakos fellépése ellen.

A Szentandrássy-féle Madonna-ábrázolás (amelynek másolata éveken át a szobám falát díszítette) előképe volt annak a performatív ikonográfiának, amely végigvonult az amerikai előadáson, és hittel töltötte meg a szívemet, az életemet. Rendezői praxisom szempontjából pedig ebben a folyamatban kezdtem el magam átszoktatni, hogy ne intellektusból, kizárólag tudatosan komponálva, hanem az élő művészekhez méltóan, lélekből rendezzek. Ott tapasztaltam meg, hogy nemcsak a színház médium, hanem én magam is az vagyok rendezői szerepemben, rajtam kívül és felül álló energiákat vezetek át egy állandóan teremtődő világ részeként.

A csoda

Ez az örök mostban tipródó és tündöklő, éppen és állandóan, sőt mindörökké teremtődő világ szüli a misztériumot, amelynek szűk keresztmetszete lehet a színház. Hálás vagyok a Visky-szövegnek, hogy élően és jelenvalóan enged a misztériumról gondolkodni, sőt jövőbe vetett hitet is ad. Számomra a Visky-dráma elődje és előhívója az elközelgő újnak mind a misztériumok, mind a magyar drámai szövegek terében és idejében. Mikor először olvastam a *Megöltem az anyámat* című drámát, még szoptattam a fiam. Egy hintaszékben ültem éppen a windsori világvégén, előre-hátra ringatózva, ahogy Visky Bernadettje is ringathatta magát, és ugyanazt az eget néztük: „Arra emlékszem, ez az első kép a fejemben, itt, mindjárt a homlokom mögött, hogy óriási ablak alatt ülök, jól lehet látni az egész piros, szürke, kék, fényes, kéknél is kékebb, sötéten hullámzó, gomolygó, semmilyen, tűzforró, jeges, gyűrött, csillagos, füstnyomos, kondenzcsíkos, madárfoltos eget…”[7] Ugyanazt az eget nézzük azóta is Visky Bernadettjével, Bernadett Viskyjével. A lélek egy sokkal áramlóbb sodrásáról próbálok most életemben először megfogalmazni valamit, amit először a Visky-dráma által tapasztaltam: az életünk élő misztériumáról, amely a színházban is testet ölt. Engem Istenhez vezetett Bernadett, az élő posztmodern magyar múzsa, hiszen neki és róla és hozzá beszéltem először, amikor Istennel szóltam. Akkor még nem tudtam ezt, és most is csak sejtem: ez a misztérium játéka. Tizenhárom éve szeretek egy embert, akivel még soha nem találkoztam, pedig láttam az arcát Erdélyből és New Yorkból is. Ismerem Bernadett életét és szavait, de Visky András életén és szavain keresztül, az én éltemen és szavaimon át. A lelkemben ismerem. „Nem az a kérdés, hogy a lélek örökkévaló-e. Hanem az, hogy van-e vagy nincs. Mert ha van, akkor örökkévaló” – jelentette ki a dráma szerzője a darab elemzése során, és szavai hatására átrajzolódott bennem a világ. Csoda. Ekkor már nagyon élő és áramló volt bennem a figyelem.

[7] Visky: *Megöltem az anyámat*, 2.

Ezt a figyelmet a darabtól kaptam, ezért is tárgyalom misztérium- és konkrétan passiójátékként, amelyeknek definícióját a *Magyar Katolikus Lexikon* így határozza meg: a keresztény vallás misztériumaira épülő, megtérést és bűnbánatot célzó dramatikus, párbeszédes cselekmény. Liturgikus szövegekből és szertartásokból fejlődött ki a középkorban. Tárgyát főként Krisztus életének eseményei, a karácsonyi és húsvéti misztérium adja, de fönnmaradt Mária és a szentek életét, csodáit feldolgozó misztériumjáték is (mirákulum). A passiójáték pedig a krisztusi szenvedéstörténetet megjelenítő misztériumjáték. Témáját a prédikációk, a fájdalmas olvasó, főként a Mária-siralmak adták.[8]

Meggyőződésem, hogy a Visky szöveg ikon-textus. Kocziszky Éva Hans Beltinget idézve döbbentett erre rá: „Az ikon előtt álló ember ugyanis soha nem több a teremtő által szemmel tartott teremtménynél. […] Az ikon egy szellemi kép, szellemi ábrázolása valami mértékben láthatatlannak, egy távol lévő, ám minket mindenkor látó istenségnek."[9] Mit kell a színpadon véghez vinnünk akkor, ha Bernadett története azt képzelteti el, hogy mi történhetett volna abban az esetben, ha Mária lányt szül? Hogyan képződik le a transzperszonális, és hogyan épül fel az előadásban? Főképp, ha Isten látja a próbát és az előadást is, valamint azt is, hogy mi milyen aspektusból nézzük a darabot? Mit kell magunkban megteremteni ahhoz, hogy valóban részesei legyünk a saját történetünknek?

Karen Armstrong *Isten története* című könyvében arra tanít,[10] hogy a misztérium szó görög jelentése csukott szemeket és szájat jelent. A sötét és a csönd Visky világával is korrelál, mert azt állítja, hogy a világ befelé is végtelen, a sötét és a csönd így egyszerre jelentheti az előadás előtti pre-performatív időt, a méhet és a sírt, a transzcendens tapasztalások fizikai küszöbét. Mivel egyrészt az érzékszerveink tapasztalásai alapján vélünk tájékozódni a teremtett világban, másrészt a felvilágosodás óta a misztériumokat megmagyarázzuk (és ezzel egyből el is űzzük őket), képzelőerőnkön túl hitünkre is újra szükségünk lesz a posztmodern passió erőterébe kerülni.

[8] Misztériumjáték, in Diós István – Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, Budapest, Szent István Társulat. https://lexikon.katolikus.hu/M/miszt%C3%A9riumj%C3%A1t%C3%A9k.html; Passió, in uo. https://lexikon.katolikus.hu/P/passi%C3%B3j%C3%A1t%C3%A9k.html (Letöltés: 2025. május 30.)

[9] Kocziszky Éva: *Antifilozófusok II. Radikális gondolkodás a művészet tükrében*, Budapest, SZFE–L'Harmattan, 2024, 97.

[10] Karen Armstrong: *Isten története,* ford. Rézműves Zoltán, Budapest, Európa, 1997.

Posztmodern passió

Visky bevezetőjében görög természetűnek aposztofálja a darabot,[11] nála ez sötét és derűs jegyeket egyaránt hordozó textust jelent, de az ellenpontozás a posztmodern kontextusnak is megfelel. Will McRaney posztmodern lelkészetről szóló cikke[12] szépen transzponálható a középkori misztérium és a Visky-passió különbségeire. Míg az előbbiek egy központi szenvedéstörténet több stációját hordozzák (nevezetesen Krisztus keresztrefeszítését), addig a posztmodernben a szenvedést több találkozás más-másféleképp hordozza. Bernadett esetében a fizikai kínzás az intézetben, később a buszt ért támadás (ahol látta a társait meghalni), de Klára cserbenhagyása, az incestusra való rádöbbenés és az öngyilkossági kísérletek is részei az ő szenvedéstörténetének. A középkorban a kommunikáció iránya egy felé mutat, Viskynél a szereplő visszaszól, provokál, kérdez, drámája így sokkal dinamikusabb és szerteágazóbb kapcsolatot vázol. A darab nem egy törvény implementálása, hanem egy fragmentált, zaklatott, társadalmi periférián szőtt történetből organikusan felzengő szent törvény.

A darabban nagyon közel érezzük a krisztusi szenvedést Bernadett sorsához. Mikor Visky az árva Istenről szólaltatja meg Csipeszt, az önmagából kiszakított Istent halljuk: cimcum[13] a próbateremben. A teremtés megkezdése előtt az Örökkévaló összetömörítette a végtelen fényt (or ein szof), így nyitott teret a leendő világnak.[14] Minden színházi teremtést tárgyalhatnánk az ősfény kivonásának periteátrális miméziseként, hiszen kivonjuk a drámai teret és az időt a sajátunkból. Ám a Visky-passióban ennek az isteni vajúdásnak a mikrokozmosza a szöveg szintjén is utórezeg rögtön az első jelenetben, amikor Bernadett kijelenti: „Nagy üregek vannak az anyámban, hallom őket."[15] Bernadett posztmodern passiójában felszakad az emberszőtte kronológia, és elkezdünk egy olyan kontinuumot bejárni, amelynek egyaránt része a trauma és a teremtés, lentről világvégi, fentről örökkévaló, körkörös idő: szavakon túli *loop dramaturgia*. A bevezetőben utal is erre a szerző: a történet horizontján túli összefüggésekig vezetnek minket a szavak.[16]

Viszont ezt sem élni, se írni, se olvasni, se eljátszani, se megrendezni nem könnyű. Különösen nekünk nem, akik – ahogyan ezt John O'Donohue állítja – az időnket lineáris folyamattá fojtjuk, kiürítve ezzel saját lélekjelenlétünktől.[17] Pedig

[11] Visky: *Megöltem az anyámat*, 1.
[12] Will McRaney: *Postmodernism: Its Impact & Why Christians Should Care*. https://willmcraney.com/postmodernism-its-impact-why-christians-should-care/ (Letöltés: 2025. május 30.)
[13] A kabbala egyik alapfogalma a cimcum, jelentése: összehúzódás.
[14] Rózsa T. Endre: A zsidó misztika főbejárata. Kabbalah, *Új Művészet*, 2019/7, 34–38.
[15] Visky: *Megöltem az anyámat*, 2.
[16] Uo., 1.
[17] John O'Donohue: *Anam Cara: A Book of Celtic Wisdom*, London, Harper Perennial, 2022, 71–79.

nem is kéne kilépnünk magunkból, hogy igazi párbeszédet folytasson a lelkünk a spirituális világ misztériumával. De a mi posztmodern tudatunk fénye sajnos se nem szelíd, se nem jámbor, hiányzik belőlünk az alázat a misztériummal szemben. Megfejteni és kontrollálni vágyunk mindent, amit nem ismerünk és nem értünk. Szerencsére Visky szövege olyan fellegajtó nyitogató, amely szoktatja a szívünket ehhez az ősi-új léthelyzethez, amelyben Istenről beszélgetünk Istennel. A drámában Csipesz, Bernadett láthatatlan barátja élő szóként ejti, majd párbeszéddé emeli a belső hangot, amely keresi és ezáltal hordozza a fényt.

CSIPESZ A csipesz nélkül nem lehet. A mennyországban például csipeszül beszélnek. A meztelen és árva isten…
BERNADETT Árva…?
CSIPESZ Még szép! Se apja, se anyja… A meztelen Isten csipeszül beszél, és a meztelen angyalok csipeszül szólnak hozzánk."[18]

A kelta misztikusok nyelve nagyon közeli Visky dramatikus szövegéhez: prediskurzív, lírai és hódolatteli, amely tisztán láttatja a természetet (hegy, patakok, szél) és a teremtőt (harmadik vér, fény, hang) egyaránt. Másfelől a Visky-dráma a becketti dramaturgiát örökíti át Erdélybe, amely szerint az írás inkább kivonás mint hozzáadás.[19] Ez egyszerre posztmodern gesztus is: Viskynél fellelhető a deszemantizáció (megtagadni a szavaktól megszokott jelentésüket), illetve a reszemantizáció (a szavaink a darab világában új jelenést nyernek). Gondoljunk csak a címben is szereplő *ölni* igére:

BERNADETT Hogyan kell ölni, Csipesz?
[CSIPESZ] Kit, Bernadett?
BERNADETT Nem mindegy?
[CSIPESZ] Nem. Mindenkit máshogy kell megölni.
BERNADETT Te ezt honnan tudod, Csipesz, nagyokos, nem szeretem, ha nagyokos vagy.
[CSIPESZ] Nem vagyok nagyokos, Bernadett. Tudom és kész. Mindenkit máshogy kell megölni.
BERNADETT Hogy kell megölni az anyámat?
[CSIPESZ] Na látod. Anyát ölni a legkönnyebb.[20]

[18] Visky: *Megöltem az anyámat*, 3.
[19] Elhangzott András Visky: *Barrack Dramaturgy*, Catholic University of America, Rome School of Theatre, Music and Dance, 2021. február 13.
[20] Visky: *Megöltem az anyámat*, 14.

A Visky-szövegből született előadás lehetőséget ad arra, hogy belelépjünk a saját történetünkbe, hogy feltegyük Lyotard kulcskérdéseit: mi történt itt, mi történt velünk?[21] Rendezéseim bizonyos szempontból intertextuálisnak minősülnek, hiszen a darabban szereplő történelmi eseményektől való távolság időben és térben az előadás gyújtópontjának bizonyult Londonban és Waschington D. C.-ben egyaránt.

A Csipeszt alakító Kevin E Thorne II az egyik jelenetet egy cellarácsot és szárnyakat egyaránt idéző kosztümben adta elő. A közönséggel való beszélgetésekből kiderült, hogy az amerikaiak rabszolgaságnak olvasták az árvaságot: egyszerre voltak tehát írók és befogadók. A szöveg hierarchiáját pedig már maga az író megtöri azzal, hogy nem olyan szöveget ír, amely adná, hogy miként kell színpadra állítani, mivel nincs egyértelmű koncepció, amely a valóságból hozzárendelhető lenne. Mi történik általában miközben Isten (láthatatlan barátunk) által megtestesítve emberi szavakkal formálja a világot? Ki beszél? Kinek beszél?

Az intertextuális rendezésnél a színészben, Kevinben szimultán megtestesül egy kelet-európai ember túlélési stratégiája, egy régmúlt mesélő súg neki Afrikából, szószínházzal misztériumot hív színpadra, megjelenik Isten és a törvény, az árvalány magánya rétegeire hull, itt és most a színpadon előttünk érintetlen és homályosan érhető a szava, áthallunk tőle egy ősz hajú rabszolganőig, aki befelé merül, miközben kint a testét korbácsolják, unokája nézi, a színpadon fekete férfi tanítja kisöccsét túlélni a rasszisták között. Ezt a szcenáriót kutattuk Kevinnel (a THE TALK-ot),[22] amikor felfedeztük a megfelelő tónust a próbateremben. Az *én* a posztmodernben csak szilánkosan mutatkozik meg: előhívások által, metalepszisek mentén, önhivatkozásokkal tűzdelve, levetve az ok-okozatiság irányultságát, szubverzív teremtő erővel, teret nyitva és szabadságot adva.

A barakk- és a nyitott dramaturgia

„A vitaminhiányom van. Á vitaminhiányom van. B vitaminhiányom van. C vitaminhiányom van. D vitaminhiányom van. E vitaminhiányom van. É vitaminhiányom van. F vitaminhiányom van. G vitaminhiányom van. GY vitaminhiányom van."[23] Ez a szakasz a londoni előadásból kimaradt, de Washington D. C.-ben az

[21] Jean-Francois Lyotard: *The Postmodern condition: A Report on Knowledge,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, 78.

[22] „A beszélgetés" arra a szülői felkészítésre utal, amelyet Amerikában a fekete gyerekek kapnak, hogy a rasszizmus különböző formáitól minél kevésbé sérüljenek. Tanácsokkal látják el a fiatalokat, különösen a fiúkat arra az esetre is, hogy miként viselkedjenek, ha ilyen helyzetbe kerülnek.

[23] Visky: *Megöltem az anyámat*, 6.

olvasópróban velünk volt a Bernadettet alakító Erica Chamblee és (akkor) tizenkét éves fia, Alexander Chamblee. Hosszú út után érkeztek meg, és megkérdeztem, hogy felvehetnénk-e a kisfiúval a Visky-szöveg részét, az *Aranyábécé*t. Ez a felvétel végül bekerült az előadásba is, ahol a szavak egészen egyedi Visky-világot teremtettek. A színpadon sötét volt, a voiceover alatt a vékony, fáradt kisfiúhang szavai először nagyon pontosan kötöttek minket érzelmileg és zsigerileg egy árva, nélkülöző, vitaminhiányos kisgyerekhez, de a folyamatos ismétlődés, a nemlétező vitaminok hamar szétszedték a felütés esetleges realizmusát. A lista új világot desztillált: ott volt egy láthatatlan test, ami létező és léten túli deficiteket vélt szomatizálni, a test egy gyereké, a hang, az ábécé pedig az iskoláskort idézi. A gyermekhang olvas, nem túl folyékonyan, kicsit félve, nebulósan. A jelenet címe, az *Aranyábécé* (protestáns népiskolákban tankönyvként használt verses életszabályok gyűjteménye) arra utal, hogy ennek az életnek az egyetlen szabálya a hiány, még az is hiányzik, ami nem létezik. Az ismétlődés az elhagyatottak nyelvi önringatása, zuhanó echolália, amely mantrává is válik, ugyanakkor az időt is tágítja, mert a szó mintha az utókor valóságából zuhanna vissza a textusba, hatalmas űr érzékelhető a jelölő és jelölt között. Visky szerint az effajta színház közösségi, transzindividuális, test által emlékező.[24]



4. kép. Mediombo Singo Fofana mint fényméről. Karoline Troger, Erica Chamblee, Kevin E. Thorne II. Fotó: Bryanda Minix.

[24] Jozefina Komporaly: Each Text is a New Beginning, Refigurations of History, Remembrance and Liberation in András Visky's Theatre, in uő (ed.): *András Visky's Barrack Dramaturgy. Memories of the Body*, Chicago, University of Chicago Press, 2017, 11.

A próbák folyamán a színészekkel kialakult egy közös megegyezés arról, hogy az előadás három idősíkon eleveníti meg Bernadett életét. Az első idősíkot performatívnak neveztük: ahol a karakter megtöri a negyedik falat, és a közönségnek meséli a történetét, ez a felnőtt Bernadetthez köthető jelen idő. Második kategória lett a drámai idő: amikor a múlt történetei megelevenednek. A washingtoni előadásban hét színész alakította az összes karaktert, például Karoline Troger játszotta többek között Klára nénit, aki Bernadettet kivette az árvaházból, mikor magányos volt, és visszavitte, mikor kapcsolata akadt. Amikor Klára sokadszorra és végképp távozik (Ausztráliába költözik), Csipesz (aki eddig csak a sarokból figyelt) kezét kitárva, mint a keresztre feszített Jézus, vagy mint egy ugrásra kész védőangyal, a harmadik, az örök időt képviselte. Még mielőtt Bernadett szíve összetörhetne, egy perfomatív metalepszissel átugrik a drámai időbe, felveszi a nyesedék papírból ragasztott szent koronát, rabszárnyaiból palást lesz, és mint a három királyok egyike önt lelket Bernadettbe, aki magasra tartja a betlehemi csillagot, és angolul énekli a *Mennyből az angyal*t, utána a jelmezes árvák élén kivezet minket a szünetbe.



5. kép. Kevin E. Thorne II, Mediombo Singo Fofana, Erica Chamblee, Dominique Gay. Főpróba a Spooky Action Színházban. Fotó: Bryanda Minix.

Ez a hármas tagolás a színészek vezetésére és a világ egységesítésére elégségesnek bizonyult, de voltak pontok, ahol egyértelmű vált, hogy a narráció még ennél is komplexebb, és hogy egy teljes esszét lehetne annak szentelni, hogy a Viskydrámákon végigvezessük Gérard Genette narratológiáját, vagy továbbgondoljuk azt a dráma világában.

Előfordult, hogy Erica megkérdezte a próbák során: ezt a kérdést performatív jelen időben mesélem a közönségnek, vagy itt átmegyek a drámai múlt időbe? És erre az eldöntendő kérdésre azt a választ kellett adnom, hogy ezt a kérdést a

felnőtt Bernadett teszi utólag gyermek-önmaga szájába. Ez a dramaturgiai lenyomat csatolható az önelfogadás fogalmához, amelyet Visky a darab bevezetőjében hangsúlyoz.[25] Egy ilyen karakter esetében eljutni attól, hogy bűnös vagyok és jár nekem a büntetés, odáig, hogy elfogadással, sőt együttérzéssel fordulok magam felé, az csodás felemelkedés. Kezdetekben meztelenül és piszkosan olyan abúzust él túl a nevelői kezén, amelytől a lélek kettészakad. Végül mégis eljut egy saját otthonba (Tiramisu Café), ahol vannak barátai (Meleg), szeretői (Fláj és Ada), még védelmezője is (Brék). A washingtoni előadásban láttuk, ahogy ragyogó arccal és sugárzó örömmel köti magára a Magony Zsuzsanna által tervezett tiszta kötényt. Olyan volt ez a gesztus, mint egy performatív parafrázis Máté könyvéből: „Ott elváltozott előttünk, arca ragyogott, mint a nap, ruhája pedig olyan fehér lett, hogy vakított, mint a fény." (Mt 17,3) Bernadett tehát eljut a disszociációtól a transzfigurációig ebben a posztmodern passióban.

Miatyánk

„Honnan jön a fény, amikor sötét van? Ki van a fényforrás mögött? Valaki, egy mindenható vak valaki; senki, egy mindenható vak senki. A fényforrás mögött a legsötétebb a sötét."[26] Ezt a mondatot Londonban még ateizmusnak olvastam, konkrétan istentagadásnak. Persze nagyon tetszett, provokatívnak találtam, és azonosulni tudtam a szöveg ígéretével, hogy a jó után biztosan jön majd egy sokkal rosszabb rossz. Én Isten nélkül is csodáltam Bernadettet, hitetlenül is passiónak gondoltam ezt a drámát, hiszen élete nem más, mint egy kortárs nő szenvedéstörténete.

Londonban az volt az eredeti koncepcióm, hogy Bernadett polaroiddal fényképezteti saját stációképeit, és felragasztja a falra. Ezt az ötletet később a próbafolyamat során elvetettem, nem mertem kidomborítani a darabban rejlő krisztusi párhuzamot. A valódi és tettenérhető barbárságot akkor követtem el, amikor kihúztam a szövegből a Miatyánkot, és amit mégis benne hagytam belőle, azt átfogalmaztam. Mértéktévesztésnek tűnt számomra az, hogy bárki megtanította volna imádkozni ezeket a világvégi kis szerencsétleneket, amikor engem senki sem tanított meg erre. Természetesen az író, aki mellettem ült a közönség soraiban, olyan mélyet sóhajtott ennél a résznél, hogy szerettem volna, ha engem ott azonnal elnyel a föld. „Az ima benne kell, hogy legyen" – hangsúlyozta később, és én hiába érveltem, hogy a nyelven levő csipesz és az akcentus angolul túl sok, nem tudtam őt meggyőzni erről.

[25] Visky: *Megöltem az anyámat*, 1.
[26] Uo., 8.

Amikor Washington D. C.-ben készültem újra megrendezni a darabot, az lett az alapkérdésem, hogy miként vált Bernadettből mégis ember ennyi abúzus és embertelenség ellenére. Csak a Gondviselés miatt, döbbentem rá, és akkor utólag beláttam, hogy kifelejtettem Istent az első előadásból, pedig mindenhol benne van. Hirtelen mintha életem minden Visky-olvasata három dimenzióba került volna, száz éve néztem, amit megláttam hirtelen, és nem értettem, hogy tudtam addig Isten nélkül olvasni Pilinszky Jánost, Ady Endrét, Balassi Bálintot…



6. kép. Angyalok mossák az ártatlanok sebeit, miközben hat nyelven szól a Miatyánk. *Erica Chamblee, Kevin E. Thorne II, Karoline Troger, Mediombo Singo Fofana, Jesse Marciniak, Dominique Gay. Főpróba a Spooky Action Színházban. Fotó: Bryanda Minix.*

Míg az első rendezésből kihúztam az imát, itt megállítottam az időt, és angyalok serege mosta az árvák sebét, miközben hat nyelven hangzott el a Miatyánk (minden színész a saját nyelvén mondta). De elképzeltünk egy korai dajkát is Bernadettnek, aki tiroli népdalokkal ringatta, a szerző osztrák édesanyjának is élő szobrot állítva. Beleszőttük a karácsony csodáját a performansz textusába, és az előadás végére a szenvedés utáni felemelkedést komponáltuk meg: szakadt kis terítőkből mennyei palástot képeztek Bernadett köré térdre ereszkedve a társai. Ő pedig sajátjaként idézte Mózes ötödik könyvét.[27] Ettől a perctől kezdve én is Bernadett törvényét követem.

[27] „Ha aratsz földeden s kint felejtesz ott egy kévét, ne menj vissza érte; legyen az idegené, az árváé és az özvegyé, hogy az Úr, a te Istened megáldja kezednek minden munkáját. Ha olajfáidat megszeded, utána ne keresgélj rajtuk. Maradjon az idegennek, az árvának és az özvegynek." (5Móz, 24,19–20)

BERNADETT Van törvényem?

CSIPESZ Van. Mondjad utánam. Ha aratsz a te földeden, s kint felejtesz ott egy kévét, ne menj vissza érte, legyen az a jövevényé, idegené és az árváé…

CSIPESZ – BERNADETT …Ha olajfádat megszeded, utána ne keresgélj rajtuk. Maradjon a jövevénynek, az idegennek és az árvának…

BERNADETT …Emlékezz, magad is jövevény, idegen és árva vagy, és az is maradsz az idők végezetéig.[28]

Irodalomjegyzék

Armstrong, Karen: *Isten története,* ford. Rézműves Zoltán, Budapest, Európa, 1997.

Koczizky Éva: *Antifilozófusok II. Radikális gondolkodás a művészet tükrében*, Budapest, SZFE–L'Harmattan, 2024.

Komporaly, Jozefina (ed.): *András Visky's Barrack Dramaturgy. Memories of the Body*, Chicago, University of Chicago Press, 2017.

Lyotard, Jean-François: *The Postmodern condition: A Report on Knowledge,* Minneapolis, University Of Minnesota Press, 1984.

McRaney, Will: *Postmodernism: Its Impact & Why Christians Should Care*. https://willmcraney.com/postmodernism-its-impact-why-christians-should-care/

Misztériumjáték, in Diós István – Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, Budapest, Szent István Társulat. https://lexikon.katolikus.hu/M/miszt%C3%A9riumj%C3%A1t%C3%A9k.html

O'Donohue, John*: A Book of Celtic Wisdom*, Harper Perennial, London, 2022.

Passió, in Diós István – Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, Budapest, Szent István Társulat. https://lexikon.katolikus.hu/P/passi%C3%B3j%C3%A1t%C3%A9k.html

Rózsa T. Endre: A zsidó misztika főbejárata. Kabbalah, *Új Művészet*, 2019/7, 34–38.

Visky, András: *Barrack Dramaturgy*, Catholic University of America, Rome School of Theatre, Music and Dance, 2021. február 13.

Visky András: Megöltem az anyámat, *Színház*, 42. évf., 2009/4, drámamelléklet.

Színházi előadások

Visky András: *I killed my mother*, rend. Gleason-Nagy Natália, Rosemary Branch Theatre. Bemutató dátuma: London, 2013. március 5. Szereplők: Csiki Orsolya, Nagy Antal.

Visky András: *I killed my mother*, rend. Gleason-Nagy Natália, Spooky Action Theatre, Washington D. C., 2017. Szereplők: Erica Chamblee, Kevin E. Thorne II, Karoline Troger, Mediombo Singo Fofana, Ivan Zizek Jesse Marciniak, Dominique Gay.

[28] Visky: *Megöltem az anyámat*, 16.

MISZTÉRIUM A KORTÁRS SZÍNPADON

Kerekasztal-beszélgetés[1]

A *Misztérium a kortárs színpadon* című konferencia három egyetem, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem, a Színház- és Filmművészeti Egyetem, valamint a Károli Gáspár Református Egyetem szervezésében valósult meg 2024. november 28-án és 29-én. A konferencia egy kerekasztal-beszélgetéssel zárult, amelyen részt vett Sepsi Enikő, a Színház- és Filmművészeti Egyetem rektora, a Művészettudományi Doktori Program vezetője, Tompa Gábor, a Kolozsvári Állami Magyar Színház igazgatója, Vidnyánszky Attila, a Nemzeti Színház igazgatója, valamint Kozma András, a Nemzeti Színház dramaturgja. A beszélgetést Prontvai Vera moderálta. Alább a beszélgetés részleteit tesszük közzé, a teljes hanganyag interneten elérhető.[2]

Prontvai Vera: Beszélgetésünk apropója a kortárs misztériumjátékokra épül. Amikor végiggondoltuk, hogy kikkel lehetne kerekasztal-beszélgetést készíteni ebben a témakörben, akkor két jelentős alkotó neve merült fel: Tompa Gáboré és Vidnyánszky Attiláé. Mintha az Önök rendezéseiben jelenne meg leginkább az a metafizikai dimenzió, amely a mai kor embere számára valamiféle biztonságot adhatna. Vidnyánszky Attila rendezései közül ide sorolható pl. a *Csíksomlyói passió*,[3] a *Johanna a máglyán*[4] vagy a *Bűn és bűnhődés*.[5] Mi az a színházi

[1] Elhangzott a *Misztérium(játék) a kortárs színpadon* című konferencia második napján, 2024. november 29-én az SZFE Doktori Iskolájában.

[2] https://www.mariaradio.hu/cikk/szakralisszinhaz/

[3] *Csíksomlyói passió*, 18. századi ferences iskoladrámák és Szőcs Géza *Passió* című műve alapján, Nemzeti Színház, Budapest. Bemutató: 2017. március 10. Színészek: Barta Ágnes, Tóth Auguszta, Berecz András, Berettyán Nándor, Horváth Lajos Ottó, Rácz József, Rátóti Zoltán. Rendező: Vidnyánszky Attila. Koreográfus: Zsuráfszky Zoltán. Dramaturg: Szász Zsolt.

[4] Paul Claudel – Arthur Honegger: *Johanna a máglyán*, Nemzeti Színház, Budapest. Bemutató: 2013. november 29. Főszereplő: Tompos Kátya. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Rideg Zsófia.

[5] Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés*, Alekszandrinszkij Színház, Szentpétervár, Oroszország. Bemutató: 2016/2017-es évad. Az előadás megtekinthető volt Budapesten a Nemzeti Színházban a MITEM keretein belül 2017. április 23-án. Színészek: Alekszandr Polamisev, Marija Kuznyecova, Vaszilisza Alekszejeva, Vitalij Kovalenko, Dmitrjiv Liszenkov, Anna Blinova,

formanyelv, amellyel leginkább át lehetne adni ezeknek a daraboknak az üzenetét?

Vidnyánszky Attila: Megpróbálunk megoldásokat és gesztusokat találni, amelyeken keresztül nem egyszerűen megmutatunk valamit, hanem inkább a nézővel együtt teret nyitunk az adott történetben, a mesében, a játékban, egy égbe nyúló dimenzió megtapasztalása számára. A felsorolt előadások mind mások egy kicsit: miközben az emberek számára legfontosabb kérdéseket feszegetik (hol van a helye a világban, milyen az égiekhez viszonyítva az emberi lélek), felépítésük egészen más. És a kiindulópontjaik is mások. A *Bűn és bűnhődés* nem evangéliumi történet, mint a *Csíksomlyói passió*, amely a legfontosabb keresztény történetet dolgozza fel, és amelyet mindenki ismer. Ez utóbbinál a krisztusi történetből emeltünk ki olyan epizódokat, amelyeket mindenki ismer, míg a Dosztojevszkij-műben megfelelő elemeltséggel meséltük végig a történetet, ezáltal olyan tér jött létre, amelyben nagy szakrális kérdéseink is föltehetővé és megválaszolhatóvá váltak. Mindkét előadás tere kinyit, és nem lezár, tovább irányítja a tekintetet, vezeti a lelket. Nálam a színészek inkább sztalkerek, mint játékosok, valahová igyekeznek elvezetni egymás és a közönség lelkét.

Prontvai Vera: Az abszurd színházi nyelvhasználattal hogyan lehet Istenről beszélni?

Tompa Gábor: Ahogy a második gyermekkor felé haladok, egyre inkább idegenkedem a színházelméleti megfogalmazásoktól, mert egyre kevésbé érzem, hogy ezeknek sikerül pontosan lefednie mindazt, ami az alkotási folyamatban történik. Mi a misztériumjáték definíciója? Ismerjük Grotowski, Pilinszky meglátásait erről. A misztériumjáték színpadra állítása talán nem is annyira színházi nyelv, hanem világnézet kérdése. Mi mindannyian, amikor alkotunk, abban a három napban vagyunk, amikor Krisztus eltűnik a sírból. Gyakorlatilag az a lényege minden misztériumjátéknak is. Van egy nyelven túli valóság, és a nyelven túli valóság nekünk, hívők számára Isten. Az abszurd színház – ha Beckettről vagy Ionescóról van szó – egyik fontos motívuma a méltó eltűnés lehetősége és az élet végső dolgaival való megbékélés. A színház ebből olyan szakrális tér, ahol leginkább tudunk valamiféle igazságkeresést megkísérelni közösségben. Az ősi szertartásokban a sámán, a színész folyamatosan a visszakapcsolást próbálta megvalósítani az istenséghez. A *religio* visszakapcsolást jelent, a vallás visszakapcsolás a transzcendenshez. Beckett és Ionesco az utolsó két olyan 20. századi drámaíró, akik a megváltásról írják a darabjaikat, és akiknek a darabjai rendkívüli zenei struktúrával rendelkeznek. Ráadásul rendkívül precíz szövegek

---

Szergej Parsin, Viktorija Vorobjova, Viktor Suraljov, Valentyin Zaharov, Ivan Jefremov. Rendező: Vidnyánszky Attila.

ezek, és az igazságkeresés egyik legfontosabb eleme a pontosság: a mondatok pontossága és tisztasága. Amikor Beckett és Ionesco műveit visszük színpadra, akkor tudatnunk kell a színészekkel is, hogy majdnem olyan nehéz dolgot kell véghez vinniük, mint amilyen a kereszténységi gyakorlat: nem csupán szavakban megnyilvánuló cselekvéseket. A „szeresd felebarátodat" szépen hangzik, de borzalmas megvalósítani a gyakorlatban, ezért sokan fel is adják. A színésznek bátorságot kell merítenie ahhoz, hogy alámerüljön az egyénisége alá, és senkivé váljon, azért, hogy a pontosság megszülethessen. Ami még a szertartásos, rituális színházi formákra jellemző, az a pszichológia kizárása és a történet megszüntetése. Nem a mese érdekes, hanem az, hogy megtörténik valami: lesz egy közös élményünk, ami valamilyen módon arra késztet, hogy továbbgondoljuk saját magunkat és önvizsgálatot tartsunk. Amikor az *Ó, azok a szép napok* című drámában Beckettnél lángra lobban Winnie napernyője, akkor ő nehezen tudja eldönteni, hogy most ez egy isteni jel, mint Mózesnek az égő csipkebokor, vagy csak egy hétköznapi, véletlenszerű esemény… Ha isteni jel, akkor igen, akkor a szenvedésének van értelme, és a szenvedés által megváltódik egy közösség, ugyanúgy, ahogy Krisztus által az egész emberiség. Ha viszont csupán a forróság miatt van ez a kigyúlt napernyő, akkor a következménye az, hogy nincs Isten. Vagyis ez esetben Winnie szörnyű fizikai halált fog halni. Ugyanez érvényes Hammra is *A játszma vége* című szövegben: hiába tudja az élelmiszerszekrény kódját, ha nincs kinek odaadnia a napi adagját. Tulajdonképpen Beckett a szörnyű fizikai haláltól retteg, attól, hogy a megváltás esetleg nem történik meg, nincs. Valahogy ezen a végen próbál Beckett úrrá lenni. A *Godot-ra várva* című mű utolsó jelenetében Vladimir azt kéri Estragontól, hogy húzza fel a nadrágját:

ESTRAGON Akkor megyünk?
VLADIMIR Húzd föl a nadrágod.
ESTRAGON Mi?
VLADIMIR Húzd föl a…
ESTRAGON Hogy húzzam le?
VLADIMIR Húzd FÖL!
ESTRAGON Aha. *(Fölhúzza a nadrágját)*[6]

Tulajdonképpen még az utolsó pillanatban is összeszedjük magunkat és felhúzzuk, felkötjük a nadrágunkat. Winnie is, amikor már teljesen mozgásképtelen,

[6] Samuel Beckett: Godot-ra várva, ford. Beke Zsolt et al., *Színház*, 48. évf., 2015/3, drámamelléklet, 24.

még mindig gondját viseli Willie-nek. A szolidaritásról, a szeretetről szól ez, még akkor is, ha ők az utolsó lények a földön.

Prontvai Vera: Visszatérek Vidnyánszky Attila *Bűn és bűnhődés* rendezésére az égő csipkebokor kapcsán. Az egész életünknek nincsen értelme, ha nincs túlvilág, erre utal az előadásban a Lázár feltámasztását felolvasó jelenet. Ha Lázár nem támad fel, akkor vége az emberiségnek.

Vidnyánszky Attila: Abszolút. Nem véletlenül van két és fél óra után a szünet, pont a Lázár feltámadásának történeténél. Nem véletlen, hogy Dosztojevszkij citálja a Bibliát végig, az egész történetet. Én pedig nem véletlenül a *Máté-passió*val támasztottam meg zeneileg is a rendezést. A szentírási szakasz felolvasása fordulópont: innen indul el Raszkolnyikov, katartikus felismerést él át. Egy végtelenségig eltévedt emberiség vagy tévképzetek és tévutak mentén létező emberiség nagy aktusa ez: el kell indulnunk, keresztre kell feszülnünk magunknak is. Nyolc éve megy az előadás töretlen sikerrel, pedig öt és fél órás. Négy évvel ezelőtt megcsináltam Kafkától *A per*t ugyanezen a sémán, azt is misztériumjátéknak tartom. A *Mesés férfiak* is ezen logika mentén épült, és én az *Agón*t is ide sorolom.

Prontvai Vera: Az *Agón* című rendezésed az utolsó néhány percben Madách *Az ember tragédiája*nak parafrázisává válik.

Vidnyánszky Attila: Így van, de ez nem csak nekem volt rendezői szándékom, mert a szerző, Józsa Péter Pál maga fordítja ezt át a szövegben és a zenében.

Prontvai Vera: Tompa Gábor említette, hogy az alkotónak ki kell üresítenie magát ahhoz, hogy a metafizikai dimenziót meg tudja valósítani. Sepsi Enikő beszélt a konferencián a *Fényanyag* performanszról. Felírtam egy idézetet rektorasszony előadásából: „a csoda akkor jön, amikor te nem vagy". Mitől válik ma egy színházi előadás misztériumjátékká? Mi ez a csoda, aminek működnie kellene?

Sepsi Enikő: A megélt tapasztalat az, ami elvezet színészt és nézőt egyaránt a misztériumjátékok gyökeréhez. Valère Novarina azt mondja, amikor a színész bejön a színpadra, kint kell hagynia önmagát. Jerzy Grotowski megfogalmazásával élve a színész üres edény. Ami fontos ezekkel a képekkel kapcsolatosan, az a transzformáló erő, de ehhez elengedhetetlen a színész és színészvezetés precizitása. Ahogy Tompa Gábor említette: nagy precizitással, tudással, pontossággal. Mindehhez szükséges az alázat is. A rendező és a színész egyaránt tudja, hogy a próbafolyamatból valami majd megszületik – de hogy pontosan mi, azt senki sem tudhatja előre. A megfelelő pillanatban, a megfelelő döntések és tettek sorozata képes elindítani egy folyamatot, amely elvezet valami lényegeshez – egyfajta beteljesüléshez vagy jelenléthez. Ez olyan, mint egy „Úrfelmutatás": megtörténhet az a kegyelmi pillanat, amikor valami több születik meg, mint

pusztán a próbák eredménye. Ezt a folyamatot dramaturgiai eszközökkel lehet támogatni, de garancia nincs rá. Néha megtörténik, néha nem – nincs rá biztos recept. Minden alkotó saját, egyéni úton halad, és ebben az értelemben mindenki, aki részt vesz benne, valamilyen módon társalkotóvá válik.

Prontvai Vera: Kozma András Anatolij Vasziljev kapcsán a konferencián azt hangsúlyozta, hogy az orosz rendező ikonként értelmezhető előadásokat rendezett. Mitől válik ikonná egy Vasziljev-rendezés?

Kozma András: Sokat dolgoztam Vasziljevvel, illetve tanultam Moszkvában, de nem merem azt állítani, hogy teljes mélységében meg tudom ragadni az ő szakralitáshoz és misztériumhoz való viszonyát. Saját tapasztalatomról tudok csak beszámolni. A kiüresedés kérdése, valamint az, hogy a profán és szakrális tér viszonylatában hol helyezkedik el a színház, Vasziljev számára a *Jeremiás siralmai* című előadás születése idején a kilencvenes években nagyon meghatározó kérdés volt. Az is, hogy egyáltalán mi a misztérium, amelyet a beavatás értelmében is megközelíthetünk. Mi az az út, ahogyan a társulat, a színész, az alkotó eljut a misztérium létrehozásáig. Ez az út Vasziljev számára nemcsak szakmai vagy spirituális kérdés volt, hanem elsősorban életforma. Fontosabb számára az út, amelyen végigmegy, mint a végeredmény. Együtt dolgozott Vladimir Martinov zeneszerzővel, aki, azon túl, hogy zeneszerző, misztikus gondolkodó és filozófus. Ő fogalmazta meg azt a kérdést, hogy a mai profán világban lehet-e egyáltalán szakrális teret létrehozni a színházon keresztül? Szerinte van egy köztes tér a szent és a profán tér között, amely már nem profán, de még nem is szakrális. Ezen a zónán vezeti át Sztalker a titkot megismerni vágyó embereket az utolsó szobába. Azokat, akik kiüresedtek, nem találják a helyüket a világban, de talán beléphetnek a titkokkal teli helyre. Az az alkotó, művész érzékeny tud maradni, érzékeny a szakralitásra, de nem tud belépni a titkos szobába. Vasziljevnek nagyon sok tanítványa volt, sokan közülük megtértek a tanulás vagy munka közben, volt aki kolostorba vonult, volt aki valamilyen misztikus, ezoterikus irányba indult el. Egy fiatal tehetséges színész-rendező, aki a *József és testvérei* próbafolyamat alatt tért meg, otthagyta a színházi pályát, kolostorba vonult, és a kolostor apátja lett. Pont akkor tért vissza Moszkvába, amikor én ott dolgoztam. Azért jött vissza, mert szeretett volna találkozni, beszélni Vasziljevvel arról, hogy ha már elindult ezen az úton, ő is lépjen át a valódi szakralitásba. Vasziljev azt felelte, hogy neki nem ez a dolga, neki a sztalkeri út rendeltetett.

Sepsi Enikő: Nem tudunk attól a képzettől megszabadulni, hogy az erőfeszítések fogják megmutatni a keresett titkot, az isteni jelenlétet. Ha nem engedjük ezt el, soha nem is fog bennünk megtörténni.

Tompa Gábor: A misztérium másik összetevője a játék. Miért fontos ez? Mert játék hit nélkül, szabályok nélkül sincs. A gyermeki játék erőfeszítések nélkül

megy. Mindig csak akkor jön létre valóban valami, ha már nem látjuk az erőfeszítést benne. A színészetet sokszor a teniszezéshez hasonlítom abban az értelemben, hogy mindig a következő labdára kell figyelni és semmi másra. Nem az eredményre, vagy arra, mit rontottam el, mit csináltam jól, csak és kizárólag a következő labdára.

Prontvai Vera: Pár héttel ezelőtt Kozma Andrással szót váltottunk a misztériumjátékokról, és azt mondta: misztériumjáték a kortárs színpadon, az nincs.

Tompa Gábor: Visky András mondja sokszor, hogy az író nem azt írja, amit írni akar, hanem amit írni lehet. Az írót a nyelv vezeti, az alkotás a nyelvből születik meg. Enélkül a transzcendencia nélkül semmiféle alkotás nem létezik. És a transzcendenciát nem tudjuk szavakkal kifejezni. Ionesco azt mondja, hogy a legtöbb, amit az emberiségért tehetünk, az, hogy imádkozunk érte. Egyébként most John Fosse egy beszélgetésben azt nyilatkozta: a drámaírás egyenlő az imádsággal. Egészen szabálytalan, inkább poétikus drámákat ír, vagy drámai poémákat. Tarkovszkij meg azt mondja, hogy a film olyan, mint az imádság, és ezzel egyetért Pilinszky János is.

Vidnyánszky Attila: Mondok egy példát a *Bűn és bűnhődés*ből. Hosszú folyamat volt, amíg eljutottunk addig a jelenetig, hogy Raszkolnyikov Szonjától megkapja a kezébe a Szentírást. Odakerül Raszkolnyikov kezébe, és én azt javasoltam a színésznek – ezt építettem egy hétig, hogy eljussunk ide –, hogy tegye le a padlóra, és szögelje oda a színpadhoz, a padlóhoz. Ez akkora döbbenetet okozott a szentpétervári színészek között, akik addig semmilyen formában szakrálisan nem csatlakoztak az én történetemhez, hogy onnantól minden katartikusan megváltozott. Elkezdtek egymással vitatkozni, mert a főszereplő nem akarta leszögezni a Szentírást. Erre a Porfirijt játszó színész azt mondta neki, ez nem a Szentírás, ez csak egy kellék a kelléktárból. Mire a Raszkolnyikovot játszó színész érvelni kezdett, hogy a néző, aki lent fog ülni a nézőtéren, azt fogja hinni, hogy ez valóban a Szentírás. Ezzel a vitával ment el az aznapi próba fele, végül a Raszkolnyikovot játszó annyira dühös lett, hogy iszonyú erővel belekalapálta a színpad deszkáiba a könyvet. És itt született meg az előadás, innen minden más síkra emelkedett, mert tétje lett az egésznek. Az egész csapat elindult valamilyen úton. Az, hogy misztériumjátékká növi ki magát egy előadás, vagy a szakralitásnak milyen szintjére jut el egy mű, az előre eldönthetetlen.

Prontvai Vera: Mi a közös egy teljesen poétikus színházi formanyelvet használó *Agón* és egy, a MITEM-en is látott Beckett *Godot-ra várva* című előadásban? Amikor két rendező, Tompa Gábor és Vidnyánszky Attila teljesen eltérő nyelvet használnak? A zeneiség, a rituális elemek, a blaszfémia?

Kozma András: Ez arra a kérdésre is visszautal, hogy miért nevezhető ikonikusnak Vasziljev színháza. Eszembe jutott egy nagyon erős pillanat, amit

Attila is említett. Amikor mintha megnyílna vagy kitágulna valami metafizikai értelemben a színész vagy alkotó számára. *A szarvassá változott fiú* előadást próbáltuk Gyulán, az anya szerepét Törőcsik Mari játszotta. A színésznek mindig nehéz azokat a helyzeteket megtölteni, amikor nem csinál semmit, csak ül mozdulatlanul. Törőcsik Marinak az előadás nagy részében nem kellett mást csinálnia, csak ülnie. Sokáig küzdelmes volt számára, hogy miként viszonyuljon ehhez a helyzethez, a közeghez, a partnerekhez. Amikor megszületett az a felismerés, az a gondolat, hogy ő ott, ahogy önmagában csak ott ül, ő olyan, mint egy ikon. Az anya ikonja. Hirtelen számára is világossá vált, pont ez a felismerés, hogy belül tágul ki az idő, a tér, metafizikaivá válik, és megteremtődik az a verticum, amitől szakrálissá tud válni a pillanat. Vasziljev esetében is nagyon sokszor ezek a kitartott pillanatok, az ikonikus pillanatok azok, amikor az embernek van ideje egyfajta meditatív állapoton keresztül belemélyedni egy másik létbe, másik valóságba.

Prontvai Vera: Sirató Ildikó színháztörténész szeretne hozzászólni az elhangzottakhoz.

Sirató Ildikó: Nagyon sok mindenről beszéltünk az elmúlt két napban, ami mind egy. A misztériumjáték volt ugye a hívószó, és a metafizikán, a szakralitáson, a ritualitáson keresztül kerültek szóba olyan fogalmak, amik mind jelen vannak, vagy jelen tudnak lenni a színházi műben is. A művészet erre képes: létrehozni az ember, a közösség kommunikációját a transzcendenssel. Azt gondolom, hogy az a művészet, amiről most beszélünk és annak a lehetősége, hogy ezeket az utakat egymáshoz, de elsősorban saját magunkhoz megnyissuk, működik. Nem tudjuk megmagyarázni, hogy mi lesz a vége, hogy működni fog-e amit létrehozunk, de a lehetősége megvan arra, hogy működjön. Szerintem ezért csináljuk mindannyian.

Tompa Gábor: A jelenlét azt jelenti színházi értelemben, hogy odafigyelünk valami másra. A színésznek, rendezőnek az a feladata, hogy át tudja adni azt a hangot, ami máshonnan jön.

RESUMES

The Specificities, Types, Generic contexts, and Present-Day Application of pre-1850 Hungarian Mystery Plays

Norbert Medgyesy S.

This paper presents a comprehensive picture of pre-1850 theatre in Hungary, particularly the performance of sacred plays linked to school play-acting in the 18th century. Between 1721 and 1785, religious plays performed by pupils in their native language played a prominent role in the fundamental operation and pastoral and pedagogic programme of the Franciscan grammar school of Csíksomlyó (Șumuleu Ciuc). Biblical episodes from both the Old and New Testaments as well as apocryphal motifs and allegorical scenes were staged. They used poetic and theatrical devices to teach about the Trinity, the Eucharist, the Creation, the revolt of fallen angels (devils), the Incarnation and Nativity of Jesus Christ, his parables, miracles, passion (and its significance), and the Resurrection; as well as about the Immaculate Conception of the Virgin Mary, her joys, sorrows, and the Assumption; and, finally, the Last Judgement. Popular Bethlehem plays also belong to the theme of mysteries as folkloric versions of Christmas plays performed prior to 1800. In terms of practical application, the paper mentions the Blessed Eusebius Troupe, established in 2002.

(Translated by Boldizsár Fejérvári)

"Seeing the bad, following the good" The comic elements of mystery plays

Zsolt Győrei

In Umberto Eco's grand medieval novel, the Name of the Rose, William of Baskerville and Father Jorge of Burgos engage in a debate about an important theological issue of the Middle Ages, which is interesting in itself but of crucial importance in terms of the outcome: is it morally appropriate, on the one hand, and promising for

success, on the other hand, to rely on comic tools in any way when depicting the divine? The most significant theatrical genre of the Middle Ages, the mystery play, which sought to harmonize religion with the stage and mysticism with theater, took a strong and clear affirmative stance on this theological issue. The comic element was present in the mystery stage depiction of the story of Christ's suffering from the very beginning, and over time it gained an increasingly greater role – on the one hand, as a frail, human counterpoint to the sublime idea of redemption, and on the other hand, as a foolish and thus laughable capture of diabolical aspirations that were doomed to failure from the start.

By examining some foreign and Hungarian mystery plays that have had a significant impact in the 20th and 21st centuries, my presentation attempts to list and typify the genre's most striking comic devices, based on sources from the history of theater and drama, and textual analyses, and to address the dramaturgical, scenic, and stylistic registers of laughter. Reflecting on these, I would like to present the mystery play as a significant and fruitful theatrical genre of the coexistence and interaction of reverence and mockery, where the medieval man's need for extremism, mentioned by Huizinga, and also the synthesis of the eternal duality of human nature inclined to pathos and irony, are both equally present, which synthesis can still be validly operated on stage today.

History of Mystery-Play. Position of Forms Inherited from Mediaeval Times, and Performative Gestures of the Genre in 20th and 21st Centuries

Ildikó Sirató

The essay giving a historical overview is about relations of the stage genre, and its audiences throughout times from the ritual communities, mythical and mythological performances, first (in Mediaeval period) in function of strengthening a religious (Christian) identity, later (in the 19th century) in context of a national identification, and mythology.

How theatre makers, and viewers have dealt with forms, frames, and content of Mystery-Plays in last decades beginning from appr. 1910s until our days? Some contemporary solutions of usage of the Mystery-dramaturgy show us, that the traditional, long-existing genre has productive features even in recent, post-dramatic theatre in forms of different contemporary rituals, and of horizontal / vertical channels of communication inside, and with audiences' communities.

The heritage of Mystery is living.

A Salzburgian Precedent at the Szeged Open-Air Festival

Tamás Herczeg

The study explores the cultural and sacred significance of Szeged's Dóm Square in the context of the Szeged Open-Air Festival, with particular focus on the concept of *genius loci* – the "spirit of the place". The square functions not only as a physical venue but also as a cultural and emotional force field that deeply shapes how theatrical performances are received and interpreted. A prime example of this is the 2020 production of *Everyman*, a morality play staged during the pandemic, which reflected on the fragility of human life and the importance of moral decision-making.

The study highlights how the Dóm Square, shaped by Kuno Klebelsberg's cultural policy, became a symbol of national renewal. Modeled on the Salzburg Festival, the Szeged Open-Air Festival was envisioned not merely as a series of theatrical events but as acts of national cultural affirmation. The deliberate selection of the cathedral square as a performance space served to unite art, community, and national identity.

The 2020 *Everyman* production, by drawing on historical traditions, brought a renewed spirit to the Festival. It bridged the cultural heritage of the past with the realities of the present, offering a powerful response to contemporary crises. Herczeg concludes by emphasizing that the future of the Szeged Open-Air Festival can only remain meaningful if it rediscovers the spiritual essence of the Dóm Square and redefines its cultural mission based on this unique legacy.

"Sacred Wedding", or the Profanation of the Mystery of Conception? (On Two Contemporary Adaptations of the Eskimo Scene in *The Tragedy of Man*)

Ágnes Pálfi

In her essay, Ágnes Pálfi revisits a fundamental question of *The Tragedy of Man*, written by the greatest Hungarian dramatist, Imre Madách in 1859–1860: whether a sexual act occurs in the Eskimo scene, symbolizing the "sacred wedding" of the first human couple, which was delayed throughout the preceding scenes. To explore this, she examines Miklós Hubay's one-act play *After the Ball* (1968), an atomic-age paraphrase of the Eskimo scene. The conclusion is that the individual is also responsible for humanity's future and the ability to trust in God's unmerited grace once more.

The author then goes on to praise the performance by students from Bucharest's Caragiale National University of Theatre and Film, presented at the closing event of the 2023 International Theater Olympics organized by the National Theatre in Budapest. At the conclusion of the scene, Ágnes Pálfi discovers Adam's first wife, Lilith, the emblem of female emancipation in the figure of the Eskimo Eve, whose initiation of a sexual act with Adam is a radical reinterpretation of the scene's denouement which may invite further contemplation among interpreters of Madách's work.

Identity Consciousness in the Light of Mystery Religions (The Athenian, Roman, and Byzantine Scenes as Presented by Participants of the International Madách Project)

Zsolt Szász

The critical history of *The Tragedy of Man* has consistently emphasized questions about Madách's worldview, the genre classification of his dramatic poem, as well as the theological or religious interpretation of the frame and historical scenes, the author claims. He suggests that the adaptations of *The Tragedy of Man* by international students within the framework of the 2023 International Madách Project offered fresh perspectives on these issues. The performances of the Athenian, Roman, and Byzantine scenes unequivocally revealed that the mode of staging is intrinsically linked to the mythic and historical memory of the young actors representing their respective nations. Approaching *The Tragedy of Man* through the lens of medieval mystery plays as sacred representations, the author argues that such theatrical projects can illuminate what deep-seated psychological energies and religious concepts are mobilised within the actor's personal and artistic identity development besides what revelations they may yield and engrave in the process of staging.

The Communication Readings of a Female Suffering Narrative in the Theatrical Play of Márk Milán Rusz's *Idegenben keserűbb a sírás…*

Adrián Lips

"I never wanted to leave. This is my country. Heart should be replaced by the one who replaces the homeland. No matter what happens, I'm loved and admired here. They recognize me on the street and ask for my autograph. And I give it to

them. […] And now I'm here near to the border, besides Szombathely in some stall, and I'm waiting for the smuggler to take us across the border." The play, entitled *Idegenben keserűbb a sírás…*, is a musical duet drama that tells Katalin Karády's narrative of suffering by writer-director Márk Milán Rusz [the military officer] and actress Klári Varga [Katalin Karády]. In the story, the former diva is waiting for the smugglers' car besides Szombathely to leave the country. This is where the performance of Katalin Karády's career and personal life begins, in which the actress revives in imagination, that is, she suffers from her life and her most decisive moments again. In this acting process, Márk Milán Rusz and Klári Varga are involved in the audience with the singing of the songs of the 1930s and 1940s, re-creating the atmosphere of the film song inserts and chanson evenings of the era. The viewers can live in and suffer from the different stations of the actress's life with the help of songs and monologues. In my opinion, the musical inserts and passages are communicative with each other, with their help, viewers can empathically feel and understand the female suffering narrative of the actress and singer – connecting literature, film and theatre as creative scenes. In this study, I present the relevant aspects of Katalin Karády's life and the Karády phenomenon, and I analyse the play from the perspective of the communication readings of the female suffering narrative, which serves as a relevant example and is focused by the author.

Electric Discharges in Gábor Tompa's Beckett-directions

Anita Rákóczy

This chapter proposes to explore the dramaturgy of short circuits, electric discharges and celestial light in Gábor Tompa's stagings of Samuel Beckett's *Happy Days* (1979), *Waiting for Godot* (2005, 2021) and *Endgame* (2016). Tompa, internationally acclaimed Romanian – Hungarian artist, general and artistic director of the Hungarian Theatre of Cluj, and President the Union of European Theatres (re-elected for the fourth time), directed *Happy Days* in 1979, when he was only a second-year student. This marks the beginning of his artistic career: Tompa has staged more Hungarian language productions of Beckett's dramas than any other director. His fascination with electricity, malfunctioning electronic gadgets or objects that suddenly take on the lives of their own, is detectable from the start. This chapter focuses on particular moments when electric discharges, short circuits and celestial light become the main dramaturgical force in Tompa's stagings of Beckett's plays.

Are the reading-performance *Az angyal válaszol* and Oscar Wilde's *Salomé* as directed by Diana Dobreva mystery plays?

Enikő Sepsi

Enikő Sepsi's study examines whether the reading-performance *Az angyal válaszol (The Angel Answers)* and Oscar Wilde's *Salomé* as directed by Diana Dobreva can be interpreted as contemporary variants of the mystery play. The point of departure is the theoretical tradition of mystery drama and liturgical drama (Tamás Bécsy, Patrice Pavis, Erika Fischer-Lichte), as well as the distinction between the concepts of mystery and mysticism. In the case of *The Angel Answers*, the study argues that although the performance does not possess the structural elements of the classical mystery play, it nonetheless creates a transformative, communal experience through its initiation into the mysteries of faith, the linguistic and poetic presence of secrecy, silence, multilingualism, and the personal nature of the angelic utterance. Here the angel is not merely a messenger but a personalized teaching master who mediates a modern form of direct experience of God. By contrast, Oscar Wilde's *Salomé* emphasizes the sensuous and theatrical dimension of mystery. The scenes added to the biblical narrative (the Wedding at Cana and the Raising of Lazarus) evoke the dual-stage structure of mystery plays, while the relationship between Salome and Herodias renders visible forms of sin, desire, and the search for God. Thus, the two performances connect to the tradition of mystery through different means but with a shared aim: to awaken the spectators' self-reflection and spiritual sensitivity.

National hero and (not) saint(?)
The question of Johanna on the Stake *and anamorphic burning – in the light of contemporary poetic and ritual theatrical aspirations*

Dániel Tibor Hegyi

The first part of this thesis examines the creation of Paul Claudel and Arthur Honegger's oratorio *Joan of Arc at the Stake* through an analysis of the work's specific (musical) dramaturgy. The aim is to show the contradictions in the image of the French national heroine, Joan of Arc, which had become divided by the turn of the 20th century and which the two authors felt was important to resolve

in order to remedy the global problems of contemporary Europe as it drifted towards World War II. In the second part of the thesis, I present the contemporary relevance of Claudel and Honegger's concept in the context of the 2013 staging by the National Theatre in Budapest, while attempting to highlight the similarities between their aesthetics and the poetic theatrical form of the contemporary staging.

Mystery plays in works of Benjamin Britten
Canticle II. Abraham and Isaac. Op. 51.

Máté Nagy

Benjamin Britten was one of the most outstanding theatrical composer of the 20th century. His commitment and creativity toward vocal music is showned by different genre in which he composed. After his full-evening operas he composed a televison opera (Owen Wingrave), opera for kids (The Little Sweep), a ballad-opera (The Beggar's Opera) and he was interested in medieval drama and performances in church environment which are performed between dramatic and ritual way. That's why he composed his parables and mysteries. Is it possible to revitalize the medieval mystery play in the 20th century's vocal music? In my essay I look for the answers on the footsteps of Britten's work, especially the Canticle II in different aspects like: genre, text, structure and form, the perfomers. I illustrate my conclusion with music excerpts from the original score.

A Meditative Mystery Play: Pärt–Wilson: *Adam's Passion*

József Fülöp

In this paper, I want to provide an in-depth analysis of *Adam's Passion,* an introspective stage work born from the collaboration of Arvo Pärt—renowned for his spiritual minimalism—and Robert Wilson, a seminal name in post-dramatic and non-narrative theater. I want to investigate how these two diverse artistic languages—one sonic and the other visual—intersect in this particular work to create a meditative experience. Its premiere occurred in 2015 in an ex-Soviet submarine factory in Tallinn, a setting that paradoxically seems to intensify the spiritual effect via sheer spatial contrast. The central topic to be analyzed is Pärt's tintinnabuli style, still a mode of sacred expression in musical and symbolic

terms. Wilson's orientation – with emphasis on light, gesture, and silence – disorients audiences from their normal notions of time and space; lacking a conventional storyline, the piece evolves more as a spiritual passage or an inner pilgrimage. Thus enters my query: how does Wilson's visual language align with and may perhaps highlight, the theological connotation found within Pärt's score? My discussion grounds itself in primary materials: the score, rehearsal video, and excerpts from interviews with members of the creative team. Ultimately, I consider *Adam's Passion* to be a rich example of how the transcendent is reachable through collaborative art – not by narrative or logic, but through the silent harmony of form and light.

János Pilinszky's *KZ-oratórium* as a Passion

Ibolya Maczák

The performance-historical analysis of János Pilinszky's *KZ-oratórium* raises exciting questions from several points of view. First of all, because in the changed political environment after the Second World War, it was almost the first drama that could be interpreted as a passion play. It is also worthwhile to draw attention to these features by means of philology, by analysing the ritual features of the play well separated from the philological layers of the play. In this context, it is also worth recalling the early amateur performances of the play, which had a significant impact – as the authors admit – on the National Theatre's premiere of the play ten years ago, directed by Imre Katona.

"Lord Death, I Am Prepared!" – Szilágyi Domokos: *The Book of the Elderly.* Performed by the Hungarian State Theatre of Cluj

Márta Bodó

Domokos Szilágyi was a Transylvanian poet (1938–1976), his poem, *Book of the Elderly*, is a painful, ironic interpretation of the transformation of soul and body when preparing for death. The poem has 699 lines, it is offers a total perspective of a human facing death. Mihaela Panainte, a young Romanian director chose to work with this Hungarian text, transforming it into a modern dance macabre.

Two figures seem to carry on a dialogue on the stage, one is preparing the other one for his funeral. Then they both put on masks and face Death as two pupils who have to learn everything possible in order to be prepared to die. In the third scene a coffin is introduced and the two figures fight over the best sleeping position within it. The ending is a brutal awakening to reality: the old man stays in his underwear in the middle of a disappearing stage: workers come in and clear it. The poem's painful irony is perfectly reinterpreted and intergrated in the performance.

Were St. Ignatius's methods of prayer used in jesuit school theatre?

Emőke Kedves

This study explores whether the meditative and imaginative prayer methods developed by Saint Ignatius of Loyola, as described in his *Spiritual Exercises*, were applied in the context of Jesuit school theatre between the 16th and 18th centuries. While the Ignatian approach to prayer emphasizes sensory engagement, emotional reflection, and narrative contemplation, there is no direct evidence that these methods were systematically used in theatrical pedagogy. The research examines indirect connections between the Ignatian spiritual tradition and the theatrical practices endorsed in Jesuit education, particularly within the framework of the *Ratio Studiorum* (1599), which governed school life including drama. Though theatrical performance served both rhetorical and moral education, spiritual techniques like the *Examen* or imaginative contemplation were largely reserved for individual retreats rather than stage preparation. The study also investigates Franz Lang's *Dissertatio de actione scenica* (1727), a rare Jesuit manual on stage movement and gesture, which emphasizes external form rather than inner transformation. Comparisons are drawn with Stanislavski's system to consider whether modern acting methods echo Ignatian spiritual exercises. Ultimately, the research suggests that while both domains value inner experience and transformation, Jesuit school theatre remained primarily educational and performative, not mystical or introspective in practice.

The Juggler of the Virgin Mary, or The Theatre of Total Surrender

Zsófia Rideg

"In medieval times a juggler decides to retreat to a monastery. The other monks know Latin and Greek, they transcribe manuscripts in elegant handwriting and imperviously discuss theological questions. He works as a scullery-boy in the kitchen. At night he gets up and, in the empty church before the statue of the Virgin Mary, he does the only thing at which he excels: he juggles with five balls. One night the prior comes upon him and, scandalised, is about to reprimand him when suddenly the Virgin Mary climbs down from her pedestal and wipes the brow of the juggler with her cloak."

This story is recalled by Eugenio Barba in a footnote to his book The Land of Ashes and Diamonds, to make clear what Jerzy Grotowski is referring to in a letter sent to him (Barba) from Calcutta in 1969.

The Baul not merely and primarily a form of performance, but a way of life. A true baul singer sings with the same intensity when no one is listening him (or her) as in front of an audience, because he/she is singing to the Divine breathing within itself. In India they are called *bhakti*, in our culture they would be called mystics, who exist in total self-surrender through continuous prayer and singing. Devotion is in reality devotion to the present moment. Thus, the theatre, as the art of the moment, can be a natural medium for actors to unfold this devotion in themselves and in the spectators (in Grotowski's words: witnesses). In a state of devotion, one sees oneself as no more than a blade of grass, and no less than the cosmos. But how can the body become a mystery stage, and the performance an uplifting mystery play that enlightens and uplifts both the performer and the audience?

Parvathy Baul, one of the foremost exponents of the Baul tradition, says: "The essence of this tradition is to find the divine within yourself, through sincere love, through devotion. But first we need self-discipline, which we can achieve in different ways, we need to be able to control our body, our mind, in different ways. In the same way, as an artist, you have to be disciplined. Finally, through music, dance and spoken words, we can come into a state of alert awareness, of being present within ourselves."

So on the Baul path, in the theatre of total self-surrender, of liberation (nirvana nātaka), through a lifetime of sadhana, the performer's body becomes the temple where the mystery play takes place, in a state of "energetic serenity", or bhava, oneness with God.

Songs of Sacrifice: From Mystery Play to Mystery Poetry

Johanna Domokos

This study explores the parallels between medieval mystery plays and contemporary sacred performances, with a focus on the *Song Offerings (Gitanjali)* concert held in Budapest in 2024. The author demonstrates how both traditions incorporate communal ritual, sacred language, and an aesthetic of transcendence. In this performance, mystical poems by Lalan Fakir and Rabindranath Tagore were presented in Bengali and Hungarian through music, dance, and live interpretation by Parvathy Baul, Béla Wittek, and Zsófia Rideg. The paper emphasizes the roles of translation, improvisation, and spiritual mediation in the layering of meaning. Through the lens of "mystery poetics", Domokos investigates how spiritual significance unfolds within the concert's structure. Using Dante's fourfold hermeneutic model, the study interprets a Lalan poem on literal, allegorical, moral, and mystical levels, revealing how these dimensions cohere in a performative sacred space. The analysis highlights deep affinities between Indian and Hungarian spiritual traditions, while also acknowledging the absence of the guru–disciple lineage that sustains continuity in Indian practice but is largely missing in Western contexts.

Creation in the rehearsal room. *I killed my mother* as a postmodern passion

Natália Gleason-Nagy

This first person case-study considers how the creative process with a meaningful dramatic texts can a profound impact on the director. More specifically how the rehearsal room can serve as a space for spiritual awakening – how theatre even today can be a place for living mysteries. Gleason-Nagy Natália confesses that the first time she directed *I Killed my Mother* in London she was an atheist but through this text working in her until a radical reimagining four years later in Washington DC she has come into her faith.

A KÖTET SZERZŐI

Bodó Márta lapszerkesztő, író. 1986-ban diplomázott a Babeș–Bolyai Tudományegyetemen Kolozsváron magyar–angol szakon. 1998-ban ugyanitt katolikus teológiából is diplomázott. 2007-ben doktorált. Fő kutatási területei: irodalom- és színháztörténet, nőnevelés, női szerepek. 1993-tól szerkeszti a *Keresztény Szó* és a *Vasárnap* római katolikus lapokat. Számos publikáció társszerzője és szerkesztője.

Domokos Johanna irodalmár, nyelvész, műfordító, szerkesztő, költő. Magyar–angol (BBTE), finnugor–altajisztika (JATE), szemiotika (TU Berlin) tanulmányokat folytatott, összehasonlító világirodalomból doktorált (JATE, 1999) és habilitált (ELTE, 2011). Oktatói, kutatói és szervezői tevékenységet folytatott többek között a BBTE, a berlini Humboldt Egyetem, az UCLA és a Bielefeldi Egyetem tanszékein. Jelenleg a Színház- és Filmművészeti Egyetem habilitált docense, valamint az MMA MMKI tudományos munkatársa. Öt monográfia (pl. *Endangered literature*, 2018, *Literary Code-Switching and Beyond* Marianna Deganuttival együtt, 2023) és másfélszáz tanulmány szerzője, melyeket többségében angolul írt (pl. *Verbal and technical media in the multilingual poetry of Cia Rinne,* http://www.fabula.org/colloques/document7418.php, *Navigating Multilingual Creativity: Integrating Multilingual Creative Writing in Academic Settings,* https://riviste.unige.it/index.php/polyphonie/article/view/2556). Költőként többnyelvűen versel (pl. angol, német és magyar nyelvű *Exile, Elixier*, 2012, *D'arpeggio*, 2023).

Fülöp József egyetemi docens, a Károli Gáspár Református Egyetem Német Nyelv és Holland Nyelvű Kultúrák Intézetének és Német Nyelv és Irodalom Tanszékének munkatársa.

Gleason-Nagy Natália rendező, dramaturg és közösségépítő. A Distant Light Laboratory művészeti vezetőjeként az inkluzív, interkulturális és interdiszciplináris színházi előadás és pedagógia elkötelezett híve. Dolgozott iskolákban, pszichiátriai osztályokon, demenciával élők gondozási egységeiben, valamint

emberkereskedelem túlélőivel. Fiatal íróként dolgozott a londoni Soho Theatreben, produkciós ismereteket szerzett a Raindance filmfesztiválon, valamint a British Council által vezetett „Európa jövőbeli vezetői" programban vett részt. Kulturális diplomáciával foglalkozott Londonban, és számos kisebb-nagyobb színházi és fesztiválprojekten dolgozott Washington D. C.-ben, többek között a One Minute Play Festival, The Future is Female Festival (melyet a Nu Sass társulatával közösen szervezett), a Woolly Mammoth Theatre Company, a Spooky Action Theatre, a Women's Voices Theater Festival és az Arena Stage keretében.

Győrei Zsolt író, költő, műfordító, egyetemi oktató. Monográfiát írt Heltai Jenőről (*Heltai Jenő drámai életműve*, Budapest, L'Harmattan, 2004), Kosztolányi Dezső műveinek kritikai kiadásába *A szegény kisgyermek panaszai*t és a *Mágiá*t szerkesztette. Drámaköteteket szerkesztett Heltai Jenő, Szép Ernő, Gábor Andor darabjaiból. Schlachtovszky Csabával közösen írt drámái *(Hamlear, a dán királyfiból lett brit király; Vízkereszti Gritti; Erkel és a felkelés)* kötetben is, színpadon is rendszeresen megjelennek. Első regényüket *(Emmuska)* a Libri, másodikat *(Magyariné szeretője)* a Kalligram adta ki. 1994-ben Faludy-díjat, 2019-ben Janus Pannonius-díjat (Filius Ursae fokozat), 2021-ben Bárka-díjat kapott. 2000 óta tanít a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, rendszeresen tartott kurzusokat a Károli Gáspár Református Egyetemen is.

Hegyi Dániel Tibor a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem csembaló szakán szerezte alapszakos diplomáját 2016-ban, majd a Károli Gáspár Református Egyetem színháztudomány mesterszakán diplomázott 2019-ben, ahol 2022-től óraadó tanárként is dolgozik. PhD-tanulmányaival párhuzamosan 2019–2023 között az egyetem szakkollégiumának, a Benda Kálmán Bölcsészet- és Társadalomtudományi Szakkollégiumnak mentor doktoranduszaként is segítette az intézmény munkáját a Művészettudományi, Média- és Művészetpedagógiai Műhelyben. Jelenleg a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója. Kutatási területe a zenés színház és az opera, valamint Jeanne d'Arc alakjának megjelenése a színház- és irodalomtörténetben.

Herczeg Tamás Bánffy-díjas magyar művészeti menedzser, színházrendező, egyetemi oktató, a Szegedi Szabadtéri Játékok igazgatója.

Kedves Emőke a bukaresti I. L. Caragiale Színház- és Filmművészeti Egyetemen tanult. Jelenleg a Temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház rendezője, és doktorandusz a Babeș–Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Karán. Négy gyermek édesanyja.

Lips Adrián a Károli Gáspár Református Egyetem Társadalom- és Kommunikációtudományi Intézete Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszékén egyetemi adjunktus, szocioterapeuta, művészetterápiás csoportvezető/közösségépítő, alkalmazott grafikus, a Magyar Művészet- és Szocioterápiás Közösségépítő Egyesület (MMSZKE) és az European Federation of Art Therapy (EFAT) tagja. 2018-tól 2020-ig az egyetem Szeleczky Zita Kutatócsoportjának projektvezető doktorjelöltje, 2018-tól 2022-ig a Benda Kálmán Bölcsészet- és Társadalomtudományi Szakkollégium nevelőtanára volt. 2019 óta tanít az egyetemen. Kutatási területei: a film, az identitás, a művészetterápia és a vizuális kommunikáció.

Maczák Ibolya irodalomtörténész, tanár. 2003-ban végzett a PPKE BTK-n és az ELTE BTK-n, 2013-ban az SZFE-n. 2008-ban szerzett irodalomtudományi PhD-fokozatot. Az HUN-REN–PPKE Barokk Irodalom és Lelkiség Kutatócsoport tudományos főmunkatársa, az Apor Vilmos Katolikus Főiskola docense, a Magyar Művészeti Akadémia ösztöndíjasa. Kutatási területei: régi magyarországi egyházi irodalom, 20. századi színház- és drámatörténet, gyermekirodalom.

Medgyesy S. Norbert művelődéstörténész, a PPKE BTK Újkori Történeti Tanszék habilitált egyetemi docense, a Régi Magyar Dráma Kutatócsoport tagja, az LFZE Népzene Tanszék tanára, a Boldog Özséb Színtársulat alapító vezetője és a Szent István Tudományos Akadémia rendes tagja.

Nagy Máté a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának elsőéves PhD-hallgatója művészettudomány szakterületen.

Pálfi Ágnes a Nemzeti Színház 2013-ban alapított művészeti folyóirata, a *Szcenárium* szerkesztője. 1999-től 2009-ig a Miskolci Egyetem világirodalmi tanszékén tanított, ahol 2005-ben doktori (PhD) fokozatot szerzett. Esszékötete, a négy kanonikus evangélium és a négy újkori európai „hérosz" (Hamlet, Don Juan, Don Quijote, Faust) nagy narratíváinak összehasonlító elemzése *Ecce homo* címmel 2025 októberében jelent meg. Korábbi tanulmánykötetei: *Puskin-elemzések (Vers és próza),* Budapest, Akadémiai, 2007; *„Kortyolgat az ég tavából" – Arany János és József Attila mitopoézise,* Budapest, Napkút, 2012. 1989-től hat verseskötetet publikált; válogatott verseit tartalmazó kötete, a *Mőbiusz* 2014-ben jelent meg.

Prontvai Vera adjunktus a Károli Gáspár Református Egyetem Társadalom- és Kommunikációtudományi Intézetének Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszékén. Hosszú éveken át volt a Mária Rádió főszerkesztője, két gyermek édesanyja.

Rákóczy Anita dramaturg, színházkritikus, a Károli Gáspár Református Egyetem egyetemi docense, a KRE BTK Művészettudományi és Szabadbölcsészeti Intézetének intézetvezetője és a Művészettudományi és Művészetpedagógiai Tanszék tanszékvezetője. Fulbright-ösztöndíjasként Samuel Beckett *Fin de partie* című drámájának előzményváltozatait vizsgálta a CUNY Graduate Centre kutatójaként New Yorkban és a University of Reading Samuel Beckett Archívumában. Azelőtt az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet és Nemzetközi Színházi Intézet Magyar Központjának (ITI) munkatársa volt. Rendszeresen publikál rangos nemzetközi folyóiratokban (*Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, *Journal of Beckett Studies*). Mariko Hori Tanakával és Nicholas Johnsonnal közös, angol nyelvű szerkesztett kötete, az *Influencing Beckett / Beckett Influencing* 2020-ban jelent meg (Budapest–Paris, KRE–L'Harmattan), amit 2021-ben monográfiája, a *Samuel Beckett's* Endgame *and Hungarian Opening Gambits* című kötet követett (Budapest–Paris, KRE–L'Harmattan). 2023-ban elnyerte az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíját. Jelenleg Samuel Beckett magyarországi előadás- és recepciótörténetének feldolgozásával foglalkozik.

Rideg Zsófia színházi útkeresése otthonról indult, édesanyja Szabó Ildikó színművész volt, édesapja Rideg Gábor művészettörténész. (Tőlük hallotta először Jerzy Grotowski nevét.) 1996 és 2001 között Párizsban folytatott színházelméleti tanulmányokat Patrice Pavis vezetésével az Université Saint-Denis-Vincennes művészetesztétika szakán (DEA diploma). Ezzel párhuzamosan Dr. Király Nina vezetésével az OSZMI *Világszínház* című folyóiratát szerkesztette. Francia ösztöndíjas évei alatt Jerzy Grotowski előadásait hallgatta, és olyan mesterek gyakorlati műhelyében vehetett részt, mint Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine, Waclaw Sobaszek, Anatolij Vasziljev. Ezt követően dramaturgként, műfordítóként, fesztiválszervezőként dolgozott két évtizeden át Vidnyánszky Attila társulatában. 2016 óta Parvathy Baul tanítványa.

Sepsi Enikő irodalom- és színháztörténész, művészetelméleti szakíró, műfordító, dramaturg, egyetemi tanár. Doktori fokozatát a Sorbonne-on és az ELTE-n szerezte (Pilinszky János mozdulatlan színházáról írt értekezésével), másfél évtizedig az Eötvös Collegium (ELTE) tanára, műhelyvezetője és igazgatóhelyettese, a Balassi Bálint Intézet alapításával megbízott miniszteri biztos. 2010-től három cikluson át a KRE BTK dékánja, a Benda Kálmán Szakkollégium alapító igazgatója. 2023 óta az SZFE rektora és Művészettudományi Doktori Iskolájának vezetője. Kötetei és tanulmányai magyarul, angolul és franciául jelentek meg nagy nemzetközi kiadóknál a kortárs francia és magyar költészet, a rituális és poétikus színház, művészetantropológia és színházszociológia, valamint a kor-

társ misztika témaköreiben, előadott számos európai (ENS, Paris IV, Paris XII, stb.) és tengerentúli (UCLA, Handong, Grace College) egyetemen.

Siratói Ildikó színház- és irodalomtörténész, a Magyar Táncművészeti Egyetem Művészetelméleti Tanszékének egyetemi docense és tudományos kutató az Országos Széchényi Könyvtárban.

Szász Zsolt a 2013-ban alapított *Szcenárium*nak, a Nemzeti Színház művészeti folyóiratának felelős szerkesztője. Színházi pályafutását 1978-ban a Vojtina Bábszínházban kezdte. Tömöry Márta bábos dramaturggal 1990-ben hozta létre az UNESCO Szellemi Kulturális Örökség részét képező, évente megrendezett Nemzetközi Betlehemes Találkozót. 1993-tól 2012-ig a nyírbátori Szárnyas Sárkány Hete Nemzetközi Utcaszínházi Fesztivál művészeti vezetője volt. Bábos munkásságáért 2007-ben Blattner-díjat kapott. A Vidnyánszky Attila vezette debreceni Csokonai Színházban két előadást rendezett: *Talizmán,* 2008; *Csongor és Tünde,* 2010. A Nemzeti Színházban mint dramaturg hat előadás létrehozásában vett részt: *Vitéz lélek,* 2013; *János vitéz,* 2014; *Csíksomlyói passió* 2017*; Bánk bán* 2017; *Egri csillagok,* 2018; *István király* 2024. A sepsiszentgyörgyi Háromszék Táncszínházban dramaturgja volt a *Tükör* című produkciónak, 2025.

NÉVMUTATÓ

A, Á
Abhinavagupta 268
Ábrahám Pál 134, 146–147
Ádám Ottó 226
Ady Endre 263, 284
Ágoston, Szent 55, 73
Ahne, Marianne 254
Antoine, André 179
Árkosi Árpád 79
Armstrong, Karen 277, 285
Augé, Marc 92, 101
Avancini, Nicola 245

B
Babits Mihály 56, 73
Bach, Johann Sebastian 20, 78–79, 84, 210, 213
Bagossy László 225
Balassi Bálint 263, 284
Bálint András 72
Bálint Károly 115
Bálint Sándor 226
Balogh Béla 126, 151
Balogh Elemér 55, 61, 63, 73, 79, 85–86
Balogh Géza 178, 188, 192
Balogh Péter Piusz 29
Balog József 98
Barba, Eugenio 251, 258, 260, 262
Bari Károly 224
Barthes, Roland 266
Bartók Béla 16, 20, 32, 50, 83
Bassola Richárd 115
Beckett, Samuel 11, 14, 19, 106, 113, 153–161, 279, 288–289, 292, 299
Bécsy Tamás 10, 11, 14, 19–21, 26, 35, 50, 164, 173
Bedő Mónika 115
Bellini, Vincenzo 202
Belting, Hans 277
XIII. Benedek 34
Benedek András 55–56, 69, 73
Bene Demeter 37
Benei Bernadett 9, 26, 33, 51
Bérczi Zsófia 263
Berettyán Sándor 171
Bergmann, Rolf 50
Bernstein, Leonard 85
Beyerle, Bernward 222
Bhartrhari 265–266, 268, 272
Binoche, Juliette 163, 167
Blanter, Matvej Iszakovics 134, 147
Blaskó Péter 186
Bodolay Géza 79, 97–99, 101
Bodó Márta 13, 21, 26, 233
Bodor Anikó 32, 50
Borbély Szilárd 17, 79
Borromei Szent Károly 250
Both András 157, 160
Bozsik Yvette 263
Brecht, Bertolt 185
Britten, Benjamin 20, 84, 195–206, 209
Brojboiu, Carmencita 235, 240
Bruce, Brenda 156
Büchner, Georg 212, 216

C
Caravaggio, Michelangelo Merisi 250
Castellucci, Romeo 14

Catullus, Caius Valerius 119
Ceaușescu, Nicolae 274
Chagall, Marc 200, 206
Chamblee, Alexander 281
Chamblee, Erica 273–275, 281–282, 284
Chesnais, Jacques 179
Childs, Lucinda 207, 219
Ciulei, Liviu 154
Claudel, Paul 11, 13, 19–21, 84, 175–186, 188, 190, 192–193, 222, 230, 287
Coomaraswamy, Ananda Kentish 266, 272
Corneille, Pierre 13
Craig, Gordon 81, 84, 87, 179
Curlew River 195, 198
Czibula Katalin 31–33, 51
Czjzek, Roman 222
Csapody Miklós 226, 230
Csehov, Anton Pavlovics 186
Cserhalmi Anna 227
Csiki Orsolya 273, 285

D
Da Cruz, Luis 246
Dallos Hanna 163
Dalos László 226, 230
Dante Alighieri 24, 265–268, 272
Darida Veronika 9
Darvasi László 17
De Fries Károly 134, 147
De Man, Paul 178, 193
Demeter Júlia 9, 26, 31, 33, 37, 40–41, 51
Diedrichs, von Eva P. 29, 50
Diemling, Hermann 196
Dienes István 172
Dietrich, Marlene (Marie Magdalene Dietrich) 125, 147
Dimanova, Petia 171
Dimény Áron 234–236, 240
Dobos Tamás 274–275
Dobreva, Diana 19, 163, 169, 171–172
Dohnányi Ernő 16, 83
Domokos Johanna 23–24, 175, 192, 216, 218
Domokos Mária 39, 52
Donát László Bálint 41
Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 287–288, 290
Drumbl, Johann 30, 51
Dunai Tamás 227

E
Eco, Umberto 55, 266, 272
Egyed Zoltán 125, 129, 134, 146
Eisemann Mihály 133, 146
Eliot, T. S. 11, 13
Emmanuel, Pierre 227
Erkel Ferenc 83
Esterházy Péter 14
Ethelwood winchesteri püspök 56

F
Farkas Andrea 98
Fehérváry Lilla 115
Félix Györgyi 134
Fényes Szabolcs 133–134, 146–147
Ferenc pápa 7
Ferrier, Kathleen 197–198
Fischer-Lichte, Erika 19, 138, 149, 165, 173, 190, 192, 269, 272
Fourier, Charles 103
Frauhammer Krisztina 37, 52
Froning, Richard 30, 51
Fülöp József 209, 210, 216, 218
Fülöp-Miller, René 249–250

G, Gy
Gaál Jenő 10
Garaczi László 79
Garbo, Greta (Greta Lovisa Gustafsson) 125–126, 129, 149
G. Dénes György 134, 147, 149
Genette, Gérard 282

Giacometti, Alberto 172
Gide, André 179
Gidró Katalin 98
Glattfelder Gyula 94, 95
Gleason-Nagy Natália 24, 273, 285
Goethe, Johann Wolfgang von 211
Graham-Dixon, Andrew 249–250
Grèban, Arnoul 36
Grotowski, Jerzy 14, 23, 164, 186, 249, 253–258, 260, 288, 290
Guillemant, Philippe 172
Győrei Zsolt 15–16, 73

H
Hajba Ferenc 225, 230
Halász Péter 227
Halmai Tamás 263
Hámori Ildikó 85
Hamvas Béla 110, 113
Händel, Georg Friedrich 78–79
Handke, Peter 227–228
Harangozó Gyula, ifj. 97, 100
Harmath Imre 134, 146
Határ Győző 55, 58, 61–63, 73
Haydn, Joseph 79
Háy János 14
Hegedűs D. Géza 98
Hegedűs Gyöngyi 263
Hegedűs Tamás 134
Hegyi Botos Attila 263
Hegyi Dániel Tibor 19–20, 175, 192, 216, 218
Herczeg Tamás 17, 25, 90, 94, 99–100, 101
Hevesi Sándor 16, 72–73, 81, 83, 86–87, 96
Hofmannsthal, Hugo von 9, 16, 79, 95
Holbein, Hans 177
Honegger, Arthur 19–20, 84, 175–181, 185, 188–190, 193, 287
Horthy Miklós 94, 127, 129, 133, 150
Horváth Csaba 79, 84
Hroswitha 68
Hubay Miklós 17, 104–105, 111, 113, 118, 124
Huber, Otto 34, 51
Huizinga, Johan 72, 73

I
Iancu Laura 263
Imdahl, Max 217
Ionesco, Eugène 288–289, 292
Iszakovszkij, Mihail Vasziljevics 134, 147

J
Jálics Ferenc 242, 250
Jámbor Ildikó 225, 230
Janáček, Leoš 212
Jancsó Nyika 207, 219
Jász Attila 263
Jeanne d'Arc 19–20, 175–178, 180, 182, 191, 227
Jeles András 106, 113
Jodogne, Otto 30, 51
Jordán Tamás 227
Józsa Péter Pál 290
József Attila 60, 117
Julius Caesar 119
Jung, Carl Gustav 172
Jusztin Péter 9, 26, 33, 51

K
Kafka, Franz 290
Kaj Ádám 12, 13
Kájoni János 39–40, 263
Kaljuste, Tõnu 207, 219
Kalmár László 139, 151
Kantor, Tadeusz 186
Kapusi Angéla 39, 52
Karády Katalin 18, 125–127, 129–134, 136–145, 148–151
Kardos Gyöngyi 163
VII. Károly 180
Kárpáti Péter 17, 79

Katona Imre 21, 221, 229
Kaváfisz, Konsztantinosz 121
Kazimir Károly 16, 84, 87
Kedves Csaba 32, 52
Kedves Emőke 22–23
Keevallik, Liina 211, 214, 218
II. Kelemen pápa 243
Kerényi György 32, 50
Kerényi Imre 55, 61, 63, 73, 79, 85–86
Kertész K. Róbert 90
Kilián István 9, 26, 30–31, 33, 37, 39, 51–52, 54
Kis Tibor 225
Klebelsberg Kuno 17, 89–90, 92–96, 99–101, 297
Knapp Éva 32, 52
Kocziszky Éva 277, 285
Kodály Zoltán 16, 20, 32, 50, 83, 182
Kosztolányi József 98
Kovách Kálmán 134, 147
Kovács Andrea 29, 52
Kovács Yvette Alida 134–135, 140–141, 143
Kozma András 25, 115, 169, 187, 193, 287, 291–292
Körömi Gabriella 39, 52
Kővári Réka 9, 26, 30, 33, 39, 51–52
Kreutzer József 163
Kristóf Károly 134, 147
Krivács Zsolt 115
Kusper Judit 39, 52
Kürtösi Katalin 103, 113

L

Lábass Juci (Lábass Julianna) 146, 148
Lálan Fakír 24, 262–271
Lambert, Willi 242, 250
Lang, Franz 247–250
Láng Zsolt 225, 230
Laskai Osvát 36
Latinovits Zoltán 60, 73
Lehel István 226
Leonte, Aurora 154
Lips Adrián 18, 126, 127, 131, 132, 133, 138, 139, 144, 148, 149–150
Liszt Ferenc 16, 79, 84
Lloyd-Webber, Andrew 79, 85
Lotman, Jurij 118, 124, 132, 150
Loyolai Szent Ignác 22, 241–245, 247, 249–250
Lyotard, Jean-François 280, 285

M

Maczák Ibolya 10, 21, 26, 230, 231
Madách Imre 14, 17, 21, 79–80, 83, 86, 104–113, 116–124, 156, 160, 290
Maeterlinck, Maurice 9, 14
Magimel, Hanna 163, 169
Magony Zsuzsanna 283
Maháprabhu, Csaitanja 263
Major Tamás 120
Mallarmé, Stéphane 179, 256
Mallász Gitta 163–168, 172
Manrique, Gómez 57, 73
Marcadé, Eustach 36
Mária Magdolna 14
Martinov, Vladimir 291
Martos Hanna 171
Mattia, Sebastian 119
Mauss, Marcel 255
McCabe, William 243, 246, 250
McRaney, Will 278, 285
Medgyesy S. Norbert 9, 13, 15, 26, 29, 30, 32–36, 38, 40, 42–43, 45, 51–53, 164, 173
Mejerhold, Vszevolod 186
Mercurian, Everard 243
Mészáros István 34, 53
Michael, Wolfgang F. 30, 53
Mihály István 134, 146–147
Miskei Antal 9, 26, 33, 51
Molnár Ferenc 63, 81
Monck, Nugent 196

Mone, Franz Joseph 30, 53
Morcsányi Géza 242, 250
Mouawad, Wajdi 163
Mozart, Wolfgang Amadeus 172, 201
Müller, Heiner 214–215, 218

N
Nadányi Zoltán 134, 146–147
Nagy András 154, 160
Nagy Antal 273, 285
Nagy Júlia 32, 52
Nagy Máté 20
Nagy Péter 55, 68, 73
Nány István 85, 87, 223–224, 228, 231
Németh Antal 16, 83–84, 87, 105, 137–38, 149, 178
Néró 119
Nietzsche, Friedrich 188, 193, 254
Nora, Pierre 18, 142, 150
Novarina, Valère 290

O, Ö
Orff, Carl 20, 84
Örkény István 79

P
Paál István 16, 85, 87, 221, 227–228
Paksa Katalin 32, 50, 53
Pálfi Ágnes 17–18, 111, 113,176, 192
Panainte, Michaela 21, 233–234, 235, 239–40
Pápai Molnár Kálmán 134, 146
Pap Gábor 106–107, 113
Pärt, Arvo 207–211, 213–219
Pártos Jenő 134
Parvathy Baul 24, 258–262, 264, 267–268, 272, 304
Pauer Gyula 157
Pauli, Wolfgang 172
Pavis, Patrice 12, 19, 27, 164, 173
Pears, Peter 197–198
Peter Grimes 198
Petőfi Sándor 263
Pilinszky János 7, 10, 11, 14, 21, 26–27, 178, 201, 221–231, 284, 288, 292
Pinckney, Darryl 211
Pintér Márta Zsuzsanna 9, 12, 26, 27, 31–33, 39, 51–54
Plugor Sándor 233–234
Poincaré, Henri 172
Polgár Tibor 134, 146–147
Polheim, Karl Konrad 29, 53
Pollard, Alfred W. 195–196, 198
Prontvai Vera 9, 11, 27, 42, 138, 142, 150, 158, 161, 178, 181–184, 188, 193, 287–288, 290–293
Pseudo-Bonaventura 36
Purcărete, Silviu 86, 187, 193

R
Rabindranath Tagore 24, 261–264, 270–272
Racine, Jean 13
Rädle, Fidel 247, 250
Radnóti Miklós 227
Raics István 226
Rajtcsinova, Marina 171
Rákóczy Anita 19, 153–154, 157, 161
Rédey-Keresztény János 9, 26, 33, 51
Reinhardt, Max 20, 79, 84, 90, 95–96
Rice, Tim 79, 85
Rideg Zsófia 12, 23–24, 27, 164, 173, 176, 181, 192, 251, 261–262, 264, 269, 287
Rodriguez Endre 148, 151
Roller, Alfred 95
Romhányi Török Gábor 153, 161
Rossa László 79, 85
Rusz Márk Milán 18, 125–126, 133–134, 139–140, 142, 144–145, 151
Ruszt József 16, 85, 87, 227–228, 231

S
Sándor György 228
Sárközi Angéla 225
Schmidt, Leopold 29, 53
Schnittke, Alfred 215
Schubert, Franz 202
Sebők Maja 98
Seeger, Pete 134, 147
Sepsi Enikő 12, 19, 25–27, 138, 149, 163–164, 173, 175, 192, 208, 218, 230–231, 287, 290–291
Shakespeare, William 81–82, 160, 221
Shaw, George Bernard 182
Shenton, Andrew 210–211, 217–218
Simberg, Hugo 184–185, 193
Sinkó Ferenc 234–236, 240
Sirató Ildikó 16, 20, 75, 293
Sólyom Katalin 227
Somogyi István 16, 85
Sorbán Csaba 98
Staniewski, Włodzimierz 186
Sternberg, Josef von 125
Stiller, Mauritz (Moshe Stiller) 125, 129, 133
Strauss, Richard 95, 170
Strausz Lili 163, 165, 167
Stückl, Christian 34, 51

Sz
Szabó Zsuzsa 236, 239
Szacsvai Kim Katalin 32, 53
Szajbély Mihály 228–229, 231
Szalay József 94
Szalay Olga 39, 52
Szanátan Dász Baul 258
Szász Zsolt 17–18, 115, 287
Székely Csaba 116
Székely László 32, 53
Szekér Endre 226, 231
Szenczi Miklós 55–57, 66, 73, 87
Szentandrássy István 274–275
Szentirmay Gizella 261, 272
Szerb Antal 71–73
Szeredás András 158
Szervánszky Endre 226
Szikora János 116
Szil Ágnes 116
Szilágyi Domokos 21, 233–240
Szilágyi Márton 116
Szilágyi Virgil 103
Sziluán, Áthoszi 210, 219
Szinetár Miklós 21, 178
Szőnyi Zsuzsa 223
Sztanyiszlavszkij, Konsztantyin Szergejevics 23, 186, 242, 249–250
Szűcs Nelli 163, 171

T
Tabajdi Anna 171
Tari Lujza 32, 53
Tarjányi Natália 273
Tasi József 227, 231
Tasi Réka 39, 52
Tasnádi István 116
Taviani, Fernando 253–254, 260
Theophanous, Michalis 207, 219
Thorday Attila 22
Thorne II, Kevin 273–275, 280–282, 284–285
Tompa Gábor 19, 25, 153–161, 287–288, 290–293
Tompos Kátya 181, 186, 189, 191–192, 287
Toschi, Paolo 30, 53
Tóth István György 34, 53
Tömöry Márta 115
Törőcsik Mari 293
Török Gábor 224, 231
Trencsényi László 225, 231
Treutwein, Christoph 29, 50
Trill Zsolt 163, 171
Triznya Mátyás 223

U
Ujszászy István 147–148, 150

V
Valentin, Jean-Marie 31, 53
Varga Imre 33, 54
Varga-Járó Ilona 236, 240
Varga Klári 133–134, 138–141–144
Varga Zsuzsa 163
Vaskó Zsolt 115
Vasziljev, Anatolij 14, 253–254, 260, 291–293
Vaszugupta 268
Verdi, Giseppe 84, 201, 202
Vermorel, Jean-Pierre 185
Vicenti, Claudio 248, 250
Vidnyánszky Attila 11–12, 19, 21, 25, 27, 113, 115, 120, 124, 138, 150, 158, 161, 175, 178, 181–193, 287–288, 290, 292
Visky András 9, 11, 14, 21, 24–25, 27, 86–87, 138, 150, 158–159, 161, 178, 181, 193, 249–250, 273, 275–285, 292
Vörösmarty Mihály 16, 80, 103, 113, 136, 146

W
Wagner, Richard 90, 91, 143, 151, 208
Wakefieldi Mester 63
Wilde, Oscar 19, 163, 169–170, 172
Wilson, Robert 21, 185, 207–219
Wittek Béla 24, 261, 267, 272
Woszczerowicz, Jacek 254

Y
Young, Karl 30, 54, 196

Z
Zágon István 134, 146
Zala György 94
Zalán Tibor 116
Zichy Mihály 104
Zsótér Sándor 98

SZEREPLŐK MUTATÓJA

A, Á
Ábrahám 46, 64, 196–199, 201–204
Acheron 39
Ádám (az első ember) 17, 18, 36, 46, 69, 104–112, 118, 120–123, 168, 209–211, 213, 216
Adolescens 39
Akárki 98
Amamaon 39
Amor *lásd* Szeretet
Amor Divinus 35
Amor Mundanus (Világ-Szeretet) 39
Angyal 47–48, 57, 63, 98, 185, 192, 284
  Bölcsesség Angyala 37
  Erősség Angyala 37
  Hitnek Angyala 37
  Mértékletesség Angyala 37
  Reménység Angyala 37
  Szeretet Angyala 37
  Végigmegmaradás Angyala 37
Annás 67
Ártatlanság 36, 37

B
Barátság 30, 98
Baskerville-i Vilmos 55
Beliál 69
Belzebub 39, 69
Bernadett 24–25, 274, 276–279, 282–284
Bizonyságtétel 46
Boldizsár 47
Bölcs 98
Bölcsesség (Sapientia) 36, 46
Brék 283
Bujaság 46
Burgosi Jorge 55, 73
Bűnbánat 30

C, Cs
Caro (Testiség, Hús) 39
Caupo (Kocsmáros, azaz Részegség) 39
Cherubino 201
Clov 153, 159, 160
Cosmophilus 39
Csipesz 274, 278–280, 282

D
Daemon 39
Deus Pater (Atyaisten) 35–36
Diabolus 39
Dolor (Fájdalom) 36, 41
Dorka 62
Drumo (Drúmó) 39, 64–65

E, É
Ephebus 39
Erő 30, 98
Estragon 153, 155, 158, 289
Eusebius 39
Éva 17–18, 46, 69, 105–108, 110–113, 118, 121–123, 213

F
Factus (Cselekedet) 39
Fejedelem 80
Férfi-Ádám 210–214, 216
Fides (Hit) 39

Fiú 157–158, 210, 214, 216, 228
Fláj 283
Fösvénység 46

G, Gy
Gabriel 63
Gáspár 47
Gazdagság 30
Genius Charitatis (Szeretet Szelleme vagy Lelke) 39
Genius Infernalis (Pokol Szelleme) 39
Genius Malus (Rossz Szellem) 39
Genus Humanum 35
Gőg 46
Gyönyör 30, 39

H
Halál 98, 233, 235, 237, 239
Hamm 153, 159–160, 289
Harag 46
Heródes Antipász 47, 170
Heródiás 19, 170–172
Hyréna 68

I
Igazságosság 36, 46
Innocentia *lásd* Ártatlanság
Irgalmasság 30, 35–36, 46
Irigység 46
Isten (Úr, Gondviselés, Atya, Teremtő) 10, 17, 22–24, 39, 41, 46–47, 62–63, 70, 98, 111, 116, 118, 120, 124, 158, 160, 168, 170–171, 196, 198–202, 204, 210, 213, 241–243, 245, 252–254, 263, 268, 277, 279–280, 283–285, 288–289
Iuvenis 39
Izsák 196, 197, 198, 199, 201, 202, 204

J
Jahve 110
János apostol 38, 56
Jézus Krisztus (Megváltó, Isten báránya) 13, 15, 22–23, 29, 34–38, 41–42, 46–48, 50, 57, 60–61, 63–67, 69, 72, 78–79, 85, 97, 119–120, 164–165, 170, 178, 184, 241, 243, 247, 261, 278, 282, 288–289
Jochanán (Keresztelő Szent János) 170–172
Jóra való restség 46
Jótett 17, 98
Józanság 98
József 42, 47, 57–58, 61
Júdás 64–65, 72
Justitia *lásd* Igazságosság

K
Kajafás 38, 57, 65–67
Kalmár 80
Kenőcsárus 56–57, 68
Kereszt 99
Klára 274, 278, 282
Krsna 263

L
Lány 210, 216, 228
Lázár 19, 171–172, 290
Lelkiismeret 30
Lilith 18, 108, 110–112
Lomhazsák 68
Lucifer (Luciper) 39, 42–43, 46, 63, 69–70, 104, 106–111, 116, 118, 120, 122–123

M
Mac 62
Másik Nő 210
Megbánás Köpönyege 99
Megváltó 46, 78, 164
Meleg 283
Menyhért 47
Mercator *lásd* Kenőcsárus
Misericordia (Misericordia Domini) *lásd* Irgalmasság

Mózes 156, 289
Mundus (Világ, Világiasság) 39
Myrtillus 39

N
Nagg 159
Nell 159
Noé 196
Nő 210, 216–217

O, Ö
Odoratus (Szaglás) 39
Oscar 201
Öreg pásztor 47, 61
Öt érzék 99

P
Pásztorok 42, 47, 59–61, 63, 72
Péter apostol (Szent Péter) 64, 119–120
Pilátus 57, 65–67
Pluto (Plútó) 39, 64–65

R
Rádhá 262–263
Raszkolnyikov 290, 292
Részegség 30, 39
Rokon 98
Rokon szolgája 99
Rubin 68

S
Salomé 19, 170–172
Sapientia *lásd* Bölcsesség
Satanella 110
Sátán (Satanas) 39, 63, 70
Sergiolus 120
Spes (Remény) 39
Spiritus Avaritiae (Fösvénység Lelke) 39
Spiritus Sanctus (Szentlélek) 35
Spiritus Superbiae (Kevélység Lelke) 39
Syneius 39

Sz
Szégyenzsák 68
Szent Johanna 177–180, 182, 184–187, 189–192, 227
Szent Mihály (Michael) 46, 63, 192
Szépség 30, 98
Szeretet 30, 36, 41
Sziszüphosz 214
Szonja 292
Szűz Mária (Szűzanya, Beata Virgo) 35, 37–39, 42, 46–47, 50, 57, 60–61, 123, 170, 251–252, 258, 275

T
Tébrus tolvaj 57, 62–63, 72
Tentator 39
Testvér 98
Timón 121
Torkosság 46
Tudás 17, 98

V
Varjús 68
Verbum 35, 36
Visus (Látás) 39
Vladimir 153, 158, 160, 289
Volfgangus 34, 39
Voluptas *lásd* Gyönyör

W
Willie 153–155, 290
Winnie 153–156, 158, 289

CÍMJEGYZÉK

A, Á
A bál után 17, 104, 105, 106, 113
Ábrahám és Izsák 197–206
Ádám-passió 207–217
Ádám siralmai 210, 212, 213, 219
A feltámadás 66, 67
A Gézagyerek 14
Agón 290, 292
A halottak tánca (La Danse des Morts) 177, 178
A játszma vége (Endgame) 154, 159, 160, 161, 289
Akár Akárki 17, 79
Akárki (Jedermann, Everyman) 9, 16, 17, 25, 55, 56, 66, 73, 79, 87, 89, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101
Álarcosbál 201
Áldozati énekek 261–272
Alkoholisták 14
A mi Urunk születésének színjátéka 57, 73
Anástasis. Resurection 262
Angyali üdvözlet (Claudel) 13, 84, 179
Angyali üdvözlet (Jeles András) 106, 113
A Nibelung gyűrűje 90, 208
A nürnbergi mesterdalnokok 190
A pásztorok második, úgyszintén wakefieldinek is mondott színjátéka 61
A per 290
A pokol nyolcadik köre 227
Arbos 209
A róka és a kakas 214
A selyemcipő 177, 179
A szarvassá változott fiú 293
A trubadúr 202
A végzet hatalma 190
Az angyal válaszol 19, 163–173
Az ember tragédiája 14, 16–18, 79–80, 83–84, 86–87, 103–111, 113, 115–118, 121–122, 124, 156, 160, 290
Az innsbrucki húsvéti játék 65, 66, 68–69, 71

B
Betlehemi királyok 60
Billy Budd 198
Budaörsi passió 12
Budavári Te Deum 83
Bűn és bűnhődés 182, 287–288, 290, 292

C, Cs
Canticle 195–206
Cantionale Catholicum 39
Cantus in Memory of Benjamin Britten 209
Caravaggio terminál 249
Chester Miracle Play 197
Convivio 266
Coventry-i Betlehemes Játék 58, 60–61, 73
Csíksomlyói passió 12, 55, 61, 63–64, 73, 79, 85–86, 287–288
Csongor és Tünde 16, 80

D
Death in Venice 198
Délforduló 177
Dissertatio de actione scenica 247–248, 250
Dorottya 187
Dulcitius 68

E
Einstein on the Beach 211
English Miracle Plays, Moralities and Interludes 195

F
Faust 84, 211
Fekete lovas 214, 216
Fényanyag 290
Figaró házassága 201

G, Gy
Godot-ra várva 14, 106, 113, 153, 157–158, 160, 289, 292
Gyilkosság a székesegyházban 11, 13

H
Halálos tavasz 139, 146, 148, 151
Hamletgép 214
Három körösztyén leány 68, 73

I
Idegenben keserűbb a sírás... 18, 125–151
INRI 72
Isteni színjáték 266

J
János-passió 78–79, 84
Játék a kastélyban 81
Jeremiás siralmai 291
Jézus Krisztus szupersztár 79, 85
Johanna a máglyán 13, 19, 21, 175–193, 287
József és a színes szélesvásznú álomkabát 79, 85
József és testvérei 291
Jövendölés 227
Judit (Judith) 178

K
Kantáta három hangra 222, 230
Kátya Kabanova 212
Készül le a völgybe a farkas 227
Kisvárosi Lady Macbeth 190
Krisztus hét szava a keresztfán 79
Krisztus (oratórium) 79, 84
Krisztus születése 58
KZ-oratórium 21, 221, 223–227, 229

L
La Fontaine meséi 214
Lelkigyakorlatok (Exercitia spiritualia) 241, 244, 250
Leonce és Léna 212, 216
LUTHER dancing with the gods 208

M
Madách Projekt 2023 17–18, 108, 113, 115, 117–118, 120, 124
Magyar passió 25, 79, 90, 96, 98, 100
Makula nélkül való tükör 37, 52
Manchester Passion 12
Marina Abramović élete és halála 211
Mary mondta, amit mondott 211
Máté-passió 14, 79, 84, 290
Meditationes vitae Christi 36
Megöltem az anyámat 9, 14, 24–25, 273–285
Mesés férfiak szárnyakkal 182, 184–185, 188, 290
Miként tartatott Tanács az ártatlan JESUSra 37
Miserere 215–216

N
Noé bárkája 195–198

O, Ó, Ö
Ó, azok a szép napok 153–155, 160, 289
Oidipusz király 84
Ómagyar Mária-siralom 79, 85, 263
Ópiumkeringő 126, 151
Ó, ti, kik általmentek az úton, figyeljetek és lássátok, van-e oly fájdalom, mint az én fájdalmam? 41
Öregek könyve 21, 233–240

P
Paradis obscur 227
Passion d'Arras 36
Passion de nostre saulveur Jhesu Christ 36
Psalmus Hungaricus 83
Puskin meséi 207

Q
Quem quaeritis? 29, 56

R
Ratio Studiorum 244–245, 250
Requiem 84–85, 215
Részegek 14
Rigoletto 202

S
Salomé 19, 169–171
Second Shepherds Play 196
Sermo contra Judaeos et Paganos et Arianos de Symbolo 36
Shakespeare szonettjei 212, 214
Simon Boccanegra 202
Stációk 227

Sz
Szent Antal csodája 14
Szentendrei evangélium 18
Szent Erzsébet legendája 79
Szentírás (Biblia) 9, 15, 23, 30, 35, 57, 77, 163–164, 261, 292
Szentiványéji álom 59, 84
Szent László királyrul ének 115
Szétosztott ország 222
Szív Ernő estéje 17

T
Tabula rasa 209, 213, 215
Táncszvit 83
Tanítványok 14
The Chester Plays 196
The CIVIL wars 214
The Drama of Medieval Church 196
The Tree 262
The Turn of the Screw 198
Towneley-ciklus 196
Tragicae comicaque actiones 246
Traktor 214, 215, 218

Ü
Ünnepi nyitány 83

V
Via crucis 79
Vörös malom 63

W
What is it? 207

Y
Yorki ciklus 196

AZ ALSOROZATBAN EDDIG MEGJELENT

Tanulmánykötet

- Császár-Nagy Noémi, Demetrovics Zsolt, Vargha András (szerk.): *A klinikai pszichológia horizontja. Tisztelgő kötet Bagdy Emőke 70. születésnapjára*
- Szávay László (szerk.): *„Vidimus enim stellam eius…"*
- Petrőczi Éva, Szabó András (szerk.): *A zsoltár a régi magyar irodalomban*
- Horváth Erzsébet, Literáty Zoltán (szerk.): *Történelmet írunk. Tisztelgő kötet Ladányi Sándor 75. születésnapja alkalmából*
- Anita Czeglédy, József Fülöp, Szilvia Ritz (Hg.): *Inspirationen*
- Gudor Botond, Kurucz György, Sepsi Enikő (szerk.): *Egyház, társadalom és művelődés Bod Péter korában*
- Ittzés Gábor, Péti Miklós (eds.): *Milton Through the Centuries*
- Kendeffy Gábor, Kopeczky Rita (szerk.): *Vallásfogalmak sokfélesége*
- Zsengellér József, Trajtler Dóra Ágnes (szerk.): *„A Szentek megismerése ad értelmet." Conferentia Rerum Divinarum 1–2.*
- Trajtler Dóra Ágnes (szerk.): *Tan és módszertan. Conferentia Rerum Divinarum 3.*
- Pap Ferenc, Szetey Szabolcs (szerk.): *Illés lelkével. Tanulmányok Báthori Gábor és Dobos János lelkipásztori működéséről*
- Somodi Ildikó (szerk.): *A mindennapos művészeti nevelés megvalósulásának lehetőségei. Értékközvetítés a művészeti nevelésben*
- Dávid István (szerk.): *Merre tovább kántorképzés? Gondolatok egy konferencián – Nagykőrös, 2012. október 5.*
- Hansági Ágnes, Hermann Zoltán (szerk.): *Jókai & Jókai*
- Dringó-Horváth Ida, N. Császi Ildikó (szerk.): *Digitális tananyagok – oktatásinformatikai kompetencia a tanárképzésben*
- Erdélyi Ágnes, Yannick François (szerk.): *Pszichoanalitikus a társadalomban*
- Fülöp József, Mirnics Zsuzsanna, Vassányi Miklós (szerk.): *Kapcsolatban – Istennel és emberrel. Pszichológiai és bölcsészeti tanulmányok*
- Pap Ferenc (szerk.): *Dicsőség tükre. Művészeti és teológiai tanulmányok*
- Sára Tóth, Tibor Fabiny, János Kenyeres, Péter Pásztor (eds.): *Northrop Frye 100: A Danubian Perspective*
- Spannraft Marcellina, Sepsi Enikő, Bagdy Emőke, Komlósi Piroska,

Grezsa Ferenc (szerk.): *Ki látott engem? Buda Béla 75*

- Komlósi Piroska (szerk.): *Családi életre és kapcsolati kultúrára felkészítés*
- Ida Dringó-Horváth, József Fülöp, Zita Hollós, Petra Szatmári, Anita Szentpétery-Czeglédy, Emese Zakariás (Hg.): *Das Wort – ein weites Feld*
- Fülöp József (szerk.): *A zenei hallás*
- József Fülöp, Szilvia Ritz (Hg.): *Inspirationen II*
- Tóth Sára, Kókai Nagy Viktor, Marjai Éva, Mudriczki Judit, Turi Zita, Arday-Janka Judit (szerk.): *Szólító szavak. The Power of Words. Tanulmányok Fabiny Tibor hatvanadik születésnapjára. Papers in Honor of Tibor Fabiny's sitxtieth Birthday*
- Lázár Imre, Szenczi Árpád (szerk.): *A nevelés kozmológusai. Kodály Zoltán, Karácsony Sándor és Németh László megújuló öröksége*
- Erdélyi Erzsébet, Szabó Attila (szerk.): *A hit erejével. Pedagógiai tanulmányok*
- Makkai Béla (szerk.): *A Felvidék krónikása. Tanulmányok a 70 éves Popély Gyula tiszteletére*
- Farkas Ildikó, Sági Attila (szerk.): *Kortárs Japanológia I.*
- Gér András László, Jenei Péter, Zila Gábor (szerk.): *Hiszek, hogy megértsem*
- Simon-Székely Attila (szerk.): *Lélekenciklopédia. A lélek szerepe az emberiség szellemi fejlődésében*
- Papp Ágnes Klára, Sebők Melinda, Zsávolya Zoltán (szerk.): *Nemzet – sors – identitás*
- Vassányi Miklós, Sepsi Enikő, Voigt Vilmos (szerk.): *A spirituális közvetítő*
- Julianna Borbély, Katalin G. Kállay, Judit Nagy, Dan H. Popescu (eds.): *English Language & Literatures in English 2014*
- Sepsi Enikő, Lovász Irén, Kiss Gabriella, Faludy Judit (szerk.): *Vallás és művészet*
- Bubnó Hedvig, Horváth Emőke, Szeljak György (szerk.): *Mítosz, vallás és egyház Latin-Amerikában. A Boglár Lajos emlékkonferencia tanulmánykötete*
- Czeglédy Anita, Sepsi Enikő, Szummer Csaba (szerk.): *Tükör által. Tanulmányok a nyelv, kultúra, identitás témaköréből*
- Méhes Balázs (szerk.): *Lelki arcunk. Tanulmányok Szenczi Árpád hatvanadik születésnapja alkalmából*
- Spannraft Marcellina, Korpics Márta, Németh László (szerk.): *A család és a közösség szolgálatában. Tanulmányok Komlósi Piroska tiszteletére*
- Horváth Csaba, Papp Ágnes Klára, Török Lajos (szerk.): *Párhuzamok, történetek. Tanulmányok a kortárs közép-európai regényről*
- Anka László, Kovács Kálmán Árpád, Ligeti Dávid, Makkai Béla, Schwarczwölder Ádám (szerk.): *Natio est semper reformanda. Tanulmányok a 70 éves Gergely András tiszteletére*
- Fülöp József, Mészáros Márton, Tóth Dóra (szerk.): *A szél fúj, ahová akar. Bölcsészettudományi dolgozatok*
- Zsengellér József, Kodácsy Tamás, Ablonczy Tamás (szerk.): *Felelet a mondolatra. Tanulmányok a 60 éves Bogárdi Szabó István tiszteletére*
- Borgulya Ágnes, Konczosné Szombathelyi Márta (szerk.): *Vállalati kommunikációmenedzsment*

- Szávay László, Gér András László, Jenei Péter (szerk.): *Hegyen épült város. Válogatás a Fiatal Kutatók és Doktoranduszok Nemzetközi Teológuskonferencián elhangzott előadások anyagából.*
- Wakai Seiji, Sági Attila (szerk.): *Kortárs Japanológia II.*
- Sepsi Enikő, Tóth Sára (szerk.): *Mellékzörej. Background noise. Essays and Papers in Hungarian, English, and French, in Honor of András Visky's Sixtieth Birthday. Írások Visky András hatvanadik születésnapjára*
- Erdélyi Erzsébet, Szabó Attila (szerk.): *Az üzenetjét, azt kell megbecsülni. Tanulmányok Barabás László hetvenedik születésnapja alkalmából*
- Kendeffy Gábor, Vassányi Miklós (szerk.): *Istenfogalmak és istenérvek a világ filozófiai hagyományaiban*
- Bárdi Nándor, Éger György (szerk.): *Magyarok Romániában 1990–2015. Tanulmányok az erdélyi magyarságról*
- Zila Gábor (szerk.): *Hitetek mellé tudományt*
- Kiss Paszkál, Tóth Dóra (szerk.): *Ubi dubium, ibi libertas. Tudományos diákköri dolgozatok*
- Julianna Borbély, Borbála Bökös, Katalin G. Kállay, Judit Nagy, Ottilia Veres, Mátyás Bánhegyi, Granville Pillar (eds.): *English Language & Literatures in English 2016*
- Spannraft Marcellina, Tari János (szerk.): *A kultúraátörökítés médiumai. Tanulmányok Tari János tiszteletére*
- László Emőke (szerk.): *A szolgálat ékessége. Tanulmányok Fruttus István Levente hetvenedik születésnapja alkalmából*
- Spannraft Marcellina (szerk.): *Tertium datur. Tanulmányok Lázár Imre tiszteletére*
- Bárdi Árpád, Gombos Norbert, Tóth Etelka (szerk.): *Kisgyermeknevelés a 21. században*
- Lányi Gábor János (szerk.): *A reformáció örökségében élve. A reformáció hatása a teológiai oktatásra*
- Dróth Júlia (szerk.): *Gépiesség és kreativitás a fordítási piacon és a fordításoktatásban*
- Lator László Iván (szerk.): *Sorsok és missziók a politikai változások tükrében*
- Literáty Zoltán (szerk.): *Quoniam tecum est fons vitae in lumine tuo videbimus lumen. Teológiai témák a 65 éves Kocsev Miklós tiszteletére*
- Fehér Pálma Virág, Kövesdy Andrea, Szemerey Márton (szerk.): *Testképek a gyógyításban. A test mint eszköz és referenciapont*
- Fóris Ágota, Bölcskei Andrea (szerk.): *A szabványosítás fordítási és terminológiai vonatkozásai*
- Kövi Zsuzsanna, Mirnics Zsuzsanna, Reinhardt Melinda (szerk.): *Lélek(sz) árnyak*
- Czentnár Simon, Nagy József, Nagy Levente (szerk.): *Beszéljétek el dicsőségét. Conferentia Rerum Divinarum 6.*
- Kovács Tibor Attila (szerk.): *Tehetségek hite. Hallgatói tanulmánykötet*
- Zalatnay István: *Félúton. A liturgia erőterében született írások*

- Farkas Ildikó, Sági Attila (szerk.): *Kortárs Japanológia III.*
- Furkó Péter (szerk.): *Az önképtől és tudásreprezentációtól a hatalommegosztásig. Tanulmányok a bölcsészettudomány, a hittudomány és a jogtudomány területeiről*
- Olay Csaba, Schmal Dániel (szerk.): *Értelem és érzelem az európai gondolkodásban. Tanulmányok a 60 éves Boros Gábor tiszteletére*
- Fóris Ágota, Bölcskei Andrea (szerk.): *Dokumentáció, tartalomfejlesztés és szakírás*
- Dróth Júlia (szerk.): *Korpusz és kontrasztivitás a szakfordítás oktatásában és gyakorlatában*
- Zonda Tamás, Bozsonyi Károly, Moksony Ferenc (szerk.): *Az öngyilkosság szociológiája*
- Bölcskei Andrea (szerk.): *Protestantizmus, identitás és hagyomány a nyelvben*
- Papp Ágnes Klára, Sebők Melinda, Török Lajos (szerk.): *Kötelezők emelt szinten Balassitól Borbély Szilárdig*
- Béres István, Korpics Márta (szerk.): *Ha kiderül az alkony. Tanulmányok Spannraft Marcellina tiszteletére*
- Lázár Imre (szerk.): *A társas–lelki és művészeti folyamatok pszichofiziológiája*
- Németh István: *El Grecóról és más mesterekről. Stíluskritika – ikonográfia – műgyűjtéstörténet*
- Karasszon István: *Az ószövetségi teológia történetéhez*
- Czeglédi Sándor: *Történelem és önismeret*
- Literáty Zoltán (szerk.): *Száz év után Ravasz László* Homiletikájáról
- Bányai Éva, Horváth Csaba, Pataki Viktor, Vincze Ferenc (szerk.): *Valóság és módszer. Test, történelem, elbeszélhetőség*
- Domokos Johanna (szerk.): *Alkotni csodára vágyva. Kortárs számi művészeti fejlemények*
- Adorján Mária, Kovács Tímea (szerk.): *Korpusznyelvészet és nyelvi közvetítés*
- Korpics Márta, Spannraft Marcellina (szerk.): *Társadalmi kommunikáció és szakralitás. Közelítések és mélymerülések*
- Hermann Zoltán, Lovász Andrea, Mészáros Márton, Pataki Viktor, Vincze Ferenc (szerk.): *Medialitás és gyerekirodalom*
- Ordasi Zsuzsanna (szerk.): *Református templomok, 2010–2020*
- Gulyás Adrienn, Mudriczki Judit, Sepsi Enikő, Horváth Géza (szerk.): *Klasszikus művek újrafordítása*
- Csízy Katalin, Hóvári János (szerk.): *Hősök, mártírok, áldozatok, szentek*
- Zsengellér József: *Az emberáldozattól az istennév kimondhatatlanságáig. Vallástörténet és teológia az Ószövetségben*
- Szabó-Bartha Anett, Szondy Máté (szerk.): *Új utak a pszichoterápiában. Elfogadás, tudatos jelenlét és önegyüttérzés a kognitív viselkedésterápiában*
- Gombos Norbert (szerk.): *Imre Sándor-emlékkötet. Tanulmányok a nemzetnevelő pedagógus,*

művelődéspolitikus halálának 75. évfordulójára

- Siba Balázs, Szabóné László Lilla, Kaszó Gyula (szerk.): *Hitben növekedni – ősi gyökerek és új hajtások. Tanulmányok Németh Dávid hatvanötödik születésnapjára*
- Székely Zsófia: *A pszichológia gyakorlata a pedagógusképzésben. Tanulmányok a pedagógia és a pszichológia határvidékéről*
- Korpics Márta, Spannraft Marcellina (szerk.): *Szakrális közösségek – kollektív emlékezet*
- Horváth Csaba (szerk.): *Meghitt Bábelek*
- Horváth Csaba (szerk.): *Közép-Európa a komparatisztikában*
- Lázár Imre (szerk.): *Érzelmek élettana járvány idején*
- Fóris Ágota, Bölcskei Andrea (szerk.): *Tartalomfejlesztés és dokumentáció. Nyelvészeti kutatások*
- Boros Gábor, Hóvári János, Jakubovits Edit, Péti Miklós, Sepsi Enikő, Szabó-Bartha Anett (szerk.): *„Non est volentis." A Benda Kálmán Szakkollégium legjobb hallgatói munkái (2017–2021)*
- Sepsi Enikő, Maczák Ibolya (szerk.): *Pilinszky János színházi és filmes víziója ma*
- Doma Petra, Farkas Mária Ildikó (szerk): *Kortárs japanológia IV.*
- Kincses Katalin Mária (szerk.): *A levél mint történeti forrás*
- Furkó Péter, Pénzes Martin (szerk.): *Az Új Nemzeti Kiválóság Program tanulmánykötete*
- Horváth Géza: *A lehetségestől a valóságosig*
- H. Varga Márta: *Formák funkciói – funkciók formái*
- Spannraft Marcellina, Korpics Márta, Béres István (szerk.): *Szakralitás és kommunikáció*
- Fehér Pálma Virág, Kövesdi Andrea, Szemerey Márton (szerk.): *Testképek a társadalomban*
- Bognár Zalán, Rigó Róbert (szerk.): *Trianoni utóhatások(k), következmények*
- Szabó András: *Egyház és egyéniség*
- Papp Ágnes Klára, Sebők Melinda, Török Lajos (szerk.): *Kötelezők emelt szinten Dantétól Lázár Ervinig*
- Domokos Andrea, Homicskó Árpád Olivér, Miskolczi-Bodnár Péter, Tóth J. Zoltán (szerk.): *Audiatur et altera pars Ünnepi kötet, tanulmányok Czine Ágnes professzor 65. születésnapja tiszteletére*
- Fülöp József: *Mérlegre téve*
- Köbel Szilvia (szerk.): *Úton a református jogászképzés felé*
- Trócsányi László Henrik: *Hova tovább? – Elmélkedések Európáról*
- Németh István: *Jan van Eycktől a Bauhausig*
- Horváth Csaba: *Hozott egérrel – A történelem ábrázolása a kortárs magyar regényben*
- Sepsi Enikő et al. (szerk.): *Non est volentis II.*
- Dróth Júlia (szerk.): *Tiltjuk, tűrjük vagy támogatjuk? – Gépi fordítás a fordítóképzésben*

- Drjenovszky Zsófia, Sztárayné Kézdy Éva, Török Emőke (szerk.): *Kutatás, képzés, közösség*
- Kiss Gabriella, Bethlenfalvy Ádám: *Színházpedagógiai körkép*
- Tóth Etelka (szerk.): *Kisgyermeknevelés a 21. században, 2., bővített kiadás*
- Farkas Ildikó, Doma Petra (szerk.): *Kortárs Japanológia V. – Az Edo-kori Japán*
- Domokos Johanna, Nagy Judit (szerk.): *Többnyelvűség a kortárs művészetben*
- Egeresi László Sándor (szerk.): *Hit és tudás a tudomány és a művészet oltáránál. Tanulmánykötet a 70 éves Babits Antal tiszteletére*
- Domokos Andrea, Czine Ágnes, Dobrocsi Szilvia (szerk.): *Áldozati szerepek*
- Adorján Mária, Kovács Tímea: *Egyházi szövegek fordítása és utószerkesztése. Fordításoktatás és könyvkiadás*
- Lázár Imre (szerk.): *Sorsunk hálóiban – Szocioszomatikus hálózatok nyomában*
- Frazer-Imregh Monika: *Itáliai humanisták – Marsilio Ficino, Angelo Poliziano, Giovanni Pico della Mirandola és barátaik*
- Sepsi Enikő, Szabó Attila (szerk.): *Mit lát a néző? – Bevezetés a színházszociológiai kutatások módszertanába*
- Farkas Mária Ildikó, Szemerey Márton (szerk.): *Kortárs Japanológia VI. – Emlékkönyv Varrók Ilona tiszteletére*
- Kontra Miklós: *Angol és magyar nyelvészeti tanulmányok – Studies in English and Hungarian Language Matters*
- Furkó Péter, Pénzes Martin (szerk.): *Fiatal kutatóink II. – Az Egyetemi Kutatói Ösztöndíj Program a Károlin, 2024/2025*

L'Harmattan France
5-7 Rue de l'École Polytechnique
75005 Paris
T.: 33.1.40.46.79.20
Email: diffusion.harmattan@wanadoo.fr

L'Harmattan Italia SRL
Via Degli Artisti 15
10124 Torino
Tél: (39) 011 817 13 88 / (39) 348 39 89 198
Email: harmattan.italia@agora.it

Szakmai koordinátor: Gáspár Katalin
Olvasószerkesztő: Szűcs Mónika
Műszaki szerkesztő: Kardos Gábor
Borító: Kára László
Nyomdai kivitelezés: Prime Rate Kft.
Felelős vezető: Tomcsányi Péter