

URÁNIA

INTERDISZCIPLINÁRIS FOLYÓIRAT

2021

I. ÉVFOLYAM
1. SZÁM

78 KOLTAI LAJOS
LÁTNÍ AZ EMBERT –
ÉS ÁTSUHANNI AZ ANGYALT
Interjú a 75 éves operatőrrel

Balázs Géza **6** A MŰVÉSZET NYELVÉNEK SZÜLETÉSE
Művészet- és nyelvelméleti megközelítés

Fazekas István **24** A NYELV DRÁMAI EREJE
Közelítések a cselekvő értelemhez

Lukácsy György **44** A STÍLUS ÉS MAGA AZ EMBER
*Jankovics Marcell életműve
a posztmodern korban*

Veress Ferenc **58** A CSILLAG NYOMÁBAN
*Betlehem és szakrális dráma
a középkortól a barokkig*

4 Előszó az olvasóhoz

6 Tanulmány

58 Esszé

104 Recenzió, műismertetés

URÁNIA INTERDISZCIPLINÁRIS FOLYÓIRAT

I. évfolyam, 1. szám | 2021. december

Szaklektorált, szabad hozzáférésű folyóirat. Kereskedelmi forgalomba nem hozható.

A Szerkesztőbizottság tagjai

Balázs Géza egyetemi tanár, ELTE BTK Mai Magyar Nyelvi Tanszék, Budapest;
Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad; Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest

Sepsi Enikő egyetemi tanár, intézetvezető KRE Művészettudományi és Szabadbölcsészeti
Intézet, Művészettudományi és Médiapedagógiai Tanszék, Budapest

Művészeti-tudományos Tanácsadó Testület

Antuñano, José Gabriel López dramaturg, színházi kritikus, Színművészeti Főiskola,
Valladolid, Spanyolország

Chepurov, Aleksandr színháztörténész, teoretikus és kritikus,
Orosz Állami Előadóművészeti Intézet, Szentpétervár, Oroszország

Koltai Lajos a Nemzet Művésze, Kossuth-díjas operatőr, rendező,
Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, Magyarország

Popa, Sebastian-Vlad dramaturg, Bukaresti Egyetem, Bölcsészettudományi Kar;
Lucian Blaga Egyetem, Színházművészeti Tanszék, Nagyszeben, Románia

Főszerkesztő: Antal Zsolt

Olvasószerkesztő: Kiss Tímea

Kapcsolat: Színház- és Filmművészeti Egyetem, Németh Antal Drámaelméleti Intézet
1088 Budapest, Rákóczi út 21.

Online folyóirat elérhető: urania.szfe.hu

Felelős kiadó: a Színház- és Filmművészeti Egyetem rektora

Kiadó: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 1088 Budapest, Rákóczi út 21.

Arculat, design, tördelés: WellCom Grafikai Stúdió

Nyomda: Conint Print Kft.

ISSN 2786-3255

4 ELŐSZÓ AZ OLVASÓHOZ**6 TANULMÁNY**

Balázs Géza **6** A művészet nyelvének születése
Művészet- és nyelvelméleti megközelítés

Fazekas István **24** A nyelv drámai ereje
Közelítések a cselekvő értelemhez

Lukácsy György **44** A stílus és maga az ember
Jankovics Marcell életműve a posztmodern korban

58 ESSZÉ

Veress Ferenc **58** A csillag nyomában
*Betlehem és szakrális dráma
a középkortól a barokkig*

78 INTERJÚ

78 Látni az embert – és átsuhanni az anglyalt
Interjú a 75 éves Koltai Lajos operatőrrel

104 RECENZÍÓ, MŰISMERTETÉS

Timár András **104** Eugenio Barba – Nicola Savarese:
A színész titkos művészete
Színházantropológiai szótár

Hauber Károly **109** Balázs Géza: A művészet és a nyelv születése

Vég helyi Balázs **112** Fazekas István: Nagy idők városa

Galántai Csaba **117** A bábok nem sírnak
Szász Zsolt bábművész életmű-kiállítása

121 SZERZŐINKRŐL

Előszó az olvasóhoz

„A magyar nemzet megmaradásához, társadalmi jólétéhez és sikeres jövőjéhez egyedül a kimagasló oktatáson és kutatáson keresztül vezet az út...”¹

A Színház- és Filmművészeti Egyetem vezetése, összhangban az egyetemi modellváltás során és az alapító okiratban rögzített célkitűzésekkel, elkötelezett abban, hogy intézményünk hallgatóit, oktatóit, kutatóit érdekeltté tegye az egyetemes és a nemzeti kultúra értékeit bemutató művészeti-tudományos eredmények elérésében és közreadásában.

Az **Uránia** címmel szemeszterenként megjelenő, lektorált, szabad hozzáférésű interdiszciplináris folyóirat alapításával elérkezett az ideje annak, hogy kollégáink – más egyetemekhez hasonlóan – saját publikációs felületen is közzétehessek művészeti-tudományos közleményeiket. A folyóirat célja, hogy központi szerepet töltsön be a hazai és nemzetközi színház-, film- és média-tudományokat integráló kutatások és publikációk nyilvánosságra hozatalában.

Miközben fórumot kívánunk biztosítani a szerzők számára, kiemelt célunk, hogy a nemzeti kultúránkat meghatározó művészeti-tudományos területekről folyó közbeszéd létjogosultságát erősítsük a hazai tudományosságban, igyekezve a témával kapcsolatos előítéletekkel és beidegződésekkel szemben alternatívát nyújtani olvasóinknak.

Ezt szolgálja az Uránia angol nyelvű mutációja is, amelyet szándékoltan abból a célból jelentetünk meg, hogy egyetemünk nemzetközi kapcsolatai tovább erősödjenek és partnereinkkel hatékonyabb, sokszínűbb együttműködés alakuljon ki.

Névválasztásunkban szerepet játszott – a görög égi múzsa és a felvilágosodás kori folyóirat elnevezése mellett – egyetemünk évszázados hagyományá-

¹ Idézet a díszoklevél szövegéből, amely szerint a Színház- és Filmművészeti Egyetem az Országgyűlés 2020. évi LXXII. törvénybe foglalt döntésének megfelelően a Színház- és Filmművészetért Alapítvány – mint közfeladatot ellátó, közérdekű vagyonkezelő alapítvány – által fenntartott, megújított felsőoktatási intézményként folytatja működését.

ban számontartott reprezentatív főépületünk, az Uránia, amelyben a 19. század végén kapott helyet az Uránia Tudományos Színház, a későbbi Uránia Film-színház és a magyar színművészeti képzés.

A folyóirat, illeszkedve az egyetem és az ellátandó feladat sajátosságaihoz, a tudományos közlemények megjelentetésével objektíven mérhető teljesítmény-elvárásoknak is teret biztosít, ezáltal is támogatva intézményünket a hatékonyság, a minőség és a versenyképesség javításában.

Folyóiratunkat ajánljuk az egyes művészeti- és tudományterületek aktív szereplőinek, gyakorlóinak és mindazoknak, akik érdeklődéssel viseltetnek a magyar színház-, film- és médiakultúra iránt.

Antal Zsolt főszerkesztő

Balázs Géza:

A művészet nyelvének születése

Művészet- és nyelvelméleti megközelítés

Bevezetés

Elsőre talán meghökkentő vállalkozás: a művészet és nyelv közös gyökerére, közös születésére kívánok rávilágítani. Hogy hozható ez össze, hiszen a művészet a kultúra nem verbális, míg a nyelv a kultúra verbális jelenségei közé tartozik? Egy kiterjesztett, leginkább antropológiainak, illetve metafizikainak (szervesnek) nevezett művészet- és nyelvelméleti megközelítéssel próbálkozom, amely egységben láttatja a jelenségeket. Nyelvészeti kiindulópontom: a nyelv nem pusztán a gondolatközlés eszköze, hanem maga is a kezdetektől fogva megfelel a művészet lényegének, úgymint: mimézis; társadalmi, alkotó, a játékhoz hasonlóan élvezetet (örömet) jelentő tevékenységforma. Művészet és nyelv ezen túl is több síkon összekapcsolódik. A kezdeti kapcsolat az idők homályába vész, de kikövetkeztethető. Minden művészeti és nyelvi tevékenység az ember legjellemzőbb tulajdonsága. A művészet és nyelv strukturális, funkcionális, valamint metafizikai megközelítésében a kettő között egyaránt szoros, ontológiai (antropológiai) kapcsolatot feltételezhetünk. Művészet és nyelv kialakulásának párhuzamában a következő jelenségek érdemelnek kiemelt figyelmet: ősi differenciálatlan tudatformák, szinkretizmus, ősfolklor, alapformák. Ezekben már megfigyelhető az absztrakció. A művészetnek és a nyelvnek az alapja a jelentésátvitel: vagyis a konkrét, megragadható jelek jelentésének (absztrakció, azaz elvonatkoztatás segítségével) más jeltárgyakra való átvitele. A kezdeti együttállást (szinkretizmus) alapvető folyamatok, ösztönös összekapcsolódások (ritmus, ismétlés, indexikalitás, ikonicitás), analógiák hozzák mozgásba. Mozgásból, dallamból, énekből, képből keletkezik a nyelv. A jelenségek közötti

átjárást elősegíti az izomorfia. Eredménye pedig a biológiaira ráépülő kulturális evolúció, amely az evolúció megszaladásával, megugrásával jár együtt. Az absztrakció eredményeként az ember képes lesz a kettős kódolásra, másodlagos modelláló rendszerek, újabb és újabb tudatformák létrehozására.

Ősi szinkretizmus	Folyamatok	Beszéd/Nyelv/Művészet
mozdulat – tánc – dallam – zene >>> BESZÉD ábrázolás, kép >>> BESZÉD	együttállás, izomorfia, analógia, ösztönös összekapcsolódás, megszaladás, ritmus (ismétlés, szimmetria), index, ikon, absztrakció	Kettősségek: kódolás, tagoltság, másodlagos modelláló rendszerek
1. táblázat. A művészet–nyelv kapcsolatának áttekintő vázlata		

A nyelv és művészet együttes kódolása az emberben

A nyelv önmagában megfeleltethető a művészet kritériumainak. Állításomat arra alapozom, hogy a nyelv a kiindulópont és legfőbb tényező az emberré válás folyamatában. Több jel mutat rá. Például az egyedfejlődés: a csecsemő szinte azonnal kapcsolatba lép a világgal, azonnal ad hangokat, hangsorokat. A gyermeknyelv kezdete azonban nem nyelvi jellegű, hanem valójában mozgás és dallam, azaz: zenei alapú. A dallamos gögicsélésből később hangok, hangsorok, majd szómondatok, még később tagolt mondatok fejlődnek. A kezdeti nyelvi (prelingvális) szakasz egyértelműen mutatja, hogy a csecsemőnél a hangok, érzelmek és értelmi fejlődés, az önkifejezés és a világra irányuló akarat tökéletes egységben van. A baba gögicsélése együttesen melodikus, zenei és kicsit később, ebből fejlődve nyelvi (verbális) jelenség. A zenei és nyelvfejlődés a növekedéssel párhuzamosan halad. A zenei képesség, tehetség kibontakoztatása egyedi kérdés, ahogyan a nyelvi képességeké is. Valamilyen szinten énekelni minden ember tud, ahogy valamilyen szinten (ha csak nincs valami egyéb hátráltató tényező) beszélni is. Tehát mindenki énekel és beszél, de nem lesz operaénekes vagy ékesen szóló rétor. Mindennapjaink nyelvhasználatában

is mindenkor kódolva van a zene. Vagyis mindenki, aki beszél, beszélés közben használ zenei eszközöket. A nyelvészek alkalmazzák is a „zene” terminust: „a nyelv zenei eszközei” – de nem mennek vissza a törzs- és egyedfejlődésig. Melyek a nyelv zenei eszközei? Egy korábbi nyelvtudományi bevezetés fonetikai fejezete így írja ezt le: „A hangnak azonban hangulati értéke is van. Egyes hangok zeneibbek, mint mások, pl. az l dallamosabb, zengőbb, mint a t, mely merő zörej. A hangok zeneisége a beszéd érzelmi aláfestésében jut szerephez, rendszeren azonban ez az érzelmi szerep nem egyes hangokhoz fűződik, hanem a hangok kapcsolatához, elegyítéséhez (vö. pl. Kosztolányi »Ilona« című versét)” (Bárczi 1953, 34). Egy modern nyelvészeti enciklopédia így közelíti meg a jelenséget: „A hanglejtést gyakran hívják a nyelv dallamának vagy zenéjének. (...) [A] beszéd és a zene nyilvánvaló hasonlóságai mindkét területet gazdagították” (Crystal 1998, 221). A nyelv zenei eszközeit rendszerint a mondatnak záró fejezeteként tárgyalják, s e „testetlen” eszközök közül a következőket említik: hangsúly, hanglejtés, szórend, szünet. Az „élőszó” zenei kifejezőeszközei cím alatt pedig ezeket a jelenségeket sorolják fel: hangmagasság, hangterjedelem, hangerő, hangszín, hangsúly, hanglejtés (beszéddallam), beszédtempó (beszédgyorsaság), szünet (Balázs 2000, 61–65). Kovács Máriával közös összefoglaló kötetünk első kiadásában ugyanígy szerepel: Az élőszó zenei kifejezőeszközei. A szöveg olvasása és felolvasása (Balázs 1994, 169–172, valamint további kiadások: 2005).

Művészet és nyelv kapcsolatára utalunk a verbális művészet kifejezéssel is, amelyen az ékesszólást, művészi tolmácsolást, versmondást értünk. Önmagában a nyelvi hangzás is hordozhat esztétikumot. Például egy kellemes orgánus. Pszichológiai vizsgálatok szerint (a kultúrák széles körében) a vékony, magas fekvésű, „száraz” hang érdektelen, esetleg kellemetlen. A figyelmet elsősorban a mély fekvésű hang köti le. A mély hangok „testesek” (rezonálnak), személyességet, melegséget sugároznak. A magyar kulturális környezet kedveli a közepesen mély fekvésű bariton férfihangot és az alt és a szoprán között levő mezzoszoprán női vagy gyermekhangot (Vékássy László pszichológus nyomán: Balázs 2000, 32).

A nyelvtudomány, nyelvművelés említi a dallamosságot, zeneiséget a beszéd esztétikai hatása kapcsán. A kellemes hangzás az eufónia, a kellemetlen a kakaofónia. Bizonyos hangok, a nyelv zenei eszközei önmagukban kellemes vagy kellemetlen hatást jelenthetnek. A nyelvművelők felhívják a figyelmet arra, hogy a nyelvnek nemcsak művészi-poétikai, hanem köznyelvi, közlő szerepé-

ben is van esztétikai funkciója. Ez az adott nyelv hangtani szerkezetéből fakad. „Nyelvünkben a magánhangzók és a mássalhangzók aránya átlagosan 42:58, a zöngés és zöngétlen mássalhangzóké pedig 36:23; a zeneiség szempontjából mindkettő előnyös. Kedvező továbbá a mássalhangzó-torlódások csekély száma. A változatosságot azonban némileg korlátozza a hangrend és az illeszkedés, továbbá az e hangoknak köznyelvbeli erős megterheltsége” (Grétsy és Kovalovszky 1985, 2/1278). A jóhangzást szolgálja, ha kerüljük a mássalhangzó-torlódást, a hangok, szótagok, szavak, az e (nyílt e) hangok monoton ismétlődését, a rövid szavak halmozását és a bonyolult kifejezéseket.

Nyelv és művészet eredendő összefüggését, kapcsolatát és evolúcióját mutatja az ember játékos (játész) szenvedélye is. A művészi kifejezőmódra emlékeztet az is, ahogy a nyelvi lehetőségekkel próbálkozunk, kísérletezünk (nyelvi játék, nyelvjáték, nyelvi tréfa, szójáték).

A művészetről egyértelműen azt tartjuk, hogy tipikusan emberi tevékenység, még ha előzményeit az állatvilágban is fölfedezhetjük. A nyelvről is egyértelműen azt tartjuk, hogy tipikusan emberi tevékenység, még ha előzményeit, egyszerű jelrendszer formájában az állatvilágban is fölfedezhetjük. A művészet előzményeit az állatvilágban számos jelenségben kimutatta Thomas Sebeok (1983) szemiotikus, aki a verbális művészet (beszélt és írott műfajok) eredete kapcsán fölteszi ezt a kérdést is: „mennyire észszerű az esztétikai töltésű, nem verbális jel-alakzatok előképeit az ember állati elődeinél keresni?” (Sebeok 1983, 10). Majd a kérdésföltevés után példák sorozatát hozza az állatok „esztétikai” viselkedésére. Vagyis a nyelvi és nem nyelvi (verbális és nem verbális) tevékenységek eredete párhuzamosságot mutat.

Más bizonyítékunk is van arra, hogy a nyelv és művészet együttesen és mélyen van kódolva az emberben. Ugyanis mindkettőnek szoros kapcsolata van az alapérzelmekkel. Az alapérzelmek között szerepel például az öröm. A művészetek örömfunkcióját (élvezetfunkcióját) nem kell bizonygatni, de a nyelv örömfunkciójáról jóval kevesebbet beszélünk. Pedig a nyelvben is kódolva van az öröm. (A nyelvi örömről másutt részletesen kifejtettem gondolataimat: Balázs 2010 és 2020.) Az öröm kódolását leginkább az ún. gondolatalakzatokban fedezhetjük föl. A gondolkodási formák megnyilvánulásai, a gondolatalakzatok, vagyis a nyelv kreatív megalkotásának technikái (nyelvi változástechnikák). (A gondolatalakzatok antropológiai jellegéről másutt részletesebben írok: Balázs 2008; a gondolatalakzatok mély kódoltságát mutatja, hogy az álmokban is kimutathatók, erről bővebben: Balázs 2013). A gondolat-

alakzatok közül legismertebb az adjekciós (hozzátoldó) alakzatcsoport, benne az ismétlés és annak számos változata. A baba legelső kommunikációs megnyilvánulásai is ismétlések. A zenében, képzőművészetben a legegységelműbb örömfunkció az ismétlés (visszatérés). Tehát már az önmagában való beszéd (a baba is szeret önmagában beszélni) is örömfunkció. Ehhez járul később a társasság: az ember közösségi lény, ezért további örömfunkció az édesanya–gyermek, szülő–gyermek, később pedig minden érzelmileg áthatott beszélgetés. Hárdi István egyenesen azt írja, hogy a baráti beszélgetésekben libidó-cirkuláció zajlik. Azaz: örömcseré. Az idézet egészen pontosan így hangzik: „Hollós István beszélgetéseinkben egy alkalommal utalt a beszéddel kapcsolatos pszichoanalitikus elgondolásaira: a baráti beszélgetésben sajátos gondolatcsere történik, érzelmi ösztönös – kifejezése szerint – libidó-cirkuláció zajlik, ahogy az emberek szellemileg szinte megtermékenyítik egymást” (Hárdi és Vértess O. 1985, 18). A nyelvi és a művészeti hatás találkozik az alkotóban és befogadóban egyaránt fellépő katarzisan is.

Bizonyítani is könnyű ezt a jelenséget: hányszor előfordul az emberrel, hogy „csak úgy” beszélget valakivel (valakikkel), és elfut, elszalad az idő, s később nem is tudja, hogy miről beszélgettek olyan oldottan és hosszan. Az állapotot a pozitív pszichológia Csíkszentmihályi Mihály (2007) nyomán flow-nak is nevezi. A flow lényege: a téren-időn kívül való kerülés. Megfigyelhető sokféle alkotásban, tevékenységben, de nem hangsúlyoztuk eddig eléggé: a nyelvhasználatban is. Az örömfunkció tehát kódolva van a nyelvben. Csakúgy, mint például a szexualitásban, az étkezésben, a mozgásban és mindenféle alkotó emberi tevékenységben. Az ismétlődő tevékenység, az alkotás (kreativitás) alkotóeleme a Csányi Vilmos (1999) által leírt ún. humán viselkedéskomplexumnak, magyarul: az emberi viselkedési összetevőknek.

Mindezt állítható, hogy a nyelv és a művészet azonos gyökerű, s így kezdeti stádiumában a nyelv és a művészet egy, vagyis a nyelv önmaga művészetnek, vagy másként: a művészet nyelvnek tekinthető.

Egyszerűből bonyolult vagy bonyolultból egyszerű?

A materialista elképzelések az egyszerűből bonyolultabb felé való haladásban, fejlődésben látják az ember útját. A metafizikai (szerves) elképzelések egy valamikor teljes világot feltételeznek, amelyhez képest az ember világában egysze-

rűsödés (romlás) állt be. A keleti (nem arisztotelészi, főként ázsiai) többértékű logikai gondolás alapján ebben nem kell állást foglalnunk. Lehetett az egyik, lehetett a másik és lehetett mindkettő, vegyesen. Fölvázolok azonban egy logikus lehetőséget. Azért nevezhetjük hipotézisnek, mert mind logikai, mind tapasztalatai úton is eljuthatunk hozzá, akkor is, ha végső igazság (mint mindenben) itt is bizonyítatlan marad. „Minden jelenség, csak metafizikailag érthető. A tudomány ezzel szemben az emberi közösséget hosszú fejlődés eredményének látja...” (Hamvas 1995, II/344).

A művészetek és a nyelv születése elválaszthatatlan egymástól. Mindkettőben közös a konkrét, biológiai, életfenntartó tevékenységtől való elszakadás. Ezt könnyű bizonyítani, hiszen művészeti tevékenység nélkül és nyelv nélkül is létezik élet. Minden valószínűség szerint létezett élet, és mai tapasztalatunk, hogy a művészettel és nyelvvel rendelkező világban vannak, akik számára ez nemcsak, hogy nem lényeges, de fölösleges is. Vagyis a Hamvas (1995, II/357) által vallott evolúció-devolúció napjainkban is létezik. Az evolúció alap gondolata benne van az ősgondolkodásban. Nyekljudov (1982, 199) említi, hogy Délkelet-Ázsia népeinek folklórában szerepelnek gömb formájú, kar és láb nélküli kimerikus alakok, amelyek nem járnak, hanem gurulnak a földön. Az orosz folklórban felbukkanó szolgál (Szaura) pedig mintha testetlen lenne. A szinte minden mitológiában felbukkanó zoo-antropomorf lények is felfoghatók valamiféle átmenetiségnek (átjárásnak, fejlődésnek). A mitológiai és mesealakok átalakulása (transzformációja) általános a folklórban. Meletyinszkij (1982, 161) az ausztráliai őslakosok mítoszaiból idézi az akár fordított evolúciónak is nevezhető felfogást: „ez még akkor történt, amikor az állatok még emberek voltak.”

Ősi szinkretizmus, izomorfizmus

A művelődéstörténészek, folkloristák egyetértenek abban, hogy az ősi társadalmakban nem különültek el, nem váltak szét a gazdasági és szellemi szférák, tudatformák. Ivanov ezt így foglalja össze: „Feltételezhetjük, hogy a filogenezisben a művészet – éppúgy, mint az írás, a vallás és még néhány más jelrendszer – valamiféle differenciálatlan egységes rendszerből vált ki, (...) amelyet szinkretikusnak nevezhetünk” (Ivanov 1982, 115). Ezt úgy kell elképzelni, hogy a gazdasági, szellemi, anyagi és tudati események egységben jelentek meg. Az ősi kultúrában mozgás, tárgykészítés, ábrázolás, zene, nyelv osztatlanul

jelenik meg, s valamennyi tevékenység a konkrét jellegéből indul el az absztrakt, szimbolikus jelentés felé. Talán nem tévedek, ha ezt illusztráló példaként idézem Tánczos Vilmos (2007) egy gondolatát a moldvai magyarokról: „Egész napjuk imában telt el.” Vagy egy saját, szilágysági adatomat, amely ugyanerre utal: „Karácsonykor énekkel volt tele a falu.” Tehát, hogy lefordítsam: minden egyben volt, minden gyakorlati tevékenység egyben szimbolikus volt. Hamvas Béla (1995, II/172–173) ezt mondaná: „a metafizika hen kai pan, egy és minden, vagyis hogy minden egy. (...) Mert hen panta einai: minden Egy.” S hogy egy kicsit bővebben magyarázzuk: „analógia van az egyes ember lélekvilága, testi élete, a közösség sorsa, életrendje, története, a csillagok járása között. De a csillagok járása is utal a még felsőbbre: az ideák világára és a szellemvilágra. (...) Az analógia azt jelenti, hogy ami fent van, az ugyanaz, mint ami lent van: az ember szeméből a csillagok néznek, s az ember tenyerében kozmikus vonalak futnak” (Hamvas 1995, II/171–172).

Az ősi szinkretizmus jellemezte az ősfolklórt, melyben mítosz és mese struktúrája azonosnak tekinthető (Meletyinszkij 1982, 183). A szinkretizmus a kultúra bizonyos korszakaiban és műfajaiban mindig jelen van. Ilyen volt az énekelt ballada, vagy napjainkban az énekelt vers, illetve az operett, opera, musical, de gondolhatunk egészen új mediális műfajokra is, mint rádiójáték, film, tévéjáték.

A szinkretizmusból adódik a tudatformák közötti átjárás, átugrás: melynek strukturális alapja az izomorfia. Tánc-zene-alkotóművészet-utánpótlás elválaszthatatlan egymástól: „A kultikus népi játékok (...) szinkretikusan egyesítik a tánc, a pantomim, a zene és részben a képzőművészet (később költészet) elemeit” (Meletyinszkij 1982, 149). Tehát izomorf struktúra jellemzi a mozdulatot, táncot, éneket, beszédet, s ez teszi lehetővé azonos (izomorf) tulajdonságok átvitelét. Ilyen izomorf, vagyis valamennyi területen megjelenő – ráadásul természeti jelenség - tulajdonság a ritmus (ismétlés), fejlettebb változata a szimmetria. Emiatt az ősi szinkretizmusra és izomorfiaira használhatunk olyan (jellemzően magyar) kifejezéseket, mint: tárgyi, kézműves, zenei anyanyelv.

Az ősi szinkretizmusra utalnak bizonyos visszaütések, regressziók is. Például a skizofréekre jellemző az írás jeleinek és az ábrázolás jeleinek összekeverése, ez esetben „az archaikus formákhoz való visszatérésnek lehetünk tanúi (Ivanov 1982, 142). Ugyancsak ezt mutatják egyes gyermekrajzok, amelyek ősi szimbólumokat idéznek (Ivanov 1982, 145).

Ha feltételezünk ősi differenciálatlanságot, akkor ősi formátlanságnak is kellett lennie. Vagyis voltak ősi, differenciálatlan – természeti – ősfarmák, amelyekből fokozatos differenciálódással váltak ki (fejlődtek) a későbbi tagolt formációk. Föltétlenül ide tartoznak a különféle szimmetriajelenségek, valamint ebből kiemelten: a ritmus.

Összekapcsolódások, együttállások

A legősibb formákban ösztönös megnyilvánulásként együttesen jelentek meg, összekapcsolódtak az utánczás (mimézis) és a motorikus jellemzők: ritmikus mozdulatok, mozgás, dallam, artikuláció. Hangsúlyozom, ezek ösztönös cselekvések. Két ösztönös mozzanattal vannak kapcsolatban: a növekedéssel (tanulással) és a mozgás-fajfenntartás elemi szükségletével. A növekedéshez szükséges az utánczás, a fennmaradáshoz és fajfenntartáshoz a mozgás. Ezek kezdeti önállósulását nevezhetnénk: elemi cselekvéseknek, firkálgatásnak, szálemezésnek, dallamozásnak, gügyögésnek-mormolásnak. Az elemi cselekvésekből fejlődtek ki a kézműves mesterségek (fazekasság, faragás), a firkálgatásból a díszítő (képző)művészet, a szálemezésből a tánc, a dallamozásból az ének és a zene, a gügyögésből-mormolásból a beszéd. De valamennyiben volt egyetlen közös elem: a ritmus. Úgy tűnik, hogy az emberi tevékenységek legalapvetőbb mozzanata, motivációja: a ritmus. A ritmus szoros kapcsolatban van természeti formákkal (napok, hónapok váltakozása), alapvető alakzatokkal (szimmetria); illetve, ahogy mi ismerjük: mindez azonos az ismétlés alakzatával. Szimmetria és ismétlődés kapcsolatára utal (Toporov 1982, 90) is: „szimmetrikus ismétlésekkel is párosuló ritmikai ismétlődés”. A ritmus és másként az ismétlés lehet a legősibb elemi, ösztönös tevékenység, ami minden emberi tevékenység alapja. Ez a jelenség ma is minden embernél megfigyelhető, hiszen ritmikus mozgásmintákat, ismételtetéseket, számolgatásokat, szimmetrikus törekvéseket (motivációkat) minden ember mutat. Ezek tehát antropológiai sajátosságunkat képezik. „A ritmikus elv mindenütt megfigyelhető: a szemantikai ritmus együtt jár a kompozíció és a stilisztika ritmusával” (Nyekljudov 1982, 208).

Az alapformákban további együttállások jelentkeznek. Először együttesen, egymásba olvadva jelenik meg a dallam, a zene és beszéd, ezt követően a kép és az írás, majd ezzel párhuzamosan a kommunikációs szükségletek, kényszerek szerint osztódnak az alapformák: énekekre, zenére, beszédre, képi ábrá-

zolásra és írásra. Az együttállásra nagyon sok jel mutat. „A vokális zenének (a zene legrégebbi megjelenési formájának) elemei fizikai és fiziológiai természetük révén hasonlítanak a beszéd elemeihez” (Langleben 1982, 454). És ezért lehetséges, folytatódik az idézet, hogy kulturális rétegek széttagolódása után „az ismert zenei lejegyzések többségének fejlődése természetesen azzal indult, hogy a már megszokott írásbeliséget próbálták felhasználni a zene lejegyzésére”. Merthogy a zene és nyelv – ahogy már utaltam rá – izomorf. „Az írás létrejötté, pontosabban: az ősi művészet szinkretikus egészéből való kiválása egybe kellett, hogy essen a kommunikatív és emlékezetsegítő funkciók elkülönülésével ebből a szinkretikus egységből. (...) Az írás megjelenését nem a szóbeli beszéd rögzítésének követelménye hívta életre, hanem az információk térben és időben való átadásának követelménye, s erre a célra inkább megfeleltek az ábrázoló művészet eszközei, mint a nyelv kifejezőeszközei” (Karapetjanc 1982, 467–468).

Véletlen, megszaladás

Tehát volt valamikor a differenciálatlanság, együttállás, analógia (ősi, archaikus, analogikus gondolkodás). De hogyan történhetett a továbblépés? Valami szükséglet, kényszer? Talán a sűrűsödő népesség, az egymással kapcsolatba kerülő hordák, az egyre nagyobb szervezettséget igénylő ellátás (vadászat, gyűjtögetés). Talán valami véletlen.

A véletlenről: „az evolúció biológiai folyamatában a véletlenszerű folyamatok azon elengedhetetlen tényezők közé tartoznak, melyektől a tökéletesedés függ. (...) A másik központi mozzanat a szelekció megjelenése; a véletlenszerűen létrejövő új vonások egy része megőrződik, mások az elvetés sorsára jutnak. (...) A modern festők gyakorlata azt mutatja, hogy a véletlent, mint az alkotó folyamat potenciálisan értékesnek minősülő tényezőjét fogadták el” (Waddingtont idézi Sebeok 1983, 7).

Egyik magyarázat: a megugrás vagy megszaladás. Esetünkben a megszaladás a világ passzív érzékelésétől, befogadásától a gondolkodásig, a világ befolyásolásának, alakításának akarataig terjed. A másik megszaladási jelenség az, hogy a konkrét jelekből absztrakt, szimbolikus jelek lesznek. De hogyan? A megszaladási jelenség állítólag gyakori jelenség a természetben, de az embernél bizonyosan és folyamatosan. Az absztrakció feltalálása, „megugrása” kétségtelenül az emberi kultúra és nyelv elindulását jelentette. (Állítólag a mai

„megugrási” jelenségek nem föltétlenül vezetnek jóra, ilyen például az édességek imádata, a kényelem, a lustaság – példaként a felbomló Római Birodalmat hozza egy biológuscsoport.)

Egy ilyen „megszaladás”, elképzelésem szerint a már ugyancsak említett konkrét–absztrakt váltás hozta létre az emberi (művészi, nyelvi) kommunikációt. Illetve, ahogy mások látják: „Ahhoz, hogy »új kommunikációs rendszert alkothassunk«, nemcsak a régi jelzésekre (szignálokra) van szükség, hanem újakra is. Az embert az általa használt, a humán kommunikációban »alkalmazott« nyelv állandóan arra készteti, hogy új mondatokat (új rendszereket) alkosson. Mi több, folyamatosan arra kényszerül, hogy új információkat generáljon. Ez magyarázza valószínűleg az 50–30 000 évvel ezelőtt élt ősapa (»Ádám«) legfontosabb tulajdonságát, a kreativitást. A humán nyelv használata, az emberi kommunikáció folyamatos alkalmazása pedig állandóan gyakoroltatta vele az új rendszerek alkotásának módját” (Bárány et al. 2012, 42).

Eszerint a kulcsmozzanat a kreativitás. De ez sem kiváltó ok, hanem inkább okozat. A kreativitás valamiből (a „megszaladásból”) következik. Persze, így is lehetett, de az a bizonyos véletlen, „megugrás” azért továbbra is titok marad. Viszont a nyelvkeletkezés pillanatában már ott volt a metafora (a jelentésátvitel, a kép): másként a metaforikusság „a nyelv természetes, »természettől adott« sajátossága” (Nyekljudov 1982, 207); s hétköznapi, művészi és tudományos gondolkodásunkat ma is ez működteti.

Szemiotikai magyarázat a megszaladásra

Szemiotikai terminológiával elég egyértelműen írható le a jelek átalakulása, szimbólummá (emberi jellé) válása. Kezdetben volt az index és az ikon. Az első a tünet- vagy szimptomatikus jel és a rámutató jel (index). Ilyen jeleket az állatok is használnak. Az állati jelek még zárt jelrendszert képeztek, számuk meghatározható: állítólag a kakukk egy jelétől a véges, legfőljebb több tucat jelig. Annak a bizonyos „megszaladásnak” a következtében a kezdeti szimptomatikus, indexikus és ikonikus jelek egyre elvontabbá válnak (absztrahálódnak), részben-egészben elveszítik természeti-természetes kapcsolataikat (denaturalizálódnak), esetenként a további absztrakció eredményeként felismerhetetlenül elszakadnak eredeti jeltárgyuktól (dematerializálódnak). Az „alkotó formák (...) »denaturalizálódása« és »dematerializálódása« (...) összhangban volt a gondolkodás kialakulásának történelmi-logikai menetével” (mivel az ábrá-

zolásról van szó, a folytatása), „ami jelentékeny mértékben magában az aktív ábrázoló tevékenység folyamatában valósult meg” (Sztoljar 1982, 76). Szemiotikai terminusokkal: elkezdődik az indexikalitás csökkenése (deindexikalizálódás), az ikonicitás csökkenése (deikonizálódás), megjelennek, és egyre szaporodnak az immár önkényesnek mondható szimbolikus jelek (szimbolizáció). És ennek nyomán válik a nyelv mára „a halott metaforák temetőjévé” (Lotz 1976, 26). Általánosítva: valószínűleg minden nyelvi formánk motivált, de ma már ezt nem tudjuk bizonyítani, esetleg csak érezzük. Ugyanez történt a szimbólumokkal. Más szinten is megtörtént ez. Ősi szimbólumainknak megvolt a maguk jelentése, valószínűleg konkrét kapcsolata a valósággal, de ezeket mára elfeledtük, ezért mai fejjel, tudással lehetetlen vagy nehéz érteni őket. „Az ember egykor az ünnepi drámát fölírtta az égre, a csillagok, csillagképek között osztotta ki a főbb szerepeket. Így próbált megfelelni az isteni akaratnak: »mind a mennyben, úgy (legyen) a földön is«. S ez sikerült is neki, hiszen ami csillag karácsony éjszakáján leragyogott rá, amit a templomi oltárképekről leolvashattott, amiről a pap prédikált, arról szóltak az időszak szokásai, arról árulkodtak a karácsony díszei, tárgyi kellékei” írja Jankovics Marcell (1988, 7). És ez a tudás, ismeret hamvad el az évezredek, évszázadok során.

Megkettőződés

A megszaladás, megugrás egyik előfeltétele, előzménye a megkettőzöttség létrejötte lehetett. Mi az a megkettőzöttség? A megkettőzöttség a szimbolikus rendszerek minden szintjén kimutatható. Több dimenziója lehetséges: egyik-másik, régi-új, konkrét-absztrakt; a lényege az, hogy bizonyos rendszerek, szintek egymásra reflektálnak, egymásból fejlődnek. Ivanov (1982, 115) az őskultúra művészeti-kommunikációs szinkretizmusát – nyelvi analógiával – „sajátos bilingvizmusnak” nevezi: melyben együtt van képzőművészet, piktografikus és hieroglif írás. Fónagy Iván (1996/97) a beszéd kettős kódolását említi: a mai továbbfejlesztett, önkényes kód mélyén ott van, ott munkál a motivált természetes, archaikus kód. A kettős kódolás tehát azt jelenti, hogy a nyelvi közlésben egyidejűleg van jelen a nyelvi jel archaikus és önkényes (később önkényessé lett) tulajdonsága. Uexküll nyomán Sebeok (1983, 13) úgy véli, hogy a verbális kódot megelőzi és persze mindmáig kíséri egy archaikusabb (fajközi) nem verbális kód. Ezt akár nevezhetnénk az emberi kommunikáció kettős kódjának (kettős szerveződésének). Az emberi beszéd legfőbb jellemzője

a kettős szerkesztettség vagy tagolás (tagoltság), vagyis az, hogy két absztrakt szerkezeti szintből áll: jelentést nem hordozó elemek (hangok, betűk) és erre épülő jelentést hordozó elemek (pl. szavak). „Az emberi nyelvnek megvan az a különlegessége, hogy legkisebb jelentésesei is szerkesztettek: a jelentéssel bíró szavak jelentés nélküli hangalakokból épülnek föl. (...) magasabb szinten a mondatok, megnyilatkozások jelentésesei elemekből (szótörek-ből és toldalékokból) épülnek föl; az alacsonyabb szinten a jelentésesei elemek jelentés nélküliekből (hangokból) (Szabolcsi 1978, 51). A kettőzöttség további lépései: a beszéd a másodlagos szimbólumrendszerek (pl. írás) alapja (Lotz 1976, 12); illetve a tartui iskola felfogásában az elsődleges modelláló rendszerekre (nyelv) ráépülő bonyolultabb modelláló eljárások (művészetek), amelyek ily módon kétszeresen fejezik ki a valóság összefüggéseit (Voigt 2014, 221). Jurij Lotman (1973, 236, 239) eredeti meghatározásában: „Azokat a rendszereket, amelyeknek alapja a természetes nyelv, és amelyek kiegészítő ráépülő struktúrákra szert téve másodfokú nyelveket alkotnak, kézenfekvő másodlagos modelláló rendszereknek nevezni. (...) A művészet sajátos modelláló tevékenység.” Voigt Vilmos (2014, 221) ezt írja az elsődleges és másodlagos modelláló rendszerekről: „Az egyszerű fiziológiai-pszichikai reakciókhoz képest ilyen másodlagos rendszer a viselkedés vagy az etikett egy kultúrán belül, és ilyen a nyelvre épülő műalkotás, az irodalmi mű is. Ez a gondolat összefügg a szemiotika ugyancsak tartui rendszerezésével, amelyben megkülönböztetik egymástól az elsődleges és másodlagos jelölő rendszereket, és a művészeteket a második csoportba sorolják” (Voigt 2014, 221).

Az „együttállások” feloldódása, vagyis az egyes tudatformák, a tudatformákon belül például az alkotó formák (műfajok) kialakulásának folyamatában elkezdődik a változatképzés, ami együttjár a széttagolódás és egységesülés (divergencia, konvergencia) jelenségével.

Természetben van elrejtve a művészet

A biológiai szerveződés, szerkezet sok tekintetben előre jelzi a kulturálisakat, vagyis elindulunk a természetitől a kulturális felé (Sebeok 1983, 29). Vannak átmeneti formák, például a természetes építészet, az állatok mint építőmes-terek (Sebeok 1983, 64), gondoljunk a hódvárakra, a hangyák építészetére. Az állatokhoz fűződő különös viszony jele, hogy a Föld minden részén a legősibb művészi emlékeken (barlangrajzokon) mindenhol – ikonikus jellel – álla-

tok találhatók (mamut, bölény). S mivel az állatvilágban elszórva vannak olyan jelenségek, amelyet mintát adhattak, úgy is gondolhatjuk, hogy talán azokból kiindulva, azokat utánozva alakulgattak, esetleg továbbfejlesztve („megugorva”) jöttek létre a magasabb rendű tudatformák. Az „ugrást” vagy „megszaladást” ebben az esetben is az absztrakció jelenti.

A művészet és nyelv együttes szemléletű vizsgálata szempontjából Thomas Sebeok (1983) közelítette meg legjobban a témát. Arra a kérdésre keresi a választ, hogy a bizonyos állati kommunikációs rendszerek optimális szerveződése vajon lehetővé teszi-e az arra ráépülő esztétikai funkciót (Sebeok 1983, 10). Az állatok kommunikációjában Sebeok a következő megfigyelhető jelenségeket tekinti művészi, azaz esztétikai jellegűnek, amelyek tehát az emberi (humán) kommunikáció felé mutatnak: örömelv (élvezet, gyönyörködtetés, élményszerűség) (1983, 11, 58), szimmetria, ismétlődés, játékipulzus, tárgyak-tevékenységek szeretete (1983, 15–17), utóbbi esetében a ritualizálódó eszközhasználat (1983, 66), s egy nagyon lényeges dolog: a művészet egyszerre haszontalan és jelentőségteljes, céltalan s mégis fontos – az ember kiélheti azon szenvedélyeit, amelyek nem vezetődnek le a normális életben (1983, 47), s ezt a nyelv szempontjából is hozzátehetjük: vagyis a nyelvhasználat is – kiemelkedő fontossága ellenére – nagyon sokszor csak alkalmi, időt kitöltő, időt mulató, „haszontalan” cselekvés.

Az állati kommunikáció vizsgálata nem vezet el a humán kommunikációig, pedig vannak analógiák és némi átjárások is. Az állatok kommunikatív célból, különféle jelrendszerekben véges számú jelet (szignált, indexet) alkalmaznak. „A kutatók összehasonlító vizsgálataik során összegezték az egyes állatfajok által használt különböző szignálféleségek számát, s hat tanulmányozott halfajnál 10 és 26 közötti különböző szignál használatát mutatták ki, természetesen a bonyolult szociális kapcsolatrendszerben élő fajoknál kapták a legmagasabb számot. Ami érdekes, hogy ezek a számok egyáltalán nem maradtak el a madaraknál és emlősöknél tapasztaltaktól” (Markó 2012, 63). Az állatok biológiai szervezettségű kommunikációjából a humán kommunikáció felé mutató jelek: a ritmus (a madarének alapja, Sebeok 1983, 32), a válaszadás (felelgetés, 40), vagy a madaraknál is megfigyelhető jelenség, hogy a zajból ki tudnak emelni egy bizonyos hangsort (koktélparti probléma, 33).

Nem véletlen, hogy az első ábrázolások és – persze mindmáig – az állattörtenetek, az állatokhoz való viszonyulásunk között elemi kapcsolatok vannak. Egy következő fokozat, amikor az ember leutánozza a természetet, illetve az

állat viselkedését, például a madarak táncának utánzása meglehetősen elterjedt (Sebeok 1983, 30). A tragédia legősibb formája az állatokat utánzó pantomim (Meletyinszkij 1982, 30). Dürert idézi Sebeok (1983, 81): „valóban a természetben van elrejtve a művészet, és aki azt abból ki tudja emelni, az birtokolja azt”. A természet utánzása jelenik meg bizonyos természetes formák utánzásában.

Azt gondolnánk, hogy a leginkább társas, társadalomban élő állatok kommunikációja áll a legközelebb az emberhez. Ezért a hangyák és a méhek kommunikációja különösen fölkelte a kutatók érdeklődését. A hangyák nyelve izgalmas nyelv. „Emberi füllel nem hallható, emberi orral fel nem fogható. (...) ha verselni tudnának, valószínűleg a legelegánsabb parfümjeink sem érnének fel egy hangyaszonett harmóniájával” (Markó 2012, 63). De érdekes módon az emberi hangzáshoz legközelebb a madarak állnak. Wilhelm Sándor szerint: „Beszélő, tehát emberi szavakat reprodukáló s alkalomadtán rendeltetésszerűen használó állatok csak a rendkívül fejlett hangadó apparátussal rendelkező madarak, varjak, hollók, papagájok közt fordulnak elő” (Wilhelm 2012, 69).

A kezdetektől fogva szeretné az ember érteni az állatokat. Az állatok kommunikációjának meglesése vezet az állatok közelbe csalásához, befogásához, ilyen például a halászok „kuttyogatása”. A Tiszán ma is gyakorolt módszer lényege: a vízre szabályos időközönként csapó kuttyogató szerszám sajátos, a vízben messzire terjedő, csalogató hangot ad, mert a harcsák zajos táplálkozására emlékeztet, amire a falánk fajtársak reagálnak.

Az állatok kommunikációjának utánzása, az állathangutánzás antropológiai nyelvészeti jelenség.

Analogikus gondolkodás: művészet, nyelv

Az ősi, archaikus gondolkodást az analógia jellemezte: „az őskori ember az analógiákat közvetlenül látta, élte, kimondta, állandóan új analógiákat fedezett fel, új képeket látott meg... Az őskori nyelvben levő képek nem költői hasonlatok, hanem az ősképeknek, platóni értelemben vett ideák tartalmainak megfelelői, ami nem egyéb, mint a transzcendentális intelligencia. (...) Az őskori nyelv az analógián épül fel, az analógia pedig a dolgok belső azonosságát látja...” (Hamvas 1995, II/167, 169). Az analógia valós kapcsolatokat jelent, szemiotikai értelemben index (azonosság) vagy ikon (hasonlóság, megfelelés). A művészetek születésénél az indexikalitásnak (konkrét utalásnak, rá-

mutatásnak) és az ikonicitásnak (a természet, a környezet ábrázolásának, leképezésének, utánzásának) volt döntő szerepe. A mozdulatművészeteké lehet az elsőbbség, a mozdulatokból, a táncból a dallamokon át vezet az út a nyelvhez. „Beszélni és énekelni kezdetben egyet jelentett” (Pracs, idézi Harlap 1982, 269). A jelentést nem hordozó dallam megelőzi az éneket (vagyis a nyelvet). Ahogy a nyelv, úgy a zene is kizárólag emberi jelenség (Sebeok 1983, 29). A ritmikus cselekvésekből, mozdulatokból alakulnak ki a dallamok, a zene, s ezzel párhuzamos a verbális művészet (költészet): a nyelv. Az ősi zene ritmusa egyben zenei és beszédrítmus (Harlap 1982, 225). Az ábrázolóművészetekben az ábrázolás, a természetutánzás, a képi ábrázolás kommunikatív funkciójának növekedése kialakítja a képi írást. A képírás deikonizációja (absztrakciója) vezet a többi írásrendszerhez.

Valószínűleg az ábrázoló művészeté (képzőművészeté) az elsőbbség, s csak ezt követte a szó művészete, véli Meletyinszkij (1982, 147). A legősibb (és legmaibb) ábrák között vannak vulva jelek (Kr. e. 30 e.) és állatábrázolások. Az emberben visszhangra talál a természet. A természetben meglévő szimmetria minden bizonnyal mintaként szolgált az ember számára. Ennek lélektani oka valószínűleg a harmónia, a rendezettség iránti vágy. A szimmetria a paleolitikum óta megfigyelhető az ábrázolásban (Ivanov 1982, 125). „Az állatok, a növények és a saját teste formáinak megfigyelése, a munkafolyamatok technikája és ritmusa kifejlesztették [az emberben] az arány és a szimmetria iránti érzékét (Meletyinszkij 1982, 147–148). És akkor egy ugrással ritmikus, ismétlődő szimmetrikus-aszimmetrikus jelenségek jelennek meg a beszédben, majd pedig az elbeszélő folklórban szimmetrikusak, aszimmetrikusak (Toporov 1982, 90, Nyekljudov 1982, 207). Pszichológiai paralelizmus: az emberi lélek rezdüléseinek megfeleltetése a természeti jelenségekkel (Toporov 1982, 152).

Az ábrázolás és közlés párhuzama ugyancsak a kezdetektől létezhet: ma ennek feleltethető meg a gesztikulációkkal kísért mesemondás, a bábozás, de a színjáték is. Megfigyelhető, hogy „az ősi civilizációk korai emlékein az ábrázoló művészet eszközeit felhasználták ugyanannak a közlésnek az illusztrálására, amelyet az írás jeleivel is följegyeztek, hasonló az eszkimók (gyakorlatához), hogy az elbeszéléseiket állandóan ábrázolásokkal vagy szimbólumokkal kísérik, s ezeket az elbeszélés során várják ki vagy készítik hóból” (Ivanov 1982, 115). Ezt a jelenséget ma talán multimediális közlésnek, szövegnek neveznénk.

Nincs bizonyíték arra, hogy az ősi konkrét képi gondolkodásból minek a hatására válik absztrakt gondolkodásforma. Van olyan válasz, hogy: magá-

tól, de ennél ez nyilván bonyolultabb. A képekből születő nyelv egyik bizonyítéka, hogy a legarchaikusabb törzsi nyelvekben (például ausztráliai aranda) a szó elválaszthatatlan egy meghatározott vizuális képtől (Sztoljar 1982, 77). Az ősi művészet és a képírás kapcsolata vitathatatlan (Karapetjanc 1982, 467). A magyar népművészet jelrendszerének egyes kutatói úgy vélik, hogy ezek a jelek egy egykor jelentéssel bíró – ahogy a kifejező magyar neve is mutatja – képírás részei (Pap 1993). Csakhogy mára elfelejtettük ennek a kódját. Ennek fölélesztésére, érzékítésére szolgál manapság a művészet.

Felhasznált szakirodalom

- Balázs Géza. 2000. *Médianyelv. Az igényes sajtó/média nyelve*. Budapest: Magyar Rádió.
- Balázs Géza. 2008. „Gondolkodási formák, gondolatalakzatok, szövegalaptípusok. A szövegtípusok antropológiai jellegű megközelítései.” In *Szöveg, szövegtípus, nyelvtan*, szerkesztette Tátrai Szilárd és Tolcsvai Nagy Gábor, 79–88. Budapest: Tinta Könyvkiadó. (Segédkönyvek a nyelvészet tanulmányozásához 80.)
- Balázs Géza. 2010. „A nyelvi öröm”. *Életünk* 10: 86–92.
- Balázs Géza. 2013. „Álom, emlékezet, identitás. Az onirikus (álombeli) tevékenység szemiotikai megközelítése.” In *Emlékezet: ünnep – fesztivál*, szerkesztette Pölcz Ádám, 45–55. Budapest: Magyar Szemiotikai Társaság.
- Balázs Géza. 2020. „A nyelvi öröm.” In *Nyelvszokások*, szerkesztette Balázs Géza, 97–104. Budapest: Inter–IKU. (IKU-monográfiák, 4.)
- Balázs Géza, szerk. 1994. *Érettségi témakörök, tételek. Magyar nyelv*. Budapest: Corvina Kiadó. (12. kiadás). Átdolgozott, új kiadás: Balázs 2005.
- Balázs Géza, szerk. 2005. *Magyar nyelv. Új érettségi*. Budapest: Corvina Kiadó. (További új kiadások is.)
- Bárány-Horváth Attila, Vitályos Gábor Áron és Uray Zoltán. 2012. „Jeltovábbítás és kommunikáció az élővilágban.” *Korunk* 4: 39–42.
- Bárczi Géza. 1953. *Bevezetés a nyelvtudományba*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Crystal, David. 1998. *A nyelv enciklopédiája*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Csányi Vilmos. 1999. *Az emberi természet. Humánetológia*. Budapest: Vince Kiadó.
- Csíkszentmihályi Mihály. 2007. *A fejlődés útjai. A flow folytatása*. Budapest: Nyitott Könyvműhely.
- Fónagy Iván. 1996/97. „Nyelvi jelek dinamikus szerkezete.” *Nyelvtudományi Közlemények* 95: 45–81.

- Grétsy László és Kovalovszky Miklós, főszerk. 1985. *Nyelvművelő kézikönyv. 2. kötet.* Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Hamvas Béla. 1995. *Scientia sacra II. (1. rész – 2. kötet).* Szentendre: Medio Kiadó.
- Hárdi István és Vértess O. András, szerk. 1985. *Beszéd és mentálhigiénié.* Budapest: Pest Megyei Köjál és Pest Megyei Alkoholizmus Elleni Bizottság.
- Harlap M. G. 1982. „A népi-orosz zenei rendszer és a zene eredete.” In *A művészet ősi formái*, szerkesztette Sz. Ju. Nyekljudov, 218–277. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Ivanov, V. V. 1982. „A művészet és a piktográfia egy archaikus jeltípusáról.” In *A művészet ősi formái*, szerkesztette Sz. Ju. Nyekljudov, 111–146. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Jankovics Marcell. 1998. *Mély a múltnak kútja. Gondolatok a kultúráról.* Debrecen: Csokonai Kiadó.
- Karapetjanc A. M. 1982. „Képzőművészet és írás az archaikus kultúrában. (Kína az i. e. első évezred közepéig)”. In *A művészet ősi formái*, szerkesztette Sz. Ju. Nyekljudov, 467–492. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Langleben M. M. 1982. „Néhány ősi zenei rendszerről és lejegyzési módról.” In *A művészet ősi formái*, szerkesztette Sz. Ju. Nyekljudov, 452–466. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Lotman, J. M. 1973. *Szöveg – modell – típus.* Budapest: Gondolat Kiadó.
- Lotz János. 1976. *Szonettkoszorú a nyelvről.* Budapest: Gondolat Kiadó.
- Markó Bálint. 2012. „Hangyák a szagösvényen. Avagy a kémiai kommunikáció ábécéje.” *Korunk* 4: 57–64.
- Meletyinszkij, Je. M. 1982. „A szó művészetének ősi forrásai.” In *A művészet ősi formái*, szerkesztette Sz. Ju. Nyekljudov, 147–190. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Nyekljudov, Sz. Ju., szerk. 1982. *A művészet ősi formái.* Budapest: Gondolat Kiadó.
- Nyekljudov, Sz. Ju. 1982. „A kifejezőeszközök rendszerének sajátosságai az irodalom előtti elbeszélő művészetben.” In *A művészet ősi formái*, szerkesztette Sz. Ju. Nyekljudov, 191–217. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Pap Gábor. 1993. *Jó pásztorok hagyatéka. Magyar népművészet.* Pódium Műhely Egyesület – Debrecen: Magányos Kiadó.
- Sebeok, Thomas. 1983. *A művészet előzményei.* Fordította Pléh Csaba. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Szabolcsi Anna. 1978. „Jelek és jelrendszerek.” In *Tanulmányok a nyelvről*, szerkesztette Takács Etel, 43–54. Budapest: Országos Pedagógiai Intézet.
- Sztoljar, A. D. 1982. „A képzőművészeti tevékenység genezise és szerepe a tudat kialakulásában.” In *A művészet ősi formái*, szerkesztette Sz. Ju. Nyekljudov, 30–82. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Tánczos Vilmos. 2007. „Határhelyzet. Régheny Tamás interjúja Tánczos Vilmossal.” *Ökotáj* 37–38. Megtekintve 2021. július 24-én. <http://okotaj.hu/szamok>

- Toporov, Vladimir N. 1982. „Adalék néhány költői szimbólum eredetének kérdéséhez (Paleolitikum).” In *A művészet ősi formái*, szerkesztette Sz. Ju. Nyekljudov, 83–110. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Voigt Vilmos. 2014. „Egyszerű formák; einfache Formen.” In *A folklórisztika alapfogalmai. Szócikkek*, szerkesztette Voigt Vilmos, 221. Budapest: Equinter, Argumentum.
- Wilhelm Sándor. 2012. „Némák-e a halak? Biokommunikáció a halak világában.” *Korunk* 4: 65–71.

A tanulmányban összefoglalt gondolatok teljes kifejtése Balázs Géza A művészet és a nyelv születése (MNYKNT-IKU, Budapest, 2021) című könyvében olvasható.

Fazekas István

A nyelv drámai ereje

Közelítések a cselekvő értelemhez

A nyelv és a drámai cselekmény

A nyelv állandóan változik, a szavak jelentéstartama gyakorta módosul, az árnyalatok megjelenései a textus és kontextus viszonyát némely mértékig időről időre átformálják, melynek eredményeképpen a szöveget – ha nem is feltétlenül tartalmilag, de annak dinamikáját illetően mindenképpen – rendszeresen szükséges revideálni, újrainterpretálni, a beszélt nyelv szférájában átértelmezni, az idegen művet esetlegesen újrafordítani. Vitán felüli George Steiner megállapítása, amikor leszögezi: „A nyelv – bizonyos szemantikai iskolák egyik sarkalatos tétele szerint is – a hérakleitoszi változás tökéletes modellje” (Steiner 2009, 17). A szavak, a kifejezések jelentésváltozásai természetesen a színpadi nyelv alakulására is kihatással bírnak, hiszen ami korábban dicsérő jelző volt, az akár gúnnyá is válhat, az effektusokból affektusok lehetnek, s ez természetesen fordítva is megtörténhet.

Hans-Georg Gadamer azt hangsúlyozza, hogy a tárgyilagos megértés a beszélt nyelvben mindig a „tudáshoz igazodik” (Gadamer 2001, 11), tehát a textus integritásának és tartalmi sajátosságainak a pontos feltárása minden esetben a kontextus összefüggéseinek filozófiai és grammatikai ihletésű megértésével lehetséges. Anélkül, hogy Gadamer kristálytiszta nyelvfilozófiai módszertanával és teljességre törekvő alaposságával versenyre keljünk, ki kell mondanunk, hogy a színpadi beszélt nyelv vonatkozásában ez a megállapítás nem teljesen fedi be a valóságot. Kétségtelen tény, hogy a nyelv értelem, amely a beszédben történik meg, ezért a nyelvi történés, mindig „értelem-történés” is, ám ha azt mondjuk, hogy a nyelv értelem, akkor viszont azt is ki kell mondanunk, hogy a dráma nyelve a cselekvő értelem, mely a színpadi játékban manifesztálódik egyértelműen, s amelynek eszméltető jelrendszerét voltaképp-

pen a színház-színpad-közönség-dráma alapvető kapcsolódási pontjai határozzák meg. Ily módon a színpadi nyelvi történés elsősorban érzelmeket kiváltó emberi cselekvés, ám a színtérnek csak egyik médiuma a nyelv, tehát a gondolati-kognitív mozzanat ez esetben a befogadásnak ugyan legmeghatározóbb, de nem elengedhetetlen feltétele (Heller 2020, 263–265). Ennek egyik eklatáns példája, amikor a nemzeti nyelven előadott középkori vallási játékoknak az ún. ördögűző jelenetei megtartják az exorció rituális formáját, s az utcai közönség számára érthetetlen nyelven hangzanak el (Warning 1974, 74). Az ördögűzés aktusát ugyanis mindenki megérti a közben elmormolt latin szavak tartalmától függetlenül, ugyanakkor az egyház nyelvén – cum grano salis – elhangzó kompiláció olyan dramaturgiai töltetté válik, mely az addig már kiváltott érzelmek jellegét és intenzitását képes akként formálni, hogy azok a mű egészének megértését segítsék elő.¹ A drámai feszültséghez szervesen illeszkedő dramaturgia ugyanis a történetbe bevonja a nézőt, s a történetbe belépni annyi, mint „testi emberből lelki emberré válni” (Czakó 1987, 134). Ez a fordulat létfontosságú ahhoz, hogy a befogadóban felébredjen a szó eredeti jelentése szerinti empátia, a feloldást kereső azonosulás, a problémák megoldhatatlanságának felismerése közben a félelemnek és a részvétnek az a fajta ikerérzése, melynek geneziséről Arisztotelész a következőket írja: „Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλπεινὸν ἐκ τῆς ὀψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἔστι πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος.”² S mielőtt továbblépnénk, engedjessék itt meg egy aktualizáló észrevétel, melyet több szempontból is érdemes megvizsgálunk!

A ποιητοῦ ἀμείνονος kifejezés az igei szószerkezetben genitivus proprietatis, s ezt az eddigi európai fordítások – álláspontom szerint – nem vették kellő nyomatékkal figyelembe. Példának okáért, a *Poétika* egyik legismertebb magyar fordítója, Sarkady János az idézett mondatot így ültetette magyarra: „A félelem és szájalom létrejöhet a dráma látványából, de magából a cselekményből is.

1 Ennek a jelenségnek a reflexiói a modern drámairodalomban is tetten érhetők. Szerepük itt is a dramaturgiai hatótér megnövelése, a felidézett múlt kontúrjainak erősebb megfestése. Balogh Elemér-Kerényi Imre: Csíksomlyói passió című színpadi játékában Pilátus így szólal meg: „Ez már éppen crimen laesae majestatis, / Ut quisquam tributum praetendat caesaris” (Balogh és Kerényi 1983, 857).

2 A *Poétika* görög szövegének egyes fejezeteit újrarendeztem, melyet indokoltá tett a drámáról és színházról való felfogások sokszínűsége, valamint az a tény is, hogy a hagyományos színházmodell bizonyos értelemben a szöveginterpretáció korlátjává is vált az utóbbi évszázadokban. Az eredeti görög szöveg itt olvasható: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=76&page=10

Ez utóbbi az előnyösebb, és ez illik a jó költőhöz.” Indokolt itt megjegyeznünk, hogy az ἐκ τῆς ὀψέως kifejezésben nemcsak a látványból való keletkezés van benne, hanem az is, hogy a félelem- és szánalomfakadásnak nemcsak a pusztá látvány a meghatározója, hanem annak a mikéntje is, ahogyan arra a konkrét látványra rátekintünk, magyarul: a jól megírt dráma nemcsak a látványt teremti meg, hanem a látásmódot is navigálja. Ugyanakkor fontos azt is észrevennünk, hogy a nagyvonalúan kezelt genitivus proprietatis mellett a πρότερον fordítása is az „előnyösebb” szó helyett inkább az „előrébb való” vagy a „magasabb rendű” kifejezéssel pontosabb. Arisztotelész tehát arra tanít bennünket, hogy a félelem és a szánalom létrejöhet a dráma látványából, de magából a cselekményből is, és ez utóbbi az, ami magasabb rendű, s ez a jobb költők jellemzője. De mit is kell értünk cselekmény alatt? S mit értett ez alatt Arisztotelész?

Drámai cselekmény és színpadi cselekvés

A drámai cselekmény a létezésnek épp olyan koncentrátuma, mint amilyen komprimált formája a színpadi cselekvés a valódi cselekvésnek (Ruszt 1960, 15). Ebből következik, hogy a mozgás önmagában nem cselekvés, csak a cselekvés része, amennyiben a drámai konfliktus kibomlásával vagy a feszültségek összeszikrázásával koherens. A cselekmény tehát az, amiben, és ami által a drámai feszültség keletkezik, ami által a feszültségben megmutatkozó ellentétek erőterekké állnak össze, s ami által az erőterek előbb vagy utóbb végérvényesen összeütköznek. A színpadi cselekvés a drámai cselekmény művészi megjelenítése, amelynek conditio sine qua non-ja a színész átlényegülése és a dráma nyelvének élő faktummá tétele. Mindennek pedig elsődleges közege és eszköze maga a nyelv, tehát – a gadameri nyelvfilozófiai megjegyzésre tett kiegészítésünkkel szinkronban – azt mondhatjuk: esszenciálisan a drámai cselekmény és a színpadi cselekvés is a nyelvvel azonosítható leginkább. Ezért fogalmaz úgy Arisztotelész, hogy a félelem és a szánalom egyidejű érzésének magából a cselekményből való felébresztése a jobb költők sajátja.

A modernkori drámaelmélet liberális irányzatainak egyes képviselői a görög tragédiát illetően vitatják a nyelv és cselekmény relatív egységének tézisé. Thorwald Dethlefsen egyenesen azt állítja, hogy: „A tragédiának nincs cselekménye. Ebben különbözik a drámától és a modern tragédiáktól (Shakespeare, Schiller)... A tragédiából tehát hiányzik a szándék, hogy bármit is bemutasson. Ezért nem beszélhetünk színészekről a szó szűkebb értelmében, hiszen

egyáltalán nem játszanak el semmit. Csupán beszélnek. Ebben áll a tragédia idegensége is a mai ember számára. Hiszen a színháztól éppenséggel játékot és drámai történetet várunk” (Dethlefsen 1997, 35). Lássuk be, ez a kijelentés súlyosabb, mint amilyennek tűnik! Mert mit is mond? Történetesen például azt, hogy amikor az Antigoné végjelenetében Kreón a karján Haimón holttestével a színre lép, egyáltalán nem történik drámai cselekmény és még csak színpadi cselekvés sem, hiába is jajdul fel így közben: „Ó, jaj nekem! Belátom immár, hogy szerencsétlen fejem haragvó isten átka sújtja: az vetett oly útvesztőbe, honnét nincs kigázolás.” A posztmodern drámaelméleti felfogás szerint ez csak a színpadon meg nem jelenített történetet illusztráló beszéd. Azt hiszem, könnyen beláthatjuk, hogy szellemi mazochizmus kell ahhoz, hogy valaki ezzel a nézettel azonosulni tudjon. A vitatott megállapítás tudniillik nem konstitutív kritika, sokkal inkább magától a nyelvtől való elidegenedés mutatkozik meg benne, ami azért rizikós, mert aki a nyelvtől idegenedik el, végső soron az embertől idegenedik el, s az ilyen felfogás vezet oda, hogy a természetellenest is természetesnek tartsa. Ennek a nézetnek a képviselői szerint a színpadon bármi megtörténhet, noha semmi más nem történhet ott, csakis maga a konkrét dráma. A dráma, melynek legalapvetőbb közege és eszköze a nyelv. Hogyan is folytatja Arisztotelész az előbb idézett gondolatmenetét? Ez a következő mondata: δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. Vagyis: kell, hogy a látás nélkül is (καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν) úgy álljon össze a történet, hogy aki hallja (ἀκούοντα) a megtörtént dolgokat, az reszkessen is és szánalmat is érezzen (καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν) az eseményektől, amit valaki átélhet, hallván (ἀκούων) Oidipusz történetét. S ez nem azzal a jelenséggel azonos, amiről John Austin úgy fogalmaz, hogy a beszéd aktusával performatívan valamit végrehajtunk (Austin 1990, 33) – ennél lényegesen többről van szó! Egészen pontosan arról, amiről Ruszt József így vélekedik: „... a szerep szövege, maga a beszéd a színpadi létezés leglényegesebb cselekvése, helyesebben: a cselekvés állandó folyamata” (Ruszt 1960, 16).

Mindezek alapján azt definiálhatjuk, hogy a legfontosabb dramaturgiai eszköz maga a nyelv, s – mint fentebb megjegyeztük – a drámai feszültséghez szervesen illeszkedő dramaturgia a történetbe bevonja a nézőt. A válságba került hőssel való együttérzés a cselekmény részesévé teszi a befogadót, s ha a befogadó eljut a drámai feszültség epicentrumába: megtörténik a beavatás.

A beavatás pedig nem egyéb, mint – a distancia valamelyest megtartása mellett – a színpadi beszéd cselekvő elemzése, ami tagadhatatlanul azt jelenti, hogy általa „megismerjük a szöveg mögötti gondolkodás folyamatát, a gondolatokat kiváltó, alakító értelmi, érzésbeli vagy indulati töltöttség erősségét, jellegét, s a megfogalmazott szavakból a beszélő ember pillanatnyi törekvését” (Ruszt 1960, 35). A beavatott néző egyrészt „benne van a drámában”, hiszen annak feszültsége mindenképpen kihat önmagához való viszonyára is, másrészt pedig a nézőtérnek a színpadi tértől legalább imitált elkülönülése által a nézőnek megmarad az a távolsága a drámai élettényektől, mely a drámaiság átéléséhez szükséges. Erre tekintettel fogalmazta meg Almási Miklós egyik alaptételét, miszerint: „A drámai műfaj és a színház megértésének punctum salience, hogy a drámaiság a néző, és a nézők tömege számára létezik – s egy-egy esemény, fordulat hatással van az azt látó és megértő emberekre” (Almási 1966, 28).

A dráma szövege a dráma élő beszédének, tehát a cselekvő értelemnek írásban rögzített formája, mely a színész játéka által válik eleven valósággá. A beavatott néző a színpadi produkció révén tehát annak a drámának lesz a részesévé, amelyik éppen előtte születik s múlik is el örökre, visszavonhatatlanul, hiszen a következő előadás sohasem lehet az előzőnek tökéletes mása. Ez azért van így, mert a nyelvnek nincs megjelenései esetlegességétől független „magában-való léte”, mivel a szó és a dolog, a látszat és a lényeg, a hagyomány és a szubjektivitás, a múlt és a jelen lényegi egységében létezik (Ratiu 2001, 179). Részben erre tekintettel tiltakozik Manfred Pfister a *Das Drama* című könyvében az ellen, hogy a dráma mibenlétét arisztotelészi értelemben határozzuk meg, mondván: az arisztotelészi meghatározás túlságosan szűk. A kommunikációelméletből kiindulva arra a következtetésre jut, hogy „a drámai szöveg eredeti plurimedialis egységét megbontotta az irodalomtudományi és színháztudományi kutatáshagyomány intézményesített egymásmellettisége” (Pfister 2001, 24–25). Pfister „plurimedialis egységgé” növeszti a szöveget, amely lényegében magába foglalja az előadás elemeit is. Ezáltal korlátlan hatalommal ruházza fel azt, így létrejön a „drámai szöveg, mint szuperjel” (Pfister 2001, 41). Ám legyünk teljesen tárgyilagosak! Arisztotelésznél nem valamiféle „szuperjel” a szöveg?

Pfister a kommunikáció lényegét azonosítja a drámai cselekménnyel, s nála színpadi cselekvés lehet minden, ami kommunikációs jelet tud felmutatni a színpadon. A színészt és a színpadot (beleértve a fényeket, a hangokat, a zörejeket,

a zenét) olyan feladóként értelmezi, aki verbális és non-verbális kódokat juttat el a nézőhöz az optikai és akusztikai csatornákon át (Pfister 2001, 20–21). Meglátása szerint az egyes kódtípusok „hierarchikusan egymás fölé transzformálódnak, s a szöveg ikonizáló szuperjelként jelenik meg” (Pfister 2001, 41). Pfister ebből kiindulva a dráma fogalmába bevonta az addig többnyire kizárt formákat is: például a *commedia dell’arte* forgatókönyveit, az utcaszínház egyes formáit, az epikus és abszurd drámát, a happeninget és a rituális színházat (Pfister 2001, 41–45). Erika Fischer-Lichte határozottan elutasítja a pfisteri drámaelmélet azon alaptézisét, mely szerint a dramatikus szöveg két rétegét az irodalmi szövegsubsztátum és az aktivizált akusztikai és optikai kódokban és csatornában megjelenő plurimedialitás adná, mert színház és dráma viszonyát a művészi kommunikáció két különböző típusának tekinti, és e különbség eliminálása pont a kapcsolat összetett vizsgálatát akadályozná meg (Fischer-Lichte 1984, 137–173).

A nyelv és az idő dramaturgiai kapcsolata

Ami a nyelvi artikulációt lehetővé teszi – hangsúlyozza Gadamer –, az már eleve a nyelvben van, hiszen a szó maga ad értelmet a dolgoknak, s csakis a nyelv által lesznek azok értelmezhetők. A modernkori hermeneutika jeles képviselője így módon akaratlanul is a heideggeri létértelmezés közelébe kerül, s nyelvfilozófiai megállapításait így összegzi: „A megérthető lét – nyelv” (Gadamer 2001, 13). A lét és idő kontaktusának kérdése mindig egzisztencialista kérdés, s talán nem okoz nehézséget belátnunk, hogy a gadameri logika alapján a nyelv és idő kötelékének témája is az.

Arisztotelész szerint az idő a mozgás materiális aspektusa, ám mint akció, nem csupán mozgás, hanem ahhoz kapcsolódóan létezik egy a tudatban rejlő – a lezajlott folyamatot megőrző, és annak folytatást váró – „számláló lélek” is: „Kétséges vajon, ha nem lenne tudat és nem lenne lélek, akkor idő lenne-e avagy sem. Mert, ha senki sem számolhatna, akkor az sem létezne, amit megszámlálnak, következésképpen a szám sem létezne” (Idézi Anzenbacher 1993, 100).

Az időnek mindenképpen előfeltétele az annak múlását érzékelő szubjektum. „Hogy az idő egyáltalán nincs, vagy csak alig és homályosan deríthető fel, azt a következők miatt vélik gondolni. Az idő egy része elmúlt, s most már nincs, a másik pedig ezután fog következni, s még nincs. E kettőből áll az idő. (...) Aminek azonban olyan részei vannak, amelyek nincsenek, az – úgy tűnik –

maga nem részesedhet a létezésből (...) Az idő esetében azonban az egyik része már elmúlt, a másik pedig csak ezután fog következni, de egyik sincs, miközben viszont az idő osztható." (Idézi Anzenbacher 1993, 100). Ezt az ellentmondást Szent Ágoston oldja fel, az időt, az azt „létrehívó” szubjektum oldaláról vizsgálva: „Az azonban már tiszta világos dolog, hogy múlt és jövő nincsen. Nem sajátos értelemben mondjuk, hogy három idő van, múlt, jelen és jövő. Sajátosabban talán úgy mondhatnók, három idő van: jelen a múltból, jelen a jelenről és jelen a jövőről. A lelkemben ugyanis ez a három valami ott van, de máshol nem találhatom. Emlékezésünk: jelen a múltból. Szemléletünk: jelen a jelenről. Várakozásunk: jelen a jövőről” (Augustinus 1987, 365).

Az idő filozófiai értelmezésének vizsgálata nem lehet jelen dolgozatnak a tárgya, ezért felesleges az idő mibenlétének további boncolgatása. Azt kell világosan látnunk, hogy a cselekményidő és a színpadi idő más aspektusú megközelítése az időfelfogásnak, mint ahogyan a játékidőt értelmezzük. A cselekményidőt és a színpadi időt csakis a „beavatás” atmoszférájában és csakis azok képesek érzékelni, akiknek a gyakorlati tapasztalataik alapján értelmi-lelki élményeik is vannak az objektív idő konkrétságáról, egészen pontosan: magáról az elmúlásról. A színpadi időt persze fény- és hangjelek is képesek megjeleníteni, de csakis abban az esetben, ha a dráma cselekményideje legalább a minimális nyelvi jelekkel érzékeltetve van. A görög tragédiaköltészetben jól nyomon követhető az a fajta törekvés, hogy a cselekményidő, a színpadi idő és a játékidő azonos, vagy legalábbis nagyjából azonos mértékű legyen. Arra, hogy ez a tendencia egy komoly műfaji fejlődésnek az eredménye, Arisztotelész világosan rámutatott: „A tragédia ugyanis leginkább egyetlen nap idejére terjed, vagy csak kevéssel haladja meg, az eposznak viszont nincs meghatározott időtartama, bár ezzel eleinte a tragédiákban is ugyanúgy bántak, mint az eposzokban” (Arisztotelész 1974, 14). A cselekményidő, a színpadi idő és a játékidő összehangolása nyilvánvalóan az egyik leghatásosabb dramaturgiai fogás, s minden kétséget kizáróan az egyik legnehezebben megvalósítható dramaturgiai eszköz. Ám ugyanilyen hatásos és ugyanilyen fajsúlyú lehet az idősíkok jól elkülöníthető ábrázolása is. Az idővel való bánásmódnak a helyessége és hatásossága kizárólag attól függ, hogy mit kíván meg a drámai konfliktus élethű, akkurátus és erőteljes kibontása.

A cselekményidő és a színpadi idő az ún. dramaturgiai idő. Elsősorban a nyelv, de a nyelv mellett bármelyik dramaturgiai eszköz alkalmas lehet az érzékeltetésére. Egy monológ vagy egy dialógus utáni elsötétülés jelenthet egy gondolat-

váltó másodpercet, egy éjszakát, vagy a jövőből egy hosszabb időszakot, de még visszakanyarodást a múltba is, annak függvényében, hogy a megkezdett monológ miként folytatódik, vagy az adott dialógust milyen tartalmú nyelvi szituáció követi. Ha egy jelenetben – különösen, ha csak mellékszereplők vannak a színen – sokan és pergőn beszélgetnek egy jelentéktelen dologról, s ez a cselekményt nem viszi előbbre, a jelenet játékidéjéhez képest annak cselekményideje hosszúnak, színpadi ideje még hosszabbnak fog tűnni. A cselekményidő és a színpadi idő a játékidővel való teljes egybeesése esetén is szubjektív idő marad, mivelhogy a néző az egyes színpadi cselekvéseket mindig aszerint éli át, hogy mennyire van éppen közel a drámai konfliktus gócpontjához.³ Ha valami kizökkenti (pl. értelmezési zavar), akkor a kizökkenés a jelenetet vagy lelassítja, vagy akár gyorsabbá is teheti, attól függően, hogy érzelmileg a néző éppen hová helyezi magát a darabban.

Nyelv, tér, dramaturgia

A tér illusztrálása a színpadon (vagy az olvasó képzeletében) ugyanolyan megjelenítési eszköz, mint a feszültség megjelenítése vagy annak felfüggesztése (Almási 1966, 42–49). A színtér tárgyai – még a leginkább realista ábrázolás esetében is – allegóriák és szimbólumok, melyek minden esetben manipulálják a nézőt, s a nyelv által bevonják nemcsak a színpadi térbe, hanem a drámai cselekmény területére is. Ha a díszlet nem jelöli ki erős kontúrokkal a cselekmény területének nagyságát, akkor elsőrendűen a színpadi beszéd határozza azt meg, melynek az egyéb dramaturgiai és színpadtechnikai eszközök csak hatáskeltő kellékei lehetnek. Jól prezentálja ezt például Ruszt József sajátos Othello-változata, s benne a főhőst alakító Kamarás Iván játéka. Ám alapvetően azt, hogy mekkora a drámai cselekmény területe, a dráma nyelve indukálja. A dramaturgiai tér ugyanis az az erőter, melyben a feszültségek keletkeznek, gerjednek, telítődnek és összeszikráznak. A dráma nyelvezete mindig kijelöli a dramaturgiai hatóteret. Ha a díszlet ezzel szinkronba állítható, a színpadi tér harmonikus, ha hiányzik az effajta szinkronicitás, akkor polémikus, vagy kifejezetten kontrasztos.

3 A cselekményidő és a színpadi idő jól megkülönböztethető, ha pl. a színpadon járművel való utazást mutatnak be, s a néző számára kiderül, hogy az A-ból B-be tartók útvonalának megtétele a valóságban több óra lenne. A színpadon az egy-két perces jelent a cselekmény szempontjából több órát jelent majd, színpadi ideje – attól függően, hogy közben mi történik – lehet a játékidőnél hosszabb vagy rövidebb.

Nyelv és identitás: a drámai hősök dikciója, mint nyelvi önképviselő

Azonosságtudat csakis a nyelv által lehetséges. Az egyéni identitás, mely az egyént mindenki mástól szignifikánsan megkülönbözteti, megkövetel egyfajta állandó belső monológot (Assman 2018, 43), mely az ego „saját nyelvén” szólal meg, s voltaképpen nem más, mint az anyanyelvnek egy hangtalan, vagy csak ritkán hallható „nyelvjárása”, mely az egyént az önmeghatározáson túl a közösséghez is szervesen hozzákapcsolja. Ha ez a belső monológ problémás, problémás lesz az embernek a közösséggel való identitása is. Jan Assmann német egyiptológus *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban* című könyvében kulturális képződményként tételezi az identitás minden típusát (Assman 2018, 129–141). Az Én-azonosság és Mi-azonosság dichotómiáját háromosztatúvá szélesíti, megkülönböztetve az Én-azonosságon belül az egyéni és a személyes identitást. Ez azért nagyon fontos, mert végeredményben a dráma is ezt teszi: az igazi konfliktus mindig a drámai hősben játszódik le, az identitásválság benne alakul ki, a drámai cselekmény legfőbb mozgatórugója az egyéni és a személyes identitás megütközése lesz.

Természetesen a drámaelmélet tudománya sem hagyhatja figyelmen kívül, hogy az egyén és a közösség sorsa a nyelv által kapcsolódik egybe, s ilyenformán az anyanyelv szociolingvisztikai értelemben nem más, mint egy közösségnek a történelmi tapasztalata. Ami egy néppel megtörtént, mondhatni az a nyelve, hiszen minden egyes szaván, kifejezésén, nyelvi változásain sorskérdései visszhangzanak. Éppen ezért, ha veszélybe kerül a nyelv, veszélybe kerül a közösségi identitás is, és ahol a közösséget összetartó nyelv megszűnik, ott a közösség történelme is véget ér. A szcenikus szóbeli tradíciók sokkal inkább fontosak tehát az identitás, sem mint a nyelvápolás aspektusából, noha a kettő szorosan összefügg. Ezek a hagyományok ott, ahol egy adott közösség válságba kerül, s azt átvészeli, előbb-utóbb megjelennek annak válság utáni költészetében. Andreas Kotte világosan mutat rá erre, amikor így fogalmaz: „Az Odüsszeiával és az Iliással (i. e. 720–710) Homérosz megkísérel mítikusan felülkerekedni a sötét évszázadokon, költészetként jegyezve le, amit az aoidoszok és rhapszódoszok szcenikus szóbeliségként hagyományoztak” (Kotte 2020, 29).

Az identitásválsággal azonos konfliktushordozó a rosszul értelmezett identitás. Amikor a nyelvet a bátor önértelmezés helyett babonás félelem hatja

át, eltorzult lesz az önmeghatározás, s így a hősiességnek vélt tett is könnyen elborzasztó lehet. Ennek lehetünk tanúi Aiszkülosz Oreszteiájának első darabjában, az Agamemnónban, ahol az Átreidákat sújtó átok a családi közösség negatív identitássá lesz, s a családtagoknak a családdal való azonosságát az a „cselekedet” támasztja alá és „biztosítja”, amellyel erőszakot követnek el nemzetségük másik tagján: Átreusz megöli és feltárlja fivére, Thüesztész gyermekeit (Agamemnón, 1095-1097, 1217-1222, 1590-1602). Agamemnón idősebbik lányát, Iphigéniát áldozza fel Artemisz oltárán, hogy jó szél kísérje a Trója felé vezető úton (Agamemnón, 205-247). Klütaimnésztra a fürdőben fejszével üti agyon a Trójából hazatérő Agamemnónt, hogy bosszút álljon lányáért, s végül Oresztész apja halálát bosszulja meg azzal, hogy megöli az anyját (Fischer-Lichte 2001, 28). Nyilvánvalóan nem igaz az, hogy az Átreidáknak az ősi átokból fakadóan nincs más választása, mint a rokongyilkosság. Az átok miatt való rossz identitás-értelmezés lesz az oka annak, hogy a döntési szituációban rendre az erőszakos megoldást választják. Erika Fischer-Lichte világosan rámutat, hogy a gyilkosságokat minden esetben az elkövető – Agamemnón, Klütaimnésztra, Oresztész – tudatos döntése előzi meg, s éppen ezért Aiszkülosz különös hangsúlyt fektet ezekre a helyzetekre. Vessünk csak egy pillantást Agamemnón döntési szituációjára! Két lehetősége van: vagy felhagy a Trója elleni bosszúhadjárral, vagy feláldozza a lányát, Iphigéniát:

*A báty-vezér ott eként emelt szót:
„Nehéz a sorsom, ha nem teszem meg,
s nehéz megölnöm gyermekem,
ő, a házam ékét,
beszennyezvén a szűzi vérrel
apjának ontó kezét
az oltárnál: mi nem visz kínra itt?
hagyhatom-é hajóim
s társaim én a bajban?
Áldozatot, mely a szelet
szünteti meg s ily szűzi vért
nagyhevesen vágyni: igaz
jog – legyen így javunkra.”*

(Agamemnón, 205-217)

Mimészsiz és historikum – nyelv és drámaiság

Arisztotelész is tesz már a Poétikájában utalásokat arra vonatkozóan, hogy a drámaiság és annak dramaturgiai eszközei a historikumban is szükségszerűen megjelennek, ha a cselekmény alkalmas a már tárgyalt félelem és a szánalom egyidejű felkeltésére. Egyik helyütt így fogalmaz: „Mint ahogy Homérosz a komoly tárgyaknak elsőrendű költője volt – mert nem egyszerűen jó, hanem drámai felépítésű utánpótlásokat alkotott –, ugyanúgy a komédia formáját is ő jelölte ki elsőként, nem a gáncsoskodást, hanem a nevetségest alakítva drámailag. A *Margitéz* olyan viszonyban van a komédiával, mint az *Iliász* és *Odüsszeia* a tragédiával (Arisztotelész 1974, 11). Nyilván nem véletlen az, hogy a görög dráma némely esetben nem más, mint a Homérosz által megénekelte historikum dramatizálása. Szophoklész, amikor megírja az *Aiaszt*, a drámai konfliktust elsőként is Homérosz leírása alapján látja meg a történetben, s az *Iliász* nyelve jelentős mértékben hozzásegíti a helyes dramaturgiai eszközök felismeréséhez is, hiszen a „nyelv élete” csak látszólagosan „külső” élet, ha a drámai erő abban megmutatkozik, akkor a dráma ott van benne – csak fel kell fedezni! A dráma elsőként is heurisztikus műfaj. (Ezzel függ össze az is, hogy bizonyos regények, elbeszélések, novellák, elbeszélő költemények viszonylag könnyen dramatizálhatók.) A következőkben – kifejezetten az eddig tárgyaltakra tekintettel – azt szeretném bemutatni, hogy a dramatizálás elősegítése érdekében miként is kell elemeznünk egy olyan textust, amelyikben nyilvánvaló módon fölismerhető a drámai konfliktus megléte. A drámaírónak/dramaturgnak ugyanis a historikumról – mind történetileg, mind pedig a nyelv aspektusából – mindent tudnia kell. A bemutató elemzés témájaként azt a közismert bibliai szövegtörzset választottam, mely Dávidnak a Betsabéval való házasságtörését, Úriás meggyilkolását és Nátán próféta leleplező beszédét taglalja.

Szemléltető elemzés a Dávid bűnéről szóló historikum dramatizálásához

Az ószövetségi teológia egyik nézőpontja szerint Sámuel két könyvének szerkezetét elsődlegesen az a fajta történelmi látásmód határozza meg, mely a pátriárkáknak és Izraelnek adott korábbi ígéretek részbeni beteljesedését látja Dávid uralkodásában. Dávid trónra lépése egyszerre jelentett fordulópontot Izrael tör-

ténetében és Isten megváltó tervének kibontakoztatásában (Dietrich 1997, 228–249). A zsoldoscsapatok vezéréből lett király regnálásának és trónutódlásának története tömör irodalmi egységet képez, s elgondolkodtató Rost véleménye, miszerint ebben az egyöntetű és a történetírás szempontjából modern jegyeket is felmutató szövegtömbben az ún. „trónöröklési narratíva” a domináns (Rost 1982, 121). Ennek a krónikafüzérnek a nyitánya a Betsabéval való házasságtörés történetének a leírása.

A történet általános kontextusa és plasztikus háttere az ammóniak elleni háború, amely szisztematikusan Sámuel 2. könyvének 10–12. részeit tartja össze és a 9. részhez is kapcsolódik. Aligha vitás, ha azt mondjuk, ezek az elbeszélés-komplexumok Dávidot elsősorban, mint *homo politicus*-t mutatják be, aki az izraeli-júdai perszonalunió megszilárdítása és hatalmas mozaik-állammá való növelése érdekében szövetségi hűséget képes ápolni belső ellenlábásával, Mefibósettel és külföldi ellenségeivel, Hanunnal, Náhás fiával és annak vazallusköreivel is. Ugyanakkor kirajzolódik, hogy Dávid hatalma teljében egyre inkább a keleti önkényúr modelljét testesíti meg, s gyakorlatilag feladta az eddig őt jellemző karizmatikus hadvezéri szerepet. A hadvezéri kötelezettségeiről való lemondással együtt mintegy levetkezi körültekintő óvatosságát és a korábban őt erősen jellemző stratégiai ravaszságát is. Mindezek miatt erős kontúrokkal meghúzottan ugyan, de láthatóvá válik magánéleti szférája. Feltárul előttünk egy olyan ember arcképe, akit elsősorban már nem bölcs belátásai, hanem érzékei és legbensőbb titkai irányítanak.

A cselekmény egy máig vitatott idő- és program-meghatározással kezdődik. Nyilvánvaló, hogy ez a felütés nem ad hoc módon, nem *l'art pour l'art* lesz a történet kezdőmondata, hanem maga az irodalmi stílus (illetve az azt meghatározó, végretekintig felizzó feszültség) kívánja így, hiszen az tartalmilag az eseménysor értelmezése szempontjából is relevanciával bír. A **לְעֵת צֵאת הַמֶּלֶךְ דָּוִד** kifejezésből kiindulva Garsiel hosszasan érvel amellett, hogy a királyok hadba vonulásának nem volt sohasem meghatározott ideje. Szerinte ezek a szavak a korábban elküldött hírnökök visszatérésének az időpontjára vonatkoznak (Garsiel 2018, 231). Csakhogy Garsiel figyelmen kívül hagy két dolgot. Az egyik az az, hogy a **תֵּצֵא** qal infinitivus constructus alak, így Garsiel hophal értelmezésű fordítása kissé szabados, másrészt pedig – s ez a lényegesebb – valójában egy történelmi regény kezdőmondatáról van szó, melyben a **לְעֵת צֵאת הַמֶּלֶךְ דָּוִד** kifejezés nem más, mint egy *locus a fictione* speciális – közvetlenül a prepozícióhoz illeszkedő – változata, mely ebben a műfajban – éppen a hitelesség látszatának erősítése

érdekében – szinte elengedhetetlen kelléke a drámai konfliktusokat kibontó elbeszélésnek. Ez a mondat teszi nyilvánvalóbbá azt a szokásjogi faktumot, hogy Dávidnak ebben az időben a katonái között lett volna a helye. Írói bravúr ez: a főhős még a színen sincs, s máris a legsúlyosabb hibájával szembesülhet az olvasó. A szentíró – miként azt Schultz is megjegyzi – „nem leplezi a királyi család tagjainak jellembeli gyengeségeit (2014, 166)”, és nem teketóriázik sokat a realisztikus ábrázolást illetően: nem hallgatja el, hogy az egykori pásztorfiúból királlyá lett Dávidot bizony megfertőzte a hatalom. Ennek a bemutatására hatékony eszköz az irónia, mely rendkívül fegyelmezett módon kíséri végig az elbeszélést.⁴

A bonyodalom felvezető kompozíciója kissé olyan, mint a kontingencia-élményt kereső abszurd drámaké, noha semmi abszurd nincs benne. Mindegyik jelenet főszereplője Dávid: Dávid és Betsabé (2-5. vers), Dávid és Úriás (6-13. vers), Dávid és Joáb (14-25. vers) Dávid és az Úr (27. vers), Dávid és Náthán (2Sam 12,1-12. vers). A leírás lényegre törő, minden sallangtól mentes, mintha a kimondott és kimondható gondolatok mellett nem lennének kimondhatatlanok is. Az ígék sodró áramlásai nemcsak egy történelmi portrét mutatnak be, hanem Dávid epekedésének bűnös megáradását is jelzik: ücsörgött, felkelt, sétálgatott, látott egy fürdőző csinos asszonyt, tudakozódott felőle, elküldött érte, magához vitettette, bement hozzá, vele hált. Az asszony megtermékenyült, elküldetett, majd megüzente: teherbe estem. Semmi párbeszéd, semmi mesterkéeltség, csak a póre cselekmény. Mégis, mire Betsabé üzenetéhez jutunk, már ott is vagyunk az egyik legnagyobb bűn szív- és csontkamrákat felrobbantó gyújtópontjában: a házasságtörésnél, mely az izraelitáknál ekkoriban súlyosabban esik a latba az emberölésnél. (Talán ezért is van Úriás hettita mivolta *epitheton ornans*ként kiemelve.) A király nem pusztán a legmagasabb jogi fórum volt az izraeli társadalomban – sokkal inkább megvoltak a királynak a külön jogai, ám ezeknek a külön jogoknak határai is voltak. Nem követhetett el ő sem bűncselekményeket, különösen nem házasságtörést.

4 Garsiel az idézett művében az iróniát, mint a házasságtörés témáját bemutató elbeszélés irodalmi jellegzetességét sorjában kimutatja: a szertartásokat előíró törvény betartása (4C. vers) az erkölcsi törvények durva áthágásával van egybekapcsolva (4b.). Úriás nem enged a király parancsának (8-9 vers), ám engedetlenségét megmagyarázza rendkívüli (2Sa 11:1 WTT) hűsége (11 vers). Dávid kérdez és beszél a békességről (Shalom- békeség, jólét, egészség 7.v.) és közben mindent megtesz, hogy elragadja a békességet Úriástól és annak házasságából. Végül van egy megjegyzés, mely szerint David politikája az, hogy egyetlen ember életét se kockáztassa (20.v.), de örömmel fogadja a hírt néhány ember haláláról, amennyiben Úriás is az esetettek között van (25.v.).

A történet következő fejezetében Dávid bűnének következményei kerülnek bemutatásra. A színpadra írás szempontjából különös fontossága lesz a célját tévesztő, életerőt bemutató kezdőmondat első felének: אֶת־אִוְרִיָּה הַחֲתָנִי וַיִּשְׁלַח דָּוִד אֶל־יֹאבָב שָׂרְלַח אֲלָיָהּ, hiszen ebből a folytatásból – nyilván a későbbiek ismeretében – világossá válik, hogy Dávidnak egyáltalán nincs bűnbánata a parázناسág miatt, sőt a házasságtörő férfi spekulál, az érzelmek és a történetek összezavarásán fáradozik. Lényegében identitásválságának kezdete ez. Dávid, az egyenes férfi, a házasságtörés bűnét leplezni akarja. Először azt hiszi, hogy egy bagatellnek tűnő kis *pia fraus* elegendő lesz annak elfedésére. Úriás hazarendelése és az asszonyhoz való hazaküldése igazából nem is kelepce, csak egy jóindulatúságnak látszó gesztus-trükk, ami – vagy azért, mert Úriás sejt valamit, vagy azért, mert valóban hűséges – sikertelen marad. A titokban tartott bűn tovább burjánzik: Dávid csapdát állít, lerészegíti a férjet, ám az részegen is hajthatatlan marad, s a hátszágban is tartja magát a frontszolgálat merev szabályaihoz. Dávidban ekkor felébred az istentelenség gondolata, amit az alexandriai kánonban föllelhető Bölcsességek könyve az ilyen esetekre később így fogalmazott meg: „ἐνεδρεύσωμεν τὸν δίκαιον ὅτι δύσχρηστος ἡμῖν ἐστιν”, azaz: „*Csaljuk tőrbe az igazat, mert kényelmetlen nekünk*” (Bölcs 2,12).

Az istentelenné váló Dávidról szóló rész indítása zseniális irodalmi eszközzel mutatja be az alantas csalárdságot és készíti elő a tragédia végkifejletét: „Reggel azután levelet írt Dávid Joábnak, melyet Úriással küldött el. Ezt írta a levélben: Állítsátok Úriást az arcvonalba, ahol legerősebb a harc, azután húzódjatok vissza, hogy levágják, és meghaljon! Így történt, hogy Joáb Úriást a város ostrománál arra a helyre állította, amelyről tudta, hogy ott kemény harcok vannak. Amikor kitörtek a városbeli férfiak, és megütköztek Joábbal, néhányan elestek a hadinép közül, Dávid szolgálai közül. Meghalt a hettita Úriás is” (2Sám 14-17). Nos, több kommentárszerző is úgy vélekedik, hogy Dávidban reggelre kialakult a gyilkossági szándék, s elhatározta, hogy végleg megszabadul Úriástól, כְּחֶרֶב בְּנֵי עַמּוֹן, azaz: „*az ammón fiainak kardja által*” (2Sám 12,9). A direkt gyilkossági szándék, büntetőjogi értelemben az ún. *dolus directus* azonban kérdéses a következők miatt:

a) A levél konkrét tartalma szerint Úriásnak lehetősége van az életben maradásra, hiszen megölése az arcvonalba küldésével és az ott történő magára hagyásával nem garantált (hiszen diadalt arathat, elfoghatják, elmenekülhet stb.), csak valószínűsíthető.

b) Dávid Úriással küldi a levelet, aki bármennyire is hűséges hozzá, mégiscsak abba a helyzetbe kerül ezáltal, hogy a levél tartalmát megismerheti.

c) Tekintettel arra, hogy Úriás gyakorlatilag parancsmegtagadó, hiszen amikor nem ment haza, akkor a legfőbb hadvezérnek, magának a királynak a parancsát nem teljesítette, Dávidnak feltehetőleg egyszerűbb lehetősége is lenne Úriás likvidálására.

A *dolus eventualis*, tehát az emberölés eshetőleges szándéka inkább valószínűsíthető, s a szöveg párbeszéddé dramatizált része is arról árulkodik, hogy Joáb is közvetlenül ilyesmire gyanakszik. A vesztes csata után ugyanis a ravasz hadvezér ezt parancsolta a küldöncnek: *„Ha elbeszéled az ütközet lefolyását a királynak, és ha a király haragra lobban, és ezt mondja neked: Miért mentetek harc közben olyan közel a városhoz, hát nem tudtátok, hogy a várfalról lelőhetnek benneteket? Ki ütötte agyon Abiméleket, Jerubbese fiát? Egy asszony dobott rá a várfalról egy malomkövet, és ezért halt meg Tébecben. Miért mentetek olyan közel a várfalhoz? Akkor így válaszolj: Szolgád, a hettita Úriás is meghalt.”* Joáb a vereség miatt előre látta Dávid felháborodását, s noha a motívumot nem is, de mert ismerte a célzatot Úriás halálát illetően, ezért tudta, hogy annak halálhíre megnyugtatja majd a királyt. A jogtörténet örök nagy kérdése, hogy az a fajta célzatosság, amikor a frontkatonát büntetésképpen az arcvonalba küldik, jelenthet-e büntetőjogi aspektusból is értelmezhető szándékot a parancskiadó oldaláról? (Dangelmaier 1893, 46) Mondhatjuk-e azt ebben az esetben, hogy egy olyan *dolus specialis* ez, ahol a célzat cáfolhatatlanul visszaigazolja a szándékot, noha egyébként az eredmény lehetőségének vonatkozásában inkább *dolus indirectus* a parancs lényege? Mondhatunk-e ilyet annak ellenére, hogy a jogtörténet számos esete cáfolta azt a feltételezést, hogy a célzat megléte önmagában is bizonyítaná az eredményért való konkrét felelősséget? (Hacker 1924, 38–53) S miért is van jelentősége témánk szempontjából ezeknek a kérdéseknek? Ha jogi vétekről van szó, kétségtelen, hogy az egyéni felelősség valamilyen módon megmérettetik: a jog rendje szabja ki a bűnt, s állapítja meg a következményt. A szankció mindig – még az Istentől eredeztetett szabályok alkalmazása esetében is – a jogi normák logikájának megfelelően kerül az élet összefüggéseibe. Azonban a bűnnek az életet behálózó kötelékei olyan mértékben szerteágazóak (akár morális, akár lélektani vagy biológiai összefüggésekben), hogy a jog aligha kötheti őket egy csomóba. A vizsgált narratíva jogi értelemben két grandiózus és egymással szorosan összefüggő kérdést vet fel: 1. Dávid az emberölés közvetett tette-e? (A *dolus directus* és

a *dolus eventualis* vizsgálata.) 2. Emberölésben való közreműködésnek tartotta-e Dávid a levélben kiadott parancsot? (A *dolus indirectus* vizsgálata.) A vizsgált historikum következő fejezete sok mindenre választ ad.

Az ókori Izrael joga egyértelműen vallási jog, a jogrendszer főleg vallásos alapokon nyugszik, a jogi struktúrák és a kultusz kapcsolata pedig komplexen, melyeknek együttes legitimációja az isteni kijelentés (Horst 1956, 49–75). Ebben a relációban – figyelemmel Izrael társadalmának szociológiai sajátosságaira is (erről bővebben Kessler 2011, 66–76) – egy nőnek a megerőszakolása nem pusztán csak bűncselekmény, hanem egzisztenciális dekonstrukció is, mivel egy ilyen abúzus – miként például a házasság előtti nemi élet – lerontja a nőnek a társadalmi megítélését, éppen ezért ha ilyesmi történik, az elkövető köteles a nő apjának megfelelő kárpótlást fizetni, és a nőt feleségül kell vennie (5Móz 22,28–29). Ha egy eljegyzett nőről van szó, aki a maga védelmére kelt – mivel itt egy másik férfi joga érintett – az erőszaktevőnek halálbüntetéssel kellett számolnia (5Móz 22,25–26). Az izraeli társadalomban a házasságtörés volt az egyik legsúlyosabb bűncselekmény, hiszen éppen olyan jelentős mértékben veszélyeztette a társadalmat, mint amilyen jelentős mértékben sértette az isteni jogot, így az azért való felelősségre vonás nem maradhatott el. Az ezzel kapcsolatos apodiktikus és kauzisztikus törvények összhangja teljes (Alt 1953, 278–332). Evidens tehát, hogy Dávid ezt a vétkét el akarja titkolni, s mindent megtesz annak érdekében, hogy a bűnért való felelősség kérdését elhárítsa.⁵ Így lesz Dávidnál a házasságtörés bűne elrejtett, titokban tartott bűnné, ha úgy tetszik, egyfajta titkos bűnné.⁶ Ez a fajta titkosság azonban nem a tudatlanságból fakadó, hanem szándékoltan az: Dávid a סתר ige aktív alanya.

A zárójelenetben Nátán példázata törvénykezési példázat. Módszere az, hogy a lehető legvalósabbnak látható történeten keresztül mutassa be azt a szituációt, amelyben az illető önmaga mondja ki – még általa sem ismert érintettsége folytán saját magára – az ítéletet. Előadásmódja éppen ezért egy szándékolt

5 Már az 1Móz 3-ban – a paradicsomból való kiűzetésről szóló elbeszélésben – a bűnért való felelősségvállalás elutasítása egy mitológiai jellegű elbeszélés paradigmatis keretében kerül megvitatásra, amikor a téves viselkedésért járó felelősség áttevődik: Ádám Évát gyanúsítja meg a tiltott gyümölcs élvezetével, amelyet neki adott; Éva a kígyót teszi felelőssé, hogy az a tilalom megszegésére csábította. A saját bűnösség oka általában másban kerestetik, s ha az áthárítás nem lehetséges, a vétkes leplezni próbálja a vétket.

6 Az elbeszélés paradigmatis karakterével arra utal, miként terjed a visszautasítás, illetve a felelősség továbbadásának gyakorlata, s egyértelműsíti, hogy az ilyesmi Istennél elfogadásra nem kerülhet.

per-imitáció (Karasszon 2002, 142).⁷ Dávid Nátán felszólalását perbeszédként éli meg, melynek eseménye (és a városban egymás mellett élő gazdag és szegény képe) teljesen hétköznapi lehetett – a király, mint „felső jogi fórum” (Karasszon 2002, 142), egyáltalán nem lepődik meg a jelenet felvázolásán. Ez olyan dramaturgiai eszköz, mely a prózai szöveget is tökéletesen drámaivá teszi. A jelenet minden változtatás nélkül megállná a helyét a színpadon is.

A példázat ugyanakkor retorikailag is egy klasszikus perbeszédnek felel meg. שְׁנֵי אֲנָשִׁים הָיוּ בְּעִיר – kezdi Nátán, s az *exordium* egyben már *propositio* is (Cicero 2012, 362–371). Arról, hogy ez mégiscsak valamiféle példázat egyedül a בְּ prepozíció árulkodhat (nincs határozott névelő, tehát egy „szabadon választott” városról beszél), de az sem kifejezetten. A próféta tényközlő beszéde lenyűgöző és fölzaklató, s kiérződik a nyugtalanító mondatokból, hogy igazából nem a tudás, nem a vádaskodás és nem is a leleplező szándék táplálja azt, hanem az isteni ihletettség izzítja költőivé mindegyik szavát. Tökéletes implicit allegória: a rejtett gondolatnak, hogy a gazdag ember Dáviddal lenne azonos, nincs a szövegben lexikális nyoma, s a legnagyobb drámaírók is megirigyelhetik a lezárást, ugyanis a הִנֵּה הַכֶּזֶב אֵלָיו kifejezés (bár a szöveg modernebb változatát már szilluk zárja) retorikai értelemben egy tapintatos *interruptio*. Ebből látható, hogy Nátán akkor is úgy folytatná a vádbeszédet, hogy אֲתָה הָאֵשׁ, ha Dávid nem szólna közbe. A historikum szerzője azonban úgy írta meg ezt a magas drámai feszültségektől szikrázó dialógust, hogy Dávid közbevág, és indulatból ítéletet hirdet. Ezáltal nemcsak a szembesítés és az istenítélet lesz megsemmisítő erejű, hanem az arra adott válaszként Dávid bűnvallása is: הִטָּאתִי לַיהוָה. Dávid közbevágásával és őszinte felháborodásából fakadó ítéletével, valamint a vele szembeni istenítéletre adott válaszával a szerző azt sugallja, hogy Dávid eddig a pillanatig nem tartotta magát igazából Úriás gyilkosának. Nyilván azt, hogy אֲתָנוּ הִרְגֶתָּ בְּדֶרֶךְ בְּנֵי עֲקֹון nem véletlenül teszi hangsúlyossá a próféta. Dávid a házasságtörés bűnét elrejtette,

7 Karasszon István megjegyzi: „A 2Sám 14 szerint Jóáb úgy akarja elérni Dávidnál, hogy a testvérgyilkosság miatt száműzött Absolont hazahívják, hogy kitalál egy pert, s egy asszonyt küld be Dávidhoz, aki azt a bonyolult jogi esetet tárja a király elé, hogy egyik gyermeke megölte a másikat. A 14,7 szépen leírja, hogy a helyi bíraskodás a jognak megfelelően járt el, s a gyilkos halálbüntetését követelte. Az ügyben tehát döntésre jogosult a helyi bíróság volt, és ha egyéb bonyodalom nem lett volna, az ítéletet végre is hajtották volna. A bűnös azonban akkor a család utolsó sarja is. Ezért két, Izraelben nagy szegénység számító következménnyel kellett az ítélőbíróknak szembenéznie: vagy kihal egy család, vagy megtorlatlan marad egy testvérgyilkosság. E bonyolult esetben a király volt illetékes, különben az ügy elé sem került volna. Az elbeszélésből azt a következtetést lehet levonni, hogy a király valóban „felső jogi fórum” volt (Karasszon 2002, 142).

az pedig (miként erre egyik munkájában Noll is utal⁸), hogy ténylegesen gyilkosságot követett volna el, rejtve volt előtte. A szöveg lélektanilag is bemutatja ezt, s azt is, hogy a szenvedélyeinek újra és újra kiszolgáltatott ember miként keveredhet a titkos bűnök zsákutcájába. Témánk szempontjából a példázat (*másál*) nagy tanulsága: a személyes bűn fel nem ismerése vagy titokban tartása a mások életében könnyen lehet sebző élménnyé, s észrevétlen is terebélyesedhet úgy, hogy akár remegésben tartsa a világot. Dávid összeomlása – hasonlóan Oidipusz összeroskadásához – elborzasztja a szemlélőt, ám a könnyö-rület érzését is szétárasztja benne.

Befejezés

A felvázoltak alapján talán sikerült egyértelművé tennem, hogy a drámaelmélet tudománya nem az esztétikai filozófiák pendant-ja, ez azonban nem jelenti azt, hogy ne használna bizonyos esetekben filozófiai és esztétikai módszereket, kategóriákat. A drámai építkezés legalapvetőbb műfaji szabályai örök törvények, ám azt is kijelenthetjük – amiben még Brecht és Dürrenmatt is egyetértettek –, hogy egységes drámaépítési elv nincs. Van historikum, van drámaiság, van drámai konfliktus, s van a nyelv, mely a drámának ugyanúgy közege, mint ahogyan eszköze is. Bármennyit is tudunk ezekről, a dráma csakis műalkotás lehet. Mégpedig: heurisztikus. Éppen ezért drámaíróvá vagy dramaturggá igazi tehetség nélkül senki sem válhat. Ám a tehetség önmagában a műalkotáshoz kevés, mert aki nem ismeri a nyelvet a tenyerénél is jobban, az annak drámai erejét a színpadra írt szövegben sohasem lesz képes megjeleníteni. Egy olyan szemléletű tényleges tehetséggondozással, amely mindezekre tekintettel van, drámaírodalmunk és színházművészetünk minden bizonnyal megújulhat.

8 Három jól körülhatárolható ítélet hirdeti ki Nátán: 1. A fegyver soha nem távozik el Dávid házatól. 2. Az Úr szeme előtt fogja elvenni és szomszédjának adni feleségeit, aki fényes nappal fog velük hálni. 3. A fiú, aki Betsabének született Dávidtól bizonyosan meghal. Mindegyik ítélet egy-egy konkrét okhoz kötődik. 1. Mivel Dávid megvetette az Urat és elvette a hettita Uriás feleségét, hogy a saját felesége legyen. 2. Mivel mindezt titokban cselekedte. 3. Mivel megvetette az Urat ebben a dologban. Noll rámutat arra, hogy Dávid második bűne, Uriás meggyilkolása kétszer van említve a büntetés bejelentésének harmadik sorában, a 9. versben azonban nincs egyenesen nekiszegezve, amíg Dávid ki nem tör a 13. vers első felében. Nátán válaszából lesz teljesen kétségtelen, hogy Dávid a gyilkosságért is bűnhődni fog. Mert Nátán válasza, hogy „Az Úr is elengedte vétkeidet, nem halsz meg!”, azt jelenti, hogy az Úr nem fogja megölni Dávidot Betsabé megerőszakolásáért, a bűnért való lakolás a családját érő kihirdetett büntetés útján valósul meg, a születendő gyermek halála pedig elégtétel lesz Uriás haláláért.

Felhasznált szakirodalom:

- Almási Miklós. 1966. *Színházi dramaturgia*. Budapest: Színháztudományi Intézet.
- Alt, Albrecht. 1953. *Die Ursprünge des israelitischen Rechts*. München: CH Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Arisztotelész. 1974. *Poétika*. Budapest: Magyar Helikon Könyvkiadó.
- Assmann, Jan. 2018. *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó.
- Augustinus, Aurelius. 1987. *Vallomások*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Austin, L. John. 1990. *Tetten ért szavak*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Adamik Tamás, szerk. 2012. *Cicero összes retorikaelméleti művei*. Pozsony: Kalligram Kiadó.
- Balogh Elemér és Kerényi Imre. 1983. *Rivalda*. Szerkesztette Kardos György. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Czákó Gábor. 1987. „Belépés a történetbe.” *Vigilia* 2: 132–135.
- Dethlefsen, Thorwald. 1997. *Oidipusz, a talány megfejtője*. Budapest: Magyar Könyvklub.
- Dangelmaier, Emil. 1893. *Militär-Reichtliche und Militär-Ethische Abhandlungen*. Wien und Leipzig: Wilhelm Braumüller.
- Dietrich, Walter. 1997. *The Early Monarchy in Israel*. The Tenth Century B.C.E. Trans. Joachim Vette, Atlanta: Society of Biblical Literatur.
- Fischer-Lichte, Erika. 1984. „The Dramatic Dialogue – Oral or Literary Communication, in Schmid.” In *Semiotics of Drama and Theatre*, szerkesztette Herta, Kesteren, van Aloysius. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Fischer-Lichte, Erika. 2001. *A dráma története*. Pécs: Jelenkor Kiadó.
- Gadamer, Hans-Georg. 2001. „A platóni dialektikához.” *Kellék* 1: 18–20.
- Garsiel, Moshe. 2018. „The Book of Samuel.” *The Journal of Hebrew Scriptures* 19: 1783–1791. Jerusalem: Rubin Mass Publishers.
- Hacker Ervin. 1924. *Bevezetés a büntetőjog bölcseletébe*. Pécs: Dunántúl Könyvkiadó és Nyomda Rt.
- Heller Ágnes. 2020. *Az akarat szabadsága. Az érzelmek szerepe a műalkotások befogadásában*. Budapest: Noran Libro Kiadó.
- Horst, Friedrich. 1956. „Recht und Religion im Bereich des Alten Testaments.” *Evangelische Theologie* 1: 49–65.
- Karasszon István. 2002. *Az Ószövetség fényei*. Budapest: Mundus Magyar Egyetemi Kiadó.
- Kessler, Rainer. 2011. *Az ókori Izráel társadalma*. Budapest: Kálvin Kiadó.

- Kotte, Andreas. 2020. *Színháztörténet. Jelenségek és diskurzosok*. Budapest: Balassi Kiadó.
- Pfister, Manfred. 2001. *Das Drama*. Wien: Böhlau Verlag.
- Ratiu, Dan-Eugen. 2001. „A hermeneutika ontológiai fordulata.” *Kellék* 2: 18–20.
- Rost, Leonhard. 1982. *The Succession to the Throne of David*. Sheffield: Almond.
- Ruszt József. 1960. *Színészdramaturgia és színészmesterség*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.
- Schultz, Samuel J. 2014. *Üzen az Ószövetség*. Budapest: Keresztyén Ismeretterjesztő Alapítvány.
- Steiner, George. 2009. *Bábel után 1*. Budapest: Corvina Kiadó.
- Warning, Rainer. 1974. *Funktion und Struktur*. München: Die Ambivalenz des geistlichen Spiels.

Lukácsy György

A stílus és maga az ember

Jankovics Marcell életműve
a posztmodern korban

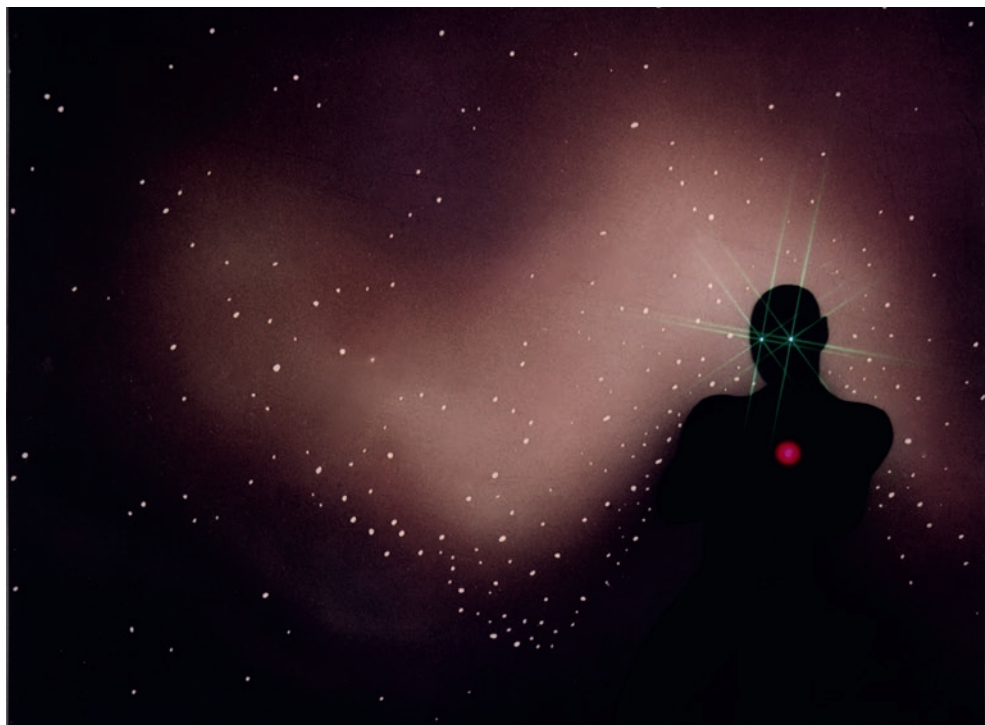
Kevés aforizmatikus megfogalmazás futott be nagyobb karriert Georges-Louis Leclerc de Buffon 1753-as akadémiai székfoglalójának címénél. „A stílus maga az ember” kijelentés – minden homályosságával együtt – különösen nyomasztó azon korban, amely túlvan az egységes stílusirányzatokon. Ha nincs korstílus, amely nagy elbeszélésként, szellemi keretként meghatározná az alkotói játékteret, a művész kínzó útelágazáshoz ér. Vagy önnön stílusából épít univerzumot (ez volna a művészet immanens jellegébe vetett hit), vagy külső kapaszkodó és megalapozás után kezd kutatni (és óhatatlanul megkérdőjelezhetővé teszi műalkotásait mindazok számára, akik e külső megalapozás lehetőségében kételkednek). Bármilyen ellentmondásosnak is tűnik, a tavaly elhunyt Jankovics Marcell életvégi, elégikus hangnemű megnyilvánulásai arra engednek következtetni, hogy ezt a művészetelméleti dilemmát – életműve általános és széleskörű elismerése ellenére – személyes belső konfliktusként élte meg.

Amikor az MMA Kiadó bemutatta az életművét összefoglaló, tanulmányokkal alátámasztott albumot, Jankovics Marcell azt fájlalta, hogy neki sosem volt stílusa. Kevesen vették komolyan ezt a kijelentést. Pedig számára igenis volt tétje, ahogyan a fajsúlyos alkotói pálya miatt elméleti jelentősége is van. Ugyanennek a panasznak korábbi kifejtése a Műcsarnokban rendezett életműkiállítása apropóján (Az Életpraxisok 2. – Jankovics Marcell című életműkiállítás 2019. december 6-án nyílt meg. Kurátorok: Fazakas Réka, Medve Mihály, szakmai tanácsadó: Szemadám György): „Nekem nincs kialakult stílusom, amelyet rá akarnék erőltetni az adott témára. Akadnak neves grafikusok, akiknek



Fotó: MTI/Oláh Tibor

a munkáiról első pillantásra megállapítható, hogy az övék. Ha végignézi a most kiállított Trianon-rajzokat, nem biztos, hogy megmondja: az én kezem munkája. Sokféleképpen rajzolok, és ez a sokféleség a »neveletlenségből« következik. Érettségivel, segédmunkásból lettem rajzfilmes, noha a felmenőim közt több képzőművész is volt. Szakmai oka is van. Beosztott rajzolóként sokféle rendező stílusához kellett igazodnom. Már gyermekkoromban jobban rajoltam az átlagnál, a Pannonhalmi Bencés Gimnáziumban rám hárultak a dekorációs feladatok, olykor illusztrációkat készítettem pap költők verseihez, de nem alakult ki stílusom egy mester keze alatt. Igen jó barátom Kő Pál, akinek a szobrai nem lehet eltéveszteni, ahogyan Melocco Miklós stílusa is egészen egyértelmű jegyeket mutat. Az én alkotói stílusom leginkább a témaválasztásban nyilvánul meg” (Seres 2021). Személyes beszélgetésünkkor a korszak két meghatározó grafikusának és illusztrátorának, Gyulai Líviusz és Kass János művészetének első látásra felismerhető stílusát hozta fel példaként – hasonló tónusban (Lukácsy 2021). Mi lehetett az oka Jankovics Marcell nyugalanságának?



1. kép. Az ember tragédiája – I. szín: A teremtés

Egy látszólagos ellentmondás, amelynek feloldására csak elméleti eszközökkel van lehetőség. S amely dilemma így foglalható össze röviden: lehet-e posztmodern egy konzervatív világnézetű alkotó? Különösen az teszi feszítővé ezt az egyszerre személyes és művészetelméleti érvényességű kérdést, hogy a konzervatív gondolkodás „hagyományosan” idegenkedik a posztmodern jelzőtől. Ennek az idegenkedésnek egy jellemző megfogalmazása Falusi Márton irodalmártól: „A posztmodern művészet tökéletesen idomul a tőlünk elidegenedett, »kihűlt közép kultúrához«, mert nem igyekszik úgy ábrázolni, hogy ráismerjünk és felülemelkedjünk rajta, hanem megcsontosodott szabályoknak rendeli alá magát, vendégszövegeket épít be, torzít el, ír újra. Nem az alapul vett klasszikus művek jelentik természetesen a »kihűlt közép kultúrát«, hanem a hagyományalkalmazás mikéntje, mely a hic et nunc kihívásaira rá se hederít, sőt gúnyt űz a hagyományból, amiért nem veszi fontolórára, hanem csupán játszadozik vele” (Falusi 2011, 62). Maga Jankovics Marcell a következőképpen próbálta feloldani ezt az ellentmondást: „Azzal együtt, hogy az

irodalmi posztmodern egyik legmeghatározóbb magyar alakjának, Esterházy Péternek a *Harmonia Caelestis* című könyvét és a szösszeneteit kifejezetten kedvelem, magamra nézve nem tartom szerencsésnek a posztmodern jelzőt. A posztmodern amúgy is amolyan világnézet lett, és ebből a szempontból számomra nem kedves. Ha magamat kellene jellemezni, szabadelvű, nemzeti, keresztény emberként írnám le a beállítottságomat. A stílus kérdéséről azonban valóban sokat gondolkozom, és rájöttem, nem az a fontos, hogy milyen grafikai eszközöket alkalmazok, hanem az a gondolat, ahogyan megközelítem a tárgyamat. Sokan mondják, hogy nem lehet eltéveszteni, ha valami magán hordozza a kezem nyomát. Az az érdekes, hogy mindez úgy jön létre, hogy nem ragaszkodom úgymond egyetlen stílushoz” (Lukácsy 2021). Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy Jankovics Marcell posztmodernnel szembeni idegenkedését és művészete posztmodern stílusjegyeinek viszonyát tisztázzam.

A gond éppen a stílus fogalmában rejlik. Ennek túlhangsúlyozása egyrészt olyan (ön)vizsgálatra vezetne bennünket, amely – mint ez fentebbi elégikus megnyilvánulásaiából is kiderül – Jankovics Marcellt is gyötörték. Másrészt a stílus fogalmával egyszerűen képtelenek vagyunk elméleti síkon megragadni Jankovics Marcell művészetének lényegi szellemi tartalmát. A stílus a műalkotás létrehozásának folyamatában és megértésében csak helyi értékén kezelve válhat érvényes fogalomná. E helyi érték meghatározásában Erwin Panofsky művészettörténeti eszmefuttatása lesz a segítségünkre, mert a reneszánszról szóló, látszólag távoli vizsgálódásában ő az, aki egy hierarchia részeként említi a stílus fogalmát, s ezzel megfosztja hegemon elméleti szerepétől. Panofsky a műalkotás befogadásának és értelmezésének szintjeiről írva hármas tagolást vezet be. Az első (preikonográfikus) szintet Panofsky stílustörténetként írja le, a másodlagos, ikonográfiai szint a típusok történetével foglalkozik, s csak ezek ismeretében jöhet létre ikonologikus vizsgálat. Feltételezésem szerint hasonlóképpen van ez az alkotói beállítottsággal is. Jankovics Marcell elméleti, művelődéstörténeti, ismeretterjesztő munkássága során elsősorban ikonográfiai szemlélettel közelít tárgyhöz. Fogalmi ikonográfiaként határozhatjuk meg közkedvelt Jelképtárát, de azt a nagyértékű sorozatot is, amely felvidéki templomok leírásának szánt (Jankovics és Méry 2020).

A Panofsky-féle hierarchia első, tulajdonképpeni felszínes síkján az ikonográfiának van szerepe. „A »gráfia« utótag a görög »graphein« = »írni« igéből származik; tisztán leíró, esetleg statisztikai módszert jelent. Az ikonográfia ennek

alapján az ábrázolások leírása és osztályozása, ahogyan az etnográfia az emberi rasszok leírása és osztályozása: korlátozott és mintegy kiszolgáló jellegű tudományterület, mely arról tudósít, hogy bizonyos témákat mikor, hol és milyen eszközökkel öltöztettek látható kifejezésbe. Röviden: az ikonográfia a műalkotás belső tartalmát alkotó mozzanatoknak csupán azzal a részével foglalkozik, melyet mindenképpen kifejezetté kell tennünk, ha azt akarjuk, hogy a mű tartalmát tagoltan és közölhető módon ragadjuk meg” (Panofsky 1984, 257). Jankovics Marcell vallomásaiból és műalkotásainak későbbi elemzéséből kiderül, miért fut zsákutcába az értelmezés, ha műveit csupán ikonográfiailag közelíti meg. (Ez az a tevékenység, amelyet nálunk kritikának hívnak, s amely a művészetre mint ikonográfiai elemek statisztikai elemzéseként, összehasonlító analízisként gyakorolnak. A műalkotás sikerültségét pedig az ikonográfiai találékonyság alapján értékelik.) Persze ez sem haszontalan tevékenység, de alkalmatlan arra, hogy megragadó erejűvé váljon, ha a Jankovics-életmű valódi sajátosságait keressük. Ennél sokkal szerencsésebb, ha a Panofsky-féle szemléletpiramis harmadik fokán, azaz csúcsán elhelyezkedő ikonológiai szemlélettel tekintünk Jankovics Marcell életművére. „Mert míg a »gráfia« utótag valamilyen leíró jellegű dolgot jelent, a »lógia« utótag – mely a »logosz«-ból származik, és »gondolat«-ot, »eszmé«-t jelent – valamilyen értelmező jellegű dolgot fejez ki” (Panofsky 1984, 257). Az ikonológiai szemléletnek persze van néhány előfeltétele. A legkézenfekvőbb, a kortárs művészetről szólva mégis a legproblemásabb: a logosz feltételezése. Az ikonográfiai gazdagság gyakran eltereli a figyelmet arról a hiányérzetről, amely abból fakad, hogy a graphein mögött nincs logosz, vagy ha van is, ez a gondolat és eszme egyszerűen üres, sekélyes, semmitmondó (dekonstruált). Jankovics Marcell esetében éppen arról van szó, hogy a graphein időnként nem eredeti, de ez vezet el bennünket ahhoz, hogy a logosz eredetiségét felismerhessük. Az ő művészetének látásmódja nem ikonografikus, hanem ikonologikus. Jankovics Marcell reflektív, szintetizáló hajlama az igazán fontos számunkra.

Ikonográfiai szinten Jankovics Marcell művészete igenis posztmodern jeleket mutat. A kritika számára közsímet, hogy Jankovics Marcell animációs rendezői alkotói eljárása sok tekintetben rokon azzal, amit a szépirodalom vendég-szöveg integrálásaként és nyelvjátékként ír le. Az idézés módja természetesen az ő esetében is külön tanulmányt érdemelne, de szempontunkból elsősorban maga az idézői attitűd az érdekes. A pálya első döntő lépését is érdemes ebben a fénytörésben szemlélni. Az életét végigkövető szellemi társ, Szema-

dám György festőművész így emlékszik erre: „1968-ban következett a nagy váltás. Az Air India. (...) Jankovics úgy kapta meg ezt a megrendelést, hogy a légitársaság művészeti vezetője Kovásznai György Átváltozások című filmjét látva, ebben a stílusban akarta elkészíttetni a reklámot, de Kovásznai nemet mondott. A stúdió vezetése – ismerve Jankovics szorgalmát, gyorsaságát, s azt a képességét, hogy a rábízott feladatot szinte *bármilyen grafikai stílusban* képes megoldani – rábízta a munkát” (Szemadám 1987, 9). (*Kiemelés tőlem* – L. Gy.) Ez a *bármilyen* természetesen elismerő jelző, ugyanakkor szándéka ellenére is kifejezi Jankovicsnak a saját stílusra vonatkozó hiányérzetét is. Közismert, hogy Jankovics Marcell első egész estés animációs filmje, a János vitéz (1973) is egy kortárs rajzfilm és zenei klip vizuális világát idézi. Jankovics Marcell a Sárga tengeralattjáró című Beatles-klip és egész estés animációs film képi megfogalmazását emeli át Petőfi Sándor elbeszélőkölteményének animá-



2. kép. Az ember tragédiája – VI. szín: Hercules a válaszüton

ciós adaptálásához. Heinz Edelman német popművész grafikai megfogalmazásmódja nem csupán vizuálisan (újszeccsessziós stílus), hanem gondolatilag is hatott Jankovicsra. Egyrészről az alsó perspektívából ábrázolt főhős mindkét esetben azt mutatja, hogy az két lábbal a földön áll (gyakorlatias, cselekvése a valóságban gyökerezik), ugyanakkor az ábrázolás horizontális irányultságú, azaz az alak a torzított perspektívának köszönhetően a függőleges (égi, transzcendens, kozmikus) tengelyre nyitott.

A hasonló idézetek sora szinte vég nélkül folytatható a Jankovics-életműből. A harminc éven át készített, *Az ember tragédiája* című opusz például vállaltan ezeknek az idézeteknek, motívumoknak a seregszemléje. „Az Édenkert ábrázolásában Henri Rousseau-hatás érvényesül, míg hangszerhasználatban kiváltéppen az impresszionista zene (Debussy, Ravel) alkalmazása markáns” (Varga 2019, 48–49). Ádám és Éva a Paradicsomból való kiűzetésük után Desmond Morris szürrealista megfogalmazásmódjához hasonlóan amolyan fénytűkör, amelynek torz képén látható az őket körülvevő valóság. A londoni szín viszont már egyértelműen ezeknek a motívumoknak a haláltánca. Puskás Ferenc, Bar-



3. kép. *Az ember tragédiája* – IX. szín: Forradalom

tók Béla és Kodály Zoltán, Marilyn Monroe, James Bond vagy Elvis Presley alakja nem pusztán megjelenik a képsorokon, de ikonográfiai idézetként tűnik fel: olyan ikonikussá vált ábrázolásban, ami elválaszthatatlan az adott személytől (pontosabban azok képben rögzült emlékeitől). De az idézet időnként nem egyszerűen hasonlóságra törekszik, nem pusztán ikonográfiai utalás kíván lenni, hanem „szó szerinti”. Jankovics Marcell Tragédiájának Mikulás-karaktere a Coca-Cola-cég reklámfigurájának másolata. Az utolsó mű, Arany János Toldi-adaptációjának vizuális forrásvidéke is meglehetően nagy terület. A Képes Krónika vagy a Nagy Lajos király korából származó Manesse-kódex mellett merít a Pinterest nevű, internetes közösségi képmegosztóból is.

Ezek a merítések a (fel)idéztől a plágiumig sok kérdést felvethetnek, de egy biztos: ez a művészi eljárás nem önnön kézjegyre, hanem külső kulturális referenciák felidézésére, és ezáltal jelentéstartalmuk mozgósítására épít. Ami egyértelműen posztmodern sajátosság. Bár ez a sajátosság Jankovics esetében nem kizárólagos, amit az életmű ékköve, a Fehérlófia (1981) című klasszikus, illetve Jankovics könyvillusztrációnak jelentős része is bizonyít. Ezek esetében ugyanis nincsenek hasonlóan feltárható vizuális idézetek vagy mintázatok, mégis érzékelhetően ugyanannak az alkotónak a keze nyomát őrzi. A Fehérlófia természetesen utal a magyar, hun és avar eredetmondák (vizuális) szimbolikájára, de ez az idézés nem önkényes, hanem a film archetipikus alakjai és mitikus cselekményszövése miatt szükségszerű. „Egyik legmagyarabb hősmesénk ez, mely e néven Berze Nagy János katalógusában önálló mesetípusként is szerepel. (...) A mese központi alakja a fehér kanca, mely csodás módon teherbe esik, és »herkulesi«: naphéroszi feladatokat végrehajtó fiú(ka)t szül” (Jankovics 2004, 91). Jankovics Marcell eljárásában az a különleges, hogy minél inkább ragaszkodik a sajátosan magyar mondavilág ikonográfiájához és szimbolikájához, annál általánosabb lesz, mert az ősi mítoszok ugyanabból a közös forrásból táplálkoznak. Hoppál Mihály etnológus, folklorista éppen ezt a közös forrásvidéket járja be a Fehérlófiáról írt, Népmese és rajzfilm című tanulmányában, amikor a Fehérlófia hazatérését az oroszországi és üzbég pusztai népek mítoszaihoz, valamint a görög mitológia motívumaihoz hasonlítja. Jellegzetes konklúziót von le a komparatív elemzése végén: „Látható, miként kapcsolódik össze az antik görögség és a keleti mondák világa egyetlen motívum segítségével. Így szól a nemzeti folklórból vett téma a nemzetköziség nyelvén, más népek fiai számára is érthetően” (Hoppál 1998, 137). Jankovics Marcell tehát egy olyan mondanépből merít, amelynek megvan a maga ikonográfiája. S ez

nem posztmodern sajátosság. Az ókori mesélő is egy közös (akár láthatatlan) ikonográfiára utalt, amikor Odüsszeuszról kezdett beszélni. Ez a közösségi aktus jelenik meg Jankovics Marcell művészetében, a művészetelméleti kihívás pedig éppen abban áll, hogy Jankovics már nem számíthatott arra, hogy ez a közös (tudás, mítosz, ikonográfia) ugyanabban az értelemben létezik a közösségben, nemzetben, mint ahogyan az benne él. Az életmű egyik legszebb feltételezése és szándéka, hogy felmutassa: ez az eredeti közös minden látszat ellenére mégiscsak létezik; a dekonstrukció képtelen sikerrel járni; a hermeneutikai látásmód mégiscsak érvényes az ironikus és a kritikai szemlélet divatjával szemben; a képzésnek (Bildung), ismeretterjesztésnek tere van; az identitásunkat nem kidolgoznunk kell vagy játszani vele, hanem felismernünk – mivel identitásunk eleve adott.

Jankovics Marcell művészetét éppen ezért csak abban az értelemben lehet posztmodernnek nevezni, hogy rá is jellemző annak klasszicizáló hajlama, vagyis az idézés által ő is kialakít egyfajta kánont. Ugyanakkor mindezt úgy teszi, ahogyan a posztmoderntől az idegen: szellemi tekintélyeket képez. Az idézés nála pedig mindig csupán helyi értékkel bír. A közösre való rámutatásban foglalja el a helyét minden idézet. Ezt a közöst nevezi Szemadám György a János vitézről beszélve törvényszerűnek, változtathatatatlannak¹ (Szemadám 1987, 23). Azaz az idézetek Jankovicsnál nem bírnak (autonóm) szervezőerővel, hanem a közös tudásnak vannak alárendelve. Panofsky konstrukciójában ez annyit tesz, hogy Jankovics legfeljebb ikonográfiai (primer) szinten tekinthető posztmodernnek. Ikonológiai, reflektív síkon azonban szemléletmódja éppen hogy nem posztmodern. Viszont ha nem az, akkor mi?

Már a posztmodern fogalmának Lyotard-i megalapozásából is kiderül, hogy Jankovics Marcell beállítottsága idegen a posztmoderntől. „Végőig leegyszerűsítve, a »posztmodernt« a nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanságként határozom meg. Ez a bizalmatlanság kétségtelenül a tudományok fejlődésének eredménye, ugyanakkor fejlődésük előfeltétele is” (Lyotard 1993, 8). Jankovics

1 vö: „A János vitéz figuráinak állandó attribútumait – »grafikai epitheton ornansait« – viszont a törvényszerűben, a változtathatatlanban kellett Jankovicsnak keresnie, s ezért talán a kabuki vagy a no színház maszkjaihoz fordult, ahol megtanulhatta, hogyan fejezhetnek ki ezek teljes belső világot. A János vitéz figuráinak arcai: mozgatott maszkok. A kommunikatív figyelmünk kiterjedését leginkább imitáló játékfilmek sok premier plánjához képest a rajzfilmben az arckifejezések, az arcjáték szerepe a minimálisra zsugorodik. Ez természetesen ismét felveti a cselekménnyel való érzelmi azonosulás lehetőségének kérdését. Ezt a nehéz problémát a János vitéz expresszivitása oldja meg. Az érzelmek nemcsak az arcon, de az egész képkockán szétáradnak. Ha a főhős bánatos, akkor minden szín bánatos lesz, ha derűs, akkor minden felderül” (Szemadám 1987, 23).



4. kép. Az ember tragédiája – X. szín: Több fényt

Marcell mindig a nagy elbeszélésre támaszkodott, még ha ez az elbeszéléske-
ret (világnézet) nehezen körvonalazható is.

Önmagát kultúrkeresztényként határozta meg: „hívő vagyok anyám méhé-
től fogva”, de hitbéli meggyőződése nem illeszthető az intézményesült – s sze-
rinte kisiklott – kereszténység egyetlen felekezeti rendszerébe sem. Gnoszti-
kus, univerzalista hite azonban sem nem forradalmi, sem nem lázadó: inkább
kétkelő² (Jankovics 1996, 198–237). Vagy küzdelmes: a Szent László-le-
genda falképeken őrzött történetéről írt könyve is ezt a harcot dolgozza fel.
Szent László és a kun vitéz összecsapása magyar történelmi példázat, ami-
nek egyben asztrológiai magyarázata is van, de a legfontosabb, hogy belső
lelki küzdelem is. A keresztény és pogány világ összecsapása az emberi lélek-

² Az életmű talán legszemélyesebb hangvételű tanulmánya a zsidó-keresztény kultúrkör, a vallási cselekvés
határhelyezeteit vizsgálja. A vallásban megjelenő humor, szexuális kényszerképzetek, komplexusok, elfojtások
funkcióját mutatja be egészen a tiltott határátlépésekig, vagyis a blaszfémiaig (vö: Jankovics 1996, 198–237).

ben, sajátos végkicsengéssel. Jankovics Marcell ugyanis pesszimista. Számára a legenda nem Szent László győzelmével ér véget, hanem a létfelejtéssel: „Ez lett a legendafreskók sorsa. Levakolták őket, vagy az átépítések során tűntek el évszázadokra a hívek szeme elől” (Jankovics 1987, 91). Ami Jankovics Marcell hitvallásából a művészetére vonatkoztatva fontos lehet, hogy a vallások – legyen az a kereszténység vagy a kínai tao – ugyanazt az etikai alapállást nyilatkoztatják ki: „A technikai fejlődés távolítja el az embert attól az alázattól, ami szükséges lenne a világban való helyes magatartáshoz és cselekvéshez. (...) Ezért az ember legfőbb bűne, amit elkövethet önmaga és a világ ellen, hogy nem fogadja el a világ kézenfekvő törvényszerűségeit, és megpróbálja ráerőltetni a saját akarátát a világra. Olyan ez, mintha az ember Isten fölé akarna emelkedni” (Kovács 2001, 14). Jankovics Marcell művészetében ez a világnézet a kozmikus rend felé való mozgásban mutatkozik meg.

A Magyar népmesék sorozattól a János vitézen át a Fehérlófiáig olyan figurákat alkot, akiknek érzései, szándékai nemcsak kivetülnek, hanem a mozgás



5. kép. Az ember tragédiája – XI. szín: Ó Fortuna!

(animáció) révén túllépnek kontúrjaikon, vagyis alakváltozásuk transzcendens. A harag lángjai rendre túllépnek az alakon, az érzékiség jegyei is átlépnek a karakter körvonalain, s így válnak szerelemmé. A mandalára emlékeztető kompozíciók minduntalan átlépnek a képhatáron, de a legjellemzőbb megjelölés: a Nap is örök és dinamikus túlsordulásban van. Jankovics Marcell nemcsak kötetet szentelt a Nap mitikus vonatkozásai bemutatásának, hanem ez világlátásának kozmikus üzenete: nem pusztán mitikus beállításaiban (Magyar népmesék, Fehérlófia), hanem látszólag profán történeteiben is ott a Napba öltözött törvény. Nála még Arany János hőse is naphérosz: „A Toldi mítoszi alapja, mondai köntösben, mesemotívumokkal gazdagítva kiejlik a többi »történeti réteg« alól. Hősünk alakja egyetemes naphéroszi vonásokat visel: Sámsonét (akire a költő a Harmadik énekben külön hivatkozik), Héraklészt, a népmesei Erős Jánosét, Kullervóét a Kalevalából. Erre a mítoszi alapra utal a hős természetfeletti erején és vad természetén túl a 12-es fölosztás, továbbá, hogy táltos küzdelmet vív bikával, hogy egyszer viharistenhez, másszor a nevezett mitikus állathoz hasonló” (Jankovics 2018, 19). Idegen volna mindez a keresztény hittől? Aligha. Ennek a szemléletmódnak van előzménye.

A középkor még nem ismerhette az animációt, de az építészet ugyanezt a gondolatot fejezte ki a templomok keletre tájolásával. A hajnalban felkelő Nap fénye a feltámadás jeleként a szentély felől világította be a templomot, ami által a fény a falakon látható freskókat beragyogva egy történetet mondott el. Így alkotott meg az építő egy sajátos fénydramaturgiát. A szent épületet nem a tájhoz vagy a környezethez, hanem a kozmoszhoz igazította. Nem a templomot krisztianizálták, hanem abban hittek, hogy a tér eleve krisztianizálva van, már „csak” be kell rendezni. Innen nézve talán nem is annyira különös, miért vonzódott Jankovics Marcell annyira a felvidéki gótikus templomok szárnyas oltáraihoz. Ezt a középkori szemléletet Jankovics Marcell ösztönösen ültette át kora jellegzetes művészetének világába. Ezért a művészi vágyáért volt nehezen besorolható. Alkotói eszközeiben, stílusában lehetett posztmodern, emberi minőségében, Isten megvilágosító fényét kereső tekintetében egyáltalán nem volt az. Ez a gondolat köti össze ezt a látszólag széttartó életművet, amely egyszerre volt egy ismeretterjesztőé, művelődéstörténészé, pedagógusé (Jankovics 2015, 2019), kultúrpolitikusé (Jankovics Marcell 2003-tól a Fidesz kulturális bizottságának elnökségi tagja, 2010–2011-ig a Nemzeti Kulturális Alap elnöke, 2020-tól a Magyar Művészeti Akadémia tiszteletbeli elnöke), közgondolkodóé, de elsősorban: művészé. Korunk a szerepekben hisz, nem a teljes életben és

a küldetésben. Életvégi megnyilatkozásai alapján mintha maga Jankovics Marcell is elbizonytalanodott volna, érdemes volt-e ennyi szerepet eljátszania. Így győzködte magát: „Ha mindazt megcsináltam volna, amit nem csináltam meg, akkor nem tudtam volna megcsinálni, amit megcsináltam” (Fejérvári 2009, 9). A tettei helyette és a mi javunkra is beszélnek – és az Ő nagyobb dicsőségére.



6. kép. Az ember tragédiája – XIII. szín: Az űr

Felhasznált szakirodalom

- Falusi Márton. 2011. „Esszé a fáról, amelyik csak fa akar lenni.” *Hitel* 2: 54–68.
- Fejérvári Gergely, szerk. 2009. *Jankovics Marcell*. Budapest: MMA Kiadó.
- Hoppál Mihály. 1998. „Népmese és rajzfilm.” In *Folklór és közösség*, szerkesztette Hoppál Mihály, 137. Budapest: Széphalom Könyvműhely.
- Jankovics Marcell. 1996. „Kényszercselekvés és szabad akarat – Vallás és kényszer.” In *Ahol a madár se jár*, szerkesztette Jankovics Marcell, 198–237. Budapest: Pontifex Kiadó.
- Jankovics Marcell. 1987. *Csillagok között fényességes csillag*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó.
- Jankovics Marcell. 1996. *A Nap könyve*. Budapest: Csokonai Kiadó.
- Jankovics Marcell. 2018. „A Toldi rajzfilmen.” *Magyar Művészet* 2: 16–23.
- Jankovics Marcell. 2019. „A vizuális nevelésről.” *Magyar Művészet* 1: 9–17.
- Jankovics Marcell. 2019. „Az új Nemzeti alaptantervről.” *Magyar Művészet* 3: 4–7.
- Jankovics Marcell és Méry Gábor. 2000. *Felvidéki gótikus templomok. I–XII.* albumsorozat. Budapest: Méry Ratio Kiadó.
- Jankovics Marcell. 2004. „A fehér ló mondája.” In *A szarvas könyve*, 91. Debrecen: Csokonai Kiadó.
- Jankovics Marcell. 2015. „Ha nem halunk bele, nem volt semmi értelme.” Seres Gerda interjúja. *Kultúra.hu*, május 28. Megtekintve 2021. augusztus 8-án. <https://kultura.hu/ha-nem-halunk-bele-nem-volt-semmi-ertelme/>.
- Jankovics Marcell. Küzdők, naphéroszok, alkimisták. Lukácsy György interjúja. *Filmvilág*, 2021/3. https://filmvilag.blog.hu/2021/05/31/beszelgetes_jankovics_marcellel. Megtekintve 2021. augusztus 9-én.
- Kovács Zsolt. 2001. *Hívő vagyok anyám méhétől fogva*. Budapest: Kairosz Kiadó.
- Lyotard, Jean-François. 1983. „A posztmodern állapot.” In *A posztmodern állapot*, szerkesztette Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard és Richard Rorty, 8. Budapest: Századvég Kiadó.
- Panofsky, Erwin. 1984. „Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába.” In *A jelentés a vizuális művészetekben*, 252–274. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Szemadám György. 1987. *Jankovics Marcell*. Budapest: Corvina Kiadó.
- Varga Zoltán. 2019. „Sziszfusz a csúcson – Jankovics Marcell animációs filmjei.” In *Jankovics Marcell*, szerkesztette Fejérvári Gergely, 48–49. Budapest: MMA Kiadó.

Veress Ferenc

A csillag nyomában

Betlehem és szakrális dráma a középkortól a barokkig¹

A Rómában élő irodalomtörténész, Szauder József esszékötetében érdekes írást tett közzé, amelyben megfigyeléseit írta le az 1970-es években látott betlehemekkel kapcsolatosan. Karácsonykor – írja – a Piazza Navona antik eredetű, tektonőformájú tere „világszínpaddá” lényegül át. Csupán ilyenkor képzelhető el igazán, milyen lehetett az évszázadokkal azelőtti színes, piaci népforgatag, amely a teret benépesítette. Az árusok bódéit megtöltik a mindenféle tarka bábuk, a betlehemek szereplői: „Íme a harmadik, kisebb színpad, mely tartalmasan béleli a másodikat, a bódék vonulatát, mely viszont az urbanisztikai színpadra rímel” (Szauder 1977, 338). A gyermek Jézus bölcsője köré az egész világ összesereglik: nem csupán a szent szülők, József és Mária, a jászolra meletget lehelő szamár és ökör, hanem a pásztorok és a keletről jövő három mágus révén az egész emberiség.

Amennyiben szeretnénk megtalálni a betlehem műfajának eredetét, azt a kereszténység gyökereinél kell keresnünk. Nagy Konstantin császár 313. évi milánói edictumát követően nagyszabású építkezések kezdődtek a Szentföldön, ekkor rakták le a betlehemi Jézus születése-bazilika alapjait is. A születés helye, a barlang fölé emelt nyolcszög alaprajzú kegyhelyhez hosszanti elrendezésű bazilikát toldottak hozzá, ehhez pedig oszlopos csarnokkal körülvett udvar tartozott, az idelátogató zarándokok pihenőhelyeként (Krautheimer 1963, 36).

A Jézus életének színhelyei iránt feléledő érdeklődés számos zarándokot indított szentföldi utazásra. Élményeikről tanúskodik Szent Jeromos egyházatyja egyik levele, amelyben érzékletesen beszámolt útítársának, az előkelő

¹ A szerző kutatásait az NKFIH PD 18, 128219 számú pályázata tette lehetővé.

Paulának a lelkiállapotáról: „Innen az Üdvözítő barlangjába lépett be, s látta a Szűz szállását és az istállót, ahol »az ökör megismerte alkotóját és a számár urának jászolát« (Iz 32,20) (...) Fülemlatára megesküdt, hogy a hit szemével látta a jászolban a pólyába takart, gögicsélő kisdedet, az Istent imádó bölcseket, a fent ragyogó csillagot, a szűzi anyát, a szorgos nevelőapát, valamint az éjszakában azért érkező pásztorokat, hogy meglássák az Igét, aki emberré lett (...) Örömkönnyekek között így beszélt: »Üdvöz légy Betlehem, kenyér háza, amelyben az a kenyér született, mely a mennyből szállott alá.«” (Jeromos, 2005, 116–117).

A középkor során nem csökkent, sőt, nőttön-nőtt az érdeklődés a betlehemi szent hely iránt, amelyhez újabb legendák fűződtek. A magyar ferences barát, Pécsváradi Gábor szentföldi útinaplója (1519) megemlíti a kegyes legendát, amely úgy tartotta, hogy Szent Jeromos teste visszatért a Cirill konstantinápolyi pátriárka által épített oltárból a sírhelyére, majd a pátriárkának álmában megjelenve a következőket mondta: „Hadd maradjak az eredeti helyemen, mivel az elkövetkező időkben a pogányok úgyis elfoglalják a Szentföldet, és akkor testemet Rómába szállítják” (Holl 1983, 153).

Szent Jeromos hamvait valóban Rómában temették újra a 12. század végén; teste a Santa Maria Maggiore bazilikában kapott helyet, annak a kápolnának a közelében, amelyben a betlehemi jászol ereklyéjét őrizték. Az ereklye már a VII. századtól kimutatható Rómában, s igen korai lehet az a szertartás is, amelynek során a pápa a karácsonyi szentmisében az szentostyát a jászol-ereklyére helyezte (Young 1933, 25). Ily módon kapcsolódott össze a liturgiában a betlehemi jászol az eucharisztikus átváltoztatással, Krisztus testének csodálatos átlényegülésével.

A liturgia során, a felajánlásban a hívek a keleti mágusok gesztusát ismételték meg: ajándékokat hoztak az oltárhoz, amelyek felett a pap hálaimát mondott. Ebből a felajánlásból fejlődött ki a Háromkirályok liturgikus előadása, amelynek szép példája a győri Hartvik püspök szertartáskönyvében megőrzött *Tractus stellae* című játék (11. sz.). A liturgikus dráma a következőképpen adja elő a mágusok hódolatát: 1. Processzió: a bölcsek bevonulása a sekrestyéből. 2. Stáció: találkozás a főoltárnál, ahol felveszik az ajándékokat. 3. Processzió: áthaladva a szentély-kóruson, a főhajó közepén elhelyezett (jeruzsálemi) Heródes-trónig vonulnak. 4. Stáció: Heródes fogadja a mágusokat. 5. Processzió: Betlehembe vonulás, a csillag megpillantása. 6. Stáció: a jászolnál (ez a hely-

Fotó: Magyar Építészeti Múzeum – Műemléki Dokumentációs Központ



1. kép. Háromkirályok imádása. Pécs, székesegyház

szín valószínűleg egy Mária-szobor lehetett) átadják ajándékukat a kisednek.
7. Processzió: a mágusok kivonulása (Karsai 1938, 54).

Dercsényi Dezső művészettörténész összekapcsolta a győri liturgikus dráma szövegét a pécsi székesegyház altemplomi lejáróinak domborműveivel (1170–1180 k.). A pécsi altemplom déli lejárójának ábrázolásai gazdag részletességgel mutatják be a három napkeleti bölcs hódolatát Mária trónusa előtt, párbeszédüket Heródesssel, valamint álmukat, amelynek nyomán más úton tértek vissza hazájukba, mint amelyen érkeztek. (1. kép) A háromkirályok által viselt tarisznya a zarándokok attribútuma volt, amelyre útjuk előtt áldást kértek az egyháztól és amelyet később, zarándokútjuk befejeztével hálából egy templomnak ajánlhattak fel (Dercsényi 1950, 93).

A pécsi domborművek készülésével egyidőben Barbarossa Frigyes császár a három napkeleti bölcs ereklyéjét Milánóból Kölnbe vitette (1164). Itt díszes ereklyetartó készült a három koponya-ereklye számára, amelyet számos zarán-

dok keresett fel a középkor folyamán. A magyarok kölni zarándoklatairól különösen részletes beszámolókkal rendelkezünk. Bálint Sándor szerint a májusban érkező magyar zarándokok a város vendégeként hat hétig tartózkodtak Kölnben. Miután átkeltek a Hahnentor nevű városi kapun, imádkozva és énekelve a székesegyházba vonultak, ahol a férfiak megszólaltatták a nagyharangot, a háromkirályok ereklyéinek pedig gyertyákat ajánlottak fel. A háromkirályok nevét az útrakelők fáradás ellen a térdükre kötötték, nyakukban érmet viseltek a tiszteletükre (Bálint 1989, 141–142).

A karácsonyi ünnepkör fejlődésében, gazdagodásában minden bizonnyal új szint jelentett a ferences spiritualitás. Assisi Szent Ferenc életének legendájában olvasható a grecciói vár kápolnájában történt csoda. 1223 karácsonyán a szent kérésére a grecciói kápolna oltárához jászolt helyeztek, benne a gyermek Jézus képmásával. A „jászol fölött” bemutatott szentmise során a résztvevők számára megelevenedett a gyermek Jézus, Szent Ferenc pedig a lelkeket megérintő beszédben tanúskodott a Megváltó születéséről. Celanói Tamás, a legenda szerzője felismerte a szent tettének jelentőségét: „Mert lám, a kised Jézus sokak szívében egészen feledésbe merült; most ellenben Isten kegyelméből szolgájának, Szent Ferencnek a segítségével megint életre támadt, és kitörölhetetlenül mélyen belevésődött az emberek emlékezetébe” (Celanói 1996, 90–93).

A grecciói csoda bekerült Szent Ferenc életének „kanonikus” eseményei közé, így Giotto di Bondone is megörökítette azt az assisi bazilika freskó-sorozatában (1297 k.). Giotto freskója részletesen ábrázolja a templom apszis-



2. kép. Giotto di Bondone: A grecciói csoda. Assisi, bazilika

Fotó: Veress Ferenc



3. kép. Arnolfo di Cambio: Betlehem. Róma, Santa Maria Maggiore-bazilika

sát, a szentélyrekesztő építményét, az oltár fölé magasodó, oszlopos baldachint. (2. kép) A szertartáson résztvevők arca-gesztusai megindultságot tükröznek: a kíváncsi asszonyok nem léphetik át a szentélyrekesztő ajtaját, amely mögött csupán a papság tartózkodott, világiak kivételes esetben. Giotto mégis fontosnak tartotta megörökíteni a világiak tanúskodását is, így tudta hitelesen tolmácsolni Szent Ferenc tettének egyetemes jelentőségét.

Giotto kortársa, a szobrász Arnolfo di Cambio éppen az assisi freskókkal egyidőben faragta ki IV. Miklós pápa megrendelésére a római Santa Maria Maggiore bazilika betlehemét. A pápa maga is Szent Ferenc rendjéből származott, gazdag adományai lehetővé tették az assisi és a római bazilikák díszítését. Rekonstrukciók alapján az Arnolfo római szoborcsportját befoglaló fülke ívét két próféta alakja keretezte; bal oldalt Szent József állt, jobb oldalt pedig két, útközben beszélgető király. (3. kép) A csoport középpontjában Szűz Mária (mára elveszett) alakja foglalt helyet, az előtte térdelő idős mágus alakjával. Az együttest balra az ökor és a szamár jászol fölé hajló feje egészítette ki. Arnolfo szoborcsportja a mozgó és helyzetét változtató látogató, vagy zarándok számára

tárult fel minden oldaláról, tehát úgy is értelmezhető, mint *sacra rappresentazione*, azaz szent előadás (Pomarici 1988, 155–174).

A ferences lelkiségnek bizonyosan szerepe volt abban, hogy a betlehemek lassanként a templomok és a módosabb itáliai otthonok állandó vagy időszakos tartozékává váltak. A téma kiváló ismerője, Rudolf Berliner úgy vélte, hogy aki betlehemet készíttetett az mintegy maga előtt szeretne látni a születés csodáját úgy, hogy annak ő maga is a részesévé válhasson (Berliner 1946, 1953). Számos példát idézhetünk ennek a jelenségnek az illusztrálására a legkülönbözőbb műfajokból. Egy burgundiai mészko-szoborcsoporton például láthatjuk, amint az idős Szent József a ruháját szárítja a tűznél (Forsyth 1989, 117–126). A fiatal Szűz Mária a bölcsőnél térdel, amelynek oldala finom, gótikus mérművekkel kidolgozott, de a gyermek Jézus mégsem ebben, hanem a jászolban fekszik. (4. kép) Fejénél az ökör és a szamár melegíti, lábánál angyal tartja a pólyát; a romos falakon át bekandikálnak a kíváncsi pásztorok és angyalok. Derűs és harmonikus kép, illik a karácsony ünnepéhez, a vidámsághoz, melyet az emberek ekkor átéltek.



Fotó: Metropolitan Museum of Art, New York

4. kép. Burgundiai szobrász: Betlehem. New York, Metropolitan Museum of Art

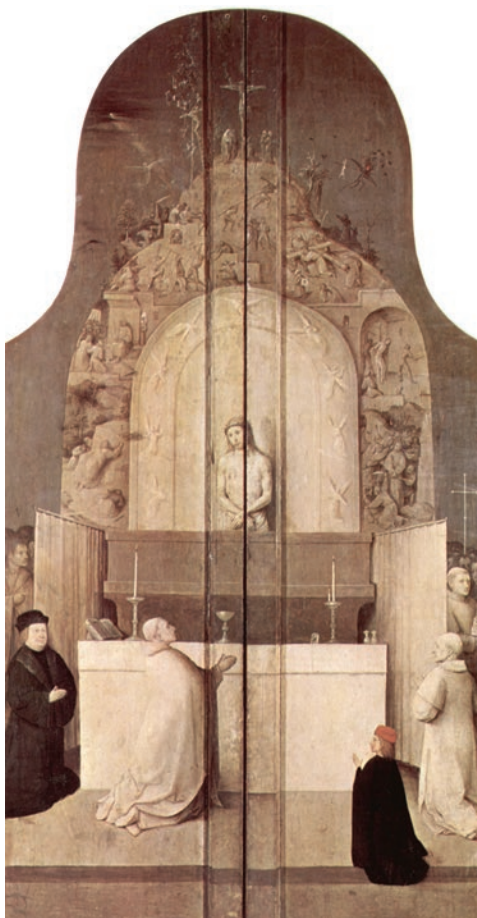


5. kép. Hugo van der Goes: Pásztorok imádása. A Portinari-oltár középtáblája. Firenze, Uffizi Képtár

Burgundia és Itália között a kereskedők teremtettek kapcsolatot, akik utazásaik során a háromkirályokat választották pártfogóiknak. Tommaso Portinari és Francesco Sassetti megbízást adott a korban ismert, legjobb művészeknek a Pásztorok imádása-téma megfestésére, háttérben a királyok menetével. Választásukban szerepe lehetett a Medici-család által támogatott firenzei szokásnak, hogy Vízkereszt ünnepét fényes menettel tegyék emlékezetessé a város utcáin. A Compagna de' Magi (a Háromkirályok-testvériség) által szervezett felvonulás a Piazza della Signorián felépített Heródes-palotától a Convento di San Marco domonkos kolostor elé vonult, hogy lerója tiszteletét Szűz Mária előtt (Hatfield 1970, 146). Az ekkor kifejtett pompáról, díszes kosztümökről leginkább Benozzo Gozzoli freskója tanúskodik a firenzei Palazzo Medici kápolnájának falán.

A Tommaso Portinari firenzei bankár és kereskedő által megrendelt Portinari-oltár ma a firenzei Uffizi-ben látható (1476 k.). A kép mestere, Hugo van der Goes a szentmise szakrális aurájával és szimbolikájával vette körül a születés jelenetét. (5. kép) A kép középpontjában Szűz Mária törekeny alakja áll, amint a földön fekvő gyermekét imádja. A búzagalász-köteg, amelyen a gyermek fekszik megismétlődik az előtérben, nyilvánvalóvá téve az eucharisztikus üzenetet. A Máriát övező tér szent hely, József levetett saruja is erről árulkodik, a körben térdeplő angyalok pedig miseruhát viselnek (Panofsky 1953, 333). Leginkább a három pásztor érzelmekben gazdag arkifejezése rendíti meg a nézőt. Hugo van der Goes valószínűleg a németalföldi reformirányzat, a devotio moderna hatása alatt állt, amely arra tanította követőit, hogy gondolatban képzeljék maguk elé és szívükben éljék át az olvasott evangélium egy-egy részletét (Ridderbos 1990, 137–152). A három pásztor arkifejezését úgy is értelmezhetjük tehát, mint a szent esemény átélésének három különböző módját; gesztusaik, arkifejezésük azt tanúsítja, hogy a festőt érdekelték a lélekben történő rezdülések.

Hieronymus Bosch madridi triptichonján összekapcsolta egymással Nagy Szent Gergely pápa miséjét és a Királyok imádását (1495). Az triptychon külső tábláin monokróm jelenet látható: a pápa a fehér abrosszal letakart oltár előtt térdel. (6. kép) Az oltáron gyertyatartókban gyertyák égnek, balra kinyitott misszálé, jobbra ampolnák (edényké a víz és a bor számára), középen kehely. Lehetséges, hogy az átváltoztatás (transzszubsztanciáció) pillanatát ábrázolja a kép, amikor a hagyomány szerint maga Krisztus jelent meg a pápának. A cso-



Fotó: Veress Ferenc

6. kép. Hieronymus Bosch: Bronchorst-triptychon. Madrid, Prado

dának a képen nincsenek nyilvánvaló tanúi, az alakok többsége a behúzott függönyök mögött várakozik.

A függönynek a középkori oltárokon elsősorban gyakorlati szerepe volt: a papot védte a kíváncsiskodók tekintetétől, intim teret hozott létre a mise bemutatásához (Braun 1924, 135). Mindez azonban nem zárja ki a függöny allegorikus értelmezését, illetve szerepét a liturgikus dráma során. A Háromkirályok hódolatát bemutató középkori misztériumjátékokban találunk utalást a függöny használatára, félrevonására abban a pillanatban, amikor a mágusok megpillantották a Szent Családot a barlangban. Egy 14. századi, roueni dráma utasítása például kifejezetten említi a függönyt: „Akkor két, dalmatikát viselő [személy] széthúzza a függönyt mondja: »Íme, itt a gyermek, akit kerestek; siessetek imádni őt, hiszen ő a világ Megváltója« (Young 1933, 44). Tudjuk, hogy a misztériumjátékokban a függönyöket tartó szereplők, a festaiuolók vezették be a darabot, annak során pedig közvetítettek a nézők és az előadók között (Baxandall 1986, 81–82). Hugo van der Goes berlini, pásztorok imádását ábrázoló oltárképén két próféta, Izaiás és Habakuk tartja a függönyt, hiszen ők megjövendölték a Messiás születését.

Bosch madridi triptichonján a függönynek valószínűleg mélyebb értelme van, a devotio moderna tanításával összhangban, amely megkülönböztette egymástól a testi, a spirituális és az intellektuális látást (Williamson 2013, 12–13). A képeket Gert Groote ugyan a hit hatékony támaszaiként értékelte, amennyiben a lélekben a kívánt érzelmeket felidézik, mégsem tartotta jónak, ha valaki érzékeinek a foglya marad. Többre becsülte az intellektuális látást, amely már nem képekben gondolkodik, hanem elszakad ezektől, bár tudatában volt annak, hogy a hétköznapi ember erre a szintre csupán kivételes esetben juthat el. Az átlagembertől ezért a devotio moderna teológusa inkább aktív, érzelm-gazdag viszonyulást várt el, amely áthatja mindennapi tevékenységét, talán erre utal a pásztorok elragadtatott odaadása Hugo van der Goes képein (Ridderbos 1990, 137–152). Bosch oltárképén a függöny az embereket mint az érzékek világának rabjait elválasztja attól a spirituális világtól, amelyben az eucharisztikus csoda történik. Bár a várakozók közvetlenül nem lehetnek részesei, tanúi a csodának, hitük segítségével felfoghatják annak értelmét.

Boschnak a látásról vallott filozófiája nyilvánul meg a madridi oltár belső tábláin is, ahol a királyok imádásának jelenete tárul elénk. (7. kép) Mária és gyermeke egy különös gonddal és részletességgel ábrázolt, romos kunyhóban foglal helyet. A három mágus hódolatteljes alakja mögött, az ajtón furcsa alakok



Fotó: Veress Ferenc

7. kép. Hieronymus Bosch: Bronchorst-triptychon. Madrid, Prado

tekintenek be, közülük a különleges fejdísz viselő uralkodóban a kutatás Heródest fedezte fel (Falkenburg 2007, 178–206). Heródes nem hitt Jézus születésében, nem ismerte fel benne a Messiást, ezért tekintete, miként a kísérőié is, a semmibe vesző, nincs konkrét célja vagy tárgya. Ezzel szemben a kunyhó résein át jobboldalt betekintő pásztor tekintete arról árulkodik, hogy az ő esetében igazi látásról van szó: felismeri a Messiást, megrendül és hisz benne. Amint a 13. században a ferences lelkiség, a 15. században a devotio moderna tette lehetővé a hívő ember megújulását és ebben a képeknek is nagy szerepe volt.

A 16. század elején a konfraternitások (testvériségek) kezdeményezték a hitélet reformját, amelyet Firenzében a tragikus sorsú domonkos prédikátor, Girolamo Savonarola képviselt. 1517-ben, a teatinus rend alapítója, San Gaetano da Thiene a római Santa Maria Maggiore-bazilika Születés-kápolnája előtt tér-

delve imádkozott, amikor megjelent neki Szűz Mária, a gyermek Jézust tartva a karján. A kápolna közelében nyugvó egyházatya, Szent Jeromos szintén „jelen volt,” arra biztatva Gaetanót, hogy lépjen közelebb Máriához, majd amikor ez megtörtént, a Szűz a szent karjába tette a Gyermekeket (Ostrow 1996, 46). A történet jelképes üzenete figyelemre méltó: a katolikus megújulás egyik fontos szerzetesrendjének az alapítója éppen a Santa Maria Maggiore Születés-kápolnája közelében nyert spirituális erőforrásra. A teatinus-rend a jezsuitákkal versengve, az Il Gesù szomszédságában építette fel templomát, a Sant’Andrea della Vallét, amelynek építészeti kialakítása még a jezsuita templomét is túlszárnyalta, például a monumentális kupola hatásában.

A ferences pápa, V. Sixtus minden bizonnyal Assisi Szent Ferenc grecciói jászolát követte, amikor a Santa Maria Maggiorében saját kápolnáját kialakította építészével, Carlo Fontanával. V. Sixtus kápolnájának középpontjában új környezetbe kerültek a középkori születés-kápolna darabjai, amelyek fölé díszes, angyalok hordozta tabernákulum-szekrény emelkedett (1589), Bastiano Torrigiano és Lodovico del Duca munkája (Guinno-met 2017, 101–103). Az ereklyekápolna fölött lebegő tabernákulum-szekrény állandó kapcsolatot teremtett a megtestesülés misztériuma és a szentmisében történő átváltoztatás (transzszubsztanciáció) között, amelynek révén Krisztus folyamatosan jelen van a hívők közösségében és a szakrális térben. (8. kép)



8. kép. Lodovico del Duca: Tabernákulum. Santa Maria Maggiore-bazilika

Fotó: Veress Ferenc

A katolikus megújulás különleges alakja volt a Rómában élő, firenzei származású Néri Szent Fülöp. Fülöp laikusokból és egyháziakból álló közössége, az „oratórium” eredetileg a római San Girolamo della Carità templom mellett alakult, s csupán később költözött a Santa Maria in Vallicellába. Fülöp 1534 körül érkezett Rómába és talán nem véletlen, hogy a spirituális megújulás helyszínét számára is Szent Jeromos egykori lakóháza helyén épült templom jelentette. Fülöpre döntő hatással volt a San Girolamóban működő Confraternita della Carità, amelyet 1524-ben ismertek el és főként a szegényekről, árvákról, özvegyekről, a börtönben raboskodókról, halálraítéltekről való gondoskodást tekintette feladatának (Türks 2004, 74).

Fülöp közösségének összejöveteléről tanítványa, az egyháztörténész Cesare Baronio mint a korakeresztény időkhöz való visszatérésről számolt be (1557): „Aki ellátogatott a fentebb megnevezett helyre, egy vallásos összejövetelen találta magát, aminek a lényege a következő volt: az elmélyült imádság után valamelyik testvér az egyik szent könyvből felolvasott egy szakaszt, majd az atya – aki az egész szervezetnek vezetője volt – beszélt az elhangzottakról. Magyarázatot fűzött a szövegben leírtakhoz, mintegy segített megérteni azt. A hallgatóság lenyűgözve leste szavait. Arra is volt lehetőség, hogy valamelyik résztvevő saját véleményét is hozzáfűzze a témához. (...) Ezt követően – egy kisebb emelvényen – valamelyik szent életének bizonyos mozzanatait mutatták be. Maga ez előadó egy szót sem szólt. Előadása után részletek hangzottak el az Evangéliumból, vagy az atyák tanításait hallgatták a résztvevők. (...) Az egésznek olyan volt a hangulata, mintha az apostolkodás kezdeti, szép időszaka tért volna vissza.” Az összejövetelhez és előadásokhoz a pápai karnagy, Giovanni Pierluigi da Palestrina komponált motettákat (Türks 2004, 180).

Mivel Néri Szent Fülöp az utca emberét szólította meg közvetlen módon, a kutatás párhuzamot vont közte és a barokk festészet egyik legnagyobb alakja, Michelangelo Merisi da Caravaggio között (Friedlaender 1955, 123). Caravaggio festészete a hétköznapi valóságból indult ki, erről tanúskodik a Messina város szenátusának megrendelésére, a kapucinusok templomába festett Pásztorok imádása című képe (1609). A jelenet realizmusa meghökkentő: egyszerű, deszkafalú pajtában, a földön ülve látjuk Máriát, amint a jászolnak támaszkodva ölében tartja gyermekét. A jászolból békésen szénázgat a háttérben álló szamár és ökör. Máriát és gyermekét térden állva csodálja két, különböző életkorú férfi, a harmadik társuk mögöttük állva, botjára támaszkodva szemléli a jelenetet. (9. kép) A pásztorok arckifejezésének, gesztusainak jellemzése elmélyültségről

tesz tanúságot – hasonlóan Hugo van der Goes Portinari-oltárához. Életkoruk különböző: egyikük – kopasz, már idősödő férfi – kezét széttárja a kisedet fölött; tőle jobbra a fiatalabb, félig meztelen férfi imára teszi össze a kezét. A hozzánk közelebb ülő, palástjába burkolózó Szent József (személyét dicsfénye alapján azonosíthatjuk) megfáradt, idős embernek tűnik, akiben mindazonáltal gazdag spirituális élet parázslík. A környezet hangsúlyozott kopársága, az előtér csodálatosan megfestett utazókosarával és ácsszerszámaival a születés csodáját hétköznapien tapinthatóvá, valóságossá teszik (Chiesa 1997, 101).

Fotó: Veress Ferenc



9. kép. Caravaggio: Pásztorok imádása.
Messina, Museo Nazionale

Néri Szent Fülöp és Caravaggio nélkül aligha érthetjük meg, hogyan alakult ki az új stílus, a barokk és hogyan vált egész Európát meghódító áramlattá. Az itáliai Emilia-Romagna tartományban már a 16. század elején jelentkezik a fokozott valóságűség Antonio Begarelli (1499 k. –1565) sokalakos, színpadszerű terrakotta szoborcsoportjaiban, így például a modenai székesegyház Pásztorok imádása-jelenetében (1526–1527).

A következő évszázad elején készült Hans Degler munkája, az augsburgi Szent Ulrich és Afra plébániatemplom három hatalmas oltára (1604–1607). Degler oltárszekrényeiben az alakok színpadszerűen vannak elren-



Fotó: Veress Ferenc

10. kép. Antonio Begarelli: Betlehem. Modena, székesegyház

dezve, rokonságot árulva el a betlehemekkel, a korabeli marionett-színpadokkal (Groiss 1979, 90). A Sankt Afra templom főoltára a Pásztorok imádásának jelenségét mutatja be, jobbra a szerény kunyhó előtt elhelyezkedő Szent Családdal, balra a pásztorok alakjával, fent számos angyalalakkal. Megfigyelhető, hogy a kis Jézus bölcsője éppen a tabernákulumszekrény fölött van, mintha azon foglalna helyet.

Magyarországon a 17. században az ország középső részét a török tartotta uralma alatt, a középkori templomok a Felvidék és Erdély németajkú, evangélikus városaiban maradtak fenn. Az evangélikusok sok esetben megőrizték a katolikus díszítést és képeket, a sajátjukként vigyáztak rá. Amikor a jezsuiták erővel visszafoglalták tőlük a gótikus templomokat, azok új, barokk bútorzatot nyertek. 1698. november 14-én került elő a lőcsei városháza pincéjéből Lőcsei Pál mester gótikus Jézus születése-szoborcsoportja, amelyet azután a Szent Jakab plébániatemplom Csáky-oltárának szekrényében helyeztek el (Baranyai 1975, 340–341). A középkori szoborcsoport megtalálása az ellenreformációs küzdelmekhez kapcsolódik, a Mária-szobrokhoz és a csodálatos feszületekhez hasonlóan a Krisztus születése-ábrázolás is a katolikusok képtiszteletét hangsúlyozhatta. Amint arra már felhívták a figyelmet, a szoborcsoport elhelyezése a templomtér leckeoldalán vizuális párhuzamát jelenthette az ellenkező oldalon található, gótikus fali szentségháznak, az Eucharisztia őrzőjének (Végh 2000, 471).

Fotó: MTA, Művészettörténeti Intézet, Fotóár



11. kép. Georg Schweitzer: Háromkirályok-oltár. Péter, plébániatemplom

A soproni és a kolozsvári Szent Mihály-templomban egyaránt megfigyelhető, hogy Háromkirályok-oltárokat alapítanak a barokk időszakában, amelyeknek mind a két helyen megvannak a középkori előzményei. A soproni Szent Mihály-templom Háromkirályok-oltárjavadalmát 1457-ben alapította Lederer Imre és Péter soproni polgár, később a templomot az evangélikusok használták (Házi 1939, 107). A templom katolikusokhoz való visszatérését követően Georg Schweitzer bajor származású szobrász Háromkirályok-imádása szobor-

csoportot faragott, amely ma péri plébániatemplomban található (Dávid 1983, 84). A szoborcsoport kompozíciója alapján a gótikus templom egyik pilléréhez kapcsolódhatott, a kunyhó előtt a Szent Családot ábrázolja: Mária ülve, térdén tartja a gyermekét, mellette Szent József áll. (11. kép) Jobbról három pásztor, balról három király hódol a Szent Családnak, alakjukat a szobrász gondosan jellemezte. A soproni pásztorok imádása szoborcsoportot összevethetjük a kolozsvári Szent Mihály templom Háromkirályok-oltárán lévő oltárképpel, Franz Anton Maulbertsch korai művével (Garas 1960, 9), de párhuzamként idézhetők még Joseph Thaddeus Stammel betlehemei is.

A Maulbertsch által kifestett sümegi plébániatemplom (1757–1758) boltozatán látjuk a napkeleti bölcsek közelgő csapatát, alattuk a hajó falának leckeoldalán elevenedik meg egymás mellett a pásztorok és a királyok imádásának jelenete (Kaposy 1930, 189). A téma jelentőségére vall, hogy Maulbertsch és programadója külön jelenetben kívánta ábrázoltatni a bölcsek és a pászt-

rok hódolatát a gyermek Jézus előtt. (12-13. kép) A pásztorok imádásán figyelmet érdemlő az előtér jászolában fekvő kisdud, két oldalán az ökörrel és a szamárral, a középtérben pedig ismét ott van a gyermek Jézus a bölcsőben, ezúttal azonban Szűz Mária föléhajló alakja által óvottnak. Talán nem fölösleges emlékeztetni, hogy a római Santa Maria Maggiore bazilikában külön helyen őrizték a bölcső és a jászol erekléjét, előbbi a főoltáron, a másodikat pedig a születés-kápolnában. A tanulmány elején bemutatott 15. századi, burgundiai mészáros-szoborcsoport is külön ábrázolta a bölcsőt és a jászolt, a kis Jézus abban az esetben a jászolban feküdt. A pásztorok és a napkeleti bölcsék az emberiséget jelképezik, ezért is térhet vissza a turbános, keleties alakok csoportozata a főoltárfreskó jobb oldalán, immár a feltámadás tanújaként.

Maulbertsch theatrum sacrumának megfelelői a szobrászatban azok a monumentális, színes betlehemek, amelyeket Drezdában Alessandro Mauro, Nápolyban pedig Giuseppe Sanmartino készített. Szauder József szerint „a XVII. századig kell előremenni, hogy az új egyházpolitika szerint, mely az ellenreformáció szempontjait tökéletesen össze tudta egyeztetni a barokk világszínpad távlataival, megjelenjék a kosztümbe öltöztethető s elmozdítható pupazzókból, babákból álló színpadias betlehem, melyet csak a karácsonyi időszakban, évről évre átrendezve a színt, állítottak ki” (Szauder 1977, 335). A betlehem műfaja – tehetnénk hozzá – örökké aktuális, akárcsak a Piazza Navona színes karácsonyi forgataga a bábuárusok bódéival. Maulbertsch sümegi freskói között a látogató otthonosan érzi magát, noha a képeket kísérő latin feliratok skolasztikus gondolatvilága már nem áll közel hozzá és esetleg túlzott fejtörést okozhat neki...



Fotó: Veress Ferenc

12. kép. Anton Maulbertsch: Pásztorok imádása. Sümeg, plébániatemplom



13. kép. Anton Maulbertsch: Királyok imádása. Sümeg, plébániatemplom

esmeretet vettek, s a Bálám prófétának, ki bálványimádó papjok vala a pogányoknak, maradéki valának. Mely Bálám imezt prófétálta vala az ő nemzetséginék: Jákob pátriárkától csillag támad, és vessző támad Izraeltől és megveri e vessző Moábnak hercegit” (Bálint 1989, 140).

A háromkirályok alakja összeköti a földrészeket és a civilizációkat, amelyeket 2020. december 22-én a Szaturnusz és a Jupiter bolygó együttállásának csodálata egy pillanatra újra közel hozott egymáshoz. Talán volt, akinek eszébe jutott az a Messiás születésére vonatkozó régi jóslat, mely szerint „Jákob pátriárkától csillag támad.” A Legenda Aurea szerint ehhez hasonló csillagállás alatt találkozott egymással a három napkeleti bölcs, Bálám tanítványa, s elhatározta, hogy útra kel. A Debreceni Kódex (1519) veretes magyar fordításában így fest a legenda: „e nömös szent királyok napkelet felé való Persidának tartományából támadának, mely Belső-Indiának neveztetik és Sábaországnak (...). Ezek mindhármán nagy természettudó bölcsek vala. Az ég forgásának tudományába igen

Felhasznált szakirodalom

- Baranyai Béláné. 1975. „Mesterek és műhelyek az északkelet-magyarországi barokk szobrászatban.” In *Magyarországi reneszánsz és barokk, Művészettörténeti tanulmányok*, szerkesztette Galavics Géza, 313–450. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Baxandall, Michael. 1986. *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet*. Fordította Falvy Mihály. Budapest: Corvina Kiadó.
- Bálint Sándor. 1989. *Karácsony, Húsvét, Pünkösd. A nagyünnepek hazai és közép-európai hagyományvilágából*. 3. kiadás. Budapest: Szent István Társulat.
- Berliner, Rudolf. 1946. „The Origins of the Crèche.” *Gazette des Beaux-Arts* 30: 249–278.
- Berliner, Rudolf. 1953. „A Relief of the Nativity and a Group from an Adoration of the Magi.” *The Art Bulletin* 35/2: 145–150.
- Braun, Joseph. 1924. *Der Christliche Altar in seiner geschichtliche Entwicklung*. I–II. München: Alte Meister Guenther Koch & Co.
- Chastel, André és Angela Ottino Della Chiesa. 1997. *Caravaggio festői életműve*. Fordította Aczél Ferenc. Budapest: Corvina Kiadó.
- Dávid Ferenc. 1983. „Sopronbánfalva-kolostorhegyi lépcső. Adatok Schweitzer György soproni szobrász működéséhez.” *Építés-építészettudomány* 15: 55–92.
- Dercsényi Dezső. 1950. „Adalékok a pécsi domborművek ikonográfiájához.” *Archaeológiai Értesítő* 77: 90–96.
- E. Abaffy Erzsébet. 1997. *Debreceni kódex 1519. A nyelvemlék hasonmása és betűhű átirata*. Bev. tan. Madas Edit és Reményi Andrea. [Régi Magyar Kódexek 21]. Budapest: Argumentum Kiadó – Magyar Nyelvtudományi Társaság.
- Falkenburg, Reindert. 2007. „Hieronymus Bosch’s Mass of Saint Gregory and ‘sacramental vision’.” In *Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter*, szerkesztette Andreas Germans és Thomas Lentjes, 178–206. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Forsyth, William H. 1989. „Popular Imagery in a Fifteenth-Century Burgundian Crèche.” *The Metropolitan Museum Journal* 24: 117–126.
- Földváry Miklós István. 2017. *Egy úzus születése. A Chartvirgus-pontifikálé és a magyarországi liturgia megalkotása a XI. században*. Budapest: Argumentum – ELTE-BTK Vallástudományi Központ Liturgiátörténeti Kutatócsoport.
- Friedlaender, Walter. 1955. *Caravaggio studies*. Princeton: Princeton University Press.
- Garas Klára. 1960. *Franz Anton Maulbertsch (1724–1796)*. Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.
- Groiss, Eva. 1979. Die Bildhauerstadt Weilheim. In *Die Bildhauerfamilie Zürn. 1585–1724*, szerkesztette Benno Ulm, 85–94. Braunau am Inn: Land Oberösterreich.

- Guinomet, Claire. 2017. *Das italienische Sakramentstabernakel im 16. Jahrhundert*. München: Hirmer.
- Hatfield, Rab. 1970. "The Compagnia de' Magi." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33: 107–161.
- Házi Jenő. 1939. *Sopron középkori egyháztörténete*. Sopron: Székely és Társa Kiadó.
- Hidász Ferenc és Várnai Jakab, szerk. 1996. *Celanói Tamás életrajzai Szent Ferencről*. Fordította Balanyi György. [Ferences források 2]. Újvidék – Szeged – Csíksomlyó: Agapé Kiadó.
- Jernyei Kiss János. 2019. *Barokk freskófestészet Magyarországon I. Fejér, Esztergom és Veszprém megye*. Budapest: MMA Kiadó.
- Kapossy János. 1930. Maulbertsch sümegi freskóműve. *Archaeológiai Értesítő* 44: 179–193.
- Karsai Géza. 1938. *Középkori vízkeresztí játékok. A győri »Tractus stellae« és rokonai*. Budapest: Szent István Társulat.
- Krautheimer, Richard. 1963. *Early Christian and Byzantine Architecture*. Harmondsworth, Middlesex: The Penguin Books.
- Ostrow, Steven F. 1996. *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome: the Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*. Cambridge – New York: Cambridge University Press.
- Panofsky, Erwin. 1971. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. I–II. New York: Icon Editions, Harper & Row.
- Pécsváradi Gábor. 1983. *Jeruzsálemi utazás*. Fordította, a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta: Holl Béla. [Magyar ritkaságok]. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Pomarici, Francesca. 1988. Il Presepe di Arnolfo di Cambio: nuova proposta di ricostruzione. *Arte Medievale* 2: 155–174.
- Ridderbos, Bernhard. 1990. Die Geburt Christi des Hugo van der Goes. Form, Inhalt, Funktion. *Jahrbuch der Berliner Museen* 32: 137–152.
- Szauder József. 1977. *Kövek és könyvek. Esszék Itáliáról*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Szent Jeromos. 2005. *Levelek*. I–II. Fordította Puskely Mária és Takács László. Budapest: Szenczár Kiadó.
- Teres Ágoston. 2005. *Biblia és asztronómia. Mágusok és a csillag Máté evangéliumában*. 4. kiadás. Kecskemét: Korda Kiadó.
- Tóth Melinda. 1994. „A pécsi székesegyház kőszobrászati díszítése a románkorban.” In *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*, szerkesztette Takács Imre és Mikó Árpád, 123–154. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria.
- Türks, Paul. 2004. *Néri Szent Fülöp, az öröm prófétája*. Fordította Lerch Gabriella. Budapest: Kairosz Kiadó.

- Végh János. 2000. „Gótikus szobrok barokk oltárookban.” In *Történelem-kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*, szerkesztette Mikó Árpád és Sinkó Katalin, 471–477. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria.
- Vigorelli, Giancarlo és Edi Baccheschi. 1984. *Giotto festői életműve*. Fordította Nádasdy Ádám. Budapest: Corvina Kiadó.
- Williamson, Beth. 2013. Sensory Experience in Medieval Devotion: Sound and Vision, Invisibility and Silence. *Speculum* 88/1: 1–43.
- Young, Karl. 1933. *The Drama of the Medieval Church*. I–II. Oxford: Clarendon Press.

Látni az embert – és átsuhanni az angyalt

Schreiber András interjúja Koltai Lajossal

A 75 éves Koltai Lajost a világ egyik legjobb operatőreként tartják számon. Közel 90 mozgóképet fotografált, köztük ő volt az operatőre az olyan – a magyar és nemzetközi filmtörténet szempontjából is jelentős – műveknek, mint az *Örökbefogadás*, a *Déryné, hol van?*, a *Bizalom*, az Oscar-díjas *Mephisto* vagy a *Megáll az idő*. Operatőri munkáját számos nemzetközi fesztiválon is elismerték, így például a Szabó Istvánnal forgatott *A napfény íze* és a Giuseppe Tornatoréval közösen készített *Az óceánjáró zongorista legendája* című filmjeiért 1999-ben elnyerte a legjobb európai operatőrnek járó rangos Európai Filmdíjat, 2001-ben Oscar-díjra jelölték az ugyancsak Tornatore rendezte *Malénáért*, de mindkét Tornatore-filmért elnyerte a legnívósabb olasz filmes elismerést, az olasz filmművészeti akadémia David di Donatello-díjat. A Balázs Béla- és Kossuth-díjas, a Nemzet Művésze címmel kitüntetett Koltai Lajos 2005-ben rendezőként is bemutatkozott, először Kertész Imre *Sorstalanság* című regényét, majd két évvel később Susan Minot *Este* című művét adaptálta nagy sikerrel a filmvászonra. 2021 szeptemberétől a megújult Színház- és Filmművészeti Egyetem mesterszakos rendezőinek osztályvezető tanára – mellette hamarosan forgatni kezdi új filmjét Semmelweis Ignác bécsi éveiről.



Fotó: Baska Barbara

Minden egy vízbeeséssel kezdődött – ezzel a megállapítással indítja François Truffaut az Alfred Hitchcockkal készített monumentális interjúkötet 1966-os kiadását, elmesélve, hogyan estek tíz évvel korábban Claude Chabrollal egy medencébe a joinville-i Saint-Maurice stúdióban, ahol a brit rendező a Fogjunk tolvajt utószinkronján dolgozott, s amely vízbeesésnek köszönhetően Hitchcock soha nem felejtette el sem a kritikus, sem a később rendezővé lett Truffaut-t, s végeredményképp ennek a balesetnek köszönhetően született meg a filmtörténet egyik legizgalmasabb beszélgetése. Ezzel a történettel csak azért hozakodtam elő, mert érdekesnek találom a párhuzamot az Ön pályájának sorsszerűségével, ugyanis, ha jól tudom, a képalkotással kapcsolatos szenvedélye pontosan egy vízbeeséssel kezdődött...

■ Igen, méghezzá elég korán, hároméves koromban. Tiszadobon nyaraltunk a nagyszüleimnél, a Tisza holtágánál, amit a helyiek csak úgy hívnak, hogy a Dögtisza. Oda jártak le fürödni az emberek, és egy szerencsétlen pillanatban én is elindultam a vízbe. Már elmerültem, amikor egy lábát áztató, sokszoknyás asszony észrevett, és csak annyit kiabált az apámnak, hogy „a gyerek!”. Az apám utánam vetette magát, de csak a nadrágomat látta, engem nem. Szerencsére

egy jól észrevehető, akkoriban divatos, piros kantáros nadrág volt rajtam – az anyám készítette, aki egész életében varrt –, és végül az apám a kantárnál fogva rántott ki a vízből. Akkor láttam azt a bizonyos képet, ami örökre belém égett: különös megtörtségben, mégis tisztán láttam a víz alól a szemközti partot és azon a jegenyefákat.

Évtizedekkel később elmentem oda a lányaimmal, megnézni a Dögtisztát, a jegenyéket. Már sokkal nagyobbak voltak a fák, de egyébként minden úgy volt a helyén, ahogy arra emlékeztem. A kép megmaradt bennem. Sokat gondolkoztam azon, hogy ez a képben megfogható élmény indított el a pályámon, hogy ott és akkor dőlt el, hogy nekem az a sorsom, hogy képeket alkossak, hiszen valamikor el kell dőljön az ember sorsa, valamikor meg kell szülessen az az irányultság, ami felé elindul. És azt hiszem, hogy az, hogy én a vizualitás felé mentem, és erre tettem fel az életem, hároméves koromban dőlt el.

Pont úgy, mint az Ön által fotografált Tornatore-filmben, Az óceánjáró zongorista legendájában, amikor az árva kisfiú a luxushajó báltermének üvegfalán keresztül, elmosódott körvonalakkal meglátja a zongorát, és ott nyomban eldől a sorsa. Mintha ez a jelenet épp az ön merülései őselményére is reflektálna...

■ Sőt. Van ebben a filmben egy másik idevágó jelenet is, nevezetesen az, amikor a Tim Roth által játszott 1900 a hajó legalsó részében, a harmadosztályon keresi a lányt, aki megihlette. Szerettem volna emlékeztetessé tenni azt a pillanatot, amikor a férfi az alvó nőt meglátja. Úgy gondoltam, a hajón sok minden van, ami miatt megmagyarázhatatlan fényviszonyok alakulhatnak ki, miért ne lehetne építeni egy üvegmennyezetet, egy vízzel teli medencét, amin keresztül megvilágíthatom a nő arcát. A víz állandóan hullámszik, ahogy megy a hajó, és ugyanígy táncolnak a hullámban megszűrt, visszavert fények, amiktől földöntúli jelenség lesz a nőből. A zongorista megy lefelé a lépcsőn, emeletes ágyak mindenütt, gyerekek alszanak, felsír egy kisbaba, apró petróleumlámpák égnek ebben a szegénység ellenére is meleg hatású világban, aztán egyszer csak a férfi befordul az egyik ágyasornál, és beleütközik ebbe a kék, furcsa, akvárium-szerű tüneménybe – és ott találja meg, ebben a csodafényben a nőt, akinek az arcán fodrozódik a kicsi hullám. Azt hiszem, itt elég erősen visszaköszön a saját, víz alatti őselményem.

Visszatérve pedig az említett párhuzamra Truffaut-val, van valami sajátosan humoros abban a megállapításban, hogy minden a vízbeeséssel kezdődött, ha arra gondolunk, hogy ő kritikusként és rendezőként is az egyik legnagyobb egyénisége volt a francia új hullámnak, ahogy én is a magyar filmművészet új hulláma idején kezdtem az operatőri pályámat. Márpedig a hullám szóról óhatatlanul a víz jut eszünkbe elsőként, tehát mindkettőnk esetében kétszeresen is értelmet nyer az, hogy minden az elmerüléssel kezdődött.

Azt feltételezem, hogy most, amikor az első mesterszakos rendezői osztályát elindította a megújult Színház- és Filmművészeti Egyetemen, a kiválasztott nyolc hallgató esetében is szóba került a személyes indíttatás a felvételi során. Voltak hasonló őslélmények?

■ Efféle korai, erős és élő képben megragadható élmények nem kerültek említésre. Eddig. Mert persze, már a kiválasztáskor kerestem, és azóta is keresem a tanítványaimban, hogy mi az indíttatásuk, mi hozta ide őket, mi hozta őket hozzám. Nem vájkálok családi dolgokban, de ezek idővel maguktól felszínre törnek. A féléves vizsgafilmnél például, amikor a forgatókönyvről, vagy csak a színpopszíról beszélgetünk, már sok esetben kiderült, hogy van az ötlet mögött valamilyen személyes élményanyag. Szinte törvényszerű dolog ez, egy alkotó sokáig nem is tud másba kapaszkodni, legalábbis, ha hiteles szeretne lenni, csak a saját életébe. Sőt, később is, amikor már régóta a pályán van, gyakran az emlékeiből húz elő helyzeteket – az alkotómunka során is elkerülhetetlenül visszaemlékezünk arra, mit tanítottak a szüleink, a tanáraink, hogyan nőttünk fel, milyen hatások értek minket.

Amikor én felnőttem, akkor például épp teljes politikai és társadalmi zavar volt, erről szól a *Megáll az idő* is, ami azért jutott most eszembe, mert az egykori iskolámban nemrég felkértek, hogy vetítsem le és beszéljek róla. És persze, már a kérés hallatán rögtön feljöttek régi emlékek, nemcsak a filmről, a forgatásról, hanem magáról az óbudai Kőrösi Csoma Sándor Gimnáziumról, ahol érettségiztem. Ráadásul én az iskola melletti házba születtem, így aztán az anyám az ablakból látta, hogy bemegyek-e az épületbe, vagy sem, és már akkor mindenki a becenevemen szólított, Sutyiztak még a tanárok, az igazgató is. Végeredményben az a film is az életemről szól, és a forgatásnál is felhasználtam a kamaszkorom élményanyagát, azt, hogy milyenek voltak akkor a fények, a színek, a hangulatok. Abból merítettem inspirációt a stílushoz, amit átéltem.

Hozzá kell tennem, hogy ez tanárként is jellemző. Eleve abban a különleges helyzetben vagyok, hogy jóformán arra kértek fel, hogy magamat tanítsam, hiszen filmekben és élményekben egyaránt gazdag a pályám, annyi minden történt meg velem, ráadásul nem kevés nemzetközi tapasztalatom van, így kicsit olyan, mintha itthonról és külföldről is hívtak volna valakit az egyetemre, és minden, ami átadható, azt én átéltem, velem történt meg, nem úgy mesélték nekem. Tehát most próbálom ennek a gazdag életútnak a tapasztalatait és megszerzett tudását mindenestül átadni.

Az Ön mestere a második világháború utáni operatőriskola meghatározó egyénisége, Illés György volt. Melyek azok az operatőri és oktatói erények, amelyeket tőle tanult?

■ Tanárként a Papinál a pedagógia volt a sarokpont, de talán a közös munkával tudom a legjellemzőbben elmondani a sajátos pedagógiai érzékenységet. Nagyon közel álltunk egymáshoz. Ahogy kiléptem a főiskolán, már hívott magával. Három filmen dolgoztam mellette. A Fábri Zoltán rendezte *Hangyaboly*-ban például én ültem a kamera mögött, mert Papi volt az egyetlen, aki itthon alkalmazta az amerikai módszert, vagyis azt, hogy a vezetőoperatőr helyett a camera operator kezeli a felvevőgépet. Ő rendre kiemelt magának valakit, és beültette a kamera mögé. Itt engem választott, és nem is engedett felállni. Azt mondta, üljön le és csinálja – akkor még magázódtunk, három film kellett hozzá, hogy tegezhessem –, és én végigcsináltam a legbonyolultabb beállításokat úgy, hogy a végén már a Fábri és ő is odajöttek hozzám, és azt mondták: „Lajoskám, ez lesz a beállítás, de maga nyugodtan tegye hozzá a magáét!” Eleve bátran dolgoztunk Papival, ráadásul kifogtunk egy rendkívül érzékeny színes nyersanyagot is, és elkezdtünk vele vagánykodni. Az egyik legszebb jelenetben, amikor fellázadnak az apácák, eredetileg két izzó égett a mennyezeten, de a felvétel előtt nekem az az ötletem támadt, hogy a ketőből vegyünk ki egyet. Gyuri bácsi azonnal elküldött a csudába, de rendkívül keresetlen szavakkal. Aztán láttam, hogy megy körbe, majd tíz perc múlva már csak az egyik izzó égett. A jelenet pedig gyönyörű lett. Hozzáteszem, már úgy kezdtünk a főiskolán, hogy egy lámpával dolgoztunk többen, szó szerint arról lettünk híresek egy idő után, hogy egyetlen izzóval csinálunk filmet, amit el is kezdtek szeretni a már szakmában lévők, hogy itt vannak ezek a srácok, ezek másképp látják a világot, és borzasztó egyszerű velük dolgozni, mert



Fotó: Filmarchívum/Domonkos Sándor

1. kép. Hangyaboly

kézbe veszik a kamerát, egy lámpát hoznak magukkal és mégis megcsinálják a csodát.

Visszatérve a Papira, az ő pedagógiája tehát abban állt, hogy hagyta az embert kibontakozni. Az volt az elve, hogy a tanítványai gondolkodjanak, merjenek kísérletezni, és még véletlenül se kövessék őt. A főiskolán mutatott három verziót arra, hogyan lehet egy arcot vagy egy teret bevilágítani, de mellette még van legalább száz másik lehetőség, és Papi tudta, hogy a tanítványa majd megcsinálja a százkettediket, ha van egyénisége. Az alapokat mutatta meg, de vigyázott arra, hogy ne sértse az egyéniséget, és ha látta, hogy valaki rálépett egy ösvényre, ami járható, akkor óvatosan terelte tovább – tanárként én is ezt a jó irányba terelgetést érzem üdvösnek, ez majdnem nagyobb dolog, mint a szó szoros értelmében véve tanítani. Gyuri bácsi az ember mellett tartotta a tenyerét, de nem ért hozzá, mert akkor még véletlenül eldönti valamelyik irányba. Egyszerűen csak ott volt, vigyázott, hogy az embernek esélye se legyen letérni a megkezdett, általa is helyesnek tartott, de mindenképp saját útról.

Ami a saját utat illeti, az Ön operatőri munkásságával kapcsolatban illik megemlíteni, hogy a legkülönbözőbb stíluseszményű rendezők egyenrangú alkotótársaként az 1970-es és 1980-as években egyszerre játszott vezető szerepet a dokumentarista és az esztétizáló-stilizáló irányzatú magyar játékfilmek képi világának megteremtésében – és ezzel összefüggésben, a magyar operatőrök között egyedülálló módon ültette át a fekete-fehér filmezésben kialakított elképzeléseit a színesfilm-fotografálásba. Egyetért ezzel?

■ Ez filmtörténet és filmesztétika – és azok szempontjai szerint igaz. Persze, a kísérletezésnek, ha az ember jól csinálja, eredménye van, kialakul valami, ami aztán egyre finomabb, szemmel láthatóan egyre kimunkáltabb lesz. Ami a dokumentarizmust és az esztétizálást illeti, számomra ez a kettő nem zárja ki egymást, sőt, támogatólag hatnak egymásra, egységben állnak. Vegyük például a diplomafilmet, az *Agitátorokat*, amit Magyar Dezső rendezett, ez volt neki is az első nagyjátékfilmje, sőt, a Balázs Béla Stúdió első egész estés produkciója is. Nyilván tudja, 1969-ben készült, a Tanácsköztársaság ötvenedik évfordulójára kiírt pályázaton nyert a forgatókönyv, de a végül leforgatott film a hatalom szempontjából túlságosan elevenen ragadta meg a forradalmak természetét, pesszimistának is találták, ráadásul – már csak a társíró és főszereplő Bódy Gábor miatt is – rendkívül összetett, nehezen befogadható, nagy figyelmet követelő film, ami szó szerint árasztja magából a fiatalos türelmetlenséget, és amit épp ezek miatt aztán jó hosszú időre be is tiltottak.

És számos vonásában formabontó alkotás, ami merőben újszerűen alkalmazza az archív felvételeket...

■ Igen, és éppen erre akarok kitérni. A filmben vannak ugyan eredeti, archív felvételek, de nem elsősorban illusztratív céllal, hanem a túlbuzgó verbalitás ellenpontosítására, máskor pedig az asszociációk gerjesztése miatt. És ehhez tartozik, hogy a valós dokumentumfelvételekhez kellett hozzáforgatni a színészek által eljátszott, esszé jellegű szócsatáktól hemzsegető fiktív történetet, értelem-szerűen fekete-fehérben. A film egészen furcsa, megszállott szerkezete miatt tehát a dokumentumjelleg és az esztétizálás egy időben valósul meg. Tudtuk, hogy az a filozofikus történet, akkor a Tanácsköztársaság idején csak egyféleképpen mesélhető el: úgy kellett forgatni, hogy újságpapír szaga legyen a filmnek. A képet illetően tehát meg kellett teremteni egy világot, ami félig-meddig

utánozza a dokumentumot, mintha éppen mi rögzítenénk a valóságos eseményeket a valóságban. Ugyanakkor nem volt valódi élményünk erről a korszakról, csak elképzeléseink, tehát a megteremtett dokumentarizmus valójában fikció. Ennek a megközelítésnek egyáltalán nem volt hagyománya. Illetve, nekünk Magyar Dezsővel már volt egy kicsi közös múltunk, ahol ez a megközelítés már megjelent, mert a harmadéves vizsgafilmünket már közösen csináltuk, az is egy efféle dokumentarista színezetű játékfilm volt, amiben három lány leszabadul Balatonra és összeakadnak egy katonaszökevénnel. De az a vizsgafilm inkább azért érdekes, mert főleg kézből forgattam, eleve úgy kellett megfogalmazni a történetet, hogy nagy szabadságot kapjon a kamera, ami aztán nálam az Ajándék ez a napban vált igazán jellemzővé, hogy a kamera úgy viselkedik, akár a porszem a levegőben, azzal a természetességgel közlekedik a térben, jár körbe egy arcot vagy alakot, és ennek a természetes szabadságnak köszönhetően mindig oda tud menni, ahol a lényeg történik. Mindennek van gyökere. Olyannyira, hogy én magam is megdöbbszem, amikor nemrég megnéztem az elsőéves vizsgafilmemet, amit Gazdag Gyulával forgattam – egy fiú hétvégéjéről, a bezártságról készült dokumentumtörténet –, mert már magán visel olyan jegyeket, amelyek aztán későbbi filmjeimben is megvannak.

A fekete-fehér Agitátorokat és a színdramaturgiáját illetően is kísérletező kedvű Ajándék ez a napot említette, de a két film között eltelt tíz év, olyan filmekben dolgozott eközben, mint a Mészáros Márta rendezte, berlini fődíjas Örökbefogadás vagy a korai színes filmjeinek csúcsaként számon tartott, Maár Gyula rendezte Déryné, hol van?, amelyért Törőcsik Mari megkapta a legjobb színésznő díját Cannes-ban...

■ A fekete-fehér és a színes film szembeállítására gondol. Nyilvánvalóan mind a két technika másféle gondolatokat közöl. Fekete-fehérről mindemellett abban az időben sokszor kényszerből forgattunk, mert épp lehetetlen volt színes nyersanyaghoz jutni. De az sem véletlen, hogy ma is sok film készül fekete-fehérről, különböző esztétikai okokból, főleg mert épp jól tesz a történetnek a színek hiánya. A Schindler listája például soha nem lett volna jó színesben, sőt, nálam a Sorstalanságban is szürkébbek a színek, azért, hogy olyan legyen a képi világ, ahogyan a történelmi kor, benne a haláltáborokkal, az emberi emlékezetben él. Márpedig hiteles, a korszakból megmaradt archív képi dokumentumok csak fekete-fehérben állnak rendelkezésre, vagyis az emberi

emlékezet is fekete-fehér, ezért még ha színes is a film képe, igazodnia kell ehhez a fekete-fehér emlékezethez. Egyébként is megátalkodott világ volt az, tehát a színek hiánya vagy a szürkés alaptónus kiemeli a korszak minden értelemben vett sötétségét.

Részen ugyanez vonatkozik az *Örökbefogadás*ra is, ami a hetvenes évek ködös szocializmusában játszódik. Egy középkorú, megözvegyült munkásnő gyereket akar, de a nő szeretője nem hajlandó házasságon kívül gyereket vállalni, végül egy véletlen találkozásnak köszönhetően a nő az örökbefogadás mellett dönt. Adott tehát egy önálló, bátor nő, aki úgy dönt, kezébe veszi a sorsát. Akkor, a szocializmus kellős közepén! A történet és a korszak miatt egyszerűen annak a filmnek jól állt, hogy fekete-fehérben forgattuk, mert eleve volt egy olyan dokumentarista felhangja, ami nagyon erősen reagált a szocializmus kilátástalan valóságára, a társadalom lelkiállapotára, miközben nincs benne semmi ideológia, mert egy rendkívül természetes film.

Persze, a maga finom, szívfacsaró módján a színészsorsot bemutató, érzékenyen lírai *Déryné, hol van?* is egy kiszámíthatatlan időszakról és egy asszony döntéshelyzetéről mesél – és nem is annyira áttételesen a különböző irányzatoknak és korfelfogásoknak kitett alkotó ember helyzetéről, dilemmáiról és eltökélt ragaszkodásairól –, de ott a 19. századi világ és a történet szinte megkövetelte a színeket, már csak azért is, mert erről a korszakról a festészet miatt színes az emlékezetünk. Tény, hogy a kolorisztikát illetően a *Déryné...* az operatőri pályafutásom egyik csúcса, mert itt ért a tetőpontjára az a szín- és fényvilág, amit később mézbarna félhomályként emlegettek, mintegy operatőri védjegyként.

Aztán négy évvel később, 1979-ben megkeresett Szabó István, és azt mondta „a mézbarna félhomály csúcsteljesítmény, de semmit nem elfelejtve, kérlek, menjünk egy másik irányba”. Ebből a felkérésből lett az első közös filmünk, a *Bizalom*, egy hideg, második világháború idején játszódó szerelmi dráma, aminek a korábban említett képi emlékezet miatt sem állt volna jól a meleg tónus. Helyette rideg, kék, szürkés, nem is megfogalmazható világot kellett megteremteni, ráadásul a film nagy része egyetlen pici szobában játszódik. Ötven napig forgattunk ebben a szűk és hideg térben. Hatalmas kihívás volt, de szerencsére Pista abszolút vizuális rendező, aki nagyon pontosan tud képet komponálni, vele mindig előre megtervezünk mindent, mi a jelenet, mi a beállítás, hol helyezkedik el a színész a térben, honnan jön a fény... Aztán volt, hogy hetekig festettük a falakat, a bútorokat, hogy olyan zöldes szürke legyen,

mint amit elképzeltünk, ami visszaadja ezt a furcsa ridegséget. A filmben a történelem összehoz két embert, és ami elsőként a legfontosabb volt, hogy mégis hogyan érkezik meg a Bánsági Ildikó alakította nő ebbe a lakásba, ahol még soha nem járt, de rákényszerül, mert az utcán egy ember – akit pont a Gazdag Gyula játszott – megállítja és azt mondja neki, hogy nem mehet haza, hanem el kell mennie egy lakásba, ahol van egy ember, és neki el kell játszania, hogy ehhez az emberhez tartozik. A nő tehát bemegy a lakásba, belép egy szobába, ahol egyetlen egy izzó ég a csillárban, ami a háborús hiány miatt nem meglepő, viszont pontosan illeszkedik a képi világ ridegségéhez az, hogy még a fény is magára hagyja az embert. A tükörben ugyanakkor lehet látni, hogy a kandallóban ég a tűz, csak hogy annak a melege sem jut el az emberig. Tehát belép a nő egy idegen helyre, és idegennek is érzi magát, mert leül a pamlagra, nagykabátban. Na, mármost nagykabátban leülni egy idegen helyen egy idegen pamlagra, az egy döntés, az egy nagyon rossz fajta belső érzésnek az eredménye. És a színvilág, a fényviszonyok miatt éppen olyan magányos az a kép, amilyen magányos érzés nagykabátban ülni, fűtött szobában. A *Bizalom* nagyon is reális film, miközben esztétizáló is, épp azért, mert a Pistával mindig úgy dolgoztunk, hogy a pszichológiai mögötteseket a képnek kell hordoznia.

Ugyanebben az évben készült Gothár Péter rendezésében az Ajándék ez a nap, amelyben a valóságos és a fantasztikus határán egyensúlyozó, kivételesen káprázatos színdramaturgia nagy részben támogatja az abszurd, a reálisból a groteszk és a szürreális területére átlépegető hangnemet...

■ Az egy nagyon különleges filmnek számított akkoriban, van benne melegség és ridegség egyaránt. A filmesek körében is nagyon felkapott lakáshelyzetre reagált, ezért volt benne dokumentumszerűség, de közben nem a hatalmas társadalmi kérdések foglalkoztatták, hanem nagyon az emberre koncentrált, az érdekelte, hogy mi mindenre képesek, meddig hajlandóak elmenni az emberek, hogy lakáshoz jussanak, és hogy a valóság, a lakáshiány milyen lehetetlen emberi helyzeteket teremtet. Ennek az abszurd elhajló realitásnak hihetetlen sikere volt külföldön, az *Ajándék ez a nap* megnyerte a legjobb első filmnek járó díjat Velencében! Én akkor kezdtem el használni a neonfényt, ami szintén teljesen formabontó dolognak számított, megelőzte a korát, csak később csodálkoztak rá sokan, hogy a neon zavaró és hideg jelenléte mennyire segíti a groteszk ellenpontozást, vagy hogy a neonfény sajátossága, hogy feltár

bizonyos dolgokat, olyasmiket látunk egy arcon vagy egy térben, amit korábban nem fedeztünk fel.

A három évvel későbbi *Megáll az idő*ben például úgy néznek ki a konyhában az emberek, mintha alagútban lennének – ez pontosan olyan akváriumszerű helyszíneket eredményez, mint amiről korábban beszéltünk, kicsit a föld alatt, kicsit a víz alatt, de a színészek egyébként úgy vannak jelen, ahogy a valóságban, csak épp ilyen környezet veszi őket körbe. „Jó, hát akkor itt fogunk élni” – mondja az anya a *Megáll az idő* elején. De hol az az itt, és mi az az élni? A Kádár-korszak elején, amikor a kamaszos lendületet is megtöri a hétköznapi kompromisszumok szürke valósága. A múltra visszatekintő *Megáll az idő* nagy része a hatvanas évek elején játszódik, az első Gothár-film a hetvenes évek végének jelen idejében, de ha most a keletkezés fordított sorrendjében megnézzük ezt a két filmet, akkor azt vesszük észre, hogy mennyire nem változott akkoriban semmi, hogy a szocializmusban valóban megállt az idő.

Az *Ajánédék ez a nap*, és erre korábban is utaltam már, nemcsak a színdramaturgia és a neonvilág miatt izgalmas, hanem mert a *Bizalom*hoz hasonlóan nagyrészt szűk belső térben forgattunk, de ezúttal kézikamerával. Előállt a már említett porszem helyzet, a zsúfoltság ellenére szabadon tudtam közlekedni, de közben pedig annyira közel menni, hogy az arcok szinte eltorzultak, fokozva a jelenet klausztrofób hatását. Van egy jelenet, tanítják is sokfelé, amikor Major Tamás betoppan és feldúlja a lakást. Ott ugye az az alaphelyzet, hogy az Esztergályos Cecília által játszott nő eltartási szerződést kötött egy nénivel, aki aztán meghal, a nőé lehetne a lakás, csak hogy hirtelen megérkezik a néni bátyja, akiről mindaddig nem is tudtunk. És a férfi, őt játszotta Major, valami hihetetlen tempóval kezd rendezgetni, feldúl mindent, keresi az értékeket, közben jönnek vele a költöztetők, viszik a bútorokat, a báty a konyhában elteszi még az asztalon hagyott sört is. Szóval mindezt a mozgalmas cselekményt egyetlen hosszú beállításban vettem fel, a porszem technikának köszönhetően a természetes érzetével hol közelebb lépve, hol eltávolodva, és a kétperces snittet a bejárat ajtótól a konyháig csak egy helyen szakítja meg egy dupla ugróvágás, amikor Major előveszi a bicskát és hadonászni kezd vele.

Erről a filmről még most is úgy írnak, hogy az operatőri munka valóságos formai bravúr. Én is annak tartom, már csak azért is, mert a kivitelezés a szűkös térben is valóságos bravúr volt. Azzal a régi Arriflex kamerával forgattam, amit még a háborúra találtak ki, azzal dolgoztak a tudósítók, csak akkor még fából volt a kazetta, hogy könnyebb legyen a gép, most pedig fémből. Szóval a vállá-



Fotó: Filmarchívum / Jávor István

2. kép. Ajándék ez a nap (Pogány Judit és Esztergályos Cecília)

mon a kamera, a jobb kezemmel, az ujjammal magam húztam az élességet, a bal kezemmel pedig a színészeket, mindig oda, ahol a legjobb helyük volt. Szó szerint húztam bele az Esztergályos Cilit a kompozícióba, jött velem, ahogy vezetem, közben pedig olyan közel voltam hozzá, ahonnan már tulajdonképpen csak a hibáit lehet látni, de nem azért voltam közel, hanem azért, hogy szeressük őt. Őt magát akartam látni, akit éppen szeretünk, vagy a megvertségében akarunk neki segíteni egy rossz pillanatban. Rendkívül mozgalmas és feszes képek születtek így – amit tanítok is, mert feszes képet kell csinálni, mert a kép az mindig üzenet egy térről, egy arcról, egy emberről, és annak feszesnek kell lennie.

Ahogy erről a porszem jelenlétről, és annak kivitelezéséről mesél, az embernek az az érzése támad, hogy tulajdonképpen már ott rendezett, hiszen megvalósult a színészvezetés, legalábbis a térben, a kamera előtti pozicionálás tekintetében...

■ Igen, hogyne, csak akkor ez még másképp tudatosult bennem. Magyarországon akkor az volt a hagyomány, hogy az operatőr a film egyenrangú társalkotója, ő felelős a kép és a történet egységéért, fénnyel teremti, vagy más

szóval, megrendezi a képet. Akkoriban sokkal szorosabb volt a cinkosság az operatőr és a színész között is, mert ő látta az embert, és az ember olyan volt, amilyennek az operatőr látta. Még a rendező is kiszolgáltatottabb volt, mindaddig, amíg a képet nem lehetett a videotechnikával egy monitorra kivetíteni, mert a rendező belenézett ugyan felvétel előtt a keresőbe és ellenőrizte a beállítást, de a felvétel során csak az operatőr látta a lényegét. Sokszor elmondtam már, hogy a Szabó Pistával mindig úgy volt, hogy megkérdezte a snitt után: „láttad átrepülni az angyalt?” És ha azt mondtam, hogy nem, akkor újra felvettük, mindaddig, amíg az angyal át nem suhant a jeleneten. Tegyük hozzá, hogy a Pista egészen kivételes, képtudatos rendező. Az, ahogyan ő gondolkodik, nagyon ritka a rendezők között. Nem véletlenül készítettem vele tizennégy filmet, és senki mással ennyit. A *Bizalomtól* kezdve, *Az ajtó* kivételével, az összes filmjét én fotografáltam, és amikor úgy döntöttem, leteszem a kamerát, és már csak rendezek, azt mondtam, egyedül a Szabó kedvéért vagyok hajlandó újra operatőrködni.

Nem akarok neveket mondani, de nagyon sok rendezővel dolgoztam, akinek fogalma sem volt a képről. De nem csak én, a generációm összes nagy

Fotó: Filmarchívum/Gulyás Buda



3. kép. A Sorstalanság forgatásán

operatőregyénisége ezzel állt szemben. Nem véletlenül mondták egy időben, hogy operatőruralom van Magyarországon, mert ez a helyzet szükségszerűen kialakult azzal, hogy a képeket illetően a rendezők nagy része teljesen ránk volt hagyatkozva. Ki merem jelenteni, hogy sokszor mi, operatőrök a képekkel teremtettünk hangsúlyos egységet a filmek történeteiben, amitől úgy nézett ki, hogy van hangsúlyos mondanivaló, de valójában nem volt akkora gondolatfolytonosság, az apró részeket így az operatőrben született és következetesen végigvitt érzések, vagyis a képek fércelték össze. Nézhető filmek és sokszor remekművek születtek így, végeredményben az operatőrnek, az ő szubjektív jelenlétének köszönhetően, aki ha nem is a szó hagyományos értelmében rendezte, de halmozottan megalkotta azt a filmet.

Ezek után kicsit szemtelennek tűnhet a kérdés, holott nincs benne ilyen szándék, egyszerűen csak megkerülhetetlen, hogy megkérdézzem: amikor rendezni kezdett, mennyiben változott meg a rendező és operatőr kapcsolatáról alkotott véleménye és gyakorlata? Mekkora szabadságot adott Pados Gyulának, aki a 2005-ös rendezői bemutatkozását, a Sorstalanságot és két évvel később az Estét fényképezte?

■ Én rendezés közben operatőrként is gondolkodom, nálam ez elválaszthatatlan. Gyula teljesen elfogadta ezt a helyzetet, hiszen tudta, hogy nekem a rendezéshez muszáj vizuálisan átlátni és megkomponálni a teret, szóval ő a kamerához csak azután jött, amikor én már eldöntöttem, hogy mi a kép. Ez így volt a Sorstalanságnál és az Esténél is, amikor már Amerikában dolgoztunk együtt. Nem kibővítve ezzel az ő érdemeit, hiszen mindkét film gyönyörű lett, de alapvetően azt csinálta meg, amit én a térben a színészekkel már megkomponáltam.

A Sorstalanságnál egyébként a díszlettervezővel, Lázár Tiborral volt egy komoly együttgondolkodási folyamat. Fel kellett építenünk az egész buchenwaldi tábor. Hatalmas munka volt, mert úgy kellett a díszletet megcsinálni, hogy az ne csak a valóságnak, de a rendezői elképzeléseimnek is megfeleljen. Biztos emlékszik arra a jelenetre, amikor viszik a csont és bőr gyereket a szekéren a lágerben, már szinte nincs benne élet, és úgy sejtjük, az az utolsó útja. Ott például nagyon pontosan meg kellett terveznünk, hogy merre megy az út, ahol a végelgyengülő fiú még egyszer vissza tud nézni a táborra, ahol épp azt a levest viszik a kondérban, ami a kedvence volt a lágerben. Emlékszem, július-

ban vettük fel a jelenetet, amikor a legmelegebb van, de szerencsére aznap úgy jött minden össze, hogy elfogadtam a képet egy késő ősznek, viszont ehhez meg is kellett teremteni a körülményeket, például épp a díszlettel, hogy a megfelelő szögben essenek be a fények, hihető legyen a talajon a sár, meg lehessen adni a szürkés alaptónust... Mindig mindent úgy kell a jelenet köré tenni, hogy az imázst meg tudjuk teremteni és meg is tudjuk őrizni. Ezt a fajta díszlettudatosságot egyébként még a Szabó Pistával kristályosítottuk ki, mondtam már, mindent előre megterveztünk, de különösen a helyszínt, a díszletet, kitérve arra, hogy milyen napszak van a jelenetben, honnan jön majd a fény és mikor. A film rendkívül összetett, ha úgy tetszik, reneszánsz művészet, mert mindenhez érteni kell egy kicsit, mert mindenből magába épít valamit. Semmi nincs magától, minden úgy keletkezik, hogy én odatettem, és azért van olyan színe, mert én azt a színt választottam, mert az fejezi ki a mondanivalómat, ha díszletben forgatunk, akkor azért van egy ablak kivágva a falon, és azért van épp ott kivágva, mert tudom, hogy onnan akarok majd világítani, onnan szeretném a fényt irányítani egy szereplő arcára.

Tanítottam egyszer Norman Jewison filmiskolájában Torontóban, ahol a *Redl ezrede*st elemeztem képről képre, hogy mi miért van, mi mivel függ össze – csak zárójelben, olyanok voltak jelen, mint a Michael Ondaatje, aki *Az angol beteget* írta, és miattam jött oda, mert a *Megáll az idő* volt az egyik kedvenc filmje –, és az előadás végén egy japán kislány odajött hozzám, elmondta, hogy ő még soha nem hallott ilyen fantasztikus és intenzív előadást a filmalkotás folyamatáról, de szeretné megkérdezni: ezt ennyire komolyan kell venni? Hát igen. Ezt ennyire komolyan kell venni. Ezt tanítom most is a hallgatóimnak: a filmben semmi nincs magától, csak amit én elképzelek, megtervezek és megvalósítok. Ide tartozik, hogy korábban a müncheni főiskolán tartottam operatőri kurzust, aminek a végén csináltam egy világítási gyakorlatot, illusztrálva mindazt, amiről nekik beszéltem. Felállítottam két falat, mint egy folyosót, és elkezdtünk játszani vele: mi történik, ha nyitva van rajta egy ablak vagy egy ajtó, milyen, ha úgy világítom be, mint egy kórházi folyosót, mi minden lehet a folyosó végén, és így tovább. Két nap alatt hetvenöt különböző hangulatot csináltam meg ugyanabban a két falból álló térben. Magam is megdöbbsenem, miközben tudom, hogy ennél is több minden lehetséges két fal között, de itt a lényeg az, hogy a forgatáson az operatőr csak egyet fog megcsinálni, ezért nagyon nem mindegy, mi van benne, mi az ő, és mi a rendező szándéka.



Fotó: Filmarchívum / Jávor István

4. kép. Angi Vera (középen Pap Vera)

Ezt a fajta alkotói tudatosságot, valamint ezzel együtt a filmjein érezhető szubjektív jelenlétét – és most megint az operatőr Koltai Lajost kérdezem –, érzése szerint mennyire könnyen tudta kibontakoztatni a tengerentúlon? A nyolcvanas évek második felétől főleg az Egyesült Államokban fotografált, és leginkább Szabó István, Giuseppe Tornatore, illetve Klaus Maria Brandauer kedvéért tért vissza Európába és Magyarországra operatőrként...

■ Ami az eredményt illeti, nem az én dolgom eldönteni, de úgy érzem, a legtöbb esetben nagyon is jól látszik, hogy sikerült megőriznem magamat, még akkor is, ha olykor harcolni kellett producerrel, színésszel, rendezővel. Tegyük rögtön hozzá, hogy eleve úgy hívtak a legtöbb amerikai produkcióba, azért kértek fel, mert szerették a munkáimat, a látásmódomat. Úgy kerültem Mexikóba, és onnan Hollywoodba, hogy az akkor már neves mexikói dokumentumfilmfesztiválon látta az *Angi Verát*, ami nagyon tetszett neki, így amikor az első amerikai produkciójára készült, elhatározta, hogy minden áron az *Angi Vera* operatőrét akarja, mert hogy az a pali ott Magyarországon – akinek nem sikerült akkor megjegyeznie a nevét – úgy látja az embert, ahogy ő szeretné. Szóval egyszer csak érkezett egy telex a Hungarofilmhez, amin



5. kép. A *Megáll az idő* forgatásán

keresztül az ilyen külföldi munkákat akkoriban intézni lehetett, hogy az *Angi Vera* operatőrért keresik, mert vele szeretnék forgatni a *Gaby – Egy csodálatos élet* című életrajzi filmet az író Gabriella Brimmerről, aki központi idegbénulás miatt csak a bal lábával tudott kommunikálni, úgy írta a film alapjául szolgáló regényt is.

Mandokival egy teniszklubban találkoztunk Mexikóban, ültünk egymással szemben a kertben, és bevallotta, hogy állatira örül, mert az *Angi Vera* operatőrért akarta, de nem tudta, csak később derült ki számára, amikor a Hungarofilm a válasz telexben megírta, hogy én csináltam az Oscar-díjas *Mephistót* és a *Megáll az időt* is, aminek hatalmas kultusza volt már akkor Amerikában. Nagyon érdekes beszélgetés volt, mert Mandoki egy szót sem beszélt magyarul, pedig magyar gyökerei voltak, én pedig akkor még nem tudtam angolul, csak németül – akkoriban sokat forgattunk Szabóval Németországban, meg mellette készítettem sok mindent ott, például egy szép filmet a legendás Wolfgang Staudtéval is –, és volt ott egy arisztokrata származású, öt nyelven beszélő hölgy, aki társproducere volt a filmnek, neki mondtam a magamét németül, ő pedig fordított a Mandokinak

spanyolul. Hamar kiderült, hogy ott nem úgy képzelik a dolgokat, ahogyan én azt a Szabóval megszoktam, mert amikor kérdeztem, hogy mikor egyeztetünk a forgatókönyvről, rögtön visszakérdezett, hogy miért kéne, minden le van írva. Elmondtam, hogyan szoktuk mi ezt csinálni, és persze, Mandoki teljesen belelekedett, hogy ez fantasztikus munkamódszer. Végigvettük később az összes jelenetet, Mandoki mindig délután próbált a színészekkel – óriási nevek, Liv Ullmann, Robert Loggia és Norma Aleandro, akit Oscarra is jelöltek ezért az alakításáért –, és vitte magával a jegyzeteit arról, amit reggel átbeszéltünk, a sztárok pedig el voltak ájulva, hogy mennyire felkészült a rendező. Később, amikor *A gyönyör rabjait* és a *Ha egy férfi igazán szeret* című filmjeinket készítettük, maga Mandoki kérdezte, hogy mikor ülünk le átbeszélni a forgatókönyvet. Utóbbi mögött a Disney állt, és eléggé óvatos megközelítésben képzeltek el a producerek a filmet. A *Ha egy férfi igazán szeret* ugyebár egy alkoholista nőről és a férjéről szól, és a stúdió egész egyszerűen félt a témától. Én jeleztem, hogy ahhoz, hogy a film hiteles legyen, mindenképp meg kell mutatni az alkoholizmust, úgy nem mutathatjuk be a problémát, hogy a nőt nem látjuk inni, de a producerek nem akarták, hogy az ivásról ennyire nyíltan beszéljünk, erre Mandoki szólt, hogy márpedig ő úgy akarja megcsinálni, ahogy a Lajos. Meg kellett vívni a csatát, hogy felvegyük azt a jelenetet, ahogy a nő kimegy a házból, kiveszi a kukából az üveget és iszik belőle. De enélkül semmit nem ért volna az egész film!

Az alkoholista fiatalasszonyt alakító Meg Ryannel nem volt konfliktusa abból, hogy megmutatja, milyen nyomokat hagy valakin az ital?

■ Dehogynem! A sztárok nagyon kényesek tudnak lenni a külsejükre, és arra az imázusra, amit már kialakítottak magukról, de aztán megértette, hogy én őt szolgálom – és persze vele együtt a történetet. De ha már a színészi érzékenység szóba került, épp *A gyönyör rabjai* forgatásán kaptam meg az egyik legszébb mondatot, egyenesen Susan Sarandontól. Hozzá tartozik a történethez, hogy a film egyik producere, Mark Rosenberg, aki nagyon kedvelt és támogatót engem, és egyébként is rajongott az európai művészekért, azt javasolta, hogy legyen a forgatáson egy camera operator, mert látta, hogy mennyit segítetek a Mandokinak és közben mindig én ülök a kamera mögött. Nem volt hozzá sok kedvem, hogy átadjam a helyem, de belementem. Megjelent a forgatáson egy pali, Michael Stone, akinek elképesztően jó kreditjei voltak, technikai értelemben mindent tudott, iszonyatosan profi volt, de a lélek hiányzott. Fogalma

sem volt arról, hogy mit miért csinálok, csak odaült a kamera mögé és darálta, mindig úgy kellett szólnom neki, hogy kövesse már a színészt. A két főszereplő, Sarandon és James Spader folyamatosan arról beszélnek a filmben, hogy mi tartja össze őket egyáltalán, ugyanis óriási távolságok vannak közöttük, társadalmilag és életkorban is. Egy fiatal marketingesről és egy középkorú pincérnőről van szó. Az ilyen jeleneteket, külön snittekben, úgy vettük fel, hogy a színész valójában nem a másik színészre, hanem a kamera optikája elé tett üvegszűrőre festett apró pöttyre néz, oda beszél, de a pötty mögött ott van a kamerás ember arca is. Intim, személyes mondatok hangzanak el így. Amikor megérkezett Susan Sarandon a felvételre, és meglátta, hogy ott ül ez a számára személytelen valaki a kamera mögött, szólt Mandokinak, hogy „bocsánat, de ezt a mondatot én ennek az embernek nem tudom mondani, én a Lajos arcát szeretném látni közben”. Pedig csukva van az egyik szemem, a másik a keresőbe néz – mégis, ezt a csukott szemű félarcot kérte. Erre aztán rögtön szólt a Spader, hogy ő is a Lajos akarja.

Ugyanebben a filmben van egy elég intenzív erotikus jelenet Sarandon és Spader között, sok közelivel...

■ Igen, még a film elején, ami azért is szükséges, mert anélkül nem is hinnénk el a történetet. Ott külön szólt Susan, hogy nagyon vigyázzak rá, mert nemrég tért vissza a szülésből, ezért óvatosan fényképezem. Nem is mutattam előnytelenül. Emlékszem, világítottam azt a hajnali szeretkezési jelenetet, igyekeztem úgy szervezni mindent, hogy olyan legyen, mint egy angyali üdvözlés, meleg fényekkel. Ahogy dolgozom, egyszer csak azt vettem észre, hogy ott áll mögöttem Susan. Nézett rám, aztán azt mondta, csak annyit szeretne, hogy tudjam, bízik bennem az életem végéig.

Ilyen helyzet férfi színészekkel is volt, nagy, amerikai legendával. A *Hemingway és én* című filmben világítottam a mozit, ahol szmokingba öltözve próbál kikezdeni Richard Harris Piper Laurie-val, Robert Duvall pedig messziről nézi őket és jól szórakozik. Szóval világítás közben azt vettem észre, hogy ott ül az egyik páholyban Duvall, aki nagyon kemény ember, forgatás alatt mindvégig karakterben marad, nem is nagyon lehet hozzászólni, de egyébként nem kellett volna ott lennie, mert neki akkor szünete volt, nyugodtan elmehetett volna enni vagy a lakókocsijába pihenni. Nem foglalkoztam vele különösebben, de később rájöttem, hogy azt nézi, hogyan végzem a munkámat, mert aszerint fog viszonyulni

hozzám. Aztán amikor egyszer adódott egy rossz világítási helyzet, mert szerencsétlen helyen sütött a nap a floridai parkban, ahol külsőztünk, szóltam neki, hogy arrébb kellene ülnie kicsit. Rögtön kérdezett: „ezt most te kéred, vagy a rendező?” Mondtam, hogy én, mire bólintott, hogy jó, akkor megcsinálja. Azt a filmet látta később Jodie Foster, aki rögtön hívott operatőrnek az *Egy békés családi ünnep* című filmbe, amit ő rendezett, mert azt mondta, azzal akar dolgozni, aki úgy látja az embert, ahogyan én.

Egy évtizeddel később már rendezőként is hatalmas sztárokkal dolgozott együtt az Estében...

■ Vanessa Redgrave, Claire Daines, Toni Colette, Meryl Streep, Glenn Close... Hatalmas színészgárda jött össze, nagyon jó érzés volt, hogy elfogadtak és hittek nekem. Főleg Redgrave, aki egyébként magyar mániás, ötvenhatban elment Londonban mindenhová, ahol tüntetni lehetett értünk, és akivel nagyon jól lehetett dolgozni, mert folyamatosan kérdezett, mit és hogyan szeretnék, mert úgy fogja megcsinálni. Azt a filmet részben a *Sorstalanságnak* köszönhetem. Susan Minot írta a regényt és az a Michael Cunningham a forgatókönyvet, aki *Az órákat* is. Együtt nézték meg a *Sorstalanságot*, amit egyetlen művész-mozi játszott New Yorkban, valamikor délután. Ezt így mesélték el nekem, hogy szinte ugráltak az utcán, hogy végre megvan a rendezőjük. Aztán az egész forgatás a szeretet jegyében zajlott.

Most ugyanezt a szeretetet szeretném az új filmem forgatásán is kialakítani. Semmelweis Ignácról forgatok majd, jövőre, a legkeményebb korszakáról, a bécsi éveiről. Nagyon szép a forgatókönyv, többek között Maruszki Balázs írta, Lajos Tamás a producer, akinek több sikeres történelmi filmet is köszönhetünk, és az egészben persze lesz egy finom áthallás a mostani világjárvány kiváltotta orvosi és kutatói kihívások és Semmelweis anyákat megmentő felfedezése között. Nagyon várom már a forgatást, tanárként is, mert itt a gyakorlatban tud megvalósulni a mesterképzés, ugyanis viszem a tanítványaimat magammal a forgatásra, hogy lássák is, amiről beszélek.

Ki lesz az operatőr?

■ Nagy András, akit generációjának egyik legjobb magyar operatőrének tartok, nagyon szép dolgokat csinált már (*Fehér tenyér*, *Johanna*, *Bibliothèque Pascal*,

Örök tél, Apró mesék – a szerk.) és úgy érzem, nagyon hasonlóan gondolkodik, mint én. Ahogy ő látja az embert, ahogy a fénnel megsimogatja az arcot, az nagyon közel áll hozzám. Kamondi Zoltán *Halj már meg!* című filmjének forgatásán találkoztunk, annak én voltam a kreatív producere, aztán most a Szabó legutóbbi filmjénél, a *Zárójelentés*nél is ott dolgozott velem a közvetlen munkatársamként.

A 2020-ban bemutatott Zárójelentés egyben az első digitális filmje. Sokan úgy vélik, hogy a celluloid helyét végérvényesen átveszi a digitális technika. Ön szerint ez milyen gyakorlati és esztétikai következményekkel jár?

■ Épp az András segített sok mindenben a *Zárójelentés* forgatásán a digitális technikával. Vagyis elsősorban van egy olyan oldala a dolognak, hogy a hozzám hasonló régi motorosoknak meg kell szokniuk egy új technikát. De világításban, kompozícióban és ennek megfelelően a végeredményben alig van különbség, ha olyan ember áll a kamera mögött, aki nem csak tudja, de érti és érzi is, mit miért csinál. Sokat küszködtem én is ezzel, mert az ember képes ragaszkodni ahhoz, amit megszokott és megszeretett, de ma már tényleg nincs messze a digitális kép a nyersanyagtól, és azért a nyersanyagnak van egy óriási költségvonzata, azt meg kell vásárolni, azzal gazdálkodni kell, el kell vinni a laborba, ott jó, ha az embernek van egy jó fénymegadója, és így tovább.

Persze, mi még a klasszikus analóg kamerához vagyunk hozzászokva. Mondtam már korábban, egy régi Arriflex kamerával kezdtem, ami ráadásul úgy zúgott, hogy nem lehetett tőle hallani a színészt, mindent utószinkronnal kellett megcsinálni. Annak aztán az volt a nagy előnye, hogy újból meg lehetett írni a dialógusokat, ha később valami nem tetszett. Voltak színészek, akik ebben zseniálisak voltak. Törőcsik Mari úgy tudott játszani és szöveget mondani a felvételnél, hogy aztán később bármire bármit meg lehetett változtatni. Pedig egészen biztosan zavarta a színészeket a gép, mégis tudtak játszani.

Így csináltuk az összes nagy filmünket, az *Angi Verát*, *A ménesgazdát*, még a *Mephistót* is ilyenekkel forgattam. Ráadásul mi akkoriban itt Kelet-Európában nem jutottunk hozzá semmihez. Kamerát venni szinte lehetetlen volt, mert az valutás cikknek számított, viszont alkatrészt be lehetett szerezni. És voltak nálunk valóságos zsenik, igazi csodatechnikusok, akik az alkatrészekből képesek voltak összerakni a kamerát. Annyira tudtak, hogy ha ez az Arriflex mérnö-



Fotó: Filmarchívum/Jávor István

6. kép. A ménesgazda (Madaras József)

keinek fülébe jut, rögvest állást kínálnak nekik. Ez volt a hőskor, de a digitális technikától még nem tűnik el a kép lelke.

Pedig vannak, akik szerint a digitális technika egyet jelent a mozi halálával...

■ Ismerem ezeket a mondatokat. Annak idején Vittorio Storaro – az *Utolsó tangó Párizsban*, az *Apokalipszis most*, a *Vörösök* meg *Az utolsó császár* legendás operatőre –, aki nagyon jó barátom, szintén kétségbeesetten mondogatta, hogy vége az életünknek, eltűnik a filmszalag. Aztán tessék, néhány éve ő győzte meg az ugyancsak celluloidmohikán Woody Allent, hogy forgassanak digitálissal, mert egy rakás olyan dolgot meg tudnak csinálni, amit a filmmel nem lehet. Spielberg is mondta, hogy amíg Kodak van, addig ő arra forgat, később pedig csak kipróbálta a digitális kamerázást. Persze ezt a ragaszkodást meg tudom érteni, mert a Kodaknak magának illata van, amikor befűzik, akkor ott valami felszabadul, az olyan, mint az autóversenyzőnek a benzingőz.

De ezek a példák is azt mutatják, hogy még olyanok is, akik korábban elvből elutasították a digitális képalkotást, kíváncsiságból, kísérletező kedvből vagy más okokból, de el tudnak csábulni. Már csak azért is, mert a technikai fejlődés adottság, azt az alkotó egymaga megállítani nem tudja, természetes, hogy megnézi, képes-e azzal az újjal jutni valamire. Ahová ki akarok lyukadni az az, hogy ez a vita nagyon ki van élezve. Jó dolog, hogy vannak, akik foggal-körömmel ragaszkodnak a celluloidhoz, és minél tovább meg akarják őrizni, ahogy az is jó dolog, hogy a digitális technikának köszönhetően olyanok is tudnak alkotni, akiknek nagyon oda kell figyelniük a költségvetésre, és épp a digitális kamera miatt tudtak elmesélni egy szép történetet.

Ugyanakkor a digitális forradalom az egész filmiparra hatással van, beleértve a filmnézési szokásokat is. Sokan ijedten keresik a filmszínházak helyét a streaming szolgáltatók korában...

■ Az otthonülő néző kényelmének kiszolgálása már a VHS-el elkezdődött, sőt, már a televízió megjelenésekor sokan kongatták a vészharangot, aztán mégsem halt meg a mozi, viszont a tévés műhelyek egy rakás izgalmas filmet termeltek ki magukból. Annak idején mi is készítettünk Szabóval tévéjátékokat a németeknek, de közben készültünk a következő játékfilmre. Minden attól függ, hogy az adott keretek között megtalálja-e az alkotó a saját szabadságát, tud-e érvényes és szerethető dolgot mutatni, akar-e kísérletezni, van-e benne ambíció.

Ott van például az Alfonso Cuarón, aki az Emmanuel Lubezkivel együtt az asszisztensem volt a *Gabynál*, nagy barátok, dolgoztak is együtt sokat, az első Oscar-díjaikat ugyanazért a filmért kapták. Cuarón a legutóbbi filmjét, a *Romát* már a Netflix-nek forgatta, és kapott érte három Oscar-díjat, amiből személy szerint az operatőrit kissé túlzásnak érzem, de most nem is ez a lényeg, hanem az, hogy még egy épp divatos, felkapott alkotó is úgy érezheti – ahogy egy olyan legenda is, mint Scorsese –, hogy érdemes élni egy alapvetően otthoni filmnézésre szakosodott cég ajánlatával, nem pusztán a megélhetés miatt, hanem mert megvalósíthat valami számára fontosat. Vagyis miközben a streaming veszélyforrás lehet a mozi szempontjából, lehetőség is az alkotó szempontjából. Aztán ugyanaz az alkotó később szeretne újból filmet forgatni a mozinak is, ahol egyébként kínálati dömping van.



Fotó: Filmarchivum/B. Müller Magda

7. kép. Mephisto (Klaus Maria Brandauer)

Ha jól tudom, az Önről elnevezett megvilágítástechnika, ami „lajosing” néven került az amerikai operatőr szakzsargonba is épp egy tévés produkció idején született...

■ Egészen pontosan a Kanadában forgatott HBO-produkcióban, a *Régi bűnök, újvilágban* kristályosodott ki, igen. Kényszerhelyzet szülte, azon kellett gondolkodnom, hogyan tudom nem szokványos módon használni a visszavert fényt. Meleg tónusú világot akartam, ezért végül a sötét bútorok reflexfényét használtam, azaz a díszletelemek megfestették a fényt. Ezt aztán a kinti kollégák elnevezték lajosingnak, vagyis ha azt akarják csinálni a visszavert fénnel, amit én, akkor lajosolnak.

Azon a forgatáson egyébként volt egy kellemetlen színészélményem. George C. Scott játszotta a főszerepet, na, vele egyáltalán nem lehetett kapcsolatot kialakítani. Volt egy hosszú beállítás: áll Scott egy lakásban és énekel, aztán elfordul róla a kamera, átmegy az egész lakáson, majd visszaérkezik rá. Ezt a snittet nem sikerült elsőre úgy felvenni, ahogy szeretnénk volna, ezért a rendező, Jeremy Kagan szólt Scottnak, hogy kellene még egy felvétel. Mire ő értetlenkedni kezdett, mégis miért akarjuk megint felvenni. Kagan pedig nagyon türelmesen elkezdte magyarázni, hogy azért, mert hosszú a beállítás, és meg kellene ismételni, mert volt pár hiba. Mire a Scott: „én jó voltam az elsőben is.” Iszonyú vita után hajlandó volt még egyszer megcsinálni. Ilyen volt a Scott, pont mint A tábornokban, vagy Kubricknál a Dr. Strangelove-ban. Vele aztán kicsit később majdnem forgattam egy filmet.

Mármint Stanley Kubrickkal?

■ Vele. A budapesti lakásomon hívott Jan Harlan producer, és egyben Kubrick sógora, hogy Kubrick találkozni szeretne velem. Ez 1993-ban volt, nekem pedig egyébként is dolgom volt Londonban, mert egy megghiúsult produkció 25 ezer dolláros bánatpénzt fizetett, szóval könnyen mondtam igent az akkor még eléggé homályos szándékú invitálásra. Később sem lett sokkal tisztább a kép, bár az kiderült, hogy Kubrick vagy féltucatnyi filmemet tudta fejből, beállításról beállításra. Küldött értem egy sofőrt, aki elvitt a házába, ahol Kubrick elkezdett faggatni. Félelmetesen nézett ki, régi, elnyűtt katonakabátban, sok helyen lukas, viseltes farmerrel és egy ugyancsak lukas fehér tornacipőben. Öt percenként járt ki pisilni, de egyébként közben megállás nélkül csak kérdezett. De valami egészen

elképesztő dolgokat, például, hogy hol lehet Budapesten olyan inget kapni, mint amit a negyvenes években hordtak, meg hozzá gombokat. Meg hogy hol lehet holokauszt túlélőkkel beszélni. Csupa ilyesmit. Egy idő után nyilvánvalóvá vált, hogy holokausztfilmet akar készíteni, amihez le is akart szerződtetni 24 hétre. Viszont folyamatosan húzta az időt, engem meg közben keresett Brandauer, hogy ajánlatot kapott a *Mario és a varázsló* megrendezésére, de ő nélkülem nem tud forgatni, és ha azt mondom, hogy nem vállalom, akkor bemegy a stúdióba és közli, hogy nem lesz film. Írtam Kubricknak, hogy készítenék egy filmet a barátommal, nem tudom, meddig lehet még várni a közös munkára, mikor kezdődne a forgatás, mire visszaírta, hogy „neked most a barátodnak kell segíteni”. Aztán megtudtam, hogy hívott ahhoz a filmhez másokat is, nagyon komolyan meg akarta csinálni, de végül elvetette az ötletet, amikor látta a *Schindler listáját*.

Rengeteg ilyen történetem van. Tele az életem olyan eseményekkel, amikből lehet alkotóként és tanárként is meríteni. Mert azt meg kell tanulni a diákjaimnak, hogy hogyan dolgozzunk fel egy megghiúsult forgatást, hogyan alakítsunk ki kapcsolatot az alkotótársakkal, a színészekkel, hogyan győzzük meg őket, hogy csatlakozzanak hozzánk, és megint hogyan, hogy elfogadják az instrukcióinkat és érveinket. Ennek a része az is, hogy Vecsernyés Jánossal, aki az operatőr mesterszak vezetője, összehozzuk a két osztályt, hogy kialakuljanak erős rendező-operatőr kapcsolatok. Tanárként nekem most ez is a dolgom, tudást átadni, kapcsolatok létrehozásában segíteni, és főleg észrevenni, ki mi felé gondolkodik, milyen egyéniség. Ami pedig a pedagógiát illeti, egyetlen dolog van, amihez ragaszkodom, mert végül is ez az, ami összeköt mindenkit – a szeretet.

Timár András

Eugenio Barba – Nicola Savarese: A színész titkos művészete – Színházantropológiai szótár

„A színházi antropológia inkább helyes irányokat, mintsem egyetemes érvényű alapelveket kutat. Nincs meg benne a tudomány alázata, sokkal inkább az a – talán nagyravágyó – igyekezet, hogy az előadói tevékenység számára hasznos tudást fedezzen fel.” Eugenio Barba

Régi hiányt pótol a L'Harmattan Kiadó és a Károli Gáspár Református Egyetem *Károli Könyvek* sorozata, amikor megjelentette Eugenio Barba kortárs olasz színházrendező és Nicola Savarese színházteoretikus első ízben 1991-ben publikált, majd 2005-ben kiegészített és átdolgozott *A színész titkos művészete – Színházantropológiai szótár* című kötetét. Az eredetileg olasz nyelven írt művet a kiváló fordítók, Rideg Zsófia és Regős János a szerzők által hitelesített francia és angol nyelvű szövegkiadások alapján ültették át magyar nyelvre.

Barba művészete nem ismeretlen a magyar színháznézők számára, hiszen már 1985-ben a Szkéné Színházban, majd hosszú szünet után a debreceni Csokonai Színházban is jelen volt előadásaival, 2015-től pedig a Nemzeti Színház által szervezett MITEM Fesztivál hívja meg rendszeresen Barba társulatát. Barba 1964-ben alapított Odin Teatret néven színházat, amelyet két évvel később Oslóból a dániai Holstebro városába vitt át, majd ugyanott 1979-ben hozta létre az International School of Theatre Anthropology (Nemzetközi Színházantropológiai Iskola, rövidítve: ISTA) elnevezésű „utazó egyetemet.” A kötet 2005-ös megjelenéséig az ISTA összesen tizennégy, más-más helyszínen tartott nemzetközi találkozásán sokféle kulturális hagyományból érkező előadó- és alkotóművész (színészek, táncosok, rendezők, koreográfusok) és kutató (történeti és

elméleti szakemberek, színikritikusok) vettek részt. Az egyes kurzusok – más-más témát középpontba állítva – a színészi technika feltételezett közös alapjait kutatják empirikus megközelítésben, fizikai gyakorlatokkal, munkademonstrációkkal és összehasonlító elemzésekkel olykor többhetes munkájuk során.

E kötet az ISTA 25 évének a lenyomata, amelyben Barba és Savarese írásai, illetve a kutatócsoport több tagjának szövegei is olvashatóak. Így kerülnek egymás mellé a „szótár” ábécé-rendbe sorolt szócikkeinek tudós szerzői: Franco Ruffini, Ferdinando Taviani, Fabricio Cruciani vagy többek mellett Marcel Mauss, Jerzy Grotowski, Marco De Marinis és Richard Schechner egy-egy fejezetnyi szövegrészletei. A szótár-kötet egységeit mindvégig összekapcsolja a szisztematikus tárgyalásmódot igénylő rendszerezésre való törekvés. Barba és Savarese a színházantropológia területén korábban kidolgozott történeti vizsgálatokat, alapelveket és módszereket felhasználó írásokból olyan átfogó és fogalmakat tisztázó gyűjteményt hozott létre, amelynek magyar nyelvű megjelentetése kiemelkedő jelentőséggel bír a színházantropológiai kutatások, az inter- és transzkulturalitás 20. századi elmélete és színházi gyakorlata, illetve Barba színészpedagógiai munkásságának magyarországi megismertetése és kanonizációja szempontjából is.

Akárcsak a 20. század rendezői színházának meghatározó alkotói (Craig, Mejerhold, Artaud, Brecht, Grotowski, Brook, Mnouchkine, Wilson), úgy a Barba–Savarese-féle színházantropológiai kutatás is a nyugati színház kifejezőeszközeinek és szemléletének (a logocentrikus, szöveget illusztráló, polgári [kis]realista színház közhelyeinek és a lelki folyamatok kauzalitására épülő ábrázolásmódnak) a radikális megújítása érdekében fordult a tradicionális, nem nyugati kultúrák rítusai felé. Barba – mestere, Grotowski erőteljes hatására – arra keresi a választ munkatársaival, honnan származik az általuk vizsgált keleti táncos-színész energiája, milyen alapelvek szerint születik meg a színpadi előadó jelenléte, illetve a keleti szakrális-rituális mozgásformák hogyan emelhetők be a kortárs európai színjátszásba. A keleti kultúrák iránti általános érdeklődés szempontjából nem hagyható figyelmen kívül az a tény, hogy a keleti tradíciók egyrészt szélesebb írásos dokumentációval rendelkeznek, jól kutathatóak és könnyebben hozzáférhetőek, mint például az afrikai törzsi társadalmak kultúrkincsei, másrészt olyan magas szintű civilizációk kikristályosodott művészeti formái ezek, amelyek esetében a 20. század elején (pl. Indiában) a hagyomány újraélesztése és módszertani fejlesztése része volt a brit gyarmatosítókkal szemben a nemzeti identitás erősödésének.

A *színész titkos művészete* című kötetben Barba és kollégái színházantropológia-szemlélete követhető nyomon több évtizedes műhelymunkájuk elméleti belátásai és gyakorlati kísérleteik beszámolóí alapján. A színész- és gyakorlatközpontú tudomány szemlélet és laboratóriumi kutatás elsődleges célja a performatív technikákat tápláló és kultúrákon átívelő, egyetemes törvényszerűségekre épülő alapelvek felderítése. Az antropológus Marcel Mauss – a kötetben is olvasható – gondolatait felhasználva Barba megkülönbözteti a hétköznapi (lokadharmi) és a hétköznapi túl (nátjadharmi) testtechnikákat. E kétféle testtechnika tudatosítja, hogy az európai kultúrában, amelyben jóval kisebb terepe van a szakrális rítusnak, s szinte nem léteznek hozzájuk rendelt szertartásos testtechnikák, mennyire bonyolult elhatárolni egymástól a szent és a profán, a mindennapi és a nem mindennapi, a realista és a stilizált formákat. Barba színházantropológiája a nyugati táncos-színész testhasználatának, ritmushoz való viszonyának tudatosítását, a hétköznapi túl energia létrejöttének vizsgálatát, a színész preexpresszív (kifejezés előtti) állapotát és feszültségeit kutatja, s ezekből következtet a kultúrákon átívelő alapelvekre: az egyensúly, az ekvivalencia, az elhagyás és az ellentételezés elveire. A jelenlét megvalósulásának módszereit keresi az elhatározott testben, amelyet a hétköznapi túl testtechnikák teremtenek meg.

A majdnem 350 oldalas, több mint 650 színes és fekete-fehér fotót és ábrát tartalmazó szótár-kötet elveket és technikákat magyarázó, izgalmas példáinak többségét a keleti tánc-színház (így a kínai opera, a no színház, az odisszi tánc, a butó, a Bali-szigeti tánc, a kathakali, a kabuki stb.) hagyományaiból veszi, hiszen a keleti táncos-színész előadói teste rituális test, amely mindig hétköznapi túl technikákat használ egy-egy stílus és műfaj változtathatatlan szabályrendje szerint. Ezek a nem imitációra épülő, stilizált művészi nyelvek mind művészi logikájukban, mind referencialitásukban radikálisan eltérnek az európai színházi hagyománytól. Fontos azonban megjegyeznünk, hogy a kötet szerzői a keleti példák mellett gyakran hivatkoznak olyan európai alkotókra is, így például Craig, Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Grotowski, Mihail Csehov vagy a pantomművész Étienne Decroux művészeti módszereire, akik meglátásuk szerint kidolgozták személyes alkotói kódjaikat (technikáikat) és saját hagyományukat.

A kötet inter- és transzkulturális összehasonlításra épülő példáinak sokaságában térben és időben távoli vallási, szertartás- vagy színházi gyakorlatban kialakult (test)technikák kerülnek egymás mellé. A közösnek tételezett kategóriák

mentén vizsgálják önálló szócikk-fejezetek a színész átalakulásra képes arc- és szem-, kéz- és lábfejjátékát, az akrobatika szerepét vagy a ritmus újraértelmezését. A testtechnika gazdagsága egy test-zenekar minőségét érik el a befogadói tapasztalatban, mivel a test különböző kommunikációs eszközei (a testrészek, a hang, a ritmus) szimultán képesek hatni, az eszközrendszerek teljessége pedig folyamatos inspirációs forrása a más és más kultúrájú alkotóknak.

A szócikkek szerzői a kidolgozott spontaneitás módszertanát kutatják, azt, hogy a mimetikus és verbális hagyományú nyugati alkotó számára hogyan jelenthetnek segítséget a tradicionális tánc és színpadi technikák az elhatározott test, az előadók koncentrált fizikai-mentális (a kitágított test és a kitágított szellem) energiájának és a jelenlét megvalósulásának létrejöttéhez.

Az Odinnak ebben a mai napig tartó munkafolyamatban elévülhetetlen szerepe van: produkcióival, kiadványaival, a tradicionális játéktechnikák mestereivel létrehozott kapcsolathálózatával és rendszeres vendéggátékaival a színházi interkulturalitás globális műhelyévé vált. Identitásuk definíciója – megegyezően az ISTA szemléletével – viszonyba kerülni a számukra idegennel, (f)elismerni a másság értékeit, hiszen ezek a találkozások problematizálják legjobban az eltérő kultúrákhoz való tartozást, a kifejezőmódokat és gesztusokat, a szerepek felvételét, a viselkedési szabályokat. Az Odin nemzetközi hálózata nagy hangsúlyt helyez a harmadik világbeli mesterek, művészek, tudósok és társulatok egyenrangú alkotótársaként való bevonására e globális műhelymunkába, s szolidáris az úgynevezett harmadik színházzal, amely az intézményes kőszínház és a kommersziális szórakoztató színház helyett a csoport szinten szerveződő, főáramon kívül létrejövő színházi mozgalmakat jelenti. (Érdemes megemlíteni, hogy Barba maga is egész pályafutása során az intézményen kívüli „független”, alternatív szcénában alkotott.)

Barba következetes felfogása tehát a testtechnikák hasonló alapelvei és egyenrangúsága, valamint a társadalmi-kulturális kontextusuktól függetleníthető kísérletezés szabadsága mellett érvel. Richard Schechner véleménye szerint azonban sem a Barba-féle alapelvek, sem a módszerek nem tekinthetők univerzálisnak, mivel egyrészt az esztétika elvei kultúraspecifikusak (hasonlóan tartja a gyakorlatokat kultúránként változónak Erika Fischer-Lichte is), másrészt példaanyaga viszonylag szűk, főként India, Kína és Japán területén létező hagyományokat kutat. Kirsten Hastrup dán antropológus pedig amellett érvel, hogy az eltérő kulturális közegben való megmutatkozás tapasztalatai igenis beépíthetők a kulturális-művészi produktumba, s a kultúrák közti színházi dialó-

gus nem a barbai koncepcionális egység létrehozását, csupán annak időleges egyesítését jelenti.

A Barba–Savarese-kötet jelentősége tánc- és színészpédagógiai szempontból elvitathatatlan, s éppen azért tekinthető nem csak a fizikális színház iránt érdeklődő, hanem mindenféle színházművészeti iránnyal foglalkozó alkotó és kutató számára tankönyvnek, mert gyakorlati módszereket keres (és nem zárt, a tudást kizárólagosan birtokló módszertant alkot), hogy a tréning és a tanulás folyamatában elérje célját, a táncos-színészi test hétköznapi automatizmusainak levetkőzését. Az évszázadokon át kialakult, organikus-rituális mozgásformák gyakorlása az európai színész számára kiváló tréningelemekként tud szolgálni saját teste megnyilvánulásainak tudatosításában, amely egyrészt hozzásegíti őt a kreatív munkában is hasznosítható absztrakciós állapothoz, másrészt annak a felismeréséhez, hogy a gyakorlatok eredményeként az alkotói testben olyan energia keletkezik, amely átruházható a nézőre. A hosszú folyamatokra épülő táncos-színészi gyakorlatok sora és rendszeressége a készségek egész életen át történő fejlesztését igénylik. A nemzedékek közötti tudásátadás során a mesterségnek bizonyos titkai is megfogalmazódnak, amelyek lépről lépésre és csak tapasztalati úton adhatóak át. A gyakorlatok és konkrét példák elképzeléséhez, a leírások szemléletessé és hozzáférhetővé tételéhez, illetve az alkotó testében történő folyamatok elindításához ad nagyszerű segítséget a kötetben található széleskörű – a magyar kiadás kiváló minőségét is jellemző – vizuális dokumentáció.

Barba, Eugenio és Nicola Savarese. 2020. *A színész titkos művészete – Színházantropológiai szótár*. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L'Harmattan Kiadó.

Hauber Károly

Balázs Géza: A művészet és a nyelv születése

Súlyos könyvet helyezett az asztalra Balázs Géza. Mélyen szántó és terjedelmes munkát, amely tele van tüzdelve idézetekkel és hivatkozásokkal, mégis úgy olvastatja magát, mint egy jó regény. Csak hősei és eseményei mások. Teremtett alakok helyett a tudomány és a kultúrtörténet nagyjai szerepelnek benne, izgalmát pedig nem a cselekmény váratlan fordulatai, hanem a szikrázó szellemi fölismerések biztosítják.

A szerző, híven a címhez, a művészet és a nyelv eredetét kutatja, s mindközben rendkívül széles körű nyomozást folytat, amely a nyelvtudomány és a művészetek mellett egyebek közt kiterjed ez a néprajzra, a pszichológiára és az egész kultúrtörténetre. Az önmagában is lefegyverző sokoldalúság érthető. Olyasminek ered ugyanis a nyomába, ami a kutatás számára homályba vész. Bár régóta tudjuk, hogy mind a művészet, mind a nyelv emberré válásunk feltétele, a folyamat azonban mintegy 100 ezer esztendővel ezelőtt kezdődött, és ebből csak néhány ezer év dokumentálható, a korábbiakat illetően csak közvetve vizsgálódhatunk (folklór, gyermeknyelv, mélylélektan, primitív népek stb.).

A könyv nem véletlenül tárgyalja együtt a művészetet és a nyelvet. Utóbbi ugyanis nem egyszerűen mesterséges jelrendszernek tekinti, hanem metafizikai képződménynek, amelyben éppúgy benne van a teljes ember, mint a művészetben. Sőt maga is művészet: egyszerre mimézis és alkotó, örömet szerző tevékenységforma. A nyelvi jelek túlnyomó része ma megállapodáson alapuló szimbólumnak számít, többségük azonban eredetileg hasonlóságon vagy érintkezésen alapuló ikon vagy index volt – és ez sokszor ki is deríthető. Azért is fontos ez, mert éppúgy benne van az emberiség kollektív tudatalattija, mint közös álminkban. Múltunkról hoz hírt. Arról az emberről, aki eredetileg egységben volt a világgal. Nem fogalmakban, hanem képekben gondolkodott, s olyan jelekkel nevezte meg az őt körülvevő valóságot, amelyben még világos volt a jel és a jelölt közötti kapcsolat.

Mikor, hogyan történt a változás? Miként szorították ki a képeket a fogalmak, hogyan jött létre a mai értelemben vett nyelv? A szerző itt nem akar mindenáron újat mondani, inkább összefoglalja az eddigi kutatásokat, amelyek többnyire mutációt látnak a fejlődés felgyorsulása, a „megszaladás” mögött. Eredeti hipotézissel áll viszont elő a nyelv és a művészetek születését illetően. Úgy látja: a kettő egy töről fakad és párhuzamosan fejlődik. Kezdetben, a szinkretikus őskultúrában együtt létezik a nyelv és a zene, igaz, a természeti mintákra kialakult dallam mintegy megelőlegezi a nyelvet. Ez a dinamikus keret, amelyre az előbb az egytagú tagolatlan kijelentések, majd a kéttagúak ráépülnek. És így tovább, hiszen a nyelv és a zene kapcsolata ma is jól érzékelhető. S maga az „ősnyelv” is több oldalról megközelíthető. A mítoszkatatók ezt olvassák ki a mítoszokból, a Jung nyomában járó pszichoanalitikusok a kollektív tudatalattit megjelenítő közös álmokból. A folkloristák ezt sejthetik meg a ráolvasásokból, a munkadalból, a bölcsődalból, a táncszóból, a siratóból. S ma is számos olyan nyelvi megnyilatkozás akad, amely ide vezet vissza. „További kevés figyelemre méltatott, ösztönös megnyilvánulások mutatnak rá elemi formákra: elszólás, indulatból felfakadó kiabálás, durvaság, hümmögés, sóhajtozás, fohász, ima; szex, szülés, euforikus (alkoholos, drogos) állapotban való beszéd, afázia, végelgyengülés következtében leépülő beszéd. Az ösztönösség jól megragadható a ritmikus számolgatásban és firkálgatásban” (Balázs 2021, 28) – olvashatjuk a műben. Művészet és nyelv közös eredete hüvelyezhető ki bizonyos természeti alapformákból is, mint pl. a kör és a gömb, a szimmetria vagy a jel és a jelölt közötti kapcsolat.

Balázs Géza lenyűgöző felkészültséggel bontja ki mondandóját. Felismerései mindig a lényegre érintik, s amellett hogy alátámasztják felfogását, önmagukban is rendkívül érdekesek. Se szeri, se száma a magvas, izgalmas fejtegetéseknek. Lehetne-e pl. pregnánsabban megvilágítani Csíkszentmihályi Mihály elméletét a flow-ról: „hányszor előfordul az emberrel, hogy »csak úgy« beszélget valakivel (valakikkel), és elfut, elszalad az idő (...) a flow lényege a téren időn kívül kerülés... Az örömfunkció tehát kódolva van a nyelvben. Csakúgy, mint például a szexualitásban, és mindenféle alkotó emberi tevékenységben” (Balázs 2021, 84). S lehetne-e meggyőzőbben érzékeltetni, hogy „a művészet és a nyelv emberlétünk alapja”, mint Freund Tamás agykutató egyik vallomásával: „Nemcsak mindennapos testnevelésre van az embernek szüksége, hanem mindennapos katarzisra is. Ezt a művészeti nevelés adja meg, ami akkor a leg-hatékonyabb, ha az ember részese az értékteremtésnek (...) Gazdag belső világgal az ember tudományos munkája is sokkal hatékonyabb (...) Meggyőző-

désem, hogy amit az én agyamból a kreativitás terén ki lehetett hozni, azt én a zenének köszönhetően kihoztam” (Balázs 2021, 167).

Úgy gondolom, *A művészet és a nyelv születése* több tudományág számára is fontos, eredeti munka. Több diszciplínát kapcsol össze, s az emberiség történelmének egészében gondolkodik, mégis érthető és meggyőző. Úttörő vonásai közül itt hármat emelek ki.

Az első a módszert érinti. A szerző nem a bevett sémák szerint közelít a témához. Nem vagy-vagyokban gondolkodik, ahogy ez a nyugati tudományban elterjedt, hanem amikor csak lehet, szem előtt tarja a keleti gondolkodásban meghonosodott is-is hagyományát. Azaz nem feltétlenül üdvözlí mindig az arisztotelészi kizárt közös harmadik logikai alapelvét (két egymást tagadó állítás közül az egyik feltétlenül igaz). Tudatos ez a megközelítés (amit az is jelez, hogy a szerző külön fejezetet szentel ennek a témának), de ezúttal fölöttébb gyümölcsöző. Másként aligha kerülhetne sor arra a szellemi kalandra, amelyre a könyv hív bennünket. Ám ettől még nem lesz kevésbé tudományos, hiszen erről a témáról így lehet igazán hitelesen beszélni.

A munka második fontos újdonsága, hogy koncepcióját belegyökereztetí a magyar tradícióba. Olyan tudósokhoz kapcsolódik, akikről a strukturalizmus és a posztstrukturalizmus diadalmenete idején hajlamos volt megfeledkezni a magyar tudomány, holott európai rangú életművet hagytak hátra. Az alapoknál mindenekelőtt Hamvas Béla, Várkonyi Nándor, Thass-Thienemann Tivadar és Karácsony Sándor nevét kell itt kiemelni, akik úgy voltak originális gondolkodók, hogy mindig az egész emberre figyeltek; szem előtt tartották a legapróbb részleteket is, de sosem feledkeztek meg a nagy egésztől, az ember küldetéséről. Rajtuk kívül számos más tudós munkásságára hivatkozik még Szilágyi N. Sándortól Tánczos Vilmoson át Voigt Vilmosig – hogy csak néhány magyar tudóst emeljünk ki –, hiszen a szerző alaposan ismeri a nemzetközi szakirodalmat is.

Harmadikként mondjuk el, hogy Karácsony Sándor és Hamvas Béla nyomában járva Balázs Géza is az egész embert vizsgálja. Kimondatlanul is a nagy kérdésekre keresi a választ: Kik vagyunk? Honnan jöttünk? Hová leszünk menendők? Innen nézve a könyv nyugtalanító olvasmány. Úgy tűnik, nem csupán a művészet tanúsítja a modern ember növekvő otthontalanságát, de erről hoz hírt a hagyománytól egyre inkább elszakadó nyelvhasználat is, amely „leképezi a természetet, megnyilvánul benne a természet, a társadalom és a személyiség, az ember (nyelvi) világképe” (Balázs 2021, 284).

Véghelyi Balázs

Fazekas István: Nagy idők városa

„A város eredendően azért épül, hogy az időnek palotája legyen a térben. Alapköveiben egyszerre van jelen az idill és a heroizmus, az oltalom és az örök áldozatvállalás.” Mintha a föld szíve nyílna ki, kelta stílusú szomorú zene csendül fel, és a narrátor (Koncz Gábor) lírai mondataival elkezdődik Fazekas István *Nagy idők városa* című eseményjátéka. A szuffitára vetített csillagos ég alatt kirajzolódik a színpadon három halomsír erős kontúrja, s a horizontlámpák lassan felerősödő ragyogásában máris tanúi vagyunk egy vaskori temetésnek. Aztán mennydörgés hallatszik, a haragossá lett égboltra villámfény vetül, és ettől a pillanattól részesei lehetünk egy különös időutazásnak. Akárcsak Madách nagy művében – ám itt egyetlen konkrét helyszínhez kötöten.

Az eseményjáték alcíme: *Példázatok Százhalombatta történetéből*. És valóban, az időből kiragadott allegóriák (a letűnt korokból a jelenhez közelítve egyre tényyszerűbb történetek) elsőként is Százhalom földjéhez köthetőek, Fazekas azonban, hogy a darab ne váljon lokálissá – a helytörténetet kifejezetten a történelem fősodrához illesztve –, olyan pillanatokat idéz fel a múltból, melyeknek kötőeleme a megmaradásért vívott küzdelem. Az évszázadokon átívelő példázatok ilyenformán szervesen kapcsolódnak egymáshoz. A dialogikus jelenségeket az idő- és térbeli tájékozódást segítő, alapvető háttérinformációkat adó narrációk és az adott korhoz immanensen illeszkedő táncbetétek választják el egymástól, összekötik azonban az előre- és visszautalások, illetve egy évezredekken átguruló, térben viszont mindvégig Százhalombatta területén föllelhető bronzkori érme, amely a vaskorban már régiségnek számít, a római színben a kereszténység tanúságtételének tárgyi kellékévé válik, az akkor belevéselt kereszt pedig a Makovecz Imre tervei alapján Százhalombatta főterén 1996-ban felépült templom központi szimbólumának ismeretében nyeri el végső, kortárs értelmét.

A díszlet központi eleme is állandó: a híres Makovecz-tanítvány, Húros Annamária három stilizált dombot helyezett el a színpad háttérében, amelyek színenként, vagyis koronként váltakozó funkcióval bírnak. A gyors váltások az elemek

mobilis jellege, illetve a fölējük vetített képek és videobejátaszások segítségével valósulhatnak meg. Így lényegülhetnek át a bronzkori halomsírok honfoglaláskori jurtákká, olajtartályokká és templommá, homorú oldaluk pedig iskola, kocsmá vagy akár alkalmi trónterem háttere is lehet. A színpadon szél-sikoltású effekttel jelzett időből ez a három halom (mint geográfiai elem) képes a legkevesbé kikopni. Igazi modern színpadi díszletezés ez, amely nem tűr meg a színtéren semmi fölöslegeset.

Az egymástól elkülönülő és egymásba fonódó példázatokat a helyszín köti össze. Százhalombatta olyan település, ahol látványosan megmutatkozik az idő rétegzettsége. Nevét arról a 122 halomsírról kapta, amelyek vaskori előkelőségek maradványait rejtik, de bronzkori leleteket is találtak itt a régészek. A római korban Matrica néven létesült katonai tábor a mai Százhalombatta területén, amely a limes egyik őrállomása volt. A rómaiak jelenlétére kőből épült fürdő maradványa emlékeztet a Duna partján. A későbbi századokból találtak itt hun és avar emlékeket, és megtelepedtek ezen a helyen a honfoglaló magyarok is. Ezt már Csáti Demeter is megörökítette 1526-ban, az *Ének Pannónia megvételeéről* soraiban: „Árpád juta magyar néppel, / Kelem földén a Dunán elkelének, / Az Csekén ők csekének, / Az Téténben el-feltetének. // Érdén sokat ők értenek. / Százhalomnál megszállának, / Az herceggel megvívának” (Csáti, 2010). Az Anonymus *Gesta Hungarorumának* leírását követő költemény szerint a honfoglaló fejedelem innen indult a Dunántúl meghódítására. A középkorban is lakott település volt, egy 13. századi templom maradványai is ezt igazolják. Százhalombatta a 20. század közepéig csendes, magyarok és szerbek lakta Duna-parti falu volt, ahol a lakosság többsége mezőgazdaságból és halászatból élt. 1960-ban központi döntés született arról, hogy itt építik fel Magyarország legnagyobb hőerőművét, illetve kőolaj-finomítóját. A beruházás nyomán az ország minden részéről érkeztek ide munkások, a falu mellett így néhány év alatt tudatosan tervezett város nőtt ki a kukoricaföldből. A városi rangot 1970. április 1-jén kapta meg a település, amely dinamikusan fejlődésnek indult a következő években.

Ez a vázlatos településtörténeti összefoglalás akár kihagyható is lehetne ebből a szövegből, Fazekas István alkotása ugyanis – bár egy konkrét település többé-kevésbé dokumentálható történetét dolgozza fel – a város, mint településforma, emlékezet és közösség általános megfogalmazását is adja. Kevin Lynch amerikai várostervező szerint az emberek egyedi mentális képeket alkotnak városukról, ezeknek az egyedi képeknek azonban közös jellemzőik is vannak,

amelyek a közös kultúrából, a közös tapasztalatokból és stratégiákból, illetve a lakókörnyezet fizikai alakzataiból fakadnak. Az egyedi észlelések összességéből olyan, szüntelenül formálódó kognitív térkép konstruálódik, amelynek segítségével nemcsak átláthatóvá és átélhetővé válik a tér, de a városlakó saját helyét és helyzetét is könnyebben meg tudja határozni saját környezetében. Százhalombatta tehát lehetne bármely más magyar (vagy akár külföldi) település, amely hosszú múltra tekint vissza, és amelynek ma is aktív közösségi élete van. A színpadra idézett település tehát önmagában is példázatként értelmezhető, nem szükséges hozzá a helység konkrét ismerete. Kétségtelen tény: a színház az élet jelenségeinek érzékeny szeizmográfja, és a magyar drámatörténetben eddig egyedülálló eseményjáték ezt is jól példázza.

A *Nagy idők városa* két felvonásból áll. Az első rész a vaskortól az első világháborúig ível. Sáncot építő őskori emberek, római katonák, korai keresztények és kései pogányok, fukar földesurak és megszálló törökök, háborúba induló katonák és elárvult szerelmesek villannak fel egy-egy rövid jelenetre. Fiktív, de az adott korban jellemző karakterek és történelmi személyiségek lépnek színpadra néhány jelzésértékű mondat erejéig. A 2. képben például rabláncon vezetnek Marcus Aurelius elé egy kannibalizmussal vádolt keresztény párt, akik beavatják a császárt az utolsó vacsora misztériumába, Krisztus testének és vérének jelképiségébe. A 6. képben Mátyás király egy pénzhamisító uzsorás fölött ítélkezik, a 10. képben pedig Mária Terézia tesz igazságot a földesúr által jogtalanul meghurcolt battai jobbágyok ügyében. Ezek a jelenetek történeti forrásokon alapulnak: Marcus Aurelius ugyanis valóban személyesen járt a limes táborokban, biztosan megfordult például a Matricához közeli Campónában, tehát reális elképzelés, hogy Matricába is eljutott, és a két említett jogesetről is vannak írásos dokumentumok.

A második felvonás 1936-tól a kilencvenes évekig követi nyomon a falu, majd később a város történetét. A szerző felidézi az iparosítás időszakát és a városépítés folyamatát, a városi és a megyei pártvezetés küzdelmeit, a nyilvános színtér háttérében, egy kocsma keretein belül pedig az itt megtelepedett munkások véleményének is teret és hangot ad. A darab végpontján olyan település tárul elénk, amelyben közösséggé szerveződtek a szélrőzsza minden irányából idekerült emberek, az ipari létesítmények árnyékában pedig a kultúrának, a hagyományőrzésnek is fontos szerepe lett az itt élők életében. Az eseményjáték temetéssel kezdődik, majd a prófétai látomásban felbúgó, immár valódi harang a zárójelenetben az élőkért kondul. Azáltal, hogy a holtak fölött

megszólaló vaskori vezér majdnem ugyanazt a monológot mondja el, mint a modernkori polgármester, a darabot keretes-szerkezetűvé teszi. A „Van egy álmom!”-felkiáltásnak a végkifejletben való sorszerű megismétlése egyértelművé teszi az intertextualitás szándékolt dramaturgiai reflexióját az emberi szabadságvágy és szolidaritásérzés katartikus kifejezésére. A szerző a mű keletkezéstörténetét az egyik vele készített interjúban így összegezte: *„Először (...) az 1960 és '70 közötti időszakot akartam feldolgozni, ám amikor rájöttem arra, hogy azokban a csatározásokban, melyekben a helyi vezetők és a két nagyvállalat vezetői viaskodtak a városért, micsoda vulkán-erejű drámaiság van, rögtön nagyobb történelmi spektrumba kellett helyeznem a várossá válás krónikáját, hogy annak valódi értéke, mai életünket is meghatározó reményragógása jól látható legyen. Emlékszem, szenteste jött a gondolat, hogy egy vaskori temetéssel kell kezdenem a darab megírását, a színpad közepén egy halomsírral, melybe befelé mennek az emberek, s a darab végén ugyanennek a halomsírnak az élet, a feltámadás szimbólumává kell válnia, tehát a Makovecz-templommá kell átalakulnia, melyből az egyik Summerfest ökonomikus istentisztelete után előlépnek a mai és az egykori hősök, hogy az élet szeretetét hirdessék egy nagy közös vigadalomban”* (Kovács, 2021).

Bozsogi János rendezése realista eszközökkel vezeti végig a nézőt az időben. A mozaikosság ugyanakkor lehetőséget ad arra, hogy a színészek több karaktert is megformálhassanak. Így lehet Bordán Irén egy előadáson belül Mária Terézia, falusi vénasszony és vaskalapos pártfunkcionárius, Gregor Bernadett tanítónő, múzeumalapító régész és a Százhalombattán dolgozó író, Vathy Zsuzsa, Brunner Márta pedig finom lelkű tanárnő és szabad szájú kocsmáros asszony.

Az előadás szerves részét alkotja a tánc, hiszen a tánc teszi ütemek közé a jeleneteket, és adja meg a történet ritmusát. Százhalombattán az elmúlt három év-tizedben komoly hagyományai alakultak ki a táncművészetnek. A város 1994 óta ad helyet a Summerfest Nemzetközi Néptáncfesztiválnak, a helyi gyerekek és fiatalok közül pedig sokan választják szabadidős tevékenységként a néptáncot, de balettstúdió és moderntánc-együttesek is működnek a városban. Ők is színre léptek az előadásban. A táncbetétek ezáltal nemcsak időkitöltő vagy elválasztó funkcióval bírnak, hanem a colour local érzését is erősítik. Ki kell még emelnünk a zene szerepét is az előadásban: ifjabb Csoóri Sándor (Süнди) a jelenetek hangulatához jól illeszkedő, azokat diszkréten támogató világi népzenei komponált.

Hubay Miklós jó tíz évvel ezelőtt az egyik televíziós nyilatkozatában úgy beszélt Fazekas Istvánról, mint a magyar történelmi dráma egyik lehetséges megújítójáról. A magyar széthúzás okait kutató *Kis Károly*, a monodramát lelkesítően modernné formáló *Zrínyi Ilona*, a Krisztus-esemény emberi rekvizitumait realista módon elemző *Pilátus éjszaka*, vagy *A megvádolt* című történelmi drámák méltó folytatása a *Nagy idők városa*, melynek ősbemutatóját 2021. október 23-án a százhalombattai Barátság Kulturális Központban láthatta a közönség.

Felhasznált szakirodalom

- Csáti Demeter. 2010. „Ének Pannónia megvételéről.” *Napút* 6: 6.
- Kovács Attila. 2015. „Az emberiség el-nem-hervadó példái.” Százhalombattai Hírtükör Online, szeptember 15. Megtekintve 2021. október 15-én.
<http://www.hirtukor.hu/bel.php?ssz=35480>

Galántai Csaba:

A bábok nem sírnak

Szász Zsolt bábművész életmű-kiállítása

Szász Zsolt Blattner Géza-díjas bábművész bábos életművének legjavából nyílt kiállítás 2021. szeptember 17-én a Nemzeti Színház közönségforgalmi részének harmadik emeletén. Ugyanezen a napon Eöri Szabó Zsoltnak, a színház fotósának előadasképeiből nyílt tárlat az első és a második emeleten. A két kiállítást, melyek október 16-ig voltak megtekinthetők, Berecz András Kossuth-díjas előadóművész, énekes mesemondó szeptember 27-én mutatta be. Ezúttal a bábkiállításról szólunk.

Szász Zsolt az idő mélységes kútjába tekint, amikor megragadva a bábok lényegét, kiállításának címet ad: „A bábok nem sírnak”. Nem sírnak, miképpen nem sírnak az angyalok és nem sírnak az istenek sem. A bábok nem sírhatnak, hiszen az ősi civilizációk kultikus szertartásaiban Istent, isteneket jelenítettek meg, azaz maguk is „istenek voltak”. Szász Zsolt az ősnarratívához tér vissza, a nagy történeteket keresi, mert hisz a történetmesélés igazságában. Régi cseh mesterek legkiválóbbjai dicsérik bábjaikat, ha látnák e kiállítást. Miben rejlik Szász Zsolt alkotásainak értéke? Számos bábkiállításon voltam, melyeken a vitrinben kiállított mechanikus bábokat szemlélve valamiféle hiányérzetem támadt. Nem éreztem e lények teljességét, befejezettségét. Martin Heidegger a kiállított festményekről, szobrokról írja, hogy „saját lényegterükből vannak kiszakítva”, „elhelyezésük a gyűjteményben megfosztja őket saját világuktól” (Heidegger 1988, 67). A bábra vonatkoztatva: a báb lényegtere a színházi előadás, a világtól való megfosztottság az önazonosság hiányát jelenti (a nem mozgásban levést, a játékból való kiszakítottságot). A kiállításokon a damillal, pálcákkal ellátott báb funkcionalitása szembetűnő. A bábfigura mechanikai adottságai e sajátos világ felnyitásának lehetőségét sejtetik. Azt a lehetőséget, hogy megmozduljon, hogy játékba kerüljön, s általa báb voltát igazolja. Szász Zsolt alkotásaival azonban egy másik világra (egy már létező világra) hívja fel a figyelmünket. Nem oly módon, hogy elrejtí a látogató szeme előtt a marionett

keresztjét, a vajang pálcáját. Bábjait szemlélve az az érzésünk, éppen csak megálltak, hogy megnézhessük őket, s hogy aztán folytathassák vagy újramezdjék a történetet. Ugyanis nem feltétlenül arra vágyunk, hogy a báb megmozduljon, önmagát produkálja, hogy a holt anyag életre kelését megmutassa, hanem arra, hogy megismerjük a történetét. Mert a bábok történetiségükben vannak jelen. Ahhoz az ősnarratívához kötődnek, amelyben születtek. Az teszi hitelessé és nagyon is jelenvalóvá őket, hogy világszerűek, az adott kultúra egészéhez kapcsolódnak. A témaválasztás, a szövegszöveg mellett a fa mives faragása, a népi szimbolika megjelenítése, a ruhákon feltűnő apró jelek, melyek mintha régiek lennének, mind a történethez kötődést erősítik. Azonban nem csupán múltbeliként, a hagyomány és megőrzés tárgyaként kerülnek szembe velünk, hiszen bejáratottak, előadásokat megharcolt bábok, akik bármikor készek a folytatásra, az újramesélésre. A kiállítás kapcsán meg lehet fogalmazni azt a kritikát, hogy „a holt anyag életre keltése”, amely a bábjáték ma is használatban lévő definíciója, elhibázott, hiszen csupán egyetlen mozzanatra, a mozgásra koncentrál, s figyelmen kívül hagyja, hogy a bábalak a történethez is kötődik. Mondhatjuk-e Vitéz László bármelyik bábfigurájára azt, hogy az holt anyag, ami életre kel? Vitéz Lászlónak nem kell életre kelnie, hiszen él. Ő van. Ismerjük őt, ismerjük történeteit. De ugyanez igaz az ördögre, az archetípusokat felmutató bábfigurákra is.

Szász Zsolt bábjait, meglehet, nem láttuk előadás közben, ismerősnek véljük őket. Felsejlik bennük a rég elfelejtett történet. A tervezők nagy része a bábműhelyre bízta a kivitelezést. A természetes anyagokkal dolgozó Szász Zsolt nem csak tervezi, de el is készíti (kifaragja, felöltözteti s mechanikával látja el) bábjait. Hasonlóképpen dolgozott Kemény Henrik és mestere, František Vitek. Szász Zsolt szimbolikával teli világa gondolkodásra készíti a magyar múltban kevésbé elmélyült embert. Persze tanítani is szeretne a bábok által, emlékeztetni arra, hogy kik vagyunk. Tudja, hogy a színház feladata nem az, hogy ápolja a hagyományt, hanem az, hogy felmutassa, jelenvalóvá, megéltté tegye. Diószegi Vilmos keletkutató írja: „A népköltészet olyan, mint a föld mélyének kőszénrétegei. Egymásra rakódott halmazai hűségeen őrzik a régi korok nyomait” (Diószegi 1998, 4). Ezt ismerte fel bábművészünk, aki munkáival új és új rétegeket képes feltárni és felmutatni.

Szász Zsolt játékosként 1988-ban a *Kékszakállú lovag, avagy a nőzsarnok* című produkcióval robbant be a bábszínházi világba. Ekkor alapította beszédes nevű bábszínházát, a Prolihystriót. Később a nem kevésbé beszédes MEG



1. kép. Szász Zsolt Blattner-díjas bábművész

(Misztérium és Gravitáció) nevű színházi társulást, majd a Hattyúdal Színházat és a Magyar Királyi Bábszínház nevű formációt hozta létre. (A Hattyúdal Színház előadásában a *Szent László királyról éneket*, mely 2000-ben készült, monitoron láthatták a tárlatlátogatók.) Korszakos előadások születtek Szász Zsolt tervezésében a kőszínházakban is. Papp Gáborral való szellemi találkozásának művészi hozadéka a Debrecenben bemutatott népmese feldolgozás, a *Szépén zengő pelikánmadár*. Tervezett és rendezett Pécsen (*A Szelek Ura és Esők Úrnője*; *Japán mesék*; *Parsifal, a bolond lovag*), Kecskeméten (*Thyl Ulenspiegel*) és Szombathelyen (*A csodák kertje*). A keleti színház iránti vonzódását mutatja, hogy több ízben is a bunraku-típusú báb felé fordult: *A talizmán* (Csokonai Színház, Debrecen), *Japán mesék*.

1993-tól húsz évig volt a Szárnyas Sárkány Nemzetközi Utcaszínházi és Bábfesztivál művészeti vezetője. Tömöry Mártával harminc éve szervezi a Nemzetközi Betlehemes Találkozót. 2006-tól 2012-ig a debreceni Csokonai Szín-

Fotó: Káptalan András



2. kép. A Parsifal, a bolond lovag előadás bábjai – Pécs, Bóbita Bábszínház, 2005.

ház munkatársa volt, 2013-tól a Nemzeti Színház dramaturgja és a Szcenárium folyóirat felelős szerkesztője.

Elgondolkodtató, hogy ez a nemzetközi mércével mérve is jelentős bábos szakember egyetlen magyarországi bábszínházban sem lel(t) tartósan otthonra. A bábos szakma részéről csak köszönet illetheti a Nemzeti Színházat, hogy ennek a MITEM szellemiségéhez és művészi rangjához méltó kiállításnak a találkozó idején helyet adott.

Felhasznált szakirodalom

Diószegi Vilmos. 1998. *Samanizmus*. Budapest: Terebess Kiadó.

Heidegger, Martin. 1988. *A műalkotás eredete*. Budapest: Európa Könyvkiadó.

Szerzőinkről

Balázs Géza (1959):

magyar nyelvész, néprajzkutató, egyetemi tanár. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Mai Magyar Nyelvi Tanszékének, a nagyváradai Partiumi Keresztény Egyetem és a Színház- és Filmművészeti Egyetem tanára. Kutatási területe a magyar nyelv és folk-lór, nyelvpolitika, nyelvstratégia, nyelvművelés, antropológiai nyelvészet, szövegtan, pragmatika, internetnyelvészet, hálózatkutatás, a magyar pálinka művelődéstörténete. Főbb művei: 1993. A kapcsolatra utaló nyelvi elemek a magyarban. Budapest: Akadémiai Kiadó; 1998. A magyar pálinka. Monográfia. Budapest: Aula Kiadó; 2001. Magyar nyelvstratégia. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia; 2017. Az álom nyelve. Álomesemény, álomemlék, álomelbeszélés, álomértelmezés. Budapest: Inter Nonprofit Kft; 2021. A művészet és a nyelv születése. Budapest: IKU-monográfiák.

Fazekas István (1967):

költő, drámaíró, műfordító. A Színház- és Filmművészeti Egyetem Németh Antal Drámaelméleti Intézetének docense, a Selye János Egyetem Református Teológiai Karának adjunktusa, az Adventista Teológiai Főiskola oktatója. Kutatási területe a zsoldárfordítások poetológiai kérdései és a görög tragédiaköltészet. Főbb művei: 2011. Antigoné, avagy a vér parancsa. Budapest: Napút Kiadó; 2012. Angyali üdvözlét az Ószövetségben. Budapest: Teológiai Fórum; 2016. Amicus caesaris: Jézus perének zsidó és római jogi jellemzői. Budapest: Napkút Kiadó; 2020. Adalékok Izrael történetéhez: Ünnepi kötet Karasszon István 65. születésnapja alkalmából: A hettita Úriás. Komárom: Selye János Egyetem; 2020. Nyelvészeti és poétikai kérdések a 27. zsoldár fordításakor. Budapest: Teológiai Fórum.

Lukács György (1981):

filmkritikus. A Színház- és Filmművészeti Egyetem Németh Antal Drámaelméleti Intézetének művésztanára, a Nemzeti Színház irodalmi munkatársa. Kutatási területe a magyar filmtörténet. Főbb művei: 2020. Az ellentmondás jelei – Vidnyánszky Attila Csíksomlyói passió című színházi rendezéséről. (Elő)ítélőörökné kritikája. Budapest: Magyar Művészet; 2018. Csíksomlyói passió – Egy színházi előadás zárandokútja. (szerkesztő, társszerző) Budapest: MMA Kiadó; 2013. A mi utcánk – Mit jelent ma Szóts István filmművészete? In: Ember a havason – Szóts István 100. Budapest: MMA Kiadó; 2014. Oldás és kötés – Jancsó Miklós emlékére. Budapest: Magyar Művészet; 2013. A nyughatatlan – Krzysztof Zanussi lengyel filmrendező arcvonásai. Budapest: Magyar Művészet; 2012. Kémeink jelentik – John le Carré – egy gentleman ha írni kezd. Budapest: Magyar Művészet.

Schreiber András (1976):

filmkritikus. Az Origo online portál filmrovatának vezetője, a Filmanatómia-sorozat társszerkesztője és szerzője, korábban – egyebek mellett – a Filmvilág, a film.hu szerkesztője, a prae.hu filmes rovatvezetője. Kutatási területe a filmtörténet és kortárs film, valamint a keresztény koncepció és a mozgókép kapcsolata. Főbb művei: 2017. Az akciófilm. Budapest: Filmanatómia sorozat; 2016. A sci-fi. Budapest: Filmanatómia sorozat; 2015. A horrorfilm. Budapest: Filmanatómia sorozat; 2014. George A. Romero, a zombi-király – Csonka portré. in. Orosdy Dániel–Schreiber András: A horror mesterei – Lucio Fulci & George A. Romero. Budapest: Metropolitan folyóirat.

Veress Ferenc (1981):

művészettörténész. A Színház- és Filmművészeti Egyetem Németh Antal Drámaelméleti Intézetének adjunktusa, a Szegedi Tudományegyetem Néprajz Tanszékének oktatója, a Soproni Múzeum és a Szombathelyi Egyházmegyei Gyűjtemény munkatársa. Kutatási területe a reneszánsz és a barokk művészet, a kortárs művészet párbeszéde a korábbi művelődéstörténeti korszakokkal. Főbb művei: 2021. The Dominicans and the Holy Blood: From Late Medieval Devotion to Baroque Piety. Cases in Austria, Hungary and Romania. Bécs: Österreichische Zeitschrift Für Kunst und Denkmalpflege; 2021. Román iktor. A szoborba gyúrt lélek. (szerkesztő) Marosvásárhely: Mentor Kiadó; 2020. Egy dunántúli barokk művészpálya: az építész és festő Lucas de Schram. Sopron: Soproni Szemle; 2020. Az eucharisztia tiszteletének szimbolikus építészeti formái: Oltárarchitektúrák a Nyugat-Dunántúlról a 17. századból. Budapest: Építés-Építészettudomány; 2017. Michelangelo és a vatikáni Pieta: Hatások és követők. Budapest: Typotex Kiadó.

