

tartalom

beköszöntő

Németh László *Beköszöntője a Válasz alapításakor* • **3**

mitem 2015

Egy generáció, két ország, három emblemikus színész
Beszélgetés Udvaros Dorottya, Évelyne Didi és François Chattot
színművészekkel. Moderátor: Jean-Pierre Thibaudat és Rideg Zsófia
(fordította: Kovács Veronika) • **4**

Beatrice Picon-Vallin: „Elfelejtett ősök árnyai”
Nemzeti színházak a 21. században (fordította: Rideg Zsófia) • **25**

kultusz és kánon

Balogh Géza: Avantgárd színház Kelet-Európában
(I. rész) • **29**

fogalomtár

Végh Attila: Boldogság • **48**

olvasópróba

Pálfi Ágnes: A szinoptikusok három világtükre
2. Lukács, a Bika • **55**

műhely

„A hősi hóbort ragálya”
Beszélgetés a Nemzeti Színház *Don Quijote*-bemutatójáról.
Részvevői: Tömöry Márta, Pálfi Ágnes, Szász Zsolt • **62**

félmúlt

„Egy olyan szemléletet képviseltünk, melyet nem volt kihez-mihez kötni”
(Fodor Tamással és Németh Ilonával Regős János beszélget) • **71**

kilátó

Keserü Katalin: POSzT 2015 • **87**

Jöhet a finomhangolás!
Várszegi Tibor, jászberényi Malom Film-Színház • **99**



Nemcsak az egyes ember tudata foszolhat szét a magára hagyott test fölött, a népek öntudata is elborulhat s óriás közösségek támolyoghatnak látó szemmel és világatlanul. Aki a pusztuló magyar falvakon vagy a kormányok baklővésein kesereg, a beteg törött lábát és zúzott homlokát tapogatja, ahol a lélek beteg. A magyarság amentia-

ban szenved s nyomorúságunk ennek az öntudat-zavarnak a következménye csak. A[z ezernyolcszáz]hatvanas évek óta semmi sem állíthatta meg ezt az előrehaladó betegséget, a nemzet egy-egy nagy alakjában is csak átmenetileg jutott világos pillanatokhoz.

Egy szerény eszközökkel induló folyóirat, mely megindulásakor inkább a helyzet reménytelenségére, mint a benne megduzzadt erőkre hivatkozhat, nem álltathatja magát azzal, hogy ezt a tudatot pótolni tudja s évtizedek óta elhanyagolt idegpályákba egy villanással újra belélővellheti az életet. A Válasz csak valódi helyzetünk szorongásával akar eltölteni, az elhagyott testből fölsajgó kérdéseket dadogja el; a világ és köztünk támadt kapcsolat-hiány végzetes félreértéseit próbálja meg hosszú mulasztások első hevenyészett pótlásával kiküszöbölni.

Más folyóiratok „nevekkel” indulnak, munkatársaik számára kérnek figyelmet, levegőt; – ez a folyóirat munkákkal indul, egy hetvenesztendős munkahátralék feladat-tömegével s a munkához keresi a munkatársakat. Korosztályok, néprétegek közt nem tesz különbséget; a vállalkozás „új nemzedékéhez” szól s a megoldások nemességét szeretné feltámasztani. Noha a művelt olvasók összezsugorodott táborához szól, nem versenytársa egyetlen magyar folyóiratnak sem. Szépirodalmi műveket csak kivételesen közöl (ismeretlen írók bemutatkozó írásait, jelentős pályáállomást, irányt, új műfajt, törekvést jelző alkotásokat); igazi célja, hogy a magyarság önismeretét fejlessze, európai tájékozódását tökéletesítse, a fiatalokat munkára sarkallja, a kisebbségi sorban élő magyarokat magyar hídfőkké szervezze. Lesz-e sikere, nem tudhatjuk. Akik megindítják, maguk is aggódva figyelnek, hogy mozdul-e a szervezet, amellyel kapcsolatot akarnak teremteni.

A világ szorongat, nógat, faggat. Az országban lappangó életakarattól függ, hogy lehet-e folyóiratunkból száj, amelyen át a magyarság válasza végre felszakad.*

Németh László

* Németh László *Beköszöntője* a Válasz (1934–1936) alapításakor. (A folyóirat 1946-ban újraindult, 1949-ben tiltották be.)



Egy generáció, két ország, három emblematisz színesz

Beszélgetés Udvaros Dorottya, Évelyne Didi és François Chattot színművészekkel. Moderátor: Jean-Pierre Thibaudat és Rideg Zsófia*



Jean-Pierre Thibaudat: Jó estét kívánok mindenkinek. Azt hiszem, Udvaros Dorottytát errefelé nem kell bemutatnom senkinek. Így csak azt foglalom össze röviden, hogy mi ketten milyen körülmények között találkoztunk. Először 1987–88-ban a Katona József Színházban láttam Dorottytát a színpadon, nem sokkal azelőtt, hogy a társulat a párizsi Odéon Színházban szerepelt vendégként. Akkor jártam először Magyarországon, és valószínűs sokk volt számomra az a kivételes művészi elevenség, amelyet a Katona József Színházban tapasztaltam. Minden estémet ott töltöttem, megismertem a társulat előtörténetét, amely a kaposvári színházzal fonódott össze, s mindezt mód felett lenyűgözőnek találtam. Azóta is vissza-visszaté-

rek Magyarországra. Dorottytát először Füst Milán csodálatos *Catullus*-ában láttam; a darabot Székely Gábor rendezte, s később igencsak szomorúnak találtam, hogy Gábor végül visszavonult az aktív színházi élettől, s a pedagógiának szentelte magát, hiszen egy rendkívüli tehetséggel megáldott rendezőről van szó. Dorottytát később az Ascher Tamás rendezte *Három nővér*-ben láttam újra, ahol Natalját alakította. Csodálatosnak találtam, ahogy megoldotta ezt a rendkívül nehéz feladatot. Azért találtam nehéznek, mert Natalja az a nővér, aki nem tartozik a három nővér

* A MITEM szakmai rendezvényére 2015. április 15-én került sor.



Füst Milán: *Catullus*, Udvaros Dorottya mint Clodia, Katona József Színház, r: Székely Gábor, bemutató előadás: 1987. március 6.
(fotó: Iklády László, forrás: színhaz.net)

közé, aki egyfajta „talált tárgy”, hiszen a báttal kötött házassága révén kerül a családba, s ő lesz az, aki végül megkaparintja majd a házat. Egyszóval nem egy vonzó karakter, s Dorottya emlékezetem szerint megdöbbenő könnyedséggel birkozott meg vele, annak ellenére, hogy – nekem akkoriban elárulta – valójában Irina volt a szerepálma, teljes joggal. Nem tudom, azóta volt-e alkalmja eljatszani Irinát. Ez volt tehát az első találkozásunk, abban az időben, amikor egy cikksorozatot készítettem a *Libération*-ba a magyar színházról, amelyben sokat emlegettem a két Gábort, Székelyt és Zsámbékit is. Két évvel később Dorottya ismét a párizsi Odéonban járt, amelyet akkoriban Giorgio Strehler vezetett.

Strehlernek szívügye volt, hogy meghív hasson kelet-európai társulatokat, s megismertethesse őket a francia közönséggel. Így hívta meg Ascher Tamást is a *Platonov*-val, amelyben Dorottya Szofja szerepét játszotta. Ez volt tehát a Magyarországgal és Dorottyával való megismerkedésem rövid története. Ha vetünk egy pillantást Dorottya pályafutására, azt látjuk, hogy színházról színházra járt. Elsőként hosszú időn át a Katona József Színház társulatának tagja volt, ezután következett az Új Színház, majd a Bárka, s végül az utóbbi pár évben a Nemzeti Színház. Ez olyasvalami, ami Franciaországban és az itt jelen lévő két francia színész számára meglehetősen szokatlan, hiszen nálunk nem beszélhetünk társulatokról, vagy csak nagyon kevésről. A Comédie Française ebből a szempontból kivétel, illetve elszórta akad néhány kisebb lappangó társulat, erről majd Évelyne története kapcsán szót is ejtünk. Így viszont a francia színészek általában nem egyik színháztól a másikig, hanem inkább egyik kalandtól a másikig haladnak. Ez nem zárja ki a nagy hűséget feltételező viszonyokat, alakulnak afféle szellemi társulatok, s egy ilyesfajta társulattal dolgozik Matthias Langhoff is: olyan színészekkel, akiket szeret és jól ismer, mint amilyen Évelyne Didi és François Chattot.

Pár szót róluk is ejtenék bevezetésképpen. Évelyne Didi és François Chattot, akiket a tegnapi előadásban [a Matthias Langhoff rendezte *Apolló moziban*] láthattak, Franciaországban széleskörű ismertségnek örvendenek, rendkívüli tehetségű színházi színészek. Évelyne karrierje, mondhatni, a francia színház központjából indult, a szó minden értelmében. St. Étienne-ből származik, s Jean Dasté St. Étienne-ben működő színházában (Comédie de Saint Étienne) kezdte pályafutását. Ez vált tehát Évelyne számára a színház alapmodelljévé, s ezt számos újabb kaland követte, mint például az Annecy-ban működő Théâtre élaté, amelyet annak idején Alain Françon alapított. Ezt követte egy még nagyobb kaland, amely

a Strasbourgi Nemzeti Színházhoz kötődik. 1976-ban Jean-Pierre Vicent-t nevezték ki a színház élére, ő pedig a nyolc–kilenc év alatt, amelyet ott töltött, válogatott csapatot gyűjtött maga köré színészekből, dramaturgokból, s más rendezőkből. Ilyen rendező volt például André Hengel, aki valójában esztétikai értelemben a szöges ellentéte volt Jean-Pierre Vincent-nak, de mégis kiegészítették egymást. Vincent színháza egyfajta másolata volt a berlini Schaubühnének, ahol Peter Stein ugyanilyen módon gyűjtött maga köré egy kiváló csapatot, s szintén maga mellé vette a saját rendezői ellenpólusát, Klaus Grubert. Így kilenc éven keresztül egyfajta Schaubühne működött a Strasbourgi Nemzeti Színházban, amely meghatározó fejezete volt a kortárs francia színház történetének. Én magam is minden új bemutató alkalmával elvonatoztam Strasbourgba, csillapíthatatlan étvágyal falva az újabb és újabb kreációkat. Nem véletlenül használok ezt a szót, hiszen Strasbourg igazi író-alkotóműhely volt, az újfajta színház valóságos laborató-



Évelyne Didi Mimi szerepében, partnerével, Matti Pellonpää-val a *Bohémélet* című filmben, 1992, r: Aki Kaurismäki

rium. Elvértve ugyan előfordultak a műsorban klasszikusok is, például a *Mizantróp*, amelyben Philippe Clévenot játsszotta Alceste szerepét, s amely egy nagy formátumú előadás volt, de a legtöbb darab mégis teljesen eredeti, a társulat által gyúrt új anyag volt. Évelyne talán majd beszél erről. Ő egyébként nem csak a színházban, de a filmvilágban is aktív, bár filmes karrierje talán kevésbé meghatározó, mint a színházi. Franciaországban a mai napig, talán ma már nem annyira, mint régen, de van egyfajta törés a színház és a mozi világa között. Emiatt

azoknak a színészeknek, akik túlnyomóan színházban dolgoznak, sokszor nehézséget jelent betörni a film világába, s párhuzamosan ott is hasonlóan meghatározó karriert építeni. Mindez fordítva inkább működik: a moziszínészeknek gyakran sikerül párhuzamosan vagy később színházi karriert is építeni. Mindenesetre Évelyne sok filmben játszott, amelyek közül az egyik első a Jean Becker rendezte *Gyilkos nyár* (*L'été meurtrier*) volt Isabelle Adjani-val a főszerepben. Ebben Évelyne Adjani barátnőjét alakította bravúrosan, mindenképpen érdemes megnézni a filmet. Ezen kívül játszott Aki Kaurismäki több filmjében, de dolgozott Claude Chabrollal is.

François Chattot is a Strasbourgi Nemzeti Színház, helyesebben a hozzá kapcsolódó iskola gyermeke. Franciaországban annak idején egyetlen egy oktatási intézmény volt a színművészet számára, mégpedig a Conservatoire de Paris, amelyet Louis Jouvet *Színészbejáró* (*Entrée des artistes*) című filmjében is látni. Viszont igen hamar felmerült az igénye annak, hogy létrejöjjön egy ellen-iskola; egy olyan iskola, amely nem az egyénre alapozódik, hanem a színészi csoportra, s ez a Strasbour-

gi Nemzeti Színházban így is van. A színészek a csoport alapján határozzák meg magukat, ki a 17-es, ki valamelyik másik csoporthoz tartozik, s ez nem csupán egy szó, sokkal több, egész szellemiség van mögötte. François tehát ebben az iskolában nevelkedett a '70-es években, majd nagyon gyorsan komoly színészi karriert épített. Egészen korán kezdett együttműködni Matthias Langhoff-val, négy-öt darabot is csináltak együtt. Ezek közül az egyik a *Lear király* volt 1990-ben, melyben François ugyan nem a címszerepet játszotta, de egy emlékezetes, nagyszerű darab volt, az egyik legjobb *Lear*, amit valaha láttam. Sajnos, ez a darab később nem futott be olyan karriert, mint amelyet jósltunk neki. Nem így az a másik Langhoff-rendezés, amelyben szintén szerepelt François, és amelynek hatalmas sikerre volt: Heiner Müller *Quartet*jéről van szó. Matthias és François később a *Hamlet*et is színre vitték együtt, ez volt a *Cabaret Hamlet* Dijonban. François sok más rendezővel is dolgozott együtt, többek között Jean-Louis Hourdinnel, akivel nem csak a színpadon ápol-

nak mély baráti kapcsolatot, hanem azon kívül is. Hourdin, akinek a neve itt talán kevésbé ismert, fáradhatatlanul dolgozik azon, hogy színházat vigyen az emberek életébe. Az egyik darabja, amelyben François is szerepet kapott, a *Ça respire encore* (*Még lélegzik*) címet viseli, és azt gondolom, hogy az összes olyan darabra, amely Jean-Louis Hour-



François Chattot mint Valmont, Heiner Müller *Quartet* című darabjában, 2006-ban, r: Matthias Langhoff (forrás: www.ifspb.com)

din és François Chattot műhelyében születik, ráillene ez a név. Az egyik legújabb közös darabjuk szintén egy csodálatos és igen nehezen fordítható címet visel: *Viellons et harmonions nous en pensée* (*Öregedjünk, s hangolódjunk egymás gondolkodására*). François azonban nem csak színészként, hanem rendezőként is működik, s könnyed utazó előadásokat rendez, amelyekkel gyakran turnézik vidéken. A legutóbbi ilyen darabot egy auvergne-i falucskában láttam, a zuhogó eső miatt az előadás behúzódott egy közeli kastély előcsarnokába. A darab egy street food kamionban játszódik, amely egyfajta cirkuszi porondként nyílik meg a nézők előtt. Mindeközben nem vész el az étel szerepe sem, hiszen a darab ideje alatt a konyha sem tétlen, s időnként ez-az előkerül belőle a közönség számára is. A darab tehát egy közös színházi virrasztás, amely egyszerre meghökkentő és gyönyörű. Mindezen kívül François néhány éven keresztül egy nemzeti színházi központ igazgatójaként is működött, ami fontos közjáték. Franciaországban van egy pár nemzeti színház, ilyen a Comédie Française, illetve két-három másik színház, s ezeken kívül van még elszórva az országban körülbelül húsz úgynevezett nemzeti színházi

központ. François ezek közül vezetett egyet Dijonban, s azt hiszem, ez volt az első alkalom, amikor egy elsősorban színészként ismert művészt választottak egy ilyen intézmény élére. Érkezése előtt a Dijon-Bourgogne-i Színház komoly gondokkal küszködött, tehát François egy elég kellemetlen közegben találta magát, de felvette a kesztyűt, és pár év alatt rendbe tette a színházat. Később ott mutatták be Matthias Langhoffal a *Hamletet*, François-val a címszerepben, amely kiemelkedően szép előadás volt. Végül François átadta a színház kulcsát utódjának, akit Benoît Lambert-nek hívnak, és akivel együttműködve két évvel ezelőtt megalkották a *Que faire? (Mi legyen?)* című darabot. Ebben a rendkívüli kétszemélyes előadásban Martine Schambacher François partnere, ahogy az életben is, bár talán ez az első alkalom, hogy a színpadon is összetalálkoznak. A darab azt a kérdést feszeget, hogy mit kezdjünk az örökségünkkel, mi legyen a Francia forradalommal, mi legyen a Berlini Fallal, mi legyen Marx műveivel, mi legyen Jean-Paul Sartre-tal stb. Megtartjuk-e őket, vagy sem. Ezeket a kérdéseket teszi fel magának a darabban szereplő öregedő házaspár, akik rendet akarnak tenni a könyvespolcukon, s megegyeznek, hogy bizonyos dolgokat ki kellene dobni. Így kezdődik a huzavona, hogy mit tartsanak meg s mit dobjanak el a nagy hagyományból. Hihetetlenül szellemes előadás, ezen a fesztiválon is megállná a helyét. Íme tehát a két színész rövid bemutatása, őket láthatták Matthias Langhoff darabjában.

Ahogy a beszélgetés címe is mutatja, három színésszel ülünk szemben, két országot érintünk, Magyarországot és Franciaországot, és nagyjából, egy-két évnyi eltéréssel, egy színészgenerációt. Ezért az a kérdés merült fel bennem, hogy e három színész a pályafutása kezdete óta, amely az 1980-as években volt, milyen fejlődést tapasztalt a színészi mesterség terén. Az idő telt-múlt, az országok változtak – érzékeltetek-e pozitív vagy negatív változásokat a színészi mesterséget illetően? Nem a színészi játékra, hanem kifejezetten a foglalkozásra gondolok, illetve a színész színházi életbe való beilleszkedésére Magyarországon és Franciaországban.



François Chattot: A színészi mesterség fejlődéstörténetét bizonyára rendkívül hosszán és bonyolultan lehetne elmesélni. Az én megjegyzésem ahhoz kapcsolódik, amit már említettél is: a társulatok hiányához Franciaországban. A Comédie Française-től eltekintve csupán elvétve találunk társulatokat; a Strasbourgi Nemzeti Színháznak éppen van egy, de az sem egyenletesen működik, hol nagyobb, hol kisebb, nem mindig jelentős, bár képes az lenni. Van még néhány kisebb csoportosulás, egy-egy szellemtársulat, és fiatalok, akik kollektívában dolgoznak. Alternatívaként ott van az a rendszer, amelyet az időszakos, alkalmi foglalkoztatottság, az „intermittance” rendszerének

nevezünk (nem is tudom, hogy egy ilyen rémséget le lehet-e egyáltalán fordítani magyarra). Ez a rendszer a dolgozó színészeknek lehetőséget ad arra, hogy felhalmozzanak egy bizonyos mennyiségű munkaórát vagy szerezzenek néhány pecsétet előadásokként. Vagyis havi apanázsról beszélünk, mely úgynevezett munkanélküli járadékot biztosít a színészeknek, akik ennek köszönhetően meg tudnak élni a különböző előadások között, illetve nyugodtan várhatják, hogy csörögjön a telefon. Ez a rendszer már régóta létezik, s nyilvánvalóan vannak előnyei, de egyben katasztrofális is, mivel súlyos kiegyenlítetlenséghez vezethet, ha számításba vesszük, hogy a nagy rádiók vagy más nagy intézmények – igyekszem a dolgot leegyszerűsíteni – visszaélnék ezzel a rendszerrel. Sok újságíró például, aki állandó alkalmazott a rádiónál, mondjuk a France Culture-nél, emellett alkalmi, időszakos színművészként is be van jelentve, és mindezt még csak nem is próbálják titkolni. Tehát e rendszernek vannak efféle aberrációi, és sok ponton instabil, még ha folyamatos felülvizsgálat alatt áll is, de ezzel együtt levetővé tesz egyfajta munkavégzést. Ám egy egészen abszurd helyzetet is létrehoz: lehetővé teszi ugyan az előadások létrejöttét, de úgy, hogy eközben a színészek a próbákért nem kapnak fizetést. Munkanélküli segélyt kapnak a próbák idején, és csak akkor kapnak fizetést az őket éppen alkalmazó színháztól vagy csapattól, amikor élesben játszanak. Így lehet összefoglalni a helyzetet, aminek köszönhetően, ha nehezen is, de legalább születnek előadások. Az érem másik oldala, ahol azt gondolom, hogy történt változás, az a színész státuszának kérdése. Hosszú időn keresztül volt ez a vesszőparipánk, főleg Jean-Louis Hourdinnel, de valamennyire Matthias Langhoff-val is. Milyen státusza, politikai szerepe van a színésznek polgárként, illetve milyen funkciója van a színháznak ebben a polgári közegben? Ez a kérdéskör persze nem csak Jean-Louis Hourdint foglalkoztatja, hanem sok más rendezőt is. A színész csupán azért van jelen, hogy Shakespeare, Molière, Corneille, Beckett vagy egy kollektív alkotás tolmácsa legyen, ez az egyetlen funkciója, vagy jelen van polgárként is, akinek valamiféle elkötelezettségről kell tanúbizonyságot tennie. Jelen van-e például annak a katasztrófának a tanújaként, amelyen Európa gazdasága éppen most megy keresztül, s amelyet Viviane Forester horrorisztikusnak nevezett a halála előtt megjelent gazdasági sorozatában (*L'horreur économique, La promesse du pire*). A gazdasági horror után a lehető legrosszabb jövő vár ránk, egyre rosszabb és rosszabb lesz. Azon töprengek tehát, hogy a színész státusza hogyan viszonyul ehhez, változott-e az indulásunk óta. A '70-es, '80-as években is voltak ehhez hasonló gondolataink Jean-Louis-val, mégis úgy látom, hogy a tisztán művészi elkötelezettségű színházat, mely a színészt polgárként, önmagát pedig a polgár és a színész párbeszédének intézményeként fogta fel, most talán még nagyobb szakadék választja el attól a színháztól, amelynek nincsenek ilyen aspirációi. Nem szeretnék ebbe nagyon mélyen belemerülni, mert ahhoz talán szociológusnak kellene lennem, de Jean-Louis-val nagyon sokat gondolkozunk ezen, s az emlegetett kamionos előadás is ennek az eredménye. Egy kamion nagyon konkrét eszköz arra, hogy átültethessünk, illetve terjeszthessünk – mert terjesztők, árusok vagyunk bizonyos szempontból mi is: történeteket, meséket, fabulákat, dalokat, mítoszokat forgalmazunk, nem csu-

pán színészként, hanem gondolkodó lényként. A *Viellons et harmonions nous en pensée* (Öregedjünk, s hangolódjunk egymás gondolkodására) cím például egyenesen Büchner kis röpiratából származik, amelyet a német vidéken terjesztett, ő maga volt a postás. Mi tehát egy kétféjű színészt szeretnénk, aki miközben költöket közvetít, egy gondolkodásmódot, illetve attitűdöt is terjeszt: az a célja, hogy a helyére tegye, feltárja, azon a kis falusi téren láthatóvá tegye a világ, az emberiség fájdalmát. Jean-Louis-nak van egy mondása, mely nagyon kedves számomra: „a mi mesterségünk az, hogy boldogtalanságunkban táncra perdüljünk.” Vagyis szemben a világ szenvedésével, borzalmával nekünk az a dolgunk, hogy a végzetes katasztrófát sorsszerű lázadássá lényegítsük át. Az a dolgunk, saját erőnkéből, energiánkból átadjunk valamennyit a nézőknek. Régi nóta ez már, Mejerhold is erről beszél: a mi feladatunk nem csupán annyi, hogy gondolatokat vagy gondolkodásmódokat közvetítsünk, hiszen gondolatai nélkülünk is vannak a közönségnek, ahhoz ránk nincs szüksége. Ránk azért van szükségük az embereknek, hogy feltöltödhessenek energiával, hogy újult erővel állhassanak fel. A *Viellons et harmonions nous en pensée* pontosan ezt teszi: erőt ad.

Jean-Pierre Thibaudat: Dorottya, a te pályafutásod egészen más, nehéz is összehasonlítani az ennyire különböző pályákat. Éreztél a karriered kezdete óta valamiféle fejlődést a mesterséged terén, vagy most is úgy művelik, mint harminc éve? Aztán esetleges reflektálhatnál arra, amit François vetett fel a konklúziójában. Valóban az a színész dolga, hogy energiát, reményt adjon – vagy akár reménytelenséget közvetítsen a közönségének?



Udvaros Dorottya: Én a '70-es évek végén kezdtem a pályafutásomat, hogy Esterházy Péter szavait idézzem a *Termelési regény*ből, a kommunizmus „pihepuha” fészkeben. Amikor elkezdtem a pályafutásomat, egy elég jól működő társulati rendszerben kezdtem dolgozni. Ebben az országban nagyon sok társulat volt, és van ma is, számos vidéki színházat neveznek egyébként nemzeti színháznak (Miskolc, Pécs stb.), Budapesten is rengeteg a társulat. Nagyon érdekes volt a '80-as években, amikor a kulturális vezetés még bele-beleszólt abba, hogy milyen előadások készüljenek vagy milyen darabok kerüljenek műsorra. Például az a *Három nővér*, amelynek kapcsán mi először találkoztunk Jean-Pierre-rel, emiatt jött létre. Ascher Tamás egy Petruszevszkaja-darabot szeretett volna megrendezni, amit Moszkvából nem engedélyeztek. Akkor azt mondta, hogy jó, akkor keresek egy analógiát: a Petruszevszkaja-darab tulajdonképpen Csehov *Három nővér*ének egyfajta nagyon érdekes variációja. Viszont a

tunk Jean-Pierre-rel, emiatt jött létre. Ascher Tamás egy Petruszevszkaja-darabot szeretett volna megrendezni, amit Moszkvából nem engedélyeztek. Akkor azt mondta, hogy jó, akkor keresek egy analógiát: a Petruszevszkaja-darab tulajdonképpen Csehov *Három nővér*ének egyfajta nagyon érdekes variációja. Viszont a

Három nővér végén majd bevonul a színpadra a szovjet hadsereg, és mindenki érteti fogja, hogy miről beszélünk. És valóban mindenki értette is. Így egy klasszikuson keresztül mindent elmondhattunk arról, hogyan gondolkodunk a világunkról, a szűkebb környezetünkéről, amelyben élünk, az országunkról, a helyzetünkéről. Azért az, hogy a Katona József Színházban dolgozó rendezők szinte mindig azokat a darabokat mutathatták be és próbálhatták velünk, amelyekkel szívesen foglalkoztak, mutatja, hogy kivételezett helyzetben voltunk. Pár év múlva a Petrusevszkaja-darabot is bemutathattuk, *Három lány kékben* volt a címe. Kicsit a gyomrom el is kezdett remegni, miközben önt [François Chattot-t] hallgattam. Hiszen a magyar színészek 90 százaléka elképesztő biztonságban élhetett, mert mindnyájan társulati tagok voltunk valamelyik színházban. A Katona József Színház megalakulása egy egészen különös pillanata volt a magyar színház történetének, mert az ország kultúráért felelős vezetői – akik tulajdonképpen pártemberek voltak – azt mondták: itt van két tehetséges fiatalember, Székely Gábor és Zsámbéki Gábor, akik Szolnokon és Kaposváron olyan színházat csináltak, melyekre az egész ország odafigyelt. Adunk nekik egy teljesen üres épületet a belvárosban, azt szerződtenek oda, akit akarnak. Ilyen pillanat még nem volt, és nem is lesz többet, azt hiszem. Ami az én pályafutásom elején történt velem, az tulajdonképpen egy önfeledt repülés volt. Én nem tudom, hogy Székely Gábornak, aki egyébként kötelezően párttag volt, hányszor kellett bejárnia a minisztériumba egyeztetni az elvtársakkal, hogy mit játszhatunk és mit nem. De az biztos, hogy mi a színházban elképesztően szabadon gondolkodtunk mindenről, és soha nem éreztem a gátját annak, hogy elmondhassuk a véleményünket az adott darabon belül, még akkor is, ha az nem kortárs, hanem klasszikus darab volt. A társulati létezésnek azóta is mániákus híve vagyok, végül is ezen szocializálódtam, tehát ez az, amiről nekem a legtöbb tapasztalatom van. Ezen kívül nagyon fontosak a mestereim, Székely Gábor és Zsámbéki Gábor, Jurij Petrovics Ljubimov, a moszkvai Taganka színház. Hosszú éveken át tartó együttműködés eredménye, hogy a társulat miként érett össze, hogyan alakultak ezen belül az egyes színészi karrierek, milyen szerepeket osztottak ránk, hogy a pályánk egyre gazdagabb legyen. Azt kell mondanom, hogy ez valami idilli, csodálatos dolog volt. Itt volt tegnap Antal Csaba, a nagyszerű díszlettervező, hogy megnézzék az önök előadását, aki nagyon sokat dolgozott a Katona József Színházban Székely Gáborral. Előfordult, hogy olyan díszletet tervezett, hogy vendégműszakot kellett hívni, mert a mieink nem tudták egyedül felépíteni. És ezt mind kifizette a színház. Ezt nem győzöm hangsúlyozni. Aztán jött a rendszerváltás, én akkoriban már érett művész voltam, és azt gondoltam, hogy most valami olyan, eddig sosem tapasztalt repülés kezdődik az életemben, ami egyszerűen bámulatos lesz. És azt kellett tapasztalnom, hogy ugyan már senki nem szólt bele abba, hogy mit mutassunk be, mit nem, viszont a fenntartóink fokozatosan, egyre inkább ki akartak vonulni a színházi működés dotálásából, mert hiszen, legyünk őszinték, ez sokba kerül. Működtetni egy bizonyos számú társulatot egy országban, a színészeknek akkor is havi fizetést adni, hogyha fél évig éppen nem próbálnak, hát ez bizony nagyon sok pénzbe kerül. De az elmúlt száz évben,

azon belül is főleg az elmúlt ötvenben azt tapasztalhattuk, hogy összes világszinten is jelentős színházi műhely alkotói, mint például Mnouchkine-nál is, hosszú éveken keresztül gyúrták egymást, egyre újabb és újabb formanyelvet kerestek a mondanivalójuk kifejezésére. Ez nem jelenti azt, hogy alkalmi társulásokban nem történnek csodálatos dolgok; mint ahogy az is fantasztikus, amikor az ember hirtelen kiléphet abból a zárt dióból, amelyben él, a társulati lét védett közegéből, és egyszer csak más impulzusokkal találkozik. Én mindig nagyon élveztem, amikor módomban volt rá, hogy vendégként egy más társulattal lehessek együtt, mert az egyfajta vérpezsdítés volt. Tizenhárom évig dolgoztam a Katona József Színházban, és nem azért jöttem el, mert már nem gondoltam azt, hogy ez a társulat fantasztikusan jó. Úgy éreztem, hogy elfáradt bennem valami, a frissesség, az első szerelem lázas örülete elcsendesedett, és azt gondoltam, hogy új utakat kell keresnem. Jól éreztem, mert a következő évben volt szerencsém találkozni és együtt dolgozni Anatolij Vasziljevvel. A ló másik oldalán pedig akkor találtam magam, amikor a budapesti Madách Színházban táncolhattam és énekelhettem egy igazi musicalben. Tehát fantasztikus tapasztalatokat gyűjtöttem. Utána, amikor Székely Gábor új társulatot kapott az Új Színházban, hanyatt homlok rohantam, és leszerződtem hozzá. Aztán egy újabb furcsa csavar következett már a rendszerváltás után, amikor azt közölte az önkormányzat, hogy nem tud még egy művész-színházat dotálni. A Katona jó, az maradjon, de Székely Gábor úrnak, a magyar színházi élet egyik legnagyobb alkotójának – azt hiszem, ebben egyetértünk [nevet] –, négy év után azt mondták, hogy köszönik szépen, de az Új Színház nem lesz művész-színház. És ez – mint mondtam – már a rendszerváltás után volt. Én azóta is fokozódó izgalommal figyelem, vajon meddig kapunk lehetőséget arra, hogy ilyen nyugodt körülmények között dolgozhassunk. Aki most egy társulat tagja, annak nem kell kenyérgondokkal küzdenie. Tudom, hogy a rendezőim, az igazgatóim gondolkodnak azon, hogy én évről évre milyen szerepeket kapjak. Tehát nagyon drukkolok azért, hogy ez a helyzet gyökeresen, lényegileg ne változzon meg.

Jean-Pierre Thibaudat: Olyan érzésem van, mintha paradox módon ma egy kicsit passzívabb lennél a Katonában töltött időkhöz képest, ahol, ahogyan elmondtad, akkor sok mindennel kísérleteztetek. Akkoriban Székely Gáborral teljesen elkötelezettséggel viseltettetek a társulat iránt, most pedig mintha inkább egy színházhoz tartozó színésznő lennél. Vagy tévedek?

Udvaros Dorottya: Úgy érzem, továbbra is nagyon aktív voltam, mert amikor Székely Gáborhoz mentem az Új Színházba, ott egy vadonatúj társulat jött létre. Onnan azért jöttem el, mert szintén egy új színházi társaság jött létre, a Bárka Színház. Székelytől tehát azért mentem el, hogy részt vehessek abban a teljesen új, zömében fiatalokból álló csapatban, és teljes művészi és emberi súlyommal támogatassam azt a kezdeményezést, hogy egy elhagyott lovardában összefogjon néhány dramaturg, tervező, rendező, pár színész. Mindenki fiatalabb volt, mint én. És elkezdődött a hagyományos színházi működéstől kicsit eltérő, szabadabb mun-

ka – de hangsúlyozom, ezt még mindig finanszírozta a kerületi önkormányzat. Volt olyan darab, amit fél évig próbáltunk, s erre nagyon büszke is vagyok, hiszen Tasnádi István ott, e próbafolyamat során kezdett színdarabíróvá válni. Ez egy igazán ihletett dolog volt, ahogy a társulat, az író és a rendező együtt gyúrta az anyagot, és mindazt, amit ő az asztalnál elképzelt, utána megnézhetette a próbateremben, és így minden reflexiónk lecsapódott benne, minden egyes ötletünk visszatált hozzá. Fantasztikus dolog volt. A Székely Gábor-féle Új Színház megszüntetése nekem egy nagy kudarcélmény volt, és egyben a felnőtté válásom első pillanata, amikor már bőven érett nő voltam, de valójában még gyermek. Az volt az első sokk, hogy Székely Gábornak azt lehet mondani, nem kérjük tovább azt a színházat, amit ön csinál. Utána jött a Bárka Színház, ahol öt évet töltöttem, és ami bizonyos szempontból szintén kudarc volt, mert végül is nem tudtuk azt a fajta munkát csinálni, amire szövetkeztünk. Talán jól látja, hogy passzívabb vagyok: egyrészt megöregedtem, másrészt pedig ezek az élmények kicsit óvatosabbá tettek, már nem megyek feltétlenül fejjel a falnak. Azért persze, mi színészek összejöhetünk páran, otthon nálunk, az ebédlőben, és csinálhatunk akár nagyon érdekes előadásokat is, amire meghívhatjuk a barátainkat, húszan-harmincan talán el is jönnek és megnéznék minket, ami nagyszerű dolog. De hogyan találhatja meg egy művész a helyét abban a világban, ahol azt mondják neki, hogy csinálj, amit akarsz, de szerezd meg hozzá a pénzt. Nem az én dolgom, hogy pénzt szerezzek a működésemre, én ezt nem tudom, hogyan kell csinálni. Ha kitalálok valamit, kezdek el kilincselni mindenféle szponzorokhoz, hogy adjanak rá pénzt? A szponzorokat persze az érdekli, hogy sikerül-e majd egy nagyon sokak által megnézett produkciót létrehozni, hiszen nekik akkor éri meg nekem pénzt adni, vagy a logójukat odatenni a plakát alá. Arra, hogy mi bohóckodjunk páran, és azt megnézzék harmincan, hát arra nem nagyon akarnak pénzt adni. Mivel tagja vagyok ennek a színháznak, nekem személy szerint nincs okom semmi panaszra. sőt. De látom, hogy egyre bizonytalanabbá válik az életünk Magyarországon is: volt egy olyan végzős osztály, akik egyáltalán nem kaptak szerződést sehol. Ilyen az én időmben nem fordulhatott elő. Amikor elvégeztük a főiskolát, valahol mind szerződést kaptunk.



Jean-Pierre Thibaudat: Évelyne Didi és Dorottya pályáján vannak találkozási pontok, hiszen sok évig ő is társulati tag volt a Strasbourgi Nemzeti Színházban. Dorottya beszélt csalódásról, kudarcról például a Bárka Színház kapcsán, s én fontosnak tartom ezt, hiszen egy kudarc nagyon termékeny tud lenni. A te pályafutásodban milyen szerepet játszanak a társulati évek, logikus vagy inkább testidegen részei-e az általad megtett útnak?

Évelyne Didi: Strasbourg tulajdonképpen a pályám kezdetének utolsó kalandja volt, első színházi életszakaszom vége. Ha a pályámat kell elmesélnem, és valamiféle konklúzióhoz kell jutnom a végén, akkor az igazi kezdetet kell elmesélnem először. Helyszíne egy sötét és nagyon szegény közép-franciaországi kisváros, ahol egy ragyogó színházi ember, Jean Dasté a háború után újra elérhetővé tette az emberek számára a színházat. Ebben a sötét kisvárosban kezdtem élni a művészek életét egy festő apa mellett, aki sosem dolgozott egyedül, hanem otthon is mindig a barátaival vette körül magát. Ez volt tehát a kezdet kezdete. Tizenhét éves voltam akkor, igazi kis baba, s ekkor jött a Théâtre élaté ötlete Annecyban, ahol egy kicsit jobban megismertem, hogy mit jelent a társulati munka. De el kell mondanom, hogy nekem eközben fogalmam sem volt arról, amit csináltam, nem voltam tudatos. Csak csináltam napról napra, a munka pedig csak haladt és írni kezdte a maga történetét. Nem volt története, csak később lett. Ennek az első színházi társulásnak vagy kollektívának a felbomlása vezetett ahhoz, hogy a Strasbourgi Nemzeti Színházhoz mentem. Baráti szakítás volt, egyszerűen azért, mert túl sokat dolgoztunk és fizikailag ki voltunk merülve, így aztán eldöntöttük, hogy befejezzük, fellélegzünk egy kicsit, járunk egyet, meglátjuk, mi lesz. És ebbe a bizonytalan helyzetbe lépett be az a férfi, aki nagyon fontossá vált a számomra, Klaus Michael Grüber. Ő mindig azt mondta, hogy „a színház könnyárból születik.” Akkoriban huszonekét éves voltam, még mindig kis baba, és nem a társulattal volt bajom, hanem inkább az történt, hogy kinyílt a szemem és a fülem, egy kicsit megismertem az országom színházait, mint vidéki lány akkor jártam először Párizsban. A darab címe *Faust – Salpêtrière* volt, és számomra nagyon sokat jelentett. Egy átlagos történet volt egy csodálatos emberrel, aki költészetről beszélt és Fausról, és mindehhez valami elképesztő módon viszonyult a közönség. Ezt az előadást néhány ember kivételével mindenki gyűlölte...

Jean-Pierre Thibaudat: Én is ahhoz a néhány emberhez tartoztam. Akkoriban együtt dolgoztam valakivel, aki később a Comédie Française vezetője lett, és rengeteget vitatkoztunk, helyesebben téptük egymást emiatt a darab miatt. Én imádtam az előadást, korszakos jelentőségű újdonságnak tartottam a francia színház történetében, mely alapvetően kérdőjelezi meg színházi látásmódunkat. Ezzel szemben ő sznobnak találta. És ez az illető később a Comédie Française vezetője lett.

Évelyne Didi: Amit ezzel mondani akartam, az csak annyi, hogy egy ilyen találkozás, mint az enyém Grüberrel, vagy amilyenek még ezután vártak rám más ki-

vételes emberekkel, jelentették számomra a valódi képzést, színészi munkám kezdetét. A színház és a színésszé válás ilyen módon is lehetséges, hiszen egy-egy ilyen élmény után bizonyos dolgok megragadtak bennem, és azóta is bennem élnek. A Strasbourgi Nemzeti Színház és Jean-Pierre Vincent kinevezése pontosan olyan furcsa volt, ahogy azt mondtad. Akadt egy jobboldali kultuszminiszter, akinek az a csodálatos ötlete támadt, hogy kinevezzem egy ifjú, harmincéves rendezőt egy nagy színház élére. Akkoriban sokat gondolkodtunk azon, és kívántuk magunknak, én különösen, hogy bárcsak születnénk volna egy olyan országba, ahol erős a cenzúra, ahol biztosak lehetnénk abban, hogy mi ellen kell küzdenünk. Hiszen nehéz úgy világosan definiálni magunkat, ha önmagunkat kell cenzúráznunk. Strasbourg azonban nem csak egy színházról szólt a számomra, hanem a városról, azokról is, akiknek a színházat csináltuk. Meg arról is, hogyan élünk e városban, hogyan lakjuk be. Már Annecy-ban is éreztem hasonlót. Vincent-nal és Engellel Strasbourgban nyolc vagy kilenc éven át ez egy igen különös együttélés volt. Ahogyan bevezetődben te is említetted, soha nem láttam ilyen különböző embereket egy fedél alatt dolgozni. De mi, színészek is beleszólhattunk abba, hogy ki jöjjön közénk játszani. Nem voltunk sokan, talán egy tucat színész. Azt is mondtad, hogy a strasbourgi színház a Schaubühne másolata volt, de ezt én nem egészen így érzem. Követtük a munkájukat, sokat utaztunk és tájékozódunk a színházi palettát illetően, és felénk valóban szívesen kacsingattunk. Mindennek aztán azért lett vége, mert Jean-Pierre-t meghívták a Comédie Française-be, egy nagy társulat élére, ő pedig úgy gondolta, hogy ötvözhetné a kettőt. Úgy vélte, beolvaszthatja a mi társulatunkat a Comédie Française társulatába, de ez sajnos nem sikerült, lehetetlen volt. Mégis megpróbálta, s az az időszak számomra nagyon nagy törést okozott. Azzal kellett szembesülnöm, hogy nem tudom, mitévő legyek, ha nem tartozom társulathoz. Az is megfordult a fejemben, hogy, otthagynom a színházat, úgy, ahogy van, és a mai napig nem tudom elképzelni, hogyan működhet ez a dolog, ha nem tartozunk valamiféle csoporthoz. Miközben mégis ez történt, életem nagy részét társulaton kívül töltöttem. Ma valójában, elég régóta már, én vagyok a magányos színész. Ha egy kicsit rövidebbnek tűnt ez az idő, az annak köszönhető, hogy ezután a törés után is mindig odavetődött valaki az utamba, vagy én vetődtem oda valakinek az útjába, akitől feladatot kaptam, és akinek hála megismerhettem valami újat. Olyan volt ez, mintha fogtam volna a cökmókomat, és nekivágtam volna a színház országútjának. Ekkor talákoztam össze véletlenül Bob Wilsonnal, aki elhívott játszani, és hála neki, egy éven keresztül úgy álltam nála vigyázban, mint a cövek [nevet]. Ezt követően, hála Bob Wilsonnak, megismertem egy másik csodálatos urat, aki visszafelé írt, és akit Heiner Müllernek hívtak. Egy egészen más ország, egy teljesen különböző táj volt az övé². Voltak tehát ezek a férfiak, inkább férfiak, mint nők, köztük volt Matthias Langhoff is, vagy például Aki Kaurismäky. Olyasmikrá váltak ők a számomra, mint az országok, társulatok vagy csapatok, akik hozzám tartoznak. Így kellett gondolnom rájuk, másként nem tudtam vol-

² Heiner Müller német drámaíró, rendező (1929–1995)

na feldolgozni a helyzetemet. Tehát magányos színész vagyok, magányosan együtt olyan művészekkel, akik lehetővé tették számomra, hogy színészként továbbra is létezni tudjak. De végülis fogalmam sincs, hogy mit jelent színésznek lenni. Úgy-hogy most, ha kérdezel, nem is igazán tudok mit válaszolni. Nem tudom, hogy mit is jelent ma ez a hivatás. Annyit tudok, hogy képtelenség egyedül lenni, és hogy lehetetlen haladni, ha az ember túlságosan tudatában van a közelgő katasztrófának. Ez annyit jelent, hogy nekem szükségem van néminemű tudattalanságra ahhoz, hogy folytatni tudjam. Az egyetlen dolog, amire rátaláltam az elmúlt tizenöt évben, az az, hogy a színház oldaláról iskolákat látogatok, ahol olyan fiatalokkal találkozom, akik kedvet éreznek ehhez a foglalkozáshoz. Az átadás tényleg helyezkedem, mesélek a dolgaimeiról, s ezzel egyfajta második életet teremtek magamnak, amely segít, hogy tovább tudjak haladni. Körülbelül tizenöt éve csinálom ezt. Azért is segít az iskola, mert ott is osztályok vannak, csoportok, ugyan kötelezően formálódó csoportok. Segítenek a haladásban, s ha ez nem lenne, azt hiszem, ab-bahagynám.

Jean-Pierre Thibaudat: François és Dorottya, vajon nektek is vannak-e olyan ambícióitok, hogy nyissatok a színművészeti iskolák felé, és fiatal színészekkel dolgozzatok, átadjátok a tudásotokat, vagy megosszátok velük munkátok eredményeit, tapasztalataitokat?

Udvaros Dorottya: Én ezt nem tudnám csinálni. Azt gondolom, hogy nekem nincsen ilyen tehetségem. Lehet, hogy azért, mert a Színművészeti Főiskolán (ma már egyetemnek hívják) nem igazán találkoztam olyan pedagógussal, aki meghatározó lett volna az életemben. Inkább olyan pedagógusokkal találkoztam, akik aktívak voltak mint rendezők. Mert főleg rendezők tanítottak minket, és ezért egyáltalán nem értek rá velünk foglalkozni. Kicsit magunkra voltunk hagyva. Ahogy gondoltuk, próbáltunk éjjel-nappal, aztán amit összeférceltünk, megmutattuk. Ha közölték velünk, hogy ezt felejtük el, ami borzalmas volt, akkor megint nekigyürkőztünk, s csináltuk, ahogy tudtuk. Néha-néha, mutatóba volt egy-egy mesterség-óránk. Ez persze nem volt általános, voltak a Színművészeti Főiskolán egészen nagy pedagógusok is, nem olyan sokan, de voltak. Aki engem tanított, még a harmadik évben sem ismerte az osztályát, nem tudta például, hogy mi a nevünk [nevet]. Ez valószínűleg mély nyomot hagyott bennem, és azt érzem, hogy abba kéne hagynom mindent, ha vállalnám, hogy elkezdek néhány fiatalal dolgozni. Hiszen szerintem olyan fokon jelen kell lenni egy fiatal művész életében, pláne az első három évben, amikor még csak kérdések vannak, és irányokat kell keresni velük együtt ahhoz a sok csodálatos dologhoz, ami belőlük jön. Ez az én elképzelésem szerint egy rendkívül aprólékos kutatómunka. Magyarán szólva egy jó színházi szakember nem biztos, hogy jó pedagógus is tud lenni. Aki például az én osztályvezető tanárom volt, jó rendező, de csapnivaló pedagógus. Mi csak úgy hanyódtunk a főiskolán, árva gyerekek, hol ide sodort minket a víz, hol oda. Ráadásul én abban az időszakban születtem, amikor a háború után, a kommuniz-

musban az egy nagy cél volt, hogy minél több gyerek szülessen, abortuszt nem engedtek. A mai gyerekek el sem tudják képzelni, hogy amikor én a gimnázium első osztályába jártam, kilenc osztály volt egy évfolyamon, a főiskolán pedig három osztály. Mi voltunk a resztli, velünk senki nem törődött. Mi úgy nőttünk, mint a vadvirág az út szélén, próbáltunk innen-onnan el-elcsípni valami információt arról, hogyan kell egy színházban dolgozni, de tulajdonképpen semmiféle útmutatást nem kaptunk. Isteni szerencse volt, hogy én abba a szolnoki Szigligeti Színházba kerültem a diploma után, ahonnan frissen ment el Székely Gábor a Nemzeti Színházba, és ahol még minden az ő emlékével volt tele. Egy-két színészt magával vitt, ő is megpróbálta összehozni a Nemzeti és a Szigligeti társulatát, ahogy Évelyne mesélte, és ugyanúgy nem sikerült neki sem. A társulat tehát ott maradt, a munkatársak ott maradtak, és az a szellemiség is, melyet Székely Gábor létrehozott, ott maradt Szolnokon, én pedig abba csöppentem bele, s tulajdonképpen ott tanultam meg, hogyan kell próbálni, szerepre készülni, hogy miért van az, hogy ami tegnap jól sikerült, holnapután már nem érvényes. Hogy hiába dicsér meg a rendező, amikor két nap múlva ugyanazt a jelenetet próbáljuk, mert már semmi nem számít abból, ami tegnapelőtt volt. Hogy minden áldott nap újat kell keresnem magamban, a szerepben, s a többiektől be kell gyűjtenem minden morzsát, információt, amit ők adhatnak nekem. Én tulajdonképpen már diplomás színészként tanultam meg mindezt, s iszonyú szerencsém volt, amiért egy ilyen közegbe kerültem. Aztán, amikor később feljöttem a Nemzeti Színházba, újabb iskolák következtek a számomra: ott volt Székely Gábor és Zsámbéki Gábor is, és rögtön Jurij Petrovics Ljubimovval dolgoztam együtt Brecht *Háromgarasos operájában*. Így tanultam meg, hogyan jut el az ember egy premierig, és hogyan kell azon túl is dolgozni még egy-egy szerepen. Ahogy mondom, ez nagy szerencse volt. A tanításhoz furcsa a viszonyom: van egy csomó „gyerekem” az ország fiatal színészei között, hiszen annyian játszották már a fiamat és a lányomat. Nekem ezek nagyon fontos kapcsolatok, nagy súlyt fektetek az ápolásukra: figyelem, és ha lehetséges, valamilyen módon segíteni is próbálom a „gyerekeimet”. A közös munkafolyamat során én egy olyan partner vagyok, aki fokozottan figyelek a másikra, arra, hogy az illető hogyan tud előrelépni a szerepében. Én végtelenül türelmes vagyok, velem ezerszer meg lehet csináltatni mindent, újra és újra; és támogatom a partneremet, ha érzem, hogy szüksége van rá, de nem szólok bele, ha úgy látom, hogy megy előre a maga feje után. Magában a munkában próbálok meg úgy részt venni, hogy a velem való együttműködés egy fiatal kolléga számára valamilyen módon emlékezetes vagy tanulságos legyen, s hogy ne pusztán csak jó partnerek legyünk, hanem azon túl is profitálhasson belőle.

François Chattot: Én nagyon keveset működtem pedagógusként, és az egyetlen dolog, amire rájöttem közben, az az, hogy többet nem csinálnám egyedül. Megpróbáltam ugyanis párban, és az sokkal jobb. Egy csoporttal dolgozni sohasem egyszerű, rendkívül időigényes dolog. Amikor Franciaországban megszervezik a híres tréningeket, azok gyakran túl rövidek, össze vannak csapva, de ha két tanár

van, akkor sokkal jobban lehet tervezni, illetve alaposabb munkát lehet végezni. Sokkal jobban rálátunk a diákokra is, mert két különböző perspektívából tudjuk felmérni az értékeiket, s így lendületesebben működik minden, hatékonyabbak a visszajelzések. De számomra a tanítás mint cél nem lényeges, nem igazán töreksem rá. Vizsgákon soha nem vagyok hajlandó beülni a zsűribe.

Évelyne Didi: Pedig a tanítás természetesen arra is jó, hogy ügyes jövőbeli partnereket találjunk.

Jean-Pierre Thibaudat: Dorottya, te sem veszel részt zsűrizésben?

Udvaros Dorottya: Nem, szerintem nem bírnám ki. Én nem tudom elképzelni, hogy egy hét alatt meg lehet nézni ötven előadást, s hogy aztán józan ésszel dönteni lehet róluk. Én ezt nem feltételezem magamról.

Rideg Zsófia: Rengeteg mindent kérdeznék, de erre most nincs idő, és amúgy is sokkal izgalmasabb a színészeket hallgatni. Egy kérdésem azonban mégis lenne. Én tíz éve követem Vidnyánszky Attila munkásságát, és mindaz, amit most itt hallottam, azt támasztja alá, hogy jogos minden erőfeszítése, ami őt a társulati lét megmentésére sarkallja; így arra is, hogy aktívan bekapcsolódjon a színházi törvény módosításába, s hogy mobilizálja a színészeket is. Mert a társulati lét valóban érték, még ha vannak is elkényelmesedett társulatok, amelyekben a szisztémával járó védettség középszerű működéshez vezet. Franciaország egy másfajta modellt képvisel, amelynek ugyancsak vannak előnyei és hátrányai. A szabadabb mozgás előnye például, amiről Évelyne beszélt, hogy Wilsonnál megtanult egyenesen állni (aki látott már Wilson-előadást, az érti, hogy miről van szó). Magyarországon a második világháború után Sztanyiszlavszkijra volt alapozva a színészképzés, míg Franciaországban e téren fantasztikus a sokszínűség: van egy Lecoq iskola, egy Copeau, egy Wilson – ott valóban, ahogy Evelyne is mondta, országok vagy világok, különböző stílusok és nyelvek élnek egymás mellett. Vidnyánszky Attila igazgatása idején a debreceni Csokonai Színházban mi tudatosan törekedtünk arra, hogy különböző iskolákat képviselő rendezőket hívjunk meg. Ám a Sztanyiszlavszkij-iskolán nevelkedett színészek számára nem volt könnyű Novarinával együttműködni, vagy aztán már itt a Nemzetiben Rízsakovval dolgozni az *Éjjeli menedékhelyen*. Ezek különböző nyelvek, amelyeknek az elsajátításához kell egyfajta felkészültség, rugalmasság. Dorottya, te hogyan látod ezt?

Udvaros Dorottya: Annak idején a Katona József Színházban a két Gábor, Székely és Zsámbéki, gyakran hívtak meg vendégrendezőket Európa különböző pontjairól. Pontosan azért, hogy a társulat mindig találkozzon a dolgokat teljesen más irányokból megközelítő rendezőkkel, azokon kívül, akikkel egyébként dolgoztunk. Ezt nagyon fontos dolognak tartom, és bennem ez is a társulati létezés mellett szóló érv, hiszen azért tehették ezt meg. Ahogy az elmúlt években itt, a Nem-

zeti Színházban is dolgozhattam egy-két csodálatos rendezővel, mert meg tudtuk hívni őket. Ennek a Katonában is nagyon nagy súlya volt: évente, de legalább két-évente jött valahonnan egy más módon alkotó rendező, aki teljesen felbolygatta az életünket. Engem a Vasziljevvel való közös munka az első három hétben sok-sok állapotba juttatott, meg sem bírtam mozdulni, nem tudtam megszólalni. A főiskolán mi is a Sztanyiszlavszkij-módszer alapján tanultunk, később Ascher Tamásék is ugyanezt az iskolát vitték tovább. Természetesen, tehetséges emberekről lévén szó, a maguk kreatív módján viszonyultak hozzá. Gothár Péter és Gazdag Gyula filmesként alakította a maga képére, Babarcsi László a maga nagy ős-színházi tapasztalata, rendezői-pedagógusi szemlélete alapján. Vasziljevvel csak mondtuk a szöveget folyamatosan, s aztán egyetlen nap alatt fölterítette a színpadra az egészet. Én azt hittem, belehalok az izgalomba, hogy képes leszek-e ezt megcsinálni. És mindennek a végén azt éreztem, hogy valami elképesztő dolgot kaptam tőle, ahogy Ljubimovtól is, aki szintén a feje tetejére állította bennem mindazt, amit addig a színészetről gondoltam. Aztán jött Tim Carroll, aki a londoni Globe színház rendezője, és vele együtt is jött egy vadonatúj szemléletmód. Ő nem a darabot kezdte próbálni, hanem, miután elolvastuk a szöveget, két vagy három héten keresztül mindannyiunkat alkotásra kért: néhányunknak novellát kellett írnia bizonyos jelenetekből, másoknak képzőművészeti alkotást kellett csinálniuk a többiek segítségével, bizonyos dolgokat le kellett rajzolnunk. Olykor úgy kellett eljátszanunk egy-egy jelenetet a darabból, hogy a többiek nem tudták, éppen melyik jelenetet is játszunk, s azt kellett kitalálniuk. Azzal az élménnyel távoztam ebből a próbaidőszakból, hogy még soha életemben nem ismertem meg színdarabot úgy, mint a Timmel való közös munka során. Tehát túl azon, hogy a társulati létezésben nagyon hiszek én is – ezt ismerem, ezt tapasztaltam meg – az, hogy jönnek hozzánk másfajta gondolkodásra inspiráló színházi alkotók, olyan fokon erősíti a társulatunkat, és annak minden egyes tagját külön-külön is, hogy az szinte felmérhetetlen.

Rideg Zsófia: Évelyne-hez és François-hoz is intéznék egy kérdést. Jellemző a francia színházra az utóbbi időben, hogy nagyon intellektuális. Éppen a strasbourgi színházban láttam legutóbb egy dokumentumfilmet, melyben André Wilms arról beszélt, hogy ez nem volt mindig így. Úgy fogalmazott, hogy a francia színészek túlságosan „fejből” kezdtek el játszani, ami korábban nem volt így, sokkal fizikálisabb volt a játékuk. Ez iskolánként vagy alkotónként különbözik Franciaországban? Nálunk ugyanis létezik egy olyan közhely, hogy a francia színész rendkívül intellektuális, s nem használja az egész testét. Én úgy gondolom, hogy ez nincs így, illetve hogy Franciaországban nagyon sokféle iskola van. Ti mit gondoltok erről?

Évelyne Didi: Én nem iskolában tanultam a színészetet, ezért semmilyen iskoláról nem tudok nyilatkozni, inkább az intellektuális színházról beszélnek egy kicsit. A Strasbourgi Nemzeti Színházban minket mindig amiatt kritizáltak, hogy dramaturgokkal dolgoztunk. Nem értették, mire való egy dramaturg, hiszen anél-



A beszélgetés résztvevői jobbról balra: Jean-Pierre Thibaudat, Évelyne Didi, François Chattot, Udvaros Dorottya, Rideg Zsófia

kül is kitűnően lehet színházat csinálni, mondták. Tehát ért minket egy ilyesfajta kritika, de ez nagyon régen volt. Nekem az a benyomásom, hogy Franciaországban nincsenek iskolák, legalábbis olyan értelemben, ahogyan itt vagy Oroszországban, vagy akár az angolszász országokban. Franciaországban nincs egységes pedagógiaja a színháznak. Persze vannak különlegességek, mint amilyen Lecoq, aki testszínházat művel...

Jean-Pierre Thibaudat: De Lecoq soha nem állította magáról, hogy fizikai színházával egy átfogó, totális pedagógiát képvisel. Neki soha nem tulajdonítottak olyan imázst, mint Sztanyiszlavszkijnak, akinek a pedagógiájára úgy tekintettek, mint ami a színművészet egészét felöleli. Lecoq-nál ez sosem volt így, s ez a tanítványain is meglátszik. Mnouchkine némelyik előadásán szembetűnő Lecoq hatása, de sok másik tanítványa később kifejezetten ellentétes színházi szemléletet képvisel, mint ő. Évelyne-nek igaza van, a francia színházi világ nem monolitikus, soha nem is volt az. Amikor Strasbourgban tanultál, te sem láttál valamiféle egységes színházi gondolkodásmódot, François?



Jacques Lecoq 1987-ben megjelent könyvének borítója

François Chattot: Akkoriban nem neveztük ezt egységes színházi gondolkodásnak, de volt egy kivételes tanárunk; valójában az én generációm volt az utolsó, mely Strasbourgban még tőle tanulhatott, mivel később komoly gondjai akadtak a vezetéssel. Claude Petitpierre-ről van szó, aki színész volt ugyan, de teljesen feladta a színészi mesterséget, hogy a tanításnak szentelje magát. Pedagógusként dolgozott az álmán, és bár nem tudott jutott olyan messzire, amennyire szeretett volna, de mégis megalkotott egy rendszert, kialakított egy pedagógiai gyakorlatot, amelyet alkalmazott is az órákon. Ennek egy része a reggeli órákban fizikai gyakorlat volt: újászat, aikido, hangi improvizáció, hanggyakorlatok, éneklés, tánc – klasszikus tánc és

akrobatika is. Mindezt ő találta ki, és jött is szorgalmasan ellenőrizni, hogy ott vagyunk-e az órákon. A gyakorlatot a saját színészről alkotott szemléletére alapozta. Azt mondta, abban a pillanatban, amikor kiléptek az iskolából, bármilyen rendezőnek meg kell tudnotok felelni. Tehát bármit is kér a rendező, azt meg kell tudnotok csinálni. Az egész világot kell látnia bennetek. Nektek pedig az egész emberiséget magatokban kell hordoznotok. Az lesz a mesterségetek, hogy folytassátok az élők és holtak közti végtelen párbeszédet. A színpad az egyetlen hely, ahol ez a párbeszéd nyitott. Megállás nélkül a holtakkal lesz dolgotok. És az élőkkel. Tudnotok kell beszélni az élőkhez – mert a színész feladata, hogy egyfajta hírnök legyen. Visszük a hírt az élőknek, ahogy korábban mondtam, terjesztjük közöttük Shakespeare-t, Molière-t, Beckett-et, és az összes elfeledett halottunkat. Ily módon a színész ajkán viszsztatér a holtakba az élet. A halál jelen van, hiszen amikor a színész beszél, nem a saját szövegét mondja. Nem számít, hogy görög tragédiáról vagy kortárs darabról van szó. Az élő is áthatja az élt, általa történik meg, adatik neki hely. Claude Petitpierre szemében a színész ennek a szellemnek a hordozója, és mindegy, hogy éppen egy egyszerűsége törekvő rendező szolgálatában áll, vagy egy barokk színházat rekonstruáló rendezőében, mert a forma, a konkrét út, amelyet a színház éppen választ, lényegtelen. Az a lényeges, hogy ez a szellemiség mindig jelen legyen a színészben, hogy ha csak egy verset kell elmondania, akkor is tudja: abban a pillanatban ő a villámhárító a gyökerei – a színésznek mindig nagyon mély gyökerei vannak – és a kozmosz között. És mindig az (Claude-nál ez nagyon fontos és messzire vezető hitvallás), akkor is, ha csak annyit kell mondania a színpadon, hogy „parancsoljon, Hölgyem”, vagy hogy „máris hozom a kenyeret”, vagy hogy „kérem szépen a sót”. Fontos, hogy nincsenek kis szerepek. Minden egyes alkalommal, amikor színpadra lépsz, az emberiség részeként vagy jelen. Magammal hoztam egy apró részletet Antonin Artaud egyik szövegéből, amelyben ugyanerről a színészek által jól ismert benyomásról beszél a maga sajátos módján:



Antonin Artaud
(1896–1948)

„A színház nem egy olyan színpadi mutatvány, mely virtuálisan és szimbolikusan varázsol elénk egy mítoszt, hanem a tűz és az eleven hús olvasztótégelye, amelyben anatómiailag, csontot, végtagokat és szótagokat összekovácsolva formálódnak újra a testek, s ahol a maga fizikai és természetes valójában nyilvánul meg a test gyúrásának mitikus aktusa.”³

³ „Parce que le théâtre n'est pas cette parade scénique où l'on développe virtuellement et symboliquement un mythe / mais ce creuset de feu et de viande vraie où anatomiquement, / par piétinement d'os, de membres et de syllabes, / se refont les corps, / et se présente physiquement et au naturel / l'acte mythique de faire un corps.” Vö. Antonin Artaud, *Le théâtre et la science*. In: *Oeuvres*, Gallimard, 2004, 1544.

Artaud-nak ebben a víziójában rendkívül konkrétak a dolgok. Ki vannak gondolva, tehát intellektuálisak, de ezzel együtt meg is vannak testesülve. A test megalkotására való törekvés mítosza minden este lejátszódik a színpadon. Ez a mostani előadásunknak [az *Apolló színháznak*] is az egyik legszédületesebb tulajdonsága, amikor ott állunk négyen a színpadon, ott van a technikai stáb, meg Moravia, Deutsch, Langhoff a maguk teljes valójában, szemben pedig az egész közönség, és mi mind egy testet alkotunk. Nem ismerek más helyet, ahol ez megtörténhet.

Jean-Pierre Thibaudat: Kiegészítésképpen még annyit mondanék Zsófia kérdésére, hogy a Strasbourgi Nemzeti Színházhoz kapcsolódó iskola létrejötte⁴ valószínű forradalom volt. Minden, amit Claude Petitpierre kitalált, radikálisan szemben állt a doxával, amelyet a nagybetűs iskola, a Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris képviselt. Ott nagyon pontosan szabályozva volt, hogy mire képeznek. Szubretteket és hősszerelmeseket képeztek, körülbelül ezek a kategóriák működtek, Artaud pedig szigorúan tilos volt, még a nevére sem lehetett gondolni. Ha valaki kiejtette a száján ezt a nevet, azon nyomban kipendítették. A szögesdrót hagyománya nagy múltra tekintett vissza. Ez persze nem azt jelenti, hogy nem dolgoztak ott jó pedagógusok, hiszen ott volt például Depardieu tanára, Jean-Laurent Cochet. Dorottyának nagyon igaza van abban, amit az előbb mondott: egy jó rendező nem biztos, hogy jó pedagógus is, és fordítva. Gérard Phi-



lippe és Belmondo tanárának, George Leroi-nak egyetlen alakítására sem emlékszem, de kitűnő pedagógus volt. És bár a Conservatoire tanára volt, mégis másként gondolkodott. Amikor Belmondo befejezte az iskolát, mindenki azt mondta, hogy ő a legjobb, mégsem kapta meg a végzősök díját, mert a Conservatoire doxájához képest meglehetősen hagyományellenes volt a játéka. A barátai pedig ünnepelték a diadalát, ami valószínű lázadás volt a ház falain belül. A strasbourgi iskola szerepe azért is volt olyan jelentős, mert lehetővé tette, hogy a Conservatoire-ban megtörténjen a lázadás, amikor Antoine Vitez átvette az intézményt. Viteznek ugyanazt sikerült elérnie a Conservatoire-ban, amit Vincent elért a Comédie Française-ben: belső reformot vitt véghez. Mára tehát radikálisan megváltozott a színházi élet térképe a régi időkhöz képest. Ma ott van Strasbourg, Rennes, Lille, Montpellier, Saint Etienne, ha jól tudom,

⁴ A Michel Saint-Denis által 1954-ben alapított drámai főiskoláról van szó, mely *Ecole Supérieure d'Art Dramatique* néven a Strasbourgi Nemzeti Színház keretében működik.



Michel Deutsch–Matthias Langhoff: *Cinéma Apollo*, jelenetkép az előadásból, Théâtre Vidy-Lausanne, r: Matthias Langhoff és Caspar langhoff (forrás:btf.hu)

kilenc nemzeti státuszú iskola van. A közeg tehát fenekestől fel lett forgatva. Mert akkoriban Párizsban egy egyeduralkodó iskolánk volt, amelyből a legjobbak egyenesen a Comédie Française-be mentek. Volt tehát egy kilépő vizsga, amelyet Vitez megszüntetett, az ő idejében nem volt többé semmilyen díj a tragikus vagy komikus alakításokért. Nagyon fontos pillanatok voltak ezek a francia színház történetében, melyekre Strasbourg nélkül talán soha nem került volna sor.

Mielőtt befejeznék, Dorottyához lenne még egy kérdésem. Ugyanis abban a ritka örömben volt része, hogy a *Cinéma Apollo* tegnapi előadásán magyarul mondhatta a színpadon éppen zajló játék alá a szöveget, tehát afféle ozmózisban volt a színpadi eseményekkel. Hogyan élted meg mindazt, ami a színpadon történt? Testvériséget éreztél a színpadon lévő színészekkel, vagy éppen ellenkezőleg, távolságot, idegenséget, miközben François-t és Évelyne-t figyelted?

Udvaros Dorottya: Amikor megnéztünk egy próbát és a számomra varázslatos előadás felvételét, úgy éreztem, hogy nekem nem egyszerűen csak „hangalámondanom” kell, hogy ez egy olyan kihívás, amelynek igen nehéz megfelelni. Mert természetesen nem szabad helyetted eljátszanom a szerepet, de ugyanakkor nem mondhatom egy teljesen hideg középhangon sem a szöveget. Ez lehetetlen is, mert egy idő után az, amit játszol, magával ragad, és muszáj nekem is csinálnom valamit. Az egész este folyamán az volt a legnehezebb, hogy mindig, amikor éreztem, hogy a játékod kezd elragadni, visszafogjam magam. Ezt szuggeráltam magamnak: „neked az a dolgod, hogy pontosan és érthetően elmondd a szöveget, és hogy a nézők ne rád figyeljenek, hanem azt nézzék, ami a színpadon zajlik.” Ez egy nagyon érdekes újítás volt, ilyet tulajdonképpen nem nagyon szoktak csinálni. De a

rendező úr kérését azért találtuk nagyon izgalmasnak, mert úgy gondoltuk, ha egy rizsszemmel is hozzá tudunk járulni ahhoz, hogy ez az előadás a magyar nézők számára még jobban átélhető, befogadható, megélhető legyen, akkor annak nagyon kell örülnünk. És rettenetesen izgultunk mindannyian. Az volt a nehéz, hogy ne ragadjon el minket túlságosan a ti játékokotok.

Évelyne Didi: Én csak annyit mondhatok, hogy nélkületek nem sikerült volna ilyen jól a tegnapi előadás. Ha ti nem lettetek volna benne, nem tudtunk volna olyan intenzíven játszani, úgyhogy köszönjük nektek.

Lejegyezte és fordította: Kovács Veronika

(A helyszíni felvételeket Eöri Szabó Zsolt készítette)

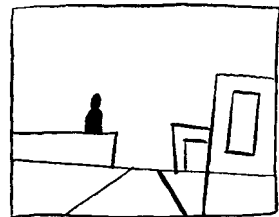
One Generation, Two Countries, Three Emblematic Actors: Évelyne Didi, François Chattot, Dorottya Udvaros

(Translated and Edited by Veronika Kovács)

At the roundtable on 15th April at this year's MITEM two French actors and a Hungarian one talked of their profession. Moderator Jean-Pierre Thibaudat first introduced the participants of the discussion by giving an outline of their careers. His initial question referred to how the three actors had recently seen the changes concerning their work since their careers began. François Chattot primarily reflected on how the termination of permanent acting ensembles influenced the status of actors by increasing their existential uncertainty in France. Talking of conditions in Hungary, Dorottya Udvaros highlighted how, prior to the regime change, life was going and artists' spiritual energies were liberated at a permanent company, also a means of securing existence. Then she related that instead of producing the unprecedented "flight" she had been hoping for, the regime change resulted in cuts to arts and culture funding, therefore everything possible needs to be done in order to protect permanent companies. Answering the same question, Évelyne Didi explained why, after fertile years at the Strasbourg National Theatre at the beginning of her career, she still opted for the independent status of a freelance artist, which made continuous renewal and collaboration with artists representing diverse schools possible. The following question was about the three actors' approach to teaching and relationship with young actors. Évelyne Didi had mentioned earlier that regular encounter with young people who had an affinity towards an acting career became very important to her over the last fifteen years. Dorottya Udvaros said she would not like to teach, however, she always took care of making stage work together with young colleagues memorable to them. François Chattot rarely undertook teaching, but when he did he always felt this activity more efficient when there were two of them teaching together. Dramaturge Zsófia Rideg was answered by all the three French participants, sharing mainly their own experience and views with the audience on how the traditionally rather conservative character of French theatre had been transformed during the last fifty years by innovators motivated by most different concepts as well as the theatre schools founded by them. Finally, the French guest artists expressed their thanks to Dorottya Udvaros for her participation as actor-interpreter at the MITEM production *Cinéma Apollo*, directed by Matthias Langhoff and Caspar Langhoff.



BEATRICE PICON-VALLIN



„Elfelejtett ősök árnyai”

Nemzeti színházak a 21. században*

A nemzeti színházak kérdését, mely manapság olyannyira fontos, sőt központi kérdése Európának, nagy bátorságra vall felvetni egy fesztivál keretében. Összetett probléma ez: a feladat, amelyet egy nemzeti színház tűz ki maga elé és vállal fel, minden országban más és más, egyrészt a történelmi előzmények, másrészt az aktuális kontextusból adódóan. Erre vonatkozóan nincs semmilyen készen kapott előírás, recept. A politikai és kulturális környezet, amely egyszerre nagyon karakteres és teljesen képlékeny, átalakulásban lévő, határozza meg egy ilyen kiemelt státuszú színház feladatait. Egy fesztivál pedig hozzájárulhat, ha nem is a megoldáshoz, de legalább annak a kérdésnek a világos megfogalmazásához, hogy mi is a feladat.

Azonban ha egy találkozóra kizárólag nemzeti színházakat hívnánk meg, anélkül, hogy működésüket szembesítenénk az „emergensnek” vagy egyszerűen függetlennek nevezett társulatok gyakorlatával, ezek a színházak kitakarnák előlünk a rendkívül színes mai színházi paletta nagyobbik felét, ahol szüntelenül új formák születnek, megkérdőjelezve akár magának a színháznak a mibenlétét is. Erre a zátonyra a MITEM nem futott rá, hiszen a Thalia Theater, a Burgtheater, a milánói Piccolo Teatro és a Budapesti Nemzeti Színház stb. mellett találkozhattunk pályakezdő alkotók munkájával (Piccola Familia), láthattunk nemzetközi csapatot: az Odint, a Harmadik Színház történelmi mozgalmának képviselőjét, valamint olyan nemzetközi együttműködésre nyitott intézményeket, mint a Théâtre Vidy-Lausanne az *Apolló Mozival*, Matthias Langhoff rendező alkotásával, aki németként a francia állampolgárságot választotta, s megtekinthettük a moszkvai MHAT egyik iskolai előadását is.

* Az azonos című szakmai kerekasztal-beszélgetésre 2015. április 18-án került sor a MITEM keretében.



Larisza Kadocsnyikova: *Az elfelejtett ősök árnyai*, kollázs (forrás: gazeta.dt.ua)

A nemzeti színház létre és feladataira irányuló kérdésből kiindulva elgondolkodhatunk az adott országban beszélt nyelv vagy nyelvek szerepéről, a közön-ség összetételéről azokban az országokban, ahol többnemzetiségű családok élnek. Továbbá egy ország (vagy egy főváros) kulturális hagyományáról, a történelem-hez fűződő viszonyáról, mely a színházon mint közösségi művészi formán keresztül nyilvánul meg. Ahogy arról a kapcsolatról is eltöprenghetünk, amelyet a színház hozott létre és tart fenn a nemzettel és a köztársasággal mint eszmei létezőkkel; továbbá a „népszínház” fogalmának tartalmára, illetve egy társulat társadalmat tükröző funkciójára is rákérdezhetünk (életkori, származási különbségek stb.).

Kétségtelen, hogy minden nemzeti színháznak a maga módján kellene megválasztania a dialógus formáit azzal a hagyománnyal, tárgyi és szellemi örökséggel, amelynek birtokosa, különösképp egy ilyen változásokkal terhelt és az uniformizálódás veszélyével fenyegető korban, mint a mostani.

A színház a múlt és a jelen metszéspontjában a művészeti és társadalmi életnek egy olyan médiuma, melynek elevenen kell tartania a kapcsolatot „az elfelejtett ősök árnyaival” (e költői megfogalmazást Szergej Paradzsanov nálunk Franciaországban *A tűz vadlovai* címmel ismert filmjének orosz és ukrán elnevezése sugallta). A fesztiválon megrendezett vita, amelyen macedón, magyar, algériai, orosz és francia rendezők vettek részt, azért volt nagyon izgalmas, mert a hangsúlyt erre a nélkülözhetetlen párbeszédre helyezte, ami teljességgel ellentmondott mindenfajta muzeális konzerválásnak, és egyértelművé tette, hogy a nemzeti színházak különböző úton-módon épülhetnek be egy többnemzetiségű helyi kontextusba vagy egy poszt-koloniális közegbe, vagy akár egy globalizálódott multikulturális környezetbe is. Szó volt a beszélgetés során a nemzeti színházak más népek kultúrájára való nyitottságáról, a külföldről meghívott rendezők szerepéről egy-egy társulat művészi praxisának gazdagításában, hajlékonnyá és rugalmassá tételében, miközben rámutattak, hogy a társulatok nem feledkezhetnek meg a maguk különleges tudásáról sem. De annak veszélye is fölmerült, amit egy nemzeti színháznak ahhoz a hatalomhoz való közelsége hordoz, mely működését közvetlenül támogatja.

A budapesti Nemzeti Színház nyitott szellemiségről tett tanúbizonyságot a MI-TEM programjának összeállításával, találkozókkal, vitákkal, műhelymunkákkal (A. Vasziljev, A. Levinszkij kurzusaival) egészítve ki a bemutatni kívánt előadásokat. Egy kollokviumra is sor került V. Mejerhold úttörő rendezői pályájáról, aki a 20. század elején Oroszországban úgy gondolta át a nemzetiszínház mibenlétének kérdését, hogy tanulmányozta, miként építkezett történetileg a külföldi hatásokból, és hogy miként lehetne még ragyogóbbá tenni ezt az intézményt a távol-keleti színházi tradíciók felé való nyitással.

A 2013-ban megnyílt macedón Nemzeti Színház *Az örök ház* című előadása, mely Jordan Plevnes több tételből álló darabjából készült, nagyon felkeltette az érdeklődésemet (a turnéval elkerülhetetlenül együtt járó problémák ellenére). Láthattam azt is, hogy David Doiasvili – akit a budapesti Nemzeti Színház hívott meg rendezni a társulatához – miként tudta kihasználni a *Szentivánéji álom* elképesztő előadásában az átalakítható színpad különleges adottságait, azt az igen mozgékony

gépezetet, melynek varázslatos játékosága óhatatlanul felidézte azokat a ritmikus tereket, amelyekről grafikáiban Adolphe Appia álmódott.

A magyar drámaírók felfedezésén túl engem ezen a MITEM-en leginkább a rendezések zenéhez való viszonya érdekelt. Ebből a szempontból a Vlad Troickij rendező által teatralizált ukrán Dakh Daughters csoport tűnt nekem nagyon ígéretesnek. A *Szarvassá változott fiú* című film pedig egy számomra ismeretlen magyar költőt fedezettett fel velem: Juhász Ferencet, valamint két csodálatos színészt: Törőcsik Marit és Trill Zsoltot. Titokzatos, „groteszk” képeket láttam, gazdag zenei világot érzékelttem Schnittke, Martinov, Jordi Saval kombinálása révén, és ezért nagyon sajnálom, hogy nem láthattam Vidnyánszky Attila előadását is, amelyből ezt a rendkívül eredeti filmet létrehozta.

Fordította: Rideg Zsófia

Béatrice Picon-Vallin: “Shadows of Forgotten Ancestors”

National Theatres in the 21st Century

The presentation at the 2015 MITEM conference on Meyerhold by theatre historian professor Béatrice Picon-Vallin, lead researcher at CNRS (National Centre for Scientific Research) in Paris, was published in the September issue of *Szcenárium*. The present paper, also a contribution to a professional programme (“National Theatres in the 21st Century – Roundtable with the Participation of Directors of National Theatres”), discusses how the special functions of national theatres are to be rephrased in the 21st century. In her view, an event like MITEM may first of all promote the clear statement of what there is to be done rather than the comprehensive solution of the problems. She regards the festival panel discussion, with the participation of directors from Macedonia, Hungary, Algeria, Russia and France, exciting and forward-looking on account of its focus on the inevitable dialogue which nations and ethnic groups need to engage in with their own past and special tradition, and a most efficient framework of which is provided right by the theatre. This approach, she says, stands diametrically opposed to the one which looks upon the function of national theatres as some museum conservation of tradition. The roundtable has proved to her that the particular national theatres may be integrated into a multinational local context or a post-colonial milieu or even a globalised multicultural environment in different manners. She considers it a positive development that the risks involved in national theatres’ proximity to the political power which directly supports their operation have been formulated at this forum. The professor highlights the cultural receptivity of the national theatres which have appeared at MITEM as well as the role of foreign guest directors in the enrichment of artistic practice at particular ensembles before her brief appraisal of the productions which she has personally found most impressive at the festival.



BALOGH GÉZA



Avantgárd színház Kelet-Európában

I. rész



Kinek mi az avantgárd?

Az 1969-ben, majd 1972-ben kiadott, erőteljesen marxista szellemiségű *Esztétikai Kislexikon* szerint az avantgardizmus „azon 20. századi művészeti irányzatok összefoglaló elnevezése, amelyek a művészi forma radikális megújításának törekvéséről vezettetve egy adott időszakban a legújyszerűbb formai megoldásokkal jelentkeztek.”¹ Ekkortájt jelent meg magyarul a szintén marxista Mario de Micheli *Az avantgardizmus* című könyve is, amelynek első mondatai a következők: „A modern művészet nem közvetlenül a 19. századi művészetből fejlődött; éppen ellenkezőleg, a múlt századi értékekkel történt szakításból született. S nem is egyszerű esztétikai szakításról van szó. Az, aki az európai avantgardista irányzatok magyarázatát keresi, s csak az ízlés változásait vizsgálja, nem járhat szerencséivel: az ilyen természetű kutatás előtt menthetetlenül rejtve maradnak azok az okok, melyek a modern művészet jelenségeit létrehozták.”² Az utóbbi idézet mintha cáfolni akarná a lexikon szavait. Amaz kizárólag formai újításnak tekinti az avantgárd mozgalmat, míg az olasz esztéta éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy a 20. század modernista törekvéseit vizsgálva ne ragadjunk le az ízlés változásainál.

¹ *Esztétikai Kislexikon*, főszerkesztő: Szigeti József, Bp., 1972. 51.

² Mario de Micheli (1914–2004): *Le avanguardia artistiche del Novecento*. Milánó, 1959. Magyarul: *Az avantgardizmus* (Szabó György fordítása), Budapest, 1965. 13.

Sokkal indulatosabban közelít a témához az 1969-ben kiadott *Színházi Kislexikon* címszava: „A mindenáron való formai újítás sokszor elszakadt a társadalmi, tartalmi megújulás igényétől, s ezért az avantgárd színházát kezdettől fogva hamis, álforradalmi törekvések is kísérték.”³ Az avantgárd mozgalomról szóló monográfiák többsége az izmusok (expresszionizmus, futurizmus, konstruktívizmus, dadaizmus, szürrealizmus stb.) képzőművészeti és – kisebb mértékben – irodalmi kibontakozásával foglalkozik. A színházi avantgárd elemzését nem annyira az irányzatokat összefoglaló művekben, mint inkább egyes kiemelkedő alkotók munkásságát méltató eszmefuttatásokban találjuk meg. Hasonlóképpen bizonytalan az ideológiai megítélése és időbeli behatárolása. Gyakran összemosódik a modernizmus fogalmával. Garaudy⁴ és Micheli szerint az avantgárd nem más, mint a 20. század sajátos kritikai realizmusa. Mások kizárólag pejoratív értelemben használják, az illuzionisztikus-anarchisztikus értelmiségi lázadás szinonimájaként emlegetik. A nyugat-európai szakirodalom egy része csak a legszélsőségesebb formabontó irányzatokat sorolja ide, de olyan nézetekkel is találkozunk, amelyek szerint valamennyi művészi újítás, progresszív törekvés ide tartozik az ókortól napjainkig. A legtöbbször mégis a 20. század első felében keletkezett műveket tekintik avantgárdnak, élesen elkülönítve a háború utáni, immár neoavantgárdnak, majd később poszt-avantgárdnak nevezett mozgalmaktól. Az „örök avantgárd” fogalma azonban napjainkban már csak átvitt értelemben állja meg a helyét.

Az alábbi tanulmány, amely arra vállalkozik, hogy hét fejezetben összefoglalja négy ország, Oroszország, Lengyelország, Csehország és Magyarország avantgárd színházainak kialakulását, a diktatúrákban folytatott harcait, eredményeit és kudarcait, legszívesebben azokhoz a nézetekhez csatlakozna, amelyek egyenlőségelet tesznek az avantgárd és a modernizmus, vagyis mindenféle újító mozgalom közé. Hogy mégsem teszi, annak az oka, hogy az *avantgárd* jelző a kelet-európai diktatúrákban különleges szitokszónak számított. A fogalom az elítélő írásokban gyakran felcserélődik a formalizmussal, ez azonban az esztétikai kategória szempontjából vezet félreértésekhez. A klasszikus esztétika szerint a formalizmus időtlen, bármikor felléphet, amikor a nagy stílusok kifáradnak, és a forma öncélúvá válik. (Ilyen például a hellénizmus néhány megnyilvánulása, vagy a késő gótika.) Ezzel a jelzővel utasította el a marxista esztétika a modern művészet számos alkotását.

Hogy miért éppen az említett országok színházait választottam vizsgálódásom tárgyául, annak két oka van. Az egyik, hogy életem során elsősorban a szláv nyelvek ismerete határozta meg érdeklődésemet. Kisebb-nagyobb nehézséggel va-

³ *Színházi Kislexikon* (főszerkesztő: Hont Ferenc), Bp., 1969. 43–44.

⁴ Roger Garaudy (1913–2012) francia filozófus, a hetvenes években Kelet-Európában az egyik legtöbbször idézett kommunista intellektüel. Később számos egymásnak ellentmondó ideológia szószólója, holokauszttagadó. 1970-ben kizárták a francia Kommunista Pártból, melynek húszéves kora óta meghatározó tagja volt. Többször cserélt vallást, volt protestáns, katolikus, ateista, majd 1982-ben áttért az iszlám hitre. Egyik kritikusa így jellemezte: „előbb a kereszttel, majd a minarettel cserélte fel a sarlót és a kalapácsot.”

lamennyi szláv nyelven olvasok, de sorsom úgy hozta, hogy az orosz, a lengyel, a cseh és a szlovák színházzal három évtizeden át naprakész kapcsolatban voltam. Ez a kapcsolat persze fokozatosan alakult ki, de szinte az ismerkedés kezdetétől élt bennem a meggyőződés, hogy a magyar színházkultúra – nyelvi elszigeteltségünk ellenére – szorosan kötődik Kelet-Európa többi országához. A szláv nyelvtérület folyamatos kölcsönhatása révén (annak is köszönhetően, hogy ezek a népek nyelvtanulás nélkül is képesek bizonyos fokig megérteni egymást), meg a közös sors, a közös történelem okán sokkal kézenfekvőbb az összehasonlítás saját irodalmunkkal, képzőművészetünkkel, zenei életünkkel vagy színházművészetünkkel, mint a nyugat-európai kultúrákkal.

E monográfia elsődleges célja az összehasonlítás. Annak tisztázása, hogy hasonló politikai, társadalmi, gazdasági és kulturális feltételek között miért alakult hasonlóan a színház sorsa az egyik országban, mint a másikban, vagy ellenkezőleg: bizonyos tendenciák miért tudtak máshol mégis gyökeret verni, míg nálunk évtizedeken át csak múló szeszélyekként, vagy hamvába holt kísérletekként vannak jelen az avantgárd törekvések.

Egyszer Norvégiában, egy tengerparti városkában, Kristiansandban voltam egy színházi konferencia vendégeként. Az ünnepi vacsorán nemzetközi társaság gyűlt össze a világ öt földrészéről. Én az asztal egyik végében telepedtem le orosz, lengyel, bolgár, szlovén, horvát, cseh és szlovák ismerőseimmel. „Szlávul” beszélgettünk, vagyis az avatatlan fül számára megfejthetetlen vegyes nyelven. Norvég házigazdánk egyszer csak hozzám fordult, és azt kérdezte: ezek szerint a magyar *meg a többi szláv nyelv* ennyire hasonlít egymásra? A kérdésen titokban jót derültünk, majd lengyel barátom a fülembe súgta: hosszú magyarázkodás helyett jobban jársz, ha igent mondasz.

Talán ezen a vidám vacsorán határoztam el, hogy egyszer majd egy hosszabb tanulmányt írok közös avantgárd gyökereinkről és a hatalommal folytatott küzdelmeinkről.

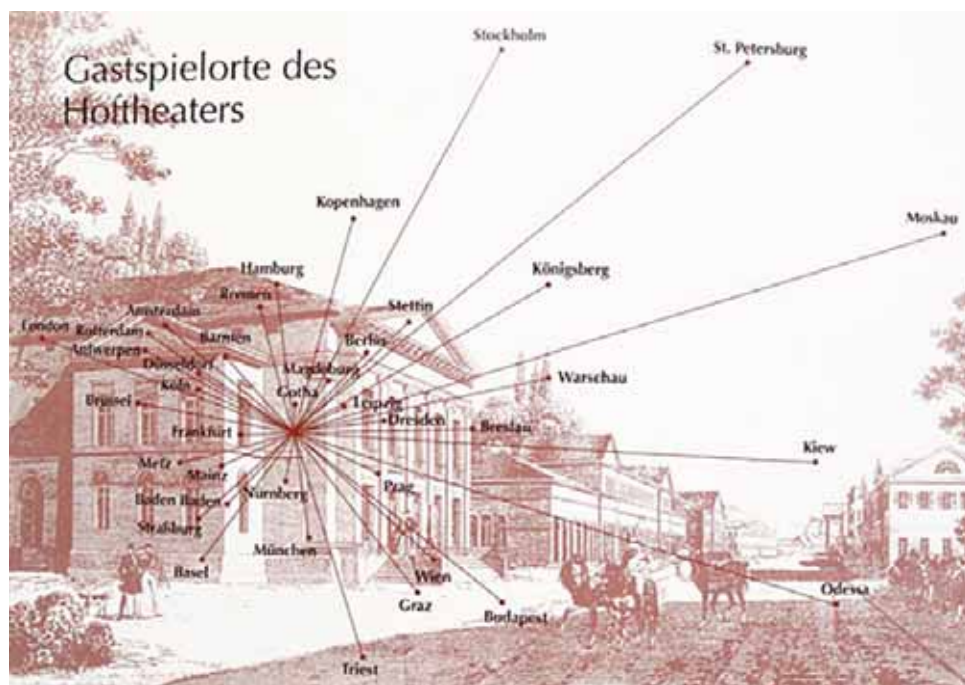
Színházi újítók a 19. századi Európában

Nemcsak a modernizmus különféle izmusainak címkéivel, de már a naturalizmus gyakran megbélyegzőként használt kategóriájával is csínján kell bánni. „A naturalizmusnak rossz a híre. Ami rossz az utolsó század művészetében szembetűnővé vált, olykor mind a naturalizmus számlájára írták. A naturalizmus a közelmúlt szótárában egyaránt jelentett módszert, irányzatot és szemléletet, de elsősorban az ember megrágalmazását és a valóság meghamisítását” – olvasható az 1960-as évek végén megjelent *A naturalizmus* című antológia bevezető tanulmányában.⁵ Amikor az irodalom és a képzőművészet után a színházban is megjelent, nagyobb erővel és hosszabb időre érvényes hatással változtatta meg a színészi játékot és a ren-

⁵ *A naturalizmus* (szerk. és bev. Czine Mihály (1929–1999). Bp., 1969. 7.

dezői szemléletet. Ebben persze a technika fejlődése is közrejátszott. Az 1880-as évek végén vezették be a színházakban a villanyvilágítást, nem sokkal később sor került a forgószínpad feltalálására. Mindkettő vadonatúj lehetőségeket biztosított az alkotók számára a hiteles valóság mind tökéletesebb ábrázolására. A naturalista színház újra felfedezi a „negyedik fal” irányzatát, amelynek igénye már Diderot-nál felmerült. A színészek úgy viselkednek a színpadon, mintha a nézőtéren nem ülne közönség. A néző pedig *bekukucskál* a dobozszínpad mögé, vagyis a „Guckkasten-bühnén”, a kukucskáló színpadon zajló események intim világába. Persze nincsen új a nap alatt, a dobozszínpad már a reneszánsz idején kialakult, majd a barokk tökéletesítette.

Időben és szemléletben a színpadi naturalizmus elterjedésének előkészítője II. György⁶ meiningeni herceg társulata, amely a történelmi hűség és a tömegjelenetek mesteri kidolgozása tekintetében hozott újat a 19. századi színház vérkeringésébe. A herceg alapos múzeumi előtanulmányok után maga tervezte az előadások díszleteit, jelmezeit, kellékeit, nagy gondot fordítva a tárgyak, anyagok és színek hitelességére. A sztárkultusz mindent elsöprő divatja idején az együttes játék pontos kidolgozására törekedett. Társulatának valamennyi tagja egyaránt ját-



A meiningeni Udvari Színház európai turnéi

⁶ II. György szász-meiningeni herceg (1826–1914) festőművész, rendező, díszlettervező. Az 1860 és 1918 között működő színházban később a próbákat Ludwig Chroneck (1837–1891) színész vette át, akit a színháztörténet az első mai értelemben vett rendezőként tart számon. 1874-ben kezdték meg hatalmas visszhangot kiváltó vendégjátékaikat Európában és az amerikai kontinensen. Magyarországon négy ízben léptek fel (1875, 1879, 1881, 1888).

szott főszerepeket és néhány mondatos epizódokat, szükség esetén statisztaként vett részt a nagy tömegjelenetekben. Igényes repertoárján kizárólag klasszikus értékű remekműveket játszott, Shakespeare-t, Molière-t, Schillert, Goethét, Kleistet és Grillparzert.

De a meiningeniek nyomában kibontakozott színpadi naturalizmus ennél jóval többet tett a modern színház irányában. Elutasította azt a nézetet, amely szerint a színház feladata a közönség pusztá szórakoztatása. A drámaíróktól és a színháztól az *igazság* felmutatását követelte. Zola, a naturalizmus apostola meg volt győződve arról, hogy a naturalizmus kiteljesedése a társadalom további fejlődésének elengedhetetlen feltétele. Értekezést írt a naturalista színházról⁷, amelyben kifejtette véleményét kora drámaírásáról és színházi életének elmaradottságáról. Zola eszméi hatottak André Antoine⁸ és az első naturalista színház, a Théâtre Libre megalakulására (1887), majd ezt követően Otto Brahm⁹ berlini Freie Bühnéjének (1889) létrejöttére.

OROSZORSZÁG

Sztanyiszlavszkij és a Művész Színház

Sztanyiszlavszkij¹⁰ példaképe és a Moszkvai Művész Színház első korszakának ihletője a meiningeni társulat, amely két alkalommal, 1885-ben és 1890-ben szerepelt Oroszországban. Önéletrajzában Sztanyiszlavszkij így írt róluk: „Előadásaik újfajta játékmódot mutattak be első ízben Moszkvának: történelmi korhűséget, népi jeleneteket, nagyszerű kivitel, bámulatos fegyelmet és a művészet pompás ünnepének egész sorozatát. Egyetlen előadást sem mulasztottam el, nemcsak néztem, hanem tanulmányoztam valamennyit.”¹¹

A meiningeniek hatása érvényesült abban is, hogy színházavató előadásukhoz történelmi drámát választottak. A próbákat hosszú elemzések előzték meg. A színházi gyakorlatban addig ismeretlen módszerrel tisztázták a színészek és az általuk

⁷ *Le Naturalisme au théâtre*, 1881

⁸ André Antoine (1858–1943) francia színházigazgató, rendező, színész. 1883-ban belépett a Cercle Gaulois nevű műkedvelő együttesbe, amely később Théâtre Libre néven a naturalista színház első fellegvára lett. Zola és Daudet művei mellett ő játszott először Franciaországban Ibsent, Hauptmannt, Strindberget, Tolsztojt és Turgenyevet.

⁹ Otto Brahm (1856–1912) német rendező, színházigazgató, író, kritikus. Részt vett a Freie Bühne megalapításában, amely a színpadi naturalizmus németországi kiindulópontja lett. 1894 és 1904 között a berlini Deutsches Theater, majd a Lessingtheater művészeti vezetője volt.

¹⁰ Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij (eredeti családi nevén Alekszejev, 1863–1938)

¹¹ K.Sz. Sztanyiszlavszkij: *Életem a művészetben* (Gellért György fordítása), Gondolat, Bp., 1967. 150.

alakított szereplők törekvéseit, rejtett szándékait, hátsó gondolatait, és csak akkor került sor a rendelkező próbákra, amikor a darab szereplőinek céljai már mindenki előtt világosak voltak. A próbákon síkra szálltak „a régi játékmódor, a teatralitás, a hamis pátosz, a szavalás és mindenféle ripacskodás ellen, a rendezés, a díszletek rossz konvenciói és a sztárrendszer ellen, amely tönkreteszi az együtttest, továbbá az akkori színházak egész rendszere és silány repertoárja ellen”¹² – írja Sztanyiszlavszkij.

Alekszej Konsztantyinovics Tolsztoj¹³ *Fjodor Ionannovics cár* című ötfelvonásos tragédiájának színházavató bemutatója 1898. október 14-én volt a Karetnij rjaddon levő egykori Ermitázs Színházban, amely négy évadon át, 1902-ig volt a Művész Színház átmeneti hajléka. Az előadás tomboló sikere a résztvevőket is meglepte. Viktor Szimov¹⁴ naturalista díszleteit, a társulat precíz összjátékát és a tömegek mozgalmasságát szűnni nem akaró taps fogadta. Az ováció nem csupán az újszerű produkciónak, hanem az egész programnak szólt. A Sztanyiszlavszkij–archívumban a következő feljegyzés található a darab századik előadásáról, 1901. január 26-i keltezéssel: „A *Fjodor cár* sikere oly nagy volt, hogy viszonylag hamarosan kellett a századik előadását ünnepelni. Az ünnepség, a pompa, az elragadtatott cikkek, a sok értékes ajándék és üdvözlő irat, a zajos ováció arról tanúskodott, hogy a sajtó és a nézőközönség bizonyos része körében a színház kedvelt és népszerű lett. Több mint tizenkétezer aláírás gyűlt össze a színház hódolóinak üdvözlő iratán. A moszkvai nézők üdvözlétét pergamenre írták, ódon kézírásos könyvet utánzó, pompás színes mintákkal. Az aláírt ívek kötegeit régi divatú brokáttal bevont ládikában nyújtották át. Ezen az előadáson kivétel nélkül valamennyi színész fellépett a tömegjelenetekben.”¹⁵

A *Fjodor cár* után néhány nappal még két bemutatót tartottak. Gerhart Hauptmann jellegzetes jugendstil művét, *Az elmerült harangot*¹⁶ azonban értetlenül fogadta a közönség. A Nietzsche szellemében megfogalmazott művészproblematikával nem tudtak mit kezdeni a moszkvaiak. Aligha kétséges, hogy *A velenicei kalmárt* a meiningeniek iránti tisztelet jegyében tűzték műsorra. Később is több olyan darab került a repertoárjukra, amely a meiningeniek szellemét idézte, vagy Antoine és Brahm kedvelt szerzői voltak. Ezért mutatták be 1903-ban a *Julius*

¹² I.m. 220.

¹³ Alekszej Konsztantyinovics Tolsztoj (1817–1875) orosz költő, drámaíró, Lev Nyikolajevics Tolsztoj másod-unokatestvére. Drámatrilógiájában (*Rettegett Iván cár halála* [*Szmerty Ioanna Groznovo*, 1866], *Fjodor Ionannovics cár* [*Car Fjodor Ioannovics*, 1868], *Borisz cár* [*Car Borisz*, 1870]) azt a tételt állítja középpontba, amely szerint a hazugságra épülő politikai önkényuralom mindig önmagát semmisíti meg.

¹⁴ Viktor Szimov (1858–1935) festőművész, a Művész Színház első díszlettervezője. Korábban Sztanyiszlavszkij 1888-ban alapított Moszkvai Művészeti és Irodalmi Társaságánál dolgozott.

¹⁵ A Művész Színház Múzeuma. K. Sz. 27. sz.

¹⁶ Gerhart Hauptmann (1862–1946): *Die versunkene Glocke* (1896). Heinrich szerepét Sztanyiszlavszkij játszotta. A darabot korábban a Moszkvai Művészeti és Irodalmi Társaság is bemutatta.

Caesart, amely a meinin-
geni társulat egyik leghíre-
sebb előadása volt. Ibsen és
Hauptmann több művét is
játszották, amelyek mind
a Théâtre Libre, mind a
Freie Bühne műsorának
fontos bemutatói voltak.

A Művész Színház
anyagi helyzete azonban a
művészi siker ellenére fo-
kozatosan romlott. Hama-
rosan teljes anyagi csőd-
del kellett szembenézniük.

A kilátástalan helyzet-

ben egy alkalommal megjelent Szavva Morozov¹⁷, az egyik legtekintélyesebb orosz
gyáriparos, és felajánlotta, hogy megveszi a színház részvényeit, kifizeti az adóssá-
gait, és megelőlegezi a következő évad költségeit.

Morozov mecénási szerepét a korábbi évtizedek szovjet és magyar színháztör-
ténétei természetesen elhallgatták, és ha említést tettek is a színház anyagi ne-
hézségeiről, azt úgy állították be, mintha a válság megoldását kizárólag a *Sirály*
bemutatója jelentette volna. Kétségtelen, hogy az igazi művészi áttörés Csehov
megjelenésének köszönhető, de naivság azt gondolni, hogy a kirobbanó hazai és
nemzetközi siker képes volt megfelelő anyagi biztonságot jelenteni egy magánszín-
ház számára, amely ráadásul kérelhetetlenül ellenállt az üzleti szellem mindenfaj-
ta csábításának. Még a cári kormány támogatását is elutasította.

Nyemirovics-Dancsenko¹⁸ azon a véleményen volt, hogy színházuk csak akkor
képes tartós művészi eredményre, ha kortárs hazai szerzőket is műsorra tűz. Az a
merész ötlete támadt, hogy megkeresi régi barátját, Csehovot, akinek *Sirály* című
darabja két évvel korábban botrányos körülmények között megbukott a pétervá-
ri Alekszandrinszkij Színházban¹⁹, és engedélyt kért a bemutatására. Csehov csak
nehezen engedett az unszolásnak, de beleegyezésével a színháztörténet egyik leg-
fényesebb sikersorozata vette kezdetét. Pedig az író nemcsak Sztanyiszlavszkij és



A Művész Színház társulata a *Sirály* olvasópróbáján 1898-ban,
Csehov társaságában

¹⁷ Szavva Tyimofejevics Morozov (1862–1905). Gorkij a következőket írta róla *Leonyid Kraszín* című karcolatában: „Morozovot széles műveltsége, esze, társadalmi éleslátása és határozott forradalmi nézetei rendkívüli emberré tették. Ezek a nézetei lassan és fokozatosan alakultak ki... Túlzás nélkül állítható, hogy csaknem gyűlölte az osztályához tartozókat...” (*Gorkij művei*, 14. kötet, Európa, Bp., 1963. 57, 59.)

¹⁸ Vlagyimir Ivanovics Nyemirovics-Dancsenko (1858–1943)

¹⁹ Összesen négy próbával mutatták be a darabot, a színészek többször belesültek a szövegbe. A közönség füttykoncerttel és hangos közbekiabálásokkal kísérte a premiert. A pályakezdő Vera Komisszarzsevszkaja (1864–1910) a hírek szerint öt nappal a próbák megkezdése előtt kapta kézhez Nyina szerepét.

Nyemirovics-Dancsenko rendezésével volt elégedetlen, de Sztanyiszlavszkij – szerinte – teljesen félreértett Trigorin-alakítását is ingerülten vette tudomásul.

Később sem értett egyet azzal, hogy darabjait fájdalmas szomorújátékokká alakítják át. Hiába hangoztatta, hogy ő komédiákat írt, hősei önsajnálata ne együttérzést, hanem nevetést váltson ki a nézőkből. A Művész Színház hatására Csehov darabjai ötven éven át mélabús hangulatot árasztottak a világ színpadain, és csak az utóbbi évtizedekben találtak rá az ironikus megoldásokra meg a groteszk hangvételre. Ez nem mond ellent annak, hogy a Művész Színház Csehov-előadásai rendkívül szuggesztívek voltak, és még évtizedekkel később, porlepte dogmává merevedve is nagy sikert arattak.

A Művész Színház elsősorban Csehov színháza lett. Előfüggönyére rákerült a sirály, mint a színház szimbóluma. Itt mutatták be további műveit, 1899-ben a *Ványa bácsit*, 1901-ben a *Cseresznyészkertet*, 1904-ben pedig az *Ivanovot*. Az utolsó két premierre Morozov bőkezűségének köszönhetően már a korszerű színpadtechnikával felszerelt²⁰ új épületben, a Kamergerszkij utcában került sor.

A színpadi átélésre alapozott lélektani realizmus, amely elsősorban Csehov drámaíró színpadra állítása során bontakozott ki, Gorkij színpadi műveiben érte el a tetőpontját. Első darabja, a *Kispolgárok* még Csehov hatására született, de a következő évadban, 1902. decemberében bemutatott *Éjjeli menedékhelyről* már elragadtatással számol be az író: „A darab páratlan sikert aratott, egyáltalán nem vártam ehhez fogható. [...] Csak a bemutatón vettem észre és jöttem rá, milyen bámulatos ugrást tettek ezek az emberek, akik csehovi és ibseni típusok alakításához szoktak hozzá. Szinte megtagadták önmagukat.”²¹

Nem sokkal Gorkij harmadik drámájának²² bemutatója után Moszkvában kitör a fegyveres felkelés. Csehov és Morozov meghalt, Gorkij külföldre utazott. Ez a három szomorú esemény fennakadást jelent a műsortervezésben és a további működésben. A naturalizmus a végét járja Nyugat-Európában. Antoine Théâtre Libre-je a múlté, Brahm a Freie Bühne helyett a Deutsches Theater biztonságos falai közt folytatja színházi tevékenységét. Sztanyiszlavszkij viszont érdeklődni kezd a modernista áramlatok iránt. Színpadra állítja Leonyid Andrejev²³ *Az ember élete* című darabját, amely komor szimbolizmusával és metafizikus pesszimizmusá-

²⁰ A forgószínpad sokkal tökéletesebb volt, mint az akkoriban alkalmazott korongok általában. Ez a gépezet a színpad alatt egész emeletet forgatott, süllyesztőkkel és emelőberendezésekkel. Ha éppen szakadékot vagy folyómedret akartak ábrázolni, a hatalmas nyílásokat villanymotor segítségével ki lehetett nyitni. Ha pedig a magasba emelkedett, hegytetőket, teraszokat tudott megjeleníteni.

²¹ Gorkij és Csehov: *Levelek, cikkek, nyilatkozatok*. Művelt Nép, Bp., 1954. 247.

²² *A nap fiai*, 1905. október

²³ Leonyid Andrejev (1871–1919) Gorkij felfedezettje. Eleinte realiztikus elbeszéléseket írt, majd mindinkább kiismerhetetlen titokként szemlélte a világot. Az októberi forradalmat elutasította, a külföldi hatalmak mielőbbi beavatkozását sürgette. Műveiben hagyományos és szimbolista, valamint expresszionista elemek keverednek. Visszatérő motívuma a felfokozott rémület, a metafizikus pesszimizmus. *Az ember élete* (*Zsizny cseloveka*, 1907) című darabját 1919 júniusában bemutatta a budapesti Magyar Színház is.

val alkalmas lehet arra, hogy új szakasz nyitánya legyen a színház életében. Az irreális történet megjelenítéséhez először alkalmaznak fekete hátteret, valamint arany és fehér kötelekből komponált, elvont játékkeret.

Innen már egyetlen lépés vezet az igazi fordulatot jelentő Maeterlinck-mese, *A két madár* poétikus szépségű előadásához.²⁴ Az 1908. szeptember 30-án lezajlott premier után alig egy hónappal Sztanyiszlavszkij mégis kijelenti, hogy vissza kell térni a realizmushoz, mert Mejerhold²⁵ stúdiója bebizonyította, hogy minden más út hibás, kimódolt és hamis. Egy véletlen folytán három évvel később mégis sor kerül egy olyan vállalkozásra, amely gyökeresen ellenkezik a Művész Színház újból deklarált hitvallásával. Isadora Duncan²⁶ közbenjárására meghívja Edward Gordon Craiget²⁷, hogy rendezze meg a *Hamlet*-et. „Craig olyan színházról álmodozott, ahol nincsenek sem nők, sem férfiak, vagyis egyáltalán nincsenek színészek – írja róla Sztanyiszlavszkij. – Babákkal, bábokkal szerette volna helyettesíteni őket, amelyeknek nincsenek színészi szokásaik, színészi gesztusaik, nincs festett arcuk, harsogó hangjuk, hitvány lelkük és ripacs-allűrjük: a babák és bábok megtisztítanak a színház légkörét, komolyságot adnak az ügynek, a halott anyagok pedig, amelyekből készülnek, lehetőséget adnának arra, hogy emlékeztessenek a nagy kezdőbetűs Színészre, amely Gordon Craig lelkében, képzeletében és ábrándjaiban él.”²⁸

Bár a Craig übermarionett-elméletét némileg leegyszerűsítő és ironikus összefoglalás tizennégy évvel később született, mint a *Hamlet* előadása, azért nem kerülhetjük meg a kérdést, vajon mi készítette a lélektani re-



Gordon Craig 1910-es díszletterve a *Hamlet* első képéhez, a szellem ábrázolásával (forrás: theredlist.com)

²⁴ Hetven évvel később alkalmam volt látni az ősbemutató második felújítását. A muzeális értékű remekmű torokszorító élményként hatott rám, akárcsak a délelőtti előadás gyerekközönségére. De ők nem tudták azt, amit én: hogy nem élő színházi előadást látnak, hanem kegytárgyat. Reagálásaikkal megcáfolták azt az öröknek hitt igazságot, hogy a színház mindig jelen idejű.

²⁵ Vsevolod Emiljevics Mejerhold (1874–1940)

²⁶ Isadora Duncan (1878–1927) amerikai táncosnő, a tánc formanyelvének megújítója. Tagadta a klasszikus balettet, a táncot a zenével szervesen összefüggő, természetes kifejező mozgásnak tekintette. A hagyományos balettruha helyett tunikát viselt, és többnyire mezítláb táncolt. Több ízben járt Oroszországban, 1921 és 1924 között Moszkvában élt és mozgásművészeti stúdiót szervezett.

²⁷ Edward Gordon Craig (1872–1966) nézetei szerint a színházat megfojtja a szó, a jövő színháza a mozdulatok és látomások színháza lesz.

²⁸ K. Sz. Sztanyiszlavszkij: *Életem a művészetben* (ford. Gellért György), 1967. 150.

alizmus kérlelhetetlen apostolát, hogy az ízig-vérig antinaturalista színházi újját vendégrendezésre invitálja a színházába. Mégiscsak munkálkodhatott benne valami kétség az általa választott út egyetlen üdvözítő voltát illetően. Ugyanúgy érezte a csábítás erejét, mint amikor az utána következő nemzedék munkásságát szemlélte, akik az ő tanításait tovább fejlesztve túlléptek a Művész Színház eszköztárán. Ez az ambivalencia saját művészi tisztességét, nagyságát és egyben korlátait bizonyítja.

Craig „örülete” egyszerre vonzza és taszítja. Józan esze tiltakozik vendége minden szándéka ellen, kivételes érzékenysége és szédületes fantáziája pedig magával ragadja. Az előadás egyébként minden várakozás ellenére sikert arat. Vitára ingerel, megosztja a kritikusokat, de közömbös aligha maradt iránta bárki. A csupasz, monumentális falak között a szoborszerűen merev, alig mozgó színészek feltehetően megpróbáltak valamiféle egyensúlyt teremteni Craig elképzelései és a Művész Színház játéktípusa között, ami felemás, de érdekes eredményt hozott. A *Hamlet* bemutatója idején azonban Sztanyiszlavszkij már olyan messzire távolodott a szimbolizmustól, hogy az előadást, – amelynek egyébként társrendezője volt, és Craig távollétében hónapokon át ő vezette a próbákat – képtelen volt elfogadni; a színészek munkáját külsőségesnek és mesterkéltnak, a tér elvontságát pedig öncélúnak

érezte. Az 1917-ig tartó időszak hátralevő részében éppen ezért visszatért korábbi alkotói korszakának eredményeihez.

Vajon minek köszönhet-e a gazdag, nagypolgári családból származó, mélyen polgári ízlésű, a politikai szereplést sokáig sikeresen és fortélyosan elkerülő művész, hogy színháza nem csupán fenn tudott maradni a proletárforradalom után gyökeresen megváltozott körülmények között, de hamarosan az egész szovjet színházművészet példaképe lett? A kérdésre számos válasz született az utóbbi két évtizedben. Ezek között a legkézenfekvőbb az, hogy a fiatal szovjet államnak kapóra jött egy olyan színház, amelynek hírneve ekkor már jócskán túljutott az ország gondosan lezárt határain.

Másfél évtizedes megtorpanás, művészi válság és néhány botrányos kudarc után



A *Hamlet* záróképe a Moszkvai Művész Színházban 1911-ben (forrás: Wikipédia)



K. Sz. Sztanyiszlavszkij és V. I. Nyemirovics-Dancsenkó 1936-ban

1934-ben és 1935-ben ismét két Gorkij-bemutatóra kerül sor; a *Jegor Bulicsov* és a *többiek*et és az *Ellenségeket* Nyemirovics-Dancsenko rendezi. Ekkor a Művész Színház már támadhatatlan példakép a birodalom valamennyi színháza számára. A korábban ellenséges sajtó olyan epitheton ornansokkal próbálja szűnni nem akaró rajongását bizonygatni, mint „a szovjet nép büszkesége”, „az ország legjobb színháza”, „a szovjet művészet élcsapata”. Sztálin bőkezűen jutalmazza kedvenceit. 1937-ben párizsi vendéjátéokra küldi őket, ahol a legelőkelőbb vendégeknek kijáró fogadtatásban és ellátásban részesülnek. De a zsarnok viszonzást vár a kivételezett bánásmódért. Hálából minden véres intézkedéssel kapcsolatban egyetértő nyilatkozatot kell tenniük, legyen az katonai kivégzés, a trockisták megbüntetése, vagy a sztálini rendszert fenyegető más ellenségek árulásának megtorlása.

Hátra van még Bulgakov²⁹ újabb megaláztatása. 1932-ben írott tragédiáját, a *Molière*-t, amely a kivételes művész és az abszolutizmus párharcáról szól, háromszori betiltás és engedélyezés után 1936. február 15-én végre bemutatják, majd hét előadás után végleg leveszik műsorról. Sztanyiszlavszkij ekkor már súlyos beteg. Még gondoskodik róla, hogy tanítványai felújítsák egyik legkedvesebb munkáját, *A kék madárt*. A színházától megfosztott Mejerholdot odaveszi az Állami Akadémiai Operastúdióhoz. 1938. január 17-én megünneplik hetvenötödik születésnapját, aztán négy hónappal később, május 11-én meghal. A színház fennállásának negyvenedik évfordulóját már nélküle ünneplik.

Nem érte meg Mejerhold és Iszaak Babel³⁰ kivégzését, sem Bulgakov utolsó megaláztatását, akinek 1939-ben elkészült, Sztálin ifjúkori hőstetteit dicsőítő drámáját, a *Batumit* maga a főhős tiltotta be. „A *Batumi* nagyon jó darab, de nem szabad bemutatni” – mondja szerénykedve Nyemirovics-Dancsenkónak, miután előzőleg „szemétre valónak” minősítette. Az egyik ideológus pedig kifejti, hogy Sztálinból nem sza-



Ny. P. Uljanov: Sztanyiszlavszkij, a Szovjetunió népművésze, olaj, vászon, 1946 (forrás: liveinternet.ru)

²⁹ Mihail Afanaszjevics Bulgakov (1891–1940) *Turbinék napjai* című művét, amelyet az író maga alkalmazott színpadra *A fehér gárda* című regényéből, 1926-ban mutatta be a Művész Színház. Az előadás hatalmas botrányt kavart. A szűnni nem akaró sajtóhadjáratban előbb Lunacsarszkij, majd maga Sztálin kelt az író és a színház védelmére.

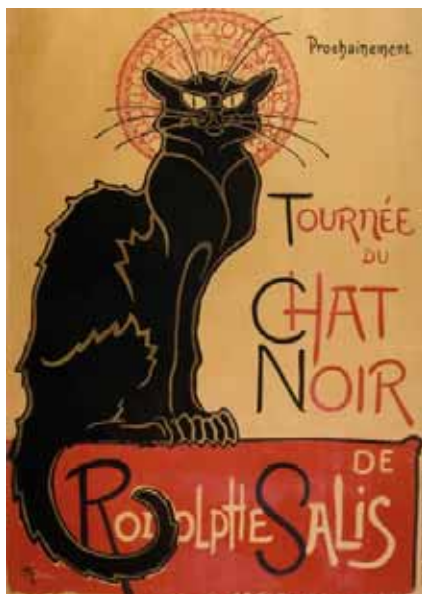
³⁰ Iszaak Emmanuilovics Babel (1894–1940). Több lexikon tévesen 1941-et jelöli meg a halála éveként. A kémkedés és trockista összeesküvés vádjával 1939 májusában letartóztatott író halálos ítélete 1940. január 26-án született meg, végrehajtására másnap hajnalban került sor. Vö. Gereben Ágnes: *Művészet és hatalom. Iszaak Babel vallomásai*. Bp., 1998.

bad romantikus hőst csinálni, fiktív helyzetekbe kényszeríteni és kitalált szövegeket adni a szájába.

Sztanyiszlavszkij halála után Nyemirovics-Dancsenko lesz az igazgató, aki öt évvel éli túl egykori harcostársát. Utódaik mindent elkövetnek, hogy a két tanítómester szellemét megőrizték. Vannak, akik megpróbálják azt a látszatot kelteni, hogy a Művész Színház halhatatlan. Mások megkísérlik, hogy korszerű színházat hozzanak létre a régi és az új épület falai közt.

A Görbe Tükör és a Denevér

A kabaré a 19. század találmánya. Ősének a párizsi Montmartre-on, 1881. november 18-án megnyílt Chat noir nevű kocsmát tekintik. Nyomában egymás után terjedt el előbb a francia fővárosban, majd Berlinben, Münchenben, Bécsben, Budapesten, Szentpéterváron, Moszkvában és Európa többi nagyvárosában az eleinte rög-tönzött pódiumokon, majd tenyérnyi színpadokon játszott kuplék, tréfák, paródiák, konferanszok, magánszámok divatja. „Az igazi orosz kabaré születése a huszadik század első évtizedéhez kapcsolódik – írja Ján L. Kalina³¹ *A kabaré világa* című könyvében. – Minden bizonnyal a párizsi minta is hatott rá. Nyugati útjaikról hazatért művelt oroszok hoztak róla hírt a fővárosba. Úgy tűnik azonban, hogy létrejöttében nagyobb szerepet játszik a fojtó füledtségnek és elégedetlenségnek az a »kedvező« léghőre, amelyet az 1905-ös forradalom leverése után a sztolipini³² reakció teremtett. A színházak újból elmerültek a misztikumban és az erotikában, az úgymond dekadens nyugati művészet sikeresen behatolt az orosz földre.



A Chat Noir turnéját reklámozó plakát, Théophile Steinlen, 1896 (forrás: wikipédia)

³¹ Ján Ladislav Kalina (1913–1981) szlovák humorista, író, műfordító. *A kabaré világa* című 1966-ban írt könyve 1968-ban jelent meg magyarul.

³² Pjotr Arkagyevics Sztolipin (1863–1911) orosz politikus, 1906-tól belügyminiszter, majd miniszterelnök. Halálának körülményei máig foglalkoztatják a történészeket. Egy sikertelen merénylet után Kijevben egy színházi előadáson a cár szemeláttára lőtték agyon. Egyes feltételezések szerint a titkosrendőrség is szerepet játszott a – Kalina állításával ellentétben – valójában reformista államférfi meggyilkolásában. Mai értékelése jelentősen eltér az 1917 utánitól. Eszerint ő volt a cári Oroszország utolsó jelentős politikus.



A Dom Sztruka színházterme. 1912–17-ig itt játszott a Görbe Tükör Színház (forrás: citywalls.ru)

a szerző retorikájától, amely a hatvanas években kötelező volt, a szlovák szakértő könyve fontos információkat tartalmaz arról a szentpétervári kabaréről, amely nem sokkal később fontos szerepet játszik a Művész Színház megítélésében. Még Kugel vezetése alatt kezdtek foglalkozni színházi paródiákkal. Első igazi sikerüket egy operaparódiával, Ehrenberg³⁶ *Vampuha, az afrikai menyasszony*³⁷ című bohózatával aratták, amely a romantikus operák manírjait és szövevényes történeteit gúnyolta ki.

Amikor 1910-ben önálló vállalatá alakult az együttes, és Nyikolaj Jevreinov³⁸ vette át a veze-

A szépsziszből és az élet tagadásából születik meg az első pétérvári kabaré, a *Krivoje zerkalo*³³. Alapítója Alekszandr Kugel³⁴, az ismert kritikus, a *Színház és művészet* szerkesztője, aki egyenesen programjának tekinti a pesszimizmust. Amikor 1908-ban a pétérvári Színházi Klubban megnyitotta ezt az éjszakai kabarét [...], a közönség új műfajt ismerhetett meg.”³⁵ Ha eltekintünk



Karikatúrák a Görbe Tükör Színház paródiáiról (forrás: e-petrosyan.ru)

³³ Görbe Tükör

³⁴ Alekszandr Rafailovics Kugel (1864–1928) orosz irodalomtörténész és színikritikus. Eleinte élesen bírálta a Művész Színház tevékenységét, a „színesz-színház” híve és a rendezői önkény heves elutasítója. Később módosított a véleményén, 1926-ban a Művész Színház bemutatta I. Miklós és a dekabristák (Nyikolaj I. i gyekabriszti) című drámáját. 1897 és 1918 között az idézetben is említett Tyeatr i iszkussztvo című folyóirat főszerkesztője volt.

³⁵ Kalina, i.m. 228–229.

³⁶ Tkp. Vlagyimir Georgijevics Erenberg (1875–1923) zeneszerző, karmester, a Görbe Tükör egyik alapítója és zenei vezetője.

³⁷ *Vampuha, nyeveszta afrikanszkaja*

³⁸ Nyikolaj Nyikolajevics Jevreinov (1879–1953) orosz író, rendező, színháztörténész. Színházelméleti munkái (A színház lényege [Tyeatr kak takovoj, 1912], Az öncélú színház [Tyeatr dlja szebja, 1915]) nagy hatással voltak az orosz színházi kísérletekre. A színház legtökéletesebb formájának a monodramát tekintette, amelyben zavartalanul képes egymásra találni a színész és a néző. 1925-ben Franciaországba emigrált, és színháztörténeti műveket publikált haláláig.

tését, egyre élesebb paródiákat készített a Művész Színházról, amelynek naturalizmusa gyökeresen ellenkezett az ő modernista színházeszményével. Első rendezése a Görbe Tükörben *A revizor* paródiája volt a Művész Színház, Reinhardt és Gordon Craig modorában. Aztán írt egy darabot *A negyedik fal* címen, amelynek főszereplőjét, a Színészt, aki Faust szerepére készül a Művész Színházban, egész éjszakára bezárják a kihalt és kísértetekkel teli épületbe, hogy minél eredményesebben el tudjon mélyedni a feladat megoldásában. A végén befalazzák, vagyis felépítenek egy negyedik falat a színpad előterében, hogy a bábmeszködő nézők jelenléte ne zavarja a színészt az átélésben. Jevreinov nemcsak a naturalizmussal szállt szembe, de a szimbolizmus és a „tisztá” teatralitás ellen is szót emelt. Gordon Craig eszméi álltak a legközelebb hozzá, de paradoxonba hajló megfogalmazása Pirandelloval, Alekszandr Blokkal és Oscar Wilde-dal is rokon: nem igaz, hogy az élet a művészet forrása; ellenkezőleg, a valóság utánozza a művészetet.



Ny. I. Fesin: Nyikolaj Jevreinov, 1926, olaj, vászon (forrás: realgallery.ru)

Jevreinov véleménye szerint a realizmus és a szimbolizmus ellenkezik a színház lényegével, amelynek legfőbb jellemzője a képzeletszerűség³⁹. Nézeteit az író azzal foglalja össze, hogy a színház nem szentély, nem iskola, nem szószék, még csak nem is tükör, hanem csakis és kizárólag – színház.

Hogy Sztanyiszlavszkij hogyan vélekedett a színházáról szóló paródiákról, arról nem maradt fenn írásos dokumentum. De tudjuk, hogy remek humorérzéke volt, és azt is megértette, hogy a pétervári Görbe Tükör gyakori moszkvai vendégjátékai jó reklámot jelentenek a színházuknak.

Azért persze nem érte be ennyivel. 1908-ban, tehát még a Krivoje zerkalo megalakulása évében, a Művész Színházban klubot alakított az együt-

tes barátai, ismerősei és törzsközönsége számára. Parányi alagsori pincészinpadának függönyén – a nagy színház előfüggönyén látható sirályra utalva – egy denevér figuráját lehetett látni; nevét is innen kapta: alkalmi kabaréjukat „Letucsaja mis”-nek, azaz Denevérnek (’Repülő egérnek’) keresztelték.

„A Letucsaja mis eleinte csak afféle színházi klub volt, ahol a Művész Színház tagjai jöttek össze a többi művésszel – írja Ján L. Kalina. – A Művész Színház házi estjein szerzett tapasztalatokat itt fejlesztették tovább, a művészi képzelet új és új

³⁹ Alighanem ő írja le elsőként az *uszlovnoszty* kifejezést, amely később fontos szerepet játszik majd az anatómává lett formalizmus fogalmának kijátszására a szovjet szakirodalomban. A sokértelmű szó egyezményességet, feltételeességet, formaságot jelent. Sok tévovázás és körülírás után magyarrá többnyire képzeletszerűségnek fordítjuk. Talán szerencsésebb megoldást találtak az óvatos cseh színháztörténészek, akik a hatvanas évektől a stilizáció fogalmával helyettesítik; „művészi stilizációról” és „realista stilizációról” beszélnek.

ösztönzést kapott. A kisszínpadon paródiák, kuplék, rögtönzött szatírák és bökversek születtek és hangzottak el, amelyeket az »áldozatok« neheztelés nélkül fogadtak. A hatásos számok közé természetesen az előadókhoz legközelebb álló színházi paródiák tartoztak. A karikírozás lehetőségeinek fokozására a színészeken kívül bábokat is igénybe vettek. Különösen sikerült Maeterlinck *A kék madár* című mesejátékát parodizáló szatíra: a bábok Sztanyiszlavszkijt és Nyemirovics-Dancsenkót ábrázolták, akik Tytilhez és Mytilhez hasonlóan elindultak, hogy megkeressék a színházi boldogság kék madarát. A Maeterlinck-darab nyomán szellemes gúnnyal megrajzolt képek egész sorozatában figurázták ki a moszkvai színészeket, írókat és kritikusokat. Az erdei jelenetben például a gonosz madarak helyett a moszkvai újságok akadályozták meg Tytilt és Mytilt – bíráló tolaikat irányítva ellenük – a kék madár elérésében. A temetői jelenetben a Művész Színház által halálra gyötört figurák holtteste léptek ki a sírból.”⁴⁰



A Denevér Kabaré tízéves jubileumára megjelent, Ny. E. Efrog által írott szöveg magazinborítója, 1918 (forrás: www.livinternet.ru)

Bár mindenfajta reklám és hírverés nélkül játszottak, a zártkörű rendezvény-sorozat egyre inkább lázba hozta Moszkvát. Végül a Letucsaja missel ugyanaz történt, mint Párizsban a Chat noirral: kénytelen volt megnyitni kapuit a nagyközönség előtt. A társulat kivált a Művész Színház kötelékéből. Az Arbat utca sarkán bérelt új helyiségbe költöztek. „Ez volt a végleges kapituláció a nézők tömegei előtt” – írta róla az egyik csalódott kritikus.

Futuristák és a proletkult

A futurizmus szülőhazáján, Olaszországon kívül egyetlen országban, Oroszországban tekintették mozgalomnak és írták zászlajukra a jövő szó nyomán kialakult irodalmi és művészi irányzatot. Amikor Marinetti⁴¹ 1915-ben Szentpétervárra és Moszkvába látogat, hogy előadásokat tartson a futurizmus esztétikai elveiről, több cikke jelenik meg oroszul, a mozgalom oroszországi hívei meglehetősen ellenszenvvel fogadják. Hlebnyikov⁴² felhívást ad ki, amelyben az orosz futurizmus önállóságát hangsúlyozza. Annak ellenére, hogy az orosz mozgalom Marinettiéktől vet-

⁴⁰ Kalina, i.m. 235–236.

⁴¹ Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) olasz költő, író, a futurizmus alapítója vezéralakja.

⁴² Viktor (Velimir) Vlagyimirovics Hlebnyikov (1885–1922) orosz költő, az orosz futurizmus egyik megteremtője.



M. Matyusin, K. Malevics és Á. Krucsonih a futuristák 1913-as kongresszusa idején (forrás: wikipedia.ru)

te át a nevét és az alapelveit, mindvégig az olasz és az orosz futurizmus közötti eltéréseket igyekszik bizonygatni. Már 1912-ben írt *Pofonütjük a közízlést* című kiáltványukban ilyen mondatok olvashatók: „Csupán mi vagyunk Korunk *arca*. A kor kürtje harsonázik általunk a szó művészetében. A múlt szűk. Az Akadémia és Puskin érthetetlen hieroglifák. Puskind, Dosztojevszkijt, Tolsztojt, satöbbit, satöbbit ki kell dobni a Jelen-

kor Gőzhajójából.”⁴³ Az oroszok is, akárcsak Marinettiék, fel akarták rázni az embereket az első világháború előtti idők kilátástalan és elkeseredett hangulatából.

Az orosz futurista színház rövid története 1913 decemberében kezdődött. Ekkor mutatták be a szentpétervári Luna Park Színházban Majakovszkij⁴⁴ első színpadi művét, a *Vlagyimir Majakovszkijt*, amelyet a költő maga rendezett, és a címszerepet is ő játszotta. A verses tragédia futurista metaforáit, szimbólumait és hiperboláit óriásbábok személyesítették meg. Volt köztük egy több ezer éves „csupa szakáll” vénember fekete macskákkal, egy szem- és lábnélküli ember, egy fül nélküli, egy fejnélküli, egy nyúltarcú, egy „kétsókos” ember, egy ijesztő, óriás nőszemély, továbbá csókgyerekek és még sokan mások. A darab alaptémája Majakovszkij találkozása a 20. század anyagi és társadalmi jelenségeivel. A költő szembeszáll a „Moloch-város” fenyegetéseivel. A második felvonásban a főszereplőt koszorús költővé koronázzák, majd mitológiai „könnyasszonyok” rázúdítják a világ szenvedéseit. Erre visszaadja a koronáját, és nekivág a nagy útnak, hogy találkozzon „az Északi-tenger viharistenével.” A darab furcsaságát a stilizált jelmezek, a festett hátterek, és a mesterkélten lelassított párbeszédetek tovább fokozták. A számtalan formai meglepetést tartogató előadást a közönség megütközve fogadta. Az egyetemisták lelkesen tapsoltak, az idősebb nézők közbekiabálásokkal tiltakoztak. A vegyes fogadtatást többen az egyre erősödő forradalmi légkörrel magyarázták.

Másnap ugyanitt újabb bemutatóra került sor. Alekszandr Krucsonih⁴⁵ szövegyűjteményére Mihail Matyusin⁴⁶ komponált operát *A nap leigázása* címmel. A mű és az

⁴³ *Pofonütjük a közízlést* (Radó György fordítása). In: *A futurizmus* (szerk. Szabó György), Bp., 1964. 236..

⁴⁴ Vlagyimir Vlagyimirovics Majakovszkij (1893–1930)

⁴⁵ Alekszandr Jeliszejevics Krucsonih (1866–1968) orosz költő, a kubofuturizmus legszélsőségesebb nézeteit valló teoretikusa. A *Pofonütjük a közízlést* egyik szerzője. Elméleti tevékenysége a költői nyelv technikai kérdéseinek, elsősorban a szó hangeffektusainak vizsgálatára összpontosul.

⁴⁶ Mihail Matyusin (1861–1937): *Pobeda nad szolncem* (*A nap leigázása*)

előadás – Kazimir Malevics⁴⁷ díszleteivel és jelmezeivel – a futurizmus eszméihez híven azt mutatja be, miként fog hozzá az ember a világegyetem meghódításához. Az előadás azzal kezdődik, hogy két gorillaképű hústorony széttépi az előfüggönyt, miközben azt kiabálja: „Kihívjuk a világot magunk ellen!” Később különféle „transzracionális” jelszavak hangzanak el, amelyek átszellemülten idézik meg a technikai haladás nyomán kirajzolódó fényes jövőt. Malevics kartonpapírból készült jelmezei a Vlagyimir Majakovszkijhoz hasonlóan bábszerű mozgásokra készítették a szereplőket, akik valamennyien síkban, oldalazva vagy előre-hátra lépkedtek. A festett hátterek már a szuprematizmus jegyében fogalmazzák meg a helyszíneket.

A forradalom győzelme után a mozgalom hívei egy ideig lelkesen alakították tovább eszköztárukat. Vlagyimir Tatlin⁴⁸ saját nagyszabású tervét, a III. Internacionálé emlékművét használta fel 1925-ben, amikor a pétervári Képzőművészeti Múzeumban színpadra állította Hlebnyikov *Zangezi* című elbeszélő költeményét. A költő nem érte meg szövegkollázsa bemutatóját, így messianista-anarchisztikus lelkesedése a forradalomért egy túlvilágról szóló látnoki filozófus üzenetét fejezte ki az előadásban. Tatlin 1920-ban készült emlékmű-terve gazdasági okokból nem valósulhatott meg, de ötven évvel később, 1970-ben kivitelezték, és bemutatták a Velencei Biennálén. Az esemény így egy kicsit az orosz futurizmus utolsó színházi fellángolására is emlékeztetett.

1917 szeptemberében Pétervárott alakult meg Proletkult néven az a kulturális népművelő szervezet, amely a proletár kultúra létrehozását és ápolását volt hivatva szolgálni. Az Októberi Forradalom előtt szembefordult a kormányzattal, de ezt a küllönállását a későbbi proletárállammal szemben is megpróbálta fenntartani. Eleinte igen népszerű volt, a 20-as években mintegy 8000 tagja volt. Bár színházai – a pétervári Arena Proletkult, a moszkvai Központi Stúdió Színház és mások – direkt agitációs feladatokat láttak el, szimbolista és futurista eszközöket alkalmaztak.

A moszkvai Proletkult Színházban kezdte pályáját Szergej Eizenstein⁴⁹ is, akit műszaki és képzőművészeti tanulmányok után 1920-ban díszlet- és jelmeztervezőnek szerződtettek. Első tervezése Jack London *A mexikói* című elbeszélésének színpadi változata⁵⁰. Eizenstein modernista díszletei számos kísérletet tettek a reális történet helyszíneinek kubofuturista szétDarabolására. Ezzel a néhány évvel korábbi hazai helyzetre is ráismert a néző. (A történet a mexikói polgárháború előtti

⁴⁷ Kazimir Malevics (1878–1935) az orosz avantgárd képzőművészet egyik kiemelkedő mestere. A francia posztimpresszionizmus nyomán indult, majd a kubizmus és a futurizmus inspirálta. 1913-ban dolgozta ki a non-figuratív művészet egyik legnagyobb hatású irányzatát, a szuprematizmust, amely tárgy nélküli érzetek vizuális kifejezését jelentette. Nagy jelentőségű elméleti műve a *Die gegenstandlose Welt* ('A tárgy nélküli világ'), München, 1927, Köln, 1962.

⁴⁸ Vlagyimir Tatlin (1885–1956) konstruktőr, képzőművész, a konstruktivizmus egyik alapítója. Szobrászként a modern technikai civilizáció szimbolikus konstrukcióit alkotta meg, a művészet és az élet közötti szoros kapcsolatot kereste, s mint ilyen az ipari esztétika előfutára.

⁴⁹ Szergej Mihajlovics Eizenstein (1898–1948)

⁵⁰ Színpadra alkalmazta és rendezte Borisz Arvatov.

időkben játszódik, és a forradalmároknak nincs pénzük arra, hogy fegyvereket szerezzenek. A váratlanul megjelenő címszereplő, egy fiatal mexikói bokszo a mérkőzéseken szerzi meg a szükséges anyagi fedezetet a győzelemhez.)

A következő évadban Eisenstein Mejerhold színházához kerül, majd 1922-ben visszatér a Proletkult Színházhoz, ahol *A bölcs* (Mudrec) címen megrendezi Osztrovskij *Karrier*⁵¹ című komédiáját. Az előadásban cirkuszi elemeket alkalmaz.



Sz. Eisenstein (1898–1948)

„Hátulgombolós korom óta szeretem a vörös hajú embereket, és egy kicsit mindig röstelltem ezt – írja önéletrajzában. – Apácska is kedvelte a cirkuszt, de őt a lovaglás magasiskolája és William Truzzi idomított lovai vonzották. A vörös hajúak iránti vonzalmamat gondosan eltitkoltam, és úgy tettem, mintha engem is őrülden érdekelnének a lovak...

Huszonkettőben aztán bőségesen kárpótoltam magam, és valósággal elárasztottam első önálló rendezésemet (*A lónak négy lába van*) minden rendű és rangú vörös hajú és fehér clownnal.

Glumov anyja vörös hajú. Glumov fehér. Kru-tyickij fehér. Mamajev fehér. Az összes inas vörös hajú. Turuszina szintén vörös. A »dús idomú« Masenka szerepét egy természetes leányzó, Rigából való földim, Vera Muzikant alakította. Kurcsajev meg

a huszártiszt trió rózsaszín trikóban és állatszelídítői frakkocskában. Gorodulin – Pirjev⁵² alakításában – felért három vörös hajú bohóccal...⁵³ Könyve más helyén még egyszer említést tesz ifjúkori színházi kalandjáról. Visszaemlékezése segít az utókornak elképzelni a különleges vállalkozás meghökkentő megoldásait: „Beleszőhettem az Osztrovskij-darab előadásába arisztophaneszi, rabelais-i részleteket, amelyek (legalábbis méretüket tekintve) felülmúlták az »Atellana mímusainak«⁵⁴ jellegzetességeit, amikor Madame Mamajevát felmászattam a »halál árbocára«, az »egyensúlyozó rúdra«, amely Krutyickij tábornok övéből ágaskodott egészen az erkélyig a Vozdvizsevszkan levő Morozov villában, ahol előadtuk az »én« moszkvai Proletkult színházam vad darabjait.”⁵⁵

⁵¹ A darabot, amelynek eredeti címe *Na vszjakovo mudreca dovolno prosztoti* (Minden bölcsre jut együgyű, 1868), Magyarországon különféle címeken játszották: *A négy lábú is botlik*, *A lónak négy lába van*, *Karrier* stb.

⁵² Ivan Alekszandrovics Pirjev (1901–1968) szovjet filmrendező – a *Szibériai rapszódia* (1947), a *Vidám vásár* (1949), *A félkegyelmű* (1958), a *Fehér éjszakák* (1959) és *A Karamazov testvérek* (1968) alkotója – színészként kezdte pályafutását.

⁵³ Szergej Eisenstein: *Avtobiograficeszkie zapiszki v seszti tomah*, Moszkva, 1969. I. kötet. Magyarul: *Premier plánban* (Simándi Júlia fordítása), Bp., 1979. 30.

⁵⁴ A Kr. e. I. századból ismert római népi komédia szereplői, akiknek alakja antik vázákön és domborműveken maradt fenn.

⁵⁵ I. m. 75.

Az előadásban a főhős, Glumov belső monológja közben filmvetítést alkalmaz. Ez Eisenstein első filmkísérlete. Színpadra állítja továbbá Tretyakov⁵⁶ két darabját (*Szlisiz, Moszkva? – Halloed-e, Moszkva?!; Protjivogazi – Gázálarcok* – utóbbit egy moszkvai gázgyár szerelőcsarnokában), amelyek az író által képviselt és „anti-guignolnak” nevezett módszert, mint a bábjáték, a maszkok, az agitatív művészet efemer egyvelegét alkalmazzák. Ezután búcsút mond a színpadnak és a Proletkultnak; 1924-től a GOSZKINO alkalmazásába kerül, és megkezdődik káprázatos és küzdelmekkel terhes filmes pályafutása⁵⁷.

Sem Lenin, sem Lunacsarszkij nem tud mit kezdeni a futurizmussal és a Proletkult lázadó, konok útkeresésével. Lenin az egymással számos ponton érintkező két irányzatban azt kifogásolja, hogy „elhanyagolja a színjáték valóságtükröző funkcióját”. Vagyis: nem eléggé realisták. A húszas évek közepétől megkezdődik a Proletkult szervezetek fokozatos ellehetetlenítése. 1932-ben kimondják a mozgalom felszámolását.

⁵⁶ Szergej Mihajlovics Tretyakov (1892–1939) költő, publicista, az egofuturista mozgalom képviselője. Osztrovskij komédiáját is az ő átdolgozásában játszotta a Proletkult Színház. Később részt vett Mejerhold produkcióiban is.

⁵⁷ Még egyszer rendez színházban, 1940. november 21-én Wagner *A walkür* című zenedrámáját állítja színpadra a moszkvai Nagy Színházban.

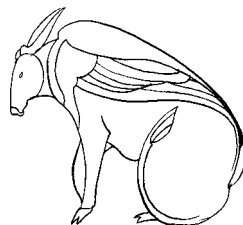
Géza Balogh: Avantgarde Theatre in Eastern Europe

Part 1

In his series of studies, the author examines the formation and diverging development of avantgarde theatre in four countries of similar social, economic and cultural conditions – Russia, Poland, the Czech Republic and Hungary. In the present chapter on Russia, the impact of naturalism on the stage, which is to be associated with the Ensemble of the Duke of Meiningen between 1860 and 1918, comes under scrutiny through the repertoire, registered since 1898, of the Moscow Art Theatre led by Konstantin Stanislavsky. Then psychological realism, symbolism and modernism are highlighted in relation to Chekov's appearance, Leonid Andreyev and Maeterlinck, as well as Gordon Craig's influence, respectively. Gorky's plays (*Yegor Bulichev*, 1934, *Enemies*, 1935) staged by Nemirovich-Danchenko, who took over the management of the theatre after Stanislavsky's death (1938), and the adversities surrounding Bulgakov's plays (*Molière*, *Batumi*) are discussed. Chapter two relates the beginnings of the St. Petersburg cabaret, which was founded by the name of Crooked Mirror (*Krivoje Zerkalo*) by Alexander Kugel in 1908 and made famous by Nikolai Evreinov's parody of *The Government Inspector* and the caricatures of the performances at the Moscow Art Theatre as well. Under the influence of that, a group, similar in spirit to the St. Petersburg one, parted with the Moscow company. The following chapter, entitled *Futurists and the Proletkult*, presents the Luna Park Theatre, St. Petersburg, which opened by the staging of *Vladimir Mayakovsky* in 1913, with the poet himself playing the lead. Mention is made of the productions of Alexandr Krucenych, Kazimir Malevic and Vladimir Tatlin's staging of Velimir Khlebnikov's epic poem, *Zangezi*. The St. Petersburg and Moscow Proletkult Theatres, established in 1917, with Sergei Eisenstein also around, are introduced next.



VÉGH ATTILLA



Boldogság

Ha néhány utcai járókelőt megkérdezzük, mi az emberi élet célja, a leggyakrabban válasz írásunk címe lesz. Ráadásul úgy tűnik, ez a vélemény idő- és helyfüggetlen. Ennek tényleg nagy a valószínűsége, de a történelem folyamán a különböző kultúrákban élő emberek szívébe a boldogságvágy mégsem rajzolt valamiféle örök, kozmikus fénnel ragyogó jelentést. A boldog élet titka, és egyáltalán a boldogság értelme az ókortól Kantig a morálfilozófusok vesszőparipája, de ez az értelem forgandó. Filozófiai korszellemek jöttek-mentek, és a nagy kísértetjárás a színházat sem hagyta érintetlenül. Érdekes képet kapunk, ha megpróbáljuk az ember boldogságkezelési attitűdjének szellemtörténeti mozaikkockáit összerakni. Ez a rövidke írás erre nem vállalkozhat, de talán ki-kukucskálhat a szellemsírból, hátha megpillanthatja – ha az erkölcsi törvényt nem is, de – a csillagos eget.

1.

A többek között *aszbeiaíval*, istentelenséggel megvádolt Szókratész ellen a vád az volt, hogy az istenek létezését tagadja, helyettük újfajta *daimónok*ban hisz. A *Szókratész védőbeszéde* című Platón-dialógusban a nagy tanító többek között azzal védekezik bírái előtt, hogy a daimónok maguk is isteni lények, hiszen nem mások, mint isteneknek nimfáktól és másoktól született fattyúi. Márpedig ha az isteneknek gyermekei lehetnek, akkor maguknak az isteneknek is létezniük kell. A. E. Taylor nagy Platón-monográfiájában írja, hogy a görög hagyomány szerint a daimónok az istenek és emberek között állnak félúton. Feladatuk, hogy az emberek imáit közvetítsék az istenek felé, az emberek felé pedig az istenek parancsait, revelációit és adományait. Az Erősz természetéről folytatott társalgásból (*A lakoma*)

megtudhatjuk, hogy maga Erósz is ilyesféle daimón. A daimón fontosabb szótári megfelelői a következők: isten(ség), isteni hatalom; végzet, sors.

Bár a daimón Aiszkülosznál boldogságot is jelöl, utóbbit a görögök mégis inkább úgy mondták: *eudaimonia*. Szóösszetételekben az *eu-* a dolgok jó állapotát, jóra fordulását jelöli. Boldognak tehát a görög létmegértésben körülbelül azt nevezzük, akinek a daimóni világgal, saját daimónjával jó a kapcsolata. És mivel a daimónok, e médiumok cselekvési mezeje kétirányú (az istenek és az ember között *tour-retour*), modern-tudományosra véve a figurát kijelenthetjük, hogy a görög élet boldogsága az ember és a kozmosz, az emberi élet és a lét helyes kapcsolatán nyugszik.

Platón számára az *eudaimonia* hétköznapi értelme az irányadó, amely szerint a boldog ember szerencsés, mert egy isteni eredetű szellem oltalma alatt áll. Arisztotelész ennél tovább megy. Az ő etikájában az *eudaimonia* az élet élvezete, amely azonban a szimpla élvezettől különbözik, mivel annál állandóbb és komolyabb állapot. Arisztotelész a boldogságot olyan tevékenységnek látja, amelynek az élvezet csupán kísérőjelensége. Arisztotelész szerint helytelen az az élet, amely pusztán az élvezetet célozza meg. Ez az élet az állatoknak és a rabszolgáknak való. A megbecsülésre törekvő élet ennél magasabb rendű, de még mindig elég alacsony, hiszen kitüntetést nem az kap, aki megérdemli, hanem akinek adnak. A gazdagságra törekvő élet megint csak elvétí a célt, hiszen összekeveri az eszközzel. A legmagasabb rendű életvitel a szemlélődő. Ez

*autarkeia*val bír: önmagáért való és önmagában elegendő. A boldogság pedig nem más, mint a lélek erény szerinti tevékenysége. A korabeli görög közfelfogás szerint csak akkor szabad valakiről kijelenteni, hogy boldog, ha elérte élete végét. Az ember életére mintegy az utókor üti rá a pecsétet: Ennek oka talán az, hogy az ember boldogsága az isteni szférától függ, márpedig az istenek – és talán maguk a daimónok is – kiszámíthatatlanok, szeszélyesek, kifürkészhetetlenek. Nos, Arisztotelész a *Nikomakhoszi etikában* szembeszáll ezzel a nézettel: „Ha mindig az élet legvégét kellene tekintenünk, s csak akkor volna szabad valakit boldognak neveznünk, (...) nagyon különös dolog volna, hogy éppen akkor ne legyen igazunk, amikor valaki valóságosan boldog, csak azért, mert az élőket nem akarjuk boldognak mondani a bekövetkező változások miatt...” A boldogság, sugallja Arisztotelész, éppen állandósága miatt üt át a pillanatnyi bajokon. A léleknek erény szerint való tevékenysége, és az e jegyben álló élet bizonyos szempontból érintetlen marad a változásoktól.



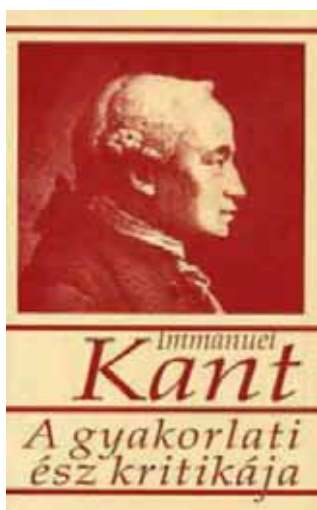
Eudaimonia ábrázolása görög vázáképen

Az istenek világának ezzel búcsút is mondtunk – gondolhatnánk –, hogy a boldogság kérdését végleg átadjuk az arra illetékes instanciának, a gyakorlati filozófiának. És bár ez a gondolat felszínes és durván leegyszerűsítő, annyi igazság talán van benne, hogy az etikai gondolkodás ettől kezdve – egészen Kant színre lépéséig – nem szabadul az eudaimonizmustól. Arisztotelész etikája gyakorlati tudomány (*episztemé praktiké*). Arisztotelész boldogsága, az erény szerinti tevékenység nem más, mint a lelki kiválóság (*areté*) és a cselekvés (*praxisz*) kettős játéktere, a gyakorlati ész tette.

Most vessünk egy pillantást arra, hogy a görög filozófia boldogságkutató expedíciói hogyan kapcsolódnak mindazzal, ami a görög színházban történik. Arisztotelész a *Poétikában* a tragédia szerkezetéről írja: „...nem szabad derék, erényes embereket úgy bemutatni, amint boldogságból szerencsétlenségbe hullnak, mert ez nem félelmetes vagy szánalmat keltő, hanem felháborító.” A tragédia ugyanis Arisztotelész értelmezésében félelmetes és szánalmat keltő események utánzása. Ő így folytatja: „Hitványakat sem szabad úgy bemutatni, amint szerencsétlenségből szerencsés állapotba jutnak, mert ez illik a legkevésbé a tragédiához...” Ezek után még két lehetőség marad: a hitványak szerencsétlenségének és az erényesek szerencséjének utánzása. A hitványak szerencsétlenségének ábrázolását Arisztotelész megint csak kizárja, mondván, hogy ez nem kelt sem szánalmat, sem félelmet. Az erényesek sorsának szerencsésre fordulását sem díjazza Arisztotelész, mert bár erre az esetre itt nem tér ki, másutt oda nyilatkozik, hogy ha a hős(ök) története szerencsésre fordul, az legfeljebb másodrangú tragédia lehet, mert az ilyet csak a nézők gyengesége tarthatja kiválónak. Az a tragikus, aki ilyen művet ír, Arisztotelész szerint nézői kegyeit keresi, ami megvetendő.

Miután látszólag minden lehetőséget kizártunk, és már-már félni kezdtünk attól, hogy akkor tragédiát egyáltalán nem lehet írni, kiderül, hogy egy lehetőség mégis maradt: „az olyan ember (története), aki ugyan nem emelkedik ki erényével és igazságosságával, de nem gonoszsága és hitványsága miatt zuhan szerencsétlenségbe, hanem valamilyen, épp a nagy tekintélyben és boldogságban élők közt előforduló hiba következtében, mint például Oidipusz...” A dolog lényege tehát, hogy a dolgok forduljanak rosszra (hacsak nem rossz a helyzet már eredetileg is), de ez ne hitványság, hanem vétség, hiba (*hamartia*) miatt történjen. Nem tudjuk, mit érezhettek a korabeli nézők, amikor például Philoktétész happy enddel záruló történetének tanúi voltak, de tény, hogy mi, kései nézők is súlyosabbnak, emelkedettebbnek érezzük azokat a tragédiákat, amelyek valamely nemes lélek magasztos pusztulásáról adnak hírt. Ebből a szempontból Szophoklész ránk maradt művei közül a legerősebbnek az *Oidipusz Kolónoszban* záróképét érzem: a hamartiák sora, az öntudatlan, mégis sorsszerű vétkek láncolata Oidipuszt az Erinnüszők földjére viszi, ahol a mindent bíró királyból vak koldussá lett ember megleli végső békéjét, és ahol a vérbűn bosszú-istennői Eumeniszekké, azaz jóakaratóakká szelődülve végül befogadják. Jegyezzük meg ezt a jelenetet, később még visszatérünk rá.

A boldogságnak az európai filozófiatörténetben játszott szerepe jócskán megváltozik, amikor Immanuel Kant megírja etikai művét, *A gyakorlati ész kritikáját*. Ennek a – ha nem is kopernikuszi, de legalábbis markáns – fordulatnak a lehetőség-feltételei között előkelő helyet foglal el a boldogságfogalomnak a felvilágosodás szellemében való átértelmeződése. A boldogságban immár nincs nyoma a daimónnal, az isteni szférával való harmonikus kapcsolatnak, és a lélek erény szerinti tevékenysége is mást jelent már. Kant az egyén boldogságát az önszeretettel kapcsolja össze: „Egy eszes lény tudata az életnek az ő egész létezését egyfolytában kísérő kellemességéről nem más, mint a boldogság, az az elv pedig, hogy e boldogság tévessék az önkény legfőbb meghatározó alapjává, az önszeretet elve.” E művében Kant elhatárolja egymástól a maximákat és a törvényeket. A maximák szubjek-



tív gyakorlati alaptételek, míg a törvények objektív, minden eszes lény akaratára érvényes tételek. E fogalmi distinkcióval párhuzamos az eszközök és célok szükségszerűségének megkülönböztetése. Mivel az eszközökre feszülő szükségszerűséget mindig a cél irányítja, „azok a cselekedeteink, amelyeket a morál bizonyos célok feltételeiként ír elő, mindaddig véletlenszerűek, ameddig nem rendelődnek alá valamely önmagában szükségszerű célnak”. Ez az a pont, ahol először pillantható meg: Kant valóban túllépett a morál összes addigi rendszerén. A korábbi etikai tanok mind az eudaimonizmusban gyökereztek. Kant rendszerében azonban a boldogságot nem szabad megtenni fő etikai alapelvvé, hiszen ebben az esetben „az önkény meghatározó alapja” valamely

objektum megjelenítése, és az e megjelenítéshez kapcsolódó vágy, öröm. Ez merőben empirikus meghatározó alap. Ennek az örömnek a folyamatossá tételezt nevezük boldogságnak, mondja Kant, márpedig – ahogy fentebb láttuk – e folyamatosság elvének meghatározó alapja az önszeretet elve. Kant könyörtelen: ezen belül nem fogad el különbségeket. Ha az önkény meghatározó alapját objektumok fertőzik, már régen rossz, hiszen akkor az „alacsonyabb rendű” vágyóképeség állít alapot akaratunknak.

Az elvont kanti embereszmény fogalmába nem fér bele, hogy az akaratnak ilyen alacsonyrendű szubsztrátuma legyen. Erős verdikt ez. *A Gyakorlati ész kritikájának* megjelenése (1788), és annak hatása ellenére mégis olyan események történtek, amelyek a boldogság és a szabadság vágyát soha nem látott erővel lötték ki addig soha nem látott horizontok felé. Ahhoz persze, hogy a Kant műve helyett inkább a francia forradalom szellemét magukévá tevő, a szabadság akaratában és a történelmi újrakezdésben hívő preromantikus gondolkodók boldogságképe általános vízióvá emelkedjen, előbb döntő változásoknak kellett történniük.

Az egyik ilyen Herderhez köthető. Ő kezdetben barátságot ápolt Kanttal, de *A tiszta ész kritikájának* megjelenése mélyen lesújtotta. „Herder az elvont ésszel szemben eleven észről beszél. Az eleven ész konkrét, belemerül a lét, a tudattalan, az irracionális, a spontán elemébe, vagyis a sötét, teremtő, űző-űzött életbe. Az 'élet' Herdernél új, rajongó hangzással csendül fel” – olvashatjuk Rüdiger Safranski romantika-könyvében. Ugye kihalljuk e mondatokból a Sturm und Drang lüktetését?

Pedig arra még várni kellett. Safranski azt írja, Herder fedezte föl az individualizmust. Mindaz, ami a kanti gondolkodásban még az önszeretethez tartozott, lassacskán világnagy fénnel kezdi mutatni az utat. Duruzsolni kezd a preromantikus életkohó. Fichte mindenható Én-je fűti. Fichte azt mondja: az Én alapvonása, hogy szeret elkeveredni, feloldódni a nem-Én-ben. A szubjektum természeté olyan, hogy könnyen ráhanyatlik objektumokra. A szabadság forradalma akkor jön majd el, ha ez az Én fölismeri magát a történő kinyilvánításban, egy objektumoktól független önfelmutatás keretében. Maurice Cranston szerint a romantikus művészek éppen azt találták meg Fichte írásaiban, amire titkon szükségük volt: saját énjük világteremtő voltának igazolását. Ami Rousseau és a Werther nyomán divatossá vált, azt Fichte megneemesítette, elmélyítette.

A kiszáradt élet talaját a romantikusok előfutárai az enlelkükből fakadó varázslattal locsolták. A romantika nagy programadója, Schiller írja a *Fiesco* utószavában: „A történelemmel bátorkodom hamar végezni, ugyanis nem (...) történetíró vagyok, és egyetlen nagy érzelmi felindulás, amelyet merész költészetem nézőim kebelében kivált, fölér számomra a legszigorúbb történeti pontossággal”. Ennek nyomán a romantikus színpad legdivatosabb műfaja, a drámai költemény az egyéniség kultikus dicsőítését olyan költői emelkedettségű szövegekre bízta, amelyek széttörték a dráma hagyományos, az arisztotelészi poétikai tradícióra épülő kereteit. Ezek a művek (Goethe *Faustjához* hasonlóan) nekünk, késői utódoknak már nagyrészt színpadi megjelenítésre alkalmatlannak tűnnek. (Igaz, néhány évvel ezelőtt jómagam is tanúja voltam Hölderlin drámatörredéke, az *Empedoklész halála* egy szép előadásának.) A romantikus lelkület nem tűrt korlátokat; boldogságfogalmának az objektumokba vesztett emberiség elleni lázadás fontos mozzanata. A romantikus boldogság tudja, hogy egyenes úton csak a Gonosz jár. A szív kilobban, és az egész világot fölégetve melegít meg egy másik szívet. A világot bejáró, a csillagteeli mindenséget áttelek-síteni vágyó vándorútján „világűrrel teli szél perzseli” a romantikus arcát. Erre a kerülőútra szép példa, ahogy Kleist érintkezett meny-



Empedoklész halála, Hölderlin nyomán írta: Góczán Judit és Balázs Zoltán. Bárka Színház és a Maladype közös produkciója, 2006. A képen Kálid Artúr és Horváth Kristóf (fotó: Kovács Bence)

asszonyával. Nap mint nap vad, szenvedélyes levelekkel árasztotta el választottját, akinek hasonló gyakorisággal és intenzitással kellett válaszolnia ezekre, holott a két szerelmes egymás szomszédságában lakott.

A romantikusok tudták, hogy a boldogság nem a hétköznapi világban terem, amelynek sehová nem vezető utcáin a túlzott biztonságba és az esztétikai szépezésbe belepocakosodott polgárság korzózza világgá ürességét. Nem, a boldogságért legalábbis az alvilágba kell menni. Nemrég láttam egy gyönyörű filmet Hölderlinről. A film zárójelenetében a költőt az örültek házába szállítják. Megáll a nagy, fekete lovaskocsi, két fogdmeg kitessékeli belőle a zavarodott lelket. Intenek, arra kell menni. A Hádész kapuszármái lassan kitérnek, Hölderlin elindul a sárga ház felé, és elhangzik utolsó mondata: „Tudom, most nem szabad hátrafordulni.” Azzal elnyeli a sötétség.

Most, utunk végén idézzük föl a Kolónoszban megnyugvást találó Oidipusz alakját! A hős sorsa, a dráma zárójelenete súlyosan tragikus, a zárókép mégis megnyugtató: mintha a görög módon értett boldogság emberen túli, kozmikus értelme ragyogna föl benne. Ebből mi már semmit nem értünk. A mi korunk tükre a Hölderlin-film zárójelenete: a lét elviselhetetlen súlyát cipelő hős nem talál nyugalmat. Az ő sorsa azért is pokoli, mert ő lelkében görög volt: éjszakai útján csak halvány fénypátsma volt a romantikus remény: boldog lehet, ahogy a régiek.

Attila Végh: Happiness

As usual, the permanent author of the Glossary sketches the history-of-ideas background to the manner in which European man “handles happiness”, showing the turning points in the reinterpretation of happiness from ancient times to 19th century Romanticism. The Ancient Greeks’ concept of happiness, which “rests upon the proper relationship between man and the cosmos, human life and existence”, is approached from the notions of *daimon* and *eudaimonia*. The difference between Plato’s and Aristotle’s interpretations is discussed next. While a happy man is lucky because he “enjoys the protection of a godly spirit” according to the former philosopher, the latter one holds that happiness is “an activity of the soul in accordance with virtue”, which presupposes the dual playing field of mental excellence (*arete*) and activity (*praxis*). Taking Aristotle’s *Poetics* as a starting point, the author problematises the notion of happiness in Greek tragedy, which is closely related to the view of man based on the distinction between “virtuous” and “evil”. As an epitome for the reinterpretation of the concept of happiness in the spirit of the Enlightenment, the idea of Kant is cited, where the happiness of the individual is linked with self-love and a special understanding of “despotism”. This radical turn was, however, initiated by Herder, who discovered individualism and announced the cult of the genius. Fichte is then quoted, whose views were looked upon by romantics as the justification for the worldmaking creativity of their own self. This conception also comes through the most fashionable genre of the romantic stage, poetic drama, which, as the essayist points out, shatters the traditional dramatic framework built upon the tradition of Aristotle’s poetics. Finally, the examples of Kleist and Hölderlin are presented to illustrate why it is so difficult for the man of today to contemplate “the cosmic sense of happiness as conceived by the Greeks”.



A reichenauai iskola mestere: III. Ottó császár evangéliuma,
Lukács evangélista, 1000 körül, Bayrische Staatsbibliothek, München



PÁLFI ÁGNES



A szinoptikusok három világtükre

2. rész: Lukács, a Bika

Összehasonlító elemzésünk első fejezetében Márk „Oroszlán-evangéliumából” indultunk ki¹, mely a kutatások szerint előbb is keletkezett, mint a másik két szinoptikus evangélium². Rámutattunk, hogy Márk elbeszélése a krisztusi szenvedéstörténet központi motívumára, a királyság megrendült státuszára fókuszál. Ennek magyarázatához egy olyan asztrálmítikus értelmezési horizontot javasoltunk, mely a Nagy Napév világhónapjai (lásd melléklet 1.) felől teszi megragadhatóvá a korszakváltók mélyén érlelődő folyamatokat, amelyek aztán karakteres drámai történésekként törnek a felszínre. Elemzésünkben központi helyet foglalt el a paródia sacra fogalma, mint amely azt a 2000 éve kezdődött – és máig folyamatban lévő – kultuszváltót teszi leírhatóvá, amikor a szűkebb és tágabb közösség Krisztushoz való viszonyát a gúny és a felmagasztalás ellentétes attitűdje jellemzi folyamatosan.

¹ Pálfi Ágnes cikksorozatának első két részét (*Bevezetések Cervantes regényének újraértelmezéséhez; A szinoptikusok három világtükre. 1. Márk, az Oroszlán*) lásd a Szcenárium 2015. májusi és szeptemberi lapszámban.

² A négy evangéliumot (Máté, Márk, Lukács és János evangéliumát) feltehetően Kr. u. 65 és 100 között írták. Lásd Marcus J. Borg. *Reading the Bible Again for the First Time: Taking the Bible Seriously But Not Literally*. HarperSanFrancisco, 2002, 189. Az első írott kánoni evangélium valószínűleg Márk evangéliuma (Kr. u. 65–70), amelyet Máté és Lukács minden bizonnyal forrásként használt. Az első három evangéliumot *szinoptikus evangéliumoknak* nevezik, mert számos vonatkozásban nagyon hasonlítanak egymáshoz. Lásd erről Stephen L. Harris *Understanding the Bible*, 1985.

Lukács evangéliumában az első szembetűnő különbség, hogy Márk alaptémájának kulminációs pontja, a „zsidók királya” kicsúfolásának első jelenete drámai értelemben nincsen kibontva. Erről az aktusról, melyet itt Galilea uralkodója, az éppen Júdeában tartózkodó Heródes celebrál katonáival, egyetlen bekezdésnyi szűkszavú utalásból értesülünk csupán. A szöveg nem említi Jézus „megkoronázását”, és annak attribútumát, a töviskoszorút sem:

11. Heródes pedig egybe az ő katonáival semminek állítván és kicsúfolván őt, minekutána felöltöztette fényes ruhába, visszaküldé Pilátushoz.³



Heródes a Jézus Krisztus szupersztár című filmben, 1973, r: Norman Jewison

A kínhalált megelőző történet fő motívuma itt Pilátus drámai aktivitása. Előbb megghiúsult kísérlete arra, hogy az ítélethozatal felelősségét másra hárítsa, mondván: Jézus, galileai lévén, „Heródes hatósága alá tartozik”; majd nyílt fellépése, szócsatája a „sokasággal” és a főpapokkal a megvádolt Jézus elbocsátása érdekében, amely szintén kudarccal végződik.

Az elbeszélés ugyan itt is, ahogyan Márknál, Krisztus „önjelölt” királyságának témájával indul, ám egészen más fénytörésben. Mielőtt a Pilátus és Jézus közötti párbeszéd („Te vagy-e a zsidók királya? És ő felelvén néki, monda: Te mondd!”) elhangzana, a „sokaság” exponálja a témát: Pilátus előtt azzal vádolják meg Jézust, hogy a császárság intézményére tör:

2. És kezdék őt vádolni, mondván: Úgy talál-tuk, hogy ez a népet félrevezeti, és tiltja a császár adójának fizetését, mivelhogy ő magát ama király Krisztusnak mondja.



Pilátus nagyjelenete

³ A bibliai idézetek forrása: *Szent Biblia* (ford. Károli Géspár, Vizsoly, 1590), Magyar Biblia-Tanács, Budapest, 1980.

Ez az interpretáció világosan láttatja, hogy a közeg szellemi hangoltságát illetően mi az, ami itt karakteresen megváltozott. A köznép „kórusából”, mely Márknál még az Oroszlánnal szemköztí Vízöntő-karaktert, a manipulált tömeg egységes Jézus-ellenes hangoltságát juttatta érvényre, itt a negatív Bika-mentalitás képviselői válnak ki szószólóként. Azt a földhözragadt szemléletet érvényesítve, amely Krisztus királyként való fellépésében nem szellemi elhivatottságot, hanem földi uralom utáni vágyat, a római császárral rivalizáló hatalmi ambíciót gyanít; és amely, nem látva be a szellemi szféra magasabbrendűségét és autonómiáját, Jézus tanítói működését önérdékű érzelmi manipulálásnak tekinti. Ez az alacsony nívójú Bikára jellemző „rövidzárlat” – tudniillik hogy képtelen egymástól elválasztani az ember szellemi és érzelmi indíttatását – olyan adottsága e jegynek, amelyet az asztrálmítikus hagyomány is számon tart: az évkörben ugyanis a Bika az egyetlen, amelynek „misztikusa”, érzelmi kiegészítője önmaga (lásd *Melléklet, 2.*).

Van azonban ennek a kivételes jegytulajdonságnak pozitív megnyilvánulási formája is. Ebben az evangéliumban Krisztus kereszthalálakor pontosan ez a „misztikus” kapcsolási képesség lesz az, amely az asszonyok érzelmi kitörésében eleméntárisan nyilatkozik meg. Mert Pilátus bármennyire is aktív szerepet vállal, a drámai áttörés itt nem az ő fellépésének köszönhető.

Vajon a római helytartó miért nem képes megvédeni Jézust, megfordítani a közhangulatot? Minden bizonnyal azért nem, mert hiányzik belőle a szellemi belátáshoz elengedhetetlen érzelmi többlet, az a morális meggyőző erő, amely új irányt szabhatna az eseményeknek. Figyeljük csak meg, hogy a helytartó retorikai készlete csupa tagadó mondatból áll:

4. Monda pedig Pilátus a főpapoknak és a sokaságnak: Semmi bűnt nem találok ez emberben.

14. ... ti elöttetek kivallatván, semmi olyan bűnt nem találtam ez emberben a mivel őt vádoljátok:

15. De még Héródes sem; mert titeket ő hozzá igazítalak; és ímé semmi halálra való dolgot nem cselekedett ő.

22. Ő pedig harmadszor is monda nékik: Mert mi gonoszt tett ez? Semmi halálra való bűnt nem találtam ő benne; megfenyítván azért őt, elbocsátom!

Ez a negativitás csak még tovább hergeli, szítja a tömeg és a főpapok gyilkos indulatát, amely végül „erőt vesz vala” Pilátuson is, meghátrálásra kényszerítve őt: „Megítélé, hogy meglegyen, a mit kérnek vala”, és Jézust „kiszolgáltatá az ő akaratuknak”.

Ebben az evangéliumban a „lázadás”, a „gyilkosság”, a „halálra való bűn” kifejezéseknek Barabásra és Jézusra egyként vonatkoztatott, ismételt fölelemezése Márk interpretációjához képest nyomatékos hangsúly-eltolódást jelez. Az Oroszlán mentalitást érvényesítő szerzőnél Jézus kereszthalála még sokkal inkább szimbolikus aktus: nem Jézus, a szenvedő ember, hanem a „zsidók királya”, mondhatni, a királyság „eszméje” maga feszítettetik keresztre, s magasztaltatik ezáltal föl, megcsúfoltatása ellenére is. Jézus csak a kereszten, a kínhalál pillanatában „válík

emberré”: ezt a drámai fordulatot jelzi első (és egyben utolsó) mondata, amelyben Istentől való elhagyatottságát panaszolja. Lukácsnál Jézus kereszthalála jóval konkrétabb és személyesebb: valóságos kivégzés, gyilkos bosszú, amelynek a Pilátus által „emberként” aposztrofált büntelen Jézus az áldozata. Az asztrálmítikus hagyomány jelképes nyelvezetén fogalmazva Jézus „likvidálásában” itt a Bikával szemközti Skorpió mentalitása ölt testet⁴, lép aktív működésbe. Ez a győzhetetlen marsikus agresszivitás azonban „túlló” a célon; a Bika közegeiben a Skorpió „overkill” életgenerálónak bizonyul⁵: az elfojtott venerikus energiák fölszabadulását hozza magával.

A golgota és a kereszthalál Lukács interpretációjában katartikus erejű drámai jelenetsor: a kereszttúton, majd a kereszten megszólaló Krisztus jóslatai és az ellentétes emberi gesztusok, a kegyetlenség és a jóság egyidejű megnyilatkozásai avatják azzá. A drámai folyamatot a Bika érzelmi átfordulása, az asszonyok sírásban megnyilvánuló spontán reakciója indítja el; a látás öntisztulása ez, az eszmélés első jele, amely az eladdig néma Jézus nyelvét is megoldja:



Bertram von Minden: *Keresztrefeszítés*, 1394, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover



A keresztfá mint életfa a Zsegrai templom freskóján, 14. sz.

- ⁴ Többször utaltunk már rá, hogy az évkörön a szemközti jegyek a szellemiség–testiség ellentétpárjaként kapcsolódnak össze. Jelen esetben a Bika-mentalitással szemközti Skorpió testiség a cselekmény fizikai síkján Jézus kivégzésében nyilvánul meg.
- ⁵ Lásd ehhez Pap Gábor okfejtését: „A Skorpiónak van egy összetett képjele: a felső része egy ragadozómadár – ezt általában a sassal azonosítják, bár nem feltétlenül az! –, alsó része pedig egy rá föltekeredő kígyó. Ez azt jelzi, hogy a Skorpióban egy végletessé fajult kettősség dolgozik, és ez a küzdelem minden össz-le is zajlik a természetben, az október végétől november végéig tartó időszakban. Ilyenkor ami a föld felé húz (a kígyó-természet), az le is hull a fákról, és avarrá, televénnyé változik, hogy majdani életeknek legyen elindítója, illetve őrzője. Ami a földé, az a földnek adatik, a maradék rész pedig mint tiszta energia, testetlenné válva föl-szabadul. (...) Ha meg tudunk szabadulni a kígyótól, sassá válhatunk. Amikor a nyuggöző földi terhektől megszabadul, akkor válik a sas János evangélista szimbólumává is.” Vö. Pap Gábor: *Nefejejts*. Emlékezetre méltó dolgok népmeséinkről, csillaginkról, sorsunkról. Örökség Könyvműhely, 2000, 134–135.



27. Követé pedig őt a népnek és az asszonyoknak nagy sokasága, a kik gyászolák és siraták őt.

28. Jézus pedig hozzájuk fordulván, monda: Jeruzsálem leányai, ne sírjatok én rajtam, hanem ti magatokon sírjatok, és a ti magzataitokon.

29. Mert ímé jőnek napok, melyeken ezt mondják: Boldogok a meddőők, és mely méhek nem szültek, és az emlők, melyek nem szoptattak.

Megdöbrentő az a kíméletlenség, ahogyan Jézus itt a vele együtt érző „gyengébbik nemet” ostromozza; reáhárítván a teljes felelősséget az emberiség jövőbeli sorsáért, amely – szavaiban implicite ez is benne van – az ő kereszthalálával most végképp megpecsételtetik. De még ennél is megdöbrentőbb az asszonyok válaszreakciója: nemhogy hárítani próbálnák Jézus vádbeszédét, hanem, fölérezvén annak jogosságát, mintegy elébe mennek a jóslatnak, és a végítélet egzaltált hírnökeiként, szószólóiként a teremtet világ azonnali és teljes pusztulását követelik:

30. Akkor kezdik mondani a hegyeknek: Essetek mi reánk; és a halmoknak: Borítsatok el minket!

31. Mert ha zöldelő fán ezt mívelik, mi esik a száraz fán?

A női nem „öngyilkos” retorikájában megint az „overkill” Skorpió mentalitása érhető tetten, amely pregnánsan jelzi, hogy a drámai végkifejlet kétesélyes: „zöldelő fa” avagy „száraz fa” – az élet fája avagy a pusztulás keresztje? – ebben az ambivalens képben a halál és az újjászületés egy töről fakadó misztériuma sejlik föl. Az a végső asszonyi bölcsesség, amely Jézus szavai által itt megszólíttatott, s amely a kereszthalálra készülő áldozat negatív jóslatát pozitív, életigenlő üzenetként is olvasni képes – valahogy így: *‘Mostantól ítélet alatt álltok ti is. Sorsom, s vele az emberiség sorsa halálommal a ti kezetekbe tétetik.’*

A „zsidók királya” megcsúfolásának jelenetét a kereszten – amely szövegét tekintve szinte szó szerint azonos Márk verziójával – itt ugyancsak Jézus szavai vezetik be: „Atyám! Bocsásd meg nekik; mert nem tudják mit cselekesznek.” (34) Ez a főhász az Úrhoz, melyben az áldozat gyilkosainak kér kegyelmet, mintegy felülnézetből, üdvtörténeti távlatból láttatja velünk a drámai cselekményt; elveszi vagy legalábbis tompítja a paródia élet, és megemeli, szakrá-



Jacopo Bossano: Jézus találkozik Jeruzsálem asszonyaival, 1550–1555, Szépművészeti Múzeum, Budapest

lis történéssé avatja a kivégzés aktusát (Emlékezzünk Pilinszky János idevágó aforisztikus kijelentésére: „Ami Auschwitzban történt: botrány. De mert megtörtént: szent.”)

Az üdvtörténet azonban nemcsak mint eszmei valóság, mint szemléleti többlet lép itt működésbe, hanem mint jelen idejű egzisztenciális dráma, amelyben az új emberi minőség létrejötte in statu nascendi ragadható meg. Míg Márknál még csak a néző, a szemtanú százados tér meg, ismeri föl Jézus istenfiúságát, itt már a sorstárs, az ugyancsak „ítélet alatt álló” egyik lator is:

42. És monda Jézusnak: Uram, emlékezzél meg én rólam, mikor eljössz a te országodban!

43. És monda néki Jézus: Bizony mondom néked: Ma velem leszel a paradicsomban.

Az üdvtörténet a megváltásnak ezzel a hangsúlyozottan jelen idejű ígéretével veszi ténylegesen a kezdetét, ahol az ingyen kegyelmet már maga az istenfiú gyakorolja. Jézus az Atya nevében szólal meg itt – érthető hát, hogy utolsó mondatá-

Melléklet

1.

A precessziós Nagy Napciklus vázlata
(Baktay Ervin nyomán*)

Nagy Napciklus: 26000 év
1 világhónap: 2160 év
1 dekanátus = 720 év

Oroszlán: i.e. 10800–8640

Dek: Kos, Nyilas, Oroszlán

Rák: i.e. 8640–6480

Dek: Halak, Skorpion, Rák

Ikrek: i.e. 6480–4320

Dek: Vízöntő, Mérleg, Ikrek

Bika: i.e. 4320–2160

Dek: Bak, Szűz, Bika

Kos: i.e. 2160-tól Krisztus születéséig

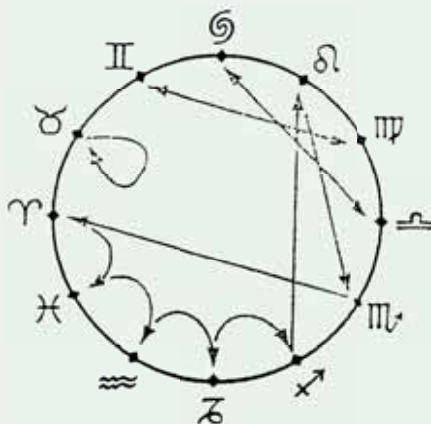
Dek: Nyilas, Oroszlán, Kos

Halak (és Vízöntő): Kr. sz.–2160

Dek: Skorpion, Rák, Halak

2.

A szellemiség–lelkiség kapcsolatrendszere; a „normális” és a „misztikus” jegytulajdonságok összefüggései az évkörben (Pap Gábor nyomán):



* Lásd Baktay Ervin *A csillagfejtés könyve*, Szépirodalmi, 1989 (Reprint 1942), 295–313.

ban már nyoma sincs a Márk verziójában bekövetkező „meghasonlásnak”; annak a kérdésként fogalmazódó istenfohásznak, amelyben elhagyatottságát, ember-voltának egzisztenciális kitettségét panaszolta föl. Kijelentésében itt nem a kétség, hanem a nyugalom, a végső megbékélés attitűdje, az Atyával való egylényegűség bizonyossága szólal meg: „Atyám, a te kezedbe teszem le az én lelkemet.” (46) A „lelki kötés” hangsúlyozásával újabb perdöntő bizonyítékot szolgáltatva arra, amelyre elemzésünk során már több ponton rámutattunk: a Bika mentalitású Lukács evangélista interpretációjában a drámai történet kezdettől a *lélek* síkján zajlik, az eseményeket – mai szóval élve – a *pszichológiai cselekmény* alakítja. Ez az érzelmi hangoltság az utolsó felvonást, a kereszthalált követő jelenetsort is áthatja. Bár ez a rész szinte szó szerint egyezik Márk verziójával, Jézus sírba tételét itt már üdvtörténeti eseményként, rituális temetési szertartásként érzékeljük.

Ágnes Pálfi: The Synoptists' Three Mirrors of the World Part 2: Luke, the Bull

The author had her essay on Cervantes' novel *Don Quixote* published in *Szcenarium* last May, in the second part of which she informed of her recognition that the four modern European “heroes” of European literature (Hamlet, Don Juan, Don Quixote and Faust) are inheritors and redefiners of the mission of Christ as reflected in the four evangelists’ “mirrors of the world”. In her series on the topic she endeavours to analyse the four canonical Gospels. In the September issue she examined Mark's Gospel, the focus of which in her reading is the astral mythic interpretation of the shaken status



José Carlos Sarmiento: *Esti parti a Golgotánál*, 2008, olaj, vásznon

of the heavenly and earthly kingdom. Now the author is turning her attention to the Gospel according to Luke, who is symbolised by a bull in Christian iconography. Her rationale is founded on the astral mythic tradition that this is the only sign in the zodiac which has its own self as its “mystic counterpart”: spirit and soul go hand in hand in Taurus. In her view, the new motifs in this Gospel – women's vehement emotional response and dialogue with Jesus as witnesses to the death on the cross at Golgotha – give a clear evidence that Taurus is ruled by Venerean energies and Eros. As a result, the earthly plot taking place in Scorpio, opposite Taurus, is, at the same time as the destruction of Jesus' body, pregnant here with the mystery of resurrection already.



„A hősi hóbort ragálya”

Beszélgetés a Nemzeti Színház *Don Quijote*-bemutatójáról.

Résztevői: Tömöröczy Márta, Pálfi Ágnes, Szász Zsolt

Sz. Zs.: Legutóbb 2003-ban vállalkoztunk arra, hogy így hármasban eszmét cseréljünk egy Vidnyánszky-bemutató kapcsán. Akkor a *Bánk bán* volt a téma¹, most a Cervantes regénye nyomán készült új dráma színrevitele. Itt van előttünk Verebes Ernő szövegykönyve és az az interjú is, melyet a Mária Rádió készített vele a bemutató alkalmából. Márta, először hozzád fordulok. Neked bizonyára személyes élményed is van arról, hogy a hatvanas-hetvenes években mit jelentett Don Quijote figurája a NÉ-KOSZ-nemzedék és az úgynevezett „nagy generáció” számára. Emlékezetes például 1973-ból a 25. Színház előadása, ahol a művet Gyurkó László átiratában vitték színre, Jordán Tamással, Zala Márkkal, Jobba Gabival a főszerepekben, Berek Kati rendezésében; a zeneszerző Sebő Ferenc volt.

T. M.: Sajnos, ezt az előadást nem láttam, de most, erre a beszélgetésre készülve előkerestem és újraolvastam Gyurkó darabját². Brechti epikus tandráma, rövidre zárt, mint egy bábjáték, bábos betét is van benne. Rejtett üzenetének: „hátha állóvíz a békesség... a boldogság hiánya” a kor közönségére komoly hatása volt. Lám, a kritikus Bóta Gábor Vid-



Jelenetkép a 25. Színház előadásából. A képen Jordán Tamás és Zala Márk (fotó: Iklády László, forrás: szinhaz.net)

¹ Lásd „Többé nem pök a chaos öröm-világokat”? Disputa a Nemzeti Színház új *Bánk bán* előadásából. Magyar Napló, 2003. március, 37–42.

² Gyurkó László: *A búsképzű lovag, Don Quijote de la Mancha szörnyűséges kalandjai és gyönyörűség halála*. Szépirodalmi Kiadó, 1973.

nyánszky rendezését méltató írásában még ma is milyen élénken emlékszik rá!³

Sz. Zs.: Máig emlékezetes Szakácsi Sándor alakítása is az Iglódi István rendezte musicalben⁴, mely több százas szériát ért meg.

P. Á.: Nekem nagy élményem volt 1998-ban az Utolsó Vonal ezredvégi *Don Quijote*-ja⁵ a Szkénében, ahol a búsképű lovagot mint kiöregedett rockert találják ki végül a színről egy betegszállító kocsin. A darab írója és rendezője 2012-ben, egy új *Don Quijote*-produkció kapcsán így emlékezett vissza rá: „Az előadásban a mindvégig »normális« útját járó fantasztá rájön, hogy a világnak mire is kell ő valójában. Arra, hogy szórakoztassa, érdekes történeteivel lekösse a tisztelt nagyerőműt. Amikor erre ráébred, összeroppan, ripityára zúzza a bábszínházat, s benne a valóságnak hitt képzelte világot, depresszióba hull, és gitárját magához ölelve meghal.”⁶

Sz. Zs.: A 80-as, 90-es években számos bábos, sőt utcaszínházas feldolgozását is láthattuk a műnek itthon és külföldön.

T. M.: Igen, a bábosok különösen fogékonyak erre a témára. Hálásak lehetünk Cervantesnek azért is, hogy pontos leírást adott a korabeli bábjátékról. Egyébként ma már lovagjátékot hitelesen igazándiból csak bábokkal adnak elő – az úgynevezett szicíliai bábszínház stílusában, 120 cm-es páncélos, fémpálcás rusztikus fabábokkal. De Falla műve, a *Pedro mester bábszínháza* 1982-ben ment az Állami Bábszínházban is, Balogh Géza rendezésében. Zalán Tibor korszerű, szókimondó költői átiratát (*Don Quijote, de*) a kecskeméti Ciróka Bábszínház vitte színre a kilencvenes évek legelején; Kovács Ildikó nevezetes rendezése volt ez. A két főhőst (Czipott Gábort és Tímár Zoltánt) a nézők közül szólította színpadra az író, jelezve, hogy a hősök közülünk, a nép soraiból kerülnek ki. A lengyel rendező, Jan Dorman (1912–1986)



Szakácsi Sándor a *La Mancha* lovagjában (fotó: Fábián József)



A Szkéné-beli *Don Quijote* műsorfüzete a főszereplővel, Dióssi Gáborral

³ Bóta Gábor: *Lidérces szélmalomharc*, Népszava online, 2015. szeptember 23.

⁴ Ezt az előadást, mely Leigh – Darion – Wassermann *Lamancha lovagja* című művéből készült, 1995-ben mutatta be a Nemzeti Színház.

⁵ *Don Quijote kalandjai*, r: Regős János, szereplők: Dióssi Gábor, Thuróczy Szabolcs, Szemerédy Virág, Enyedi Éva, Pintér Béla, Hernádi Csaba

⁶ www.szin-jatekos.hu 2012. 10. 17.

Wrocławban misztériumjátékot rendezett belőle, melyben a haldokló lovagot sirató nők Veronika-kendőként mutatják fel szenvedő arcának véres lenyomatát. Utolsó harcát a Tükörlovaggal vívta – az ezer tükörcserép-visszaverte arc a széteső személyiség jelzésére szolgált. Az idén elhunyt világhírű cseh bábrendező, Jozef Krofta (1943–2015) kétszer is feldolgozta a művet, a műfajban az első igazán jelentős kísérleti előadást 1976-ban, a lengyelországi Poznańban készítette belőle. A cseh bábrtervező, a most 85 éves Frantisek Vítek egyik legszebb utolsó kőszínházi munkája volt ez.

Sz. Zs.: Az a fajta epikus színház, amelyet Vidnyánszky Attila képvisel, hozzád mint bábos-dramaturghoz is nyilván közel áll. Te is gyakran dolgoztál föl epicszi, mesei, regényi szüzséket. Ezen a téren milyen erői vannak szerinted ennek az új átiratnak, illetve magának az előadásnak? Van-e olyan komponense, epizódja az eredeti műnek, mely a színpadon még jobban érvényesül, mint olvasva?

T. M.: A premier után gratuláltam Verebes Ernőnek a kiváló írói, dramaturgi munkájáért, mert miközben hű maradt a regényhez, egy teljesen új, öntörvényű művet alkotott. A Cervanteshez való hűség tudatos törekvés a részéről, mert, mint a vele készült interjúban mondja, az író világa még ma is felfedezésre vár, regényének nyelvét is hihetetlenül modernnek tartja. De legalább ilyen fontos a számára, hogy a mű szellemiségét, látásmódját egy saját szövegen és egy új drámai szüzsén keresztül tegye jelenvalóvá. Koncepciójának lényege, hogy Don Quijote életfilmjét mintegy az öreg hidalgó halálának pillanatában pörgesse le, valahogy úgy, ahogyan a klinikai



Verebes Erő: *Don Quijote* (Cervantes nyomán), Nemzeti Színház 2015, r: Vidnyánszky Attila. A képen Reviczky Gábor, Bodrogi Gyula, Trill Zsolt és Kristán Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

halálból visszatértek szoktak beszámolni erről a rendkívüli élményről. Az is fontos döntés – akár Verebes Ernő, akár a rendező agyából pattant is ki az ötlet –, hogy, mint Tadeusz Kantor színpadán a rendező, itt Cervantes, az író is aktívan, alakítólag van jelen a színen. Ez azért hatékony dramaturgiai megoldás, mert így bármikor szabadon lehet szemszöveget váltani. Csak néhány példát hoznék fel erre. Az előadás elején teljes terjedelmében elhangzik Cervantes (Trill Zsolt) mecénásához írott levele művének kiadása érdekében, ami kívül esik a regény cselekményén (a mecénás itt az a Horváth Lajos Ottó, aki később a herceg szerepét alakítja). Amikor Cervantes és szolgálja (Cosmentes: Kristán Attila) az író béna kezének ápolása közben felidézik a lepantói csatát, ez az epizód végleg összeköti az író és hőse sorsát. Innentől kezdve Cervantes a háttérben „írja” és kommentálja az

eseményeket, mígnem a darab végén aktívan be is avatkozik: a herceggel való fizikai küzdelem során magára veszi az általa teremtetten figura szerepét. Cervantes mellé rezonőrként Verebes egy szolgát is rendel, a már említett Cosmentest, ugyanolyan ikerpárt alkotva ezzel, mint amilyen a regénybeli Don Quijote – Sancho Pansa páros. Ez a dramaturgiai fogás azt hozza magával, hogy az éles szerephatárok elmosódnak, illetve hogy a drámai akció nem csupán a külső kalandok prezentálására, hanem inkább e négy fél közötti dialógus-tér folyamatos játékban tartására szolgál. De alighanem ennek köszönhető az is, hogy amikor a két főhős, Sancho és Don Quijote magára marad, mintegy megáll az idő, s inaktivitásuk folytán egyre idolszerűbbé válnak. Ami a játék színre vivőit, tehát az író-dramaturgot és a rendezőt illeti, azt gondolom, őket valójában az alkotó embernek a környezetére gyakorolt hatása izgatja. Verebest és Vidnyánszkyt a donquijotizmus, a *hősi hőbort ragálya* érdekli – s ez a drámai felvetésük a játék folyamán gyönyörűen ki is bomlik. Előbb a bűnbaknak kikiáltott könyveket égető, magukra maradt háziak (az unokahúg, a kulcsárné, a borbély, a kocsmáros, aztán Sanson Carrasco, a diák is) kezdenek a könyvkupacokon ülve olvasni, majd ugyanők belső útra indulnak a szökevények után, állathang-utánczó etűdökkel és rögtönzött népszínházzal cserkészve be őket. Amikor szembetalálkoznak, az Antonia által alakított mesehősnő, Micomico hercegnő az Acomico királyságból „érkezvén” segítségért kér Don Quijotétól. Monológja ugyanakkor szerintem a kisebbségi sorsról is szól, a délvidéki szerző, Verebes Ernő személyes vallomásként is felfogható:

ANTONIA: Országom immár nem nagyobb annál a talpalatnyi földnél, amin éppen állok. Igaz, ez a föld mindenhová velem jön. Ahová lépek, pont ott az enyém. A baj az, hogy rajtam kívül más nem fér el rajta. Magányos hercegnő lettem...

A donquijotizmust kommentáló abszurd kulcsszöveg – mely voltaképpen egy többszólamú áldialógus – számomra azt is elárulja, hogy a szerző nemcsak költő, hanem zenész is:

CERVANTES kommentárja: Háza népe rabul ejtette furcsa gondolatait, s ők foglyok lettek a kóbor lovag fejében.

COSMENTES: De hisz ez a rabság maga a szabadság.

CERVANTES: Attól függ, mit értünk a szabadság alatt, egy rögeszme száguldását vagy egy száguldás rögeszméjét.

Sz. Zs.: A Márta által felidézett jelenetsor és ez a szövegrész számomra – rendezőként és dramaturgként – azért tűnt fel, mert ez készíti elő a végjáték „színház a színházban” dramaturgiáját, mely a hercegi udvarban zajló történések során vá-



Az olvasási „láz” jelenete. A képen Szarvas József, Rácz József, Tóth László és Tompos Kátya (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

lik dominánssá. Hogyan írható le a retorika fogalmaival ennek az „áldialógusnak” a hatásmechanizmusa?

P. Á.: A hősi hóbort ragályos voltát itt az a grammatikai „anomália” teszi manifesztté, hogy Cervantes kommentárjában a cselekvés az alany és a tárgy felcserélése által kétszer is irányt vált. Ez ellenkezőjére fordítja a mondat értelmét, mely közönségesen így hangozna: 'Furcsa gondolatai rabul ejtették háza népét', amelyhez logikusan kapcsolódna a második tagmondat. De így, ahogy Verebes szerkeszt, illogikus lesz a folytatás, s ez komikus hatást vált ki. (Eszünkbe juthat erről gyerekkorunknak az az elmeélesítő kérdezz-felelek játéka, mely így hangzik: „Én vagyok én, te vagy te, ki a bolond, én vagy te?”) Cosmentes replikája ez után a duplacsavar után viszont már szinte magától értetődő paradoxonként hat: „De hisz ez a rabság maga a szabadság”. Amire a szerző, azaz Cervantes ugyanebben a szelvényben még rá is licitál: a *kiazma*⁷ retorikai alakzata itt voltaképp az egész színpadi mű értelmezéséhez ad egyfajta kulcsot: „Attól függ, mit értünk a szabadság alatt, egy rögeszme száguldását vagy egy száguldás rögeszméjét”. Cervantes szelleméhez hűen itt arra kérdez rá Verebes, hogy miben is áll a „hősiesség hóbortja” akkor, amikor a lovagkori ideálok látszólag érvényüket veszítették.

Sz. Zs.: Ezekben az abszurd szójátékokban is megmutatkozik a hasonlóság a 17. és 21. század eleje között. Nemcsak Cervantes, Shakespeare is nagyon kedvelte az ilyesfajta szófacsarásokat, gondolat-rugamokat. (Jó tudni azt is, hogy pontosan 400 éve jelent meg Cervantes művének második kötete, s hogy egy évre rá e két génusz egy napon hunyt el.) De kíváncsi vagyok, mit szölk ahhoz, hogy Verebes Ernő jóval nagyobb hangsúlyt helyez a női szereplőkre, mindenek előtt Dulcinea-ra, mint a regényben Cervantes. Az interjúban ezt mondja: „A regényben Dulcinea nem jelenik meg, olyan, mint Colombo felesége a krimi-sorozatban, aki mindig szóba kerül, de sosincs jelen. A színpadi műben viszont valahogy fel kellett léptetnem ahhoz, hogy létezhesen.”

T. M.: Az Ernő által felléptetett három nő (Dulcinea, unokahúg, kulcsárné) változó szerepük folytán is folyamatosan „liftezik” a testi – lelki – szellemi létszint, létállapot között. Dulcinea (Udvaros Dorottya) az ideális nő, aki Verebes Ernő átiratában „nem valaki, minden nő akart lenni”. A játékban három arcot mutat: ő a pót-cicis hetéra és a kordén ülő pór-nő (mindkettő jellemzője a testiség); ő az úrben lebegő idea (ez a szellem



Dulcinea: Udvaros Dorottya; Kulcsárné: Nagy Mari
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

⁷ A *kiazma* jelentése: „A keresztezés mint mondatalkázat, egy szó szerkezet megismétlése egyazon mondatban, de fordított rendben (például a hatalom szeretete más, mint a szeretet hatalma).” Vö. www.tankonyvtar.hu/idegenszo-tar,pdf



Az ideák asszonya, Dulcinea. A képen Udvaros Dorottya és Reviczky Gábor (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Tompos Kátya flamenco-táncos (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

létszintje); de ő a fátyol-kalapban feltűnő titokzatos hölgy is a herceg feleségként (ez a lélek szintje). Antonia (Tompos Kátya), az unokahúg gyönyörű, életteli siratóéneke az első képből a szív hangja, a léleké; kikapós szolgálóként, Maritonesként testisége dominál; amikor viszont flamenco-táncban adja elő a köpcös és a hórihorgas harcát őérette, illetve amikor játékmesterként és Micomico hercegnőként lép föl, kiderül róla, hogy kreatív szellemi lény is. A kulcsárné (Nagy Mari) először a heti étrend felelőseként a testiséget képviseli; szellemisége a könyvekhez való fonák viszonyában érhető tetten, lelkesége pedig abban a ragaszkodásban és töretlen szeretetben nyilvánul meg, amellyel az elkőborolt Don Quijotéhoz továbbra is jelenvaló családtagként viszonyul.

P. Á.: Számomra az előadás talán legmegindítóbb pillanata, amikor a hercegné leveszi ezt a bizonyos fátyol-kalapot, s Don Quijote, Dulcineát ismerve fel benne, odalép hozzá, kezét csókol neki, és közben ezt mondja: „Az ég ön fölött most szégyenkezik a maga tökéletlen ragyogásában, drága asszonyom. Mindig tudtam, hogy nemhiába volt ez az út, mely végül ön elé vezetett.” Ez kettejük nagy pillanata, a találkozás, az egyesülés, a beteljesülés maga, ami túl van a játékon, a külső kalandok reális téridő-keretein. Már a *Bánk bán*-rendezésében is felfigyeltem rá, hogy Vidnyánszky Attila milyen biztos érzéssel képes létrehozni az intimitásnak ezt a törekény auráját.

Sz. Zs.: A színpadi szituálásnak ez a jelenet egy olyan kulminációs pontja, mely másként láttat rá Don Quijote regénybeli kalandosorának végső indítékára is. Em-

lékszem, Ágnes, egy olyan tanulmányodra⁸, ahol párhuzamba állítod Don Juan és Don Quijote személyiségét.

P. Á.: Amikor hosszú éveken át tanítottam e műveket, arra jöttem rá, hogy e két újkori hős belső motivációja sokkal közelebb áll egymáshoz, mint gondolnánk. Don Juant Erősz venerikus többlete hajtja, amikor válogatás nélkül minden nőben felfedezi szenvedélyének „titokzatos tárgyát”, vagyis nála a két nagy mozgató, Mars és Vénusz közül az utóbbi van erőben, míg Mars erővesztésben. Erre utal – amit mellel kevesen vesznek észre –, hogy sosem ő kezdeményezi a gyilkos párbajt, amelyért aztán vezekelnie kell. De lovagi retorikájában legalább ennyire beszédes (Molinánál, Molière-nél, de a Mozart-opera Lorenzo Da Ponte által írott szövegekönyvében is) a Nagy Sándorra való hivatkozás, amelyben azt panasolja, hogy neki – jobb híján – már csak a szerelem „harcmezején” aratott győzelmekkel kell beérnie. Don Quijote kalandora viszont rendre marsikus karakterű; ám Vénusz az ő esetében valójában nem erővesztésben, hanem rejtett erőben van: a háttérből Dulcinea vezérli marsikus kalandjait, mint üdvtörténeti célképzetének fixálódott libidója. Verebes Ernő darabjának és magának a rendezésnek is a legnagyobb újdonsága szerintem, hogy Vénusznak ezt a rejtett erőben létét jelenvalóvá tudja tenni – s nemcsak Dulcineát, hanem Antoniát és a kulcsárnét, de még a szakállas nők kórusát illetően is ezt a venerikus többletet érzékeljük.

Sz. Zs.: De menjünk tovább: mi a véleményetek arról, hogy ebben az előadásban a fiatalok tulajdonképpen „körbejátsszák” az alapvetően statikus főhősöket?

T. M.: Igen, ez valóban így van. A regényben, mint ahogy ebben az előadásban is a két öreg a fix pont – körülöttük áramlik, örvénylik a játék. A két meglelt korú színész csak jelzi a harcot – a verekedések stilizáltak –, a mozgás-etűdöket a fiatalok abszolválják; ilyen például a fiúk botos tánca, a flamenco, a szerelmi évődések a fogadóban.

Don Quijote lovát és Sancho szamarát kerekas forgószékek jelzik, amiket minduntalan alájuk kell tolni, hogy útkon tovább tudjanak döcögni. A zsákok földhöz csapkodása, mely a verekedés imitálására szolgál, mindig a játéktér centrumán kívül vagy a háttérben zajlik.

P. Á.: A „hősi hóbort ragálya” szerintem azért nagyon találó kifejezés, mert azt fejezi ki, hogy valójában a kóbor lovag és csatlósa csinál bolondot a környezetéből, nem pedig fordítva. Ők csavarják



A „hősi hóbort ragálya”. Az otthoniak Don Quijote keresésére indulnak. A képen Szarvas József, Tompos Kátya, Rácz József, Nagy Mari és Tóth László (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

⁸ Pálfi Ágnes: *Athleta Christi – utópisztikus(?) világbkép*, in: *Utópiák – ellen-utópiák* (szerk. Kroó Katalin), Budapest, L'Harmattan, 2010, 51–74.

ujjuk köré a többieket, ha a látszat nem is ez. Jó példa erre a regénybeli Don Quijote első lovagi párbajának jelenete, mely arról tanúskodik, hogy a kóbor lovag ellenfeléből a mindenki ott szunnyadó önértetet és lovagi virtust provokálja ki:

– Ha lovag volnál, ami nem vagy, már megbüntettem volna vakmerőségedet és szemtelenségedet, szolgalelkű teremtmény!

– Én nem lovag? – így a biscayai. – Istenre esküszöm, te úgy hazudni, mint egy keresztény. Dobja dárdát, húzza kardot, mindjárt meglátsz, ki fojtja vízbe a macskát.⁹

Én a legjobban annak örülök, hogy ez az előadás, illetve már a szövegkönyv is ezt a fajta „győzelemmel felérő vereséget” láttatja, s ha nem is minden jelenetben, de végül is erre futtatja ki a színpadi történetet. S e katartikus végkifejlet-hez az ész-érveken túli megfellebbezhetetlen argumentumot a fiatalok elementáris energiája szolgáltatja. Nemcsak a végső párbaj záró képére gondolok itt, hanem az előadás egészére.

Sz. Zs.: Ezt a képet szerintem érdemes pontosan felidézni. Előbb csak ketten állnak szemben egymással a színpadon: a mindenkori hatalom képviselője (Horváth Lajos Ottó) és a szellem embere (a Don Quijote szerepét átvevő Cervantes: Trill Zsolt), akit azonban a háttérből előtörő fiatalok csapata¹⁰ támogat a reménytelen küzdelemben, a Don Quijote oldalára áttált közösség egészét képviselve. Ha már a közösségről mint olyanról beszélünk, akkor a keretjátékot is érdemes szóba hozni. Az előadás Don Quijote haldoklásának jelenetsorával indul, és Cervantes haldoklásával fejeződik be, de úgy, hogy a történet valójában nem zárul le. A folytatást illetően a néző gondolhat a regény utóéletére, újabb és újabb átírataira, úgy is, mint az író és az általa teremtett alakok hallhatatlanságának bizonyítékára. Ám az átélt katarzisa nem ad kielégítő választ a pusztán intellektuális megközelítésre. Ide kívánczik Verebes Ernő interjújának ez a részlete: „...nem kell mindent megérteni. Az érthetatlenség és a magyarázhatatlannak a megértetése között nagy a különbség. (...) A magyarázhatatlannak a megértetése egy olyan paradoxon, amihez csak a költészetten át vezet az út.” E kérdéskör kapcsán Verebes Garcia Lorcára hivatkozik, aki *Játék és elmélet* című írásában ennek az értelmén túli tartománynak a többletéről beszél. Arról pedig, ahogyan Lorca a *duende* mibenlétét körülírja, egy magyarnak szerintem óhatatlanul a *virtus* fogalma jut az eszébe, illetve az a titkos rokonság, mely a két nációt hasonló vérmérséklete folytán összeköti:

„...a duende erő, nem pedig cselekvés; harc, és nem gondolkodás. Egyszer egy öreg gitárművéstől azt hallottam: »A duende nem a torokban van; a duende belülről jön föl, a talpból.« Nem képességről van hát szó, hanem valóságos élő stílusról, egyszóval vérről; valami nagyon öreg kultúráról és pillanatnyi alkotásról. Ez a »titokzatos erő, amit mindenki érez, de egyetlen filozófus sem tud megmagyarázni«, végső soron a föld szelleme.”¹¹

⁹ Vö. Cervantes *Az elmés nemes Don Quijote és Sancho Panza élete* (ford. Győry Vilmos, átdolgozta: Szász Béla), Új Magyar Könyvkiadó, 1955, I. 83.

¹⁰ Uray Péter harmadéves színészosztálya Kaposvárról (az előadás koreográfusa: Uray Péter)

¹¹ Forrás: duendeflamenco.uw.hu

Igazából ez hatja át az előadás metafizikai terében mozgó összes szereplőt. A nyitó képből Tompos Kátya életerőtől duzzadó siratója adja meg az egész produkció alaphangját, állítja be azt az energiaszintet, melyen a parádés epizódszerepek is kiteljesedhetnek (Nagy Mari a kulcsárné szerepében; Szarvas József mint borbély; Rácz József kocsmárosként; Tóth László mint a plébános). Lorca alábbi sorai pedig mintha egyenesen az előadás két főszerelőjéről, Reviczky Gáborról és Bodrogi Gyuláról íródtak volna:

„Néhány évvel ezelőtt egy Nyérez de la Fronterában tartott táncversenyen az első díjat egy nyolcvanéves öregasszony vitte el gyönyörű nők és vízsugárdere-kű leányok előtt csupán azzal, hogy felemelte karját, felvetette fejét és toppantott egyet a deszkán. De a múzsák és angyalok ott megjelent gyülekezetében, a forma és a mosolyok szépsége közepette győznie kellett, és győzött is ez a haldokló duende, amely már a földön vonszolta végig rozsdás késekből vert szárnyait.”¹²

¹² Uo.

The Contagion of Heroic Whimsy

Apropos Discussion of the Don Quixote Premiere at the Nemzeti Színház (National Theatre). Participants: Márta Tömöry, Ágnes Pálfi and Zsolt Szász Don Quixote, directed by Attila Vidnyánszky, premiered at the Nemzeti Színház (National Theatre) on 18th September, 2015. The playscript by Ernő Verebes is a new authentic Hungarian drama, which changes Cervantes' composition and plot on several points. In the discussion, dramatist, dramaturge and puppeteer Márta Tömöry, poet and essayist Ágnes Pálfi as well as dramaturge and director Zsolt Szász focus for the most part on the key points of the stage adaptation of the novel. They highlight the crucial role of the framing play, which makes the simultaneity of death and resurrection besides the unfinishedness of the story and the nature of eternity transparent. They identify the dramaturgical function of doubling the protagonists, the emphatic presence of Dulcinea and the other female characters on stage, and the continuous interplay of the body – soul – spirit trichotomy. They regard as decisive the surplus energy which is flowing through the troop of student actors in the performance and with which they themselves – coming to recognise the truth in Don Quixote's struggles – are ultimately ready to fight the representative of any oppressive power. The participants

in the discussion mention some important statements from the radio interview with Ernő Verebes, for instance the interpretation by Garcia Lorca of “duende”, of which he talks in connection with the nature of poetic theatre. In order to illustrate the philosophy and aesthetics of this concept, they also quote from the poet's essay *Play and Theory of the Duende* in the end.





„Egy olyan szemléletet képviseltünk, melyet nem volt kihez-mihez kötni”

Fodor Tamással és Németh Ilonával Regős János beszélget

Pilisborosjenőn vagyunk, a Patak utca 8-ban, a Stúdió K „kínai módszerrel”, vagyis kalákában épített műhelyházában. Itt beszélgetünk Fodor Tamás színész-rendezővel és Németh Ilona báb- és jelmeztervezővel (Tamásnak az éppen a most befejeződött fűtésszerelés átvétele miatt időnként a mesterekkel is foglalkoznia kell).

Regős János (R. J.): *Ilona, te a Képzőművészeti Főiskolára jártál a hatvanas évek végén.*

Németh Ilona (N. I.): Az én történetem egy kicsivel korábban indul, és magánéleti vonatkozású. A képzőművészetre készültem festő szakra, és közben férjhez mentem Kiss Mihályhoz, aki szintén oda készült, és föl is vették. Akkor elköltöztem a szüleimtől, mert egy szoba-konyhás lakásban laktunk a Vas utcában, tehát mindenképpen el kellett jönnöm onnan. Akkor Kiss Mihály már elsős volt, ő ismertetett össze Malgot Istvánnal és az ő barátaival. Ez a társaság aztán később a jövőm része lett. Albérletet kerestünk, Malgot és felesége Szentendrén laktak, így mi is kimentünk oda, mert ott olcsóbban lehetett lakni. Aztán vettünk egy telket, és elkezdtünk a Malgot-házaspárral közösen építkezni. Ők akkor már babát vártak. 1968 őszén így kezdődött a történet. '69 nyarára szinte pillanatok alatt már föl is építettük a szentendrei házunkat. És ott indult ez az egész „forradalmi” történet. Akkorra már, Malgottal az élen, összeállt az a társaság, akik ellenzéki módon gondolkodtunk. Én ekkoriban felvételiztem a Főiskolára, de csak harmadszorra vettek föl. Akkor én még festőnek készültem.

R. J.: *Tájékoztatók-e akkoriban a magyarországi színházi életéről?*

N. I.: Ez egyáltalán nem érdekelt bennünket, mivel képzőművészeti indíttatású csoport voltunk. A Képzőművészeti Főiskolán kialakult egy mag a Malgot körül. Ő egy nagyon erős személyiség volt. Én pedig még kislány, aki egyszerűen odacsapódtam ehhez a csoporthoz. Úgy gondoltuk, a képzőművészet önmagában nem elég arra, hogy tiltakozzunk a fennálló viszonyok ellen, de mégis ebből az indíttatásból kell valamit csinálnunk, hogy erőteljesebben föl tudjunk lépni. Így jött az az ötlet, hogy akkor készítsünk bábokat, mert az képzőművészet is, meg színház is, olyasmi, amivel meg lehet szólni. Györe Imre¹ írása alapján megcsináltuk az *Orfeo szerelmét*, ez volt az első bábjátékunk. Én, aki épp akkor kerültem be a főiskolára, bábszínészként vettem részt az előadásban. Velünk volt még Komjáthy Anna², Malgot felesége, meg még



Az Orfeo csoport egy amatőr felvételen
(forrás: világ.transindex.ro)

jó néhány képzőművész.

R. J.: István, gondolom, keményen kézben tartotta, irányította a csoportot.

N. I.: Nagyon nagy húzóereje volt. Addig nem is találkoztunk ilyen erős emberrel.

R. J.: Ti „balos”, sőt „ultrabalos” csoport hírében álltatok. Azok is voltak?

N. I.: Igen, mondjuk így.

R. J.: Ez nem is annyira meglepő abban a langyos vízben, amiben akkoriban Magyarországon léteztünk. Hol játszottatok? Utcán? Lakásokban? Ott a Főiskolán?

N. I.: Nem, művelődési házakban játszottunk. Fodor Tamás elég hamar képbe került. Nem volt ugyanis beszélő színészünk. A szobrászok elkészítették a bábokat. Egyszerű kis kesztyűs bábok voltak ezek, de mintázott fejekkel. Én,

mint aki még senki nem voltam, az egyik színész, pontosabban bábmozgató lettem. Akinek kedve volt hozzá, csatlakozhatott a játszókhöz. De nem volt fiú, egy jó fiúhang. Így találta meg Malgot Pista Fodor Tamást.

R. J.: Aki akkor már ismert, foglalkoztatott színész volt. Ekkor már két éve megvált az Egyetemi Színpadtól. Ez a ti „balosságotok” elég hamar kiverte a biztosítékot a ha-



¹ *Orfeo szerelme* (színmű, 1969), az Orfeo első bemutatója 1971-ben.

² Komjáthy Anna (1945–) grafikusművész

tóságoknál. Ahogy olvasom a korabeli anyagokban, egyszer csak a darabjaitok művészi kvalitásai helyett a politikai-, társadalmi-, szexuális- és életformabeli ügyeitek miatt kerültek országos reflektorfénybe, mint valami ártalmas daganat a „szocialista társadalom” testén. Volt ebben valami szándékosság részletekről is? Mármint hogy a művészetén kívül is provokáljátok a benneteket körülvevő világot?

N. I.: Persze. Györe Imre Orfeo-átirata egy Guevara-történet: Orfeo lemegy az alvilágba a szerelméért, aki maga a forradalom, és fölhozza, aztán belepusztul. Igen, minden provokációnak számított, ami más volt, mint a megszokott.

R. J.: Abban az időben, mivel alternatív/független társulati forma még nem létezett, automatikusan csak az amatőrszínházak közé lehetett tartozni, de ti sehogyan sem fértek bele abba a jól fésült, irodalmi színpados világba. Már csak azért sem, mert a mesterség dolgában profik voltak, vagy arra törekedtek. Hogyan éltétek meg ezt a politikai túlexponáltságot?

N. I.: Az akkori húsz év körüli korosztály nagyon is vevő volt arra a mentalitásra, hogy akkor mi most forradalmat csinálunk, hogy ellene megyünk annak, ami van. Amikor bábokkal kezdtem játszani, úgy éreztem, hogy ez valami más, valami új ahhoz képest, amit addig csináltam. De azt nem igazán értettem, hogy a hatalom miért nem néz minket jó szemmel. Igazából nem is a művészetünket támadta, hanem azt nem tűrte, hogy egyáltalán valaki felemeli a szavát, hogy csoport képződik. Talán ettől ijedtek meg annyira.

R. J.: Az „Orfeo-ügy” anyagainak olvastán ugyanazt éreztem, amit később, a nyolcvanas években a Szkénében is tapasztaltam³, hogy a legélesebb ellenreakciót az elvtársakból mindig az váltotta ki, ha egy csoport maga által írt darabbal jelentkezett vagy publikálási tilalom alá tartozó „gyanús” szerző szövegét használta. Gondolom, a ti esetetekben azért is reagáltak ilyen élesen, mert balról jött a kihívás.

N. I.: Volt a dolgainkban egy kis „maózás” is. Mi akkor kezdtünk el olvasni Marxot, Engels-et, Lenin Állam és forradalom című brosját stb. Összejöttünk, megbeszéltük. Ez nagyon imponált nekem, a kis fiatallának. Addig is jártam én tüntetni, már középiskolás koromban.

R. J.: De hogyan lett a bábcsoportotokból igazi színház?

N. I.: A bábcsoport igazából csak egy indítás volt. Hamar csatlakozott hozzá az Orfeo Zenekar, s Malgot Pista Tamásnak felajánlotta, hogy csináljon színházi csoportot. Mindenki, aki a baráti társasághoz tartozott, ott kipróbálhatta magát, etüdzések folytak. Én is részt vettem efféle színészképzésen nála.

R. J.: Felbukkantak-e hívatások a köreitekben?



³ Regős János 1979-től 2010-ig vezette a Szkéné Színházat.



A Bread and Puppet vietnámi háború elleni akciója New Yorkban, 1966 (forrás : flickr.com)

sem én nem akartunk kutatni utánuk. Egyrészt, mert most már olyan mindegy, másrészt az ember nem akarja magát csalódásnak kitenni. Nagyon rosszul esne. Remélem, hogy azok között, akik nagyon közel álltak hozzánk, nem voltak be-sűgők.

R. J.: Mindeközben *hogyan alakult a művészi tájékozódásod, milyen hatások értek? Akikkel eddig beszélgettem, azok elmondták, hogy az Universitas, a JATE Színpad tag-jaként sokat turnéztak, látták az akkori világszínház élvonalbeli együtteseit.*

N. I.: Mi is utaztunk az Orfeóval, Lengyelországba többször is, Bielsko Biala-ba például, ahol fesztiválokat rendeztek. Ami nekünk igazán nagy dolog volt, az a Bread and Puppet. Élőben nem láttuk, csak később nálatok a Szkénében. Filmet, képeket láttunk róluk. Aztán elég hamar átkerültem a színházi csoporthoz.

R. J.: A Stúdió K-val már na-gyon sokat utaztatok.

N. I.: Az már nem annyira a bábról szólt.

R. J.: (Közben megérkezik a teával Fodor Tamás.) *Te először „férfighangként” kapcsolódtál az Orfeóhoz. És nem sokkal később engedélyezte Malgot, hogy stúdiót indíts.*

Fodor Tamás (FT): Nem. Tegyük rendet az években. Nem volt itt szó engedélyről. Talán a Bálványos Huba⁴ hívott az *Orfeo szerelme*⁵ című darab-

N. I.: Nézőként jöttek csak. Főleg amiatt, hogy egy idő után elég nagy port vert föl ez a dolog.

R. J.: *Akkor a bot-rány használt is a társulat-nak, mert szélesebb szak-mai körökben is elkezdtek odafigyelni rátok. És ve-lük együtt, gondolom, jöt-tek a „beépült emberek” is. Megtudtátok-e, hogy kik voltak ezek?*

N. I.: Sem Tamás,



Az Orfeo csoportról készült dokumentumfilm 2010-es bemutatójának hirdetménye (forrás: nyitottmuhely.hu)

⁴ Bálványos Huba grafikusművész (1938–2011)

⁵ Györe Imre: *Orfeo szerelme* – Orfeo Stúdió, r.: Malgot István, 1971.

ba azzal, hogy nézzem meg. Rossz minőségben valahogy már magnóra vették ezt a művet, és kértek, hogy csináljam meg a hangot, hogy majd erre mozognak. Aztán később megkérdeztem Malgottól, hogy nincs-e olyan játék, amibe én is bekapcsolódhatnék. Akkor éppen a Pinceszínházban voltam, ott rendeztem az *Akinek meg kell halnia*⁶ című darabot. Ez '71-ben volt.

R. J.: *Tehát ekkor már elhagytad az Egyetemi Színpadot.*

F. T.: Mi, Nánay István, Hetényi Pál, Jordán Tamás, Halász Péter 1969-ben testületileg elhagytuk az Egyetemi Színpadot.

R. J.: *Ennek mi volta az oka?*

F. T.: Ez egy hosszú történet⁷. Maradtak, akik lojálisak voltak.

R. J.: *Furcsa ellentmondás, hogy akkor kizárólag intézményes keretek között működtek a nem hivatásos színjátszók is.*

F. T.: A falusi- és egyéb amatőr színjátszók szép számmal működtek akkoriban, ez jól dokumentált tény. Mezei Évával⁸ kezdődött el az efféle „kis formákkal” operáló vonalnak a lassú intézményesülése. De az Egyetemi Színpad az teljesen a maga útját járta, ez nem feltétlen amatőr, és nem is feltétlen független dolog volt, nem is kapcsolódott sehová, hanem önmaga lett azzá, amivé lett, a vezetőivel együtt: Surányi Ibolyával⁹, aki '56 után egy évvel létrehozta, és Petúr Istvánnal¹⁰, a Kulturális Titkárság vezetőjével működtetni kezdte a színpadot. Én hatvanban kerültem a Pártos Géza¹¹ vezette Egyetemi Színjátszó Csoporthoz. Egy évig működtünk így, és néhányan elhatároztuk, hogy szólunk Petúrnak, próbáljunk meg továbblépni. Akkor még az egyetemeken nem lehetett színházat csinálni. Petúr egy akkor végzős főiskolást, Ruszt Józsefet hívta meg, aki az előtte való évben a Klasszika Filológia Tanszéken megrendezte Menandrosz *Düszkoloszt*,¹² és Dobai



A Mezei Éváról szóló könyv borítója (Alexandra 2008)

⁶ Nikosz Kazanzakis: *Akinek meg kell halnia* (Pass Lajos átiratában), Pinceszínház, 1971.

⁷ Erről bővebben lásd: Nánay István: *Profán szentély, színpad a kápolnában*, Alexandra Kiadó, Pécs, 2007.

⁸ Mezei Éva: színpadvezető, rendező, színházpedagógus, szinkronrendező (1929–1986)

⁹ Surányi Ibolya: előadóművész, irodalmi műsorok szerkesztője. Legjelentősebb tette azonban az Egyetemi Színpad kitalálása volt, 1957-ben. Ennek az intézménynek lett aztán 17 évre irodalmi vezetője. Ő kérte fel Latinovits Zoltánt, hogy mondjon Adyt; nála mutatta be Mensáros László *A XX. század* című legendás estjét; Ascher Oszkár, Jancsó Adrienn, Egressy István léptek fel a műsoraiban; ő mutatta be a fiatal Sebő Ferencet Berek Katalinnak, és ebből a találkozásból lett közös József Attila-estjük; a hatvanas években a fiatal generációból nála léptek rendszeresen színpadra Fodor Tamás, Márai Enikő, Solyom Katalin.

¹⁰ Petúr István: az Egyetemi Színpad igazgatója 1958-tól 1969-ig.

¹¹ Pártos Géza: rendező, tanár (1917–2003)

¹² *Düszkolosz avagy az Embergyűlölő*, Egyetemi Színpad, 1961.

Vilmost¹³, aki Pécsen volt rendező. Ők ketten lettek felfelkérve 1961-ben, hogy hozzák létre az Universitas Együtttest. És ennek a '69-ben tetőzött „szabadsággharcunknak” éppen az volt a lényege, hogyan szerezte meg az önállóságát '61-től kezdődően, lassan-lassan az egész intézmény.

R. J.: *De az Egyetemi Színpad valahogy mégis csak hivatalos színháznak számított.*

F. T.: '61 fordulópontot jelentett. '58-tól lehetett ott tartani irodalmi esteket, esetleg sztereó hanglemez-bemutatókat, mást nem. '61 után meg már szinte bérletrendszerben folytak az előadások. Ahogy a későbbi Szkéné, színházszerűen működött ez is. Egy jóváhagyott műsorpolitikával rendelkező színházzá vált, költségvetése a hallgatónként biztosított húsz forintos támogatásra épült. A Kulturális Titkárságot mi „igazgatóságként” emlegettük, az egyetem sohasem ismerte el azt, hogy ez egy igazgatóság, és hogy ez egy színház, népművelési térnek szeretne volna tekinteni, mely az egyetemisták részére szolgáltatást nyújt. Hivatalosan is sok mindent csináltam ott. Ruszt közben Debrecenben is lekötötte magát, tehát éjjel-nappal utazott, ezért adta át nekem utolsó évben az Universitas vezetését. Munkakönyves vezetője voltam, mintegy a Ruszt földi helytartójaként. Most én utaztam hozzá Debrecenbe, megkaptam az instrukciókat, de azért viszonylag nagy önállóságom volt.

R. J.: *Rendeztél is?*

F. T.: Irodalmi esteket, köztes műsorokat. Az első színházi rendezésem – egy amolyan grotowskiáda – Vágó Péter *Rámpa* című írása alapján készült 1967-ben.

R. J.: Láttál Grotowski-előadást?

F. T.: Én nem, ők – mármint a színészek – láttak. Halász Péter Ruszt megrendelésére írt is egy darabot, *A pokol nyolcadik körét* a Pilinszky-mű alapján¹⁴. Magán, filmen találkoztam Grotowskival, Cieślaknak a „nevetős-szenvedős” monológját többször is meghallgattam *Az állhatatos hercegből*¹⁵. Úgy gondoltam hát, hogy a Ruszt után én is csinálok egy ilyen előadást, egy fizikai színházat. Persze, én már '63-tól kezdődően minden nyáron rendezőként (játékmesterként) is működtem, először Mezei Éva asszisztenseként, aztán egyre inkább önállóan. Ezek amolyan nyári turnék voltak, kabaré-műsorok, irodalmi kabarék. Ionesco-t játszottunk például.

R. J.: *Az tiltva volt, nem?*

F. T.: Igen, de azért lehetett látni kabaré-műsorban. Mindig úgy volt, hogy a különböző számok között zenekarok léptek fel: Benkó Dixieland, Omega, Sirius... Ezek voltak a kísérő zenekaraink.

R. J.: *Ezeket a korban monopol státusszal bíró ORI (Országos Rendező Iroda) szervezte?*

¹³ Dobai Vilmos: rendező (1928–2012)

¹⁴ A Pilinszky János KZ-oratóriuma alapján készült mű eredeti szövege – Katona Imre adományaként – teljes terjedelmében megjelent a Szcenárium 2014. februári számában (a szerk.).

¹⁵ Calderon: *Az állhatatos herceg*, Laboratórium Színház, r: J. Grotowski, 1965.

F. T.: Nem, 31 forintosapidíjjal honorált turnék voltak ezek. Nem kaphattunk gázsit, földön aludtunk, Benkó például egy fél matracon, a trombitás meg néha a bögőtokban. Később oda fejlődött a dolog, hogy kempingben alhattunk.

R. J.: *Hogyhogy nem kaptatok semmilyen gázsit? Az emberek jegyet vettek rátok, ti meg egy fillért sem kaptatok. Ki szervezte a fellépéseket?*

F. T.: Az Egyetemi Színpad, illetve gyakorlatilag én. Ezek a Titkárság külső rendezvényei voltak.

R. J.: *A mesterség-tanulás szempontjából azért ez elég sokat hozott neked a konyhára.*

F. T.: Tegyük hozzá, hogy '63-tól nekem már egyéni működési engedélyem volt. Komoly főszerepeket is játszottam már ebben az időben az Egyetemi Színpadon. Ott nem volt olyan megkülönböztetés, hogy amatőr, meg nem amatőr.

R. J.: *Amit a Szkénében én mint művészeti vezető a hetvenes évek végén tűztem ki célul, hogy átjárókat nyissak a hivatásos és nem hivatásos színház világa között, az számotokra az Egyetemi Színpadon már jóval korábban természetes volt.*

F. T.: Ez a fajta nyitás a két világ között a Surányi Ibolya-féle előadóesteken kezdődött, ahol a korabeli Magyarország szellemi elitje tartott bevezetőt, mint például Áprily Lajos, Németh László, Hegedűs Géza, Elbert János; és Horváth Ferenc, Ascher Oszkár, Ladányi Ferenc, Major Tamás lépett fel. Egy idő után én is rendeztem ilyen és hasonló rendezvényeket, vagy ügyelőként a színpadi körülményeket biztosítottam számukra. Voltak tematikus estek már a hatvanas évek elején. Például József Attila-est öt részben, amiben én voltam József Attila. Végigvittem az életét. Később jött Latinovits. Aztán osztottunk: amiben benne volt Latinovits, azt időnként „rendeztem” én, ő meg engem bevett az általa rendezett estekbe.

R. J.: *Te tulajdonképpen együtt dolgozhattál az akkori magyar szellemi elit legkiválóbbjaival, éspedig természetes módon. Tehát te nem úgy és olyan módon kerültél be a profi világba, ahogy Paál István, Ács János, vagy később Árkosi Árpád, akiket, szerintem, azzal a hátsó szándékkal is alkalmaztak kőszínházakban vagy vettek fel a főiskolára, hogy ellenőrizhető intézményes keretek között alkossanak. Aztán még lett egy-két nagy dobásuk, hiszen kiváló, tehetséges mesteremberek is voltak. Az egy más kérdés, hogy melyikük miként tudta vagy nem tudta megőrizni magát ebben a másik színházi világban. Változatos történetek ezek, és többnyire rosszul végződők.*

F. T.: Én '64-ben már a József Attila Színházban játszottam. Mert filmekben láttak a rendezők, hívtak oda mint friss embert. Én egy amolyan „nyílt-tekintetű”, jól beszélő-mozgó amatőr voltam, oda kerültem, és három évig ott játszottam, bár első évben még egyetemistaként.

R. J.: *Tehát te nem „átléptél” a kőszínházi világba, hanem ezt a kétlakiságot élted már a pályád kezdete óta. Vagyis az átjárhatóság nálad személy szerint is megvalósult, ráadásul a magyar filmesek is hamar felfigyeltek rád.*

F. T.: Már húszéves koromban játszottam a Plautus-féle *Amphitruo*-ban¹⁶, az egyik legjobb szerepet, Sosiát, többek között Szakáts Miklós, Ráday Imre és Mézáros Ági társaságában. Ezt Szombathelyen mutattuk be, felvette a tévé. Ezután egy másik Plautus-darabot, a *Szamárvásárt* játszottuk. Én akkor egyszerre csináltam ezt is, azt is, de ez azért mind az Egyetemi Színpadhoz kötődött, annak égisze alatt történt. Még ez előtt Huszár Klára, Devecseri Gábor felesége rendezett egy előadást *Odüsszeusz szerelmei*¹⁷ címmel. Akkoriban lett ismert Devecseri antik dömpingje, gyakorlatilag újrarendítette az egész antik irodalmat. Ebben a darabban Odüsszeuszt Gábor Miklós játszotta, az összes nőt pedig Ruttkai Éva. Ehhez keresett a rendező egy olyan kórust, mely a darab kis szerepeit játszotta. Hárman-négyen csináltuk ezt az Universitasból. Ettől kezdve minden „Devecseri ügyben” benne voltam. Gyakorlatilag ott tanultam meg beszélni, ismertem meg az időmértékes verset, a ritmikusságát, a zeneiségét. Ez egy előzmény a későbbiekhez. De ez nem a te témád.

R. J.: *Nagyon is az! Pontosan az érdekel, hogy valaki hogyan lép be és marad bent a profi világban úgy, hogy nem a megszokott úton érkezik.*

F. T.: Ezek hároméves periódusok voltak. '64-től '67-ig virtuális tag voltam a József Attila Színházban, mondták, meg kell várnom, míg valaki meghal, mert akkor majd szerződtenek. De gyakorlatilag ott is főszerepeket játszottam, vagy inkább úgy mondanám, kiemelt epizódokat.

R. J.: *És ez nem volt szokatlan a számodra. Hiszen a kőszínház teljesen másként működött, mint mondjuk az Egyetemi Színpad, ami – te mondtad – a szabadságharc terépe volt már a hatvanas években.*

F. T.: Az Egyetemi Színpad mint képződmény egyedülálló, minta és versenytárs nélkül való, egészen különleges hely volt. Olyan gyűjtőhely, ahol premier előtt vetítették a Jancsó-filmeket, a mozikba nem kerülő Balázs Béla Stúdió filmjeit, lengyel filmeket.

R. J.: *Apám is ott mutatta be első pantomim előadását '63-ban.*

F. T.: A „Színpadnak” nagyon széles repertoárja volt. Minden egyes előadás általában kétszer ment, és ezer embert ért el. Tudom, mert a jegyügyekbe is sokáig belekotnyeskedtem. Tehát hatvannégytől úgy voltam a József Attila Színházban, hogy közben az Universitas tagja is voltam. Már ameddig lehetett ezt bírni. '67-ben aztán váltottam, mert azt mondtam, hogy ebből így nem lesz semmi.

R. J.: *A József Attila akkor sem volt egy élvonalbeli színház.*

F. T.: De igen! Azért mentem oda, mert Kazán Istvánt nevezték ki főrendezőnek, aki egy művészsínházat kezdett ott csinálni. Ott volt akkor Darvas Iván, vele is játszottam Anouilh *Beckettjében*. Aztán még jó pár előadásban. Voltak persze vígjátékok is, de színvonalas vígjátékok! Egyszer csak véget ért, mert az úgynevezett családi színház, a szórakoztató program legyűrte a Kazánt is. Gobbi Hil-

¹⁶ Plautus: *Amphitruo*, Hercules nemzésének és születésének vígjátéka.

¹⁷ Devecseri Gábor: *Odüsszeusz szerelmei*, Budavári Palota Királypince, r: Huszár Klára, 1973.

dával is játszottam. Hildával különösen nagy barátságban voltunk, lakást szerzett nekem, segített mindenben. Esténként meg szinkronizáltam. Oda hordták a színészeknek esténként a diszpót motorral, és másnap reggel mentem a Pannónia Filmstúdióba. '67-ben, mikor a József Attilából eljöttem, a Pannónia Filmstúdió akkor alakult színésztársulatába szerződtetett. Ott aztán több száz főszerepet játszottam. Szinte az egész olasz, francia új hullámot végig szinkronizáltam. Aztán '69-ben, amikor az Egyetemi Színpadon megvolt a puccs azok után, hogy Rózsa Zoltán került Petúr helyébe, és engedve az akkori egyetemi kulturális bizottság intencióinak, egy olyan egyetemi diákszínházat akart csinálni belőle, amin mi már réges-régen túlvoltunk. Rózsát arra próbáltuk rábeszélni, én is, de nagyon sokan mások is, például Gáspár Zsuzsa is (aki a művészeti titkár volt), hogy szigorú műsornaptár-egyeztetésre épüljön, igazi színház legyünk. '64 óta hordtam a próbatáblákat a József Attila Színházból (csak átragasztottuk), és mondtam, ilyennek kell lenni egy próbatáblának. Fegyelmi bizottságot alapítottunk, talán (ha jól emlékszem) Jordánt is megbüntettük, mert a *Piszkos Fred* előadása alatt megivott egy sört. Aztán a professzionális színházzá válás kísérlete elbukott. Végül el kellett jönnünk. Én az akkori Irodalmi Színpadra (ma Radnóti Színház – R. J.) szerződtem. Hetvenegyig rendes szerződéssel játszottam ott. És ekkoriban jött az Orfeo. S ahogy ez nálam általában lenni szokott, felmondtam. Ha valami nem tetszett nekem, akkor fogtam magam, és fölmondtam, kikértem a munkakönyvemet. Szendrő Ferencnél¹⁸ az nem tetszett, hogy csúnyán, megalázó módon beszélt a színészekkel, ezt kikértem magamnak, és azt mondtam, hogy tessék rendesen viselkedni. De hát vegyem tudomásul, hogy mi az én helyzetem itten. Mondom, az az én helyzetem, hogy itt a munkakönyvem. Tessék aláírni és visszaadni, de azonnal, azonnali hatállyal. És eljöttem. Ott voltam állás nélkül. Petúr István odakerült a Rádióhoz az Egyetemi Színpad után, és hívott. Miután én már mindent kitanultam a Pannóniában, és rendeztem a Pinceszínházban is, amikor Mezei Éva és Keleti Pista vezették. Tehát el akartam menni a Rádióhoz. Megvoltak az előzetes orvosi vizsgálatok is, kitűzték az első adásrendezésem, és persze az utolsó pillanatban azt mondták, hogy nem.

R. J.: *Akkor már tiltó listán voltál?*

F. T.: Persze, már réges-régen. Mint az ellenzéki költők előadóművésze. Az ellenzéki költőség nem is a baloldalt, nem is a new leftet jelentette.

R. J.: *Szavaidból úgy veszem ki, hogy te mindig előre dolgoztál, alapoztál, hogy ne érszen készületlenül, ha váltani kell.*

F. T.: Kezdtem összegyűjteni az „én költőimet”. Volt öt költő, Pass Lajos, Martin Endre, Halmos Ferenc, Sipos Áron, Baka Pista, akikkel egy irodalmi folyóirat-szerűségeen dolgoztunk együtt. Az ő verseiket mondtam, de mögöttem már az orfeósok mozogtak. Az Egyetemi Színpadtól való kilépésem után szerkesztettem és rendeztem a Pinceszínház fölött működő Kosztolányi Művelődési Házban egy irodalmi soroza-

¹⁸ Szendrő Ferenc: színházigazgató, rendező, az Irodalmi Színpad alapító igazgatója 1957-től 1972-ig.

tot, amit aztán a rendőrség leállított. Ez persze közvetett módon történt, úgy, hogy a Ház nem engedte. Működött a „telefon-vezérlés”! ’71-ben aztán egy alkalomra viszszaemtem az Egyetemi Színpadhoz, Surányi Ibolyához: egy önálló estre készültem ott egy sorozat keretében. Ez volt a Fiala Előadóművészek Fesztiválja. Ebben Margitai Ági, Kézdy Gyuri is szerepelt, és még sokan mások. Miközben mindenki estje rendben lement, az enyémet le akarták állítani. Ragaszkodtak hozzá, hogy átszerkeszsem. Hosszas huzakodás után, a budapesti pártbizottság és a Gyorskocsi utcai „elhárítás” nyomására végül is három verset engedtem kihúzni, és így elhalasztva, ’71 decemberében be lehetett mutatni ezt az estet. De ebben az estben szerepeltek már „háttérként” az Orfeo tagjai, zenészei, vetítettük Malgot és Kiss Mihály szobrait és fotóit. A színpadon persze élőben én álltam egyedül. A kortársaim bemutatását mindenképpen fontosnak tartottam korábban is, amikor *Nullszéria* címmel indítottam egy sorozatot fiatal írók, zenészek (például Sárly László, Vidovszky László), képzőművészek bemutatására. Párhuzamosan csináltam mindent.

R. J.: *Hogy tudtál Malgottal kijönni?*

F. T.: Teljesen rendben voltunk egymással. Világos munkamegosztás működött köztünk. Miután elkészítettük az *Orfeo szereleme* hangfelvételét, azt mondtam, hogy bármiben segítsek nekik. (Csak a segítségemet ajánlottam fel, az egy más kérdés, hogy ez a politikában is így volt: én mindig csak segíteni akartam.) Ő akkor azt mondta, hogy van nekünk egy irodalmi színpadunk az Orfeón belül, de nagyon gyenge lábakon áll. Tizennyolc-tizenkilenc éves gyerekek voltak ott, például Angelus Iván és a többiek. Csináltak egy Brecht-estet, amit én rossznak találtam, mondtam, ezen nem nagyon lehet javítani, de majd csinálunk egy másikat. Így született meg az *Etoile*¹⁹.

R. J.: *Mikor és hogyan lett mindebből a Stúdió K?*

F. T.: ’74 márciusában volt egy nagy Orfeo-összejeövetel, egy megnézés utáni plénum, ahol Brecht *Nevelő úr*²⁰ című darabjával kapcsolatosan egy komoly esztétikai, politikai, filozófiai vita bontakozott ki.

R. J.: *Akkor már az Orfeo politikai ügyén is túl voltatok.*

F. T.: Nem így nevezném ezt. Politika az ma létezik csak. Az az ügy hatalmi ügy volt. Mi sem politikai csoport voltunk a szó mai értelmében. Egy olyan szemléletet képviseltünk, melyet nem volt kihez-mihez kötni. Ezt a szemléletet java-részt ma is osztom.

R. J.: *Én az ellenetek irányuló kampányra gondoltam az előbb.*

F. T.: A rendőrségi vizsgálaton túl voltunk. A Magyar Ifjúság-botrányon túl voltunk. Az ’72-ben volt. A szolidaritás működött akkor. Ekkor már az újpesti Duna Művelődési Házban dolgoztunk közösen, az egyik teremben Malgot, a másikban mi. Végül ’74-ben véglegesen kettévált a két csoport. Júniusban bejelentettem az Orfeo Stúdió megszűnését a balatonfüredi színjátszó tanácskozáson.

¹⁹ Az Orfeo Stúdió Etoile – J. Semprun: *A háborúnak vége* című műve alapján 1971 novemberében készült előadása.

²⁰ B. Brecht: *Nevelő úr*, *Orfeo Stúdió/Stúdió K*, 1973.

R. J.: *Mi vitt rá erre a lépésre?*

F. T.: A társulat: főleg Székely B. Miklós (Laca) és Gaál Erzsi (aki sosem volt egy politikai alkat, de mindent magáévá tett, mint minden színész, aki hisz valamiben), főleg ők voltak, akik az önállósulást szerették volna meglépni. Erzsit a Pinceszínházból vittem az akkori Orfeo-ba, korábban Köllő Miklós pantomim együttesében láttam. Lukáts Andor is a Pincében volt kezdetben, talán kellekes vagy asszisztens.

R. J.: *Úgy tudom, Keleti István színésze volt.*

F. T.: Én mondtam neki, hogy menjen föl a színpadra, de ő akkor még nem nagyon akart. De igen, mondtam, te játszani fogsz! Hoztam őt, Popov Istvánt is.

R. J.: *És az Orfeóból kiket hívtál?*

F. T.: Egy-két embert. Castingot csináltam '71-ben, hosszú castingot. Malgot is ajánlgattam embereket, főként az Orfeo nézői, barátai közül. Oszkay Csabát, aki fotós volt, Lacát (mert akkor Székely B. Miklóst Laca Bélának hívták), Forgách Andrást, Szőke Szabolcsot. Szóval a szakítás után, '74-ben nem volt semmilyen lehetőségünk, csak névlegesen létezett a Stúdió K. Kísérleteztünk. Munkacsoportokban önképzést indítottam. Itt a házban folyt mindez, odafönt, ahol most Ilona műhelye van.

R. J.: *Tanárok is jöttek?*

F. T.: Solténszky-nél olvastam, hogy ő állítólag itt volt. Elképzelhető, hogy hívtam. Én nagyon sok embert hívtam, Montágh Imrét például, Vekerdi Tamást. '74-ben, miután elszakadtunk az Orfeo Bábcsoporttól, létrehoztunk egy úgynevezett konföderációt. Úgy hittem, hogy nem érdemes egyedül csinálni, legyünk ebben benne többen: Paál Isti, Bucz Hunor, Bagossy Laci, Lengyel Pali, Magos Gyuri, mi, és még a Rajk-féle társaság, amely Kovács István Stúdió²¹ néven működött. Így kezdtünk közös programokat csinálni. De nehezen ment, hogy vidékről – Szegedről, Mágocsról, Miskolcra – idejöjjenek az emberek. Ezek amolyan továbbképzés jellegű események voltak, miközben egészen különleges emberekkel ismerkedtünk meg. (Fodor kimegy, hogy átvegye az elkészült fűtést).

R. J.: *Volt egy időszak, amikor a legjobb amatőr együtteseket – akkoriban még így hívták őket – elkezdték társulatilag behívni a kőszínházakba. Például a '77-ben induló Népszínházba²² Malgotékat, akik aztán később, Jancsó Miklós igazgatóságának ide-*



Gaál Erzsi (háttal) a Woyzeckben, 1977 (forrás: studiokszinhaz.hu)

²¹ Kovács István Stúdió: performance/akció színházi csoport (1971–1976). Tagjai többek között: Rajk László, Najmányi László, Hajas Tibor.

²² A Népszínház az Állami Déryné Színház és a 25. Színház összevonása révén alakult meg 1977-ben, Gyurkó László igazgatásával.

jén²³ Kecskemétre szerződtek. Ti pedig Szolnokra kerültek testületileg úgy, hogy Tamás ott rendező volt, később, Schwajda György igazgatóságának idején főrendező²⁴ lett. Ha jól emlékszem, úgy szólt a meghívás, hogy a Stúdió K – a napi rendes színházi kötelezettségek teljesítése mellett – lehetőséget kap egy-egy önálló produkció bemutatására. Mi lett ebből a színházi hétköznapiokban?

N. I.: Ebből nem sok minden valósult meg, mert végül is beszippantotta a színház a társulatot. Mindenki folyton játszott, Tamás is sokat rendezett. Bár azért született még egy-két előadás itt is, főként nyáron, amikor Tamás éppen ráért.

R. J.: Igazából a kőszínház nem tudott integrálni sem titeket, sem más együtteseket. Gondolok itt Lengyel Pál Manézs Színházának tagjaira, akik vele együtt Kaposvárra szerződtek a hetvenes években, vagy épp Malgotékra.

N. I.: Mi Szolnokra '86 nyarán mentünk le, és számoltuk fel az itteni háztartásunkat, már úgy értem, a kecskéket, meg a nyulakat.

R. J.: Tehát nem lehetett már együtt tartani a társulatot. Bár sok jó szerepet kaptak ott a színészeitek, de társulatként alig tudtatok külön is dolgozni. Te hogy élted meg ezt az időszakot?

N. I.: Az elején ez mindenképpen érdekes volt, meg problémás is.

R. J.: Miért?

N. I.: Amikor bekerültem a Stúdió K-ba és megszűntem bábszínésznek lenni, akkor ez bennem nagy hiányérzetet okozott. Mégiscsak egy csapatban működtem, amit nagyon szerettem. Mint jelmeztervező tudtam hasznossá tenni magam, színészként nem, bár Tamás próbálkozott velem néhányszor, de nem igazán váltam be. Viszont nagyon szívesen dolgoztam a Stúdió K látványtervezőjeként. Szolnokra is tervezőként szerződtem. Megszoktam itt az amatőr világban, hogy mindent én csinálok: bevásárolok, ócskapiacokra járok, aztán itthon, itt a kertben festek. Szabad tűz fölött pancsolok, színezem az anyagokat. Saját készítésű jelmezeink voltak, kézműves módon készültek. A kezem nyoma ott volt mindenben, ami az előadásban megjelent kosztümként, kellékként, díszletként. És nagyon nehezen ment az átállás Szolnokon. Bekerültem egy kőszínházba hivatalos tervezőként. Ott volt több műhely is. Vigyázzba álltak előttem a varrónők. Nagyon furcsa volt. Mindent helyettem akartak megcsinálni, és nem úgy, ahogy én szerettem volna. Megdöbbsen azon a pazarlásán, amit én magam addig sosem csináltam. Nem számított, hogy milyen áron vesz meg az ember egy anyagot. Mondjuk, vettem valamelyik fontos szerephez egy jó fajta bársonyt, és akkor varrógéppel szegték föl az alját. Nekem ez elképesztő volt! Varrógéppel egy bársonyon végigmenni! Az látszik! Azt mondták, hogy az nem látszik, mert hát a színpad messze van a nézőktől.

R. J.: Bárhol is találkozom a munkáiddal, legyen az akár báb, ruha, vagy egy enteriőr, mindig otthonosságot sugároznak, készítőjük invitálását, azt, hogy minden egyes apróságnak története van, lelki kéznyomokat hordoznak.

²³ Jancsó Miklós, Hernádi Gyula és Gyurkó László 1983-tól 1985-ig irányította a Kecskeméti Katona József Színházat.

²⁴ Fodor Tamás 1986-tól 1994-ig állt szerződésben a Szolnoki Szigligeti Színházzal.

N. I.: Szeretetből készítek mindent.

R. J.: *Ez ment nehezen egy színház-üzemben.*

N. I.: Legalábbis az elején. Aztán néha sikerült rávennem egy-két jó fejet, hogy valami mást szeretnék kezdeni a jelmeztárból hozott ruhával, és akkor levontunk a mosókonyhába mártogatni, gyűrögetni. De ezek kivételes esetek voltak. Később inkább én alkalmazkodtam az ottani szokásokhoz, tehát végül belefáradtam ebbe a dologba, és azt mondtam, jó, akkor a műhelyekre bízom magam.

R. J.: *Nem szereted a vadonatúj dolgokat. Nem szereted, ha azt érzik a nézők, hogy ezt az anyagot, ruhát, tárgyat még senki nem használta.*

N. I.: A megéltég, a hasznátság, az élet, a por, ami benne van, ezek hozzátartoznak a dolgaimhoz. Ez Szolnokon nekem hiányzott, egy darabig küzdöttem is érte. Azt hiszem, nem is értették, hogy mit akarok. Azért előfordult, hogy megküzdöttem a magam igazáért. Voltak olyan darabok, amikor azt mondtam, ha jól megrajzolom, átbeszélem a szabóműhellyel, akkor ez rendben lesz. Amikor például Taub Jánossal a Garcia-Marquez *Száz év magányát*²⁵ csináltam, visszatérhettem ehhez a régi módszeremhez, pedig az már eléggé a szolnoki évek vége felé volt.

R. J.: *'94-ben jöttetek el. Hogyan élte meg ezt a társulat? (Fodor visszatér)*

F. T.: A mi szolnoki történetünk azzal indult, hogy Schwajda egy új társulatot akart építeni. Ekkor Csizmadia Tibor volt ott a főrendező²⁶, Éry-Kovács András²⁷ és Zoltán Gábor²⁸ voltak a beosztott rendezők. Amikor Schwajdát másodszorra is kinevezték igazgatónak²⁹, azt mondta, hogy szeretne egy saját társulatot összehozni, méghozzá fiatal emberekkel. Ott az előző szezonban, 1985-ben Szikora János rendezett egy *Csongor és Tündét* Eszenyivel és Bal Józseffel. Azt mondta, legyen a Szikora az egyik, Ács Jani a másik, maradjon a Csizmadia, és jöjjenek oda én. Egy négyes team dolgozzon, ő az igazgató, és csináljunk egy fiatal, progresszív színházat. Minden lehetőség megvolt erre. Én nem megyek sehová, mondtam neki, én nem tudom otthagyni a Stúdió K-t. „Hát akkor hozd le a Stúdió K-t!” – ez volt az ajánlata. Na, ilyen ajánlatot még nem kaptam! És mit fogunk csinálni? – kérdeztem. Megmarad az önállóságotok, minden évadban csinálhattok egy közös produkciót, erre kapsz pénzt is. A társulat meg nem hal éhen, majd játszanak a darabokban – válaszolta ő.

R. J.: *Ez már a második generációs stáb volt?*

F. T.: Heten vagy nyolcan mentünk le. Ez a társaság szinte végig ott maradt. '86-ban én már előre lementem, elkezdtem rendelkezni Csáth Géza darabját, *A Janikát*³⁰. Ilona csinálta a képzőművészeti részét (Antal Csaba díszlettervezővel együtt).

²⁵ Szolnoki Szigligeti Színház, főszerepben Törőcsik Mari (1990).

²⁶ Csizmadia Tibor: 1982-1988-ig a Szolnoki Szigligeti Színház rendezője, 1985-től főrendezője.

²⁷ Éry-Kovács András: 1983-1988-ig a Szolnoki Szigligeti Színház rendezője.

²⁸ Zoltán Gábor: író-rendező, 1985/86-ban a Szolnoki Szigligeti Színház rendezője.

²⁹ Schwajda György 1978-ban három hónapig, majd 1985 őszétől 1992 tavaszáig, később 1995 februárjától 2000 szeptemberéig vezette a Szolnoki Szigligeti Színházat.

³⁰ Csáth Géza: *A Janika*, Szolnoki Szigligeti Színház, 1986.

Nagy siker volt. Utána már sorban jöttek az előadásaim, és a társulattal készítettek is jöttek volna, csak hogy a színészek egy idő után már szinte egyeztethetetlenek voltak, mert az egyik az egyik produkcióban játszott, a másik egy másikban. Azért még mindig létrehoztunk közös előadásokat, az *Őszereseket*³¹ például, Szilágyi Andor darabját, a *Szűz tűz tojást* (1990), sőt mentünk a Szigligeti Színház kötelékében az *Elektrával* (1986) Giessenbe, Nyugat-Berlinbe. Tulajdonképpen producerként viselkedett Schwajda a Stúdió K vonatkozásában. Amit szerényen kértem, azt megadta. És ez az út járhatónak bizonyult. De ő elment a Művész Színházba, én még ott maradtam. Spiró Györgyöt még együtt választottuk ki utódnak. A társulat fellázadt Spiró ellen, és én a társulat mellé álltam. Így történt az egész. '93-ban mi befejeztük ott az együttműködést. '94-ben újrakezdtük a Stúdió K-t.

R. J.: *Innentől kezdve a társulat tagjai több helyről kerültek be, illetve játszottak más formációkban is.*

F. T.: Igen, például a Szkénében láttam, és onnan hívtam Diót (Dióssi Gábor), Deák Varga Ritát a Gaál Erzszi csoportjából³². Azért jártam Kazincbarcikára³³, ahogy Ascher is azért járt, hogy meglásson, kiválasszon tehetségeket. Nagyon fontos, hogy különböző tehetségekből építkezzünk. Így történt ez a mi időnkben is. Innentől kezdve már egy természetes fluktuáció működött.

R. J.: *Te azon ritka, rendszeren kívül is, belül is létező színházi ember vagy számomra, aki mindig képes volt újraformálni maga körül a világot, a szűkebbet is, meg a tágabbat is.*

F. T.: A világ formált engem.

R. J.: *Ez azért nem egészen igaz. Nagyon sokan tekintenek téged mesterüknek. Ott van veled Ilona, meg Tamási Zoltán is a maga ambivalens viszonyulásával hozzád, a mesteréhez.*

F. T.: Zoli nagyon aranyos, együtt játszunk mostanában a Szkénében, meg a Tóth Jocóval³⁴ is.

R. J.: *Akárhogy is vesszük, ezek a színészek a te tanítványaid, akik sokszor megtagadják mesterüket, vagy berzenkednek ellene. Eltávolodnak tőle, majd visszatérnek hozzá.*

F. T.: Sokan visszacsatlakoztak a régiiek közül. Például Kapa (Mucsi Zoltán), aki beugrott néhány Stúdió K előadásba, vagy Halmágyi Sándor a legrégebbiek



Bajcsay Mária Perticsné szerepében a Szolnoki Szigligeti Színház *Janika* című előadásában, 1986, r: Fodor Tamás (fotó: Sipos Géza, forrás: szinhaz.net)

³¹ Zalán Tibor: *Őszeresek* (ősbemutató) Fővárosi Gázművek Művelődési Háza, Aquincum, 1987.

³² Gödöllői Amatőrszínész Stúdió (1980–1985)

³³ Ifj. Horváth István Nemzetközi Színjátszó Fesztivál (1972–2010)

³⁴ Vádlí Társulat Szikszai Rémusz vezetésével (Bulgakov: *Képmutatók cselszövése*, Székely János: *Caligula helytartója*, Foster: *I. Erzsébet*).

közül. Ezek nagyon érdekes újratálalkozások. Így voltam én Ruszttal is. Bár nem igazán szerettem azt a spirituális színházat, amit ő csinált, mégis a mesteremnek tekintem őt.

R. J.: Létezik egy olyan, több generációs köre a magyar színészeknek, akik számára te mérce voltál és vagy szakmai és etikai értelemben is. Közös vonásuk, hogy szabad, öntörvényű emberek. Amikor Eugenio Barba ez év tavaszán itt járt a Nemzetiben a Hamu és gyémánt országa című könyvének bemutatója alkalmából, színészei vonatkozásában a mindhalálig tartó, kölcsönös hűségről beszélt³⁵, miközben tudatosan a saját pályájukra akarta és tudta is állítani őket.

F. T.: Mindenki a maga pályáján halad. Ez teljesen természetes.

R. J.: Te nézed ezeket az egykori színészeit?

F. T.: Most már nagyon kevés előadást nézek, de tudok róluk.

³⁵ Az Eugenio Barával és Julia Varley-val folytatott beszélgetés szerkesztett változatát „Minden generációnak újra ki kell találnia a színházat” címmel lásd a Szcenárium 2015. szeptemberi számában (a beszélgetés moderátora és fordítója: Regös János).

“We Represented an Unprecedented View”

(János Regös Talks to Tamás Fodor and Ilona Németh)

Tamás Fodor (b.1942), actor, director, leader of Stúdió K Színház (Studio K Theatre), and Ilona Németh (b. 1948), puppetry artist, set and costume designer, answer the questions of János Regös, former artistic director of Szkéné Színház (Szkéné Theatre), remembering the creation and oppositional motivation of Orfeo-csoport (Orfeo group), one of the earliest and most vigorous workshops of the independent theatre movement in Hungary, which brought together several art forms (fine arts, music, puppetry, photography), from the end of the 1960s till the formation of Stúdió K. The latter made emblematic productions (*Woyzeck*, *The*

Balcony, *Leonce and Lena*, etc.) which were significant at an international level as well at the end of the '70s and the beginning of the '80s. Through the career of Tamás Fodor, readers gain insight into the contradictory social and political mechanisms whereby the cultural leadership tried alternately to exclude and stifle, or integrate and consolidate the workshops and the most talented artists with an ambition to renew theatre.



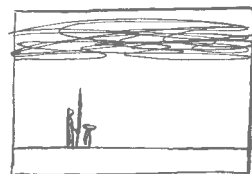


XV. PÉCSI
ORSZÁGOS
SZÍNHÁZI
TALÁLKOZÓ

2015. június 4-13.



KESERÜ KATALIN



POSzT 2015

Az országos színházi találkozó a megelőző hírlapi csatározások ellenére nagyszerű élményt nyújtott a színházművészet kedvelőinek, híveinek. Hála a művészeknek, a szervezőknek s annak a nemzetfelfogásnak, melybe nyelvi alapon beletartoznak a nem magyarországi produkciók is. És természetesen az ország és a találkozó részei s résztvevői a nemzetiségi vagy más nyelvű társulatok, kulturális szervezetek is.¹ (Vajon azok, akiknek van anyaországuk, ott is részt vesznek hasonló találkozókon?) Mivel feladatom a zsűri tagjaként a versenyprogramhoz kötődött, észrevételeim is ezzel kapcsolatosak.

A nyelv kultúrát, közösséget alkotó és összetartó erő, de mivel a színházművészet nem csak nyelvi eszközökkel él, hanem a legeggyetemesebb és a lehető legösszetettebb kommunikációra képes, melynek bizonyosan a jelenlét, a jelenidejűség a leglényegesebb sajátossága és egyúttal a tétje is, ebből fakadóan a jelenlévő közönséggel való közösség megteremtése is feladata. Az idei POSzT zsűrijében, mely az épp lezárult évad több válogatáson is átment verseny-előadásait díjazta, ezt tartottam szem előtt, elsősorban a vizualitásra figyelve.² (Szerencsésnek tartanám, ha más színházi „háttérszakmák” képviselői is ott lennének a zsűriben a jövőben,³ hiszen előre nem tudható, hogy ezek közül épp melyik ha-

¹ Például a programban szerepelt roma fesztivál, felléptek a francia tagozatos pécsi gimnazisták színjátszói, volt nemzetiségi táncoktatás, etno-musical) előadás (*Somnakaj*, orosz irodalomismeret (Pécsi Orosz Központ), de sor került a Nemzetiségi Színházak Találkozójára is, melyen javarészt a kelet-közép-európai régió nemzetiségi problémái jelentek meg magyar és német nyelven.

² Utóbbi téren a zsűriben Nagy Viktória díszlet- és jelmeztervező volt a társam a színházi szakmából.

³ A 2015-ös zsűriben a két színész és két rendező mellett volt még dramaturg és zeneművész, továbbá működött és díjat adott egy három fős színész-zsűri is (három színészt díjazott), valamint az MMA nyitott díját is színész kapta.

tározza majd meg egy-egy előadás sikerét, művészi színvonalát. Mondandóm lényegéhez ez a kérdés is hozzátartozik; mert bár tudom, hogy a színész jelenléte mindennek előtt való, ezt a jelenlétét alapvetően a színházi „gépezet” többi eleméhez fűződő kapcsolata szavatolja.) Az összes szakmák egymást erősítő együttműködése ugyanis nélkülözhetetlen.

A „verseny vagy találkozó legyen-e a jövőben” kérdésével (és sok minden más-sal) nem foglalkozom, mert hiszen díjat mindkét fajta szemlén lehet adni.

Először röviden a díjakról:

A *legjobb előadás* díja természetesen magában foglalja a színházművészet minden összetevőjét, így ez egy nagydíj, s mindenben (vagy majd mindenben) a legjobbnak jár.

A *szakmai díjak* egy-egy „összetevőt” értékelnek: színészt (fő- és epizód szereplőt, férfit és nőt, pályakezdőt és érettet),⁴ látványt (dísztetet vagy színpadi teret és jelmezt, de fénytechnikát is), zenét (zeneszerzőt, előadót vagy hangzásvilágot), dramaturgi munkát, koreográfiát. (Utóbbi jelenleg nem szerepel a POSzT listáján, de ez pótolható.) A (dráma)író legfeljebb különdíjat kaphat, hiszen nem minden esetben élő szerző műve az előadás alapja.⁵ A rendező munkájának megítélése viszont problematikus, mivel a mai gyakorlatban alapvetően a rendezőn múlik (a dráma- és színészválasztásától kezdve minden tényezőt és összehangolásukat beleértve), hogy az előadás milyen lesz. A legjobb előadás díja tehát neki szól. Értékelhető-e a munkája önmagában is? Például ha látszik egy nagyszerű rendezői szándék, de a megvalósítás annak alatta marad? (Ellenkező eset, amikor a rendezői koncepció szerény, de például a színészi alakítások sikerre viszik az előadást.) Ezért pontosabb meghatározást igényel – akár alkalmanként –, hogy a rendezői díj mire vonatkozik, mennyiben különbözik a legjobb előadás díjától.

A zsűri módszere:

1. Ha szakmánként kiemeli a kimagasló teljesítményeket, ezekből összetevődhet a „legjobb előadás” is.

2. Ha nem, akkor – végigpontosva minden előadást minden szempontból, szigorúan tartva egy rangsort – a legtöbb pontot kapott előadásé lehet a nagydíj; de szakmánként akár a többi díj is, ami a díjak értéke közti különbségtől vagy – ha ilyen nincs – a zsűri határozatától, illetve előzetes döntésétől függ.

A 2015-ös POSzT-on egyértelmű volt, hogy a legjobb előadás a Nemzeti Is-
ten ostroma című produkciója. Majd mindenben más, mint a többi. Aréna a já-

⁴ Megjegyzendő: a fő-, mellék- és epizód szerep pontosabb meghatározásra szorul. Utóbbi kettő ugyanis nem azonos. Ráadásul a főszereplő mellett – hacsak nem kizárólagos címszereplő is egyben – vele egyenrangú szerepkörök is léteznek (ezek lennének a mellékszerepek?), sőt, épp a 2015-ös POSzT szolgáltatott egy sorozat példát arra, hogy a főhős drámájának mozgóképa egy vele egyenrangú másik fél (Vitéz Mihályénak Petrosz, a Mesterének Woland, Bethlen Gáborának Báthory stb). Minek nevezzük tehát őt?

⁵ Ilyesmi történt az idén, amikor a magyarkanizsai Jel Színház Tolnai Ottó szövegeire készült *Wilhelm-dalok* című előadása különdíjat nyert.

téktér (Olekszandr Bilozub „díszlettervező”⁶ munkája), amit körülvesz a közönség, s noha hasonló volt Camus *Caligulájának* marosvásárhelyi színtere 2014 őszén, okkal felelevenítve a római *circus maximus* küzdőterét, az Attila-drámában ennek funkciója inkább emlékeztető: az Attila-kori „európai kultúrára” utal, és arra is, hogy a rettegett és barbárnak titulált hun fejedelem megállt Rómánál, nem pusztított a lehanyatlott birodalom szívében. Éppen ott, ahol embernek aligha számító – ma úgy mondanánk: „harmadik világbéli” – áldozatok halálküzdelseit nézte végig élvezettel a civilizált közönség!⁷ Róma megidézése tehát a civilizációk közti különbségeket is jelzi, sőt, szembeállítja őket egymással, megkérdőjelezve a megrögzött előítéleteket – például a politikai korrektség szemszögéből. (Érdeemes ugyanis megvizsgálni a „primitív” kultúrákkal kapcsolatban a 20. században bekövetkezett szemléletváltást: ma törzsi civilizációknak nevezzük őket. S vajon a népvándorlás-kori „barbárokat” minek nevezzük? És minek a hanyatló Róma felelőtlen szószátyárjait, összeesküvőit, méregkeverőit és hatalomféltőit? Akik ott zibonganak a játéktér közepén, s anélkül, hogy fizikai próbatételnek lennének ki téve, pusztán szavak révén is képesek befolyásolni a történelem menetét, vésszen hasonló módon ahhoz, ahogy napjaink „kommunikációja” folyik az információs társadalmakban.)

A küzdő- és játéktér azonosításának oka egy elementáris színház-felfogás, mely szándékosan mellőzi például a modern színpadtechnikát, hogy magának a színésznek kelljen mozgásba hoznia az elemeket, olykor a lelki-szellemi energiákat is testi-fizikaiként jelenítve meg. (Erre is szolgál a hatalmas, kerek, kézzel hajtható „malomkő” az aréna egyik végében: egy faalkotmány, mely ugyanakkor egy-egy esemény meg- vagy kiemelésére is alkalmas, külön tér. Aki idáig eljut, az valódi életpróbának van kitéve.)

A játéktér felső traktusából Attila nem *deus ex machina* érkezik. Jövetelét élő, közvetítő erők (sámánasszony és éneke) jelzik előre, és kísérik a harcosai fegyvereivel megtámogatott útján. A színházi „játékról” – színlelésről – ilyenfor-



„Malomkő asztal” és „világkerék” az arénával szemkötti játéktérben. *Isten ostroma*, Nemzeti Színház, 2014, r: Vidnyánszky Attila, díszlettervező Olekszandr Bilozub (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

⁶ Megfontolandó, minek nevezzük ezt a tevékenységet olyan esetekben, amikor esetleg egyetlen díszlet sincs a színen, mert maga a téralakítás a fontos, vagy amikor látványtervezésről sem beszélhetünk, mert nem célja az előadásnak.

⁷ A Colosseum hatalmas építményének falra vitt képét egy másként megoldhatatlan(?) kérdés indokolhatja: Attila, a Nagyúr látomásszerű, mindenesetre jól előkészített megjelenésének mikéntje, mely így emelt szinten történhet.

mán átkerül a hangsúly a színház valóságára; a játéktér nyilvános élet- és küzdőtérre válik.⁸

Nálunk még mindig szokatlan, hogy (Attila kivételével) minden szereplő végig jelen van a színen. A hagyományosan megkülönböztetett és elválasztott nézőtér első sora az övék, a többi a nézőké. Ennek folytán a néző a történetet jelenidejüként éli meg. Másrészt testközelből tapasztalhatja meg, mekkora a különbség a mindenkori szóbeszéd és a kézzel fogható valóság között. Ez Rideg Zsófia dramaturgnak is köszönhető, ugyanis az aréna mozgalmas jelenetek számára kijelölt középső részén az európai népek Attiláról terjesztett zavaros rémtörténeteit hallhatjuk. Ezek a korabeli idézetek felpörgetett tempóban, imamalomként hadarva érzékeltetik az Attilát egykor övező őrült félelmet, még mielőtt őt magát láthatnánk. E zsvaj, láрма, melyet csak tetéznek a korabeli vezető értelmiségiek vallási vitái (befolyásolva Mikolt gót hercegnőt is) éles ellentétben állnak a „kifutón” egyedül megjelenő Attila (valamint híve, Berik, gót herceg) erő és méltóságot sugárzó alakjával. Az előadásban



A. P. Csehov: *Meggyeskert*. Sepsiszentgyörgy, Tamási Áron Színház, 2014, r: Sardar Tagirovsky, dramaturg: László Beáta Lidia, díszlettervező: Bartha József (forrás: jatekter.ro)

ebből vezethető le az a „modern férfi–nő kapcsolat” is, melyet egykor a darab egyik fő erényének tartottak, feltehetően Bánffy Miklósnak a szerelem kétarcúságát, gyönyörteli és halálos voltát illetve egyéni és közösségi szerepét felfedő, 20. század eleji szerzői elgondolásának köszönhetően. Ez a rendezés a szerelem erejének e kettős értelemben enged utat, mint ami megfordíthatja akár a történelem kerekét is.⁹

Ha nem is ennyire, de a doboz-színház alaposan felforgatta a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház *Meggyeskert*-előadása is. Sardar Ta-

girovsky rendező és Bartha József díszlettervező együttes munkája éppolyan meghatározó az egész előadás tekintetében, mint az Attila-drámában Vidnyánszky Attiláé és Oleksandr Bilozubé. Egyikben egy történelmi lehetőség felvillanásának tanúi vagyunk, a másikban az otthon jelentőségét gondoltatja velünk végig a rendezés.

⁸ Ezt egy versenyen kívüli előadás, az Örkény Színház *Hamletje* is felveti úgy, hogy küzdőtér: mai stadionban játszódik. De a stilizálás és a konkrét politikai célzás elveszi ennek az erejét: előbbi szerint az önként vállalt alattvaló-tudat, a tömegpszichózis Claudius hatalmának záloga, de ennek nincs eleven bizonyítéka, az utóbbitól pedig azért tekintek most el, mert a színházművészet nem azonos a Kádár-kori magyar színházi gyakorlat kikacsintgató gyakorlatával.

⁹ A nászágy funkcióját is betöltő malomkerék vörös drapériájával kapcsolatban nem állhatom meg, hogy ne emlékeztessen az Attila-témájú 19. századi festészet forrására, Delacroix *Sardanapal halála* című festményére és annak érzéki textil-orgiájára.

Kezdetről aktív kapcsolatba kerül a színpad és a nézőtér, sőt, a technikai alépítmény is, amikor a szereplők mindezekről a helyekről tűnnek elő, majd bejátszák a nézőteret (ekkor a közönség az oldalsó járatokról, később a nézőtér felső részéből követheti az eseményeket), míg végül felszedik a színpad deszkáit, s a színészek bukdácsolása közepette lassan eltűnik a megidézett (csehovi) világ. A rendezők, látvány- vagy színpadtervezők mindkét esetben a jelenidejűséget hangsúlyozták az előadásban a színészek és a közönség közös terének vagy együtt változó tereinek létrehozásával, ami az utóbbi esetben elsősorban érzelmi jellegű kapcsolatra utal: kiváltója és tétje az otthon (szülőföld, haza) elhagyása, eladása. Ez ugyan látszólag csupán gazdasági tényező a modern korban, de kérdés: valóban az ilyen tényezők alakítják-e a világot, amint azt nálunk a diktatúra, másutt a gazdasági fellendülés évtizedeiben generációk sorának tanították, vagy van más esélyünk, „humán erőforrásunk” is. Ebbe a kérdésbe vonja be az előadás a nézőt. Nemcsak azáltal, hogy helycserékre kényszeríti, s ezzel személyes érzelmi viszonyra készíti, mely a látottakra is visszahat. De főként azáltal, hogy kihangsúlyozza az otthon/a színpad tárgyi világának érzelmeket kiváltó szerepét minden vonatkozásban. A látványban például úgy, hogy a bizonytalan statikájú, dőlt díszletelemekkel jelzett belső tér tárgyai közt egy terepasztal is szerepel, mely a barátságos, mesebeli, ideális, virágzó meggyfákkal körülvett ház és a vendégeket hozó, vidám kis vonatot hordozza – amik eredetiben színpadon nem lennének bemutathatók –, s ennek részleteit kivetítve és felnagyítva láthatjuk – a valóság, az emlék, a mese összefonódását érzékeltetve. De a múltat régi film is idézi, a jelen pedig – az egész érzelmi-virtuális világhoz illeszkedve – árnyjátékkal vezetődik be. Emellett a kezdeti, lelassított játékmód időt hagy a gyerekkori játékszerek és minden más tárgy végigszemlélésére, felismerésére, emlékekkel feltöltődésére.

A színház tehát nem csak produkció, hanem a jelenlévők részvételével születő rítus is, melyet nem tud helyettesíteni a dobozba zárt látvány és történet (tévé, film, dobozszínház). Bennelétünk a közös térben a virtuálissá, személytelenné váló világ átalakításának lehetőségét ülteti el bennünk.

Nem a játéktér, hanem a megdöbbenő személyesség, vallomásos jelleg és a közös problematika közönség elé tárása emeli az újvidéki *Bánk bánt* színház történetünk kiemelkedő előadásai közé. Előjátékkal, köz- és végjátékkal toldotta meg a társulat (és/vagy Urbán András rendező, Gyarmati Kata dramaturg) a 19. századi „nemzeti drámát”, nyilvánvalóan azért, hogy annak problematikáját érthetően tárhassák a közönség elé egy olyan korban is, melyben a Nyugat szerint nemzeti kérdés már nem létezik, a (kis) nemzetekkel, kisebbségekkel foglalkozni nem sikk, illetve nincs is róluk szóló dráma. A posztkoloniális jelzővel korunk felmenti magát az egykori gyarmatosítók vétkei alól (azaz nem lehet lázadni sem az idegenek, sem az „urak” ellen), jóllehet Keleten (Kelet-Európában és a Közel- vagy Távol-Keleten) a nemzetiséggel összefüggő létkérdések életbevágóak. A *Bánk bánt* előjátékát (a magyarok előtörténetéről) tehát a színház nemzetiségi jellege és nemzetközi beágyazottsága indokolja, mely környezet reflexióiból és az azokra szü-



Katona József: *Bánk bán*,
Újvidéki Színház, 2014,
rendező, díszlettervező:
Urbán András. A képen
Krizsán Szilvia (forrás: 7óra7)

lető önreflexiókból – az egymásra figyelésből – alakulhat ki a közösség (új) identitása, de a sorsközösség tudata is.

Ne holmi történeti bevezetőre gondoljunk, hanem először is a múlttal való azonosulásra, amit az összes öltönyös és kiskosztümös szereplőhöz hasonlóan Krizsán Szilvia is hétköznapi asszonyként visz végbe, éneke során csodaszarvas-nővé változva. A mitikus múlt magára vállalásával akkora szellemi-időbeli-térbeli távolságot hidal át, amire csak személyiségének önkéntes feladása teheti képessé. (A legjobb női főszereplő díját nem véletlenül ő kapta, annál is inkább, mivel ellenpólusát: a Katona József-dráma „sajátjai” iránt elfogult merániai királynéját is ő alakítja.) Szó szerint értendő odaadása a színpad, a közösség iránt a közjátékban személyes (női) mondandóvá, az otthonhoz kötődő vallomássá válik a hazaszeretetről. Az otthon-érzés metafizikáját a 19–20. századi költészet és /nő/művészet tette kézzelfoghatóvá. A bögrékkel, falvédőkkel, tejeskannákkal teli asztal

mint a női tevékenységek egyik centruma körül forgó közjáték itt irodalmi-képzőművészeti performanszokhoz, installációkhoz hasonló.

A dráma közismert cselekménye, mely még a parasztok szegénységének okát is az idegen befolyásban láttatta, alaposabb vizsgálatra szorul. Az európai kontinensen, amióta csak ismert a története, jöttek-mentek az emberek, vallási, hadi, tanulmányi, kereskedelmi és egyéb okokból. Katona szereplői közt is többféle „idegen” van (a meggyalázott Melinda és bátyjai például spanyolok, akik itt hunarusokká váltak). A dráma tehát nem idegenellenes, s különösen nem lehet az ma, a több népet egyesítő valahai Jugoszlávia területén (például a szerbiai Vajdaságban). Pontosán fogalmazott Katona egyik kortársa, amikor rá emlékezett: az uralom céljából érkező idegen az ellensége minden népnek. A közjátékban felvett otthon-alapú együttélés tehát ennek az alternatívája, habár az agresszív (hatalmi) politika arra is folyton szolgáltat példát, hogy miként lehet megfosztani az otthontól, a lelki-érzelmi hazától is az embert a saját otthonában (lásd Gyarmathy Livia *Együttélés* című filmjét).

Az újvidéki társulat műhelymunkája tehát alaposan átgondolt. Ezért a személyes hangvételt folytatva teszik fel a végjátékban a közönségnek a kérdést: ki mikor hagyná el a hazáját. Aktuális felvetés, mind a kisebbségeket elűző, többségi, agresszív hatalmi beavatkozásokat, mind a nyelvtől mint otthontól népeket megfosztó politikát, de ugyanígy a megélhetés miatti elvándorlásokat tekintve is. Az önvizsgálatba bevont, reflexióra készített közönség adhatja meg e kérdésekre a tényleges, meggondolt válaszokat.

A színház a közösség problémájával foglalkozik – ezt többen is megfogalmazták a POSzT vitáiban. Így Urbán András s a szombathelyi *Vitéz Mihály*-előadás rendezője, Béres Attila is, aki szerint a színház egy-egy akut történelmi ellen-

tét feloldásához is hozzásegít. A Weöres Sándor Színház által kiírt drámapályázatra született Székely Csaba erdélyi történetet feldolgozó „közösségi” drámája, mely több efféle konfliktust foglal magában. A „komikus történelmi tragédia 18 képben” előadja, mint vált kereskedőből román nemzeti hőssé a 17. század elején Mihály vajda: oly ügyesen manipulálta az embereket, hogy össze tudta ugrasztani a magyarokat a székelekkel, s így trónra került. A történet életbevágó, manák szóló üzenete többrétű. (Az „üzenet” szót nem véletlenül használom itt, ahol a nézők hangsúlyosan nem résztvevők, viszont a lepergetett történet olyannyira brutális, hogy nem maradhatnak tőle érintetlenül.)

A 18 kép értelmezhető 18 shakespeare-i helyzetnek, de inkább ezek „elfajult” 19. századi változatának, a képmutogatók vásári, szórakoztató történetei nyomán tovább már nem vulgarizálható és egyszerűsíthető mai valóságshow-nak. A „hollywoodi dramaturgia” helyett mindenképpen egy életszerűbb „posztdramatikus” kísérletnek. Ennek (és az egykori-mai szituációnak) megfelelően a nyelv is tragikomikus: nagyon-nagyon rossz magyar (hiszen oláh a főhős), s persze mai, alpári módon az. Néhol régies, választékos vagy családias is, ugyancsak tragikomikus kontextusokban, amilyen például a már Alba Juliává átkeresztelt Gyulafehérváron Vitéz Mihályt ünneplő tömeg „Misi a király!” kiáltószava. Ilyen körülmények közt nem csoda, ha a külső hatalom prédájává válik minden: a császári tábornok, Básta nyugodtan garázdálkodhat Erdélyben, mondván: „én vagyok az ország jövője, cicák!”

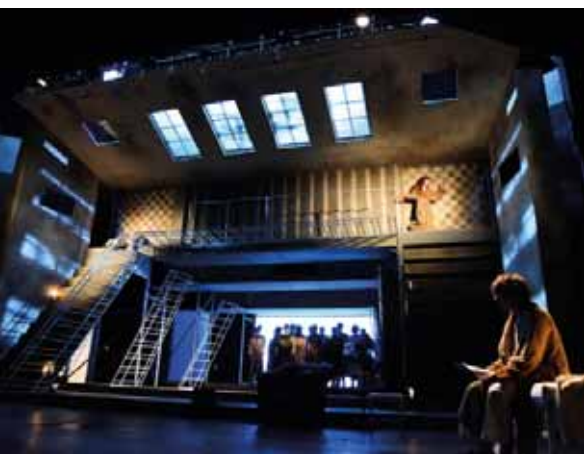
A látvány ennek megfelelően lenyűgöző: sok azonos nagyságú asztalból van változtatva (18-szor) átalakítva a tér, aszerint, hogy Oláhországban, Gyulafehérváron, „Transilvaniában” vagy a császári központban, Prágában vagyunk-e. De a mennyezetről mindvégig rengeteg kacat lóg, mint egy vásározó árus bazárjában, s olykor több tévé-készülék és többszemélyes jakuzzi-kád is jelzi (Horesnyi Balázs elképzelése szerint), hogy mindez ma (is) történik, amint ugyanezt teszik a „cigányosan” otthonos viseletek (fürdőköpeny, fecske, trikó, nyaklánc a vajdán, sminzelt feleségén fényes ruha, túsarkú cipő stb.) is. Persze a tévén meccset néznek (a kereskedőnél) vagy Conchita győzelmét (a császári udvarban). A jelmeztervező Pilinyi Mártát dicséri Básta horrorisztikus robot-figurája is, jobb szemén piros lámpával, valamint az udvaroncokat maivá egyenműsítő női kosztüm-egyenruha stb.



Székely Csaba: *Vitéz Mihály*, Weöres Sándor Színház Szombathely. Ösbemutató: 2015. február 6. r: Béres Attila, díszlettervező: Horesnyi Balázs (forrás: programturizmus.hu)

A legvalószínűtlenebb elképzeléseket váltogató, és mindegyiket meg is valósító, az életet-hatalmat habzsoló vajdát alakító Bajomi Nagy György cím- vagy főszerepe frenetikus. De mindvégig jelen lévő örmény összekötőjének, Petrosz kémnek a szerepében Mertz Tibor visszafogott alakítása is kitűnő, amint az epizód szereplőké is az (Csonka Szilvia a manikűröző feleség szerepében, vagy a három román, mindig együtt felbukkanó testvére). Béres Attila és a színpadtervező úgy tudta egységben tartani ezt a 18 „képet”, hogy közben a darab nyitott maradt az újabb és újabb szövegek vagy más ötletek beépítésére, azaz a társulat folyamatosan együtt formálja ezt az előadást (*a Bánk bánhoz hasonlóan*). Ez a színház a rendező szavai szerint provokáció is, s azt hiszem, jogosan nevezhetjük annak. Máskülönben hangtalanul beleájulnánk korunk elhasznált fürdővizébe.

Mindegyik eddig említett produkciótól különböző a debreceniek Bulgakov-interpretációja, *A Mester és Margarita*. Kevésbé mellbevágó, viszont gyönyörű, ami



M. A. Bulgakov: *Mester és Margarita*, Csokonai Nemzeti Színház, Debrecen, 2015, r: Rusznyák Gábor, díszlet- és jelmeztervező: Debreceni Borbála (fotó: Máthé András)

javarészt Debreceni Borbála színpadi látványtervezőnek köszönhető. Itt is kettőzött a hős (mint Mihály vajda – Petrosz kém esetében): a goethei, madáchi hagyomány szerint a Mester mellett ott van Woland (Szalma Tamás), aki rákérdez, megvilágosít, segít (mint a fényhozó Lucifer). Jóllehet *A Mester és Margarita* regény-adaptáció, és ilyenként gyakori (egyesek szerint reménytelen) vendég a színpadon, Andrzej Wajda 1972-es rendezésétől kezdve valójában nem tekinthető annak. A dramaturg (Márton Imola) más, forrásértékű anyagokat (például Bulgakov levelezését)

is felhasznált az átírásához, s a Rusznyák Gábor rendező által alkalmazott narrátor révén a regény leíró részletei is bekerültek a drámába.

Megőrizve a hármas (jézusi, moszkvai és szerelmi) történet szerkezetét, a látvány is összetett: hagyományos színpadtér és többszintű labirintus egyszerre, melyet a regény készülése idejének szürrealista labirintusai, M. C. Escher művei ihlettek. E Piranesi 18. századi börtön-grafikáinak térszerkezetét kifordító, ígyképpen a teret önmagába befordító Escher képi világ színpadi adaptációjának sajátossága, hogy e ki-befordított színpad különböző pontjain árnyak is megjelennek. A három történet egyikéről sem dönthető el ugyanis tisztán, hogy egykori vagy kortársi valóság-e, illetve hogy fantázia szülte-e. A debreceni előadásban ezek a dimenziók a képzelet révén összegabalyodnak. A koreográfia (Gemza Péter munkája) ezért is vált kiemelt jelentőségűvé. Az „időbeli és térbeli ugrásokat” mozgó árnyak „tesztelik meg”. Emlékeztet a fecske berepülésének árnyjátéka – egy lelassított, fel-

nagyított pillanat ez, amire akár egy egész előadás épülhetne! A színpadi zene (Márkos Albert) ugyanolyan jelentős, mint a *Vitéz Mihály*ban (Vörös Emil), akár eredeti, akár felhasznált elemekből áll.

Ez az összetett és rendkívül sokrétűen kidolgozott, mégis összefogott előadás éppúgy elnyerhette volna a legjobb előadás, a legjobb rendezés, a legjobb látvány díját, mint az eddigiek. (És a legjobb férfi főszereplő díja is megillethette volna Szalma Tamást, noha ő csak társa a Mesternek, de semmiképpen nem epizód szereplő.)

A *Szigorúan ellenőrzött vonatok* kaposvári előadása is mozgósított minden szakmát, attól kezdve, hogy Hrabal kisregényét ők maguk (a rendező és a dramaturg: Bérczes László és Kiss Mónika) „alkalmazták” színpadra. A Menzel-rendezte (Oscar-díjas) film is kikerülhetetlen előzményük volt. A különböző funkciókat betölteni képes, végig azonos teret és annak különböző szintjeit – a perifériális ipari tájnak megfelelően – fémállványokból, hordókból, padokból, szemaforból stb. teremti meg Cziegler Balázs. Ugyanő ülteti végül az összes szereplőt egy közös vasúti kocsiba, aláhúzza Hrabal költőiségét, mellyel a vidékies érzéki kalandokat és az önfeláldozást követelő, vonatrobantó ellenzékiiséget, hazafiasságot egybefogta egy számon sem tartott állomás történetében. S hogy valóban közös volt ez az „élet”-játék, ez az előadás, jelzi a sok díjazott fő- és mellékszereplő: a három szerepben is feltűnő forgalmazta, Kelemen József, az ugyanígy több szerepben remeklő, de

emlékeinkben mégiscsak a gúnártömő és lábára fáslit csavaró asszonyként megmaradó Csonka Ibolya mellett akár a férj (és egyúttal a városi fotográfus, a dédapa), Hunyadkürti György is kaphatott volna epizodista-díjat. (A férfi főszereplő külön díjat kapott.) És a flórharisnyás női lábakat felvonultató Cselényi Nóra jelmeztervező is díjat érdemelt volna, amint kapott a zenéjéért a csellóján szinte magamagának játszó Rozs Tamás (és esetleg a Háy János-versek is megérdemelték volna). Nem tudni, milyen beleszólása volt Rozs Tamásnak az egyéb hanghatásokba: a galambbúgások, az olykor éneklő szavalókórus beillesztésébe. S ha mindenki ilyen jó egy csapatban, aminek persze megvan a történeti előzménye Kaposvárt, akkor a rendező sem hagyható ki, aki ugyan azt állítja, hogy minden munkatársa maga hozta, amit csinált, de végül is általa lett egy közös, feszes ritmusú produkció az egészből.

Mindezzel – idáig – csak azt szerettem volna érzékeltetni, hogy különböző színházi irányok, azokon belül is szakmáknként eltérő világok miként tudnak remek, kiemelkedő, azonos színvonalú előadásokat produkálni. Olyanokat, amelyeknek



B. Hrabal: *Szigorúan ellenőrzött vonatok*, Kaposvári Csiky Gergely Színház, 2015, r: Bérczes László (fotó: Memlaur Imre)

Mindezzel – idáig – csak azt szerettem volna érzékeltetni, hogy különböző színházi irányok, azokon belül is szakmáknként eltérő világok miként tudnak remek, kiemelkedő, azonos színvonalú előadásokat produkálni. Olyanokat, amelyeknek

megítéléséhez sokirányú szakértelmet kívánó, a döntéseit egyenként ki is fejtő, meg is indokló zsűrire lenne szükség.

A fődíjas előadás kapcsán megkísérlem indokolni a választásunkat¹⁰.

Ha a szakmák szerint nézzük az előadásokat: létezik az *Isten ostorában* is egy zenei dramaturgia, melyből kiemelkednek Kanalas Éva (sámánasszony) rendkívüli hanghatásai. Vokális nyelvezete egyéni, mai, de rekonstrukció is, amint a másfajta zenéknek is hasonló funkciójuk van az előadásban (Pendereckie például a hérosz vízióját húzza alá).

A látvány egésze – az ovális küzdőtér kialakítása a körbefogó nézőtéri széksorokkal és a Colosseum képével –, és annak a különböző funkciók és cselekvések szerint megkülönböztetett részei – az egyszemélyes kifutó/rámpa, a nyüzsgő közép-tér, a dramaturgiailag kiemelt események kerek emelvénye –, a funkciókat jelölő, egyúttal dramaturgiailag meghatározó mozgásokat lehetővé tévő tárgyi elemek – a rámpát keretező fegyverek, a középső oltár (később trónus), a malomkerék–asztal–nászágy –, valamint a szerepeket karakterizáló jelmezek Oleksandr Bilozub újító törekvéseit, egységes és komplett színházi szemléletét igazolják. Még akkor is, ha a mitologizáló helyett valószerűbbnek képzeljük Attila trónusát.

Mellékszereplőként ki kell emelnem a színész-zsűri által a legjobb férfi-alakításnak ítélt Horváth Lajos Ottó teljesítményét, aki mintegy a szemünk láttára válik Berik herceggé. De ugyancsak emlékezetes volt Bodrogi Gyula udvari bolondja vagy a bizánci archmandritát alakító Reviczky Gábor szerepformálása. Az idén kiosztásra nem került dramaturgi díjra Rideg Zsófia is méltó lett volna, hiszen fontos régebbi és újabb információkkal egészítette ki Bánffy Miklós szövegét, mindjárt a darab előhangjaként József Attila panaszával (hogy tudniillik az Attila nevet nem ismerik az emberek¹¹).



Horváth Lajos Ottó Berik herceg szerepében
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

¹⁰ A nyolctagú zsűri 7:1 arányban szavazott a Nemzeti Színház *Isten ostora* előadására.

¹¹ 1912-ben, a darab ősbemutatójakor erre nem volt szükség, hiszen előtte publikálták – igaz, művészeti szaklapokban – Kós Károly *Attila királról ének* című, sajtókezeléssel illusztrált balladáját és Toroczkai Vigand Ede *Hajdanában, régesrégén* című feliratos képso-rozatát, melyen a Nagyúr – a Bánffy-darabnak is ez az eredeti címe – környezetét idé-zi meg, ismeretes volt továbbá a baráti körük – a gödöllői művésztelep – Attila-temati-kája (a velencei magyar kiállítási pavilon *Attila lakomája* című színes ablaka Nagy Sán-dortól és a külső mozaikok: *Isten kardja*, *Aquileia ostroma* Körösfői-Kriesch Aladártól stb. Ennek a művésztelepnek volt tagja Zichy István festő, későbbi őstörténész, akivel Bánffy konzultált drámája történeti hitelességéről.

A rendezőt dicséri mindezek mellett a szerző és a darab kiválasztása (hiszen a mai globalizációval, az összefonódott egyéni politikusi érdekekkel szemben az Attila által képviselt szellemiség valós alternatíva lehet). Figyelemre méltó a produkcióra való felkészülés alapossága is, beleértve egy sokoldalú szakmai konferencia szervezését és anyagainak publikálását¹².

De végezetül hadd tegyek egy kritikai megjegyzést is. Szerintem a menyasszony-öltöztetés dramaturgiailag fontos közjátéka nagyobb hangsúlyt érdemelt volna (hiszen az Attilának szánt mérgezett tűk hajba rejtése is ekkor történik); de talán nem a néprajzi elem révén, hiszen különböző népek, egyének eltérő kultúrája és céljai, emlékei fonódnak össze a nő felékesítésekor. Mikolt alakja itt válhatott volna érdekessé, drámai szempontból nagyobb formátumúvá. Hiszen – Coriolanus mintájára – jobbra férfiak viselik az ellentétes közösségi és egyéni érdekek közti választás terhét. Vajon Bánffy darabja nem előlegezte-e meg a hagyományos kultúrákban a közösség iránt elkötelezett, az emancipációval individuálisan megerősödött, de egyúttal háttérbe is szorított, illetve kifejezetten a testiségében értékelt nő külső és belső konfliktusairól szóló beszédet? Akinek valódi jelentőségét épp a *Bánk bán*-előadás közjátéka mutatta meg?

Az öllekezés és merénylet együttes rítusát a hatalmas vörös drapéria elfedi és kiemeli: Mikolt itt ébred önmagára, meghasonulva a politikai gyilkosságok sorába tartozó, méltatlan – közössége, a gót nép érdekében és helyett elkövetett – tet-



A menyasszony-öltöztetés jelenete, középen Trokán Anna (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

¹² A Szcenárium folyóirat által rendezett „Isten ostora” konferenciára 2014. december 6-án került sor. Az előadások szövege a 2015 januárjától májusig megjelent lapszámokban olvasható.

tétől. Vajon ez ugyancsak nem Bánffy meglátása-e a közösség fogalmának megváltozásáról, politikai eszközzé válásáról, egyúttal a tévesen felfogott női szerepekről? Az alkatilag is fő- vagy címszereplő Mátray László körül – a kísérők révén – megteremtődik az az aura, mely késleltetett megjelenése, kevés színpadi cselekedete ellenére is ikonikus hőssé avatja őt. A népies menyasszony-öltöztetés viszont nem képes hasonlóan kiemelni a női főszereplőt (Trokán Annát) és Bánffy Miklós kérdésfeltevéseinek jelentőségét mind a magyar irodalomban, mind a megoldatlan női (társadalmi, egyéni) szerepek vonatkozásában.

Katalin Keserű: POSzT 2015

Art historian Katalin Keserű imparts her experience at this year's POSzT (Pécsi Országos Találkozó – Pécs Theatre Festival) as a member of the jury and shares her observations and advice for the future. As written in the introduction, she maintains that this event is significant because the art of theatre is capable of the most universal and complex communication and its essence and highest stake lie in presence, the creation of community with the audience present. She continues by problematising the following issues: On what grounds are awards rendered at the event – the award for the best production and the particular professional awards? In what way can the achievement of a director be distinguished from that of the other colleagues contributing to the production and be given an assessment in today's practice when it is basically the director who determines (from the choice of play and actors to every element as well as their harmonisation) the quality of the performance? Next she provides an analysis of the best POSzT productions this year, focussing first mainly on the directorial features and the ensembles' joint accomplishments, then on the individual efforts of major and minor characters, scenographers, dramaturges,



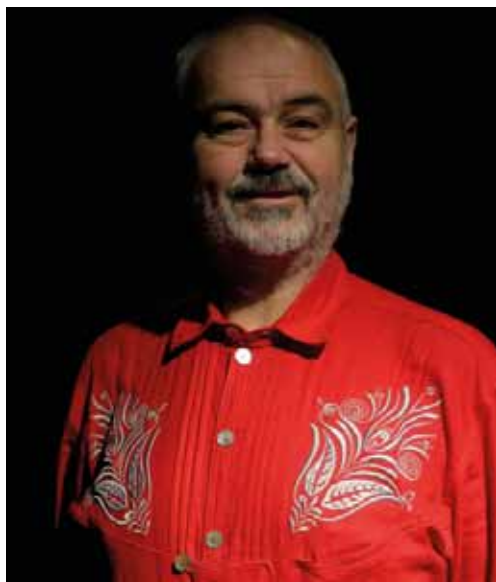
Mátray László mint Attila
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

costume and sound designers, each according to profession. A detailed account of the following productions is given: *Isten ostora* (*Flagellum Dei*), Nemzeti Színház (National Theatre), Budapest, dir. Attila Vidnyánszky, Award for Best Production; *Meggyeskert* (*The Cherry Orchard*), Tamási Áron Színház (Áron Tamási Theatre), Sepsiszentgyörgy, dir. Sardar Tagirovsky; *Bánk bán*, Újvidéki Színház (Hungarian Theatre of Novi Sad), dir. András Urbán; *Vitéz Mihály* (*Michael the Brave*), Weöres Sándor Színház (Sándor Weöres Theatre), Szombathely, dir. Attila Béres; the Bulgakov-interpretation *The Master and Margarita*, Csokonai Nemzeti Színház (Csokonai National Theatre), Debrecen, dir. Gábor Rusznyák; and *Szigorúan ellenőrzött vonatok* (*Closely Observed Trains*), Csiky Gergely Színház (Gergely Csiky Theatre), Kaposvár, dir. László Bérczes.

Jöhet a finomhangolás!

Mintegy három évvel ezelőtt lépett életbe az új előadó-művészeti törvény. Az azóta eltelt időszak színházi struktúrát érintő tanulságairól lapunk a Magyar Teátrumi Társaság tagszervezeteit szólaltatja meg hónapról hónapra.

Várszegi Tibor, jászberényi
Malom Film-Színház



„Magasra tetted a lécet, fiam!” – mondta nekem egyik legjobb barátom néhány nappal azután, hogy 2009 szeptemberében a debreceni színház *Olympia* című előadásával elindult az első színházi évad Jászberényben. Hirtelen, mintegy varázslásra, szinte a semmiből történt. A városlakók számára váratlanul, hiszen ők nem tudhatták, hogy 1988 óta több-ke-

vesebb intenzitással, de folyamatosan forszíroztuk, hogy egy olyan kisvárosban, mit a miénk, a mozi olcsó és gyors átalakításával befogadó színházat lessen alapítani és színvonalasan működtetni. Ám hiába értünk el eredményeket mintegy két évtizeden át hazai és nemzetközi téren is, a város mindenkori képviselőinek értetlenségébe ütköztünk. A mozi csődjének és az épület kihasználatlanul maradásának kellett bekövetkeznie, valamint a bezárás gondolatának kellett komolyan felmerülnie ahhoz, hogy legalább egy kis figyelmet érdemeljünk. Ilyen körülmények között is egyetlen képviselői szavazaton múltott, hogy alapítványunk lehetőséget kapott elképzeléseinek megvalósítására: az önkormányzat 5,2 millió Ft-os költségén másfél hónap alatt elkészült a felszerelt színpad, megszerveztük az őszi évadot, a következő hónap végén pedig Déryné szülőházától 150 méterre Vidnyánszky Attila felavathatta a város történetének első színházát. Azóta is ez az egyetlen, egész évben az Előadó-művészeti Törvény szerint működő vidéki befogadó színház az országban, amely üzemeltetésének és működtetésének 90 %-át nem városi forrásokból valósítja meg.



A színház senki által nem remélt népszerűségnek örvend, amit persze – ahogy az mindig is lenni szokott – két év után kezdek megpróbáltatni ellehetetleníteni, figyelmen kívül hagyni. 2013-ban már a mozi épületéből is kiszorultunk. A megalapításkor adott Malom Film-Színház elnevezést átvittük az új helyszínként szolgáló jászberényi főiskola épületébe szervezett előadások megnevezésére, míg a mozi épületébe a városi kulturális non-profit kft. a film-színház megnevezést átvéve Lehel Film-Színház néven szervezi programjait azóta is. Mindez nem csak az épületekhez kapcsolódó elnevezéseket zavarta össze, hanem az értékrendet is. Mi ugyanis a bevezetett névhez mint védjegyhez ragaszkodva a bevezetett minőséghez is tartjuk magunkat folyamatosan. Közben a szomszédos épület, az egykori tűzoltóaktanya szintén kihasználatlanná vált, hasznosítására szintén mi tettünk javaslatot. A tűz madara után a helynek a Főnix Fészek Műhelyház elnevezést adtuk, ami egyúttal arra is utal, hogy az épületet a méretei miatt elsősorban műhelymunkára és képzésekre használjuk, hiszen csak egészen kis méretet igénylő stúdió színházi előadások bemutatására alkalmas. 2014 januárja óta ebbe az épületbe szervezzük befogadó színházi programjainkat, miközben különféle korcsoportban mintegy 200 gye-

rek számára tartunk heti rendszerességgel foglalkozásokat is.

Ám mindent összegezve mégis azt mondhatjuk, hogy színházunk a látszólagos térvész ellenére is minden alkalommal megerősödve került ki a lehetetlen helyzetekből. Jelenleg pedig a helyi vezetőkkel már arról folynak a tárgyalások, hogy mindkét épületben újra alapítványunk szervezhesse az előadó-művészeti programokat. A fennmaradás és megerősödés titkát egyetlen tényezőben látjuk: színházunk tiszta szellemiségével és értékrendjével szinte euforikus örömet váltott ki minden alkalommal a nézőkből és a művészekből egyaránt. Ezért is született szlogenünk: aki hozzánk betért, még sohasem csalódott.

Már egy gombostűt is alig lehetett leejtteni a mozi előtti téren, amikor még mindig érkeztek a gyerekek minden irányból, amerre csak a szem elláthatott. Jókedvű óvodások és kisiskolások olyan sokasága gyűlt össze, ami már önmagában is derűt fakasztott az éppen arra járó felnőttek arcán. Ám tudván azt is, hogy mindezt egy olyan esemény váltotta ki, ami addig még sohasem történt a városban, sokan vidám megjegyzéseket tettek vagy szóba elegyedtek a gyerekekkel és kísérőikkel, ami más körülmények között talán elő sem fordulhatott volna. Tudhattak a járókelők a színház alapításáról, ha máshonnan nem, hát onnan, hogy Pályi János – aki ekkor már a *Vitéz János* című bábjátékának előadására készült – órákkal korábban a város utcáin vicces biciklijén kerekézve kiáltotta széltebe-hosszába a különleges eseményt, miközben Malom Film-Színház-logókkal ellátott papírforgókat osztogatott kicsiknek és nagyoknak. A nevetéstől és boldogságtól sugárzó több száz főnyi gyerek-



tömegben magam is azt láttam, hogy a palacsintasütős lovag hőstetteit követő gyerekek örömet átérezve több felnőtt is a könnyeit törölgette a meghatottságtól. Úgy hiszem, az én könnyeimet nem vette észre senki, hiszen a boldog állapotnak ez a magas hőfoka engem is váratlanul ért.

2009 szeptember végén történt mindez, 25-én, Déryné szülőházától 150 méterre. Az eufórikus hangulat este természetesen tovább fokozódott. Már egy órával a nyitóelőadás előtt estélyi ruhákban és öltönyben gyülekeztek az emberek abban az épületben, amelyről tavasszal még azt írta a helyi sajtó, hogy kihasználatlansága miatt be kell zárni. Nyár elején már egy kínai áruház létesítése is komolyan felmerült, amikor alapítványunk 21 éves szüntelen kezdeményezése e kilátástalan helyzetben végre meghallgatásra talált, szeptember végén pedig a debreceni előadással elindulhatott az első évad.

A képviselők többsége is sok mindent megértett ekkor. Egyikük nyilvánosan egyenesen úgy fogalmazott, hogy ezt a színvonalat ezentúl el is várják. Tud-

tam, egyszer sem hibázhatok, csak minőséget képviselhetek. Nem árulhatok zsákhamacskát, és nem hívhatok meg pusztán anyagi hasznot hozó előadást sem csupán azért, hogy nekem kényelmes legyen. Nem tehetem meg embertársaimmal, hogy – kihasználva a kulturális szolgáltatásnak nevezett jelenség csábítását – lemondjak a ma fellelhető legjobb színvonal képviseléséről. Ahogyan a kisiskolásokat olvasni, tanítani is kizárólag csak jó irodalmi műveken keresztül lehet, úgy igazi közönséget is csak minőséget felmutató előadásokkal lehet kinevelni. Tapasztalatból tudom: ennek a „mérccének” a kialakításához már két-három jó előadás megtekintése is elegendő, ha nem zavarja össze közben az értékrendet valamilyen kulturális környezetszennyezés.

Az első Film-Színház, és máig az egyetlen egész évben előadó-művészeti szervezetként működtetett vidéki befogadó színház vagyunk az országban. Vidéki! Ne higgye senki, hogy ez előny, de azt se, hogy hátrány. A művészek jöttek, játszottak, nevetettek vagy ríkattak, de ki-

alkalommal személyesen köszöntem el tőlük. Befelé menet és kifelé jövet is a szelmükbe néztem éveken keresztül, és soha nem tapasztaltam kivételt: mindenki boldogabban jött ki a nézőtérről, mint ahogyan bement.

Legjobb éveinkben évente hatvan-hatvanöt programot tartottunk, hétézer fizető nézőt regisztráltunk. Kéthavi műsorfüzetünket tizennégyezer példányban terjesztjük. Eddig összesen tizenöt szerző írt programjainkról, ebből kilencen folyamatosan és állandóan. A rólunk szóló híradások éves linkgyűjteménye rendszeresen hét oldalt tesz ki.

Mintegy varázsütésre hirtelen népszerű lett a színház, és már kezdettől fogva hallatszottak az „ilyet én is tudok” hangok. Ezt választási hadjáratok és a város kulturális intézményrendszerének átalakítása kísérte. A részletek dokumentálásaként évente legalább egy összefoglaló tudósítást írtam. Ám, ahogyan az lenni szokott, 2012 végére az egyértelmű mutatók és a népszerűség ellenére (látszólag) újra ugyanolyan hajszálon múltott a színház élete, mint az alapítását lehetővé tevő egyetlen képviselői szavazat súlya annak idején. 2011 novemberében már kulcsom sem volt az épülethez, addig is csak a hátsó bejáratával rendelkeztem. 2013-tól a főmunkahelyemre, a főiskola épületébe helyeztük át bázisunkat, abban reménykedve, hogy végre meghallgatásra talál 1988-ban megfogalmazott kezdeményezésem, amely szerint az előadó-művészet és a hagyományokon alapuló egykor hírneves jászberényi pedagógusképzés összeegyeztethető egymással, ami eddig a felsőoktatásba be nem került szakalapításokat is indukálhat. Nem részletezem, hogy miért nem sikerült ez a terv sem.

Ekkortájt léptünk be a Magyar Teátrumi Társaság tagjainak sorába. Összhangban levőnek láttuk saját városunk kulturális intézményének átalakulását az országos, főként a színházművészet terén tapasztalt változásokkal. Helyi és országos szinten is ugyanazoknak a nemzeti értékeknek a védelmét tartjuk elsődlegesnek, tevékenységünk tétjének, még ha a módszerek a körülményekből fakadóan különbözőek is. A hétköznapi munkában a közgyűlések nem csupán a tájékozódást segítették és erőt adtak; személyes jelenlétünk folytán kialakultak fontos kétoldalú kapcsolatok, sőt több esetben körvonalazódott helyi szinten túlmutató, országos kezdeményezés is. Észre kellett vennünk azonban, hogy helyzetünk annyira egyedi, oly mértékben elüt a fennálló intézményrendszer szokásos működési mechanizmusától (talán éppen ez a bizonyítéka annak, hogy valóban a saját utunkat járjuk), hogy még logikai szinten is nehéz követnie annak, aki merőben mást él meg. A Társaság egyre bővülő tagszervezetei között továbbra is kakuktkojásnak érezzük magukat: független előadó-művészeti szervezetként, apparátus nélkül, naponta változó jogi és pénzügyi útvesztők csapdáiban bódorogva, késve érkező vagy meg sem érkező minimális támogatások közepette valósítunk meg annyi programot, mint amennyit a tízszer ennyivel gazdálkodó intézmények megvalósítanak.

Mert tudni kell, hogy 2013-ig mindaz, ami a jászberényi színház körül történt, egyemberes munka eredménye volt. Nem volt keret munkatársakra, apparátus eltartására. Az előadások napján kívül, amikor egy technikust és egy jegyárusító-takarítót fizettünk, az éves könyvelési munkákon túl mindent magam bonyo-



lítottam. Hosszú évek huzavonája után, 2014 januárjában az önkormányzat támogatásával elkészült a mozi-színház melletti, szintén kihasználatlan kis épület részleges átalakítása, amely – mintegy újabb varázsütésre – hirtelen eddig fel sem merült lehetőségeket nyitott meg. Átmenetileg e kis épületben tartjuk befoga-

dó színházi programjainkat, és a mintegy kétszáz gyerek számára a műhelymunkákat heti rendszerességgel. Napjainkban pedig már négy különféle helyszínre szervezünk programokat.

Nem lehet véletlen, hogy az ország lakosságának 56 %-át képező vidéki településeken sehol nem sikerült meghonosítani hasonló szemléletű működést (a lakosság 44 %-a a fővárosban és a megyeszékhelyeken él). Lehet, hogy furcsán hangzik: a megalapítás és a fenntartás minden anyagnak tűnő nehézség ellenére elsőrendűen szellemi természetű kérdés. Úgy kívánunk tevékenykedni, hogy az a lelkeket nemesítse, fényesítse, az embert a Teremtés apró rezdüléseire is fogékonnyá tegye. Színházunk csak így érheti el, hogy célkitűzései az elkövetkező néhány év során megvalósuljanak. Ez egy igazi alkímiai folyamat.

Time for Fine-Tuning

It is three years ago that the new Law on Performing Arts came into effect. From month to month *Szcenárium* is asking member organizations of the Magyar Teátrumi Társaság (Association of Hungarian Teátrum) about the experience they have since then gained regarding theatrical structure.

The Malom Film-Színház (Mill Film-Theatre) was started in Jászberény in 1990. Its initiator and director, Tibor Várszegi first talks about the bright beginning of the cultural enterprise. He mentions that the building, the newly reconstructed cinema, was inaugurated by Attila Vidnyánszky, the director of the Nemzeti Színház (National Theatre). This is the only receiving house in the countryside which is not supported by the local self-government. According to Tibor Várszegi it is the main reason for the permanent financial crisis of the theatre. In talking of the mission of the Magyar Teátrumi Társaság, he draws attention to the great importance of personal meetings as well as the exchange of information about local and national initiatives.