

tartalom

beköszöntő

Regős János: Amikor valami van a levegőben... • 3

kultusz és kánon

Memento mori (A kerekasztal-beszélgetés résztvevői:
Pálfi Ágnes, Szász Zsolt, Tóth Miklós, Végh Attila.
Lejegyezte és szerkesztette: Ungvári Judit) • 5

mitem

Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: Önazonosság és művész-lét.
Gyorsjelentés a MITEM előadásairól • 14

Schola Teatru Węajty. Johann Wolfgang Niklaus
és Małgorzata Dzygadło Niklaus prezentációja
(fordította: Regős János) • 23

Szász Zsolt: Genius loci • 27

A román színjátszás a világszínházban
(A kerekasztal-beszélgetés résztvevői: Helmut Stürmer, Matei Vișniec
és Alexandru Dabija. Modátor és fordító: Kulcsár Edit) • 34

Regéczi Ildikó: Hó lepett, jéggé fagyott, szoborra merevedett világ
(Lermontov *Álarcosbálja* a MITEM-en) • 43

Igor Jacko mesterkurzusán
(Szász Emese interjúja Bordás Rolanddal és Vecsei Miklóssal) • 53

fogalomtár

Végh Attila: Tekhné • 57

nemzeti játékszín

Balogh Géza: Németh Antal és a rendezői színház.
(5. rész: A pedagógus) • 63

arcmás

A színház: cselekvő jelenlét
(Rideg Zsófiát Szöllösi Mátyás kérdezte) • 79

kilátó

Eugenio Barba: Hamu és gyémánt országa. Tanulmányaim
Lengyelországban (7. rész – fordította: Regős János) • 91



Peter Schumann bábjai a *Bred and Puppet Theater* múzeumában, Glover, Vermont

Amikor valami van a levegőben...

A múlt század 80-as, 90-es éveiben Európa már túl volt azon a nevezetes korszakán, mely az '68-as Nagy Generáció fellépéséhez köthető. Az akkori kulturális fellendülés hatása azonban még három évtizeden át kitartott. Valami volt a levegőben Magyarországon is, amikor '78-ban a Szkéné Színházban megrendeztük az első Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozót, az IMMT-t, amelyhez nyaranta szervesen kapcsolódott a szintén nemzetközi tánc- és mozgásműhely, az IDMC. Mindkettő szervezésében – édesapám, Regős Pál mellett – mint művészeti vezető vettem részt, egészen 2005-ig, amikor az utolsó fesztiválunkra sor került.

Nagy öröm hát a számomra, hogy a Nemzeti Színház kezdeményezésének hála idén tavasztól újra van Budapestnek nemzetközi színházi fesztiválja. Hiszen ilyen nagyszabású rendezvényre – a Katona József Színház uniós fesztiváljait leszámítva – az utóbbi tíz évben nem volt példa. S megtisztelő, hogy éppen én, aki annak idején friss diplomásként vállalkoztam erre az emberpróbáló feladatra, most a MITEM szakmai rendezvényén felidézhettem a fénykort, amikor a Szkéné Színházban olyan műfajteremtő hírességeket láttunk vendégül, mint Kazuo Ohno, Peter Schumann, Włodzimierz Staniewskit. Eugenio Barba, akinek a munkásságáról a MITEM-en az egyik szakmai nap szólt, többször is megfordult nálunk a társulatával; s nemcsak előadásokat láthattunk tőlük, hanem workshopokat is tartottak, szakmabelieknek és „civil” érdeklődőknek egyaránt.

Nálunk annak idején mindig bevált a műfaji sokféleség. S ha számít a tapasztalatom, hadd mondok tanácsként azt, hogy az időközben nagykorúvá érett bábművészet, a megújult cirkusz és a táncszínház integrálásával szerintem ma is szélesebb közönségre teget vonzhatna a MITEM. És ami manapság új felfedezésnek hat, de valójában a 60-as, 70-es évek kelet-európai „szegény színházának” az örököse, egyre fontosabbá válik a szocio-színház, amelyből már az idén is láthattunk két megrázó produkciót a fesztiválon, a bagdadiakét és a törökökét. Mert szembesülnünk kell a színház gyógyító funkciójával azokban a térségekben, ahol évtizedek óta elképesztő viszonyok között kényszerül élni az ember. Mert sokat változott ugyan a világ, de ma sincs valódi kommunikáció az elzárt és az úgynevezett „nyitott” társadalmak között. Ahogyan nem volt a mi nemzedékünk indulásakor sem, s nekünk pontosan ezt a falat kellett már jóval a rendszerváltozás előtt lebontanunk.

Úgy gondolom, az igazi színháznak ma sem kisebb a feladata.

Regős János



Azt gondolom... E. E. Cummings versének illusztrációja, Benjamin-G-Craig vízfestménye, <http://theartmyart.com>

„Memento mori”

A köztes lét reprezentációja a kortárs színpadon
és a (dráma)irodalomban

A Szcenárium folyóirat estjére március 22-én, a 2014-es DESZKA Fesztiválon került sor, a debreceni Csokonai Nemzeti Színházban. A beszélgetés résztvevője Pálfi Ágnes költő, irodalmár, a Szcenárium szerkesztője; Szász Zsolt bábművész, dramaturg, a Szcenárium felelős szerkesztője; Tóth Miklós rendező; Végh Attila költő, drámaíró, filozófus.

Sz. Zs.: Amikor ez a téma megfogalmazódott, már elért minket a Borbély Szilárd haláláról szóló hír. A köztes lét mint fogalom ehhez a szomorú aktualitáshoz is kapcsolódik. De az is közrejátszott a címadásban, hogy újraolvastam Tóth Miklós doktori értekezését. A köztes lét ugyanakkor a Nemzeti Színház művészeti stábjára is vonatkoztatható, és a Csokonai Színház alkotóműhelyére is, mely az új vezetéssel egy első évadot visz most. De átmeneti, köztes létben van jelenleg az európai színházművészet is, ahogy én érzékelem. A színház világában manapság a különböző nézeteket valló színházcsinálók ideológiai alapon polarizálódnak és ütköznek egymással. Most az a kérdés, hogy valójában mi is a színház haszna, társadalmi funkciója; hogy csupán művészetről van-e szó akkor, amikor színházról, színházi műalkotásokról beszélünk, vagy valami többről, egészen másról is. Egy olyan korszakban vagy – mai szóhasználattal élve – paradigmaváltóban vagyunk, mely esélyt ad arra, hogy akik itt ülünk, ebben a témában megfogalmazzunk valami érvényeset, használhatót. Úgy vélem, hogy a DESZKA szervezői is érzik az idők változását, hiszen ez a fesztivál most bevezetett egy új programot: a látott kortárs művek és a szakmai beszélgetések után egy összegző konferenciát is rendeznek. Az sem megszokott dolog, hogy egy olyan irányváltásban lévő intézmény, mint a Nemzeti Színház, országos terjesztésű havi folyóiratot ad ki. Ez mintha azt jelezné, hogy most a színházművészetben fogalmazódnak meg a válaszkísérletek a nagyobb társadalmi kihívásokra az alkotó értelmiség részéről. A lapnak ezért elég körültekintőnek kellett lennie, amikor profilt választott. Indulóban úgy gondoltuk, hogy

van mit mondanunk, és hogy az elmúlt két, két és fél évtized nem szólt azokról az ideálokról, amelyeket a debreceni Csokonai Színház, később a Nemzeti Színház művészeti műhelye egységesen képvisel, annak ellenére, hogy tagjai különböző színházkultúrákból, sőt akár különböző országokból érkeztek. Ez a lap mindazonáltal nem akart harcos kritikai orgánummá válni, vagy tisztán esztétikai, tudományos fórumként működni, hanem inkább egyfajta belső beszélgetést generáló, dialógust kezdeményező folyóirat kívánt lenni az úgynevezett másik oldallal. Féléves megjelenés után azt lehet mondani, hogy egyfajta önfejlődésen ment keresztül a lap. Számunkra például a beérkező írások révén világossá vált, hogy is megkerülhetetlenek a történeti szempontok. Egy becsületes színházművésznek ma muszáj a saját korán túl, az időben visszafelé is tájékozódnia. Akárhogy forgatjuk a dolgot, az derült ki, hogy Európában lényegileg száz éve hasonló kérdések foglalkoztatják a művészeket. Nem véletlen hát, hogy az idő mint olyan áll a mostani beszélgetésünk középpontjában is. De menjünk tovább: a vendégeinket szólítanám meg azzal, hogy szerintem az elmúlt 24 év volt a legdrámaibb mindannyiunk életében, akik egyébként különböző generációkhoz tartozunk. Végh Attila 1962-es születésű, Tóth Miklós '67-ben, Pálfi Ágnes '52-ben született és jómagam '59-ben. Amikor az édesapám '84-ben, 54 évesen meghalt, összesámoltam, hogy hatszor változott meg alapvetően az a társadalmi közeg, amelyben kénytelen volt élni. Én magam pedig már négy „rendszerváltást” éltem meg; nem tudom, a fiatalabbak hogy vannak ezzel. Végh Attila *Megkeresés történet* című darabja (amit az idén itt a DESZKÁ-n fel fognak olvasni a Csokonai Színház művészei), egy meghalás–újja-születés történet – meglepő a téma, és annak kifejtése nemkülönben. Tóth Miklós dolgozata a kortárs Akárki-drámákat elemzi; Pálfi Ágnes pedig egy tanulmányt írt 2008-ban *Az életünkkel itt nincs mit kezdeni* címmel, amelyben a halállal mint végső referenciális kérdéssel foglalkozik. Magam jószerint egész pályámat ennek a témának szenteltem, hiszen bábosként kezdettől központi kérdés volt számomra a bábnak mint színpadi médiumnak egyszerre holt és eleven minősége, státusza. Tehát a meghalás és a köztes lét mint filozófiai kategóriák összekapcsolnak bennünket.



V. A.: Először én még arra reflektálnék, hogy hányszor változott meg a világ. Könyvhétre jön ki az első regényem, egy önéletrajzi ihletettséggű *Faust*-parafrázis. Ebben a gonosz már nagyon unja, hogy a lelket elviszi és cserébe ad különböző előnyöket, ezért kitalál valami újat, és a főhősnek azt ajánlja, hogy élete három régi helyzetébe visszaviszi, mert ők már háromszor találkoztak, de a főhős ezt nem vette észre.

Visszaviszi ebbe a három helyzetbe, ahol újra dönthet. Ha mind a háromszor helyesen dönt, olyan üzletet ajánl neki, amit még soha senkinek. Ez a három helyzet a saját gyerekkorom, az egyetemista korom, és a tíz évvel későbbi állapotom. Miközben írtam, rá kellett jönnöm, hogy ez három teljesen más világ. Úgy számolom, hogy tízévenként jönnek ezek a „világváltások”.

T. M.: Az én doktori témaválasztásomnak elég praktikus okai voltak. 2005-ben rendeztem Kecskeméten a *Helge életét*. Ha most visszagondolok, már amikor olvastam, nagyon különös hatással volt rám, nem minden dráma szólít meg ennyire erősen. Amikor Kecskeméten bemutattuk, valahogy azt éreztem, hogy itt valami többről és másról van szó, mint egy jó előadásról, és a nézőktől is érkeztek hasonló visszajelzések. Ekkor úgy döntöttem, utánanézek, mi lehet ennek a magyarázata. Ez a darab egy kortárs *Akárki*-feldolgozás, a Jó és a Rossz küzdelme Helgéért, akinek az életét egy revüszerű keretben látjuk. Nagyon nagy sikerrel megy ez a darab Nyugat-Európa több országában is. Ahogy elkezdtem ezzel foglalkozni, egyre inkább az derült ki, hogy Európában elég sok ilyen *Akárki*-átirat van, és különösen sok van Magyarországon. A doktori iskolát is azért kezdtem el, mert alaposabban szerettem volna foglalkozni ezzel a témával. Még a doktori iskolába jártam, amikor megjelent Borbély Szilárd műve, az *Akár Akárki*. Többnek gondolom ezeket az egybeeséseket, mint véletleneknek. Örömmel vállaltam ezt a beszélgetést is, mert biztos voltam benne, hogy itt majd találkozom Borbély Szilárddal. Sajnos, az élet másként alakult. Hosszabb fejezetben foglalkozom az ő művével ebben a munkámban, s az is egy jel, hogy éppen itt ül Árkosi Árpád, aki az *Akár Akárki* ősbemutatóját rendezte. A világváltásokkal én másként vagyok, mert úgy érzem, régóta megy a dialógus közöttem és az elmúlás között; ha úgy vesszük, nincsenek is váltások, hanem ez egy folyamatos „diskurzus”. Lehet, hogy van valami azonosság, ugyanakkor állandó változásban vagyunk.

P. Á.: 2004-ben volt egy pályázat a PoLiSz folyóiratnál, ahol akkor versszerkesztő voltam, amire beérkezett két morália, amelyek rövidek voltak ugyan, mégis figyelemre méltó dialógus-kezdeményeknek tűntek. Érdekes volt az is, milyen furcsa perspektívából szólalt meg néhány fiatal költő. Említett dolgozatomnak egyik legfontosabb inspirációja ez a tapasztalat volt. Hadd idézzek hát abból a két versből, melyek azon a bizonyos pályázaton feltűntek: „Nyolcvankét éve exponálsz uram / de a képeim néző kisfiú / megérzi-e a sós szél illatát / vajon, ha elkattintasz egyszer?” – ezt Székely Szabolcs írta, aki abban az időben húszéves volt. A másik idézet Fűri Rajmundtól való: „Nyolcvanéves vagyok. Megöregedtem. / Bezárul lassan a koporsó felettem, / Földet húznak reám szerető kezek / Hiába kopogok, kimászni nem lehet...” S nem különben meghökkentő e költemény zárata sem: „Itt feküdtem egykor, eljárók telente, / talán ez a sírom, talán csak templomnak keresztje, / Szürke óneső a látóhatárt veri, / testem a földet, lelkem az eget szennyezi.”

Sz. Zs.: Minek kell tulajdonítanunk e megnyilatkozásokat? Csak a kamaszkor végének jellegzetes látásmódja ez, a szerelem és a halál, a halálvágy egyidejű készítése, vagy több annál: netán egy civilizáció végének előérzete? Borbély Szilárd

a márciusi számunkban megjelentetett 2011-es interjújában arról beszél, hogy vannak korszakok, amikor az idő megfordul, és hogy ma messzebb jutnánk szerinte az ókori bölcsességek olvasásával. Hogyan vagyunk az idővel? Attila, amikor a legújabb drámádat írtad, gondoltál-e a jövőre? Ezek az ókori bölcsességek vajon ott motoszkáltak-e a fejedben?

V. A.: A drámám eleve úgy kezdődik, hogy a túlvilágon beszélgetnek a filozófusok szellemei, Szókratészhez hasonló figurák. Persze teoretikusan nem akartam ismételni a bölcsék szövegeit, de ez adta a mintát. Azt mondd, hogy néha megfordul az idő. Én ezt nem megfordulásnak érzékelem. Viszont, ha komolyabban elkezdjük olvasni a preszókratikus filozófusokat, akkor időnként nagyon megdöbbenünk, hogy mennyire arról szólnak, amit már mi is éreztünk. Ezért szerintem nem megfordulásról van szó, hanem inkább arról, hogy van egy vízszintes idősík, egy lineáris idő. És van egy függőleges is, amikor beleállsz egy-egy pillanatba, amikor egy nagy felismerés szinte átdöf, a létezésbe betör a lét. A kettő együtt egy időkereszt. Erre feszülünk föl. Nem tudjuk, mikor jön el egy ilyen pillanat, ezt nem lehet akarni. Akármikor eljőhet, és sosem. Pedig ezekért a pillanatokért érdemes élni.

Sz. Zs.: Hasonló a kérdésem Miklóshoz mint „színházcsinálóhoz”. Az általad elemzett nyolc előadás konklúziójaként a tanulmányodban te egyfajta szakralitás iránti igényről beszélsz, mely a drámaíró és a közönség részéről ma egyaránt érzékelhető. Ez váltja ki a színházi emberből, hogy ilyen művekkel foglalkozzon?

T. M.: Az volt számomra érdekes, hogy a reformáció előtti Európában, tehát a 15. század második felének Európájában születik meg az első igazi *Akárki*, a moralitás műfajának egyik legismertebb példája. Miért van az, hogy ma ez a téma ilyen népszerű? Volt egy rövid Csipkerózsika-álma, majd 1911-ben Hofmannsthal hozzányúlt, Reinhardt ösztönzésére. Az előző századfordulón kezdődött és a mostanin folytatódik a karrierje. A munkámban próbáltam különbözőségeket és hasonlóságokat találni, de igyekeztem szigorúan a darabokból kiolvasható összefüggéseket megvizsgálni.

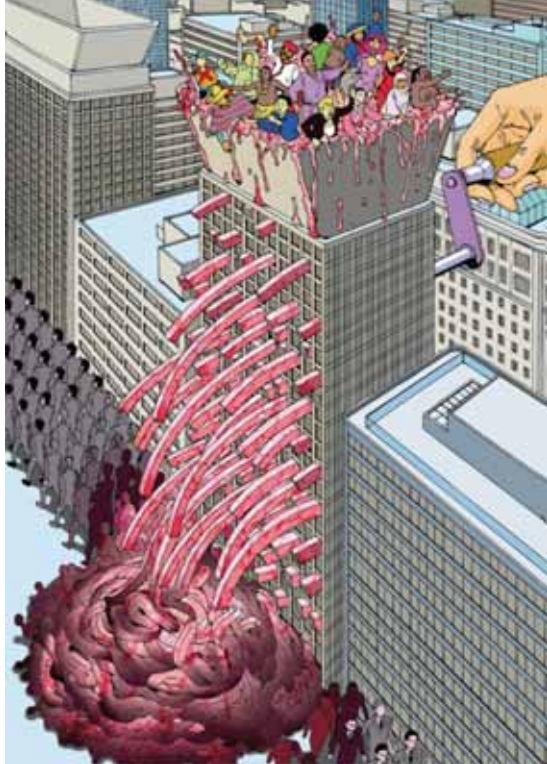
Sz. Zs.: Erre a függőleges–vízszintesre tengelyre gondolsz, amiről az előbb Attila beszélt?

T. M.: Nincs szerintem ilyen, inkább a személyes idő létezik, ami egészen más, mint a történelmi idő, és bizonyára van egy ciklikus idő. A darabokban, nyilván az élet–halál körforgása miatt, inkább ciklikusságokat vélek felfedezni.

Sz. Zs.: Tetszik, nem tetszik, a 15. században, a moralitás-játékok megjelenésekor a keresztény Európa felbomlásának időszakában vagyunk. Tehát a hitnek és a válságnak is van szerepe, hiszen a korabeli ember – ahogy a mostani is – fölteszi magának a kérdéseket a személyes idő mibenlétéről, illetve a biztosnak vélt, s most megbomlani látszó keresztény értékrend érvényességéről. A személyesnek és kollektívnek a drámája ez – akkor is az volt, ahogyan most is.

T. M.: A középkori *Akárki* elsősorban allegória, az egyediség nélküli egyed, és az az *Akárki*, aki most van, inkább egy „tömeg-akárki”, vagy egy elszemélytelenedett *Akárki*. A mai *Akárki* „sokszorosított”, ez Borbély Szilárdnál is így van – szemléletes példája a fotó-automatás jelenet. A fogyasztói társadalomban sokszorozódunk,

tehát az allegória már nem ugyanaz, vagy megváltozott maga a fogalom, és ma már ezt a sokszorosított „tömeg-akárkit” jelenti az Akárki. A nyolc elemzett darabból kiindulva úgy érzem, továbbra is elementáris hatása van ezeknek a műveknek. Úgy tűnik, hogy a mai embernek erre a számvetésre szüksége van. Mindez kapcsolódik a misztérium- vagy rítusigényünkhöz is, hiszen ez nem egy kétemberes beszélgetés, hanem kell hozzá egy közösség. A másik érdekesség, hogy már a középkori Akárki is nagyon éles társadalomkritikát fogalmaz meg, nem véletlen, hogy a reformáció beköszöntött néhány évtizeddel később. A keresztény világrend biztosan megingott, hiszen a középkori Akárki lázad az akkori állapotok ellen. A maiakban is van egy ilyen lázadás a fennálló világrend ellen.



Conformity is death (forrás: robot-mafia.tumblr.com, archiv, 2011. október 27.)

P. Á.: Most, ahogy Miklós mindezeket szóba hozta, felötlött bennem egy párhuzam. Éveken át tanítottam az egyetemen a *Faust*-témát jó néhány művön keresztül, a kezdetektől egészen Enyedi Ildikó *Simon mágusáig*, és most az a gondolatom támadt, hogy a középkori ember allegorikus figurája, önképe után mintha Faustban az egyéniség mint olyan öltött volna testet. És hogy a mostani sokszorosított automata-ember, illetve az egykori Akárki között az a lényeges különbség, hogy a középkorban még nem létezett az a fajta személyesség, mely a romantikával létrejött (gondoljunk Goethe *Faustjának* regényes élettörténetére). Vagyis most már utána vagyunk annak a fordulatnak, aminek akkor – a középkorban – még előtte voltunk. Ez a fordulat tulajdonképpen a fausti ember létrejötté, aki bizonyos értelemben szintén egy Akárki, csak már neve van és személyisége, ami egy nyugat-európai specialitás.

T. M.: Ha jól emlékszem, az első *Faust*-mű a 16. századból való.

P. Á.: Igen, ez az úgynevezett Német Népkönyv, mely nyomtatásban 1587-ben jelenik meg. Egyébként egészen döbbenetes, hogy a négy újkori európai „hérosz”: Faust, Don Juan, Don Quijote és Hamlet szinte egy időben, ötven év leforgása alatt kerül be a köztudatba és kanonizálódik, a könyvnyomtatás terjedésének és a színháztársaság fellendülésének hála.

V. A.: Az Akárkiról szóló képet némileg még árnyalja Heidegger, akinek *Lét és idő* című művében az „akárki”, das Man: kulcsfogalom. Ő azt mondja, hogy a Dasein, a jelenvaló lét eredendően hajlik arra, hogy a már öröklött létértelmezésekbe zuhanjon bele, hogy igyekezzon elmenekülni saját létértelmezései elől,

tehát, hogy az ember, koroktól függetlenül, szeret Akárkiként viselkedni. Úgy szomorkodunk, mint akárki, úgy örülünk, mint akárki, és amikor ki akarunk vonulni az akárkiből, hát azt is úgy tesszük, mint akárki. Az akárkibe hanyatlás azonban nem hiba, amit ki lehet küszöbölni, amit a felsőbbrendű ember meghaladhat, hanem a jelenvalólét alapvető léttendenciája, faktum.



A Német Népkönyv címoldala

vagyok, benne élek a jelenben, míg a „lenni” szerintem a jövőre, a létezés lehetőségére utal inkább. Gyerekkoromban mindig ez a jövő idő tolakodott előre: az volt a jelszó, hogy forduljunk a jövő felé és felejtjük el a múltat. Az általam idézett két fiatal költő verseiben viszont az elképzelt jövő mintha már múltként jelenne meg, térne vissza. Tehát teljesen megfordultak a dolgok. De a most induló generáció is mintha kiszorulna a jelenből, meg lenne fosztva a jelenlét lehetőségétől. Hadd idézzem erre László Noémi *Semmi himnusz* című versét, mely a kezdet és a vég drámai egyidejűségére mutat: „Mintha már nem érhetne ártalom. / Hirtelen semmi súly a vállamon. / Mintha a köldököm mögött sütné a nap. / Mintha minden kicsit hamarabb / Történne, mint ahogyan várom / S nem volna se életem, se halálom / Se jó, se rossz, se fájdalom, se vétek. / Mintha út nyílna ott, ahova lépek. / Hirtelen nincs se kívülről, se belül. / Mintha a világ volna egyedül. / Mintha az előbb volna az után. / Mintha túl volnék a haláltusán / S innen azon, amibe behaltam. / Mintha keresztülsuhanhatnék rajtam / És mindenben, ami feléled. / Mintha belélegezhetném a mindenséget.” Hadd jegyezzem meg, hogy ma már talán csak a nőknek engedtetik meg, hogy ilyen „fennkölt”, patetikus sorral zárjanak egy verset – igaz, a „mintha” szócskával és a feltételes móddal László Noémi vissza is vesz e pátozsból...

Sz. Zs.: Nekem az a tapasztalatom, hogy a pátozra a mai néző is fogékony. Egyetértek Ágnessel abban, hogy az a fajta pátoz, ami a nők verseiben megszólal, és az, ami a fiúk műveiből kiolvasható, nem ugyanolyan. A dimenziók is mások. De szerintem ma már a

ÁRKOSI ÁRPÁD rendező

hozzászólása: Nagyon érdekes, hogy Borbély Szilárd az *Akár Akárkijét* úgy indítja, a Hamletet beidézte, hogy nem kellene-e úgy fordítani inkább, hogy vanni, vagy nem vanni? Tehát, hogy a hamleti létértelmezés átment a „vanságba”, hogy vagyok, nem vagyok, van valamim, vagy nincs. Ez az indítás és ez az egész amorális-játék telitalálat.

P. Á.: Érdemes elgondolkodnunk e két szó különbségén. A „vanság” számomra azt jelenti, hogy benne



László Noémi

válság nemek fölötti. Egy régebbi DESZKÁ-n szerepelt Vinnai Andrásnak a *Roló* című műve, amelyben már olyan mértékben nincs története és személyisége a szereplőknek, hogy snitteket kell csinálni, le kell eresztetni a rolót. Máskülönb nem lehetne kibírni ennek a saját életünkben való nem-jelenlétnek a nap mint nap érzékelhető pszichózisát. A mai posztdramatikus színház világában mintha már úgy dőlt volna el a kérdés, hogy nem lehet részt venni a saját életünkben.

T. M.: Az *Akár Akárkiben* két szövegutalás is van arra, hogy az *Akárki* az a holttest. Borbély Szilárd ezt nyilatkozta is, hogy megkockáztatta: a nyolc különböző jelenet között nincs összefüggés, nincs főhős, vagy azonos figura, egy közös pont van csupán, a holttest. Nem tudom, hogyan működött az előadás, nem láttam, vajon a nézők mennyire szerették, hogy nem egy történetet lehet végigkövetni, hanem nyolc etapban nyolc bűn van megmutatva.

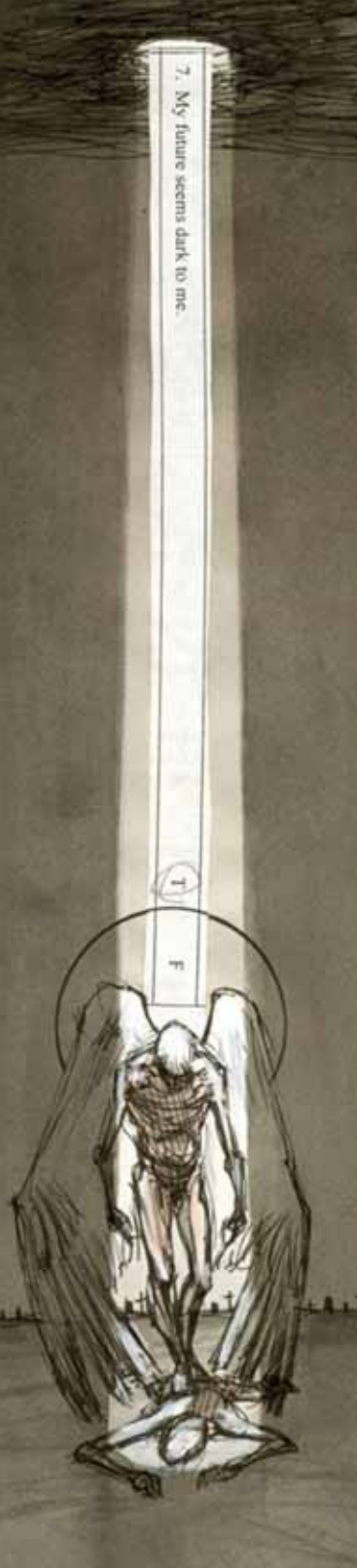
MISPÁL ATTILA hozzászólása: A DESZKA programjának válogatásakor azzal szembesültünk, hogy ebben az évben például három *Akárki*-előadás is van a színházakban. Kassán, Sepsiszentgyörgyön is született kettő, és ott van Árkosi Árpád rendezése is Borbély Szilárd művéből.

V. A.: Közben eszembe jutott Paul Virilio, akinek van egy szellemes elmélete a fényképezésről. A platóni barlang-hasonlatra emlékeztet. Elutazik a mai társadalom virtuális világában szocializálódott turista Párizsba a fényképezőgéppel. Megáll a Notre Dame előtt, és mivel az túl valóságos neki, virtualitáshoz szokott szemeit égeti az épület valóságossága, ezért gyorsan előkapja a valóságszűrőt, a fotómasinát, és a szeme elé kapja, hogy meg ne ártson neki a létfény. A mai *Akárkik* – akik mi vagyunk – ugyanezt teszik. Amikor életünk olyan felismeréseit kellene abszolválnunk, amelyek már égetnének, gyorsan beiktatunk egy szűrőt. Ilyen például a felejtés-szűrő. Egy nap folyamán eszembe jut húsz-harminc kérdés, de ezek estére mind elmúlnak, nem kínoznak tovább. Nem úgy múlnak el, hogy választ találok rájuk, hanem egyszerűen elfelejtem őket. A felejtés a legnagyobb áldás. Új darabom is a felejtés apológiája lesz. A görögök az emlékezésre gyúrtak, náluk az volt az élet analógiája, de legnagyobb bölcseik tudták, hogy a felejtés olykor orvosság. Ahogy öregszem, egyre jobban szeretem.

Sz. Zs.: Előzetesen megállapodtunk, hogy nem beszélünk az erkölcsről, de ez a felejtés-szindróma erkölcsi kérdéseket is fölvet, hiszen művészként közösségi lények is vagyunk, s ha a moráliák mostani elszaporodásáról beszélünk, ez a szempont sem elhanyagolható. Borbély Szilárd például az *Akár Akárkiben* sorra



Borbély Szilárd: *Akár Akárki*, jelenetkép a Gózon Gyula Kamarszínház előadásából a holttesttel (r.: Árkosi Árpád)



Igaz angyal, Derek Hess, 2010

veszi a mostani főbűnöket. Ezért én úgy érzem, hogy ez a mű felelősségvállaló és közösségi indíttatású.

T. M.: Úgy gondolom, nem áll távol tőle az a brechti gondolat, hogy nem lehet számon kérni a morált, amíg nincs tele has. Tadeusz Słobodzianek *Borsógörgetőjét* is elemeztem, és ő is kézzel-lábbal tiltakozik ellene, hogy valamiféle morális vagy erkölcsi oldalról közelítsék meg a művét.

Sz. Zs.: A középkori és a mostani kortárs moráliák között ez volna az alapvető különbség?

T. M.: Nyilván mindegyik mű arról gondolkodik, hogy van-e a világon túli világ, és ha van, akkor van-e arra bármilyen hatással az ezen a világon töltött életünk minősége. Hogy ha mi itt jól viselkedünk, akkor ennek van-e kihatása a későbbiekre.

Sz. Zs.: Ebben a nyolc darab szerzője egyformán gondolkodik?

T. M.: Nem, de a többségük nevet rajta. Kinevetik a halált.

Sz. Zs.: Attila, a te már említett darabodban van túlvilág. Sőt, a történet drámai fordulópontján van valami rítusféle is. Nehéz ezt másként értelmezni, mint úgy, hogy ez az orphikus szertartás előzménye, vagy egyenesen előfeltétele a leszületésnek.

V. A.: Nietzsche kitalálta az örök visszatérés elméletét, de szerintem senki nem értette meg, ő maga sem igazán, és én sem. Pedig rengetegen értelmezték, mert a körforgás elméletei mindig megragadják az emberi elmét. Az én darabomban is megjelenik a lélek túlvilági útja, de a nagy körforgás ott inkább a reménytelenség köre. Úgy érzem – főleg, mióta Lars von Trier *Melankólia* című filmjét láttam –, hogy az ember hívőként nyugodtan elképzelheti, hogy a világ rendjével vagy Istennel közvetlen kapcsolatban van, hogy az Isten szereti őt, hogy bizonyos jutalmakat és büntetéseket oszt, ha ezt vagy azt tesszük, meg ilyenek, és ebben szabad hinni is; mint ahogy az ember, ha teszem azt, asztrofizikus, nyugodtan elképzelheti, hogy belelát a világmindenség lényegébe, hogy ki tudja számolni, mikor keletkezett a kozmosz, de egyszer csak elindul egy sosem látott, Melankólia nevű bolygó, és szétbombázza a földet. A világmindenség pedig hideg közönnnyel nézi ezt végig, aztán világ nélkül minden megy tovább. És ha az egé-

szet lélekmetaforaként nézzük, akkor ugyanez a helyzet. Lars von Trier filmjében a Melankólia a Nap mögül jön, ott bujkált eddig. A Nap az európai gondolkodásban a tudatosság, az ész szimbóluma. A tudatunk bevilágítja az életet, de egyszer csak elindul mögüle a melankólia, és mindent romba dönt. Ez a két folyamat, a kozmikus és a lelki egy és ugyanaz. Ami fent van, az ugyanaz, mint ami lent van. Ennyit a reményről, a vallásokról és a humanizmusról. Forog a nagy kör, vakon.

T. M.: Szerintem már maga a dialógus is elég, mint világjobbító szándék.



Dürer: *Melencolia*, 1511

Memento Mori – the Representation of the Interim State on Stage and in (Dramatic) Literature

The *Szcenárium* evening on 22 March, 2014, at the Deszka Festival at Csokonai Nemzeti Színház (Csokonai National Theatre), Debrecen, was organised under the above title. The participants of the discussion were the following: Ágnes Pálfi, poet, literary woman, editor of the journal; Zsolt Szász, puppetry artist, dramatist, managing editor of the journal; Miklós Tóth, director, and Attila Végh, poet, dramatist, philosopher. Zsolt Szász introduced the journal launched half a year ago as an organ with the intention of addressing the entire theatre profession and initiating dialogue, instead of being a forum for combative criticism or theoretical aesthetics. In drawing a lesson from the first six months, he pointed out that historical considerations aiming at the exploration of the recent past became ineludible in the majority of publications. “How many times has the world changed since we were born?” was the question he posed to the partners due to its relevance to the topic of the round-table discussion. With reference to his play *Megkeresés történet* (*There Has Been an Enquiry*) and his first novel to be published this year, Attila Végh examined to what extent they were to be regarded as stories of death and rebirth or answers to Zsolt Szász’s question. Miklós Tóth, as an analyst of contemporary *Everyman*-dramas, expounded on why and how the genre of “memento mori”, the morality play of the middle ages, had lately renewed and appeared more and more often on stages at home and in Europe. Ágnes Pálfi, starting out from her essay entitled *Az életünkkel itt nincs mit kezdeni* (*There is Nothing to Do Here with Our Lives*), published in 2008, illustrated by concrete quotations from poems the characteristically different view of life of the latest generation of poets, the temporal experience of the interim state and the inverse perspective of future in the past.

(The recording was made and edited by Judit Ungvári.)





PÁLFI ÁGNES



SZÁSZ ZSOLT

mitem



MITEM

MADÁCH INTERNATIONAL THEATRE MEETING

Madách Nemzetközi Színházi Találkozó

Nemzeti Színház • Budapest 2014. március 26. – április 7.

Önazonosság és művész-lét

Gyorsjelentés a MITEM előadásairól

P. Á.: A szakmai programokra, de a fesztivál egészére is visszagondolva érdemes föltenni magunknak a kérdést: vajon a Szcenárium szerkesztőiként jól választottunk-e, amikor az *Identitás – szakralitás – teatralitás* fogalmaival próbáltuk meghatározni, körülírni a folyóirat által rendezett két szakmai nap tematikáját?

Sz. Zs.: Kár volna tagadni, hogy a színház művészeti műhelyében volt némi ellenállás a témaválasztásunkat illetően, ami abból fakadt, hogy felvetésünknek kétségkívül van politikai vetülete is. Hiszen emlékszünk még a Heinrich Böll Alapítvány által a múlt év decemberében Berlinben rendezett kerekasztal-beszélgetésre, ahol Vidnyánszky Attila fejére olvasták, hogy a *Johanna a máglyán* című előadásban önkényesen – mintegy a jelenlegi magyar politikai kurzust kiszolgálva – kapcsolta össze a nacionalizmust a kereszténységgel. A vitáról készült videó-felvétel láttán az embernek az volt a benyomása, hogy a kérdező nincs tisztában sem Claudel–Honegger darabjával, sem annak történelmi háttérével; vagyis azzal, hogy az orleans-i szűz olyan kulcsfigurája a francia nemzeti identitástudatnak és ugyanakkor az európai kereszténységnek, akinek a zászlaja alatt a második világháborúban együtt harcoltak a szövetséges euro-atlanti államok a hitleri Németország ellen. Ez a berlini vita az ideológiai szűklátókörűsége túl olyan kulturális emlékezetvesztésről árulkodott, amit erre a fesztiválra készülve nem lehetett figyelmen kívül hagynunk.

P. Á.: A két szakmai napunk folyamán végig érezhető volt a fesztivál „filozófiája” iránti érdeklődés a programunkra beülő közönség részéről. Esther Slewogt, a Nachtkritik internetes folyóirat főszerkesztője meg is szólított bennünket azzal, hogy van-e írásban kifejtett állásfoglalásunk az általunk felvetett témákról. S hiányolta programunk végén azt a diskurzust, amelyben a fenti három fogalomhoz való viszonyunkat világossá tehetjük volna.¹

¹ A folyóirat szakmai programját lásd a Szcenárium márciusi számának 73–77. oldalain.

Sz. Zs.: Ez az összegzés a helyszínen idő hiányában sajnos valóban elmaradt. De abból, ami megvalósult, talán kiderülhetett, hogy a magunk részéről mi a válaszuk Barbának a két mottóban általunk exponált állítására. Hogy tudniillik egy igazi színházi ember számára a szakmai identitás a legfontosabb, hiszen ez „az egyetlen terület, amelyet tudatosan, racionális lények módjára formálhatunk”. Valamint hogy „sem a színházban, sem a kultúrában nem létezik *genius loci*”.

P. Á.: Ne felejtjük el azonban, hogy a *Papírkenu* című kötet, amelyből ez a két Barba-idézet való², húsz évvel ezelőtt jelent meg, s azóta nagyot változott a világ. Szerintem Barbának a szakmai identitásra vonatkozó első állításával nehéz volna vitába szállni. Ami viszont a másodikat illeti, az ma-napság láthatóan új módon vetődik fel. Talán legélesebben ezt Alexandru Dabija, Caragiale *Két sorsjegy* című darabjának rendezője exponálta a szakmai beszélgetés során, amikor a szovjet befolyás alól felszabadult kis közép-európai nemzetek történelmi sértettségéről és kisebbségéről komplexusáról beszélt, ami ahhoz vezet, hogy nem saját magukra figyelnek, hanem ehelyett a világtrendhez igazodva próbálnak kultúrát teremteni. Darabválasztásával, és azzal az elemi indulattal, ahogyan ezt az önkritikus, abszurd komédiát megrendezte, ő láthatóan szembe megy ezzel a tendenciával. Mint ahogy a Kulcsár Edit által szervezett szakmai fórum másik két szereplője, Matei Vişniec és Helmut Stürmer is egyetértett abban, hogy a román nemzeti önkép emblematikus megfogalmazója továbbra is a 19. század végén alkotó nagy nemzeti szerző, I. L. Caragiale.³

Sz. Zs.: Az igazodásra való belső késztetés eklatáns példája volt viszont számomra a Farid Bikcsantajev által rendezett *Egy nyári nap*, melyet a Kazanyi Állami Tatár



I. L. Caragiale: *Két sorsjegy*, a Bukaresti Nemzeti Színház előadása (r.: Alexandru Dabija)



Jon Fosse: *Egy nyári nap*, a Kazanyi Állami Tatár Színház előadása (r.: Farid Bikcsantajev)

² Eugenio Barba: *La Canoa di carta*. Societa aditrice Il Mulino, Bologna, 1993. Magyarul: *Papírkenu*. Bevezetés a színházi antropológiába. Kijárat Kiadó, Budapest, 2001, 184, 186.

³ A kerekasztal-beszélgetés szerkesztett szövegét lásd ugyanebben a lapszámban.



W. Shakespeare: *Macbeth*, a Tbiliszi Állami Zenés és Drámaszínház előadása (r.: David Doiashvili)

Színház egyébként nagyon szimpatikus csapatától láthattunk. A skandináv szerző, Jon Fosse műve a tatároknak ebben a színpadi adaptációjában a transzkulturalizmus árnyoldalaira figyelmeztet. Azok az ál-egzisztencialista magyar filmek jutnak róla az eszembe a 70-es évekből, amelyek nálunk a nyugati életérzéshez való hasonulás kényszeréből fakadtak.

P. Á.: A grúzok posztdramatikus *Machbetje* hasonló okból keltett hiányérzetet. Bár ez az előadás már a tragédia műfajából adódóan is jóval teátrálisabb volt, mint a kazányiaké, annak a várakozásnak nem tett eleget,

melyet az Igor Jacko mesterkurzusán részt vett egyik színinövendék a műsorfüzetben így fogalmazott: „... [a grúzokra azért vagyok kíváncsi] mert érdekel, hogy az előadásukban mennyire látom majd a grúz néphagyományt”. Az ember valóban azt gondolhatná, hogy egy olyan több ezer éves kultúrában, mint a grúz, a Shakespeare-darab legarchaikusabb rétege fog felszínre jönni, s hogy ezzel egy újfajta értelmezésre nyílik lehetőség. Ehelyett azonban ebben az előadásban az a fajta nyugat-európai kortárs esztétika dominált, mely a drámai kollíziót szándékosan homályosítja el.

Sz. Zs.: Etnikus kultúrán természetesen nemcsak a szűk értelemben vett „néphagyomány” értendő – ahogyan a színészhallgató fogalmazott –, hanem azoknak a mentalitásbeli jellegzetességeknek az összességét értjük alatta, melyek például a törökök színpadán a *Hová? Merre?* című előadásban komplex módon jelentek meg.

A hiper-realista játéktílus folytán közvetlenül láthattunk bele, hogy miképpen rétegződik a mai török társadalom, hogyan hatja át az emberek egymáshoz való viszonyát az iszlám etika, milyen súlyos konfliktusok forrása a középkorból áthagyományozódott szokásjog (lásd a pástor történetét megerősakolt hűgárol), és hogy mennyire ellentmondásos a vágyott európai civilizációhoz való viszonyuk.



Huseyn Alp Tahmaz: *Hová? Merre?*, az Ankarai Állami Színház előadása (r.: Volkan Özgömet)

P. Á.: Nagy kár, hogy nem láthattuk az irakiak *Camp* című előadását, mert a képek láttán és a róla szóló tudósítások alapján feltételezzük, hogy egy válságos és átmeneti léthelyzetről, az identitástudat megrendüléséről adott hírt az a produkció is. A két világháború következtében ez a fajta folyamatos identitásválság Európa nyugati felén lassan már egy évszázados múltra tekint vissza. Ezen a fesztiválon e problematikát egy

Beckett-novellából készült monodráma, az *Első szerelem* képviselte. Gemza Péter rendezésében a hős személyiségzavarának áttételén keresztül láthattunk bele az önazonosság elvesztésének folyamatába és következményeibe, abba a pszichotikus állapotba, mely már az életképtelenség szimptomáit mutatja. Egyúttal azt is bizonyította ez az előadás, hogy a magyar színház ma már anyanyelvi szinten képes megszólaltatni a második világháború után létrejött abszurd dráma nyelvét.

Sz. Zs.: A témájukban is orosz előadások – beleértve a litván Rimas Tuminas *Álarcosbál*-rendezését⁴, illetve az Újvidéki Szerb Nemzeti Színház *Sirály* előadását⁵ – jóval áttételesebben közelítenek az identitás–szakralitás–teatralitás kérdésköréhez, noha szinte mindegyikben direkt módon is feltevődik a kérdés, hogy „milyenek is vagyunk mi, oroszok”. E kérdésre az érdemi választ a társulatoknak a feldolgozott orosz klasszikus szerzőkhöz való igen aktív és kreatív viszonyából lehetett kiolvasni. Különösen hangsúlyos volt ez Viktor Rzsakov *Revizor*-rendezésében, melyet a MHAT stúdió végzős hallgatóival valósított meg. A legjobb orosz avantgárd hagyományokat követve lecserélték Gogol eredeti szcenárióját, s helyette a rendszerváltás körüli években született új generáció életérzését, a művész-egzisztencia



Ny. V. Gogol nyomán: *Gogolrevizor*, a Moszkvai Művész Színház Stúdiójának előadása (r. Viktor Rzsakov)



Viktor Asztafjev: *Elátkozottak és meggyilkoltak*, a Moszkvai Művészszínház előadása (r.: Viktor Rzsakov)

⁴ Erről az előadásról ugyanebben a lapszámunkban közlünk egy írást.

⁵ Tomi Janežič rendezését következő lapszámunkban méltatjuk.



F. M. Dosztojevszkij *Játékos* című műve nyomán:
Zéró liturgia, a Szentpétervári Alekszandrinszkij
 Színház előadása (r.: Valerij Fokin,
 főszereplők: Anton Shagin és Eva Ziganshina)

érzelmi és intellektuális kitettségét vitték színre. Az iskolai etűdök-
 ből fejlesztett jelenet-füzér láttán,
 melyek a fiatal színészek számára
 a felszabadult játékra, a valakivé
 (avagy akárkivé?) válásra adnak
 módot, a revizor bejelentett érkezé-
 sét egyfajta abszurd ítélet-szituációra
 való várakozásként kezdi el érzé-
 kelni a néző. Ennek köszönhetően
 töltődik föl ez az előadás egy olyan
 morális tartalommal, mely a művé-
 szet szerepéről, társadalmi hasznáról
 való diskurzust provokálja.

P. Á.: Hasonlóan bátor vállalko-
 zás Rzsakov részéről az eddig „szent
 tehénként” kezelt Nagy Honvédő
 Háború újraértékelése az *Elátkozot-
 tak és meggyilkoltak* című előadás-
 ban.⁶ Ez a rendezés a német kon-
 centrációs táborokhoz hasonlónak
 ábrázolja a szovjet hadsereg besoro-
 zott fiatal katonáinak fogvatartottsá-

gát. Mégsem rombolódik le, hanem más alapokon, az orosz holokauszt értelmetlen
 áldozatainak felmutatása révén épül újra, szentelődik meg az orosz identitástudat-
 nak ez a történelmi sarokpontja. Az előadást látva magyarként arra is rádöbben
 az ember, hogy mi az, amivel máig adós drámairodalmunk és színházművészetünk
 a két világháború feldolgozása terén – bármennyire is nagy jelentőségű felvetés
 Pilinszky *KZ-oratóriuma*, mely nem a magyarok történelmi traumájára, hanem
 közvetlenül az európai identitás-tudatra, illetve annak elvesztésére reflektál.⁷

Sz. Zs.: Ami az orosz mentalitást illeti, nagyon megmaradt bennem, ahogyan
 a kalandorságot mint orosz jellemvonást Vasziljev a neki szentelt szakmai napon
 saját magára, európai világpolgárként való rendezői működésére vonatkoztatta.
 Dosztojevszkij *Játékos* című regényének Fokin rendezte színpadi adaptációjában,
 a *Zéró liturgiában* is ez volt a központi téma. A rendezőnek és az előadás összes
 alkotójának érzékelhető szándéka volt, hogy ezt az orosz néplélekben mélyen
 gyökerező tulajdonságot abszolutizálja, a világszínház rangjára emelje, ami éppen
 a manapság kultivált formanyelven, a posztdramatikus színház eszköztárának
 bevetésével vált megvalósíthatóvá. A rulettjáték ezen a színpadon nem pusztán

⁶ Következő lapszámunkban Rzsakov mindkét rendezéséről tervezünk megjelentetni
 egy esszét.

⁷ Lásd ehhez a Szcenárium 2014-es januári és februári számát.

az aktuális világállapot metaforája; a koncentrikus körökben előre–hátra mozgó forgószínpad a középkori sorskerék, a fátum megjelenítője is, mely sosem érdeme szerint bünteti vagy jutalmazza a halandó embert.

P. Á.: Amikor egykori ruszistaként elemeztem Dosztojevszkij *Játékos*ának narratív szerkezetét⁸, arra jutottam, hogy Alekszej Ivanovics nemcsak mint alak foglya a szituációnak, hanem mint naplóíró, a történet írói ambícióktól fűtött elbeszélője sem tud kitörni a reményvesztettség ördögi köréből, a múltban már lezárult jövő fogságából. Az előadás természetesen nem a főhősnek ezt a belső drámáját viszi színre, hiszen az ő nyelvért való küzdelme műfajilag csak az elbeszélői epikában (vagy esetleg egy monodrámában) jeleníthető meg. Azt viszont ez a színpadi adaptáció nagyon is szemléletessé tudja tenni, hogy manapság, amikor a pénz már nemcsak eszköz valaminek az elérésére, hanem maga a cél, mindnyájan ugyanabban a mókuserékben forgunk.

Sz. Zs.: Hadd hivatkozzak ezen a ponton megint csak Vasziljevre, aki szerint jelen pillanatban ez az megatrend, amely már nemcsak Nyugaton, hanem Keleten is megkérdőjelezi a művészet hagyományos értelemben vett létjogosultságát. Vasziljev nagyon élesen fogalmazott: nincs ránk szüksége a világnak, mint terroristákat le kéne bennünket lőni. De arra, hogy mégsem ennyire reménytelen a helyzet, számomra az Andrej Mogucsij rendezte *Alice* előadás volt a bizonyíték. Az identitás kérdése itt úgy merül fel, mint az önazonosság végső bizonyítéka, menedéke, mint a személynévvel együtt járó jog és kötelesség. Az Alisza Freindli jutalomjátékaként létrehozott előadás során a névazonosság-



Lewis Carroll műve nyomán: *Alice – Körfutás két felvonásban*, a Szentpétervári Tovsztonogov Nagy Drámai Színház előadása (r.: Andrej Mogucsij, fsz.: Alice Freindlich)



Molière: *Don Juan*, a Szófia Nemzeti Színház előadása (r.: Alekszander Morfov, fsz.: Deran Donkov)

⁸ Pálfi Ágnes: *Puskin-elemzések* (Vers és próza). Akadémiai Kiadó, Budapest, 1997, 71–88.





P. Claudel – Arthur Honegger: *Johanna a máglyán*, Nemzeti Színház, Budapest (r.: Vidnyánszky Attila)

ban rejlő többlet hozza működésbe a személyes és a kollektív emlékezetet, s állítja helyre a darab végére azt az identitás-tudatot, mely a művész-létet és az emberi egzisztenciát elemi szinten kapcsolja össze (még a hely szelleme, a *genius loci* is szerepet kap, hiszen a háború, Leningrád ostroma is beidéződik a történetbe). A teatralitásnak az a módja, ahogyan ez a rendezés az identitás és a szakralitás kérdéséhez közelít, külön méltatást érdemel.⁹

P. Á.: Alekszander Morfov *Don Juan*ja estében viszont egy olyan mitizálódott újkori hőssel van dolgunk, akit Erika Fischer *A dráma történetében* az identitását vesztett európai ember prototípusaként vizsgál. Molière komédiájának végén azonban – melynek alapján Morfov az előadást rendezte – éppen az az érdekes, hogy a komédia hőse egyre inkább a szerző szatirikus világlátásával azonosul (lásd *Don Juannak* az álszentség „dicséretéről” szóló utolsó monológját). Vagyis egy olyan belátása keletkezik, mely már-már egyfajta művészi identitásként fogható fel. Morfov elhagyta az előadásból ezt a monológot, és nem ez volt az egyetlen változtatása a molière-i dramaturgián, hiszen az előadásban más *Don Juan*-művekből átvett motívumok és vendégszövegek is vannak. Ez indított arra, hogy rendezését, illetve *Don Juan* alakját a mitikus előtörténet tágabb kontextusába állítsam, Molière eredeti drámájának néhány más irodalmi átíratát is számba véve.¹⁰

Sz. Zs.: A szakrális tematikát célzott módon ezen a fesztiválon Vidnyánszky Attila két rendezése, a *Mesés férfiak szárnyakkal* és a *Johanna a máglyán* képviselte. Beszélgetésünk elején már szóba hoztuk, hogy az utóbbi művel Nyugaton, de a hazai kritiku-

⁹ Lásd a következő lapszámban.

¹⁰ Az írást lásd a májusi lapszámban.

sok körében is milyen ellenséges indulatokat váltott ki. De 2011-ben a POSZT-on nem díjazták érdeme szerint az előbbi produkciót sem, mondván, hogy mi kö-zünk nekünk, magyaroknak ehhez a szovjet Gagarin-témához. Pedig ha európai identitástudatról beszélünk, nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a cirka 1700 évet, melynek során – Nagy Konstantin császárságával kezdődően – Európa kulturálisan egységes kultuszkö-



Szénási Miklós – Oleg Zsukovszkij – Lénárd Ödön: *Mesés férfiak szárnyakkal*, Nemzeti Színház, Budapest (r.: Vidnyánszky Attila)

zösszeggé vált (függetlenül attól, hogy ezt a közös történelmet vallásszakadások és -háborúk tarkítják folyamatosan azóta is). Azért hivatkozom erre, mert mindkét előadás nagyobb léptékben és más dimenzióban fogalmaz, mint a MITEM-en szerepelt többi produkció. Elég, ha itt csak a *Mesés férfiak* apokaliptikus időszemléletére, a negyedik kiskirály történetének, a repülés mítoszának és az első űrrepülés krónikájának egyidejű, párhuzamos megjelenítésére utalunk. A szent és a profán ütköztetése ebben az előadásban a kultúra és a civilizáció folyamatos konfliktus-helyzetein keresztül válik történelmileg konkréttá, számunkra is aktuálissá. A magam részéről úgy gondolom, hogy a magyar történelem kataklizmáinak újragondolásához színházművészetünk egészének is egy hasonló léptékváltásra volna szüksége.

A MITEM előadásairól itt közölt fotókat Eöri Szabó Zsolt készítette

Ágnes Pálfi – Zsolt Szász: Self-Identity and Being an Artist A Briefing on MITEM

The editors of *Szcenárium* asked themselves whether the topic choice for the professional programme of the journal at MITEM and the timeliness of the problem under the title *Identity – Sacrality – Theatricality* were justified by the Festival performances. It was this aspect from which they regarded in their dialogue the performances they had seen, concluding that identity – ethnic, cultural, religious or professional – played an essential part in almost each production, and, especially in the case of the Russian directors Viktor Rizhakov, Valery Fokin and Andrey Moguchy, it also defined the artistic devices of composition and theatricality. However, sacrality appeared directly in the two stagings by Attila Vidnyánszky only (*Johanna a máglyán* – *Joan of Arc at the Stake*, *Mesés férfiak szárnyakkal* – *Fabulous Men with Wings*). In the course of the conversation several references were made to related topics which had arisen at the professional programmes.



JOHANN WOLFGANG NIKLAUS MAŁGORZATA DŻYGADŁO NIKLAUS

Schola Teatru Węgajty

Prezentáció a MITEM szakmai napján

A középkori liturgikus dráma és a szakrális dramatikus népi szokáshagyomány

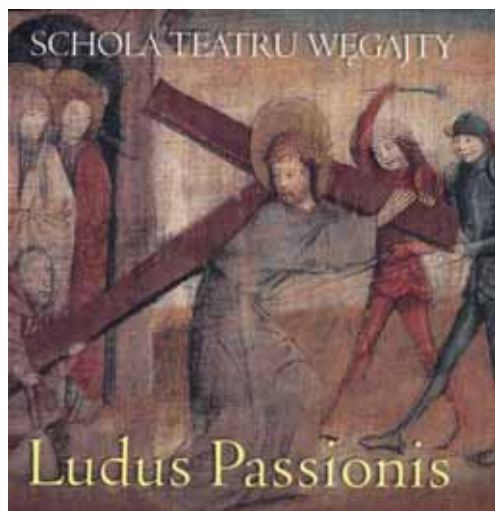
A Schola Teatru Węgajty társulata 1994-ben alakult a Stowarzyszenie Teatr Węgajty (Węgajty Színházi Társulat) részeként egy Olsztyn közelében lévő kis faluban. Nemzetközi alkotó gárdájuk énekesekből, színészekből, zenészekből, vizuális művészekből, különféle humán tudományok művelőiből áll, akiknek tevékenysége a középkori liturgikus drámák, zenék és színházi műfajok rekonstrukciójára szövetkezett. Tevékenységük középpontjában a dráma és a liturgia közötti kapcsolatok kutatása és tanítása áll, a szent énekekre, a kántálás hagyományaira, az archaikus előadásmódokra és a kulturális antropológiára fókuszálva.

1995 óta dolgozzák fel és jelentetik meg a legrégebbi európai irodalmi–zenei–

dramatikus emlékeket, lengyel, francia, olasz, német kéziratokat. A Schola Teatru Węgajty hét középkori, latin nyelvű liturgikus drámát rekonstruált és tart reper-toáron, melyek e műfaj kánonját képezik, és amelyeket számos európai országban és a főbb lengyelországi kulturális központokban is előadtak már. A színészek, énekesek, hangszeres zenészek, teatrológusok, antropológusok, nyelvészek, liturgia-kutatók és más rokon tudományágak művelőinek alkotó energiáit összefogva egy egészen különleges, felismerhető stílust és gyakorlati módszert alakítottak ki, mely a zenés színházi műhelymunka archaikus és hagyományos technikáin alapul.

A *Ludus Danielis*, amelyből a prezentáció során két jelenetet mutattak be a MITEM-en (a felvétel a Schola Wengajty próbáin készült), egy 12. századi kéziratban, a *Beauvis*-ban fennmaradt liturgikus dráma.¹

¹ Az első jelenetben Baltazár király babilóniai udvarában vagyunk. A király bankettje alatt megjelenik egy misztikus kéz, és ezt írja a falra: „Mane Thekel Phares”. A varázslók megpróbálják lefordítani a király számára, de tanácstalanok, nem tudják, mi a jelentése. Most a királynő



Ezt követően a két előadó – vetített kéziratokkal, fotókkal és ikonografikus illusztrációkkal alátámasztva mondanódóját – a kutatás és a műhelymunka főbb aspektusairól, munkamódszerükről beszélt. Majd Małgorzata Dzygadlo Niklaus önálló prezentációja következett arról, hogyan merítenek inspirációt az ortodoxiában még mindig élő liturgikus szokáshagyományból, valamint a bizánci ikon- és freskóművészetből, a román és gótikus szobrászatból, a keleti és nyugati illuminált kéziratokból. Arról a hatásról tudtunk meg tárgyi konkrétságú részleteket, melyet ezek a források a Schola Teatru Węajty liturgikus drámáinak kidolgozására, a jelenetek, kosztümök, rekvizitumok és gesztusok kialakítására gyakoroltak.

A Schola Węajty összehasonlító antropológiai kutatási programját 2006 óta nevezik „A hagyomány laboratóriumának”. Ez a program magába olvasztotta és megújította a kulturális antropológia

területén végzett valamennyi korábbi kutatási és oktatási tevékenységüket. Az ebben az időszakban indított workshopok célja, hogy jelen világunkra szabottan térképezzék fel e kulturális hagyomány megújításának lehetőségét, mai szerepét, s hogy ehhez egy korszerű, innovatív megközelítési módot alakítsanak ki, melyet mint módszert alkalmazhatnak a helyi munkában, továbbfejlesztve saját tevékenységi formáikat.

A workshopok során a maguk régiójában kiválasztódó helyi közösségeket, kulturális intézményeket, az animátorokat, művész-közösségeket, tanárokat szólítják meg, továbbá a nemzeti és vallási kisebbségek képviselőit is. A workshopok témái szerteágazóak: gregorián és bizánci énekkultúra, a köztük lévő kapcsolatok; a liturgikus dráma; az ikonfestés és a történetmondás művészete; a vándor-énekesek zenéje (bárdok, trubadúrok, lovagi költők és mesterdalnokok); a korai polifónia; a keleti zene és annak kapcsolata a középkori európai zenével; a lánc- és körtáncok a különféle európai hagyományokban.



Jelenetkép a Węajty *Ludus Danielis*-játékából

(Sophia) érkezik udvartartása kíséretében, és azt javasolja a királynak, hogy forduljon tanácsért a bebörtönzött zsidók egyikéhez, a fiatal, de bölcs emberhez, Danielhez. A második jelenet Dárius király udvarában játszódik, és bemutatja a jól ismert jelenetet, amikor Danielt bedobják az oroszlánbarlangba, ahonnan Habakuk próféta menekíti ki.

„A hagyomány laboratóriuma” szimpózium

A prezentáció második részében arról az ünnepi idő téli rituáléinak szentelt szimpóziumról számoltak be, melyet 2010. január 31-től február 6-ig tartottak a warmiai és a velük szomszédos Podlasie régiókban. Az összejövetel ideje alatt, melyre Európa különböző részeiből hívtak meg a hagyományőröket és a témában járatos szakembereket, közösen elevenítették fel az ünnepi éneket (caroling), megismertetve a résztvevőkkel annak különféle formáit, máig élő archaikus rítusait. Hangsúlyozták, hogy az ünnepi énekhagyomány az európai kultusközösség szempontjából sokkal többet jelent, mint csupán az ilyenkor elhangzó karácsonyi énekeket, vagy azt a szokást, hogy Isten áldását kérve és bőséget kívánva a ház népének járjuk sorra az otthonokat.

Az ünnepi ének (caroling) jelenti az örömet, a gyengédséget, az akol-meleget, az Új köszöntését, a reményt, az áttörést, a megújulást, egy új időszakítás kezdetét, a nyitottságot és a jókívánságot. Azt hirdeti, hogy Isten megtestesült az emberben, hogy a hihetetlen és a felfoghatatlan csoda valósággá vált. Üdvtörténeti jelentősége abban áll, hogy az ünnepi ének elvezet bennünket az „ur-Zeit”-be, az „Idő-előtti”-be; az ünnepi idő és a megújulás Krisztus előtti rítusaiba is, például a római, januári *calendae*-ba, ami az újesztendő kezdete. A hagyomány szerint Assisi Szent Ferenc volt a szerzője az első keresztény örömhír-éneknek, amit egy erre a célra kialakított jászolban mutatnak be. Az ünnepi ének spiritualitásában – mivel az mindig is inkább a köznép



Visitatio Sepulchri, XIV. század,
Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka

érzésvilágához, semmint az egyházhoz vagy a vallási intézményrendszerhez kötődött – a hieratikus egyházi latin találkozik a népköltéssel. Az örömhír-énekekben találhatóak meg a nyelv archaikus szókészletének elemei és retorikai alakzatai is.

Kiemelték, hogy az ünnepi ének világába – ahogyan ez minden rituálé esetében így van – csak részvétel útján lehet belépni. Éppen ezért szimpóziumuk minden résztvevőjét meghívták egy expedícióra, az ünnepi énekkel kísért vendéglátásra, a liturgikus drámában való részvételre, a keleti és nyugati ünnepi énekhagyományok tanúival és örököseivel való találkozókra.²

(Készült a prezentáció előzetes programja alapján, angolból fordította: Regös János)



Svájci koledálók Czyze faluban, 2010

² Ünnepi ének-szemléjük létrehozói voltak többek között a *Chausen*-énekesek a svájci Appenzel Austerrhoden tartományból. Ott az újév köszöntő rituálét a régi Julianus-naptár szerint



január 13-án mutatják be. Ezen a napon az énekesek gazdagon díszített kosztümökben, házról házra járva mennek végig a hegyi ösvényeken. Mindegyik helyen eléneklik a *Zäuerlit*, amely egy archaikus, polifonikus jóldi-ének. E régió kultúrája sok más hagyományt őrzött meg, mint például a *Talerschwingent*, a tányér-játékot (pénzért mély agyagedényben ének és tangóharmonika kísérettel – a ford.), az alpesi kürtzenét és egy nagyon gazdag tánc hagyományt. Részt vett ezen az ünnepi alkalmon a Bizantinus Kórus (Jasi – Jászvásár, Románia), akik úgy ismertek, mint a romániai bizánci kórusművészet megújítói. De a karácsonyi időszak alatt a népi hangszeressel, Daniel Paicuval együtt örömmel adják elő a hagyományos román ünnepi ének-repertoárt is. Eljöttek a Hattyúdal Színház és a debreceni Hol-Tér Társulat zenészei, akik az elfeledett népi dramatikus műformákkal és a szakrális színház archaikus formáival foglalkoznak, és 24 éve, most éppen Debrecenben szervezik a Nemzetközi Betlehemes Találkozót.

Schola Teatru Węajty

Presentation at the MITEM professional programme

This short summary recalls the presentation at the MITEM professional programme by the artistic leaders of Schola Teatru Węajty, founded in 1994. It informs of the research they do in order to resurrect medieval liturgical drama and sacral dramatic folk tradition. It also sums up the events of the 2010 symposium on the rituals of the winter season, where foreign theatre companies as well as experts took part with Hattyúdal Színház and the musicians of the Hol-Tér Társulat from Debrecen among them.



SZÁSZ ZSOLT



Genius loci

A Szenárium MITEM-en rendezett második szakmai napján az volt a szándékunk, hogy a Schola Theatru Węajty prezentációjához kapcsolódva – mely az európai liturgikus dráma általuk folytatott rekonstruálását és az újévi koleda-hagyomány vizsgálatának szentelt nemzetközi találkozót dokumentálta – egy olyan, úgyszintén két évtizedes múltra visszatekintő összművészeti vállalkozásról adunk hírt, mely a hely szellemére alapozva egy új típusú színházi működést is generált Magyarországon. Az alább közölt írás a Nyírbátori Szárnyas Sárkány Hete Nemzetközi Utcaszínházi Fesztivál fejlődéstörténetét vázolja – pótolva azt a programban meghirdetett interjút, illetve kerekasztal-beszélgetést, mely a *genius loci* kérdéskörét állította volna a középpontba. Az írás¹ publikálását az is aktuálissá teszi, hogy a MITEM-en bemutatott előadások létrehozói közül a Węajti színház mellett néhányan maguk is megfordultak ezen a fesztiválon, sőt önálló alkotói pályájukat maguk is utcaszínházasként kezdték, mint például Andrej Mogucsij, Oleg Zsukovszkij, Kozma András, Vlad Troickij, vagy az induló beregszászi színház révén részben Vidnyánszky Attila is. Az idei Budapesti Tavaszi Fesztivál egyik nagy újdonsága, hogy a MITEM-mel egy nemzetközi színházi találkozó is fölkerült a preferált programok palettájára. Az utcaszínházi műfajok viszont, melyek a 90-es évektől a 2000-es évek elejéig tartó lendület után érezhetően visszaszorultak, továbbra sem képviseltették magukat a Tavaszi Fesztiválon – aminek társadalmi háttéréről ezenel is érdemes elgondolkoznunk.



A Szárnyas Sárkány Fesztivál nyitó felvonulása

¹ Az itt közölt írás egy Szász Zsolttal készült korábbi interjú részleteinek felhasználásával készült: Pálfi Ágnes *Fesztiválok éve?* SZÍN, 2010. augusztus, 91–101.

Lehet-e felülről ünnepet generálni?

Huszonegy évvel ezelőtt, az MDF kormány idején voltak olyan döntéshozók, akik komolyan vették a kulturális turizmust, az idegenforgalmat, az országimázst. Az akkor még létező Idegenforgalmi Hivatal (OIH) Téglássy Ferenc vezetésével 1993-ban, A Barokk Nemzetközi Évéhez kapcsolódóan kétszáznál több tematikus kulturális rendezvényt finanszírozott. Ennek a stratégiailag jól átgondolt, profeszszionálisan kivitelezett projektnek az egyik eleme arról szólt, hogy megkerestek hat olyan várost, ahol európai szinten is jelentős barokk emlékek találhatók, és ahol mélyek a történelmi, kulturális gyökerek. Így került a képbe Vác, Székesfehérvár, Győr, Eger, Magyarpolány, és a Krucsay oltár miatt Nyírbátor. Mindegyik városban az egyedi specifikumokat figyelembe véve más-más típusú fesztivált alapítottak.

Ami jelentette az induláshoz szükséges pénzt, rádió és televízió nyilvánosságot,



A Krucsay oltár a minorita templomban

reklám-marketing költséget, és mindenk előtt a megfelelő szakemberek felkérését. Az elképzelés az volt, hogy amennyiben ez a felülről jövő kezdeményezés sikeres, akkor meg is gyökerezhet, és az egyszeri, kampányszerű akción túl kulturálisan, turisztikai értelemben, közművelődési vonatkozásban további hozadéka is lesz, elindíthatja az erjedést. Három vagy négy városban a fesztiválok meg is őrizték a profiljukat. Az egyik ezek közül a nyírbátori Szárnyas Sárkány. Mert itt találkozott a hely szelleme, az épített örökség és az a kulturális többlet, mitikus történelmi hagyomány, mely látens módon ugyan, de jelen volt a városlakók emlékezetében. És friss volt a műfaj: az utcaszínház mint olyan a határok megnyílásával, a külföldről érkező művészekkel való találkozás révén a szabadság levegőjét hozta.

Ez a lépték, ez a frissesség és közvetlenség, ami az akkori Nyírbátor vezetését és a szervezőket, Dózsa Györgyöt és Gédra Katalint s az akkor még csak maroknyi magyar utcaszínházast jellemezte, szerencsésen találkozott. Az elképzelések fedésbe kerültek egymással; hangütés és habitus tekintetében hasonló konszenzus alakult ki a közönség és a meghívott előadók viszonylatában is. Így ez már a kezdet kezdetén egy sikeres nagyrendezvény lett. Az akkor közösen megfogalmazott célok és eszközök vonatkozásában – abban a kérdésben, hogy a hely szellemét hogyan kell kiszabadítani a palackból és művelés alá venni – ez a program egészen 2012-ig, amíg a fesztivál az én vezetésem alatt állt, nem változott. Az ünnep központi gondolata tartós elemnek bizonyult, és a magam részéről máig aktuális-

nak tartom az akkori felvetéseinket is: Mi az, hogy városi kultúra? Konkrétan mi az, hogy Nyírbátor? Hogy állsz az identitásoddal – nemcsak a politika szintjén? Mi az, ami számodra testhezálló, ami a sajátod? Ki volt az apád? Van-e történeted? Van-e közös történetünk? Ötven év diktatúra után miből élsz? Kivel tudsz összefogni? Hogyan szólíthatod meg a másik embert? – Ahhoz, hogy ezekre a kérdésekre válaszolni tudjunk, helyismeret és öntudat kell, városi és családi tradíció.

Színház és/vagy ünnep?

Színházi pályafutásom során nekem kezdettől az volt az elsődleges kérdésem, hogy miért csinál az ember színházat; vagy másképp fogalmazva: miért formalizálják az emberek egymás közötti viszonyait teátrálisan – tágabb értelemben véve ünnepi formában? Mi az a belső, drámai kényszerítő erő, illetve külső szabályrendszer, ami összehozza az embereket egy-egy ünnep alkalmával? Azt a fogalmat nem szeretem, hogy „rítus”, mert rosszul használják; valójában ugyanis a rítus csak egy sűrített, kicsi részegysége annak a nagy egésznek, amit én ünnepnek gondolok. Annak a megszentelt időnek, amely a természet ciklikusságával, az ember biológiai meghatározottságával van közvetlen összefüggésben. Ami viszont ebből drámai módon kifejlődik, az szinte mindent magába foglal: a nyelvet, a társas kapcsolatokat, a társadalmi élet színtereit.

Pontosan nem tudnám megmondani, hogy mikor és hol, talán egy riportban, valamikor a '90-es évek vége felé találtam először azt mondani magamra, hogy „ünnepszerző”, amikor Nyírbátor már Debrecenben és Budapesten is híres volt, sőt turnéinknak köszönhetően nemzetközi viszonylatban is. De ennek az állandó jelzőnek a háttérében nemcsak a nyírbátori fesztivál állt, hanem a Nemzetközi Betlehemes Találkozó is, amely már korábban, '91-ben elindult. A betlehemes hagyomány a tradicionális ünnep körébe vastagon beletartozik, sőt a születés misztériumával voltaképp ez áll a keresztény európai ünnepkör középpontjában. Nálunk mindenestre a szakrális népi-dramatikus formáknak ez a teatralizált téli szokáshagyomány kvintesszenciája. Arról szól, hogyan szentelhetjük meg az időt, hogyan tud ez az esemény egyszerre színház és ünnep lenni. Lett tehát egy téli meg egy nyári fesztiválunk. Ez eleve két félre tagolta az évet, s azt a másfajta időszemléletet, ami Nyírbátort a mi pályakezdésünk idején jellemezte, már eleve ez hozta működésbe. A felfutó szakasz-



Vérballadák, a Hattyúdal Színház előadása

ban – 1993-tól 2002-ig – az ünnepnek olyan új dimenziói, illetve gyakorlatiasan alakítható szegmensei bukkantak elő évről évre, amelyek azt jelezték, hogy mindig más és más válik fontossá – bizonyítván, hogy eredeti felvetésünk univerzális és organikus, érdemes volt tehát elvállalnunk a fesztivál művészeti vezetését. Mert-hogy az őskérdés részünkről az volt, hogy színház által lehet-e generálni ünnepet, vissza lehet-e hozni a helyi öntudatot, ez visszaháramlik-e az előadókra, s az egész mint lélegző rendszer működik-e. A fordulópontok a saját társulataim történetében fényesen bizonyították, hogy ez a fajta működés esélyes és lehetséges.

Utcaszínház – magyar mód?

Az utcaszínház mint megnevezés nagyon bizonytalan fogalmi keret arra, amit a nálunk Nyírbátorban föllépő hazai és külföldi művészek, társulatok képviseltek. Pusztán azt jelenti-e az utcaszínház, hogy olyasvalami, amit szabad téren meg lehet nézni? Van-e meghatározható műfaji specifikuma annak, amit utcaszínháznak nevezünk? Ez egy jó kérdés. Mit látunk, ha egy nyugati nagyvárosban, mondjuk, Párizsban járunk? Ott a Pompidou Központ előtt a város fizetett művészeket, többnyire szólístákat léptet föl, akik a zömmel turista közönség előtt produkálják magukat. Ezzel a közönségcsalogatóval a franciák egyrészt azt demonstrálják, hogy Párizsban még az utca is a művészeté. De ez a modell náluk arról is szól, hogy egy csomó pályakezdő, állástalan művészt fizet meg így a város. Ha tetszik, a szociális segélyezés aktív módja ez: a művészt egy minimális összegért odaszerződtetik, egyébként meg kalapozhat. Ez is utcaszínház.

Nálunk azonban nem ez a modell honosodott meg. Magyarországon a rendszerváltozás idején az utcaszínház úgy jött létre, hogy mondjuk egy képzett bábos, aki bábszínházban dolgozott, kis létszámú társulatával, egy zenésszel kiegészülve önálló, komplett színművet hozott létre. Egy félórás, egyórás darabot, ami egy autóba bepakolva bárhová elvihető és bárhol eljátszható. Akitet a Szárnyas Sárkány maga köré tömörített, zömében ilyen művészek és társulatok voltak. Ez a szó nagyvárosi értelmében nem olyan népszórakoztató utcaszínház, amelyik – nagyon is kiszámított módon – a pillanat adta esélyeket lovagolja meg pénzszerzés céljából. Nem könnyű kenyér persze az sem. Hiszen az utcaművésznek, legyen az zsonglőr vagy tüzes, komoly képzettségre, extra fizikai adottságokra és folyamatos lélekjelenlétre van szüksége; ha pedig meg is szólal, kiváló kommunikátori képességekkel kell rendelkeznie, hogy azonnali reagálásával lekösse és kontroll alatt tartsa a közönségét, az általa direkt módon



kiprovokált interakciókat. A magyar utcaszínházi működésre nem ez a fajta spontaneitás a jellemző elsődlegesen, hanem a mondanivalós kis művek, önálló, kerek, egész-értékű produkciók létrehozása. Emellett jelen vannak természetesen azok a primér, népszerű attrakciók is, amelyek az egykori jokulátorok városi, vásári mutatványai voltak.

Nyírbátorban, kifejezetten a helyi adottságokra, történelmi tradíciókra, nevezetesen a Báthory-legendáriumra alapozva létre lehetett hozni ennek a műfajnak egy sajátos formáját is, amelyet én nagyléptékű térjátéknak kereszteltem. A Szárnyas Sárkány Fesztivál össz-egészében egyfajta environmentális színházi kísérletnek is tekinthető, mely egyedi a maga nemében: szimbolikus történetmesélés – ünnepi keretben. De felteszem, hogy Magyarországon általában is ez a – hangsúlyozottan nem a fővárosban, hanem vidéken létrejött – forma lehetne a sikeres, mert valahogy ilyenek az adottságaink, a habitusunk, a tradícióink. Ezt mutatja Eger példája is: berendeztek ott egy középkorias vásárteret, és jellemzően a nyírbátori utcások léptek föl azon a fesztiválon is. Az utcaszínháznak ezt a helyi adottságokra, történelmi hagyományokra alapozó válfaját kellene mint magyar specialitást a támogatási rendszerben is értékként föltüntetni és elfogadtatni. Nemcsak a külső pénzügyi támogatás itt a kérdés, hanem hogy az olyan típusú összművészeti produkciókkal, amilyen a nyírbátori fesztiválzáró rendezvény, föl lehessen az országban másutt is lépni. Olyan helyszíneken, ahol – mint például Tapolcán vagy a tatai Öreg tónál – hasonló az épített tér és a természeti környezet egymáshoz való viszonya.

A záróprodukciónk önmagában is egy műfajteremtő kísérlet volt: egy szimbolikus térjáték, a színházcsinálásnak egy speciális válfaja, amely kevés szöveget tűr meg. Pláne ekkora léptékben, ahogy mi dolgoztunk: ahol víz van, tüzet használunk, és igen nagy teret kell bejártszanunk. Mi az a sűrített közlés szövegben, amit ez a keret elbír, mi az, ami képileg, a látványból olvasható ki? – ez a kérdés szakmai része. De ami ennél fontosabb: hogyan lehet ezt a nagyszámú és különböző hátterű, más-más országból érkező szereplőt egy irányba mozdítani úgy, hogy a közönség is ugyanazt fogja föl és élje át, mint amit mi a záróba bele szerettünk volna tenni? Korábban – bár a záró produkció végül is mindig helyben született – minden alkalommal egy féléves előkészületi szakasz előzte meg ezt a közös munkát a belső körös emberekkel, aztán hónapról hónapra, fokozatosan léptek be a további szereplők. – 2000 után azonban egyre kevésbé volt idő, mód, hely, lehetőség arra, hogy az utcaszínházat elindító



generáció emberei – képzőművészek, színészek, zenészek, irodalmárok – együtt gondolkodjanak. Itt valami országosan elhalványult, megváltozott. A kényszerek olyan irányban kezdtek hatni, hogy ez a szellemi egyeztetés másodlagossá vált.

Hogyan sikerült?

A kérdés huszonegy éve az volt, hogy színházi eszközökkel lehet-e ünnepet generálni egy olyan világtól elhagyatott helyen, mint Nyírbátor. Mert igaz ugyan, hogy ez a város történelmi emlékhely, legendái vannak, nem akármilyen múlttal rendelkezik. De hogyan lehet ezt felszínre hozni a tudat alá süllyedt mitikus rétegből? Mi tettük föl úgy a kérdést annak idején, hogy azzal, amit csinálunk – színházat nyilvánosan –, vissza lehet-e állítani az ünnepet a jogaiba. S hogy elegendő-e erre egy hét. A folyamatos tanulás és tanítás, az önképzés és a képzés kezdettől művészi credója volt a fesztivál spiritusz rektorainak. Mert eredetileg, amíg a Művelődési Intézet jóvoltából rendelkezésünkre állt egy ötven éves múltra visszatekintő intézményes módszertani háttér, pénzzel és egy olyan szakemberrel, mint Tömöry Márta, még több időben gondolkothattunk: a „Kurta Kurzus”, ez a határon túli pedagógusoknak, bábosoknak, fiatal színházcsinálóknek meghirdetett képzési forma egy héten át, az Intézet támogatásával működött. S a határon túliak jelenléte igen fontos volt a számunkra. Hiszen ez a bizonyos archaikus tudat a történelmi Magyarországhoz köthető: a legendákhoz, mitikus történetekhez. Rezonál-e ez a mai határon túli magyarokban? Vajon összeköt-e még bennünket kilencven évnyi elválasztottság után? Létezik-e még a közös mitikus tudat? A „Kurta Kurzus” azzal a minimális költségvetéssel, amellyel indult – és sajnos ez az összeg sosem szökött az egekbe, enni-innivalóra volt csupán elegendő –, ezért volt rendkívül fontos. Mert ezt a visszacsatolást, ezt a kérdezz-felelek párbeszédet élőben, élő személyekkel lehetett megvalósítani. Egy kárpátaljai, erdélyi vagy délvidéki magyar számára – sőt, volt nekünk szlovéniai partnerünk is, körbelóttuk az országkaréjt – sok esetben pályaindító vagy pályamódosító volt ez a kurzus. Az itt megfordult személyek közül többen azóta otthon vezető színházi szakember lettek. Számunkra ez a fajta siker visszaigazolta a felvetésünk jogosságát. És ráirányíthatja az illetékesek figyelmét is arra, hogy az anyaország mekkora esélyt szalaszt el akkor, amikor egy tollvonással megvonja a támogatást egy ilyen kezdeményezéstől. Mert az Intézet részéről ez történt, miután Tömöry Mártát 2004-ben nyugdíjba küldte. Nemcsak a határon túliak számára veszteség ez, hanem ránk, anyaországiakra nézvést is. Hiszen Nyírbátorban az atyamesterek és -mesternők ugyanezt a kérdést tették föl annak idején. Hogy ez a nagyjából egyidős – ma már ötven körüli, sőt fölötti korosztály azzal a morális többlettel, mely az utcaszínházi művészethez ma is hozzátartozik – éppen úgy, mint a középkorban –, képes-e felvállalni egy ekkora mérvű feladatot. S hogy tényleg ez-e a dolgunk. Tudniillik olyan történeteket mesélni el egyénileg, egy-egy új előadásba belefogalmazva, amelyek erre a közös mitikus emlékezetre apellálnak. Vadonatúj volt a műfaj. Mi az, ami érvényes szöveg? Milyen

legyen az előadás módja, stílusa, eszközrendszere? Ezt együtt kellett kitalálni. És ütköztetni a helyszínen, Nyírbátorban az elvadult, vadlápi szűnyogos világgal, a lepusztult, elkoszosodott várossal. S ezekre a kérdésekre nagyon energikus, pozitív választ adott ez a kicsi társaság.

Nyírbátor épített környezetének átalakulása önmagában is fényes bizonyítéka annak, hogy a kultusz művelése – jelen esetben a Báthory-hagyomány feltámasztása – közvetlenül képes visszahatni a város arculatára, fellendítve az anyagi kultúrát és a gazdasági életet. 2002-től 2012-ig a városban felújították, illetve részben újjáépítették a Báthory várkastélyt, benne a múzeummal és a panoptikummal; felújították és a fesztivál céljainak megfelelően átalakították a Minorita templomot és a rendházat. Rehabilitálták a fesztivál helyszínéül szolgáló Papok rétjét és a tavat, megépült a két gótikus templomot összekötő műemléki sétány, rajta a város történetét és a Báthory-legendáriumot bemutató szoborkompozíciókkal. Elkészült egy hatszáz fős színházteremmel rendelkező, korszerű művelődési központ. A város új sárkányos címet csináltatott, és a felújított fürdőkomplexum a Sárkányfürdő nevet kapta, de számos magánvállalkozás is ezzel a névvel hirdeti magát.

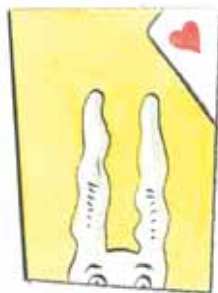
De ennél is fontosabb, hogy a városi népesség huszoneves nemzedéke ezen a fesztiválon nevelkedett, amelyen az öt kontinensről közel négyszáz együttes és szólista fordult meg az elmúlt két évtized alatt. Ez a generáció a fesztivál jóvoltából megtanulta Nyírbátor történelmét, és ma már sokan közülük tevékenyen részt vesznek a város kulturális életének alakításában, turisztikai projektjeinek megvalósításában.



Az írást a Szász Zsolttal készített interjú alapján Pálfi Ágnes szerkesztette

Zsolt Szász: Genius Loci

The present paper gives an outline of the development history of Szárnyas Sárkány Hete Nemzetközi Utcaszínházi Fesztivál (A Week of “Winged Dragon” International Street Theatre Festival), held annually from 1993 on in Nyírbátor. The timeliness of the publication is also due to the fact that, beside Theatre Węgajti, many from among the makers of the performances at MITEM appeared at this Festival or even started their independent artistic careers as street theatre people, like Andrey Moguchy, Oleg Zhukovsky, András Kozma, Vlad Troitsky or, partly, Attila Vidnyánszky, through the new theatre in Beregszász.



A román színhátság a világszínházban

A MITEM fesztivál április 3-án tartott kerekasztal-beszélgetésén a román színházművészet sikerének titkát próbáltuk megfejteni három jelentős román színházművész: Helmut Stürmer nemzetközi híró díszlet- és jelmeztervező, Matei Vişniec író, drámaíró, költő, és Alexandru Dabija rendező társaságában.



KULCSÁR EDIT: Ionescu írja 1957-ben *Caragiale portréjában* a következőket: „I. L.Caragiale kitűnő elbeszéléseket és pár színdarabot írt, amelyek forradalmasították a román színházat, ami nem volt nehéz, hiszen mondhatni az még nem is létezett. Tulajdonképpen ő teremtette meg. (...) ez a színház a naturalizmuson is túllépve fantasztikus-abszurdá vált.” Milyen hatása van ma Caragiale életművének a román színházi életre és milyen szerepet játszott az elmúlt évszázadban?

ALEXANDRU DABIJA: Caragiale a román színházművészet megalapítója, és még néhány román íróval együtt a román irodalmi nyelv megteremtője is. Színházi szempontból ő a nulláról indult, a népi színházi hagyományt és a vodeville-t hasz-

nálta föl, amit előtte irodalmi szinten Vasile Alexandri, Matei Millo, Costache Caragiale (a nagybátyja) műveltek sikeresen. Az ő életművének hatalmas jelentősége van a román irodalomban és színházművészetben, de azt is hozzátehetjük, hogy mi, románok szeretjük az egyediséget: nálunk Brăncuși a szobrász és Caragiale a drámaíró, mert talán kisebb bonyodalommal jár, ha mindenkől csak egy van... Caragiale nem volt feltétlenül nagy újító, hanem zseniálisan és nagyon intelligensen, tehetségesen alkalmazott bizonyos drámai kliséket, dramaturgiai fogásokat, amelyek minden műfajban megtalálhatók a román irodalomban – versben, prózában egyaránt. Én nagyon tisztetem a nyelvet, a színházban is szöveg- és színész-centrikusan dolgozom, Caragiale művészetéhez szenvedélyesen ragaszkodom, és a kis népek önzésével, frusztráltságával örülök annak, hogy lehetetlen őt lefordítani, mert így csak mi tudjuk eljátszani, mi tudjuk élvezni teljes valójában. Caragiale más nyelveken nagyon furcsán hangzik, azért mondom, mert tapasztaltam ezt, amikor Sepsiszentgyörgyön a magyar társulattal rendeztem meg a *Farsang** című darabját: sokat szórakoztunk rajta, mert senki sem értett belőle semmit.

K. E.: Büszke vagyok arra, hogy nekem jutott eszembe felkérni Ionescu utódját, Matei Vișniecet Caragiale újabb portréjának megírására, amit az októberi Szcenáriumban közzeltünk *Caragiale, az egyetemes és ismeretlen* címmel. Ezt az írást a következő sorokkal zárja: „nincs minden veszve Caragiale esetében: akkor sem, ha nyelvezete lefordíthatatlan, ha az idegen nyelvekre nem lehet átültetni a caragialei delíriumot, mert ez a nyelvi univerzum képekre és színpadi energiákra viszont lefordítható.” Helmut Stürmert szeretném arról faggatni, hogyan fordította le a *Két sorsjegy* előadás esetében képekre, színpadi energiákra Caragiale világát?

HELMUT STÜRMER: Talán én vagyok egyike azon kevés németnek, akik értik Caragiale-t... Temesváron születtem, egy olyan városban, ahol három nyelvet használnak, otthon jelentős könyvtárunk volt német könyvekből, majd az egyetemi évek alatt kerültem szorosabb kapcsolatba a román kultúrával és mentalitással Kolozsváron, és főleg Bukarestben. Először még a viccet sem értettem a bukaresti román nyelven, ezért cseppet sem csodálkozom, hogy más népeknek nehéz megérteni Caragiale nyelvét. Azóta, úgy gondolom, sikerült tökéletesen megértenem ezt a gondolkodásmódot, pedig nem adja meg könnyen



* A Tamási Áron Színházban 2009-ben Caragiale darabját Parti-Nagy Lajos átíratában *Karnebál* címmel játszották Alexandru Dabija rendezésében.

magát; egy különleges nép a román az európai palettán. Ami a közös munkánkat illeti Alexandru Dabijával a *Két sorsjegy* kapcsán, azt első pillanattól kezdve tudtam, hogy semmiképp sem naturalista díszletre van szükségünk. Nagyon sokat ártott a naturalista ábrázolásmód Caragialénak is, ahogy egy bizonyos időszakban ezzel Brechtet is tönkretették. Félre kellett tennünk a konkrét utalásokat a helyszínre, a népi jellegzetességekre, hogy egy olyan teret alkothassunk meg, amely ezt az ismert szöveget új szempontból tudja megvilágítani. Olyan színpadi világot találtunk az előadáshoz, mely talán a német expresszionizmussal, a fekete–fehér némafilmek hangulatával mutat rokonságot. Ezekkel az eszközökkel nem eltávolodtunk a szöveg lényegétől, hanem jobban meg tudtuk mutatni a történet tragikomikus vetületét. Caragiale művei tele vannak kihívásokkal, ami nagyon fontos egy drámaíró esetében ahhoz, hogy találjunk benne olyan dolgokat, amelyek provokálnak, új megoldások keresésére buzdítanak. Alexandru Dabija személyében kiváló partnerre találtam, hiszen ő olyan alkotó, akinek ha kezébe adsz egy játékot, többet tud kihozni belőle, mint aki azt kitalálta. Máskor is megtapasztaltam, hogy ő olyan rendező, aki kitartóan, állhatatosan keresi meg és aknázza ki az adott tér minden lehetőségét; így jutottunk el helyenként kaffkai látomásokig is ebben a történetben. Ha a rendező nem tudja használni azt a teret, amit egy díszlettervező ajánl, annak a munkája hiábavalóvá válik.

K. E.: Úgy gondolom, nagyon szerencsés nép, amelynek három olyan drámaírója van, mint I. L. Caragiale, Eugen Ionescu és Matei Vişniec, akiknek munkássága új utakat nyit a színházművészet számára. Matei Vişniec-et kérdezem: miben segítették őt a nagy elődök pályája kezdetén?



MATEI VIŞNIEC: Valószínűleg azért kezdtem el színdarabokat írni, mert mély benyomást tett rám Caragiale még az iskolában; és később, amikor megismertem Ionescut is, még lenyűgözőbbnek találtam a dráma művészetet. Caragialét, ahogyan Ionescut is, bármikor elő tudom venni, és bárhol beleolvasok a műveikbe, Caragiale mulattat, Ionescu izgalommal tölt el. Caragiale a mai napig elképesztően friss, aktuális. Amikor 1987-ben Franciaországba érkeztem, még ott élt

Ionescu, de nem mertem felkeresni; viszont találkoztam egy munkatársával, Monica Lovinescuval, akivel azon dolgoztak, hogy Caragialét franciára fordítsák. Ő mesélte nekem, hogy Ionescu erkölcsi kötelességének tartotta Caragialét lefordítani, és megmagyarázni a franciáknak, milyen újító, érdekes, kifinomult szerző, tele nyelvi leleményekkel, színházi találmányokkal. De nem sikerült áttörést elérniük, hiába fordították le a lehető legjobban Caragiale műveit – ez is azt bizonyítja, hogy ő egy lefordíthatatlan szerző. Ezzel együtt egyedül Romániának van a világon két ilyen zseniális drámaírója: az egyiket lehetetlen lefordítani, a másik a világ bármely nyelvén érvényesen meg tud szólalni, holott mindkettőnek ugyanazok a gyökerei. Amikor Franciaországba érkeztem, kíváncsi voltam, mit gondolnak ott a román kultúráról, népről, az országról, milyen rálá-

tásuk van Romániára. Azt tapasztaltam, hogy a románokról először mindig Ionescu jutott eszükbe, majd azt mondták, hogy olyan akcentussal beszélek, mint Elvire Popesco (aki híres színésznő lett Franciaországban). A franciák úgy tartják, hogy az elmúlt száz évben Romániából furcsa, bizzar emberek érkeztek hozzájuk: Tristan Tzara, aki a dadaizmus egyik megteremtője lett, vagy ilyen volt Gherasim Luca is, aki kitalálta a „szájszínházat”; egy káprázatos költő, aki szétszaggatva a francia nyelvet szavalt a verseit, mondván: „a színház a számban van”. Ilyen furcsa szerzet volt Emil Cioran is, a nem tipikus filozófus. Nekik köszönhetően terjedt el, hogy Románia egy különleges hely, ahonnan szokatlan tehetségek érkeznek, és ennek köszönhetően rám is jobban odafigyeltek.



Liviu Ciulei (1923–2011)



David Esrig

K. E.: A román színház sikerének titkához talán közelebb kerülhetünk Helmut Stürmer pályafutásának megismerésével, mert ő éppen akkor kezdte színházi tevékenységét, és azokkal a művészekkel dolgozott együtt – mint a rendező Liviu Ciulei és David Esrig – akik az ötvenes évek végén Románi-

ában elindították a színház reteatralizálásának mozgalmát: Ön később az emigrációban is találkozott velük, dolgoztak a világ nagy színházaiban, majd 1990 után mindannyian visszatértek a szülőföldre és hazahozták kapcsolataikat, tapasztalataikat. Kérem, meséljen nekünk erről az útról!

H. S.: Nekem nagy szerencsém volt, mert már friss végzősként a román színház olyan nagy személyiségeivel dolgozhattam az említett két rendezőn kívül, mint Lucian Pintilie, Vlad Mugur és később Silviu Purcărete, Andrei Șerban. Ennél nagyobb szerencse nem érhet egy művészt! Pályám kezdetén, a hatvanas években alapozták meg a román színház megújulását, abban az időben, amikor a világháború után egész Európában is kulturális ébredés, pezsgés indult el. Romániában nagyon rövid ideig, alig hat-hét évig, Ceaușescu hatalomra kerüléséig



Vlad Mugur (1927–2001)



Andrei Șerban

tartott ez a kulturális tavasz. Vlad Mugur mondta ki akkor először, hogy Romániában nincs jövője a kultúrának, hamarosan be fognak fagyasztani mindent. Ezért a maga módján mindenki próbált külföldi kapcsolatokat építeni; nekem volt alkalmam még román állampolgárként Liviu Ciulei-al és David Estriggel Nyugat-Németországban dolgozni, és amikor már tűrhetetlen volt a helyzet, emigráltam. Hiába ismertem már sok német művészt, értelmiségit, nem voltak se-

gítségemre az elindulásban. Az értelmiségiek, akik többnyire baloldaliak voltak, nem bocsátották meg (teljesen jóhiszeműen), hogy elhagytam szocialista hazámat, nem értették meg a helyzetünket (a „bal” szemükre vakok voltak). Ugyanilyen nehezen kezdte el az emigrációban az életét Vlad Mugur is: könyvet, újságot árult Olaszországban, amíg vissza nem tudott térni a színház világába. Egy idő után aztán beindultak a dolgok, és a német színházban szerzett tapasztalatok nagyon fontosak lettek számomra, hiszen a német művészek voltak a háború után az elsők, akik a színpadi látványt forradalmasították. Én nagy csodálattal követtem még Romániából a német színházat; és valóban, pár évtized múlva, a nyugati színházakban szerzett tapasztalatokkal gazdagodva nem csak én tértem vissza szívesen 1990 után Romá-



J. W. Goethe: *Faust*, Radu Stanca Színház, Szeben
(r.: Silviu Purcărete)

niába, hanem sorstársaim is: Andrei Șerban, Vlad Mugur és sokan mások. Mondhatni, egyfajta kelet–nyugati illetve nyugat–keleti irányú vérátömlesztést kapott a román színház, sikerének talán ez az egyik titka. Mindazonáltal ezt a sikert mindig újra kell szülni. Amikor a Silviu Purcărete rendezte *Faust* előadással 2008-ban Frankfurtban vendégszerepeltünk, bizony voltak félelmeink, hogyan fogadják a németek az előadásunkat. Az utána

rendezett közönségtalálkozón egy néző azt mondta, hogy ő ebből a *Faust* előadásból mindent megértett, s pontosan, egyszerűen összefoglalta mindazt, amit a színpadon látott. Akkor értettem meg, hogy a színháznak nincs „nemzetisége”, nincsenek értelmezhetőségi határok, egyszerűen jó színház van, vagy rossz színház.

K. E.: Azt hiszem, a román színház sikere azzal is magyarázható, hogy az ötvenes években elindított reteatralizáló mozgalom a rendező munkáját állította a középpontba. A román rendezők pedig folyamatosan kísérleteztek, akár egy rendezői pályán belül is újabb és újabb irányokban keresték a színházi nyelv megújításának módjait. Hol tartanak ma a román rendezők, merre tart ma a román színház?

A. D.: Egészen őszintén nem tudom, nem elemzem a folyamatokat, én dolgozom. Ha a személyes véleményemre kíváncsi, lehet, hogy kiábrándító leszek a román színház nagyvilágban aratott sikerei témájában. Azt hiszem, a kis népek alapvető önbizalomhiányából fakad, hogy ha nem sikerül a saját értékrendszerüket, egy tiszta, egyértelmű belső értéktudatot megteremtíteniük, akkor feltétlenül szükségük van az elismerésre külföldről, nyugatról, kívülről. Mindez nagyon szép, mert ideig-óráig mozgósít, a művészek feltöltődnek; de nem igazán hasznos, amikor már inkább a sportteljesítményekhez, a vetélkedéshez válik hasonlatossá.

A rendezők kísérletezéseiről azt tudnám mondani, hogy a rendezői színház nem egy szerencsés modell, nem feltétlenül a legtermékenyebb, legtartalmasabb időszak a színháztörténetnek. A színházat a drámairodalom, a kitűnő színészek éltetik, valamint azok a „láthatatlan” underground társulatok, akik pátosszal, kísérletezéssel, a maguk amatőr módján (az amatőr a szónak abban az értelmében, hogy szeretni azt, amit csinálunk) életet lehelnek a színházba, többet használnak neki, mint a televíziókban látható sztárok.

K. E.: Úgy tudom, hogy ön, Matei Vişniec, Franciaországban a drámáit már francia nyelven írja. Egy drámaíró hogyan tudja folytatni emigrációban az alkotómunkát, kiszakadva az anyanyelvi közegből?

M.V.: Egy történettel kezdeném. Amikor még nagyon fiatalon egyetemi tanulmányaimat folytattam Bukarestben, verset írtam, publikáltam a Hétfő Irodalmi Körben (Cenaclul de Luni), azt hittem, hogy verssel, irodalommal meg lehet buktatni a rendszert. Tagadhatatlan, hogy közölhettük az írásainkat, pezsgő irodalmi életet éltünk; az irodalom akkor arra szolgált, hogy leleplezzük a dolgokat, a nyelvbe rejtettük az üzeneteinket, a metaforákat gránátként használtuk, az emberek verseket olvastak fel egymásnak, mintha az irodalom egy kis oxigénhez juttatta volna őket. Amikor az Írószövetség kávézójában összegyűltünk páran abból az írónemzedékből, időnként megállapítottuk, hogy zseniálisak vagyunk, a jelenleg élő legjobb költők, prózaírók – én akkor már drámát is írtam, új módszerekkel, amelyek bizonyítottan jól működtek. Aztán egy ilyen alkalommal rájöttünk, hogy bármennyire is zseniálisak vagyunk, Romániába senki sem fog eljönni azért, hogy felfedezzen bennünket, lefordítsa a műveinket és ismertté tegye őket más országokban is. Két lehetőséget láttam magam előtt: vagy megbukik a rendszer, vagy én távozom innen. 1987-ben még nem látszott megdönthetőnek a rendszer, valami előjelek ugyan voltak már a Szovjetunióban, a glasznoszty és a peresztrojka, de én úgy döntöttem, hogy megpróbálom máshol, más nyelven folytatni a pályámat. Franciaországban négy évre volt szükségem, hogy meg tudjam írni az első darabomat franciául, de ez a kísérlet érdekesnek bizonyult. Az anyanyelvemen addigra már több mint kétezer oldal drámai szöveget írtam meg, ezres nagyságrendben verseket. Szenvedélyesen és sokat írtam, birtokoltam és élvezettel használtam a nyelvet, dúskáltam benne, mint egy király a kincseiben. Franciaországban viszont a francia nyelv koldusa lettem, rengeteg energiára volt szükségem, és sokat dolgoztam azon, hogy olyan koherens mondatokat írjak le franciául, amelyek alkalmasak egy drámai szöveg felépítésére, meg tudnak jeleníteni egy figurát, összefüggéseket képesek létrehozni a darabban. Bevallom, nem volt ellenemre ez a feladat, Grotowski „szegény színházát” juttatta eszembe. Miért ne legyek szegény és gazdag egy időben, miért ne próbáljak meg minél több dolgot elmondani minél kevesebb szóval? – mondogattam magamban. Tehát egy stilisztikai gyakorlatot fejlesztettem ki abból a hátrányomból, hogy a francia nyelvnek nem ismertem minden fordulatát. Így írtam meg az első drámáimat franciául, köztük *A pandamedvék története, amiként az a szaxofonos meséli el, akinek egyik barátnője Frankfurtban lakik* címűt, amit ma is gyakran játszanak

és tizenöt nyelvre lefordítottak. Ebben a darabban kevés szót használtam, mint-ha pingpongoznék; de akkor fedeztem fel azt is, hogy a színházban elsősorban a képek számítanak, s hogy mennyire fontos néha a csend, a hallgatás, egy levegős szöveg, a drámai vonalvezetés, hogy több szabadságot hagyjak a rendezőnek. Először Franciaországban írtam szerzői utasítások nélküli darabokat, a rendezőre bízva a színpadi megoldásokat. Végül is tetszett nekem ez a tehetetlenségi állapot, ami arra sarkallt, hogy felülmúljam önmagamat. S van a nyelvnek egy erotikus vetülete is. A román nyelvet már birtokoltam, magamévá tettem, az asszonyom volt, szeretőm, feleségem, szolgálóm, a francia nyelvet viszont minden mondattal meg kellett hódítanom, el kellett csábítanom. A francia nyelv a mai napig idegen számomra, az elcsábításáért nap mint nap megküzdök, amikor drámákat írok, de fegyelemre szoktatott, alázatossá tett az új nyelv megismeréséhez vezető úton. Ugyanakkor felfedeztem a román nyelv elbűvölő szépségét – a két nyelv közötti ingázás lett a lételemem. A román nyelv jelenti a gyökereimet, a francia nyelv viszont szárnyakat ad. Regényt, verset csak románul tudok írni, de a drámáimat továbbra is francia nyelven írom. Franciául tapogatózva haladok, mint egy gyengén látó, a román nyelv pedig írja magát helyettem, én csak loholok utána. Franciaországban más dolgokat is felfedeztem, például a kis színtársulatokat, zseb-színházakat, fantasztikus fesztiválokat, egy sokkal nagyobb mobilitást a színházban, mint amit Romániában tapasztaltam. Itt lehetőség nyílt arra, hogy egy kis társulat egyik napról a másikra műsorra tűzze darabomat, igaz, arra nincs biztosíték, meddig tudják majd játszani. Szerintem Romániában is szükség lenne minél több kis társulatra, akik pincékben, padlásokon kísérleteznek, a bukás kockázatával, de a siker esélyével is. Amikor először Párizsban voltam, azonnal felkerestem a Huchette Színházat, ahol *A kopasz énekesnő* játsszák, és alig akartam elhinni, hogy ez a nyolcvan főt befogadó hely egy színház. Romániának kevés exportterméke van, ezek között első a színház, a zene, az irodalom.



Eugène Ionesco (1909–1994) román–francia származású író, az abszurd dráma atyja



A Theatre de la Huchette Párizsban, ahol az *Óra* és a *Kopasz énekesnő* című Ionesco-drámákat 1957 óta játsszák

K. E.: Műveinek a témái mennyiben változtak meg, amióta Párizsban él?

M. V.: Ebben a tekintetben nem hiszem, hogy sokat változtam. Talán annyiban, hogy itt volt alkalmam pár szerelmes történetet is megírni, míg Romániában a hatalommal való küzdelem és az emberek manipulálása élvezett elsőbbséget. Viszont Nyugaton azt láttam, hogy sokkal kifinomultabb módszerekkel manipulálnak a kereskedelemben, például a reklámokkal. Romániában a diktatúra idején sokkal könnyebb volt rámutatni a gonoszra, az ellenségre, míg a demokráciákban az agymosás szinte láthatatlan módszerekkel zajlik. Nekem továbbra is az ember a témám, belső és külső, társadalmi ellentmondásaival együtt. Főként azt szeretném megérteni, hogyan működhet az ember ennyi ellentmondás közepette, mert egy gép ilyen körülmények között már működésképtelen lenne. Sokszor írtam rendelésre, néha egészen abszurd helyzetekre: például írtam egy darabot Jeanne D'Arc-ról egy japán társulatnak, amit Petru Vutcăra, egy moldovai román rendező vitt színre. Első felkérésem egy kis francia társulattól érkezett, akik egyszerűen hét női és egy férfi szereplőre kértek darabot, és én boldogam írtam nekik egyet. Szerencsés voltam, hogy a diktatúra idején elmehettem Romániából, de mindig nagyon hiányzott a román színház, és talán éppen a hatvanas évek színháza, színészei, akik meghatározták színházi szemléletemet. A változások óta nagy örömmel járok haza Romániába, szükségem van a román színházra, mert a mienk: zsigeri, költői, látomásos. Kölcsönösen szükségünk van arra, hogy elzarándokoljunk egymás kultúrájába, a nyugatiaknak is meg kell ismerniük a keleti-európai színházi életet. Romániában a szebeni nemzetközi színházi fesztiválra egyre több külföldi zarándokol el, mert egy nagyszerű eseményt hoztak ott létre. A román színházi kultúra, úgy érzem, mély nyomokat hagyott, amire büszkék lehetünk.

H. S.: Azzal egyetértek, hogy büszkék lehetünk a román színházra, valóban zsigerileg hat, de azt vitatom, hogy a művészetben a tehetségnek van „nemzeti” dimenziója. A tehetség univerzális.

M. V.: Ahogy szinte mindenben, abban is különbözünk a franciáktól, hogy amikor két francia külföldiek előtt szerepel, sohasem cáfolják meg egymást, inkább kiegészítik a másikat, viszont a románok külföldön állandóan vitatkoznak, ellentmondanak egymásnak. Én őszintén hiszek a megmagyarázhatatlan biológiai árnyalatokban. Minden nagy háború után azt tapasztalták, hogy több



A *Két sorsjegy* főszerepében Gavril Pătru
(fotó: Augustin Bucur)

fiú született, mint lány, a természet próbálta pótolni a veszteséget. Talán a szerencsétlen, elnyomott népeknek több tehetség adatott a csapások elviselésére.

H. S.: Vitatkoznék ezzel is, mert szerintem Európában minden népnek voltak szerencsétlen időszakai, de csak a balkáni országokban érzik magukat állandóan áldozatnak. Nem szeretem és veszélyesnek tartom, ha egy nép áldozatnak érzi magát, mert ez reakciót követel, bosszút, ami nem vezet sehova. Ettől félve talán túlzottan is ódzkodom attól, hogy a nemzeti jellegzetességekkel büszkélkedjünk. Talán épp a német nép példáját átérezve, látva azt a munkát, amit ez a nép a második világháború után szerencsés módon belefektetett abba, hogy felderítse, miképpen történhetett meg az a sok szörnyűség, még óvatosabb vagyok ebben a témában.

A. D.: Szeretném önöket emlékeztetni arra, hogy a hamarosan kezdődő előadás, a *Két sorsjegy* is a szerencséről és a szerencsétlenségről szól. Az itt jelenlévő két kollégám egyetértett abban, hogy milyen szerencsések voltak, amikor távozhattak Romániából. Én peches voltam, mint Caragiale főhőse a *Két sorsjegyben*, mert végig Romániában maradtam és dolgoztam. Most viszont távoznom kell, hogy elindítsam a színészeket a második előadásra, amely sokkal jobb lesz, mint a délutáni, érdemes megnézni!

K.E.: Köszönöm a beszélgetést! Mindenki láthatja, mennyire jó témát választottunk, hiszen röpké egy óra leforgása alatt beszélgetésünk szenvedélyes vitába torkollt.

A román nyelven zajló beszélgetést vezette, lejegyezte és fordította: Kulcsár Edit

Roman Acting in the Global Theatre

Within the framework of MITEM professional programmes a roundtable discussion moderated by Edit Kulcsár, dramaturge at the Nemzeti Színház (she also recorded and translated the Romanian text), took place on 3 April, 2014. The participants invited were the following: dramatist Matei Vişnek, set designer Helmut Stürmer and director Alexandru Dabija. They were trying to specify what had made Romanian theatrical art world famous in the second half of the 20th century. They agreed on the fact that this popularity was basically due to Caragiale's and Ionesco's characteristic dramatic language as well as the "re-theatrealising" movement of the 50s which is still having an active influence on contemporary Romanian theatre. The second part of the discussion offers an inside view of the divergent topic of ethnic, linguistic and cultural identity from three different aspects: one of the dramatist living in France and working no longer in his mother tongue alone, an other of the Romanian set designer whose mother tongue is German and who has had an international career, and the last one of the director who has always been working in home field. The roundtable discussion was made timely also by the presentation at MITEM of Caragiale's *Two Lottery Tickets* (directed by Alexander Dabija; set design by Helmut Stürmer).



REGÉCZI ILDIKÓ



Hó lepett, jéggé fagyott, szoborrá merevedett világ

Lermontov *Álarcosbál*a a MITEM-en

Lermontov *Álarcosbál* című drámájának a Vilnusi Kis Színház előadásában az egyik legjellemzőbb eleme a rideg téli világ és a sírkert atmoszféráját idéző díszletezés. A színpad jégfelszínén csak tipegni, csúszkálni lehet, hógolyót gyúr, majd a növekvő golyót görgeti az egyik szereplő, léket vágnak a tavon. Nem látjuk tehát a báltermet, intim szobabelsőket, pusztán egy hidegséggel teli kinti világot. Első közelítésben ez a téli atmoszféra a dráma színtereként megjelölt Pétervár (és talán az elsődleges befogadói közeg, Vilnius) valós attribútuma, de nyilvánvaló módon metaforikus értelművé is válik a tér hiánnyal, a *bent* hiányával megalkotott viszonylata. Míg Lermontov darabjában – az évszakot is sejtető álarcosbáli eseményen túl – pusztán jelentéktelen utalás történik a téli időjárásra (Nyina szánkázás után látogatja meg a bárónőt a második felvonásban), addig a szöveg metaforikus szintjén a *hideg* és a *tűz* ellentettje lényegi jelentés kifejezője. A dráma főszereplője, Arbenyin mindvégig a hidegség és a forró szenvedély kettőseként értelmezi lelki beállítódását, az életút fordulatait e két minőség váltakozásában véli felfedezni. Az első felvonásbeli Nyinával folytatott dialógusában (harmadik kép, harmadik jelenet) a következőképpen:

ARBENYIN:

Előbb mindent kívántam, majd mindent megvettem,
Hol a magam rejtélye lettem,
Hol a világ nem értett engemet.
Életemen átok-pecsétre leltem,
S *hidegen* elzártam a lelkem
Földi érzések s boldogság előtt...

NYINA:

Különös ember vagy! Ha ékesen beszélve
Olykor szerelmedről vallasz nekem,
S arcod kigyullad belső tüzedben [И голова твоя в огне],
S a gondolat, mintha a szemedben égne...¹

Az ötödik jelenetben, úgyszintén Nyinához intézve szavait:

ARBENYIN:

Tudd meg, Nyina, én *forrongásra* kész,
Vad lélekkel születtem, mint a *láva*,
Míg meg nem olvad, addig kőkemény,
De Isten ments, hogy valaki elállja
Forró ömlése útját! (429, kiemelés – R. I.)²

A hidegség mintegy az intenzív lelki élmények elutasítását fejezi ki, az érzelmi azonosulástól tartózkodás jelölője mind a szerelemre vonatkoztatva, mind magára a – 19. századi orosz irodalmi szövegekben egyben az élet modelljeként is szereplő³ – kártyajátékra értve. Arbenyin „halott lelkének” (422) feltámadása tehát a dráma cselekményének előidejű történése, ilyen módon a nyitó jelenetben megpillantott síri világ kezdetben éppen a báli szórakozás arisztokrata körének halottságát figurázza, amit a báli közönségnek a jeges felszínen való ügyetlen járása, bábuserű mozgása is kiemel. E pantomimes mozdulatsorral játszó szereplői körből tűnik ki Zvjozgyics herceg alakja, aki egy jelenetben korcsolyával a lábán próbál egyensúlyozni, ügyeskedve felszínen maradni, összhangban Stral bárónő a drámában elhangzó ítéletével, miszerint a herceg maga a kor hitványságának a tükrözte-

¹ Lermontov, M.: Álarcosbál. Ford. Áprily Lajos. In: *Mihail Lermontov válogatott művei*. Bp., Európa, 1974. 424–425. Kiemelés – R. I. Az orosz eredetiben az idézet utolsó sorában: «И мысль твоя в глазах сияет живо», a. m. 'És gondolatod a szemedben élénken fénylik'. (Лермонтов, М. Ю.: *Маскарад*. In: Лермонтов, М. Ю.: *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 3. Москва, Художественная литература, 1976. 34.) Vagyis a magyar fordítás az orosz eredetitől eltérően építi tovább a metaforát. (A drámára vonatkozó utalásokat a továbbiakban is a fenti magyar illetve orosz nyelvű kiadásokra hivatkozva adom meg.)

² Az előzőekben megfigyelt fordítói sajátosságot látjuk e helyütt is: a magyar szövegben a láva „forrongásához” hasonlatos lélek [«С душой кипучею, как лава», 39] metaforájának hű tolmácsolása mellett a magyar variánsban bővítetté is válik a kép az eredetihöz képest, ahol a „forró ömlés” szókapcsolat helyett jelző nélkül szerepel a 'поток', a. m. özőn, áradat kifejezés.

³ Vö.: „A hazardjátékot úgy tekintették, mint a társadalmi valóság és egyben az univerzum modelljét.” (Lotman, Ju. M.: *A kártya és a kártyajáték mint téma a XIX. század elejének orosz irodalmában*. Ford. Tárczy Beáta. In: *Világok és ellenvilágok*. Szerk. Kukucska Csilla. Debrecen, DE Kossuth Egyetemi, 2002. 237.)

tője.⁴ Zvjozgyics dramaturgiai helyzetét is játékszerként, bábuként mozgatottsága határozza meg. Stral bárónő azonban nem csupán a herceg korlátait véli felismer-
ni, de saját, illetve általánosabban a nő nem kiszolgáltatott helyzetére is rálátása
van.⁵ A nő mint báb George Sand-i alapon álló szólama a darabban erőteljesen
hangzik fel, Stral bárónő kis női körrel, babák táncára emlékeztető koreográfia
keretében deklamálja a kor hazug társadalmi normarendjének gúzsba kötő voltát:

A BÁRÓNŐ:

Vajon miért is élünk voltaképpen?

Kiszolgálni más kedvét untalan?

Csak raboskodni! George Sandnak igaza van!

Mi a nő? Akarattalan báb más kezében,

Mások szeszélyének játékszere! (433)

A bárónő replikájában a szenvedély, a konvenciókból való kitörés ismételten
a tűz metaforájában ölt testet („Igaz tüzét [«пламень чувств своих», 42; a. m.
'érzései lángját'] el kell rejtenie”, 433), amit a drámai szövegvilágban újfent a kint
fagyos világa ellentételez:

A BÁRÓNŐ [Nyínának]:

Ma *sápadtabb* vagy a szokottnál,

Pedig *fagyos szélben* futott a szán,

Szemed vörös – nem *könnyektől* tán? (434, kiemelés – R. I.)

A sápadtság – fagyos szél – könny [«бледная» – «ветер и мороз» – «слезы»,
43] együttese pedig egyben előreutal Nyina áldozati szerepére. A harmadik
felvonásban Nyina arcának sápadtsága már a közeledő halál jelölője, ugyanakkor
Pétervár halottságának, az itt folyó lelketlen szerepjátéknak is a kifejezője:

NYINA:

Igazad van: *halálsápadt* vagyok [я бледна, как смерть бледна, 91].

De Pétervárt ki nem az? Divattá lesz,

Csupán egy vén hercegnőt mondhatok,

S az – festi magát! Ó, ravasz világ ez! (481, kiemelés – R. I.)

⁴ „Tebenned teljesen tükröződik a kor, / A mai csillogó, hitvány és tehetetlen. / Teljes
életre vágyasz, s vágytól szíved szalad; / Kiben nincs szív és büszkeség, lenézed; / Min-
dent akarsz, de nincs, mi áldozatra készíted, / És mások játékszere vagy magad.” (412)

⁵ A. B. Penkovszkij az *Álarcosbál* név-maszkjairól szóló munkájában felhívja a figyelmet
Zvjozgyics herceg és Stral bárónő nevének szemantikai összefüggésére ('звезда' – csil-
lag, 'Strahl' – sugár), ami alátámasztja a nagyvilági színtéren kibontakozó, az irányító
és a báb oppozíciójában értelmezhető sorsközösséget (mindkét név a fénnel, a nagy-
világi csillogással is szoros kapcsolatban áll – lásd Пеньковский, А. Б.: *Нина. Куль-
турный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении*.
Москва, Индрик, 2003. 41).



A halottság, a síri milió a Lermontov-dráma interpretációs hagyományában alapvető jelentőségű. Különösen a századforduló, századelő orosz előadásaiban tesz szert nagy jelentőségre a titokzatosság és a halál motívuma. Mejerhold híres, 1917-es pétervári (Alekszandrinszkij színházbeli) rendezésében például központi válik az Ismeretlen alakja, megformálása is rendhagyó, egyes jelenetekben a velencei karnevál⁶ jellegzetes bauta maszkját viseli, másutt valamely ügyszály (!) beosztottjára emlékeztet az öltözéke.⁷ Az alakja körül sűrűsödő rejtély és egyben fenyegetettség érzete tovább erősödik az egyértelműen halál-figurát idéző fantom⁸ jelenléte által. Az álarcot viselő Ismeretlen néma szereplőként minden jelenetben részt vesz, a dráma záró képében pedig az áttetsző gyászfüggöny mögött halad át a színen.⁹ Az infernalis erők játéktereként interpretált színpadi történésben a tér ritmikus változékonysága, a körforgásszerűen megjelenő (felvonuló, majd letűnő), maszkot viselő szereplők képe haláltáncot idéz.¹⁰ Ahogyan a haláltánc motívuma a 30-as évek egy másik színrevitele során, H. Koszke rendezésében a színpad mintegy felét elfoglaló koporsó (hatalmas gyertyákkal) és a kritikusok által a „koporsón túlinak”¹¹ nevezett tér felosztásában is érzékelhetően jelen van. Bár a Lermontov-szöveg a századforduló színreviteleiben és egyes későbbi előadásaiban is meghatározó misztikus-szimbolikus interpretációja a 20.

⁶ A Lermontov-dráma romantikus atmoszféráját Mejerhold a 18. századi Velence lázálomszerű, mágikus világához is közelállónak érzi. A maszk, a gyertya és a tükör Mejerhold rendezésében „a hallucináció határán” álló *Álarcosbálnak* a titokzatossággal áthatott velencei létezésből is merített képei. Vö.: Мейерхольд, В.С.: *Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая (1891-1917)*. Москва, Искусство, 1968. 225. http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/text_0030.shtml (A letöltés ideje: 2014.01.01.)

⁷ Vö.: «*Маскарад*» Лермонтова в театральных эскизах А. Я. Головина. Ред. Е. Е. Лансере. Москва – Ленинград, Изд. Всероссийского театрального общества, 1941. XIX. és LXXXI. ábra

⁸ Uo. XXXVI. ábra

⁹ Ломунов, К.: *Сценическая история «Маскарада» Лермонтова*. In: *Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. Исследования и материалы*. Ред. Бродский, Н.Л.; Кирпотин, В.Я; Михайлова, Е.Н.; Толстая, А.Н., Москва, ОГИЗ, 1941. 582.

¹⁰ A báli forgatag, a hamis csillogás, a titkos machinációk feszültsége, az álarcokként funkcionáló báli öltözet vagy maga az álarc halotti merevsége az a tartalmi elem, amely egyben a Mejerhold életművén is végigvonuló fő témával, az élő ember halott bábbá válásának témájával és a marionett-színház ideájával is kapcsolatot létesít. Mejerhold egy évtizeddel az *Álarcosbál* rendezése előtt, *Blok Komédiádsdi* című drámája színrevitelekor már alkalmazza – rendezőként és színészként: Pierrot maszkjában – a merevséget, az élettelenséget láthatóvá tevő álarc (sőt, kartonból kivágott figurák) ironikus megoldását. A Lermontov-darab bemutatóját követően pedig 1926-ban, a nevezetes *Revizor*-interpretációban jut ismételten fontos szerephez az alakok bábbá válásának, pontosabban marionett-bábuként létezésének kérdése.

¹¹ Левкович, Я. Л.: *Лермонтовская энциклопедия* / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Науч.-ред. совет изд-ва „Сов. Энцикл.”; Гл. ред. В. А. Мануйлов, Редкол.: И. Л. Андроников, В. Г. Базанов, А. С. Бушмин, В. Э. Вацуро, В. В. Жданов, М. Б. Храпченко – М.: Сов. Энцикл., 1981. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/lermontov/1351/> (A letöltés ideje: 2013. 01. 03.)

század 40-es éveitől jó néhány évtizedig a darab téves értelmezésének számít, a Lermontov korabeli irodalmi tradíciót tekintve mégsem tekinthetjük idegennek a dráma világától. A 19. század 20-as, 30-as éveiben született, a pétervári bál látomásával foglalkozó lírai alkotásokban igen gyakran ölt komor, misztikus színezetet a nagyvilág rituális eseménye és – hasonlóan az *Álarcosbál* említett színreviteleivel – a báli körforgás haláltáncként történő megjelenítése is gyakori metaforikus elem. Odojevskij 1825-ös *Бал* („Bál”) című versében csontvázakkal teli a bálterem, akik pletykálva, egymást átölelve keringenek, és mind egyformák („все были сходны”). A csontvázak hangtalan nevetése – Lermontov drámájához hasonlatosan – az evilági komédia részeseinek felszínes nagyvilági rituáléját érzékelteti.¹²

Rimas Tuminas rendezése a halál felé tekintő lét tragikumát úgyszintén komikus, helyenként farce-ra emlékeztető eszközökkel oldja. Hacsaturján Lermontov drámája által ihletett *Keringőjére* vonulnak a színre a szereplők, többször áthaladnak rajta, egy későbbi jelenetben a sírbolt tetején táncolnak, utaznak. A halál kigúnyolása, eltűntetése azonban csupán rövid időszakokra lehetséges, ahogyan azt a vándorló holttest népmesei motívumát¹³ variáló harsány jelenetsor is érzékelteti, amikor egy kártyajátékos hulláját¹⁴ próbálják elrejtetni a színen. A hideg jégfelszín a látszatvilág törékeny, tűnékeny felszínének metaforájává is válik, ami által – szemben a Lermontov-dráma instrukciói szerint a *bent* csillogó, harsány világában kibontakozó tragédiával – itt a tragikus létlehetőség mintegy adottnak tetszik, és pusztán a komikum vagy a szentimentális túlzás állapota kínál feloldódást e tragikusan értelmezhető világ viszonylatában.

Az előadás egyik legszebb képe is a szentimentális szobor, melankolikus síremlék formájában ölt testet, amikor az áldozat, Nyina lép a színen a kezdetektől jelen lévő szoboralak helyébe. A szerelmi szenvedély mártíriumának emlékeztető válása gondosan kimunkált koreográfia keretében születik meg: a szereplők egy kerítést maguk elé szorítva (korlátaikba merevedve) haladnak lassan a szobor felé, amit aztán fokozatosan körbekerítenek, végleg megteremtve a sírkert atmoszféráját. A továbbiakban Nyina tekintete kísért a darab záró részében.

¹² A Mejerhold-korabeli poézisból pedig ismételten Blok alkotására utalhatunk: az 1912–14-es *Haláltáncok* című versben a fentiekkel analóg módon jelenik meg a báli forgatagban a halott csörömpölő csontja („csörög-zörög a hulla csontja” / «кости лязгают о кости»). Blok költészete pedig nyilvánvaló módon tágabb értelemben – a már említett bohócjáték illetve a hasonmás-problematikán túl is – hatást gyakorol Mejerhold munkásságára.

¹³ AaTh 1537, MNK 1537A

¹⁴ Mindemellett a kezében (végzetes) kártyalapot szorító halott képe Lermontov *Korunk hőse* című regénye „A fatalista” című fejezetének – és tágabb kontextusban Lermontov utolsó éveinek központi problematikájával is kapcsolatot teremt: a végzet kontra szabad akarat, az elrendelt életút (a halál elrendelt pillanata), ezáltal pusztán irányított bábként leélt élet valamint az irányító pozíciójára számot tartó, voluntarista elvet megvalósító életvezetés lehetőségeinek kontrasztja áll szemben egymással.

Az eredetileg három felvonásból álló művet Lermontov elsődlegesen cenzurális okok miatt bővítette négy felvonásossá.¹⁵ Napjainkban a színrevitelek, ahogyan a Vilnusi Kis Színház előadása alapjául is, többnyire a drámának ez a négy felvonásos szövegvariánsa szolgál, amelyben a korábbi szövegváltozathoz képest új szereplőnek számít az Ismeretlen alakja. Borisz Eichenbaum véleménye szerint a záró képben feltűnő Ismeretlen figurája Lermontov számára nem koncepcionális, inkább a 20-as, 30-as évek orosz színházi repertoárjában uralkodó francia romantikus dráma jellemző szerepköre (l'inconnu), amely a bosszú és a bűnhődés motívumát építi be a mű zárlatába.¹⁶ Kétségtelen, hogy Lermontov művészi elveitől távol áll a morális egyensúly megteremtése. A 18. századi francia dráma általa hazugnak vélt klasszikus esztétikája helyett Schiller teoretikus írásában találja meg a követendő drámai szerkezetet. Lermontov – aki fordít is Schiller-költeményeket oroszra – a német szerző korainak nevezhető drámái és esztétikai tanulmányai ismeretében jut el a magánélet szférájában kezdődő konfliktus kiterjesztésének gondolatáig és a „kettős részvét” elvének alkalmazásáig.¹⁷ Schiller szerint a művészi alkotásban a szenvedés ábrázolása központi jelentőségű, a szenvedés patetikus tónusa pedig véleménye szerint a szenvedéssel szembeni morális ellenállás bemutatásában rejlik.¹⁸ A német szerző a drámai művek esetében sem a hős vétkére épített szerkezetet részesíti előnyben, hanem olyan felépítést javasol, ahol nem pusztán a szenvedő, hanem a szenvedés okozója is a részvét tárgyát képezi, ha sem gyűlöletet, sem megvetést nem kelt bennünk a szenvedés okozója, hanem *akarata ellen* követi el a bűnt.¹⁹ A világ teleologikus harmóniája helyett a rendezetlenség, véletlenszerűség uralmát sugalló tragédia-felfogás közel áll Lermontov művészi elképzeléseihez, és egyben alkalmassá teszi az alkotást a satirikus-társadalmi gribojedovi dráma hagyományán túllépve, metafizikai tartalmak megszólaltatásá-

¹⁵ Lermontov drámájának az utólagos rekonstrukció szerint legalább 9 kézirata lehetséges, ebből azonban csak 3 szövegvariáns maradt meg napjainkra: a Jakusin-család archívumából származó másolat Lermontov javításaival; a 4 felvonásból álló, legismeretebb szöveg; valamint a jelentősen átdolgozott, 5. felvonással is kiegészített Арбенин („Arbenyin”) című dráma. A többszöri átdolgozást elsődlegesen a cenzúra tiltásai indokolták: Lermontov életében háromszor tiltották be a művet (1835 novemberében, 1836 januárjában és októberében), és csak 1852-ben kapta meg a hivatalos engedélyt a bemutatóra. A cenzúra több kifogással is élt, többek között a *büntetlenül hagyott vétség motívuma* volt elfogadhatatlan a számára.

¹⁶ Эйхенбаум, Б.: *Пять редакций «Маскарада»*. In: Лермонтов, М. Ю.: *Маскарад*: Сб. Ст. – М.; Л., Изд. ВТО, 1941. 98.

¹⁷ A „kettős részvét” schilleri elvének átvételéről: Эйхенбаум, Б.; *Пять редакций «Маскарада»*. In: Лермонтов, М. Ю.: *Маскарад*: Сб. Ст. – М.; Л., Изд. ВТО, 1941. 103–104.; Эйхенбаум, Б. М.: *Статьи о Лермонтове*. Москва-Ленинград, Изд. Академии наук СССР, 1961. 210–211.

¹⁸ Schiller, F.: *A patetikusról*. In: Schiller, F.: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Kiadói szerk. Miklós Tamás, Bp., Atlantisz, 2005. 134.

¹⁹ Эйхенбаум, Б.; *Пять редакций «Маскарада»*. In: Лермонтов, М. Ю.: *Маскарад*: Сб. Ст. – М.; Л., Изд. ВТО, 1941. 103.

ra. Ami tehát a cenzúra vagy az orosz színpadi tradíció szempontjából hiányként jelentkezik – a világ és a társadalom harmonikus elrendezettségének igazolása, a melodrámára jellemző eszközök valamint végkimenetel –, az a későbbi, a csehovi drámatípust is távolról előlegező, filozófiai aspektusok megjelenítésére vállalkozó dráma sajátossága.

Véleményünk szerint az Ismeretlen szerepkörének motívumai összetettebbek annál, mintsem a cenzúra a korabeli színházi tapasztalaton alapuló elvárásának, a bűnt követő bűnhődés demonstrálásának való pusztá behódolás a szerző részéről. Valószínűleg a dráma kibővítése, a titokzatos, kettős (komoly álarcában cini-kus) Ismeretlen figurája Lermontov más vonatkozású dramaturgiai elképzeléseivel is egybeesett. A negyedik felvonás a bűnhődés motívumán túl többek között a kiterjesztett, több szereplőre vonatkoztatható (Nyina egyértelmű áldozati szerepkörén²⁰ túl maga Arbenyin, de Zvjozgyics, illetve bizonyos értelemben, a dráma előtörténetének aspektusában akár magára az Ismeretlenre is érthető)²¹ részvét

²⁰ Nyina áldozati szerepét Arbenyin már az első felvonás harmadik képében egyértelműsíti: „S találtam nőt: mint angyal szende társa, / Gyönyörű volt és gyöngéd és szerény, / S mint Isten bárányát a feláldozásra, / Úgy vezették az oltárhoz elem...” (421).

²¹ Zvjozgyicsot Arbenyin indítja el a számára már idegenként szemlélt báli közönség titkainak kifürkészése felé, majd Stral bárónő és a szerelmi játékához csatlakozó Sprich machinációjának tudatlan részese a herceg, végül pedig az Ismeretlen irányítása alatt cselekszik. Passzív, irányított szerepköre az Arbenyin által kezdeményezett, párbaj-situációt idéző kártyajátékbeli helyzetében is megnyilvánul. A játék formabontó abban a tekintetben, hogy noha N. a házigazda a játék során, mégsem ő, hanem maga Arbenyin a bankadó, ami egyértelmű jelzése annak, hogy Arbenyin a sors irányítójaként kíván fellépni és játékszere a herceg lesz. Zvjozgyicsot az Ismeretlennel a be nem fejezett párbaj (hiszen a herceg elégtétel követelését Arbenyin elutasítja), a késleltetett bosszú romantikus mozzanata köti össze, ami dramaturgiailag a végkifejletet is motiválja. A herceg azonban nem megelégedett szemlélője a bosszú beteljesedésének, Arbenyin örületének felismerése „megzavarja” (501) és saját békétlenségével és becstelenségével kényszerül szembenézni: „Örült... boldog. S én? A becsülete / S a békeségem elveszett örökre!” (503). Zvjozgyics kiábrándult, a nagyvilági rituálékban csalódott állapotában éppúgy a kor illuzórikus, szemfényvesztő valóságának áldozata, miként voltaképpen Arbenyin is azzá válik.

Arbenyin alakja szervesen kötődik a *Démon* (A *Démon*), illetve Pecsorin (*Korunk hőse*) figurájához, a jó és a rossz közötti határt problematizáló szűzsékhöz („Jó és rossz közt a gát [az oroszban: „преграда”, vagyis ’akadály’] most leszakadt”, 471). A *Démon* hőséhez hasonlatosan a szerelem érzése által csak időlegesen képes kivonni magát a 30-as évekbeli nagyvilági létezés törvényei alól (és a Sorsot szimbolizáló bankadó szerepében feltűnni), ami által tragédiája kozmikus távlatot is nyer. Arbenyin és Zvjozgyics életútjának analógiája a csehovi dráma párhuzamos életútjait vetíti előre: Zvjozgyics herceg, akit éppen Arbenyin von be a nagyvilág játékterére, éppúgy vesztes lesz erkölcsi értelemben, mint Arbenyin (és az úgyszintén Arbenyin tette következtében boldogtalanná lett Ismeretlen). Zvjozgyics annak az útnak az elején van, amely Arbenyin számára a szerelem eszménye ellenére is csalódást eredményezett és kiábrándulással ért véget. A tragikus elem ily módon az életút megváltoztatása lehetetlenségének ideája által is jelen van a drámában.

elvét is beépíti a mű zárlatába, ezáltal a földi létezésben megélhető boldogság ideájával, a világrend igazságosságával kapcsolatos kételyt nem megszünteti, hanem tovább növeli a kibővített drámai szerkezet. Vagyis a negyedik felvonással bővített szöveg a lermontovi esztétika alapelveitől nem eltávolodik, hanem nagyon is közel kerül hozzá, ami az egyes színi interpretációk által igen plasztikusan megmutatkozik. Mint például a már említett klasszikus, Mejerhold felfogásában, aki az előadásban kiemelt jelentőséget tulajdonít az Ismeretlen alakjának, vagy mint éppen Tuminas színpadra alkalmazása során, ahol a talányos, fekete alakként megjelenített Ismeretlen utolsó fellépése köré úgyszintén sűrű szimbolika szövődik.

Az egyfajta distantív narrátori pozíciót is képviselő alak Arbenyin leleplezősekor egy, a jégpáncél alatti világból származó nagy halat fog a hóna alá. A mélységgel is kapcsolatban lévő hal talányos képe számunkra a keresztény mitológia hal-jelképét, közelebbről a Jónást elnyelő cethal asszociálja elsődlegesen, amely a tipológiai szimbolizmus szerint Krisztus halála előképeként értelmezhető (a hal gyomrából szabadulás pedig a Megváltó feltámadásaként). A mindent elnyelő, hatalmas hal alakja ilyen megközelítésben az alvilág jelképe, a mindenkit magával ragadó halál gondolatának erősítője, az Ismeretlen pedig a kicsinyes bosszú helyett az alvilági erő az evilági „leketlen ürességet” (Arbenyin által használt kifejezés: «бездушная пустота», 94; magyar fordításban: „leketlen, üres komédia”, 483) közönyösen szemlélő képviselője.

Mindemellett a többször felbukkanó hal egy más kontextusban, a pszichológiai gondolkodás számára is jelentéssel teli kép, Jungnál olyan archetípus, amely a személyiség mélyebb régiójára utal, a tudattalant szimbolizálja. Tekintve, hogy a dráma elsődleges jelentésrétegében is az emberi vágyak fölött kontrollt gyakorló hazug társadalmi normák, erkölcsi szabályok okozta tragédiáról van szó; talán nem tévedünk, ha a rendezői elgondolásban az Arbenyin ösztöneinek (vö. korábban: „[v]ad lélekkel születtem”) a kiélését és egyben lelkének halottá válását (a leketlen tömeghez hasonulását) is szimbolizáló ősi képet vélünk felfedezni.

Tuminas rendezése már nem a farsangról, hanem inkább annak temetéséről szól, mintegy „A Halál kihordását” is megidézve. „Vízbe dobjuk a Halált, ez jó”, vagy „Vízbe vetjük a Halált, bedobjuk, és ismét kihúzzuk” – éneklük német szokás szerint a farsangi időszak végén.²² De több kultúrkörben is ismert a Halál képmásaként szereplő bábu patakba, folyóba vagy tóba vetése, ugyanakkor az annak visszatértétől való félelem rituális megnyilvánulására is találunk példát: elrohannak, messze utaznak a szertartás résztvevői, hogy ne állhasson bosszút a Halál.²³ A darabban bábuként mozgatott hulla ide-oda cipelése, vízbe rejtése (és újbóli feltűnése) így tehát a bábu képmásában megjelenő Halállal viaskodás kifejezőjévé is válik. De vajon kezdődik-e új élet, lehetséges-e az újjáéledés az előadás koncepciója szerint?

A darab záró jelenetében a szereplők fogják a bőrdnjeiket, és lassan kitipegnek a színről. Hátulról az egyre hatalmasabbá váló hógörgeteg – mint egy óriás bi-

²² Frazer, J. G.: *Az Aranyág*. Ford. Bodrogi Tibor és Bónus György. Bp., Századvég, 1993. 198.

²³ Uo. 199-202.

liárdgolyó – meglöki, gyorsabb kivonulásra készíti őket. A hógolyó a bonyodalom okozta feszültség erősödésével párhuzamosan növekszik, az ártatlan incselkedés eszközéből egyre nagyobb, súlyosabb, egyre-másra mozgásba lendülő térelemmé válik. Alakját többszörösen tükrözteti az előadás: a nyitóképpen megpillantott női szobor egy golyót tart a kezében; a báli közönség mechanikus mozdulatokkal fagylaltot kanalaz. A hipertrofikus méreteket öltő hógolyó ezáltal a Tuminas-féle interpretáció minden szereplőre kiterjesztett metaforájává válik, amely végső megjelenésekor a megoldatlanság terhének továbbgördülését szimbolizálhatja. Míg Lermontov drámájának szövegében csak Stral bárónő elutazásáról értesülünk, itt többen is útra készülődnek. Az úti csomagokkal távozó figurák a csehovi dráma atmoszféráját sugallják: Az elutazás az adott szituációsor lezárásának (többnyire keretesen ismétlődő) jelölője, de a lét törékenységéből, esendőségéből is eredő szorongást és megkötözöttséget a fizikai helyváltoztatás sem tudja megszüntetni. Az a benyomásunk, hogy az előadás végén keretesen visszatérő keringő dallama, az ismételten könnyedebbé váló mozdulatok csupán egy pillanatnyi lélegzetvételt jelentenek az élet-komédia körforgásszerűen újramezdődő játéka során.

Ildikó Regéczi: A World Covered in Snow, Frozen in Ice and Stiff as a Statue

Lermontov's drama *The Masquerade* at MITEM

Ildikó Regéczi's expert study analyses the presentation of Mikhail Lermontov's *The Masquerade* at MITEM by Vilnius Small Theatre. In collating the original drama with its present stage adaptation, the author examines the metaphors of coolness and hotness as well as of the states of being alive and dead together with the psychological connotations of these antonyms, that is the puppet-like movement of the characters and the secret but always ready-to-explode passion of the heroine, Nyina. She mentions the two former famous stage renderings of the Lermontov play (Meyerhold, 1917; H. Koeske in the 1930s), which placed the motif of death dance in the centre of the mystic-symbolic interpretation of the play. Rimas Tuminas' present staging, however, dissolves the tragedy of existence by comic, sometimes farcical means, she says. Of the stage settings she highlights the "melancholic" sepulchre of the heroine and the carefully elaborated choreography of its shaping. In connection with raising the problem of the figure of The Unknown and their role, she then confronts Lermontov's aesthetic principles with the spirit of the stage renderings. She continues by a scrutiny of the symbolism of the fish motif in the performance from several aspects and, from that starting point, she summarises Tuminas' staging as one not of the carnival any more but rather of its funeral, the "bearing" of death.

This, however, brings no absolution, since, as she supposes, the snowball which "swells to a hypertrophic size" by the end of the presentation presumably "symbolises the rolling on of the burden of solution", whereas the characters' getting ready to go suggests the atmosphere of Chekhov's dramas.

Igor Jacko mesterkurzusán

BORDÁS ROLAND

„Egy olyan játék, aminek tétje van”



– Korábban hallottál-e már Vasziljevről, találkoztál-e már az ő színészpédagógiai módszerével valahol?

– Vasziljevről sokat beszélt nekünk az egyetemen Kozma András és Vidnyánszky tanár úr is. Arról, hogyan működik ez fajta színház, hogy mennyit próbálnak a színészek, és láttunk videofelvételeket is a munkamódszeréről. Igor Jackót, Vasziljev egykori színházának, a „Drámaművészet Iskolájának” egykori igazgatóját is egy videofelvételen láttam először...

– Van-e valami alapvető különbség az ő színházi munkamódszerük és a magyarországi között?

– Érdekes volt például, amit Igor a próbafolyamatról mesélt. Elmondta, hogy ott mennyivel többet próbálnak, mint mondjuk mi itthon. Náluk nem repertoár színházi rendszerű munka folyik, hanem

minimum fél évig, de sokszor egy évig is dolgoznak egy előadáson. Például így készült a MITEM fesztiválon bemutatott *Sirály* is, ami egy hét órás előadás, és tizenhét hónapig dolgoztak rajta.

– Milyen gyakorlatokat végeztetek Igor Jacko vezetésével a tréning során?

– Ezek főként energetikai és testtudatgyakorlatok voltak, amiket mi nem pontosan ebben a formában, de már csináltunk az egyetemen. Az energetikai gyakorlatokban nagyon sok egyezés volt azzal, amit Vidnyánszky Attilával és Kozma Andrással az egyetemen végeztünk. Ezeknek főként az a célja, hogy megismerje a színész a saját testét, és ezáltal képes legyen megnyílni. A koncentrációs gyakorlatok célja pedig az osztott figyelem fejlesztése volt: miközben egyszerre figyelek magamra, a beszédre és a tár-



Igor Jacko, a mester, Anatolij Vasziljev egykori vezető színésze (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

saimra, egy közös energiamező létrehozására koncentrálok.

– És ezeket a testtudat-gyakorlatokat hogyan kell elképzelni?

– Testtudat-gyakorlat volt például Igornál az, amikor Goethe *Faustjának Előszavát* olvasta, és közben instrukciókat adott, hogy éppen a testem melyik részére figyeljek, honnan indítsam az energiát: „könnyékből létezel, térdből létezel, gyomorból létezel, tarkóból létezel stb.” Egy idő után minden testrészhez kapcsolódhat egy érzelem: például a gyomorból való létezés a dühöt generálja, a tarkó a gőgöt, a homlok a meggyőzést stb. Ha ezeket az érzeteket tisztázom magamban, akkor az látható lesz a testemen is, de ha ezek nincsenek tudatosítva, akkor a játék illusztrálásba mehet át. Ez azért fontos, mert az átlag néző is érzékeli, ha a színpadon valaki illusztrál, csak éppen nem tudja megmagyarázni magának, hogy miért rossz az, amit lát. Nem tudja megmondani, hogy miért nem jó, de nem tetszik neki századszorra sem, mert hazug. Azt szokta mondani nekünk Vidnyánszky tanár úr, amikor nincsen „létezés”, nincsen belső monológ, hogy „a jelenetnek igazságdeficitje van”.

– Ha jól tudom, ti voltatok kint Moszkvában is, ahol együtt dolgoztatok Viktor Ryzsakovval...

– Igen, egy hétig voltunk Moszkvában, ahol kurzusszerűen jártunk az ottani Színművészeti Akadémiára Ryzsakov osztályával, akik most ugyanúgy másodévesek, mint mi. Itt Mihail Lobanov is tartott nekünk órát, aki a Sztanyiszlavszkij-családfán is rajta van. Teljesen ugyanazzal a módszerrel dolgoztunk, mint amit Igor is átadott nekünk. Nyilván mindenki, aki megtanul egy módszert, kicsit át is alakítja azt. Igor Jacko is elmondta,

hogy az általa vezetett gyakorlatok nagy része Vasziljev tanításából maradt fent, egy-két dolgot pedig átalakított, vagy továbbfejlesztett, de az alapja ugyanaz. És alapvetően mi is azt tanuljuk itthon, amit az orosz iskola képvisel.

– Nem először dolgoztok együtt a budapesti Színművészeti Egyetem hallgatóival. Milyen ez az együttműködés? Van-e köztetek attitűdbeli különbség?

– Nyilván ők már negyedévesek, ezért a munkához való viszonyuk is kicsit más. Nálunk néha észre lehet venni, hogy nem akkora energiával és koncentrációval dolgozunk, elengedjük magunkat. Ők már nem annyira, hisz négy éve benne vannak ebben a folyamatban. Mi is érezzük ennek a tréningnek a fontosságát, de ők rendszerint komolyabban állnak hozzá a munkához.

– Van-e olyan elem a tréningben, amit be tudsz majd építeni a játékosba hosszú távon?

– Ryzsakov és Igor Jacko is nagyon sokszor emlegette a gyerekkort. Gyerekkorában az ember el meri engedni magát, a fantáziája határtalan, és ezért a gyerek egy nagyon jó színész. Ahogy az ember cseperedik, kialakul benne egy olyan gátlás, ami megfosztja a játékoságától. Ezeket később újra kell tanulni. Ryzsakov például úgy kezdi a tanítást, hogy elképzelteti velünk a gyerekkori önmagunkat. Visszaemlékezünk arra a házra, ahol a gyermekkorunkat töltöttük. Bemegyünk abba a házba, abba a szobába, elővesszük azt a játékot, amivel a legjobban tudtunk játszani...

– Ez lenne az, amit Igor Jacko a bemutató óra végén a „játékos jelenlét” fogalmával jellemezett?

– Azt hiszem, igen... Igor Jacko és Ryzsakov is nagyon fontosnak tartja ezt,

mert tudják, hogy mindent onnan lehet felépíteni. Rzsakov szerint például a játékoság a színész legalapvetőbb képessége. Mindig hangsúlyozta, hogy amit mi csinálunk, az nyilván egy hivatás, de ennél is fontosabb, hogy egy játék. Egy olyan játék, aminek tétje van. Ugyan nagyon sok probléma van a társadalomban, de mi csak úgy tudunk alkotni, ha a negatív energiákat elengedjük. Egy jó rendező és színész közötti kapcsolat szerintem ugyanolyan, mint gyerekkorban a játszó gyerek és a szülő kapcsolata: Anya, kitaláltam ezt meg ezt, megnézed? És tologatom az autót neki... Egy jó rendező hagyja, hogy a színész a saját ötleteivel éljen; például most ilyen Andrej Bubien is, akivel az *Operetten* dolgozunk...

– És ha komoly vagy tragikus témáról van szó, akkor ez a játékoság hogy néz ki?

– Akkor is meg kell lennie a belső derűnek... Mindig, amikor felmegyek a színpadra, egyfajta derűvel kell azt tennem, függetlenül attól, hogy drámai vagy komikus az, amit játszok. Ez a motorja az egész létezésemnek a színpadon. Az aztán más kérdés, hogy én kifelé komikussá alakítom ezt az energiát, vagy tragikussá. De ha nincs meg ez a belső derű, akkor hiába játszok „nagy drámát”, mert nincs benne energia és teljesen enervált leszek... Én ebből rengeteget láttam az elmúlt években Magyarországon...

– Ezek szerint ez egy vidám szakma...

– Csak annak lehet felfogni. Én mindig próbálom mindennek megkeresni a jó oldalát. És ha megtalálom, az hűz előre, függetlenül attól, hogy színpadi alkotásról van szó vagy valami olyan tanulnivalóról, ami éppen nagyon nagy teher rajtunk. Mindig meg kell találni azt, ami egy kicsi mosolyt csal az arcunkra.

VECSEI MIKLÓS

„Nem azért nézik a focit, mert mi játsszuk...”



– Mit tudtál korábban Anatolij Vasziljev-ről, és milyen elvárásaid voltak Igor Jacko tréningjével kapcsolatban?

– A *naphosszat a fákon* című film meghatározó volt hivatástudatom kialakulásában a színművészeti első évében. Vasziljev és Töröcsik Mari személye is képvisel valami egészen megfeszítően őszinteséget, és rettenetesen igyekeznünk kell, hogy ezt tanuljuk meg tőlük, és ne veszítsük el. Kivételesen rossz emlékeim vannak a különféle workshopokkal kapcsolatban. A közös görcs volt szinte mindig az egyetlen, ami összekötött az „alkotótársakkal”, ezért aztán semmi elvárásom nem volt. Bőven megelégedtem volna azzal, ha csak egy mondatot hallok, amit hosszabb ideig megjegyzek.

– Milyennek ismerted meg Igor Jackót a tréning során? Sikert-e ráérezned a színjátszásról vallott filozófiájának a lényegére?

– Igor Jacko egy tündéri ember, a szó szoros értelmében, egy örök mosoly és belső jókedv és mindeközben egy félelmetes energiájú, ösztönös férfiasság, őserő, ősapa, ősanya. Ezt az első pillanattól kezdve éreztük derűsen feszült nyugodtságában. Nyilván nem tudta nekünk részletesen

átadni négyszer hat órában, amit évtizedeken keresztül tanult Vasziljevától és alkotótársaitól, de a legszemléltetőbb példa a tanításával kapcsolatban az lehetne, hogy vissza kell térni a játék szeretetéhez olyan szintre, amilyen mélyen el tud mélyedni egy kisgyerek a saját játékaival. 100% energia, 100% koncentráció, 100 000% hit. Bár ez színművészeti körökben is egyre gyakrabban ismételt szólam, de Igor ezt gyakorlatban is képviselni tudta. Sokat beszélt arról, hogy mi, nyugatabbra élők el se tudjuk képzelni, hogy játszunk nézők nélkül, pedig pont úgy kéne hozzáállnunk, mint amikor lejártunk a grundra focizni, és mindegy volt, hogy van-e néző, vagy nincs, a játékba egész életünket beleadtuk.

– *Mi volt számodra a legemlékezetesebb mozzanata tréningnek?*

– Azt hiszem, az imént említett példázat volt a legnagyobb hatással rám. Továbbá az a tanítás, hogy a színház lelke a közönség és a színpadi játék közös terében képződő többlet, és nem csupán a közönség és a színész egymásra hangolódásának köszönhető. Nem azért nézik a focit, mert mi játszunk, hanem mert egyszerre varázsol el minket. Mi csak műveljük. De, hogy kicsit konkrétabb legyek, muszáj megemlítenem a Brown-féle mozgást, ami abból áll, hogy egy rövid gyakorlat alatt megérezzük az izmaink belső dinamikáját, ritmusát, és csukott szemmel próbáljuk ellazítani magunkat, és elképzeljük, hogy az izmainkat elengedi a gravitáció és az őket szorító csont, és maguktól elindulnak, arra, amerre ők akarnak. Izgalmas gyakorlat.

– *A bemutató óra legérzékletesebb eleme nézőként az volt számomra, hogy a résztvevők között folyamatosan éreztem a feszült egymásra figyelmet. Nem először dolgoztok együtt a kaposváriakkal. Milyen ez az együttműködés?*

– Igor Jacko tulajdonképpen már az első találkozás végén elérte, hogy megfedkezzünk magunkról, és különböző metakommunikatív jelekkel vegyük fel egymással a kapcsolatot, hassunk egymásra mindenféle „ki a bátrabb” kényszer nélkül. A kaposvári osztállyal egyáltalán nem volt nehéz elmélyülni ebben a munkában, mert rendkívül szerény és rendes emberkékről van szó. Sokat tudunk tanulni egymástól, és örülök, hogy összefűjt minket a szél.

– *Kaptál-e valami útravalót a tekintetben, hogy mit jelent színésznek lenni?*

– Vasziljev színészei az este 7-es előadásra már délelőtt 11-re bemennek, hogy megteremtsék egymás közt azt az atmoszférát, amit a darab és az előadás megkövetel. Magyarországon örülünk, ha fél hétre összeverődünk. Igor félelmetes alázatot tanúsít egy abszolút képlékeny, megfoghatatlan hatalommal, a színházzal szemben. Szupersztárnak indult, és végül otthagyta ezt a karrier-lehetőséget, hogy részt vehessen egy önzetlenebb, személytelenebb igazság szolgálatában. Azt hiszem, hogy ez a feltétlen odaadás, fegyelem és elfogadás szükséges ahhoz, hogy méltóképpen gyakorolhassuk hivatásunkat. Egy szó, mint száz: az alázat a legfontosabb.

Az interjúkat Szász Emese készítette

Igor Jacko's Master Course

Within the framework of MITEM, the master course of Igor Jacko, the leading artist of the School of Dramatic Art, a theatre founded by Anatolij Vasziliev, took place between 31 March and 7 April, 2014. Emese Szász interviewed two drama students from Kaposvár, Roland Bordás and Miklós Vecsei, on their fresh experiences, both practical and theoretical, of the theatrical profession during the training.



VÉGH ATTILA



Tekhné

A tragédiáról való komolyabb lélekfilozófiai gondolkodás Arisztotelész *Poétikája* nyomán indulhatott be, egyszerűen azért, mert ő volt az első (legalábbis a ránk maradt nyomokból erre következtetünk), aki fölfedezte a tragédia lélektani hatását, akinek volt mersze hozzá, hogy eltérjen a mestere, Platón által kijelölt úttól, és a tragédiát annak morális hatásaitól és értékétől elkülönítve, saját jogán vizsgálja.¹ Az arisztotelészi *katharszisz*-elmélet (amelynek csak néhány mondata maradt ránk, hiszen a *Poétika* második kötete elveszett) a művészetet kiragadja a platóni etika fogságából, és teljes erejében mutatja meg: látjuk, ahogy az isteni megszállottság, amely a szerző lelkét vezette, átragad a nézőkre. Az elragadtatottság kiárad, majd a színház nézőterének tölcserében önmagába tér vissza: fölajdul és elnyugszik a lélekben.

Mint a filozófia oly sok más ágának, az esztétikának is Arisztotelész a megalapítója. (Nota bene: az *esztétika* kifejezést a görögök nem ismerték, az csak igen késői, 18. századi találmány.² Alapja, a görög *aiszthészisz* annyit tesz: érzékelés, érzéki észrevezés. Kezdetben az esztétika – ahogy *A tiszta ész kritikájában* is – az érzékelés

¹ „Az esztétikai gondolkodás valószínűleg akkor indult meg, amikor először tudatosult az élmény, hogy bizonyos emberi alkotások és kompozíciók olyan hatással vannak a befogadóra, mely kizökkenti őt természetes lelkiállapotából, amely elbűvöli és örömteli vagy melankolikus gyönyört kelt benne. Az ókori görögök egyszerű magyarázatát adták a jelenségnek: a hatás szerintük valamilyen isteni erőnek, a költészet esetében jellemzően a Múzsáknak tulajdonítható” – írja Ritoók Zsigmond *A költészet és a művészet értelmezése a korai görög epikában* című tanulmányában. (In: Vágy, költészet, megismerés; Osiris, 2009, 259.)

² Az esztétika kifejezés A. G. Baumgartentől származó neologizmus. *Aesthetica* című művének bevezetőjében ez áll: „Az esztétika (a szabad művészetek elmélete, az alsóbb megismerés elmélete, a szépen gondolkodás művészete, az ésszel analóg gondolkodás művészete) az érzéki megismerés tudománya”.

tanát jelölte.) De ha a művészetről kezdünk gondolkodni, nem kerülhetjük el, hogy megvizsgáljuk azt a kifejezést, ami a görögök világában (nagyjából) lefedte azt a tevékenységet, amit ma művészetnek nevezünk.

Mielőtt azonban ezt tennénk, meg kell jegyeznünk, hogy habár a drámát Arisztotelész *Poétikája* Platón ez irányú dialógusaihoz képest sokkal árnyaltabban, annak pusztá erkölcsi–politikai hatásaitól elvontabban állítja vizsgálódása centrumába, arról szó sincs, hogy Arisztotelész számára egy-egy dráma bemutatása ne bírna effajta relevanciával. Simon Attila, aki egy kitűnő tanulmányában³ annak igyekszik utánajárni, hogy Arisztotelész milyen erkölcsi–politikai jelentőséget tulajdonít a tragédiának, vizsgálódása során – miután felhívja a figyelmet rá, hogy a filozófus a *Poétikában* a tragédia meghatározása során ugyanazokat a fogalmakat használja, amelyeket etikai műveiben – tisztázza az emberi ismereterő két képes-



Hans-Georg Gadamer
(1900–2002) filozófus

ségének, a *phronészisz*nek és a *szüneszisz*nek a viszonyát: „...mindkét tudásfajta ugyanazon a területen érvényesíthető, de míg az okosság (*phronészisz*) a konkrét cselekvés mikéntjére tesz megfontolás nyomán javaslatot, erről rendelkezik, addig az értelmesség vagy megértés (*szüneszisz*) csak a megfontolás, a megítélés műveletét végzi, nem határoz azonban a cselekvésről, annak mikéntje felől.” Mindkét képesség tehát a lélek morális működésének fennhatósága alá tartozik, de a *phronészisz*szel ellentétben (amelyet körületekintő okosság-nak, belátásnak is fordíthatunk) a *szüneszisz* akkor lép működésbe, ha valaki másnak a tet-

teit ítéljük meg. A *szüneszisz* közösségteremtő funkciója azonban ennél is tovább megy. Simon Attila Hans-Georg Gadamert idézi, mondván, hogy a *szüneszisz* „nem csupán a baráti tanácsot vagy a valaki más viselkedéséről hozott ítéletet jelenti, hanem azon többi ember megérthető és belátható tapasztalatának egészét is, akiktől tanulunk valamit. A tudomány, a költészet és a művészet egész területe mindig efféle, másokkal folytatott csere, mely a saját tapasztalatunkat gazdagítja”.

De miért fontos mindez, ha a *tekhné* eredeti értelmét kutatjuk? A *szüneszisz* főnév etimológiája adja meg a választ. A *szüniémi* ige vezérjelentései ugyanis: összehoz, megért, meghall. A *szüneszisz* nem más, mint annak képessége, hogy összehozzuk azt, ami összetartozik, és így, összetartozón megértsük. (Ez is közösségteremtő funkció: a közösséget is csak összetartozón érthetjük meg, hiszen a közösség mindig több, mint tagjainak összege.) És most elérkeztünk örökös lélekvezetőnk, Martin Heidegger Hérakleitosz-olvasatához. Ez adja meg a kulcsot ahhoz, hogy továbblépjünk.

³ Simon Attila *Arisztotelész Poétikájának gyakorlati filozófiai vonatkozásai; Ókor VII.* (2008/3)

Bevezetés a metafizikába című művében⁴ Heidegger Hérakleitosz 1. és 2. számú fragmentumát vonja be az elemzésbe. Az 1. töredéket így fordítja: „Míg azonban a logosz mindig ez marad, az emberek mit sem értőknek tettetik magukat éppúgy, mielőtt hallották volna, mint azután is, hogy már egyszer hallották. Ugyanis minden ezen logosznak megfelelően és ennek következtében lesz létezővé; ezenközben ők (az emberek) azokhoz hasonlatosak, akik sohasem tapasztalván merészeltek valamit...” Az emberek tehát értetlenekként állnak a logosz előtt, nem hallják, amit a logosz mond. Heidegger leszögezi, hogy a döntő helyeken a logosz nem beszédet jelent, így itt sem, hanem valami olyasmit, aminek megfelelően és aminek következtében lesznek létezővé a létezők. A logosz itt, mondja Heidegger, a létet jelenti, az eredendő összeszedettséget. Az emberek pedig, akik nem értik, *axünetoi*, azaz értetlenek. Itt ugyanazzal a *szüiniémi* igével van dolgunk, mint fentebb. Az *axünetoszban* (amelynek többes száma az *axünetoi*) az 'a' privatív gyök szerepel, így ez a szó olyan embert jelöl, aki képtelen megértőn összehozni azt, ami összetartozik. És mivel a logosz a *gyűjteni* jelentésű *legeim*ből származik, az értetlenek nyilván a lét eredendő összegyűjtöttségét nem képesek megérteni. Híján vannak a szüneszisz képességének. „Az embereknek folytonosan a léttel van dolguk, ám az mégis idegen a számukra. A léttel van dolguk, miközben állandóan a létezőhöz viszonyulnak, idegen számukra a lét, amennyiben állandóan elfordulnak tőle, mert egyáltalán nem fogják fel azt, hanem azt gondolják, hogy az csupán létező, és semmi más. Bár ébren vannak (a létezőre való vonatkozásban), a lét mégis rejtve marad előttük.”⁵

A *szüneszisz* tehát, ha közösségteremtő és a művészet megértésében játszott szerepe felől nézzük, ahhoz hasonló, amit mi *empátiának* mondunk. A mások helyzetébe való beleérző képességet a görögök nem nevezték ugyan *empathéiának*, ahogy várnánk, de a kifejezés gyökere megtalálható például az *empathesz* főnévben, amely érzékenységet jelent. Nem Arisztotelész volt az első, aki fölismerte, hogy a tragédia művészete az együttérzés, a másokkal való lelki azonosulás erényét ápolja, de ő volt az első, aki ezt a fölismerést megindította azon az úton, hogy föl szabadulhasson az erkölcs szolgaságából.

De mit neveztek a görögök művészetnek? Mi volt a kritériuma annak, hogy valamely tevékenység a *tekhné* nevet kiérdemelje?

Ha mai fogalmainkkal akarjuk megközelíteni a művészet ókori görög létértelmét, azt fogjuk látni, hogy ma eltérő vagy egyenesen ellentétes értelmű kifejezések mosódnak egymásba, a gondolat félreszalad. Ernesto Grassi⁶ részletesen

⁴ M. Heidegger *Bevezetés a metafizikába*; IKON 1995. Ford.: Vajda Mihály

⁵ Uo. 67.

⁶ „Majd csak Platón lesz, aki egybefogja és szisztematikusan meghatározza a terminusokat; számára a szép területe a látható, ami magában foglalja a harmonikus fogalmát és innen a szellemi területéig nyúlik, melynek lényegénél fogva magánvalóan harmonikusnak kell lennie... A szép és jó fogalmainak összekapcsolásával azonban Platón egy régi tradíciót folytat. (...) A belső és külső szépség közötti megkülönböztetés az eltérő létfokozatokra utal.” E. Grassi *A szépség ókori elmélete*; Tanulmány Kiadó, 1997. 36.

elemzi a hésziodoszi és homéroszi szöveghelyek tükrében a szép (*to kalon*) és a jó (*to agathon*) eredendő összefüggését és ontológiai jelentőségét, melyet e fogalmak a miénknél jóval tágabb görög hasznosság-fogalom terében betöltenek. Ezt a vizsgálódást most nem követhetjük, de annyit megjegyezhetünk, hogy szép és jó gyakori fölcserélhetősége, valamint a görög nyelvben rögzült *kalosz prosz* (szép valamire) szintagma pusztá léte arra utal, hogy a görög hasznosságfogalomnak rendeltetés-betöltési értelme (is) van, amiből pedig arra következtethetünk, hogy (heideggeri nyelven szólva) a hasznosság fenomenjében a régi görögök még felfényleni látták azt az utalás-egészt, amely a jelenvalólét léte, logosza, és amit mi, kései utódok már csak hosszas stúdiumok után tudunk – legalább teoretikusan – napvilágra hozni. Kísérreljük meg most ezt a görög művészetfogalom ürügyén!

Köztudott, hogy az ókori Hellaszban a mesterséget és a művészetet egyaránt *tekhnének* nevezték. Ez mai *technika* szavunk őse. Mindazonáltal hibát követnénk el, ha a tekhnét a mai technika-értelmen keresztül, vagy esetleg annak fényében közelítenénk meg. E szó megértésének egészen más az útja.

A *tekhna*zó ige jelentése: kieszel, kitervel (nem ritkán a ravaszság, a csel kieszelése értelmében). A mediális *tekhnaomai* annyit tesz: ügyesen/jól elkészít.

A *tekhné* főnév jelentésbokrai pedig⁷ a következők: (kéz)ügyesség, készség, jártasság, tehetség; ravaszság, csalfaság; mód, módszer, eszköz; művészet, mesterség, kézművesség, ipar; valamely művészet vagy mesterség szabályrendszere, módszere; mű, kézműves munka.

A mesterember, kézműves, művész neve: *tekhnitész*.

(Ez agyafúrt embert, csalót is jelent.) A *hoi Dionüszia-*

koi tekhnitai kifejezés annyit jelent: a színház művészei, a színészek. A mesterséget és a művészetet egymástól el nem különítő, nőnemű *tekhné* főnév a *musziké* melléknévvel kiegészítve jelöli a költészetet, hiszen a költők (jó esetben) a Múzsáktól kapott megszállottság ígézetében dolgoztak. Így különböztették meg magukat a költők a kézművesek közé számított szobrászoktól és festőktől, akik *ergatészek*, azaz munkások voltak, még ha egyikük-másikuk *ergatész tón kalónnak*, azaz szép dolgok alkotójának bizonyult is. Ők Hésziodosz és Homérosz korában még messze nem vívtak ki akkora megbecsülést, mint a tollforgatók.

Heidegger *A műalkotás eredetében*⁸ a *tekhné* tudásmódjának vizsgálatakor megjegyzi, hogy ez a szó sem a mai értelemben vett kézművességet, sem művészetet nem jelent, mint ahogy nem jelent valamiféle gyakorlati teljesítményt sem. „Ellenkezőleg, a *tekhné* szó a tudás egy módjának megnevezése. A tudás a szó tág értelmében már valami látottat jelent, ami pedig a jelenlévőnek mint olyannak a



Eustache Le Seuer (1616–1665):
Clio, Euterpe és Thalia, Louvre

⁷ A Györkösy–Kapitányffy–Tegyei nagyszótár szerint.

⁸ In: M. Heidegger *Rejtekutak*; Osiris, 2006; 46–47. Ford.: Bacsó Béla

felfogása. A görög gondolkodás szerint a tudás lényege az *alétheián*, azaz a létező felfedésén nyugszik. Ez hordozza és irányítja a létezőhöz való összes viszonyulást. A *tekhné* tehát mint a görög tapasztalat-tudás, a létező létrehozása; a jelenlévőt mint olyant az elrejtettségéből kifejezetten kinézetének el-nem-rejtettségébe hozza elő; a *tekhné* sohasem jelenti a készítés tevékenységét.”

Szó sincs róla, mondja Heidegger, hogy a művész tevékenységét a kézműves felől érthetnénk meg. Ennél mi sem áll távolabb a görög gondolkodástól. Az, hogy az európai kultúra megszületésekor a kézműves és a művész is a *tekhnitész* nevet kapta, inkább arra a belátásra kényszerít bennünket, hogy mindkettő munkája olyan létrehozás, amely „a létezőt eleve a maga jelenlétébe engedi elő-jönni”, eredendő elrejtettségéből kiemelve.

Miután a *tekhné* fogalmát sikerrel leválasztottuk a tevékenységről, le kell választanunk a múzsai művészetekről is. A *muszikosz* melléknév mindazt jelöli, ami a költészetre, zenére, táncra jellemző, jelezve, hogy az ezeket befogadó lélek másfajta állapotba került, mint a képzőművészeti hatások által érintett. Ritoók Zsigmond hívja föl a figyelmet rá, hogy míg a *kalosz* (szép) és a *kharieisz* (kellemes) szavak költemények és képzőművészeti alkotások jelzőiként egyaránt előfordulnak, addig *himeroeisz* (vágyteli) melléknév, amely kizárólag testi és lelki igények kielégítésével kapcsolatban használatos, csak a múzsai művészetek tárgyalása során merül fel. A dal, a költemény, a zene és a tánc tehát „a vágy tárgyaként felkelti és fenntartja a vágyakozást, sőt átmenetileg talán erősíteni is képes azt”.⁹ Ritoók megjelöli a dal egy további attribútumát is: ez nem más, mint annak mágikus volta. A múzsai művek megbabonázzák az embert. Ezt a hatást a *thelgó* ige jelzi, „...jelölve azt a hatást, melyet Hermész botja fejt ki az Alvilágba tartó lelkeken”.¹⁰

E megfontolásokkal gazdagodva térjünk most vissza a *tekhné*hez! Egy írásában¹¹ Heidegger (miként egyéb műveiben is) azt javasolja, hogy szabadítsuk meg magunkat a gondolkodás technikai interpretációjától. Utóbbi már a platóni *dialektiké* *tekhné* során fölmerül, valamint Arisztotelésznél, aki Platónhoz hasonlóan a *tekhné*-t a *praxiszra* és a *poiésiszre* tekintettel szemléli, holott a gondolkodás – mondja Heidegger – önmagában véve nem gyakorlati. Platón és Arisztotelész működése a kezdete annak a folyamatnak, amelyet Heidegger úgy nevez: „a gondolkodás technikai értelmezése”, és amely úgy jön létre, ahogy a Heidegger-tanítvány Hans-Georg Gadamer szerint a szellemtudományok természettudományos prostitúciója: „Ez az értelmezés visszahatásképpen jön létre, hogy a cselekvéssel és tevékenységgel szemben még megmentse a gondolkodást a maga önállóságában. Ettől kezdve

⁹ Ritoók Zsigmond *A költészet és a művészet értelmezése a korai görög epikában*. In: *Vágy, költészet, megismerés*, Osiris, 2009, 262.

¹⁰ Uo. 263. Valamivel később pedig ez olvasható: „Gyönyörködtetni nemcsak az ének hangja vagy a tánc látványa képes, hanem sok más élmény is, mint az evés, a sírás vagy a szeretkezés: többek között olyan elemi szükségletek kielégítése tehát, melyekkel a himerosz szó használatának vizsgálata során is találkoztunk”.

¹¹ M. Heidegger *Levél a „humanizmusról”*. In: *Üő. „...Költőien lakozik az ember...”* T-Twins/Pompeji, 1994, 118.

kerül a 'filozófia' abba az állandó szükséghelyzetbe, hogy létezését igazolja a 'tudományok' előtt. Úgy véli, ez a legbiztosabban azáltal történik meg, hogy maga is a tudományok rangjára emelkedik. Ez a fáradozás azonban a gondolkodás lényegének feladása. (...) A lét mint a gondolkodás közege áldozatul esik a gondolkodás technikai értelmezésének. (...) A gondolkodást egy nem hozzáillő mérték szerint ítélik meg. Ez a megítélés ahhoz az eljáráshoz hasonlít, mely egy hal minéműségét úgy kísérli meg felmérni, hogy az meddig képes partra vetetten élni.”¹²

Talán furcsa, hogy éppen azt a szót, amelyből mai technika szavunk származik, használtuk föl arra, hogy a művészetet és a gondolkodást leválasszuk technikai értelmezéséről, hogy ezáltal – lélekvezetőnk, Heidegger segítségével – közelebb kerüljünk a görög létszemlélethez. De ha jobban belegondolunk, mi sem természetesebb, mint hogy Oidipuszként elzarándokolunk Kolónoszba, a baj szívébe, ahol szent ligetükbe maguk az Erinnüszök hívogatnak. A tragikus hőshöz hasonlóan keressük hát meg végső nyughelyünket itt. Jusson eszünkbe, hogy a bűnöst üldözik ugyan a kegyetlen istennők, de a megtért bűnöst gondjaikba fogadják. Ekkor Eumeniszeknek, azaz Jóakaratóknak nevezetnek.

Bűnről persze szó sincs; a „korunk bűne” kifejezést hagyjuk meg a hivatásos aranykor-síratóknak. Hogy a jelenvalólét milyen létfelejtő tendenciákba hanyatlik bele, az nem vétek, hanem sors. „A lét visszahúzódik, miközben kitarja magát a létezőbe.” Az ember pedig elvéti, tévelyeg, a létig vágyik eljutni, de csak a létező-kig jut. Ez a dolga. Heidegger azt mondja, ez a tévelygés kell ahhoz, hogy legyen történelem. Ez a létfelejtés kell ahhoz, hogy legyen Heidegger. Persze nem kötelező őt követni; mindenki úgy tévelyeg, ahogy akar. A tévedés, a hiba (*hamartia*) indítja be a sorsokat, a drámát. A létezés harmóniája megbillen, a lét visszahúzódik, az égen néma állócsillagok. Eljött a mi időnk.

¹² Uo. 118–119.

Attila Végh: Techne

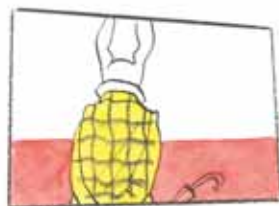
The starting point of the essayist is the fact that in ancient Greece the term *techne* denoted craft(smanship) and art alike. However, it does not mean – as he says adapting the idea of Martin Heidegger – that the activity of the artist is to be comprehended from that of the craftsman. *Techne* implies not the

activity of making but of revelation, the bringing forth from hiding of something that has existed. Quoting Zsigmond Ritoók, too, he draws attention to the essential difference between arts and the so-called “Muses’ arts” (melody, poetry, music and dance), which are not only beautiful and pleasant but filled with desire (*himeros*) and magic as well, that is they are capable of holding people spell-bound. This in turn indicates that, similarly to thought, *techne* is not merely a practical idea to be described from *praxis* and *poiesis*. According to Hans-Georg Gadamer this kind of practical approach is a sign of the scientific prostitution of humanities, which from time to time coerces philosophy into justifying its own existence.





BALOGH GÉZA



Németh Antal és a rendezői színház

5. A pedagógus

Szenvedélyesen szeretett tanítani. A színház gyakorlata és elmélete mellett a legkedvesebb foglalatossága az volt, ha vasszorgalommal megszerzett sokirányú tudását továbbadhatta másoknak. Nem csupán a színházzal, hanem mindazokkal a tárgykörökkel kapcsolatban, amelyekben otthonosan mozgott. Alighanem már a diákkori házi tanítóskodásra sem pusztán a szükség vezette; igazi örömet okozott számára a nehezebben tanuló osztálytársaival és alsóbb osztályos diákokkal való törődés. Persze az egy keresetből tengődő család jövedelme nem tette volna lehetővé a továbbtanulását. Az édesapa, Németh Márton iskolaszolga (patinásabb elnevezéssel: pedellus) képtelen volt két fia gimnáziumi és egyetemi tanulásának költségeit vállalni. De a kényszer olyan helyzetet teremtett, amely korán kialakította Németh Antalban a pedagógia szeretetét, és kifejlesztette ezen a területen is átlagon felüli képességeit. Ugyanilyen kényszerből fakadtak az orosz nyelv tanításával kapcsolatos tervei, amelyekről az előző fejezetben szó esett. Mégis, amikor már-már elérhetőnek látszik, hogy a nyelviskola elvégzése után tanár lehet a Gorkij Intézetben, nagy kedvvel készül a feladatra. Annál nagyobb a csalódása, amikor kiderül, hogy nemcsak a biztos kenyérkereset bizonyul ábrándnak, de a tanári pálya is.

Pedagógusi működésének áttekintéséhez vissza kell mennünk időben a tanulóévekhez. A tudás megszerzése – különösen egy olyan fiatalember számára, aki a szülői házból (ahogy akkoriban mondták: „*von Haus aus*”) nem hozhatott magával számottevő ismereteket – épp olyan jellemző Németh Antal személyiségére, mint



az utána következő generációkhoz való viszonya. Házitanítói szerepe kísértetiesen hasonlít Nyilas Misiéhez, egyik kedves írója, Móricz Zsigmond gyerekkori önarcképéhez, akit Valkay tanár úr ajánl be instruktornak a Doroghy családhoz. Vajon Németh hány Doroghy Sanyikát mentett meg az osztályismétléstől a Tavaszmező utcai főgimnáziumban? Erről a sok mindenre kiterjedő feljegyzései, naplójegyzetei sem tájékoztatnak. Bár később más kenyérkeresete is adódik, hiszen még középiskolás, amikor megkezdí újságírói ténykedését, de a diáktársak korrepetálását nem hagyja abba a gimnázium befejezéséig. Minden krajcárra szüksége van, hiszen hatalmas ambíciói kielégítéséhez sokféle tudás megszerzésére van szüksége: nyelveket tanul¹, magán-színiiskolába jár, zongoraórákat vesz, és ez mind pénzbe kerül.

„Az ifjú Németh gimnáziumi bizonyítványai korán kialakult világnézetéről tanúskodnak – állapítja meg Németh Antaltól szóló könyvében Selmeczi Elek. – Legszenbetűnőbb, hogy a 19. század második felében megerősödő szekularizmus, a vallási ortodoxiát racionalizmussal felváltó szabadgondolkodás milyen erőteljesen jelentkezik félévi és év végi osztályzataiban. A jeles osztályzatok egyhangúságát három alkalommal szakítja meg jó érdemjegy, két esetben a hittan rubrikában (Németh római katolikus vallású), a harmadik jót 1920-ban kapja, mintegy figyelemztetésül 1919-es magatartására². Ezt a jót a magaviselet rovatban találjuk.”³

1921-ben felveszik a budapesti Királyi Magyar Tudományegyetemre⁴. Az első tanévben szinte teljesíthetetlen mennyiségű tantárgyat vesz fel. A második tanévre kialakul a véglegesnek szánt tanterv: főszakja az esztétika, mellette irodalomtörténetet és pszichológiát tanul. A tanári kar impozáns névsora Klebelsberg tudománypolitikáját tükrözi: többek közt Beöthy Zsolt⁵, Négyesy László⁶, Pauler Ákos⁷, Szinnyei József,⁸ Kornis Gyula⁹ neve olvasható a hallgatók leckeöny-

¹ Később kiválóan beszélt németül és olaszul, jól angolul, franciául, járatos volt a latinban, a görögben, a svédben, majd 1952-ben nyelvvizsgát szerzett oroszból.

² Utalás a korábban már említett szereplésre, amikor Kassák *Mesteremberek* című versét szavalta 1919. május 1-jén.

³ Selmeczi Elek: *Németh Antal – a magyar színház enciklopédistája*. OSZMI, Bp., 1991. 25–26.

⁴ Az egyetem csak 1922-ben kapja vissza alapítója, Pázmány Péter nevét.

⁵ Beöthy Zsolt (1848–1922) író, irodalomtörténész, esztéta, a hivatalos irodalomszemlélet meghatározója, korának kimagasló alakja. Beöthy László édesapja, rövid ideig Rákosi Szi di férje.

⁶ Négyesy László (1861–1933) irodalomtörténész, nyelvész. A hazai verstan-elmélet egyik megalapozója. Stílusgyakorlati szemináriumait látogatta a Nyugat egész nemzedéke.

⁷ Pauler Ákos (1876–1933) filozófus. Pozitivist és neokantiánus irányok követőjeként kezdte pályáját, majd Platón, Arisztotelész és Leibnitz bölcséletére támaszkodva építette fel a gondolkodás objektív törvényeit vizsgáló, a teológiához közel álló átfogó rendszerét.

⁸ Szinnyei József (1857–1943) nyelvész. Különösen fontos a finnugor összehasonlító nyelvtudomány, valamint hangtani, alaktani és nyelvjáráskutatói munkássága.

⁹ Kornis Gyula (1885–1958) filozófus, pedagógus, művelődéspolitikus, országgyűlési képviselő. 1944-ben letartóztatta a Gestapo, 1951-ben kitelepítették. 1989-ben posztumusz visszakapta MTA-tagságát.

vében. A magyar felsőoktatás történetének egyik legfényesebb fejezetét jelentő tudósok között a legfontosabb szerepet mégis Hekler Antal¹⁰ jelenti Németh számára. Ő ismerteti meg közelebbről a görög kultúrával, amely egész életén át egyik vezérfonala és sokáig reménytelen szerelme lesz¹¹.

A harmadik szemeszterben kezdi hallgatni Hekler előadásait a görög színház esztétikájáról. Hekler hatása érezhető még 1929-ben megjelent doktori disszertációjában, *A színjátszás esztétikájának vázlatában* is. Az ötödik fejezetben, amely a maszk és a jelmez funkcióváltozásaival foglalkozik, ezt írja: „A görög színész átváltozásait is elsősorban a maszk mutatja, a jelmez hagyományosan stilizálja a görög ruhaviseletet. A maszk még azokban az időkben is jelzi a kultusszal való összefüggést, amikor a színjátszás és a kultusz közötti belső kapocs már erősen meglazult, az álarcot azonban az esztétikai követelmény, a színház nagy méretei miatt az előadás szükséges tényezőjének még megőrizte. Az arc megmintázása mellett a kort, foglalkozást stb. az onkosz¹²-rész megfelelő szimbolikus alakításával jelezték. A görögség, a társadalmi osztály, születés, természet és egyéni vonások maszkjelzésére is súlyt vetett, és a tragikus típusok mellett a komikus típusok igen nagy számára emelik a feljegyzésekből ismert álarcfajtaikat. Az állatmaszkok itt is végigkísérnek a görög színjátszás egész területén.”¹³

Hekler abban reménykedik, hogy lelkes tanítványát sikerül megnyernie a klasszikus archeológia számára. Ekkor azonban Németh érdeklődése már egyértelműen a színház felé fordul, és a kiváló tudós belátja, hogy a csábítás hiábavaló. Kapcsolatuk mégsem szakad meg; 1932-ben Hekler ajánlására kerül Tormay Cecile folyóiratához, a *Napkelethez* segédszerkesztőnek¹⁴, 1938-ban pedig ő hívja meg az egyetem esztétikai tanszékére vendégtanárnak.

A másik fontos szereplő Németh Antal egyetemi éveiben Négyesy László, akinek esztétikai és irodalomtörténeti előadásait hallgatja, szemináriumain pedig hamarosan megbízást kap a proszemináriumok vezetésére. 1923-ban nevezik ki a Pázmány Péter Tudományegyetem professzorává Horváth Jánost¹⁵ és Klebelsberg oktatási reformjának több más fontos oktatóját. Négyesy segíti Németh-et abban is, hogy 1928 áprilisában beiratkozzon a berlini Humboldt Egyetemre. Ösztöndíja egy tanévre szól.

Az 1810-ben alapított patinás intézmény huszonnyolc Nobel-díjast adott a világnak. Különbőféle hazai és külföldi egyetemek után itt tanult 1895-től Klebelsberg

¹⁰ Hekler Antal (1882–1940) régész, művészettörténész, az egyetem Művészettörténeti és Klasszika-archeológiai Intézetének vezetője. Klebelsberg Kunó unokabátyja.

¹¹ Németh számos európai országban járt, de Görögországba csak két évvel a halála előtt, 1966-ban jutott el, turistaként, egyedül, mert a felesége nem kapott útlevelet.

¹² Onkosz = (gör.) duzzanat.

¹³ *A színjátszás esztétikájának vázlata*. In: *Új színházat!*, Bp., 1988. 184–185.

¹⁴ *A Napkelet* alapítása egyébként szintén Klebelsberg nevéhez fűződik, 1932-ben azonban már nem ő a kultuszminiszter.

¹⁵ Horváth János (1878–1961) irodalomtörténész, a hazai irodalomtörténet-írás egyik legnagyobb alakja. Verstani munkássága is jelentős.

Kunó, a hazai oktatáspolitikai kiemelkedő alakja, 1922 és 1931 között a Bethlen-kormány vallás- és közoktatási minisztere is, akinek támogatásával Németh 1929-ben a Szegedi Városi Színház rendezője lesz.

Berlin szívében, az Unter den Lindenen elhelyezkedő gyönyörű egyetemen elsősorban a színháztudományhoz, a színháztörténethez és a rendezés témaköréhez kapcsolódó tárgyakat tanulmányozza. Max Hermann¹⁶, Ferdinand Gregori¹⁷ és Oskar Fischel¹⁸ foglalkozásai vannak rá nagy hatással. 1929 májusában – jórészt berlini tanulmányai hatására – terjedelmes cikket ír a *Színészújságba* *A rendező-nevelés és a színészképzés problémája* címmel. Ebben a különféle magániskolák és a Színiakadémia állapotán keseregve indulatosan kijelenti, hogy „törvényes rendeltetéssel kellene megakadályozni a színésznevelés terén a kuruzslást, a Színiakadémiát pedig teljesen új alapokra kellene helyezni.” Ezután kifejti, hogy a balettiskolákhoz hasonlóan a színészeket tizenkét évfolyamos rendszerben kellene képezni, amelynek első osztályába „legalább tíz évet betöltött gyerekeket kellene felvenni, akik a középiskolai tanulmányaikkal párhuzamosan heti háromszor két órában speciális tornát és lélegztetvévelt tanulnának, hogy testüket hozzáfejlesszék a színészi feladatokhoz. Négy éven keresztül fonetika, karbeszéd és karének, csoporttorna és mozgásművészeti kórusmunka lenne a feladatuk, hogy az együttműködés, a közös munka szeretete, az ensemble-szellem kifejlődjön bennük, és később a rendező által egységes elv alapján formálható legyen a produkciójuk”¹⁹. A második négy év az egyéni nevelést helyezné előtérbe, elsősorban a versmondással a közép-pontban. Az utolsó négy esztendőben sor kerülne a színházi gyakorlatra, melynek során a „részletes színésztörténeti stúdiumok rávezetnék saját működési területének magasabb személetére és a differenciált stílusproblémákra.”²⁰

A tanulmány harmadik fejezete a rendezőképzés követelményeit foglalja össze. Ebben saját berlini élményeivel is megismerkedhet az olvasó:

„A rendezőnevelés kérdése a legkorszerűbb gyakorlati színházművészeti problémák egyike. Berlinben az egyetemen tanítják a színpadi rendezést! [...] A színház gazdag problémáival – mint ismeretes – Németországban négy egyetemi Színháztudományi Intézet foglalkozik. [...] Hogyan folyik a rendezőképzés a berlini egyetemen?

A Színháztudományi Intézet tantermében egy kis kísérleti színpad áll, ezen gyakorolják a növendékek a színpadi rendezést. Az első évben a tanár vezetésével, a másodikban önállóan. A hallgatók maguk játszanak, a fontosabb szerepekre örömmel jönnek színinövendékek. A bemutatókat gondos munka előzi meg. A rendező kiválaszt egy kis darabot vagy jelenetet, elvégzi az általa szükségesnek tartott dramaturgiai változtatásokat. A meghúzott rendezőpéldányt a Regie-

¹⁶ Max Hermann (1865–1942) jeles német irodalomtörténész.

¹⁷ Ferdinand Gregori (1870–1928) író, színész, rendező, a német színjátszás kiemelkedő alakja, ebben az időben a rendezés tanára az egyetemen.

¹⁸ Oskar Fischel (1870–1928) művészettörténész.

¹⁹ *Színészújság*, III. évf. 5. 1929. május 25. – június 15. 12–14. és *Új színházat!*, 76–79.

²⁰ I. m. 79.

Arbeitsgemeinschaft²¹ bármely tagja megkaphatja és tanulmányozhatja. Ezenkívül aki kritikát akar gyakorolni egyes produkciók felett, megjelenik néhány utolsó próbán, és feljegyzi észrevételeit. A »bemutatók« a primitív kis színpadokon, a hiányos eszközök segítségével és a tökéletlen színészekkel természetesen csak jelezni tudják, s nem megvalósítani a rendező céljait, szándékát, ezért a kritika sem terjed ki a színészi produkciókra, hanem kizárólag a vázlatosan érzékeltetett rendezői elgondolás helyes vagy helytelen voltával foglalkozik. Az előadásokat pár nap múlva közös megbeszélések követik. Mindez teljesen önállóan, a tanár aktív beavatkozása nélkül. A rendezés tanára legfeljebb a végső tanulságokat foglalja össze.”²²

Berlini tartózkodása idején Némethnek olyan kapcsolatok kiépítésére nyílik lehetősége, amelyek a szegedi kudarc után kapott újabb ösztöndíj birtokában válnak gyümölcsözőekké. Második németországi tanulmányútja idején, 1931 őszén Arthur Kutscher²³ meghívja, hogy előadást tartson a müncheni egyetemhez tartozó Színháztudományi Intézetben. 1932-ben Klara Ziegler²⁴ múzeummal alakított villájában kiállítást rendez Goethe halálának századik évfordulóján; tizenkét makettet és közel száz díszlet- és jelmeztervet mutat be Jaschik Álmos iskolájának anyagából. A kiállítás később több más német városban is bemutatásra kerül.

Az egyetemi évek után Góth Sándor meghívja egykori tanítványát, hogy tanítsa magániskolája színinövendékeit. Ez az első eset, hogy konkrét színészpédagógiai tevékenység folytatására nyílik lehetősége. Jaschik Álmos iparművészeti iskolájában díszlettörténeti előadásokat tart. Ezeknél fontosabb azonban Széll József²⁵ igazgató felkérése, amely az Országos Színészegyesület Színészképző Iskolájának tanári karába invitálja 1934-ben. Az 1903-ban alakult intézmény a Színművészeti Akadémia mellett a magyar színjátszás legjelentősebb színésznevelő intézménye. 1924-ig kétéves, ettől kezdve 1949-es megszűnéséig hároméves képzésben részesülnek a hallgatók. Tanterve a klasszikus dráma mellett a vígjáték és a zenés színpadi műfajok elméleti és gyakorlati oktatását is felöleli. Németh Antal mindössze egy tanévet tölt el az iskola tanáraként, hiszen a következő évben kinevezik a Magyar Rádió dramaturg-főrendezőjévé, majd a Nemzeti Színház igazgatójává. Az 1934/35-ös tanévben Oscar Wilde: *Florenci tragédia*, Jean Sarment *Az árnyhalász*²⁶ és Kálidásza *Sakuntala* című művének vizsgaelőadását állítja színpadra.

²¹ Rendezői munkaközösség.

²² I. m. 80–81.

²³ Arthur Kutscher (1878–1960) irodalom- és színháztörténész, a müncheni egyetem Színháztudományi Tanszékének vezetője.

²⁴ Klara Ziegler (1844–1909) híres német tragika, Schiller, Goethe és a görög tragédiák hősnőinek megszemélyesítője a 19. század végén.

²⁵ Széll József (1890–1958) színész, színigazgató, színészpédagógus. 1918 és 1924 között a Nemzeti Színház tagja, majd több pestkörnyéki színház igazgatója. Verseket és operetteket is írt. 1933 és 1935 között az Országos Színészegyesület Iskolájának igazgatója, majd az intézmény megszűnéséig igazgatóhelyettese.

²⁶ Ez a két előadás nem szerepel az Új színházat Németh Antal rendezéseit tartalmazó függelékében. Az információ Széll József: *Az Országos Színészegyesület Színészképző Iskolájának története* című kiadványából származik. Bp., 1940. 41.

Selmeczi Elek közlése szerint „négy szemközti beszélgetésekben Németh többnyire megválaszolatlanul hagyta a Színészegyesületi iskolában végzett munkáját feszegető kérdéseket. Annyit azonban elárult, hogy a színészképzésben itt több örömet talált, mint korábbi magániskolai tevékenységében.”²⁷

Az 1935/36-os színházi évadban, már a Nemzeti Színház igazgatójaként mégis elvállalja egy kísérleti jelleggel összehozott rendezői tanfolyam vezetését a Színészegyesület Iskolájában, amelyen Halmos Ilonka²⁸ vizsgarendezésében bemutatják Molière *Kényeskedő*kjét. Még ugyanebben az évben – Pap Károly²⁹ és Mitrovics Gyula³⁰ ajánlására – a debreceni egyetem tanári kara színháztudományi tárgykörben a magántanárok sorába emeli.

A Mitrovics Gyula tanszékén 1935 őszétől meghirdetett előadások tervezete a következő:

Az első félévben tíz kollégium megtartására kerül sor *A magyar színházi kultúra fejlődése* címmel, kéthetenként 2–2, összesen 20 órában, az alábbi 10 témakörben: I. A magyar színészi lélek. II. Az iskolai színjátszás. III. Kelemen László és kora. IV. Színészetünk tanuló- és vándorévei. V. Drámairodalmunk a 19. század elején. VI. Kisfaludy Károly és a színpad. VII. Katona József és a magyar játékszín ügye. VIII. Nemzeti Színházunk megszületése. IX. Vörösmarty és a magyar színjátszás. X. Színházi kultúránk és drámairodalmunk helyzete a szabadságharc előtt.

Ezzel párhuzamosan ugyanilyen óraszámban *A színháztudomány alapfogalmai*-val ismerkednek a hallgatók. Ennek tematikáját némileg részletesebben ismerteti a tervezet: I. A színházzal foglalkozó tudomány mibenléte. Keletkezése, múltja, művelői: Hermann, Niessen, Borchardt, Kutscher, Köster, Vilmoth, d’Amico, stb. II. Színháztudományi problémák. A történeti és időtlen kérdések. A felmerült fogalmak. Személyi és társadalmi teátrális problémák. III. A közönség lélektana. A közönség történelmi funkciója a színház fejlődése szempontjából. IV. A színész és alkotása. A színész és a közönség, a színész és a dráma viszonya. A színészi alkotás mibenléte. A játék mint stílustörténeti probléma és a színháztudomány. V. A színész körül kikristályosult egyéb teátrális tényezők. A drámaíró a színház történelmében. A dráma irodalmi és színpadi szempontból. A dramaturgia és a színháztudomány. VI. A színészi elszemélytelenedés és áthasonulás külső kellékei: maszk és jelmez. A maszk, álarc lélektana. A maszk a kultúrtörténelemben.

²⁷ Selmeczi i. m. 51.

²⁸ Halmos Ilonka (1912–?) később Csillag Ilona néven publikál színház- és drámatörténeti műveket. 1945 után a Színművészeti Főiskolán tanít drámatörténetet. 1936-ban megalapítja a Magyar Játékszínt, amely elfeledett régi magyar drámákat kíván bemutatni. Az együttes dramaturgia Hegedűs Géza, zenei vezetője Ránki György. Az OSZK kéziratárchájában öt levél található, amelyet a hálás tanítvány, Halmos Ilonka írt mesterének, Németh Antalnak. (Németh A. Fond 1316.)

²⁹ Pap Károly (1872–1954) irodalomtörténész, 1909-től a debreceni bölcsészeti akadémián, 1914 és 1942 között az egyetemen a magyar nyelv és irodalom tanára.

³⁰ Mitrovics Gyula (1871–1965) esztéta, pedagógiai szakíró. 1918-tól a debreceni egyetem pedagógiatanára. Beöthy Zsolt tanítványa és követője. 1960-ban Stuttgartba költözött.

A jelmez teátrális értelme. Maszkos és jelmezes ábrázolások mint színháztörténeti források és ezek jelentősége a színháztudomány szempontjából. VII. A játéktér változásai. Színpad és színpadformák. A színház és a képzőművészeti látás. A díszlet. VIII. A személyi és tárgyi teátrális tényezők kapcsolata. A harmónia és diszharmónia kérdése. A rendező a színház történelmében és ma. IX. A teátrális tényezők foglalatja: a színház. Az épület értelme és jelentősége az egyes korokban. A közönség társadalmi életformájának kifejeződése a nézőtér megépítésében. X. Összefoglalás és átvezetés a módszertan taglalásához.

A második szemeszter tanterve szükséztűbb, *A magyar színházi kultúra fejlődése* című kollégium tíz előadásának csak a címét tartalmazza: I. A magyar színjátszás helyzete a 19. század derekán. Színészi stílus. II. Drámaírói törekvések a kiegyezésig. A cenzúra. A közönség. III. Madách Imre és a színpad. IV. A népszínmű és a Népszínház. V. Az operett terjedése és az opera kultusza. VI. Nemzeti Színházunk Paulay Ede haláláig. VII. Drámairodalmunk a 19. század utolsó negyedében. VIII. Színészetünk a századfordulón. Játékstílus. IX. A 20. század magyar színjátszása és drámája. X. Idegen nyelvű színészet Magyarországon. A magyar színházi kultúra hatása idegenben.

A másik előadássorozat, *A színháztudomány módszertana* egyes fejezeteit nem tartalmazza a munkaterv.

A második és harmadik évfolyamra Németh Antal három csoportra osztja előadásait. *Magyar klasszikus drámák színpadi pályafutása* címen kéthetenként 1–1 órában összesen 10 órás kollokviumot tart, kéthetenként ugyancsak 1–1 órában folytatja a *Bevezetés a színháztudományba* sorozatát. Ugyanilyen óraszámban *A teátrális műfajok rendszere* címmel hirdet meg előadásokat a következő témákban: I. Színház és a művészetek rendszere. II. A teátrális ösztön és megnyilatkozásainak alaptípusai. III. A tánc és a pantomímia (sic!) ősi és történelmi formái. IV. A szó szoros értelmében vett színjátszás, szavalás és szavalókórus. V. Ének, opera és oratórium. VI. Népies látványosságok a kultúrtörténelem és esztétika szemszögéből. VII. A bábjáték a keleti és nyugati világnézet tükrében. VIII. A technika teremtette új teátrális megnyilatkozások: film és rádió. IX. A teátrális ösztön egyéb megnyilvánulásai az emberiség történelmében. X. A teátrális műfajok élettörvényei.

A negyedik félévben *Német klasszikusok a magyar színpadokon* és *Tíz nemzedék operája* címen tart előadássorozatot, a *Bevezetés a színháztudományba* záró szakaszát pedig a színház időtlen problémáinak szenteli.

A hároméves kollégium utolsó tanévében a francia, olasz és spanyol klasszikusok, majd Shakespeare magyarországi színpadi pályafutását, a dramaturgia alapkérdéseit, Európa és Ázsia „színképét”, valamint a színháztudomány és az irodalomtudomány határkérdéseit taglalja. Az impozáns tantervet a dráma és a zene belső szerkezetének elemzése zárja³¹.

Mivel Németh Antal egyetemi előadásairól nem maradtak fenn sokszorosított jegyzetek, kénytelenek vagyunk a tanterv alapján felidézni és némiképp magunk

³¹ A tantervet a birtokomban levő gépelt kézirat másolata alapján ismertetem.

elé képzelni, hogyan közelíthette meg egyetemi magántanárként a saját maga által választott témákat. Buffon³² gróf óta tudjuk, hogy a stílus maga az ember, és az állítás olyan kifinomult elmékre, mint Németh Antal, sokszorosan igaz. Ez az alaposan végiggondolt, de mégiscsak „száraz” tanterv tökéletesen jellemzi írója egyéniségét, szellemiségét. Pontosan megtudhatjuk belőle, miként gondolkodott a színházelmélet és a gyakorlati színházcsinálás kapcsolatáról, mennyire komplex módon értelmezte a színházat, és mennyire hatottak rá a berlini egyetemen szerzett tapasztalatok. „Weimari” gondolatai éppúgy jelen vannak a fenti sorokban, mint a totális színházról, a teatralitásról vallott nézetei. A dokumentum vizsgálatánál ne hanyagoljuk el a keletkezés idejét se: a debreceni egyetemen eltöltött három tanév egybeesik a Nemzeti Színház igazgatásának, „mellékesen” pedig a Magyar Rádió dramaturg-főrendezői teendőinek kezdeti időszakával. Nemcsak hihetetlen munkabírását kell tudomásul vennünk, de azt is, hogy ez pályájának legbonyolultabb, és talán mégis legboldogabb időszaka.

A debreceni egyetemi munka 1938-ban véget ér. Bár hivatalosan a tanszék „szünetelteti” magántanári működését, és Németh még az 1945 utáni keserves időszakban is reménykedik, hogy folytathatja a kedvére való kollégiumokat, de erre semmi esélye nincs. 1950- őszén az alábbi rövid levél érkezik címére: „Érdeklődésére közöljük, hogy a magántanári előadások ügye a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumban van jóváhagyás végett. Míg jóváhagyás nem érkezik, az előadásokat nem hirdethetjük meg. A minisztérium döntését annak idején közölni fogjuk.” Dátum, aláírás.³³

Hogy pedagógiai tevékenységét mégsem kell feladnia, az Hekler Antalnak köszönhető, aki a Pázmány Péter Tudományegyetem esztétikai tanszékén biztosít fórumot egykori tanítványának. Az 1938/39-es tanévben Németh *A rendezés és a szabadtéri előadások* címmel tart előadássorozatot. A témaválasztás nem véletlen; 1938 nyarán három produkciót rendez a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon: a *Szentivánéji álomot*, a *Csongor és Tündét* és a *János vitézt*. A következő tanévben *Színházesztétikai gyakorlatok* címmel hirdeti meg újabb előadássorozatot. A tanév végén Hekler



A János vitéz szereplői a Margitszigeten

³² Georges Louis Leclerc Buffon (1707–1788) francia természettudós akadémiai székfoglalójában (*Discours sur le style*, 1753, „Értekezés a stílusról”) hangzott el az azóta sokat idézett kijelentés: „Le style c’est l’homme”.

³³ OSzK Kt, Németh A. Fond, 881.

baráti hangú levélben köszöni meg Németh sikeres működését, és további előadások megtartására ösztönzi. Harmonikus és gyümölcsöző kapcsolatuknak – és egyben Németh további egyetemi működésének – Hekler 1940. március 3-án bekövetkező váratlan halála vet véget.

A színházesztétikai szeminárium hallgatói sorából két személy érdemel megkülönböztetett figyelmet: Szalay Karola³⁴ és Székely György. Szalay Karola rendszeres látogatója Németh Antal kollégiumainak, de még egyetemi hallgatóként maga is előadást tart a táncművészet esztétikumáról az Esztétikai Társaság *Műhelytitkok* című sorozatában³⁵. Évfolyamtársa Székely Györgynek, aki próbálátogatási engedélyt kap, és hamarosan megírja a *Peer Gynt* nemzeti színházi előadásáról szóló elemzését, majd a színház lektora, később rendezője lesz. Mind gyakorló rendezőként és színiigazgatóként, mind színháztörténészként büszkén vallotta magát Németh Antal tanítványának.

Németh még 1939 márciusában levelet kap a sárospataki angol internátus egyik diákjától. A levélíró a tragikus sorsú ifj. Horváth István³⁶, a szegedi egyetemisták 1941-ben bemutatott nevezetes *Hamlet*-előadásának rendezője, aki *Az ember tragédiája* angol nyelvű önképzőkori előadására invitálja. Németh Antal természetesen elmegy a premierre, és elragadtatással nyilatkozik a látottakról. A látogatás után a gimnazista diák meghatott levelet ír a magas vendégnek: „A magyar színjátszás első preceptorának pataki látogatását feljegyeztük és megőriztük iskolánk annaleseiben.”³⁷ A pályára lelkesen és nagy reményekkel induló fiatalember és Németh Antal több levelet vált, de a *Hamlet* premierjén a „preceptor” nem tud jelen lenni. Azonban – Szent-Györgyi Albert rektor felkérésére – tanulmányt ír a Szegedi Egyetemi Színjátszók füzetébe. Ezt az alkalmat is arra használja fel, hogy elmondja hitvallását a színházról, a színház és a színháztudomány nagy lehetőségeiről. Többek között ezt írja:

„A színháztudomány döntő szerepet vihet a színházkultúra rendszeres és szerves irányításában, nemcsak mint valami elvont ihletett elmélet, hanem mint az élet kialakítására irányuló gyakorlati tudományág is.

³⁴ Dr. Szalay Karola (1911–2001) balerina, majd balettmester, a harmincas-negyvenes években az Operaház egyik legjelentősebb táncosnője. 1945 decemberében, *A csodálatos mandarin* első magyarországi bemutatóján Harangozó Gyula koreográfiájával (kettős szereposztásban Ottrubay Melindával) ő táncolta a Lányt, amelyet négy évvel később a modernizmus vádjával ismét betiltottak, ahogy az 1931-es és 1941-es budapesti premiért is. 1941-ben bölcsészdoktori oklevelet szerzett. 1956-tól a milánói Scala balettiskolájának tanára volt. Még a hatvanas években is rendszeresen levelezett Németh Antallal.

³⁵ A Társaság előadói közt van Németh László, Bernáth Aurél, Varga Nándor, Németh Antal, a hallgatóság soraiban – mint Radnóti *Naplójából* (Bp., 1989, 86–87.) megtudhatjuk, Radnóti Miklós, Kerényi Károly és Hamvas Béla foglal helyet.

³⁶ Ifj. Horváth István (1922–1941), diákszínjátész, rendező, sárospataki diák, majd 1940-től a szegedi egyetem hallgatója. A második zsidótörvény életbelépésekor öngyilkos lett zsidó származású szerelmével, a Gertrud szerepét játszó Tóth Katával.

³⁷ OSzK Kt, Németh A. Fond, 1436.

Egyetlen kulturális megnyilvánulás sincs annyira kitéve a dilettantizmusnak, mint éppen a színház. Míg a zeneszerző tudásának biztos alapját hosszú évek mélyreható és komoly munkáján keresztül a zeneművészet múltjának és problémáinak ismeretében találja meg, és a zenekritikusnál is szükséges, hogy a hivatására vonatkozó alapos felkészültsége legyen, sok államban az a meggyőződés uralkodik, és – sajnos – sokszor gyakorlattá is válik az a közhit, hogy a színházhoz mindenki érthet. Egyik napról a másikra bárki válhatik a publikum ízlésének irányítójává és az előadások kritikusává, elég meglelnie ehhez a működéshez a megfelelő bátorságának. [...]

Szükséges, hogy a színház-tudományok egyetemi intézetei igaz és valódi misszionáriusokat neveljenek a dráma-művészet művelésére, akik minden szempontból fel vannak készítve s akik meg tudják teremteni a közvetlen kapcsolatot az elmélet és a gyakorlat között. Ezek közül egyesek a színpadról mint szószerzőről lesznek hivatottak hirdetni színműveken keresztül a színek, a formák, a ritmusok, a tér és az idő, a beszéd és a csend, a fény és az árnyékok segítségével a színházművészetbe vetett törhetetlen hitet, míg mások az élőlő és a sajtó fegyverével küzdenek, hogy megnyerjék a publikumot a színház számára, amely, ha tisztas, legnemesebb formájában fogjuk fel, a kultúrának egyik legmagasabb tényezője.

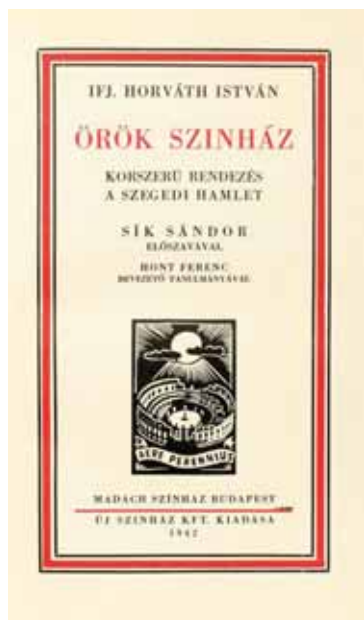
Az egyetem pedig, mint színháztudományi intézmény, nemcsak színvonalánál, hanem lényegénél és szelleménél fogva is, bármilyen más eszköznél jobban biztosíthatja valamely nemzet színművészeti fejlődésének folytonosságát, mégpedig az egyetemről kijövő ifjakon keresztül.³⁸

Egy ideig Németh Antal – a tőle megszokott lelkes naivitással – azt tervezi, hogy a debreceni meg a budapesti egyetemek után Szegeden próbál lépéseket tenni egy színháztudományi tanszék felállítására. A terv eleinte nem is tűnik reménytelennek, Szent-Györgyi és Sík Sándor lelkesen támogatja. Az 1941. október 17-én bekövetkezett kettős tragédia után azonban senki nem gondolhatja többé, hogy Horváth István nélkül belátható időn belül történhet valami a nagy álom megvalósítása érdekében.

Visszatér hát egy korábbi makacs tervéhez, ahhoz, hogy a Színművészeti Akadémián elindítja a rendezőképzést. Volt már itt egyszer egy kétéves rendezői tanfo-



Szent-Györgyi Albert (1893–1986)



³⁸ Németh Antal: *A színháztudomány és az egyetem*. In: ifj. Horváth István: *Örök színház*, Bp., 1942, 238–239.

lyam, 1929-ben, Hevesi Sándor vezetésével és Horváth Árpád közreműködésével, de miután ez 1931-ben befejeződött, többé nem merült fel hasonló elképzelés. Németh Antal már Hóman első minisztersége idején felveti, hogy valamilyen formában kerüljön sor a rendezés ismereteinek oktatására az Akadémián, de mire valami elmozdulás történne a kérdésben, már nem Hóman a miniszter. Amikor 1939-ben újra átveszi a vallás- és közoktatási tárcát, Németh Antal újból akcióba lép.

Ódry Árpád halála után, 1937-től Kiss Ferenc lesz az akadémia igazgatója. Máig legendák keringenek önteltségéről, hatalomvágyáról és a művészetoktatásra való teljes alkalmatlanságáról. Politikai befolyása viszont egyre erősödik, amely már jóval a nyilas hatalomátvétel előtt igen jelentős. Színészként minden elismerést megkapott: a Corvin-lánc tulajdonosa, magyar királyi kormányfőtanácsos, az 1939. augusztus 26-án felállított színművészeti és filmművészeti kamara elnöke. Németh Antallal kezdettől fogva ellenséges a kapcsolata. Pökhendiségét kivételes taktikai érzékkel és mesterien eljátszott szívéllyességgel leplezi. Az akadémia igazgatójaként új korszakot ígér székfoglalójában. Ezzel szemben az első vizsgálódás csúfos bukás. Németh megbízza Both Bélát, hogy tapintatosan nézzen körül az akadémia környékén, és tapasztalatairól készítsen jelentést. A bizalmas írás példásan körültekintő és részletes, amely minden mondatával megcáfolja a hetvenötödik évfolyamát ünneplő intézmény jubileumi kiadványának üres hozsannázását.³⁹ Németh a jelentés hatására elhatározza, hogy támadásba lendül. Arra számít, hogy Hóman Bálintban szövetségesre talál. Hóman azonban nehéz helyzetben van, a szélsőjobboldali támadásokkal szemben maga is folyamatosan védekező állást foglal el. Alighanem csak a színészkamara felállításakor döbben rá, hogy teljes hatalomátvétel van készülóban.

Németh unszolására mégis felszólítja Kiss Ferencet, hogy tegye meg az előkészítő lépéseket egy színházrendezői tagozat megindítására. Kiss Ferenc a maga ravasz módján „engedelmeskedik” a miniszteri utasításnak: felkéri az akadémia két tanárát, Góth Sándort és Hegedűs Tibort⁴⁰, hogy készítsenek tervezetet a rendezői szak felállításának lehetőségeiről. Két héttel később pedig jelenti Hómannak, hogy a tanfolyamot „kellő számú és a feltételeknek megfelelő jelentkező híján a folyó iskolaévben sem indíthattuk meg. [...] Az év végi tanári értekezleten számba vettük az eddigi eredményeket, és egyhangúlag az a vélemény alakult ki, hogy egy különálló rendezői tanfolyam megtartását feleslegesnek ítéljük, mert a színpad művészete egy és oszthatatlan.”⁴¹

Hóman nem hagyja annyiban. Miniszteri leiratban már a feltételeket is megszabja: „A rendezői tanfolyam négyéves legyen. Felvehetők mindazok, akik nem esnek az 1939. IV. tc. (második zsidótörvény) korlátozó rendelkezései alá.”⁴²

³⁹ OSzK Kt. Németh Antal Fond, 5677.

⁴⁰ Hegedűs Tibor (1898–1984) rendező, színházigazgató. 1927-től a Vígszínház rendezője, majd főrendezője, 1943–44-ben igazgatója. 1938 és 1944 között a Színiakadémia tanára. 1945 után „büntetésből” vidékre, majd a Vidám Színpadhoz helyezték, később a Magyar Néphadsereg Színháza és a József Attila Színház tagja volt.

⁴¹ Idézi Selmeczi Elek i. m. 79.

⁴² Selmeczi uo.

Németh Antal azonnal nekilát a tanterv kidolgozásának. Bevezetőjében ez olvasható:

„A 19. század második felétől, amikor a technika rendkívüli iramú fejlődésével a színház alkotó elemei egymástól elkülönülve – versengve egymással már egymás ellenségeivé váltak: az individualizálásra, öncélúságra törekvő részeket erős kézzel, művészi ihlettel, nagy kultúrával, fékező ízléssel, és a modern technika tökéletes ismeretével fogja új egységbe a *rendező*. Az ő feladata lett az is, hogy a közönség és a színpad közötti – látszólagosan véglegessé vált – szakadékot áthidalja. A színpadon a rendező műveltsége, eszményekbe vetett hite a garanciája az irodalmi értékek megvalósításának. A rendező erős kritikai érzéke közvetíti a közönség véleményét a színészekhez: egyben ő az, aki a nagyközönség felé hitet tesz az irodalom, a teljesítményével pedig a színpad el nem múló értékei mellett. A rendező vezető is: elsőnek vesz tudomást az irodalom és a művészet új eredményeiről, az új eseményekkel pedig új ízlés felé vezeti nézőit, hallgatóit.”⁴³

A képzés elindításának feltételeit az alábbiakban rögzíti:

„A résztvevők gimnáziumi érettségivel vagy színiakadémiai végzettséggel rendelkezzenek. Ebből következik, hogy a tanfolyam színvonala *felsőoktatási jellegű*. Ez lehetővé teszi, hogy szükség esetén a hallgatók bekapcsolódjanak más szakegyetemek előadásaiba, akár kollégium, akár szeminárium formájában. A felsőoktatási jelleg és a hallgatók valószínű kis létszáma lehetővé teszi az *egyéni foglalkozást*. Így a hallgatók hajlamaiknak, képességeiknek megfelelően már speciális kiképzést nyerhetnek a színházi életben elfoglalandó szellemi munkakörük szerint. A megszerzett tudás nem adatszerű, inkább gyakorlati készségek gyűjteménye. A tanfolyam nemcsak a jelenlegi helyzettel kíván foglalkozni, hanem a nyugati népek színházkultúrájának megismertetését is célul tűzi ki. A végcél: önálló rendezők képzése. Vizsgájuk egy önálló rendezés, melynek szereplőgárdáját az akadémiai növendékek szolgáltatják.”⁴⁴

A tanterv-vázlatban az alábbi tárgyak szerepelnek: dramaturgia, színházismeret, rendezés-elmélet és gyakorlat, művelődéstörténet, színháztörténet, díszlet- és jelmeztörténet. A feladatok középpontjában a rendezőpéldány-készítés áll. A képzés ideje alatt a hallgatók – egyéni és kollektív munkával – tizennyolc darab rendezői elképzelését rögzítik.

Figyelmet szentel a társművészeteknek is. Külön foglalkoznának a bábjáték, a tánc (balett- és mozdulatművészet), a hangjáték, a versmondás művészetével, továbbá a filmművészet bizonyos kérdéseire is kitérnének. A tervezet záró passzusában kijelenti, hogy nem kizárólag rendezőket, hanem színházi embereket kíván nevelni, akik dramaturgként, művészeti titkárként, műszaki vezetőként és – nem utolsósorban – színházvezetőként is képesek lesznek megállni a helyüket.

A rendezőképzés nem indul meg a Színművészeti Akadémián az 1941/42-es tanévben. Kiss Ferenc addig sabotálja a terv megvalósítását, amíg bekövetkezik, amiktől sokan tartanak, és amire még többen számítanak: hogy Hóman benyújtja a

⁴³ Idézi Selmeczi i. m. 100.

⁴⁴ Selmeczi Elek közlését némi rövidítéssel idézem. I. m. 100–101.

lemondását. Utódja Szinyei Merse Jenő, akitől nem sok jót lehetett remélni. Kiss Ferenc jól számított: az idő neki dolgozott.

De Németh Antal még mindig nem adja fel a harcot. Ha nem engedik be az akadémiára, tervét megvalósítja a színház keretei közt. 1943 őszén jelennek meg az első hírek a sajtóban arról, hogy rendező szeminárium indul a Nemzeti Színházban.

Mint pályája során annyi mindent, ezt is a legképtelenebb időpontban valósítja meg: 1944. január 13-án, 14-én és 15-én kerül sor az Országos Magyar Királyi Színházvezető és Rendezőképző Akadémia felvételi vizsgáira. Két hónap múlva a német csapatok megszállják Magyarországot. A felvételi bizottság tagjai pedig „elfelejtik” érvényesíteni az 1939. IV. tc. paragrafusait. Vagyis nem kérnek igazoló papírokat arról, hogy a jelentkezők valamennyien keresztény származásúak. Pedig a felvételi követelmények szigorodtak a korábbi, akadémiai feltételekhez képest: vagy színi-akadémiai oklevél, vagy két lezárt egyetemi félév szükséges a bejutáshoz. Az egyik napilap azt is hangsúlyozza, hogy a hallgatóknak folytatniuk kell egyetemi tanulmányaikat, mert a kétfajta képzést egyszerre kell befejezniük. A kommunikék szerint hatalmas az érdeklődés: száztíz jelentkezőből negyven⁴⁵ hallgató nyer felvételt.

Az ünnepélyes megnyitón az igazgató ismerteti az első félév tantervét, amely némileg módosított változata a Színművészeti Akadémia tervezetének: irodalomtörténet, filozófiatörténet, a Nemzeti Színház története, szcenika, világítási ismeretek, színházi jog, bevezetés a dramaturgiába és színházi rendezés.

A Rendezőképző Akadémia mindössze egyetlen szemeszteren át működik. Németh Antalt 1944 nyarán a Sztójay-kormány felmenti igazgatói teendői alól, és ezzel gyakorlatilag az akadémia is megszűnik. 1945-ben Hont Ferenc lesz a Színművészeti Akadémia igazgatója. A Rendezőképző Akadémia félig hivatalosan beolvad a Hont vezetésével működő intézménybe, aki felkínálja, hogy a képző hallgatói a második évfolyamon folytassák tanulmányaikat. Egyetlen hallgató fogadja el az ajánlatot.

A megváltozott helyzetben nagyobb hangsúlyt kap Németh Antal munkásságában a pedagógia. Abban a tizenegy esztendőben, amelyben – mint egy Márai Sándornak szóló levelében írja – „megóvták tőle a magyar színpadokat”, a magántanítványok jelentik az egyetlen kapaszkodót a veszített éden, a színházcsinálás irányába. Ebben a tevékenységben nyilván sok az önáltatás, de a közös álmodozás órái gyakran feledtetni tudják vele reménytelen és megalázó helyzetét.

Az ötvenes években nagy a forgalom a Tárogató úton. Régi barátok, egykori munkatársak, alkalmi és rendszeres tanítványok jönnek-mennek, némelyikük precíz órarend szerint. Vannak köztük tekintélyes, élvonalbeli művészek, pályakezdekők és a színészi pályára készülő önjelöltek. Apáthi Imre például azért jön, hogy konzultáljon a bábjátékról; felkérték, hogy a Bábszínházban rendezze meg Darvas Szilárd és Gádor Béla: *Szerelmes istenek*⁴⁶ című komédiáját. Az előadás a korszak

⁴⁵ Selmeczi Elek tájékoztatása szerint, aki maga is a kurzus hallgatója volt, utólag nem lehetett megállapítani, hogy valójában hányan kezdték meg tanulmányaikat az Országos Magyar Királyi Színházvezető és Rendezőképző Akadémián.

⁴⁶ A darab Suppé: *A szép Galathea* című operettjéből készült. Bemutató: 1955. V. 20.

kiemelkedő remeke lesz. Lakatos Gabriella⁴⁷ azért vesz színészmesterség-órákat, mert – talán Szalay Karola példáját követve – úgy érzi, táncosként többre lesz képes, ha megismeri prózai színházi kollégái gondolkodását, a szerepekre való felkészülését. Ősi János⁴⁸, Lakatos kiváló partnere viszont igazi pályamódosításra készül, abba akarja hagyni sikeres balett-táncosi működését, és prózai színészként kívánja folytatni az életét. Ő Németh Antal legelszántabb tanítványa. Három éven át dolgoznak Csongor szerepén, majd 1956 őszén – Németh rendezésében – a kaposvári színházban bemutatkozik a szerepben. Tanár és tanítvány ezt tekinti záróvizsgának, melynek eredményeképpen szerződteti a Petőfi Színház.

Ekkor Németh Antal már másképp vélekedik a színészmesterség oktatásáról. Növendégeit egy-egy nagy szerep elemzésén és kidolgozásán át vezeti be a színjátszás rejtelmeibe. Így került sor hármunk esetében a bevezetőben említett *Faust*-szemináriumra is. Úgy tervezte, hogy a dráma első részének legfontosabb pontjain végighaladva, a főszerepeket váltogatva képzeljük el magunknak azt az eszményi színházat, amely csak ott, a Tárogató út nappalijában (mint jóval később megtudtam: Csinszka bútoraiiban; Ady iránti rajongása készítette, hogy a Boncza család hagyatékának egy részét megszerezze), a mi képzeletünkben létezett.

Egyszer megkérdezte tőlem, hogy érzem magam a Színművészeti Főiskolán. Amikor beszélni kezdtem a főiskola dermesztő légköréről, amelyben mindenki fél mindenkitől, diák a tanártól, tanár a diáktól, néhány mondat után félbeszakított. Kifejtette, hogy a színiakadémiák többsége teljes tévedésben van az oktatással kapcsolatban. A művészetet „oktató” intézményeknek úgy kellene működniük, mint a reneszánsz mesteriskoláknak. A növendék felkeresi azt a mestert, akitől tanulni szeretne. A mester meghallgatja (vagy megnézi a mappában elhozott rajzokat, vázlatokat), aztán eldönti, hogy elfogadja-e tanítványának. Ha nem, a jelentkező – talán kissé csalódottan – keres egy másik mestert. Mert kölcsönös bizalom nélkül nem lehet művészetet sem tanítani, sem tanulni.

A mi „reneszánsz” színházi stúdiumunk is félbe maradt, mint annyi minden Németh Antal életében és a mi életünkben. Az útbaigazítás azonban mélyen belénk ivódott. Amikor sokkal később, 1990-ben a *Faust*ot rendeztem az Állami Bábszínházban, a Film Színház Muzsika főszerkesztője arra kért, írjam meg emlékeimet Németh Antal *Faust*-szemináriumáról. Többek között ez olvasható benne:

„Németh Antalnál hallottam először, hogy a *Faust*-téma szorosan kötődik a bábjáték egyetemes történetéhez. Tizennyolc évesek voltunk, érettségire meg színházi hivatásra készültünk, amikor mint a Madách gimnáziumi *Az ember tragédiája*-előadás » főhőseit« – Lengyel Györgyöt, Pós Sándor meg engem – Német Antal meghívott, hogy vegyünk részt *Faust*-szemináriumán. [...]

⁴⁷ Lakatos Gabriella (1927–1989), a Szalay Karola utáni nemzedék legjelentősebb táncművésze. Visszavonulása után prózai és énekes szerepeket is vállalt.

⁴⁸ Ősi János (1928–2008) balettművész, színész. 1947-től a szegedi színház tagja, majd két év múlva az Operaház magántáncosa. 1957-től a budapesti Petőfi Színház, 1960-tól a Pécsi Nemzeti Színház színésze, 1963-tól nyugdíjba vonulásáig az Állami Bábszínház tagja. Színészi pályáján nem tudta megközelíteni táncosként aratott sikereit.

Eleinte azt hittem, csalódott és keserű, pedig ugyanolyan rendíthetetlen álmodozó volt, mint egész életében. Bennünket, a képzeletbeli *Faust*-előadás kamasz-szeplőit ugyanolyan szenvedéllyel és komolysággal instruált, mint amikor még Bajor Gizit, Uray Tivadart, Tímár Józsefet rendezhette a Nemzetiben. Természetesen Goethe tragédiáját elemeztük, de miközben képzeletünkben egy soha meg nem valósuló álomszínház körvonalai kezdtek kibontakozni, nem mulasztotta el végigjárni velünk a *Faust*-téma útját a Spies-féle népkönyvtől és Marlowe tragédiájától a vásári bábjátékok különféle variációin át Goethe monumentális drámai költeményéig.

A Tárogató úti álomszínház történetéhez az is hozzátartozik, hogy hamarosan megszűnt. Legyőzte a bennünk dolgozó félelem. A Tanár Úr megértett bennünket, ő akkor már túl volt minden félelmen és megaláztatáson. Mi pedig a fausti ideálok helyett megpróbáltunk alkalmazkodni egy törpe korszak hazug eszményeihez.

De a *Faust*-kötetet sokáig nem tudtam a kezembe venni.⁴⁹

⁴⁹ Balogh Géza: *Doktor Faust a bábszínházban*. Film Színház Muzsika, 1990. március 17.

Géza Balogh: Antal Németh and Director's Theatre

The Pedagogue (Part 5)

Antal Németh's pedagogical activity is described in this chapter. The grammar school and university studies of the director-to-be as well as his most important master, Antal Hekler, who introduced him to the aesthetics of the Greek theatre, are presented. A major concern of the essay is the period between 1936 and 1938, when Antal Németh, general director of the Nemzeti Színház (National Theatre) already, was appointed honorary professor at Debrecen university to run courses in theatre studies. The curriculum described here in detail shows the dimensions of the tutorial programme, the diverse knowledge and innovative attitude of the director. Thereafter he was granted a forum for education by the department of aesthetics at the Pázmány Péter Tudományegyetem (Péter Pázmány University of Science) for a short time. The essay discloses why Németh's attempt at setting up a department of theatre studies had to fail as did his plan of launching a course in directing at the Színművészeti Akadémia (Academy of Dramatic Art). However, the plentiful quotations from his notes offer a comprehensive view of his conceptions. The author emphasises that in his drafts the director devoted much attention to other arts, too, like puppetry, ballet and eurythmics, radio plays, poetry recitation and even certain problems of cinematic arts. Also, he wished to educate not directors only but such theatrical people as were able to cope as dramaturges, arts secretaries, technical managers and theatre managers as well. In January 1944 Antal Németh advertised a course in directing at the Nemzeti Színház, but this endeavour was soon torpedoed by the Arrow-Cross takeover and the director was relieved of his duties by the Sztójay government in the summer of 1944. His activity as honorary professor after 1945 is made to be seen through the personal and career-defining experiences of the author, who acted in the legendary *Tragedy* performance at the Madách Imre Gimnázium (Madách Grammar School) in 1954.



arcmás



A színház: cselekvő jelenlét

Rideg Zsófia dramaturgot Szöllősi Mátyás kérdezte

– Mikor kezdtél el közeledni a színházhoz? Mi az első élményed, amit felelevenítenél?

– Sokszor kérdeztem magamtól: azért születtem vajon színházi családba, mert ez volt a feladatom, vagy azért foglalkozom ezzel, mert színházi emberek közé születtem. Az előbbi, kicsit misztikus magyarázat felé hajlok. Már egészen kisgyermekkorom óta bohóc szerettem volna lenni, olyan igazi bohóc, *clown*. Valahogy már akkor is éreztem az ezzel járó elhivatottságot, és azt a furcsa, belső szomorúságot, ami csak rájuk jellemző. Úgy érzem, hogy a hozzám közelálló színészegyénségekben is hasonló rejtekezett, például Dayka Margitban, akinek mindig is rajongtam a játékáért. Őt például egy ilyen igazi szomorú bohócnak látom, vagy akár Szűcs Nellit, hogy egy közelebbi színészt említsek a Nemzeti társulatából. Tehát valamilyen módon adva volt, elő volt készítve számomra a színházi közeg. A másik, ami a társulatban való létezés felé vitt, az a foci. A Kelenföldi lakótelepen laktunk, és az ottani sráccokkal rengeteget játszottam, napi három–négy órát biztosan.

– Tehát a csapatjáték, a csapatmunka már akkor is meghatározó volt?

– Igen, így van. Sokan gondolják, hogy a foci mint játék közel áll a színházhoz. De nálam ez a rajongás azzal is összefüggött, hogy így „védekeztem” ösztönösen az iskolában akkoriban oktatott hivatalos tananyag ellen. Ennek persze az lett a hátránya, hogy nem tanultam meg tanulni, és később éreztem is e képesség hiányát. Benedek, a fiam mondta nemrég, ami rám is jellemző volt, hogy „Anya, ma nem akarok iskolába menni, mert ott tanulni kell, én meg gondolkodni szeretnék.” Így az időm jelentős részében fociztam, ráadásul olyan jól, hogy inkább megkérdőjelezték, hogy lány vagyok, mintsem hogy elismerték volna: nőnemű lény is rúghatja jól a labdát. Fiúsan is néztem ki, úgy valahogy, ahogyan most a kisebbik fiam. Azért idővel beletörődtek, hogy lány vagyok; de a foci pályán nem volt mese, rendesen odaléptünk egymásnak még a kedvesemmel is. Volt egy érdekes tulajdonságom, szerettem átállni a vesztes csapatba, az volt számomra izgalmas, hogy fel tudom-e hozni a meccs végére.

– A gyerekkori színházlátogatás nálad ezek szerint állandó volt...

– Amikor kicsi voltam, édesanyám, Szabó Ildikó Kaposváron dolgozott, és ide kötődik az első színházi élményem vagy inkább sokkom. Pogány Judit volt Pinocchio, édesanyám pedig beugrott a Táltos Tücsök szerepébe. És egyszer csak azt láttam, hogy Pinocchio egy hatalmas kalapáccsal fejbe kólintja az anyukámat, aki erre elterül a színpadon. Elkezdtem üvölni, hogy „Anyaaa...”, akkoriban nagyon erős hangom volt, ki is kellett vigyenek a nézőtérről. Utána persze Pogány Judit megmutatta, hogy szivacsból van az a kalapács, és valójában nem lehet bántani vele senkit.

– Akkor a színház rejtelmek elég hamar feltáruultak előtted...

– Igen, teljes mértékben. (nevet) Édesapám, Rideg Gábor egyszerre tanult művészettörténetet az ELTE-n és járt a Színművészeti rendező szakára, majd két év elteltével a kettő sok lett neki, s végül a művészettörténetet választotta. Édes-



W. Shakespeare: *Vízkereszt, vagy amit akartok*, 1961, Csokonai Színház
(r.: Lengyel György, Orsino: Latinovits Zoltán, Olivia: Szabó Ildikó)

anyám pedig Töröcsik Marival, Margitai Ágival, Bodrogi Gyulával, Kóti Árpáddal, Fülöp Zsigmonddal, Perlaki Istvánnal végzett. Remekül indult a pályája, a főiskola után Szendrő József hívta Debrecenbe, számos főszerepet játszott itt Latinovits Zoltánnal, Dégi Istvánnal, Nagy Annával, Lontay Margittal és másokkal, aztán Kapos-

várra került, ahogyan már említettem. Ott Zsámbéki Gábor társulatával dolgozott, amelyből sokan a későbbi Katona József Színházhoz szerződtek. Anyu miattunk még a társulat előtt feljött Budapestre, és a pályája derékba tört. Sok vándorlás után végül Szegedről ment nyugdíjba, nagyon fiatalon, 55 évesen, mert elege lett a méltatlan feladatokból (musicalek, operettek stb.). Amikor szüleim elváltak, nővérem és én édesapámmal maradtunk Budapesten, mert nem akartak bennünket a színészi élet hányattatásainak kitenni. Bakfis voltam ekkor, és szegény apámmal rengeteget harcoltam, pedig csodálatos apa volt, de én ebben az időszakban ébredtem rá, hogy színésznő szeretnék lenni. Ezt egyik szülőm sem támogatta valójában, apámmal még a „ma ki mosogat?”-ből is oda jutottunk el, hogy hagyjam már ezt, láthattam, milyen kiszolgáltatottsággal jár a színészi élet, én azonban ragaszkodtam az elképzelésemhez. El is mentem a főiskolára, de nem vettek fel. Sajnos, akik felvételiztettek, nem voltak mérvadóak számomra, így a kudarcban még az sem vigasztalt, hogy legalább biztosan megtudtam volna: nem ez az utam.

– Hányszor próbálkoztál?

– Kétszer. Nagyon szerettem, ahogy Latinovits mondja *A walesi bárdok* című Arany-balladát, ezért is azt vittem magammal, ott volt a fülemben, akár egy parti-

túra. Végighallgatták; azt hiszem, furcsa lehetett egy tizennyolc éves lány szájából hallani. Középiskolásként országos versmondó versenyt nyertem; azt emelték ki, hogy úgy szólaltattam meg Tóth Árpád *Lélektől lélekig* című versét, olyan tüzettel, mintha egy Ady-vers volna. A felvételin népdalokat énekeltem, nyilván nem azokat kellett volna, a következő alkalomra már erőt vettem magamon, és vittem egy operett-dalt, de akkor is eltávolítva, mert bábót húztam a kezemre, s mintegy azzal énekeltettem el. Valószínűleg nem túl jól. Zeneileg amúgy sem voltam képzett. Hegedülni akartam hat évesen, de nem adtak be a szüleim a zeneiskolába, ezt sokszor szemükre is vettem később. Ha beadtak volna, lehet, hogy hamar ráunok, de így ez hiányként él bennem azóta is. „Hegedűfosztottan, nyelvem szegetten, zörejekből építkezem – muszáj dallamtalan, és ezért tán nélkülüm élnem.” – írtam a naplómba huszonévesen.

– *Nem akadt valaki, aki mentorált, irányított volna a felvételre való készülésem?*

– Nem igazán akartam magam mellé senkit, persze anyu azért segített. Végül is aztán, amikor második alkalommal mentem, be is adta a derekát, és a *Vízkereszt*-ből próbálgattuk a monológot. De nekem megvolt a magam személyes repertoárja is: Ady, József Attila, Pilinszky, akkor szinte kívülről tudtam a köteteket – ma már ezt sajnos nem mondhatom el. Petőfit is vittem, *A természet vadvirágát*, talán mert kissé ellene voltam hangolódva a főiskolának. Nem tudom, lett volna-e tehetségem a színészi pályához, de az az igazság, hogy alapjában nem azért vonzott, mert csillag akartam lenni, hanem az a cselekvés, az a „cselekvőség” tetszett, ami a színészi alkotással együtt jár. Az, hogy az egész lényeddel jelen kell lenned. Ariane Mnouchkine később, akinek a szava nagyon is mérvadó volt számomra, azt mondta, hogy gyönyörű dolgok történnek meg bennem belül, de nem jön át igazán, nem jut el a nézőig. Azt mondta, nem vagyok elég bátor a színpadon, és valóban ez hiányzott belőlem, a bátor jelenlét. Épp ez az, ami miatt a színész a legfontosabb a színházban, hiszen minden nap a bőrét viszi vásárra. Nagyon tisztellem is őket ezért.

Műhelymunka a Théâtre du Soleil-ben (1997. június 2–13.)

Gyönyörű, míves Bali-szigeti és comedia dell'arte maszkok voltak egymás mellett felsorakoztatva egy hosszú asztalon. Ariane Mnouchkine azt kérte a színészekről, hogy „ismerkedjenek” velük, sétálgassanak előttük, és várják meg, hogy valamelyik megszólítsa őket. „A maszkok itt vannak, egy rettenetes és megkerülhetetlen követeléssel. A színész a maszknak és a személynek megfelelően fogja összeállítani a jelmezt. A maszk nem kifestés. És nem is egy tárgy a sok közül. Minden az ő szolgálatában áll.



Ariane Mnouchkine

Rögtön leleplez benneteket, ha rosszul használjátok. Nektek kell a maszknak engedni, mert ő nem enged nektek soha. Tehát meg kell becsülnötök, szeretnetek kell őt. Különben olyan lenne, mintha nem vennétek figyelembe, hogy ezek a maszkok történettel, múlttal, isteni mivolttal rendelkeznek. Ahelyett, hogy felemelkednétek hozzájuk, leszállítjátok őket magatokhoz, hétköznapivá teszitek őket. Holott egy utazást kell tennetek feléjük. Nem dolgozhatunk ezekkel a maszkokkal csak úgy, akárhogy. És nem dolgozhatunk akármelyik maszkkal. Hagynunk kell, hogy a maszk válasszon ki bennünket, még ha ez kicsit misztikusan hangzik is. Ezek a maszkok messziről jöttek, egy másik földrésről. A színház egy másik földrész.”

– *De játszottál azért Te is...*

– Persze, játszottam, több színészeknek szervezett kurzuson is részt vettem; volt férjemmel Szegeden egyetemi társulatot hoztunk létre. A tréningeken mi is rengeteget „tekergettük magunkat Grotowskira hivatkozva” (ezt a kifejezést magától a lengyel mestertől hallottam később Párizsban, az Odéonban), de előadásig nemigen jutottunk el. Az évfolyamtársaim mondogatták – A és B csoport volt a francia szakon –, hogy én a C csoportba járok, mert engem csak a próbák idején lehetett látni az épületben. Úgy kerültem egyébként francia szakra, hogy amikor másodszorra sem vettek fel a főiskolára, se szó, se beszéd, kimentem Párizsba bébiszipternek. Nem beszéltem nyelveket, életemben először mentem Nyugatra (rögtön egy évre), és 91-ben még nagy volt a különbség Európa keleti és nyugati fele között. Nehéz volt eleinte, a gyerekekkel sem volt tapasztalatom.

– *Az, hogy úgy rád bízták a gyerekeket, hogy nem beszélted a nyelvet, eléggé elgondolkodtató, persze jó értelemben.*

– Igen, az első héten „rám is állították” a házvezetőnőt, és gondolkodtak azon – ahogy később elmondták –, hogy visszaküldenek, mert tapasztalatlan vagyok és a nyelvet sem beszélem, de mivel az anya azt látta, hogy valahogyan egymásra találtunk a gyerekeivel, mégis ott tartott. Az egész család megszeretett – én is őket –, így ez a probléma nem számított, főleg, hogy aztán a nyelvet is hamar elsajátítottam. Mikor vissza kellett jönnöm, majdnem megszakadt a szívem, úgy éreztem magam, mint Gruse a *Kaukázusi krétakörben*, mintha a saját gyerekeimet kellett volna otthagynom.

– *Ezután kerültél a francia szakra, Szegedre, ugye?*

– Igen, így van. Az, hogy dramaturg lettem, bizonyára nem csak a színházi háttérrel függ össze, hanem az írással is. Már serdülő koromtól kezdve írtam verseket, mint szinte mindenki, és Párizsból küldtem egyet az akkor induló Hitelnek. Döb-



A szegedi diák

rentei Kornél azonnal meg is jelentette, *A napnak csinált sátor* volt a címe. De nem írtam folyamatosan. '91-ben találkoztam a férjemmel, ő volt az, aki írt a családból ezután, én pedig leginkább a létfenntartással voltam elfoglalva. Ha az igazságérzetemet sértik, számomra az a legborzasztóbb. És ebben az időszakban olyan igazságtalanságokat éltem meg annak kapcsán, hogy ő délvidéki, hogy azt nehezen tudtam elviselni; az alkotómunkától jócskán eltávolított a bevándorlási kérelemmel való foglalatosság. Azzal szembesültem, hogy őt nem látják el itthon az orvosok, mert nincsenek papírjai, hogy neki háborúba kellene mennie, hogy félnie kell, és még sorolhatnám. Magyar családban született, és mégsem voltak jogai Magyarországon. A papírok miatt döntöttünk a gyors házasságkötés mellett, de így is csak nyolc évre rá kapta meg az állampolgárságot, mert nem volt pénzünk.

– *Mi irányított mégis a színház felé?*

– A francia szakon *Diderot és a pantomim* címmel írtam a diplomamunkámat, és az volt a nagy szerencsém, hogy volt egy lektorom, aki filmszemiotikával foglalkozott, egy zseni egyébként, egy tucat nyelven beszélt, közben matematikával is foglalkozott. Ő ismertetett meg a szemiotikával, ami érdekelni kezdett. A MASZK Egyesületben találkoztam Király Ninával, ő pedig a színház-szemiotikus Patrice Pavis francia nyelvű *Színházi szótár*ára hívta fel a figyelmemet. Tudtam már akkor, hogy van egy ösztöndíj-lehetőség a Francia Intézetben, és írtam Pavisnak, hogy szeretnék színház szakra menni Párizsba. A bölcsészkaron le akartak beszélni arról, hogy ezen a területen adjam be az ösztöndíj kérelmet, merthogy „a színház az nem komoly dolog”, de azzal érveltem, hogy van, ahol komolyan veszik, és még egyetemen is tanítják. A bizottság előtt Sztanyiszlavszkij-ről beszéltem, nagy sikerem lehetett, mert első helyen kaptam meg az ösztöndíjat. A szegedi MASZK Egyesület könyvtárában remek anyagok voltak, például Tadeusz Kantor előadásait nézhettem meg felvételtől, illetve Mnouchkine, Grotowski, Barba, Staniewski előadásait. Ők elérhetetlen, legendás alakoknak tűntek akkor számomra, és a csoda az volt, hogy később találkozhattam velük, sőt némelyikükkel dolgozhattam is. Kantorral persze nem, sajnos. Mikor bébisitter voltam 91-ben, nagyon sokat jártam a Pompidou Központba, és egyszer ki volt írva franciául, hogy „*Ma van a születésnapom*”, mellette, hogy Tadeusz Kantor, ez valahogy felkeltette az érdeklődésemet, de én buta, nem mentem vissza megnézni. Később, amikor megtudtam, mit mulasztottam, nagyon haragudtam magamra, hiszen akkor lehetett utoljára Kantor előadását élőben látni.

– *Kiről írtál a kinti tanulmányaid során?*



Patrice Pavis (fotó: Biró István)



Georg Büchner: *Woyczek*, Jel Színház, a képen Bicskei István és Nagy József (fotó: Szalai György)



TICKMAYER FORMATIO
COMEDIA TEMPLO MCMCX
MUSIQUE POUR LE THÉÂTRE JEL

– Nagy Józsefről, őt is Szegeden fedeztem föl, amikor a *Woyczek* ősváltozatát a Szabadtéri Mozában bemutatta. Azért is mentem Szegedre tanulni, mert hívogató volt a város egyetemi színházi múltja, meg persze apám erőltette, hogy valami végzettség után nézzek. Király Ninával is a szegedi Maszk Egyesületben találkoztam először, rögtön lenyűgözött a tudása, és az első ösztöndíjas időszak után, amikor hazajöttem, szerkesztőként az ő igazgatása alatt dolgoztam az OSZMI-ban (1997–99 között). Visszatérve még Nagy Józsefre, kint a *Habakuk kommentárjai* című fantasztikus előadását láttam a Théâtre de la Ville-ben, előtte – még itthon – a *Commedia Tempio*-t Csáth Géza alapján. A férjem, aki ugye vajdasági, úgy nézte az előadásokat, hogy a térdét csapkodva kacagott. Ráismert az otthoni típusokra, helyzetekre. Sajnálom, hogy itthon kevesen láthatták ezeket a darabokat, amelyek Franciaországban készültek, Nagy József általuk lett méltán világhírű. A *Habakuk kommentárjait* hétszer néztem meg, lejegyeztem a partitúráját, és abból írtam a kinti DEA dolgozatomat. Ez a munka nagyon tetszett

Pavisnak, és automatikusan beíratott a doktori képzésre. Amikor viszont a doktori tanulmányokra visszamentem, azt tapasztaltam a párizsi egyetemen, hogy sokan úgy foglalkoznak a színházzal, úgy írnak doktori dolgozatokat, hogy a színházhoz, az ott folyó munkához nem sok közük van. Leültünk Pavis-szal, elmondtam neki, hogy nem vagyok igazán elméleti ember, így inkább visszaadnám az ösztöndíjat, és haza is jöttem Budapestre. Itthon azonban megtudtam, hogy Anatolij Vasziljev a franciaországi Saint-Étienne-ben fog két hónapos próbát tartani, és én ekkorra már ismertem a munkásságát Ninán keresztül, akivel korábban együtt adtunk ki könyvet az írásaiból *Színházi Fuga* címmel. Én stilizáltam Nina fordításait, ezáltal mélyre tudtam hatolni a vasziljevi gondolatvilágba, mert nagyon fontosnak éreztem már akkor, hogy a fogalomhasználat pontos legyen. Ekkoriban egyébként éppen Dosztojevszkij-korszakomat éltem – ez egy élettapasztalatommal is összefüggött –, és Dosztojevszkij keresztül nyíltam meg Vasziljev színházára, hiszen az első előadás, amit (még csak felvételtől) tőle láttam, az *Ördögök* volt. Pavisnak

egy hosszú levélben megírtam, hogy és mint építeném fel a képzésemet ezekkel meg ezekkel a gyakorlati munkákkal; részletesen leírtam, hogy hová, kikhez látogatnék el, és ő beleegyezett. Nagyon megértő volt, azt írta válaszában, hogy semmiképpen se mondjam vissza az ösztöndíjat, és lehetőséget teremtett ahhoz, hogy ilyen formában folytassam a képzést. Fél évet töltöttem kint Párizsban, fél évet pedig itthon, három éven keresztül. Az utolsó szemeszterben Moszkvába mentem Vasziljev Povarszkaja utcai színházába. Külön tanulmányt érdemelne a kétféle tapasztalat: 2000-ben francia színésznövendékekkel Csehov *Három nővérét* próbálta Saint-Étienne-ben, 2001-ben pedig Molière *Mizantrópját* orosz színészeivel és egy híres francia színésznővel, Valérie Dréville-lel. Rengeteg próbajegyzetet készítettem. Miután 2001-ben visszatértem Vasziljev-től, az anyaság lekötötte minden időmet, és kiszakított a színházi világból. Nem tudom, hogy jó anya vagyok-e, remélem, de az biztos, hogy az anyai ösztön bennem erősebbnek bizonyult a művészinél.

– A rengeteg kinti tapasztalatból, a tanulásból, a próbafolyamatok élményeiből, a tréningekből mi kristályosodott ki arról, hogy mi a te irányod, merrefelé kellene menned?

– Én igazából cselekvő akartam lenni a színházban, Grotowski kifejezésével élve „doer”. Ő volt az, aki a Collège de France keretében tartott előadásai során, valahányszor egy igazán lényegre törő kérdés jött a hallgatóság sorából, mindig



OSZMI, 1998

Jerzy Grotowski (1933–1999, fotó: Jean-Pierre Thibaudat)



azt válaszolta: „ja, kérem ahhoz, hogy erre választ kapjon, legalább egy évet ott kell lennie mellettem.” Én persze írtam is neki ezek után, hogy mennek, kaptam is tőlük expressz-levelet, hogy mehetek Pontederába, csak az a Balaton-felvidéki címemre érkezett, négy hónapot pihent a postaládában, s mikorra megtaláltam, akkor már késő volt. Egyszer voltam Zakopanében, és a hegyek között volt egy elképzelt „beszélgetésem” vele a színházról. Bizonyára furcsán hangzik ez, de hiszek az ilyen jellegű kapcsolatokban, az ilyen álmodott találkozások sokszor nagyon is valóságosnak tűnnek.

– *Sokakról beszéltél, de kit tekintesz mesterednek?*

– Nem mondhatnám magamat senki tanítványának, hiszen nem lettem sem színész, sem rendező, de számos különleges emberrel hozott össze az élet.

A színház egy út, és az talán mindegy is, hogy az ember milyen szerepet kap benne, csinálnia kell, tennie kell azért, hogy a jó és hasznos dolgok megvalósuljanak. Mellesleg az anyaság által cselekvővé váltam, tehát teljesült a vágyam. A gyerekeim a mestereim.

– *Személy szerint hogyan látod, mi az igazi szerepe a dramaturgnak? Hogyan tud „cselekvő” lenni a próbafolyamatban?*

– Nem hiszek abban, hogy a különböző szerepeket mereven el kellene különíteni a színházon belül. Nekem a színház egy keresési folyamat. Talán Moszkvában volt az ideális, ott a Povarszkaja utcai színházban, ahol két hónapot tölthettem csak, de már ez is egy óriási dolog, mert az általam álmodott színházi térben, egyfajta belső térben találtam magam. Nem is kifejezetten színháznak nevezném – lehet, hogy egy kicsit merészen hangzik, de inkább a platóni iskolához hasonlítanám. Hiszen úgy is hívják, hogy a Drámaművészeti Iskola Színháza. Vasziljev a szókratészi kérdező módszert alkalmazta. Rávezette a színészeket kérdéseken keresztül arra, amit már egyébként is tudnak. Akkor lesz igazán a sajátjuk, hogyha ők maguk jönnek rá a legfontosabb dolgokra. Fizikális tréningekkel kezdtek mindig, tehát Tai chi meg Ushu, aztán verbális tréning következett, és délután voltak a próbák, este pedig az előadás.

– *Fel volt építve az egész.*

– Fel volt építve gyönyörűen. Foglalkoztak a testtel, a hanggal, a lélekkel. Végül is a cselekvő jelenlét azt is jelenti számomra, hogy nem az asztalnál születnek meg okvetlenül a jó gondolatok, és ez az utóbbi időben nekem hiányzik is, se foci, se tréning, csak íróasztal és házimunka. Mozgásban születnek az igazán mély ráismerések. Jó lenne olyan teret kapni, ahol ezt a fajta utat be lehet járni, de hát ha az ilyen óriások, mint Vasziljev sem kapnak már erre lehetőséget, akkor más hogyan kaphatna...

– *Vidnyánszky Attilánál vannak ilyen műhelymunkák, nem?*



Édesanyám és a fiúk

– Ahogyan Vidnyánszky Attila Debrecenben és most Budapesten dolgozik, az nagyrészt az ő beregszászi műhelymunkájára épül. Ő Sztanyiszlavszkij, Mihail Csehov, Grotowski gyakorlatait egyenes ágon örökölte kijevei tanulmányai során. A kaposvári diákjainak mesterien felépített, nagyon intenzív lelki és testi tréningeket tart. Volt arra kísérlet Debrecenben, hogy bevezessük a rendszeres tréningezést a Csokonai Színházban is, de repertoár-színházban, ilyen pörgés mellett ez szinte kizárt.

– *Hogyan lettél dramaturg Vidnyánszky Attila mellett?*

– Én eredetileg kulturális szervezőként kerültem Debrecenbe, a francia kapcsolatok ápolására lettem felvéve. Amikor Attila Rostand *Sasfőkját* kezdte próbálni, mivel francia darabról volt szó, megkértem Kozma András dramaturgot, hogy ezt a munkát adja át nekem, és ő rábólintott, hogy persze, hiszen ez az én terepem. Ezt követte az *Úri muri*, majd a *Halotti Pompa*. Rostand darabjánál a nyelvtudásból adódóan bele tudtam magam ásni a történelmi háttérbe, és le tudtam tisztázni olyan kulcspontokat, melyek egy-egy jelenet súlyát meghatározták. Mindazt, amivel a rendező nem tud – mondjuk, az idő szűke miatt – foglalkozni, a dramaturgnak kell „alá raknia”, és dúsítani vele a drámai szövetet. Ez volt a dolgom a *Johanna a máglyán* próbafolyamatában is. Itt Vidnyánszky kitűnő alkotói ösztönrel beemelte a történetbe az anyát (alakítója Nagy Mari), anélkül, hogy az eredeti darabot ezzel megmásította volna, és mindaz, amit én *ezek után* Jeanne d’Arc anyjáról francia nyelvű könyvekben olvastam, csodásan visszaigazolta ezt a döntését, majd az általam olvasottakból egy-két mozzanatot áttételelesen beépített, amivel megerősítette ezt a szálát.

– *Mennyire nehéz mondjuk élő alkotókkal együtt dolgozni a szövegeiken? Gondolok arra, hogy ha mondjuk változtatni kell valamin, vagy esetleg jelen vannak a próbán...*

– Azt hozzá kell tennem, hogy Attila egy rettentő jó dramaturg, így mellette inkább irodalmi munkatársként ténykedek. Híd voltam például közte és Borbély Szilárd között a *Halotti pompa* munkálatai alatt. Nagyon fogékony lévén mindkettőjükre – Isten nyugosztalja Szilárdot –, közvetítettem közöttük, hiszen ők azért igen eltérő alkatú művészek. Egyszer járt bent Szilárd az olvasópróbán, és egy egészen fantasztikus filozófiai eszmecsere kezdődött el, hihetetlen párbeszéd alakult ki közte és a rendező, valamint a színészek között. Nagyon bensőséges beszélgetés volt, és fontos minden szempontból, a darab megvalósulása szempontjából legfőképp. Azt hiszem, egy jó rendező esetében ez úgy működik, hogy a kezdeti fázisban szinte bárki beleszólhat a munkafolyamatba, ha kreatívan teszi mindezt. És Debrecenben, ahogy a Nemzetiben is megvan ez a szabadság, hogy akár az ügyelő is, ha úgy akarja, elmondhatja a téma által kiváltott gondolatait, érzéseit. Hogy mennyire nehéz együtt dolgozni kortárs szerzőkkel, az nyilván egyéniség kérdése; a rendezők sokszor jobban kedvelik a „holt szerzőt”, vagy azt a kortárs drámaíró, aki „holt szerzőként” tud viselkedni, és nem szól bele a folyamatba.

– *Ki volt az, aki a dramaturg-munkában még igazán meghatározó volt számodra, aki hatott rád?*



Valère Novarina: *Képzeltbeli operett*, a párizsi előadás műsorfüzetének címlapja (fotó: Máthé A.)

látásmódja már korán kialakulhatott ezekben a körökben. Az ő világában egyszerre vannak jelen a középkori misztériumjátékok, a liturgia és a cirkusz.

– Ezek valahol össze is függenek...

– Igen, és ezekből nála egy egészen szürreális világ áll össze; egy teljesen gyermeki, de borzasztóan gazdag, hihetetlenül rétegzett nyelven megírva. Úgy gyűjti ő a szavakat, a nyelvi kifejezéseket, mint mondjuk Bartók annak idején a népdalokat. Elképesztő gyűjtései vannak becenevekből, vidéki, eldugott falvakban használt francia kifejezésekből. Közös munkánk rányitotta a szemem, milyen gazdag is a francia nyelv, nem olyan racionális, nem olyan lapos, mint ahogyan a médiában hallható. Felfedeztettem velem egyúttal a magyar nyelv különlegeségeit is, hiszen nekem is gyűjtenem kellett rengeteget, hogy a legmegfelelőbb kifejezésekre rálejek. Megkért például, hogy feleltessem meg az ottani archaikus kifejezéseket a régi magyar fordulatoknak, így nyúltam a csángó nyelv szókészletéhez: Beleszóltam a darabba a magam világát, s így ez a munka mintegy felébresztette a bennem szunnyadó író is. Öt estén keresztül játszottunk kint az Odéon színpadán, és hihetetlen érzés volt, hogy a franciák odajöttek hozzánk, és lelkendeztek, hogy milyen gyönyörű a magyar nyelv, és milyen fantasztikusak a magyar színészek.

– A Valère Novarinával való találkozás, aki legtöbbször maga rendezi a darabjait, mindenképpen fontos volt. Ő például elég kritikusan éli meg, ha nem úgy viszik színre a darabjából készülő előadást, ahogyan azt ő elképzei. Nyilván épp ezért egy saját színházi formát talált az írásaihoz, és ezt 1984 óta fejleszti. Eljött, és megrendezte a debreceni társulattal a *Képzeltbeli operettet*. Nekem itt nagy volt a szerepem, mert nemcsak nyelvíleg kellett lefordítanom a darabot, hanem kulturálisan is; ami persze mindig igaz, de ez esetben fokozottan az volt.

– Tehát a munka folyamatosan két nyelven zajlott...

– Igen, és ráadásul az ő instrukciói egészen egyediek, szóval magának a társulatnak is el kellett fogadnia, ki kellett tanulnia őt. Novarina egyébként is egy különös közegből jön: az anyja svájci színésznő volt, az apja világhírű francia építész, aki többek között Picassóval járt együtt cirkuszbba, szóval az egyedi

Levél Sepsi Enikőnek (részlet Az egyes szám negyedik személy c., Párizsban 2012-ben megjelent kötetből)

„Nem tudom, Enikő, a Képzeletbeli operett és a kilenc színész: Szűcs Nelli, Ráckevei Anna, Újhelyi Kinga, Jámbor József, Kóti Árpád, Kristán Attila, Mézáros Tibor, Varga József és Vranycz Artúr hogyan hangolódtak ennyire egymásra, miféle csoda révén. Minden közjük állt. A francia és a magyar nyelv közötti gyökeres kommunikációtlanúság. Egyetlen szótag sem vezet át egyikből a másikba: két idegen nyelv... A csoda elsőként a fordító Rideg Zsófia türelmes, mélyreható munkájából fakad, aki a dolgokat áttette, a nyelv egyik partjáról szeretettel átjuttatta a másikra (szerettem a fordítást áthelyezésnek, közlekedésnek láttatni: egy folyó átáramlik egy másikba elhagyásokkal, rátalálásokkal, elválasztó és önmagát levetkező egységként, amit a görög egy szóval *metaforának* nevez); Rideg Zsófia elfogadta, hogy átkel a halálon, elfogadta, hogy veszteséggel jut át, elfogadta a fuldoklást, ami maga a fordítás. A fordítás *költői aktusa* által megformázta a „Te” testét, ami a betűk szövege mögött bújik meg, mint egy másik, eltemetett, állatias, táncolt nyelv, egy élő nyelvet, mely többet tud az emberről és a gondolat kulisszatitkairól, fonákjáról, mint a szavak lapos felszíne... Ez a ritmusfolyam és a hangok színes drámája: cselekvő állat. Mert a ritmus mindig előbb tudja (és lehet, hogy utoljára, a szavak végén) azt, amit a nyelv nem tud; *tapintásra, érintőlegesen* ismeri, ismeri fel az állati gondolat kalandját. Mindennek a mély architektúrájára emlékezik – és még az anyag drámájára is.”

(Sepsi Enikő fordítása)

– Most, hogy ilyen kulturális kapcsolódásokról beszéltél, érdemes talán a nemrég lezajlott MITEM-ről is szót ejteni. Gondolom, – amellet, hogy erősödtek vagy kialakultak kapcsolatok – ez arra is kiváló alkalom volt, hogy a Nemzeti pozicionálhassa magát a nemzetközi, európai színházi közegben.

– Igen, ez egy nagyon komoly megmérettetés volt. Fel voltunk készülve rá, de talán ez volt az első olyan vállalkozás, mely a Nemzeti Színház minden munkatársát egyszerre mozgatta meg. S lemérhettük általa, hogyan vagyunk képesek közösen együtt dolgozni. Az derült ki, hogy alapvetően jól működünk együtt. A szervezés rengeteg feszültséget okozott, van hová fejlődünk, de természetesen ennek is érnie kell, mint minden másnak. Azt hiszem, nagyon odatette magát mindenki, és a visszajelzések azoktól, akik a vendégeink voltak, igen pozitívak. A hazai szakma érdeklődését is felkeltette, sokukkal találkoztam a fesztiválon. Ami azonban mindenképp elgondolkodtató, hogy kevesen voltak a fiatal művészgenerációból. Nagyon fontos, hogy egy ilyen fesztivál közben és után a belső párbeszéd is intenzívebbé, élőbbé válik. Úgy gondolom, hogy a párbeszédet egyébként is erősíteni kell, mert az ideológiai megosztottság nem viszi előre a színházat, a legtöbb esetben hátráltat, és ennek egyértelműen a fiatalok lesznek a vesztesei.

– Ez a megosztottság elsősorban az idősebb generációt érinti, az ő sértődöttségükből, problémáikból ered. Van-e szándék és van-e mód arra, hogy ezt az áthagyományozódást leküzdjük?

– Úgy gondolom, hogy az igazi tehetség nem foglalkozik ezzel a problémával, vagy legalábbis nem elsődleges a számára. Ő keresi a lehetőséget a kiteljesedésre, és arra koncentrál, amit meg kíván valósítani. A fesztivál például hiánypótlás volt sok szempontból; még akkor is, ha nem volt tökéletes, de mégiscsak 13 ország 19 előadása volt jelen, amelyek azok számára, akik eljöttek, tanulságosak lehettek, és voltak is. Ebben biztos vagyok. Bennünk van egy olyan vágy – gondolok itt Vidnyánszky Attilára, Király Ninára vagy Kozma Andrásra –, hogy mindazt, amit kint láttunk külföldön, idehozzuk, és megmutassuk azoknak, akiknek mondjuk nem volt soha lehetőségük megnézni egy orosz vagy egy norvég előadást.

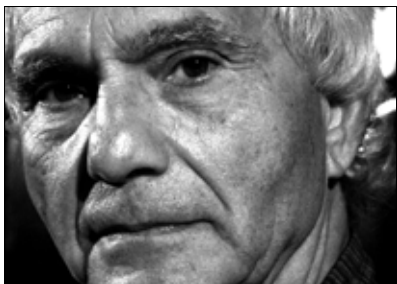
– Milyen élmények értek személy szerint? Melyik előadás hatott rád a leginkább?

– Emberileg a bagdadiak előadása, a *Camp* rázott meg legjobban hiteles tanúságtételével az ottani családok életéről, a hazaszeretetről. Erősen hatott rám Ryzakov *Elátkozottak és meggyilkoltak* előadása is, aminek a története a második világháború idején játszódik: húsz fiú összezártaságáról szól, és közülük kinek-kinek a mikro-történetéről. Semmi naturalista díszlet, egy szimbolikus térben játszódó költői előadás ez, mely sár, vér, kifordított belek és ürülék nélkül képes érzékeltetni a háború minden borzalmát. Velem, mint nézővel azt láttatta be, hogy valójában mindannyian egyetlen test sejtjei vagyunk.



Theatre, an Active Presence

The interview by Mátyás Szöllösi reveals how theatre has become a lifelong commitment with Zsófia Rideg – how, following in her mother's footsteps, she wanted to be an actress; how she as a student involved herself in the famous theatrical life of Szeged; and how she got to the workshops of such well-known theatre makers as Ariane Mnouchkin and Anatoly Vassiliev. Then she talks about the beginning of her career as a dramaturge at Csokonai Színház (Csokonai Theatre), Debrecen, under the directorship of Attila Vidnyánszky with Rostand's *The Eagle*, which was followed by Móricz's *Úri muri* (*Very Merry*), an adaptation of Szilárd Borbély's works, *Halotti pompa* (*Funeral Pomp*), and Claudel and Honegger's oratorio, *Joan of Arc at the Stake*, already at the Nemzeti Színház (National Theatre). Mention is made of her work relationship with French director, author and painter Valère Novarina, with whom they staged *Képzeltbeli operett* (*Imaginary Operetta*) in Debrecen and several of whose studies she translated into Hungarian. Finally, having been a main organiser of the event at the National Theatre, she recapitulates on her MITEM experiences, naming the two most memorable productions to her: *Camp* by the Baghdad company and Viktor Ryzhakov's staging *Damned and killed*.



EUGENIO BARBA

Hamu és gyémánt országa

Tanulmányaim Lengyelországban (7. rész)

Hamlet, barát nélkül

Sok megbeszélni valónk volt. A szobámban, illetve a restiben Grotowski mindenről beszámolt, ami távollétem alatt történt. Zbigniew Cynkutis, aki *Kordiant*, majd később *Faustot* játszotta, elhagyta a színházat, és két új színészt szerződtettek. A helyzet nem javult. A politikai nyomás kibírhatatlanná vált, s ami a dolgokat még rosszabbá tette, kevés volt a pénz, mivel a támogatásokat felfüggesztették. Elmondta, meddig jutottak az új produkció próbáival (*Studium o Hamlecie*, 'Tanulmány Hamletről'), miért választotta éppen ezt a szöveget, hogyan fogtak neki az archetípus kiszűrésének, s milyen alapot találtak a gúny és apoteózis dialektikájához. Én részletesen beszámoltam az utazásomról, az előadásokról, amit láttam, beszéltem a kathakaliról és a vallásos szertartásokról, melyeken részt vettem Iránban, Pakisztánban és Indiában. Már korábban elkezdtem írni megfigyeléseimet a kathakaliról, és ezekből alkalmaztam néhányat a Teatr-Laboratórium színésztréningjéhez. Készítettem egy fotósorozatot a kathakali-gyerekekről. Kétségtelenül sokkal szuggesztívebbek és ékesszólóbbak voltak, mint bármiféle leírás, amit én adhattam róluk.

Grotowski idejét az opolei és varsói hatóságokkal való találkozók, meg a *Studium o Hamlecie* próbái között osztotta meg. A darab Shakespeare szövegén, valamint Stanisław Wyspiański esszéjén alapult. A főszereplő Zygmunt Molik volt. Amikor megérkeztem, a munkafolyamat már előrehaladott stádiumában tartott. Már jól ki lehetett venni a dramaturgiai szerkezetet, a rendező elképzelését, és azt, hogy meddig jutottak a színészek. Beültem a megszokott székbe, hűen asszisztensi/megfigyelői feladatomhoz. Amikor március közepén nyilvánosan is bemutattuk, írtam róla egy cikket, ami sohasem jelent meg, mivel a *Studium o Hamlecie*-t azon-

nal levették a repertoárról. Ezt most ide csatolom teljes egészében, mint tanúságtételt egy olyan előadásról, melyet gyakorta nem vesznek figyelembe Grotowski művészi pályáján.

Hamlet a Teatr-Laboratorium 13 Rzedow-ban (1964)

Kicsoda Hamlet? Egy pszichopata? Egy cinikus? Egy gerinctelen értelmiségi? Egy naiv valaki? Vagy egyfajta Arturo Ui, aki terrorizálja az udvart? Talán az abszolút etikai kategóriák megszállottja? Valószínűleg ő az egyetlen, aki elutasítja a napi túlélés morális pragmatizmusát. A freudi komplexusok jeleit mutatja, és az alkalmazkodásra való képtelenségét? De vajon magányossága saját elszánásból fakad, vagy véletlenszerű? Képes a cselekvésre, és csupán színleli, hogy nem az? Úgy tűnik, hogy becsapja önmagát, miközben nagyon eszesen csap be másokat. Az önpusztítás ösztöne hajtja? Szerepet játszik, hogy elrejtse saját jelentéktelenségét? A bosszúvágy emésztí föl? Vagy szerelmes saját intellektusába?

Hamlet egyedül van, magát szigeteli el, és mások szigetelik el őt. Minden kapcsolatteremtési kísérlete elbukik. Pusztán létével arra ítéltetett, hogy kiközösített legyen. De hogyan tudjuk magyarázni magányát és elszigeteltségét abban a közösségben, amely körülveszi? Milyen jelentőséget tulajdonítsunk az ő kiközösítettként való különállásának? És kik a bennfentesek?

Hamlet a „Zsidó”, a többiek pedig a „gójak”, a nem zsidók. Ő a másféle, a többiek pedig a normálisok. Ő filozófus, a többiek élnek. Ő megfontoltan cselekszik, a többiek habozás nélkül. Ő a dolgok megtételéről álmodozik, a többiek teszik a dolgukat. Nincs lehetőség kapcsolatra, toleranciára a „Zsidó” és a „csoport” között. Mindegyik veszélyesnek tekinti a másikat. Hamlet a „Zsidó” egy közösségben, bármilyen jelentést is kapcsolunk a szóhoz: ideológiáit, vallásit, társadalmi, esztétikai, morális vagy szexuális. Ő más, és ezért kockázatot jelent. Minden csoportnak megvan a maga zsidója, hogy önmagát definiálhassa, hogy önnön értékének tudatát megerősítse, és hogy komfortosan érezze magát önnön meggyőződésében.

Az opolei Teatr-Laboratorium legújabb, Grotowski által rendezett előadásának címe: *Study on Hamlet* („Tanulmány Hamletről”). Shakespeare szövege keveredik benne a nagy lengyel szimbolista drámaíró, költő, rendező és festő, Stanisław Wyspiański kommentárjaival. A produkcióval azonos című könyvében Wyspiański arra a következtetésre jut, hogy nem lehetséges a dán herceg történetét bemutatni, mivel számtalan interpretáció képzelhető el, és elsősorban is azért nem, mert a történetet radikális változtatásoknak kéne alávetni ahhoz, hogy a „Visztula parti ország” viszonyaira szabják.

Grotowski átveszi mindkét állítást, és az előadás sarokpontjaivá teszi őket. A Hamlet eljátszásának lehetetlensége lehetőséget ad arra, hogy leleplezze egy



A Tanulmány Hamletről plakátja, 1964

közösség attitűdjét. Ily módon aztán ez a lehetetlenség már nem a dráma interpretálásának sokféleségéből fakad, hanem az „impotencia” érzéséből, mely a nemzeti karakter sajátja. Az irodalomban ugyanennek a „nemzeti impotenciának” a témájával foglalkozik Wyspiański (Wesele, Esküvő), Gombrowicz (Ferdydurke) és Mrozek (Indyk, A pulyka). Így hát a dán herceg történetének összes fordulata a Visztula partján történik. „A cselekmény Lengyelországban játszódik, azaz sehol”. Az alakok Übü király parasztjai, aki – bár láthatatlan –, valamennyiükben ott lakozik. A Hamlet vidéki drámává változott, főhőse pedig a falusi zsidó lett.

Nos, itt vagyunk a kocsmában. Mindenki iszik és kórusban dajdajozik. Egyszercsak a parasztok nekigyürkőznek, hogy eljuttassák Shakespeare szövegét. Durva vonásokkal fölvázolnak néhány jelenetet, aztán visszakoznak, mondván, hogy a feladat lehetetlen. Visszazuhanak vitális alap-attitűdjükbe: isznak és bujálkodnak. Aljasok és brutálisak, mindig csoportban, készen arra, hogy széttépjék egymást. Az „élet elementáris élvezet”, az alkohol, mely az enthusiasmos forrása, a szerelem, mely kalagathonnal szolgál, csupán kifejezői annak a folytonos mértéktelenségnek, mely ezeket a barlanglakókat jellemzi. Hamlet részt vesz folytonos orgiáikon, az emberi természetéről értekezik. Megpróbál elvegyülni köztük, közeledni egy nőhöz, énekel a kórusban. Hiába.

A királynak katonák kellenek. A dörzsölt parasztok besoroztatják „zsidójukat” a seregbe. Még mindig filozofálva és tervezgetve a bosszút apja haláláért, Hamlet/Ahasvérus beáll a sorba, és menetel a csatába. „Isaac Babel a lovashadseregben” ez lehetne a címe az ő háborús zarándoklatainak: az ogyesszai zsidó a pogrom-hős kozákok között. Az igaz harcosok kigúnyolják az entellektüelt a pápaszeme miatt, meg azért, hogy nem tudja megülni a lovat, az érzékenységeért, ami megakadályozza őt abban, hogy haldokló fegyvertársának megadja a kegyelemdőfést, megrövidítve a szenvedését.

Hamletet kiképzik, megalázzák, megkeményítik. Aztán ő a soros, ő képez ki, ő aláz meg, ő keményít meg másokat. Elérkezik a cselekvés ideje. Szadizmus, gyűlölet, fenyegetés tölti be a teret. A katona-parasztok rávetik magukat a képzelt ellenségre. Az izzadság fanyar szaga keveredik a gyilkosok eszeveszett üvöltésével és a haldoklók hörgésével. Testek gurulnak a földön, állnak lábra ismét, és már zuhannak is vissza, vonaglanak. Megbecstelenítés és kínzás, kegyetlenség és bestialitás tárja elénk a homo miles, a háború emberének arcát. Hamlet egy végeérhetetlen monológban lel menedékre: lenni, vagy nem lenni? Jelen van, mint távoli tanú, míg a színészek egy képzeletbeli ellenséggel szállnak szembe (aki ott leselkedik a tudatalattiban?), olyan nekibőszült erőszakkal, mely még saját testüket sem kíméli. Hamlet kívül akar maradni, nem akarja alávetni magát a kollektív örületnek. A többiek megragadják őt, és kényszerítik a kínzásra, a cselekvésre, arra, hogy vegyen részt a brutális és lealázó akciókban, melyek egyesítik a csoportot. A menet újra összeáll. A „lovashadsereg” új hőstettek felé vonul tovább.

A tűzkeresztség után Hamlet visszatér a faluba. Ott találja a parasztokat, akik azonosak a katonákkal, akiket csak az imént hagyott el. Isznak, énekelnek és közöszlökölnek. Senki sem ismeri fel őt. Csak egy kutya üdvözlö. Az anyjával való találkozás azzal végződik, hogy megöl egy parasztot, Poloniust. Hamlet a holttestet maga után vonszolva egy fürdőbe menekül. A szaunában összegyűlt parasztok úgy verekednek, forgolódnak, mint valami undorító szörny, akinek a külseje a színészek meztelensége folytán bestiális

vonásokat mutat. Erotikus játékaik a spiritualitásától megfosztott ember elállatiasodását tükrözik. Hamlet, aki egyedül visel teljes ruházatot, különös alapossággal mosakszik. A tragédia úgy tör ki, akár egy mennykőcsapás. Felfedezik Polonius testét, Ophélia pedig meghal egy erotikus játék közben. A parasztok döbbenten és rémülten néznek szembe a halál misztériumával, és meztelenségük a végtelen szélsőséges emberi viszonyok és a gyötrelmek igazi szimbólumává válik. Ugyanazok az emberek, akik az imént feltüzelt állatok módjára viselkedtek, újra felfedezik az emberiesség egy formáját, mely imákból, siratókból, könyörgésekből és vallásos buzgalomból tevődik össze. Hol van az ember igazi arca? Mi az igazság? Csak néhány pillanattal ezelőtt is ezek a kreatúrák még ösztöneik áldozatai voltak, amit mi szégyennel és undorral szemléltünk.

A király még egyszer háborúba szólítja a parasztjait. Hamlet visszatér „lovasseregéhez”, melyet a halál közelségének tudata a nemesség aurájával lengi körül. A zászlóaljok előre nyomulnak, alakzatban, közönyösen, átszellemítetten a Történelem sírja felé tartanak:

Isten Anyja, áldott

Szűz Mária

Kyrie Eleyson.

Ez a vallásos litánia, mellyel egykor a lengyel harcosok a védelmező isteni segedelemért fohászokdalt, amikor Grünwaldnál a teuton lovagokkal és Bécsnél a törökökkel álltak szemben, most a csatatér felé masírozó paraszt-katonák menetét kíséri.

A király a sírásó. Ahogy a csapatszlop elhalad, felismeri a katonáit, de múlt időben beszél róluk: ők már hullák. A rájuk váró sors előtt ezek az emberek már nem haboznak, nem tiltakoznak: az okoskodás gyengévé tesz. Cselekszenek, és életükkel fizetnek érte. És Hamlet?

Ő monológokat mond: a brutalitás és a háború szörnyűségei az ő agyára úgy hatnak, mint valami stimuláló szer. Racionális és humánus üzenetét át akarja adni a menetelő hordáknak. Arcul köpik. Zokog, és odaveti magát a lábuk elé, hogy megállítsa őket. Rátaposnak. Üvölt, könyörög, esedezik, sír és kérdez, míg a zászlóaljak

Isten Anyja, áldott

Szűz Mária

Kyrie Eleyson

rohannak nagyszerű végzetük felé. Értelmével el akarja fojtani a mítoszt, mely ezeket az embereket élteti. El akarja szakítani őket saját indíttatásaiktól, alávetettségre való vágyuktól, vissza akarja adni őket önmaguknak, és ennek megtételével cselekedni.

Hamletnek igaza van: az ilyen halál értelmetlen; a háború értelmetlen, minden érték és méltóság elpusztítása. Hamletnek nincs igaza: nincs helye a vitának ott, ahol az egyetlen kivezető út a cselekvés. A csatatéren szanaszét hevernek a halottak. A paraszt-katonák inkább akartak hullák lenni, mint élni. Miután megpróbálta megállítani a vérengzést, Hamlet lekuporodik a földre. Elhaló hangon egy jiddis dalt dúdol. Jajgat, mint egy gyerek: siránkozik amiatt, hogy alkalmatlan volt a többiek megmentésére, és hogy félt velük menetelni. Mintha csak heccelni akarnák, a hullák

egy részeges nótába kezdenek. A király-sírásó letérdel katonáinak tetemei közé, és a Kyrie Eleysont énekl. A lámpák kialszanak Hamlet drámája fölött, és a „Visztula parti” országra ismét sötétség borul.

Képzeljünk el egy gennyedző és bűzlő sebet, melyet fehér kötés fed. A kötést hirtelen letépik, és a varrat is leszakad. A fájdalom keveredik a gennytől és vértől való undorral. Ez Grotowski Tanulmány Hamletrőlje. Eltávolította a kötést, mely palástolta és kontrol alatt tartotta a lelkiismeretünket, és a maga póroságában tárta elénk az egyéni és kollektív képzelet tudatalattijában gyökerező Erőszt és Tantaloszt. Egy elborzasztó és rettenetes élveboncolás ez, mely vér, izzadság és sperma szagú – az ösztönök uralma által félresiklatott egyéni és csoport-lét kegyetlen víziója. A shakespeare-i szubsztancia egyfajta transzfigurációja. Az erőszak, a szenvedély és az emberi aljasság olyan villanások és víziók közepette tárul itt elénk, melyek kollektív emlékeztűnkre apellálnak.

A színészek előadása a zsarolás egy formája; nem a mindennapi viselkedés jelenik meg benne, hanem a rendkívüli állapot fiziológiája: a csúcsra járatott szexualitás, a versengés, a kínzás, a nemi erőszak. Artikulálatlan kiáltások és beteges, rekedt hangok törnek elő, kontroll alatt tartva és mégis szabadon, egy olyan pszicho-technikából fakadóan, mely a színészi kompozíció minden elemét áthatja. Az előadás nem meggyőző, hanem elborzaszt, zavarba hoz, brutálisan fölrázza a nézőt. A meztelenség és az izzadság, a kontroll alatt tartott arckifejezések és a fájdalomtól eltorzult testek egy olyan valóságra emlékeztetnek, mely nagyon is közel van hozzánk, bennünk lakozik. Csupán egyetlen erős fényhatás, és az utolsó jelenetben a paraszt-katonákat egy felizzó spirituális erő emeli meg, szublimálja. Hamlet továbbra is köpi ki magából a cselekvés szűkésségét taglaló reflexióit, arról beszél, hogy a paraszttal akar maradni, osztotva impotenciájukban, és nem akarja túlélni őket. Hogy érezheti valaki magát áldozatnak, ha nincsenek már hóhérok? Ám az ő tehetetlensége mint olyan abban áll, hogy képtelen együtt élni, érezni és meghalni a többiekkel. Mert ő képtelen erre, és mert a többiek sem akarják ezt tőle.

E két attitűd között egyensúlyozva a néző egy harmadik fajta tehetetlenségbe süllyed: ez a rövidlátó és pragmatikus humanistáé, aki elutasítja annak belátását, amit Übü király parasztjai és a Zsidó-Hamlet lepleztek le: miles, a katona-ember mindannyiunkban ott szunnyad.

A Tanulmány a Hamletről, mely telis-tele van színészi túlzásokkal s a rendezői zsenialitás felvillanásaival, az egzisztenciális lázadást és az eltérő politikai véleménynyilvánítást is beleértve, számomra úgy tűnik, hogy számos vonatkozásban a jövő európai színházának a csírait hordozta magában. De 1964 márciusában ez az erupció mindenkire, barátokra és ellenségre egyaránt úgy hatott, mint egy arcucsapás; meghaladta a Teatr-Laboratorium 13 Rzędów támogatóinak felfogó képességét és érzékenységi küszöbét, megrendítette a lengyel szocializmus kritériumait és normáit. Meg lehetett találni benne Grotowski korábbi előadásainak témáit, a szöveg nyilvánvaló politikai mögöttese révén a legvégső határig élvezve ki őket, illetve oly módon, hogy az egészet a lengyel történelemhez kapcsolta: az értelmiségi, aki cselekedni akar (*Dziady* 'Ősök' és *Kordian*), az egyén, aki egy nálánál erő-

sebb akarattal szeretne megbirkózni (*Doktor Faustus*), a közösség, mely dühödtén támad a kívülállóra, aki hűséges akar maradni eszméihez. Ezek a témák újra megjelennek Az állhatatos hercegben, melyben a társadalomnak és a társadalom értékeinek az intenzív elutasítása megrázóan testesül meg a színészek játékában, különösen Ryszard Cieślakéban.

Érthető, hogy a lengyel hatóságokat ingerelte mindez. Még Grotowski szövetségesei is ellenkeztek, esztétikai, technikai vagy dramaturgiai érvekkel hozakodva elő, továbbá nem éppen kedvező összehasonlításokat téve a *Tanulmány a Hamletről* és az *Akropolis*, meg a *Doktor Faustus* között. Szerettem ezt az előadást, ahogy a nagybácsi szereti halva született unokaöccsét. Nem voltam jelen a kihordás idején, és amikor világra jött, rémülettel reagáltam ennek a fajta erőszaknak a jelenlétére. Hiányoltam azokat a megindító pillanatokat, amikor a személyes sebek mezítelenül hevernek előttünk. Mindazonáltal egy-egy jelenetfoslány, a benne elhangzó dalok töredékei máig élnek emlékezetemben, és gyakran visszajárnak az Odinnal végzett munkám során.

Ez az előadás Grotowskiból is konfliktusos reakciókat váltott ki. Ma már állítja, hogy alapvetően fontos állomást jelentett a módszerében, mely azt célozta, hogy a színész eljusson a „totális cselekvéshez”, ahogy ez aztán Ryszard Cieślaknál az állhatatos herceg szerepében testet öltött. De úgy hiszem, hogy Grotowski annak idején, és a későbbi néhány évben sem tekintette a *Studium o Hamlecie*-t sikeres előadásnak. 1965 áprilisában, az *Állhatatos herceg*hez kiadott programfüzet utolsó oldalán lista található a Teatr-Laboratorium 13 Rzędów által bemutatott „legfontosabb előadásokról”: *Káin* (1960), *Buffó misztérium* (1960), *Shakuntala* (1961), *Ősök /Dziady/* (1961), *Kordian* (1962), *Akropolis* (1962), *Doktor Faustus* (1963). A *Tanulmány a Hamletről*t, a család zsidóját hallgatás övezte.

A macska-egér játék a végéhez közeledett. A helyzet már nem egy ideológiai vagy esztétikai konfliktusról szólt, sem nem a színházi körök vagy kritikusok értetlenségéről. Ekkorra csapdahelyzetbe kerültünk, a Teatr-Laboratorium 13 Rzędów hatóságok általi, végleges bezárásának fenyegetése a fejünk felett lebegett. Megint demonstrálnunk kellett, hogy egy ilyen döntés súlyos hiba volna és beláthatatlan ellenreakciót váltana ki külföldön. A lehető legtöbbet ki kellett hoznunk külföldi kapcsolatainkból, és újakat is kellett teremtenünk, hogy megerősítsük a Grotowski-féle értékek imázsát és hatását a nyilvánosságban. Éjt nappallá téve dolgoztam. Az eredmény egy körülbelül ötven oldalas könyvecske lett, franciául, meglehetősen fellengzős címmel: *A Teatr-Laboratorium 13 Rzędów Opolében, avagy a színház mint kollektív önvizsgálat*. Néhány általam szignózott hosszabb cikket tartalmazott, és vagy tíz másikat, ezeket is én írtam, de nem írtam alá. Ludwig Flaszentől, Raymond Temkine-től, Kristin Olsonitól, Roland Grünbergtől is voltak benne szövegek, valamint cikkrészletek azoktól a delegátusoktól, akik látták a *Doktor Faustus*-t Łódź-ban. Ismét nekiláttam a pénzszerzés fáradtságos munkájának. Hála a barátoknak és a csúszópénznek, ezt a könyvet is ki tudtam nyomtatni, és pedig a cenzúra megkerülésével. Jól emlék-

szem egy grafikus barátomra, Tadeusz Jackowskira, amint egyik nap, kora reggel bekopogott krakkói szállodaszobámba a még hiányzó pénzzel.¹

Aktatáskámat teletömtem könyvecskékkel, és felvilágosító útra indultam Párizsba.

Közben a Lengyel Kulturális Minisztérium úgy döntött, hogy bizottságot küld ki Opoléba, hogy értékelje a Teatr-Laboratorium 13 Rzędów munkáját, és döntson a jövőjéről. A bizottság tagjai között ott volt Bohdan Korzeniewski, valamint Zbigniew Raszewski is, a *Pamiętnik Teatralny* magazin szerkesztője. Kíváncsi vagyok, mit gondolhattak a *Tanulmány a Hamletről* láttán, amiben a főhős, aki zsidó akcentussal beszél a lengyelt, ott áll a parasztok között, akik leköpdösik őt, miközben az Armia Krajowából² énekelnek hazafias dalokat. Raszewski, aki maga is szolgált az Armia Krajowában, bizonyára zavarban volt.

Grotowskinak sok barátja volt a bizottságban, és Korzeniewski maga sem hátrált meg, amikor meg kellett őt védenie. A Kulturális Minisztériumot úgy tájékoztatták, hogy a színház Opolében nagy értéket képvisel, és megérdemli a támogatást.

Így hát a bezáratás fenyegetése egyelőre lekerült a napirendről³

¹ 1967-ben Tadeusz Jackowski eljött Holstebróba, ahol az Odin Színház a Művészeti Múzeumban kiállítást rendezett a munkáiból. Ugyanebben az időben ő tervezte meg második előadásunk, a *Kaspariana* plakátját, valamint a színházunk által akkoriban publikált könyv, a *Szegény színház felé* borítóját.

² Az Armia Krajowa (Nemzeti Hadsereg) a londoni, emigráns lengyel kormány ellenállási mozgalma volt a németekkel szemben. Volt egy másik ellenállási mozgalom is, az Armia Ludowa (Néphadsereg), a kommunisták parancsnoksága alatt, akik a háború után a Lengyelországban jelenlévő szovjet hadseregnek köszönhetően átvették a hatalmat. Wajda filmje, a *Hamu és gyémánt*, amelyet 1959-ben Oslóban láttam, és amelynek hatására döntöttem úgy, hogy Lengyelországba megyek tanulni, e két mozgalom frakciójának polgárháborújáról szólt.

³ Bohdan Korzeniewski a *Slawa i infania* ('Hírnév és aljasság', Wydawnictwo Literackie, Krakó 1989) című vaskos, mintegy háromszáz oldalas interjúbán, melyet Małgorzata Szejnert készített vele, csak egyszer nevezi meg Grotowskit (a 201. oldalon): „Meg akartak szabadulni Grotowskitól, de hogy vajon csak Opoléból akarták kitenni vagy mindenestől akarták lehetetlenné tenni, erre már nem emlékszem. Mindenesetre telefonált a Pamiętnik Teatralny szerkesztőségébe, mely mindig is az ő oldalán állt. Raszewsky még 1964-ben publikált egy cikket a Teatr-Laboratorium 13 Rzędów-ról. Grotowski telefonált, és azt közölte, hogy bizottság érkezik a Kulturális Minisztériumból Opoléba, és a legrosszabbra számít. Problémánk adódott az úti pénzzel, de végül Rusinek utasítására megkaptuk, ami járt. Raszewsky, Timoszewicz, Wysiński és én autóval mentünk, és épp hogy csak odaértünk a megbeszélésre. Puzyna és néhány más ember szintén azzal a szándékkal érkezett, hogy megvédje a színházat. A minisztériumi bizottság feje Jerzy Jasieński volt, a Kulturális Minisztérium Színházi Osztályának igazgatója. Grotowski ügyetlenül védekezett. Meg-megakadt, leblokkolt. Szünetet kértem, és elindultam megkeresni a kommunista párt helyi képviselőjét. Azt mondtam neki, hogy nagy fontosságú dolgok történnek abban a szobában. Amikor Opole német volt, egy félreeső provinciának számított a nemzet határán, olyan helynek, melynek nincs saját kultúrája. Most Opolében nemzetközi tekintélynek örvendő színház működik.

A helyzet mindazonáltal komoly maradt. Párizsból visszatérve csak az oldalon kívülről követtem a bizottság munkáját. Szükségessé vált, hogy ismét elutazzak, annak érdekében, hogy külföldön érjem el a lehetetlent: meghívásokat, vagy legalább támogatást szerezzek. A kommunista értelmiségiek, főleg a jelentős tekintélynek örvendő olaszok reakciói különösen fontosnak számítottak. Az ő kedvező véleményüket ily módon latba lehetett vetni a hajlíthatatlan lengyelekével szemben. Skandináviát szintén útba ejtettem.

Egyre nehezebbé vált cikkeket elhelyezni Grotowskiról. Új megoldásokat kerestem. Koppenhágában felkerestem a *Vindrosen* magazint azzal, hogy szenteljenek egy teljes különszámot a lengyel kultúrának. Jess Ørnsbo, az egyik szerkesztő és ismert avantgárd költő, Witkacy specialista, jól tudott lengyelül. Nem volt nehéz egyetértésre jutnunk a lengyel művészeti élet minőségét illetően, de amikor azt javasoltam neki, hogy egy egész lapszámot szenteljünk ennek a témának, s ráadásul azzal is előhozakodtam, hogy működjünk együtt a *Vindulet* norvég és a *Bonniers litterära* svéd lapokkal, kitört belőle a nevetés, és azzal vádolt, hogy reménytelenül naiv vagyok. E lapok mindegyike, magyarázta, meg akarja magát különböztetni a másiktól, és sohasem fognak fraternizálni a lengyel kultúra jegyében.

Rólam kérdezett. Elkezdtem Grotowskiról beszélni, az elméleteiről, az előadásairól. Egy könyvet is írtam, amelynek gépelt kézírata ott volt nálam franciául: *A pszcho-dinamikus színház*⁴ (melyet később *In Search of Lost Theatre* címen publi-

Ennek a színháznak az elvesztése, s vele a nyilvánvaló lengyel befolyás megszűnése hatalmas politikai hiba volna. Ily módon Grotowski nyert egy kis időt, és később Wrocław jó ítélő képességű és független elnöke, Ivaszkiewicz professzor meghívta őt és együttesét a városába. Bizonyára segítségére voltam Grotowskinak, akit nagyra értékeltem, bár, ami engem illet, a hagyományos színházon túli kísérletek nem érdekeltek. Megkérdeztem Grotowskit: »Nos, Uram, most az egyszer sikerült, de mit fog csinálni hét év elteltével?« Meglepetten nézett: »Miért éppen hét?« »Mert minden új eszmével előálló színház kutya rövid életű. Egy pedigével rendelkező kutya csak annyit él, mint egy pekingi pincsi. Az ő életük rövid. Aztán önmaguk karikatúrái lesznek.«

Korzeniewski története több okból is érdekes. Mutatja, hogy egy olyan baráti szemléletű újság, mint a *Pamiętny Teatr* csak 1964-ben közöl cikket Grotowskiról; hogy a *Teatr-Laboratorium* 13 Rzędów sorsáról politikai érvek alapján döntöttek; hogy a múlt felidézése mennyire mélyen szubjektív. Valójában – mint egyik leveléből kiderül – Grotowski a színháza védelmezőjének szerepét Konstanty Puzynának adományozza. Vö. E. Barba *Land of Ashes*, Black Mountain Press, 1999, 128. (6. levél, 45. jegyzet)

⁴ A címváltozás tükrözi azt a bizonytalanságot, amiben Grotowski és én is a Színház Új Testamentumának (*Theatre's New Testament* – a ford.) fókuszpontját illetően voltunk. Először *Pszicho-Dinamikus Színháznak* neveztük, amivel a néző pszichéjére gyakorolt elementáris hatásra utaltunk (a főhangsúly ekkor még az archetípusra, valamint a gúny és apoteózis dialektikájára helyeződött). Aztán helyeződött át a hangsúly az *In Search of Lost Theatre*-ra, mely mint cím arra a színházra utalt, mely közösségi szertartás is egyben, és amely a közösség szellemi életének létfontosságú és lényegi része.

káltam Olaszországban⁵.) Kérdezte, kölcsönkérheti-e, megígérve, hogy néhány napon belül utánam küldi Oslóba. Az egyetlen példányom volt, és habozva adtam át neki. Oslóban aztán azonnal megkaptam a kéziratot egy levéllel együtt, melyben Jess Ørnsbo engedélyt kért arra, hogy néhány részlet közreadhasson a *Vindrosen* következő számában. Ezt meg is tette, hozzátéve nyolc fotót. A dániai hatás nem maradt el. Olyan hatása volt néhány művészre és színháztudósra, hogy szimpátiát ébresztett bennük az Odin Színház iránt is, amikor az 1966-ban Holstebróba költözött.

Szokásomhoz híven Jess Ørnsbotól is megkérdeztem, hogy véleménye szerint ki az, aki érdeklődhet egy ilyen típusú színház iránt. Adott néhány nevet, köztük egyik Christian Ludvigsené volt. Ionesco-t és Beckettet fordított dánra, és egyik alapítója volt a Fiolteatretnek, egy kis színháznak, mely dán és külföldi „experimentális” szerzők szövegeit mutatta be. Így ismerkedtem össze Christian Ludvigssennel és feleségével, a szintén színháztudós Silviával, akik szívesen láttak otthonukban, és akik oly fontos szerepet játszottak az életemben⁶

Ahhoz, hogy visszatérjek Lengyelországba, vízumra volt szükségem: pusztán formalitásnak tűnt, hiszen ösztöndíjas voltam. Ezért ért sokkhatásként, amikor az oslói Lengyel Konzulátus azzal utasított el, hogy én Lengyelországban *persona non grata* lettem. Semmiféle más magyarázatot nem adtak. Elveszettnek éreztem magam. Ettől teljesen kiborulva levelet írtam Grotowskinak, amiben beszámoltam a velem történetekről. Hirtelen és váratlanul, egyik napról a másikra szakadt meg a Grotowskival és színházával való mindennapos, testközelű kapcsolat. Mindenem, amim csak volt, Opolében maradt: könyvek, lemezek, jegyzetek, ruhák.

Ott voltam Norvégiában, egy Lengyelországba szóló, használhatatlan vonatjeggyel, mindössze néhány napra elegendő pénzzel és egy félig megpakolt bőrönddel, melyben a kollektív önvizsgálat színházáról szóló könyvek voltak. 1964 késő áprilisa volt, Oslo utcáit még hó borította. Tanácstalanul róttam az utcákat, mégis az az édes érzés töltött el, hogy visszatértem abba a városba, melyet négy évvel ezelőtt hagytam el, és amelyre otthonomként gondoltam.

⁵ A *Kísérletek színháza* címmel jelent meg magyarul, az olasz kiadással egy időben. (Korszerű Színház sorozat, Színháztudományi Intézet, Budapest, 1965. – a ford.)

⁶ Látogatásom után levelek útján tartottuk a kapcsolatot. Christian, az Århusi Egyetem Dramaturgiai Intézetében tanított, ahol Tage Hind óraadó volt. Őt szintén érdekelte Grotowski, majd később az Odin Színház is. Amikor 1965-ben elkezdtem publikálni Oslóban a *Teatrets Teori og Teknikk* című folyóiratban, Christian szemlélte azt, és ugyanezen év novemberében dániai turnét szervezett az Odin első produkciójának, az *Ornitofilene*-nek. Amikor az Odin Színház a dániai Holstebróba költözött, a legmeszebbmenőkig segített bennünket abban, hogy kapcsolatot találjunk a Dán Kulturális Minisztériummal és sok más ismert szerzővel. Neki köszönhattuk, hogy Ole Sarvig és Pete Seeberg szövegeket írt a színházunk számára. Christian több mint húsz éven át volt irodalmi tanácsadónk és az Odin Színház Igazgatótanácsának tagja.

Második visszapillantás

Sok olyan országban adatott élnem, melyet csodáltam, mely elbűvölt. De csak kettőt, Norvégiát és Lengyelországot szerettem meg annyira közülük, hogy teljesen átadtam magam ennek a szeretetnek, mint az az ember, akit hatalmába kerít egy szenvedély.

Knut Hamsun meghatározó volt az életemben. 1954-ben, tizenhét évesen, egy nápolyi katonai iskolában folytatott tanulmányaim után autóstoppal mentem fel Koppenhágába, majd onnan Stockholmba. Dolgoztam mosogatófiúként, gyűjtöttem a régi újságokat, kisegítettem farmokon. Egy Stockholm melletti farmon olvastam Knut Hamsun egyik novelláját, az *Őszi csillagokat*, mely egy August nevű csavargóról szól. Az észak-norvégiai tájleírások ismeretlen vágyakozással töltöttek el. Ahelyett, hogy visszatértem volna Olasz-



Knut Hamsun (1859–1952)
norvég bélyegen

országba egyetemi diáknak, északnak, a lappföldi Kiruna felé vettem az irányt, hogy ott egy szénbányában vállaljak munkát. Rövid ideig maradtam. A rendőrség rájött, hogy nincs munkavállalási engedélyem, és azonnal a határra kísért, majd kitett a határ másik oldalán, Norvégiában. Ez a hely Narvik volt, ugyanaz a vidék, ahol Hamsun csavargói kószáltak. Délnek fordultam, stoppoltam még vagy kétezer kilométert. Október vége volt, esett a hó. Nyári ruhámban teherautó platókon fagyoskodtam a dermesztő hidegben. A tizennyolcadik születésnapomon érkeztem meg Oslóba.

Beálltam ipari tanulónak egy fémlemez megmunkáló műhelybe. Mindenféle lemezzel dolgoztunk, készítettünk szellőző csöveket nagy épületekhez, hatalmas bádogg lemezekből formáltunk ereszcatornákat, melyeket aztán a házak ereszéhez illesztettünk. Egyre ment, hogy nyár volt, vagy tél, mi csak másztunk fel a tetőre, hogy elvégezzük a javításokat vagy lesöpörjük róla a havat, ha egy heves hóesés miatt a beszakadás veszélye fenyegetett. Eigil Winnje, a műhely tulajdonosa részt vett a németekkel szembeni ellenállásban, amiért Sachsenhausenbe deportálták. Fiaként bánt velem, s nagy szorgalommal és humorral tanított hegeszteni.

Fridtjov Lehne tíz évvel volt idősebb nálam. Ő is részt vett az Ellenállásban. Akkoriban újságíróskodott egy kommunista napilapnál, a *Frihetennél*, mely fizetést nem tudott biztosítani számára. Abból élt, hogy éjszakai őrként dolgozott egy öregek otthonában. Véletlenül találkoztam össze vele, és elvitt az otthonába. Felesége, Sonja az első gyermeküket várta. Magukhoz vettek, befogadtak, mindenüket megosztották velem. Ők lettek a családom. Fridtjov mutatta meg nekem, hogy mit jelent hinni egy eszmében, és készen állni arra, hogy ennek megfizessük az árát.

A napi munka után a könyvtárba mentem, hogy olaszul olvassak. Kalle Orstad, egy művész, aki napközben festett, esténként pedig könyvtárosként dolgozott, megkérdezte, hogy érdekelne-e a fizetett modellkedés az egyik barátjánál. Igent mondtam. Egy Földközi-tenger körüli hosszú, stoppos utazásra gyűjtöttem. S hogy aztán majd visszamenjek Rómába jogot tanulni.

Willi Middelfart meglehetősen ismert festő volt. Élt Párizsban is a húszas években, és beszélt nekem Salmonról, Mac Orlanról, Douanier Rousseau-ról és Gertrude Steinről, Max Jacobról és a modellekről, Marie Laurencin-ről és Suzanne Valadon-ról (Utrillo anyjáról), akik híres művészek lettek. Ő a harmincas években belekeveredett a politikába. Van egy festménye az Oslói Nemzeti Galériában, melyen az látható, amint a rendőrség lerohanja a sztrájkolókat. Nem tudtam kitalálni semmi jobbat, mint modellt állni Willinek. Mialatt ott pózoltam Willi tágas műtermében, ahol a falakat könyvek és képek borították, olvastam, kérdezgettem, nézegettem a fotókat és reprodukciókat. Willi meg magyarázott, tényeket és ideákat hozott összefüggésbe egymással, helyzeteket világított meg. Ugyanúgy, mint Fridtjov a maga igazságos, kizsákmányolástól mentes társadalomról szőtt álmát, Willi is átadott nekem valamit: azt, hogy örömet lelek abban, ami bár felesleges, mégis nélkülözhetetlen: ez pedig a művészet. Neki köszönhetem, hogy Ramakrishna nevében felszálltam a *Talabot*-ra, a hajóra, mely Indiába vitt.

A *Talabot* ugyanakkor felfedeztette velem Marx és Hérakleitosz földhözragadt filozófiai elveit: az osztályharcot, és az *enantiodromiát*, az ellentétek közötti átjárást. A kikötők nem olyanok voltak, mint amilyennek elképzeltem őket: még az is megtörténhetett, hogy a feketék búzlóttek, és hogy a keresztények úgy éltek, mint a szentek. Megtapasztaltam a tengerészek nagylelkűségét és rasszizmusát is. Aztán eljött a nap, amikor rákényszerültem, hogy a többiek nézőpontjából definiáljam magam: „digó, egy koszos olasz”. Elfogadjam vagy visszautasítsam-e azt, hogy így kezeljenek? Néhány kis sebhely emlékeztet az indulatosabb tengerészekkel való nézeteltéréseimre.

Ahhoz, hogy a kabinoktól feljussunk a hajófarban lévő munkahelyünkre, át kellett másznunk néhány Indiába szállítandó vasúti mozdonymotoron. Egy nap az egyik tengerész elcsúszott, és eltörte a lábát. A legénység képviselője kérte a kapitányt, hogy építsenek egy pallót fából, hogy biztonságosabb legyen az átjáró. „A társa részeg volt”, ez volt a kapitány válasza, és elutasította a kérést. Az egész legénység abbahagyta a munkát, és sztrájkot hirdetett. A kapitány egy órán belül kiadta a parancsot, hogy építsék meg a pallót.

1957-ben partra szálltam. Az volt a szándékom, hogy visszatérek Olaszországba jogot tanulni. Fridtjov volt az, aki javasolta, hogy iratkozzak be az Oslói Egyetemre egy szemeszterre: „Így legalább megismerkedhetsz egy másfajta norvég milióval”. Letettem az előzetes vizsgákat filozófiából, pszichológiából, logikából, nyelvészetből és latinból. Napközben mint hegesztő dolgoztam, este pedig az egyetemi kurzusokat látogattam. Belecsöppentem egy csoportba, amely azon értelmiségiek fiaiból és lányaiból állt, akik a harmincas években létrehozták *Mot Dag* (Towards the Day – 'Szemben a jelennel') marxista mozgalmat. Ezen értelmiségiek gyermekei, akik érvényesülésüket kivétel nélkül a szociáldemokrata jóléti államnak köszönhették, azt kérdezték maguktól, hogyan lázadhatnak a szüleik ellen anélkül, hogy reakciósakká válnának. Miután egy sor számukra vonzó tulajdonsággal rendelkeztem, meglehetősen népszerűsége tettem szert a körükben: munkás voltam és mindemellett külföldi (belőlük abban az időben nem volt túl sok Oslóban), bal-

oldaliabb voltam náluk, és megvolt az a jó szokásom, hogy virággal kedveskedem a lányoknak.

Ez a csoport, melyet a környékről, ahol tagjai éltek, Husbygrendának neveztek, aktív volt a SOSTUD-ban, a szociáldemokrata párt diákszervezetében (Socialistisk Studentlag). Magam azzal tűntem ki közülük, hogy hittem a művészetben mint a munkásosztály felemelkedésének eszközében. Willi Middelfart segítségével sikerült tőle és barátaitól festményeket kölcsönkapnom, és ezekből kiállítást szerveztem gyári kávéházakban. Fridtjov volt az, aki kapcsolatba hozott szakszervezeti képviselőkkel, akik többnyire kommunisták voltak.

Az előzetes vizsgák letétele után a francia irodalommal folytattam, majd néhány hónapot utazással töltöttem. Gyalog és autóstoppal bejártam Görög- és Törökországot Ole Daniel Bruun kőműves társaságában, aki építész akart lenni. Nekiláttam a norvég irodalom tanulmányozásának, amiből 1959-ben abszolváltam. De kellett egy harmadik tárgy is ahhoz, hogy diplomát kapjak. Ekkorra már problémássá vált számomra eredeti tervem komolyan vétele, hogy „a következő évben visszatérek Olaszországba jogot tanulni”.

A Norvégiában töltött évek alatt gyakran kellett szembesülnöm egy dilemmával: hogyan kéne viselkednem? Mint olasznak, aki kilóg a többiek közül, vagy tegyek rá valamilyen északi patinát mediterrán cselekvés- és gondolkodásmódra? Például kitaláltam egy nagyon bonyolult forgatókönyvet, arra az esetre, ha vonzalmat érzek egy lány iránt. Hogy jó legyek nála, nem táncolni hívtam, vagy egy moziba, hanem színházba. Az erkélyre vettem jegyet, de mivel a színházak félig üresek voltak, beültünk a földszint első sorba. Ez nagyon hatásos volt, és az előadás után a kislány viszonzásul meghívott vacsorázni. De az előadások borzalmasan unalmasak voltak. Nem voltam képes megérteni, hogy miért, de a színészek, bármit is csináltak, bárhogyan reagáltak vagy mondták is a szövegüket, mindig teljesen kiszámíthatóak voltak.

Próbálkoztam már a novellaírással, de milyen nyelven is kellene ezt tennem? Norvégul? Olaszul? Willi hatására elkezdtem festeni. De ábrándjaim, hogy festő legyek, hamar szertefoszlottak. Megpróbáltam a zongorista pályát, hetente egyszer elmentem leckéket venni, de hegesztéshez szokott ujjaim olyan merevek voltak, mint kínai evőpálcikák. Vettem egy trombitát, hogy szabad „fújást” engedjek művészi ambícióimnak (ez az a trombita, amit később, adósságaim kiegyenlítése céljából el kellett adnom Lengyelországban). Színházba járás közben fedeztem fel, hogy létezik egy szakma – a színházi rendező – melynél csak ülsz egy széken, cigarettával az ujjaid közt, utasításokat adsz mindenkinek, és művésznek számítasz. Mint bevándorló, ez a megoldotta volna identitás-problémáimat is. Lehetek más, tehetek bármit, amit akarok, mindenki azt mondja majd, milyen „eredeti”. Elhatároztam, hogy rendezőnek tanulok. De hol? Norvégiában nem volt iskola rendezők számára.

Akkor láttam a *Hamu és gyémánt* című Andrzej Wajda filmet. Mint olasz nem kérhettem a norvég államtól tanulmányi ösztöndíjat Lengyelországba, Olaszországtól pedig már hat éve távol voltam. Megkértem édesanyámat, hogy érdek-

lődjön a Külügyminisztériumban. Megtudta, hogy vannak speciális ösztöndíjak posztgraduális egyetemi hallgatók számára. Ugyan nem az voltam, de hogy igazoljam végzettségemet, elküldtem norvégül írott vizsgabizonyítványaimat, és megpályáztam az ösztöndíjat. Bepakoltam a táskámba többek között a trombitát is, azzal a szándékkal, hogy majd megtanulok rajta játszani a Varsói Chopin Zeneakadémián, és elutaztam Izraelbe, hogy néhány héten át süttessen magam a nappal. Hat hónapig vártam, míg végül megérkezett a visszaigazolás: megvan az ösztöndíj. 1961 januárjának elején megérkeztem Lengyelországba, az ígéret földjére, a hamu és gyémánt országába.

Színházra éhezve

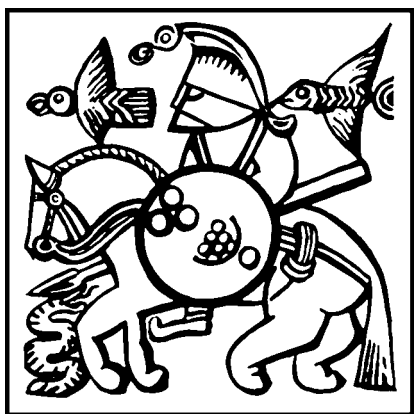
1964 áprilisában, miután kidobtak Lengyelországból, visszatértem Oslóba, Knut Hamsun Cristianijába⁷, melynek utcáit ő az éhhalál küszöbén azzal a szándékkal rőtta, hogy íróvá lesz. Pénzem nem volt, de úgy döntöttem, hogy a pénzkereset céljából végzett munkát a minimumra redukálom. Minden percet annak kell szentelnem, hogy rendezővé váljak. Naponta megtapasztalhattam barátaim nagylelkűségét. Sonja és Fridtjov Lehnét, a kommunista családot, akik 1954-ben családtagjukká fogadtak; Ole Daniel Bruunét, a kőművesét, aki építész lett; egyetemista barátomét, a kezdő újságíró Erling Læg Reidét, a festő, Willi Middelfartét; a szanszkrit irodalom egyetemi oktatóját, Knut Kristiansenét; az író, Jan Bjørneboe-ét és feleségét, Toné-ét, aki színésznő volt – ők mindnyájan segítettek nekem, fenntartás nélkül elfogadva megszállottságomat. A helyzet javult, amikor összeházasodtam Judy-val, az angol lánnyal, akivel azokban a bizonyos sorsdöntő napokban találkoztam a varsói ITI (International Theatre Institute) kongresszusán, és akivel Indiában jártam. Ő titkárnőként dolgozott, s így támogatta a családot.

Hogy számításba vehető legyek, diplomára volt szükségem. Eltökéltem, hogy befejezem az egyetemet, hiszen csak néhány vizsgát kellett már letennem. Kezdetben választásom a szanszkritra és az indiai filozófiára esett, a *samkhya*⁸ rendszerre. Másfél évvel később mégis vallástörténetből diplomáztam, szakdolgozatomat pedig a szufizmusról írtam.

Körbejártam az összes oslói színházat, hogy rendezőnek ajánlkozzak. De diplomával nem rendelkeztem, Grotowski neve pedig teljesen ismeretlen volt. Kapcsolatba léptem színészekkel, akikről tudtam, hogy elégedetlenek a munkakörülményeikkel: fiatalokkal és idősebbekkel, férfiakkal és nőkkel, felvetve nekik, hogy együtt létrehozhatnánk egy kísérleti színházat. Barátságosak voltak, de szkeptiku-

⁷ Norvégia fővárosát, Oslót hívták így 1926 előtt (*a ford.*).

⁸ A *Samkhya* filozófia szerint a *Prakritiben*, mely az egész világegyetem lenyomatát tartalmazza, megjelenik a kollektív intelligencia, a *Mahat*. Ez az intelligencia bontakozik ki minden egyéni létezőben, s megjelenik a *Buddhi*. Amikor ez az egyéni létező tudatára ébred saját intelligenciájának, megteremtődik az *Ahamkara*, az Ego. (*a ford.*)



Az Odin Színház emblémája, 1964



A TTT kiadványsorozat első darabja, 1965

sak. Olvastam, hogy századunk reformerei amatőrökkel dolgoztak: Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Brecht, García Lorca. Elképesztő, hogy milyen sok amatőr társulat létezett Oslóban, de egyikük sem állt készen arra, hogy odahagyja az amatőr létben rejlő örömeiket és önfeledtséget az általam ajánlott „pszicho-dinamikus” színház fegyelméért.

Mire volt szükségem valójában? Elsősorban színészekre. De a „valódi” színészeket nem érdekelte a velem való munka. Így hát olyan embereket kellett keresnem, akik hozzám hasonló helyzetben vannak: éheznek a színházra, de képtelenek kielégíteni ezt az éhséget. Volt vagy száz ilyen alak Oslóban: fiatalok, akiket nem vettek fel a nemzeti színművészetire. Megszereztem a címüket, találkozóra hívtam őket, és felcsillantottam előttük az eszmét, hogy ők lesznek a kiválasztottak, akik végbeviszik a művészeti forradalmat. 1964. október 1-én megalakítottuk az Odin Színházat.

Egy lapot is ki akartam adni, mely tartalmazza a legfontosabb szövegeket egy magamfajta színész és rendező számára, egy olyasvalaki számára, akiben képes lennék magamra ismerni, és így elkerülni a frusztráló tényezőket, és azt, hogy órákat pazaroljak közepszerű szövegek olvasására. Sikerként meggyőznöm Tore Giljane-t a *Bonytt* című

építészeti és belsőépítészeti folyóirat szerkesztőjét, hogy csatoljon színházi mellékletet a lapjához. Így született meg a TTT, *Teatrets Teori og Teknikk*. Ez 1965 októberében történt. Az első szám kétharmadát Grotowskinak szenteltük.

Ugyanez év februárjában jelent meg Olaszországban az *Elveszett színház*⁹. 1962-ben kezdtem írni, amikor Hont Ferenc, a budapesti Magyar Színháztudományi Intézet igazgatója Opolóban meglátogatta Grotowskit, és mindent meg akart tenni azért, hogy terjessze az eszméit. Mosolyogva jegyezte meg: „Világos, hogy amit ön csinál, az formalizmus, és hogy az ön elméletei ideológiailag megkérdőjelezhetőek. Kinyomtathatjuk őket egy a kifogásolható színházi gyakorlatokról szóló, korlátozott példányszámban megjelenő sorozatban”. Magyarországon kommunista

⁹ Eugenio Barba: *Alla ricerca del teatro perduto* ("In Search of a Lost Theatre"), Padova, Marsilio, 1965.

rezsím volt, de ez az ország nem szenvedett hiányt éles elmékben. Így hát elkezdtem lejegyezni franciául mindazt, amit tudtam és amit láttam Opolében, és 1963 áprilisában postáztam Budapestre a *Pszicho-dinamikus színház* (*Psycho-Dynamic Theatre*) című könyv géppel írott kéziratát. Folyamatosan gépeltem az extra példányokat a hozzánk érkező látogatók számára, és azoknak a külföldieknek, akik részletesebb információk birtokában akartak írni Grotowski színházáról.

Giampiero Bozzolato olasz irodalomprofesszor volt a Krakói Egyetemen. Baráti kapcsolatban álltunk, és mindig meglátogattam, ha a városban jártam. Eljött hozzám Opoléba, olvasta az én pszicho-dinamikai *opuszomat*. Az ő irányításával jelent meg a Sarmatica-sorozat a padovai Marsilio Kiadónál, és készen állt arra, hogy publikálja a könyvem, ha lefordítom franciából olaszra. Megállapodtunk abban, hogy a Marsiliótól nekem járó jogdíjat felhasználhatja arra, hogy meghívják Grotowskit Olaszországba, és ott előadásokat szervezzenek neki. Három legyet ütöttem egy csapásra: egy Grotowskiról szóló könyvem megjelentetése; a lengyel hatóságok rájönnek, hogy Grotowskit ismerik külföldön is, és útlevelet adnak neki, hogy ott előadásokat tarthasson; így személyesen tudja hirdetni az eszméit. Bozzolato arra kért, hogy változtassam meg a címet. A *Psycho-Dynamic Theatre* címmel nem nagyon fogyna. Az *In Search of Lost Theatre* ('Az elveszett színház nyomában') mellett döntöttem, mely a prousti konnotációk mellett felkeltette azt a képzetet is, mely Grotowskit abban az időben vezérelte: a színház mint „világi” rituálé.

Sok hányattatás után, a „kifogásolható” magyar fordítással egy időben megjelent az olasz változat is. Grotowskit, Riszard Cieślakkal együtt, a Marsilio 1965 májusában meghívta Olaszországba, és előadásokat tartottak Padovában, Milánóban és Rómában. A látogatás, melyet rosszul szerveztek meg, nem volt sikeres. Grotowski neve jóformán ismeretlen volt, és nem volt ott Raymonde Temkine, hogy kapcsolatokat építsen, és hogy művészkörökben visszhangot keltsen.

Eközben az Odin Színház¹⁰, mely teljes visszavonultságban dolgozott, úgy érezte, itt az ideje annak, hogy Grotowski Teatr-Laboratoriumát elhozza Oslóba. Együttműködésre léptünk a Fylkingennel, egy svéd kulturális szervezettel és a Koppenhágai Egyetem diákszínházával. A Norvég Külügyminisztérium adott egy kis támogatást. Norvég barátaim pedig biztosították a hiányzó pénzt.

Majdnem megoldhatatlan problémának bizonyult, hogy megfelelő helyszínt találjunk. Grotowski előadásához egy nagy, üres teremre volt szükség, fapadlóval és a teljes besötétíthetőség lehetőségével. Lehetetlen volt megértetni az emberek-

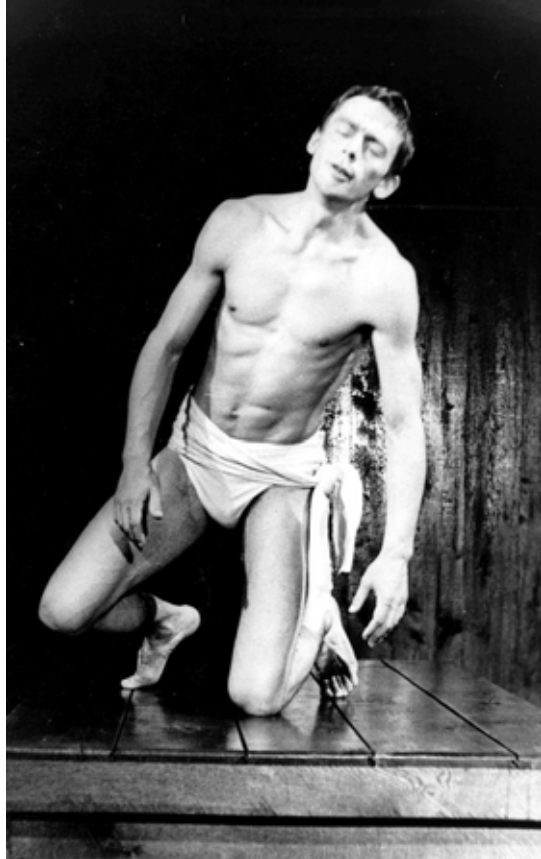


¹⁰ Az Odin Színház akkoriban négy színészből állt, valamennyien húsz év alattiak: Anne Trine Grimnes, Else Maria Laukvik, Tor Sannum és Torgeir Wethal.

kel, hogy mindez egy színházi előadáshoz kell. Abban az időben ha valaki színházról beszélt, akkor színpadra és nézőtérre gondolt. Végül kibéreltük a norvég gyár-
iparosok szövetségének tárgyalóját, mely luxus méretű és parkettás padlózatú volt, pont megfelelő a „szegény színház” számára. A Laboratórium Színház színészeit az Odin színészinél vagy barátoknál szállásoltuk el. 1966 februárjában a Teatr-Laboratorium először lépte át a lengyel határt, és hozta külföldre az egyik produkcióját.

Vannak a boldogságnak olyan pillanatai, amikor az ember fél. Én nem féltem Az állhatatos herceg láttán, hanem megdöbbsenem. Soha egyetlen előadás nem volt ilyen hatással rám, felröpített, s utána megváltozott emberként tértem vissza a földre. Alapjaimban forgatott föl, képtelen voltam felfogni, hogy mi történt azokkal a színészekkel, akiket oly jól ismertem. A 13 Rzędow Színház általam látott előadásai-
ban Ryszard Cieślak másodlagos színész volt. A főszerepeket mindig olyan briliáns színészek játszották, mint Zygmund Molik (*Dziady*, *Kordian*, *Akropolis*, *Studium o Hamlecie*) és Zbigniew Cynkutis (*Kordian*, *Doctor Faustus*). És most Cieślakot láttam a főszerepben: egy szellem-lényt és ugyanakkor egy oroszánt, aki a tű hegyén táncol. Ez a látomás mély nyomot hagyott a lelkemben. Mint rendezőnek még ma is az az álmom, hogy minden egyes színészem olyan mély nyomot hagyjon minden egyes nézőjében, mint Cieślak énbennem. Ryszard és én igazán sosem lettünk barátok, de az ő állhatatos hercege velem van, és mellettem fog maradni mindvégig.

A megzavarodott norvég sajtó olyan fenntartásokat fogalmazott meg, melyek ettől kezdve végig elkísérték és életben is tartották a Grotowski „legendát”. Alkalmazható-e az ő technikája egy kortárs szövegre? Miért van csak ilyen kevés nézője? Mire való a sok miszticizmus? Mindez csak egy kissé megengedőbb parafázisa volt a lengyel véleményeknek. Négy hónappal később, júniusban a Teatr-Laboratorium részt vett a Théâtre des Nations Fesztiválon, melynek igazgatója Jean-Luis Barrault volt. Párizs ismét betöltötte a hírnév világáig kürtölőjének szerepét; mindössze hat napra volt szükség ahhoz, hogy a zavarodottság, a kábulat, az elutasítás és a lelkesedés közepette elismerjék azt a különleges minőséget, melyet Grotowskinak, színészeinek és munkatársainak e társulat létrehozásával sikerült elérniük.



Ryszard Cieślak az *Állhatatos herceg* címszerepében, 1970-ben

1966 júniusában az Odin Színház elhagyta Oslót, és egy színész kivételével a dániai Holstebróba költözött, egy 18 000 lakosú városba a gyéren lakott Észak-Nyugat-Jutlandban. Az önkormányzat egy, a város külső részén lévő, üres farmot adott nekünk, valamint ösztöndíjat, amely ma körülbelül tizenötezer dollárnak felel meg. Cserébe megígértük, hogy létrehozunk egy „laboratórium színházat”.

Alig egy hónappal később, júliusban megszerveztük az első akciónkat, egy két hetes szemináriumot Grotowskival, Ryszard Cieślakkal, és Stanisław Brzozowskival, aki Henryk Tomaszewski wroclawi pantomimszínházának vezető színésze volt. Harminc résztvevő jött el Skandinávia minden részéből. Döbbenet és zavar is támadt bennem, amikor láttam, hogy az ismert színészek a Koppenhágai Királyi Színházból és más társulatokból is milyen elánnal vetik bele magukat a lényegében „fizikai” jellegű gyakorlatokba. Az ilyesféle megközelítés teljesen új volt abban az időben – nem csak a tréning vagy az olyan fizikai- és hanggyakorlatok, melyek nem egy szöveg interpretációjára épültek, hanem már a pusztá gondolat is, hogy egy ilyesfajta szemináriumot szervezzen valaki, mely nem amolyan kerekasztal vagy vitaforum, hanem egy olyan gyakorlati szituációra épül, melyben a színész önmagán dolgozik.

Így aztán ezzel egy olyan hagyományt indítottunk el, mely a hetvenes évek közepéig fennmaradt. Az Odin Színház két szemináriumot szervezett minden évben, tavasszal egy egyheteset, melyet valamilyen speciális témának szenteltünk (commedia dell'arte, a szcenikai nyelv, a szerző és a csoport-színház /grouptheatre – a ford./, indonéziai színház, japán színház stb.); egy másik két- vagy három hétig tartót pedig júliusban, mely a „tréningről” szólt. 1966-ban, 1967-ben, 1968-ban és 1969-ben Grotowski, más művészekkel együtt, részt vett ezeken a szemináriumokon. 1966-ban mi, az Odin Színház tagjai is bekapcsolódtunk a tanításba. A rákövetkező években kizárólag a szervezésnek szenteltük magunkat. A szemináriumok lehetővé tették számunkra, hogy megismerkedjünk a minket érdeklő művészek munkásságával, és ugyanakkor pénzt is keressünk vele. Minden gyakorlati munkát az Odin emberei végeztek: adminisztrációt, fordítást, takarítást, ételkészítést, mosást, szállítást. Ily módon a minimumon tartva a költségeket a támogatásokból és



a tandíjból tudtuk fizetni a művészeket, és egy kis pénz még nekünk is maradt. Ráadásul egy olyan tevékenységet karoltunk fel, melyet abban az időben semmilyen más intézmény nem végzett Dániában, ezáltal igazolva is a nevünkben szereplő „laboratórium” szót.

A szemináriumok arra is jók voltak, hogy összejöjjünk barátainkkal és szimpatizánsainkkal. Jött Eric Veaux és Marc Fumaroli, a retorika és a barokk specialistája, a Collège de France jövődöbeli professzora és az Académie Française tagja. Jött Ole Sarvig, a dán költő, csakúgy, mint Jacob Jensen, a formatervező, nem beszélve norvég, svéd és lengyel barátainkról. A résztvevők helyi családok meghívására ingyen jutottak szálláshoz magánlakásokban, vagy a mezőgazdasági kollégiumban két- vagy többágyas szobákban. A szemináriumokra az egyik elemi iskola osztálytermeit és tornatermet használtuk, melyet a város bocsájtott a rendelkezésünkre. Grotowski általában egy kis lakásban szállt meg, melyet Else Marie Laukvik, az Odin egyik színésznője adott kölcsön számára. Mindig azt hajtogatta, hogy a szoba tele van pókokkal, melyek megcsípik, amikor alszik. Emiatt Else Marie büntudatot érzett. Korábban ott jöttünk össze éjszakai beszélgetésre, vagy azért, hogy onnan menjünk ki valahová a városba. Egyik éjjel elmentünk a mezőgazdasági iskolába, ahol Fumaroli lakott, és azzal ébresztettük, hogy a fülébe sügtük: „rendőrség”. Álmából arra riadt, hogy Grotowski és én harsányan röhögünk. Az este úgy végződött, hogy mindhárman Grotowskinál iszogattunk a láthatatlan pókok társaságában.

1967-ben három hétig tartott a szeminárium. Grotowski, Cieślak és Brzozowski mellett meghívtuk még az amerikai rendezőt, Charles Marowitz-ot is, aki Peter Brook munkatársa volt a Royal Shakespeare Company 1963-as Kegyetlenség Színháza évadjában. Ott volt még Renée Saurel, a francia kritikus, és Ellen Stewart a La Mamából, aki előadást is bemutatott.

Abban az évben arra gondoltam, hogy összehozok különféle színházi metódusokat, olyanokat, melyek a kommunista országokban fejlődtek ki, és

meghívtam Helene Wiegelt, Barbara Schallt (Brecht feleségét, lányát és a vejét is), Joachim Tenschert dramaturgot és Manfred Wekwerth rendezőt a Berliner Ensemble-ből. Agnete Størm, az adminisztrátorunk és Judy elutaztak Kelet-Berlinbe, hogy beszéljenek Helene Wiegellel, aki – úgy tűnt –, vágyik arra, hogy visszatérjen Dániába, abba az országba, ahol öt évig élt száműzetésben, és amelyre húszévnnyi távollét után is oly örömmel emlékezett vissza. Dániában kapcsolatba léptünk Fredrik Martnerrel, a szociáldemokrata újságíróval, aki Brechték barátja volt a harmincas években, könyvet is írt róla, és kiváló kapcsolatban maradt a családdal. Martner levelet írt Berlinbe Helene Weigel-



nek és ajánlólevelet is adott nekünk. Felvillanyozott bennünket a tudat, hogy a Brecht-örökség legnagyobb neveivel egy társaságban tudhatjuk majd Grotowskit és Cieślakot.

Eleinte minden jól ment. Aztán csönd. Leveleinkre, ajánlott leveleinkre és táviratainkra nem érkezett válasz. Telefonáltunk, de Helene Wiegel száma mindig foglaltat jelzett. Végül Martner hozta tudomásunkra, hogy nem jönnek. Helene Wiegel rájött, hogy az Odin nem egy híres intézmény, és – ami még rosszabb – vidéken van. A Berliner Ensemble-nak méltóságon aluli lett volna a részvétel. Martner így kommentált: „Ez a fajta gondolkodásmód védte meg Brechtet. Tanuljatok belőle!” Igen, tanultunk, de arra képtelenek voltunk, hogy összehozzuk a találkozást a Berliner Ensemble és a Teatr-Laboratorium között.

Szellemünket egyáltalán nem törték meg az előző év történései, és 1968-ban azt fontolgattuk, hogy összehozunk egy találkozót Ingmar Bergman és Grotowski között. Bergman rögtön válaszolt egy nagyon rövid és udvarias levélben: elfoglaltat jelzett. Később rájöttem, hogy nem tartja sokra Grotowskit.¹¹

Abban az évben a veteránokon, Grotowskin, Cieślakon és Brzozowskin kívül jelen volt még Jolanda Rodio, egy operaénekes és hangtanár, csakúgy, mint Carlo, Alfredo és Romano Colombaioni, bohócok és színészek, akik részt vettek Dario Fóval és Franca Rame-mal együtt a tavaszi szemináriumunkon.

Akkoriban a Grotowski által vezetett szemináriumok közül a holstebróiak voltak a leghosszabbak. Szokás szerint harminc résztvevő volt abban az évben, többségükben amerikaiak. Egy kis darab Amerikává alakították át a helyszínt, minden nap azon ujjongtak, hogy az első amerikai úrhajósa a Holdra lépett, és panaszkodtak Grotowski hajthatatlanságára. Néha heves kifakadásokra is sor került, melyek Grotowskit nem tudták kihozni a sodrából, miközben én megpróbáltam helyretenni a dolgokat.

1969-ben Grotowski Cieślak nélkül jött.¹² Végignézte és kommentálta is a résztvevők előadásait és tréningjét, akik közül némelyik komplett színházi társulat volt.

Grotowski elejétől fogva inkább este, illetve éjszaka kívánt dolgozni. A résztvevők 1966 óta délelőtt és délután tréningeztek a többi vendégművésszel. Késő délutántól került sorra Grotowski és Cieślak, akik óra nélkül léptek be a próbaterembe, és fogalmuk sem volt arról, hogy mikor fogják befejezni a munkát. Néha jóval az esti étkezésen túl is folytatták, és ez felbosszantotta, ingerelte a többi művészt és a résztvevőket is, akiknek másnap kora reggel kellett kezdeni. Az ajtókat magukra zárták, és senki sem léphetett be, ha már elkezdtek a munkát. Grotowski franciául beszélt. Az első évben fordítottam neki. A rákövetkező években Ulf Ekeram, egy svéd tanár és rendező vette át tőlem ezt a feladatot. Grotowski kommentárjai, reflexiói, beszédei órákon át tartottak. Jegyzetelni nem szabadott.

¹¹ Igaz, Donya Feuer, egy amerikai koreográfus, aki később Bergman közeli munkatársaként dolgozott filmjeiben és színházi előadásaiban is, igenis részt vett a szemináriumunkon.

¹² Joe Chaikin, színész-rendező, az Open Theater alapítója szintén meg volt hívva, és ismét eljött Jolanda Rodi is.

Az emberek kimerültek. Néhányan lefeküdtek és elaludtak, ami nyilvánvalóan irritálta Grotowskit.

Tömény türelmetlenség sugárzott belőle: egy tetőtől talpig feketébe öltözött alak, szemét napszemüveg takarja, ül egy asztal mögött, néha fellép a dobogóra.

Ha valaki megcáfolta valamelyik állítását (és ez megtörténhetett, amikor hagyományos kőszínházi színészek vagy kritikusok voltak jelen), hevesen reagált, letromfolva szerencsétlen áldozatát. Mint szervezőre, reám hárult teherként az összes panasz és ellenézés. Előfordult, hogy a sértett résztvevő, odahagyva a szemináriumot, azt üvöltötte felém, hogy a koncentrációs táborok ideje lejárt. Mások dühödten támadták az Odin Színházat, hogy dacolva a dán demokratikus hagyományokkal passzívan fogadja Grotowski diktatórikus allűrjeit.

Ő eközben a többiektől elszigetelten lakott, nem érintkezett más művészekkel,



Arianne Mnouchkine az 1789 rendezésekor, 1970
(fotó: Martien Franck)



Torgeir Wethal (1947–2010) a hetvenes évek elején

és mindig frissen jelent meg délután, készen arra, hogy magából a lehető legtöbbet adja.

Mindent megtettem azért, hogy megfeleljek neki, és még Arianne Mnouchkine-től, a fiatal francia rendezőnőtől is megtagadtam a belépést, aki akkor érkezett Hostebroba, amikor a szeminárium már elkezdődött.

1966-ban, kommentálva és bele is avatkozva a plasztikai és fizikai gyakorlatokat tanító Ryszard Cieślak tréningjébe, Grotowski egy improvizációt kezdeményezett, melyben mindenki részt vett. A protagonisták Torgeir Wethal, az Odin Színház színésze és Martha Westin, egy svéd társulat rendezője és színésznője volt. A téma egy lakodalom volt, ahol mi mind vendégek voltunk. Az asztalt körül ülve egy dalt kellett improvizálnunk, mély hangfekvésben, miközben Torgeir

és Martha követte azokat az instrukciókat, melyeket Grotowski a fülükbe súgott. Egy bizonyos ponton azt az instrukciót kaptuk, hogy hajtsuk a fejünket az asztalra, *ne nézzünk semerre*, és zümmögjünk tovább. Grotowski hosszú időn át dolgozott Marthával és Torgeirrel. Végül, mikor felbukkantunk ebből a magányos, mégis kollektív univerzumból, láttuk Torgeir és Martha ragyogó arcát, mintha csak a Kegyelem érintette volna meg őket.

Grotowski néha, mindenki más jelenlétében, csak egyetlen résztvevővel dolgozott. Több mint egy órán át lehettünk tanúi annak, miként stimulálja a színészt képzetekkel, hogyan nyitja meg rezonátorainak teljes skáláját, és hangjának legbensőbb és legtitkosabb régióit. Ezek egészen kivételes pillanatok voltak, és az egészben a legmegindítóbb volt megtapasztalni Grotowskinak azt az érzékét, azt a gyengédséget, amivel biztonságot tudott teremteni színészei számára, és ami miatt aztán teljesen rábízták magukat. Ez szöges ellentétben állt azzal a viselkedéssel, amikor *ex katedra* beszélt.

Cieslaknak, aki a tréninget vezette, megvolt az a képessége, hogy minden évben meglepjen bennünket azzal, hogy mindenben változtat, amit az előző évben tanított. Az egyik évben minden gyakorlat személyes képzetekből vagy motivációkból indult ki, egy csendes, majdnem álomszerű ritmust követve. A következő évben a gyakorlatokat a teremben egyidejűleg tréningező többi résztvevő képzeihez és motivációihoz kapcsolódva egyfajta játékos attitűddel kellett végezni, úgy, mint valami találkozás-sorozatot és rámozdulást a másfajta ösztönzőkre. Az utolsó évben saját határaidon túlra kellett eljutnod, erő- és feszültség orkánként, de kontrollált módon törve át ezt a határt. Időnként azok a résztvevők, akik nem adták fel, különleges energiamínőséget sugároztak, másoknál meg csak a fáradtság jelentkezett, és néha még balesetek is előfordultak¹³.

Cieslak fáradhatatlan volt, amikor önnön határaik átlépésére kényszerítette a résztvevőket, arra, hogy szabaduljanak meg a lehetőségeiket gátló béklyóktól, s még akkor is tovább hajszolta őket, amikor már ki voltak merülve. Példát mutatott azzal, hogy minden egyes résztvevő érdekében meghozta a tőle telhető legnagyobb áldozatot. Valamennyi gyakorlatot a variációk elképzelhetetlenül széles skáláján, számtalan ritmusárnyalatban, leírhatatlan életerővel és érzékenységgel mutatta be. Mindeközben az „állhatatos herceg” expresszív karaktere egyre gyakrabban és gyakrabban bukkant a felszínre. Sokszor kérdeztem magamtól, hogy vajon börtönként tartotta-e fogva ez a szerep, vagy épp ellenkezőleg, felfedeztette vele legbenső énjét, mely most már minden cselekedetében jelen volt.

¹³ Léteznek leírások ezekről a gyakorlatokról. Az egyik legrészletesebbet és legizgalmasabbat Marianne Ahrne *Katharina Horovitz Drammer* (Katharina Horovitz álmai) című regényében találjuk (Nordstendst Forlag, Stockholm, 1990), melyben az író nő oldalakon keresztül foglalkozik ezzel az élménnyel, a Cieslak és Grotowski által vezetett gyakorlatoknak erre a mélyen személyes alapokon nyugvó, szubjektív hatására koncentrálna.

Az 1969-es szeminárium után világossá vált, hogy Grotowski nem fog többé semmi ilyesmit csinálni. Egyedül jött, mintha csak hirtelen kimerült volna Cieślak tréningjének megújulási lehetősége. Maga Grotowski '69-ben nem kezdeményező elem volt, hanem inkább reaktív, megfigyelő, kommentáló. Három év telt el a párizsi siker óta, és a neve világszerte várakozást keltett. Lengyelország volt az egyetlen, ahol nem változott a helyzet. Grotowskinak számításba kellett vennie a rezsim politikai játszmáit, és külföldi utazásai továbbra is a hivatalos meghívóktól függtek. Volt némi pénzem, amit odaadtam neki, hogy elutazhasson Indiába. Elhagyta Holstebrót, s Maharishi országa felé vette az irányt, ahol egy hónapig tartózkodott.¹⁴

Fordította: Regős János; lektorálta: Durkóné Varga Nóra

¹⁴ A holstebrói szemináriumok maradandó nyomot hagytak mindazoknak az emlékeztében és élményei között, akik részt vettek rajtuk. Néhányuk számára előre nem látható és extrém következményekkel jártak. Az Odin archívumában még mindig őrizzük Grotowski beszédeinek gyorsírási szövegeit, melyeket a kezdő svéd filmrendező és író, Marianne Ahrne a szemináriumok végén türelmesen lejegyzett egy öreg magnetofonról, melyet elrejtettünk a próbateremben. Az első szeminárium után beszéltem Grotowskinak a merénnyről, és nem emelt kifogást. Ettől fogva ő javította a lejegyzéseket, alkalmanként pedig „kanonikus” szövegekké alakította őket.

Eugenio Barba: Land of Ashes and Diamonds

My Apprenticeship in Poland (Part 7)

Eugenio Barba (born in Italy, 1936) is the founder of the Odin Theatre and the International School of Theatre Anthropology, both located in Holstebro, Denmark. His book, *Land of Ashes and Diamonds*, appeared in English in 1999 but has not yet been published in Hungarian. It consists of twenty-six letters written by Jerzy Grotowski mainly in the 1960s to the young author who was at the time a pupil of the famous director. The memoirs based on one time diary entries were conceived as an introduction to this volume, disclosing the personal experiences of Barba during his studies in Poland. However, these memoirs may also be read, in the first place by the young generations of our day, as an authentic document of the times making the by gone era of socialism visible through the eyes of an originally left-winger student from a Western European country. The previous chapters of Barba's book appeared in *Szcenárium* in serial form. Part 7 is published in the present issue, translated by János Regős.

Helyesbítés:

Márciusi lapszámunk 31. oldalán a szerző neve helyesen: Keserü Katalin; 40. oldalán Béla Kondor (Kondor Béla) születési évszáma: 1931; 51. oldalán Somlai Artúr halálozási évszáma: 1951.