

tartalom

beköszöntő

Vörösmarty Mihály: A dráma általában • 3

mitem 2016

„A darab hősei dupla kokárdát hordanak”
(Urbán Andrással Szász Zsolt beszélget) • 5

Király Nina: A krakkói Ulysses (Tadeusz Kantor életmű-kiállítása elé) • 17

Kulcsár Edit: Út a valóságtól a színpadi varázslat felé
(Közelkép a határon túli magyar és a román színházakról) • 22

kultusz és kánon

Balogh Géza: Avantgárd színház Kelet-Európában, VI. rész
Lengyelország (2) • 28

fogalomtár

Végh Attila: Álom • 42

műhely

Békés Rozi: Az illusztrációtól a színpadi látványig
(Jaschik Álmos tervezői világa) • 49

Borgó András: *A csodálatos mandarin* színpadi megújulásai • 56

olvasópróba

Eugenio Barba: Az elidegenítés eszközei az orosz formalisták,
Brecht és Zeami szerint (fordította: Regős János) • 64

Bertolt Brecht: Utcai jelenet • 69

félmúlt

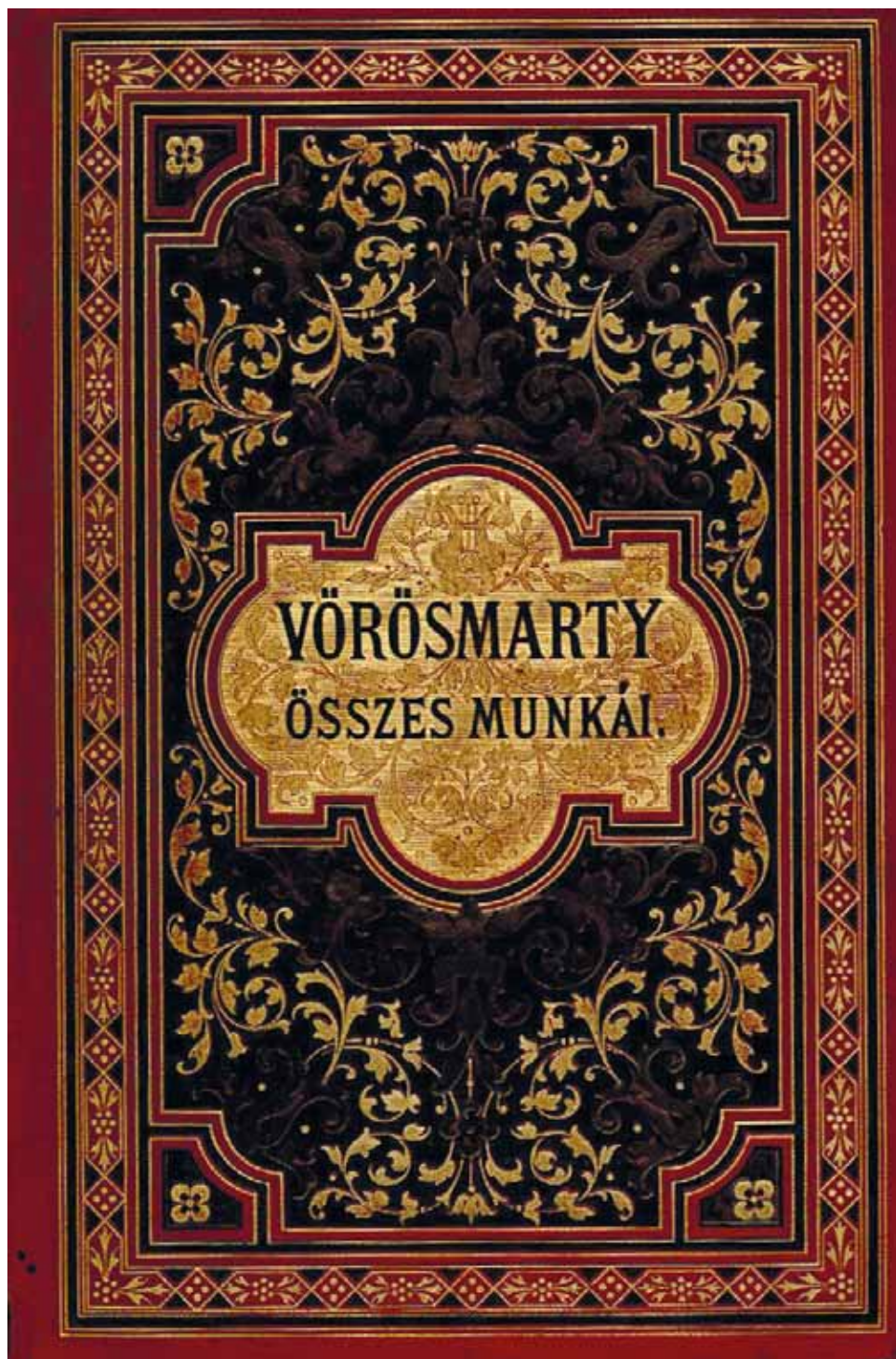
„Ugrásra készen ott állt a fiatalok generációja”
(Tömöry Mártát Regős János kérdezi) • 79

hang – szín – kép

Szász Zsolt: Szűrt fény (Galambos Péter színpadi világáról) • 95

kilátó

Rázga Miklós: „...a bohózatától az abszurd drámáig mindenféle
stílusra van igénye a nézőknek...” (Pécsi Nemzeti Színház) • 101



Vörösmarty összes munkái, Méhner Vilmos könyvkiadóhivatala, 1884, szerkesztette: Gyulai Pál
(forrás: bacstudastar.hu)

VÖRÖSMARTY MIHÁLY

A dráma általában

„... a dráma egyszersmind költői mű is, mit ugyan mindnyájan látszanak tudni, csak az nem, kinek legjobban kellene, a színeköltő; ez gyakran megfélekedzik a dráma felsőbb tökéleyeiről, s erejét az alsóbb-, de szembetűnőbbekre vesztegeti.

A dráma nemét a költészet, fáját a szín (ezáltal a cselekvő élet ábrázolását értvén) teszi. Innen világos, hogy a színmű a költői műnek alá van rendelve; s míg a költői lélek nélkül alkotott színműveket elemésztí az idő, maradandók azok, melyek, habár nem felelnek is meg a dráma kívánatainak, költői belérték által tartalmasak; vagy más szavakkal: a nem megmarad, míg a nemtől igen elszakadott faj magát önerejével fenntartani képtelen. Goethe *Tassója* becses marad, ha színre nem való is, míg sok zajütő színdarab első fellépésekor már arcán viseli a halál színeit. Ide járul, hogy a költészet törvényei alól felszabadult színi hatás könnyen aljasodik, vagy elvadul, hasonló lesz a partatlan árhoz, mely ragad és iszapol, kártékonyaságához képest kevés hasznót hajtó.

Azonban van becse a pusztas színi hatásnak is. Olyan ez, mint mindennapi kenyér, mely nélkül színházaink, ezen kicsi központosított képmásai a roppant világnak, meg nem élhetnének.

S ezenfölül valami lelkesítő s elragadó van a színi hatásban, mi gondolatokat, érzelmeket fejt ki magasabb s szilárdabb művekre: minek bizonyaságaul szolgál, hogy soha még drámai literatúra nem virágzott színház nélkül; ellenben hol színi élet van: jeles s részint nagy s remek művek állottak elő. A színi előadás tudniillik azon álló törvényszék, mely rögtönös tapsaival és gáncsaival sorsot határoz a kiállított elmeművek fölött, azon iskola, hol az író mind saját, mind idegen botlások s tökélyek után képezheti magát...”*

(1837)



* Vö. Vörösmarty Mihály *Elméleti töredékek*. In: *Uő. Drámák, elbeszélések, bírálatok*, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 610–611.



Jovan Sterija Popović: *Hazafiak*, a Szerb Nemzeti Színház előadásának (2015) függönyképe
(fotó: Vicencio Žaknić)



„A darab hősei dupla kokárdát hordanak”

Urbán András rendezővel Szász Zsolt beszélget

Szász Zsolt: Ritkán történik olyasmi, hogy egy szerb nemzeti klasszikust egy kisebbségi magyar művész rendezzen, és hogy ez a produkciója egy olyan nemzetközi színházi találkozón kerüljön bemutatásra, mint ez az idei, immár harmadik MITEM. Azért is örülök ennek, mert rendezvényünknek kezdettől az egyik központi gondolata, hogy a színházi működés keretében foglalkoznunk kell a nemzeti identitás kérdéskörével is. 2014-ben a Szcenárium ennek a témának egy kétnapos szakmai programot szentelt.¹ Eugenio Barba 20–25 évvel korábban vallott felfogását felelevenítve azt a kérdést jártuk körül, vajon ma is érvényes-e még az a teória, hogy a színházi praxis művelői számára nem a nemzeti identitás, nem a *genius loci*, hanem a művészi identitás mindenkor az elsődleges. 2015-ben a MITEM elő-rendezvényeként került sor a Goethe Intézetben rendezett vitafórumra, melyen az osztrák és német vendégek egészen más aspektusból, a liberális demokrácia-felfogás felől közelítettek ehhez a kérdéshez. Azt fogalmazták meg, hogy a nemzeti színházaknak a polgári nemzetállamok létrejöttékor játszott szerepe Európában mára már eliminálódott. Ezzel szemben azon a fórumon, amelyen az orosz, francia és magyar résztvevők mellett két fiatal demokrácia, Macedónia és Algéria újonnan alakult nemzeti színházának képviselői is részt vettek, az derült ki, hogy Európának ebben a térségében ennek az intézménynek a szerepe ma is meghatározó. Az idei MITEM-en is lesz hasonló szakmai kerekasztal ugyanebben a témában, melyet, ahogyan tavaly, most is Verebes Ernő moderál majd, akinek most a zentai otthonában folytatjuk ezt a beszélgetést. Hadd kezdjem azzal, hogy az általam rendezett

¹ A program leírását magyarul és angolul *Identitás – szakralitás – teatralitás* (Identity – Sacrality – Theatrality) címmel lásd a Szcenárium 2014. márciusi számában, 73–77. Ugyanehhez a programhoz kapcsolódó írások: Schola Teatru Węgajty. Johann Wolfgang Niklaus és Małgorzata Dżigadlo Niklaus prezentációja, Szcenárium, 2014. április, 23–26.; Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: *Önazonosság és művész-lét*, uo. 14–22.; Szász Zsolt: *Genius loci*, uo. 27–33.



Nemzeti színházak a mai Európában, pódiumbeszélgetés a Goethe Intézetben 2015. április 13-án. Résztevők balról jobbra: Matthias Langhoff rendező, Karin Bergmann, a Burgtheater Wien, Joachim Lux, a Thalia Theater Hamburg igazgatója, Kricsfalusi Beatrix moderátor, Imre Zoltán színháztörténész és Vidnyánszky Attila, a Nemzeti Színház igazgatója (fotó: Goethe Intézet)

dezeisédre ez a fajta karakteres vonalvezetés: nemzeti toposzokhoz, tabukhoz, nagy témákhoz nyúl, darabválasztásaid is ezt mutatják.

Urbán András: Azért azt előljáróban meg kell jegyezni, hogy a darabokat sokszor nem én választom, hanem azok a színházak, akik felkérnek egy-egy rendezésre. De attól a pillanattól kezdve, hogy elvállaltam, ez mindegy, hiszen akkor már a saját döntésemről van szó. Nyilván nem véletlenül kapok ajánlatot a szerb nagy klasszikusok színrevitelére, azaz olyan darabok rendezésére, amelyek a nemzeti vagy társadalmi identitás kérdéseivel foglalkoznak. Gyakorta érezhető e felkérésekkor, hogy az adott színház valami mást, a megszokottól eltérőt akar, változtatni, változni szeretne. Amikor elkezdtem ezekkel a „nagy” témákkal foglalkozni, számomra a kisebbség és a többség viszonya volt elsősorban az érdekes. Egyébként az én személyem körül is gyakran problémaként vetődik fel, hogy magyarként kritikusan viszonyulok ehhez az országhoz, miközben én végül is korábban egy jugoszláv állampolgár voltam, majd egy szerbiai rezidens lettem. Ez a helyzet felveti azt a kérdést, hogy jogtalanul vagy joga-



Pass-port No.2. *Maga az ördög*, a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház és a MASZK Egyesület közös produkciója, 2012, r: Urbán András (fotó: Révész Róbert, forrás: szinhaz.szeged.hu)

Hazafiak a belgrádi Szerb Nemzeti Színházban tavaly az évad előadása lett. Ami számomra azt jelzi, hogy ez a hosszú háborús időszakot megélt szerb közösség, mely 2006 óta egy új államalakulat keretei között létezik, nagyon is reagens arra a látleletre, amit eléjük tártál. A kritikákat olvasva az a benyomásom, hogy a szerbségben érzelmileg sikerült felszakítanod valami olyan történelmi traumát, mely eddig gátlás alatt volt – nem tudom, jól látom-e. Úgy öt éve jellemző a ren-

dezésekre ez a fajta karakteres vonalvezetés: nemzeti toposzokhoz, tabukhoz, nagy témákhoz nyúl, darabválasztásaid is ezt mutatják.

san kritizálom-e a szerb viszonyokat – s nemcsak a szélsőséges nacionalisták részéről érzékelem ezt. A többségi társadalomban folyamatosan jelen van egyfajta félelem, felügyelni akarás, ami könnyen elkezdhető. Ez egy érzékeny dolog, még akkor is, ha sokan úgy gondolják, hogy a nacionalizmus ma már egy mellékes, elcsépett téma. Nem igaz, hogy az. Folyamatosan jelen van az életünkben, hiába is akarjuk letagadni. A kisebbségi lét az nyilván egy speciális helyzet; nem kell túlértékelni, piedesztálra emelni, de tény, hogy létrehoz egy sajátos

identitást és viszonyulást a más nemzetiségű többség irányában, de ugyanakkor saját magunk, a magyar kisebbség irányában is. Készült egy trilógia, az általam rendezett *Pass-port* előadássorozat², melynek második része, a *Maga az ördög* éppen ezt a magyar–magyar viszonyt vizsgálja. Ez a viszonyrendszer engem oda-vissza, minden oldalról foglalkoztat. A baj az, hogy a politikai diskurzusból nagyon nehéz eljutni azokhoz a lényegbevágó tartalmakhoz, melyek révén egyfajta igazságról vagy igazságkeresésről lehetne szó, nem pedig ideológiai opciók függvényében létrejövő ideológiai csatározásokról. A liberális fél nem foglalkozik bizonyos témakörökkel, mivel úgy érzi, hogy azok a jobb oldal témái. De ugyanígy van ez fordítva is. Senki sem foglalkozik a másik témakörével, mondván, hogy akkor azoknak a szekerét tolná. Így aztán ebben a diskurzusból felörlődik az igazság és felszámolódik a szabad megszólalás esélye is. Az viszont vitathatatlan, hogy nehéz megtagadni egy létező nyelvi közösséget; ugyanakkor egy adott nyelvi közösséghez való tartozás nem feltétlenül jár együtt egyfajta politikai ideológia felvállalásával. A *Bánk bán* esetében például, amit Újvidéken a magyar társulattal rendeztem³, létezik egy olyan konzervatív nemzeti színházi felfogás, mely szerint egy ilyen előadás kapcsán felemelőnek kellene éreznünk, hogy az adott nemzeti közösséghez tartozunk. Pedig szerintem az volna egy igazi nemzeti színházi koncepció, hogy egy adott – és nem is föltétlenül nemzeti – közösség konkrét problémáival foglalkozzunk. Nem pedig az, hogy a társadalmi szerepkörünknek megfelelő nemzeti tradíció megünneplésének ambíciójával vegyünk részt alkotóként vagy nézőként egy előadáson. A művészet ennél többre hivatott. Az életben a helyzetek, a pozíciók ugyanis sosem egyértelműek. S a művészet dolga éppen az, hogy kritikusan viszonyulva a valósághoz feltárja az ebből adódó konfliktusokat.

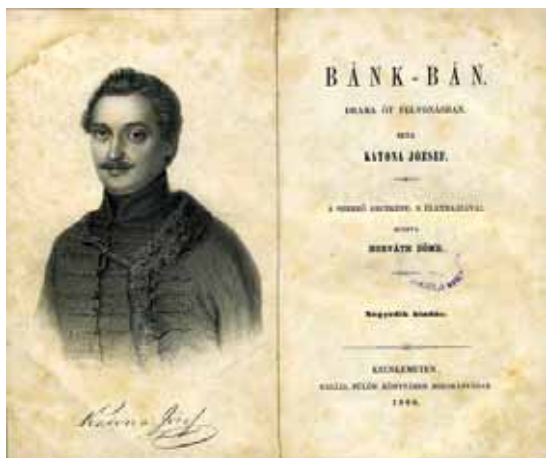
Sz. Zs.: *Az imént említetted a politika által képviselt preferenciákat. A felszínen nyilván ez a szembetűnő. De ha mélyebben vizsgáljuk meg a szerb és a magyar nemzet egymáshoz való viszonyát, azt látjuk, hogy a polgári nemzetállami modell kiépítésében, fenntartásában és megújításában nem ugyanott tartunk. Ez a fáziskülönbség a múlt században is megvolt. Hiszen például Katona Bánk bánja jó három évtizeddel előbb születik⁴, mint a Hazafiak, s ráadásul a szerző, Popović ötven évre zárolja is a darabot⁵. Feltételezhetően azért, mert még nem tartja érettnek a szerb közösséget arra, hogy kritikusan viszonyuljon önmagához. Ezzel szemben a Bánk bán 1848. március 15-én,*

² A három produkció a Magyarország–Szerbia IPA, a Határon Átnyúló Együttműködés Program keretében valósult meg a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház és a szegedi MASZK Egyesület együttműködésével 2011/12-ben.

³ A bemutató 2014. november 25-én volt. Később Katalinnak a díjnyertes előadásról szóló méltatását POSzT 2015 című írásában lásd a Szcenárium 2015. októberi számában, 91–92.

⁴ A darab első verzióját Katona 1815 szeptemberében küldi be az Erdélyi Múzeum pályázatára, amelyen nem nyer díjat. A végleges változat 1819-ben íródik, nyomtatásban 1820-ban jelenik meg. Először Kassán kerül bemutatásra, 1833-ban. A teljes mű előadására az 1848. március 15-én a forradalom kitörése miatt félbeszakadt bemutatót követően, 1848. március 23-án került sor a Pesti Magyar Színházban.

⁵ A darab csak megjelenése után ötven évvel, 1904. december 30-án kerül bemutatásra a Szerb Nemzeti Színházban.



Katona József: *Bánk Bán*, a dráma 1860-as kecskeméti kiadása (forrás: bacstudastar.hu)

a nemzet öntudatra ébredésének és a forradalom kitörésének a pillanatában válik emblematikus művé. Ezért is olyan nehéz újraértelmezni még a 21. században is. E két klasszikus mű rendezése során ezek a kérdések fölmerültek-e benned?

U. A.: Nekem az összes tapasztalatom a volt Jugoszlávia térségéhez kötődik. Magyarországon én magánemberként sem vagyok igazán jelen, rendezőként pedig még kevésbé – a hivatalos színházakban egyáltalán nem. Jelenleg sokkal többet rendezek szerb és horvát nyelvű színházak-

ban. Ha a művészi identitásomat kell meghatároznom, nincs könnyű dolgom. Egy-szer viccből azt találtam mondani, hogy tulajdonképpen én egy szerb rendező vagyok. Ebből a szempontból is érdekes volt a *Hazafiak* fogadtatása. Tudni kell, hogy a szerző, Jovan Sterija Popović (1806–1856) a szerbek nagy nemzeti „néptanítójának” számít⁶. Ez a darabja történelmi tényeken alapul. A kétszínű, képmutató szerb nacionalizmust mutatja be, leplezi le, a köpönyegforgatást mint tisztán érdekekre épülő mentalitást ábrázolja. Természetesen, mivel egy jó író jó darabjáról van szó, nem egy



Jovan Popović: *Jovan Sterija Popović*, olaj, vászon, 1836, Szerb Nemzeti Múzeum, Belgrád (forrás: newswweek.rs)

bizonyos nacionalizmussal foglalkozik, hanem a nacionalizmus és az álhazafiaság különböző aspektusaival, ami, feltételezem, mindenütt ismerős jelenség, nemcsak Szerbiában. Ami a mi szempontunkból igazán érdekes, az az, hogy a darab cselekménye 1848-ban játszódik, a magyar szabadságharc idején, a Vajdaságban. A szerbek itt önmagukat csak a magyarokhoz való viszonyuk felől tudják meghatározni. A darabban dupla kokárdát hordanak: kívül a szerbet és alatta a magyart, vagy fordítva, ahogyan a változó viszonyok éppen diktálják. Hasonló ehhez a mai szerb politikai életben a „preletácsok” (’átrepülő’) mentalitása. Ezek az emberek a változó politikai erőviszonyok függvényében egyik napról a másikra átpártolnak akár az ellenfélhez is, mintha csak zoknit cserélnének. És ez a társadalmi megítélés szintjén teljesen normálisnak minősül, sőt gyakorta akár még elvárhatóan, dicséretesnek

⁶ Jovan Sterija Popović (1806–1856) kezdeményezte többek között a Szerb Tudományos Akadémia megalapítását, és részt vett az első szerb nyelvű belgrádi színház létrehozásában is.

is. De ez ugyanúgy jellemző a politikai elit legmagasabb köreire is. Arról nem is beszélve, hogy egy-egy ilyen pártváltás után ezek a politikusok olyan ideológiai szövegek hangoztatnak, melyek teljesen ellentétesek azzal, amit nemrég még véres szájjal képviseltek. Ez a fajta mentalitás az 1990-es évek háborús időszakára, traumáira is jellemző volt, amikor a szembenálló felek kölcsönösen gyilkolták egymást. Minden oldalon nagyok voltak a veszteségek és azóta is folyamatosak a vádaskodások, miközben egyik náció sem akarja felvállalni, hogy genocídiumot követett el; ehelyett nemzeti önképének helyreállítása érdekében inkább megpróbál kimenekülni ebből a számára vállalhatatlan pozícióból. Mint ahogy azt is nehezen ismeri be, hogy húsz éven keresztül elhibázott volt az a politika, mely ide vezetett. Nyilván fájdalmasan érinti a közönséget, amikor a színpadról felébresztik benne a dalokon keresztül a nemzeti érzést, ám azon nyomban ki is gúnyolják, dekonstruálják azt. A végső reakció azonban mégis egyfajta azonosulás lesz. De talán megszületik a nézőkben azon belátás is, hogy túl nagy árat kellett fizetnünk az elvakult nacionalizmusunkért. Mert azért az emberekben még Belgrádban is tudatosul, hogy ennek következtében miféle életet kényszerülnek nap mint nap élni.



J. S. Popović: *Hazafiak*, Szerb Nemzeti Színház, Belgrád (Narodno pozorište u Beogradu) 2015, r: Urbán András (forrás: narodnopoziroiste.rs)

Sz. Zs.: Szerbiában a *Hazafiak* gyakran játszott darab? Vagy ez egy olyan klasszikus mű, mely még sincs egészen elvállalva?

U. A.: Pontosan. Ez nem egy sűrűn repertoárra kerülő darab, de néha előveszik. Rendezték nagy rendezők is. Ugyanakkor úgy él a köztudatban, mintha állandóan műsoron lenne. Amikor elkezdtünk a színészekkel tárgyalni róla, elhangzott, hogy nagyon sok hasonló előadásban játszottak már. Erre én azt mondtam, hogy nézzük csak meg a repertoárokat, hány helyen is játsszák éppen konkrétan ezt a darabot, vagy legalább hasonló témájú előadásokat. S akkor kiderült, hogy a *Hazafiak* az elmúlt öt évben egyszer sem került színpadra. Mással kapcsolatban is előfordul, hogy a köztudatban valami nem úgy él, ahogy az valójában van; ez esetben az emlékeikre hagyatkozta sokan úgy érzékelik, mintha ez a fajta kritikai attitűd folyamatosan jelen lenne a szerb színpadokon, holott ez nincsen így.

Sz. Zs.: Ez a jelenség arra példa, hogy az önmagunkhoz, nemzeti hovatartozásunkhoz, karakterünkhöz való viszony mitizálódik. Gyakran – vagy már eleve, a dolog természeténél fogva? – egyfajta kettős tudat jellemzi az embert ebben a tekintetben.

U. A.: Itt Szerbiában egyfajta tudathasadásos állapot figyelhető meg ezzel kapcsolatban, ami egy nagyon furcsa identitást is eredményez. Miközben a közéletben megmutatkoznak a polgári demokratizálódási folyamat bizonyos jelei, ugyanakkor a tradicionális értékekhez való visszafordulás, őrzésük, tovább építésük is általános tendencia. Jellemző egyfajta kétlelkűség akár az EU csatlakozási folyamatra is. Nem olyan régen tisztán látható volt ez, amikor valamelyik politikus úgy jelentett be például egy törvénymódosítást, hogy az EU által diktált kényszerre hivatkozott, mondván, hogy nekünk ez ugyan nem jó, de az Unió ezt követeli tőlünk. Szerbiában – ugyanúgy, mint ebben a régióban másutt is – az asztal alatt folyamatosan fenn lettek tartva azok az értékpreferenciák, magatartásminták, amelyeket korábban nem nevezünk európainak. Azért teszem ezt múlt időbe, mert most már megtanultuk, hogy sajnos, ezek az anakronisztikusnak vélt beidegződések nagyon is európaiak. Európát ezzel együtt egy olyan utópisztikus halmaznak tekintjük még ma is, ahová mindent belepakolunk, amit az emberi jogokról, szabadságról jónak, pozitívnak gondolunk. Maga a main stream politika is életben tartott azonban nem európai tartalmakat ebben az országban, annak ellenére, hogy vállaltan már tíz éve az európai úton haladunk. Tehát azt kell konstatálnunk, hogy eddig mi gondoltunk Európáról valami mást, mint amilyen az valójában.

Sz. Zs.: *A Balkánon nem egyedülálló a Popovićra jellemző szatirikus látásmód. A románok nemzeti klasszikus drámaírója, Ion Luca Caragiale (1852–1912)⁷ ugyancsak kritikusan viszonyul a nyugati polgári mentalitás majmolásához, ami csak még jobban felszínre hozza ennek az újszerű demokráciának a megkésettiségből és provincializmusból fakadó bumfordiságát. Feltűnő párhuzam az is, hogy őt meg csak a második világháború után kanonizálják nagy nemzeti szerzőként, amikor a kommunista rezsim fel tudja használni a komédiáit a polgári berendezkedés lejáratására. Az is érdekes kérdés, hogy vajon ennek az önostorozó attitűdnek van-e manapság folytatása a kortárs drámairodalomban, amikor az európai helyzet nem kevésbé ellentmondásos, mint volt egy, vagy több mint másfél évszázaddal ezelőtt. Vagy inkább csak a klasszikus szerzők kortárs színpadi adaptációiban van jelen ez az attitűd?*

U. A.: Esetemben az csak még hab a tortán, hogy én, aki ezekkel a témákkal foglalkozom, egy magyar rendező vagyok. Ez a tény ugyanis még inkább felerősíti ezeknek az ellentmondásoknak a jelentőségét. Ha nem magyar volnék, a szerb jobboldal alighanem másként viszonyulna ugyanahhoz a rendezésemhez – ezt nem tudom megítélni. Az előadást pártoló egyik kritikus arról írt, hogy hiszen én már kritizáltam a magyar nacionalizmust is, ezzel akarván bizonyítani, hogy nekem jogom van a szerbeket is kritizálni. Holott ez éppen fordítva van, hiszen én alapvetően szerbiai színházakban működöm, így sokkal gyakrabban rendezek klasszikusnak számító szerb darabokat. Szerb állampolgárként, adófizetőként épp olyan

⁷ Legutóbb a Nemzeti Színházban a szerzőtől a *Zürzavaros éjszaka* című komédia került színpadra Szabó K. István rendezésében (bemutató: 2013. október 13.). A 2014-es első MITEM-en pedig a Caragiale novellája alapján készült *Két sorsjegy* című darabot mutatta be a bukaresti I. L. Caragiale Nemzeti Színház Alexandru Dabija rendezésében.

jogom van ezekkel a témákkal foglalkozni, mint egy többségi nemzethez tartozónak. Ami pedig a magyarsághoz való tartozást illeti, létezik egy olyan reflex, hogy az embernek össze kellene húznia magát, és inkább a saját háza táján felmerülő dolgokkal kellene foglalkoznia. De mi történik például akkor, ha a magyar kisebbség új-

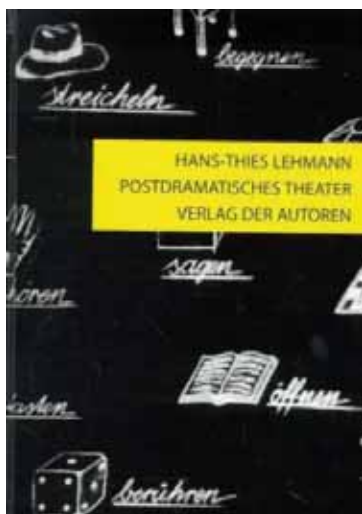


Borisav Stanković: *Koštana*, Szabadkai Népszínház (Narodno pozorište, Subotica) 2013, r: Urbán András (fotó: Kovács András, forrás: desirefestival.eu)

vidéki színházában egy nemzeti klasszikus művet, történetesen a *Bánk bánt* vesszük elő? Ennek interpretálása, mint a házi olvasmányok körébe tartozó műveké általában is, rendszerint beleragad a klisék világába. S ha nem igazodsz ehhez a konvencióhoz, magadra vess. Bora Stankovics (1876–1927) *Kostana* című művének az előadása⁸ hasonlóan verte ki például a biztosítékot, többek között az egyházi körökben is – egyébként teljesen alaptalanul. Mindig azt érzem, hogy ezekhez a nemzeti hovatartozás szempontjából nagyon értékes művekhez úgy viszonyulunk, mintha jelentéktelenek volnának. S pontosan azzal, hogy ugyan azt állítjuk, ezek jelentős művek, de közben úgy teszünk, mintha sosem szóltak volna semmiről. A bennük felvetett témákat ordenáré és kommersziális módon kezeljük, s nem kérdezzük rá, hogy miért is váltak mégis olyan fontosakká. Nyilván azért váltak a nemzeti művészet világában egyfajta toposzokká, mert mondtak valamit az emberről, az adott korról, az adott helyzetről. S közben mindig ezekkel a bizonyos klisékkel fedjük el őket. Pedig egyszerűen csak rá kellene kérdezni, hogy miről is szólnak. S amikor ezt megtesszük, általában az derül ki, hogy a válasz sokban eltér a műről szóló diskurzustól, kanonizálódott véleményytől. Ezekkel a művekkel legtöbbször úgy találkoznak a diákok az iskolában, mint ma már semmitmondó, semmit nem kritizáló alkotásokkal. Mintha be volna porosodva a nemzeti értékrend. Mintha e műveknek nem lenne közük a valósághoz. Pedig ezek a művek mind szólnak valamiről és ma is megérintenek. A *Hazafiak* esetében az volt az érdekes, hogy az előadást egyik politikai oldal sajtója sem támadta meg. Holott elhangzik benne a mai teljes szerb kormány névsora. Erre a sajtó nem reagált, a közönség viszont igen. Az is érdekes, hogy az egyik jobboldali újság, miközben tőlem elhatárolódik, az előadást elismeri. És ugyanakkor szükségét érzi annak, hogy a drámaíró tiszttára mossa. Azt írja például, hogy Sterija Popović túlzásokba esett, ám ezért ne bántsuk, hiszen ő a legnagyobb szerb drámaíró, s mint ilyen, nemzeti érték.

Sz. Zs.: *Korunkban a posztdramatikus elmélet kidolgozói – így például Hans-Thies Lechman – folyamatosan problematizálják a kanonizálódott klasszikus drámaszövegeket*

⁸ A szerb klasszikus fenti darabját Urbán András a Szabadkai Szerb Népszínházban 2013-ban állította színpadra.



és a kortárs színház formanyelve, megváltozott társadalmi funkciója között tátongó szakadékot⁹. S néhányan egészen odáig is elmerészkednek, hogy a színháznak ma valójában nincs szüksége irodalmi szinten megírt drámaszövegre. Holott, ha meggondoljuk, az európai polgárosodás elindítója és beteljesítője – a vesztés forradalmak ellenére – az irodalmi nyelvemzet ideája volt. S mint nemzetállamokat ma is ez tart össze bennünket.

U. A.: Akik idegenkednek a kortárs színház formanyelvétől, többnyire úgy fogalmaznak, hogy ők egy igazi Shakespeare-t szeretnének látni és hallani a színpadról. De mire gondolnak, amikor ezt hangoztatják? Nem a 16–17. századbeli shakespeare-i színházra, hanem általában a

19. századvég polgári színházi hagyományát folytató előadásmódra. A színházban a szöveg nem politikai kérdés, hanem esztétikai. És e tekintetben a konzervatív színházaknak azt nehéz belátniuk, hogy a velük szemben támasztott elvárások tulajdonképpen nem számítanak. Illetve csak annyiban számítanak, hogy ezeket az elvárásokat egyfajta céltáblának kellene tekinteniük. Hiszen ezek a klisék, előítéletek, közhelyek ott vannak a közönség agyában is. Így ez egy olyan közös platform lehetőségét kínálja a rendező számára, amelyen elindulhat a dialógus. De a színház az színház. Az irodalmi szövegtől függetlenül, önállóan is viszonyulnia kell egy adott problémához, mely a mostani életünkről szól. A mai új dramaturgokkal folytatott beszélgetéseim lényege mindig az, hogy a balkáni térség színházaiban nem irodalmi a kontextus, mint Magyarországon vagy általában Közép-Európában, hanem inkább a jelen valóságához kötődik. A színház szerintem általában sem egy irodalmi rendszeren belül, hanem a valósággal kommunikál. Nem pusztán magára az írott szóra gondolok itt, hanem arra az egész halmazra, melyet az irodalmiság magában foglal, és ami legtöbbször rátelepszik magára a színházra is. A nemzeti színházak, melyek nálunk népszínházként működnek, sokszor ettől az irodalmiságtól nem tudnak megszabadulni. És többnyire ezért is maradnak provinciálisak.

Sz. Zs.: *Indulóban te mint alternatív, avantgárd színházcsináló nem is drámai szövegekhez nyúltál, hanem inkább a költészethez. S egyfajta performatív, összművészeti produkciókat hoztál létre. De körülbelül öt éve – mint azt már fentebb említettük – nagy drámai szövegkorpuszokkal dolgozol, tehát az irodalmi nyelv színpadi használatát továbbra sem adod föl.*

U. A.: A *Bánk bán* esetében például igencsak kemény meló leküzdeni azt az ellenállást, melyet a mű reformkor előtti nyelvezete már önmagában is kivált a közön-

⁹ Hans-Thies Lechman (1944–) 1999-ben németül publikált elméleti alpműve (Postdramatisches Theater) *Poszt-dramatikus színház* címmel jelent meg magyarul 2009-ben a Balassi Kiadónál.

ségből, s abból a mai diákból, akinek ez a dráma kötelező olvasmány. De még akár az egyetemen is gond ez, ahol például két szemesztert szentelnek arra, hogy feltárják e mű mélységeit, kvázi-értérendszerét. Nem egyszerű ezt a drámát eljuttatni odáig, hogy újra elkezdjen működni abban az adott közösségben, akikkel az előadást csinálod, illetve annak a közönségnek a körében, akikkel általa kommunikálni akarsz.

Sz. Zs.: Sokak szerint ma már nem lehet történelmi drámát írni. Ám éppen a tavalyi POSZT-on tűnt fel a kortárs drámaíró, Székely Csaba műve, a Vitéz Mihály¹⁰, mely a magyarok és a románok irányában is évszázados tabukat döntöget a makulátlan székelyekről és az európai rangú uralkodónak beállított Vitéz Mihályról. Ez a darab Béres Attila rendezésében azzal együtt, hogy rendkívül hűséges a történelmi tényekhez, azzal nyeri meg magának a közönséget, hogy az akkori és a mostani kaotikus világállapotot a mai roncsolt nyelv által jeleníti meg, montírozza egymásra, ami egyúttal az előadás gyilkos humorának a forrása is: egyszerre képes karikázni a véres rémdrámát, a tragikomédiát és a történelmi alakokat, például, amikor a tömeggyilkos Basta tábornokot a mai akciófilmek szuperhőseként ábrázolja. Vannak-e hasonló művek a kortárs szerb drámairodalomban, melyek szintén mai nyelven dolgozzák fel a történelmi tematikát, arra inspirálva, hogy kritikusan viszonyuljunk a jelenhez is?

U. A.: Létezik egy olyan közhitel a szerb szellemi életben, hogy ez a közösség képes kritikusan viszonyulni önmagához. S bár időnként valóban feltűnnek olyan szerb előadások, amelyek nagyon komolyan próbálnak leszámolni az illúziókkal és szembenézni a közelmúlt eseményeivel, mégsem mondhatnám, hogy általánosan ez a jellemző. Az ilyen darabok, amikor bekerülnek a köztudatba, azt az image-t erősítik, hogy mi egy szabadon, demokratikusan működő társadalom vagyunk, ez a mentalitás azonban tartósan mégsem válik a valóságunk részévé. De mindehhez hozzá kell tennem, hogy nemcsak történelmi kontextusban kell tudnunk komolyan foglalkozni az életünkkel. Azt, hogy nekem hogyan kell viselkednem egy adott pil-



Katona József: *Bánk Bán*, Újvidéki Színház, 2014, r: Urbán András (fotó: Srđan Doroški, forrás: uvszinhaz.com)



Székely Csaba: *Vitéz Mihály*, Weöres Sándor Színház, Szombathely, 2015, r: Béres Attila (forrás: vssz.hu)

¹⁰ A 2015-ös POSZT-on az előadás főszereplője kapott díjat. Méltatását lásd Keserű Katalin POSZT 2015 című írásában: Szcenárium, 2015. október, 92–94.



Neoplanta: Végel László *Neoplanta, avagy az Ígért Földje* című regénye alapján rendezte: Urbán András, Újvidéki Színház, 2014 (forrás: litera.hu)

lanatban, nem feltétlenül a történelem határozza meg.

Sz. Zs.: Nagyon érdekes ebből a szempontból Újvidéken rendezett előadásod, a *Neoplanta*¹¹, ahol a szereplők folyamatosan bizonyos, a város újjáépítésétől napjainkig lezajlott történelmi eseményekre hivatkoznak, de oly módon, mintha a távoli múlt történései ugyanúgy a saját személyes tapasztalataik volnának, mint a közelmúlt feldolgozhatatlan traumái. Ezért érezzük ezt az előadást bizonyos értelemben dokumentum-drámának.

U. A.: Ez az előadás ugyanakkor valójában egy szembesítés, egyfajta utópisztikus képzelet az együttélésnek. Miközben olyan tények sorolódnak fel benne, melyek bármelyik nemzetiség – akár a szerb, akár a német vagy a magyar – felől nézzük is, problematikusak. Ebben az egykori Jugoszláviát alkotó térségben még mindig folyik az államszövetség szétesésével összefüggő háborúk letisztázása. A nagy tett az volna, ha ennek kapcsán – mint erről fentebb már volt szó – e térségben élő nációknak sikerülne elszámolniuk a maguk bűnösségével. De ez azért is nehéz, mert az áldozatokkal továbbra is úgy kereskednek a politikai diplomáciában, mint valamiféle valutával. Ezért nem sikerül eljutnia egyetlen nációnak sem a reális diszkontinuitás pillanatáig, ahonnan tovább lehetne lépni, sőt, ennek éppen az ellenkezője történik. Ebben az előadásban én elmegyek a határig a politikai tematika színrevitelét illetően. De le kell szögezmem, hogy színházcsinálóként nem politikai aktivizmussal foglalkozom, mint azok, akik a lechmani teóriára hivatkozva újra és újra átlépik ezt a határt – azzal együtt, hogy tisztelmem a munkájukat. Ami pedig a dokumentarizmust illeti, ezzel sok a visszaélés, például amikor az adott társulat a színpadon a saját élményeiről beszél. Az önmagában persze semmit nem jelent, hogy valami valóban úgy volt-e, vagy csak kitaláltad, amivel az írókat is piszkálni szokták. Nem ez dönti el, hogy valamiből színház lesz-e, vagy sem. A probléma abból adódik, hogy ennek a fajta működésnek is kialakulnak a maga kliséi. Éppúgy, mint a kőszínház esetében, ami sokszor már csak attól színház, mert megszoktuk, hogyan illik viselkednünk benne. De tulajdonképpen nem értjük, hogy kinek vagy minek van szüksége erre. Sokszor nem derül ki, hogy egy-egy előadás miért jött létre. Ilyenkor merül fel az a kérdés, hogy van-e még a színháznak társadalmi funkciója, azon túl is, hogy sok ember nézi, mert úgy van szocializálva. Ettől ugyanis a színház még nem lesz művészet.

Sz. Zs.: Te, aki 1970-ben születél, tíz éves vagy, amikor Tito meghal. És huszonkét éves, amikor '92-ben kitör a háború. Tudjuk, hogy az elmúlt negyedszázad során a fe-

¹¹ Az előadás Végel László azonos című regényének felhasználásával készült a magyar nyelven játszó Újvidéki Színházban.

lére csappant a délvidéki magyar népesség. Aminek következtében jelentősen átalakult az a befogadói közeg és az az intézményi rendszer is, amelyben színházcsinálóként működsz. A közönség korosztályos összetétele úgyszintén megváltozott.

U. A.: Ez egy nagyon fájdalmas helyzet, amelyre az ember nem gondol minden pillanatban. Nagyon sokat beszélgetek a színészekkel a próbafolyamatok közben arról, hogy számukra létezik-e még valamiféle jövőkép. Mert nem tudom eldönteni, hogy ez a fogalom társadalmilag vagy történelmileg tűnt-e el, vagy a biológiai idő előrehaladtával csak számomra szűnt meg a jelentősége. Lehetséges, hogy most egy olyan időszakot élünk, amikor tényleg nem létezik jövőkép, legfeljebb a politikai közbeszédben. A mindennapi ember számára, főleg a gazdasági krízis óta, még ha jól szituált is, az élet és minden, ami jövő, bizonytalanná vált. Nincs egyetlen kézzelfogható képzetünk arról, hogyan lesz majd. Kisebbségi szempontból, ha ebbe belegondolunk, még súlyosabb a helyzet. A minap Zomborban beszélgettem egy helyi újságíróval arról, hogy ott a városban jövőre már nem indul magyar osztály. Én pedig még mindig úgy viszonyulok Zomborhoz, mint egy magyar városhoz, miközben rá kell jöjjenek, hogy ez már persze évtizedek óta nem jogos. Vagy Szabadkán, ahol egy színházi nevelési programon gondolkodunk, holott tudjuk, hogy a mai középiskolások zöme négy év múlva már nem lesz az országban. Hiábavalóan kísérletezünk hát azzal, hogy közönséget neveljünk belőlük. Amikor pedig mint igazgató új munkatársakat keresek, úgy tűnik számomra, hogy már csak azok maradtak, akik képtelenek voltak bárhol megfelelni, illetve valamilyen nagyon komoly szentimentális vagy magánjellegű okuk volt arra, hogy itt maradjanak. De nemcsak a magyarok, a szerb fiatalok is sorra hagyják el az országot. Ez egy folyamatos tendencia a kilencvenes évek legeleje óta. Eltűnnek azok az emberek is, akik a szellemi életet jelentették a számunkra. S ezzel az a konkrét életminőség is megváltozik, ami a mindennapjainkat meghatározta.

Sz. Zs.: *Most, hogy beszélgetünk, mindazonáltal nem érezlek keserűnek. De az előadásaidat látva nyersnek, ha tetszik, provokatívnak igen. Ez a reakciód arra, amit a világban magad körül tapasztalsz? Vagy neked alkatilag ez áll jól? Vagy ez az, ami tetszik rendezéseidben a szerb közönségnek is? A színházaknak, akik téged megszólítanak?*

U. A.: Nem tudom, én kezdettől így szocializálódtam. Talán a rock and rollhoz vagy az alternatív zenéhez tudnám a magam nyelvét hasonlítani. Amúgy sem gondolom, hogy nagyon finomkodni kellene egy színházcsinálónak. Hiszen ez alapjában egy harsány művészet. S épp olyan szókimondó, mint a költészet: azt mondja ki, ami fáj, ami tiszta, illetve önmaga okoz fájdalmat, hogy megtisztulhassunk általa. De miért is gondolom, hogy keménynek kell lenni? Mert meggyőződésem, hogy az ember nem bújhat ki az egyéni felelősségvállalás alól, akkor sem, amikor például vezetőket választ. Hiszen a Miloševićék és a Tudmanok nem önmagukat választották meg, és nem is egy kollektív tudattal rendelkező szavazógép választotta meg őket, hanem saját felelősséggel bíró egyének, állampolgárok. Egyébként az sosem foglalkoztatott, hogy miért vagyok én éppen ilyen. De az mindig is érdekelt, hogy a közönség egy része miért utasít el. Rájöttem, hogy azt nem tudja nekem megbocsátani, amikor egy adott pillanatban elveszíti a komfortérzetét, és nem tudja, hogyan kellene reagálnia. És most nem az interaktivitásra gondolok, hanem arra, amikor a színpadon egy olyan

tartalom jelenik meg, amelyet a közönség nem tud értelmezni, amelyhez nincsen társadalmilag szentesített kódja. Nem arról van szó, hogy nem ért valamit, hanem arról, hogy nem tudja, hogyan kellene viselkednie az adott szituációban. Mert mi történt például tavaly a POSZT-on játszott *Bánk bán* esetében? Az előadás végén (de még az előadás részeként) azt a kérdést tettük fel a nézőknek, hogy a jövőbeni Magyarországon (vagy abban az országban, ahol éppen játszunk) mi volna az a történés, aminek a hatására Ön úgy döntene, hogy elhagyja az országot. A jobb oldal prominens képviselői kikérték maguknak ezt a kérdésfelvetést, és ordibálva elhagyták a termet, mondván, hogy ennek semmi köze Katona darabjához. Holott szerintem ez egy olyan intim, belül eldöntendő kérdés, amelyet mindnyájan felteszünk magunknak, s amelyre természetesen azt is lehet válaszolni, hogy semmiféle körülmények között nem menénk el a hazánkból. Miféle kasztrációs félelemből fakad hát az a vélekedés, hogy ezt egy ilyen játékos formában sem volna szabad szóba hozni, miközben az elvándorlás Magyarországról és a Vajdaságból egyre nagyobb méreteket ölt? Milyen előnyöket remélve meri felvállalni bárki is, hogy ideológiai megfontolásból korlátozza a színpadon az igazmondást? Miközben a politikai közélet olyan fokig lett szemérmetlen és brutális körülöttünk, hogy egy közszereplő ma már bátran, lazán vállal föl, mond ki olyasmit, ami korábban csak titkolt asztal alatti koncepció, stratégia volt, de jelenleg láthatóan senkinek sem kell szégyenkeznie miatta...

"The Characters in the Play Wear a Dual Cockade."

Zsolt Szász Talks to András Urbán

The Patriots directed by András Urbán (b. 1970) became the production of the season at the Serbian National Theatre, Belgrade, last year, while his provocative stage interpretation of József Katona's *Bánk bán* was a success at the latest POSZT (Pécs National Theatre Festival). The managing editor of *Szcenárium* talked to the director apropos of the presentation of the former work at this year's MITEM. Attempts by the participants at the two previous festivals to reformulate the question of the nature of national identity in a manner valid for the 21st century are brought to mind in the introduction. It is highlighted that last year also saw a forum with the participation of, beside theatre professionals from Russia, France and Hungary, representatives of the newly formed national theatres in Macedonia and Algeria, two young democracies. It transpired at the roundtable discussion that the institution of national theatre had a decisive role to play in this region of Europe even today. András Urbán and Zsolt Szász discuss the question whether what responsibility theatre and, within that, those national classics who, like the author of *The Patriots*, Jovan Sterija Popović (1806–1856), determine to this very day the self-image and national consciousness of the Serbs, have in the process of the democratisation of Serbian society in the war-stricken Balkans, where young nation states came into being after the disintegration of Yugoslavia. From several angles, András Urbán throws light on his conviction that as an ethnic Hungarian, who also takes on a Serbian identity as an artist, he must approach drama in an unconventional way, liberating it from the well-worn clichés of 19th century nationalism, and explore its intrinsic values, including also the critical attitude they had to reflect upon their own time. As one among the professional materials focussing on MITEM, the full English version of the interview will be published in the April issue of *Szcenárium*.



KIRÁLY NINA

A krakkói Ulysses

Tadeusz Kantor életmű-kiállítása elé

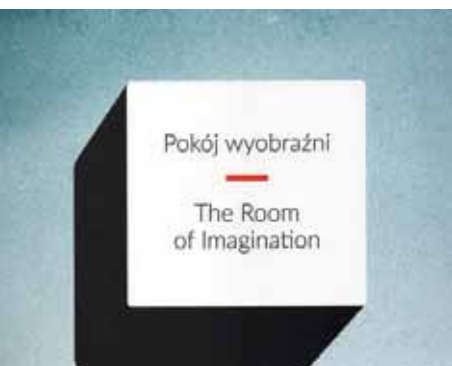
Ismeretes, hogy a színház *hic et nunc* történik, és a kortárs media fejlődése ellenére a felvételek nem pótolhatják a színészek és nézők közvetlen találkozásakor támadt izgalmakat, a szomorúságot vagy a rácsodálkozások és felfedezések örömét. Éppen ezért a színházi események résztvevőire, elsősorban a színháztörténészekre hárul fontos feladatként azok pontos leírása, és a szűkebb etnikai vagy szélesebb nemzetközi kontextusban való elhelyezése. Csak így lehet megőrizni a létrejött értékeket, biztosítani a hagyományok folytonosságát, és számba venni a korszakos felfedezések régi és új eszköztárát. Erről szólnak Kantor *Megmenteni a feledéstől* című manifestumának első sorai:

„Minden előadásom
A Halott osztály
a Wielopole, Wielopole,
a Vesszenek a művészek
és ez az utolsó
a Soha többé nem térek ide vissza
egytől egyig
személyes vallomás.

Személyes vallomás...
Szokatlan és ritka műfaj manapság.
Korunkban
amikor az élet egyre inkább eltömegesedik
és a tömeg ijesztően duzzad,
ez a műfaj
terhes és kellemetlen.”¹

Azonban ezek a sorok és előadásainak címei arra engednek következtetni, hogy Kantor művészetében elválaszthatatlan a Művész egyéni sorsa a történelmi eseményektől és az örökkévalóság, az élet és halál kérdéseitől.

¹ Vö. Tadeusz Kantor *Megmenteni a feledéstől* (ford.: Király Nina és Pálfi Ágnes). In: Tadeusz Kantor *Halálszínház*, Prospero-Könyvek, Budapest–Szeged, 1994, 225.



2015-ben Lengyelországban és világszerte megünnepelelték Kantor születésének századik és halálának huszonötödik évfordulóját. Ez egybe esett Kantor múzeumának, a Cricotekának új épületbe való költözésével; a Wisztula partján, ahova átkerült ez a gyűjtemény a korábbi helyszínről, a Wawel alatti Kanonicza utca 5-ből, immár elegendő a hely egy állandó kiállításra. A jubileum alkalmából több értékes, Kantor egyes korszakainak szentelt monográfia jelent meg, de a legizgalmasabb kiadvány Kantor művészi terminusainak a szótára (Katarzyna Tokarska-Stangret: *Pokój wyobraźni. Słownik Tadeusza Kantora*. Warszawa, 2015).

A lengyel és az európai avantgárd egyik legjelentősebb művésze 1990-ben, néhány hónappal a halála előtt ünnepelte 75. születésnapját, és az általa 1955-ben megalapított CRICOT 2 Színház 35. évfordulóját. Érdekes megfigyelés a számmisztika vonatkozásában, hogy Jerzy Grotowski életében sok fontos esemény fűződik a „6”-os, Kantor életében pedig az „5”-ös számhoz. Abban azonban egyeznek, hogy Magyarországon sem Grotowski, sem Kantor előadásait nem láthatta élőben a közönség. Ezért volt különösen fontos az a Budapest Galériában 1990 március 14-én megnyílt kiállítás, ahol rajzai és színpadi objektumai kerültek bemutatásra. Kantor 1986 novemberében, New Yorkból Thessaloniki felé tartva járt Budapesten, és a SZKÉNE Színház R Klubjában találkozott a színházi és képzőművészeti élet képviselőivel s a diákokkal (a beszélgetés szövege a Kultúra és Közösség 1987/1 számában olvasható; ugyanekkor Kantor a tévé Stúdió műsorának is rövid interjút adott). Ezt követően hosszas levelezés folyt a CRICOT 2 és a Katona József Színház között egy esetleges vendégszereplés érdekében, azonban az anyagiak miatt ezt a tervet nem sikerült realizálni. Viszont Kantor nagy örömmel ízlelte meg akkori budapes-

ti tartózkodása alatt a Budai Várban az általa kedvelt strudlit, amelyet gyerekkorából ismert. Hiszen Wielopole, ahol Tadeusz Kantor 1915. április 6-án született, akkortájt az Osztrák–Magyar Monarchiához tartozott.

A Színház folyóirat 1990. májusi számában jelent meg a már említett *Megmenteni a feledéstől* című Kantor-manifesztum Cservenits Jolán fordításában; a *Soha többé nem térek ide vissza* című előadás partitúrájához „útmutatónak” szánt 35 epizód leírása, valamint *Krakkói Ulysses* címmel egy írásom arról az április 9-e és 11-e között a Jagelló Egyetemen megtartott nemzetközi konferenciáról, amelyen Kantor az európai vendégeknek készülő utolsó előadását, a *Ma van a születésnapomat* akarta bemutatni. Ez volt az Académie Expérimentale des Théâtres első Kantornak szentelt ülészaka.

In memoriam Tadeusz Kantor 1915–1990 címmel publikált rendkívül érdekes anyagokat a Kultúra és Közösség 1990/4-es száma. Itt látott napvilágot az a Tadeusz Kantorral az 1990. január 25-ei sajtókonferencián rögzített beszélgetés, ahol elhangzott híres mondata: „Én jobban hiszek a művészetben, mint az életben...”, valamint Beke László *Kantor és az európai avantgárd* című írása is. Beke László találkozhatót Párizsban Kantor színészeivel, 1976-ban pedig Kantorral is; később előben is láthatta *A halott osztályt*. Az előadásról Eörsi István írt szép tanulmányt az ÉS-ben. Beke László szerint – aki közel állt Erdély Miklós köréhez –, ha Kantor munkásságát időben megismerhette volna a magyar közönség, máshogyan alakult volna a magyar művészet sorsa. Beke László a 60-as, 70-es éveket vizsgálva sok közös vonást tárt fel; így például azt, hogy a Kantor manifesztumaiban szereplő egyik legfontosabb kifejezés, a „lyuk a valóságon” egybecseng Erdély Miklós *Marly-i téziseinek* a művészet mint „üres hely” definíciójával.

Hasonló összehasonlításra példa Andrzej Wajdának és Jancsó Miklósnak a Dialog folyóiratban lezajlott beszélgetése (1972), amikor Wajda fölvetette a kérdést: Vajon mivel magyarázható, hogy mindkettőjük esetében az első filmek (a *Hamu és gyémánt*, a *Csatorna*, illetve a *Szegény legények* és a *Csillagosok, katonák*) aratták külföldön a legnagyobb sikert, holott ezek a művek a lengyel, illetve a magyar történelmi fejlődést modellezik. Jancsó szerint Közép-Európa szabálytalan, viharos történelme a forma hihetetlen intenzitását, az elemi egzisztenciális helyzetek végsőkéig sűrített kifejeződését hozza magával, s ezek a helyzetek arra az örök, általános emberi tragikumra világítanak rá, mely a „normális” nyugat-európai fejlődési modellek civilizációs áttételein keresztül szinte már nem is érzékelhető.

Kantor fentebb már idézett manifesztumának záró sorai is egybecsengenek ezzel, csakhogy a színpadra vonatkoztatva:



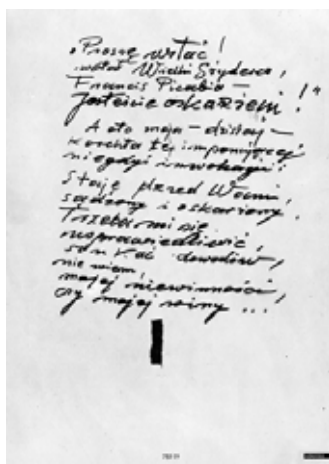
„Ime a színpadon... vagyok.
De mégsem játszom.
Személyes életem
Szegényes foszlányai
»kész tárgyakká«
válnak.

Minden este
RÍTUS
és ÁLDOZAT-
bemutatás.
S mindez –
A győzelmért.”²²

Életem különös ajándéka, hogy oktatói tevékenységem során 1984 és 1990 között öt éven keresztül vendégtanár lehettem a krakkói Jagelló Egyetem teatrológiai tanszékén. Ez volt az az időszak, amikor Tadeusz Kantor utolsó három előadása készült: *Vesszenek a művészek; Soha többé nem térek ide vissza; Ma van a születésnapom*. Végig követhettem a Cricotekában folyó próbákat, lehetőségem volt arra, hogy elutazzak az olaszországi, franciaországi konferenciákra, és hogy részt vegyek a Kantornak szentelt lengyelországi szimpoziumokon, kiállításokon. Néhányszor Kantor megmutatta nekem a krakkói múzeumban kedvenc festményeit, saját kommentárjait fűzve hozzájuk. Nagy öröm volt számomra, amikor – mivel Kantor lemondott szerzői jogairól – Beke Lászlóval együtt sikerült megszerkesztenünk és a szegedi MASZK Egyesülettel 1994-ben kiadnunk Kantor szövegeit *Halálszínház* címmel, amelynek a borítóján a kézirajz és a főcím is Kantor munkája.

Az idei MITEM-re készülő Kantor-kiállítás remélhetőleg nagy érdeklődésre számíthat, hiszen ő és Jerzy Grotowski határozták meg talán a legnagyobb mértékben a 20. századi második felének európai színházi fejlődését, poétikáját.

Ezen a nagyszabású kiállításon a Nemzeti Színház minden szintjén bemutatásra kerülnek fotók,



² Uo. 228.

képek, videó-anyagok az előadásokból, Kantor különböző alkotói korszakaiból: „informel” színház, „lehetetlen” (impossible), „zeró” és „happening” színház. Lengyel partnereinknek – a Cricoteka Múzeumnak és a budapesti Lengyel Intézetnek – köszönhetően láthatóak lesznek a Kantor-előadások valódi objektumai: *A halott osztály* manekenjei az iskolai padokban, a szekrény, a kisfiú a biciklin. A MITEM-kiállítás lengyel kurátora Justyna Michalik színháztörténész, aki már több Kantor kiállítást rendezett Lengyelországban és külföldön a Cricoteka munkatársaként; Kantor happening-korszakáról szóló monográfiája 2015-ben jelent meg. A kiállítás megnyitójára április 12-én 18 órakor kerül sor. A Tadeusz Kantor művészetének szentelt kerekasztal beszélgetés április 15-én 15-től 18 óráig kerül megrendezésre *Metamorfózis – Tadeusz Kantor színháza* címmel, amelyen Kantor életművének elismert külföldi és hazai kutatói vesznek részt.

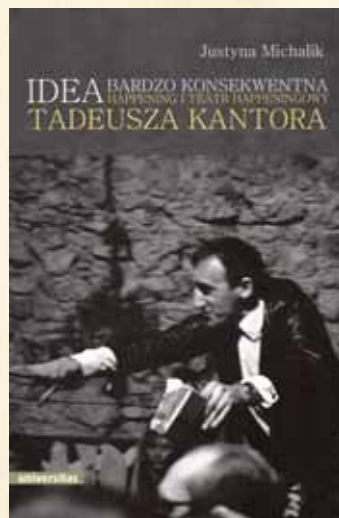


A cikk szerzője a *Halálszínház* című kötet bemutatóján az Írók Boltjában 1994-ben (fotó: Király Nina tulajdonában)

Nina Király: The Krakow Ulysses

Before Tadeusz Kantor's Retrospective Exhibition

This year's MITEM is to see Tadeusz Kantor's retrospective exhibition. The author of the essay which wishes to attune to the event, Nina Király, was a visiting professor at the department of theatre studies at the Jagiellonian University in Krakow between 1984 and 1990, and was a personal acquaintance of Tadeusz Kantor, preparing for his three last productions during those years. The essay reveals that she, in collaboration with László Beke, edited Kantor's texts and had them published in Hungarian under the title *Halálszínház* (*The Theatre of Death*) by the MASZK Egyesület (MASZK Association) in Szeged in 1994, with the cover illustration and the main title of the volume by Kantor himself. Now, as the organiser of the extensive exhibition at MITEM, the theatre historian provides important information chiefly on the reception of Tadeusz Kantor in Hungary.





KULCSÁR EDIT



Út a valóságtól a színpadi varázslat felé

Közelkép a határon túli magyar és a román színházakról

Nagyon régen éreztem magam olyan felszabadultnak és (merjünk így fogalmazni) „boldognak”, mint a tavalyi kisvárdai fesztivál ideje alatt. Élményt jelentettek a határon túli magyar színházak előadásai, örömmel konstatáltam, hogy mindegyik műhely hitelesen alakítja színházi arcélét. *Önazonosak*, ez fogalmazódott meg bennem a szakmai beszélgetések alatt, ahol a társulatokkal, alkotókkal őszintén lehetett a szakmai sikerekről és kudarckokról beszélgetni. A határon túli magyar színházak szerves részei országuk (Románia, Szlovákia, Szerbia, Ukrajna) „többségi” színházi kultúrájának, odafigyelnek rájuk, elismerik munkájukat és rendszeresen dolgoznak együtt román, szerb, ukrán, szlovák alkotókkal. Bármilyen is a politikai helyzet ezekben az országokban, a kulturális élet és a színházi szakma körében együttműködés van. És ez így természetes, hiszen egy határon túli magyar két (van, ahol három) kultúrába nő bele, nemcsak a többség nyelvét érti, de ismeri habitusát, kulturális ér-



tékeik. Jelenleg a társulatok gerincét a rendszerváltás óta felnőtt fiatal színészek alkotják, és az elmúlt húsz évben végbement egy egészséges nemzedékváltás a színházak vezetésében is. A fiatalos lendület, nyitottság, kíváncsiság, együttműködési szándék érezhető ezeknek a színházaknak a repertoárjában, kapcsolatrendszerében. Ennek a rendkívül gazdag, folyamatosan megújuló, dinamikus színházi közegnek próbál a seregszemléje, találkozási pontja lenni a kisvárdai fesztivál.

Hasonlóan jól érzem magam a román színházi fesztiválokon is. Bukarestbe rendszeresen visszajárok az országos seregszemlére, sajnos ritkábban tudok jelen lenni más fesztiválokon Szebenben, Craiován, Temesváron. Sokszor éreztem úgy romániai fesztiválokon, hogy a gyengébb előadások is szakmailag korrektek, a konkrétan politikai témájú előadások sem egyoldalúan ítélik meg. Szerintem Romániában a kulturális élet teljesen egészséges mederben folyik, a művészeti alkotások kreatívan és magas szinten, a kornak megfelelő formában jelenítik meg világunkat, a legaktuálisabb témákat. Lehetnek szélsőséges megnyilvánulások a politikában vagy a civil életben, de a színház világa egy másik szinten, a kulturális gondolkodást megillető szellemi színvonalon alkot és fogalmazza meg magát, tegyük hozzá: rendkívül eredményesen. A múlt század közepén, a második világháború után még ugyanarról a színtről indult a román színház, mint a szomszédos országokban. A kommunista ideológiára épített rendszer ugyanúgy nem kedvezett az alkotói szabadságnak, mint a keleti blokk más országaiban. Az ötvenes évek közepén elindult egy párbeszéd a színházi emberek között a színház „reteatralizálása” érdekében. Liviu Ciulei 1956-ban a Teatrul (Színház) című lapban közölte *A színpadkép teatralizálása* című írását, amiben a valóság-rabsággal szemben a poétikus-dramatikus színpadkép megalkotásának igényét fejtette ki. Ő akkor fiatal színész, építész volt, pár év múlva kezdett el színházban rendezni, és európai hírnévű filmrendező is lett. Ciulei és kortársai, színházi és filmrendezők, az imitált naturalizmus ellen lázadtak, azt követelték, hogy a rendező legyen kreatív, stílussteremtő, kísérletező. „A minden megalkotásának igyekezete a színház művészetében pontosan a néző képzeletének korlátozásához vezet. A színházi alkotó mesterségbeli tudása nagymértékben abban nyilvánul meg, ahogy egyetlen elemmel, az egész figyelembevételével, a néző kiegészítő képzeletére támaszkodva sugall.”¹ Pár év múlva a Bulandra

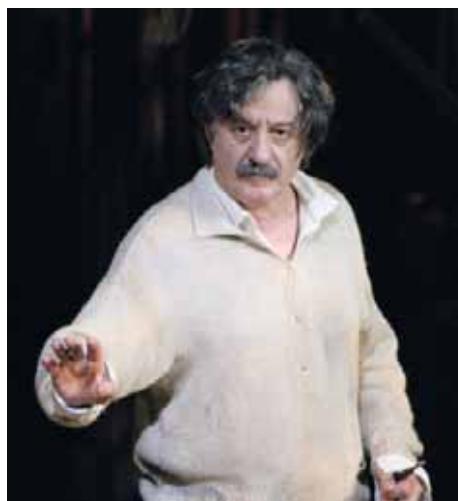


Liviu Ciulei (1925–2011) *Gondolatok és képek* című kötetének borítója, az Igloo kiadó Profil sorozatában, 2009

¹ Liviu Ciulei: *A színpadkép reteatralizálása* (Albert Mária fordítása) <http://www.jatekter.ro/?p=9558>

Színház az ő igazgatása alatt lett a legkiválóbb művész-színház Romániában, kiváló társulattal és rendezőkkel (David Esrig, Lucian Pintilie, Radu Pen-
ciulescu). Ciulei fontosnak tartotta, hogy a néző és színész közötti minél intenzívebb kapcsolat érdekében a színházi tereket, a színháztermeket is megújítsa. Az ő kezdeményezésére alakították át a Bulandra Színház egyik játszóhelyét mobil, az előadásokhoz adaptálható térré. Amíg Ciulei elsősorban a szinte festői igényességű színpadi látványt tökéletesítette, David Esrig érdeklődésének középpontjában az intenzív, plasztikus színészi játék állt, Lucian Pintilie pedig az előző két módszert ötvözte dinamikusan, a színpadi igazság követelménye szerint. Az utánuk következő rendezői generációkra is a színpadi nyelv sokrétűségének kiaknázása jellemző, akár egy rendezői életművön belül is a folyamatos kísérletezés a formákkal.

A román színházi élet gazdagságát mutatja, hogy minden színházzal rendelkező városban szerveznek fesztivált, legtöbbet külföldi résztvevőkkel. Több fesztivált már a rendszerváltás előtt is hagyományosan megrendeztek (pl. a temesvári román dráma fesztiválját, a nagyváradi stúdiószínházi fesztivált), de legtöbb a rendszerváltás után indult. A román színházi szakma számára legjelentősebb seregszemlét, a FNT-t (Festivalul National de Teatru-Nemzeti Színházi Fesztivál) 25 éve Bukarestben rendezi meg az ugyancsak a rendszerváltás első évében alapított független színházi szövetség, az UNITER. Az UNITER olyannyira független és szakmai, hogy tagjai nem intézmények, hanem maguk a színházi emberek, magánszemély-



Ion Caramitru, a bukaresti Caragiale Nemzeti Színház igazgatója Prospero szerepében a 2015-ös MITEM idején, Budapesten (fotó: Augustine Bucur)

ként. Ezt a szervezetet Ion Caramitru, Románia egyik legjelentősebb színésze, előadóművésze, rendezője tartja egyben; ő alakította ki a minden színházi területet átfogó szervezetét, működését, és nem utolsósorban ő szerzett az UNITER-nek tekintélyt, a működéshez szükséges támogatást, székhelyet. Jelenleg Ca-



ramitru a Nemzeti Színház igazgatója, az ő nevéhez fűződik a bukaresti Nemzeti épületének rekonstrukciója, aminek eredményeképpen a főváros szívében Európa talán legnagyobb színházi komplexuma jött létre. Az UNITER évente egy nagyszabású gálaest keretében (amit élőben sugároz egy országos tévécsatorna) osztja ki az év szakmai díjait, az Oscar gálára hajazó külsőségek között, és a díjak odaítélésében is széleskörű egyeztetéssel. Az is a román színházi élet sokrétűségének jele, hogy a szokásos alkotói díjak mellett (legjobb előadás, rendező, színész, tervező) díjazzák a legjobb rádiószínházi és tévészínházi produkciót, az év kritikusát, adnak életműdíjat, különdíjat, speciális díjat a cirkusz, gyermekszínház, bábszínház, koreográfia, színházi zene vagy zenés színház kiemelkedő teljesítményeiért valamint az év legjobb drámáját is elismerik. Az országos fesztivál ezért lehet seregszemle jellegű, zsűri és díjazás nélkül, színházi ünnep a fővárosban az elmúlt évad legjobb előadásából válogatva. 2015 őszén, a huszonötödik, jubileumi fesztivál igazgatója és válogatója, Marina Constantinescu a szokásosnál is többet, negyven előadást hívott meg a fővárosba, köztük két reprezentatív külföldi (egy német és egy orosz) előadást is. Így nyilatkozott válogatói munkájáról: „Utazgatva az országban a FNT válogatójaként úgy tűnt, mintha Románia fantazmagóriáját tapasztaltam volna meg. Eleven volt és mozdulatlan, európai és provinciális, modern és konzervatív. Egy olyan Romániát láttam, amilyenről lényegében senki sem beszél. És nagyon keveseket érdekel, mi van vele. Újra felfedeztem, hogy az út a valóságtól a fikcióig, amit a színház bejár, a normalitás jele. Ez az út önmagunk felé. A színház arról beszél, ami az életben intenzíven és változatosan megélünk, erről az országról és a történelem jelen pillanatáról.”

Románia legnagyobb színházi fesztiválja kétségtelenül a szebeni, amit 22 évvel ezelőtt rendeztek meg először, akkor három országból hívtak meg nyolc előadást. 2015-re már egy összművészeti megafesztivállá dúsult a program 70 ország részvételével, 426 eseménnyel a város 66 játszóhelyén. Constantin Chiriac, a színház és a fesztivál igazgatója kiváló menedzser, vakmerő terveit meg is tudja valósítani. Mára a fesztivál nemzetközi tekintélyének kö-

szönhetően költségvetésének nyolcvan százalékát nemzetközi együttműködések-ből, európai uniós forrásokból fedezik. A világszínház tekintélyes személyiségeinek (Eimuntas Nekrosius, Peter Stein, Lev Dogin, Krystian Lupa, Declan Donellan, Oskaras Korsunovaras) előadásai láthatók itt, és nem utolsó sorban a román színház világhírű személyiségei hoznak létre előadásokat a szebeni társulattal. Itt mutatták be többek között Purcarete *Faustját*, a *Metamorfózisokat*, nemrég a *Gulliver utazásait*, és ezekkel az előadásokkal már bejárták a világot Angliától Japánig.



J. W. Goethe: *Faust*, Radu Stanca Nemzeti Színház, Szeben, 2007, r: Silviu Purcărete (fotó: Paul Băilă, forrás: tnrs.ro)



Ovidius: *Átváltozások*, Radu Stanca Nemzeti Színház, Szeben, 2009, r: Silviu Purcărete (fotó: Scott Eastman, forrás: tnrs.ro)



J. Swift nyomán: *Gulliver*, Radu Stanca Nemzeti Színház, Szeben, 2012 (forrás: tnrs.ro)



W. Shakespeare: *Ahogy tetszik*, Nemzeti Színház, 2014, r: Silviu Purcărete (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

A szebeni fesztiválon szereplő számtalan esemény közül (van itt utcaszínházi előadás, egyre több táncprodukció, koncert, kiállítás, színművészeti egyetemek találkozója, előadások börzéje) kiemelném a szakmai konferenciákat, felolvasószínházakat és könyvbemutatókat. Már az első fesztiválokon szerveztek felolvasó színházi előadásokat, és az itt bemutatott kortárs drámákat két nyelvű kötetekben ki is nyomtatták. Később a komoly szakemberek részvételével megtartott konferenciák anyagát is kinyomtatták, majd 2006-tól a fesztivál jelentős külföldi színházi könyvek sorát fordította le és adta ki román kiadókkal együttműködve. A sorozat első darabja a neves orosz színikritikus, Marina Davidova a *Színházi korszak vége* (*Konyec tyeatralnoj epoхи*) című könyve volt, amely az orosz színház mai helyzetét vizsgálja. A 2015-ös évben kiadták George Banu, a Párizsban élő elismert színikritikus és író két könyvét, *Az én Párizsom* (*Parisul personal*) című önéletrajzi esszékötetének második részét, valamint egy könyvét a japán színházról; a francia drámaíró, rendező Olivier Py színházi szótárát, *A színház ezeregy meghatározása* (*Les 1001 définitions du*

Théâtre) címmel és egy kétnyelvű antológiát *A rendezés vége, a kollektív színházcsinálás kezdete az európai színházban* (*Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european-The End of Directing. The Beginning of Theater-Making and Devising in European Theater*) címűt, amelyben tanulmányok és interjúk találhatók romániai és európai alternatív színházi törekvésekről. A fesztivál mindig egy fontos és aktuális téma köré szerveződik, mint például: tolerancia, agresszió, kulturális identitás,

kreativitás, energiák, közösségek, krízis, párbeszéd, egyediség a sokféleségben. A 2016-as fesztivált a *Building Trust – Bizalmat építünk* jelszóval hirdették meg.

Román színházi kapcsolatainkat rendkívül fontosnak tartjuk. Ünnepe volt a Nemzeti Színház társulata számára, amikor Silviu Purcărete-vel és kiváló alkotótársaival dolgozhatott², és a MITEM programjában minden évben szerepelnek romániai előadások. Két alkalommal láttuk vendégül a bukaresti Nemzeti Színházat: az első fesztiválon a legendás román drámaíró, Caragiale művét játszották nálunk, második alkalommal Ion Caramitru-t ünnepelte a budapesti közönség Prospero szerepében. Idén egy olyan különleges előadást hívtunk meg, mely a szebeni színházi fesztivál és a tekintélyes edinburgh-i fesztivál koprodukciójaként jött létre 2012-ben, és már a világ több pontján sikert aratott, a *Gulliver utazásait*. Silviu Purcărete színpadi víziója „a groteszk grandiózus változata”, „a képek sokszor sokkolóak és mindig emlékeztetnek” – írták az angol kritikusok az előadás angliai turnéja kapcsán. A másik romániai előadás a 2016-os MITEM-en a román színházi szakmában is a legjobbak között számon tartott magyar rendező, Bocsárdi László előadása. Bocsárdi sepsiszentgyörgyi csapata zajos közönségsikert aratott tavaly is Budapesten Molière *A fősvényével*, idén egy shakespeare-i remekművet, a *Vízkeresztet* hozzák el, Hamlet után szabadon... Bocsárdi két évvel ezelőtt a *Hamlet* rendezéséért kapta meg a legjobb rendező díját az UNITER-től, ugyanakkor Silviu Purcărete kolozsvári rendezése volt a legjobb előadás. Végére is a romániai színházi életben a művészi kreativitás szabadsága a felhajtó erő.



W. Shakespeare: *Vízkereszt, vagy amire vágytok*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2015, r: Bocsárdi László (fotó: Barabás Zsolt, forrás: mitem.hu)

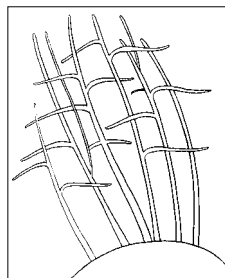
² Silviu Purcărete 2014-ben rendezte a Nemzeti Színházban Shakespeare *Ahogy tetszik* című vígjátékát; az előadás díszlettervezője Helmut Stürmer, zenészerzője Vasile Șirli, jelmeztervezője Dragoș Buhagiar volt.

Edit Kulcsár: The Road from Reality to Stage Magic

In the present paper Edit Kulcsár, dramaturge at the Nemzeti Színház (National Theatre), expert on Romanian theatre as well as Hungarian-language theatres across the border, gives an overview of the most important theatre festivals in Romania. She highlights the significance of the intellectual fermentation which began at the end of the fifties, due to which theatre (in the Romanian and Hungarian languages) in Romania reached international standards after the end of the communist regime. Finally she sums up which productions and professional programmes indicated the presence of this theatre culture at the earlier two MITEMs and, also, who the invited guests are going to be at this year's festival: Silviu Purcărete and *Gulliver's Travels* as well as László Bocsárdi and his staging of *Vízkereszt* (*Twelfth Night*).



BALOGH GÉZA



Avantgárd színház Kelet-Európában, VI. rész

Lengyelország (2)

Leon Schiller és a „hatalmas színház”

Amiről Mickiewicz és Wyspiański csak álmodhatott, azt a következő nemzedék kiemelkedő alkotója, Leon Schiller valóra váltja. Az ő programjának középpontjában is a nagy tömegeket mozgató, monumentális, látványos költői népszínház megteremtése áll. A két nagy hazai példakép mellett ehhez Gordon Craig esztétizmusát és a múlt század húszas éveiben kibontakozó expresszionista törekvéseket is segítségül hívja. Gyakorlati rendezői munkásságával párhuzamosan szerencsére számos elméleti okfejtésben is megfogalmazta hitvallását a 20. század korszerű színházáról, így írásai segítségével pontosabban nyomon követhetjük gazdag pályafutását és nézeteinek alakulását.

1937. november 28-án, Wyspiański halálának harmincadik évfordulóján *A hatalmas színház* címmel szenvedélyes hangú előadást tart a varsói Állami Színházművészeti Intézetben¹ Wyspiański örökségéről és a lengyel színház helyzetéről. „Wyspiański a »harcos« színház, a politikai színház előfutára volt – mondja. – Megelőzte Piscator színházát és mindazokat a törekvéseket, amelyek Európában

¹ PIST (Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej) 1932. augusztus 25-én alakult hároméves, középfokú színészképző iskola. Két évvel később már rendező szakot is indítottak. A háború alatt illegálisan működött. 1945-ben reaktiválták és Łódźba helyezték. 1946-tól főiskolai rangra emelték.

a közösségi színház megteremtésére irányultak. Az Ősöknek is volt politikai mondanivalója, meg a *Kordiannak* és az *Istentelen színjátéknak* is, de a mondanivaló még soha nem jelentkezett ilyen formátumban, nem szólt soha ilyen erővel a nemzethez, mint a *Menyegzőben* vagy a *Felszabadulásban*. Wyspiański azért jött, hogy lecsapjon a pöröllyel, hogy megteremtse az új színházat. Ez a színház, amelyet ő mint művész annyira szeretett, csupán annyiban érdekelte, amennyiben a meggyőzés és a tiltakozás eszköze vagy a lelkiismeret ítélőszéke tudott lenni. Ezt a programot kellett a színészeknek végrehajtaniuk. Boldogok lehetnénk, ha a harcos színház eszméjének ilyen bajnoka akadna manapság.”²

Ez önvallomás és programbeszéd is, hiszen Leon Schiller rendezői életművének jelentős részét Mickiewicz, Słowacki, Krasiński és Wyspiański művei alkotják. És amikor nem az ő műveiket rendezi, akkor is az ő „hatalmas” színházuk víziója lebeg a szeme előtt.

1887. március 14-én született Krakkóban. Apja Leon Schiller de Schildenfeld, egy kereskedelmi ügynökség osztrák származású tulajdonosa, anyja Izydora Pfau. A katolikus család ősei 1772-ben Karintiából települtek Galíciába, nemességüket Mária Teréziától kapták. Egy nővére van, aki Anna Belina³ néven színésznő lett. Kezdetben magánúton végzi iskolai tanulmányait, majd 1897 és 1905 között a Nowodworski Gimnázium tanulója. Az érettségit egy évvel később, magántanulóként teszi le. Az 1906/07-es tanévben a Jagelló Egyetem hallgatója, filozófiát és polonisztikát tanul. Énekszámokkal már középiszokolásként fellép a Zöld Léggömb kabaréban, majd Arnold Szyfman Figlikijében.



Leon Schiller (1887–1954)

1907-ben Párizsba megy, és beiratkozik a Sorbonne-ra. 1908-tól intenzív levelezésbe kezd Gordon Craiggel, aki vel 1909 februárjában személyesen is megismerkedik. Első írásai megjelennek Craig folyóiratában, a *The Maskban*. 1909 őszén visszatér Varsóba, és saját szerzeményeit meg Yvette Guilbert⁴ dalait énekli Szyfman újabb kabaréjában, a *Momusban*. Életének ez a szakasza egy szerelmi bánatában elkövetett öngyilkossági kísérlettel zárul, amely után fél évig a németországi Sankt Blasienben ápolják.

1910 őszétől 1911 tavaszáig ismét Párizsban él. Hazatérése után apja kívánságára elvégzi a krakkói Kereskedelmi Főiskola pénzügyi tanfolyamát, és tisztviselőnek áll be a család ügynökségéhez. Azonban továbbra is a színház érdekli, amit apja nem néz jó szemmel. Rendszeresen színikritikákat ír a *Hétfői Futár*⁵

² Leon Schiller: *Teatr ogromny*. Megjelent a *Scena Polska* 1937. 1–4. számában.

³ Izydora Schiller (1884–1974)

⁴ Yvette Guilbert (1861–1944) dalénekesnő, a francia szonok és népdalok előadásának új irányt teremtő művésze. Budapesten is több ízben vendég szerepelt, először 1893-ban, utoljára 1923-ban.

⁵ Goniec Poniedziałkowy. 1881 és 1964 között megjelenő krakkói hetilap.

című népszerű újságba, és tanulmányai jelennek meg különféle irodalmi-művészeti folyóiratokban. 1913-ban Varsóban kiállítást szervez barátaival *A korszerű színpadi tervezőművészet* címmel, melyen saját díszletterveit és makettjeit is bemutatja. 1914-ben Krakóban is részt vesz egy színházművészeti seregszemlén. 1915-ben katonadalokból rendez hangversenyt, melyen saját feldolgozásait énekli. 1916-ban első feleségével, Zofia Modrzewskával⁶ tart közös dalesteket. Egy ideig Bécsben zeneszerzést tanul Foersternél⁷. 1917 februárjában hazatér, ősszel részt vesz a lengyel expresszionisták⁸ Krakóban megrendezett első országos kiállításán, ahol szoros barátságot köt a Pronaszko fivérekkel.⁹



Leon Schiller a zongoránál (forrás: e-teatr.pl)

Hamarosan Varsóba költözik, és a Teatr Polskiban vállal titkári állást. Itt kerül sor rendezői bemutatkozására: 1917. december 22-én – Konstanty Tatarkiewicz¹⁰ társaságában – színpadra állítja Tadeusz Konczyński¹¹ *Liliomka királykisasszony*¹² című darabját. 1921-ben diákkori barátja, Osterwa hívására a Redutához szerződik, ahol régi lengyel dramatikus emlékeket állít színpadra saját feldolgozásában (*Pásztorjáték*¹³, 1922, *Húsvét*¹⁴, 1923, *A vígasság dicsérete*¹⁵, *Régi idők*¹⁶, 1924), amelyek

⁶ Zofia Modrzewska (1888–1980) színésznő, rendező. Poznańban kezdte pályáját 1913-ban, majd Bécsben zenei tanulmányokat folytatott. Számos színházban játszott és rendezett. Egy ideig tanított a lódzi Színművészeti Főiskolán.

⁷ Josef Bohuslav Foerster (Förster, 1859–1951) cseh zeneszerző, a századforduló modernista zenei törekvéseinek egyik jelentős alakja. 1904 és 1918 között a bécsi Zeneakadémia zeneszerzés tanára.

⁸ Az elnevezés téves, valójában a lengyel formisták kiállításáról van szó.

⁹ Andrzej (1888–1961) és Zbigniew (1885–1958) Pronaszko, díszlettervezők, a lengyel színpadi képzőművészet kiemelkedő alakjai, Leon Schiller gyakori munkatársai.

¹⁰ Konstanty Tatarkiewicz (1884–1944) színész, rendező. Ebben az időszakban a Teatr Polski tagja, többek között Wyspiański több darabját állította színpadra. Később számos lengyel színházban működött.

¹¹ Tadeusz Konczyński (1875–1944) rendező, kritikus, 1915-től a krakkói Népszínház (Teatr Ludowy) művészeti vezetője. A századfordulón sikeres szerzőnek számított, több darabját játszották.

¹² Królewna Lilijka

¹³ Pastorałka

¹⁴ Wielkanoc. Historia o Chwalebnyim Zmartwychstaniu Pańskim, Wilkowiecki Mikołaj lengyel szerzetes (16. sz. első fele-1601) műve nyomán. Magyarországon Kazimierz Dejmek átdolgozásában *Legenda a dicsőséges feltámadásról* címen került bemutatásra 1964-ben.

¹⁵ Pochwała weselości

¹⁶ Dawne czasy

máig a lengyel színházak visszatérő darabjai. 1924-ben innen is távozik, és magával viszi a társulat egy részét az általa alapított Bogusławski Színházhoz. Az első szezonban egyedül, a másodikban Wilam Horzycával¹⁷ és Aleksander Zelwerowiczsal¹⁸ igazgatja az intézményt. Bár a Bogusławski Színház mindössze két évadon keresztül működik, nagy feltűnést kelt merész műsorpolitikájával. A városvezetés drasztikus módon úgy vet véget a további sikereknek, hogy elveszi a helyiséget, és mozivá alakítja.

Schiller 1928-ban Zelwerowiczsal együtt részt vesz a moszkvai Művész Színház fennállásának harmincéves jubileumi ünnepségén. 1929-ben távoznia kell a Teatr Polski kötelékéből, mert *Koldusopera*-rendezésének premierje botrányba fullad. „Schiller merészen harsány rendezése sok gondot okozott Szyfmannak, gazdasági, morális és politikai veszteségekkel járt – írja a kiváló színháztörténész, Edward Krasíński. – A közönség egy része otthagya az előadást, feldühítette a cenzúrát, a kritikusokat. [...] Tiltakoztak a durvaságok, a szadista jelek, a naturalista megoldások és a tolvajnyelv közönségessége ellen.”¹⁹ Poznańban saját adaptációjában megrendezi a *Farsang*²⁰ című „régienyelvi látványosságot”. Lvov értelmisége felkéri, hogy vállalja el a Városi Színház igazgatását. Két évre elfogadja a felkérést, de összetűzésbe kerül a várost irányító hivatalnokokkal, és egy év után távozik. Az utódja Horzyca lesz, aki 1932-től újabb együttműködésre invitálja. Az *Ősök*, majd a



Zygmunt Krasíński: *Istentelen komédia*, W. Bogusławski Színház, 1926, r: Leon Schiller (forrás: e-teatr.pl)



Juliusz Słowacki: *Samuel Zborowski*, Teatr Polski, Varsó, 1927, r: Leon Schiller (forrás: biesiada.polon.uw.edu.pl)

¹⁷ Wilam Horzyca (1889–1959) rendező, dramaturg. Eleinte kísérleti színpadoknál tevékenykedett. Ő rendezte először Witkiewicz *Pragmatisták* (Pragmatyści, 1920) című darabját. Később több jelentős színház (többek között a Nemzeti Színház) igazgatója volt.

¹⁸ Aleksander Zelwerowicz (1877–1955) színész, rendező, színikazgató. Legnagyobb sikereit a Teatr Polskiban és Krakkóban aratta. Egy ideig a Nemzeti Színház társigazgatója volt.

¹⁹ Edward Krasíński: *Leon Schiller a Teatr Polskiban, 1917–1952*. (L.S. w Teatrze Polskim, 1917–1952). Varsó, 1987. 37.

²⁰ Kulig



Adam Mickiewicz: *Ősök*, Teatr Polski, Varsó, 1934,
r: Leon Schiller (forrás: encyklopediateatru.pl)



Szergej Tretyakov: *Kiáltás, Kína!*, Teatr Polski, Varsó, 1934,
r: Leon Schiller (forrás: encyklopediateatru.pl)

*Kiáltás, Kína*²¹ és főleg a *Salomea ezüst álma*²² előadását ismét hatalmas botrány kíséri, letartóztatják, majd kiutasítják a városból. Viszszatér Varsóba. Stefan Jaracz²³ hívására az Ateneum társigazgatója lesz, ahová Lvovi színészei közül többen követik. Közben több alkalommal vendégrendez a Teatr Polskiban, valamint Vilnában (1933) és Lvovban (1934). 1933 tavaszán összekülönböznek Jaraczcsal, aki nyáron távozik a színház éléről. Az 1933/34-es szezont Karol Adwentowiczsal²⁴ irányítja, de súlyos anyagi nehézségeiknek köszönhetően még a nyári szünet előtt bezárják a színházat. 1945-ig nincs többé saját színháza. 1933-ban átveszi a PIST rendező szakának vezetését. Operettet rendez a Teatr Wielkiben, dolgozik a Nemzeti Színházban, a Nowyban, a Nyári Színkörben, Párizsban Szymanowski²⁵ balett-pantomimjét, a *Harnasiét* állítja színpadra 1936-ban, Szófiában

pedig az *Ősöket* 1937-ben. Szívesen és gyakran dolgozik a Lengyel Rádió drámai osztályán (három részben megrendezi az *Ősöket* 1939-ben). 1930-ban kísérőze-

²¹ Szergej Tretyakov: *Kricsi, Kitaj!* (1926)

²² Słowacki: *Sen srebrny Salomei* (1843). A dráma az 1768-as ukrán mészárlásról szól.

²³ Stefan Jaracz (1883–1945) kiváló színész, rendező, színigazgató, Osterwa barátja, 1930-tól a varsói Ateneum Színház igazgatója. Színházában főleg groteszk komédiákat mutatott be.

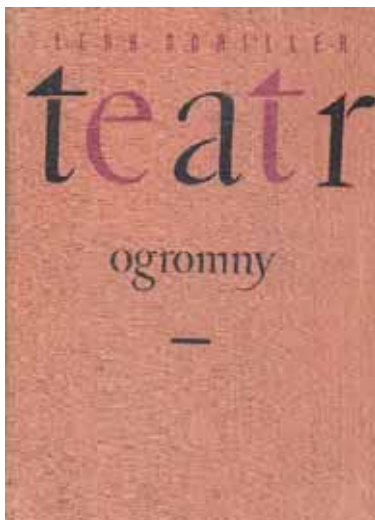
²⁴ Karol Adwentowicz (1871–1958) színész, rendező, színházigazgató. Számos városban játszott és rendezett, 1915 és 1929 között nem volt állandó szerződésben, csak vendégszerepléseket vállalt. 1934-ben a Nemzeti Színház színpadán ünnepelte harmincéves színészi jubileumát. Korának egyik legmodernebb színészeként tartották számon. Legjelentősebb szerepei: Oswald (Ibsen: *Kísértetek*), Kapitány (Strindberg: *Ápa*), Hamlet és Słowacki, Tojstoj alakjai.

²⁵ Karol Szymanowski (1882–1937) lengyel zeneszerző, Berlinben, majd Olaszországban, Bécsben, 1919-től Varsóban élt, ahol 1927–29 között a konzervatórium igazgatója, majd rektora. Kezdetben romantikus alkotó, utolsó műveiben az atonalitás felé közelített.

nét szerez a *Muzsikus Jankó*²⁶ című filmhez. 1936-ban társszerzőként filmre írja a *Halkát*²⁷.

Legnagyobb szenvedélye mégis a „hatalmas színház” eszméjének a megvalósítása. Ebben Mickiewicz, Słowacki és Krasiński művei a vezérsillagai. Az *Ősöket* 1932 és 1937 között négyszer, a *Kordiant* háromszor, az *Istentelen színjátékot* kétszer vitte színre. Hasonlóan központi szerepet játszott életművében Wyspiański. A *Merész Boleszlávot* 1929-ben a Teatr

Polskiban az eredeti ősbemutató tervei alapján rekonstruálta, Adwentowiczczal a címszerepben; ugyancsak a Teatr Polskiban került sor a *Felszabadulás* felújítására. De ezeknél is fontosabb, hogy Gordon Craig figyelmét felhívta a szerzőre. Még megismerkedésük kezdetén cikket írt a The Maskba Wyspiańskiról. Craiget magával ragadja a váratlanul felfedezett rokon szellem totális színháza és szimbolizmusa. A *Hamlet*-tanulmányban kifejtett nézetei és a Szellem megjelenítésével kapcsolatos elképzelései Craig Művész színházbeli *Hamlet*-rendezésére is hatással voltak.²⁸



Leon Schiller: *A hatalmas színház*, Schiller 1961-ben kiadott tanulmánykötetének borítója (forrás: encyklopediateatru.pl)



A Teatr Atheneum 1930-ban (forrás: warszawa.fotopolska.eu)

A német megszállás első hónapjaiban Adwentowiczczal és Jaraczcsal együtt illegális színházi tevékenységet folytat. Koncesszió elnyerésére adnak be kérvényt, de a megszálló hatóság válasza sem méltatja. Közben a megélhetését kávéházi fellépésekkel (a Momusban, a Sztukában, a Mon Caféban, a Żakban) és zongorakísérői tevékenységgel próbálja biztosítani. 1941. március 15-én egy razzia alkalmával a Gestapo letartóztatja, mivel nem rendelkezik Erlaubniskartéval. Hamarosan Auschwitzba hurcolják, ahol a 13 581-es számmal látják el. Barátai és családja közbenjárására, továbbá némi kenőpénz segítségével június 2-án kiszabadul és visszatér Varsóba. Részt vesz az 1941 nyarán megalakult Titkos Színházi Ta-

²⁶ *Janko muzykant*. Henryk Sienkiewicz (1846–1916) novellája nyomán. Rendező: Ryszard Ordyński (1878–1953)

²⁷ Rendező: Juliusz Garden (1901–1944)

²⁸ Vö. Michael Holroyd: *A Strange Eventful History*. London, 2009, 443.

nács munkájában, de illegális előadásokat is rendez: 1942 decemberében a Benedek-rendi nővérek növendékeivel a *Pastoralkát*, 1943 nyarán ugyanitt egy másik népi játékát, a *Lakodalmi ünnepeket*²⁹, karácsonykor újra a *Pastoralkát*, 1944 húsvétján pedig egyik passiójátékát állítja színpadra. Valamennyi előadást több alkalommal játsszák. A varsói felkelés idején *Kantáták a Nemzeti Színház megnyitására* címmel koncertet szervez. A felkelés leverésekor ismét fogságba esik; a bajorországi Murnau melletti tiszti hadifogolytáborba szállítják, ahonnan 1945 áprilisában szabadul. A Dortmund melletti Lingenben megszervezi a Bogusławski Népszínházat³⁰, amelynek harmincegy tagú együttese júniustól decemberig észak-német és holland városokban lép fel. 1945. december 29-én térnek vissza a romokban heverő Varsóba.

1946 első napjaiban az ország új kulturális életének központjába, Łódźba költözik, ahol újjászervezi az egykori Állami Színiiskolát, a PIST-et. Az intézmény fő-



Az Állami Színiiskola, a PIST épülete Łódźban 1948-ban (forrás: filmschool.lodz.pl)

iskolai rangban, PWST (Państwo Wyższa Szkoła Teatralna, Állami Színművészeti Főiskola) néven folytatja működését. A rektor Schiller lesz, akit 1946. szeptember 30-i hatállyal egyben a Lengyel Hadserg Színháza igazgatójává is kineveznek. Kamaraszínháza, a Teatr Powszechny³¹ mellé hamarosan egy varsói játszóhelyet is kap, a Teatr Placówką³². 1948-ban a Powszechny önállósul, ekkor Schiller újabb kamaraszínház után néz, és megkapja a Melodráma Színházat.

Úgy látszik, minden a legnagyobb rendben van. Schiller az egyre erősödő kommunista hatalom kedvence. Amikor 1948. december 15. és 21. között lezajlik a kelet-európai országokban mindenütt jól ismert komédia, a Lengyel Munkáspárt és a Lengyel Szocialista Párt egyesülése, lelkesen belép az immár Lengyel Egyesült Munkáspárt névre átkeresztelt kommunista pártba. Országgyűlési képviselő és a pártkongresszus küldöttje lesz. 1947 októberében színházával propagandakörúton vesz részt Csehszlovákiában, 1948-ban megkapja az Állami Díj első fokozatát. Aztán Lengyelország egén is egyre sötétebb felhők tornyosulnak. Amikor 1949-ben sor kerül a színházak államosítására, a művelődési tárca létrehoz egy Központi Színházi Igazgatóságot, amelynek az a feladata, hogy megszabja a színhá-

²⁹ Gody weselne

³⁰ Teatr Ludowy im. Bogusławskiego

³¹ Általános Színház

³² Előrs Színház

zak arculatát, műsorpolitikáját és éberén őrködjön az eszmei mondanivaló érvényesülésén.

A „polgári” Arnold Szyfman mentesíti a Teatr Polski éléről, és Schillert nevezik ki a helyére. A társulat nem fogadja jó szívvel, hiszen ő a szocialista realizmus eszméinek rendíthetetlen hirdetője, a Sztanyiszlavszkij-rendszer csálhatatlan letéteményese. Ugyanakkor már lódzi működéséből is hiányzott a korábbi imponáló erő, a megszállottság, a monumentális színház iránti konok elkötelezettség. Rendezései halvány utánzatai voltak egykori nagyszerű munkáinak. A Teatr Polski színészei úgy tekintettek rá, mint aki a köztisztelőben álló Szyfman helyére tolakodott. Ugyanakkor a politikusok is mintha átláttak volna a szándékain. Egyre kevésbé bíztak benne. „Kiöregedett” és feleslegessé vált a szemükben. Egyszer csak kegyvesztett lett.

1950-ben előbb a főiskola rektori tiszteréről kell lemondania, majd hamarosan a Polski igazgatói székéből is távozni kénytelen. Ettől kezdve már csak vendégrendezőként dolgozik a Nagy Színházban, a Nemzetiben és a Polskiban. A „hatalmas” színházról vallott eszményét nem lehet összeegyeztetni a szocialista realizmus követelményeivel. Mickiewiczet éppúgy száműzi a hatalom a színpadról, mint Witkiewiczet.

Talán akkor követte el az első taktikai hibát, mikor 1948-ban, Mickiewicz születésének százötvenedik évfordulóján be akarta mutatni az *Ősöket*. A hír hallatára maga a köztársasági elnök, Bolesław Bierut³³ hív össze egy bizottságot, amelyen Schiller részletesen ismerteti elképzelését. Az egybegyűlt magas rangú ideológusok és pártfunkcionáriusok úgy ítélik meg, hogy Mickiewicz drámájának nincs helye a szocializmust építő Lengyelország színházában.

Nem ez az utolsó eset, hogy a pártállam megretten a drámai költemény veszedelmes gondolataitól, a népe szabadságáért még az Istennel is szembeszegülő, forradalmárrá lett Gustaw/Konrad szándékaitól. Húsz évvel később, 1968 tavaszán a Nemzeti Színházban éppen az *Ősök* betiltása nyomán kezdődnek el országszerte a diák- és munkástüntetések. 1967. november 25-én, az októberi szocialista forradalom évfordulója tiszteletére(!) mutatják be 1945 óta először a fővárosban a darabot, amelynek tomboló sikere túlmutat egy nem mindennapi színházi eseményen. Két hónappal a bemutató után betiltják az előadást, rendezőjét, Kazimierz Dejmecket³⁴, aki egyben a színház igazgatója, felmentik állásából. Az indok: a pro-

³³ Bolesław Bierut (1892–1956) a Lengyel Munkáspárt egyik szervezője és vezetője, NKVD ügynök, 1947-től 1952-ig köztársasági elnök, 1952–1953-ban a minisztertanács elnöke. A Lengyel Egyesült Munkáspárt KB főtitkára, majd elnöke, 1954-től első titkára. Moszkvában érte a halál, ahol a XX. kongresszus vendégeként tartózkodott. Halála körülményei máig tisztázatlanok.

³⁴ Kazimierz Dejmek (1924–2002) színész, rendező, színikazdagatő. Érettségi után színészi vizsgát tesz, és Schiller szerződötteti a lődzi Lengyel Hadsereg Színházához. Közben külső hallgatőként látogatja a főiskola rendező szakát. 1950-ben a lődzi Teatr Nowy igazgatója, amely jelenleg az ő nevét viseli. Első rendezései Makarenko: *Az új ember kovácsa* című művének színpadi változata és Vašek Káňa (1905–1985) cseh író *Karhan* kö-

dukció szovjetellenes. Az utolsó előadás után a diákság a Mickiewicz-emlékműnél tüntetést szervez. A tömeget a rendőrség brutálisan szétveri, 35 személyt őrizetbe vesznek. A botrány nemzetközi méreteket ölt, minden nyugati rádió, a Szabad Európa és az Amerika Hangja hetekig csak Mickiewicz nevétől hangos.

Ezt Leon Schiller már nem érte meg. 1950-ben a Színházművészeti Szövetség elnökévé választották, ugyanebben az évben átvette az Állami Művészeti Inté-



zet színházi szekciójának vezetését. Ennek keretei között 1952-ben megalapította a Pamiętnik Teatralny című folyóiratot, amelynek főszerkesztője lett. A Lengyel Tudományos Akadémia égisze alatt évente négyszer megjelenő tudományos kiadvány máig nagyszerű példája egy fiatal tudomány, a színháztörténet megbecsülésének. Ugyanebben az évben Varsóba látogat Bertolt Brecht, akivel Schiller szoros barátságba kerül. Hamarosan ő is Berlinbe látogat, ahová vendégrendezésre invitálják: Moniuszko *Halka* című operáját rendezi a Staatsoperben.

Nagy árat kell fizetnie azért, hogy néha színpadon is szóhoz juthasson. Ennek egyik elszomorító példája éppen a *Halkával* van kapcsolatban. 1950-ben már rendezte Moniuszko zenedrámáját Poznańban. A berlini bemutatót követően a varsói Állami Operában is megrendezi.

A varsói premier előtt hosszabb cikket jelentet meg, amelyben hitet tesz a szocialista realista operajátszás mellett.

„A *Halka* társadalmi mondanivalójának megértéséhez a kulcs kétségtelenül a harmadik felvonás – írja –, minden ki nem mondott részletével, utalásával, jelképével és vádjával. Persze csak abban az esetben, ha a szocialista realizmus szellemében fogjuk fel, nem pedig a gorál folklór elemeiből szőtt hatásos fantáziaként; ha lehetőleg megpróbáljuk híven felidézni a jobbágyság sérelmeit, és nem Stryjeńska³⁵ édeskés képeit vagy Skoczylas³⁶ stilizációit állítjuk színpadra.”³⁷

szörnűs brigádja (Parta brusiče Karhana, 1950) című szocreál „termelési” drámája. Négy éven át a szocialista realizmus példamutató támogatója, majd egy Majakovszkij-rendezésével az avantgárd hívéül szegődik. 1962-ben a Nemzeti Színház igazgatója, ahol főleg klasszikus művek korszerű előadásaival hívja fel magára a figyelmet. 1965-ben bemutatja a *Kordiant*. Nagy nemzetközi sikereit a *Legenda a dicsőséges feltámadásról* című darabbal és Mikolaj Rej *József élete* (Żiwot Józefa, 1545) című moralitásának előadásával aratta. Miután meneszti a Nemzeti Színház éléről, kilép a pártból. 1969 és 1973 között csak külföldön rendez. 1986-ban kinevezik az Ateneum Színház igazgatójává. 1993 és 1996 között kulturális miniszter.

³⁵ Zofia Stryjeńska (1894–1976) festőművész, grafikus, az art deco kiemelkedő képviselője. 1945-ben, amikor az oroszok bevonultak Krakókba, elhagyta Lengyelországot és Svájcban telepedett le.

³⁶ Władysław Skoczylas (1883–1934) grafikus, fametsző, a lengyel népművészet modernista újrafogalmazója.

³⁷ Leon Schiller: *A Halka*. Przegląd Kulturalny, 1953. 23. sz.

Torokszorító Schiller igyekezete, hogy a modernizmus vádját elkerülje. A két kiváló képzőművészt és másokat egy korábbi írásában is elrettentő példaként említi³⁸ mint „reakciósokat”. Stryjeńska, a „disszidens” különösen alkalmas arra, hogy a szocialista realizmus ellenségeként hivatkozzon rá az, aki önmaga feltétlen hűségéről igyekszik biztosítani a hatalom képviselőit. Ennek érdekében azonban Wyspiańskihoz kötődő elveit is végleg fel kell adnia, mint teszi tanulmánya egy másik passzusában:

„A két világháború között létrejött színházi előadások szegényes és eszmeietlen jellegét különféle formalista ötletekkel próbálták álcázni, és akadtak olyan díszlettervezők, akik a *Halka* tájait a tátraaljai üvegfestmények és népi faragások mintájára igyekeztek stilizálni. Felmerült azonban a kérdés, hogy mit kezdjenek az első felvonás helyszínével³⁹ és a jelmezekkel, amelyek mindenképpen történelmi vagy néprajzi hitelességet kívánnak.”⁴⁰

A kiváló rendező, akinek egész pályafutása során a monumentális látvány, a tömegmozgatás, a meseteri világítás volt a legfőbb erénye, most attól retteg, hogy operarendezésére ráütik a formalizmus bélyegét. Ezért úgy érzi, még a műfaj alapvető „antirealizmusa” is (hogy



Stanisław Moniuszko: *Halka*, Leon Schiller 1953-as rendezésében (forrás: e-teatr.pl)

ti. a szereplők nem beszélnek, hanem *énekelnek*) magyarázatra szorul. Tetszetős érvekkel ködösít, hiszen nyilvánvaló, hogy a tanulmány az ideológusoknak szól, nem a zenerajongóknak, akik tényként fogadják el az opera műfaji törvényszerűségeit.

Szomorú és hátborzongató tanulmány. Egy kivételes színházi géniusz vergődése és drámai küzdelme a fennmaradásért.

Nem sokra megy vele. Ez az utolsó rendezése. 1953 decemberében már a krakkói Narutowicz klinikán ápolják. 1954 elején Varsóba szállítják, az Egészségügyi Minisztérium szanatóriumába, ahol március 25-én, hatvanhat éves korában meghal.

Diákszínpadok és más alternatívák

A hivatalos kőszínházak mellett mindig fontos szerepet játszottak a lengyel színházi élet alakulásában a különféle félhivatalos, öntevékeny formációk, amatőr együttesek, lakásszínházak, félig legális vagy illegális társulások. A 18. század végétől, az or-

³⁸ Leon Schiller: *A Halka változatlan értéke*. Muzyka, 1951. 12. sz.

³⁹ Az opera első felvonása a királyi főasztalnokmester kastélya előtti parkban játszódik.

⁴⁰ I. m. Przegląd Kulturalny

szág három részre szakítása idején éppúgy az életben maradás és a kultúra életben tartása volt a cél, mint a német megszállás éveiben. A „hatalmas színház” eszméi mellett kialakultak a zsebszínházak, vándorszínházak, fogolytáborszínházak. Ezek hagyományai tovább éltek 1945 után is, amikor a fasiszta terror bukását követő rövid eufória után világossá vált, hogy újabb diktatúra következik, méghozzá egy másik korábbi megszálló új egyenruhába öltöztetett örököseinek köszönhetően.

Az egyetemi színpadok már a két háború között is fontos szerepet játszottak az avantgárd irodalom terjesztésében. Előszeretettel játszották Witkiewicz „démonikus modernista szürkabaréit”. Az Awanscena elnevezésű diákszínház már egy évvel a nagy feltűnést keltett *Suszterek* után írt *A rémséges nevelő*⁴¹ című darabját tűzte műsorra.

A lakásszínház egyik megteremtője Mieczysław Kotłarczyk⁴², aki már 1933-ban amatőr színházat alapított. Első diáktársulatával többek között Słowacki *Mazeppá*-



Karol Wojtyła, a Teatr Rapsodyczny-ben játszó amatőr színész 1941-ben (forrás: mateusz.pl)

ját és Wyspiański *Achilleiszét* játszotta. A háború kitörésekor Krakkóban létrehozta a Teatr Rapsodyczny nevű konspirációs színházat, amely nevével a Homérosz dalait terjesztő görög vándor-énekesekre utalt. Az új intézmény tagjai között volt egy évadon át, 1941/42-ben a Jagelló Egyetem lengyel szakos hallgatója, Karol Wojtyła⁴³, a későbbi II. János Pál pápa. Kotłarczyk előbb klasszikus és kortárs költők verseiből készített összeállításokat mutatott be magánlakásokban, majd a háború után egy moziból átalakított színházteremben visszatért kedvenc szerzőihez, Mickiewiczhez (*Pan Tadeusz*, 1945), Słowackihoz (*Beniowski*, 1945), Puskinhoz (*Anyegin*, 1948). A sajtó egyre gyakrabban támadta, miszticizmussal, klerikalizmussal vádolta. Hosszas huzavona után 1953-ban betiltották, majd 1957-ben, az enyhülés éveiben újból engedélyezték a működését. 1967-ben végleg megszüntették⁴⁴.

Már-már úgy tűnt, hogy az 1956 őszen bekövetkező enyhülés feloldja a pártállami tilalmat Witkiewicz

⁴¹ Straszliwy wychowawca (1933)

⁴² Mieczysław Kotłarczyk (1908–1978) rendező, színész, irodalom- és színházi kritikus, a krakkói értelmiség kiemelkedő alakja a háború alatt és a háborút követő években.

⁴³ Karol Wojtyła (1920–2005) 1942-től a betiltott papi szemináriumba járt, majd 1946-tól Rómában tanult. Egyetemi éve alatt verseket és több drámát írt. Felszentelt papként már nem vett részt az irodalmi életben.

⁴⁴ Tadeusz Kudliński (1898–1990), a neves színháztörténész, aki maga is egyik oszlopos tagja volt az együttesnek, 1976-ban megjelent kitűnő zsebkönyvében, az *Egy mániákus színházi kalauzában* (Vademecum teatromana) az első betiltásról csak annyit említett meg, hogy „néhány évig (1953–1957) szünetelt” az együttes működése, majd adminisztratív okokból 1967-ben végleg bezárták. – Vademecum, 279.

drámái tekintetében, de a gdański Wybrzeże *Suszterek* előadását a premier másnapján elveszik műsorról⁴⁵. Újabb hét év telik el, mire egy diákszínház, a wrocławii Kalambur (=Tréfa) bemutathatja⁴⁶. Az előadás fergeteges sikert arat, 86 előadást ér meg, számos díjat nyer hazájában és külföldön.

A sok akadály ellenére az ötvenes években következett be az igazi fellendülés a diákszínházi mozgalomban. Sok tekintetben az élcsapat szerepét töltötték be. A dogmatizmus éveiben a megújult és az újonnan alakult egyetemi színházak képviselték az avantgárd szellemet. Sok mindenben megelőzték a hivatásos színházakat. Nemcsak új repertoár született, de a látványszínház területén is itt indult meg az az erjedés, amely lassan mégiscsak elsöpörte a szocialista realizmus földhözragadt naturalizmusát. Valóban kísérletező együttesek és olyan színész-nevelő műhelyek jöttek létre, amelyek nem a Színművészeti Főiskola dogmáit követték. A hivatalos ideológusok nem voltak elég „éberek”, nem figyeltek fel a modernizmus irányában rohamléptekkel haladó veszedelemre, a realizmusnak hadat üzenő avantgárd szemléletre.

Ebben az időszakban számos nevezetes kollektíva jött létre: a gdański Bim-bam (Bim-bom), a varsói Szatirikus Egyetemi Színpad, az STS (Studencki Teatr Satyry), a lódzi Pisztráng (Pstrąg) és Teatr 77, a poznańi Teatr Ósmiego Dnia (A nyolcadik nap színháza), a varsói Niezależny Salon (Független Szalon) és mások.

A Bim-bam a filmművészet bűvöletében született; szatirikus és érzelmes-poétikus előadásai Chaplin és a neorealizmus szellemét hívták segítségül újszerű formanyelvük megteremtéséhez. Az együttes számos tagja innen került hamarosan a lengyel színészet élvonalába.⁴⁷



S. Wyspiański: *Legenda*, Teatr Rapsodyczny, Krakkó, 1961, r: M. Kotlarczyk (forrás: ank.gov.pl)



Ignacy Witkiewicz: *Suszterek*, Teatr Wybrzeże (Tengerparti Színház), Gdańsk, 1957, r: Zygmunt Hübner (forrás: zygmunthubner.pl)

⁴⁵ Rendező: Zygmunt Hübner (1930–1989)

⁴⁶ Rendező: Włodzimierz Herman (1936). Bem. 1965. március 25. Az előadásról bővebben: Karolina Marłęga: Sceniczne dzieje „Szewców” dawniej i dziś. (A *Suszterek* színpadi története régen és ma.) Sz.ostatnidzwonek.p1/a – 1341.html

⁴⁷ Mint Zbigniew Cybulski (1927–1967) az ötvenes-hatvanas évek emblematikus alakja, Andrzej Wajda (1926) *Hamu és gyémánt* (1958) című filmjének Maciek Chelmickije.

Másféle stílust képviselt az STS, amely az ötvenes évek kényes műfaját, a politikai kabarét jelentette a lengyel főváros közönsége számára. Franciás charme, szemtelenség és bátorság jellemezte előadásait. Ebből az együttesből elsősorban költők, drámaírók, zeneszerzők, énekesek kerültek ki. A Pisztrángot hasonló gondolatiság jellemezte, de inkább a pantomim groteszk, felnagyító eszközeit alkalmazta, mint a kabaré verbális csattanóit.

A krakkói Pince a Birkákhoz (Piwnica pod Baranami), a varsói Csűr (Stodola) és a lódzi Citrom (Cytryna) ugyancsak a politikai kabaré rögzös útját járta, a krakkói Teatr 38 viszont a még kockázatosabb nyugati és hazai avantgárd repertoár ki-



Miron Białoszewski a nevét viselő lakásszínházban Ludmiła Murawskával egy *Menyegző*-átíratot ad elő 1961-ben (audiovis.nac.gov.pl)

alakítását tűzte ki célul. Eljátszotta az *Istentelen színjáték* és a *Samuel Zborowski*⁴⁸ aktualizált változatát.

Miron Białoszewski⁴⁹ nyolc év alatt három legendás lakásszínházat hozott létre a lengyel fővárosban. Az elsőt 1955-ben két költő barátjával a Tarczyńska utcában, a másodikat két évvel később a Mokotowska utcai Hybrydy diákklubban, a harmadikat 1958-ban a Dąbrowski téren. Ezt az utolsót Teatr Osobnynek, Külön Színháznak nevezte. Nemcsak a függetlenségét, a különállóságát is hangsúlyozni kívánta.

A Tarczyńska utcai azilumban még csak albérlő volt, de az utolsó helyszín már az ő első igazi saját főbérleti lakása volt. Bár mindvégig legálisan működött, folyton azt rebesgették, hogy be fogják tiltani. Rajongói lábujjhegyen mentek fel

hozzá, mint az összeesküvők. A kapu előtt mindenki gondosan körülnézett, nem követi-e valaki. Színházi életműve öt műsor, tizenhárom „színdarab” (köztük néhány mindössze két-háromperces), háromszáz előadás 14000 néző előtt. Kerényi Grácia⁵⁰ „szecessziós abszurdnak” nevezte színházát és költészetét. Háromszemélyes játéka mintha Ionesco és Beckett nonszenszeit fűznék tovább. Witkiewicz tanítványa, Mrozek⁵¹ és Różewicz⁵² előhírnöke.

Ő volt a Bim-bom egyik alapítója, szellemi vezére, sztárja, rendezője. Wajda egy másik filmjét, a *Minden eladót* (1968) a fiatalon elhunyt színész emlékének szentelte.

⁴⁸ Słowacki befejezetlen verses drámája (1844–45 k.)

⁴⁹ Miron Białoszewski (1922–1983) költő, drámaíró, színész, 1952-ig újságíró. Versei a mindennapi közízlés és a „szép” hagyományos fogalma elleni lázadások. Nem az életet emeli át a költészet világába, hanem a költészetet azonosítja a lét szürkeségével, a napi gondokkal. Ars poeticáját így fogalmazta meg: „áttertem a mindenség tudomásulvételének esztétikájára”.

⁵⁰ Kerényi Grácia (1925–1985) költő, műfordító, polonista. Könyvet írt Białoszewskiről *A költészet eltáncolása* címen. (Odtancowanie poezji, Krakó, 1973).

⁵¹ Sławomir Mrozek (1930–2013)

⁵² Tadeusz Różewicz (1921–2014)

Különös szó-játékaik néha értelmes szavak, mondatok szüntelen ismételtetéséből, néha artikulálatlan vagy alig artikulált hangokból, nyüsztésekből, vijjogásokból, sziszegésekből, sikolyokból, ügyetlen kacajokból, hangos zokogásokból állnak. Máskor a klausztrofóbia, a halálfélelem, az önbecsapás, a mesterkélt lelkesedés kifejeződései. Az előadott művek között vannak történelmi paródiák, szatírák, a vándormutatóvándorok modorában énekelt „operák”, régi slágerek, „csasz-tuskák”, bohóctréfák. A beszéd mesterséges felgyorsítása vagy lelassítása éppúgy része a meghökkentő eszköztárnak, mint az akciók túljátszása és a nézőkre zúdított szó-mágiák provokatív ereje. Mindez mégis a költői színház sajátos hatáselemeinek káprázatos kollekciója.

Utolsó műsora egy klasszikus összeállítás volt Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Wyspiański műveiből és a *Hamlet*-ből. 1961. február 8-án a Külön Színház befejezte működését. Tizenegy évvel később megjelentek könyv alakban Białoszewski színházának összes szövegei ⁵³.

Pedig azt vallotta, hogy a beszéddel kezdődött az ember fejlődése, nem az írással.

⁵³ Miron Białoszewski: *Teatr Osobny*. Varsó, 1972.

Géza Balogh: Avantgarde Theatre in Eastern Europe: Poland (2)

In his series on avantgarde theatres in Eastern Europe, the author is now presenting the second part of his study on Polish theatres. In it he first describes the career of Leon Schiller (1887–1954), who, as he says, realised – in the first phase of his career as a stage director – Mickiewicz and Wyspiański's dream of monumental, bulk-moving and spectacular poetic folk theatre. Nevertheless, in achieving his predecessors' ideals, he also relied on Gordon Craig's aestheticism and the expressionist aspirations evolving in the twenties of the previous century. Schiller's directing career, the significant part of which embraced works by Mickiewicz, Słowacki, Krasiński and Wyspiański, is followed from 1917 until his death. His significant theoretician's and extensive theatre organiser's activities are also discussed. In describing the second phase of Schiller's career, the author goes into details about the split in it caused by the German occupation and the subsequent communist dictatorship. The latter resulted in the tragic consequences that the director gradually abandoned his earlier modernist principles, but even so he could not eventually escape becoming disgraced in the era of cultural policy promoting the absolutism of social realism. The second part of the study, with the title *Student Theatres and Other Alternatives*, takes account of the major semiofficial, self-motivated formations, semi-professional ensembles, home theatres, half legal or illegal companies operating in Poland. The specific situation is pointed out that it was university theatres here which, during the years of communist dogmatism, represented the spirit of avantgarde, ahead of professional theatres in many respects. Not only were new repertoires facilitated by them, but fermentation in the field of visual theatre started in these workshops as well, slowly sweeping away the earth-bound naturalism of social realism.



VÉGH ATTILA



Álom

Az a gondolat, hogy az álmodó, a földi gondoktól kissé eloldott lélek fogékonyabb a magasabb lét megértésére, nem veszett ki az ókor letűntével. Sokan ma is megvilágító erőt – ha nem éppen jóserőt – tulajdonítanak álmaiknak. Hogy a pszichológia álmofejtő módszereiről ne is beszéljünk. Az álmom jelentőségének tudata az egész görögség képzeletét áthatotta. Ezért a homéroszi eposz ugyanúgy felhasználja az álmot, mint a tőle elűtő hangulatú, érzésvilágú és dinamikájú tragédiaköltészet.

Az *Íliász* második énekében Zeusz álmot küld Agamemnónra. Az Álmom Nesztór képében látogatja meg az ágyában fekvő királyt:

*Lónevelő, harcban-kitűnő Átreusz fia, alszol?
Végig az éjt a tanácsbeli férfit át ne aludja,
az, kire rá van bízva a nép, kinek oly sok a gondja.
Hallgasd csak szavamat: Zeusznek vagyok én hiradója;
tudd meg: a távolból ügyel rád, szán is erősen.
Elrendelte: a fiúrtós akháj fegyverbe hívassad,
mind az egész sereget: mert most veheted be a trószok
szélesutú várát...*¹



Az álmokép egyébként egy körmönfont zeuszi terv része, de ez most bennünket nem érdekel. Sokkal inkább az, ami ezután történik. Agamemnón próbára teszi az összehívott sereget, hogy megtudja, kikre számíthat az ostromban. Majd maga Nesztór emelkedik szólásra, megerősítve Zeusz álombeli parancsát. Az álmom-Nesztór isten alkotta káprázat-alakja kihirdeti Zeusz akaratát, amely akaratba a hús-vér Nesztór teljes énszélességgel beleáll. Mintha a létező Nesztór csak álombéli önmaga másolata, képmása volna.

¹ *Íliász* II. 23–30. (Ford.: Devecseri G.)

És valóban. Az istenek megalkotta kép az eredendőbb, a létező ember csak másolat. (Évszázadoknak kell még eltelniük, mire Platón ideatana megszületik, amely a létet ideaként, azaz olyan ősképként jeleníti meg, melynek másolata minden létező. Többek között ez a szöveghely igazolja, hogy Platón tana nem légből kapott volt.) A valóságos Nesztór föltakar önnön álomképéhez, így nő föl igazi, isteni, vagy legalábbis hősi önmagához.

A mi gondolkodásunkat elhomályosítják az érzékek, de az istenek tudják, kik vagyunk. Időnként ezt közlik is velünk. Olykor szóbeli jóslatok, máskor álomképek vagy egyéb jelek formájában. Hérakleitosz azt írja, hogy az ébren levőknek egy a világuk, de minden álmodó saját világba lép. E saját világot ne úgy képzeljük el, mint valami partikuláris ügyet, az *idiótész* magányának homokozóját. Saját világom az, ahol önmagam vagyok. Ennek a világnak Apollón az ura, akit Schopenhauer nyomán Nietzsche a *principium individuationis* istenének nevez, szemben Dionüszossal, a kollektív mámor, a másokkal való összeolvadás urával:

*A belső fantáziavilág szép látszata fölött is ő, eredete szerint a 'ragyogó', a fényistenség uralkodik. A magasabb igazság ezen állapotainak a tökéletessége, szembeállítva a hézagosan érthető mindennapi valósággal, valamint az alvásban és az álomban gyógyító és serkentő természettel mélységesen átitatott tudat egyben a jövődömondo képesség szimbolikus analogonja is, és egyáltalán a művészeteké, amelyek az életet élhetővé és élni érdemessé teszik.*²

Kerényi Károly pedig egy tanulmányában Apollónról mint a vakító távolságok uráról, az égi mesterlövésről értekezik:

*Ő a tiszta, szent, tisztító isten. Tisztasága a napfényhez teszi hasonlónvá. (...) A távoli istenség ő, akinek jósigéi messziről találnak, de messziről találnak nyilai is – biztos halállal. A hyperboreusok hegyeken túli távoli szellemországa az ő birodalma. A tökéletes lét és az euthanaszia, a boldog meghalás földje az, ahol az élettel jóllakottak derűsen, köszönősen ugranak egy szikláról a tengerbe. A görögök a messzi észak hófényében ismertek rá erre az apollóni világra. Onnan jött minden évben Apollón fehér hattyúfogaton delphoi templomába, nyár közepén, a görög természet egyik nagy halál-pillanatában, amikor a madárcsicsergés mögött eléri tetőpontját az átszellemült ragyogású hegyhátakon a mindent megölő hőség. (...) Apollón elutasítja a túlságosan közelit, a dolgokban való elfogódottságot, az elmosódó tekintetet, és éppen így a lelki egybefolyást, a misztikus ittasságot...*³



Artemis, Pán és Apollón apuliai vörösalakos vázán, i. e. 340–330, Szépművészeti Múzeum, Boston

Apollón így nyeri el létezése legmélyebb nietzsche-i értelmét, Dionüszosznak, az együttlét istenének ellenpólusaként, a távolság tiszta, gyógyító, olümposzi isteneként. Ám az ellenpólus egyben kiegészítő: Apollón, az álom individuális vilá-

² A tragédia születése, 27.

³ Kerényi Károly: Halhatatlanság és Apollón-vallás. In: *Az örök Antigóné*. Paidion, 2003. 157.

gának ura szemben áll ugyan a közösségi mámor orgiasztikus Dionüszoszával – és könyvében maga Nietzsche is ezt az egyszerű alapképletet jelöli meg kiindulópontként – ám a jóslatok birodalmába érve a két halhatatlan úr alakja összeolvad az isteni jelenlét elfogadásának álmittas, ugyanakkor elragadtatott rítusában.

Az álom megjelenteti a sorsot. Az álmot éppúgy, mint a sorsot, Apollón hozza közel. Jóslata nyíllövés: megszünteti a távolságot szabadság és végzet között. Apollón azonban nemcsak a sors vagy a halál nevében keresi föl az embert. Hatytyúfogatán rendre meglátogatja a Múzsák kegyeltjeit, vagy ahogy ma mondanánk: a szellem embereit. Olykor persze nekik is a halál üzenetét hozza. Talán nem véletlen, hogy a halálra készülő Szókratész a siralomházban, mielőtt kiürítette a bűrköpharat, megírta hatytyúdálát: egy Apollón-himnusz.

A testtől, az érzékeléstől ideiglenesen megszabadult lélek az álomban szabaddabb, az istenek mondandójára fogékonyabb, mint ébren. Sextus Empiricus szerint Hérakleitosz azt is mondta, hogy az alvás során az érzékelőnyílások csukva vannak, és elménk kizárólag a lélegzésen keresztül érintkezik azzal, ami körülfog bennünket. Az álom e felfogás szerint képessé teszi az embert arra, hogy légzés útján közvetlenül az isteni értelmet tegye magáévá.

Homérosz az álom istenét még nem ismeri. Az Íliászban, ahogy láttuk, az álmot Zeusz kénytelen maga küldeni, mert ebben a korban az egész istenvilágban e feladatra még nincs megfelelő „szakisten”. Akhilleuszt halljuk:

*Azt hiszem, Átreidész, célunktól újra elestünk,
s így mehetünk haza már, ha ugyan kikerüljük a vesztünk;
mert az akhájt együtt veri most le a harc meg a dögvész.
hát csak kérjük meg valamely jóst vagy papot, álmok
fejtőjét is akár – hisz az is Zeustól van, az álom –,
hogy megmondja, miért ily bosszús Phoibosz Apollón...⁴*

Homérosz után született meg az álom istenségének képze. Ő Hüpnosz, akinek sok gyermeke közül Morpheusz az embereket jeleníti meg az álomban, Ikelosz az állatokat, Phantaszosz pedig a tárgyakat, az élettelen dolgokat vonja be az álmovilágba. Az álomisten szobra Aszklépiosz templomában állt, ahol álom útján kértek jóslatot. E jövődőlési módot nevezték *enkoimészis*-nek, amely főnév egy érdekes ígére meggy vissza: az *enkoimaomai*-ra, amelynek leggyakoribb jelentése: *templomban alszom, jóslatra várva*.

Homérosz az Odüsszeiában pontos leírását adja az álmok házának. Elégge huzatos ház lehet,



Hüpnosz szobra a British Múzeumban
Henry Beauchamp 1915-ös felvételén
(forrás: onlyartists.tumblr.com)

⁴ Homérosz: *Íliász* (ford.: Devecseri G.) 1, 63–68.

mert a lakók két ajtót használnak: az egyik elefántcsontból faragott (ezen járnak át a csalóka álmok), a másik pedig szaruból csiszolt (ez az igaz álmok kijárata):

Vendégem, hidd el, vannak hű, balgatatag álmok,
s nem mind teljesedik be az ember előtt. Hisz a gyöngye
álomképek két kapun át jönnek közelünkbe:
egy szaruból készült, elefántcsontból van a másik.
És amely álmokkép kicsiszolt csontot csuszik által,
az mind csal, hiteget s mutogat csupa teljesületlent;
és amely álmokkép simított szarun át szalad útra,
színigazat mutat az, ha az ember látja szemével ⁵

– mondja Pénélopé. Hét-nyolcszáz évvel később Ovidius már precíz topográfiát nyújt:

Cimmerius népnek közelén mélyöblü üreg van,
odvas hegy, házá hol az Álom lakja, a lomha,
s abba bizony sugarát sem reggel, sem deleléskor,
s nem veti hulláskor Phoebus: csupa köd, csupa felhő
gőzöl a földje felől, szürkén ing-leng a borongás.
Itt tarajosfejű szárnyas ugyan sose hívja rikoltva
Aurorát, csaholásukkal csöndet sose törnek
éber ebek, sem a lúd, mely jobban hall az ebeknél;
sem vadak és barmok, sem a szélről lengedező ág,
emberi nyelveknek szava sem töri itt meg a csöndet.
Néma a mély nyugalom; mégis, sziklának alóla
csermelye csorran a Lethének, s csobogással aláfut
kis kavicsok tetején, csalogatja a habja az álmat.
Barlang szája előtt buja mák szirma virágzik,
és sok fű, melynek szendert szedegetve tejéből,
hinti a harmatos Éj szanaszerte az árnyteli földön.
Ajtó, mely küszöbön fordul s fordulva csikordul,
nincs az egész házban, figyelő őt nincs kapujában;
áll feketében a barlangnak közepében egy ében
ágy, éjszín tollal, s terített éjszín takaróval:
lankadozó bágyadt testtel hever ott el az isten.
És szanaszerte körül, számnélküli tarka alakban,
sok hű Álomkép, ugyanannyi, amennyi kalász van
búzamezőn, erdőn falevél, pici porszem a parton.
Lép be a szűz úrnő, útjából söpri kezével
mindet szét; fényes fátylától csillog a szent ház;



Gustave Doré: *Lethe*, illusztráció
Dante *Isteni színjátékához*, 1861
(forrás: plus.google.com)

⁵ Od. 19, 560 skk.

lomha nehéz súlytól lecsukott szemeit, noha bajjal,
nyitja az isten, majd ismét s ismét lehanyatlik,
bólogató állal mellét meg-megböki többször,
végre magát fölrázza magából, s felkőnyökölve
kérdi, miért jött (mert ráismert); mondta az úrnő:
„Legszelidebb isten, te, kitől megnyugszik a minden,
Álom, lelkek igaz békéje, ki gondokat űzől,
s munkában kimerült testet munkára üdítesz,
küldd a való alakot megjárászó álomi képet
Hercules őt Trachisa felé, képében urának
Alcyoné elibé, hadd lássa a gályatörést ő,
Juno rendeli így.” S miután átadta e szókat,
ment tova már Iris: nem tudta az álmosító gőzt
tűrni tovább; érezte, belé mint csusszan az álom;
hát szökik, és fut az égbe megint föl a tarka fonálon.⁶



John Atkinson Grimshaw: *Iris*,
1876, olaj, vászon (részlet)
(forrás: illusionsgallery.com)

Az álmok értelmezése az ókorban sem volt egyszerű feladat. De nemcsak az nem volt mindegy, ki értelmezi az álmot, hanem az sem, ki látta. Az Íliász fentebb idézett jelenetében Nesztór felszólalását így kezdi:

*Híveim, argosziak fejedelmei és vezetői,
hogya ez álmoképről más szólt volna közöttünk,
úgy vélnők, hazudik, s még inkább visszariadnánk:
ám az látta, ki büszkén vallja, hogy ő a legelső;
lássuk: mint vértézhetnők fel akháj fiainkat.⁷*

Az álmot maga a *baszileusz* Agamemnón látta, ezért hiteles. És Nesztór szavai-
ra a nép föllelkesül, özönleni kezd. Ehhez az álomhoz nem volt szükség álmofejtő-
re, *oneirokritész*re, hiszen Agamemnón éji látomása egyesíti magában a szóbeli jós-
latot és az álmójóslatot.

Azok az álmoképek, amelyek ennél elvontabbak, amelyek néma képek, és mint
ilyenek nehezebben érthetők, próbára teszik magyarázójukat: ha neki nem sikerül
elmozdulnia mélyebb, istenibb önmaga felé, az álom isteni jele kárba vész.

A görögök az álomban – annak jóserején túl – tisztelték annak gyógyító ere-
jét is. Az álom képes rá, hogy a lelket elernyessze, nyugalomba ringassa. Ahogy az
Aszklépioszhoz imádkozók a test gyógyulását, úgy a lélek megnyugvását is az ál-
mok gyógyító erejétől remélték. Ennek bukkanhatunk nyomára az Odüsszeiában:

*Közben a főlsházban okosszivü Pénélopeia
már étlen-szomjan lefeküdt, nem evett, nem ivott, csak*

⁶ Ovidius: *Átváltozások* (ford.: Devecseri G.) 11, 592 skk.

⁷ Íliász II.79–83.

*hányta-vetette, derék fia megmenekül-e a vészből,
vagy leigáztatik-e a kevély kérők keze által.
Mint ahogyan töpreng az oroszlán férfisereg közt,
félve, mikor cselesen közelednek, s szűkül a gyűrű,
íly sürű gondolatok közt lelte a mézizű álom:
szunnyadt hátrahajolva, elernyed minden ízében.*⁸

Ha most – a lényegében változatlan – időben ugrunk egy nagyot, megláthatjuk, Plutarkhosz milyen ékesen írja le, hogy az Ókeanoszon túl lakó „szárazföldiek” miképpen gondozzák Kronosz szigetét. A *Hold arca* címmel elhíresült írásban az álomjóslásról is megtudhatunk egyet-mást.⁹

Kronosz egy mély barlangban fekszik, amit aranylóan ragyogó sziklák vesznek körül. Az álmot Zeusz bocsátotta rá, hogy így bilincselje meg. A szikla csúcsáról madarak röpködnek be, ambróziát visznek neki¹⁰, és az egész szigetet finom illat tölti meg, amely a sziklából mint forrásból árad szét. Az említett daimónok gondozzák és ápolják Kronoszt, hiszen ők még abból az időből barátai, amikor az istenek és az emberek királya volt. Ezek a daimónok maguktól is képesek jóslatot mondani, de a legnagyobb dolgokat illetően, a legfontosabb kérdésekben lejönnek, és úgy hirdetik ki a jóslatot, mint Kronosz álmait. Mivelhogy mindent, amit Zeusz elhatároz, azt Kronosz előre megálmodja. Lelkének titáni indulatai és mozgásai merevvé teszik mindaddig, amíg ezt az álom meg nem szünteti, királyi és isteni lényege önmagától meg nem tisztul, vegyítetlenné nem válik.¹¹

Plutarkhosz szövegét (akinek forrása Kronosz álmával kapcsolatban a kutatók szerint talán Poszeidóniosz volt) úgy is olvashatjuk, mint az emberi lélek titáni (tudattalan) és isteni (tudatos) lélekresze közötti kapcsolat leírását: Kronosz, a lélekmélyi tudattalan ura álmodja meg előre, amit később Zeusz, a tudatosság istene elhatároz. De ha nem akarunk a pszichologizálás ingoványos talajára tévedni, akkor is érdekes felfedezést tehetünk Plutarkhosz jóvoltából: Zeusz hiába láncolta le atyját, minden elhatározása továbbra is az ő álmaiból él. Az álom tehát, amely összeköttetést teremt az ember és az istenek világa között, aranypálcaként tovább-

⁸ Homérosz: *Odüsszeia* IV. 787–794.

⁹ Az eredeti szöveget, amely erősen romlott a kéziratokban, H. Cherniss egészítette ki (The Loeb Classical Library. Plutarch's *Moralia* XII.)

¹⁰ Az *Odüsszeiában* Kírké is megemlíti az ambróziát hozó madarakat, amikor túlélési tanácsokat ad Odüsszeusznak:

*Errefelé meredek sziklák peremére csapódik
kékszemű Amphitrité nagy hulláma zubogva;
tudd: ezeket Bolygó Sziklának hívja a boldog
isten mind. S a madár sem szállhat le arra nyugodtan,
még a galambok sem, ha röpködnek az ambrosziával
Zeuszhoz, mert őket sima szikla ragadja magához
folyton, s Zeusz atya küld újat, pótolni a számuk.
(XII. 62–68, ford.: Devecseri G.)*



¹¹ Plutarkhosz: *A Hold arcai* (ford.: W. Salgó Ágnes). In: *Szókratész daimónja*. Helikon, 1985, 51.



Shades-Of-Lethe (Tania Tseliou): *Léthe*, fotomontázs (forrás: devianart.com)

mutat egy még beláthatatlanabb szféra: a titáni felé. Úgy is mondhatnánk, hogy az emberi álom jósereje végső soron a titáni elem hatalmából táplálkozik. E hatalom – túl az istenek alkonyán, éjjelén – máig itt szuszog bennünk.

A 42.oldalon Nestór képe vörösalakos vázaképen i. e. 490 körül, Vulci a 47. oldalon Zeusz portréja arany érmén, Lampascus, Mysia ie. 360–340.

Attila Végh: Dream

In this essay, *Szcenárium* columnist Attila Végh examines the role of dream within Europe's cultural heritage. He cites several quotations to support the idea that an awareness of the significance of dream thoroughly permeated Greek imagination: Homeric epics make use of it exactly as does ancient tragedy, which is otherwise a far cry from the former one with respect to atmosphere, emotions and dynamics. It is pointed out that Plato's theory of ideas is rooted in the much earlier thought that an existing human being is merely a duplicate of their dream self or image as created by the gods. Heraclitus is quoted: "the awake share a common world, but the asleep turn aside into private worlds". The author demonstrates how Apollo, ruling over the individual realm of dreams, stands in contrast



John Atkinson Grimshaw: *Az éjszaka szelleme*, 1879, olaj, vászon (forrás: fineartamerica.com)

to the orgiastic Dionysus of collective ecstasy. It is also revealed how Hypnos became the personification of the god of sleep. Finally, in connection with the question of the interpretation of dreams, one of Plutarch's passages is clarified, according to which dream creates contact between the worlds of humans and gods, and points, as a golden rod, towards an even more unfathomable realm: towards the Titanic sphere.



BÉKÉS ROZI



Az illusztrációtól a színpadi látványig

Jaschik Álmos tervezői világa*

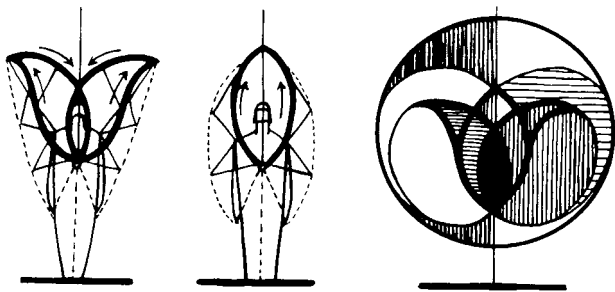
Amikor Jaschik Álmosról olvasunk, szinte minden írás elsőként emeli ki művészi, tervezői sokoldalúságát és pedagógiai munkásságát. Kiváló grafikus, illusztrátor, könyvtervező, animációs filmkészítő. Mindemellett elhivatott tanár, aki magániskolájában fontosnak tartja a személyiséget fejlesztő, összetett vizuális nevelést. Sikeres színházi látványtervező, aki izgalmas újításokat vezet be a színpad világában. Munkáit, írásait tanulmányozva a művészetről gondolkodó, a vizualitással elméleti szinten is foglalkozó sokoldalú ember portréja rajzolódik ki előttünk. Jelen írás azt vázolja, hogyan alakult Jaschik művészi pályája során díszlettervezői és illusztratóri működésének kapcsolata.

Elsőként egy olyan területet emelnék ki, amellyel rendkívül sokat foglalkozott, és amelynek oktatása, valamint az iparművészetben való alkalmazása napjainkra szinte teljesen eltűnt. Ez az ornamentika. Elméleti és grafikai munkáiban, valamint pedagógusként is sokat foglalkoztatja ez a témakör. Nagy hangsúlyt helyez az ornamentika oktatására, mert szerinte ez egy olyan, a művészeti ágakat összekötő formavilág, amely a rajzoktatás alapja, az iparművészet nélkülözhetetlen eleme.¹

Színpadtervezői tevékenységében is nagy figyelmet fordít erre a területre. Az *ornamentika válsága* (1927) című tanulmányában így ír: „...homogén életérzésünk

* Az írás annak az előadásnak az alapján készült, mely 2015. november 28-án a Szcenárium által szervezett „Színházi nyelvújítók a 20. században” című konferencián hangzott el.

¹ Révész Emese: Jaschik Álmos művészetpedagógiája. In: *Jaschik Álmos, a művész és pedagógus*, Noran, 2002, 45–84.



Jaschik Álmos ábrája a gesztusok geometriájáról, a tulipánforma ösiségét reprezentálандó. Illusztráció *Az ornamentika válsága* című cikkéhez, 1927



Mozgáspályák, Jaschik Álmosról hosszú expozíciós idővel készült mozgásfázis-fotográfia, 1927

kodó alapformája. Felépítését a kozmikus centralitás elvének tulajdonítja, mely az élővilág formai kibontakozásának, a természeti formák alaki megjelenésének szervező elve.

A tulipán egy szimbolikus, „sűrített” forma, melynek fontos tulajdonsága a szimmetria, az önmagából kibontakozó energia, mely a világ felé tárul. Így lehet egy lelki univerzumra való utalás is – erre majd még visszatérek a *Csongor és Tünde* színpadképeinél. Jól illusztrálja ezt a róla készült fotósorozat, melyen a művész által bemutatott karmozdulatok „rajzolata” egy kinyló kehelyformát sejtet. Jaschikot az akkoriban kibontakozó mozgásművészet is inspirálhatta, melynek számos képviselőjével baráti és munkakapcsolatban állt. Elgondolása szerint a sordísz a sortánc megfelelője, a terülő minta pedig a kavargó körtáncé.² Számos illusztrációjának díszes keretet fest, melyen folytatódhatnak a rajz motívumai, így az is a kép szerves részévé válik. (Vörösmarty: *Csongor és Tünde*, illusztráció. 1921.)

mozgásenergiává, a mozgásenergia pedig érzékelhető mozgásjelenségek közvetlen erőforrásává változik át és – mint ilyen – elsődleges létalakjává válik formaalkotó cselekvésösztonünknek. Ez a létalak, melynek legközönségesebb és legspontánabb típusa az emberi gesztus, nem más, mint maga az anyagtalan, a mozgásállapotban élő díszítmény... Az ornamentum eszerint maga sem egyéb, mint tárgyiasított gesztus.” Az ornamentum eredetét a tulipánformában fedezi fel, mely szerinte az archaikus képalkotásnak és a népművészetnek is ural-



Ady Endre: *Új vizeken járok*, illusztráció, 1921

² Mezei Ottó: Jaschik Álmos és iskolája. Uo. 13–44.

A fentieknek látszólag ellentmondani látszik illusztrációinak többnyire aszimmetrikus, dinamikus világa. A lendületes mozgás, a kifejező mozdulat lényeges eleme rajzainak. Erőtéljes ívek mentén komponál, ily módon eltűnik a szimmetrikus „zárttság”. (Ady: *Új vizeken járok*, illusztráció 1921.) Éles formai és tónus kontrasztokat használ, figurái sokszor karikatúra-szerű, groteszk karakterek. (Arany János: *A bajusz*) Képeit általában erős fényhatások jellemzik, ezek fokozzák a rajzok drámai hangulatát.

A körvonalak mentén sokszor alkalmazza a tónusátmenetet, mellyel egyfajta plaszticitást és dekoratív hatást ér el. Grafikáira is jellemző a stílári sokféleség, a szecessziós kifinomultság, az erőteljes expresszív kifejezés és az art-deco stilizáló világa; feltehetően igyekezett a különböző szövegek tartalmát hűen kifejezni, másrészt – ahogyan a legtöbb művésze – idővel az ő stílusa is alakult, változott.

Ugyanakkor az is elmondható, hogy Jaschik tudatosan szintetizál: mint az iparművészetet a képzőművészetnél magasabb szintre helyező alkotó, tudatosan, bátran válogat a stílusok közül, de kifejezőmódja mégis egyéni marad.

Illusztrátori tevékenysége érdekes módon kapcsolódik színházi tervezői működéséhez.

Már kiforrott művész, amikor Németh Antal felkéri *A roninok kincse* című előadás (1936) díszlet- és jelmezterveinek elkészítésére. A rendező célja a látványon alapuló, a képiséget erőteljesen hangsúlyozó színház, így Jaschikban kitűnő partnerre talál. A művész grafikus igényességgel végzi feladatát, a díszlettervezést festői munkának tekinti, ami már a vázlatokon, majd a díszlet- és jelmezterveken is megjelenik.³



Arany János: *A bajusz*,
Jaschik Álmós könyvborítója, 1933



Kállay Miklós: *A roninok kincse*, Jaschik Álmós
jelmezterve a Nemzeti Színház előadásához,
1936 (forrás: wikimedia.org)

³ István Mária: Jaschik Álmós díszlet- és jelmeztervei a budapesti Nemzeti Színház produkcióihoz. Uo. 141–150.



Üvegre festett diakép *A roninok kincse* előadáshoz
(fotó: Sulyok Miklós)

A tervezést hosszas gyűjtés és vázlatozás előzi meg a japán viselet- és díszítőmotívumokból.

A színpadi díszletet egy állandó szimmetrikus „keret” alkotja, cserélhető elemekkel, melyek a helyszínekkel változnak. És itt, ebben a keret-falban jelenik meg először Jaschik gyönyörű újítása: az üvegdiáról vetített háttérkép. Így ír erről *A roninok kincse*nek *színpadképei* című írásában: „... az egész háttérrel, akár sima, akár körhorizont, egy teljes képsze-

rű bevetítést kap, amely a háttérrel megfestését nemcsak pótolja és feleslegessé teszi, hanem éppen irreális anyagtalanságánál fogva, semmi más eszközzel utol nem érhető hatások és hangulatok visszaadására és felfokozására alkalmas.”⁴ A vetítés gyorsan és nyílt színen váltható, így forgószínpaddal kombinálva kiváltja a költséges színpadbeépítést.

Azonban egy ilyen üvegdia előállítására nem kis szakértelmet és alapot kívánt: „...A vetítésre szánt háttérképről, fehér papírosra, egy körülbelül 70/100-as méretű fekete, tónusos-vonalas rajz (karton) készül; erről a körhorizont térgörbületének megfelelően beállított rajzról – a vetítés szövege alatt – egy fényképfelvétel, ismét erről egy lemezmásolat, amelyet a művész, a miniatúrategykezdéshez



Kállay Miklós: *A roninok kincse*, a kiotói teaház, díszletterv a Nemzeti Színház előadásához, 1936
(forrás: keptar.oszk.hu)

⁴ Uo. 231.

hasonló eljárással e célra való átlátszó és hőálló festékekkel megfest. (...) Egy-egy diaposztív elkészítése napokig tartó igen gondos, elnagyolást nem tűrő rajzi előkészítést, jókora tárgyi és technikai felkészültséget, főleg azonban részletekbe merülni tudó munkaszeretetet kíván, mely a kivitel kalligrafikus pontossága tekintetében a legcsekélyebb megalkuvást sem tűri meg.”⁵ Ebből világosan kiderül, hogy itt egy igen kis képet (13×18 cm) kellett igényesen megfesteni, tehát csak képzett illusztrátor tehette ezt. Maga a háttérvetítés nem az ő találmánya, korábban is alkalmazták, csak kezdetlegesebb, egyszerűbb formában, a színpadi háttér kiegészítéseként. Ellentmondásosnak tűnik, de a színpadi kép meglehetősen puritánnak volt elképzelve a cselekmény miatt. Talán ez a kettősség, a részletekre figyelő illusztrativitás és az egyszerű díszletek összjátéka avatta ezt a munkát máig is érvényes, gyönyörű látványtervvé.

A jelmeztervekben, melyek motívumvilága szintén hiteles, a ruhák mintáit kis-sé felnagyítja, így azok még dekoratívabbak, attraktívabbak lesznek.

Látván az eredeti terveket, a szemlélőt meghatódottság és ámulat fogja el: egyik megfestett terv mérete sem nagyobb az A/4-esnél, vagy alig haladja meg az A/5-öst. Tehát ezek készítésénél is miniatúra technikát alkalmazott. Mindegyik



Arisztophanész: *Madarak*, jelmezterv, 1938 (fotó: Sulyok Miklós)



Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*, Jaschik Álmós többbrétegű színpadterve, Nemzeti Színház, 1937 (forrás: cultura.hu)

⁵ Uo. 234.



Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*, Mirigy háza, háttérkép a Nemzeti Színház 1937-es előadásához

Vörösmarty Mihály *Csongor és Tünde* (1937) előadásában érvényesül leghatásosabban a háttérvetítés. A tervek és az előadásról készült fotók láttán az az érzésem, hogy ebben összegződik Jaschik szakmai tudása, tapasztalata. A téma nem volt számára ismeretlen; már korábban készített hozzá illusztrációkat.⁷

Kopjafák, faragások sziluettjére emlékeztető elemek keretezik a színpadot, melyen rendkívül kevés a díszlet. A kép fokozatosan „mélyül” a háttérfüggönyig, mely egy hatalmas körhorizont, állandóan változó, vetített képekkel. Szinte minden elem lapos, mintha egy pop-up (kihajthatós) mesekönyv oldalait látnánk. Vagy mai kifejezéssel: a színpad layerekből áll. A látvány egyszerű, erősen stilizált, a díszletek szimbolikus jelentést hordoznak: ilyenek például a Jósikék fekete-fehér gémeskút-elemei, melyek az állandó változást szimbolizálják. Az Éj országának arcot és várat egyesítő formája szép grafikai ötlet. Lenyűgöző rajz Mirigy házában hatalmas háttérre, a dőlt fákra ücsörgő baglyokkal. Az előtte lévő szimmetrikus formájú házzal izgalmas kontrasztot alkotnak, jelezve, hogy Jaschik tudatosan komponál. Itt érzem visszaköszönni a művész ornamentikával kapcsolatos elgondolásait. Az almafa mint egy népi hímzésmotívum talán jóval többet, az emberi lelket és annak a világgal aló kapcsolatát is jelképezi. A szimmetrikus formák, a kapuk is többrétegű, összetett jelentést hordoznak. Absztra-

terve illusztráció-értékű. Jellemeket, karaktereket látnunk, mintha egy könyvet lapoznánk.

Szintén aprólékosság, gondos kivitelezés jellemzi Arisztophanész *Madarak* című komédiájának jelmeztérveit is. Itt főleg a jelmezekre figyelt, a díszlet egyszerűbb volt. A madáralakok szép rajzok, de egyben könnyed karikatúrák is.⁶



A *Csongor és Tünde* almafája, terv a meg nem valósult kolozsvári előadáshoz

⁶ Lásd erről István Mária fentebb idézett tanulmányában.

⁷ 1921. PIM

hálás, egyszerűsítés és szimbolizálás jellemzi a terveket. Ehhez járul a színek merész használata is: a háttér hol intenzív sárga, hol vörös vagy tiszta kék.

Már-már filmes megoldásnak tekinthető, hogy az Éj monológiájánál egy hatalmas, árnyékba tűnő arc jelent meg, mely a szöveg alatt hol sötétebbé, hol világosabbá vált.

Később, amikor egy kolozsvári *Csongor és Tünde* előadáshoz újabb variációkat fest, olyan almafát ábrázoló háttérterveket is készít, melyeket hatalmas vászonra festettek volna anilinnel és fedő festékkel. Az elképzelés az volt, hogy ezt hátulról megvilágítják, így lomb az anilin áttetsző jellege miatt színes fénné, a törzs a fedő festékkel sötétebb sziluetté alakul.

Az ornamentális elemek, az erős színek, a szimmetria alkalmazása más, későbbi előadások tervein is megjelenik, de talán az 1936-os előadásban érvényesül a legszebben. A későbbi terveken sokkal „elbeszélőbb”, inkább mesekönyv-illusztrációkra emlékeztető világot jelenít meg, talán mert jobban törekedett arra, hogy a közönség igényeit figyelembe vegye.⁸ Érdekes megfigyelni, hogy illusztrációiban bátran alkalmazza a perspektívát, a térbeli ábrázolást, viszont színpadtervei már-már síkszerűek, szinte két dimenziósak tűnnek.

A sok műfajban dolgozó művész feltehetően nem tudta kivonni magát a különböző hatások alól. Ez az átjárás talán befolyásolta stílusának alakulását is. Többféle rendezői, megrendelői koncepcióhoz alkalmazkodva, más és más technikai körülményt figyelembe véve dolgozott. De minden munkájára jellemző volt az elmélyült, alapos kidolgozás, a téma átgondolt, igényes megjelenítése.

⁸ Jaschik Álmos díszletei a *Csongor és Tündéhez*. Magyar iparművészet, 1994/3, 13–16.

Rozi Békés: From Illustration to Stage Spectacle

Álmos Jaschik's World of Design

Rozi Békés (b. 1955), excellent graphic artist, illustrator and art teacher, *Szcenárium* designer and graphic artist, now gives an outline of the changing relationship between set design and the illustrator's activity over the course of the career of the most original graphic artist and painter in the first half of the 20th century, Álmos Jaschik (1885–1950). First she quotes Jaschik's study entitled *Az ornamentika válsága* (*The Crisis of Ornament*) (1927) in order to demonstrate that, in his case, the application of ornament had firm theoretical underpinnings as well. With regard to his work as theatre designer, she points out that the emphatically spectacle-based Nemzeti Színház (National Theatre) of Antal Németh's (1903–1968), where Jaschik began to work in 1935, proved to be an ideal milieu for him to completely renew the visual world of the stage. Mention is made of Jaschik's invention, the application of background images projected from a glass slide in the course of the production *A roninok kincse* (*The Treasure of the Ronin*) (1936). Then the rich and multifaceted visual world of Mihály Vörösmarty's *Csongor és Tünde* (*Csongor and Tünde*) (1937) is alluded to, which, in Rozi Békés's view, represented the culmination of all Jaschik's professional knowledge and experience. (The paper is based on the presentation at the conference "Színházi nyelvújítók a 20. században" ("Theatre Innovators in the 20th Century") organised by *Szcenárium* at the Nemzeti Színház on 28th November 2015.)



BORGÓ ANDRÁS



A csodálatos mandarin színpadi megújulásai¹

Bartók Béla *A csodálatos mandarin* című pantomimje színpadi interpretációjának változásait abból a kérdésből kiindulva szeretném vizsgálni, hogy mit nyújt a színpad a publikumnak mint vizuális befogadónak. Ezen belül két témára szorítokozom: a színpadkép és a címszereplő megformálására.

Az ezerkilencszázhatvanas években a pesti Opera Harangozó Gyula koreográfjával, Fülöp Zoltán díszleteivel és Márk Tivadar jelmezeivel játszotta a darabot. Ez az 1956-ban kreált *Mandarin* nemcsak bennem alakított ki alig halványuló képet a darabról, de sok más együttes számára is évekig meghatározó mintának számított, bel- és külföldön egyaránt.

Bartók táncjátékának ez a mára klasszikusnak tekinthető interpretációja (a *klasszikus* jelző pozitív és negatív értelmében is) az 1924–25-ben elkészült mű harmadik színpadra állítása volt Magyarországon. Az első hazai bemutatóra 1945 decemberében került végre sor, de ekkor egy megváltoztatott történetet adtak elő Bartók zenéjéhez társítva. A zajos bevezető vonósfutamai és a túlkölő fúvóshangszerek itt nem a nagyvárost illusztrálták, hanem – a Pesti Műsor egykorú megfogalmazása szerint – „egy ázsiai hegysorosban, az országút mentén (álló) elhagyott” tornyot, melyben „rablók tanyáznak”.²

¹ Ez az írásom annak az előadásnak a szerkesztett szövege, mely 2015. november 28-án hangzott el a Szcenárium által szervezett „Színházi nyelvújítók a 20. században” című konferencián. A *csodálatos mandarin* színpadra állításaival foglalkoztam már egy másik írásban is: *Stílusváltás a színpadon, A csodálatos mandarin rendezéseinek nyolc évtizede tükrében*. In: Berlász Melinda, Grabócz Márta (szerk.), *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére*. Budapest: L'Harmattan Kiadó et al., 2013, 301–322. Így bizonyos szövegbeli hasonlóságok nem voltak mindig elkerülhetőek.

² Pesti Műsor, 1945. dec. 7–13. Idézi: Burda Zita, Kis Domokos Dániel (vál. és szerk.), *Bartók a színpadon*. Budapest, Osiris, 2006, 134.

Lőrinc György szegedi *Mandarinja* 1949-ben ezzel szemben az eredeti történeten alapult, de csak 13 előadást ért meg.

A *csodálatos mandarin* szövege a Nyugat 1917-es első számában jelent meg (1. kép).

Bartók 1919-ben egy interjúban a következőképpen vázolta a táncjáték tartalmát: „Lengyel Menyhértnek egy darabját zenésítem, amelynek címe: *A csodálatos mandarin* és hallgassa csak, milyen csodálatosan szép a tartalma. Egy apacstanyán három apacs kényszerít egy szép fiatal lányt, hogy csábítson fel férfiakat magához, akiket ők aztán kirabolnak. – Az első egy szegény legény, a második se különb, de a harmadik egy gazdag kínai. A fogás jó, a leány tánccal mulattatja és a mandarinban felébred a vágy, a szerelem hevesen fellobban benne, de a leány irtózik tőle. – Az apacsok megtámadják, kifosztják, a dunyhába fojtják, karddal szúrják keresztül, mindhiába, a mandarinnal nem bírnak, szerelmes és vágyakozó szemekkel néz a leányra. – Az asszonyi invenció segít, a leány eleget tesz a mandarin kívánságának, mire az holtan, élettelenül terül el.”³

A bemutató közönsége másként fogta fel a történetet: a *Mandarin* 1926-ban Kölnben botrányt szült (Bartók fogalmazásában „kravall”-t, ahogy ezt édesanyjának megírta⁴).

A premier rendezője, Hans Strohbach komolyan vette az előírt műfajmeghatározást: „pantomime grotesque”. A pantomim, a „némajáték” egy történet megvilágítására kifejező mozdulatokat, taglejtéseket alkalmaz, a táncnál kevésbé áttételesen. Így tehát eredetileg nem is táncosokat kíván (bár a legtöbb *Mandarin*-produkció résztvevői táncművészek). Érdekes módon nemegyszer szerepeltek színészek a darabban, itthon például Páger Antal vagy Bálint András. Már az első magyar bemutatóval kapcsolatban felmerült a színész Greguss Zoltán neve: úgy hírlett, őt szemelték ki a címszereplőnek!⁵



1. kép: A Nyugat 1917-es első számának címlapja (forrás: epa.oszk.hu)

³ Beszélgetés Bartókkal 1919 márciusában. Interjú. Színházi Élet, 1919 /VIII./ évf. március, 12. szám 25. lap. L.: Ujfalussy József (összeáll.), Lampert Vera (szerk.), *Bartók breviárium (Levelek, írások, dokumentumok)*, Budapest, Zeneműkiadó, 1974², 231sk.

⁴ „A kravall eltartott jó tíz percig, a vasfüggönyt is leengedték...” Bartók levele özv. Bartók Bélánénak – Pozsonyba. L.: *Bartók Béla családi levelei*, 1981. Idézi: Burda, Kis Domokos, 115.

⁵ „Új lélektani elképzeléseket kell kivetítenem” mondja Greguss Zoltán *A csodálatos mandarin* főszerepéről. *Színház*, 1945, szeptember 12.



2. kép: *Der wunderbare Mandarin*. Köln 1926, rendezés, színpadkép: Hans Strohbach (Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln)



3. kép: Oláh Gusztáv az 1931-es bemutatóhoz tervezett színpada (Vajda M. Pál felvétele, Színházi Élet 1931/15, 11. old.) (forrás: OSZMI)



4. kép: Bozó Gyula díszletterve az 1949-es szegedi bemutatóhoz (forrás: OSZK)

Hans Strohbach rendező tervezte Kölnben a színpadképet is, ami a fennmaradt fotográfia tanúsága szerint egy padlást mutat belülről, ugyanakkor kívülről is ábrázolja a házat (2. kép).

Minden meg is felelt a librettó leírásának:

„Emeleti szoba, – a nyomor fantasztikus színeiben. Lerongyolt tapéták, – sivár falak. Komikusan rozszant bútorok, – a szögletekben holmik, – indokolatlan tárgyak – mint egy elzüllött régiségkereskedésben. (...) A háttérben ajtó – melytől jobbra és balra ablak. Távoli világosságból, a lámpák felrezgő fényéből, a saját-ságos és zűrzavaros kiáltásokból egy roppant város élete és zaja verődik a szobába.”⁶

Oláh Gusztáv az 1931-es, létre nem jött bemutatóra tervezett, majd az 1945-ös magyar premieren alkalmazott színpadképe – a század első évtizedeiben dívó képzőművészeti irányzatoknak hódolva – az expresz-szionista műalkotások példáján átlós síkokat használ (3. kép).

Az 1949-es szegedi bemutatóhoz készített díszletének felépítésében Bozó Gyula is ez a stílust alkalmazta (4. kép).

Enrico Prampolini milánói színterére, amelyet 1942-ben Milloss Aurél koreográfiája számára épített, ezzel szemben az amerikai art déco építészetet tükrözi (5. kép).

A budapesti 1956-os rendezés nyitóképének háttérét Fülöp Zoltán a Prampoliniéhoz rokonítható architektúrával festi meg az Operaház-

⁶ Lengyel Menyhért: *A csodálatos mandarin*. Pantomime grotesque. Nyugat, 1917. I. sz.



5. kép: Enrico Prampolini díszletterve az 1942-es milánói bemutatóhoz (forrás: OSZMI)



6. kép: Lakatos Gabriella a budapesti Operaház 1956-os produkciójában, díszlet: Fülöp Zoltán (forrás: OSZMI)

ban. A színpad e felső, felhőkarcolókat ábrázoló részének jelentősége azonban ki-
merül a bevezető zene atmoszférikus képi alátámasztásában. Szemmagasságban
egy szobabelső látható (6. kép).

A történet szcenikai megoldására két mód nyílik. A Lány az utcáról csalogat-
ja be a férfiakat, tehát alapvetően szükségesnek tűnik, hogy egy külső és egy belső
tér legyen ábrázolva. E követelmény kielégítésére
kézenfekvő a horizontálisan megosztott játéktér. Ezt gyakran egy hídszerű építmény segítségével érik el. Ilyen volt látható 1949-ben Zürichben, 1956-ban Belgrádban vagy 1958-ban Wuppertalban, és ilyen megoldással találkozunk 1993-ban Erfurtban is, Birgit Hans kopár, letarolt híd-konstrukciójában (7. kép).

Érdekes a hagyományosan berendezett kolozsvári játéktér 2007-ben, ahol Szántó Szilárd a szintet csak a bal oldalon osztja meg (8. kép).

A Lány egy emelvényen látható az ablak mögött, zsalufüggönnyel elválasztva a nézőktől. Jobbra lent van a bejárat, ahol az öreg gavallér, az ifjú, majd végül a kísérteties ismeretlen megjelenik.

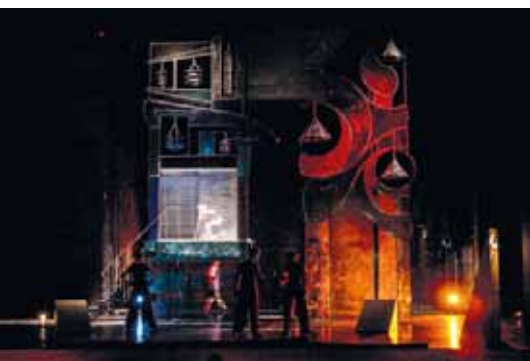
Ez utóbbi jelenet a darab egyik sarokpontja, itt veszi kezdetét a dráma. Ezt a pillanatot Harangozó Gyula 1956-ban így írja le: „A (...) mandarinnak – mielőtt belép a színpadra – látszik az állandóan növekvő, hatalmas árnyéka.”⁷

A zene által ábrázolt jeges borzongást több rendező is a vészjósló árnyék látványával fogalmazza, mely megelőlegezi a rémítő figura feltűnését. Az említett kolozsvári produkció színpadán ködben-füstben érkezik az idegen, csak a sziluettje vehető ki (9. kép).



7. kép: Birgit Hans díszlete a Städtische Bühnen Erfurt 1993-ban bemutatott előadásában, rendezés és koreográfia: Sigrid Trittmacher-Koch (Theater Erfurt)

⁷ Harangozó Gyula: *Az új mandarin*. Táncművészet, 1956. május, 193.



8. kép: A Kolozsvári Magyar Opera színpadképe 2007-ben, díszlet: Szántó Szilárd (fotó: Szabadi Péter)



9. kép: Kolozsvári Magyar Opera, 2007, a Mandarin: Sinkó Ferenc, díszlet: Szántó Szilárd, jelmez: Bianca Imelda Jeremias, koreográfia: Jakab Melinda (fotó: Szabadi Péter)



10. kép: Dunaújvárosi Kamaraszínház (Janek József, Szőgi Csaba, Énekes István) előadása, 1989 (forrás: OSZMI)

A Dunaújvárosi Kamaraszínház 1989-ben Janghy B. Zita névvel jegyzett produkciójának hatása ebben a jelenetben, ami szintén a falra vetülő árnyék effektusát használja, a nagyszínpadokéival vetekedhetett (10. kép).

Megjelent tehát a színen a maga testi valóságában a Mandarin. Vizsgálódásom második felében az ő vizuális megformálásával szeretnék foglalkozni, ami az elmúlt közel kilencven évben – magától értetődően – szintén változásokon ment keresztül. Ezzel szemben a Lány külsőjére általában kevesebb figyelmet

fordítanak: a számára kijelölt feladata az, hogy csábító legyen. Ehhez a színpadon gyakran elegendőnek tartatik a vörös ruha vagy a szűk trikó, harisnya. A benne végbemenő lényeges lelki változást már nem öltözetével kell hihetővé tennie a közönség számára. Ezért tárgyalom most csak a címszereplő megjelenítését.

Escher Károly 1947-ben készített, széles körben ismert emblematikus fotográfiáján a Lányt és az őt üldöző Mandarint látni. A szörnyű figura mintha a rémálmainkból bújt volna elő. Ezzel egybe is vág a távolról jött, félelmetes és kiismerhetetlen lény képével, melyet e korai szerepfelfogás tükrözött. Az 1926-os kölni bemutató Mandarinja aranyba volt öltöztetve,⁸ így is megkülönböztetve személyét a többiekétől és környezetétől.⁹ A mű 1927-es prágai előadásáról egy kritika például a „kísér-

⁸ Breuer János: *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez*. Budapest: Magvető, 1978, 56.

⁹ A kölni bemutató egyik kritikusa, Hermann Unger „az egyetlen színes mandarin”-ról ír, aki „szimbolikus kivétel” az egyébként fekete-fehérben tartott színpadi látvány alól.

teties” színrevitelt emeli ki, és a címszereplő Sasha Leontyev „szoborszerű” szépségéről ír.¹⁰

Milloss Aurél fényképe is a nem mindennapi, ördögi vonást hangsúlyozza Enrico Prampolini 1942-ben alkotott kosztümjében (11. kép).

Annál meglepőbb a tervezett 1931-es budapesti előadás Harangozó Gyula által megformált címszereplője (legalábbis a korabeli újság fényképén¹¹), Oláh Gusztáv jelmezében. Felhúzott szemöldöke tanácsstalanságról, kétoldalt lógó bajusza ártalmatlanságról árulkodik (12. kép).

Az 1945-ös budapesti szereposztásban – megintcsak Oláh Gusztáv által tervezett jelmezben – fellépő Vashegyi Ernő a figurát viszont már annak egyértelműen gonosz arckifejezésével karakterizálja (13. kép).

Nem sokkal könnyebben zárnánk szívünkbe Róna Viktor sötét és vastag szemöldökű Mandarinját sem 1963-ból, melynek Márk Tivadar volt a jelmeztervezője.



11. kép: Milloss Aurél a Mandarin szerepében, 1942 (forrás: OSZMI)



12. kép: Harangozó Gyula (balról a harmadik), Kőszeghy Ferenc, Csányi László és Brada Rezső társaságában, Oláh Gusztáv az 1931-es, elmaradt bemutatóhoz készült kosztümjében (Vajda M. Pál felvétele, Színházi Élet 1931/15, 11.) (forrás: OSZMI)



13. kép: Oláh Gusztáv terve a Mandarinhoz, 1945 (forrás: OSZK)

In: *Musikblätter des Anbruch*, 1926. december. Az oldal képét közli (kiollózva a Somlyó György szerkesztette folyóirat, az *Arion* 1982-ben megjelent 13. számának 203. oldaláról): Wangenheim, Annette von, Béla Bartók, „*Der wunderbare Mandarin*“: von der *Pantomime zum Tanztheater*. Overath bei Köln: Ulrich Steiner Verlag, 1985, Anh. 1.

¹⁰ Erick Steinhard írása a *Der Auftakt* című prágai német havi folyóirat (1919–1938) hetedik évfolyamának 2. számában. Idézi: Lidka Schmidová, Bartók táncművei Csehszlovákiában. *Külföldi Szemle*, 1969/3–4.

¹¹ *Színházi Élet*, 1931/15, 11.



14. kép: Juronics Tamás, Nemes Zsófia (jelmez: Molnár Zsuzsa, koreográfia Juronics Tamás) a szegedi előadásban, 1999-ben (fotó: Benda Iván)



15. kép: *Le mandarin merveilleux*. Díszlet, jelmez: Jean-Yves Legavre, koreográfia: Lionel Hoche, Liège, 1996 (Opéra Royal de Wallonie)



16. kép: *Der wunderbare Mandarin*. Díszlet: Dieter Schoras, jelmez: Jan Skalicky, rendező-koreográfus: Uwe Scholz, Lipcse, 1996 (Oper Leipzig)

Több évtized Mandarinjaira visszapillantva mégis az állapítható meg, hogy a színpadra belépő rettenetes ismeretlen egyre inkább veszített a gonosztevő egysíkú ábrázolásából. Ennek a fejlődésnek egyik kiteljesedését az 1999-es szegedi produkció koreográfusa és egyben férfi főszereplője, Juronics Tamás reprezentálja példaszerűen (14. kép).

Juronicsban mint a darab címszereplőjében nem találni rémisztőt vagy idegenül ható egzotikusat. A Molnár Zsuzsa jelmezében megformált Mandarin fizikai alkatát szembetűnő testi adottságai folytán hasonlónak tekinti a magáéhoz:

„(...) alkatilag eleve közel állok a Mandarin-figurához: a korpuszom, a kopaszságom és a szakállam mintegy predesztinál erre a szerepre.”¹²

Juronics Mandarinja nem volt hagyományosnak nevezhető produkció, e kijelentése alapján mégis bizonyos mértékig tradicionálisnak nevezhetjük szerepfelfogását a valóban elrugaszkodott elgondolású színpadraállítások tükrében. Ezekből szeretnék befejezésül néhányat megemlíteni.

A belgiumi, Liège-beli Vallon Királyi Opera 1996-ban például az originálistól jócskán eltávolodott történetet dolgozott fel, az eredetinek megfelelő *Le Mandarin merveilleux* címmel (15. kép).

Tizenöt szereplőjéből senki nem viseli a Bartók művéből ismert nevek egyikét sem, és a rendezőkönyv összefoglalásának olvastán nem is gyanítanánk, hogy a megtartott címnek bármiféle köze volna az eredeti darabhoz.

Ennél sokkal kevésbé futurisztikus történetet tált Lipcse 1996-ban (Uwe Scholz 1988-ban Zürichben készült rendezésének újabb változataként), ahol Dieter Schoras a színhelyet egy éjszakai mulatóba helyezte (16. kép).

Itt is sokszorosára bővült a cselekvő személyek száma, a műsorfüzet tanúsága szerint megjelent a

színpadon egy újságeladó, egy transzvesztita, egy takarítónő, egy sztriptíztáncosnő és sokan mások, de legalább szerepeltek Lengyel Menyhért meséjének ismert alakjai is.

¹² Fuchs Livia: Sokféle hűség. Beszélgetés A csodálatos mandarin koreográfusaival, Bozsik Yvette-tel, Horváth Csabával, Juronics Tamással. *Ellenfény online*, 2001/3. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2001/3/1177-sokfele-huseg?layout=offline>

1999-ben a brüsszeli székhelyű Needcompany társasága, hagyományaihoz híven, igen fantáziadús változatát mutatta be a darabnak (Grace Ellen Barkey rendezésében), olyannyira fantáziadúsát, hogy a kiadó meg is vonta tőle az előadás-hoz szükséges engedélyét.¹³

Betiltások – kimondva vagy hallgatólagosan kikényszerítve – Magyarországon is előfordultak, méghozzá nem csupán a *Mandarin* 1931-ben és 1941-ben megíhú-sult produkciói alkalmával. Letiltások ugyanúgy megtörténtek az utóbbi egy-két évtizedben is. Például az egyik rendezés végül, abszurd módon, zene nélkül került a budapesti közönség elé.

Aki egy-egy színpadi mű különböző változatain keresztül az értelmezési lehetőségek kibontakozását az elmúlt évtizedek folyamán figyelemmel kísérhette, nem elégedhet meg a muzeális felfogások más és más rendezők általi, unos-untalan ismételtetéseivel. Az a véleményem, hogy – mint minden műalkotásnak, amelynek létezése interpretációhoz van kötve – Bartók színpad számára írt kompozícióinak is feltétlenül szüksége van a megújulásra. E téren többek között Bozsik Yvette vagy Horváth Csaba nevét lehetne megemlíteni.

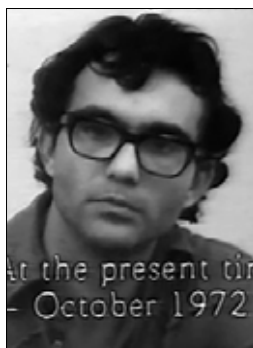
Meghamisításról csak akkor beszélhetünk, ha a mű újraalkotója valóban semmibe veszi az eredetit. (Megtörtént ehhez hasonló eset korábban is, gondoljunk csak az 1961-es moszkvai *Nagyvárosi éjszaka* című parafrázisra, Leonyid Lavrovskij rendezésében).

Bartók Béla zenéjének interpretációi 2016-tól már nem állnak a jogutódok személyes ízlésének felügyelete alatt. Örvendjünk, hogy a művészi fantázia szabadsága, ha értelmesen élünk vele, a jövő számára továbbra is biztosíthatja az értékek megőrzését.

¹³ Én csak az ezután választott *Few Things* új címmel jelzett produkciót láttam, ami már nem a bartóki muzsikára készült.

András Borgó: Renewed Stagings of *A csodálatos mandarin* (*The Miraculous Mandarin*)

The author approaches Béla Bartók's pantomime ballet entitled *A csodálatos mandarin* (*The Miraculous Mandarin*) from the point of changes in the stage interpretation of the piece. Starting with the 1926 premiere in Cologne, Germany, of the work published in the literary journal *Nyugat* (literally "West") in 1917, he follows the variations up to this day. First of all, his investigations commence from the subject of what the stage can offer the audience, as the recipient of a visual experience. He focuses on two components within that: stage setting and the shaping of the protagonist. Looking back at the multi-decade development history of the figure of the Mandarin, he concludes that the creators have characterised the "terrible unknown" entering the stage less and less by the one-dimensional features of the evil-doer or the exotic stranger. Finally, he mentions a bunch of national and international contemporary interpretations which are to a large extent divorced from the original work, including also cases when the ballet was banned from the stage. The article was presented at the conference, organised by *Szcenárium*, devoted to 20th century Hungarian theatre innovators on 28th November 2015.



EUGENIO BARBA



Az elidegenítés eszközei az orosz formalisták, Brecht és Zeámi szerint

1970-ben Barba egy előadássorozatot tartott az ázsiai színházakról az aarhus-i egyetem dramaturgiai intézetében. Ez a szöveg ennek rövid kivonata. Barba összeveti benne az orosz formalisták „osztranyenije” eljárását a Brecht által bevezetett „*Verfremdung*” és Zeámi „*hana*”¹ fogalmával. E látszólag különböző felfogások között általa felfedezett kapcsolatok a nézői érzékeléssel függenek össze. De ezekre a korrespondenciákra tekinthetünk úgy is, mint annak az ekvivalencia-elvnek a korai előzményeire, melyek nyomán Barba néhány évvel később kidolgozza színházi antropológiáját. Az olvasó tovább is követheti ezt a nyomvonalat, ha egybeveti ezt a szöveget az 1992-es *'Ikebana'* cíművel.² Ebben Barba az elidegenítésről szóló diskurzust egy materiális-technikai szintre viszi át: a szcenikai testre, mint ami a hétköznapi test ekvivalenseként épül fel.

A szöveg először norvégül jelent meg 1971-ben, az Odin Színház folyóiratában (*Teatrets Teori og Teknikk*, 15, pp. 46–47). Néhány évvel később, 1980-ban olaszul is megjelent (*Sipario*, 406, pp. 68–70). Ez Barba kevésbé ismert szövegeinek egyike.

¹ A japán *hana* jelentésbokra a virág-szimbolikához kötődik. Lásd ehhez: Kokobu Tamocu: *A japán színház*, Gondolat, Budapest, 1984, 147. (a szerk.)

² Lásd E. Barba: *The Moon Rises from the Ganges, My Journey through Asian Acting Techniques*, 2015. Icarus Publishing Enterprise and Routledge.

Mei Lanfang³ egyik 1935-ös moszkvai látogatásakor Bertolt Brecht részt vett a nagy kínai színész egyik demonstrációján, melyet kosztümök és smink nélkül, a hotelszobájában tartott. Ez az esemény kitörölhetetlen nyomot hagyott Brechtben, és az egyik közvetlen ihletője volt az *Elidegenítő effektusok a kínai színházban* című cikkének, melyet 1936-ban írt.⁴ Brecht itt először használja a *Verfremdung* (elidegenülés, elidegenítés, távolságtartás) terminusát, mely a későbbiekben majd központi helyet foglal el elméleti gondolkodásában.



Mei Lanfang és K. Sztanyiszlavszkij az 1935-ös színházi kongresszuson (forrás: baike.m.sogou.com)

A művészetben az olyan fortélyok és trükkök ideája és gyakorlata, melyek a megszokottat, a jól ismertet különössé, szokatlanná tették, nagy múltra tekint vissza. Európában az elidegenítésnek (estrangement) ez a folyamata különösen a költészet-re vonatkozóan képezte vizsgálat és vita tárgyát. A német romantikusok az illúzió megtöréséről beszéltek, ami később az ismert és azonnal felismerhető jelenségek friss érzékeléséhez és újrafelfedezéséhez vezetett. Shelley állítása szerint a költészet képes arra, hogy a jól ismert dolgokat mint ismeretleneket jelenítse meg. Schopenhauer úgy gondolta, hogy a művészet célja a tapasztalatból jól ismert tárgyakkal egy olyan



Bertolt Brecht portréja 1935-ből, Fred Stein felvétele (forrás: pinterest.com)

új megvilágításban való láttatása, mely egyszerre teszi őket tisztán érthetővé és szokatlanná.

Az orosz formalista iskola 1918 és 1925 között szisztematikusan elemezte ezeket a problémákat. Ez a fiatal nyelvészekből és kritikusokból álló, később híressé váló iskola (Roman Jakobson, Oszip Brik, Borisz Eichenbaum, Viktor Sklovszkij, Vlagyimir Propp, Jurij Tinyanov) alkotta meg a *prijom oszt-ranyenyija* – 'elidegenítő eljárás' kifejezést. Ez egyike volt azoknak a formális eszközöknek és stratégiai alapelveknek ('stratagémáknak'), melyeket a művész – akarva- akaratlanul – alkalmaz, hogy művét erőteljesebbé, hathatósabbá tegye. A művészi opus formális konstrukciójának vizsgálatán keresztül – mely a tartalom elidegenítését szolgálja – jutottak arra a felismerésre, hogy egy mű mitől hat újnak és

³ Mei Lanfang (1894–1961): kínai színházművész, a kínai színháztörténet egyik legnagyobb énekes-színész-táncosa, 1932-ben és 1935-ben járt a Szovjetúnióban.

⁴ B. Brecht: *Schriften zum Theater, Kleines Organon für das Theater*; Aufbau-Verlag. Berlin und. Weimar, 1964, 91–99.

idegenszerűnek. A művészi alkotás folyamatában a hangsúlyt a formaképző gyakorlat oldalára helyezték, innen a csoport és az irányzat elnevezése: formalizmus.

Ahogy az John Willett 'Bertolt Brecht színháza: tanulmány nyolc aspektusból'⁵ című könyvében és az általa szerkesztett Brecht-írásokat tartalmazó kötetben⁶ mondja, nem tekinthető véletlen egybeesésnek, hogy az általa azelőtt soha nem használt *Verfremdung* fogalom éppen moszkvai látogatása után kerül be Brecht terminológiájába. Minden színházban, filmben, irodalomban alkotó innovatív orosz művész – többek között Mejerhold, Tairov, Eisenstein, Tretyakov, Majakovszkij és Paszternak – értékes inspirációkhoz jutott a formalisták kutatásai révén. A sztálini időkben elítélték a formalista elméleteket, és a formalizmus gyakran hangoztatott veszélyességének vádjával illették s bélyegezték meg azokat, akik nem voltak hajlandók követni a szocialista realizmus ortodoxiáját. Brecht és Piscator – csakúgy, mint a német agitprop színházak – tudatában voltak Mejerhold és Tairov tevékenységének, mellyel az orosz művészek húszas évekbeli berlini turnéik révén ismerkedtek meg.

Mejerhold konstruktivista korszakában alkotta meg a maga biomechanika-tréningjét, mely a színész gesztusait és mozgását az extrém teatralitás irányában „idegenítette el”. A keleti színészek stilizációjára utalva Mejerhold kitartott amellett, hogy a néző sohasem feledkezhet meg arról, hogy színházban van. Mejerhold kedvelte a német romantikusokat, különösképpen Hoffmant és Kleistet, és ez motiválta őt abban, hogy felhasználja a romantikus irónia „illúzióromboló” hatását.

1922-ben Fernand Crommelynck *Le Cocu magnifique* ('Csodaszarvas') című előadásában Mejerhold eltávolította az előfüggönyt és a háttérfüggönyöket, lebontotta az illúziókel-tő színpadkeretet, és konstruktivista szerkezetek segítségével egy funkcionális színi gépezetté (acting machine) alakította azt át.

1925-ben Osztrovszkij *Viharjában* 'dalo-ka't használt, melyek megszakították a cselekmény folyamatosságát, míg a *D. E. Tröszt* című Ehrenburg-darabban⁷, melyet ugyanebben az évben mutatott be, szövegeket vetített ki több vetítővászonra, szimultán módon kommentálva a színpadon zajló akciókat.

Valószínű, hogy barátjával, a drámaíró Szergej Tretyakovval és más „formalista” kollegáival való beszélgetések során Brecht egyre inkább tudatosította a *prijom osztra-*



Mei Lanfang női szerepben 1915
(forrás: imomus.livejournal.com)

⁵ John Willett *The Theater of Bertolt Brecht: Study from Eight Aspects* (London: Methuen, 1967)

⁶ *Brecht on Theatre*, ed. and trans. by John Willett (London: Methuen, 1964)

⁷ Ilja Ehrenburg *D. E. Tröszt* című regényének adaptációja.

nyenyija hatásmechanizmusát, melynek egyenes fordítása németre a *Verfremdung*. Ez a gondolkodásmód, és annak színházi alkalmazása még nyilvánvalóbbá vált számára Mei Lanfang demonstrációja után. Brecht így írta le a kínai művész előadásmódját:

„A kínai színész nincs transzban. Bármely pillanatban félbeszakítható. Nem kell 'beleélnie' magát. A megszakítás után játékát ott folytatja, ahol abbahagyta. Nem zavarjuk őt az 'alkotás misztikus pillanatában'; amikor elének lép a színpadon, az alkotófolyamat már befejeződött. Nem törődik azzal, ha játék közben megváltozik körülötte a díszlet. Szorgos kezek egészen nyíltan odaadják neki, ami kell az előadásához. Amikor Mei Lanfang egy halál-jelenetet játszott, az egyik mellettem ülő néző az egyik gesztusa láttán elragadtatásában felkiáltott. Egy-két előtünk ülő ember mérgesen fordult felénk hátra, és püsszegett. Úgy viselkedtek, mintha egy valódi leány valódi halálánál volnának jelen. Meglehet, hogy ez az attitűd egy európai produkció esetén teljesen rendben lévő lett volna, de a kínaiak számára elmondhatatlanul nevetséges volt. Esetükben a V-effekt⁸ célt tévesztett.”⁹

Ugyanebben a cikkben Brecht megadja a *Verfremdung* definícióját: „Úgy játszani, hogy a közönség akadályoztatva legyen abban, hogy egyszerűen azonosuljon a darab karaktereivel. Akcióik és törekvéseik elfogadása vagy elutasítása a tudat szintjén történjen meg, és nem, mint ahogy eddig történt, a közönség tudatalattijában”.¹⁰

Brecht figyelmeztet bennünket arra, hogy a kínai színész *Verfremdungja* a mágikus rítusokból átvett, primitív szintű tudomány. Az emberi szenvedélyek bemutatása sematikus, társadalomképük statikus és hibás. Ezeket az elemeket el kell hogy utasítsa egy realisztikus, forradalmi színház. Tanulmányozni viszont hasznos őket, és a későbbiekben elidegenítő eszköztárukat fel lehet használni társadalmi célzattal.

Mindemellett nem szabad megfélemednünk arról, hogy a színész művészetében az elidegenítés folyamataival már foglalkoztak, és le is írták azt a tizennegyedik század elején. Ez Japánban történt, ahol Zeami a Nô színházról szóló írásaiban mélységében is elemezte a *hana* fogalmát, a színész 'virágát'.

A *hana* azoknak a képességeknek és technikai készségeknek az összessége, melyek nem természet adta módon vannak meg a színészen, hanem amelyre hosszú évek szigorú tréningje révén tett szert. A *hana* okos használata által mindenképp meg kell hogy lepje a nézőket, mivel a bemutatott akciók, még ha felismerhetők is, ismeretlennek fognak tűnni. Íme Zeami számos *hana*-definíció-



Zeami Motokyo szobra
(forrás: alchetrón.com)

⁸ V-effekt (német): Verfremdungseffekt; elidegenítési effektus), Bertolt Brecht dramaturgiájának alapfogalma, a teatralitástól megfosztott játéktípus, az elidegenítő effektus rövidítése.

⁹ Brecht on Theatre, ed. and trans. by John Willett (London: Methuen, 1964, 95.)

¹⁰ Uo. 91.



A Zeami elméleti írásait tartalmazó japán kiadvány Toyoichiro Nogami szerkesztésében, 1973
(forrás: awalexander.wordpress.com)

jának egyike: 'Ez csupán csak a szokatlan, ahogy azt a néző érzékeli' (*'It is merely the unusual as perceived by the spectator'* – E. Barba fordítása).¹¹

De nem szabad, hogy a színész excentrikus viselkedése váltsa ki a néző reakcióját annak atipikus gesztusára vagy mozdulatára. Mert annak meg kell legyen a maga saját logikája, mely a hagyományban gyökerezik. Zeami az öregember karakterét hozza példaként, amikor a színészek *hana* nélkül játsszák: behajlítják a térdüket, vonszolják a lábukat, miközben remeg a kezük.

„Pedig az idős ember el akarja rejteni a korát, és arra törekszik, hogy mozgása fiatalos legyen és életerős. A színésznek ennek tudatában úgy kell ábrázolnia egy öregember korát és elgyengült reflexeit, hogy az őt kísérő dobütésekhez képest kissé késleltesse az akciót” (E. Barba fordítása).¹²

Ez az a *hana*, amely egy akciót ismeretlenné és különössé tesz, lehetőséget ad a színész számára, hogy megőrizze a néző fölötti varázserejét.

Érdemes megjegyezni, hogy Zeami, amikor hangsúlyt helyez erre az elidegenítő folyamatra, mely az emberi viselkedés dialektikus elemzéséből ered, ezt azzal a céllal teszi, hogy érzelmi hatást érjen el a nézőben. Ezzel szemben Brecht ugyanezt az eljárást annak érdekében kívánta alkalmazni, hogy a néző racionálisan értékelje a színész akciót.

Fordította: Regős János

¹¹ Zeami Motokiyo: *La Tradicion secrète du Nô* (Paris: Gallimard, 1960, 109.)

¹² Uo. 106.

Eugenio Barba: Estranging devices according to the Russian formalists, Brecht, Zeami

In 1970, Barba gave a course on Asian theatres at the Institute of Dramaturgy at the University of Aarhus. This text is a short excerpt from it. Barba compares the procedure of *priem ostrannenija* by the Russian formalists, Brecht's ideas on *Verfremdung* and Zeami's concept of *hana*. The correspondences that he finds between these three apparently different views concern the perception of the spectator. But these correspondences may be considered an archeological trace of the principle of equivalence which Barba formulates a few years later in his *Theatre Anthropology*. The reader can follow this trace relating this text to the one entitled 'Ikebana', from 1992. In this Barba brings his discourse on estrangement to a material technical level: that of the scenic body built as an equivalent of the daily body. The text was first published in Norwegian in *Odin Teatret* journal (*Teatrets Teori og Teknikk*), a few years later, in 1980, it was published in the Italian journal *Sipario*. (The present review uses the English language abstract attached to the paper.)



BERTOLT BRECHT



Utcai jelenet¹

Az epikus színház egy jelenetének alapmodellje

Az első világháborút követő másfél évtized folyamán néhány német színházban egy viszonylag új játékmóddal kísérleteztek, amelyet pontosan referáló, leíró jellege miatt, és mivel kommentáló kórust és vetítést alkalmazott, *epikusnak* neveztek el. Nem egészen egyszerű technikai eljárások révén a színész távol tartotta magát az alaktól, amelyet játszott, és a darab helyzeteit olyan látószögbe állította, hogy a nézők kritikai állásfoglalásra kényszerültek. Ennek az epikus színháznak a hívei azzal érveltek, hogy könnyebben úrrá tudnak lenni az új témákon, a legszörnyűbb kiélesedés pillanatában levő osztályharcok bonyolult történésein, mivel eljárásuk révén a társadalmi folyamatokat oksági összefüggésükben tudják ábrázolni. Az esztétikát azonban e kísérletek jókora nehézségek elé állították.

Viszonylag egyszerű dolog az epikus színház számára alapmodellt felállítani. Gyakorlati kísérletezés közben a legegyszerűbb, úgyszólván „természetes” epikus színház példájának olyan történetet választottam, amely akármelyik utcasarkon lejátszódhatik. Egy közlekedé-



Albert Birkle: *Vak az útkereszteződésben, 1921*
(forrás: www.artvalue.com)

¹ Jelen tanulmány közlését Brecht *Galilei* című színművének a Nemzeti Színházban való új bemutatója teszi aktuálissá Zsótér Sándor rendezésében. Vö. Bertolt Brecht: *Színházi tanulmányok*, Magvető, 1969. 371–383 (ford. Vajda György Mihály)

si baleset szemtanúja szemlélteti az összeverődött emberek előtt, hogyan esett meg a szerencsétlenség. A körülállók esetleg nem is látták a történeteket, vagy nincsenek azonos véleményen a szemléltetővel, „másképp látták” – a fődolog az, hogy a szemléltető olyan módon adja elő a vezető vagy az áldozat, vagy mindkettejük magatartását, hogy a körülállók ítéleteket alkothassanak a balesetről.

Az epikus színház e legprimitívebb fajtájának példája, úgy tűnik, könnyen érthető. Tapasztalat szerint azonban mind a hallgatónak, mind az olvasónak meglepő nehézséget okoz, ha azt kívánjuk tőle, lássa tisztán elhatárolásának a horderejét, ha az ilyen utcasarki szemléltetést elfogadja a nagy színház alapformájának, a tudományos korszak színházának. Ezen azt értem, hogy az epikus színház minden részletében gazdagnak, bonyolultnak, fejlettnek mutatkozik ugyan, mégis, elvileg semmilyen más elemet nem kell tartalmaznia, hogy nagy színház lehessen, mint ama utcasarki szemléltetésnek, másrészt viszont nem lehetne epikus színhá-



Man Ray: Bertolt Brecht, 1935
(forrás: liveinternet.ru)

nak nevezni, ha az utcasarki szemléltetés egyetlen főeleme is hiányoznék belőle. Amíg ezt fel nem fogtuk, nem tudjuk ténylegesen felfogni az alább következőket sem. Amíg fel nem fogtuk annak a megállapításnak az újszerűségét, szokatlanságát, föltétlenül kritikára készítő voltát, hogy az ilyen utcasarki szemléltetés csakugyan kiadja a nagy színház alapmodelljét, addig valójában nem foghatjuk fel azt sem, ami alább következik.

Fontoljuk meg: ez a történés nyilvánvalóan semmiképpen sem az, amit művészi történésnek szoktunk nevezni. A szemléltetőnek nem kell művésznek lennie. Amihez értenie kell, hogy elérje célját, gyakorlatilag mindenki tudhatja. Ha mondjuk, nem képes olyan gyors

mozdulatra, mint a baleset áldozata, akit utánoz, akkor elég magyarázatul azt mondania, hogy az háromszor olyan gyorsan mozgott, és szemléltetése nem vallja kárát, nem veszít az értékéből. Inkább a tökélyre való képességének van határa. Szemléltetését zavarná, ha alakítóképessége feltűnnék a körülállóknak. Kerülnie kell az olyan viselkedést, hogy így kiáltson valaki: „Milyen élethűen alakítja a sofőrt”! Senkit sem kell a „büvkörébe vonnia”. Senkit se csalogasson a hétköznapi világából „magasabb szférába”. Nincsen szükség különös, szuggesztív képességekre.

Döntően fontos, hogy *Utcai jelenet*ünkben hiányozzék a közönséges színház egyik fő ismertető jege, tudniillik, az illúziókeltés. Az utcai szemléltető figura előadásának ismétlésjellege van. Ez az esemény megtörtént, itt most megismétlik. Ha a *Színpadi jelenet* követi ebben az *Utcai jelenet*et, akkor a színház nem rejti el többé, hogy színház, úgy, ahogy az utcasarki szemléltetés sem rejti szemléltetés voltát (és nem tesz úgy, mintha maga az esemény volna). A játék elpróbáltsága, a szöveg betanult volta, az egész berendezés, és az egész előkészítés mind szemmel látható

lesz. Hol marad akkor az élmény, egyáltalában élményt kelt-e majd még az ábrázolt valóság?

Az *Utcai jelenet* meghatározza, milyen fajtájú legyen az élmény, amelyben a nézőt részesítjük. Az utcai szemléltetőnek kétségkívül volt „élménye”, de mégsem törekszik arra, hogy szemléltetését a nézők „élményévé” tegye; még a vezető és az áldozat élményét is csak részben közvetíti, semmiképpen sem kíséri meg, hogy a nézők élvezetes élményévé tegye, akármilyen életszerűen szemlélteti egyébként a történeteket. Szemléltetése nem veszít például az értékéből, ha a rémületet, amelyet a baleset keltett, nem reprodukálja; sőt akkor veszítene, ha reprodukálná. Nem merő emóciók felkeltésére törekszik. Az a színház, amely követi ebben, megérthetjük, valósággal megváltoztatja a funkcióját.

Az *Utcai jelenet* lényeges eleme az a körülmény, s ennek, ha igényt tart az epikus névre, meg kell lennie a *Színpadi jelenet*ben is, hogy a szemléltetésnek társadalmilag gyakorlati jelentősége van. Akár azt akarja bemutatni utcai szemléltetőnk, hogy valamely gyalogos vagy vezető ilyen s ilyen viselkedése esetén a baleset elkerülhetetlen, másként viszont elkerülhető, akár azt akarja szemléltetni, hogy ki volt a hibás, szemléltetése praktikus célt szolgál, társadalmi beavatkozásnak tekinthető.

Szemléltetésének célját szabja meg, hogy milyen teljességi fokra emeli az utánzatát. Személyeinek magatartásából szemléltetőnknek nem mindent, hanem csak

egyet s mást kell imitálnia, éppen csak annyit, hogy képet alkothassunk a dologról. A *Színpadi jelenet* általában sokkal teljesebb képet ad, ami megfelel szélesebb érdeklődési körének. Hogyan létesítsünk tehát kapcsolatot az *Utcai jelenet* és a *Színpadi jelenet* között e tekintetben? Az áldozat hangjának, hogy kiragadjunk egy részletet, először talán nem volt szerepe a balesetnél. De a szemtanúk eltérő véleménye arról, hogy az a kiáltás („vigyázat!”), amelyet hallottak, az áldozattól vagy egy másik járókelőtől eredt-e, arra készítheti szemléltetőnket, hogy utánozza a hangot. A kérdést úgy lehet eldönteni, hogy szemléltetik, vajon egy öregemberé vagy egy asszonyé volt-e a hang, mély volt-e vagy magas. A felelet azonban függhet attól is, művelt ember hangja volt-e vagy műveletlené. Nagy szerepet játszhat az, hogy hangos volt-e vagy halk, mert e szerint kisebb vagy nagyobb a vezető hibája. Ábrázolásra várnak az áldozat különböző jellegzetességei is. Szórakozott volt? Magára vonta valami a figyelmét? Vajon mi vonta magára? Mi mutatott a viselkedésében arra, hogy éppen az a körülmény és nem valami más vonta magára a fi-



Otto Dix: *Hadirokkantak*, 1920
(forrás: mydailyartdisplay.wordpress.com)

gyelmét? És így tovább és így tovább. Látható, hogy utcasarki szemléltető feladatok lehetőséget ad emberek meglehetősen gazdag és sokoldalú ábrázolására. Mégis, annak a színháznak, amely a lényeges elemeiben nem akar túlmenni *Utcai jelenet*ünk előadásán, az imitációban el kell ismernie bizonyos korlátokat. Amit felhasznál, azt tudnia kell igazolni is, mégpedig a célból kiindulva.²

Vegyük például, hogy a kártérítés kérdése irányítja a szemléltetést és így tovább. A sofőrnek attól kell félnie, hogy elbocsájtják, bevonják a vezetői igazolványát, börtönbe csukják, az áldozatnak viszont a magas klinikai költségektől, állásának elvesztésétől, tartós megnyomorodástól, esetleg munkaképtelenségtől kell félnie. Ebben a keretben építi föl jellemeit a szemléltető. Az áldozatnak lehet kísérője is, a sofőr mellett esetleg ott ült a barátnője. Ez esetben a szociális területre vetül erősebb fény. Esetleg gazdagabban lehet megrajzolni a jellemeket is.

Az *Utcai jelenet* egy másik lényeges eleme az, hogy szemléltetőnk a jellemeket teljes egészükben a cselekedeteikből vezeti le. A cselekedeteiket imitálja, és azáltal ad lehetőséget arra, hogy jellemükre következtessünk. Ha a színház követi ebben, szakítania kell megrögzött szokásával, hogy a cselekvést a jellemekben alapozza meg, és ezáltal kivonja a kritika alól, hogy a cselekedeteket úgy ábrázolja, mintha a jellemekből feltarthatatlanul és természeti törvényszerűséggel következnenek. Utcai szemléltetőnk számára a szemléltetendő személy jelleme olyan nagyság, amelyet nem kell teljes pontossággal meghatározni. Bizonyos határok között

² Gyakran találkozunk olyan mindennapi szemléltetéssel, amely imitációnak tökéletesebb, mint amelyet az utcasarki baleset szükségessé tesz. Legtöbbje komikus természetű. Szomszédunk (vagy szomszédnőnk) azzal akar szórakoztatni bennünket, hogy bemutatja a háziurunk kapzsi magatartását. Imitációja gyakran kiadós és sok variációból áll. Közelebbi vizsgálattal azonban meg lehet állapítani, hogy a látszólag igen összetett imitáció is csak bizonyos meghatározott vonásokat „pécéz ki” a háziurunk magatartásából. Az imitáció inkább összefoglalás vagy kivágat csupán, s a szomszéd gondosan kihagyja belőle azokat a mozzanatok, amelyekben a háziúr már „egész értelmesnek” látszanék, hiszen ilyen mozzanatok is vannak. Távol áll attól, hogy összképet adjon; ennek hatása nem lenne komikus. A *Színpad*i jelenetnek, amely nagyobb részleteket kényszerül adni, itt sokszor nehézségei vannak, ezeket nem szabad lebecsülni. Éppúgy alkalmat kell adnia a kritikára, csakhogy sokkal összetettebb történésekben kell gyakoroltatnia. Lehetővé kell tennie mind a pozitív, mind a negatív kritikát. Éspedig egy és ugyanabban a folyamatban. Meg kell érteni, mit jelent az, ha a közösség helyeslését kritika alapján kell elérni. Ez utóbbira természetesen éppúgy akad példa *Utcai jelenet*ünkben, azaz, bármely hétköznapi jellegű szemléltetésben. Szomszédunk és az utcai szemléltető éppúgy bemutatathatják szemléltetésük alanyának „ésszerű” magatartását, mint az „ésszerűtlent”, és közben véleményünket kérhetik mind a kettőről. Mindazonáltal, ha a viselkedés mintegy folyamatban tárul fel (például úgy, hogy ésszerű volt, és ésszerűtlenné lett, vagy fordítva), akkor többnyire kommentárookra van szükség, s ezek esetleg megváltoztatják az ábrázoló álláspontját. Itt vannak, mint említettük, a *Színházi jelenet* nehézségei, ezeket e helyen nem fejthetjük ki. V.ö. Rövid leírás a színművészet új technikájáról, amely elidegenítő hatást hoz létre című cikkünkkel.

lehet ilyen vagy olyan, ez nem tesz semmit. A szemléltetőt csak balesetokozó és balesetakadályozó tulajdonságai érdeklik.³

A *Színpadi jelenet* dolgozhat rögzítettebb egyéniségekkel. De akkor ahhoz is kell értenie, hogy egyéniségüket speciális esetnek mutassa be, és feltüntesse azt a kört is, amelyben a társadalmilag leginkább releváns hatások ugyancsak létrejönnek.

Utcai szemléltetőnk lehetőségeinek szűk a határa (azért is választottuk modellül, hogy lehetőleg szűk határok közé jussunk). Ha azt akarjuk, hogy lényeges elemei tekintetében a *Színpadi jelenet* se menjen túl az *Utcai jeleneten*, akkor nagyobb gazdagsága csupán dúsítás lehet. A határesetek kérdése merül fel itt.

Kiragadunk egy részletet. Kerülhet-e utcai szemléltetőnk olyan helyzetbe, hogy a sofőrnek azt az állítását: hosszú szolgálata következtében teljesen kimerült állapotban volt, izgatott hangon adja vissza? (Önmagában véve éppoly kevéssé teheti ezt, mint ahogy például egy küldetéséből visszatérő követ nem kezdheti elmondani honfitársainak a királlyal való beszélgetését ilyen szavakkal: „Láttam a szakállas királyt.”) Hogy így tehessen, vagyis inkább, hogy így kényszerüljön eljárni, ahhoz kétségkívül olyan szituációt kell elgondolnunk az utcáson, amelyben izgatottságának (éppen az ügynek erre a mozzanatára vonatkoztatva) sajátos szerepe van. (Fenti példánkban ez a szituáció azáltal állna elő, ha a király például megesküdött volna, hogy addig nem nyíratja meg a szakállát, amíg... és így tovább) Olyan álláspontot kell keresnünk, amelyből szemléltetőnk bátran kritika elé bocsáthatja izgatottságát. Csak akkor kerülhet abba a helyzetbe, hogy a vezető izgatott hangját imitálja, ha valamely igen pontosan körülhatárolt álláspontot foglal el, így például, ha általában meg akarja támadni a hivatásos gépkocsivezetőket, mert túlságosan keveset tesznek munkaidejük megrövidítése érdekében. („Még csak nem is szakszervezeti tag, de ha megtörtént a szerencsétlenség, akkor aztán kikel magából! Tíz órát ülök a volánnál!”)

A színháznak, hogy ide eljusson, azaz, hogy a színészet valamilyen álláspont elfoglalására vezesse, egész sereg rendszabályhoz kell folyamodnia. Ha megnagyobbítja a szemléltetés körét és a vezetőt a baleseti szituáción kívül más szituációban is bemutatja, még egyáltalában nem haladja meg a modelljét. Csupán további modelljellegű szituációkat teremt. Elgondolható az *Utcai jelenet*hez hasonló jellegű, olyan jelenet is, amelyben a vezetőéhez hasonló emóciók elegendőképpen megalapozott



Albert Birkle: *Utcai jelenet Berlinben, 1922–23*
(forrás: pinterest.com)

³ Mindazok a személyek, akik jellemileg az általa megadott feltételeknek megfelelnek, akik általa imitált vonásokat mutatnak, ugyanazt a helyzetet fogják előidézni.

szemléltetése megy végbe, vagy olyan, amelyben különböző hanghordozásokat hasonlítanak össze. Hogy túl ne haladjon a modelljeleneten, ahhoz a színháznak mindenkor csak azt a technikát kell kifejlesztenie, amellyel az emóciókat aláveti a nézők kritikájának. Ezzel természetesen nem azt akarjuk mondani, hogy a nézőt elvileg meg kell akadályozni bizonyos bemutatott emóciók érzelmi követésében; mindazonáltal az emóciók átvétele a kritikának csak az egyik, körülhatárolt formája (fázisa, következménye). A színházi szemléltetőnek, a színésznek olyan technikát kell latba vetnie, amelynek révén az általa szemléltetett személy modorát bizonyos tartózkodással, távolságtartással adja vissza. (Úgy, hogy a néző azt mondhassa: „Hiába, késsön, még jókor stb... igaztja fel magát.”) Röviden szólva: a színész maradjon meg a szemléltetésnél, aki szemléltet, azt idegen személyként kell ábrázolnia, s alakítása közben nem szabad elfeledtetni, hogy „azt az tette, ezt az mondta”. Nem szabad oda jutnia, hogy teljességgel átváltozzék a szemléltetett személlyé.



George Grosz: *Berlini utca*, 1931
(forrás: artbouillon.com)

Az *Utcai jelenet* egyik lényeges eleme az a természetes magatartás, amelyet az utcai szemléltető két szempontból is felvesz; állandóan két szituációval számol. Természetesen viselkedik mint szemléltető, és természetesen viselkedtetí azt, aki szemléltet. Sohasem felejtí el, és másokat sem enged megfélelkezni arról, hogy ő nem az, akit szemléltet, hogy ő csak a szemléltető. Azaz: amit a közönség lát, az nem a szemléltető és a szemléltetett fúziója, nem valami önálló és ellentmondásmentes harmadik, az 1. szemléltető és a 2. szemléltetett egymásba oldott kontúrjaival, ahogy ezt a szokásos színház nyújtja nekünk produkcióiban.⁴ A szemléltető és a szemléltetett személy nézetei és érzelmei nincsenek egységesítve.

Így jutunk az epikus színház egyik sajátos eleméhez, az úgynevezett V-effektushoz. (Verfremdungseffekt, elidegenítő hatás.) Ez, röviden szólva, olyan technika, amellyel emberek kö-

zötti történések ábrázolására rá lehet nyomni a feltűnőség, a magyarázatra-szorulás, a nem-magától-értetődőség, a nem-egyszerűen-természetesség pecsétjét. E hatás célja az, hogy lehetővé tegye a nézőnek a termékeny és társadalmi kiindulású kritika gyakorlását. Be tudjuk-e bizonyítani, hogy ennek a V-effektusnak értelme van a mi utcai szemléltetőnk szempontjából is?

Képzeljük el, mi történik ha elmulasztja előidézni. A következő szituáció állhatna elő. Az egyik néző ezt mondhatná: „Ha az áldozat a jobb lábával lépett az úttestre, ahogy ön mutatja, akkor...” A mi szemléltetőnk közbevághatna, és azt mondhatná: „Én úgy mutattam, hogy a bal lába került először az úttestre.” Amíg

⁴ A leghatározottabban Sztanyiszlavszkij fejlesztette ki ezt.

azon vitatkoznak, hogy a szemléltető valóban a bal vagy a jobb lábával lépett-e először az úttestre, és főleg azon, hogy miként járt el az áldozat, maga a szemléltetés annyira megváltoztatható, hogy előáll a V-effektus. Miközben a szemléltető most már pontosan vigyáz a mozdulatára, és óvatosan, valószínűleg lassítva mozog, eléri a V-effektust; azaz elidegeníti ezt a kis történetrészletet, kiemeli fontosságát, figyelemre méltóvá teszi. Az epikus színház V-effektusa tehát valóban hasznosnak mutatkozik utcai szemléltetőnk számára is, vagy másképpen mondván: előfordul még ebben a mindennapi jelenetben, az utcasarki színház e természetes jelenetében is, amelynek a művészettel nincs sok dolga. Könnyebben felismerhető eleme valamely természetes utcai szemléltetésnek a közvetlen átmenet az ábrázolásból a kommentárba, ami az epikus színházat szintén jellemzi. Az utcai szemléltető, ahányszor csak lehetségesnek látja, magyarázatokkal szakítja meg imitációját. Az epikus színház kórusai és vetített dokumentumai, színészeink közvetlen odafordulása a közönséghez alapján véve nem különböznek ettől.

Amint megállapítható, s remélem, nem minden csodálkozás nélkül: az *Utcai jelenet* és vele együtt az epikus *Színpadi jelenet* meghatározó elemei között sajátosan művészetszerűeket nem neveztem meg. Utcai szemléltetőnk sikeresen végezhet a szemléltetést olyan képességekkel, amilyeneket „gyakorlatilag minden ember magáénak mondhat”. Hogy áll tehát a dolog az epikus színház művészi értéke körül?

Az epikus színház számára fontos, hogy alapmodelljét egy utcasarokra helyezzük, azaz, visszamenjünk a legeslegegyszerűbb „természetes” színházra, egy társadalmi vállalkozásra, amelynek mozgató okai, eszközei és céljai gyakorlatiak, földiek. S a modell megáll, anélkül hogy szüksége volna a színművészet olyan magyarázataira, mint „az önkifejezés ösztön”, „idegen sorsok elsajátítása”, „lelki élmény”, „játékosztön”, „mesélőhajlam” és így tovább. Az epikus színház így tehát nem érdekelt a művészetben?

Helyesen járunk el, ha mindenekelőtt másképpen tesszük föl a kérdést; ilyenformán: hasznát vehetjük-e *Utcai jelenet*ünk céljára a művészi képességeknek is? Nem esik nehezünkre igennel válaszolni erre a kérdésre. Művészi elemek találhatók az utcasarki szemléltetésben is. Minden emberben rejlenek kisfokú művészi képességek. Nem árt, ha emlékezünk erre a nagyművészet gyakorlása közben is. Azokat a képességeket, amelyeket művészeknek nevezünk, kétségkívül mindenkor ki lehet fejteni azok között a határok között, amelyeket *Utcai jelenet*ünk modellje állít nekünk. Akkor is művészi képességekként fognak hatni, ha nem lépik át ezeket a határokat (például, ha nem szabad bekövetkeznie a szemléltető teljes átváltozásának a szemléltetett személyé). A valóság az, hogy az epikus színház nagyon is művészi ügy, el sem képzelhető művészek és artisztikum, fantázia, humor, együttérzés nélkül; mindez és még sok minden más szükséges gyakorlati megvalósításához. Szórakoztatónak kell lennie, tanulságosnak kell lennie. Hogyan lehet tehát az *Utcai jelenet* elemeiből egyetlen elem elhagyása vagy hozzáfűzése nélkül is művészetet fejleszteni? Hogyan lesz belőle *Színpadi jelenet*, amelynek meséje kitalált, hivatásos színészei vannak, emelkedett beszédmódja, jelmezei, s amelyet több játékos összjátékkal ad elő? Szükségünk van-e az elemek kiegészítésére, ha a „természetes” szemléltetésről áttérünk a „művire”?

Vajon nem kell-e modellünkön valóban alapvetőbb bővítéseket végrehajtanunk, hogy eljussunk az epikus színházhoz? Ha csak röviden vesszük is szemügyre a dolgot, megmutatkozik, hogy nem kell. Nézzük a mesét. Az utcai baleset meséje nem volt kitalált. Nos, a közönséges színháznak sem csak kitalált mesékkel van dolga, gondoljunk a történeti darabokra. De mesét bemutatni lehet az utcasarkon is. Szemléltetőnknek mindenkor módjában van ezt mondani: „A vezető volt a hibás, mert minden úgy történt, ahogy bemutattam. Nem lenne hibás, ha úgy viselkedett volna ahogy most fogom bemutatni.” És akkor kitalálhat egy történetet, és ezt szemléltetheti. Vegyük a betanult szöveget. Lehetséges, hogy az utcai szemléltetőnk egy bírósági tárgyalásra, amelyre tanúként megidézik, a szemléltetendő személyek szavait – mivel feljegyezhetette – pontosan betanulja és begyakorolja. Ez esetben ő is betanult szöveggel dolgozik. Hát a több személy betanult játékaival hogy áll a dolog? Az ilyen kombinált szemléltetés nem szolgál, önmagában véve, mindig csak művészi célokat; gondoljunk a francia rendőrség gyakorlatára, amely a bűntettek fő részvevőit arra kényszeríti, hogy bizonyos döntő szituációkat ismétljenek meg a rendőrség előtt. Vegyük a maszkot. A külső megjelenés kisebb megváltoztatása, például, a haj felborzolása mindig előfordulhat egy nem művészi jellegű szemléltetés keretében is. A kikészítést sem csak színpadi célra alkalmazzák. A sofőr bajuszának az *Utcai jelenetben* is lehet meghatározott jelentősége. Esetleg befolyásolhatja tanúvallomásaiban női utasát, akinek létét lehetségesnek fogadtuk el. Szemléltetőnk ábrázolhatja ezt is, például úgy, hogy mint vezető pödörgeti képzelt bajuszát, s közben valamilyen kijelentésre akarja rábírní kísérőnőjét. Ezzel a szemléltető jelentősen csökkentheti a kísérőnő tanúvallomásaának értékét. A tényleges bajusz alkalmazására való átmenet a *Színpadi jelenetben* okozhat azonban még némely nehézséget, ami előkerül a jelmez kérdésében is. Bizonyos körülmények között szemléltetőnk a fejére teheti a vezető sapkáját, például, ha azt akarja bemutatni, hogy az esetleg ittas volt (ferdén tette föl a sapkát), ezt azonban csak meghatározott körülmények között, nem minden további nélkül teheti. (Lásd fenti fejtegetéseinket a határesetről.) De még a jelmezhasználat is eljuthatunk, például, több szemléltető által bemutatott szemléltetés esetében, a fentebb jelzett körülmények között, hogy a szemléltetett személyeket meg lehessen egymástól különböztetni. Mindenesetre ekkor is csak korlátozott mértékű jelmezhasználat is jutunk. Azt az illúziót, mintha a szemléltetők és a szemléltetett személyek csakugyan azonosak volnának, nem szabad kelteni. (Az epikus színház ezt az illúziót megghiúsítja úgy, hogy eltűzött jelmezeket használ, vagy úgy, hogy a ruhákat mintegy kiállítási tárgyakként mutatja be.) Ezenfelül felállíthatunk egy másik alapmodellt is, amely ezen a ponton a miénket helyettesítheti: az úgynevezett mozgó utcai árusok szemléltetését. Nyakkendőik eladása céljából ezek eljártsszák előttünk, milyen a rosszul – és milyen a jól öltözött ember; egypár kellék és néhány fogás segítségével célszerű kis jeleneteket adnak elő, miközben alapjában véve ugyanazokat a korlátokat szabják magukra, amelyeket a közlekedési baleset szab a szemléltetőkre. (Nyakkendőt, kalapot, botot, kesztyűt tulajdonítva magunknak és az elegáns ember bizonyos célszerű kópiáját megrajzolva, állandóan harmadik személyben beszélnek róla!) Utcai árusoknál – alapmodellünkével azonos keretben – a vers felhasználása-

val is találkozunk. Szilárd és szabálytalan ritmusokat használnak, akár újságot, akár nadrágtartót akarnak eladni.

Ezek a megfontolások mutatják, hogy alapmodellünkkel meg lehetünk elégedve. A természetes epikus színház és a művi epikus színház között elemi különbség nincsen. Utcasarki színházunk kezdetleges; előadásának alkalmáért, céljáért, eszközeiért „nem megy messzire.” De vitathatatlanul értelemmel bíró történés, amelynek világos a társadalmi funkciója, és megvan minden eleme. Az előadás alkalma egy kis esemény, amelyet különbözőképpen lehet megítélni, amely ilyen vagy olyan formában megismételhető, és még nem lezárt, még lesznek következményei, úgyhogy megítélése jelentőséggel bír. Az előadás célja, hogy megkönnyítse a véleményalkotást az eseményről. Az előadás eszközei ennek megfelelőek. Az epikus színház bonyolult tartalmú, széles szociális célkitűzésű, magas artisztikus igényű színház. Az *Utcái jelenet*nek mint az epikus színház alapmodelljének felállításával világos társadalmi funkciót juttatunk az epikus színháznak, és olyan kritériumokat szabunk elébe, amelyek szerint lemérhető, hogy értelemmel bíró történésről van-e benne szó vagy nem. Az alapmodellnek tehát gyakorlati jelentősége van. A rendezőknek és a színészeknek módot ad arra, hogy amikor sok részletkérdés, artisztikus probléma, szociális probléma megoldásával felépítenek egy előadást, ellenőrizni is tudják, vajon érintetlen-e még az egész apparátus társadalmi funkciója.

Bertolt Brecht: The Street Scene

A major innovator of 20th century theatre, in his 1938 writing Bertolt Brecht sets forth a model for German epic theatre which came into being after World War I through an incident on a street corner: the eyewitness of a traffic accident demonstrates to a collection of people how the accident has taken place. The demonstrator, he says, must present the story, act the behaviour of the victim and/or the driver in such a way that the bystanders are able to form an opinion about the incident. This is how he summarizes the differences between the street scene and a “common” theatre: the former one lacks illusion; it is based on the repetition of a real event; it is not meant to elicit experiences and emotions

from the onlookers; it has a practical end; it may be considered as an act of social intervention. The primary objective of the demonstrator is seen in submitting emotions to onlookers’ criticism. It is to be achieved by reflecting the manners of the person who is demonstrated from a particular distance, thus depicting them as unknown people so that no fusion between the two may be realised (which, as he remarks, was brought to perfection by Stanislavsky). Contrary to that, he asserts, epic theatre makes use of A-effect (alienation effect, or ‘V-effekt’, that is ‘Verfremdungseffekt’ in German). In this context Brecht mentions the transition from representation to commentary and the role of the chorus within that. Then, challenging the artistic value of the epic theatre, he voices his conviction that – although in a self-limiting way as far as the use of theatrical tools is concerned – it is also theatre of high artistic quality, with, nevertheless, a clear social function.





Tömörty Márta: A szelek ura és az esők úrnője, Bóbita Bábszínház, Pécs, 1996, tervezte és rendezte: Szász Zsolt (fotó: Széman Richárd)



„Ugrásra készen ott állt a fiatalok generációja”

Tömöry Mártát Regős János kérdezi

Regős János (R): *A te indulásod és pályád az eddig megszólalókéhoz képest egészen más. Komoly elméleti-filológiai és történeti felkészülés és tudás birtokában, egy bölcsész-kari diplomával a zsebedben döntöttél úgy, hogy a bábszínházat választod. Volt ennek valamiféle előzménye már gyermekkorodban is?*

Tömöry Márta (T): Orosházán születtem, ahonnan három év után elköltöztünk Magyardombegyházára, egy pici faluba – ott láttam először igazi betlehemeseket –, majd onnan Csorvásra kerültünk. Az első szintársulat, amit láttam, egy orosházi gimnazista csoport volt, *A köszívű ember fiait* adták. Rajongtunk Baradlay Richárdért. Apámat református lelkészként ide-oda helyezték, így Gelénésre költöztünk, ahol osztatlan volt az iskola: egyik padsorban ültek a hetedikesek, a másikban a nyolcadikosok.

R: *Színjátás volt-e ott?*

T: A tanítónéni igen buzgólkodott azon, hogy legyen. Feldolgoztuk például a *Só* című mesét és a *Háry Jánost*. A szöveg összeállításába gyerekként én is besegítettem. Amikor Gelénest megelőzően Bucsán éltünk, a pedagógusok már ott észrevették ezt a képességet. Akkoriban készítettem egy *Hófehérke* bábkollektiót. Ám a tanítónéni azt mondta, hogy ő nem ért a bábhoz, így aztán mégis előbenadtuk elő a mesét.

R: *Elég sokat költöztetek. Amolyan vándor lelkésznek képzelem most apádat, aki – igaz, nem jószántából – viszi a családját fahuról fahura. Ez az életforma hogyan hatott rád?*

T: Sokszor kellett elhagyni kedves barátokat, nagy sírások is voltak emiatt, de a kapcsolatok azért többnyire fönmaradtak. De igazán az viselt meg, amikor az apámat '57 március 15-én hajnalban elvitték, és hat hétig nem került haza.

R: *Exponálta magát '56-ban?*

T: Gyakorlatilag nem, de volt egy nyugdíjas lelkész, akivel egy parókián laktunk, és az ő manőverei következtében tartóztatták le. De ott az emberek olyan egyöntetűen kiálltak az apám mellett, hogy mégis szép emlékeket őrzök arról a faluról.

R: *Térjünk vissza a tanulmányaidhoz.*

T: Vásárosnaményban, egy reálosztályban kezdtem el a gimnáziumot. Itt színházi hatás ugyan nem ért, de volt egy magyartanárom, aki velem olvastatta föl a színdarabokat. Aztán hamarosan felkerültem a budapesti Kaffka Margit Gimnáziumba. Bár a színházi érdeklődésem nem szűnt meg, ott színjátszó-körbe nem jártam.

R: *De Budapesten már biztosan jártál színházba. Nekiünk kötelező volt például operabérletet venni az Erkel Színházba. A jegyünk persze többnyire a leghátsó sorokba szólt. S bár a színpadon zajló eseményekből nem sokat láttunk/hallottunk, azért jól éreztük magunkat, elszórakoztattuk egymást.*

T: A nagynéném, akinél laktam, és aki kiváló pedagógus volt, nekem is vásárolt operabérletet, színházba is elvitt. Ő minden tekintetben nagy hatással volt

rám. Az operával egyébként úgy jártam, mint Tolsztoj írja hősnőjéről, Natasáról, hogy a műfajjal való első találkozáskor nem volt képes felfogni annak lényegét. Engem is idegesített, hogy mondjuk, azt éneklik, mindjárt elfognak valakit. A hős meg csak áll, és énekli a színpadon, hogy meneküljünk. Mért nem menekül?

R: *Aztán, ha jól tudom, a bölcsészkarra kerültél.*

T: Mint magyar szakos egyetemista persze rajongtam a korabeli nagy színészekért, de majom jegyű lévén, inkább a zsigerből való színház vonzott. Lehet, hogy ezért tetszett nagyon sok minden, amivel aztán később Prágában találkoztam, ahol az efféle színjátszásból többet lehetett látni. Itthon még nagynéném vitt el megnézni az akkori legendás előadásokat: láttam Ruttkai-kaival és Latinovitscsal a *Rómeó és Júliát*,

meg az Egyetemi Színpad híres előadásait is, Jordán Tamást, Ruszt dolgait. Magam is megpróbáltam oda felvételizni. Először csak sűgónak vettek volna fel. Nagynéném azonban nem akarta, hogy oda járjak, hogy ezzel töltssem az időt. Mint magyar-történelem szakos hallgatónak tényleg nagyon sokat kellett tanulnom, de talán attól is meg akart kímélni, hogy felesleges szenvedést okozzon nekem a színházi pálya, ezért hát igyekezett eltéríteni engem a közeléből is. Ekkor jött be az életembe a báb, amit a családban mindenki elfogadott.



W. Shakespeare: *Rómeó és Júlia*, Vígszínház, 1963, r: Várkonyi Zoltán, fsz: Ruttkai Éva és Latinovits Zoltán

R: Egyik írásodban olvasom, hogy milyen sorsdöntő élményt jelentett számodra Kemény Henrik játéka, akit Tihanyban láttál először.

T: Valóban, 1974-ben tartottak ott egy nagy kortárs bábkiállítást. A fák alatt meg Kemény Henrik játszott. Nagyon erősen hatott rám az ő gyermeki személyisége, hihetetlen közvetlensége és tisztasága. A történész-énem is rögtön megszólalt: egy hagyomány megtestesítőjét láttam benne, tovább éltetőjét valami nagyon ősinek. Mindjárt egy tanulmányt is akartam írni a vásári bábjátékról. Ebben az időben egyik barátnőmmel bejártunk Szilágyi Dezső zenés előadásaira is. Ennél is fontosabb volt viszont a Hollós Lacival¹ való találkozásom, aki aztán a férjem lett. Tehát egyszerre több irányból ért elementáris hatás, ami a bábszínház felé terelt.

R: Szilágyi Dezső zenés előadásairól mit érdemes tudnunk?

T: Ezek az Állami Bábszínházban látható repertoár-előadások voltak. A *Petruska* Sztravinszkij zenéjére (bemutató: 1965) vagy például Ligeti György *Aventures* című művére (bemutató: 1972) készült bábjátékok. Azért mentünk oda, mert azt hallottuk, hogy a legmodernebb dolgokat most ott lehet látni. A fő hívószavunk akkor a modernség volt. Beckettet és más kortárs külföldi írók műveit szinte csak a bábszínházban mutatták be akkor Magyarországon. Ez nagyon nagy tette volt Szilágyi Dezsőnek. Általában a stúdióban kísérleteztek ezekkel a szövegekkel, de később kivitték a nagyszínpadra felnőtt előadásként is. Játsszoták a nagy klasszikusokat is, a *Háry Jánost*, a *János vitézt*. Ezekkel jutottak ki a külföldi fesztiválokra, és lettek velük később világhírűek.

R: Téged ekkor már határozottan érdekelt ez a műfaj?

T: Alapvetően költő szerettem volna lenni. A bábjátékban is elsősorban ennek a műfajnak a költészete fogott meg.

R: Tehát nem a kézműves jellege.

T: Alapvetően a szöveg felől érkeztem, és nagyon tetszett, ahogyan kiváltják a szövegrészeket egy-egy erős képpel, világítással, sűrített metaforákkal. Ebben sokat jelentett számomra



Széman Richárd fotográfiája
Kemény Henrikről



Petőfi Sándor – Szilágyi Dezső: *János Vitéz*,
Állami Bábszínház, 1983,
tervezte: Koós Iván, r: Urbán Gyula

¹ Hollós László (1952–): az Astra Bábegyüttes tagja, Prágában vörös diplomával végzett bábrendező, Jan Dvorák professzor kedvenc tanítványa, Hradec Kralovéban rendezte diplomamunkáját, a *Napkirály, szélkirály* c. mesét, itthon fontos bábfilmeket rendezett. (köztük a költői szépségű *Égszínkéék madár* címűt).



J. Haydn: *Ember a Holdon*, Astra Bábegyüttes, 1971,
tervező: Koós Iván, r: Vízvári László

a pesterzsébeti CSILI Művelődési Házban működő Astra Bábegyüttes², akiknek a munkáját közeliről láttam. A *Ki Mit Tud?*-ban is felléptek, az egész ország azon izgult, hogy az Astra vagy a Bóbita nyeri-e a versengést. Az Astra vezetője Vízvári Laci bácsi³ volt, a végzett kispap és kiváló pedagógus, fizika tanár. Maga köré gyűjtött budapesti gyerekeket, és – bizonyára kiterjedt egyházi kapcsolatai révén – több külföldi meghívást tudott a csoportnak szerezni. Ők elsősorban árny- és marionetttechnikával dolgoztak.

R: *Tehát a hetvenes évek közepére már biztos voltál abban, hogy a bábbal akarsz foglalkozni, egy olyan színházi műfajjal, melyben a hagyomány és a modernség jól megfér egymással.*

T: Igen. És mindez csak megerősítést nyert bennem, amikor kijutottam Prágába.

R: *Ez miként sikerült? Akkoriban Prága a művészek számára egy igen vonzó város volt. Köllő Miklós szívet lapátolt, hogy pénzt gyűjtsön az ottani tanulmányaira, apám, Regős Pál, amikor a Magyar Jégrevűvel turnézott sokszor hetekig, a szabadidejében járt be Fialka prágai stúdiójába.*

T: Hollós Laci édesanyja, Hollós Gizi akkoriban a Népművelési Intézet bábos referense volt. Ő segítette Lacit abban, hogy ki tudjon menni. Gizi az UNIMA⁴ magyar tagozatának is a titkára volt 25 éven át, így a prágai főiskolán Lacit nagyon szívesen fogadták. Ő '75-ben ment ki, én pedig '76-ban követtem, akkor már mint a felesége, „családegyesítés” címén. A mindenható Szilágyi Dezsőtől kaptam az ajánlást, bár azt előre kijelentette, hogy ha visszatérek, munkát nem fog tudni adni. Óriási dolog volt a számomra, hogy visszaülhetek az iskolapadba, azok után, hogy a Történettudományi Intézetben már hat évet ledolgoztam. Arany időszak volt nekem ez a prágai két év! Egészen '78-ig lehettem ott. Laci '79-ben szerezte meg a diplomáját, és amikor ő a vizsgaelőadását rendezte Hradec Královében, az akkori legjobb bábszínházban, a DRAK-ban, én is kinn voltam még, végigkísérhettem a folyamatot.

² Astra Bábegyüttes: Vízvári László alapította marionett-bábszínház. Először a mai Pince-színházban, a pesterzsébeti CSILI Művelődési Házban működtek

³ Vízvári László: 1909–2003, bábtervező/rendező, az Astra Bábegyüttes alapítója és művészeti vezetője 1962-től.

⁴ UNIMA: (Union Internationale de la Marionnette) a bábművészek 1929-ben alapított világszövetsége.

R: Túl azon, hogy milyen erős és sokszínű volt akkor – mint ahogy ma is – a cseh bábművészet, Prágában abban a bizonyos husáki politikai sivatagban legendáson sok kisszínház működött, kulturális oázisokra lehetett ott lenni, barátságos kávéházakban, kiskocsmákban lehetett összejönni.

T: Egyszerűen fantasztikus volt ott élni. Mindjárt a megérkezésem napján föllépett az oszakai Bunra-ku Színház. A másik fontos momentum, hogy a Műz-
sai Művészetek Akadémiáján folyt maga az oktatás, tehát a báb is a színházi oktatás részeként volt jelen. Közös vetítések voltak a Ponrepo moziban, ahová a többi katedrákról is odajártak a fiatalok. Így aztán máig is több a csehországi szakmai ismerősöm, mint az itthoni. Prágában „rendkívüli” hallgató voltam. Nem is az volt a célom, hogy még egy diplomát szerezsek. Ahhoz ott is el kellett volna vizsgáznom politikai gazdaságtanból, marxista filozófiából, meg hasonlókból. Viszont bejártam a négy éves főiskola rendezés/dramaturgia óráira, együtt a színészekkel, tervezőkkel. Kiváló tanárok tanítottak ott, például M. Cesal, J. Dvořák és K. Makonj, aki most is ír a magyar ART LIMES folyóiratba.

R: Kialakult tehát egy több műfajt felölelő ismeretségi köröd! A mi IMMT-fesztiváljainkon is számos cseh együttes lépett föl a legkülönbözőbb műfajokban – bohóc-pantomimesek, bábosok, színházasok –, és egyöntetűen magas szakmai/művészi színvonalukkal arattak osztatlan elismerést⁵. Nem éreztél-e olyasmit, hogy a magyar báb az ottanihoz képest lemaradásban van?

T: Ottlétemkor egyfajta bizonyítási szándék fogalmazódott meg bennem, ezért kutatni kezdtem a magyar hagyományainkat, hátha rátalálok olyan kincsekre, amelyek, mint a cseheknél, átszellemíthetnék, gazdagíthatnák a mi bábos kultúránkat.

R: Azért a csehek már a késő középkor óta messze erősebb és jobban is dokumentált polgári/városi hagyományokkal rendelkeznek, mint mi. A kulturális hagyomány és a modernitás között nincs nagy törés. Nem lehetett könnyű dolgod, amikor a cseh példán fölbátorodva a magyar színházi, illetve bábos hagyományokat kezdted kutatni.

T: A japánoknál és a cseheknél is mindig a hagyományt alapnak tekintve fejlesztik, alakítják tovább a műfajt, nálunk meg mindig csak egy-egy mű emelkedik ki a mezőnyből. De a hatása azonnal meg is szűnik. Tehát újra és újra, mindig előlről kell kezdeni a dolgokat. Ezért kezdtem később történetileg is feltérképezni a magyar színjátszó hagyományt. Elsősorban mindig is a dramaturgia érdekelt, ami viszont nyelvhez kötött. Prágában ahhoz kapcsolódtam, amit Laci éppen csinált, és elsősorban dramaturgként. A dramaturg tanároknak írtam dolgozatokat, azaz



Jan Jilek: Napkirály, Holdkirály, Szélkirály, DRÁK Színház, Hradec Králové, 1979, tervezte: František Vitek, r: Hollós R. László

⁵ Piskanderula, Cvoci, Divadlo na Provazku stb.



Věra Říčařová és František Víték gyűjteményes bábkiallítása a Cseh Bábmúzeumban, Chrudimban, 2014-ben

darabokat, amit aztán később itthon is játszottak.

R: *Mindezt cseh nyelven?*

T: Az orosz miatt a szavak tövét éreztem. Nem brillíroztam nyelvilleg, de a tanárok kedvelték a képies gondolkodásomat. És Laci segített nekem. Lefordította az anyagokat. Az anyja kassai volt, de kitűnő nyelvérzéke is segítette.

R: *Amikor kint voltatok, az Csehszlovákiában politikailag sem volt egy könnyű időszak. Ti mennyire érzékeltétek ezt?*

T: Nagyon is jelen volt a politika a mindennapjainkban. Aki a Chartát⁶ aláírta, eleve halott volt. Akik meg nem írták alá az „ellen Chartát”⁷, azok voltak a másodfokú „feketesegűek”. Emiatt a főiskolán tanárhiány volt. X. Y. nem taníthatott, mert aláírt, vagy mert nem írta alá az ellen-Chartát, vagy egy-

szerűen külföldre távozott. A megmaradt tanárok „fű alatt” azért leadták nekünk a Prágai Iskola⁸ által kidolgozott legfontosabb elméleti alapokat, melyek akkor még

⁶ Charta '77: a csehszlovák ellenzék 1977-ben közzétett politikai nyilatkozata volt, amelyet eredetileg 243 magánszemély írt alá, zömmel értelmiségiek. A Chartát a prágai kormánynak címezték és adták át. A dokumentum a kommunista Csehszlovákia mint ratifikáló fél részvételével Helsinkiben lezajlott Európai Biztonsági és Együttműködési Értekezlet (1973–1975), a Helsinki záróokmány és az ENSZ által is garantált emberi jogok csehszlovákiai megsértése ellen tiltakozott. Az aláírók élén Jan Patočka filozófia-professzor, Václav Havel és Jiří Hájek állt.

⁷ Ellen-Charta: A kommunista csehszlovák kormányzat a Charta '77 nyilatkozatot felforgatónak, szocializmusellenesnek nevezte, és hatalmas ideológiai propagandakampányt indított ellene. Így született meg az úgynevezett Anticharta, amelyet százezrek írtak alá kényszerből, köztük jól ismert és megbecsült közéleti személyiségek is.

⁸ Prágai Iskola: Az első strukturalista iskola. Vilém Mathesius, cseh germanista 1926-ban alapította meg a Prágai Nyelvész Kör, amelynek tagjai között ott vannak a cseh nyelv- és irodalomtudomány kiemelkedő képviselői (B. Trnka, B. Havránek, J. Vachek, J. Mukarovský), továbbá az orosz R. Jakobson, a szintén orosz Trubeckoj, a bécsi és az ugyancsak orosz Karcevskij, a genfi egyetem tanára. A kör első nemzetközi fellépésére és tételük bemutatására az 1928-as hágai első Nemzetközi Nyelvész-

Magyarországon újdonságnak számítottak. Ezzel együtt elég sok szabadidőnk maradt, amit arra használtam, hogy még többet járjak könyvtárba, különböző rendezvényekre. Nagy élmény volt számomra, hogy a főiskola bemutató színpadán, az U Staré Paniban, a Vénlányhoz címzett egykori kabaréban láthattam a főiskolások remek vizsgaelőadásait. Eljárt rájuk az egész évfolyam. Ezeken a rendezvényeken a komoly szakmai elemzések mellett az illetékesek részéről kemény politikai bírálatok is elhangzottak. Például Hollós Laci csinált egy kis bábos szkeccset Boris Vian egyik írásából, ami arról szólt, hogy az egyik szereplőnek levágják a fejét, s helyette egy tölcseért illesztenek a nyakára, s azon keresztül töltik bele a tudást. A pártbizottság majdnem botrányt csinált ebből az ötperces darabból.

R: '78-ban jöttél haza. Gondolom, körülnéztél, mi van itt nálunk, hol tudod magad hasznossá tenni.

T: Elmentem Szilágyi Dezsőhöz, aki azzal „biztatott”, hogy ha majd találók állást, akkor ír támogató levelet. A televízióban kaptam lehetőséget, hogy bekapcsolódhassak a forgatókönyvírásba. Cseh mesefilmekhez, például a *Bob és Bobek*hez készítettem fordításokat, persze úgy, hogy megkaptam a szöveget, a képanyagot meg nem, ami azért így elég nehéz volt. Hollós Laci, aki akkor a televízióban csinált bábfilmeket, sokat küzdött azért, hogy bejussak valamelyik szerkesztőségbe. Őt egyébként a hazajövele után szerződtette rendezőként a Bábszínház, de aztán hamarosan megvált tőlük. Azt mondták neki, hogy előbb tanulja meg itthon a szakmát úgy, ahogy ők gondolkodnak róla.

R: Meglehetősen merev és zárt stílusvilág jellemezte akkorra már ezt a színházat.

T: Nagyon kemény vezetés volt. Már csak az úgynevezett „leporoló” rendezésekkel tartották



Rendszerellenes Charta tüntetés Prágában 1977-ben
(forrás: moderni-dejiny.cz)



Vladimír Jiránek és Jiří Sebánek: *Bob és Bobek*
(Králíci z Klobouku), 1979, tervező: Václav Bedřich,
fordította: Tömöry Márta

kongresszuson és az 1929-es prágai első Szlavista Kongresszuson került sor. A *Tézisek*-ben az általános nyelvészet és a szlavisztika számára átfogó kutatási programot, újszerű elméleti és módszertani elveket fogalmaztak meg.



A Budai Vigadó, az egykori Magyar Művelődési Intézet épülete a '80-as évek elején
(forrás: epiteszforum.hu)

karban a régi repertoárt, túl sok új, eredeti előadás nem jött létre. Ezért is ment át Laci a televízióhoz állásba. Miután csinált egy-két filmet, hamar kiderült, hogy a külsősök jóval több pénzt kapnak egy-egy filmre, mint az ő stábja.

R: *Ez ott a Foky Ottó⁹ nevével fémjelzett időszak volt. Alapvetően az ő világa határozta meg a legtöbb bábfilm stílusát.*

T: Igen, volt ott néhány ősbölcény. Laci mindjárt az első bábrendezésére nívódíjat kapott. Képzelheted! A pozícióban lévők rögtön fölfigyeltek rá.

R: *Te viszont 1983-ban bekerültél a Népművelési Intézetbe, és a nyugdíjazásodig ott dolgoztál. De úgy kerültél oda, hogy már volt bábos múltad, saját szakterületed.*

T: Tudták, hogy Prágában végeztem, anyósom, Hollós Gizi révén bekapcsolódtam az amatőr együttesek zsűrizésébe is. Különben Bucz Hunor¹⁰ biztatására mentem be az Intézetbe. Volt ott akkoriban egy Drámai Osztály, amit Debreczeni Tibor¹¹ vezetett, aki nem volt rossz főnök. Hagyta élni az embereket. „Csináld, öcsi, támogatlak!” – ez volt a szavajárása. Szabad közeg volt ott az Intézetben Vitányi Iván¹² főnöksége alatt. Nagyon sok, máshol nemkívánatos embernek adott lehetőséget arra, hogy dolgozhasson.

R: *És ott te egyre jobban megismerted az úgynevezett amatőr bábos világot, köztük olyan alkotókat is, akik később, tehetségük révén, új szemléletet hoztak a hazai bábművészetbe, és később az egész műfaj megújítói lettek.*

T: Én alapvetően a bábos tanfolyamokat szerveztem, vezettem, vizsgáztattam az úgynevezett 'C' és 'B' kategóriás bábrendező jelölteket. A nyári táborokban¹³ dramaturgiát tanítottam elméletben s főleg gyakorlatban, magam is sokat tanultam tőlük, velük. Először az Intézet hathatós támogatásával megalakult a

⁹ Foky Ottó: (1927–2012.) Munkácsy-díjas, Balázs Béla-díjas magyar animációsfilm-rendező, érdemes művész.

¹⁰ Bucz Hunor (1942–): rendező, a Térszínház megalapítója és művészeti vezetője 1967 óta.

¹¹ Debreczeni Tibor (1928–): rendező, színházpedagógus, 1966-tól művészeti mozgalmak irányítója, országos hírű színpadok rendezője, reformpedagógiák elindítója, egyesületek alapítója, előadóművész, számos szakkönyv szerzője, a Károli Egyetem Tanítóképző Főiskola tanára.

¹² Vitányi Iván (1925–): szociológus, esztéta, politikus, országgyűlési képviselő, 1972–92-ig a Népművelési Intézet és jogutódjainak igazgatója.

¹³ Nyíregyházán, Zalaegerszegen, Sárospatakon, Debrecenben, s végül az általam szervezett „bábos kurta kurzuson” Nyírbátorban számos rögtönzött előadás született.

pécsi Bóbita¹⁴. Aztán Kecskeméten a Ciróka Bábszínház¹⁵ – ez utóbbit Kovács Géza hozták létre. Kós Lajos a Népművelési Intézetből ment Pécsre, Kovács Géza pedig az Állami Bábszínház által szervezett tanfolyamot elvégezve lett művészeti vezető. Gézával egy új nemzedék tudott belépni: Pályi Jánosra és Rumi Lászlóra gondolok elsősorban. Géza Prágában összetalálkozott Boráros Szilárd¹⁶, és egy nyári tanfolyamon megtanulták a gólyalábazást. Együtt egy erős várat építettek ki Kecskeméten. Ebbe az átalakítási folyamatba én is bekapcsolódtam, részben szakmai drukkerként, részben segítőként. Géza mindig eljött hozzám az intézetbe, és elmondta, hogyan állnak a dolgaik, mire készülnek. Annak idején még volt külön minisztériumunk, és ott nagyon jó emberek dolgoztak, mindig kikérték a véleményünket a bábosokról. Meghallgatták és többnyire

meg is fogadták a javaslatainkat, amikor egy-egy külföldi meghívásról volt szó. Ilyen módon kerültem kapcsolatba a Vojtina Bábegyüttessel¹⁷ is.

R: *Ahogy így elmondod, a bábszínházaknál valahogy természetesebb folyamatként zajlott le az amatőrből függetlenné, majd hivatásossá válás, mint a független színházak*



Tömör Mária: *Till Eulenspiegel*, Ciróka Bábszínház, 1997, tervező-rendező: Szász Zolt (fotó: Széman Richárd)



A halhatatlanságra vágó királyfi, Juhász Ferenc verses meséje alapján írta: Tömör Mária, Ariel Bábszínház, Marosvásárhely, 2003, tervező-rendező: Szász Zolt (fotó: Széman Richárd)

¹⁴ Bóbita Bábszínház: Bóbita Bábszínház 1961-ben jött létre Pécsen Kós Lajos (1924–2008) vezetésével, 1981-ben – a vidéki bábegyüttesek közül elsőként – hivatásos bábszínházi státuszt kapott.

¹⁵ Ciróka Bábszínház: az ötvenes évek végén, Báron László (1931–2011) képzőművész, tanár alapította, 1986-ban vált hivatásossá.

¹⁶ Boráros Szilárd: Prágában végzett báb-, díszlet- és jelmeztervezőként, a kortárs magyar bábszínház egyik meghatározó alakja.

¹⁷ Vojtina Bábegyüttes, később Bábszínház: 1975. decemberében alakul meg Debrecenben, 1983-tól félhivatásos, 1993 óta hivatásos bábszínházként működik.

esetében. Talán mert elsősorban gyerekeknek játszottak, pedagógiai szerepük megkérdőjelezhetetlen volt a közoktatás számára. És ha először integrálódniuk is kellett egy-egy vidéki színházba, ott is megőrizhették az önállóságukat, s később ezzel a tárgyalási alappal léphettek át az államilag támogatott intézmények körébe.

T: Igen, a körülmények összejátszása miatt történt ez így. Hosszú ideig nem született meg a bábos képzési program a Főiskolán, illetve később a Színművészeti Egyetemen sem, s lényegileg a mai napig nem elég megalapozott a képzés. Ugrásra készen ott állt viszont a fiataloknak egy tehetséges generációja, akik éltek az adott lehetőségekkel. A harmadik pedig, hogy már nem lehetett tovább halogatni a főiskolai képzés és a vidéki hálózat megszervezését, ami a rendszerváltás megelőzően csak vágyálma volt a szakmának.

R: Volt-e feszültség az „újak” és a létező, domináns szerepet betöltő Állami Bábszínház között?

T: Volt, bizony volt. Lehetett érezni, hogy változások jönnek. '89-ben az Intézet megszervezte, hogy mindezek megtárgyalására összeüljünk Tihanyban. És ott helyben megalapítottuk a Magyar Bábjátékosok Országos Egyesületét. Az elnökségben hárman vittük az ügyeket: Szentirmai László a Népművelési Intézetből, jómagam és Szász Zsolt, akit a Vojtina tehetséges ifjú bábtervezőjeként akkor már négy éve ismertem. Mi ketten akkor alapítottuk meg a Prolihistrió Bábszínházat is. Zsolt játszott a prágai búcsún a forró napokban, és Németországba is kaptunk meghívást '89 októberére, Neubrandenburgba. Pont az ottani forrongás közepébe csöppentünk. Azon az országos dramaturgiai szemináriumon, ahogy mi Tihanyban, már kérvényeket, manifesztumokat fogalmaztak meg az NDK bábosai. Nem sokkal utána következett a falbontás.

R: A bábszínház és az avantgárd a 20. században sokféle módon és szintéren találkozott egymással. Craig „über-marionettéről” beszél, ott van a Bauhaus színházában, Mejerholdnál, az orosz konstruktivisták gondolkodásában, a magyar Blattner Gézánál (lásd a Szcenárium előző számát), és még sorolhatnám. De ugyanilyen fontos vonulat a hatvanas-hetvenes években induló diákmozgalmak mellett megjelenő utcai akciószínházak felbukkanása. Gondolok itt például a Bread and Puppetre, a Livingre, az Odin Színházra, a térspecifikus előadásokra. Ezek is egy régi tradíció, a vásári/karneváli színháztáncok felélesztői voltak, miközben abszolút részei lettek a színházi avantgárdnak, éppúgy, mint a laboratórium színházak, az avantgárd akciók és performanszok, a képzőművészeti happeníngek. Te, aki alkotótársaiddal együtt archaikus szövegeket és színházi hagyományokat kutattál fel, mit gondolsz erről?

T: Éppen a ti fesztiválokon, az IMMT-n volt módom látni az Odin utcai felvonulásait, a Bread and Puppet óriásbábjait. Ezek rám elemi hatással voltak. A hagyomány és modernség összekapcsolódására pedig még Prágában csodálkoztam rá először Věra Ríčařová és František Vítěk színházának *Piškanderdulá*¹⁸

¹⁸ A színházat a Szkéné 1989-es 6. Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozásán (IMMT) lehetett látni Budapesten, s hívásunkra kétszer is játszottak a Nyírbátori Szárnyas Sárkány Hete Nemzetközi Utcaszínházi Fesztiválon.

című előadásában. Nekem, aki Prágából visszaterve ugyanezt kerestem itthon is, oázist jelentett a Szkéné akkori műsorkínálata, a mozgásszínházi találkozók. Alig vártam őket minden év őszén.

R: Igyekestünk úgy válogatni, hogy mindkét „irány” képviseltesse magát. A kathakalitól, a népi hagyományok ihlette előadásokon, a térspecifikus színházakon, a *Commedia dell'Arté*n, a Butón át a clown játékig sok minden teret kapott nálunk. Te különböző név alatt, különböző összetételű társulatok tagja voltál, hol dramaturgként, hol később színészként is. Egy valami mindig jellemző volt rátok: halált megvető bátorsággal nyúltatok elfeledett hagyományokhoz, régi szövegekhez, játéktílushoz.

T: 1988-ban jártam kint Japánban az UNIMA világfesztiválon. Ott láthattam szinte az összes ázsiai szakrális formát. Ugyanazon év őszén Zsoltal kimentünk Charleville-Mézières-be, ahol a hagyományos formák mellett mindenféle újító törekvésekkel is találkoztunk, meg utcai mutatóványosokkal. Akkor kezdtük el elméletileg is feltérképezni, hogy miként lehetne megújítani és nagykorúsítani a báb műfaját. '88-ban ezért csatlakoztunk Bucz Hunorék Térszínházához; *A Bakarasz*, *A kékszakállú lovag*, vagy *a nőzsarnok* című közös műveink ott születtek. S ugyanez a szándék hozta létre a Prolihistriót, majd '90-ben a MéG Színházat a Térszínházból kiváló Bassola Richárdékkal.

R: *De ez a formáció csak három évig állt fenn.*

T: Igaz, de ez alatt az idő alatt a MéG Színház pénz, állandó próbahely és jármű nélkül is elég sokra vitte. Az utolsó időben már rendszeres meghívottjai voltunk az európai utcaszínházi fesztiváloknak. Ezek a szereplések biztosították azt a kapcsolatrendszert, amire mint szellemi tőkére a Nyírbátori Szárnyas Sárkány



Tömöry Márta, Krivács Zsolt és Szász Zsolt, a Hattyúdal Színház alapítói (fotó: Széman Richárd)



Piškanderdulá, Věra Říčařová és František Víték előadása (forrás: divadloustolu.cz)

Fesztivál szakmai programját föl lehetett építeni. Nagy kár, hogy éppen '93-ban, az első jelentősebb pályázati támogatás évében Bassola Richárd úgy döntött, hogy kiszáll ebből a vállalkozásból, és a nevet magának tartva meg új társulatot hoz létre. Ma már nincs vele kapcsolatban bennem semmi rossz érzés. Törvényszerű, hogy bizonyos kereszt-



A Szárnyas Sárkány Hete Nemzetközi Utcaszínházi Fesztivál emblémája



A Hattyúdal Színház Tagjai balról jobbra: Fehérváry Lilla, Vaskó Zsolt, Kozma András, Tömöry Márta, Szász Zsolt, Bálint Károly az *Argyélus* díszletében

utaknál el kell válni. Talán nekünk is hasznunkra vált, jobban a báb irányába tudtunk fordulni. Maradtunk hárman: Szász Zsolt, közös tanítványunk, Kri-vács Zsolt, meg én. Ekkor kapcsolódott be a munkánkba Bálint Karcsi, a te-kerőlantos, és lett a nevünk 1994. január 1-jétől a Hattyúdal Színház. Majd '96-ban csatlakozott hozzánk Kozma András, Vaskó Zsolt és Fehérváry Lilla. Velük lettünk igazán „dalszínház”; a három zenész önálló együttesként is működött Madárdal zenekar néven a színház mellett.

R: Ezt a formációt már én is közelebbről ismertem, részben a nyírbátori Szárnyas Sárkány Hete résztvevőjeként, részben a Szkéné művészeti vezetőjeként, ahol sokszor felléptetek. Én úgy voltam ezzel a társulattal, hogy csodáltam a mesterségbeli tudásotokat, az igényességeteket, a gyönyörű bábokat, képeket, kosztümöket, miközben azon aggódtam, hogy az előadások ódon nyelvezetét vajon mennyire érti a mai közönség.

T: Amikor a Jókai kódex 15. századi nyelvén szólaltunk meg – például a Szent Ferenc című előadásban –, az utcán ez semmi problémát nem okozott, az emberek igenis megértették, sőt, ott még talán erősebben is hatott, mint a mai köznyelv. A szakmával volt nehezebb a dolgunk. Szász Zsolt jól kifundálta, hogy ha hatásos képeket csinál és ha a bábhasználat mellett erőteljes gesztusokkal élünk, akkor nem kell min-

dent a szövegre bízni. De az utcán másképp nem is nagyon lehet megélni. Számos külföldi fesztiválra meghívtak bennünket¹⁹, s mindig ezt a komplex színházi nyelvet díjazták, és itthon is erről voltunk felismerhetőek. Kísérletezésre, stúdiumokra azonban – állandó próbahely híján – alig volt időnk, amit azért sajnálok, mert a

¹⁹ 1989 és 2007 között Lengyelország, Szlovákia, Németország, Ausztria, Szlovénia, Szerbia, Románia, Itália, Franciaország fesztiválterepein játszhattunk.

jelentős külföldi és hazai díjak²⁰ ellenére jól tudtuk, hogy sokkal több szellemi tőke, művészi lehetőség van ebben a vállalkozásban, mint ami ilyen körülmények között megvalósulhatott. Szükségünk lett volna arra a folyamatos műhelymunkára, ami például talán legsikeresebb produkciónk létrejöttét megelőzte: tíz évig forgattuk a témát és a szövegeket, míg összeállt az előadás, melyet a III. Színházi Olimpián Moszkvában Vasziljev színházában²¹ szép sikert arattunk. De mivel önfenntartók voltunk, szükségünk volt minden bevételre, ezért ahányszor csak lehetett, ki kellett mennünk a placra. Még szerencse, hogy a közlésvágy az mindig elég nagy volt bennünk, ami sok mindent átvitt.

R: *Meg a zene is! Bálint Károly tekerőzött/énekelt, Vaskó Zsolt fújta a klarinétját, Fehérváry Lilla gyönyörűen énekelt. Engem régóta foglalkoztat, hogy igazából mi a különbség a színész számára az utca és a zárt tér között. Te színészként is mindig benne voltál a produkciókban, ezért is merem ezt megkérdezni tőled.*

T: A közvetlenséget, a közönséggel való fizikai kapcsolatot az utcán jobban érzékeled. Ebben az is benne van, hogy esetleg elcsenik valamelyik kellékedet, és akkor kergetheted őket, hogy visszaszerezd. De a nézők az utcán közvetlenül is bele tudnak, bele mernek szólni az előadásba. A kőszínházzal szemben e műfaj előnye, hogy jó esetben létrejön egyfajta nagyon intenzív, de mégis intim kapcsolat a néző és a színész között.

R: *De jóval labilisabb is az utcai közönség, nehezebb lekötöni őket.*

T: Igen, az utcások azt mondják, hogy az a művészet, hogy ott tudd tartani a nézőt. A nyírbátori közönség ilyen szempontból szuper volt. Ők is, persze, bele-



Hattyú Dal Színház



A Jókai kódex alapján készült Szent Ferenc előadásunk. A képen (balról): Kozma András, Tömörty Márta, Szász Zsolt (fotó: Széman Richárd)

²⁰ Első formációnk, a Prolihistrió 1989-ben Kiváló Együttes címet kapott. A Hattyúdál Színház az Árgyilusért UNIMA-diplomát kapott 1995-ben Pécsen, s Piranban, Szlovéniában elnyertük vele a gyerekzsűri díját; zenészeink az Árgyilus és a Szent László zenei anyagáért kaptak ott díjat 1997-ben és 2001-ben.

²¹ 2001. április 27-e és május 14-e között zajlott a III. Világszínházi Olimpia. Mi „A szkíta összevont szemöldöke” szekcióban szerepeltünk az Ének Szent László királyról című darabunkkal.



Jelenetkép a *Szent László királyról ének* című előadásunkból. A képen Tömörly Márta és Kozma András (fotó: Széman Richárd)



Magyar Királyi Bábszínház: *Hejjető*. A Hattyúdalnokokon kívül tagok voltak: Milada Škvařilová, Boráros Szilárd, Néder Norbert. A Szárnyas Sárkány fesztiválon készült felvétel, 2001-ből (fotó: Széman Richárd)

szóltak, de ezek a beszólások inkább előre vitték az embert. Nagyon empátikusak voltak kezdetől, mert azonnal megszerették ezt a fajta színházat.

R: A *Hattyúdál* 2007-ig működött. Aztán feloszlott.

T: Hogy miért szűnt meg? Sok oka volt ennek. Gyerekek születtek, Szász Zsoltnak amortizálódott az autója, egyedül cipelte a hátán az együttes gondját, beleértve a díszleteket is. Lilla, Zsolt meg én is profi színházakban kaptunk feladatokat. Egyeztetési gondok léptek fel. Egymást ütötték ki a motivációk. Kozma András, akinek a belépése új korszakot nyitott a társulat életében, hiszen kiváló, másokat is felbátorító színész volt, szintén másfelé is tájékozódott. Ma már a *Hattyúdál* Színház egykori tagjai különböző utakon járnak. Amíg aktívan játszottunk, nem nagyon vállaltunk külső munkákat hivatásos bábszínházaknál. Aztán egyre gyakrabban tettünk eleget külső felkéréseknek. Én írtam a szöveget, Zsolt tervezte/készítette a bábokat, s legtöbbször ő rendezte az előadásokat is. Jelentős műveket hoztunk létre a hivatásos bábszínházakban és a debreceni Csokonai Színházban.²² De megvan az ilyesfajta vendégmunkáknak a hátulütője is. Rászánsz óriási energiákat, és akkor tízegynéhány bérleti elő-

²² Műveink: *A Szelek ura, esők úrnője*, 1996, Pécs, Bóbita; *Till Ulenspiegel*, 1997, Círóka, Kecskemét; *Japán mesék*, 1998, Pécs, Bóbita; *Harlekin vagy Pierrot?* 2003, Eger, Harlekin bábszínház – ezt Kovács Géza rendezte, Szász Zsolt tervezte. *A halhatatlanságra vágyó királyfi*, Marosvásárhelyi Ariel bábszínház, 2004; *Naplánya, Hold fia*, 2004, Zalaegerszeg (itt a szöveget én írtam, de Veres András és Csató Kata rendezte); *Parsifal, a bolond lovag*, 2006, Bóbita, tervezte és rendezte: Szász Zsolt; *Csodák kertje*, 2007, Szombathely, tervezte és rendezte: Szász Zsolt; *A talizmán*, 2008, a Beregszászi Színház és a Csokonai Színház közös produkciója, tervezte és rendezte: Szász Zsolt. Munkatárs voltam Szász Zsolt *Csongor és Tünde* rendezésében is a Beregszászi Színházban, 2010-ben.

adás után kifúj az egész. Nagy kár, hogy miközben ezek a produkciók a hazai báb-művészet csúcsteljesítményei voltak, amit a komoly díjak is visszaigazolnak²³, nem tudtak átmenni a köztudatba.

R: A ma működő családi bábszínházak, utazó báb-truppok alkotói – sokan közülük társulati tagok voltak különböző vidéki bábszínházakban – talán pont ezért is léptek ki az intézményes keretek közül. Igaz, számukra így már nem biztosítottak azok a színházi körülmények, melyek egy nagyobb szabású előadáshoz nélkülözhetetlenek. Örök és visszatérő kérdése ezeknek a Szcenáriumban olvasható „Félmúlt”-beszélgetéseknek, ki hogyan élte meg a struktúráján belüli létet, ki maradt bent, ki ment vissza függetlennek, ki lett „pályaelhagyó”, és miért.

T: Az előadások élete szempontjából nagyon fontos kérdés ez. A Hattyúdai Színház esetében is érzékelhető volt, hogy értek, egyre jobbak lettek az előadásaink pusztán már attól is, hogy sokat játszottuk őket.

R: Manapság a magyar bábos világ érezhetően mozgásban van. Itt a Kolibri, a Budapest Bábszínház, s a vidékiek is fészkelődnek, tágítják a műfaji határokat, kísérleteznek, nyitnak új korosztályok, terepek felé, neves rendezőket hívnak meg. Te hogyan látod, emelkedően van-e a bábszínház presztízse a magyar színházkultúrában?

T: Igen, egyre jobb dolgokat lehet látni a fiataloktól, ami talán az egyetemi szintű képzésnek is köszönhető. Igaz, mindig előlről kezdik a világot építeni, mert sok mindenből kimaradtak, illetve a korábbi eredményekről csak elbeszélés útján szerezhettek tudomást.



A Három köröstyén leány, Ráskay Lea művéből és egyéb 16. századi szövegek felhasználásával írta: Tömöry Márta. A képen Tömöry Márta, Simándi Katalin, Fehérvári Lilla (fotó: Széman Richárd)



Tömöry Márta: A bolond lovag – Parsifal, Bóbita Bábszínház, Pécs, 2005, tervezte, rendezte: Szász Zsolt, a képen az előadás bábjai láthatók (fotó: Széman Richárd)



Tömöry Márta: Talizmán, Csokonai Színház, 2008, tervezte, rendezte: Szász Zsolt (fotó: Máthé András)

²³ Pécsi munkánk, A Szelek ura a Bóbitában a legjobb rendezés díját nyerte el, Hang Gábor pedig elhozta a legjobb színész díját a PIF-en, Zágrábban, 1996-ban. A halhatatlanságra vágyó királyfi 2005-ben Békéscsabán nyert UNIMA diplomát (másik munkám, a Naplány, Holdfia is ugyanakkor).

Hiába mondd nekik, hogy ezt, amit most újra feltaláltatok, mondjuk húsz évvel ezelőtt valaki már megcsinálta. És mivel bábhoz értő kritikust máig sem sikerült kiképeznie a szakmának, nem tudatosulnak és nem adódnak össze országosan a teljesítmények.

R: *Mivel foglalkozol mostanában?*

T: 2005-ben megvédtem a DLA-mat, ami könyv formában is megjelent²⁴, rendszeresen írok a Szcenáriumba, folytatom a Betlehemes Találkozók szervezését, amit '90-ben kezdtünk el. Akkor kezdeményeztem, hogy a Népművelési Intézeten keresztül hirdessük meg a találkozót országosan. Az első évben a Bábjátékos Egyesülettel szerveztük meg, és utána vette át az Intézet. Annak a bizonyos gyerekkori élményemnek Magyardombegyházán biztosan szerepe volt ebben. Eredetileg kétévenként akartuk megtartani, de közben belegondoltam, hogy a népiek, akik csinálják, évente gyakorolják ezt a hagyományt. Amíg van erre igény, addig csinálni kell, most volt a huszonötödik találkozó Debrecenben. Tavaly fölkerült az UNESCO szellemi világörökség-programjának magyar jegyzékére²⁵. Bár sokat tettem azért, hogy felvegyünk, feldolgozzunk mindent, ami e találkozókon történik, sajnos, ez továbbra is gond, az utolsó két évben már nem is tudtuk ezt végigvinni. Az intézeti munkatársak is el- vagy nyugdíjba mentek, pedig nagyon fontos lenne, hogy mindenki számára hozzáférhetővé váljon ez a kincs. Digitalizáltuk az egész rendelkezésünkre álló anyagot, és odaadtuk a Hagyományok Házának. De még így is dobozsámra állnak a forgatókönyvek, dokumentumok, többek között az én lakásomban is. A Nyírbátori Szárnyas Sárkány Nemzetközi Utcaszínházi Találkozó is megérdemelné, hogy legalább egy könyv megszülessen róla.

²⁴ Tömöry Márta: *Mikor a bábok még istenek voltak*, Kráter Kiadó, 2012.

²⁵ A debreceni Nemzetközi Betlehemes Találkozó 2015-ben bekerült az UNESCO Szellemi Kulturális Örökség „Jó gyakorlatok” nemzeti nyilvántartásába.

“The Young Generation Was There, Ready to Pounce”

János Regös Talks to Márta Tömöry

Márta Tömöry (b.1944) is an innovator in the field of puppetry in Hungary. The interview reveals that originally she wanted to become a historian and a poet, but then she was influenced by the Czech puppetry school during the seething seventies to turn her attention towards the theatre. As puppetry advisor at the Népművelési Intézet (Institute of People's Education), she had a role to play in phasing out the centralised national system of puppet theatres by the end of the eighties. She relates how this enabled the new generation of puppeteers, one which took a major part in the genre's coming of age, to issue forth at the beginning of the nineties. In response to questions, Márta Tömöry gives an outline of how she simultaneously worked as an author, dramaturge, actor and researcher at diverse theatrical forms (Prolihystrio, Még Színház, Hattyúdal Színház). She also mentions the two international festivals – one, founded by herself, being the Nemzetközi Betlehemes Találkozó (International Meeting of Nativity Players), and the other the Nyírbátori Szárnyas Sárkány Utcaszínházi Fesztivál (Winged Dragon Street Theatre Festival in Nyírbátor) – which she led in cooperation with Zsolt Szász for longer than two decades.

hang – szín – kép



Galambos Péter–Kovács Cohner Róbert: *Boldogságlabirintus*,
Nemzeti Színház, 2014, tervezte, rendezte: Galambos Péter (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Szűrt fényben, élesen

Galambos Péter színháza

Talán még most is ott vitatkozunk, mit vitatkozunk? – tépjük egymást Simon Balázs könyvében, ahogyan 1995-ben. S hogy miért? Mert minden új, ismeretlen, s mi mindent egyszerre szeretnénk elképzelni, egészében megragadni. Új Kárpáti Péter darabja, az *Ország-alma*, Balázs mint rendező ezzel debütál, és új vagyok én is mint vendég bábtervező. De mostani munkáidat látván a legújabb köztünk talán még mindig Te vagy. Akkor, húsz éve, a szócsata tetőpontján csendesen elővettél egy olcsó, régi spanyol gitárt. Andalúziai cigányok voltak ráfestve. Így kellene megcsinálni, így kellene megszólalnia az előadásnak – mondtad: a hangszer a befoglaló forma, a festmény a látvány, a húrok a színészek.

Galambos Péter azóta is az összes húron játszik, amiből egy színházi előadás mint komplex műalkotás létrejöhet. Tanult festő, színpadi tervező, rendező, a Jászai Mariról szóló



fotó: Eöri Szabó Zsolt

2012-es produkció óta szövegeket is szerkeszt, ír saját darabjaihoz. A Csokonai Színházban próbálta ki azt a technikát, melyet azóta is következetesen használ: a színpad teljes szélességében és magasságában egy hatalmas festett tüll horizontot feszít ki a játszó és a közönség közé. Ezáltal a függöny mögött mozgó színészek, díszletelemek, kellékek, tárgyak kontúrjai elmosódnak, de – mint a clair-obscur szabályai szerint Rembrandt esetében is – időről időre kiragyognak azok a mozzanatok, melyeket a festő-rendező az előadás folyamatában sorról sorra, történeusről-történesre ki akar emelni. A hatás közvetlen, azonnali, de innen vagy túl van az értelmi felfogóképeség határán, hiszen legérzékenyebb receptorunkra, a szemünkre hat elsősorban. A látás pedig mindennél gyorsabb és a legtöbb ingert befogadni képes tulajdonunk. Amire viszont sokan nem gondolnak,

az az, hogy a látás, az igazi, tanult képessége az embernek; csakhogy olyan régi ez a szerzeményünk, hogy sokszor tudomást sem veszünk róla, s inkább a tudatalattinkba száműzzük.

A halál-közeli állapotból visszajövők rendre arról számolnak be, hogy ott, a pillanatnyi köztes létben eltűnik a kimért idő, és csak LÁTÁS van, ami „mindent visz”. Galambos Péter legújabb munkái témájukban is ezt az állapotot célozzák meg. Művészsorsokat veséző, az alkotás ezernyi érzelmi és tudati összetevőjét, lélektanát boncolgató művekkel bombáz minket, hogy az európai kultúrán nevelődött finomérzékelésünket ne hagyjuk eltompulni. Neki is fejlett haláltudata van, mint minden igazi színházcsinálónak, színpadi alkotásai ebből a végső határhelyzetből láttatnak rá az élet nagy kérdéseire.

Szász Zsolt



Szeszélyes nyár, Vladislav Vančura azonos című regénye és egyéb dokumentumok felhasználásával írta: Ernyei Bea és Galambos Péter, Nemzeti Színház, 2015, tervezte és rendezte: Galambos Péter (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Jelenetkép az előadásból, élő színészekkel és sík figurákkal (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Galambos Péter–Kovács Cohner Róbert: *Boldogságlabirintus*, Nemzeti Színház, 2014,
tervezte, rendezte: Galambos Péter (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Jelenetkép az előadásból, középen Horváth Lajos Ottó (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Galambos Péter – Kovács-Cohner Róbert: *Na' Conxypanban hull a hó*, debreceni Csokonai Nemzeti Színház, 2012, tervezte és rendezte: Galambos Péter, a képen: Kristán Attila és Újhelyi Kinga (fotó: Máthé András)



Jelenetkép az előadásból, a képen közepén Mészáros Tibor (fotó: Máthé András)



Borbély Szilárd: *Jászai*, színpadra alkalmazta: Galambos Péter–Kovács-Cohner Róbert, Csokonai Nemzeti Színház, 2012 (fotó: Máthé András)



Jelenetkép az előadásból, Jászai Mari szerepében: Ráckevei Anna (fotó: Máthé András)

Jöhet a finomhangolás!

Mintegy három évvel ezelőtt lépett életbe az új előadó-művészeti törvény. Az azóta eltelt időszak színházi struktúrárt érintő tanulságairól lapunk rendszeresen megszólaltatja a Teátrumi Társaság tagszervezeteit.

„...a bohózattól az abszurd drámáig mindenféle stílusra van igénye a nézőknek...”

Rázga Miklós, a Pécsi Nemzeti Színház igazgatója

A Pécsi Nemzeti Színházat 1895 októberében nyitották meg Erkel Ferenc *Bánk bán* című operájával. Azaz már több mint 120 éve működik, s a kezdetektől fogva zenei előadásokat is tart. Nem néhány éves vagy évtizedes, hanem évszázados a hagyomány, miszerint többtagozatú színháza a déli régióknak.

Színházigazgatóként kinevezésemtől fogva elsődleges célként kezeltem ezt a hagyományt, amely az utóbbi fél évszázad óta – immár ötvenöt éve – a Pécsi Balett révén kibővült háromtagozatossá.

Elsősorban ezen értékek megtartása, megóvása, ehhez a régi, neves társulathoz való tartozás jelentősége, presztízse az az összetartó erő, amittől működik, fejlődik, megújul a Pécsi Nemzeti Színház, vagyis a teljes társulat: a háttérben dolgozóktól a vendégművészekén át az állandó tagokig.

„Házi” alkotóink, a rendezői mag, saját szellemi közösségünk mellett természetesen törekszünk a változatosságra: minden évadban hívunk olyan művészeket, akik újak számítanak a társulat életében. Fontos a friss szem és fül, a helyitől eltérő szemlélet, művészi formálás, akár egészen a *szokatlan* kate-



góriáig, hiszen a közönségnek mindig van olyan hányada, aki erre kíváncsi. Fontos és szükséges ez a változatosság a társulat művészeinek számára is, akik így évről évre új kihívásoknak kell hogy megfeleljenek egy-egy új szerepkör, karakter megformálásával, az új rendezői elvárások, módszerek teljesítésével, ami elengedhetetlen a fejlődésük érdekében.

Az idei évad egyik produkciójában két alkotó mutatkozott be egyszerre Pécssett: Szálinger Balázs *Becsvölgye* című művét Anger Zsolt rendezte meg. Faragó Béla, aki korábban is szerzett számunkra zenét, most új kortárs operát írt Háy János *Egy*



pohár víz című drámájára, melynek bemutatójára februárban került sor. A *kis herceg* klasszikus meséje kortárs feldolgozásban, a 30Y együttes – Beck Zoltán és Sárközy Zoltán – zenéjére, Vincze Balázs koreográfiájával került színpadra. Az előadást a Pécsi Balett mutatta be. Csajkovszkij *Hattyúk tava* című műve is repertoárra került, ugyancsak mai felfogásban, *Bozsik Yvett* koreográfiájával. Részben új köntösben kerül bemutatásra Tennessee Williams Pulitzer-díjas darabja, *A vágy villamosa*, ugyanis Hamvai Kornélt kértük fel a mű újrafordítására. Az évadot is egy régi-új művel indítottuk. Almási-Tóth András rendező Weöres Sándor és Melis László *Holdbeli csónakos* című zenés művével mutatkozott be nálunk, nagy sikerrel.

Színházunk nemzeti intézmény, ebből adódóan bizonyos kötelezettségeket kell évről évre teljesítenünk, ámbar, ha státuszunkból eredően nem lenne „kötelező” feladat, akkor is kerülnének az évad műsorába darabok a klasszikus dráma-irodalomból, a kortárs szerzők műveiből (köztük a kimondottan számunka írt új drámákból is); de műsorra tűzünk gyermekeknek, fiataloknak szóló előadásokat, s a zenés műfajokon belül a könnyedebb és a komolyabb klasszikus művek, így az opera is minden évadban a közönség elé

kerül. És végül, de nem utolsó sorban a nagyszerű Pécsi Balett különleges és népszerű táncelőadásai sem hiányoznak kínálatunkból – ahogyan ez a fenti előadás-címekből is látható.

Próbálunk a közönség igényeihez alkalmazkodni. Természetesen fontos, hogy a nézőt szolgáljuk és kiszolgáljuk. A produkciók műsorra tűzésének gyakoriságát jelentősen befolyásolja a kereslet. Jegypénztárunk és internetes értékesítésünk naprakészen számon tartja, mely előadásra keltek el azonnal a jegyek az értékesítés megkezdése után, így a havi műsor megtervezésénél ezt is figyelembe tudjuk venni.

Kinevezésemtől¹ a színház éves látogatottsága 65 ezer fő volt az évadban. Ezt a nézőszámot két évad alatt sikerült csaknem a duplájára, 120 ezer főre növelni.



¹ Rázga Miklóst előző öt éves ciklusának lejártakor, 2015 májusában választották meg újra a Pécsi Nemzeti Színház igazgatójává.

órákat kínálunk a közönségünk számára a máskor nem látható színészek és színdarabok révén.

Igazgatói kinevezésemet követően a Pécsi Nemzet Színház a Magyar Teátrumi Társaság tagja lett. Messzemenően egyetértünk a Társaság azon törekvéseivel, mely szerint elkötelezett a magyar színjátszás hagyományainak ápolása, a magyar nyelven játszó színházak partneri együttműködése és az érdemi, karakteres színházművészeti érdekképviselés mellett. Osztozunk abban a szándékban, hogy az állam és az önkormányzatok által fenntartott, továbbá a más modell szerint működtetett színházak összefogása országosan létrejöjjön. Üdvözljük, hogy a Társaság vállalja a szakmai fórumok, találkozók, színházi fesztiválok közös szervezését és lebonyolítását, eseti és állandó művészeti közösségi fórumok működtetését, támogatását. Fontos számunkra to-

vábbá az is, hogy a Társaság feladatának tekinti és gyakorolja is a tagok szakmai érdekeinek védelmét, és az aktív részvételt az országgyűlési, kormányzati és önkormányzati döntések előkészítésében.

Ennek révén az előadó-művészeti törvény 2011-es módosításakor sikerült elérni, hogy a háromtagozatos színházak nemzeti minősítést kaphassanak, s ebből eredően növekedett az állami támogatásunk összege is. Ez különösen érintette a Pécsi Nemzeti Színházat, hiszen valójában a hagyományosan háromtagozatos színházi működés egyedül ránk volt érvényes.

A színházi törvény jövőbeni módosításával kapcsolatban azt szeretnénk elérni, hogy – háromtagozatú intézmény lévén – az előzetes évadtervünk s a hozzá mellékelte költségvetés alapján tagozatonként kaphassuk meg az éves támogatásunkat. Célzottan, külön-külön a prózai, a balett- és operaszekcióra.

“...There Is Audience Demand for All Styles from Burlesque to Absurd Drama...”

Miklós Rázga, director of Pécsi Nemzeti Színház (National Theatre of Pécs)

The new law on performing arts came into effect nearly three years ago. *Szcenárium* regularly interviews member organisations of the Magyar Teátrumi Társaság (Association of Hungarian Teátrum) about their experience since then concerning matters of theatrical structure.

The old-new director of the Pécsi Nemzeti Színház, re-elected in May 2015 after the expiry of his five-year term, gives an account of the happy development of the 120-year-old institution. Audience numbers have doubled over the last two seasons, while the programme policy which undertakes to satisfy existing audience needs as well as innovation, attracting and educating a potential new audience through the staging of contemporary plays, has been successful. The



director expresses a positive view on the activity of the Teátrumi Társaság (Association of Hungarian Teátrum), emphasizing that, thanks to the amendment in 2011 to the Act on performing arts, three-in-one (playing opera, ballet and drama) repertory theatres like the one in Pécs have been qualified as national and therefore been granted more state support, too. By the future amendment to the Act they would like to attain a distinct and targeted allocation of the annual funds among the three divisions.