

tartalom

beköszöntő

Jerzy Grotowski: A szegény színház felé (részlet) • **3**

kultusz és kánon

Balogh Géza: Avantgárd színház Kelet-Európában
Lengyelország, 4. rész: József Szajna és Jerzy Grotowski • **5**

fogalomtár

Végh Attila: Az én Nietzsche • **34**

mitem 2016

Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: Ez egy valóságos színházavató volt!
Gyorsjelentés a harmadik MITEM-ről • **41**

Pálfalvi Lajos: A művészet mint regresszió
Schulz és Gombrowicz találkozása a színpadon • **61**

Tömöry Márta: „De ha a légynek apja, anyja van?”
TIIT: a jakut Titus Andronicus • **70**

Kereszty Ágnes: Morbid történet – 21. századi köntösben.
Carlo Gozzi *A holló* című darabja Nyikolaj Roscsin rendezésében • **81**

félmúlt

„...gyorsan befogadott az akkori »nagy csapat«”
Nánay Istvánnal Regős János beszélget • **90**



Angyalok a város felett, Teatro Potlach, 2016. február 11. (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

A szegény színház felé

(részlet)

A színház abban a korban, amikor még a vallási élet része volt, de *már színház* volt, a néző lelki energiáját a mítosz megtestesülése és egyidejű profanizálása, megtörése által szabadította fel. E művelet eredményeképp a néző újonnan megláthatta saját igazságát a mítosz igazságában, s a rettegés eleme által eljutott a katarzishoz. Nem véletlen, hogy a középkorban született meg a „parodia sacra” fogalma.

De ma más a helyzet. A közösséget nem határozza meg a vallás, a mítosz hagyományos formái a nagy „fordulat”, az eltűnés és az újbóli inkarnáció állapotában leledznek, s így a nézőtér tudatos és tudattalan viszonya a mítoszhoz mint közösségi komplexushoz rendkívül megosztott. Ugyanakkor sokkalta erősebben meghatároz bennünket értelmi meggyőződésünk. Mindennek következtében azt a sokkot, ami az életben hordott maszkjaink mögött rejlő ember (autentikus) pszichikai rétegeit kikezdené, sokkal nehezebb elérni, mint egykor; emellett pedig ma már a közösségi azonosulás a mítosszal, azaz az egyéni igazság identifikálása az általánossal, lehetetlen.

De akkor mi lehetséges ma? Először is a *szembesülés* a mítosszal az *azonosulás* helyett, vagyis az, hogy egyéni tapasztalatainknak és mindannak a megőrzése mellett, ami a kor tapasztalata és szelleme bennünk, megkíséreljük a mítoszban való megtestesülést, azt, hogy magunkra húzzuk a mítosz „bőrét”, amely ugyan nem illik ránk pontosan, ám épp ezáltal megismerhetjük problémáink viszonylagosságát a „gyökörek” szempontjából és a „gyökörek” viszonylagosságát a mi perspektívánkból. Ha ez az eljárás brutális, ha mintegy felsőbb engedelmességgel hajtjuk végre, ha intim szféránkban lemeztelenedünk, és mintegy odaadjuk, „feláldozzuk” hétköznapijainkban érintetlenül maradó zónánkat, akkor az életben hordott maszkunk összetörik.*

(1965)

Jerzy Grotowski

* Vö. Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. Szövegek 1965–1969 (ford. Pályi András), 18–19.



József Szajna: „Lajtorja a mennybe”, 1978, Oronsko, szoborpark (forrás: wikipédia)



BALOGH GÉZA



Avantgárd színház Kelet-Európában

Lengyelország, 4. rész: Józef Szajna és Jerzy Grotowski

Józef Szajna „organikus” színháza

Szajna egyetlen témája színházban és képzőművészetben az ember kiszolgáltatottsága. Az ember a tömegben. A számmal megjelölt, arc nélküli lény. Húszéves korában úgy hívták, hogy 18729-es. Ezt nem lehet elfelejteni. Auschwitz és Buchenwald után nem lehet többé szép tájképeket festeni, biedermeier szalonokat vagy bukjelszoknyákat tervezni a színpadra.

Józef Szajna 1922. március 13-án született Rzeszówban, vagyis többé-kevésbé földiek Kantorral¹. A mozdonyvezető apa családja olasz eredetű, de úgy tudják, német vér is folyik az ereikben. Viszonylag későn kezdi mind képzőművészi, mind színházi pályáját: harmincévesen, 1952-ben végez grafikusként, majd 1953-ban díszlet- és jelmeztervezőként a krakkói Képzőművészeti Akadémián. 1953-ban mutatkozik be az Opoli Területi Színházban Fagyejev *Ifjú gárdájának* tervezésével. Első színházi munkái nem keltenek különösebb feltűnést; az ötvenes évek első felében a neorealizmus utolsó fellob-



A 18 729. számú rab:
J. Szajna (1822–2008)

¹ Rzeszów a Kárpátaljai vajdaság és a rzeszówi járás székhelye.



John Steinbeck: *Egerek és emberek*, Népszínház, Nowa Huta, 1956, tervező: J. Szajna
(fotó: Edward Hartvig, forrás: news.o.pl)



Carlo Gozzi: *Turandot hercegnő*, Népszínház, Nowa Huta, 1956, tervező: J. Szajna
(fotó: Adam Drozdowski, forrás: news.o.pl)



A. Mickiewicz: *Ősök*, Népszínház, Nowa Huta, 1962, r: Krystyna Skuszancka, Jerzy Krasowski, tervező: J. Szajna (fotó: fot. Rolke Tadeusz, forrás: encyklopediateatru.pl)

banásai jellemzik a lengyel színházak többségét, ennek letisztult, poétikus változatát képviseli a pályakezdő Szajna is.

Saját valódi tervezői arculata két szakaszban bontakozik ki, mindkettő Nowa Hutában, ahová az 1955-ben megalakuló Teatr Ludowy vezetői, Krystyna Skuszancka és Jerzy Krasowski invitálják a pályán mindössze két esztendeje működő harminchárom éves fiatalembert. A Nowa Huta-i együttes – nem kis mértékben Szajna részvételének köszönhetően – hamarosan a Kelet-Európában új utakat kereső lengyel színjátszás egyik legizgalmasabb műhelyévé válik. A *Turandot hercegnő* programadó bemutatója nem Vahtangov egyszerre korhű és aktualizáló útját követi. Skuszanckáék rendezése, Szajna színpadképe és ruhái elrugaszkodnak mind a történelmi, mind pedig a huszadik századi hétköznapioktól a költői metafora irányába. A teátrális színház formáit keresik, ezért első lépésként leleplezik és pőrőre vetkőztetik a színpadot. Nem kínálnak semmiféle illúziót. Nem esztétizálnak, kerülnek mindent, ami „művészi”. A háttér sohasem ábrázol égboltot, megmarad festett vagy applikált vászonnak, amelyre a reflektorok árnyalakokat vetítenek. Komikus túlzások jellemzik a hatalmasra növelt kellékeket és a „jelmezeket”, amelyek nem utalnak sem a commedia dell’arte-ra, sem a Távol-Keletre, és semmi közülük nincs a hétköznapiáshoz sem. Itt jelennek meg először Szajna jellegzetes tárgyai: a kerekék, csontok, katonai eszközök, egyenruhák felnagyított részletei, érdemrendek, bajonettek, bádorgulacsok, rohamsisakok.

Látásmódját jól jellemzi az olyan művek szcenikai megoldása, mint Steinbeck „realista” *Egerek és emberek*ének, vagy Mickiewicz kozmikus-romantikus *Ősök*ének puritán játéktere. Előbbiben az üres, ferde színpadsík fölött egy meghajlott, súlyos és hatalmas fatörzs ereszkedik le fenyegetően a zsinórpadlásról, előre vetítve a tragikus végkifejletet, utóbbiban pedig egy behajló, monumentális létra köti össze az eget a földdel, melyen fel- és lemászva perel Istennel és az emberekkel a Prométheuszként szenvedő Konrad.

Művészi kibontakozásának második szakasza a Skuszancka-Krasowski házaspár távozása után következik be. 1963-ban három évre Szajna lesz a Nowa Huta-i színház igazgatója. Így lehetősége nyílik, hogy korlátok nélkül megvalósítsa saját művészi programját. Hamarosan rendezőként is bemutatkozik. A *revizor* 1963-as előadása Mejerhold útját folytatja: Szajna értelmezésében Gogol műve a démonoktól és a haláltól való páni félelem szürrealista tragikomédiája. A Polgármester rongyosra szakadt uniformisban rohangál a lepusztult színpadon, nyomában egy Chagall-képről idéttévedt kecskével. A zárójelenetben, amikor a városi csendőr bejelenti az igazi revizor megérkezését, a sóbálványra dermedt társaság tagjai halálfejmaszkokat öltenek.

1966 után a krakkói Stary Teatr-ban, Katowicében, Szczecińben, a varsói Teatr Polskiban és külföldön dolgozik. Egyre több olyan művet állít színpadra, amely közel áll saját végérvényesen kialakult művészi világképéhez: Kafka *A kastély* című regényének színpadi változatát; Majakovszkij *Gőzfürdőjét* és *Bufa-fő-misztériumát*; Witkiewicz *Az örült és az apácáját*; Wyspiański *Akropoliszát* (Grotowskinál és Grotowskival, egy képzeletbeli koncentrációs táborba helyezve át a húsvét éjjelén megelevenedő mitológiai alakok történetét); Goethe *Faustját*; Tadeusz Holuj² *Sivár mezők*³ című drámáját, amelyben egy háború után Auschwitzba látogató turistacsoport tagjai – egykor maguk is a tábor lakói – elásott kincsek után kutatnak a halál mezején.

Színházi pályafutásának utolsó állomása és szerzői színházának kiteljesedése az 1972-ben alapított varsói Stúdió Színház. Szajnáat 1971-ben kinevezik a legporosabb varsói teátrum, a szovjet ízlés szerint épített Kultúra és Művészet Palotájának egyik szárnyában működő Teatr Klasyczny élére. A hányatott sorsú és hosz-



Ny. V. Gogol: *A revizor*, Népszínház, Nowa Huta, 1963, tervező-rendező: J. Szajna (fotó: Wojciech Plewiński, forrás: encyklopediateatru.pl)

² Tadeusz Holuj (1916–1985) író, költő. 1935-ben két verseskötettel jelentkezett. 1942 és 1945 között az auschwitzi koncentrációs tábor foglya, a tábor ellenállási mozgalmának egyik irányítója. Regényeinek egy része a 2. világháborúból és a lengyel ellenállás történetéből meríti témáját.

³ *Puste pole*, 1965



Tadeusz Holuj: *Sivár mezők*, Népszínház Nowa, Huta, 1965, tervező-rendező: J. Szajna (fotó: Wojciech Plewiński, forrás: encyklopediateatru.pl)

szabb ideje a kritikusok támadásának keresztüzében haldokló intézmény több névváltozat után 1957-ben vette fel a profiljához túlságosan illő nevet. Szajna kinevezése világossá tette, hogy gyökeres változásokra kerül sor. 1972 januárjában az új igazgató kitalálja a felettes szerveknél a névváltoztatást. Az új név: Teatr Studio⁴. Ezzel azt is jelezni kívánja, hogy a szocreál épületkolosszus másik oldalán található, polgári ízlésű Teatr Dramatyczny-val „szemben”⁵ itt ezután egy polgárpukkasztó, nyugtalanító, felkavaró, meghökkentő avantgárd kísérleti színház fog működni.

Itt jönnek létre Szajna legjelentősebb alkotásai. A programadó premier Witkiewicz több színpadi művének szabadon kezelt, látomásszerű kompilációja, a *Witkacy* 1973-ban. De legismertebb előadásának első két külföldön készült variációja, a *Reminiszcenciák* című environmentből⁶ egyórás némajátékká terebélyesedő *Replika* (1971,1972) megelőzi a Witkiewicz- bemutatót. Az 1973-as varsói premier idejére ez a produkció eljutott odáig, hogy Szajna keserves tapasztalatainak összefoglalása legyen a világegyetemről.⁷ „Hatalmas szintézis az emberi fajról, valamennyi bűnével, gyengeségével, kegyetlenségével, agressziójával együtt” – olvashatjuk róla egy tanulmányban.⁸

A *Witkacy* – épp úgy, mint a *Dante* (1974), a *Cervantes* (1976) és a *Majakovszkij* (1978) – a címben jelzett írók konfliktusát ragadja meg; szembenállásukat a világgal és koruk társadalmával. Az foglalkoztatja a rendezőt, mit jelent a kiválasztottság. Mire kényszerít és miféle pokoljárást jelent Witkacynak, Danténak, Cervantesnek, Majakovszkijnak lenni. „Organikus színháza” – ahogy ő szerette nevezni – egyszerre megelevenedő képzőművészet és drámai színház. Nem töri a

⁴ A színház neve 1980-tól Művészeti Stúdió Központ (Centrum Sztuki Studio), 1982-től Stanisław Ignacy Witkiewicz Stúdió Színház (Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza). A színházterem 2012 óta Józef Szajna, az épületben működő galéria pedig Jerzy Grzegorzewski nevét viseli.

⁵ Ahol egyébként 1959-ben ő tervezte Witkiewicz *Az örült és az apáca* című darabját.

⁶ Berendezett tér. A szürrealizmus, majd főleg a pop art egyik jellegzetes kompozíciós megoldása, amely gyakran egész teremfelsőt vagy megrendezett situációt mutat be önálló alkotásként.

⁷ Az első változat Svédországban készült két angol színész részvételével, majd az 1972-es edinburghi fesztiválon került bemutatásra (ugyanekkor ugyanitt mutatkozott be Kantor a *Százszorszépek és piperköcökkel*). Budapesten 1975-ben láthattuk az Ernst Múzeumban.

⁸ Zbigniew Taranienko: *Szajna's Art*. Pagart, Centrum Sztuki Studio, 1984. 5.

fejét azon, hogy a látvány vagy a szöveg fontosabb elem-e a színpadán. Nem történeteket mesél, hanem impulzusokat kíván ébreszteni nézőiben, és a hatás elérése érdekében azonos erővel van jelen tárgy és ember. A színész és a helyszín, a drámai szöveg és a látvány – amely gyakran emlékeztet a kiállításokon látható environmentjeire – egyenrangú, szerves része Szajna színházi alkotásainak.

Az 1973-ban bemutatott *Gulgutiera*, amelynek forgatókönyve Maria Czanerle⁹ közreműködésével jött létre, egészen más hangvételű és más természetű előadás. A társszerző nyilatkozata szerint létrejött azoknak a Visztula parti sétáknak köszönhető, amelyeket együtt tettek meg Szajnával, és amely valójában a beszélgetőtárs monológiából született. A nem létező „történet” főhőse az Animátor, Szajna alteregója, aki párbeszéd-törédek során át fejt ki véleményét a színházról, a képzőművészetről és az őt körülvevő világról. A frivol hangvételű játék ennek ellenére formai jegyeiben alig különbözik a Stúdió más előadásaitól.

1978-ban Witold Wandurski¹⁰

*Halál a körtefán*¹¹ című expresszionista színművét tűzi műsorra Jerzy Broszkiewicz¹² átigazításában, saját forgatókönyve alapján. A darab az orosz-szovjet avantgárd,



J. Szajna: *Witkacy*, Stúdiószínház (Teatr Studio), Varsó, 1973, tervező-rendező: J. Szajna (forrás: dmochowskigallery.ne)



J. Szajna: *Dante*, Stúdiószínház, Varsó, 1974, tervező-rendező: J. Szajna (fotó: Stefan Okołowicz, forrás: encyklopediateatru.pl)

⁹ Maria Czanerle (1916–1983) színházi kritikus, szakíró, számos színházelméleti monográfia szerzője.

¹⁰ Witold Wandurski (1891–1937 után) drámaíró, költő, publicista, műfordító. 1929-től a Szovjetunióban élt, két évig a kijevi lengyel színház vezetője volt, majd Moszkvában, a Munkásszínházak Nemzetközi Szövetségében dolgozott. 1933-ban letartóztatták, halálának körülményei máig tisztázatlanok. 1956-ban rehabilitálták. Korai költészete Majakovszkij és a futuristák hatását mutatja. Színdarabjai a proletkult és a vásári komédiák szellemét tükrözik.

¹¹ *Śmierć na gruszy*, 1923

¹² Jerzy Broszkiewicz (1922–1993) próza- és drámaíró, publicista. Drámái mellett elsősorban zenei témájú novellákat és regényeket írt.



Maria Czanerle, Józef Szajna: *Gulgutiera*, Stúdiószínház, Varsó, 1973, tervező: J. Szajna (fotó: Wojciech Plewiński, forrás: encyklopediateatru.pl)

mindenekelőtt Mejerhold hatását tükrözi, de Szajna felfogása tovább lép saját organikus színháza irányába, és az eredeti darab agitatív szándékát vizuális eszköztárával emeli általánosabb régiókba.

1982-ben, hatvanéves korában Szajna visszavonult az aktív színházi tevékenységtől, hogy a továbbiakban csak a festészetnek szentelhesse idejét. Ám az elfojtott szerelem még fel-fellángolt, és a kilencvenes években újabb színpadi alkotásai születtek.¹³ Szajna képzőművészként csinált színházat, és grafikáin, kollázsain, vegyes technikával készült képein, environment-jain szintén ott éreztük a drámát, a mozgást, a vizuális narrációt. A *Cipők* és

a *Drang nach Osten*, *drang nach Westen* című installációi mozdulatlanságukban is dinamikus kompozíciók. Az elvesztett emberi életért kiáltó áldozatok emlékművei. Tömegsírok. Néhány installációján még vannak emberi arcok is. Egyik megrendítő művén sok-sok emberi arc, fénykép látható egy síremlékké formált képzeletbeli falon. Mindenki egyforma csíkos rabruhát visel. De ha közelebb hajolunk, meg lehet őket különböztetni. A számos méretben és változatban visszatérő *Hangyaboly* tömegében már nincsenek arcok. Ezeknek az embereknek már nincs életrajzuk, egyszeri és megismételhetetlen történetük. Jelek csupán. Áthathatatlan emberfej-őserdő.

Színházához a legközelebb mégis a portréi állnak: a *Király*, a *Maszk*, a *Bűn*, a *Kis mosolygó* meg a többiek. Portréi is arc nélküli embereket ábrázolnak. Álarcosokat, személyiségüket vesztett szegény párákat, függöny vagy hajzuhatag mögé rejtőzőket, vigyori pófákat. A *Király* például napszemüveget visel: talán így rejtőzködik, talán világtalan. Ha mégis felsejlik valamiféle arc, az mindig halálfejlé emlékeztet. Mintha a festmények, kollázsok, grafikák személytelen hőseivel perelnének a színházi előadások figurái. Ott minden titokzatosság és talány ellenére csupa kézzelfogható valóságot lát a néző: visszatérő katonai kellékeket, fegyvereket, gázálarcokat, kulacsokat, művétagokat, bomló, repedező babaarcok halott tekintetét vagy üres szemgödrét. Mintha azonosíthatatlan régészeti leleteket látnánk a közelmúltból. Valamikor talán éltek, a méltóságukért protestáltak, de az egyenlőtlen harcban alulmaradtak, nyomorékká váltak, aztán mozdulatlan múmiákká mevedtek.

¹³ *Nyomok*, 1993; *Maradványok*, 1995

Még a hetvenes években egyszer megkérdeztem a Stúdió egyik színészét, hogyan rendez Szajna. Azt mondta, hipnotizál bennünket. Egy másik kolléga közbeszólt: nem, nem ez a jó szó. Fanatizál. Mi a különbség? – kérdeztem. – Akit hipnotizálnak, annak nincs saját akarata; nekünk pedig van. Ugyanazt akarjuk, amit ő. – Mindig? – Mindig. Mert fanatizál bennünket.

Aztán láttam próbálni. Úgy dolgozott a színészeivel, mintha szobrot mintázna. Közelebb ment, elmozdított valamit, hátralepett, megnézte, aztán megint beállított egy mozdulatot. Lépésről lépésre, mozdulatról mozdulatra alkotta meg színpadi műveit. A próba olyan volt, mint egy áhítatos szertartás. A hívek néma csendben, megszállott alázattal követték a szavait, mozdulatait. Nem esett szó miértekről, szándékokról, érzésekről, gondolatokról. Szajna képeket komponált a színpadon. A ritmusra is ügyelt, de kevésbé, mint Kantor, aki végigvezényelte az előadásait, beintett, együtt lélegzett a játsszókkal. Szajna nem avatkozott bele a kész előadásba.

A próbaszünetben azt is megkérdeztem az ismerősömtől, miként lehetséges, hogy soha nem tesznek fel kérdéseket. – Minek? – kérdezett vissza. – Bízunk kell benne. Nekünk is, meg a nézőknek is. Ha most még nem értünk meg mindent a szándékaiból, előbb-utóbb egész biztos meg fogjuk érteni. Addig pedig örülünk azoknak a gyönyörű, lélegzetelállító dolgoknak, amikkel tele vannak az előadásaink.

Szajna 2008. június 24-én, nyolcvanhat éves korában halt meg. A megalázottság ifjúkori élménye, a méltóságától megfosztott, számmá silányított ember víziója egész életén át elkísérte. De képes volt egyetemessé transzformálni a nyomasztó emléket. Művei egyszerre idézték fel a második világháború és valamennyi háború borzalmait, a haláltáborok elpusztított millióit és korunk civilizációjának megaláztatottjait. Mégis, színháza vigaszt is tudott nyújtani. Ebben segítette humanizmusa, bölcsessége, fel-felcsillanó humora és a megszólított nagy elődök, Witkacy, Dante, Cervantes és Majakovszkij üzenete.



J. Szajna: *Drang nach Osten, drang nach Westen*,
installáció 1989 (forrás: multimedia.szajna.eu)

Grotowski „szegény” színháza

„Jerzy Grotowski színházát, az opolei „13 Soros Színházat”, pár évvel később pedig a wrocławiai Laboratórium Színházat eleinte megvetéssel fogadták – írja Tadeusz Kudliński. – Nem egészen tízéves működése alatt nemzetközi hírnevet szerzett, külföldön (az óceánon túl is, 1969-ben) jóval hamarabb, mint idehaza. Idegen nyelvű könyvek és tanulmányok szólnak elismeréssel Grotowski „rendszeréről” – csak úgy, mint az előadásairól – egyfajta színházi forradalomként ismerve el körünk valóságának megjelenítését. Rajongói szerint az ő kezdeményezése kínálja az egyetlen lehetőséget, hogy a színház megmeneküljön a rá váró katasztrófától.

A dicshimnuszok közepette hallani lehet fenntartásokat és aggodalmakat is, melyek szerint Grotowski elpusztítja a színházat. Nincs semmi új ezekben az ellenvetésekben. Sokan hasonló fenyegetést véltek felfedezni a többi újtó vagy előfutár megjelenésében is. Elég emlékeztetni Witkacyra vagy a távolabbi múltból Norwidra.”¹⁴

A lengyel színháztörténész csak a hazai elődökre hivatkozik, de említhetné a kegyetlen színház apostolát, Antonin Artaud-t¹⁵ is, akihez hasonlóan Grotowski is elutasította a színház egyoldalú racionalizmusát és kacérságát, nem osztotta viszont lelkesedését a Bali-szigeti rituális táncszínház iránt. Úgy vélte, hogy ez a távol-keleti hagyomány nem ültethető át közvetlenül az európai kultúrába.



A Grotowski fivérek a megszállás idején Nienadówkában (forrás: zwoje-scrolls.com)

Ugyanakkor lelkesedett a mágikus művészetekért, a misztériumjátékok katarziséért és a Kelet, elsősorban India varázsáért, amelynek „pszicho-dinamikus” tendenciái képesek lesznek újból életre kelteni Európa és az amerikai földrész tetszhalott színházát.

Akárcsak Szajna, ő is Rzeszówban született, tizenegy évvel később, 1933. augusztus 1-jén. Apja, Marian Grotowski erdőmérnök, anyja, Emilia Kozłowska tanítónő. Bátyja, Kazimierz kiváló atomfizikus, évtizedeken át a krakkói Jagel-

¹⁴ Tadeusz Kudliński: *Egy mániákus színházi kalauza*, 295.

¹⁵ Antonin Artaud (1896–1948) szürrealista költőként kezdte pályáját, majd 1926-ban színházat alapított Párizsban Théâtre Alfred Jarry néven, amelyben a korabeli avantgárd darabjait játszotta. 1938-ban megjelent könyvében, a *Le Théâtre et son double*-ban (A színház és hasonmása) fejtette ki nézeteit. Ebben a Párizsban vendégszereplő bali táncegyüttes hatására elvetette a pszichológizáló színházat, és megfogalmazta a kegyetlenség színházáról vallott nézeteit. Elmegyógyintézetben halt meg, magányosan, elfeledve. Az avantgárd mozgalom számos alkotója tekintette mesterének, de nagy hatással volt mindazokra a törekvésekre, amelyek a színjáték rituális jellegét fontosabbnak tartották az irodalom szolgálatánál.

ló Egyetem tanára. Az apa a háború kitörésekor beáll az emigráns lengyel kormány hadseregébe, majd Angliába szökik. Többé nem találkozik a családjával. Glasgowban festészetet és szobrászatot tanul, majd Paraguayban telepedik le. 1948-ban meghal. Anyja nehéz körülmények között, egyedül neveli két fiát. Rzeszówból Przemyślbe költöznek, de a háború alatt egy Rzeszówhoz közeli faluban, Nienadówban húzódnak meg.

Grotowski 1951-ben érettségizik a krakkói V. számú gimnáziumban. A középiskolában gyakran és szívesen mond verset, így a krakkói Színművészeti Főiskola színész szakára jelentkezik, amelyet 1955-ben sikeresen el is végez. Már a főiskolai évek alatt több színházi tárgyú cikke és tanulmánya jelenik meg, ezért egyéves ösztöndíjjal Moszkvába küldik a GITISZ rendezői tanszékére. Jurij Zavadszkij speciális programot állít össze a számára, amelyben alkalma nyílik közelebbről megismerkedni Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Tairov és Vahtangov munkásságával. Az ösztöndíjas év leteltével a krakkói főiskolán folytatja rendezői tanulmányait. Közben újabb ösztöndíj segítségével kéthónapos közép-ázsiai tanulmányutat tesz.

Zavadszkij fontos szerepet játszik személyisége kialakulásában. Ő tud a legtöbbet az akkori GITISZ tanárai közül azokról a mesterekről, akik hamarosan fontos szerepet játszanak Grotowski alkotói személyiségének kialakulásában. „1994-ben Holsztembróban Grotowski egyszer egy egész éjszakán át beszélt Zavadszkijról, egy lengyel arisztokrata unokájáról, akinek a nagyapját az 1863-as Varsói Felkelés idején Sibériába deportálták – emlékezik első tanítványa, Eugenio Barba. – Kalaf szerepét játszotta a legendás 1922-es *Turandot hercegnő* előadásában. A színészekkel kiválóan tudott dolgozni, de az előadásai a legrosszabb szocialista realista stílust képviselték, ami persze számos elismerést hozott a számára. Szigorú és ingerlékeny tanár volt, különösen a lengyelekkel szemben, de Grotowskit valahogyan megkedvelte. [...]

Az ötéves tanulmányok első évének végét összejövetellel ünnepelték, melyen Zavadszkij egy ideig szótlannul volt jelen. Aztán egyetlen tósztot mondott: »Grotowskira, aki megértette, hogy



Grotowski Nienadówkában a róla készült film forgatásán 1980-ban (forrás: nowiny24.pl)



J. Zavadszkij (1894–1977) színész, rendező, pedagógus (forrás: liveinternet.ru)



E. Ionesco: *Székek*, Stary Teatr, Krakko
1957, r: J. Grotowski (fotó: Adam
Drozdowski, forrás: grotowski.net)

mennyi ideig érdemes tanulnia az embernek a GITISZ-en». És valóban, egyéves ösztöndíjának letelével Grotowski vissza is tért Lengyelországba.”¹⁶

1956-ban Krakkóban folytatja rendezői tanulmányait. Közben nyáron Jean Vilar¹⁷ szemináriumán vesz részt, a következő évben pedig Emil František Burian¹⁸ színházában tölt egy hónapot. 1957-ben a krakkói Stary Teatrban sor kerül a diplomarendezésére: Ionesco *Székek* című darabját állítja színpadra. Ezután két éva-
don át a színház rendezője. Öt darabot rendez (többek között a *Ványa bácsit*), és rendszeresen dolgozik a krakkói rádióban is. A Stary Teatrban megismerkedik Jerzy Krzysztóńnyal¹⁹, aki-
nek egyik darabja ősbemutatóját rendezi, és aki kiváló ismerője és rajongója az indiai kultúrának. Grotowskinak is egész munkásságát befolyásoló élménye India. Amikor Krzysztóń kezde-
ményezésére elkezd rádiórendezéssel foglalkozni,

a Távol-Kelet több remekművéből készít hangjátékot. Egyik első munkája ezek közül a *Sakuntalá*, amelyet majd a megalakuló opolei színházban is bemutatnak.

Döntő szerepet játszanak Grotowski sorsának további alakulásában az egyre szaporodó színházi tárgyú esszéi. Ezekben hamarosan világossá válik az a színházeszmény, amely néhány év múlva Opolében, majd Wrocławban a gyakorlatban is megvalósul. Már első írásaiban és nyilatkozataiban szembefordul az esztétizáló, „művészkedő” színházzal, amely kísértetiesen hasonlít Brook másfél évtizeddel később megfogalmazott véleményére a holt, azaz a rossz színházról. Grotowski az opolei színház megnyitása előtt néhány héttel azt jelenti ki, hogy az esztétikum helyett a jövő színházában el kell jutnunk „a valóság dinamikus, intenzív, úgy is mondhat-

¹⁶ Eugenio Barba (1936): *Hamu és gyémánt országa* (Regős János fordítása), Bp., 2015. 28. (A kipontozott rész arról szól, hogy Grotowski titokban elárulta mesterének, ki a besúgó az évfolyamban.)

¹⁷ Jean Vilar (1912–1971) színész, rendező, színházigazgató, a francia színház kiemelkedő alakja. 1947-ben megalapítja az avignoni fesztivált, 1951-ben pedig a Chaillot palota 2600 személyes színháztermében a Théâtre National Populaire-t.

¹⁸ Emil František Burian (1904–1959) cseh rendező, színházigazgató, zeneszerző, a D34 elnevezésű prágai színház megalapítója.

¹⁹ Jerzy Krzysztóń (1931–1981) novellista, lapszerkesztő, drámaíró. Kalandos gyerekkora volt, családjával együtt megjárta Kazahsztán börtöneit, Iránt, Ugandát, 1944 és 1947 között Indiában élt. 1948-ban tért vissza Lengyelországba, ahol polonisztikát és anglisztikát tanult a varsói egyetemen. 1956-tól a Lengyel Rádió drámai osztályának vezetője. Ötvenévesen öngyilkos lett, kivetette magát harmadik emeleti lakása ablakán. Számos novelláskötete jelent meg, több drámáját játszották. Grotowski *Az eső istenei* című darabját rendezte Krakkóban.

nám: »integrált« átéléséhez.”²⁰ Egy interjúban pedig így érvel: „vissza kell térnünk a művészetnek ahhoz az időszakához, amikor a színházat még nemcsak az esztétikai méretek foglalkoztatták.”²¹ Szembeállítja a misztérium, a szertartás, a mágia erejét a magakelletéssel, a semmit mondással. Hivatkozik a jógára, az aszketikus és extatikus keleti színház kimeríthetetlen eszköztárára, amely ellenkezik a mai kor mérhetetlen racionalizmusával. Vissza kell állítani jogaiba a katarzist, és el kell jutnunk a tudatalatti komplexusok teljes és minden részletre kiterjedő feltárásáig.

Opolében, ebben a közepes méretű (1958-as mérések alapján 58 000 lakosú), jelentéktelen sziléziai gyárvárosban 1945 óta működik állandó színház. A háború után a német kisebbséget kitelepítették, és helyükre a Szovjetunióhoz csatolt keleti területekről érkeztek lengyel bevándorlók. Az eleinte Juliusz Słowacki Városi Színház, majd Opoli Területi Színház, 1975-től Jan Kochanowski Színház néven működő, városi és vajdasági kezelésű intézmény sohasem tartozott az élvonalba. Lázadó fiatal színészek egy csoportja 1955-ben kivált a társulattól, megszerezte az Alkotók Szövetsége 72 négyzetméteres kamaratermét, hogy ott önálló színházat hozzon létre. Sor is kerül az első bemutatóra: Antony Cwojdzinski²² *Freud álomelmélete*²³ című „tudományos komédiáját” játsszák el szerény szakmai sikerrel és katasztrofális ráfizetéssel. A legfeljebb 116 néző befogadására alkalmas játszóhely képtelen eltartani az alkalmi társulatot.

Kétségbeesésükben felkeresik Ludwik Flaszen²⁴, a krakkói Słowacki Színház dramaturgját, hogy segítsen rajtuk, és vállalja el a „13 Soros Színháznak”²⁵ elnevezett vállalkozás vezetését. Flaszen gondolkodási időt kér, majd anélkül, hogy személyesen ismerne Grotowskit, elméleti írásai alapján őt ja-



J. Grotowski és L. Flaszen a *Buffó misztérium* háttérfüggönye előtt 1960-ban, Opolében a „13 Soros Színházban” (fotó: Leonard Olejnik, forrás: culturehub.co)

²⁰ Jerzy Grotowski: *A jövő színháza körül (Wokół teatru przyszłości)*. Ekran, 1959. 21. sz.

²¹ *11 kérdés a 13 Soros Színházról* (11 pytań o »13 Rzędów«). B. Zagórska beszélgetése. Echo Krakowa, 1959. 248. sz.

²² Antony Cwojdzinski (1896–1972) fizikus, író, rendező, a német megszállás alatt illegális színész, 1941-ben az Egyesült Államokba emigrál. Nagysikerű vígjátékai a modern tudomány kérdéseit boncolgatják.

²³ *Freuda teoria snów*, 1937

²⁴ Ludwik Flaszen (1930) dramaturg, kritikus, szakíró, rendező. Grotowski közvetlen munkatársa, irodalmi vezetője, 1980 és 1982 között a Teatr Laboratorium igazgatója. A német megszállás alatt zsidó származása miatt a Szovjetunióba menekül. 1952-ben vitát kezdeményez a szocialista realizmus sematizmusáról. 1956-ban a sztálini örökség körül tapasztalható elhallgatások ellen emel szót. Több művét betiltják. 1984 óta Párizsban él. Grotowski életművének elemzője, gondozója.

²⁵ Vagyis az elnevezés nem Grotowskitól vagy Flaszentől származik, ahogy sokan gondolják, hanem megörökölték az előző, alkalmi társulástól.

vasolja maga helyett művészeti vezetőnek. Ő legfeljebb dramaturgként hajlandó rész venni a vállalkozásban. Grotowski meglepődik az ötleten, csak annyit tud Flaszenről, hogy az ő *Ványa* bácsi-rendezéséről annak idején igencsak elmarasztaló kritikát írt. Egyelőre ő is habozik, kísérletképpen elvállal egy rendezést: Jerzy Krzysztoń újabb darabját, *A balszerencsés családot*²⁶ állítja színpadra, amelyet hangjátékként már rendezett a krakkói rádióban. Az eredmény: még nagyobb bukás, mint a Freud-komédia esetében.

Mi sem természetesebb, mint hogy ezek után mindketten elfogadják az ajánlatot. Ezzel elkezdődik a huszadik század egyik leghíresebb színházi laboratóriumának története.

A művészeti és az irodalmi vezető még a város támogatását is megnyeri. Hozzálatnak a társulat megszervezéséhez. Alig több mint egy évtizedes működésük során van némi fluktuáció a társulatban, de három olyan tagjuk van, aki a színház valamennyi előadásában részt vett: Rena Mirecka²⁷, Antoni Jaholkowski²⁸ és Zygmunt Molik²⁹. A később csatlakozó tagok közül ki kell emelni másik három színész nevét: Maja Komorowska³⁰ a Grotowskinál töltött évek után a lengyel színjátszás kiemelkedő alakja lett, Maciej Prus³¹ elsősorban rendezőként aratott jelentős sikereket. Mindkettőjük pályáján fontos nyomokat hagytak a 13 Soros Színháznál szerzett tapasztalatok. De az együttes szellemének további sorsát náluk jóval erőteljesebben befolyásolta Ryszard Cieślak³² megjelené-

²⁶ *Rodzina pechowców*, 1958.

²⁷ Rena Mirecka (1934) Franciaországban született egy lengyel emigráns munkáscsalád gyermekekeként. 1939-ben tértek haza. Közgazdasági főiskolát végzett, majd színészt vizsgát tett, és a Stary Teatrban Célia szerepével vizsgázott az *Ahogy tetszikben*. A „13 Soros Színház” alapító tagja, valamennyi előadásban részt vett, az *Orfeuszban* a Halált, a *Káinban* Évát, a *Sakuntalában* a címszerepet játszotta.

²⁸ Antoni Jaholkowski (1931–1981) a társulat egyik alapítója, de csak 1963-ban szerez színészdiplomát. Sok egyéb mellett eljátssza Ádámot a *Káinban*, Rogozsint a *félkegyelműben*, Mefisztót Marlowe *Faustusában*, és Simon Pétert az *Apocalypsisban*.

²⁹ Zygmunt Molik (1930–2010) színész, színházelméleti író, pedagógus. Jogot tanul, majd a varsói Színművészeti Főiskola esztrádszínész szakán szerez oklevelet. A lódzi színházban kezdi a pályáját, aztán az Opolei Területi Színházhoz kerül. Megalakulásakor a „13 Soros Színház” tagja, közben egy évadra a krakkói Tarka Színházhoz szerződik, aztán végleg visszatér Grotowskihoz.

³⁰ Maja Komorowska (1937) 1960-ban a krakkói Groteska Báb- és Maszkszínház tagjaként kezdi pályáját. 1963-ban végez a krakkói Színművészeti Főiskolán bábszínészként. Ezután az opolei együttes tagja, majd Wrocławba is követi Grotowskit. Krzysztof Zanussi (1939) filmjeiben válik külföldön is ismertté, de játszik Andrzej Wajda (1926, *Menyegző*, 1972) és több magyar rendező (Szabó István, 1938, *Budapesti mesék*, 1976, Gyöngyössy Imre /1930–1994/, *Várakozók*, 1975) filmjeiben is. 1968-tól a wrocławai Teatr Współczesny, a Teatr Polski, 1972-től a varsói Teatr Współczesny tagja. 1982-től nyugdíjba vonulásáig a varsói Színművészeti Főiskola tanára.

³¹ Maciej Prus (1937) színész, rendező. 1961-ben színészként végez a krakkói főiskolán, a Stary Teatr tagja lesz. 1968-ban rendezői diplomát szerez Varsóban. Számos színház rendezője, művészeti vezetője. Az 1962–63-as évadban a „13 Soros Színház” tagja, részt vesz Marlowe *Doktor Faustusában*.

³² Ryszard Cieślak (1937–1990) akárcsak Komorowska, Władysław Jarema tanítványa a krakkói Színművészeti Főiskola bábszínész szakán. A Groteska előadásaiban vizsgál-

se. Hamarosan ő lesz a társulat lelke, Grotowski szellemi testvére, legfőbb híve és támasza, a társulat kiválasztott mester-színésze. A szavahihető szemtanú és krónikás, Eugenio Barba így jellemzi őt és a társulatot:

„Akárhányszor csak találkoztam Grotowski valamelyik színészeivel, nem tudtam szabadulni a szomorúság érzésétől, különösen Cieślak esetében. Sohasem leszek képes megmagyarázni azt a rám törő érzelmet, mely hatalmába kerített, valahányszor összefutottam ezekkel a színészekkel, akik az általuk játszott nagy kisugárzással bíró alakok révén, hangjuk felejthetetlen zengése, arckifejezésük, gesztusaik ereje és sebezhetősége által, illetve extatikus mozdulatlanóságuk folytán olyan mélyen gyökeret vertek az emlékezetemben. Csodáltam rendíthetetlen autonómiájukat, de magányosságukat, mely szemmel láthatóan fogva tartotta őket, nem tudtam megemészteni. A normális színházon kívüli táborverés nem a saját elhatározásuk volt, hanem valaki másnak a szándékából következett, melyet ők mindazonáltal mégis magukra vállaltak.”³³

Az opolei korszak bemutatkozó előadása, akárcsak tizenhét évvel korábban Kantor³⁴ Független Színházáé, Cocteau *Orfeusz*ának szabad feldolgozása, Jerzy Jeleński³⁵ tervezésében, 1959. október 8-án. A szöveg feldolgozását Grotowski a



Ryszard Cieślak (1937–1990)



J. Cocteau: *Orfeusz*, Opole, 1959,
r: J. Grotowski (fotó: Leonard Olejnik,
forrás: grotowski.net)

zik, majd 1961-ben a *Sakuntalá* előadásának hatására csatlakozik az opolei társulathoz. Amikor az együttes áttér a parateátrális kísérletekre, azoknak is legaktívabb résztvevője. 1963-ban rendezőként is bemutatkozik *Maszkok* című kompozíciójával. Grotowski végleges távozása után, 1981-ben megrendezi a zárt körben, kísérleti céllal létrehozott *Lengyel Thanatoszt* (*Thanatos polski*). A színház megszűnése után egy időre abbahagyja a színészi pályát, tanítással foglalkozik. Aztán az Eugenio Barba Odin vezette Teatret tagja. 1985 és 1988 között Brook *Mahábháratájában* játssza a vak királyt, Dhritarashatrát. Élete utolsó éveiben az Egyesült Államokban él. Ötvenhárom évesen, Houstonban hal meg tüdőrákban.

³³ *Hamu és gyémánt országa*, 37.

³⁴ A szóbeszéd szerint Kantor nem szerette Grotowskit és színházát, valószínűleg egyetlen előadását sem látta.

³⁵ Jerzy Jeleński (1930–2003) festő, szobrász, díszlet- és jelmeztervező, Karol Frycz tanítványa a krakkói Képzőművészeti Akadémián. Számos lengyel színháznak és bábszínháznak tervezett, de elsősorban Krakkóban működött (Stary Teatr, Słowacki Színház, Rapsodyczny, Bagatela, Groteska).

szerzővel és még inkább a nézővel folytatandó vitaanyagnak szánta. Az előadás nem egészen három hét alatt készült el. Már itt is nagy hangsúlyt helyez a rendező a kettős ritmusra: a groteszk jelenetek váltakoznak a komoly pillanatokkal, majd visszatérnek az ironikus hangvételhez. Az előadás Grotowski „szándéknyilatkozatával” zárul, amelyet ő invokációnak nevez; ezzel is jelezni kívánja, hogy ebben a színházban minden másképp van, mint ahogy megszoktuk, hiszen az invokációt, a segítségül hívást a régebbi művekben a költők általában az elején alkalmazzák. Most azonban az invokáció utólag elemzi az alkotó viszonyát a felvetett problémához. Az volt a legfőbb ambíciója – jelenti ki –, hogy korszerű színpadi formát találjon olyan örökérvényű problémák kifejezéséhez, mint élet és halál, szerelem, felelősség, az egyén viszonya embertársaihoz és a természethez.

A frivol bemutatkozás után a „13 Soros Színház” első valóban komoly premierje Byron *Káin*a Grotowski átiratában. „Groteszk vagy misztérium; drámai szöveg:



G. Byron: *Káin*, Jerzy Skarżyński plakátterve, Opole, 1959, r: J. Grotowski (forrás: grotowski.net)

George G. Byron, színpadi forgatókönyv és rendezés: Jerzy Grotowski, tervezők: Lidia Minticz³⁶ és Jerzy Skarżyński³⁷, zenei konzultáns: Jerzy Kaszycki³⁸” – olvasható a plakáton. Jóval később pedig így nyilatkozik az előadás keletkezéséről az alkotó: „Hogy jutott eszembe 1960-ban a *Káin*? Inkább a véletlen műve, hogy a kezembe akadt, és megragadott, mert valahogy benne volt »az egész világ« meg az ember »egész élete«. Épp úgy, mint az *Ősök*ben vagy a *Faust*ban.”³⁹

Itt még valamiféle színpadszerű elrendezés látható. Persze előfüggönynek nyoma sincs. A nézőkkel szemben egy oltár helyezkedik el. Bosch modorát imitáló ijesztő triptichon fogadja a nézőket. Az előadás: torz szertartás. Isten helyét az Alfa, Luciferét az Ómega foglalja el. Előbbi a természet és az elemek erejének kifejeződése, utóbbi az értelemé, a nyugtalanságé, az emberi öntudaté. A kultusz konvencionális formáinak kifigurázását Grotowski az abszurdumig fokozza.

³⁶ Lidia Minticz-Skarżyńska (1920–1994) 1938-ban kezdte képzőművészeti tanulmányait, de csak a háború után, 1948-ban fejezhette be. A Képzőművészeti Akadémia mellett a Krakói Filmintézet hallgatója is volt. Színházi és film-díszletei mellett pedagógiai tevékenysége is jelentős.

³⁷ Jerzy Skarżyński (1924–2004) a Fiala Képzőművészek Csoportjában kezdi működését. Eleinte plakátokat tervez és könyvillusztrációkat készített. A háború alatt Kantor Független Színházában tevékenykedik. Az ötvenes években a Groteska Színházban „vészeli át” a szocreál időszakát. Gyakran tervezett együtt feleségével, Lidia Minticz-csel.

³⁸ Jerzy Kaszycki (1926) zongoraművész, zeneszerző, zenei rendező, pedagógus, Grotowski állandó zenei munkatársa.

³⁹ Idézi B. Taborski: *Byron and the Theatre*. Salzburg, 1972, 352.

Ádám és Éva nyárspolgárok, (többé-kevésbé még Káin felesége, Háda is az), elégedettek a sorsukkal. Ezért azt is megengedhetik maguknak, hogy olyan számokkal szórakoztassák a közönséget, amelyek a polgári kabaré paródiái. Ábel más-milyen. Ő inkább a Hitlerjugend neveltje. A világ két ura közben teniszütőkkel hadonászik vagy bokszol egymással, mígnem a két hatalom egyesül. A polgári kabaré egyszer csak középkori babonák hangvételére vált. És előlép a címszereplő, Káin egy mai fiatalember képében, aki az élet értelmét keresi, hol tragikus, hol groteszk formában.

Goethe *Faustjának* parafrázisa az egyetlen előadás Grotowski „13 Soros Színházának” történetében, amely „igazi” színpadon, az anyaszínház falain kívül kerül bemutatásra: a poznańi Teatr Polski-ban, 1960 áprilisában. A tervező ezúttal Piotr Potworowski⁴⁰. A kiváló festőművész egy acélszerkezetet tervez a színpadra, amelyben két egymásba kapcsolódó, tojás alakú göröngy jeleníti meg a világegyetemet. Itt ül az öreg Faust, és egy kibernetikus teknősbékával játszik. Mefisztó valójában az alteregója, aki új perspektívákat tár fel előtte. Margit vörös hajú, kihívó dáma divatos öltözékben. Márta kiöregedett kokott. Grotowskit ezúttal a sámán jelenkori lehetőségei és távlatai foglalkoztatják. A tudós kalandja, aki a megismeréssért és a teljes élet reményében habozás nélkül eladja a lelkét az ördögnek.

Az előadás utolsó jelenetében a vak Faust a halál előtti pillanatokban a mo-csárvidék lecsapolásával újból cselekvő emberré válik. A dráma és a *Végrendelet* című vers montázsával zárul Grotowski *Faust-víziója*: „Millióknak nyitok tért, hol nem éppen / biztos a lét, de szabad és tevékeny. // A lét semmivé sose válhat! / Mindenben örök áram árad, / állj boldogan a létbe hát! / A lét örök: törvények őrzik / mindazt az élő kincsözönt itt, / melyet díszül ölt a világ. // E boldogság sejtelve elragad, / s már üdvözít a legszebb pillanat.”⁴¹ Ez az 1960-as sámán mintha már Dionüszosz szemszögéből látná az élet elkerülhetetlen végállomását.

Az első évad negyedik, utolsó bemutatója Majakovszkij *Buffó-misztériumának* át-irata. A szövegkönyv – a címével ellentétben – több szöveget használ fel a *Gőzfür-*



W. Goethe nyomán: *Faust*-parafrázis, Teatr Polski, Poznań, 1960, r: J. Grotowski (fotó: Grażyna Wyszomirska, forrás: grotowski.net)

⁴⁰ Piotr Potworowski (1898–1962) a háború utáni lengyel képzőművészet jelentős alakja. Több alkalommal tervezett színházban is.

⁴¹ Goethe: *Faust*, II. rész (Kálnoky László fordítása); Goethe: *Végrendelet* (Rónay György fordítása)

dőből, továbbá több lengyel középkori misztérium részletei is elhangzanak benne. Az egész előadás a misztérium jegyében zajlik. Van benne „pokol”, „purgatórium” és „mennysország”. „Ez egy dühös előadás. Majakovszkij csipkelődik, Grotowski komolyan haragszik” – mondja Tadeusz Kudliński.⁴² Jerzy Falkowski így számol be az előadásról: „Az egyik színésznő először Hölgyként jelenik meg a színpadon, néhány pillanat, és mint felháborodott parázna férfi tűnik fel, majd lesz belőle Ördög, Angyal, később Titkárnök és egyúttal... írógép meg telefon. Egy bádog mosóteknő – aszerint, hogy mit kezdenek vele – szolgálhat bárkaként, íróasztalként, lehet pad az előcsarnokban, vagy az »időgép« alkatrésze. A telefon hatalmas tárcsáját elég megfelelően kézbe venni, máris fegyverré, pajzssá vagy festőpalettává változik. Ha az idő múlását akarjuk jelezni vele, elég a fekvő színészek feje fölé tartani és ritmikusan megforgatni... Majakovszkij szövege össze van sűrítve, világnézeti provokációként hangzik”.⁴³



V. Majakovszkij: *Buffó-misztérium*, Opole, 1960, r: J. Grotowski (fotó: Leonard Olejnik/Agnieszka Wójtowicz, forrás:grotowski.net)

A *Buffó-misztérium* tiltakozás azok ellen, akik szidalmazták és elutasítják a „13 Soros Színházat”. Ugyanis nincs közönség. Amíg Grotowski Poznańban a *Faustot* rendezte, előfordult, hogy 4–5 néző volt egyik-másik előadáson. Az is megtörtént, hogy nézők hiányában elmaradt az előadás. Józef Szajna vezetésével megalakult a „13 Soros Színház” baráti köre. A kör ankétokat szervezett, nyílt napokat tartott. Flaszen a korszerű színház alapelveiről vitázott meghívott egyetemistákkal.

A körnek mintegy nyolcvan lelkes tagja volt, de a város közönsége nem tudott mit kezdeni az előadásokkal, amelyekből jószerével egyetlen szót se értett.

A *Sakuntalá* premierje 1960 őszén határozott továbblépést jelez az újfajta teatralitás felé. A mesejáték folklorisztikus jelmezeinek tervezésére Grotowski az opolei Művészeti Szakiskola növendékeit kéri fel. A játéktér alkotója Jerzy Gurawski⁴⁴, aki

⁴² Tadeusz Kudliński: *Inkább – a Gőzfürdő (Raczej – Łaźnia)*. Dziennik Polski, 1961, 61. sz.

⁴³ Jerzy Falkowski: *Majakovszkij a feje tetején és a mosóteknőben (Majakowski na głowie i w cynowej balii)*. Współczesność, 1960. 5. sz.

⁴⁴ Jerzy Gurawski (1935) építész, díszlettervező. A krakkói Műszaki Egyetem építészmérnöki karán végzett. 1961-től az opolei Vajdasági Tervezőintézet és a 13 Soros Színház munkatársa. Számos középület, több skanzen, vásárcsarnok, sportlétesítmény alkotója. Több színháznak tervezett díszleteket. (*Éjjeli menedékhely*, Teatr Dramatyczny, Varso, rendező: Maciej Prus; *Dosztojevszkij: Ördögök*, Stary Teatr, Kraków, rendező: Ludwik Flaszen). 1989-ben saját tervezőirodát létesített.

ettől kezdve állandó munkatársa és meghatározó egyénisége a „13 Soros Színháznak”. Az ő közreműködésével alakul ki az a sajátosan szoros kapcsolat nézők és színészek között, amely Grotowski rendezéseinek fő jellemzője. A rendező és a tervező minden előadáshoz más-más módon szervezi meg a játékkeret, aszerint, hogy milyen hatást akarnak elérni. A *Sakuntalához* a terem hosszanti oldalai mentén emelvényeket helyeznek el a közönség számára, a hátuk mögött pedig egy-egy jögi kommentálja az eseményeket. „A szcenikai megoldás »kétfázisú« – írja a műsorfüzetben Ludwik Flaszen. – Egyesíti az álom-szimbolikát (freudi forma a színpad középpontjában) a gyermeki szimbolikával (a jelmezeket gyerekek tervezték).”⁴⁵

Grotowski 1968-ban így értékelte az előadást: „Elég hamar rájöttünk, hogy – a magunk területén – meg kell találnunk a helyünket a rituális játékok rendszerében, azzal összefüggésben, ahogy a rituális játék néhány országban máig él. Hol van még ilyen? Lényegében a keleti színházban: főleg a laikus, világi színházban, amilyen a Pekingsi Opera volt. Az megőrizte rituális szerkezetét, évszázadok hagyományából kialakult artikulált jelekből teremt szertartást. Kálidásza *Sakuntalájából* olyan előadást hoztunk létre, amelyben az európai színház lehetséges jeleit dolgoztuk ki. Nem az volt a szándékunk, hogy megszabaduljunk a közhelyek rossz hatásától, hanem olyan előadást akartunk, amely a keleti színház módszereivel jön létre. Bár nem egészen autentikus jelekből, de... európai megoldásként feltétlenül hitelesen. Ezáltal az előadásunk egyfajta ironikus tükörképe lett a keletről alkotott zavaros és misztikus elképzeléseknek.”⁴⁶

Az *Ősök* 1961. június 18-i bemutatója az első abban a sorozatban, amely a lengyel romantika nagy klasszikusait fogalmazza újra. Mickiewicz monumentális, négyrészes, laza, töredezett szerkezetű remekművéből Grotowski azokat a szövegeket emeli ki, amelyek az előadás szertartás-jellegét, a romantikus lázadást és a romantikus szerelmet fejezik ki. Elhangzik egy részlet a bevezetőből, amelyben a költő elmagyarázza az ősök-szertartás folklorisztikus jellegét, továbbá néhány szerzői utasítás, Shakespeare- és Jean Paul⁴⁷-idézetekkel kiegészülve.



Kálidásza: *Sakuntala*, Opole, 1960, r: J. Grotowski (fotó: Leonard Olejnik/ Agnieszka Wójtowicz, forrás: grotowski.net)

⁴⁵ Ludwik Flaszen: „*Sakuntala*”. *Megtekintési szabályzat a nézők és főleg a kritikusok számára („Siakuntala”). Regulamin patrzenia dla widzów, a szczególnie recenzentów*. In: Teatr „13 Rzędów”. Materialy – Diskusję, 5. sz. Opole, 1960. december.

⁴⁶ Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé (Teatr a rytual)*. Dialog, 1960. 8. 64.

⁴⁷ Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter, 1763–1825) német író, publicista, esztéta. Írói világa a klasszika és a romantika között áll, és a felvilágosodás eszméi ihlették. Írói álnevét Rousseau iránti hódolata jeléül vette fel. Nagy ellentéteket egyesítő művésze-

A színház első korszaka, amely az autonóm színház lehetőségeinek kutatására összpontosult, A *félkegyelmű* előadásával zárult. Ez volt az egyetlen produkció, amely nem Grotowski irányításával készült, hanem Waldemar Kryger alkalmazta színpadra és rendezte Dosztojevszkij regénye nyomán. A premier 1961. október 22-én volt.

A második szakaszt Ludwik Flaszen nevezte el később a „szegény színház” felé vezető útnak. Az intézmény hivatalos neve 1962-től „13 Soros Színház” Laboratórium⁵¹. Ennek első állomása a *Kordian* alapján készült előadás. Grotowski először a *Faust*tal és az *Ősökkel* polemizálva közelített az 1930-as novemberi felkelést előkészítő nemzedék magányos főhősének drámájához, aki hiába sző összeesküvést a cár ellen. Słowacki művének egyik jelenetében (III. felvonás 6. kép) a nemzete és hazája sorsáért aggódó címszereplőt elmeorvosintézetbe zárják. Ezzel a jelenettel kezdődik és ezzel végződik az előadás. A „13 Soros Színházban” ez a zárt osztály az egész történet helyszíne. *Kordian* életútja eszelős lázálomként elevenedik meg. Valamennyi szereplő és valamennyi néző a bolondokháza lakója. Jerzy Gurawski játékerét emeletes fehér kórházi vaságyak tagolják. A közönség a falaknál és az ágyak alsó fekhelyein ül, a színészek az ágyak közti folyosókon közlekednek, meg a felső ágyakon tartózkodnak. Az előadás mottója és alcíme két szereplő rövid párbeszédében fogalmazódik meg:

„GONDNOK A doktor úr milyen szisztemát részesít előnyben?

DOKTOR A fej letapogatását.

GONDNOK Értem. Ez a Gall⁵² szisztéma.

DOKTOR Úgy van.”⁵³



J. Słowacki: *Kordian*, Opole, 1962,
r: J. Grotowski (forrás: culturehub.co)

⁵¹ Teatr Laboratorium „13 Rzędów”. 1966-tól hivatalosan intézeti státuszt kap: A színészi módszer kutatásának „13 Soros” Laboratórium Színházaként (Teatr Laboratorium „13 Rzędów” Instytut Badań Metody Aktorskiej), 1970-ben pedig Színész Intézet – Laboratórium Színház (Instytut Aktora – Teatr Laboratorium) néven folytatja működését. 1975. január 1-jétől az elnevezés Laboratórium Intézetre (Instytut Laboratorium) rövidül.

⁵² Franz Joseph Gall (1758–1828) osztrák anatómus, fiziológus, a frenológia (= „elmetudomány”) megalapozója. A frenológia lényege, hogy az „agyi dudorok” letapogatásával meghatározható az ember elmeállapota és jelleme. A 19. század első felében népszerű irányzat volt, ma már áltudományként értékeli a tudománytörténet.

⁵³ III. felvonás, 6. jelenet

A nézőket most már nyíltan aktív részvételre szólítják fel. Nem vonhatjuk ki magunkat az eseményekből. Rólunk szól az egész régi história. „Az előadás alapelve – írja Ludwik Flaszen – a fikció és a valóság kölcsönhatására épül. A valóság szószerinti értelemben maga a színház: a terem, ahová eljöttek a nézők, hogy megnézzék az előadást. Erre a színházi valóságra épül fel a fikció első rétege. Nemcsak a színészeknek, a nézőknek is lehetőségük van eljátszani a pszichiátriai klinika ápolójainak szerepét. Erre a kórházi valóságra ráépül még egy fikció: Słowacki *Kordian*jának cselekménye, ahogy azt a beteg emberek közösen végigélik.”⁵⁴ A közönség provokálása némely esetben drasztikus méreteket ölt. Az egyik jelenetben a Doktor egy bottal a kezében azt követeli, hogy a színészek és a nézők együtt énekeljék az Ismeretlen Férfi dalát a szereplővel.

Az egyik leghatásosabb jelenetet így írja le Flaszen: „A pápánál tett látogatás víziója után a beteg Kordianra rátör a roham, elveszti az eszméletét, görcsösen megmerevedik a teste, és az ápolók karjába zuhan. Azok a magasba emelik, végigmennek vele a játéktéren, miközben Kordian a monológját hadarja. Az egyik ápoló gumicsővel elszorítja a karját, edénnyel a kezében várja a kiömlő vért. A Doktor előveszi a szikét, és nekifog, hogy eret vágjon rajta. A rideg, józan akció ellenpontozza Kordian euforikus átszellemültségét, amellyel élete hatalmas vállalását végre akarja hajtani. Ordító hadarása végül rekedt suttogásba fullad. A Doktor ekkor beledöfi a szikét. Kordian felüvölt: „Emberek! Winkelried⁵⁵ él! Lengyel hazánk a nemzetek Winkelriedje!” És tovább beszél, miközben az ápoló elrakodik a műtét után. Aztán Kordian felébred az őrült ájulatból, és csendes, fáradt hangon folytatja híres monológját.”⁵⁶

Wyspiański *Akropolisza* a Wawelben játszódik. A Wawel a lengyeleknek az, ami az athéni Akropolisz Európának. Nagypénteken, az éj leple alatt a festményekről meg a gobelinekről életre kelnek a görög mitológia és az Biblia alakjai (a trójai háború hősei, Parisz és Heléna, Jákob harca az angyallal, Ézsau és Jákob története, a Feltámadás). A „13 Soros Színház” az európai és a nemzeti civilizáció temetőjét látja Wyspiański drámában. A régi idők történései összeolvadnak a huszadik század szörnyűségeivel, a haláltáborok gázkamráival és lidércnyomásos emlékeivel. Az előadás alap gondolatát egy fiatalon klasszikussá lett költő, Tadeusz Borowski⁵⁷ láger-versei és háttorzongató elbeszélései ihlették. Mottóul *Dal* című versének két sorát választotta a rendező: „Vaszikla marad utánunk / meg a nemzedékek süket, gúnyos nevetése.”⁵⁸

⁵⁴ Ludwik Flaszen i. m. *Pamiętnik Teatralny*, 1964/3/51, 221.

⁵⁵ Arnold Winkelried (14. század) svájci mondai hős. A hagyomány szerint az 1386-os sempachi csatában hőstettével megbontotta a nagy erővel támadó Habsburg seregek hadrendjét, élete feláldozásával biztosította a svájciak győzelmét.

⁵⁶ I. m. 227–228.

⁵⁷ Tadeusz Borowski (1922–1951) költő, novellista. 1943–1944-ben megjárta a Gestapo börtöneit, az auschwitzi, a dautmergeni és a dachau koncentrációs táborát. Elbeszéléseiben megrázó erővel mutatja be az ember elembertelenedésének mechanizmusát a haláltáborok rendszerében. 28 éves korában önkézével vetett véget az életének.

⁵⁸ Tadeusz Borowski *Összegyűjtött művei* (Utwory zebrane), 1. kötet. *Pieśń*. Varsó, 1954. 126.

Az Akropoliszt Józef Szajna tervezői és rendezői, valamint Eugenio Barba asszisztensi közreműködésével állította színpadra Grotowski, erőteljesen átszerkesztve és lerövidítve. Ahogy a *Kordian* esetében, most is a többbétegyű cselekmény adja az előadás különösségét. A nézők mozgósítására és aktivizálására azonban most nem kerül sor. Az ő szerepük ezúttal a néma szemlélőké. Ők a külvilág. Az a külvilág, amely tétlenül vagy hitetlenkedve nézte, ami a haláltáborokban történt. Körbeülik a centrális játékeret, mintha nem lenne közükhöz, ami a játéktér közepén



S. Wyspiański: *Akropolisz*, Opole, 1962,
r: J. Grotowski (fotó: Grotowski Intézet Wrocław)

zajlik. A színészek, akik egyszerre személyesítik meg Wyspiański álom-alakjait és a krematóriumok füstjéből előlépő meggyilkolt áldozatokat, meztelen testükön rongyos zsákokat viselnek, az arcuk merev, sápadt és túlvilági. Mintha maszkot viselnének. Nem szenvednek, hiszen már túl vannak mindenén. A szöveget zsolozsmaként, szenvtelenül kántálják. Az egyetlen „érzelmet” egy ócska hegedű fejezi ki, a hangja fájdalmas és groteszk. Közben a színészek kályhacsövekből, zörgő vas-talicskákból meg egy kimustrált fürdőkádból felépítenek egy abszurd gépezetet. Mintha ez lenne a legfontosabb dolguk a világon.

A befejezés egészen más, mint Wyspiańskinál. Az eredeti változat Krisztus felátadásával és a húsvéti körmenettel ér véget. Grotowski rendezését a gázkamrába terelt foglyok hirtelen kitörő, őrzőgő, jajveszékeltő felvonulása zárja. Bemennek a közepén elhelyezett emelvény alá. Ez a dobogó, amit Grotowski *mansion*nak szokott nevezni, több előadásban szerepelt már. Hol szószék volt, hol pápai erkély, hol a hatalom jelképe, hol „színpad”, „emelt tér”. Most a krematórium kemencéje. Egy érzelmentes, közömbös hang tudósít a recsegő hangszórókon át: „Elmentek. A füst pedig kigyózáva szállt föl a magasba.”

Amikor 1963 tavaszán Grotowski másodszor készül a *Faust*-téma feldolgozására, már egyáltalán nem a démoni erőket segítségül hívó sámán foglalkoztatja, mint a három évvel korábban Poznańban színpadra vitt Goethe-feldolgozásban. A Marlowe nyomán készült előadás szembefordul az író szándékával. A dráma tizenharmadik jelenetével, Faustus monológiájával kezdődik. („Ah, Faustus! / Egy pusztaság órája még az életed, / És aztán vár az örök kárhozat.”⁵⁹) A színészek fekete reverendát viselnek, Faustus (Zbigniew Cynkutis⁶⁰) fehér szerzetesi csuhában

⁵⁹ András T. László fordítása

⁶⁰ Zbigniew Cynkutis (1938–1987) Cieślak mellett Grotowski legfontosabb színésze. A lódzi főiskola filmszínészszakán végzett, pályája elején számos filmszerepet játszott. 1960-ban az Opolei Területi Színház tagja lett, majd a következő évadban Grotowskihoz szerződött. 1964-ben, a *Faustus* után kimerültségre hivatkozva elhagyta a „13 So-



Jerzy Grotowski: A *Dr. Faustus* díszletének vázlata, 1963
(forrás: culturehub.co)



Jelenetkép a *Dr. Faustus*ból, Opole, 1963, r. J. Grotowski
(forrás: napoliartmagazine.it)

van. Úgy gondolja, ő nem követett el bűnt. Mert nem az a bűn, hogy valaki lepaktál az ördöggel, hiszen ennek köszönheti, hogy megismerte a világot. Az igazi bűn a teológiában rejtőzik, amely a földi halandók előtt elrejteti a tudást. Ez az előadás szembeszáll Isten közönyével.

Mefisztó kettős alakban, férfiként és nőként jelenik meg (Rena Mirecka és Antoni Jahółkowski). A nézők egy búcsúvacsora résztvevői. A játéktér két – emelvényekből összeállított – hosszú asztal, a végében egy keresztben elhelyezett pulpitus a prior számára. Itt foglal helyet Faustus. „A színészek szorosan a közelünkben vannak, legfeljebb ha öt méterre – számol be Michael Kustow⁶¹. – Megjelennek a hátunk mögött, a lábunk alatt és mellettünk. Ketten a nézők

között ülnek a padon, és otrombaságokat meg tréfás versikéket mormognak a darabból. Mi magunk is Faust goromba célzásainak vagyunk a céltáblái. A szöveget suttogják, éneklük, dúdolják. Vokális furcsaságokat hallunk, keresztény himnuszok fonódnak össze pogány ráolvasásokkal, az imák fenyegetőek. Van egy egészen hátborzongató rész, amikor Benvolio (Ryszard Cieślak) esztét vesztve rohángálni kezd a teremben, pár centire tőlünk széthajigálja az összeállítható asztalok darabjait, csak a vázuk marad meg. Az az érzésünk, mintha az egész világ szétesne. Faust csitítgatja a császár szolgáját, gyerekké változtatja, aki szégyent hoz ránk. Felejtetlen az a jelenet, amelyben Faust hattyú alakjában repül Rómába a fejünk fölött egy méterrel. Utolsó monológja csupa megvetés, kihívás, emberfeletti harag Isten közönye miatt. Mintha Peer Gynt mondaná, hogy Isten úgyse figyel ránk, vagy Beckett Hammje⁶² beszélne (»Le salaud, il n'existe pas«, »Átkozott az apám, aki nemzett«). Faust extázisban van, szabályosan esztét vesztette, úgy viselkedik, mint

ros Színházat”, a lódzi Teatr Powszechnyben töltött két évadot, majd 1966-tól a színház megszűnéséig ismét Grotowski kiemelkedő színésze volt. Később más színházaknál rendezőként is fontos előadásokat hozott létre. 49 éves korában, autóbalesetben halt meg.

⁶¹ Michael David Kustow (1939–2014) angol író, producer, publicista.

⁶² A *játszma vége* négy szereplőjének egyike.

egy vallási fanatikus.”⁶³ Abban a pillanatban, amikor a teste diadalmas önkívületben megmerevedik, fenyegetően felzeng a *Ludu, mój ludu* kezdetű lengyel egyházi ének. A két Mefisztó vezetésével elindul a gyászmenet. A férfi-Mefisztó a vállára veszi Faust tetemét, a nő egy siratóénekebe kezd. Faust felüvölt. Nem emberi lény már, valamilyen meghatározhatatlan állatfaj leszármazottja, aki szembeszállt a Mennyei Urával. Morálisan legyőzte, de nagy árat fizetett érte: örök kárhozat várja a túlvilágon.

Az előadás hatalmas botrányt kavart. Az egyház és a pártállam egyaránt felháborodott. Az egyház az istengyalázást kifogásolta, a párt a hatalommal való szembeszállás kétségbeesett apoteózisát. A helyzet akkor válik igazán kínossá, amikor az ITI Varsóban ülésező X. kongresszusa (1963. június 8–15.) tudomást szerez a semmiféle hivatalos programban nem szereplő előadásról. A „13 Soros Színház” a kongresszus idején véletlenül (?) a fővárostól 100 kilométerre fekvő Łódźban vendégszerepel. Különböző manőverekkel megszervezik, hogy a kongresszus tekintélyes vendégei leutazzanak az egyik előadásra. A vendégek – Michel Saint-Denis-vel⁶⁴ az élen – elvannak ragadtatva. Kijelentik, hogy a *Doktor Faustus* jelenleg a világ egyik legjelentősebb színházi előadása. Hamarosan meghívást kapnak a Nemzetek Színháza 1964-es fesztiváljára, 1965-re pedig Párizsba. A társulat egyiknek sem tud eleget tenni. De a „13 Soros Színház” egyik pillanatról a másikra világhírű lesz.

A következő vállalkozást, Wyspiański *Tanulmány a Hamletről* címen feldolgozott esszéjét még nagyobb felhőrdülés kíséri. Akkor, hogy előadás nem is lesz belőle, csak egy nyilvános próba-sorozat, aztán gyorsan leveszik műsorról. „A Hamlet minden, amin Lengyelországgal kapcsolatban el kell gondolkodni” – mondta több mint fél évszázaddal korábban Wyspiański. A „13 Soros Színház” nagyon megszívleli ezt a mondatot. A kísérlet, amely az első lépés a laboratóriumvá válás felé, minden ízében lengyel Hamletet mutat fel. Grotowski ezúttal nem is rendezőként jegyzi. Az áll a plakáton, amely egy hanyattfekvő lótetemet ábrázol felette köröző dögkeselyűkkel,



Waldemar Krygier: *Tanulmány a Hamletről*, plakátterv, 1964 (forrás: oknasztuki.pl)

⁶³ Michael Kustow: *Ludens Mysterium Tremendum et Fascinorum*. Encore, 1963 szeptember-október. Idézi Tadeusz Burzyński – Zbigniew Osiński: *Grotowski laboratoriuma (Laboratorium Grotowskiego)*, Varsó, 1978. 33.

⁶⁴ Michel Saint-Denis (1897–1971) kiváló francia rendező, színész, színikazgató, pedagógus, elméleti író. 1935 után Londonban nyitott színiiskolát, és angol színpadokon rendezett. 1953–57-ben a strasbourgi Centre Dramatique de l'Est igazgatója. Az ötvenes évek végén részt vett a New York-i Lincoln Center megalakításában. 1962 és 1967 között a stratfordi Shakespeare Színház egyik igazgatója, majd tanácsadója.

hogy „szövegkönyv és rendezés – a társulat Jerzy Grotowski vezetésével. A rendező munkatársa – Ryszard Cieślak.” Most már nem az eredmény a fontos, hanem az odavezető út.

A *Tanulmány a Hamletről* a Visztula partján játszódik. Hamlet atyjának szelleme (Ryszard Cieślak) itt járkal közöttünk. A királyi pár egy lebujsban tartja az esküvőjét. A soha el nem készült előadás a *másságról* szól. Hamlet (Zygmunt Molik) – zsidó. „Pólisi”⁶⁵ dialektusban beszél. A többiek gójok. A dán királyfi tehát kívülálló. Idegen, furcsa. A többiek normálisak. Hamlet veszélyes. Folyton filozofál, miközben a többiek élik az életüket: a Király (Antoni Jahołkowski), aki egyben a Sírászó is, meg egy Örmester, a Királyné (Rena Mirecka), aki pillanatonként átalakul Opheliává. Hol hamvas szűzlány, hol öregedő, élveteg kurva.

Az utolsó szavak a Király szájából hangzanak el: „Kyrie eleison!” Uram, irgalmazz!

„Nagyon sajtószerű szociológiai kreáció ez az opolei *Hamlet* – írja Józef Kele-
ra⁶⁶. – A leginkább talán az írásom címe illik rá: *Hamlet és a többiek*. Elsősorban a relációkról, a viszonyokról szól, nem magának Hamletnek a természetéről. Ez a Hamlet – intellektualista a »többiek« között, az »idegen« modellje és prototípusa ebben a pszicho-szociológiai világban. [...] Nem az a fontos, ki is ő valójában, hanem hogy milyennek látják a »többiek« – idétlennek, misztikusnak. Meg hogy milyenek a »többiek« – idétlenek, misztikusak Hamlet szemében. Mindkét oldal téved – sugallják az előadás alkotói.”⁶⁷

A jellegzetes korabeli beszámoló kerülgeti az előadás központi problémáját, mint macska a forró kását. 1964-ben még kényes témának számít Lengyelországban a „zsidókérdés”. Alig néhány év múlva a Lengyel Egyesült Munkáspárt felső vezetése nagyszabású antiszemita kampányba kezd, melynek következtében 15 ezer lengyel állampolgár – főleg értelmiségi – hagyja el az országot. Persze a csírái már ott vannak a levegőben, és Grotowskiék lecsapnak rá. De a kritika – akár le-dorongol, akár megpróbál tárgyilagos maradni – úgy tesz, mintha nem venné észre, miről van szó. Hogy a *Faustus* után már megint a lengyel valóság kerül terítékre.

És közben a „13 Soros Színház” a fennmaradásért küzd. Az opolei városvezetés torkig van velük. Mondvacsínált ürüggyel felmondják a bérleti szerződésüket. Földönfutókká lesznek. A közben híressé lett intézményt a megszűnés veszélye fenyegeti. De a *Faustus* hatalmas nemzetközi sikere és sajtója után már nem lehet eltörölni Grotowski színházát a föld színéről. Elkéstek vele. Alighanem ennek tudható be a hirtelen jött szerencsés fordulat: az ország negyedik legnagyobb városában, a 600 ezer lakosú Wrocławban találnak új otthonra. Itt kerül sor a társulat két utolsó bemutatójára.

⁶⁵ A galíciai zsidók pejoratív kicsengésű elnevezése (Jiddis).

⁶⁶ Józef Kelera (1929) irodalomtörténész, egyetemi tanár, színházi kritikus. 1972-től a wrocławai Teatr Polski, majd a Teatr Wpólczesny irodalmi vezetője. Számos folyóirat állandó munkatársa, több tanulmánykötete foglalkozik színházi kérdésekkel.

⁶⁷ J. K. (Józef Kelera): *Hamlet és a többiek* (Hamlet i inni). Odra, 1964, 5. sz., 78.

Grotowskit nem háborítják fel a kritikák. A *Hamlet*et azért tartja fontosnak színházuk életében, mert nélküle sohase jött volna létre *Az állhatatos herceg* meg az *Apocalypsis cum figuris*.

Az *állhatatos herceg* valóban sok szempontból hasonlított a *Hamlet*re. Nem olyan zilált és kihívó, de ugyanolyan merész politikai mondanivalót hordoz. Sem Calderonhoz, sem Słowacki átdolgozásához nincs sok köze, bár a mottóját Słowackitól veszi: „Mert ez a föld egy kocsmá volt / nagy utazásaink során.”⁶⁸ Grotowskit ko-

rábban is, ezután is foglalkoztatta az élet, mint egy nagy utazás metaforája. Nem a keresztények és a mórok közti ellentét érdekli. Az *El principe constante* (1629) persze épp úgy a hit és az emberi sors végső problémáit feszegeti, mint a két évszázaddal későbbi lengyel átirat, a *Książę niezłomny*, amely a korízlésnek megfelelően erőteljesebben összpontosít a főszereplő, Don Fernando (Ryszard Cieślak) hősiességére. Az előadás *Hamlet* másságát mélyíti tovább. Hovatartozástól függetlenül mindenkinek bonyolult a kapcsolata a mártír-főhőssel: a Királynak (Antoni Jaholkowski), a lányának, Feniksanának (Rena Mirecka) és az egész udvarnak. Egy furcsa *idegen* áll szemben velük, mintha egy másik bolygóról került volna ide. „Az ő óvatos és könyörtelen világuk képtelen a közelébe férkőzni – írja Ludwik Flaszen. – Bármit megtehetnek vele, megkínózhatják, elvehetik az életét, de kiismerni nem tudják. A herceg, miközben engedelmeskedni kénytelen a körülötte lévők akaratának, független és tiszta marad – egészen az extázisig.”⁶⁹ A legfontosabb tudnivalókat azonban csak 2010-ben mondhatja el az utókornak: „A cenzúra miatt hiányos volt annak idején ez a magyarázat. Nem eshetett szó a korabeli lovaglónadrágokról, bírói talárokrol, katonacsizmákról. A királyi udvar ruházata a kommunizmus jól ismert metaforáiként voltak jelen. A mi *Állhatatos herceg*ünk a Kreml-típusú nómenklatúra esszéje is volt. Ez a nómenklatúra egy kézben összpontosította az eszme, a politika, az igazságszolgáltatás és a fegyveres erők hatalmát.”⁷⁰



Calderón: *Az állhatatos herceg*, Wrocław, 1965, r: J. Grotowski (fotó: Grotowski Intézet Wrocław)

⁶⁸ „Bo ta ziemia to gospoda / W ogromnej naszej podróży” – Don Fernando szavai. *Második nap*, 540–541. sor.

⁶⁹ Ludwik Flaszen: *Książę Niezłomny. Przypisy do przedstawienia (Az állhatatos herceg. Jegyzetek az előadáshoz)* In: Teatr Laboratorium „13 Rzędów”, Materiały i Dyskusje. Wrocław, 1965.

⁷⁰ Ludwik Flaszen: *The Children of October Look to the West* (Október gyermekei nyugat felé sandítanak). Kiegészítő jegyzet Flaszen korabeli írásaihoz. In: *Grotowski & Company*. Holstebro – Málta, Wrocław, 2010, 45.

A ruhák primer jelentése az volt, hogy az elidegenedett társadalom egységes, és más, mint a herceg. Ő fehér ingben van, a tisztaság naiv szimbólumát viseli. Ruhadarabjai az előadás során fokozatosan lekerülnek róla. A végén már csak egy ágyékkötője van. Bíborszínű köpenye a halálakor a meztelenség elrejtésére szolgál. A nézők ezúttal fölülről nézik az előadást. Jerzy Gurawski egy sűrű deszkapalánkot tervezett, amely mögül a magasból óvatosan sandíthatunk lefelé az egymást marcangoló, dühöngő vadállatokra. Mi biztonságban vagyunk. Legalábbis reméljük, hogy a karámba terelt vadak nem törnek ki.

Eugenio Barba így emlékezik az előadásra: „Vannak a boldogságnak olyan pillanatai, amikor az ember fél. Én nem féltem Az állhatatos herceg láttán, hanem megdöbbsentem. Soha egyetlen előadás nem volt még ilyen hatással rám; felröpített, majd megváltozott emberként tértem vissza a földre. Megfordult velem a világ, képtelen voltam felfogni, hogy mi történt azokkal a színészekkel, akiket oly jól ismertem. A »13 Soros Színház« általam látott előadásában Ryszard Cieślak másodlagos színész volt. A főszerepeket mindig olyan briliáns színészek játszották, mint Zygmunt Molik és Zbigniew Cynkutis. És most Cieślakot láttam a főszerepben: egy szellem-lényt és ugyanakkor egy oroszlánt, aki a tű hegyén táncol.”⁷¹

Az előadás legnagyobb erénye tényleg a színészek hihetetlen varázsereje. Ez már jóval több, mint jelenlét, szuggesztivitás, szertartás, mindaz, amit Grotowski színházával kapcsolatban emlegetni szoktak az alkalmi szemtanúk. Ez mágia. Hogy mire gondol Grotowski, amikor a totális aktusról beszél, azt nehéz szavakkal leírni. A szegény színház varázsló-színészének a lélek és a test minden gátlását feloldó cselekvésben kell megismernie, kifejeznie és felszabadítania önmagát. Letépni hétköznapi álarcát, meztelenné válni, hogy egymásba olvadjon az ösztön és a tudatosság rég elveszett egysége. Grotowski színházában a néző is előbbre lép a rangsorban. Már nem szemlélő egy zsöllyében, hanem szemtanú. Vagy ha érzékenyebb, „tehetségesebb”, ennél is több lehet: az esküdtszék egyik tagja, aki felelős döntést hoz abban a perben, amelyet a mai tárgyaláson eléje tárnak.

Az állhatatos herceg volt az együttes első bemutatója új otthonában, Wrocławban. A közel egy évig tartó próbák egy részét még Opolében tartották.

Grotowski ezután két témával kezd foglalkozni: a *Samuel Zborowskival*, Słowacki talányos, befejezetlen, ritkán játszott misztériumjátékával és az *Új Testamentum* első négy könyvével, vagyis az *Evangéliummal*. Úgy tervezi, hogy latin nyelvű előadásban viszi színpadra Jézus tanításait, valahogy Renan⁷² művének ihletésében. De a következő bemutatóig három év telik el. Ezalatt több korábbi előadás újabb változatai is elkészülnek, mígnem gyötrelmes útkeresés és számos kitérő után kialakul az *Apocalypsis cum Figuris* első formája. Az igazi nagy kaland persze az útkeresés, amelyről számos feljegyzés, munkanapló készült, és részletes elemzése több tanulssággal szolgálna

⁷¹ Eugenio Barba: *Hamu és gyémánt országa*, 101–102.

⁷² Joseph Ernest Renan (1823–1892) francia író, filológus, vallástörténész, orientalista, teológus, filozófus, régész, hebraista. Egyik legismertebb műve a *Jézus élete* (*Vie de Jesus*, 1863).

Grotowski és a társulat alkotói módszeréről, mint a végeredmény ismertetése, ettől mégis el kell tekintenünk. Be kell érünk annyival, hogy mindkét kiindulópont módosul. A *Samuel Zborowskiból* talán megmarad valami annak misztikus sokértelműségéből, az *Evangélium* pedig elegendő támpontot és muníciót biztosít ahhoz a különleges műalkotáshoz, amely egy huszadik századi Jézus Krisztus kálváriáját beszéli el.

Az előadás címét többen többféleképpen magyarázzák. A legvalószínűbb, hogy Thomas Mann *Doktor Faustus*a sugallta, amelynek hőse, a harmincöt éves Adrian Leverkühn befejezi nagy művét, a *Jelenések Könyvére* és Dürer tizenöt fametszetére komponált *Apokalipszist*. Grotowski is éppen harmincöt éves, amikor 1968-ban megvalósítja utolsó színházi előadásának tervét. Az *Apokalipszis* Thomas Mann és zeneszerző hőse számára a világ összeomlását jelenti. Grotowski is ennek az életérzésnek a kifejezésére szánja el magát. A lengyel történelem ismét tragikus fordulatot vesz: a márciusi diáktüntetések leverése, Csehszlovákia megszállása, a fajvédő kommunizmus nyílt antiszemitizmusa mind benne van ebben a nyomasztóan szépséges és hátborzongató előadásban.

Ez már szegény színház a szó legszorosabb értelmében. Egy feketére festett falú üres teremben történik meg minden. A nézők padokon ülnek a falaknál.⁷³ A világítást két földre helyezett, felfelé irányuló reflektor, és mintegy száz gyertya fénye biztosítja. A mennyezet vakítóan fehér, hogy visszaverje a reflektorokat. Ettől, meg a gyertyák pislákolásától egy kicsit minden megfoghatatlan, bizonytalan. Kellemes is alig van: egy cipő, egy vizesvödör, egy kés, egy kendő meg egy fehér pokróc. Az előadás témája egyetlen rövid mondatban: Krisztus második eljövetele. Több idézet hangzik el Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regényéből, a Bibliából, Eliot verseiből és Simone Weilről.⁷⁴



Apokalypsis cum figuris, jelenetkép egy olaszországi előadásból, 1979 (fotó: Maurizio Buscarino, forrás: grotowski.net)

⁷³ A későbbi változatokban (1969, 1971, 1974) már padok sincsenek, a nézők a falnak dőlve állnak, vagy a földön ülnek. A falakról is leverték a fekete festéket, a csupasz téglákat lehetett látni.

⁷⁴ Simone Weil (1909–1943) francia író, filozófus, esszéista, tanár. Már gyermekkorában Platónt olvasta. 1933-ban megismerkedett Trockijjal. A „szovjet úttól” idegenkedett, nemcsak a fasizmust tekintette veszedelemnek, de a hazug polgári demokráciákat is. A magyar írók közül különösen Pilinszkyre volt nagy hatással. A nagy francia moralisták közé tartozott.

Részeg társaság mulatozik a képzeletbeli fogadóban. Köztük van a félszeg, bambán vigyorgó Sötét⁷⁵ (Ryszard Cieślak). Alighanem ő a falu bolondja. A hangos banda röhögések közepette kiosztja rá a Megváltó szerepét, aztán magának is választ mindenki egy-egy bibliai alakot: Simon Pétert (Antony Jahołkowski), Júdást (Zygmunt Molik), Lázárt (Zbigniew Cynkutis), Mária Magdolnát (Rena Mińska), Jánost (Stanisław Scierski⁷⁶). A furcsa, álmodozó Bolond végigjárja Jézus Krisztus kálváriáját. Simon Péter el akarja zavarni Dosztojevszkij Nagy Inkvizítorának szavaival, amire Sötét egy Eliot-verset kezd el kántálni, és elfújja a gyertyákat. A sötét színpadon Jób könyvéből idéz. Simon Péter elkergeti: „*Eredj innen és vissza se gyere többé!*” Vége a játéknak.

Ez a 13 Soros Színház utolsó produkciója. Az első bemutató (1968. július 19.) után – több változtatással – tizenkét évig játszották. Az utolsó előadás 1980. május 11-én volt.



Grotowski Nienadówkában, 1980-ban
(forrás: news.o.pl)

Egy újabb indiai utazás után, 1970-ben Grotowski végérvényesen eldönti, hogy nem rendez többé. Már nem érdekli a kész előadás, csak a színész útja egy-egy szerep megvalósításáig, a totális cselevésig. Elzárkózik társulatával a nyilvánosságtól. Tizenegy évig parateátrális kísérleteket folytatnak, és közben járják a világot, sikert sikerre halmoznak. Mindenütt számos követőjük és utánpótlásuk akad.

Amikor 1981 decemberében a lengyel kormány bevezeti a katonai szükségállapotot, Grotowski végleg elhagyja a hazáját. Előbb az Egyesült Államokba megy, majd 1985-ben Olaszországban, a Pisa közelében levő Pontadenában talál új, végleges otthonra. Egy kutatóközpontban vezet rituális tréningeket, amelyekben a színész átlép azokba a régiókba, ahol helyreáll az ösztön és a tudat belső harmóniája.

1997-ben súlyosan megbetegszik. Sokáig nem akar tudomást venni állapotáról. 1999. január 14-én, hatvanöt évesen hal meg leukémiában.

„Grotowski egyedülálló – írta róla Brook. – Miért? Mert tudomásom szerint senki a világon Sztanyiszlavszkij óta nem vizsgálta olyan mélységekig a színészi játék természetét, annak tüneteit, jelentőségét, természetét és lelki-testi-érzelmi fo-

⁷⁵ Ciemny. A magyar ismertetések – az angol nyelvű tanulmányok Simpletonja nyomán – inkább az Együgyű nevet használják.

⁷⁶ Stanisław Scierski (1939–1983) amatőr színjátész volt, 1964-ben került a 13 Soros Színházhoz, ahol eleinte műszaki feladatokat látott el. Első szerepét, Don Henryket Az állhatatos hercegen játszotta.

lyamatait, mint ő. Grotowski *laboratórium*nak nevezi a színházát, és az is valóban. Kutatóközpont.”⁷⁷

„Sztanyiszlavszkijon nevelkedtem – vallotta legtöbbször idézett könyvében Grotowski. – Neki köszönhetem érdeklődésemet a színjátszás módszertana iránt. Bizonyos fókig ő az én példaképem, mint személyiség. Elsősorban makacs, kitarító kutatásai meg a szüntelen megújulásai miatt, amelyekkel mindig képes volt újragondolni korábbi nézeteit. Sztanyiszlavszkij tette fel a módszertan területén a kulcskérdéseket. De a mi válaszaink ezekre a kérdésekre gyökeresen eltérnek az övéitől, sok esetben az ellenkező póluson állnak.”⁷⁸

⁷⁷ Peter Brook előszava Grotowski *A szegény színház felé (Towards a Poor Theatre)* című könyvéhez. New York, 2002, 7.

⁷⁸ Ibidem, 21.

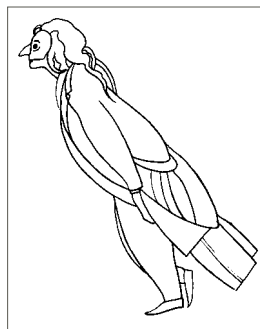
Géza Balogh: Avantgarde Theatre in Eastern Europe

Poland (4): Józef Szajna and Jerzy Grotowski

In his series *Avantgárd színház Kelet-Európában (Avantgarde Theatre in Eastern Europe)*, Géza Balogh is now presenting the fourth part of the chapter on Polish theatre. First he introduces the “organic” theatre of Józef Szajna (1922–2008), who, as a visual artist, set and costume designer and director, processed the indelible memories of the former young man who experienced the hell of the concentration camp at the age of 20. The important periods of the oeuvre are mentioned with the fulfilment of the director’s authorial theatre at the Warsaw Studio Theatre, founded in 1972. The art of Szajna is characterised as “live visual art and dramatic theatre” at the same time, and it is stressed that, with him, the two areas always actively interacted with each other. The bulkier other half of the essay surveys the artistic career of Jerzy Grotowski (1933–1999). After a sketch of the first period in Grotowski’s life, the productions made in Opole are revisited in chronological order, through a vivid description of the process that led to the development by 1962 of the aesthetic creed of the “poor theatre”. This credo brought something new in almost every respect, as stated by the author. It changed the relationship between the theatre and the audience, the reality of the outside world and the reality of the theatre as well as the relationship between the director and classic dramatic raw materials. Géza Balogh highlights the genre and tonal polyphony of the performances (*Kain, Kordian, Akropolis*) and Grotowski’s interest in Eastern theatrical traditions, from the study of which the director was hoping the renewal of Western European theatre which had been in crisis. The scandalous interpretation of Marlowe’s *Faust* (1963) is recounted in detail, to which, however, Grotowski’s theatre owed its world fame. The famous rehearsal process of *A Study of Hamlet* – never to see a production – is given an account of, without which, however, *The Constant Prince* (1967) would not have been realised nor Grotowski’s last staging, *Apocalypsis cum figuris* (1968), both of which premiering in Wrocław. Eventually, the era of Grotowski’s “paratheatrical” experiments beginning in 1970 is evoked briefly, when the director was no longer interested in the finished production, just the actor’s journey to the realisation of a particular role, to “total action”.



VÉGH ATTILA



Az én Nietzsche

Mottó: Ugyan mit mondhatnánk Nietzsche-ről egy olyan korban, amikor Poszeidónról véccélőke-márkát neveznek el?

Most, hogy fogalomtárunk végére értünk, talán szabad lesz kissé alanyibb eszéistaként próbálkoznom. És bár a drámaelméletben Nietzsche hatása korántsem akkora, mint a filozófia terén, olvasóm talán nem veszi zokon, hogy a bennem élő Nietzsche szellemalakjának megidézésével zárom vizsgálódásaim sorát.

Ha a zsenialitás valóban azt jelenti, hogy az ember a legmélyebb szubjektivitást organikusan ötvözni tudja a legszélesebb objektivitással – amely ambivalencia írók és gondolkodók esetében közönségesen abban nyilvánul meg, hogy amit a zseni ír, az szikrázóan egyedi, másrészt viszont mindig az alkotó saját személyén túlmutató, az „általános emberit” célzó mű –, akkor természetesnek vehetjük, hogy minden zsenifióka életében eljön a pillanat, amikor szárnyra kel, hogy fölkeresse a sasok és fenyők birodalmát, és ott berendezkedjen nagy magányában, az ideig fölszárnyalni képtelenek mély megvetésétől kísérve.

Ha egy kimagaslóan tehetségesnek tartott klasszikus filológus egyszer csak arra kezd várni, hogy rábukkanjon valami olyan filológiai anyagra, amelyet zeneileg lehet tárgyalni, saját jövőjét így látva be: „...akkor majd hebegni fogok, mint a csecsemő, és képeket halmozni, mint valami barbár, aki elalszik egy antik Venus-fej előtt, és az ábrázolás 'virágzó sietsége' ellenére – mégis igazam lesz”, nos, aki így indul neki a kiszámíthatatlannak, az a céh műhelyében nem húzza sokáig.

Ez a kis *rückwärtsschauendes prophetentum* csak arra volt jó, hogy a zseniális olvasó megérezze: lelki rokonáról lesz most szó. A kedvetlen rokont úgy hívták: Friedrich Nietzsche. Távoli, szintén zseniális tanítványa, Martin Heidegger a programot úgy valósította meg, hogy hatalmas szellemi pályáját bejárva *in concre-*

to is a sasok közt végezte, de erről most nem mesélek, hiszen nálam szebben mesél róla *Miért maradunk vidéken?* című írása.

Ahhoz, hogy eljussunk Nietzsche-hez, kövessük Orpheuszt! Megy a föld alatt a költő-dalnok-zenész-sámán, hogy legmélyebb, legsötétebb önmagából merítse föl szerelmét, mert tudja, hogy a nőt a napvilágon megtalálni: csak a kezdet. Az apollóni lény alászáll a dionüszosziba. Dala meglágyítja a Kerberosz – későbbi, római hitek szerint a Furiák és Larvák – szívét, bebocsáttatik a Nincsbe, fúrja előre magát, és közben, mint minden rendes *kitharódosz*, pengeti lantját, énekel. Viszi előre a zene, a logosz, a hangzó lét szelleme, ez nyitja előtte, csukja mögötte a fekete levegőt. Egyetlen tilalom van: tilos hátrafordulni, hogy lásson. Abban a pillanatban, ahogy már nem bízik dala, a logosz, az ősi létfogalom erejében, elveszíti Eurüdikét, s vele mindent. A megrendült bizalom látni akar, Eurüdiké képét akarja. Orpheusz ideára cseréli a logoszt. És ebben a pillanatban tényleg vége mindennek. A zenei szellem képivé vált. (Zene – kép – szöveg: csábítóan könnyű volna így megjelölni a szellem hanyatlását. Egy ilyen zsurnaliszta jellegű alkonytörténetben a végső stádium nyilván az volna, ha Orpheusz történetét *elmeslélnék*.)

Mielőtt Nietzsche életében vége lett volna mindennek, ő is a zene szellemét kereste. Keresnie nem nagyon kellett, hiszen abban élt. (Állítólag fiatal korában Petőfi-verseket is megzenésített.) A Nietzsche zenészkorából átmentett tudás szerint a dallam viszi át az érzelmeket a zenésztől a hallgatóra, a tragédia színpadáról a nézők lelkébe, az ókorból a jelenbe. Amit a tragikus

hős érez, azt a néző a tragikus kardal, a zene és a tánc révén érzi át. A tragédia másból nem születhet, csakis a zene szelleméből. Ennek eredetű Nietzsche első könyve, amely kivívta a filológusszakma utálatát. Ritschl szellemes szédelgésnek nevezi, Wilamowitz-Moellendorf megsemmisítő kritikát ír róla. (Nem tudom, mi a rosszabb: ha valóban nem értették meg ezt a művet a kollégák vagy ha a *ressentiment* dolgozott bennük. De a kettő talán ugyanaz, hiszen ha jelen van a valódi megértés, annak átütő zenéje el kell hogy hallgattasson minden irigy cincogókórust.)

Akárhogy is, az ókorász-szakma reakciója természetes. Nietzsche elvette tőlük megszokott görögségképüket. Széttörte az antik tükröt, amelyben a szüntelen kulturális szépézésbe belepocakosodott polgárság és a görögség otthonos enteriőrében ejtőző szóbogarászók nagy családja egyetlen nagy csoportképként látta magát. A tragédia születésével a tükörképből kicsapott a dionüszoszi életérzés sötét láng-



Sir Edward John Poynter: *Orfeusz és Euridiké*, 1864, olaj, vászon, Lord Frederick Leighton tulajdonában (forrás: thinglink.com)



F. Nietzsche 1861-ben (forrás: answers.com)



F. Nietzsche uniformisban, 1868
(forrás: lomonosov.org)

ja, és megégette, aki a közelébe ment. Dionüszosz első születésekor Zeusz látványa égeti el Szemelét; a második eljövételben maga Nietzsche született újjá Dionüszoszként. A filológus filozófusként szólal meg, a filozófus pedig zenészként: nincsenek elhatárolt területek, kimért sétaterek az igazi szellem birodalmában. Barokk kert helyett egy szakadék nyílik meg a gondolkodó ember előtt: bele kell ugrania annak, aki dúdás akar lenni.

Két évvel a tragédiakönyv megjelenése előtt, 1870-ben kitört a háború németek és franciák között. Nietzsche úgy élte át ezt, mint a harc géniuszának eljövételét. A háborúban Nietzsche az elpuhult, tét nélküli létezést látja komolyra fordulni. És itt álljunk meg egy pillanatra. Álljunk meg, mert a háborút jótéteménynek látni, ez legalábbis furcsa dolog manapság. Egészen addig, amíg meg nem gondoljuk a dolgot.

A Vietnamból hazatért amerikai katonák, a délszláv háborúból hazatért küzdők közül sokan képtelenek voltak rá, hogy újra beilleszkedjenek a társadalomba. Az okosok ezt poszttraumatikus sokknak nevezik. Ez azt jelenti, hogy a társadalom normális, ők pedig, a harcból hazatérték, nem azok. De mi van, ha a helyzet éppen fordított? Mi van, ha ezek az emberek azért nem képesek a betagozódásra, mert a harcban átélték, hogy minden pillanatnak, minden gondolatnak, tettnek igazi tétje van, hiszen az életnek bármelyik pillanatban vége szakadhat? Ott, a háborúban minden pillanatban ez a kérdés: minden vagy semmi? A békés hétköznapiakban az a kérdés: valami, vagy inkább valami más? Erre a kérdésre szinte lehetetlen egy súlyos élettel válaszolni. A fogyasztói társadalomban az élet kiegyenlítetten csordogál, semminek nincs tétje. A harc lelke felől nézve ez nem élet.

Költőtársaimmal sokat merengtünk rajta, mi az oka annak, hogy mi gyakrabban és erősebben gondolunk a halálra, mint a normális emberek; hogy éjjel gyakran riadunk föl arra, hogy rettegünk az utolsó naptól; hogy szívesen idézzük föl Kosztolányit, aki, amikor gyerekkorában megkérdezték tőle, mi érdekli, azt felelte: csak az elmúlás. E furcsa jelenség okát firtatva általában odáig jutottunk, hogy ami fönt van, az ugyanaz, mint ami lent van, hogy tehát a nagyobb fényérzékenységgel nagyobb sötétérzékenység jár együtt. Mondhatni: ez az ára. Aki az élet csodáját fokozott, olykor őrvongó érzékenységgel éli át, annak az elmúlás, az emberi lét végessége is jobban fáj. De mi van akkor, ha én költőként azért merengek annyit a halál kérdésén, azért hozom magam naponta többször gyötrő helyzetbe, mert tudattalanom érzi, hogy a hétköznapi élet langyos vizéből ez a háborgó belső tenger a kivezető út? Mi van akkor, ha szervezetem úgy gondolja: ha már nem lehet kiélezetten, az élethálál-harcot naponta, percenként megnyerve élni, akkor legalább ezt a miniatűr lelki háborút vállalom, hogy legyen valami tétje az életnek? Ha ez így van, akkor nyilván ez táplálja az öröm – kívülállók előtt talán indokolatlannak tűnő – intenzív átélését is bennem. A sötét háttér előtt az öröm ujjongássá mélyül.

A harc, a háború azt jelenti, hogy bele kell nézni a szörnyeteg arcába és meg kell küzdeni vele, hogy az önmagát kivívott élet megélje legmélyebb alapjait, s hogy önmagát, saját lényegét azután tiszta, hűvös álmokképekben szemlélje és mentse át az utókornak. Apollónnak meg kell vívnia harcát a titánokkal, hogy azután – nem feledve e harcát – a rend, a mérték, az etika, a művészet istene lehessen. Ezt kívánja minden művésztől, minden gondolkodótól az élet. És amikor Nietzsche úgy látja, hogy az élet nem képes aktualizálni önnön potenciális mélységét, akkor ennek okát mindig valamilyen korlátozó tényezőben látja. Az életet ilyenkor kiszolgáltatják valami tőle idegen erőnek. A szókratizmus kiszolgáltatja az életet a száraz, spekulatív észnek, a kereszténység pedig a morálnak, holott az élet, az intenzíven átélt, önmagát kinyilvánító, a dionüszoszi erdősötétből előlépő élet sem nem ésszerű, sem nem morális.

A görögök, tragikus korszakukban állandó fenyegetettségben éltek. Szinte a háború volt a poliszok létezésének természetes formája. Nietzsche *A tragédia születésében* fölteszi a kérdést: vajon mi a titka annak, hogy ez a nép a létezés borzalmát és derűjét ugyanolyan intenzitással tudta átérezni? Mi az oka annak, hogy – egészen Szókratész föllépéséig – ez a gondolkodó nép annyira távol tudta tartani magától a gondolkodás elfajuló tendenciáit, és a forró dionüszoszi létérzés közelében tudott maradni? Nem hinném, hogy pusztán a háborús fenyegetettség az ok. Sokkal inkább a léleknek valami ősharmóniája, amely az egymás ellen föllépő



Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése*, az első kiadás borítója, 1872, Verlag von Fritzsche, Lipcse (forrás: deutschestextarchiv.de)

erőket – ahelyett, hogy azokat dialektikusan egymás nyálába fojtotta volna – meg tudta őrizni a küzdelem egyensúlyában. Ontológiai bátorság, így nevezném ezt az erényt, amelynek minden egyéb bátorság és harcérzettség csak következménye. A Szókratész előtti görög bölcseletben is ez fejeződik ki, Parmenidésznek és Empedoklésnek a világharmóniát semmivel egyszerűsíteni nem hajlandó, mindent egybeleltetni képes tankölteményeiben, amelyek hármas egysége (költészet, vallás, filozófia) nem engedi meg, hogy a cél az igazságok sivatagává váljon.

Nietzsche ide talál vissza. Az *Ecce homo*-ban így ír: „Elsőnek láttam meg a valódi ellentétet: az elfajuló ösztönt, amely földalatti bosszúvágygal fordul az élet ellen (kereszténység, Schopenhauer filozófiája, bizonyos értelemben már Platón bölcselete, az egész idealizmus mint tipikus formák), és a legmagasabb igenlésnek a bőségből, a túláradásból született formuláját, a fenntartás nélküli igenlést, még a szenvedéssel, a bűnnel, a lét minden kérdéses idegenszerűségével kapcsolatban is...”

Ez a filozófia már nem az igazságot keresi. Ez a bölcsesség már nem ismeretelméleti felcser, és nem is a logikailag sérült kijelentések orvosa. Amit a nietzschei, új gondol-

kodás keres, azt csakis azért nevezzük továbbra is igazságnak, mert a retorikai hagyomány szent, és mert a bölcséleti nehézkedés még mindig őrzi önnön ellenmozgásának ideáltípusát: a napszekeren égisz emelkedő és Alétheia istennőtől a végső beavatást elnyerő szophosz képét. Nietzsche, a klasszika-filológus, a hagyományismeret szakmai vértetű katonája kiválik az alakzathoz, és a hagyományértelem megújítója lesz. A *tragedia születése a zene szelleméből* egy olyan kísértés szellemlátója, egy olyan mély balsejtelem jósa és beteljesítője, amely megnevezettjét már nem képes fejben tartani. Az a szívig hatol.



Az *Ecce homo* díszkiadásának dombornyomata, Henry van de Velde könyvterve, 1909, Inselverlag, Lipcse (strato.de)

Az önmagát a szívig rágó igazság megérzése nem a tiszta ész dolga. Az appercepció kanti egységéből, amely a szemléleti sokféleség szűrlete, és amelynek fogalma a tárgyról alkotott képzetünk, az ítélet szükségszerűsége már nem teljes fegyverzetben pattan elő, mint hajdan, boldogabb háborúk idején. Az okosság új istennője mélységesen szomorú.

Az ókori hagyomány Nietzsche óta nem a mindenfajta költői érzéktől mentes szövetszerelők munkadarabja. Az elszabadult szellem letépi maszkjait: a metafizikát és a vallást. Az igazság vakító ontológiai fénye a szemébe csap. Szemelésnek megjelenik a mindent kormányzó Villám, aki fölperzseli a hübriszt, szénné égetve mindent, ami egy logikus várakozás terében igyekezett otthonra lelni. Ebben az égrengésben a filozófia nem lehet pusztán lábjegyzet Platónhoz; sokkal inkább Szilénoszhoz. A szilénoszi igazság, mely szerint mi, nyomorultak, egy napig élők,

a legboldogabbak akkor vagyunk, ha meg se születünk, hirtelen filozófiai kérdéssé nemesedik. A görögöktől pedig immár azt kell eltanulnunk, hogy a borzalom és a szépség levegője között feszülő vitorlát hogyan kezeljük, hogy az utazásnak legyen valami értelme, vagy legalább tétje.

Bevezetés a metafizikába című írásában Heidegger hívta föl a figyelmet az *Antigoné* híres kardalának helyes értelmére. A görög szövegrészlet így szól hozzánk: „Polla ta deina, kuden anthrópu deinoteron pelei”. Emlékszem, általános iskolai osztálytermünk falán vörös betűkkel virított a szokásos fordítás: „Sok van, mi csodálatos, de az embernél nincs csodálatosabb”. A *deinosz* jelentése azonban nem ilyen egysíkú. A szöveget így is fordíthatjuk: „Sok van, mi borzalmas, de az embernél nincs borzalmasabb”. Hogy melyik megoldás a helyes? Egyik sem. A szövegkörnyezet illusztrálja az ember *deinosz*-jellegét: a természet vad, szilaj erőit megzabolázó lényként tekint rá. Az ember tehát olyan lény, amely egyszerre csodálatos és rettenetes, hiszen ő a borzalom és az ott-honos közti átmenetben lakik. Megszületik, és megtörténik vele a borzalmak létvihara közt a csodálatos élet. Kiűzetett a boldog semmiből, és – akár Kosztolányi Esti Kornélja – mire az életbe (amely vele mint lehetőséggel élni akar) beleéli magát, közlik vele, hogy meg fog halni. Nincs ennél borzalmasabb. Minden életpillanat föl ez a sötétség feszül.

A lehetőségként valóságos halált ebben a helyzetben nem megérteni kell, ahogy Heidegger tanácsolja, hanem elviselni. Az új, nietzschei igazsággal ugyanez a helyzet. (Peter Sloterdijk *A gondolkodó a színpadon* című megrázó esszéjében ír erről.) Innen nézve a vallással vagy a metafizikával semmi baj nincs, hiszen egyikük sem az igazság megértését célozta, hanem az elviselését. Csakhogy mindez egy titkos, reflektálatlan akció keretében zajlott. A bálteremben kavargott a fény, fürödtek az együttlétben a mindentudástól ittasult testek, miközben magányos lelkeik a földszagú pincében kísértettek. Nietzsche összenyitja a fönti és lenti tereket: legyen test és lélek egy.

A hívők *memento mori*ja, ez az évszázados zümmögőkórus nem a lüktető fájdalom közelébe hívta a lelkeket, hogy ott majd kiderüljön valami, hogy napvilágra jusson a rejtett igazság. Ehelyett a halálba mártott életutat akarta üdvtörténétté stilizálni. Paradox módon ennek az volt a módja, hogy folyton a halálra emlékeztette híveit, kivívandó az emlékezés távolságát, megteremtendő a biztonságos életzónát, amelyen már nem sajog át a valóság. A cél az volt, hogy a papok a lét ősfájdalmán innen kitűzze-



Szilénosz torzója a Dionüszosz Színház romjainak feltárásakor, 1882-ben, Felix Bonflis fotóján (forrás: uark.edu)

nek egy védett területet, hogy kijelöljék a reményrezervátum határait, ahol nem kell szembenézni az elviselhetetlennel. A fölparcellázott csodálatosból a borzalmas kitiltatott. A halálra való emlékezés mantrájának monoton dobolása kisöpörte a szavak értelmét, és a kiürült hangalak varázsígévé vált: az elodázott valóság hívóinek imájává. Az elíziumi mezők papírmasé-figurái megelevenednek, és elmennek a templomba, hogy az egek urából kiimádkozzanak egy kis távolságot. A „miképpen a mennyben, azonképpen itt, a földön” *képpenisége* titkon ezt a letagadott távolságot könyörgi.

Ez a táv(lat) nemcsak a halál pillanatában, nemcsak a világgal együtt omlik be, hanem valójában minden létfontos pillanatban beomlik. Eltagadott, nem reflektált módon rendre összeszakad a két, egymástól távol tartott zóna. Megjelenik Zeusz, a lét mozivászna átég. Test és lélek összeolvad, kollektív és egyéni egybeomlik, ég és föld eggyé lesz. Ha divatosan akarunk szólni az ügyről (manapság ugyanis divatos magánmitológiáról beszélni – ami egyébként teljesen értelmetlen), akkor mondhatjuk úgy, hogy az életnek ezek az őszinte pillanatai amolyan magán-Dionüsiák. Ceremoniamesterük az én Nietzsche.



Zeusz-portré arany érmén, i. e. 4. sz.

Attila Végh: My Nietzsche

With this essay the permanent author of the Glossary has reached the end of his series published here monthly since September 2013. The essay, more personal in tone than

the previous ones have been, reveals the most intimate dilemmas that have been keeping the author in captivity as a poet and philosopher by an evocation of Friedrich Nietzsche's epochal work, *The Birth of Tragedy*: music, the "spirit of sonorous existence" in Orpheus' myth; the "ontological courage of the genius of fight" against consumer society which knows no stakes; "intensely lived life", the "dark flame" of Dionysian feeling, which goes beyond categories of rationality and morals; a "runaway spirit" as a soaring eagle, which faces the brutal fact of death unarmed by consolation, abstract faith and hope offered either by metaphysics or religion.



Scott Roberts: *Nietzsche emlékének*, papírkarton, akril, 3x3m, Rider Gallery, Chicago, Illinois, 2006 (forrás: ubutopia.com)



PÁLFI ÁGNES



SZÁSZ ZSOLT



Ez egy valóságos színházavató volt!

Gyorsjelentés a harmadik MITEM-ről

P. Á.: Ez egy valóságos színházavató volt! – bukott ki belőlem önkéntelenül a Teatro Potlach másfél órás produkciója végén. Lám-lám, egy olasz társulatnak kellett jönnie ahhoz, hogy belakjuk és megszenteljük a színházunk külső és belső tereit, azt az épületet, mely az alapkövetétel óta nemtelen támadások, viták keresztüzében áll. Elgondolkodtató az is, hogy csak ebben az évadban került föl az épületre a Nemzeti Színház felirat.

Sz. Zs.: Meglehet, hogy maga a MITEM is csak az idén, ezzel a harmadik rendezéssel vált igazán a sajátunkká. Nekem, aki 20 éven át voltam művészeti vezetője egy nemzetközi utcaszínházi fesztiválnak¹, külön öröm, hogy ez a műfaj is megjelent ezen a rendezvényen. S mindjárt akkora léptékben, hogy valóban szólásra tudta bírni a hely szellemét. A Potlach művészeinek teljesítménye visszaigazolta azt is, hogy a színház épületét körülvevő objektumok és a kert tervezői annak idején egy minden eklektikusságával együtt is jól működtethető, szimbolikus jelentéssel felruházható teret alkottak meg.

P. Á.: Bizonyára sokan emlékezni fognak e processzió néhány olyan állomására, melyek az európai kultúra toposzait idézték meg. Ilyen volt a labirintus belső terében az egymásra sosem találó szerelmesek, Nárцisz és Psyché kettőse, vagy annak külső körén a bűnbeesés játékos megidézése az almával, melyet a sövényből kinyúló kéz mintegy nekünk is felajánlott. Megérdemli, hogy név szerint említsük Kránitz Richárd hajóvontató Odüsszeuszát a medence tíz fokos vizében, aki

¹ Lásd erről Szász Zsolt: *Genius loci*, Szcenárium, 2014. április, 27–33.



A Psyché-jelenet a labirintusban (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



A hajóvontató Odüsszeusz (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Az „angyalok” a színház falán 20m-es magasságban (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

újra és újra elismételve Homérosz szövegét óhatatlanul felidézte Sziphosz mítoszát is.

Sz. Zs.: De ne feledjük a levegő olasz akrobatáit sem! Hiszen a produkció címadó metaforája, az *Angyalok a város fölött* ennek az elemnek a birtokba vételét emeli ki fő attrakcióként (amiről nekünk, magyaroknak Nagy László és Kondor Béla képi világa is az eszünkbe juthat). Az utcaszínház világában mindennapos az ad hoc nemzetközi kooperáció. Nem volt ez másként ebben az esetben sem, hiszen a tizenhét fős olasz társulat mellett részt vettek ebben a projektben a kaposvári színinövendékek, a Pál-család tagjai, valamint Berecz István is. Számunkra ez azt jelzi, hogy olasz barátaink valóban érzékenyek arra is, hogy hova jönnek. S a mieinket látva azt hiszem, nem kell szégyenkeznünk a tekintetben, hogy hol tart ma nálunk a színészképzés. Nem beszélve arról a tradicionális népi kultúráról, mely megint a legmagasabb nívón bizonyított ezen az estén. Meg vagyok győződve róla, hogy ez a színházi találkozó akkor válhat egyúttal ünneppé, ha a továbbiakban is élni fog azzal a fajta elemi szintű kommunikációval, amelyre csak az utcaszínház képes.

P. Á.: Meglepetésemre a kései időpont ellenére jó néhány alig tíz éves gyermek tűnt fel a közönség soraiban, akik láthatóan nagyon élvezték ezt az estét. S bizonyára megéreztek azt is, hogy ezek a felnőttek még nem adták

fel a reményt; hisznek benne, hogy a világ alakítható, a magunk képére formálható. S hogy a *játék*, a *színház* éppen erre való.

Sz. Zs.: Azóta is visszhangzik bennem, amit Vidnyánszky Attila a találkozó megnyitóján mondott a művészek felelősségéről. Vajon miért hat most ez a múlt század ötvenes-hatvanas éveiben lejáratott fogalom annyira újként, hogy többen is felkapták rá a fejüket a fesztivál Nyugat-Európából jött neves külföldi rendezői közül? Számukra nyilván nincs megterhelve ez a szó a számon kérő hangsúllyal, mellyel nálunk annak idején ígéretes művészi pályákat siklaltak félre bizonyos kritikusok. S a fesztivál vendégeinek talán arról sincs tudomásuk, hogy manapság a liberális ellenzék pontosan ezzel a fogalommal operál, amikor a Nemzeti Színház vezetését a társadalmi felelősségvállalás hiányával vádolja folyamatosan. Miközben ezek az alkotók maguknak vindikálják a jogot, hogy ellenzékiként az ország úgymond elnyomott többségének az egyedüli szószólói lehessenek.

P. Á.: Érdemes volna tisztán tartani a fogalmainkat. Tadeusz Kantor, akit Vidnyánszky Attila a 20. század legnagyobb teoretikus rendezőjének nevezett a neki szentelt kiállítás megnyitóján, erre a fogalomtisztázásra ad példát abban az írásában, melyet tavaly hoztunk le folytatásokban a Szcenáriumban.² Ebben a közép-európai rendszerváltozást négy évvel megelőző összegzésében Kantor – miközben a művészi szabadság és autonómia nevében tiltakozik a művész bármifajta „társadalmi motiváltsága” ellen – egészen más kontextusba állítva értelmezi a színház felelősségét:

„A színészek a kulisszák mögül akarnak színpadra lépni.
NINCSENEK KULISSZÁK!
SEM »VÉSZKIJÁRATOK«,
KÉNYELMES BÚVÓHELYEK A SZÁMUKRA,
AHOL OLTALOMRA TALÁLHATNÁNAK
A D R Á M A I I L L Ú Z I Ó VAL,
MEG A SZERZŐ KÍNÁLTA SZEREPEKKEL.
A SZÍNPADRÓL NINCS MENEKÜLÉS.
HACSAK NEM A NÉZŐTÉR FELÉ.
A VALÓSÁGBA!



A Kantor kiállítás enteriőre a *Halott osztály* bábuival
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

² Tadeusz Kantor: *A színház elemi iskolája* (fordította: Katona Imre). A folytatásban közölt fejezeteket lásd a Szcenárium 2014. decemberi, 2015. januári, februári, márciusi, áprilisi és májusi számaiban.

A SZÍNÉSZ ÚGY VAN A SZÍNPADON, MINT AKI KELEPCÉBE KERÜLT
VAGY CSAPDÁBA ESETT,
MINT AKIT KÖRÜLZÁRNAK EGY E R Ő D FALAI.
UGYANEZT VÁRJUK A NÉZŐTŐL IS.
A NÉZŐ TELJES FELELŐSSÉGGEL TARTOZIK AZÉRT,
HOGY SZÍNHÁZBA JÖTT.
NEM LÉPHET VISSZA.
A SZÍNPAD ÉS A NÉZŐTÉR EGYSÉGES EGÉSZET ALKOT!
A SZÍNÉSZEK ÉS A NÉZŐK UGYANABBAN A ZSÁKBAN VANNAK.
EGYENLŐ A VESZÉLY MINDKÉT FÉL SZÁMÁRA.”³

Sz. Zs.: Ez az írás, mint ahogy az egész kiállítás és a hozzá kapcsolódó konferencia is arra kellene hogy készítse ennek az országos purparlénak a résztvevőit, hogy magasabb szinten folytassák a dialógust ezekről az alapkérdésekről. Nem



Witold Gombrowicz és Bruno Schulz nyomán: *Áttűnés*, Teatr Powszechny, Radom, r: Waldemar Śmigasiewicz (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

véletlenül hangzott el a konferencián, hogy másként alakult volna a magyar színházi élet, ha Kantor életműve a maga idejében, a 70-es, 80-as években beépülhetett volna a hazai köztudatba. Az ő sajátosan közép-európai esztétikai krédója már akkor megmozgathatta volna azt az állóvizet, melyet igazából majd csak a 90-es évek közepén, végén forgatott föl az az alapjában német posztdramatikus teória, mely a mai napig uralja az időközben létrejött hazai teatrológiai műhelyek szellemiségét.

P. Á.: Ezért is volt meglepő számomra az a fogékonyság és kitartó érdeklődés, mely a két lengyel produkciót a közönségtalálkozón övezte. A Witold Gombrowicz *Ferdydurke* és Bruno Schulz *Emeryta* című művéből készült *Áttűnés* Waldemar Śmigasiewicz rendezésében könnyebben volt emészthető a két narratíva előzetes ismerete nélkül is. Ennek az előadásnak úgy sikerül színre vinnie az öregedés belső folyamatát, hogy miközben expresszív jelenetek sorával érzékelteti azt az abszurd és groteszk végjátékot, melynek so-

rán az öregember kirekesztődik a külső világból, mindvégig sikerül megőriznie a belső történet végigmondásának intimitását, személyességét, amivel a rendező az emberi élet értéke, méltósága mellett tesz hitet. Nemigen tudok felidézni hasonló, mostanában született magyar előadást.

³ Vö. id. mű, 3. rész, Szcenárium, 2015. február, 16–17.

Sz. Zs.: A gyerek és az öregember együttes szerepeltetése okán óhatatlanul eszébe jut az embernek Kantor *Halott osztálya*, annál is inkább, mert itt is megjelennek azok a bizonyos iskolapadok, amelyek egyikébe ezen a színpadon az öregember is visszaül. Mégsem tűnt ez az előadás Kantor-reminiscenciának. Annak a nemzedékek hosszú során át kialakított lengyel színházi nyelvnek az életképessége nyilvánult itt meg, mely sosem külsődlegesen alkalmazza az avantgárd eszköztárát, hanem a nézők részvételére apellálva egyfajta „közös ihlet” fenntartására törekszik. Ehhez pedig csak a személyes szféra feltárásán keresztül vezet az út.

P. Á.: Ez a „közös ihlet”, belső koncentráció hatotta át a színpadot és a nézőteret az *Akropolisz* előadása alatt, melyről szerintem valóban elmondható, hogy nem az intellektushoz, hanem az érzékekhez szólt, a lelki szférára hatott elsősorban (ezért is nyújtott csaknem teljes értékű élményt a feliratozás kiiktatása ellenére). A rendező már önmagával a minimalista színpadképpel is egyfajta általános közép-európai szindrómát fogalmazott meg: a folyamatos, leállíthatatlan átépítés létállapotát. Az emberi közösség látszólag mint félig öntudatlan, motorikus végrehajtó van jelen a színpadon, eldönthetetlen, hogy külső, vagy inkább belső kényszertől hajtva vesz részt ebben a tevékenységben. A kórus a mérnöki precizitással megalkotott absztrakt színpadi térben szólaltatja meg Wyspiański „nagy narratívájának” fragmentumait, lett légyenek azok bibliai történetek, a görög mitológiából való jelenetek vagy a lengyel történelem emlékezetes pillanatai. E rétegzettség által jön létre fokozatosan az a szellemi dimenzió, mely a húsvéti feltámadás eljövételét előlegezi meg, miközben az élettel és a halállal érintkező köztes lét állapotában tartja a játékosokat és a nézőket is. A lengyel mentalitást alapvetően meghatározó messianizmusnak ez a szublimált megjelenítése irigylésre méltó teljesítmény.

Sz. Zs.: Ha jól értem, az *Akropolisz* esetében te egyfajta apokaliptikus időszemléletre utalsz. Purcărete *Gulliver*-rendezéséhez is ez adja szerintem a kulcsot. Azonban míg az *Akropolisz* rendezője, Anna Augustynowicz egy végsőig átszellemített, minimalista felfogást képvisel, a román rendező az anyagba zuhant létezés véresen naturalista vízióit tárja elénk. Az előadás érezhetően megosztotta a közönséget, de kétségtelenül visszaigazolta az esztétának Purcărete művészi alapállását méltató sorait: „Olyan lehetséges elődeivel, mint Artaud, Grotowski vagy Kantor, Silviu Purcărete művészete egyszerűen SZÓ SZERINT értendő. Minden az, aminek látszik: az igazság közvetlen értelmében – távol van attól, hogy bármiképpen is vádaskodjon, megszabadít minden eleve eldöntöttségtől. Visszaadja neked ellentmondásaid extázisát, mely nem hoz be-



Stanisław Wyspiański: *Akropolisz*, Teatr Współczesny, Szczecin, r: Anna Augustynowicz (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



J. Swift írásai nyomán: *Guliver utazásai*,
Radu Stanca Nemzeti Színház, Szeben,
r: Silviu Purcărete (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

teljesülést, de szabad emberré tesz.”⁴ Meglehet, hogy a nyugati típusú keresztény eszkatológia hívei szerint a valóságnak ez a brutális és nyers megközelítése – mely a gyermekgyilkosság és a kannibalizmus procedúrájának nyílt színi bemutatásától sem riad vissza – már túl van a tűréshatáron, és erről az alapról a rendező akár istentelenséggel is megvádolható. De ha a keleti ortodoxia ikonográfiája felől gondoljuk végig ezt a fajta kegyetlen színházat, érdemes tekintetbe vennünk, hogy abban Krisztus pokorra szállása és az ahhoz kötődő démonológia sokkal kiterjedtebb és kiírta, mint Nyugaton, s közelebb áll a

népi hiedelemvilág képzetrendszeréhez is. Ez a világgép egyenrangon kalkulálja be az apokalipszis negatív és pozitív aspektusát, vagyis az összeomlás és/vagy megváltás alternatíváját.

P. Á.: Reméltük, hogy a belgrádi Szerb Nemzeti Színház produkciója, a *Hazafiak* nem lesz visszhangtalan (bár a jegyek eleinte nehezen fogytak az előadásra). Ám a magam részéről azt azért nem gondoltam volna, hogy ennek a bemutatónak Szerbiában és nálunk is ekkora publicitása lesz. Lehet, hogy nem értesz velem egyet, de számomra Urbán András korábbi rendezése, a *Neoplanta* az Újvidéki Magyar Színház előadásában izgalmasabban vetette fel a nemzeti identitás és a különböző népcsoportok együttélésének kérdéskörét. Talán azért is, mert az a darab magyar szerző regényéből készült, s mert fiatal magyar színészek szerepeltek benne, jelen idejűvé tudták tenni a régmúlt traumáit is. A *Hazafiak* esetében az önkritika karikatúrisztikus jellege szerintem kissé egysíkúvá, helyenként banálissá tette az előadást.

Sz. Zs.: Abban egyetérték veled, hogy művészi szempontból a *Neoplanta* egy több rétegű, komplexebb produkció volt. De a *Hazafiak* esetében nem tudom függetleníteni magam attól, hogy a szerb nemzeti önkép jelenkori alakulása szempontjából ez egy valóságos haditett. Ami azt bizonyítja, hogy a művészetnek manapság is lehet közvetlen társadalomalakító funkciója. A szerbek számára a vesztes délszláv háború okozta traumák minden jel szerint ennek az előadásnak is köszönhetően válnak lassacskán kibeszélhetőekké – erről győztek meg a társulatnak a közönségtalálkozón megszólaló vezető művészei és a szerb színház igazgatója is.

P. Á.: Amikor Zentán az interjút készítettük Urbán Andrással, még magunk sem láttuk a darabot. Bár a rendező előre jelezte, hogy mekkora erők, indula-

⁴ Vö. Sebastian-Vlad Popa: *A dráma celebrálása* (fordította: Kulcsár Edit), Szenárium, 2014. február, 5–6.

tok szabadultak fel a produkció színpadra állítása során, mégis meglepődtem azon, hogy milyen szélsőségek jellemzik ma ezt az általunk kevésbé ismert kultúrát; hogy miként fér meg egymás mellett a kedélyes életélvezet és a sokszor irracionális harci kedv, a birodalmi nagyra-vágyás és a hétköznapi kisszerűség. Be kell látnom, egy társadalmi szatírától nem várható el, hogy metafizikai magasságokba szárnyaljon, nem is ez a dolga. A szerbek előadásmódja, mely nyíltan vállalja a népszínház populáris hangnemét, érzékelhetővé teszi azt is, hogy milyen energiaszinten képviseli magát egy adott közösség. És ez önmagában is tanulságos lehet nekünk, magyaroknak, akik az európai szintén nap mint nap mestersegesen gerjesztett ellenséges indulatok kereszttüzében élünk.

Sz. Zs.: Az erő és az energia ugyancsak egy olyan fogalom-pár, melyet színházi szempontból érdemes volna közelebbről is szemügyre venni. Szerintem a fesztivál másnapján látott *Iliász*

volt ebből a szempontból a legtanulságosabb. Hiszen ennek az eposznak, melyet ők a szó régi értelmében vett rapszodiának – tehát rapszodoszok által elmesélt történetnek – mondanak, a témája maga a harc. A rendező, Sztatisz Livatinosz megfogalmazása szerint az értelmetlen, egymást kioltó erők harca. A közönségtalálkozón jelenlévő Karsai György klasszikafilológus ezzel kapcsolatban azt jegyezte meg, hogy mivel az előadás nem jeleníti meg a háborút kiváltó indulatok két jelképes alakjának, Meneláosznak és Parisznak a viadalát, eleve nem is jöhet létre az ok-okozatiság elvén felépülő dráma, csupán a Hektor temetése körüli kiegyezés válhatott az egyetlen drámaképző elemmé a színpadon. Ami – tegyük hozzá – minden briliáns technikai megoldás ellenére energiaszegénnyé tette az előadást.

P. Á.: Én ezt a drámai értelemben vett motiválatlanságot nem a rendezői koncepciónak rovom föl, hanem annak az általános világállapotnak a számlájára írom,



Jovan Sterija Popović: *Haza fiak*, Szerb Nemzeti Színház, Belgrád, r: Urbán András (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Homérosz: *Iliász*, Akhilleusz és Hektor jelenete, Polyplanity Company, Athén, r: Sztatisz Livatinosz (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

amelyre Livatinosz láthatóan nagyon érzékeny. Mert tagadhatatlan, hogy – miközben a számítógépes játékok az ölés reflexét táplálják be már a hároméves gyerek agyába is, és egész Európa retteg az iszlám állam terroristáitól – mára szinte teljesen elhomályosult a marsikus hősi erények venerikus indítéka – mely valójában az *Iliászban* megénekelte háború kiváltója és mozgatója, ha tetszik, energiabázisa is. Ahogyan Platón *A lakomában* a Diotimát idéző Szókratésszel kimondatja – a görög harcost igazából Vénusz, „a szépségben való nemzés és szülés vágya” mozgatója. Ma ez az ókori örökség nehéz teher – vallotta meg a rendező⁵, olyan, mint az a színpadon megjelenített kódarab, melytől a mai görögség s talán maga az alkotó is leginkább szabadulni szeretne.

Sz. Zs.: „Megyünk a Nap felé, ölni! Élet vagy halál! Üüüü” – ezzel a ritmizált ősi jakut csatakiáltással léptek be a színre a TIIT (Titus Andronicus) előadásában Ti-



W. Shakespeare: *Titus Andronicus*, nyitójelenet, P. A. Ojunszkij Szaha Színház, r: Szergej Potapov (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Az Aaron kivégzése jelenet (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

tus, a hadvezér és győztes harcosai. Ebben az egy rituális elemben is megnyilvánul az a sajátos energiamínőség, mely megkülönbözteti ezt a fajta színjátszást mindattól, amit ezen a fesztiválon a többi társulatnál tapasztaltunk. Ám a tomboló siker esetükben nem csupán annak köszönhető, hogy egy nálunk még sosem látott egzotikus kultúra mutatkozott be, hanem vélhetően annak is, hogy egy Magyarországon még soha nem játszott Shakespeare-darabot hoztak. Ahogy a rendező, Szergej Potapov elmondta, Shakespeare-nek ezt a korai művét, mely már későbbi drámáinak alapmotívumait is tartalmazza, ők különösen a sajátjuknak érzik.

P. Á.: Feltehetően azért, mert Európa Shakespeare korában – hasonlóan, mint most – egy olyan civilizációs és kulturális válságot élt át, ami a művészeket arra készítette, hogy az antik alapokhoz visszanyúlva keressék a megújú-

⁵ Livatinosz erről a teherről, melyet az ókori görögség jelent, a *Nemzeti színházak a 21. században* címmel rendezett kerekasztal-beszélgetésen beszélt az idei MITEM-en, április 13-án.

lás esélyét. A reneszánsz – legalábbis részben – a „naiv” ókori elődökből meríti a mintát, azt a felhajtó erőt, formakultúrát, világszemléletet, melyből az újkori „modern” művészet megszületik. S ez az ókori előzmény, ami ebben az esetben nem más, mint egy áltörténelmi krónika, minden bizonnyal közeli rokonságot mutat a jakutoknak azzal az *olonko* hagyományával, mely az etnogenezisüket leíró hőseposzokban maradt fenn. S ahogyan a görög eposzok, ezek is törzsi típusú küzdelmeket beszélnek el. De az ázsiai művészek Shakespeare iránti rajongásának énszerintem van egy másik aspektusa is: számukra vélhetően ő az a beavató mester, aki felfedi számukra az újkori individuum – Hamlet, Lear, Macbeth – születésének a titkát.

Sz. Zs.: Bővebben itt most nem elemezném a művet és az előadást (hiszen ezt ebben a lapszámban Tömöry Márta teszi meg). Csupán a záró képre hívnám fel a figyelmet: a gonoszságában végtelenségig fölnagyított intrikust, Aaront vörös keresztre feszítve, arcbőrét lenyúzva, vörös lepelbe burkolva látjuk lebegni magasan a színpad fölött, miközben az előtérben a hullák között Lucius ül összeomlva, ölében Aaron gyermekével. Ez radikálisan más, mint Shakespeare darabjában, ahol az Aaron megszemélyesítette gonoszt a földbe ássák. Az arc elvesztése mint büntetés Keleten a megsemmisüléssel egyenlő. De ebben az esetben ez egyfajta feloldozás, a bűnöktől való megszabadulás inkább, keresztény értelemben vett kegyelemgyakorlás. Ez váltja meg a gyermeket, az új élet így indulhat tiszta lappal. Úgy vélem, a Shakespeare-darabnak ezzel az interpretációjával a kultuszgyakorlás legmélyebb szintjein történik meg az egyeztetés Jakutföld és Európa között. A vallási szinkretizmus létrejöttének kivételes pillanata ez.

P. Á.: A pétervári Alekszandrinszkij Színház által bemutatott előadásról, *A hollóról* kifelé jövet az volt az első gondolatom, hogy színházban én még sosem tapasztaltam ilyen közvetlen átjárhatóságot az avantgárd képviselte radikális modernitás és az ókorból örökölt mitikus világkép között. Egykori ruszistaként persze tudtam, hogy Carlo Gozzi másik darabját, a *Három narancs szerelmesét* maga Mejerhold ajánlotta Prokofjevnek megzenésítésre, s hogy ezt az operát az orosz színpadokon újra és újra színre viszik azóta is. De ami a hazai színházi életet illeti, Gozzi nálunk igazából csak a Puccini megzenésítette *Turandot* című operájával, a prózai színpadon pedig *A szarvaskirály* című darabjával van jelen. Szerintem ez a most bemutatott opusa nem kevésbé jelentős. Nyikolaj Roscsin rendezése jelenetről jelenetre híven követi a Gozzi által színpadra írt mesét, a „fiabát”; de oly módon, hogy annak eredeti, korhű stílusát, a szerelmi tör-



C. Gozzi: *A holló*, Alekszandrinszkij Színház, Szentpétervár, r: Nyilolaj Roscsin (fotó: Alekszandrinszkij Színház)

ténet rokkó erotizmusát radikálisan törli belőle: hiszen a szerelem tárgya, a női főszereplő ezen a színpadon mindvégig néma fogoly, inaktív bábfigura. Ezért is válhatnak dominánssá a mese archaikus motívumai, s láttathatja őket a rendező közvetlenül a 21. századi ember léttapasztalata felől. Ebből a szempontból, azt hiszem, érdemes mindenek előtt az *áldozat* központi motívumát szemügyre venni. Mit jelentett ez a motívum a mitikus előidőkben, és mit jelent ma, a közelmúlt történelmi sorsfordulóit átélő generációk számára?

Sz. Zs.: Már maga a Gozzi-darab is egy többszintű konstrukció. A drámai szüzsé Jennaro mértéken felüli önfeláldozására épül, miközben a véres események láncolatát a háttérből a könnyörtelen fátum alakítja, mely fölött a varázslónak, Norandónak sincsen hatalma, aki nem mellesleg a női főhős, Armilla apja. E fátum, amit közönségesen fatális véletlennek szoktunk nevezni, valójában nem más, mint az ember által beláthatatlan kozmikus törvényeknek való alávetettség. Az ember – és mindenek előtt a nő – áldozathozatala ezért kikerülhetetlen, bármelyik korban éljen is. Annak az archaikus képzetrendszernek, mellyel e törvényeket az úgynevezett „rég ember” egykor mégis csak modellezni próbálta, és nem is sikertelenül, a 18. században egy olyan grófi származású művészember, mint Gozzi, még láthatóan teljes mértékben a birtokában volt.

P. Á.: Az előadás képi világa viszont sokkal inkább arról tanúskodik, hogy a mai ember az elszabadult technikai civilizáció áldozata, aki az ölés kifinomult, vilámgyors automatizmusának van kiszolgáltatva. Ezt demonstrálja itt az a bombabiztos színpadtechnika, mely mintegy önmagát parodizálja, újra és újra nevetésre ingerelve a nézőt: gondoljunk a tengeri szörny kilövésére, Armilla szolgálójának a lefejezésére vagy Jennaro megkínzására, mindenek előtt szoborba öntésének mesterien kiagyalt technológiájára, melyet a gép mint mechanikus óriásbáb a nézők nem kis ámulatára tökéletesen kivitelez. Lám-lám, milyen abszurd módon teljesült Mejerholdnak az az igénye, amikor az újonnan feltalált ipari technológiák azonnali színházi alkalmazását követelte! ⁶

Sz. Zs.: Lehet ezt úgy olvasni, hogy a gép, átvéve a végzet irányító szerepét, végképp legyőzte az embert. De itt nemcsak a gép uralkodik rajta: a játéktér fölé végig az előadás folyamán egy kilátótoronyszerű építmény magasodik: itt foglal helyet a zenekar, melyet mint karmester Norando, a mágus vezényel. Ám a kiváló orgánómű, korosodó színész gesztusai sokkal inkább az egykori szovjet birodalom mindenható vezetőit juttatják az eszünkbe, mintsem a mesebeli varázslót vagy a gyakorló művészt. Ennek az „ember feletti” embernek az állandó jelenléte folytán érezzük úgy az előadás végén, hogy valójában semmi sem változott: a játéktér számunkra továbbra is annyi, amennyit ez az önmagát túlélő tekintélyelvű hatalom megenged.

P. Á.: Norando úgy támasztja föl a lányát, mintha csak egy bábú rántana föl a földről. És nincs happy end, a szerelmesek egymásra találása elmarad. Mégis volt

⁶ Lásd Beatrice Picon-Vallin: *A tudomány és a technika korszakának színésze és a „kettős hatás” alapelve Mejerhold felfogásában* (ford.: Pálfi Ágnes), Szcenárium, 2015. szeptember, 23–35.

az előadásnak egy katartikus pillanata, a betonba öntött Jennaro feltámadása; az esendő, gyönyörű férfitest mintha egy kőkemény anyaméhből pörgött volna ki, született volna újjá. E kép hatására a néző egy pillanatra képes megfedkezni arról is, hogy ennek a feltámadásnak Armilla brutális lemészárlása volt az ára (nem pedig önkéntes áldozata, mint az eredeti mesében).

Sz. Zs.: Nem ugyanebbe a súlycsoportba tartozik, mégis talán itt érdemes szöbáhozni Viktor Rzsakov rendezését, a *Korszerűtlen koncertet*, melyet a Moszkvai Művész Színház Iskolastúdiója adott elő. Mindenek előtt azért, mert ugyanaz az orosz közelmúlt a témája, mint ami *A holló* keretjátékának a háttérében is meghúzódik: az a kérdés, hogy a mai orosz társadalom hogyan viszonyul a szovjet időkhöz. Ha Rzsakov rendezését egy általa jegyzett, önálló műalkotásnak fogjuk fel, akkor – valljuk be – hiányérzetünk támad. Különösen, ha a tavalyelőtti *Gogolrevizorra* gondolunk, mely iskolapéldája volt annak, hogy milyen eszköztár bevetésével válhatnak kortársainkká a klasszikusok.⁷ Ha viszont csupán egy olyan vizsgaelőadásnak tekintjük e produkciót, melyben a verbatim színház módszerét próbálhatták ki a színésznövendékek, akkor azt mondhatjuk róla, ügyes karakterjátékon alapuló kabaréjelenetek laza füzérét láttuk, melyet a Sztanyiszlavszkij-módszer birtokában a diákok – szólóban vagy duóban – briliáns módon abszolváltak.

P. Á.: Az évfolyam lenyűgöző ének-, hangszer- és tánctudása az orosz színészképzés változatlanul magas színvonalát bizonyítja. Ha viszont azt vesszük, hogy a diákok a háborút viselt dédszülők nemzedékének tagjaival készített interjúkat teatralizálták –, akkor a verbatim színház paradoxonával szembesülünk. Mert e színpadi játék humora szerintem sokkal inkább a nemzedékek közötti szakadékot demonstrálta, mint azt a társadalmi érzékenységet, melyet ennek az irányzatnak a hívei szándékuk szerint meg akarnak célozni. Igazából csak a közönségtalálkozón győződhattunk meg róla, hogy néhány esetben valódi megrendülést váltottak ki a gyerekekből ezek a „spontán” találkozások.

Sz. Zs.: A Weöres Sándor remekművéből készült *Psyché*, hasonlóan Rzsakov rendezéséhez, műhelymunka, Vidnyánszky Attila harmadéves hallgatóinak záró-



Korszerűtlen koncert, Moszkvai Művész Színház Iskolastúdiója, r: Viktor Rzsakov, a képen az előadás plakátja

⁷ Lásd ehhez: Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: *Önazonosság és művészlét*, Szenáriúm, 2014. április, 17–18.

vizsgájaként jött létre. Talán nem túlzás azt állítani, hogy Weöres e produkció révén vált klasszikus színpadi szerzővé. Ami egyúttal azt jelzi, hogy csak most, több mint negyven évvel a könyv megjelenése után vált alkalmassá a hazai színházi nyelv arra, hogy Bódy Gábor filmjét követően másodszor is bizonyítsa: ha van érvényes magyar posztmodern, ez a mű valóban az, és ugyanolyan időtálló, mint a 19. századi klasszikusok.

P. Á.: Bódy filmje ma már a világ filmtörténetének élvonalába tartozik, nem kis mértékben a zseniálisan kiválasztott két főszereplő, Patricia Adriani és Udo Kier révén, akik pedig – többek között a filmben szereplő Cserehalmi György szerint – színészként nem képviseltek olyan kvalitást, mint a film magyar szereplői. Sokat töprengtem azon, mégis miért esett rájuk Bódy választása. S arra jutottam, hogy éppen idegenségük, megfoghatatlanságuk miatt: olyanok ők, mint egy felnőtteknek szóló „tündérmese” hősei, akik nem a hétköznapi valóságban léteznek.

Sz. Zs.: Vidnyánszky Attila a közönségtalálkozón elárulta, hogy 1989 óta folyamatosan kereste ő is azt a színésznőt, aki megtestesíthetné Psychét. Míg végül ennek az egyéves műhelymunkának a során arra a belátásra jutott, hogy hét sze-



Weöres Sándor: *Psyché*, Nemzeti Színház,
r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

mélyre – vagyis a színészosztály összes lány-tagjára – osztja rá e szerepet. Ez a megoldás nemcsak a posztmodern „osztott személyiség” koncepciójának színpadi megjelenítésére adott alkalmat, hanem a színésznővé válásnak azt a beavató iskoláját is végigjáratta velük, melynek során le kell hogy romboldjon az a nárcisztikus önkép, mely ezen a pályán a művészé válás legnagyobb akadályá. (Emlékezzünk Popper Péter *Színes pokol* című nagysikerű

könyvére, mely ezt a problémát járja körül.) Ez a rendezői lelemény szabadítja föl a színpadon – és egyetlen pillanatra sem naturalisztikus módon – azt a természetes erotikát, mely Weöres művének is a sajátja.

P. Á.: A múlt század 80-as éveitől hozzászokhattunk, hogy egyre több epikus mű kerül föl az európai és hazai színpadokra. De már Dosztojevszkijt, a 19. század legnagyobb regényíróját is foglalkoztatta a műnemi/műfaji határok átjárhatóságának a kérdése. Elgondolkodtató például az az intése, hogy egy regényt teljes egészében ne vigyenek föl dramatizált formában a színpadra.⁸ Ha végigtekintünk az idei MITEM-en szereplő, Nemzeti Színházban készült előadásokon, azt látjuk,

⁸ Lásd erről: Király Gyula: *Dosztojevszkij és az orosz próza*, Akadémiai Kiadó, 1983, 318–343.

hogy ezeknek egy kivételével regény vagy elbeszélés volt az alapanyaguk (Weöres fent emlegetett *Psychéje* a regényi fikció hősnőjének, Lónyai Erzsébetnek a versein és a valóságban élő költő, Tóth László művein kívül fiktív önéletrajzi naplót, prózai visszaemlékezéseket, korhű dokumentumokat is tartalmaz; ugyancsak Vidnyánszky Attila rendezésében került színre a *Don Quijote*, Verebes Ernő Cervantes regényéből készült drámája; a Csehov *A 6-os számú kórterem* című elbeszélése alapján készült előadást Sardar Tagirovsky rendezte; a *Szeszélyes nyár* rendezője, Galambos Péter Vladislav Vančura azonos című regényét dolgozta fel oly módon, hogy tovább is írta azt).

Sz. Zs.: De a Zsótér Sándor rendezte *Galilei élete* is az úgynevezett „epikus drámát” képviselte. Ez a meghatározás, mint tudjuk, azt a Bertold Brechthez köthető 20. századi színháztörténeti fordulatot jelöli, mely az ezredfordulóra kibontakozó posztdramatikus iskola előzményének is tekintendő. E koncepció sarkalatos pontja, hogy a színpadon ma már elképzelhetetlenek a klasszikus értelemben vett drámai dialógusok. A *Don Quijote* kapcsán publikált beszélgetésünkben többek között ebből a szempontból is foglalkoztunk a dramatizálás kérdéskörével, illetve azaz, hogy a regényből önálló drámai művet létrehozó Verebes Ernő és a rendező, Vidnyánszky Attila együttműködése az epika és a dráma vonatkozásában milyen stratégia mentén valósult meg.⁹ De ugyancsak érintik ezt a kérdést a többi előadásról publikált írások is.¹⁰



M. Cervantes–Verebes Ernő: *Don Quijote*, Nemzeti Színház, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



A. P. Csehov *A 6-os számú kórterem* című novellája nyomán: 6, Nemzeti Színház, r: Szardar Tagirovskij (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

⁹ Lásd: „A hősi hóbort ragálya” (Beszélgetés a Nemzeti Színház *Don Quijote*-bemutatójáról. Résztvevői: Tömöry Márta, Szász Zsolt, Pálfi Ágnes), *Szcenárium*, 2015. október, 62–70.

¹⁰ Lásd a *Szeszélyes nyárról*: Dr. Máriás: *Csehszlovák szabadságunk* és Száraz Miklós György: *Vihar az akváriumban*, *Nemzeti Magazin*, 2016. január, 16–17; a *Galilei életéről*: Ungár Júlia és Szentgyörgyi Rita írásai, *Nemzeti Magazin*, 2016. február–március, 19–24; *A 6-os számú kórteremről* [6]: Regéczi Ildikó: *A csehovi kisepika századeleji olvasata*, *Szcenárium*, 2016. február, 55–64; Benedek Zsolt, Papp Sándor Zsigmond írásai, *Nemzeti Magazin*, 2016. február–március, 13–17; a *Psychéről*: Vidnyánszky Attila, Fülöp Tamás, Barta Ágnes, *Nemzeti Magazin*, 2015. október–november, 8–11.



Vladislav Vančura azonos című regénye alapján
Erneyi Bea és Galambos Péter: *Szesélyes nyár*,
Nemzeti Színház, tervező-rendező:
Galambos Péter (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Bertold Brecht: *Galilei élete*, Nemzeti Színház,
r: Zsótér Sándor (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

P. Á.: Az a tendencia, hogy a színház egyre inkább az epika felé fordul, alighanem abból a megváltozott világállapotból fakad, hogy a globális következményekkel járó drámai események szereplői nem egy közös téridő-kontinuumban cselekszenek, azaz sok esetben nem is találkoznak egymással a fizikai térben. A film virtuális világában ez úgymond nem jelent problémát: a „szuperhősnek” éppen az a funkciója, hogy a téridő egymástól távol eső pontjait, történéseinek szereplőit összekösse. Ám ezek a „szuperhősök” ma már egyre inkább olyan személyiség nélküli kreatúrák, melyek a robottechnológia humanoid működtetői csupán. Ebben a szituációban a színház számára az alakteremtés a legnehezebb feladat, hiszen a rendező hús-vér szereplőkkel, saját személyiséggel rendelkező színészekkel dolgozik. A fent említett előadásokról egyként elmondható, hogy bennük voltaképp ezek a bizonyos, egymástól elkülönülő téridő szegmentumok lépnek egymással dialogikus kapcsolatba, rendszerint hasonló áttétellel, mint a regényben a szerzői (vagy alak) narráció. A szereplők párbeszédei csak az így kialakult dialogikus szövegtérben töltik be a maguk drámai és/vagy epikai funkcióját, ami megnehezíti, de korántsem teszi lehetetlenné, hogy bizonyos pillanatokban úgymond „beleéljék” magukat a szituáció kínálta szerepükbe. Véleményem szerint ez a fajta műfaji/műnemi megközelítés egy olyan árnyalt szempontrendszert kínál, mely módot adhatna annak a kifejtésére, hogy mit is képvisel ma a Nemzeti Színház a hazai palettán.

Sz. Zs.: Ezzel szemben három olyan klasszikus dráma is szerepelt a MITEM-en, melyek esetében nehéz volt eldönteni, miért dekonstruálták az eredeti drámai kollíziót a rendezők: a megváltozott világállapot hatására vagy inkább csak a posztdramatikus elképzelés nyomán kialakult „új” eszköztár formakényszerének behódolva. A Thomas Ostermeier rendezte *Sírály* elején az egyik szereplő, a Trepljovot alakító Matthieu Sampeur tételesen fel is sorolja, hogy mik is ma a „kötelező” klisék: ültés-

sük a színészeket egy sorban frontálisan a nézők felé, s így mondassunk velük végig hosszú szövegeket; használjunk kézi vagy állványos mikrofont a belső beszéd fölerősítéséhez; használjunk megafont, ha ki akarunk beszélni a műből; ha őszinték akarunk lenni, vetközzünk meztelenre; s ha lehet, használjunk jó sok művert a színpadon... Ezen kívül kötelező a nézőkkel való interakció (a *Sirály* esetében ez egy olyan aktuálpolitikai előjáték formáját öltötte, melyel a rendező szerintem egyszerre próbált ironizálni a mai színházi világban tapasztalható stíluskényszeren, s próbálta provokálni a vendéglátókat). Ehhez képest az előadás játékmódja meglehetősen konzervatív volt: a művet a társulat a Sztanyiszlavszkij módszerén alapuló pszicho-realizmus eszköztárával vitte színre.

P. Á.: Bennem már tavaly, a Burgtheater produkcióját látva komolyan felvetődött, hogy valóban olyan aktuálisak-e ma a Csehov-drámák, hogy évről évre föl kelljen vinni őket a színpadra. Ami a *Sirályt* illeti, manapság a művészdinasztiák esetében szerintem sokkal inkább az okozza a törést, hogy a fiatalokból túl korán akarnak sztárt csinálni a szüleik, nem pedig az, hogy késleltetik az érvényesülésüket, mint ahogy ebben a darabban látjuk.

Sz. Zs.: Nekem is hasonló gondolatom támadt Shakespeare utolsó vígjátékát, a Bocsárdi László rendezte *Vízkereszt, vagy amire vágytok* láttán. Ebben a darabjában már maga Shakespeare is az önmaga által kifejlesztett vígjátéki technikát járhatja csupán csúcsra, ahol a fiú–lány szerepcsere igazából már nem tud újat hozni. Az eredeti darabban az egyetlen újdonság a puritán Malvolio fölléptetése és megleckéztetése, ami már Molière-t előlegezi. Ám itt ez a szerep is – annak ellenére, hogy a tavalyi *Fősvényben* megcsodált Pálffy Tibor alakítja – csak egy lesz a karikatúraszerűen túlrajzolt figurák sorában.

P. Á.: Ha van két homlokegyenest eltérő rendezői koncepció, a tavalyi és az idei MITEM-en szereplő két *Éjjeli menedékhely*-interpretációja bízvást nevezhető



A. P. Csehov: *Sirály*, Théâtre Vidy – Lausanne, r: Thomas Ostermeier (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



W. Shakespeare: *Vízkereszt, vagy amire vágytok*, a Tamási Áron Színház és a Gyulai Várszínház közös produkciója, r: Bocsárdi László, a képen Pálffy Tibor Malvolio szerepében (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Éjjeli menedékhely, Állami Zenés és Drámaszínház, Tbiliszi, r: David Doiashvili (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

nyatott előéletének fáradalmait. Doiashvili olvasata az ellenkező véletet képviseli: mintha a jó és a rossz ádáz küzdelme az emberi lélekben soha nem érne véget, mintha arra volnánk ítélve, hogy még a halálban se leljünk nyugalmat.

Sz. Zs.: Az előadást látva én is valami hasonlót éreztem. De mintha maga a darab Doiashvili számára csak ürügy volna arra, hogy fizikai konkrétságában sulykolja belénk azt a meggyőződését, hogy a jó és a rossz küzdelmének fogságából



Federico Garcia Lorca: *A közönség*, A madridi Teatro de la Abadía és a Katalán Nemzeti Színház kooperációja, r: Alex Rigola (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Jelenetkép a „lovakkal” (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

annak – az előbbi Viktor Rízsakov, az utóbbit David Doiashvili jegyzi. Rízsakov színpadán a második felvonásban a ma embere úgy jelenik meg, mint aki – Nietzsche nevezetes kifejezésével élve – már túl van a jón és rosszon; sokadmagával, de mégis önmagába fordulva hever a nyugágyon, mint aki már csak a rekreáció megváltó erejében bízva kínálja fel testét a nap sugarainak, hogy kipihenje há-

nem tudunk vagy talán nem is akarunk kitörni. Luka, a vándorfilozófus szerepe ezen a színpadon ezért is válik súlytalanná. Ennek következtében az előadás kívül kerül a Gorkij-darab által fölkinált értelmezési horizonton, ami a mai rendezői színházi gyakorlatban persze nem egyedülálló jelenség – s lehet sikeres is, mint például a fentebb említett *Gogolrevizor* esetében.

Ám ebben az esetben én azt kérdést tenném föl: vajon ez a Gorkij-mű igazából alkalmas-e arra, hogy Doiashvili a maga rögeszméjét teljes rétegzettségében tárja elénk?

P. Á.: Frederico Garcia Lorca darbjának, *A közönség*nek hasonló a kerete, mint Goethe *Faustjában* az előjáték, melyben a költő, a komédiás és az igazgató azt járják körül, milyennek is kellene lennie koruk színházának, mire is vágyik a közönség. Az alulvilágított színpadkép, háttérben az ezüstösen vibráló szalagfüggöny-nyel, egyszerre idézi a kabarék profán világát és a költészet éteri, szürreá-

lis elvontságát. De az előtérben ott a homok, a föld, mely ugyanúgy a fizikai konkrétság megjelenítője, mint ahogy a meztelen testeknek sem csupán az a szerepük, hogy áttételesen utaljanak a „másságra”, hanem az, hogy a nemiség elemi vonzását és tasztítását a maga primér formájában érzékeltessék, s váltsák ki a nézőkből is.

Sz. Zs.: Fölmerülhet a kérdés, hogy a rendező Alex Rigolának nem az-e a valódi szándéka ezzel az előadással, hogy a szexus teatralitásának a nézőkre gyakorolt hatását tesztelje, demonstrálja. Vagy inkább az, hogy teljes egészében áthozza, föl vállalja Lorcának a szürrealista dráma létrehozására tett kísérletét, úgy is, mint ami egy lehetséges kortárs színpadi beszédmód modelljéül szolgálhat. Mindezt azért is mondom, mert a darab szerkezetében a drámatörténet két megelőző nagy korszakának, az ókori görögségnek és a spanyol arany századnak a toposzai (például a naplovak, az infánsok) legalább olyan súllyal vannak jelen, mint a freudi mélylélektan drámai alapesetei (testvérszerelem, homoszexualitás, Ödipusz-komplexus). Elismerem: ezek nem kis felvetések. Azonban énbennem nem álltak össze egységes egészzé, olyan élménnyé, mint a kortárs Buñuel *Andalúziai kutya* című filmje, mely sokadszorra is megrendíti az embert.

P. Á.: Eszembe jut erről Kantor fentebb már idézett írásának az a bekezdése, amelyben azt mondja, hogy a maga részéről nem nagyon hisz már a szürrealisták által kultivált „álomszerű látomás erejében”, mely úgymond „életre kelti a képzeletet”. Úgy gondolja, hogy „a képzetek, asszociációk szabadságát” nem a látomás, hanem „a meditatív tevékenység intenzitása hozza létre”. Ez teszi képessé az embert arra, hogy elszakadjon „a racionális összefüggésektől, a reális elemek használatától társításától”. A „felszabadult gondolat”¹¹ primátusának hangsúlyozása szerintem nagyon időszerű manapság, amikor a képek, vizuális effektusok dömpingjének a korát éljük. Talán ezért sem hat ránk igazán az a fajta szürreális látásmód, mely ebben az előadásban – legalábbis a rendező interpretációja és kommentárja szerint – Lorcát, az irányzat egyik legkiválóbb képviselőjét jellemzi.

Sz. Zs.: A *Nevek erdejében* című előadás, melyet Valère Novarina mint író és mint rendező is jegyez, azzal a filozofikus kiszólással, ha tetszik, miniatűr epilógussal zárul, hogy ez a forgatókönyv soha nem érhet véget, mert mindig van egy következő mondat. Ez az enigmatikus közlés – mint ahogyan az előadás címe is – konkrétan arra utal, hogy itt egy szöszínházat látunk. Egy olyan produkciót, melynek hátterében a szerzőnek a színház világra fókuszáló nyelvfilozófiai attitűdje áll. Egy sok tekintetben elvont, de mégis a művészi praxis talaján álló folyamatos elmélkedés ez, melynek központi gondolata, hogy a színpadon a szó nem tud nem szituált lenni. Ahogyan Novarina a MITEM idején készült tévéinterjújában fogalmaz: „a színpad a nyelv élő laboratóriuma”¹². Vagyis egy olyan játéktér, mely művisége okán nagyobb hatásokkal működteti, alakítja át valóságossá a dolgokat, így a nyelvet is, mint ahogyan a hétköznapi életben tapasztaljuk. De kérdés, hogy ez esetben végbement-e ez az átalakulás.

¹¹ Vö. id. mű, 34.

¹² Vö. Andor Éva interjúja a szerzővel, Faktor tévé, 2016. március 16.



Valère Novarina: *Nevek erdejében*, a L'Union des conaires produkciója, partnerek: Festival d'Avignon / CDN de Montluçon, Le Fracas, r: Valère Novarina (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

P. Á.: A Debrecenben bemutatott *Képzeletbeli operett* alapján joggal remélhettük, hogy most is egy hasonló sikernek leszünk a tanúi, de sajnos, nem így történt. Vajon miért? Ha belegondolunk, a *Képzeletbeli operett* esetében az előadás létrehozását és befogadását nagyban megkönnyítette, hogy az operett nálunk nemzeti műfaj. A magyar kabarénak is nagy hagyománya van, nem véletlen hát, hogy Queneau neoavantgárd műve, a *Stilusgyakorlatok* évtizedekig tarolt a hazai színpadokon. Az avantgárdnak ez a Novarina által képviselt válfaja viszont, mely leginkább a dadaisták eljárásmodjára emlékeztet, ha nem is ismeretlen, de kevésbé kultivált nálunk.

Sz. Zs.: Úgy érzékelem, hogy Novarina hazai népszerűsítői inkább e művészet-filozófia „fennköltségét” részesítik előnyben, s kevésbé hangsúlyozzák, amit pedig Novarina már idézett interjújában is kiemelt, hogy ő igazából egy „komikus, kegyetlen” színház művel. Ezzel együtt hálások lehetünk nekik, elsősorban Rideg Zsófiának, aki immár több mint egy évtizede foglalkozik ennek az életműnek a „honosításával”. Az idei MITEM-nek Novarina méltán volt a díszvendége, két színházi előadással és egy szakmai beszélgetéssel, valamint egy zenés felolvasó esttel is szerepelt.

P. Á.: Ugyancsak Rideg Zsófiának, illetve Arwad Esbernek, a Festival de l'Imaginaire igazgatónője közvetítésének köszönhető, hogy láthattuk a koreai Jindo szigetéről való halotti rítust, sámánszertartást. Nekem ez igazi színház volt, talán azért is, mert nem elsősorban kőszínházakban szocializálódtam; Halász Péter szobaszínháza éppúgy nem volt az, mint a Living vagy a nyírbátori utcaszínházi fesztivál produkciói, vagy az IDMC workshopjai. Így hát nemigen értettem, miért osztotta meg ez az est annyira a magyar közönséget.

Sz. Zs.: Tudomásul kell vennünk, hogy a polgári színházon nevelkedett pesti közönség számára ez nem volt színház. S számomra megint bebizonyosodott, hogy az ilyesfajta eseményeket másként kellene előkészíteni. Amellett, hogy szakmai cikket közöltünk erről a szertartásról, illetve a koreai színjátszásról a Szcenárium-



JINDO-szigeti Ssitgimgut sámánszertartás, Dél-Koreai köztársaság (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

ban¹³, szükség lett volna egy másfajta előzetes beharangozóra és reklámra is, hogy ne a produkció előtt közvetlenül kelljen sort keríteni a színpadon a két nyelven zajló, hosszadalmas ismeretterjesztésre. Fájjalom azt is, hogy elmaradt a szokásos közönségtalálkozó, melyen moderátorként felvillanthattam volna egy-két párhuzamot a hagyományos magyar népi műveltség rítusaival; azt a szemléleti hasonlóságot például, mely a koreai halotti szertartás és a magyar menyegzői rítusok között megfigyelhető. A koreaiaknál a halott szimbolikus koporsója szinte minden elemében ugyanazt a konstrukciót mutatja, mint a Heves megyei Boldog község lagzikor használatos szimbolikus jeltárgya, a menyasszonykalács¹⁴, melynek az a funkciója, hogy az esküvőt a látnyságot temető szertartásként jelenítse meg. S ezt a rítust nálunk ugyanúgy nők celebrálták még a közelmúltban is, mint ahogy a koreaiaknál a halotti szertartást manapság is a nők végzik.

P. Á.: A magyar közönség kissé még mindig idegenkedik a tradicionális kínai operától. Úgy hallottam, a két évvel ezelőtti POSzT-on nem volt könnyű eladni a jegyeket a világhírű Pekingi Opera előadására sem. Ezért akár áttörésnek is felfoghatjuk a szecsuaní opera (Chongqing Sichuan Opera Theatre) nagy sikerét. Ami elsősorban talán annak köszönhető, hogy a kínai operának ez a válfaja emlékeztet a 19. századi romantikus és verista olasz operára. De a sikerhez az is hozzájárult, hogy a társulatot egy olyan művész, Shen Tiemei vezeti, aki amellet, hogy „élő nemzeti kincs”, kiváló kommunikátor is. Bizonyította ezt az előadás után, amikor a színpadról immár „civilként” szólott a közönséghez, de még inkább azon a workshopen, ahol a demonstrációt követően sikerült közel hoznia, hogy mitől ilyen egyedülálló és életképes a kínai színházi kultúra: a lehető legtermészetesebb módon érzékeltette azt a nap mint nap meghozott áldozatot, mely nem hagyja elveszni a több évszázados tradíció legapróbb elemét sem.

Sz. Zs.: A magyar befogadó közegnek nagy szüksége van az ilyesfajta, beavatás-értékű workshopokra, Ennek a mostaninak a legfontosabb tanulsága számomra az volt, hogy Keleten a művészek minden vonatkozásban a techné szemléleti alapján állnak ma is, ami korántsem azonos azzal, amit mi Nyugaton a művész technikai tudásán értünk¹⁵. Megtudhattuk, hogy náluk minimum három órnyi



Luo Huaizhen, Chongqing Sichuan Opera Theatre – Kína, r: Xie Ping'an (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

¹³ Birtalan Ágnes: *Oldás és kötés* (A Dzsindo-kut helye a koreai sámánizmusban), Szcenárium, 2016. február, 16–24.; Tömöry Márta: *A koreai népi színjátszó hagyományról*, Szcenárium, 2015. december, 5–14.

¹⁴ Mindkettőn megtalálható a világ négy sarkának kijelölése, a három napfázis, a halott test és a belőle sarjadó élet-csírák, a kakas mint a meghalás-feltámadás szimbóluma.

¹⁵ Technéről akkor beszélhetünk, amikor „a mitológikus szemantika létrehozza az »alkotás« képét a kozmikus újjászületés és a kozmosz születésének értelmében”. Vö: Olga

felkészülés előzi meg a színpadra lépést. Bemutatták, hogyan készül el például a figurát jellemző fejviselet, s ennek során abba is beleláthattunk, miért van szükség arra a számtalan, európai szemmel feleslegesnek tűnő kellékre – szalagra, gyöngyre, hajhálóra, parókára, emberi és állati szőrzetre – ahhoz, hogy a figura külső megjelenésében is ugyanazt a komplexitást hordozza, mint amit gesztusainak és hangkészletének széles spektruma közvetít az előadás során. Ez a bonyolult műveltsor ékes bizonyítéka volt annak is, hogy a keleti magas kultúrák máig is őrzik a haj mágikus erejébe vetett hitet. Mint ahogy azt is igen fontosnak tartják, ami el van rejtve a közönség szeme elől, de amit – mint valami titkos gént, mely képesé tesz a beavatódásra – valójában minden ember, Keleten és Nyugaton egyaránt, a bensőjében hordoz.

Frejdenberg: Metafora (ford.: Horváth Márta). In: *Kultúra, szöveg, narráció*. Orosz elméletírók tanulmányai (szerk. Kovács Árpád, V. Gilbert Edit), Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994, 244.

Ágnes Pálfi – Zsolt Szász: It Has Been a Real Inauguration of Theatre A Flash Report on MITEM III

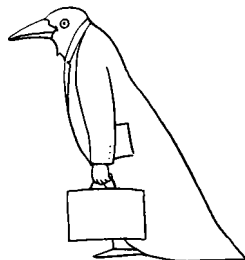
As in 2014 and 2015, the editors of the journal *Szcenárium* have undertaken to provide an overview of this year's MITEM productions. Their essay is dominated less by a critical spirit than by the intention to perceive the current international trends of theatrical thought. The festival slogan "Our Contemporaries, the Classics" proved very apt because plays were staged by authors from Homer through Jonathan Swift, Shakespeare, Cervantes, Carlo Gozzi and Sterija Popović to twentieth century ones such as Chekhov, Vyspiański, Gorky, Garcia Lorca, Bertolt Brecht, Bruno Schulz, Gombrowicz, Vančura and Sándor Weöres. As revealed by this list of names also, the majority of the productions had epic



origins – the authors account for this trend by the fact that, after the postdramatic era of theatre, these grand narratives are best suited to make the different mindsets of various historical periods permeable from classical antiquity to 20th century avant-garde, acquiring a new form of synthetic vision. In this respect, Gozzi's *The Raven*, directed by Nickolay Roshchin, is highlighted as the most successful production. The presence of street theatre at the festival is considered important for the future, too, and now this genre was represented at a very high standard by the company of Teatro Potlach. The appearance of theatres from the Far East was also a novelty at the meeting: the acclaimed debut of the South-Korean shamanic burial ritual as well as the Sichuan Opera (*Li Yaxian*). Regarding the latter, the authors call attention to what they experienced at the company's workshop as an example to be followed: the Chinese artists' professionalism, loyalty and humility in cultivating their own theatrical tradition.



PÁLFALVI LAJOS



A művészet mint regresszió

Schulz és Gombrowicz találkozása a színpadon

Április 19-én, a III. Madách Nemzetközi Színházi Találkozón adta elő Walde-
mar Śmigasiewicz rendezésében a radomi társulat az *Áttűnés* című „színházi esszét”.
A rendező állította össze a színpadon elhangzó szöveget Bruno Schulz *A nyugdí-
jas* című elbeszélését és Witold Gombrowicz *Ferdydurke* című regényének első har-
madát használva nyersanyagként. Mint Jerzy Ficowski írja magyarul is megjelent,
A nagy eretnecség régiói című pályaképében, *A nyugdíjas* már a húszas években elké-
szült, de folyóiratban 1935-ben, kötetben pedig csak 1937-ben jelent meg (*Szanató-
rium a Homokórához*). Ugyanebben az évben adták ki Gombrowicz említett regényét
(bár 1938-as évszámmal), de részleteket már évekkel korábban közölt belőle.

Vagyis a két mű időben (sőt, mint majd láthatjuk, az időn kívül is) elég közel áll
egymáshoz. Még elemi tematikus szinten is összetartoznak: Schulz elbeszélésében
a nyugdíjas élete végén tér vissza az elemi iskola első osztályába, hogy a gyerekek-



Bruno Schulz
(1892–1942)



Witold Gombrowicz
(1904–1969)

kel együtt kezdje tanulni az ábécét, boldog megnyugvással viselve
az ezzel járó megpróbáltatásokat,
Gombrowicz első regényében pe-
dig egy harminc fölötti, a pályakez-
dés gyötrelmeitől megviselt író
(sok szempontból önéletrajzi alak,
bár semmiképpen sem tekint-
hető a szerző irodalmi maszkjá-
nak) kénytelen Pimko, a krak-
kói „kultúrfilológus” felügyelete
alatt visszatérni a gimnázium-

ba, a kamaszok közé, miután elrabolták és „kicsinyítésnek” vetették alá. Vagyis ami a nyugdíjasnak az áhított, rég várt regresszió, az a regény főszereplőjének rettenetes tortúra, mert felnőtt korban szolgáltatják ki az infantilizáló tekintélyeknek.

Mielőtt belemennénk a mélyebb összefüggések vizsgálatába, térjünk még vissza az előadás címéhez. A *przenikanie* kifejezés a lengyel irodalom minden fordítójának megkeseríti az életét (hacsak nem egy másik szláv nyelvre fordít). Az *Áttűnés* valami hasonlót jelent, mint az eredeti, és nem is juthatunk közelebb hozzá, ha egyetlen szóval próbáljuk visszaadni (már pedig nem írhatunk helyette összetett mondatot). A jelentése igazából kölcsönös áthatás, két elem egymásba hatolása, de nem összeolvadása, hisz nem vesznek el ebben az összefonódásban. Ha a fehér áthatja a feketét és fordítva, abból nem lesz szürke, csak mozgásba jön a két elemet elválasztó határ, fehér és fekete enklávék keletkeznek fekete és fehér mezőben (az előadás során szinte kizárólag ezeket a színeket láthattuk). Képzeliük el a jin és a jang közös szimbólumát, amelyben Gombrowicz és a *Ferdydurke* a fehér, Schulz és *A nyugdíjas* pedig a fekete. Áthatja egymást a gyerekkor és a vénség, az éretlenség és az érettség, a formátlanság és a forma, az élet és a halál.



Artur Sandauer (1913–1989)

Ki kell térnünk a két író kapcsolatára, de ez nem érthető, ha nem vezetünk be egy harmadik művészt ebből a korszakból. A tekintélyes kritikus, Artur Sandauer (1913–1989) sokat harcolt a két író elismeréséért az ötvenes-hatvanas években. Sosem fogadta el a szocreál esztétikát, de nemcsak ettől, hanem a 20. század első felének egész lengyel irodalmától megkülönböztette Schulzot (1892–1942), Gombrowiczot (1904–1969) – és Witkiewiczet (1885–1939). Ezt a triádst nevezte a modernség szentháromságának akkor, amikor a hivatalos irodalomtörténetekben még Reymontot, Żeromskit és Maria Dąbrowskát helyezték az élre.

Időtállóan bizonyult a határozott értékítélet, a három nagy egyre messzebbre kerül a kor lengyel regényíróitól. Bár Witkiewicz is megkapta a méltó nemzetközi elismerést, az elmúlt húsz évben mindenekelőtt a Schulz- és a Gombrowicz-kultusz intézményesült. Jó példák az előbbire a Schulz kelet-galíciai, ma már ukrainai szülővárosában, Drohobicsban és Wrocławban tartott fesztiválok, akárcsak a Gdańskban szerkesztett, interneten is elérhető Schulz/Forum. A Gombrowicz-kultusz új központja a Radom melletti Wsolában létesített Gombrowicz-múzeum (itt írta a harmincas években az egyik bátyja családjánál vendégeskedő fiatal író a *Ferdydurke* jelentős részét), és persze a radomi színház is fontos szerepet játszik e kultusz ápolásában. Így bármennyire is egyetemes érvényű a *Ferdydurke*, a radomiak számára fontos helyi vonatkozásai is vannak.

Ami a három nagy személyes kapcsolatát illeti, Witkiewicz és Gombrowicz csak provokálták egymást. Nem keresték a másik társaságát, amikor pedig még-

is találkoztak, Witkiewicz eljátszotta a szörnyeteget, aki „a kegyetlenségek múzeumával” sokkolja látogatóit, mire Gombrowicz felvette a mértéktartó, józan gondolkodású nemesember szerepét, aki illetlenségnek tartja, ha a házigazda törpének álcázza magát, guggolva nyit ajtót, majd a vendégek szeme láttára kezd növekedni. Képtelenek voltak egymásra figyelni, Gombrowicz még évtizedekkel Witkiewicz halála után sem tudott nagyvonalú lenni egykori idősebb pályatársával, és azt írta róla, hogy bármilyen újszerűek, érdekesek teoretikus szempontból Witkiewicz drámái, amelyek mintha inkább a utókornak készültek volna, nem tartja ezeket jónak a szó hétköznapi értelmében véve. Witkiewicz keresztülnezett a nála majd' húsz évvel fiatalabb pályakezdőn, Schulzcal ellentétben nem látta benne a (leendő) nagyságot. Nyilván bosszantotta az is, hogy nem tud imponálni neki.

Egyedül Schulz volt képes nagy figyelemmel kísérni mindkét pályatársa alkotói útját. Kész volt a párbeszédre. Összekötötte Witkiewiczcsel az is, hogy mindketten képzőművészek is voltak. Schulz *Stanisław Ignacy Witkiewiczhez* címmel jelentette meg az egyik legfontosabb önkomentáló írását. Itt foglalja össze a legjobban, mit jelent a regresszió a művészetben. Schulz szerint gyerekkorunkban rögződnek bennünk „az egész életünket meghatározó képek”. Fonalat alkotnak, e köré kristályosodik életünk értelme. „Vannak bizonyos, nekünk rendeltetett és előkészített tartalmak, amelyek már az élet kapujában várnak ránk.” Ezek alkotják élmények, előérzetek formájában „a lélek vastartalékát”. Aztán egész életükben ezeket próbáljuk interpretálni, „megküzdünk velük az összes megszerzett tartalomért, és végigvisszük őket az intellektus tőlünk telhető legszélesebb skáláján. E korai képek jelölik ki az alkotóművészet határait.”¹

Witkiewicz már a húszas közepén megismerte Schulz grafikáit, és a nagy démonológusok közé sorolta a drohobyczi művészt. A prózája pedig akkora hatással volt rá, hogy még az esztétikai nézeteit is megváltoztatta. Witkiewicz szerint a végóráit élő művészetben a tiszta forma a legmagasabb minőség. Ebben a szakaszban már az abszurdumig kell fokozni a hatáselemeket, mert a metafizikai érzékét végleg elvesztő, baromlétbe süllyedő emberiségnek egyre magasabb lesz az ingerküszöbe. Witkiewicz ezt csak a drámában és a festészetben próbálta elérni, a prózát alkalmatlannak tartotta erre. Aztán belátta, hogy Schulz számára ez sem lehetetlen.

Gombrowicz csak 1934 decemberében, a lengyel irodalmi életben fontos szerepet játszó Zofia Nałkowska társaságában ismerte meg Schulzot. Eztán elég hamar szoros szellemi kapcsolat alakult ki köztük, gyakran találkoztak Varsóban, rendszeresen leveleztek. Nagyon jól kiegészítette és megértette egymást a két ellentétes karakter. Majd' két évtizeddel a barátja halála után Gombrowicz ilyen ketős portrét rajzolt magukról naplójában: „Bruno olyan ember volt, aki lemondott önmagáról. Én olyan ember voltam, aki kereste önmagát. Ő pusztulást akart. Én megvalósulást akartam. Ő rabszolgának született. Én úrnak születtem. Ő megaláztatást akart. Én »felettem« és »magasabban« akartam lenni. Ő a zsidó fajból jött. Én

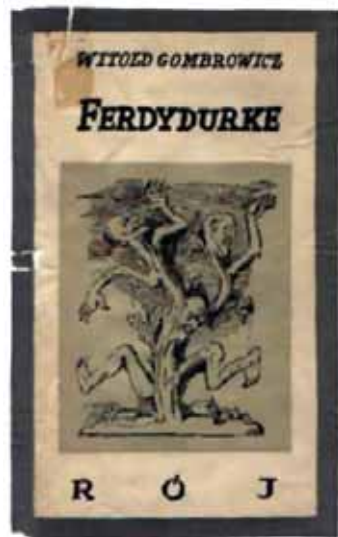
¹ B. Schulz, *Fahajas boltok. Összegyűjtött elbeszélések*, ford. Galambos Cs. et al., Pécs 1998, Jelenkor Kiadó. 369.

lengyel nemesi családból.” Schulz mellett fékezhetetlen mazochista, nagyfejű törpe, állandóan retteg, nincs bátorsága a létezéshez, a margón oson, mert kivetették az életből, „egész lényével a nemlétbe »törekedett«”.

Az ilyen számkivetett viszont „csak a Szellemben találhat magának menedéket”. Mivel Schulz nem volt hívő vagy moralista, minden energiáját az alkotásba fektette, „a művészet fanatikusa, rabszolgája”² lett. Vagyis a kelet-galíciai rajztanár látszólag minden szabályt betart, nem válik kiátkozott művésszé, az alkotásban viszont megtalálja és mások előtt elrejtőzve átéli a legmagasabb fokú eksztázist. Aszexuális erotománként a libidó minden energiáját felhalmozza magában, majd bizonyos misztikusokhoz hasonlóan bámulatosan szublimált formában vezeti le ezeket.



Bruno Schulz: *A bálványimádás* könyve, 1920–22, rézkarc, Irodalmi Múzeum, Varsó (forrás: likesuccess.com)



A *Ferdydurke* első kiadásának borítója 1937-ből. A kötetet Bruno Schulz illusztrálta (forrás: litclubtoronto.wordpress.com)

E kettős portré a végetekig kiélezi a két alkat közti ellentétet, magába sűríti a két íróról kialakult legfőbb sztereotípiákat, de persze nem teljesen reális. Schulz nemcsak a lemondást ismerte. Egy mai értelmezője szerint az életmű kiemelkedő darabjait, például *A bálványimádás* könyvét új megvilágításba helyezi az az életrajzi adalék, hogy Schulz nem sokkal az első világháború előtt Kal-leia néven művészeti csoportot hozott létre Drohobyczban, azzal a programmal, hogy a korban hozzá közel álló hölgyek és urak együtt hódoljanak „a termékenység pogány istennőjének, nyíltan fogalmazva, az erotikának”.³

Bármilyen hatalmasak is ezek az ellentétek, a lengyel kritika mindkettejüket az új próza képviselőjének tartotta: a realista vonulattól a groteszk deformáció, az ügybuzgó avantgárdistáktól pedig a társadalmi elkötelezettség elutasítása különböztette meg őket. Aztán amikor az egyik kritikus „Schulz iskolájába” sorolta Gombrowiczot, maga Schulz tiltakozott, kiemelve barátja eredetiségét. Bár Gombrowicz is érdekesen határozta meg Schulz ontológiai alapjait, az utóbbi sokkal mélyebb elemzést készített a *Ferdydurkéről*, fontos szerepet játszott abban, hogy remekműnek ismerjék el a regényt.

² W. Gombrowicz, *Dzienniki*, 1961–1966, Kraków 1986, Wydawnictwo Literackie. 11–12.

³ J. Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014, Państwowy Instytut Wydawniczy. 152.

Bármilyen közel is állt egymáshoz ez a két író, egész más volt a világfelfogásuk, másképp látták az embert és a világot. Gombrowicz szerint az embert állandóan külső helyzetek és más emberek formálják. Kilátástalan küzdelmet vív azért, hogy autentikus lehessen. Schulz szerint viszont a lelke mélyén őrzi a titkát, gyerekkora óta, az irodalom pedig segíthet abban, hogy le tudjunk hatolni ehhez a titkokhoz. Gombrowicz paródiaszerűen mutatja be a világot, Schulzra inkább valamiféle emelkedett komolyság jellemző. A külső mindkettejük számára látszat, maszk. Schulz egyetemes érvényű alapelvet keres mögötte, míg Gombrowicz csak degradált jeleket lát benne, amelyek már elvesztették transzcendens értelmüket, és csak az emberközi játékban kapnak új jelentést.⁴

Természetesen szó sem volt arról, hogy Schulz kritikátlan rajongással tekintett volna Gombrowiczra. Nagyra értékelte az első könyvét, *Serdülőkori emlékiratok* című novelláskötetét. Bár a mű megjelenése után felfigyeltek néhányan Gombrowicz eredetiségére, bőven kapott kioktatást is a szerző a kritikusoktól, akik kiemelték az éretlenség témáját, de nem problematikaként vizsgálták, hanem az író stigmatizálták vele (gombrowiczzi terminológiával „pofát akasztottak rá”). Mivel az író családjában a nemesi becsületkódex volt érvényben, a szülei és a bátyjai attól tartottak, hogy szégyent hoz rájuk írói kudarcaival. Vagyis a pályakezdés következményeképpen Gombrowicz harmincéves korában családi, irodalmi és nemzeti tekintélyek nyomása alá került. Ezt a helyzetet fejezi ki a *Ferdydurke* első harmada, melyben a főhőst – aki sok tekintetben önletrajzi alak, hisz neki is *Serdülőkori emlékiratok* címmel jelent meg az első könyve, ezért különböző tekintélyek gyám-sága alá került – felnőttkorban tessékeli vissza az iskolapadba.

Schulz nagyra értékelte Gombrowicz novelláit, és amikor megjelent néhány részlet a készülő regényből, attól tartott, legfontosabb pályatársa elveszíti eredetiségét, alább adja igényeit, beéri a lengyel társadalom szatirikus ábrázolásával. Még befolyásolni is próbálta Gombrowiczot, rá akarta venni, hogy térjen vissza az elbeszélések fantáziavilágába. Aztán hamar felismerte, hogy Gombrowicz a *Ferdydurke*-ben egészen újszerűen írja le a személyiség működését és a kultúra mechanizmusait.

Számos későbbi értelmezőtől eltérően Schulz bámulatos érzékkel kerüli meg Gombrowicz fogalmi csapdáit, nem kezd a szerző terminológiáját átvéve „a Forma hatalmáról” értekezni, ehelyett azt írja, hogy e művével ismeretlen területet hódított meg. Minden egyéniségben van egy titokzatos alvilág, amelyet eltorzított sztereotípiák töltenek be. Ez nem a freudi tudatalattival, nem is a jungi kollektív tudattalannal és bizonyos archetípusokkal, hanem „a kultúra kloákájával” (Schulznál az alsóbbrendű demiurgoszok teremtenek ilyen létszférákat), az éretlenség siralmas és közönséges világával áll kapcsolatban. Schulz szerint még senki sem hatolt le ebbe a mélységbe, ahol a hivatalos mitológiát parodizáló „almitológiák” születnek. A civilizáció szemétdombján burjánzó almitológiák szégyenletes, éretlen vágyakból táplálkoznak.

⁴ Vö. *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, słowo / obraz terytoria. 129–130.

Gombrowicz nemcsak feltárta ezt a rejtett zónát, hanem arra is képes volt, hogy a műve szolgálatába állítsa a mélyből feltörő energiákat.

Gombrowicz szereplői állandóan versengenek, interakcióik leginkább párbajként írhatók le, melynek célja a hatalmi viszonyok átrendezése. A dominancia és az alárendeltség sosem stabil, a szerepek többször is fölcserélődnek. Az öszszecsapások és az átrendeződések sem teremtenek egyensúlyt, sőt káoszhoz vezetnek, melyben a küzdő felek elvesztik arcukat. Nem emelték ki azt a szempontot az *Áttűnés*ben, hogy az iskola mint helyszín a lengyel és európai szellemi



Witold Gombrowicz „Ferdydurke” és Bruno Schulz „Emeryta” című művei alapján: *Áttűnés*, Teatr Powszechny – Radom, r: Waldemar Śmigalsiewicz (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Az *öregember álma*, jelenetkép az előadásból (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

hagyomány átöröklését és britokba vételezt szolgálná. Bár fontos szerepet játszik az előadásban az irodalomtanár, Pimko, a kulturális kánonok őrzője, aki idézi is torzított formában Mickiewicz egyik gondolatát a Konrad Wallenrodból – „a hol-tak emlékezete frigiditása az új és régi idők között, akárcsak a népdal”⁵ –, az adaptáció nem érinti a romantikus hagyomány kiüresedésének kérdését. A Pimkót játszó színész, Jarosław Rabenda az előadás után tartott beszélgetésen azt mondta, a parodizált részletek a mai lengyel politikai retorikára emlékeztetik.

A rendező inkább azt emeli ki, ami a gyerekcsoporton belül zajlik. Két vezér körül csoportosulnak a diákok, az Aljosa Karamazovra emlékeztető Syfon a szublimált idealizmus nevében vezeti híveit, Miętus viszont a serdülőkorban hagyományosan nagyra értékelt cinikus érzékiséget akarja diadalra vinni. Kettejük eposzi öszszecsapása elkerülhetetlen, és katasztrófával fenyeget. A gombrowicz dramaturgia törvényszerűen vezet a nevezetes, és valóban színpadra kíváncsozó grimaszpárbajhoz. A dominanciáért, többek között a „pofakasztás” jogáért folyik a harc, de mivel nem hoz döntést, Miętus újabb merényletet tervez: erőszakkal akarja felvilágosítani az ártatlanságával büszkélkedő Syfont. A „fülén át” megröszkolt ellenfél ezt már nem sokkal éli túl.

⁵ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, ford. Körner G., Pozsony 2001, Kalligram. 27.

Schulz számára a regresszió nem pokoljárás, gyötrellem, hanem a legmélyebb, legtitkosabb vágyakat váltja valóra. Ezért mozog a nyugdíjas üdvözült arccal a gyerekek között. A deformált nyelv Gombrowicznál az elviselhetetlen dresszúra következtében kialakult patológia hallható jele, a nyugdíjas viszont már szabadul a létezés földi terhétől, amikor ezt mondja: „Tanáj új kéjem, nem én köptem le a tanáj új zemléjét, hanem a Wacek.”⁶ Andrzej Pleśniewicznek írt levele nevezetes pontján a következőképpen összegzi gondolatait Schulz: „Ha vissza lehetne fordítani a fejlődést, el lehetne jutni valamilyen kerülő úton megint a gyerekkorba, visszaszerezve teljességét és végtelenségét – az hozná vissza igazán a »zseniális korszakot«, a »messiási időket«, melyeket minden mitológia megígért szent esküvéssel. Az én ideálom »megérni« a gyermekkorhoz.”⁷

Jerzy Speina Jung pszichológiája alapján magyarázza Schulz stratégiáját. E koncepció szerint a libidó „az előre és hátra irányuló természetes mozgásban mutatkozik meg”. A progresszív mozgásban a tudat ad irányt, folytatva „az élet tudatos követelményeihez való alkalmazkodást”. A regresszív mozgásban „tudatos alkalmazkodás híján” erősödik a tudattalan működése, s az egyoldalú energiafelhalmozódás következtében „felszínre jutnak a tudattalan tartalmak”. Speina szerint Schulz ilyen típus volt, lemondott arról, hogy átalakítsa a környezetét, visszahúzódott „a személyisége mélyére”, mert ott találta meg azt, amit az életben keresett. Arról álmodozott, hogy „megszabadul minden társadalmi kötöttségtől és kötelezettségtől”.⁸ Az élettől való félelem miatt szeretett volna menekülni, és ezért vonzódott a vidéki élethez. Retrospektív tudata volt, arra törekedett, hogy koherens mitológiát rekonstruáljon az életművében.

A nyugdíjas és a *Ferdydurke* nem a két szerző gyerekkorát idézi fel, vagyis nem térünk vissza a múltba, az első világháború előtti Habsburg Monarchiába vagy a cári



A kamasz versengés jelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Az öregember visszaül az iskolapadba (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

⁶ B. Schulz, *Fahajas boltok...* 304.

⁷ B. Schulz, *Opowiadania, eseje, listy*, Warszawa 2000, Świat Książki. 417–418.

⁸ J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa 1974. 50.

Oroszországba, hanem mintegy kilépünk a történelmi időből. Schulz egyik legismertebb elbeszélése, *A zseniális korszak* a következő fejtegetéssel kezdődik: „A közönséges tények felsorakoznak az időben, fel vannak rá fűzve, mint egy cénára.” De vannak olyan események, „melyeknek nincs meg a helyük az időben”, mert „túl későn jöttek, amikor már az egész időt szétosztották, szétszedték, szerteajándékozták”.⁹ Több helyen ír az idő holtágairól, mellékvágányairól, sajátos kontinuumot képez az élők, a holtak és az élettelen anyag között. Szereplői különös metamorfózisokon esnek át, vándorolnak a létszférák között. Az időbeli anomáliák kialakulásának teológiai okai is vannak: „A teremtés hat napja isteni volt és fényes. De a hetedik napon idegen fonalat érzett kezei közt az Isten, s ijedtében levette kezét a világról, bár teremtő lelkesedéséből futotta még sok napra és éjszakára.”¹⁰

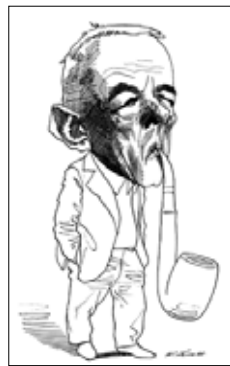
A „zseniális korszak” annak az őскеzdetnek a metaforája, ahová visszavágynak Schulz hősei. Ez azonban sokkal több a költői erővel megidézett gyerekkornál. Nem fejem ki, csak jelzem, hogy Schulz műveinek van messiási perspektívája is. A galíciai hászidok jól ismerték a luriánus kabalát, mely szerint a teremtés során bekövetkezett kozmikus katasztrófa az oka annak, hogy a világot részben a gonosz kerítette hatalmába. De ha eljő a Messiás, helyreállítja az eredeti harmóniát, és visszavezet minket a kezdetekhez. A rendező interpretációjában nincs ilyen dimenziója a regressziónak, hisz az már aligha egyeztethető össze Gombrowicz regényével.

A *Ferdydurke* az éjszaka és a hajnal, az álom és az ébrenlét határán kezdődik. A főszereplő álmában, harmincéves korában tér vissza az éretlenség világába, ahonnan már sosem szabadulhat. Azt mondja: „Az emberélet útjának felén egy nagy, sötétlő erdőbe jutottam. Ráadásul zöld erdőbe.”¹¹ Sötét dantei bugyorban járunk, ahonnan nem emelkedünk a purgatóriumba, majd a paradicsomba. Bár a szereplőket állandóan kínozzák hóhéraik, mégsem lehet ezt bűnhődésnek nevezni, hisz nem korábbi bűneikért kell szenvedniük. A kínokat a domináns egók által rájuk kényszerített „rossz Forma” okozza, ettől pedig nem lehet vezekléssel szabadulni.

Waldemar Śmigasiwicz már a nyolcvanas évek második felében elkészítette A nyugdíjas televíziós változatát. Ebben Jan Peszek monologizál, de sokáig kívül marad a jeleneteken. Csak az iskolában lép be az eseményekbe, amikor elkezd tanulni a gyerekekkel az ábécét. Nem kéri, hogy tegyenek kivételt vele, őt is ugyanúgy fegyelmezhetik, mint a többiek. Ebben az előadásban a *Ferdydurke*-ben leírt osztályba kerül. Itt találkozik a két mű a színpadon, megidézve egy harmadikat. A rendező a beszélgetésben Tadeusz Kantor leghíresebb művére, A halott osztályra



Bruno Schulz
önarcképe (forrás:
pinterest.com)



David Levine:
Gombrowicz (forrás:
nybooks.com)

⁹ B. Schulz, *Fahajas boltok...* 124.

¹⁰ Uo. 135.

¹¹ W. Gombrowicz: *Ferdydurke...* 15.



Tadeusz Kantor: *A halott osztály*, bábfigurák a MITEM-en rendezett kiállítás installációjában (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

is hivatkozott. Ebben is öregemberek térnek vissza az iskolapadba, a hátukon hol iskolatáskát, hol a gyerekkorukat idéző bábukat cipelik. Egyszerre fejezik ki a viszatérés vágyát és lehetetlenségét.

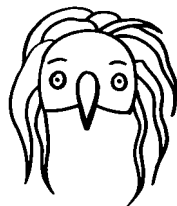
Lajos Pálfalvi: Art As Regression

Schulz and Gombrowicz's Encounter on Stage

The “theatre essay” *Fade-in* was presented by the company from Radom, Poland, in the direction of Waldemar Śmigasiewicz at the third Madách International Theatre Meeting on 19 April. The director was the scriptwriter of the play, drawing on Bruno Schulz's short story entitled *The Pensioner* and the first third of Witold Gombrowicz's novel *Ferdydurke*. The author of the study outlines the history of the creation of the two works: *The Pensioner* was written as early as the twenties but did not get published before 1937. That very year saw the publication of Gombrowicz's aforementioned novel, excerpts from which had been out years earlier. The author continues by describing the triad regarded as “the trinity of modernity” by literary history, the interaction among Witkiewicz (1885–1939), Schulz (1892–1942) and Gombrowicz (1904–1969). He concludes that although Schulz and Gombrowicz were on friendly terms, they had utterly different views of the world. The latter held that one was constantly shaped by external situations as well as other people while fighting a hopeless fight in order to be authentic. He used parody to present the world, whereas Schulz believed that all the people preserved their own secret deep in their soul and literature was meant to lay bare that secret. According to the author, the director of *Fade-in* also built upon this duality: the characters reliving their adolescent school experiences in *Ferdydurke* are at constant rivalry, with the realignment of power relations as the aim of their interaction. However, the character in *The Pensioner* does not fight but daydreams about being at last able to get rid of all social bondage and obligation. He, too – just like the old characters in Tadeusz Kantor's *The Dead Class* –, has a yearning to be back behind the school desk.



TÖMÖRY MÁRTA



„De ha a légynek apja, anyja van?”

TIIT: a jakut Titus Andronicus

Nincs telt ház, de az előadás végén felállva tapsol a nézősereg, a zúgó vastaps ötször hívja ki a színészeket. A közönségtalálkozón a magyar tolmács egyenesen jakutból és jakutra fordít. A jakutok keleti szakák, a szkíták egyik ágának leszármazottai, tudjuk meg tőle. Szomjasan hallgatjuk a 11 000 km távolságból érkezett íjfeszítő rokonokat.

– Önök hunok? A hun, akárcsak a szaka név, Napot jelent nálunk – mondják. – Van ü betű az önök hangzói közt? Igen? Akkor egy család vagyunk! (nagy nevetés) Tavaly Kazanyban szerepeltek ezzel a darabbal egy fesztiválon, ott látta őket Kozma András, és hívta meg ide. A Moszkvában végzett rokonszenves rendező, Szergej. Potapov meg is indokolja, miért választották Shakespeare első tragédiáját



Szergej Potapov (jobbra) a közönségtalálkozón
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Kozma András az ajándék dorombbal
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

születésének évfordulójára. Szerinte a Titusban sűrítve benne vannak a későbbi drámai életmű nagy témái, s hozzájuk, jakutokhoz e világ közel áll – az ő törzsi történelmük épp olyan háborús, vérzivataros, mint ez a történet. Csehov kissé messzebb esik tőlük – de ő például egy mongol színházban rendezett Csehovot is. Színházuk, mint megtudjuk, közel száz éves.

Elmondják, hogy a Tiit – Titus nevének rövid alakja – ősi jakut szó a vörösfenyő megnevezésére, s hogy náluk valamennyi fontos épület alapja ebből a fából készül, de vörösfenyő cölöpökre épült például Velence is. A színészekről ízelítőt kapunk a jakutok hőseposzáinak, az olonkónak két énekéből, a szép alt hangú női énekestől s egy férfitől, aki áldó imát mond a találkozásra, majd két másik művész dorombbal rögtönöz duót. A kölcsönös ajándékozás után Kozma András dorombot kap, s bemutatja, hogy nálunk is ismert e hangszer, aztán a tundrai vodka is előkerül fenn, a fesztiválklubban.



A Szaha Köztársaság címere (1992-től)

Jakutiáról, a jakutokról

A jakutok Szibériában, a magas Északon élnek a Léna folyó mentén, őshonos néptörzsek között, az 1992-ben megalakult Szaha Autonóm Köztársaságban, mintegy 450–500 ezren. A jakut közvetítő nyelv a többi néptörzsek számára – afféle lingua latina az orosz mellett. A jakut népvét az oroszok adták nekik, *lovas (ló népe)* a szó régi orosz jelentése. A *szaha* a saját népnevük, mely a régi altáji török szaha nyelvre megy vissza, jelentése: *a nap emberei/fiai; világos emberek*. A szaha törzsek a 11–14. század között vándoroltak északra a mongolok elől. Korábban jóval délebbre, a Bajkáltól dél-nyugatra éltek. 1634 az orosz gyarmatosítás kezdete, földjükre prémekért, aranyért jönnek, jasakot, prémadót szednek tőlük. Folyamatosan láznak ellenük, de Pjotr Golovin vezetésével az oroszok 1642-ben legyőzik őket, majd 70 %-ukat kiirtják. Később, a 18. században kiváltságokat kapnak, elterjed a földművelés, a réntenyésztés. A 19. század elején csaknem minden településen megveti lábát az orosz ortodox egyház. A szovjet korszakban, 1921–23 között ismét felkelnek az oroszok ellen, de a Vörös hadsereg győz. A sztálini terrornak fiatal értelmiségük nagy része áldozatul esik, sokan a Gulágon vég-



Jakutokat ábrázoló metszet 1860-ból
(forrás: antiqueprintsandmaps.nl)

zik. Ezért Jelcin 1994-ben bocsánatot kér tőlük. Az ötvenes évektől egyre nagyobb ütemben folyik természeti kincseik kitermelése, jelentős arany- és gyémántbányáik vannak – nekik is jut az osztalékból. A jakut a leghidegebb éghajlaton élő nép a világon, télen gyakran mínusz ötven fok alá esik a hőmérséklet. Még ma is félnomád életmódot folytatnak.

* * *

A jakutoknak a 19. századtól van nemzeti irodalmuk. Saját színházuk 1925-ben alakult, jakut nyelven játszott hőstörténet színrevitelével indult. Nevét 1934-ben Platon Alekszejevics Ojunszkijról (1893–1939) kapta, aki mint politikus a Jakut Autonóm Köztársaság létrehozását kezdeményezte, és mint író, nyelvész, többek között a Jakut Írószövetség megalapítója volt. Ő gyűjtötte össze és készítette elő publikálásra népi eposzuk, az olonkó (*oloncho*) szövegeit (1939-ben a sztálini terror áldozata lett). Az intézmény 1930-ban stúdiószínházzá alakul, 1934-ben jön ki az első színészosztály 12 fővel, akik a jakut nemzeti színjátszás



P. A. Ojunszkij börtönfotója 1938-ból
(forrás: gulagmuseum.org)

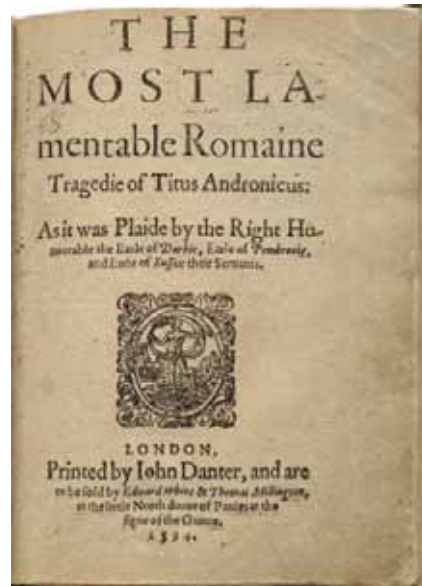


A Szaha P. A. Ojunszkij Akadémiai Színház új épülete (forrás: mabetex.eu)

történetében kulcsszerepet játszanak. 1936-ban huszan végeztek a moszkvai Lunacsarszkij Főiskola jakut stúdiójában. Első profi rendezőjük 1933-tól Sz. A. Grigorjev, aki 1958-ig vezeti a színházat. A szovjet korszakban az orosz és nyugat-európai színházesztétika elsajátítása mellett folytatják a nemzeti repertoár kialakítását is. 1963-tól 1982-ig F. F. Potapov rendező irányításával meghonosítják az orosz költői színházeszményt. Ezt követően Andrej Boriszov az epikus színház megteremtéséért, az olonkó hagyomány színpadi formájának létrehozásáért folytat kitartó küzdelmet. 1986-ban egy Ajtmatov-rendezéssel, 1998-ban a *Lear király* előadásával állami díjat nyernek. 1995-ben megkapják az akadémiai színházi státuszt. A MITEM-en szereplő TIIT rendezője, Szergej Potapov (1975) színészként indult, majd 2003-ban az Orosz Színiakadémián szerezte meg rendezői diplomáját. Azóta számos jelentős elismerésben részesült, többek között az Arany Maszk díj kitüntetettje.

Tragédia? Rémtörténet? Paródia?

A *Titus Andronicus*¹, melyet Shakespeare egyik első darabjának tartanak, elemetáris indulatok, szenvedélyek uralta történet, rövidre zárt, kegyetlen bosszúdráma. A fiatal alkotó tobzódik a morbid, túlzó teátrális megoldásokban – a mesebonyolítás időnként kimódolt, hemzseg a műveltségfitogtató latin idézetektől. Amikor még az előadás előtt elolvastam a darabot, megdöbbsentem, s biztosra vettem, hogy ma csak paródiát lehet belőle csinálni. Vagy bábelőadást a klasszikus cseh bábjátékok mintájára, amilyen például a *Genovéva*.² Mellesleg Magyarországon még sosem került színpadra e mű (Balogh Géza bábrendező mesélte, hogy annak idején cseh főiskolásoktól látott egy szép *Titus*-előadást). „Vérszomjas tárgya és kezdetleges emberábrázolása” miatt sokáig vitatták, hogy egyáltalán Shakespeare írta-e.³ De ma már úgy tudjuk, hogy kétséget kizárólag az ő műve, mely 1593–94 folyamán keletkezett. 1594. január 24-én elő is adták a Rose színházban, s ugyanebben az évben jelent nyomtatásban is, a szerző neve nélkül. Sikerdarab volt, a korabeli publikum élvezte a nyílt színen tomboló végletes érzelmeket. A legtöbb néző ezen az előadáson ájult el, a közönség egy része viszont jót derült a sorozatos véres gyilkosságokon. Shakespeare-nek ez a darabja valójában kétarcú: tragédia, s ugyanakkor e műfaj paródiájának is felfogható. A 17. század közepétől lekerül a színházak repertóárjáról, s csak a 19. század ötvenes éveiben tűzik műsorra Ira Aldridge afro-amerikai színész jutalomjátéka-ként, aki Aaron szerepében lép fel. 1955-ben Peter Brook is színre viszi, Titust nála Laurence Olivier játssza. A huszadik század második felében filmen többször is feldolgozzák, Julie Taymor 1999-es filmjében Titust Antony Hopkins alakítja.



A *Titus Andronicus* 1594-es kiadásának címlapja
(forrás: wikipedia.org)



Az úgynevezett Peacham rajz, mely talán a *Titus*-előadásról készült 1595-ben (forrás: wikipedia.org)

¹ Shakespeare összes drámai művei, II. Tragédiák. Franklin társulat kiadása, 5–101. (ford. Vajda Endre)

² Lásd *Faust*, *Genovéva*, *Don Sajn*. Három klasszikus bábjáték (fordította és szerkesztette: Tömöry Márta), Magyar Művelődési Intézet, é. n., 35–49.

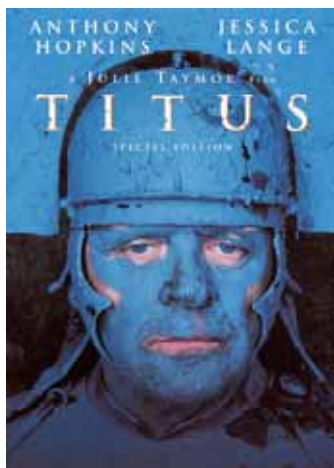
³ Leslie Dunton-Downer – Alan Riding: *Shakespeare kézikönyv*, Magyar Könyvklub Rt. 2004, 193.



Ira Aldridge Aaron szerepében
1852-ben (forrás: wikipedia.org)



Vivien Leigh és Laurence Olivier
a *Titus Andronicus*-ban, Stratford,
1955 (forrás:pinterest.com)



Julie Taymor filmjének DVD-borítója
Anthony Hopkins arcképével
(forrás: imdb.com)

Reméltem, hogy a jakutok saját mitológiájuk, hőseikeik stílusában állítják színre a témát. Ám Szergej Potapov nem ezt az utat választotta, rendezése meglepően modern. A puritán díszlet Mihail Jegorov munkája: egy forgószínpadra telepített négyzetes rámpa, felnyitható padlóelemekkel – ez az egyszerű, de variábilis térforma és a visszafo-gott játékmód az idősebb nézőket leginkább a 20. század hetvenes-nyolcvanas éveinek úgynevezett szertartás-színházaira emlékeztetheti. A különböző korokat és kultúrákat idéző fantázia-jelmeze-ket Sardana Fedotova jegyzi: a királynő tollas fej-díszje Afrikát idézi, félmeztelen fiai, akik szoknyát, karpántot és aranyláncot viselnek, mintha egyip-tomi reliefekről léptek volna le; a sásshoknyát vise-lő Tituson a páncélzat a római harcosokéra hajaz; Saturnius vitézkötéses huszármantét hord; Bassia-nust orosz cári katona-kabátba öltöztették – ezzel a sokféleséggel minden bizonnyal a történet uni-verzális jellegét kívánták hangsúlyozni.

A nyitó jelenetben az elhunyt császár két fiát, Sa-turniust és Bassianust, valamint a tribunosokat lát-juk. Titus Andronicus vezetésével bevonul a gót-verő rómaiak győzelmi menete. A rámpa tetejéről dobogva közelednek a nézők felé, jakut harci csa-takiáltást hallatva: „Megyünk a nap felé, ölni! Élet vagy halál – Űüü!” Az ősi szaha nyelv hangzása fér-fias, dinamikus. A rómaiak temetik halottaikat, Ti-tus emberáldozatot mutat be: fia, Lucius kívánságára leszúrja a legyőzött gót királynő, Tamora legidősebb fiát. Miközben a színpad felnyíló süllyesztői befo-gadják a tetemeket, s felhangzik a jakut sirató ének, a gót királynő és fiai bosszút esküsznek. A római tri-bunusok Titusnak felkínálják a császári rangot, de az elhunyt császár két fia ugyancsak várományosa a trónnak. Titus, a veterán katona elhárítja az aján-latot, s a szokásjognak engedve nem az uralkodásra alkalmas fiatalabbat, hanem az idősebb fiút, Satur-niust ülteti a trónra. Az új császár viszonzásul elven-né a hősnő leányát, Lavíniát, ám a lány ezt visszautasít-ja, mert már Bassiánus arája – aki kézen is ragadja, s el akar távozni vele. Ekkor Titus, az apa felbőszül-ve gyermekei felségsértő engedetlenségén, leszúrja

legkisebb fiát, aki fedezni próbálta a menekülőket. Az új császár sértett dühében – és mert Tamora szépsége megbabonázta – a fogoly gót királynőt emeli maga mellé a trónra. E nő irányítja eztán szerencsen szeretője, Aaron segítségével a gyenge császárt, mint valami bábut. Titustól két fia kikönyörgi, hogy engedje meg legalább a családi sírboltba temetni öccsüket.

Ezt a bonyolult konfliktushelyzetet a rendező néhány perc alatt hozza létre a színpadon, a nézőnek nem könnyű követnie a szereplők szövevényes kapcsolati hálóját, személyes motivációját. Ettől keletkezik az a benyomásunk, hogy ezt a cselekményt a kontrollálatlan indulatok és a fátum irányítja. Már itt megfigyelhető azonban, hogy egy-egy jelenetsor végén Szergej Potapov mintegy megállítja a történetet, hogy érzelmileg nyomatékosítsa azt. Ezeken a pontokon hangzanak el a szaka hőseinek stílusában előadott betétek.⁴

De kövessük tovább a cselekményt! Tamora taktikai megfontolásból lecsendesíti új férjét, ám fiait biztatja, lesz még alkalom a bosszúra. Titus megnyugodva vadászni hívja az udvart. Aaron monológjából kiderül: örül az új konstellációnak. A misztériumjátékok Ősbűnt (Old Vic) megszemélyesítő allegorikus alakjára megy vissza ez az eseményeket irányító démonikus figura⁵. A királynő két fia egymásnak ugrik, Lavíniáért hevülnek, s vívnak életre-halálra. Aaron lesereli a két fiút, s előadja aljas tervét: mindketten élvezhetik a lányt mint őzet a vadászáton. Aaron, az intrikus a vadászáton félrevonulva megosztja Tamorával bosszútervét. De szerelmes együttlétüket megzavarja a másik pár, Bassianus és Lavínia. Epés, a gót királynő erkölcsseit gúnyoló szavaikra Tamora bevádolja őket fiai előtt, hogy törbe akarták csalni. Azok gondolkodás nélkül leszúrják Bassianust. Tamora Lavíniát két fiának szolgáztatja ki. Az éles nyelvű lány védtelenné válva már kegyelemért esdekel, de könyörtelenül elhurcolják. Titus testvére, Marcus tribunus talál rá majd az erdőben: nyelvét kitépték,



Titus (Innokentyij Lukovcsev) parancsot ad Tamora fiának kivégzésére (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

⁴ E hőseinek a jakutok népi eposzában, az *Olonkó*ban maradtak fenn. Ebben legendás hősök harcolnak a démonokkal, kik az alvilágból támadnak, s a hőst fentről küldik segíteni az embereknek. Az eposz témája: a világ születése, berendezése, leírása. A jakut kultúra hipertextjei ezek – mondja Gogolev antropológus. A cselekmény nyelve metaforikus, gondolat-ismétlő, a lírai epikus versek 36 ezer sort számlálnak. Valószínűleg még a jégkorszakban keletkeztek az arktikus vadászok ajkán. 2005-ben a jakut *olonkó* felkerült a szellemi kulturális világörökség listájára.

⁵ Monológokat a középkorban főleg a gonoszok, ördögök, démonok szoktak volt mondani, Shakespeare csak később vezeti be majd, hogy színpadán pozitív hősök szájába adja a fontos, belső kételyeiket feltáró szövegeket.

kezét-lábát levágták, s nyakig egy zsákba kötötték⁶ mint nyöszörgő, tehetetlen emberroncsot. A megölt Bassianust Aaron verembe rejti, majd Titus két fiát ugyanebbe a verembe csalja – egy hamis gyilkosságra felbérllő levéllel s a felásott pénzzel rájuk keni a gyilkosságot. A császár a levél és a „meglelt” pénz hatására persze mindent elhisz, tombol, s elfogatja Titus fiait. Úgy viselkedik, mint egy dróton rángatott, akarat nélküli, pipogya bábhős. Titus is vakon hisz Aaronnak, s hogy fiait mentse, gondolkodás nélkül levágtatja értük a fél kezét. Aaron kárörvendő reakcióját egy bábos betét szemlélteti: előbb a fiúk fejét láttuk a háttérben, mintha már le is volnának nyakazva; most pedig a stilizált műanyag végtagok egyidejűleg jelzik Titus hiábavaló áldozatát és a Lavínián megesett gyaláztatot. Titus, midőn két fia fejét hozzák, s meggyalázott lányát vonsozlják elé csonkolt áldozatként, megzavarodik. Shakespeare szövege, melyet Titus szájába ad, leplezetlen paródia:

TITUS: ...Öcsém, fogj egy fejet
E kézzel viszem én a másikat. –
Lavínia, szükség van most reád is:
Hozd kicsikém fogad között kezem –

A jakutok híven eljátszák, mélyen átéli ezt a szituációt – felfogásukban egyszerre groteszk és ugyanakkor tragikus is e jelenet. Titus lelkiállapotát képes beszéddel érzékelteti a költő. Amikor öccse megöl egy legyet, ráförmed: gyilkos vagy!

MARCUS: *De hisz nem öltem meg csak egy legyet.*

TITUS: *De ha a légynek apja, anyja van?
Hogy rezgeti aranyló szárnyait
És légbe zümmögi panaszdalát!
Szegény, ártatlan légy,
Mely zümmögő énekkel jött ide
Vidíteni minket s te meggyilkolád!*

A zavarodott elmeállapot itt ugyanúgy egy mélyebb belátáshoz segíti hozzá a hőst, mint majd Shakespeare érett drámáiban Hamletet, Leart, Macbethet. A gyermekeit elvesztő apa fájdalma szólal meg ebben a képsorban, mely a mitikus tudatot is felszínre hozza: tudvalévő, hogy a keleti mi-



Aaron levágja Titus kezét. Előtérben a zsákba varrt Lavínia és testrészei (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Lavínia megtalálása és Titus két fiának kivégzése egy jelenetbe összevonva (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

⁶ Vö. a chantiknál a zsákba varrt hős mítoszt – úgy tűnik, errefelé ez a bevett módszer.

tológiákban, ahogy a magyar népmesékben is, a szárnyas rovarok az emberi agyban székelő léleklények.

Az első felvonás záró képében kiderül, ki követte el a Lavínián esett gyalázatot: A lány Marcus kéréseire a szájába adott pálcával homokba karcolja Tamora fiainak nevét. Titus megvilágosul – s vadul felkacagva mértéken túli bosszút esküszik.

A második felvonásra már úgy ülünk be, hogy a hatalmi ambíciók mellett tisztán látjuk a hősokeket irányító legbensőbb mozgatókat is. Miközben a politika színterén Lucius a gótok táborában már szervezi a bosszúhadjáratot Róma ellen, a dráma előterében egy olyan esemény zajlik, mely váratlanul más irányt szab a

történetnek. Tamora, a királynő fiat szül, s a csecsemő fekete! A gyalázatot elkerülendő az anya meg akarja öletni a gyermeket. De ekkor kiderül, hogy az ördögnek is van szíve: Aaron megvédi fiát Tamora felnőtt fiai ellenében, s átmegy vele a gótok táborába. Tetteit büszkén vállalva feladja magát, s kinyilvánítja: őt az egész világ eleni bosszú mozgatja:

AARON: Úgy ám, oly könnyen műveltem ezer

Rémítettet, mint más leüti egy legyet;

És szívem nem kínozza semmi más,

Csak hogy tízannyit már nem tehetek.

Megesketi Titus fiát, Luciust, hogy a titok feltárásáért cserébe a fiút életben hagyja és felnevelteti.



Aaron (Roman Dorofeev) bepólyált gyermekével (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Tamora kérleli Titust, békítse meg a Róma felé harciasan közeledő Luciust, de az nem enged (hiszen már nem titok előtte, hogy fiai gyalázták meg Lavíniát). Tamora bolondnak véli Titust, s bízva a szellemekben és a maszk varázserejében veszélyes játékba kezd. Két fiával álcát ölt, s mint maszkos bosszúszellemek – a Bosszú, Nőrablás és Ölés megtestesítői – bemennek Titus házába, hogy elámítsák s békére hangolják a zavart elméjű katonát. Titus kérésükre el is hívhatja fiát, Luciust a házába a gót vezérekkel – s már-már úgy látszik, Tamora terve sikerülni fog. De Titus szellemileg ekkor már fölényben van (ezt a fordulatot a madárvasdászat komikus közjátéka már korábban jelezte: a sárga napmadár elküldésével Titus teszteli a császári párt, ám ők nem értik e jelbeszédet, azt tudniillik, hogy már napfényre került a titok). Titus azonnal felismeri, hogy kik rejtőznek a maszkok mögött, de adja a hiszekenyt. A császárnő gyanútlanul távozik, kiszolgáltatva fiait a kegyetlen bosszúnak. Titus a békét megszentelő áldomásra hívja az uralkodó párt, s feltáralja nekik pástétomban Tamora legyilkolt fiait. De mielőtt ezt elárulná a gyanútlanul lakmározó párnak, azt a kérdést intézi hozzájuk, jogos volt-e az ismert latin elbeszélésben a megerőszkolt Lukrécia öngyilkossága. S igenlő válaszukra megöli, szemük láttára feláldozza saját leányát – ezzel támasztva alá, nyilvánít-



Játék a szellem-maszkokkal
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)



A madárfogás jelenete
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

va ki, hogy a két fiú legyilkolásában nemcsak a bosszú vezérelte, s most sem csupán személyes sérelme mozgatja, hanem a bírói szerepkört felvállalva az ősi törvényt kívánja érvényre juttatni:

TITUS: Mért? Itt vannak pástétomba sütvé;
Melyből anyjuk jóízűen evett,
A húsból, mit világra ő hozott.

Így van; így van; tanú rá késem éle. (megöli Tamorát)

Erre azonban újra a bosszú szelleme lép működésbe: Saturnius, a császár tüstént leszúrja Titust – aki az igazság szolgálatában ilyen módon leánya után önmagát is feláldozza:

SATURNIUS: Halj meg, bolond agg, átkos tettedért (megöli Titust)

LUCIUS: Láthat fiú hulló apai vért?
Halálaért halált, fogat, fogért! (megöli Saturniust)

Körbeéért hát a bosszú láncolata – felémészte megszállottjait.

Rómában e véres eseményeket követően az a döntés születik, hogy az új császár Titus egyetlen életben maradt fia, Lucius legyen.

S látjuk az „Antikrisztus” Aaront felfeszítve a keresztre, ki sötét kínjai közt, lenyúzott pofával is nevet nagy vörös ördögpalástjában... Fordított előjelű Krisztus-párhuzam ez: itt az apa áldozza fel magát a fiúért. Az eredeti Shakespeare-darabban Aaront a földbe ássák – ez az alvilági lények helye még Shakespeare korában is, a süllyesztő. A keresztre feszítés viszont egyszerre büntetés és a bűnök alóli feloldo-

zás, mely teljesen új értelmet ad a befejezésnek, sőt visszamenőleg az egész történetnek is. A rendező ezzel azt a keresztény felfogást lépteti érvénybe, mely szerint a megváltás lehetőségétől a legnagyobb bűnösök sincsenek megfosztva.

A záró képen ott látjuk a vörösbe pólyált, síró csecsemőt. S mialatt arról szól az ígéret, hogy Róma tiszta lappal indítja újra a történetet, Lucius az ölébe veszi, ringatni kezdi a kisdedet. Győzött hát a humán ethos, a barbár gyilkolási lánc megszakadt – esélyt adva az ellenséges felmenők utódainak a megbékélésre, ám félő, hogy a bosszú újabb körére is.



A TIIT záróképe „Megyünk a napba ölni...” (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Ez az életre, a jövőre fókuszáló talányos hangsúly a jakutok előadásának új üzenete. Elemi erejű, lényegre koncentrááló színház ez. Ilyen erős drámai élményt az ógörög tragédiák nyújthattak egykor.

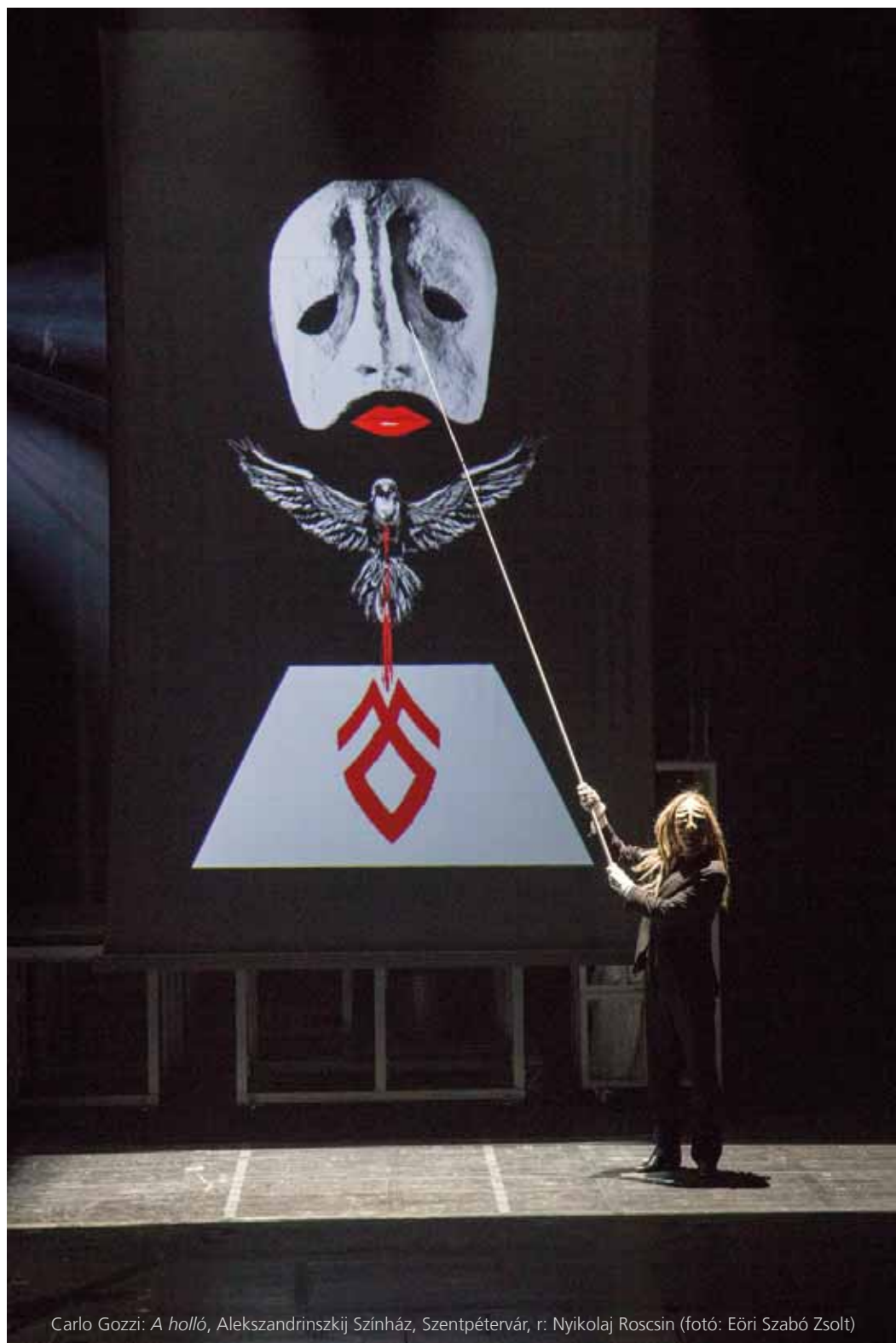
Márta Tömöry: “But How, If That Fly Had a Father and Mother?” (TIIT: the Yakut Titus Andronicus)

P. A. Ojunszkij Sakha Theatre from Yakutia, Siberia, brought down the house with their production based on Shakespeare’s tragedy *Titus Andronicus* at this year’s MITEM. First, Márta Tömöry gives a brief outline of the history of Yakutia, the Sakha Republic, then of the theatre, which was founded in 1925 and functions in effect as national theatre. It

is highlighted that this institution has, from the beginning, sought to cultivate its own national culture, the cornerstone of which is the epic (“oloncho”), comprising a series of epic songs. At the same time, it placed great emphasis on assimilating the Russian and Western European theatrical traditions, too. The processes of creation, reception and canonisation of this early Shakespeare piece are summarised next. It is pointed out that this bloody, dramatic story is two-faced and may, in several respects, also be regarded as a parody of tragedy. Based on the performance seen, a detailed description of the plot follows, with a good deal of commentary added which, on the one hand, helps as a guide to the world of the original work and, on the other hand, makes an attempt at the interpretation of the director’s concept.



Aaron a kereszten (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Carlo Gozzi: *A holló*, Alekszandrinszkij Színház, Szentpétervár, r: Nyikolaj Roscsin (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



KERESZTY ÁGNES



Morbid történet – 21. századi köntösben

Carlo Gozzi *A holló* című darabja Nyikolaj Roscsin rendezésében

A III. MITEM egyik legfontosabb előadása a Alekszandrinszkij Színház vendégjátéka volt, mely Gozzi *A holló* című fiabája nyomán készült – Nyikolaj Roscsin rendezésében. A középgenerációs – negyvenkét éves – színész, rendező és díszlettervező feltett szándéka, hogy Gozzi mind a tíz fiabáját színre vigye. A sort 2001-ben kezdte Moszkvában *A szarvaskirály*al, a színházi szakma több rangos díját is elnyerve. Ezt követte *A holló*, ami első nagyszínpadi bemutatkozósa. Roscsin közben továbbra is működteti azt a stúdiószínházat, melyet mint végzős színész A.R.T.O. néven hozott létre Moszkvában. Tanítványa, Tikhon Zhiznevsky játssza az előadás egyik főszerepét, Jennariót. Roscsinnak ez a produkciója is sokféle színházi hagyomány ötvözete. Mesterei az orosz Konsztantyin Sztanyiszlavszkij, a lengyel Tadeusz Kantor és Jerzy Grotowszki, az olasz Giorgio Strehler, a görög Teodorosz Terzopulosz és a japán Tadaszi Suzuki.

Goldoni kontra Gozzi

Az ezerhétszázas évek Itáliájában két drámaíró csatározott egymással. Mindkét Carlo – Goldoni (1707–1793) és Gozzi (1720–1806) – nyolcvanhat évet élt. Mindketten a tizennyolcadik század gyermekei voltak, ám írói ízlésviláguk gyökeresen más. Gozzi 1761 és 1765 között írja meg tíz tündérmeséjét, saját dramaturgiai modellt dolgozva ki Goldoni realista komédiáival szemben. Az arisztokra-



Carlo Gozzi arcképe az 1772-ben, Velencében kiadott kötetben (forrás: alchetron.com)

ta származású Gozzi szemében Goldoni komédiái közönségesek és otrombák. Mindkét szerző a *commedia dell'arte*-ből építkezik, ám míg Goldoni e színházi forma realizmusát viszi tovább, Gozzi a meseszerűségét kultiválja. Tündérmeséiben keveredik az álom a valósággal, a fantáziavilág a lélektani hi-telességgel; a világot nem hétköznapiságában, ha-nem varázslatos voltában ragadja meg.

Gozzi *fiabe teatrali*-i, azaz színpadi tündérmeséi a következők: *L'amore delle Tre Melarance*, A három narancs szerelme (1761); *Il Corvo*, A holló (1761); *Il Re Cervo*, A szarvaskirály (1762); *Turandot* (1762); *La Donna Serpente*, A kígyóasszony (1762); *La Zobeide*, Zobeide (1763); *I Pitocchi Fortunati*, A szerencsés koldusok (1764); *Il Mostro Turchino*, A kék szörny (1764); *L'Augellino Bel Verde*, A szép zöld madár (1765); *Zeim, Re de'Geni* Zeim, A szellemek királya (1765). (A magyar Gozzifordítás-irodalom nagyon foghíjas, s ez mindenképpen műfordítóért kiált).

De íme a sors a maga különös fintorával: Gozzi a maga korában legyőzi Goldo-nit, a közönség kedvencét, aki már az első öt tündérmese bemutatása után, 1762-ben otthagyja Velencét és Párizsba utazik, ahonnan soha nem tér vissza; ám az idő rostáján mégiscsak az elűzött rivális, Goldoni vígjátékai maradtak fenn. Gozzi tíz fiabájából pedig szinte csak a *Turandot* van műsoron Puccini operája révén, és *A szarvaskirály* – hála a bábszínházi feldolgozásoknak.

A Holló meséje – Roscsin átiratában

Már az előadás előjátékában felléptetett „Gozzi-leszármazott” megüt egy finom iróniával átszótt hangot, ami később az egész előadás során a történetmesélés és karakterábrázolás legfőbb ismérve lesz. Ez az irónia a távolságtartás eszközeként azt is eredményezi, hogy minduntalan kiesünk a néző passzív szerepéből, és folya-matosan rákényszerülünk az önreflexióra. Az irónia mellett – Brechten is túltéve – a rendező annyi elidegenítő hatáselemet vet be, hogy ezáltal folyamatosan a kí-vülről és felülről való szemlél(őd)és állapotában tartja a nézőt. A hangsúlyos jele-netváltások, színátrendezések, a színpadi gépezetek, díszletek működésbe hozata-la, a sok-sok kivárás és csönd, a monotonía és a *leitmotívok* folyamatos ismétlődése a zenei partitúrában ugyanezt a célt szolgálják.

Adva van két testvér – Millo, Frattombróza királya, és Jennaro, az öccse –, akik szenvedélyesen ragaszkodnak egymáshoz, és mindent feláldoznak egymásért. Habár a történet boldog vége Amarilla hercegnő és Millo király esküvője lehetne (ahogyan az Gozzi darabjában történik), erre azonban ebben a verzióban nem ke-rül sor.



„Küzdelem a szörnnel” (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

A darab kezdőjelenetében Jennaro hajózik Amarillával hazafelé (megküzdve a tengeri szörnnel és a villámokkal), hogy megörvendeztesse testvérét, Millót a gyönyörű menyasszonnyal. Ám hiába minden igyekezete, a nász elé leküzdhetetlen akadályok tornyosulnak.

Gozsi fiabáinak forrása részben Giambattista Basile nápolyi mesegyűjteménye, részben pedig az *Ezeregyéjszaka* történetei, innen a számos csodás elem és váratlan fordulat, mely a bonyodalmakat okozza. Millo híres vadász is egyúttal, s három évvel ezelőtt egyszer elejtett egy hollót, ami egy márvány síremlékre zuhant, s azt bíborra festette vérével. Felébredt erre az emberevő szörny, akit a holló szolgált, és szörnyű átokkal sújtotta Millót: ha nem talál magának egy olyan szépséges nőt, aki fehérebb, mint a márvány, bíborszínű, mint a holló vére, haja fekete, mint a holló tolla, akkor a kínok s a bánat fogja elemészteni. A három éve tartó keresés eredménye Amarilla, Norando, damaszkuszi király leánya, akit Jennaro rabolt el testvéérének. Ám balszerencséjére Jennarót ketten is megátkozzák: először a fejnélküli kísértet, aztán pedig Norando. A jóslat szerint a Millónak ajándékba szánt ló és vadászólyom átadásakor mindkettő Millóra fog támadni és megöli, s ha nem ő, hát Amarilla változik lidérccé a nászéjszakán, s nyeli le Millót. Ha pedig Jennaro ezért nem adja át az ajándékokat, vagy felfedi a titkot, ő maga nyomban kővé változik.

Innentől kezdve a történet az egyéni áldozathozatal kérdése körül forog. Jennaro kétségbe esik, sokat töpreng, aztán kiötli, hogy az átadás pillanatában végezni fog a lóval és a sólyommal, Amarillát és testvérét így mentve meg a sárkánytól és a lidérctől. A dolog azonban balul üt ki: minden körülmény Jennaro ellen szól, és Millo ezért halálra ítéli. Ekkor fedi fel titkát Jennaro, s ezért menten kővé is változik.

Millo magát emészt, rádöbben, öccse csak a javát akarta. Készül a halálra, amikor megjelenik Norando, és elárulja, hogy kihozhatja Jennarót kősrájából, ha ő leszúrja Amarillát. Millo ezt tétovázás nélkül megteszi, testvére kiszabadul, Norando pedig feltámasztja a leányát. S itt a színpadon hirtelen véget ér az abszurd mese.

* * *

Nyikolaj Roscsin nézőpontja egyértelműen a kortársé. Már nem tudja komolyan venni a csodát. A vizuális kultúra manapság olyan mértékben ural el mindent, hogy a beiktatott történetmesélést is csak interaktív táblán lehet szemléltetni. A színrevitel többretegűsége egy érdekes és termékeny ötletből származik. Azzal, hogy az öttagú zenekart egy magas, lépcsőkön megközelíthető, kerekeken gördülő állványzatra helyezi, karnagyává pedig a napszemüveges, öltönyös maffiózó-Norandót teszi meg, leleplezi és el is idegeníti a csodák boszorkánymesterét. Minden fantasztikus fordulat az ő közvetlen karmesteri intésére fog megtörténni.

A játékmód stilizáltságát szolgálják az uniformizált jelmezek és maszkok: Az egyetlen Norandón kívül, aki a kiemelt pillanatokban napszemüveget visel, mindenki máson a *commedia dell'arte*-t idéző egyforma papírmásé-maszk van, melynek félhosszú, szőke raszta parókája még inkább homogenizálja a szereplőket. A színészek öltönyt, fehér inget, nyakkendőt, fekete cipőt viselnek, akár a királyi család tagjaként vagy miniszterként, akár egyszerű díszletmunkásként vannak éppen jelen. A miniszterek viselete egészen csak ki egy fehér kesztyűvel. Az uniformizált külső és az arcnélküliség különösen hangsúlyossá teszi a test pszichofizikai jelenlétét, ami az orosz színházi iskola egyik meghatározó vonása. A nyugati dráma- vagy szóközpontú színjátszással ellentétben Roscsin színészei nemcsak fejtől fölfelé léteznek a színpadon, hanem teljes fizikai valójukkal vannak jelen. Különösen a testvérpárra, Millóra (Valentin Zakharov) és Jennaróra (Tikhon Zhiznevsky) bíz a rendező sokrétűen kidolgozott, bonyolult mozgással kísért szövegmondást.

Roscsin a *commedia dell'arte* világából kölcsönzi a maszkot, s mivel Norandón kívül mindenkit az összetéveszthetőségig egyformába öltöztet, egyéníteni már csak a pontos színészvezetéssel tud, illetve a szólóban vagy csoportosan előadott mozgássorok tökéletesen kivitelezett koreográfiájával.

A markáns felütés rögtön bekódolja a játéktérre jellemző mozgásirányokat: a sötétbe vesző színpad közepén toronyként magasodik az állványzat a



A *holló* díszletei a próbán: jobb elől a „csodafegyver, jobboldalt középen a sólyom, balra a ló vasládái, középen a hajó, hátrább a zenekari állvány, leghátul a „libikóka”-rámpa (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



„Gozzi asszony” megnyitó beszéde (fotó: Eöri Szabó zsolt)

zenekar számára. Bevonulnak az egyforma maszkos, öltönyös alakok – köztük két hölgy is, ám férfiruhában –, és felsorakoznak két vonalban egymás mögött, szemben a közönséggel. Ez a fajta nyílt színi kitettség jellemző lesz az egész rendezésre: a fő nézésirány a nézőtér, sokszor még a dialógusok alatt sem fordulnak egymás felé a párbeszédben álló felek. Roscsin már a kezdet kezdetén nyilvánvalóvá teszi, hogy a hangsúlyt a színész és a közönség közötti állandó kapcsolattartásra helyezi.

Ekkor még nem nyilvánvaló, hogy a baloldalon az első sorban az öt zenész áll, mögöttük a díszletmunkások, jobb oldalon Millo és Jennaro az öt miniszterrel és Pantallonával. Feltűnő a női szereplők hiánya, ám ekkor még azt sem tudjuk, hogy mindegyiket ugyanaz a színésznő alakítja majd, aki az előjátékban Gozzi kései leszármazottjaként a jobb oldali emeleti díszpáholyban foglal helyet, hogy felolvashassa olaszul őse üdvözlését. Ám még mielőtt erre sor kerülhetne, utolsóként a rangidős, korpulens Norando érkezik, ő egyedül maszk nélkül, aprókat lépve, már-már komikusan, kezében hosszanti irányban összehajtott papírköteggel (a színdarab?). Középre beáll, és ekkor megszólal egy narrátor: bejelenti a darab címét, a színház nevét, a budapesti vendégjáték tényét, és átadja a szót „Angiola Tiepolo Gozzi asszonynak”. Ekkor a tűzvörös estélyi ruhába öltöztetett, dekoratív Gozzi-utód a páholyban belekezd szentimentálisan lelkendező köszöntőjébe, amit már az első perctől kezdve lehetetlen komolyan venni, többek között az ilyen mondatai miatt: „Mélységes meggyőződése, hogy ezt az estét hosszú időn át maga a sors készítette elő számunkra.” Vagy: „Közismert, hogy a már idős Gozzi gróf kivette a részét e kiváló színház első épületének megépítéséből, és arra vágyott, hogy varázslatos drámáit a kor legnagyobb magyar színészei adják elő. A színház első igazgatója, Bajza József, több alkalommal is kísérletet tett Gozzi drámáinak bemutatására, de a cenzúra mindig betiltotta az előadásokat, szélsőségesnek és vallásellenesnek állítva be azokat. De hát ilyen a sors, így Gozzit ezen a színpadon egy kiváló orosz színház színészei mutatják be. A legfontosabb magyar színház befogadja a legfontosabb orosz színház előadását, amely a legfontosabb olasz drámaíró darabja alapján készült.”

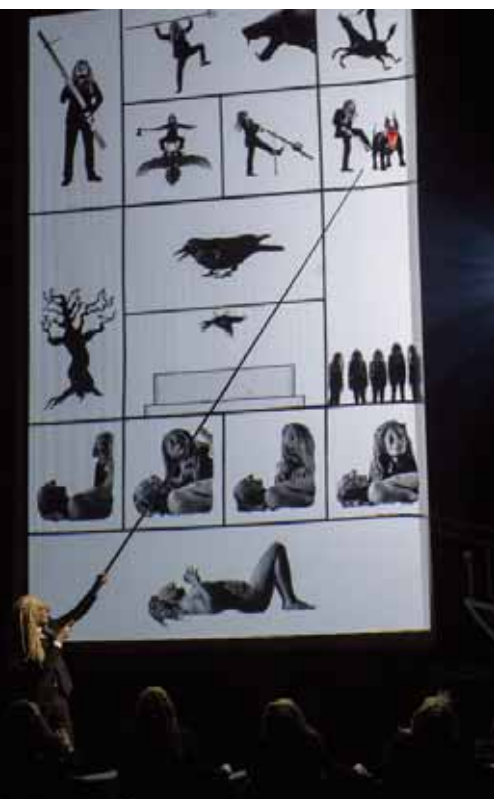
A lezárás pedig a megkoronázása minden előbbinek: „*És még azt szeretném kívánni mindenkinek, hogy bármi történjék is, minden, amit jónak és tehetségesnek tartunk, győzelmet arasson a valós életben, ne csak a színpadon és Carlo Gozzi varázslatos drámáiban.*”

Gozzi-asszony díszbeszéde alatt Norando a paksamétáját hajtogatja, tipeg-topog, nézelődik, és amikor befejezte, mindenkinek int, hogy ki merre távozzon. A zenekar felmegy a zenekari állványra, és behangol. Norando tapsol, elkezdi vezényelni az első lassú, méltóságteljes gyászzenét, rézfúvósok, cintányér, dob, miközben két maszkos-öltönyös díszletmunkás a színpad háttérébe tolja az állványt.

Norando int, és jobbról begördül a hajó. Ringatható, kifli-formájú alumínium szerkezet, közepén egy kalitkával, melyben a talpig fehérbe öltözött, lefuggöngyözött Armilla helyezkedik el. A hajó oldalát levágott parókás koponyák díszítik, középen a kereszt alakú árbocra föl van feszítve egy hosszú parókás csontváz. Betolás után mindenki fölmászik a hajó fémszerkezetére, Jennaro herceg egészen fel, a keresztre feszített csontváz mellé. Két-két miniszter jobbról és balról a hajó „ringatásáról” gondoskodik, Pantalona pedig a „tengerben” áll, és egy kapcsolóval beindítja a hajó fémszerkezetével együtt süllyedő-emelkedő dupla hullámsort. Mindez kimérten, szertartásszerű lassúsággal zajlik. A vihar villámát és a komótosan betolt rettenetes tengeri szörnyet Norando „inti be”, s az ellene folytatott „hősies”-

küzdelem a „csodafegyver” bevetésével pilanatok alatt lezajlik – a közönség nem kis derűtségére. Maga az emberevő monstrum egy hatalmas boltíves kapuszörny, egy síkfígura, fehér lufi szemekkel, föl-le mozgó álkapoccsal. Amikor a csodafegyverrel Jennaro kilövi, nyelve leesik, kötélén fityeg, szemei felfújódnak, egészen a lufi kipukkadásáig.

A hajó megérkezik, kiköt a szárazföldön, az öt miniszternek öt bőrfotel gurítanak be, mindegyikük elhelyezkedik, széthajtogat egy-egy üres lapot, s mintha újságot olvasna, szájába vesz egy-egy füstöt eregető e-szi-vart. A kupaktanács pőfékel is rendesen, majd Jennaro a történet előzményeinek az elmesélésébe kezd. Mondandójának szemléltetésére egy képkockákra osztott tábla ereszkedik alá, ő maga pedig előhúzza egy teleszkópos mutatópálcát, ami a fázis-animációval megelevenített képregény méreteihez van igazítva, 3-4 méter hosszú. A történet fordulópontjait zenei effektek is nyomatékosítják. A képregény uralkodó színvilága, mint



Jennaro demonstrálja a holló történetét a minisztereknek (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

ahogyan az egész színdarabé is, fekete-fehér, szürke és piros. A mesélést a miniszterek és Pantalona a közönségnek háttal fordított bőrfotelekból velünk együtt követik. Jennaro ezek után hozatja be Pantalone ajándékait: az életveszélyt rejtő lovat és sólymot. De semmit sem látunk belőlük, mert pántokkal megerősített óriási fémládákban gördülnek be jobbról és balról. Jennaro feje elnehezül, lepihen a középre helyezett bőrfotelbe, fejét hátracsapva. Amarilla szolgálólányának szelleme jön őt kísértetni, kinek fejét a hajóval, mint egy bárdal már korábban levágták. Nyakából még spriccel a vér, miközben kezében tartott báb-fejéből szórja az átkot Jennaróra. Fehér ruhájának hátsó uszálya mintegy az égből ereszkedik alá, egy ügyes szerkezet segítségével követve a figura mozgását. Jennaro megragadja, el akarja látni a baját, ám Norando ezt megakadályozza, újabb átkot szórva Jennaróra. Miután a varázsló és a szellem eltűnik, Jennaro Henry Purcell *Artúr király*ának basszus áriáját felidézve stilizált, szaggatott zokogásba kezd.

Millo király első színrelépése ezek után a következőképpen zajlik: a sülyesztőből emelkedik föl egy fém ágy, rajta Millo, keze-lába négy vasrúdra van felkötve, s a kötelek segítségével emeli őt a levegőbe mind följebb és följebb egy miniszter. Eközben ismét leereszkedik egy újabb szemléltető tábla, melynek segítségével a miniszter röviden megint felidézi a holló történetét, mintegy a király kínszenvedésének magyarázataként. Ez a fajta szájbarágós, iskolás módszer a közönség körében meglehetősen derűtséget kelt. Demonstrációjának végeztével a miniszter még feljebb húzza a csörlőket, és a zenekar élénk dobütéseire Millo vonaglni és ordibálni kezd. A látvány groteszk voltát csak fokozza, hogy a szenvedőn pusztán egy testszínű short van, és természetesen a rasztapárókás commedia dell'arte maszk. Bejönnek a miniszterek, és bejelentik Jennaro és Amarilla érkezését. Beszélgetésük alatt ők sem egymás felé, hanem a nézőtér, a közönség felé fordulnak. A királyt egy kezeslábasaként egybevarrt öltönybe csúsztatják be felülről, amit hátul zippzárral rögzítenek.

A testvérek mint két bábu egymás hátát lapogatva üdvözlik egymást. Most kerülhetne sor az ajándékok átadására. Jennaro azonban ráront a madarat rejtő fémdobozra egy fűrészfogas handzsárral, mire a doboz-



„A szellem átka” jelenet (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



„Millo király szenvedése” (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

ból valóságos tollfelhő száll fel. Majd belelő a lovat tartalmazó fémdobozba, ami hatalmas durranással szétnyílik, s feltárul a széttrancsírozott, véres lótetem.

Amarilla nászát kell most már csak Jennarónak megakadályoznia, ám előtte még lelepleztetik a magát az előjátékban Gozzi utódjának kiadó nőszemély. Amarilla fátylát fellebbentik, és kiderül, hogy az Norandót rejti. Ekkor megint kivilágosodik a díszpáholy, és onnan ismét megszólal „Gozsi asszony”. A leleplező maga Norando, aki annak rendje és módja szerint kommandósokkal elfogatja és ki is végezteti a nőt. A kivégzést már videón látjuk, emlékeztetve a nézőt arra, hogy hol élünk.

A nászéjszaka jelenetét a színpad teljes átrendezése előzi meg. Bal oldalra a zenekari magaslát, jobb oldalra a négy vasrúdhöz végtagjainál fogva odabilincselts és fel-



„Jennaro küzdelme a sárkánnyal”.
Jobbra, a nász-szobában Millo és Armilla
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)



A „Jennaro kővé válása” jelenet
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

finom, porózus műkavicssal szórják tele a felülről nyitott börtöncellát. A folyamatot végignézik a miniszterek és a király. Millo önkívületbe esik, és sorsát átkozva, „Ó, holló, holló!” kiáltásokat hallatva vonaglik, egészen addig, amíg a következő jelenethez át nem rendezik a színt.

Látjuk, amint a zenekari állványról rőzsecsomagokkal és benzineskannával ereszkednek alá a miniszterek. Közben begurították a börtöncellát, aminek az oldala-

húzott, Amarillát helyettesítő bábu kerül. A kettőt egy libikóka-szerűen átbillenthető vashíd közi össze, ezen mérkőzik meg a sárkánnyal Jennaro, akin most ugyanolyan testszínű short van csak, mint Millón az imént, és némi stilizált páncélzat, valamint egy Don Quijotéra emlékeztető sisak. A sárkány egy fentről leereszkedő vasszerkezet – tulajdonképp csak egy sárkány-váz, mozgó szárnyakkal, csattogó állkapoccsal. Jennaro legyőzi, viszont a küzdelem hevében átszakítja az ifjú párt védelmező kaput, s hatalmas lendülettel Amarilla széttárt lábai között landol. Jennarót ezért az aktusért Millo börtönbe veti és megkínkoztatja. A börtön egy gurítható, nyitható fémbódé, melynek ajtaján egy csapóajtószerűen működő ablak is van. Miniszterek sorakoznak libasorban a kínszöszkösökkel: hatalmas harapófogóval, százas szöggel, száraz jéggel, majd közlik a halálos ítéletet. Jennaro ekkor szánja rá magát a vallomásra, s ezt követően menten kővé is válik. Ennek megjelenítése szintén a mai kort idézi: öt forgó betonkeverő ereszkedik alá, lassan megdőlnék, és földöntúli hangot hallatva

it lehajtva egy betontömb válik láthatóvá. Millo öngyilkosságra készül, Norando azonban ezt megakadályozza: betolja Amarillát egy kerekesszékre ültetve, s elárulja a királynak, hogy a lány vérével megválthatja öccsét. Komótosan még egy asztalra tehető állványmikrofont is behoz, abba mondja el beszédét – régi, elmúlt időket fölidézve. Millo minden további nélkül leszúrja Amarillát, a lány vére a kőtömbre fröccsen, mire az kettéválik, s Jennaro feléled. S ekkor Norando – hűen az eredeti meséhez – lányát is feléleszti. De a happy end itt elmarad.

Ehelyett egy meglepő replika következik. Norando – szerepéből ismét csak kilépve – egyszerre kommentálja Gozzi darabját és magát az előadást: „Mi talán ebben az anyagban valóságghűséget várunk? Hol van az a valóságghűség, talán az ilyen darabokban? Mutassátok, hol tudnátok ilyet találni? Azt kellett kikutatnunk, hogy a fantasztikum a lélekre mennyire hat, és lehet-e sikere a nézők előtt. Most ezt kipróbáljuk. Álljatok fel gyorsan, sorba.” Aztán levezényli az egész tapsrendet, amit egy darabig még a zenekar is kísér. S ekkor végre mindenki leveszi a maszkját.



Jennaro feltámadása (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Ágnes Kereszty: A Morbid Story – in 21st Century Clothing

Carlo Gozzi's *The Raven*, directed by Nickolay Roshchin

One of the greatest successes at MITEM III has been the guest performance of the Alexandrinsky Theatre from Saint Petersburg, Russia. The production was directed by Nickolay Roshchin, based on Gozzi's "fiaba", *The Raven*. Following up on the stage action, the author of the study reconstructs the story as well as its transcript by Roshchin and points out that this staging, true to the original piece, is dissecting the problem of sacrifice. Next she examines the director's 21st century point of view, from which, she believes, miracle can no longer be taken seriously. The multi-layered quality of staging and stylization of acting, expressed also by



Norando (Viktor Szmirnov)
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

the "uniform costumes", are highlighted. In the author's view, the key to the performance's mechanism of action lies in the director putting the emphasis on the constant communication between the actors and the audience. Detailed description is provided of the operation of stage machinery, the role of the "noise band" located in the gallery as well as the two protagonists of the story: Millo, the king and his brother, Jennario. Finally, the author concludes that the production is "tinged with the constant popping up of subtle humour and grotesque-ironic vision which, through continuous self-reflection, is both itself – and a parody of itself."



„...gyorsan befogadott az akkori »nagy csapat« ”

Nánay Istvánnal Regős János beszélget

Regős János (R): Csodálkozva olvastam, hogy te is a Műszaki Egyetemre jártál, s onnan kerültél végül is a színház világába. Jordán Tamás elmondta, hogy ő simán átjárt az Egyetemi Színpad próbáira és végezte közben a Műegyetemet. Te a Villamosmérnöki Karra jártál. Ha jól tudom, el is végezted.

Nánay István (N): Igen, hét évig dolgoztam villamosmérnökként.

R: Ezek szerint, amikor a műszakira jelentkezél, még nem tudtad, hogy színházzal akarsz foglalkozni.

N: Én már akkor is színházzal foglalkoztam.

R: És mégis a műszakira jelentkezél?

N: Akkoriban hová jelentkezhetett az ember?

R: Ez valamilyen családi nyomásra történt, mint Jordánéknál?

N: Én 1956-ban kezdtem az egyetemet, tehát a kemény ötvenes években voltam középiskolás. Pályaválasztáskor nem volt sok választásom, hiszen a tanári pálya hiába gyönyörű, a pedagógusoknak olyan politikai nyomás alatt kellett dolgozniuk, ami elriasztott. Ez a jogi pályára éppen úgy igaz volt, mint például a közgazdaságra. Bár alapvetően humán érdeklődésű voltam, nem jelentett gondot a matek, meg a többi reáltárgy. Középiskolásként játszottam a gimnáziumi színjátszó körben, illetve az Ifjúsági Színháznak¹ volt egy középiskolás stúdiója, oda is jártam. Ott leginkább statisztáltunk, például Szabó Pál: *Darázsfészek* című darabjában vagy *A kőszívű ember fiaiban*². De azt eldöntöttem, hogy nem megyek színi

¹ Ifjúsági Színház: 1949-ben alapítják, a mai Thália Színház helyén működött, később egyesítik az Úttörő Színházzal, majd '53-ban felveszi a Petőfi Színház nevet.

² Szabó Pál: *Darázsfészek*. Bemutató: 1954. 04. 17. Rendező: Kamarás Gyula; Jókai Mór – Földes Mihály: *A kőszívű ember fiai*. Bemutató: 1953. 12. 10. Rendező: Apáthi Imre

pályára. A családban volt egy mérnökember-példaképem, így mentem a Műszaki Egyetemre azzal a titkos elképzeléssel, hogy majd hangmérnökként fogok dolgozni. Ebből nem lett semmi, bár a Magyar Televíziónál gyakorlatos egyetemistaként majd' két évet dolgoztam. De ott sem a munka technikai része érdekelt, hanem a műsorkészítés emberi oldala. Végül a kötelező elhelyezés kijelölte, hogy hol kezdem a mérnöki pályámat.

R: Könnyen ment a Műszaki Egyetem? Én a fél életemet ott éltem le, és tudom, hogy mekkora akadályversenyt jelent átbukdácsolni a vizsgákon.

N: Könnyen végeztem el az egyetemet, igaz, tizenhét utóvizsgával. Az előadásokra ritkán jártam be, csak a gyakorlatokon kellett ott lenni. Viszont elképesztő mennyiségű filmet láttam, mert akkor kezdtek délelőtt is játszani a mozik, és akkortól vetítettek már nyugati filmeket is. Délelőtt, délután moziba jártam, este színházba.

R: Egyszóval nem voltál egy stréber egyetemista, bár kétségtelen, hogy ambicionáltad – legalábbis a követelmények teljesítésének erejéig – az egzakt tudományokat.

N: Volt, amiben megszávtam, hogy a műszakra jártam, és volt, amiben kevésbé. A középiskolában még jó fogalmazó voltam, de az egyetem nem tett jót a stílusomnak, ugyanakkor analitikus gondolkodásra tettem szert.

R: Te – ezek szerint – átjártál az Egyetemi Színpadra, ahogy Jordán is.

N: Ugyanúgy jártam oda, mint mindenhová.

R: Miért volt érdemes az Egyetemi Színpadra járni?

N: A versműsoroktól a komoly zenei koncerteken át az élő folyóiratokig mindenért. Például az éjszakai színházért. Ezek olyan előadások voltak, amelyekben különböző színházak neves színészei játszottak együtt.

R: Ahogy Kővári Kati csinálta nálunk az R Klubban éveken át. Nem valami titkos, földalatti színházra kell gondolni, hanem egyszerűen csak ilyenkor, az előadások után lehetett összehozni a színészeket.

N: Emlékszem például az *Amphitruó*a³. Huszár Klára operarendező, Devecseri Gábornak, a darab fordítójának a felesége állított színpadra. Utólag látva (a televízió nem oly rég vetítette) egyáltalán nem nevezhető jó előadásnak, felmerülhet tehát a kérdés: miért tartottam akkor ezt érdekesnek? Mert a színházak államosítása után, tehát 1949-től a színházak nem játszottak klasszikusokat. A fővárosban a Vígszínház törte meg a szilenciumot, amikor 1959-ben bemutatta a *Lüszisztrátét*⁴, majd a Nemzeti 1962-ben tűzte műsorra az *Oidipusz királyt*. Vidéken, Miskolcon már 1956-tól sorozatban mutatták be az *Antigonét*, az *Oidipuszt* meg a *Lüszisztrátét*. Nagy esemény volt, amikor az első kettőt rendezőjük, Kazimír Károly felhozta Pestre, és a Körszínház elődjében játszotta a Városligetben.

R: Én csak a később bemutatott, egzotikusnak szánt műveiből láttam ott néhányat. Fura színházi feldolgozások voltak ezek: amolyan hazai fogyasztásra szánt, lebutított

³ Plautus: *Aphitruo*, Egyetemi Színpad, 1962. 11. 05.: Szereplők: Ráday Imre, Mészáros Ági, Szakáts Miklós, Mendelényi Vilmos, Fodor Tamás, Sólyom Katalin, Kelemen József, Faragó Sára, Kocsis Katalin

⁴ Arisztophanész: *Lüszisztráté*, Vígszínház, 1959

változatai valami távoli, idegen kultúrából valónak. Később a nemzetközi fesztiváljainkon és külföldön volt szerencsém látni néhány ilyen tradicionális történetet autentikus előadásban is.

N: Nem a Körszínház egészéről beszélek, hanem azokról a korai előadásokról, amelyek egy addig ismeretlennek számító világot tártak elénk. És erre rácsodálkoztam.

R: Ezek szerint ezek a Kazimír-előadások vezettek el/át egy másik színházi terepre, ha jól értem.

N: Nem, vagy nem csak! De nem feledd, én középiskolásként és egyetemistaként a Nemzeti, a Víg és a Madách Színház előadásain nőttem fel. És a színház később is nagyon fontos volt nekem: hol csináltam, hol meg néztem. 1963-ban a Népművelési Intézet kétéves amatőr rendezői tanfolyamot indított, amire jelentkeztem. Felvettek, és bekerültem Keleti István osztályába (a másik osztályt Mezei Éva vezette). Rendező nem lett belőlem – mint ahogy a legtöbb ott végzett emberből sem, de a színházi- és a társszakmákban való helytálláshoz komoly alapokat kaptunk. Tanított bennünket – többek között – Dévényi Róbert, Fehér Miklós, Polcz Alaine, Montágh Imre, Kőszegi Ferenc, Czimer József.



Keleti István (1927–1994)
rendező, színházpedagógus

R: A tanfolyam elvégzése után merre indultál?

N: Volt egy színjátszó csoportom a munkahelyemen, a Gamma Művekben, velük dolgoztam.

R: És a rendezés most már jobban ment?

N: Á, nem! Le tudtam bonyolítani egy előadást, de hiányzott belőlem az, amit leginkább inspirációnak nevezhetünk. És az sem igen lelkesített, hogy ünnepi műsorokat gyártsak a nem túlzottan motivált gyári dolgozókkal.

R: Te ezt józanul beláttad, vagy inkább a csalódások sorozata késztetett arra, hogy abbahagyd?

N: Beláttam, de volt egy tanulságos eset is, amely megerősített a magam megítélésében. Egy színjátszó találkozóra készült előadásunk után az előzsűriző, Somlai Pál⁵ elmondta, hogy mi a gond a produkciómmal.

R: És volt olyan kemény, mint amilyen te szoktál lenni az amatőrökkel?

N: Igen. Pontosan visszajelezte mindazt, amit tudtam vagy éreztem az előadással kapcsolatban.

R: De azért továbbra is azt érezted, hogy van keresnivalód a színház táján.

N: De nem ez az utam.



Mezei Éva (1929–1986)
rendező, pedagógus

⁵ Somlai Pál: a Magyar Rádió munkatársa, a Népművelési Intézet színjátszással kapcsolatos programjainak szervezője a hatvanas években.

R: És, talán a racionális lényednek is köszönhetően, ez a beismerés nem tört össze téged.

N: Olyannyira nem, hogy még a rendezői tanfolyam alatt beiratkoztam az ELTE népművelés szakára levelező hallgatónak. A színházi ismereteket ott Mezei Éva oktatta, aki az első órán kijelentette az órára nem kell járnom, megadja a jelest, de hozzátette: „nincs kedve eljönni hozzám asszisztensnek az Egyetemi Színpadra?” Igent mondtam. Ezután gyakorlatilag ott éltem, s nagyon gyorsan befogadott az akkori „nagy csapat”.

R: Mondjuk egy rendezőasszisztens helyzete egyszerre fontos is, meg mellékes is. Fontos, mert jó rendező mellett ellesheti a szakma csínját-bínját, s mellékes, mert mindenért őt szalajtják, baszogatják, miközben semmi igazán fontosat nem bíznak rá, afféle komorna a rendező mellett. Hogy volt ez ott, az Egyetemi Színpadon, Mezei Éva mellett?

N: Ott az asszisztens mindenest jelentett. Díszletet csináltam, anyagbeszerző voltam, ügyeltem, foglalkoztam a színészekkel, anyagot gyűjtöttem, dramaturgi feladatot láttam el egészen 1969-ig, amikor Ruszt József eltávolításakor a nagy robbantás történt, tehát amikor az Universitas Együttes magját képező színészek és munkatársak elhagyták az Egyetemi Színpadot.

R: De előtte már jelen voltál, amikor bemutatták Halász Péter első, még Grotowski ihlette darabját, A pokol nyolcadik körét⁶, amit Pilinszky műve alapján írt, és Ruszt rendezett. Milyennek láttad az ő együttműködésüket?

N: Harmonikusnak. Annak ellenére, hogy az előadásban végül Halász szövegének csak a kisebb része maradt meg. Az együttes második generációjába tartozó Péter, akárcsak Jordán, az elején még gyerek volt, de hamar felnőtt a „nagy öregekhez”, Hetényi Pálhoz, Sólyom Katihoz, Kelemen Józsefhez, Fodor Tamáshoz, Kristóf Tiborhoz, s ők mind Ruszt kezei alatt nőttek fel. Én már a harmadik generációhoz tartoztam, hiszen 1965-től 1969-ig voltam tag.

R: Úgy tudom, hogy te a robbanás után úgy döntöttél, hogy Haláshoz csatlakozol.

N: Igen, és két évig velük is maradtam. Az első önálló előadásához, az 1969-es *Testvérballadához*⁷ még nem találtuk meg az állandó játszóhelyünket, de az egyik helyszín már akkor is a Kassák Klub volt, ami három évig, a csoport betiltásáig az együttes otthona lett. A következő előadás már ott is született (*Mert mindenki csak ül, meg áll*, 1970).

R: De térjünk vissza az Universitashoz! Mi volt a dolgod Mezei Éva mellett?

N: Három rendezője volt az Universitas Együttesnek: Dobai Vilmos, a Pécsi Nemzeti



Halász Péter: *Két testvér balladája*

⁶ A teljes mű a Szcenárium 2014. februári számában jelent meg, 53–78. (a szerk.)

⁷ Halász Péter: *A két testvér balladája*

Színház főrendezője, Ruszt József, a debreceni Csokonai Színház rendezője, és Mezei Éva. A drámai műveket elsősorban a két férfi vitte színre, Mezeinek főleg a dokumentum műsorok és az úgynevezett diákkabarek jutottak.

R: *Katona Imre mesélte, hogy ezeket a kabarékat vittétek turnéra.*

N: De még milyen turnék voltak ezek! Minden nyáron mentünk.

R: *Azt is mondta, hogy gázsit nem kaptatok.*



Ruszt József az Egyetemi Színpadon rendez (1960-as évek)

N: Egy idő után épp ez okozott problémát, hogy kaptunk gázsit, de nem legálisan. Hiszen, ha fizetnek nekünk, akkor már nem vagyunk amatőrök, márpedig az Universitas hivatalosan ebbe a kategóriába tartozott.

R: *Úgy működött az egész, mint a korabeli ORI⁸ truppok.*

N: Pontosan! Hiszen a fellépőknek volt ugyan működési engedélyük, de nem egyéni, hanem csoportos, és így a pénzt is csoportként kaptuk meg.

R: *Ez amolyan féllegális út lehetett.*

N: Igen, de maguk a turnék legálisan zajlottak, plakáttal meghirdetve,

terv szerint. Az összes Balaton körüli szabadtéri színpadot bejártuk.

R: *Érdekes és egyedülálló státusza volt akkoriban az Egyetemi Színpadnak: az állami kőszínházakhoz hasonló keretek és szabályok között működött, és akarta is ezt, miközben független és műfajilag nyitott is volt. Te hogy látod ezt?*

N: Igyekezett profi színházként működni. A Magyar Színházi Szövetség minden közgyűlésén téma volt az Egyetemi Színpad, mert a főleg fővárosi kőszínházak vezetői nehezményezték, hogy a Színpad elviszi a közönségük egy részét, méghozzá azokat, akiket egyre kevésbé tudtak megszólítani, az egyetemistákat és középiskolásokat. S valóban úgy működött, mint egy színház, aminek repertoárja van, jegyeket adnak el az előadásokra. De a tényleges színház csak egy szelete volt a műsorkínálatnak, ami a komoly- és beatzenétől a néptáncig, a filmklubtól irodalmi műsorokig sok mindent tartalmazott.

R: *Amikor a Szkénét átvettem, valójában én is ezt a modellt szerettem volna bevezetni és továbbvinni új művészi erők bevonásával.*

N: A Szkénét sem lehetett besorolni. Ott ismertem meg például a 180-as csoportot⁹, és más formációkat.

⁸ Országos Rendező Iroda (ORI) a könnyűzenéért és a belföldi koncertszervezésért felelős állami monopóliumjellegű szervezet volt a Kádár-rendszer idején. 1958-ban alapították, 1991-ig működött.

⁹ A 180-as Csoport 1979-ben alakult, és a Steve Reich és Philip Glass nevével fémjelzett repetitív zene kiváló tolmácsolójaként vált ismertté. A csoport repertoárján számos

R: *Ruszt József már ott van az Egyetemi Színpadon, amikor te odakerülsz. Te milyennek ismerted meg őt? Asszisztensként is dolgoztál vele?*

N: Én úgy ismertem meg őt, hogy bejártam a próbáira. Ezek nyilvános próbák voltak. Ahogy már mondtam, ott éltem. Lenyomtam a munkát a Gamma Művekben, utána átmentem az egyetemre, hallgattam egy-két órát, aztán irány az Egyetemi Színpad. Hajnalban haza, reggel korán pedig újra be a munkahelyemre. A feleségemmel gyakran csak úgy találkoztam, hogy bejött a próbára. Az ember minden produkció készülésénél ott volt, és nem csak akkor, ha dolgozott benne.

R: *És Rusztot is csak nézted, ahogy próbál?*

N: Eleinte igen. Neki Érdi Sándor¹⁰ volt az asszisztense. Amikor ő elment, mert végzett az egyetemen, „megörököltém” az előadásait. És így lettem helyette az akkor csatlakozó, fiatal asszisztensek vezetője is.

R: *Melyik előadásában dolgoztál együtt Ruszttal?*

N: Az utolsó, 1969-es előadásában, José Triana *Gyilkosok éjszakájában*, aztán kitört a balhé, és elküldték.

R: *Elmesélnéd, hogy te ezt hogyan láttad, élted meg?*

N: Egy dolog, hogy én azt hogyan éltem meg, a másik, hogy az idők során mi az, amire rájön az ember. Az tudott volt, hogy ő meleg, de ebből az Egyetemi Színpadon semmi nem látszott. Erre nagyon ügyelt.

R: *Már csak azért is, mert az ilyesmi a kriminalitás körébe tartozott akkoriban.*

N: A debreceni színházban az ilyen ügyei elég sok galibát okoztak neki.

R: *És az Egyetemi Színpadtól való eltávolításában is közrejátszott az, hogy ő meleg?*

N: Ez pattantotta ki. Utólag már jobban látjuk, hogy ez egy szervezett



Petur István (jobb szélén) egy ausztriai kórusverseny díjátadásán, középen Baross Gábor, az Egyetemi Énekkar karnagya

magyar szerző darabja is szerepelt, sok hazai komponistát is alkotásra ihlettek, részben saját körükből (pl. Márta István, Szemző Tibor, Melis László, Faragó Béla, Soós András). Fennállásuk alatt mintegy 400 koncerten léptek színpadra, fellépéseiket idővel külföldön is nagy érdeklődéssel fogadták.

¹⁰ Érdi Sándor (1942): Újságíró, televíziós főszerkesztő. 1976 és 1999 között volt a Magyar Televízió munkatársa. 1976–77-ben a Színházi Osztályon volt osztályvezető, 1978–79-ben a Színházi és Irodalmi Osztály osztályvezetője lett, 1980-tól 1987-ig a Stúdió Szerkesztőségének volt a vezetője. 1988–89-ben a Magyar Televízió művészeti igazgatói tisztjét töltötte be, 1989-től 1991-ig a Stúdió Szerkesztőségét vezette. 1992–93-ban a Magyar Televízió II. programjánál volt művészeti igazgató, majd 1993 és 1999 között újfent a Stúdió Szerkesztőségét vezette.

akció volt. Az előzménye ennek az, hogy már három évvel korábban rászálltak az Egyetemi Színpadra. Akkor kellett elmennie a Színpad igazgatójának, Petur Istvánnak, akinek a nevéhez fűződik az Egyetemi Színpad megteremtése és arculatának kialakítása. Ekkor dobták ki Mezei Évát is. Ez tulajdonképpen egy zsidótalanítási akció részének tekinthető.

R: *Ti ezt így éltétek meg.*

N: Nemcsak a színpadon, de az egyetemi dolgozók körében is zajlott ilyen értelmű tisztogatás. Ekkor tehát tulajdonképpen egyedüli rendező maradt Jóska, de a kirúgások után sem változott semmi. Az 1966-ban kinevezett új igazgató, Rózsa Zoltán¹¹ kapta a feladatot, hogy tegyen rendet az Egyetemi Színpadon, de az lé-



Halász Péter: *A pokol nyolcadik köre*, Universitas, 1967–68, r: Ruszt József



Szakmai beszélgetés Nancy-ban 1969-ben, jobb elől: Ruszt József, mögötte: Rózsa Zoltán

nyegében ugyanúgy működött tovább, mint addig, nem gyöngült meg, a műsorok irányultsága sem változott. Aztán 1967 decemberében bemutattuk *A pokol nyolcadik köre*¹² című előadást. Ez több fórumon kiverte a biztosítékot. Egyrészt a témája miatt, hiszen a holokauszt-ról, a haláltáborokról nem volt rendszeres és nyilvános közbeszéd, másrészt a formai megoldásai miatt, ugyanis az előadás felvállaltan Jerzy Grotowski szegény és kegyetlen színházának ihletésére született, s nem hagyományos történetmesélésű előadás, hanem fizikai színházi produkció lett. Elindult a szóbeszéd, hogy betiltották, de tény: csak ritkán szabadott játszani. Ugyanakkor ezzel az előadással az együttes többször járt külföldön, így 1969 kora nyarán Nancyban is, az egyetemi színpadok nemzetközi fesztiválján. Addigra azonban már nem csupán egyetemen belüli ügy lett Ruszt működése, hanem külső is.

R: *Ezt hogy érted?*

N: Az Universitas Együttes magát képező színjátszók felkészültsé-

¹¹ Rózsa Zoltán az 1969/70-es évadig vezette az Egyetemi Színpadot

¹² Halász Péter: *A pokol nyolcadik köre*, r: Ruszt József, Egyetemi Színpad, Universitas, 1967/68

ge, az együttes teljesítménye és színvonala szétfeszítette az amatőr színjátszás kereteit. Az adott körülmények között már nem lehetett működtetni a társulatot. Megfogalmazódott a cél: profivá kéne válni. Akkor építették újjá romjaiból a székesfehérvári színházat, amely azonban üresen állt. Ruszt megpróbálta megkapni azt a színházat, hogy ott kezdjen dolgozni az Universitas „kemény magjával”. Erről azonban akkor szó nem lehetett. Tehát Ruszt kényelmetlenné vált a kultúrpolitika számára is. Ellehetetlenítésére lehetett felhasználni a melegségét, s ennek nyilvánvalóvá tételéhez jó alkalomnak ígérkezett az együttes franciaországi turnéja, ahol a társulat egyik fiatal színjátszóját beköltöztették Ruszt szállodaszobájába.

R: *De hol és mikor?*

N: Amikor Nancyból hazafelé jövet néhány napra megálltunk Párizsban. Sokan voltunk, minden szobában többen aludtunk. Azt mondták, hogy van egy fiú, akit már nem tudnak elhelyezni. Utólag kiderült, hogy ez nem volt igaz. Azt, hogy a szobában mi történt, csak a két ember tudhatta, de a csoport vezetői nem Ruszt verzióját fogadták el, miszerint a srác felajánlkozott neki, ő meg sajnálatosan élt az alkalommal, hanem a fiút, aki szerint a rendező leitatatta és megerőszakolta őt. Ennek alapján Rusztot kirúgták az Egyetemi Színpadról.

R: *Mennyire ismert ez a történet?*

N: A hatkötetes Ruszt-életműsorozat harmadik kötetében (*Debrecen – Universitas Együttes, 1962–1972*) részletesen szó van róla.

R: *Tehát te biztos vagy abban, hogy ez egy előre eltervezett akció volt?*

N: Persze. Rózsa meg a belügyes kísérőnk rakta be Ruszthoz a srácot csaléteknek.

R: *Ez után jött még az a bizonyos két évéd Halászákkal. De mikor és miért lettél gyakorló színházi emberből színházról író ember?*

N: Halász Péter két év után válaszüöt elé állított. Ez a két év még *A skanzen gyilkosai* (1972)¹³ előtti időszakra esett. Én aktívan vitorláztam az egyetemi sportklubban (MAFC), de már az Egyetemi Színpad mellett sem jutott erre elég időm, ezért ezt abba kellett hagynom. Most ismét döntenem kellett: nem tudtam vállalni, hogy mindent feladva úgy éljek együtt a kis társulattal, miként Halász ezt szeretne volna. Már csak azért sem, mert nem sokra rá megszületett a lányom. Ezzel a színházi életem egy szakasza befejeződött. De 1970-től már nem mérnökként dolgoztam, hanem a Csepel újság¹⁴ újságírója lettem. Az első évben még mindenfélét, aztán egyre inkább csak kulturális témájú cikkeket írtam, a kulturális rovatot és a lap havi irodalmi és művészeti mellékletét szer-



¹³ Halász Péter: *A skanzen gyilkosai*, 1972: betiltották, működési engedélyüket megvonták. A társulata a Dohány utca 20. IV. emelet 25. szám alatti lakásban folytatta színházi tevékenységét.

¹⁴ Az 1956-os forradalmat követő néhány hónap kivételével 1945-től 2010-ig folyamatosan megjelent a *Fogaskerék* és jogutódja, a *Csepel* elnevezésű újság.



kesztettem. Ezt csináltam hat évig, és mellette kezdtem el színházi cikkeket írni, elsősorban az 1968-ban indult *Színház* című folyóiratban.

R: A hetvenes években lettél egyre ismertebb, tekintélyesebb színházkritikus, elemző, és ma is ott vagy – lassan már útítársak nélkül – azok között, akiknek a véleményére a gyakorló színházi emberek sokat adnak. De ami a kezdetektől megkülönböztetett téged a többiektől, az az, hogy te mindig is figyeltél a nem hivatásosokra, élő, napi kapcsolatban voltál az amatőrökkel, a struktúrán kívüliekkel, és én ideszámítom a gyerek- és bábszínházakat is. Olyan előadásokat is eljöttél megnézni, olyan folyamatokról is publikáltál, melyekről a hetvenes-nyolcvanas években még szinte senki sem írt.

Ezt sok-sok személyes élmény alapján mondhatom. Néha kétségbeesetten kemény kritikusa voltál egy-egy színházi teljesítménynek, színjátszó csapatnak, s lettél később sokuk elkötelezett pártolója, de azért úgy, hogy nehogy okot adj a túlzott önbizalomra. Én ebben – így utólag – amolyan belső nevelői melléállást, elköteleződést látok, ami sokunk számára szolgált fontos szakmai útmutatóként. Mert az, hogy jött MGP vagy Koltai és fölfedezett egy Bozsik Yvettet vagy egy Pintér Bélát, egy külföldi csoportot, azért az egy teljesen esetleges és egyszeri, igaz, nagyon fontos kritikus gesztus volt. De biztos vagyok abban, hogy te már a Népi rablét előtt is tudtad, ki az a Pintér Béla, és ő is ismert téged...

N: Mindez elsősorban az egyetemi színpadi múltamból adódik. A Színháznál az első írásaim főleg ilyen témájúak voltak, s a lapnál később is magától értetődő volt, hogy ha amatőrökkel kapcsolatos feladat van, akkor azt én kapom meg. Inentől kezdve már az egyik dolog hozta a másikat. Kazincbarcikára¹⁵ is ezért kúldtek engem. Később viszont már kifejezetten engem hívtak a zsűribe.

R: Az egyik alapítója vagy ennek a fesztiválnak.

N: Ez erős túlzás! Az igaz, hogy már az első fesztiválon ott voltam, de nem én találtam ki Kazincbarcikát. Engem oda csak delegáltak. Ez az első fesztivál elég riasztó élmény volt. A kilenc- vagy tíztágú zsűriben talán két színházzal valamilyen formában foglalkozó szakember ült, a többi helyi és megyei párt és állami funkcionárius volt. A nyilvános megbeszéléseken éles ideológiai viták zajlottak a zsűri és a résztve-

¹⁵ Ifj. Horváth István Nemzeti és Nemzetközi Színhátszó Fesztivál (1972–2012): a legnagyobb magyarországi amatőrszínhátszó fesztivál

vők között. Ott exponáltam magam, és talán emiatt kapcsolnak össze engem azzal a fesztivállal. A másodikra már a zsűribé hívtak. A harmadik fesztiválra nagyon megváltozott az arány, a zsűriből egyre inkább kiszorultak a funkcionáriusok.

R: Ez már a magyar amatőrszínház első fénykorára esik, amikor egyszerre csak – igaz, még központilag eldöntött hívószavak jegyében – egészen progresszív tartalmú, formailag is bátor előadásokba ütközik az óvatlan meghirdető hatalom és a mindenkori zsűri.

N: 1973-ban hirdették meg a *Szóljatok, szép szavak Petőfiről*¹⁶ című programot. Én többek között a budapesti előválogató zsűrijében voltam. Najmányi László a Petőfi filmjével¹⁷, az Orfeo Együttes a Szürettel nevezett (ebben az előadásban a közös házuk építésének epizódjai és egy 1848-as történet fonódott össze). A zsűriben a funkcionáriusok mellett több rádiós és tévés szerkesztő is ült, például Vajek Róbert¹⁸, akik az előadásokról megfogalmazott véleményükben nemcsak a leendő műsor szempontjaira figyeltek, hanem elsősorban ideológiai cenzorként működtek. Velük kellett csatároznom, amiért aztán azzal a váddal illették, hogy fasiszta szövegeket hangoztatok. Máskor hevesen kiálltam a Mészáros Tamás vezette Metró Színpadnak egy világvegi szituációt boncolgató Dürrenmatt előadása, a *Pillanatkép egy boly-*



JATE Egyetemi Színpad: *Petőfi-rock*, 1973, r: Paál István



„Barátságos bánásmód”, Hajas Tibor happeninge a Najmányi László alapította Kovács István Stúdióban, 1973-ban (forrás: artpool.hu)

¹⁶ *Szóljatok, szép szavak* (1972): a Magyar Rádió amatőr művészeti műsorfolyama, 1973-ban ezt a műsort – érthetően – Petőfi nevével kapcsolták össze. A *Szóljatok, szép szavak Petőfiről* az egész országot megmozgatta, az iskolákban, a katonaságnál, a munkahelyeken, a falvakban százezrekre készülődtek a csoportok, hogy selejtezők, elő- és közép-döntők sokaságán át próbáljanak eljutni a rádió és a tévé nyilvánossága elé. A legtöbben versösszeállításokkal neveztek, de sok olyan előadás is született, amely sajátos színházi formákat keresett Petőfi gondolatainak megszólaltatásához.

¹⁷ Najmányi László: *Nagy Petőfi Film* című előadása Petőfi halálának pillanatát újra meg újra ismételt lassított mozgássorral ábrázolta – mintha végtelenített filmszalagot vetítettek volna.

¹⁸ Vajek Róbert: az MR gyermek stúdiójának vezetője, úttörő és más ifjúsági műsorok szerkesztője, riportere.



Paál István (1942–1998)

góról (*Porträt eines Planeten*) mellett, amit az a zsúri dekadensnek és pesszimistának minősített. Ez után jelentették a munkahelyi főnökömnek, hogy miféle is vagyok. Akkor még a csepeli üzem lapnál voltam.

R: *Ahogy ebben a vitában, úgy más előadásokkal kapcsolatban sem számítottak túlságosan a szakmai-esztétikai szempontok az értékeléskor.*

N: Az első időszakban, tehát a hetvenes évek elején mindenképpen így volt. Az amatőr színházaknak nevezett, tehát rendszeresen és magas színvonalon dolgozó csoportok 1968-at követően tematikailag és formailag is ellene mentek a

hivatalos, az új gazdasági mechanizmus bevezetését követően bekeményedő ideológiai elvárásoknak. Ez az egymásnak feszülés talán leglátványosabban az 1971-es Balassagyarmati Irodalmi Színpadi Fesztiválon manifesztálódott. Például a Szegedi Egyetemi Színpad Paál István rendezésében játszott *Stációkja* – amely egy Radnóti Miklós-összeállítást, Pilinszky János *KZ-oratóriumát* és Peter Handkétől a *Közön-séggyalázást* tartalmazta – éppen úgy botrányt kavart, mint a Zalaegerszegi Reflex Színpad Che Guevara műsora (rendező: Merő Béla). Ez utóbbit be is tiltották. Nem a formai újításai vagy tartalmi merészsége miatt, hanem csak azért, mert politikailag találták elfogadhatatlannak. A hetvenes évek elején többek között Lengyel Pál¹⁹ (Manézs Színpad, Miskolc) *Négerék imája* című darabja volt formailag meghökkentően új volt. Rövid, tizennégy perces volt mindössze ez az irodalmi alapú, de erősen mozgásszínházi elemekre épülő előadás, ami egy gúlaszerű építményen játszódott, és a különleges felépítésű, magas Gőz Pista²⁰ játszotta benne a helyét kereső, a tömegből kiválni akaró, de oda mindig visszahulló főszereplőt. Erre az előadásra is, mint Lengyel Pál akkori rendezéseire (*Végtisztesség*, 1972; *Az apostol*, 1973, *Sámánének*, 1974) éppen úgy, mint Paál István szegedi munkáira (*Örök Elektra*, 1971; *Petőfi-rock*, 1973; *Kőműves Kelemen*, 1974 vagy Ruszt utolsó három egyetemi színpadi előadására (*A befalazott asszony*, 1972; *Passió magyar versekben*, 1973; *Arisztophanész*, 1973).



Gőz István a miskolci Manézs Színpad *Sámánének* című előadásának főszereplője, 1974, r: Lengyel Pál

Lengyel Pál¹⁹ (Manézs Színpad, Miskolc) *Négerék imája* című darabja volt formailag meghökkentően új volt. Rövid, tizennégy perces volt mindössze ez az irodalmi alapú, de erősen mozgásszínházi elemekre épülő előadás, ami egy gúlaszerű építményen játszódott, és a különleges felépítésű, magas Gőz Pista²⁰ játszotta benne a helyét kereső, a tömegből kiválni akaró, de oda mindig visszahulló főszereplőt. Erre az előadásra is, mint Lengyel Pál akkori rendezéseire (*Végtisztesség*, 1972; *Az apostol*, 1973, *Sámánének*, 1974) éppen úgy, mint Paál István szegedi munkáira (*Örök Elektra*, 1971; *Petőfi-rock*, 1973; *Kőműves Kelemen*, 1974 vagy Ruszt utolsó három egyetemi színpadi előadására (*A befalazott asszony*, 1972; *Passió magyar versekben*, 1973; *Arisztophanész*, 1973).

¹⁹ Lengyel Pál (1942–2012): a Manézs Színház alapítója, Blattner Géza-díjas rendező (kaposvári Csiky Gergely Színház, Állami Bábszínház, Kolibri Színház, Harlekin Bábszínház /igazgató/)

²⁰ Gőz István (1949): színész, mozgásművész, a Manézs után a Kaposvári Csiky Gergely Színházhoz szerződött, később a Tünet Együttes tagja lett.



Beaumarchais: *Figaro házassága*, Szigligeti Színház, Szolnok, 1984,
r: Szikora János, díszlet-jelmez: El Kazovszkij (forrás: napkut.hu)

nész madarai, 1974) igencsak hatott Grotowski színháza. Aztán 1975 után ezeket az együtteseket a hatalom mind ellehetetlenítette.

R: A Félműlt interjúsorozat egyik fontos célja, hogy bevilágítsa azoknak a rendezőknek, színházi embereknek a pályáját, akik így vagy úgy, de az amatőr világból kerültek be a hivatás védett falai közé. Vagy úgy, hogy elvégezték/elvégezhették az ehhez belépőjegyül szolgáló főiskolát, vagy egyszerűen a tehetségük/teljesítményük jogán fogadta be őket a hivatásos szakma. Innentől aztán nagyon sokféle utat jártak be: volt, aki alkalmazkodott, és konszolidált rendező-iparos lett; volt, akinek nem jött be, és kilépett, visszatért a függetlenek közé, mások vándorrendezők lettek, és sajnos, néhányan túl korán eltávoztak az életből, önként vagy súlyos betegség miatt. Paál Istvánnal, Lengyel Pállal, Ács Janival már nem tudtam interjút készíteni. Te hogy látod ezt? Be tudta-e fogadni őket a kőszínházi világ? Meg tudták-e őrizni művészi identitásukat?

N: Ha egy mondatral kell válaszolni, akkor azt mondom, hogy nem tudtak beilleszkedni. Ebből a szempontból talán a legérzékletesebb példa Szikora János pályájának alakulása. E pálya alternatív-progresszív szakasza viszonylag rövid volt ugyan, de Szikorának a főiskola befejezése utáni tevékenysége szellemileg, gondolkodásmódjában bizonyos fokig e korai korszakának folytatása is lehetett volna. Ám ez a szakasz csak pár évre korlátozódott. A személye folytonosságot képviselt: a hatvanas-hetvenes években született, nagy amatőr előadások szellemiségét tudta átplántálni a hivatásos színházba. Ez jellemezte szinte mindegyik pécsi előadását, beleértve Déry Tibor *Az óriáscsecsemőjét* (1978), Kafka *Perét* (1978), Ibsen *A tenger asszonyát* (1979) vagy Boris Vian *Birodalomépítőkjét* (1979).

R: És ez a progresszivitás jellemezte a győri előadásait is (Nádas: Takarítás, Hamlet Bódyval, Rajkkal), egészen a nevezetes Bambini di Prága előadásig (1981), amikor is kitört a balhé, ami válaszként elé állította, ahogy ő fogalmazta meg az egyik előző Fél-múlt-interjúban: „Végül, (Aczél György) föltette nekem a kérdést, döntsem el, mi akarok lenni, mártír vagy rendező. Ha mártír akarok lenni, garantálja, hogy az leszek, és ebben az országban nem fogok rendezni. Ha rendező akarok maradni, akkor majd ő kijelöli nekem, hogy hol rendezhetek... Én úgy döntöttem – más esélyt a magam számára nem látva –, hogy rendező akarok maradni.”²¹

N: Igen, Győrben is nagyon jó előadások születtek, és nem csak az ő rendezésében. De a politika közbeszólt, hogy nincs tovább. Innentől kezdve Szikora pályáján valami megpattant. Egyetlen olyan előadása van még utána, ami az említettekhez hasonlóan kemény és nagyszerű volt, ez a szolnoki *Figaró házassága, avagy egy bolond nap* (1983) El Kazovszkij²² díszletében és jelmezeivel. Figaró utolsó felvonásbeli nagy monológja Vallai Péter²³ előadásában ugyanolyan rebellis hangúra sikerült, mint amilyen lehetett ez a darab az ezerhétszáz éves végén lezajlott



Ács János (1949–2015) (fotó: Szitányi Gábor)

ősbemutatójakor. Vallai teljes intellektuális cinizmusával vetette bele magát a szövegbe.

R: És a többiek? Mondjuk, Ács Jani pályáját milyennek látod?

N: Őt egy karizmatikus nagy egyéniségnek ismertem meg a Szegedi Egyetemi Színpad előadásában. Amikor a főiskola után Kaposvárra került, úgy tűnt, hogy legalább ugyanolyan jó, ha nem jobb lesz, mint a szegedi években, Ascherrel és a többi, már ott lévő

rendezővel egyenrangú. Emlékszem Gombrowicz *Esküvőjére* (1979), Wedekind *A tavasz ébredésére* (1979), a *Szentivánéji álomra* (1980), és mindenek fölött a *Marat halálára* (1981). Amit akkoriban csinált, mind nagyszerű volt. Aztán az ő életében is jött egy törés. Hogy mi minden miatt? Ki tudja pontosan kideríteni?! De a többi nagy amatőr rendező pályája is megtörik. Paál Isti is, aki végül öngyilkos lett. A társadalmi hierarchia elleni konfrontáció az első perctől kezdve, sorszerűen benne volt a lényében, viselkedésében és munkáiban. Ez ellen a fennálló hatalom természetesen fellépett. Bizonyos szempontból a legjobb megoldást választották: elvették tőle annak a lehetőségét, hogy ellenséggént létez-

²¹ Vö. „Úgy döntöttem, hogy rendező akarok maradni”. Szikora Jánossal Regös János beszélget. Szcenárium, 2015. december, 65–83.

²² El Kazovszkij (1948–2008): orosz származású Kossuth-díjas magyar festőművész, grafikus, díszlet- és jelmeztervező, performer.

²³ Vallai Péter (1946–2012): színész, a Pécsi Nemzeti és a Győri Kisfaludy, a Szolnoki Szigligeti, majd a Vígszínház tagja.

zen, és konszolidálták azzal, hogy kőszínházi státuszt adtak neki.

R: *A Pécsre szerződtetése is ezt a célt szolgálta.*

N: Természetesen. Aztán jött Székely Gábor, aki igazgatóként Szolnokon fiatalítani akart, és kellett valaki, akire támaszkodhat. Előzőleg már volt egy közös munkája Istivel, és elhívta magához. Ők már dolgoztak együtt, amikor Isti volt az asszisztense a szegedi *Macskajátéknál* (1971). Úgy tűnt, hogy Paál Szolnokon megtalálja a helyét, hiszen nagyon jó és fontos előadásokat rendezett, egy ideig a színház főrendezője is volt, de azt, amit a Szegedi Egyetemi Színpadon képviselt, ott már nem tudhatta érvényesíteni. S ebben nemcsak a közismert alkoholizmusa játszott szerepet, hanem a kor és a körülmények is.

R: *És Lengyel Pali története?*

N: Ő – hasonló megfontolásból, mint Paál esetében – Kaposvárra került, ahol azonban, érthető módon, az ottani négy-öt nagyon erős rendező között nem tudott igazán kibontakozni. Logikus, hogy egy idő után továbblépett, és mivel a színházában főleg gyerekelőadásokat bíztak rá, tehát ebben volt nagy tapasztalata, fől-szerződött az Állami Bábszínházba.

R: *Azért van néhány siker-történet is. Én ilyennek látom Fodor Tamását. Ő ott-hagyta a főrendezőiséget Szolnokon, és újraépítette magát és a társulatát.*

N: Ő talán az egyetlen, aki ugyanazt csinálja, amit akkor régen az Egyetemi Színpadon, majd az Orfeo Együttesnél és utódjánál, az első Stúdió K-nál. Annak ellenére, hogy az ő élete is sok kanyart írt le. Játsszott hivatásos színházakban, remek szinkronszínész és jelentős szinkronrendező lett, s egy időre még politikusnak is beállt.

R: *Ő a nagy túlélő, aki mindvégig megőrizte magát annak, aki.*

N: Igen, végső soron ezt lehet róla mondani, ő a nagy folytató.

R: *Ma ez a két világ, a kőszínházi és a független színházi nincs olyan mereven elválasztva. Jól látom?*

N: Arra gondolsz, hogy Pintér Béla rendezhet a Katona József Színházban?

R: *Az ő története számomra az egész Szkénés három évtizedem legnagyobb sikere. Pintér Béla volt tulajdonképpen az egyetlen, akinek tényleg és igazából sikerült betörnie a magyar színházi életbe, és ebben legalább annyira számít az ő elementáris tehetsége, mint az, hogy a Szkénésben „nevelkedett”. Ez azért sem Somogyinak és az Arvisurának, sem az Utolsó Vonalnak nem sikerült, bármilyen sikeresek és jók voltak az előadásaik.*

N: E kérdésben nem vagyok derülőtő, mert úgy látom, hogy ez a két világ akkor is élesen szétválík, ha az átjárás ma már valóban könnyebb. Könnyebb, mert egyfelől egyre több olyan alkotó van az úgymond hivatásos oldalon, aki az alternatívát kényszerből vagy tudatosan vállalva a független létben keresi a kifejezé-



Lengyel Pál (1943–2012)

si lehetőségeit, másrészt néhány független művészt elfogad a hivatásos világ is. De keveset. Például Bodó Viktort, aki alternatív alkotóbból lett egyetemi végzettséggel rendelkező hivatásos rendező, és néhány éves független színházi létforma után most ismét leginkább kőszínházakban dolgozik.

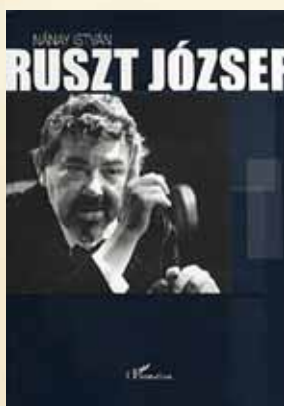
R: *Ott van Mudruczó Kornél is.*

N: Aki elsősorban filmes, így a színházhoz fordulása nem tipikusan a színházi rendezők útját követi. De Schilling Árpádé igen.

R: *Neki is van diplomája.*

N: Itt nem egyszerűen csak diplomáról van szó, hanem arról, hogy az egyetem másfajta elfogadottságot, másfajta kapcsolatrendszert biztosít, tehát egy végzett ember függetlenként is bizonyos fokig másfajta megítélés alá esik. De Schilling az egyik legkövetkezetesebben a maga útját járó, ha tetszik, *par excellence* független művész. Gergye Krisztián is az, akit szintén elfogad a kőszínházi világ. Ugyanakkor sok jelét látom annak, hogy hivatásosok révén és közreműködésével jönnek létre olyan új formációk, amelyek aztán a független szcénába tagozódnak be, és ez jó; de kevés olyan formációt ismerek, amelyek egészen alulról indulva, autodidaktaként kezdenek el dolgozni és próbálnak meg felszínre jutni. Ez utóbbi komoly probléma.

A forrásmegjelölés nélküli képek Nánay István archívumából valók



"I Was Well Received by the Then 'Great Team'"

István Nánay Is Interviewed by János Regős

Having graduated from the Budapesti Műszaki Egyetem (Budapest University of Technology) as an electrical engineer, prominent theatre critic and professor at Színház- és Filmművészeti Egyetem (University of Theatre and Film Arts), István Nánay (b. 1938) joined the legendary ELTE Egyetemi Színpad (University Stage, Eötvös Loránd University). As an assistant director to Éva Mezei, he got closely acquainted with the well-known actors of the era of József Ruszt's directorship and then worked with Péter Halász for two years. As it transpires from János Regős's question, István Nánay has, to this day, been held by the theatrical profession as a critic permanently representing amateur, children's and puppet theatres. The interview covers the relationship and interaction between the operation of stone and outside-the-structure theatres from the 60s to the present day. Emphatic mention is made also of the political games of this half-century and those stitch-ups, too, which have wrecked the career of several talented theatre creators.