

tartalom

beköszöntő

Tömöry Márta: „A Megváltó szobrával a háttérben...” • **3**

odin teatret

Eugenio Barba: Az illúziók földrajza
(fordította: Regős János) • **5**

The Tree / A Fa
(az előadás forgatókönyvét Wittmann Ildikó fordította) • **17**

mitem 2016

„A színház a gondolkodás helye”
(Béatrice Picon-Vallin Ungvári Judit kérdéseire válaszol) • **28**

műhely

„Nekem most szükségem van az idő epikus tágasságára”
(Vidnyánszky Attilával Szász Zsolt beszélget) • **32**

„Milyen világ az, amelyben ilyen gonosszá válik az ember?”
(Vecsei Miklóst Szász Zsolt kérdezi) • **41**

kultusz és kánon

Balogh Géza: Avantgárd színház Kelet-Európában
(Csehország, 1. rész) • **50**

olvasópróba

Tömöry Márta – Szász Zsolt: A görög színház mint európai ősminta
(Párbeszéd és meditáció) • **75**

Végő Attila: Aiszkhülosz Prométheusza • **83**

félmúlt

„A saját rendezéseimnél talán kevésbé izgultam, mint a másokénál”
(Csizmadia Tibort Regős János kérdezi) • **90**

kilátó

Írók, terek, történetek. Beszélgetés a tíz éves Deszka Fesztiválon
(lejegyezte és szerkesztette: Ungvári Judit) • **105**



Akrobata nő egy kampaniai vázaképen, i. e. 340–330 (forrás: [wikipedia.org](https://www.wikipedia.org))

„A Megváltó szobrával a háttérben...”

Emlékszem, Csorváson, 1954-ben, vacsora után gimnazista nővérem a görög istenvilágról kezdett beszélgetni apámmal. Lelkészcsalád lévén naponta olvastuk a *Bibliát*, a vasárnapi iskolában még flanelre felrakott papírfigurás jelenteket is rögtönzött édesapánk, de ezekről a fantasztikus lényekről mit se tudtam. Odakuporodtam hozzájuk, aztán már ágyba parancsolva füleltem félálomban. És láttam a bíborszínű tengert, a fényes Olimposzt, Kalliopé forrását; széphajú nimfák, bakkecske szatírok szökeltek a fák közt, a bölcsőből kiszökő Hermész verte a teknőc-lantot, a habokból kikelt tündöklő Afrodité, s Zeusz fejéből kilépett baglyas Pallasz Athéné... El voltam varázsolva: a világ sokkal tágasabb, mint hittem!

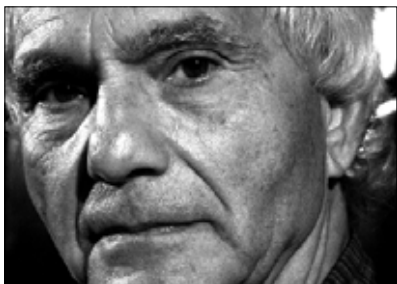
A riói olimpia megnyitó ünnepsége láttán idéződt fel mindez, amikor a világ legszebb tengeröblében, a Megváltó szobrával a háttérben kezdetét vette a nagy vetélkedő. Eszembe jutott az 1997-es kecskeméti workshop is, melyen Peter Schumann felemlgette az amazonasi indián főnök szavait, aki mikor meglátta New Yorkban a felhőkarcolókat és az autófolyamokat, megkérdezte: „Hány éve vannak ezek itt? Akkor ti most megtanítjátok vasat enni a gyerekeiteket?” Emlékszem, ahogy a Peter által festett textil halálhajóban, vitorláján a kiszáradt világfával áthaladtunk a téren, majd kis zöld emberekként futottunk vissza, jelezve, hogy a dzsungel visszahódítja a romba dőlt civilizációt.

Hát most itt van ez a dzsungelből kinőtt, hatalmas ország, Brazília, mely a huhogók és ellentüntetők dacára megcsinálta ezt az olimpiát! Győzött a többszörös vérkeveredés szülte zöld emberkéek kreativitása, vitalitása. Ahogy a hatalmas stadionban énekeltek, táncoltak sebzett földünk védelmében, az reményt kelt. S erősíti az érzést, hogy testvérek vagyunk! Soha ennyi náció nem osztozott az érmeiken. Virrasztottam hajnalig, mikor a magyarok szerepeltek, de néztem a többieket is. A szuper úszókat, csodafutókat, a sok új sportágot és a klasszikusakat, még a bokszt is.

Meglepve kérdezték ismerőseim: ennyire érdekel a sport?

Igen. Majom-szülöttként lenyűgöz az emberi test szépsége, ügyessége, a figyelem összpontosítása, a megfeszített izmok, a kifejező testbeszéd, a diadalüvöltés, az öröm és a keserűség könnyei. S színházi emberként leginkább a küzdelem drámája ejt rabul. Az agón – a fizikai erőn felüli versenyszellem. A sokféle emberi karakterben ott munkáló nemzeti érzés, az extatikus pillanatokban bennünk rejlő isteni szikra. „Áldott állapot ez” – vallja győztes kardvívónk, a nyolc magyar aranyérem egyikének birtokosa, akivel együtt ünnepelt az ország...





EUGENIO BARBA

Az illúziók földrajza¹

Figyelem a tucatnyi etnikai közösséghez tartozó embertömeg forgatagát az örökké nyugtalan Hong Kongban. Ez a város kínai, ázsiai, kozmopolita, eurázsiai?

Ebben a sajátos történelemmel bíró metropoliszban egy közönséges színházi turné a kultúra-közi kapcsolatok, a szinkretizmus, illetve a hagyományok jelentőségére is reflektál. Mit értünk az alatt, amikor azt mondjuk egy előadásra, hogy „kínai”? Sokféle nyelvet, kultúrát és történelmet foglal magában az az országnév, hogy Kína.

Még az, hogy valami dán, olasz vagy európai, sem utal pontosan valamire. Ezek a szavak, bár nyelvi szempontból használhatóak, nem jelölnek közös identitást. Lehet egy országnak azonos a nyelve, törvénykezése. Néha az identitás csak egy állam nevéből és határaiból eredeztethető. Ha valaki amellett kardoskodna, hogy az Odin Színház valamiféle dán identitásra reflektál, mind a színészeim, mind én megdöbbennék. De ez időnként nem akadályoz meg bennünket sem abban, hogy másokra úgy tekintsünk, mint akik/amik tipikusan amerikaiak vagy japánok.

Minél kevésbé ismerünk egy népet vagy kultúrát, annál inkább tűnik úgy számunkra, hogy rendelkeznek kollektív identitással. Egy bizonyos távolságból nézve a határaik által kijelölt körvonal olybá tűnik, mintha egy arcot és egy személyiséget jelenítene meg. A kulturális identitás, a *genius loci*, egy hely vagy egy ország lelkisége, egy kor vagy egy civilizáció szelleme ebből a távolságból fakadó képződmény. Konzisztenciára tett szert a könyvek, anekdoták, az emlékek és az általánosítások révén. De amint közelebb megyünk hozzá, ez szertefoszlik, mint valami káprázat.

Amikor írni kezdtem erről, az első kép, ami felvillant a szemem előtt, egy régi film volt, egy melodráma, benne egy elringató dal, mely mindig visszacseng fülemben. A valóságos város itt van előttem és körülöttem. Mégis ez az érzелgős mese

¹ Vö. E. Barba: *The Moon Rises from the Ganges – My Journey through Asian Acting Techniques*. Icarus Publishing Enterprise and Routledge, 2015, 214–226. A szöveg 2006-ban jelent meg először Hongkongban (*Dramatic Arts*, 19, 4–9).

úgy telepszik rá a gondolataimra, mint ahogy maga ez a hektikus város, mely titkaival és kihívásaival körülvesz.

Hongkong igen távolinak tűnt 1956-ban, amikor ide először megérkeztem, nem repülővel, hanem a tengeren. Akkor azt mondtam magamban, ez egy másik világ, ahogy ma azt mondom magamban, az egész világ egyforma. Megváltozott volna ezek alatt az évek alatt, amikor az egyik évezredből a másikba léptünk át? Vagy ez csak egy optikai csalódás, ami a múlt másságát, a maga ragyogóbb színeivel, felnagyítja? Az egzotikum varázslata eltűnt, feltárva, ami az mindig is volt: egy látványosság, amire előre készülünk, eszközként használva hozzá a földrajzi távolságot. Olyan ez, mint egy bűvész-trükk.

Élt egyszer Hongkongban egy kínai tábornok fiatal, vonzó özvegye. Eurázsiai volt, félig angol, félig kínai. Orvosnak tanult Kínában és Európában. Épp véget ért a második világháború, és a fiatal özvegy csak a betegeivel törődött. Nem akarta, hogy köze legyen szerelemhez, szenvedélyhez.

Tudjuk, mi történik, ha egy ilyen karakter felbukkan egy régebbi vagy egy modern mesékben, keletiben vagy nyugatiban, klasszikusban vagy populárisban. A hongkongi doktornő találkozik egy amerikai újságíróval. Első randevújukon elmennek vacsorázni egy dzsunkán az Aberdeen öbölbe az év végi telihold alatt. Megnyugvást keresnek a felhők és a csillagos ég látványában.

A film tovább perog. Látjuk a doktornő kórházát egy domboldalon, és a dombtetőn egy magányos fát a téres pázsiton, ahol a doktornő és az újságíró megölelik egymást. Összejönnek, luxushotelek szobáiban szeretkeznek. Ez egy kétségek és árnyak nélküli szenvedély, oly nagy boldogság, hogy még akkor sem ér véget, amikor a szeretett újságíró elutazik, és később halálhíre érkezik a koreai háborúból. A doktornőt a dombtetőn álló fa a szerelmére emlékezteti, melyre most a magány és a fájdalom fénye vetül.

A színészek Jennifer Jones és William Holden, a film 1955-ös. Akkor láttam a *Love is a Many-Splendoured Thing*² című filmet, amikor bevándorlóként először érkeztem Norvégiába. S amikor, néhány hónappal később, hajóra szálltam mint tengerész, én is szerettem volna vacsorázni egy dzsunkán ebben a pompás öbölben. Aberdeen volt – egy Kalkutta külvárosában lévő indiai templommal együtt – egyike azoknak a helyeknek, melyeket meg szerettem volna érinteni.

„Megérinteni” annyit jelent, mint megszabadulni az illúziótól, mely megszokássá is válhat, egy találgává, mely minden visszatéréskor megújításra vár. Sokszor vezetett utam Hong Kongba akkoriban is, mikor már nem voltam tengerész. Gyakran látogattam meg a bátyámat, aki jó pár éven



A szerelem a legnagyobb dolog,
a film 1955-ös norvég plakátja
(forrás: nordicposters.com)

² *Love is a Many-Splendoured Thing* (A szerelem a legragyogóbb dolog): amerikai film, r: Henry King.



Aberdeen, Hong Kong (forrás: web.breadtrip.com)

át élt ott. Színházzal kezdtem foglalkozni, az ázsiai színházak közel álltak hozzám. Ezekben sokkal inkább ott-hon éreztem magam, mint sok európaiában. De sohasem mentem el újra az Aberdeen öblébe.

Egészen addig a napig, amíg az Odin Színházzal turnéra nem utaztunk Hong Kongba 2004 novemberében. Akkor úgy döntöttem, hogy újra megnézem. Amikor először láttam az öblöt, ugyanolyan varázslatosnak

tűnt, mint a film meséjében. Másodszorra, csaknem negyven évvel később, a világ megváltozott. Én is. De a varázslat elvesztése nem hangolt le.

Megtanultam, hogyan kell eltörni a varázspálcát, mely az illúziók földrajzát hozza létre körülöttem. Bizonyos helyekhez, melyek a mieink, hangulatokat és sajátos légkört társítunk. Ezek a helyek segítenek bennünket az önmeghatározásban. Szépségük és erejük vitális illúzió. A centrum igézetét bírják. Ha nem vagyunk képesek eltávolodni tőlük, előbb vagy utóbb kiábrándulunk belőlük.

Ahhoz, hogy ennek a tudatára ébredjünk, nincs jobb helyszín Hong Kongnál. Ma, 2004-ben úgy járok-kelek a különbözőségek tömkelegében, a házak és kerületek, az autósutradák, alagutak és felhőkarcolók, a modernitás és a múlt relikviái között, hogy meg sem próbálom megérteni vagy felfogni ezek természetét és lelkiségét. Csak azt a fonalat követem, mely egy maroknyi emberhez köt, akik szándéktalanul vagy névtelenül segítettek megtalálni azt az utat, mely az enyém.

Egyetlen előadás sem ment sehol Hongkongban. Csak a kis Cattle Depot Színház látott vendégül egy *I perform (Előadok)* című projektet, melyet a TTRP, a Theatre Training and Research Program (Színházi Tréning és Kutatási Program) valósított meg. Az eredeti intézetet Szingapúrban hozta létre Kuo Pao Kun és Thi-



Hong Kong (forrás: wikipedia.org)

runalan Sasitharan. A TTRP öt rövid darabot mutatott be. Egy indiai színész Kerala-ból, egy imám fia vitte színre kétszeresen is ellentmondásos helyzetét: egy muszlim a hinduk között, és egy színész, aki szakított a saját kultúrájával. Egy briliáns sanghaji színész előadása a pekingi opera formalizált stílusában szólt az édesanyjáról, aki az „egy-gyerekes” politika ideje alatt megnyomorítja elsőszülött gyermekének a méhét azért, hogy törvényesen lehessen egy második gyermeke. A másik három darabot makaói, hongkongi és tajvani színészek írták és adták elő. Mindegyikük számára közös volt a kérdés: „Mi a centrumunk?” Más szóval: mit jelent kínainak lenni Hongkongból, Tajvanról, Makaóból, ahol csak néhány évvel ezelőtt is a portugál volt a hivatalos nyelv, katolikus volt a vallás, a legnevezetesebb épület pedig egy katedrális. Mivel nyilvánvaló nyelvi okok miatt akadályoztatva voltam abban, hogy végig kövessem a hosszú monológokat, az előadás időutazásra készítetett. Felidéztem saját kutatásaimat, elszigetelődésem a saját kultúráim kínálta modellektől, azt a vágyamat és igényemet, hogy egy olyan környezetet hozzak létre, ahol megtalálhatom és tovább csiszolhatom a magam szakmai identitását. Akkoriban egy barterre alkalmas helyszínre vágytam, ahol távoli kultúrák színészeivel léphetek cserekapcsolatba: tapasztalt és kezdő színészekkel/táncosokkal, zenészekkel, a gyakorlat és a könyv embe-
 bereivel, történészekkel és teoretikusokkal, neuropszichológusokkal és biológusokkal. Visszaemlékeztem az ISTA, az International School of Theatre Anthropology (Nemzetközi Színházantropológiai Iskola) kezdeteire.

A Pekingi Opera művészeinek is az „előadók falujában” kellett élniük. 1980-at írtunk. A kommunista Kínában, mely még mindig szenvedte a kulturális forradalom negatív hatásait, a hagyományos opera különböző formáit szétrombolták. Tajvanra mentem.

Tajpejben négy színház rendszeresen játszott Pekingi Operát, és a nemzeti televíziós csatorna minden vasárnap bemutatott egy előadást. A négy színházat a katonaság támogatta: a hadsereg, a haditengerészet és a légierők.

Néhány héten át követtem a Fu Shing Iskola hajnalban kezdődő tréningjét. A diákok – tízéves gyerekek – elkötelezettsége és a tanárok figyelmes, mégis szigorú attitűdje engem a Koppenhágai Királyi Balettiskolára emléktetett: ugyanaz a viszony tanárok és diákok között, ugyanaz az odaadás, türelem és odafigyelés

a részletekre. A színház-antropológia – a színészi technika alapelveire vonatkozó reflexióim – itt születtek, ahogy figyeltem ezeket a fiatal fiúkat és lányokat, amint kitartóan és fáradhatatlanul ismétlik a fizikai gyakorlatokat és akrobatikus elemeket. Távolsági céljuk az volt, hogy megragadják a nézők figyelmét scenográfia és érthető szöveg nélkül is.

A tanárok megpróbáltak válaszolni excentrikus kérdéseimre: Miért



A Fu Shing iskola 2013-ban (forrás: english.gov.taipei)

erősítettek fel a diákok egy széles szalagot a rekeszizmus köré? Mire gondoltak, amikor egy jelenet kellős közepén hirtelen mozdulatlanságba merevedtek? Mire koncentráltak a tekintetükkel és a légzésükkel? Miért választottak állandóan megérőltető egyensúlyi helyzetet? Milyen kritériumokat és műszavakat használtak, amikor egy színész előadás-technikáját értékelték?

Mit jelent tajvaninak lenni? Emlékezetemben ez a kérdés elsősorban az 1980-as tajpeji napjaimhoz kötődik. Nem én voltam, aki e kérdést fölvettem. Hirtelen merült fel, minden ok nélkül, azokkal a színészekkel és rendezőkkel folytatott beszélgetéseim során, akik az USA-ban tanultak. Az összes bizonytalanság és probléma mellett, ami a szakmánkra jellemző, hozzátettek még egyet: hogyan állítsák helyre a centrumukkal elvesztett intim kapcsolatot, hogyan fejezzék ki sajátos tajvani identitásukat, emancipálva és függetleníttve magukat a külföldön elsajátított modellektől?

E kérdésükön rágódva beszüremkedtek saját tapasztalataim és kényszerképzeteim. Mennyire sok az illúzió, és milyen geográfiája is van személyes sorsunknak! Én dél-olaszországi voltam, Lengyelországban tanultam, Dániában csináltam színházat, és eljöttem Tajvanra szakmai know-how-t keresve, ami abban volt segítségemre, hogy saját utamat személyessé tegyem. Tajvani beszélgetőtársaimat hidegen hagyta érdeklődésem az ő hagyományos színházuk iránt, mely nem csillapította éhségüket, és ezért elindultak az USA-ba. Néhányan olyan kínaiak gyermekei voltak, akik a kontinensről menekültek a kommunisták győzelme után, mások meg tajvaniak. Akárcsak én, ők is átkeltek a tengeren, és egy idegen kultúra univerzumába hatolva akartak szert tenni egy olyan technikai tudásra, mely csillapíthatja a lélek kíváncsiságát.

Mit jelent tajvaninak lenni? Hogyan alkothatsz olyan előadásokat, melyek kifejezik ezt a létformát, ezt a „lényeket”? Kérdésük azonos volt azzal, melyet latin-amerikai színházi emberek között forogva hallottam a hetvenes években, amikor az Odin Színház rendszeresen kezdett turnézni ezen a kontinensen. Mit jelent peruinak lenni? Mik a sajátos vonásai a kolumbiai színháznak? Hogyan manifesztálódik egy paraguayi színész kulturális identitása? A centrum, a kulturális identitás általi megszállottság, az identitásunkban gyökerező megváltoztathatatlan mag, mely nyomatékot ad különbözőségünknek, Európában is elterjedt téma lett tíz évvel később azoknak a változásoknak a hatására, melyeket az Európai Unió létrejötté, valamint az etnikai és vallási kisebbségek bevándorlása okozott.

Amikor 2002-ben Tajpejbe látogattam az Odin Színházzal, egyetlen Pekingi Opera sem maradt a városban. A vasárnapi televíziós közvetítést is törölték. Az idősek, akik szerették nézni ezeket az operákat, meghaltak vagy közel álltak a halához, a fiatalokat pedig nem érdekelt a műfaj.

A nézők harsány röhögéssel fogadták a szingapúri TTRP fiatal színészeinek aranyköpéseit. Némán és mozdulatlanul ültem, látszólag közömbösen. Előadásuk mégis felrázott, és belevetett az emlékek és kérdések labirintusába. Falakkal és bonyolult geometriával bíró labirintusokba, a maguk látszólagos értelmességével és komizásával, arra tanítva, hogy figyeljünk oda, hova lépünk, hogy ki tudjuk bo-

gozni a fonalakat, és megtaláljuk a kivezető utat. Ezek a fonalak mindig viszonyokat, embereket jelentenek, olyan értékeket, melyeket egy-egy számunkra kedves személytől kapunk.

Miért nyűgözött le a hagyományos kínai színház? Kétségtelenül Mei Lanfang miatt, amiatt, amit olvastam róla, az érzelmi hatás miatt, melyet művészete, művészi reformjai és életének koherenciája váltott ki belőlem. Mei Lanfang³ egyike volt azon színházi klán totemjeinek, amelyhez tartozónak éreztem magam. Úgy tekintettem rá, mint családfám ősapjára, akit annyi erőfeszítés, zárandoklat, könyv, találkozás és kiábrándulás után sikerült meghódítanom.

De azok a fiatalok is a klánomhoz tartoznak, akik azt kérdezik maguktól: „Ki vagyok?” Ők is elhagyták otthonukat a szó materiális értelmében, de hitüket, hagyományaikat is, és útra keltek. A föld kerek, és mi valaki mástól mindig keletre vagyunk.

Még egy fonal, még egy arc és hang: Kuo Pao Kun. 1999-ben a drámaíró és rendező Kuo Pao Kun néhány hétig időzött Holstebróban, az Odin Színházban. Meg akarta ismerni a munkaritmusunkat és tevékenységünket. Egy évek óta dédelgetett projekt járt a fejében: egyfajta laboratórium színház, a Theatre Training and Research Program, amelyet a rákövetkező évben hozott létre T. Sasitharammal együtt. A TTRP célkitűzése az volt, hogy egész Ázsiából hívjon meg művészeket, hogy tapasztalatot cseréljenek, hogy kölcsönösen megismerjék egymás hagyományos technikáit, hogy ne csak

a nyugati technikákban legyeknek jártasak, hanem saját kontinensük különféle stílusaiban is. Néhány évvel azután, hogy álma valóra vált, Kuo Pao Kun meghalt.

Kuo Pao Kun és én napon-ta találkoztunk az Odin Színházban, sokszor csak véletlenül a könyvtárban, a konyhában vagy



A Kuo Pao Kun emlékének szentelt fesztivál bannerje
(forrás: mask9.com)

a folyosón. Néhány szokásos formalitás után megosztottuk egymással észrevételeinket, gondolatainkat, életrajzi információinkat, azt, amiben bizonytalanok, és azt is, amiben biztosak voltunk. Nagy hatással volt rám az udvariasság patinájával alig leplezett mohó kíváncsisága és kérdéseinek tárgyyszerűsége. Nagyon érdekelt az Odin Színház tartós fennmaradásának rejtélye, és az én élethosszig tartó együttműködésem, a magot tekintve, ugyanazokkal a színészekkel. Élete, mely oly hasonlós volt sok latin-amerikai és európai barátoméhoz, emlékeztetett egyik közismert színházi bálványunknak, Bertolt Brechtnek a sorsára. Kuo Pao Kun mint gyerek a családjával együtt elhagyta kínai szülőhelyét, Hebeit, hogy Szingapúrban telepedjenek le. Tanult Ausztráliában, utazott Ázsia-szerte, letartóztatták politi-

³ Mei Lanfang (1894–1961) az egyik legjelentősebb Pekingi Opera-énekes

kai nézetei miatt, elvették útlevelét és megvonták tőle a szingapúri állampolgárságot. Sohasem hagyta abba az írást, rendezést, egyik színész- és rendező-generációt tanította a másik után, felkutatott nem hagyományos tereket, hogy színházteremmé alakítsa át őket. Így vált egy elhagyott elektromos erőmű a Művészetek Otthonává. Élete végén elárasztották kitüntetésekkel és elismerésekkel. Az ellenségei kénytelenek voltak fejet hajtani kitartó és koherens tevékenysége előtt.

Mint tinédzsert apja Hong Kongba küldte, hogy távol tartsa őt a politikától. Ez 1957-ben történt, épp egy évvel azután, hogy ebbe a városba és benne az elbűvölő öbölhöz látogattam. Keresztezhattuk volna egymás útját a város utcáin, mindketten biztosak voltunk ideáinkban, éheztek az életet és a változást. Most találkozunk, elég idős en ahhoz, hogy értékelni tudjuk a kétségek erejét, és még inkább a bizonyosságokét, melyek nem kecsegtetnek azzal, hogy érdemes volna el is köteleznünk nekik magunkat. A színház felrázhatja egy maroknyi személy lelkiismeretét, a szakmát és a társadalmat, biztosítva számunkra, hogy ne a meglévő szabályok szerint kelljen játszani, hanem saját szabályokat alkothassunk, azzal az elhatározással, hogy ezeket a magunk számára, saját életpályánkra nézve tegyük kötelezővé.

A kellő távolságból való visszatekintés, miközben fenntartja a distanciát, lehetővé teszi számunkra a szakszerű általánosítást, és azt, hogy rendet vigyünk szellemi sémáinkba. De ez az ártalmatlan, „objektív” eljárás, melynek mindezt szerveznie kellene, a káosz eszközévé válik, ha abba az illúzióba ringatjuk magunkat, hogy ezek az általánosítások a valóságon alapulnak. Vagy ha azt kérdezzük, hogy milyen is az európai, ázsiai és afrikai identitás, s hogy mit kell tennünk azért, hogy ez kifejeződjék és fejlődjék, illetve, hogy mi az, ami megmérgezheti ezt az identitást.

Ezek voltak a gondolataim, mialatt róttam Hong Kong utcáit és kerületeit, egy város tereit, melyről mennél inkább azt hittem, hogy ismerem, annál inkább kiderült, hogy mennyire ismeretlen a számomra. Gondolataim egy különleges földrajz körül jártak, melyben nincsenek határok, mely mozgásokból és kötődésekből áll. Ami bizonyosságnak tűnik a statikus földrajzban – etnikai hovatartozás, nemzetek, kulturális identitások – e szellemi földrajz közegében mozgalmassá és szenvedélyessé válik. A szellemi földrajz nem irracionális; egy olyan nyelven beszél, mely csak egyfajta belső éhség felől értelmezhető. Nézőink, legyenek bárhol is, kézzelfogható részei ennek a földrajznak. Ahogyan a munkatársaink és a mesterségünk is, meg az az ország is, ahová a gyökereinket mélyesztettük.

Különös érzelmeket ébreszt, ha látjuk, miként változik egy város. Amikor azt mondom magamban: „Hong Kong már nem ugyanaz”, magamról beszélek, a saját megdöbbenésemről, hogy mennyit változtam, együtt a múltal. Úgy hiszem, *ennek a városnak volt egy lelke, és az elveszett*. De ez így nem igaz. A saját lelkemről beszélek, bármit is jelentsen ez a szó. Gyanítom – tekintetemet most másfelé fordítva, akkori be nem ismert félelmemre visszagondolva –, hogy az idő, ahogy a homok pereg le a homokórában, elsodor tőlem valami nekem drágát, olyasmit, ami létezésemnek értelmet ad, amit esszenciálisnak nevezek: szellemi földrajzom centrumát.

Hányszor látogattam el ebbe a városba az elmúlt ötven évben? Tizenötször, hússzor, lehet, hogy többször is. De ez az első alkalom, hogy az Odin Színházzal vagyok itt.

Honnan bukkant fel ez a sok száz néző, csendben arra várakozva a Kulturális Központ előcsarnokában, hogy bebocsájtást nyerjen előadásunk sajátos terébe? Fiatalok és idősebb emberek, magányos férfiak és nők, kis csoportok hétköznapi vagy alkalmi viseletben. Kik ők, miből élnek, hogyan értesültek arról, hogy itt vagyunk, mit tudnak az Odin Színházról, miért akarnak látni egy dán csoportot? Mit jelent számukra a színház? Időtöltést? Egy alagutat, amelyen keresztül elmenekülhetnek a szigetükről? Vitális szükségletet, vagy csak érdeklődési köreik egyikét, mint amilyen a golf vagy a fúziós gasztronómia?

Csak néhány ember üdvözlő az előadás végén. Európában, Latin-Amerikában, Kanadában vagy az USA-ban ez másként van. A nézők felismernek, nem mint rendezőt, hanem mint azt a valakit, aki köszöntötte és a helyükre kísérte őket. Távoztukban odajönnek hozzám, és gyakran előre látom a reakcióikat. Néhányan csak azt mondják: „köszönöm az előadást”. Mások szóáradatba bocsátkoznak, azt képzelve, hogy az összefüggéstelen mondatok halmaza magyarázatul szolgál arra a zűrzavarra, amit az előadás keltett bennük. Néhányan némán kezet ráznak velem, és lopva távoznak, szemükben könny csillog.

Itt Hong Kongban a nézők viselkedése másmilyen. Senki sem jön oda hozzám, néhány ember, akit ismerek, udvariasan biccent, és kikerül. Csak Gloria Lam néma alakja beszédes: mozdulatlan, kínai stílusú ruhában van, arckifejezése kiismerhetetlen, hosszú fekete haja visszatükrözi a mennyezeti fényeket. Azt a fajta nézőt testesíti meg, aki távol áll attól, hogy beleélje magát az én színházamba. És mégis beszél hozzám. Megérint mozdulatlansága és a csöndje, mint egy olyan nézőé, aki minden este megnézte az előadásunkat, és nem mint azé az emberé, aki a Szabadidős és Kulturális Szolgáltatások Osztályának az igazgatója.

Úgy hiszem, tudom, mi zajlik le benne. Az etnikai és kulturális különbségek üres és jól kimunkált burkok, melyek lehetővé teszik, hogy visszhangozzák intim, személyes különbségünk hangjait és nyugtalanságát. Egy előadás visszhangok zenéjét és érzetek freskóját komponálja meg, melyek ezeken a burkokon belül sűrűsödnek össze és oldódnak fel a néző centrumában. Egy röpké pillanatra néhány fonal, néhány életvonal egybefonódik, talán csomó lesz belőlük. Itt, a nézőnek ebben az egyedi emlékezetében a színház saját centrumainak egyikét fedezheti fel.

A színház lehetővé teszi, hogy kísérletezzünk: miként használhatjuk az illúziókat anélkül, hogy az illúziók használnának minket. Amikor előadást csinálunk, megéljük a varázslatot, hogy tragikus vagy groteszk tündér-szigetektől álló archipelagokat⁴ alkotunk, a világ tükeit, ahogy mi ismerjük őket, vagy világokat, melyek annyira nem hasonlítanak a valóságra, mint valami fantasztikus lázálom. Szigetek ezek, melyeken tájékozódni tudunk, vagy labirintusok, ahol semmi sem biztos. De minden varázslat után el kell törni és félre kell dob-

⁴ Szigetvilág (*a ford.*), Barba színházi gondolkodásának egyik alapvető terminusa

nia varázspálcát, estéről estére, az utolsó jelenet után. Engedjük, hogy előadásunk szent fává növekedjék, amit aztán ledöntünk. De az ágairól lehulló sötét magvak mélyre merülnek és kicsíráznak a nézőben, aki gyakorta marad ott némán és mozdulatlanul.

Kis világokat építünk, szabályokkal, korlátokkal, nemes és kikezdhetsen értékrenddel. Mennél kikezdhetslenebb, annál inkább tudjuk róla, hogy fiktív. Megcsinálni és megsemmisíteni: a színházban ez a szellemi gyakorlat válik mesterséggé és mindent felforgató tevékenységgé.

Az Odin Színház előadásának ezt a címet adtuk: *A bálba csontvázában* (*Inside the Skeleton of the Whale*, 1997). Holstebróban, rögtön az előadás után azt mondtam magamban: ez érthetetlen. Ehelyett, úgy

tűnt, nagyszerű alkalmat nyújtott arra, hogy utazunk vele, messzire attól a kontextustól, amelyben megszületett. Nem azért, mert könnyen érthető, hanem épp azért, mert bárhová is jut el ez az előadás, nem ébreszt olyan igényt, hogy meg kelljen érteni. Explicit módon manifestálja azt a célját, hogy „külföldi” maradjon. Nem mond el egy történetet, nem közvetít üzeneteket. Mint egy élő organizmus, van egy saját belső logikája, ez pulzál, cselekszik és változik akkor is, amikor nincs olyan szándék, hogy ez felismerhető legyen. Amikor ez az előadás egészen él, a különbség minősége olyannyira ráutalóvá (alluzívá) és nehezen megfoghatóvá (elluzívá) válik, hogy minden egyes néző a maga saját feje szerint reagál rá, saját különbözőségének a súlyától és erejétől függően.

Hong Kongban arra jöttem rá, hogy épp úgy idegen a világ itt, mint Holstebróban, ebben a dániai kisvárosban, ami az otthonunk.

Amikor a színészeimmel együtt 1966-ban Holstebróba érkeztem Norvégiából, mi egy idegen földön telepedtünk le. Még mindig együtt vagyunk – mi, akik egy tucatnyi különböző országból jöttünk –, egy életet élve le a különböző próbatermekben és az utazások során, mélyen oda-gyökerezve dániai házainkhoz, mégis tudatában annak az igazságnak, amiről oly könnyű megfélekezni: mi egy adott helyen vagyunk, de nem tartozunk ahhoz a helyhez. Elég hozzátenni az „idő” szót a „hely”-hez, és a színház az, ami manifestálódik.

A színház természeténél fogva máshonnan való, akár akarja, akár nem, akár tud erről, akár elutasítja, hogy tudomást vegyen róla. Természetének ez a tulajdonsága az utazások során válik evidenssé. Az Odin Színház gyakran országunktól, kontinensünktől távoli turnéi ébresztettek rá arra, hogy mi nem azért vagyunk külföldiek, mert egy másik világrészből jöttünk és más nyelvet beszélünk, hanem



A bálba Csontvázában, Odin Színház 1997, r: Eugenio Barba (fotó: Tony D'Urso, forrás: odinteatret.dk)

mert minket a szellem földrajza ejtett rabul. Az országhatárok elenyésznek, és felülkerekednek a viszonyok és szenvedélyek változó szövéténekei.

Ezek nem fantazmagóriák vagy absztrakciók, hanem gyakorlati tények. Amikor egy színház turnén van, a szerepek megfordulnak. Mi, a külföldiek válunk házigazdákka előadásunk kis terében. Üdvözljük a nézőket, akik egy órányi időre „külföldi” látogatókká válnak. Többé-kevésbé nyomatékosan szembesülnek valamivel, ami egy másik történelemből és egy másfajta földrajzból származik. Belépnek, helyet foglalnak, figyelnek, néha csak úgy, mint az egyszerű turisták, kíváncsiak, nyitottak, vagy felpaprikázza őket egy arrogánsan fölényes elem, csodálkoznak vagy közömbösek. Kisebb vagy nagyobb mértékben ez történik akkor is, ha a nézők többsége helybéliként tartja számon az őket vendégül látó színházat. Az intim távolságtartás érzete még inkább kifejezésre jut és észrevehető, amikor a színház egy távoli országból érkezik. De színleltlen vagy nyíltan ez mindig ugyanaz a viszony „külföldiek” között.

A fonalak a fontosak. Hajszálvékonyak, megtévesztőek, észrevehetetlenek – az évek során vagy egy találkozás intenzitása révén temperálódnak. Együtt egy hálót alkotnak. Ez a háló egy ország. Földrajzi térkép nem képes megmutatni vagy leírni ezt a hálót. Fonalak, kötelek, csomók geográfiájában élünk. A fonalak emberek, találkozások, viszonyok, szenvedélyek.

Vannak fonalak – könyvek, helyek, alakok –, akik és amik eltűntek az időben: Cao Xueqin és regénye, *Az álom a vörös szobáról* (*The Dream of the Red Room*)⁵; Liyuan iskolája, a mitikus Pearl Garden; a vékony alkatú Mei Lanfang, ahogy képzetemben él intellektuális testvérével, Qi Rushannal együtt, aki száműzetésben halt meg. Másfajta fonalak a hosszabb-rövidebb együttműködések, homályba vesző részletekkel, felvillanó találkozások vagy visszatérő dátumok: Tsao Chun-lin és Lin Chun-hui, aki elkísért engem az ISTA alapításakor; Mei Baojiu, Mei Lanfang fia, aki a mi holstebrói színházunkat betöltötte apja aurájával; Pei Yanling felejthetetlen harcosa; Ushan Shii megható előadása Peng Ya-ling rendezésében; Verena Tay magányos elhivatottsága; Ong Ken Sen egzisztenciális lázadásával; Chun Mingder 'Taimu' és tanítványai, akik átkeltek a tengeren, hogy megnézzék az Odin Színház előadását; Wu Shing-kuo és Li Hsio-wei és az ő erős színházuk, a Contemporary Legend Theatre.

Amikor Huang Zuolinnal találkoztam 1988-ban Németországban, eme pionír élete folyása a szemem előtt indult: kezdetben mint amatőr, tanulmányai Michael Saint-Denisnél Londonban, Brecht felfedezése, majd visszatérése a központjába, ahol egymást kölcsönösen erősítve élt együtt Shakespeare a kunju és huaju tradícióval. Huang Zuolin jelenléte Hong Kongban materializálódott *Shashibiya* lapjairól. Ez Li Ruru⁶ könyve Shakespeare művészetének hányattatásáról Kínában (2003). Ez a könyv mindenek előtt a szerzőjének érzékenysége és egy fájdalmas korban, életének viszontagságai miatt hatott rám oly erősen.

⁵ Cao Xueqin / Cao Hszüé Csin: *The Dream of the Red Room (A vörös szoba álma)*, Európa kiadó, 1988.

⁶ RuruLi: *Shashibiya: Staging Shakespeare in China*, Hong Kong University Press, 2003.

Együtt lehet élni az Odin Színházzal, részt lehet venni a tréningjein, meg lehet nézni az összes előadását, meg lehet ismerkedni csoportunk dinamikájával, valamint helyi és nemzetközi tevékenységünk szervezésével. Ott van az Odin Week Festival, ami egy tíz napon át tartó, évente megrendezett összejövetel Holstebróban. Néhány évvel ezelőtt egy sanghaji rendező vett részt rajta. Távozása előtt azt mondta nekünk, hogy „A Hong Kong-i embereknek – itt dolgozom most – látniuk kell az előadásaitokat”.

Három évig nem halottunk David Jiangról. Aztán egy meghívás érkezett a Leisure and Cultural Services Department of Hong Kongtól. David az a fonal, mely színházunkat sok nehézségen át elvezette Kowloonba, abba a gyönyörű épületbe, melynek üvegfalai visszatükröződnek a tengerben, és amely vendégül látja az *Inside the Skeleton of the Whale* című előadásunkat. Tisztán csak egybeesés? De ez a fonal megnyílik és sokszorozódik. Néhány hónappal később négy Hong Kong-i színész dolgozott együtt az Odin Színházzal a Festuge, Holsebro Festive Week rendezvényén. Emlékszem egyikükre: éjszaka, amint a már elcsöndesült színházunkban épp üdvözlőleveleket díszített, melyeket majd egy más kultúrából „színházi látogatásra” ideérkezettként, hajnalban fog átadni városunk pékmestereinek, egy forró kávé és sütemény kíséretében.

A cselekvés tartozik hozzánk, nem annak gyümölcse. Amit tennünk kell, azt kérdés nélkül kell megtennünk. Ez hozzátartozik a centrumunk kereséséhez. Ez az egyik lehetséges célja a színháznak, mely tudja magáról, hogy színlelés, és nem színleli, hogy ezt tudja.

Fordította: Regős János

Eugenio Barba: Geography of Illusions

In this writing of his, the founder of Odin Teatret ponders upon that peculiar geography which, as he says, does not become visible by one's poring over maps. He takes into account through his own personal experience what the real benefits of dialogue between distinct cultures are. He points out that his travels to different continents as well as the professional dialogues he started with people of various ethnicities and has maintained over several decades delineate a "geography of the soul". This way a network of contacts was set up, which has brought him closer and closer to his own self in fact. Likewise, Barba



shares with us his experience that the artist lives through his own remoteness not only during tours far from the standard location of his operation but also, from evening to evening, in the medium where – as the Odin Teatret in Denmark – he took root several decades ago. This essay is from his book entitled *The Moon Rises from the Ganges (My Journey through Asian Acting Techniques)* published in English in 2015. It owes its topicality to the debut of Odin Teatret with a new piece entitled *The Tree* at the Nemzeti Színház (National Theatre) in late September.

Mei Lanfang (1894–1961)





The Tree / A Fa

Az Odin Teatret előadásának forgatókönyve

DRÁMAI SZEMÉLYEK:

SERAFINUS ÉS AURELIANUS, két jezid szerzetes a szíriai sivatagban a 2000-es év végén:

Julia Varley és Donald Kitt

Egy EURÓPAI HADVEZÉR a jugoszláviai etnikai villongások idejéből (1991–2001):

Kai Bredholt

Egy AFRIKAI HADVEZÉR, gyerekhadcsereget irányít Libéria első polgárháborújában (1990–1995):

I Wayan Bawa

Egy névtelen IBÓ ASSZONY Biafrából a nigériai polgárháború idejéből (1967–1970):

Roberta Carreri

IBEN, egy idős dán színésznő, aki visszaemlékezik a fiatalkorára:

Iben Nagel Rasmussen, Carolina Pizzaro

MESÉLŐ DOBBAL:

Parvathy Baul

MESÉLŐ HEGEDŰVEL:

Elena Floris

DEUS EX MACHINA, néma:

Fausto Pro

Fiatal JEZID SZERZETES, csak imádkozik:

Luis Alonso

1. BELÉP AZ IDŐS IBEN, AKI FELIDÉZI, HOGY AZ APJÁVAL ÜLTET- TÉK A FÁT, AMELYNEK TÖVÉBEN FIATALON A REPÜLÉSRŐL ÁL- MODOTT, ÉS ARRÓL, HOGY LEGYÓZI A VÖRÖS BÁRÓT

IBEN: Amikor még élt, az apám ott állt a jövő és közöttem. Elültetett egy körtefát, mikor megszülettem. Együtt nőttünk fel, a fa és én, mintha ikertestvérek lettünk volna. Az apám mondogatta: ha felnősz, elég erős leszel ahhoz, hogy megküzdj a Vörös Báróval. „Szállj! Szállj!” – mondta az apám. „Mi a madarak országában élünk.”

2. BELÉP A KÉT MESÉLŐ

MESÉLŐ HEGEDŰVEL: Ha győz az anarchia, az egész világ megváltozik.

MESÉLŐ DOBBAL: Hallgass, ó, hallgass meg. Elmesélem neked Arkan hadvezér történetét. Jó férj és jó apa; imádja a családját. Miért öl meg hát védtelen nőket, férfiakat, gyerekeket és öregeket?

MESÉLŐ HEGEDŰVEL: Az erős férfiak, a határvonalak, a papok és katonák emléke el fog tűnni a világból. Íme, itt van Arkan, a hadvezér.

MESÉLŐ DOBBAL: Nem érez szégyent vagy félelmet; se nem jó, se nem rossz. Nem ítél.

3. A SZERB HADVEZÉR BEMUTATJA MAGÁT

EURÓPAI HADVEZÉR: A nevem Zlejško Ražnatović, de mindenki Arkan-ként ismer. Szülőhazámért harcolok.

Lehetetlen szavakkal leírni azoknak, akik nem tudják, hogy milyen egy polgárháború. A háborúnak arca van, és neked barátságot kell kötőd vele. A háború és a terror a barátaid. Ha nem, akkor az ellenségeiddé válnak, akiktől rettegned kell.

Láttam polgárháborúkat, háborúkat, amikről te csak olvastál.

Ez a küzdelem igazi hangja. Nem túl kellemes. Ott voltam én is a rémült férfiak, megerőszkolt nők, lemészárolt gyerekek között. De nincs jogod hozzá, hogy gyilkosnak nevezd. Jogod van megölni. Jogod van megkínozni. De nincs jogod engem megítélni.

Fiatalkoromban olvastam a Vietnámot megjárt amerikaiakról. Az amerikai katonák bementek egy vietnami faluba, és gyermekbénulást okozó szérumot fecskendeztek a gyerekekbe. Miután elmentek, egy öregember utánuk futott. Sírt és nem tudott beszélni. Akkor visszamentek a faluba; az ellenség visszatért, és minden beoltott kart levágott. Ott heverték halomban: egy halom levágott kis kar. És emlékszem, hogy én sírtam ezen. Zokogtam, mint egy nagymama. Emlékezni akarok. Soha nem akarom ezt elfelejteni.

És aztán azt éreztem, mintha rám céloztak volna egy gyémánttal, egy gyémánt lövedékkel, ami homlokodon talált. Világos lett: Istenem, íme a te zsenialitásod, íme a te akaratod. Tökéletes. Eredeti. Teljes. Kristálytisza. Egyszerű. És aztán megértettem, hogy ezek a katonák nem voltak szörnyetegek. Tanult emberek voltak. Érző és felelős emberek: tanárok, orvosok, becsületes dolgozók. Ezek az emberek teljes szívükkel harcoltak, családjuk volt, gyerekeik, akik szerették őket. Ezeknek az embereknek volt hozzá erejük, hogy mindezt megtegyék.

Szükség van olyan emberekre, akik erkölcsösek, de ugyanakkor képesek arra, hogy ősi ösztöneikre hagyatkozva öljenek, érzéketlenül, szenvtelenül, fontolgtatás nélkül. Mert a fontolgtatás az, ami által legyőzöttünk.

Mit tudsz a háborúról te, aki csak a békét ismered?

Nekünk meg kell őket ölnünk. Ki kell őket irtanunk. Meg kell őket semmisítenünk. Egyik disznót a másik után. Egyik marhát a másik után. Férfiakat, nőket, öregeket, gyerekeket. Házról házra. Faluról falura. Hagynunk kell, hogy a kuttyák egyék meg őket. Hagynunk kell, hogy a láthatatlan éjszakai madarak táplálékai legyenek.

Egy csepp eső. A Missisipiből származik? A Nílusból? De nem! Ez vér. Hallod? Madarak! A mészárlások és rettegések közepette a madarak énekelnek. Ahogy az emberek is.

(*énekel*) Mi vagyunk a büszke emberek. Mi vagyunk az erős emberek, akik egymásra támaszkodunk. A vadak hangján együtt énekelünk, ahogy a szél az égő fűben.

4. AZ AFRIKAI HADVEZÉR BEMUTATJA MAGÁT

MESÉLŐ HEGEDŰVEL: Íme, Joshua Milton Blahyi.

AFRIKAI HADVEZÉR: Joshua Milton Blahyi vagyok, afrikai hadvezér. Embérelőzést készítek elő, mielőtt gyerekhadseregemet a csatába vezetem.

5. BELÉP A KÉT JEZID SZERZETES

SERAFINUS: Mennyei Király! Nincs szó, hogy igazolja, nincs maszk, hogy eltakarja, nincs rejtékhely, hogy elbújtassa; nincsen ürügy a hazugságra, sem láb a megfutamodásra: előtted, Uram, minden, mi meztelen, fedve van, és minden, ami ki van téve fénynek, láthatatlan. Te, aki egyetlen mozdulatoddal kiszáritottad Júdas fügefáját, ültess el bennem a jótettek életadó fáját.

AURELIANUS: Mi történik?

SERAFINUS: Elhagytak bennünket, Aurelianus, a madarak elrepültek.

AURELIANUS: Micsoda? Nincsenek többé madarak? Hová mentek? Miért? Miért hagytak el bennünket?

SERAFINUS: Nem tudom. Csak azt tudom, hogy elrepültek.

AURELIANUS: Hogyan hozhatjuk őket vissza?

SERAFINUS: Talán nem volt már több élelem a számukra.

AURELIANUS: Ültessünk egy fát. Itt a föld dús. A fa erős lesz, magasra fog nőni, és akkor a madarak visszatérnek.

SERAFINUS: Ültessünk egy fát, mely imára emeli az ágait, és visszahívja a madarakat.

AURELIANUS: Tegyük úgy.

MESÉLŐ DOBBAL (*énekel*): Itt egy fa, fejjel lefelé. Gyökerei az eget érik, ágai mélyen a földbe nyúlnak. Ha levágod a gyökereket, a jövőt nyessed le; ha levágod az ágakat, a múltat nyessed le. És akkor csak a Jelen marad. A fának három ága van: a Teremtés, a Megőrzés és a Pusztítás. Egy madár él a fa fölött, és felfelé repül a végtelenbe. Mialatt repül, minden negyedik korszakban tojik egy tojást. A tojás lefelé, a fa felé kezd el zuhanni, és madárrá változik. Amint a madárfióka észreveszi, hogy zuhan, anyjára néz, aki felfelé repül. A fióka verdes a szárnyával, mind följebb és följebb szárnyal, követve anyját a végtelenbe. Sarat, a költő mondja: kövesd azt a madarat, és ébredj fel!

SERAFINUS: Köszönöm, Uram, ezt a fát, mely kinőtt a földből. Köszönöm, hogy otthont adsz a madaraknak. Gyertek vissza, isteni teremtmények.

AURELIANUS: A fa halott. A fa halott! Nincsenek levelei. Soha nem fog kivirágozni. Soha nem fog gyümölcsöt hozni. És a madarak soha nem térnek vissza.

SERAFINUS: Mennyei Király, te, aki árasztod a fényt, felébresztetted a hajnalt és formálod a jövőt: erősítsd meg ezt a fát tulajdon kezeddél, mely a mennyeket teremtetted. Siess, Uram; ha elfeledkezel róla, ez a föld beleomlik a szakadékba.

Nem, Aurelius, a fa nem halott. Csak időre és törődésre van szüksége. Hamarosan fel fogja emelni az ágait a mennyek felé, és meg fog hajlani a fecskék és verebek fészkeinek a súlyától.

AURELIUS: Imádkozzunk.

6. AZ EURÓPAI HADVEZÉR ARRÓL AZ ÁLMÁRÓL ÉNEKEL, AMELYBEN EGY CSIGA MÁSZIK VÉGIG A BOROTVAPENGÉN

EURÓPAI HADVEZÉR: Néztam, ahogyan a csiga végigmászott a borotva pengéjén. Ez az én álmom, az én rémálom. Mászás, csúszás, végig a borotvaélen, és túlélés.

Bérgyilkosnak hívnak. Minek mondjátok azt, amikor bérgyilkosok neveznek valakit bérgyilkosnak? Hazudnak. Hazudnak, és nekünk megbocsátónak kell lennünk azokhoz, akik hazudnak. Ítélni akarsz a többiek fölött? Betegesek a módszereim? Azok a parancsok a hazaszeretet nevében lettek kiadva!

Gyűlölöm őket. Srebrenica, gyűlölöm őket. Vukovár, gyűlölöm őket. Prijedor, gyűlölöm őket. Foča Bijeljina, gyűlölöm őket.

(*énekelt*) Néztam, amint egy csiga végigmászott a borotvaélen. Ez az én álmom, az én rémálom. Mászás, csúszás, végig a borotvaélen, és túlélés.

7. BELÉP AZ IBÓ NŐ, AKI A LÁNYA FEJÉT EGY TÖKBEN HORDOZVA MENEKÜL

MESÉLŐ DOBBAL: Egy asszony vagyok, aki a szerelmét keresi. Mindhiába. A szerelmem hideg és nem törődik velem. Szeretem, s nem tudom, hol találom. A szerelmem nem kegyelmez nekem. Felégettem a házamat, és a világot tettem otthonommá. Magamhoz öleltem az ismeretlent; az ismerős idegennek tűnik számomra. Most erdőkben és kopár pusztákon kóborlok. Haldoklom, lassan, a könnyeimtől, amelyek égetnek.

MESÉLŐ HEGEDŰVEL: Az ibó asszony, lánya fejét magával hordozva, menekül.

A SZERB HADVEZÉR: Ez egy asszony, aki megpróbál elmenekülni a mészárlás elől. Gyűlölöm őket.

8. PÁRBESZÉD AZ IBÓ ASSZONY ÉS A KÉT JEZID SZERZETES KÖZÖTT A FÁKRÓL

IBÓ ASSZONY: Kik vagytok? Ti is menekültök?

AURELIANUS: Szerzetesek vagyunk. Imádkozunk.

IBÓ ASSZONY: Mit csináltok itt, ennek a leveletlen fának az árnyékában?

SERAFINUS: Várjuk, hogy visszatérjenek a madarak.

AURELIANUS: Mert ez a fa még itt, a szíriai sivatagban is ki fog hajtani.

IBÓ ASSZONY: Nem! Ez az a fa, mely körül Afrikában a rabszolga-kereskedők győzelmi táncukat járták, mielőtt a tengerjáró hajón a rabszolgáikat vízre bocsátották volna.



SERAFINUS: Ez az a fa, mely vissza fogja téríteni a madarakat.

IBÓ ASSZONY: Ez a fa a felejtés fája. Aki e fát megkerüli, bárki legyen is, nem fog emlékezni többé a hazájára, az otthonára, a családjára.

SERAFINUS: Te emlékezni fogsz. Az emlék veled marad akkor is, ha megfeledkezel róla.

IBÓ ASSZONY: Hallgatom ennek a szerzetesnek a szavait. Ragyognak, mint a csillagok. Számba veszem őket. Sósak. A szerzetes angyalokkal találkozik, a mennyországgal beszél, misztériumokról társalog. Felgyújtja magát. Futásnak ered. Nem érkezik el sehová. Mit is lehet itt még mondanunk? Hirdeti a megváltást.

9. BELÉP IBEN, EGY KÖLTŐ MEGÖREGEDETT LÁNYA

IBEN: Tudom, mire valók a fák. Arra valók, hogy dolgokat akasszunk rájuk, a mosott ruhát, az embereket, arra valók, hogy gyümölcsök lógnak róluk, hogy felmásszanak rájuk, és hogy álmodozzanak alattuk. Ezt az apámtól tudom.

10. A SZERZETESEK MŰKÖRTÉKKEL DÍSZÍTIK FEL A FÁT, HOGY ODAVONZZÁK A MADARAKAT

AURELIANUS: Miért repülnek a madarak, ahelyett, hogy a földön másznának, mint a hangyák vagy mi?

SERAFINUS: Mert szárnyaik vannak, és azokkal csapkodva üzeneteket visznek Isten egyik teremtményétől a másikig.

AURELIANUS: De a madarak ide tartoznak, lentre, hozzánk, ahol a fa nő.

SERAFINUS: Figyeld a fát. Milyen néma, milyen mélyen gyökerezik a Létezésben. Hagyjuk, hogy a természet csöndre tanítson bennünket.

AURELIANUS: Hinni születünk. Az ember úgy termi a hitet, ahogyan a körte a fa.



SERAFINUS: A türelem nélkülözhetetlen. Az ember nem arathatja le egyből annak a fának a termését, melyet elültetett.

AURELIANUS: Rengeteg körte lesz! Rengeteg körte!

SERAFINUS: Most már jöhetnek a madarak.

AURELIANUS: Most már a gyümölcs visszacsalogatja őket!

11. A SZERZETESÉK ISTEN CSÖNDJÉT KÉRDEZIK, ÉS MEGPRÓBÁLJÁK FEHÉR MÁGIÁVAL VISSZACSÁBÍTANI A MADARAKAT

SERAFINUS: Aurelianus, hol vagy? Összezavarodtam. Reszket a lelkem. Egyedül érzem magam.

AURELIANUS: Serafinus, ne félj. Nem vagy egyedül. Isten mindig velünk van.

SERAFINUS: Ebben a pillanatban Isten a hiányával van velem. Hallod?

AURELIANUS: Mit? A madarakat?

SERAFINUS: Nem, az Ő csöndjét. Miért olyan néma? Miért nem felel az imáinkra?

AURELIANUS: Összezavarnak a kérdéseid.

SERAFINUS: Én is összezavarodtam. Nem értem, miért repültek el a madarak. Mit jelent hirtelen eltűnésük?

AURELIANUS: Ne ess kétségbe. Valahol mindig felcsillan a remény fénye. Ha nem is képes sok mindent megvilágítani, áttör a homályon.

SERAFINUS: Néha nehéz az élet lángját életben tartanunk, amikor a szemünk képtelen a látásra.

AURELIANUS: Serafinus, kezdjük el a szertartást! Hallod, hogy jönnek a madarak?

SERAFINUS: Hallok valamit! Ők jönnek?

12. AZ AFRIKAI HADVEZÉR EMBERÁLDOZATOT VISZ VÉGBE

IBÓ ASSZONY: *(lánya fejének suttogja)* Az este árnya megérintett téged. Felvarrott szemmel messze fogsz vándorolni, távoli földekre, ahová nem ér el az élet folyója. Nem fogok többé tudni rólad, a kezedről, mely az enyémet kereste a sötétben, hiszen csak a gyökerek keresik egymást tavasz idején.

13. AZ ÖREG IBEN VISSZAEMLÉKSZIK A FIATAL IBENRE

IBEN: Igen, nehéz megküzdeni a Vörös Báróval.

14. A SZERZETESÉK FÉSZKET ÉPÍTENEK A MADARAKNAK

15. AZ AFRIKAI HADVEZÉR CSATÁBA VEZÉNYLI GYEREKHAD-SEREGÉT

AFRIKAI HADVEZÉR: A királyság néma. Gyerünk! Katonáim, erre! Gyertek ide, és énekeljete! Kérlek benneteket, énekeljete!

MESÉLŐ HEGEDŰVEL *(énekel)*: Az éjszaka lágy és tiszta, szélcsend. Az éjszakai madarak a háztetőkön és a fákon panaszkodnak. A Hold a hegy fölött ragyog, mint egy aranybéka, és megvilágít egy alvó gyermeket.

AFRIKAI HADVEZÉR: Gyertek, harcosaim! Kövessetek! Fussunk együtt, mindig előre! Gyorsabban! Vessük bele magunkat az ütközetbe! Előre! Tovább!

16. A SZERZETESÉK FOLYTATJÁK A MADARAK VISSZACSÁBÍTÁSÁT MÁGIÁVAL ÉS IMÁVAL

AURELIUS és SERAFINUS: Sirályok serege. Fácánok csokra. Kolibrik csapata. Lilék gyülekezete. Bíbicsek hordája. Szalonkák együttese. Varjak gárdája. Pávák armadája. Szajkók bandája. Tyúkok fészekalja. Sólymok csapata. Harkályok regimentje. Libák hada. Pingvinek közössége. Seregélyek társasága. Csirkék kompániája. Kacsák uszálya. Nyestek bősége. Havasi lilék hordája.

17. A KÉT HADVEZÉR AZ IDEÁLOKRÓL BESZÉL, A HALÁLRA ÉS FIAIK ÖRÖKSÉGÉRŐL

AFRIKAI HADVEZÉR: Miért olyan néma az erdő?

EURÓPAI HADVEZÉR: Igazad van: az élet elképzelhetetlen háború nélkül.

AFRIKAI HADVEZÉR: Senki sincs itt.

EURÓPAI HADVEZÉR: A szökések és árulások ellenére is életben kell tartanunk ideáljaink lángját.

AFRIKAI HADVEZÉR: És nincsenek madarak az égen.

EURÓPAI HADVEZÉR: Elméletben semmi nem akadályozza meg az embert abban, hogy halhatatlan legyen. A test fel van készítve rá, hogy akár a halálnak is ellenálljon.

AFRIKAI HADVEZÉR: Igazad van; tényleg nagy a csönd ebben az erdőben.

EURÓPAI HADVEZÉR: Hogy hatékonyak legyünk, jó formában kell lennünk, és acélos tekintettel kell szemlélnünk a világot.

AFRIKAI HADVEZÉR: Körbenézek, és ennek az üres erdőnek a nyugalma félelemmel tölt el.

EURÓPAI HADVEZÉR: Félek, hogy a fiam talán nem fogja érteni, mit is akar-
tam én. És ha esetleg megölnék, szeretném, ha valaki elmondana neki mindent – min-
dent, amit csak tettem. Semmitől sem undorodom jobban, mint a hazugság bűzétől.

AFRIKAI HADVEZÉR: Sss!

18. A HADVEZÉREK TALÁLKOZNAK A KÉT SZERZETESSEL

AFRIKAI HADVEZÉR: Hé, ti! Mit csináltok itt?

EURÓPAI HADVEZÉR: Azt kérdezi, mit csináltok itt.

AURELIANUS: Szerzetes vagyok. Imádkozom.

AFRIKAI HADVEZÉR: Kihez imádkozol?

EURÓPAI HADVEZÉR: Az istened nevét kérdi.

AURELIANUS: Istenhez, aki mindnyájunkat körülvesz.

EURÓPAI HADVEZÉR: Még ezt a halott fát is?

AURELIANUS: A fa nem halott. Istenemre, él!

EURÓPAI HADVEZÉR: Legyünk reálisabbak! Gyerünk, építsünk valami
hasznosat ebből a fából. Építsünk egy házat!

AFRIKAI HADVEZÉR: Hallottátok? Házat építeni! Szerzetes, te egy hibbant
idióta vagy! Á, neked aztán tényleg elment az eszed! Gyorsan álljunk neki! Épít-
sük meg a házat! Győzelemre, fel!

EURÓPAI HADVEZÉR: Te is szerzetes vagy?

SERAFINUS: Szerzetes vagyok.

EURÓPAI HADVEZÉR: Tudsz énekelni?

SERAFINUS: Igen, Istennek énekelek.

EURÓPAI HADVEZÉR: Akkor énekelj az Istenednek! Hangosabban! Han-
gosabban! Hadd szórakozzunk. Te ott, hoppla, hoppla! Mássz fel! Most le! Repülj!
Hoppla, hoppla! Gyere le! Hoppla! Mássz fel! Kismadár! Nagy madár! Repülj!
Gyorsabban! Repülj!

AFRIKAI HADVEZÉR: Repülj! Repülj! Te ott! Most gyere ide. Vágd ki ezt a
fát itt! Vágd ketté!

EURÓPAI HADVEZÉR: Isten hozott, fiam. Mit láttál kint a nagyvilágban?

19. AZ IBÓ ASSZONY MESÉL

IBÓ ASSZONY: Délután ötkor találkozni akartam a nővéremmel. Felnéztem
a tiszta égre, gyönyörű nap volt. De egy nappal elkéstem, mert a nővérem váratla-
nul meghalt. Szerettem volna megfogni a kezét. Az utca túloldalán hevert. Nem
értem oda hozzá.

A házam lángokban áll. Nem menthetem meg a lányomat. Nézem a túlélőket,
akik sírnak. Ez végül is nem fájdalmas. Csak szomorú és szürke. Normális. A ha-
lálnak is vannak normális napjai. Egy idegen megállított, és azt kérdezte: honnan
jössz? Egy normális napból, mondtam neki. Megnyugodott.

20. IBEN ELMONDJA, MI TÖRTÉNT AZ APJA HALÁLA UTÁN

IBEN: Az apja meghalt, és a kis tanyát a lányára hagyta. A kislány ott állt
egyedül, és a fénylő vörös traktort nézte. Ő és az apukája együtt ültek fel rá, és kö-



röket róttak a kék földbe. Aztán fejét a könyöke hajlatába fúrta, és sodródni kezdett, belesodródott egy hajó gyomrába. A hajó kinyílt, és ő besétált, és meglátta az apját az irányítófülkénél, apró fénypöttyök úsztak körül. Nagyon másmilyen volt, mert nem ember volt, nem ember.

A kislány arca felragyogott a leplezetlen örömtől, és térdre borult és felkiáltott: „Ne, Apa, ne hagyj itt egyedül. Vigyél magaddal, apa, a hajó gyomrába. És engedd meg, hogy felszálljak oda, ahol te nem vagy ember, nem vagy ember.”

De senki nem hallotta meg a kislány kiáltását. Senki, kivéve a tanya körül élő madarakat. És a kislány felnézett, a nap sugarai izzottak, és látta, hogy jönnek a madarak. Felmászott egy holló hátára, és repült fel, fel, fel, fel, oda, ahol már nem emberek vagyunk. „Szállj! Szállj!”, mondta az apja. „Mi a madarak országában élünk.”

21. AZ IBÓ ASSZONY ELMONDJA, MIT GONDOL

IBÓ ASSZONY: Elfutok, hogy magamat mentsem. Az élet nem tűnhet el. Hogyan is mondhatjátok, hogy nem tűnhet el? Utol fognak érni minket. A férfiak kiűritik a magjaikat. Gyerekeket szülünk nekik. A szavak nem csillapíthatják az étvágyamat. A csend nem csillapíthatja az étvágyamat. Testem ajándék a földnek.

Egy nap, amikor elég öreg leszek, elég érett és elég megállapodott, a férfiak nem fognak többé taszítani. Egy nap, amikor már eleget éltem, minden kitisztul. Megölelem azokat, akiket gyűlölök, és könnyezve megköszönöm nekik mindazt, amit elvettek tőlem. Ezt a vigaszt úgy fogom őrizni a keblemben, mint legdrágább gyermekemet.

Mindig cipelek magammal egy téglát, hogy megmutathassam a világnak, milyen volt egykor az otthonom.



22. SERAFINUS MADÁRHÁZAT ÉPÍT A KIVÁGOTT FÁRA

SERAFINUS: Ez a fa szomszjasan áll a szürke beton közepén. Könyörög: repülj, repülj, repülj. A leveleid tavasszal újjászületnek. Ez a fa mosolyog: elpusztított városok történeteit meséli. Emlékszik: repülj, repülj, repülj. Gyökereivel a por alatt terjeszkedik. Ezt a fát szögek és koszos fehéreneműk borítják. Repülj, repülj, repülj, repülj. A holtak nem táncolnak a föld alatt. Ez a fa vándorol éjjel és nappal, mint egy elfáradt álom. Ezt énekl: repülj, repülj, repülj, repülj. Isten egy csalogány, mely készen áll a halálra.

23. TABLÓ HÓHÉROKKAL ÉS ÁLDOZATOKKAL

EURÓPAI HADVEZÉR (*a karjaiban tartott Aurelianus szerzeteshez*): Fiam, mit láttál a nagyvilágban?

(*énekel*): Láttál egy újszülöttet, akit vad kutyák vettek körül. Láttál egy széles gyémánt-utat, amelyen nem járt senki. Láttál egy fekete ágot, amelyből vér csöpögött. Láttál egy szobát, tele férfiakkal, a kalapácsuk vérezett. Láttál fegyvereket és éles kardokat kisgyerekek kezében. És nehéz, nehéz, nehéz eső esett.

MESÉLŐ DOBBAL: Részvétem hajója a semmivel van vele. Semmi másnak nem maradt benne hely. Ó, hajóasszony, aki az égbe hajózol. Sokszor megszületél, sokszor meghaltál. Mi fog most történni?

24. A MESÉLŐK LEZÁRJÁK A TÖRTÉNETET

MESÉLŐ HEGEDŰVEL: Vége?

MESÉLŐ DOBBAL: Igen, vége.

MESÉLŐ HEGEDŰVEL: Kíváncsi vagyok, vajon ezek az emberek megértettek-e bármit.

MESÉLŐ DOBBAL: Hát persze, hála a hegedűnek és az én dalaimnak.

MESÉLŐ HEGEDŰVEL: Ámbár az emberi viselkedésen nehéz eligazodni.

MESÉLŐ DOBBAL: Mindnyájan, a fiatalok és az öregek is, szenvedélyeik példaként verdesnek ide-oda.

MESÉLŐ HEGEDŰVEL: Mindenesetre a mi lelkiismeretünk tiszta. Nagyszerű munkát végeztünk.

MESÉLŐ DOBBAL: Igen! A lelkiismeretünk megnyugodhat. Munkánk haszonnal járt, megérdemli a jutalmat!

MESÉLŐ HEGEDŰVEL: Nos, akkor lezárhatjuk?

MESÉLŐ DOBBAL: Igen, fejezzük be ezt a történetet.

MESÉLŐ HEGEDŰVEL: Ha az anarchia hatalomra jut, az egész világ megváltozik.

MESÉLŐ DOBBAL: Érted, szerelmem, elhagytam az otthonom, mindenről lemondtam, és bejártam hét tengert, de kincsre nem találtam.

25. A FIATAL IBEN FELMÁSZIK A FÁRA APJA KERTJÉBEN

26. EGY MAGÁNYOS SZERZETES IMÁDKOZIK A HALOTT FA FELTÁMASZTÁSÁÉRT

27. A MADARAK VISSZATÉRNEK

A szöveget a színészek és a rendező állították össze

Irodalmi tanácsadó: *Nando Taviani*

Dramaturg: *Thomas Bredsdorff*

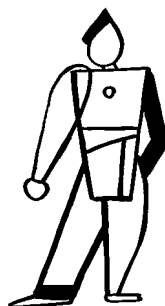
Holstebro, Villa de Leyva, Wrocław, Batuan: 2015. március – 2016. szeptember

A felhasznált fotók az Odin Teatret honlapjáról származnak, *fotó: Rina Skeel*

Fordította: *Wittmann Ildikó*

The Tree / A Fa

The Hungarian premiere of the new Odin Teatret production will take place on 30 September 2016 at the Nemzeti Színház (National Theatre). On this occasion, our journal publishes the playscript in Hungarian translation. The English-language Odin Teatret programme guide has this to say about the piece, which is directed by Eugenio Barba and listed as the collective work of the players: "The tree of History grows vigorously and dead. Around it, child-soldiers and praying monks dance together with warlords, a wrathful mother, and the daughter of a poet who, as a child, dreamed of flying away with her father. Two story-tellers introduce and comment upon characters and events: in the Syrian desert two Yazidi monks plant a pear tree to call back the birds that have disappeared; in Nigeria a mother rests under the shadow of the tree of forgetfulness holding in her arms the head of her daughter hidden in a gourd; a European warlord explains the necessity for ethnic cleansing to an African warlord who performs a human sacrifice to make his army of child soldiers invulnerable before leading them into battle; a girl plays with her dolls around the tree her father planted when she was born, wondering how birds see the earth from the air. The tree of History finally bends under the weight of fruit and offers a home to the birds that are flying over the heads of the spectators. But what kind of birds are they?"



„A színház a gondolkodás helye”

Béatrice Picon-Vallin Ungvári Judit kérdéseire válaszol*

Színházi kritikus, színháztörténész vagyok, de nemcsak a színház története érdekel, hanem a színházi alkotás folyamata is. Első látásra beleszerettem az orosz színházba, és volt alkalmam eljutni a Taganka Színházba, Moszkvába, 1968-ban és '69-ben. Ennek köszönhetően láthattam egy igazán nagy rendezőt, Ljubimovot dolgozni, ami sokkal inkább formált engem, mint az egyetemi tanulmányaim. Láthattam azt a folyamatot, ahogyan létrehoz egy-egy előadást. Ezen keresztül értettem meg, mekkora jelentősége van az orosz színháznak, amit mi nyugaton egyáltalán nem ismerhettünk abban az időszakban. Gondolok itt a nagy avantgárd alkotókra, különösképpen Mejerholdra. Nagyon érdekelt ez a világ, rengeteget foglalkoztam vele a kutatásaim során, tanulmányt írtam a groteszk megjelenéséről az alkotásaiban, nagyon sok előadását elemeztem, és fordítottam is tőle szövegeket. Például gyorsírással lemásoltam a leveleit, ami az archívumokban nem nagy dolog, de ez Franciaországban nekem 1600 oldalt jelentett. Mindent megpróbáltam átültetni ettől a hatalmas művésztől, aki véleményem szerint a 20. század egyik legnagyobb színházi alkotója volt. Ezzel párhuzamosan érdekelt a szovjetunióbeli zsidó színház is, melyet Sztálin egyszerűen eltüntetett. Ez a szintén avantgárd színház is teljesen ismeretlen volt Franciaországban. Ezután kiszélesítettem a kutatási témáimat, kiterjesztettem a rendezés kérdéskörére is. Mit jelent ez a feladat, a színészvezetés, és így tovább. Olyan témák is előkerültek később, mint a színház viszonya más művészeti ágakhoz, a cirkuszhoz, a mozihoz például, vagy a szín-

* Béatrice Picon-Vallin színháztörténész professzor, a párizsi CNRS vezető kutatója második alkalommal volt vendége a MITEM-nek: 2015-ben a Mejerholdnak, idén pedig a Tadeusz Kantornak szentelt konferencián vett részt előadásával. Mejerholdról szóló tanulmányát 2015. szeptemberi lapszámunkban publikáltuk. Esszéjét, mely a „Nemzeti színházak a 21. században” című tavalyi rendezvényhez kapcsolódott, tavaly októberben közzétűtük.

ház és a modern technológia kapcsolata. A keresés időszaka után, 45 éves koromban már át is akartam adni, amit tudok, és elkezdtem tanítani. Tíz éven keresztül tanítottam drámatörténetet a Drámai Művészetek Konzervatóriumában (Le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique), Párizsban. Nagyon szeretem a színészeket tanítani, mert amikor fel tudom kelteni a figyelmüket, nagyon sok mindent át tudok nekik adni a múlt nagy rendezőiről, akik segíthetik őket megtalálni a jövő színházát.

– *Miért fogta meg önt ennyire az orosz színház? Mi tetszett meg benne leginkább?*

A legnagyobb különbség, ami rögtön megfogott, hogy az orosz rendezők sokkal felkészültebbek voltak, nagyobb volt az ismeretanyaguk, mint Franciaországban, mivel nálunk hosszú időn keresztül nem is létezett rendezőképzés. Ma már van, de még így is sokan rendeznek alapvető ismeretek nélkül. Az orosz rendezők ugyanazt a képzést kapták, mint a színészek, nagyon fontos alapinformációkat szereztek így egymásról, ami szerintem elengedhetetlenül fontos. Az orosz színészek pedig nagyon sokrétűek voltak, mindent meg tudtak valósítani. Ez nagyon lényeges sajátossága volt az orosz színháznak. Nagy felfedezés volt számomra az is, ahogyan csapatban, együttesben dolgoztak. A Taganka Színházban ebben az időszakban, a 60-as, 70-es években azt is láttam, hogyan tud egy színház megtartani egy közösséget. Írtam egy könyvet is erről a színházról. E korszak tanúi elmondták nekem, hogy szükségük van erre a színházra, mint egy falat kenyérre. Ez a felfogás teljesen új volt a számomra. Hasonló „utópisztikus” szerepet játszik a francia társadalomban a Théâtre du Soleil, de a Taganka nagy korszakának az atmoszféráját, a közösségi színház ideáját szerintem már soha nem lehet visszahozni.

– *Át tudja adni ezeket a tapasztalatokat a fiatal színészeknek?*

Mindent megteszek ezért. A múlt évben például előadást tartottam többféle képzésben részt vevő színészeknek Pernand-Vergelesses-ben, Jacques Copeau házában. Itt minden évben van egy rendezvény, amelyen egy-egy témát járnak körül, és tavaly úgy kétszáz-kétszázötven, különböző színházi iskolából érkezett fiatal színésznek beszélhettem a Tagankáról, ami nagyon felkavaró élmény volt a számukra. Ez a húsba vágó tapasztalat óriási energiákat szabadít fel, bátorságot ad és kockázatvállalásra sarkall, miközben elbűvöli az embert, hogy ilyen nehéz körülmények között is lehet színházat csinálni.

– *Hogyan került kapcsolatba a budapesti Nemzeti Színházzal, a MITEM-mel? Milyen benyomásokat szerzett a fesztiválról?*

Nagyon kíváncsi voltam erre a Közép-Európában indult új nemzetközi fesztiválra. Tavaly voltam itt először, Rideg Zsófia dramaturg hívott meg. Már az elmúlt évhez képest is fejlődött ez a találkozó, mind a programot, mind a nézői érdeklődést illetően. Ebben az évben sokkal többen jöttek el az előadásokra és a beszélgetésekre is. Sajnos, nem lehetek itt végig. Az *Iliászt* láttam először, ami nekem nagyon érdekes volt, hiszen egyáltalán nem ismerem a mai görög színházat. Meglepődve fedeztem fel a az orosz színházzal való hasonlóságot, ami érthető, hiszen a rendező Moszkvában tanult. Nagyon magával ragadott a produkció vizualitása, a metaforák, a játékmód. Olyan elemeket hozott vissza az előadás, amelyekről már megfélekeztek Moszkvá-

ban, és én örültem ennek. Nagy várakozással voltam David Doiashvili Gorkij-rendezése, az *Éjjeli menedékhely* iránt, aminek a premierjét két éve Tbiliszből láttam. A grúz színház is őrzi az orosz iskola nyomait, hiszen Doiashvili mesterei is ott szerezték az ismereteiket, vagy kapcsolatban álltak vele. Úgy emlékeztem, a premieren nem volt vetítés, s mint kiderült, valamilyen technikai ok miatt akkor valóban nem sikerült vetíteniük. Ezért most nagyon örülök, hogy újra láthattam ezt a darabot. Igen fontosak az előadásban ezek a képek, nagyon erőssé teszik ezt a rendezést.

– *Mennyire ad képet ez a fesztivál az európai színházi tendenciákról?*

Nagyon sokféle dolog történik ma a művészetekben Európa-szerte, nehéz lenne általánosítani. S nagyon nehéz követni mindazt, ami az új formákat kereső kis művészeti csoportokban megvalósul. Az a benyomásom, hogy a fesztiválon szereplő rendezők között több is van, aki szereti a kollektív alkotásként létrejövő előadásokat. A többség klasszikus szövegek alapján dolgozik. Nagyon sajnálom, hogy már nem láthatom a Shakespeare *Titus Andronicus*-át feldolgozó jakut színházat. S azt is, hogy nem láthatom a Vidnyánszky Attila rendezte *Don Quijotét* sem. Ugyancsak fájjalom Viktor Ryzakov tanítványainak elmulasztását, ez is izgalmas, kollektív munkából született előadásnak ígérkezik. Manapság nagyon nehéz mindent nyomon követni, nem lehet mindenkit megismerni, aki éppen új formákra talál rá. Úgy gondolom, sokkal nehezebb ma intézményes keretek között innovatív színházat csinálni, bár Valère Novarinának például sikerült. Ezen különlegesek a távol-keleti produkciók, a koreaiak rituáléja, a kínai opera, amelyek a szép, letisztult formát képviselik az ázsiai színház világában. Nagyszerű volt, hogy láthattam a *Galilei életét* az itteni Nemzeti Színház előadásában, Törőcsik Marival, akit eddig csak filmről ismertem, s Anatolij Vasziljev révén, aki nagy szeretettel beszélt róla. Nagyon tetszett a rendezés és Trill Zsolt játéka, de a fiatal színészek is nagyszerűek voltak. Úgy gondolom, ez az előadás is átörökít valami fontosat a fiatal generációra.

– *Vannak ön szerint az említett orosz színházhoz hasonló nagy iskolák manapság?*

Valamikor a Nyugat sokat tanult az orosz színházból. Ma mintha ez a folyamat megfordult volna: az orosz színház azt figyeli, mi történik például Németországban. Az orosz színház hatása napjainkban nem olyan erős, mint korábban, de lehet találni kivételes példákat. A színház nagyon is élő művészet, fontos eszköze annak, hogy végiggondoljuk a mai világot. Nem tudom, Magyarországon mi a jellemző, de nálunk, Franciaországban nagyon sok kicsi társulat, csoport létezik, mely a maga módján, vagy a saját szövegein keresztül, vagy egy-egy szociológiai, történelmi reflexiókból álló könyvet elővéve, abból színházi előadást létrehozva igyekszik végiggondolni a mai világot. Nagyon érdekes ez a dokumentarista színházi mozgalom, amivel szinte mindenütt találkozom a világon, mivel úgy látszik, az embereknek szükségük van világos gondolatokra. Szerintem ez nagyon lényeges tendencia. De az is megfigyelhető, hogy a színház kapcsolatot keres más művészeti ágakkal. Ez már hosszú évek óta jelen lévő folyamat. Visszatérő jelenség ez a technológiai fejlődést követő válságok után, éppen úgy jellemző volt a különböző művészeti ágak közötti határ-elmosódás a 20. század 20-as éveiben, mint ma, az információs technológiák, a kommunikáció egyre fejlettebb formáinak a korában.

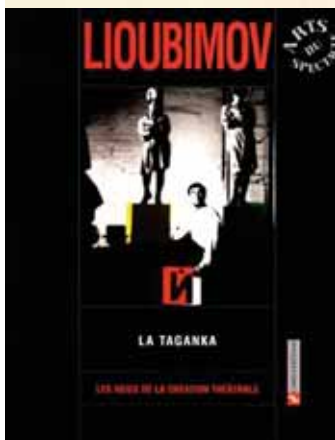
– *Melyek ma a színház nagy kérdései, elméletben és a gyakorlatban?*

A gyakorlatban az a fő kérdés, hogyan lehet megélni nagyon kevés pénzből. Hogyan lehet folytatni a munkát, miközben a támogatások folyamatosan csökkennek? Ki kell találni a munkavégzés új formáit. Mindenesetre ez igen nagy kérdés a színházak életében. Sajnos, nagyon sok fiatal, kis társulat szűnt már meg a támogatások csökkenése miatt. Ez egyúttal egy újfajta szolidaritásra is ösztönözheti a színházakat. Nagyon fontos az anyagi kérdés, hiszen a színházi végeredmény nagyon függ a gyártási folyamatoktól. Mondok egy konkrét példát arra, hogy mégis lehet az anyagi kondíciók ellenére jelentőset alkotni. Van egy nagyon jó színházi rendező, Christian Benedetti, aki egy kis csapattal dolgozik együtt Párizs egyik külső kerületében. Pár éve elestek a támogatásuktól, amikor ő egy nagy Csehov-projekten kezdett éppen dolgozni. Az volt a terve, hogy Csehov minden darabját bemutatja. Nem volt pénze rá, épp csak annyi, hogy a színészeket kifizesse. Mégis nagyszerű előadást hozott létre, óriási sajtóvisszhanggal. Egyáltalán nem látszott szegény színháznak, holott úgy vitte színre, hogy nem volt díszlet, jelmez, semmi más, csak a színészek munkája. Létrehozott egy nagyon is kortárs előadást. Szellemi értelemben az a nagy kérdés, hogy merre tartunk és mit kell tennünk. Úgy gondolom, a színház az a hely, ahol végiggondolhatjuk a jövőt. A színházi előadás nemcsak a „látletelek” helye, hanem a gondolkodásé is arról, hogy mi várható, és ha bekövetkezik, hogyan reagáljunk rá. Még fontosabb kérdés, hogy miként lehetünk befolyással arra, ami történik. Azt hiszem, ez az a dilemma, ami ebben a nyugtalanító helyzetben egész Európa számára megkerülhetetlen.

“Theatre is a Place for Thought.”

Béatrice Picon-Vallin Is Interviewed by Judit Ungvári

It is the second time that Béatrice Picon-Vallin, professor of theatre history and researcher at CNRS in Paris, has been a guest to MITEM. She gave a presentation at the respective conferences devoted to Meyerhold last, and Tadeusz Kantor this year. Now, in response to questions, she first talks about the beginning of her career as well as her affection for



Béatrice Picon Vallin: *Lioubimov*, Paris: CNRS Éditions, 1997

Russian theatre, which has been unbroken since 1968. Next she mentions her positive experience at this year's MITEM, commenting on the productions she has seen and finds especially remarkable (Homer: *Iliad*, director: Stasis Livathinos; Maxim Gorky: *The Lower Depths*, director: David Doiashvili; Bertolt Brecht: *The Life of Galilei*, director: Sándor Zsótér), but besides these she appreciates the presence of the South Korean and Chinese companies as well as the work of Valère Novarina. Finally, in answering the question about the present situation of European theatre, she says: "... theatre is a place where we can give some thought to the future" and where we can ask ourselves the question: "How are we to influence what is going to happen?"



„Nekem most szükségem van az idő epikus tágasságára”

Vidnyánszky Attilával Szász Zsolt beszélget

– Az elmúlt évadban mindkét rendezéssel az elbeszélő epika „nagy narratíváit” állítottad színre. De a Don Quijote és Krúdy Szindbádja mellett tulajdonképpen ide sorolható Weöres Psychéje is, mely az előbbiekhöz hasonlóan egy történelmi korszak foglalta, és sorstörténetként, regényként is olvasható. De a Nemzeti repertoárjában is egyre nagyobb számban vannak jelen a regényekből, novellákból készült színpadi adaptációk (lásd a Vančura művéből készült Szeszélyes nyár című produkciót és a Csehov 6-os számú kórterem című elbeszélését mint olvasmányélményt is megjelenítő előadást). Vajon mi ennek az oka? Mit nyer a színház ezekkel a nagyformátumú, komoly szellemi befektetést igénylő alkotásoknak a színrevitelével?

A színház folyamatosan keresi a szövegeket, témákat, keresi a számára itt és most érvényes megszólalási lehetőségeket. És valószínűleg azért fordulunk ezekhez a nagy művekhez, mert mostanában nem születnek igazán átütő szövegek. A kortárs szerzők vagy nagyon sekélyes, hatásvadász módon vagy intellektuális akrobata-mutatványként fogalmazva nem szólítják meg a színházakat, nem jutnak el a rendezők szívéig. Miközben vannak viszont csoda-művek, amelyek újra és újra rákényszerítik az embert, hogy önmagát, a környezetét, az életérzését rajtuk keresztül fogalmazza meg. Nem egy tudatosan átgondolt, letisztult koncepció mentén kerülnek előtérbe ezek az epikus művek, hanem a maguk átütő erejénél fogva követelik a színpadot. – Most nyáron is belekezdtem öt-hat kortárs mű olvasásába, de hamar letettem róluk. Mert vagy nagyon felszínesen, didaktikusan, rossz értelemben vett pátosszal szólalnak meg, vagy ügyeskedő, poénkodó, ravaszkodó módon, intellektuális játékként hatva az emberre. Nincs átütő lendület, nincs igazi, mélyről fakadó szenvedély, csak unalmas, agyonismételt klisék vannak. Viszont ezekben a nagy művekben megmártózva azt érzi az ember, hogy valami titkot ragadtak meg, a leglényegét érintették meg. Borzasztóan nehéz velük birkóz-



A szentpétervári *Bűn és Bűnhődés* hirdetőménye (forrás: spb.carpediem.cd)

ni – most a *Bűn és bűnhődés* pétervári rendezése kapcsán is ezzel szembesültem.¹ De közben olyan sokat adnak, hogy még ha a végeredmény felemás is, számomra sokkal izgalmasabbak. És remélem, a nézők egy része számára is izgalmasabbak, mint hogyha egy jól megcsinált, ezerszer bejáratott vagy éppen egy új, nem különösebben mélyenszántó darabot vinnék fel a színpadra.

– A klasszikusokhoz is lehet kortársként viszonyulni – ahogyan azt az idei MITEM „kortársaink a klasszikusok” szlogenje is hirdette.

Hát hogyné. Nem is értem, miért problémáznak annyit azon, hogy mitől lesz kortárs vagy aktuális egy mű. Hiszen például Dosztojevszkij mindig kortárs szerző marad, de bizonyos értelemben Cervantes is.

– Mégis azt kérik számon a színházunkon, hogy ugyan mit adnak hozzá ezek a rendezések a napi életünkhöz.

A leglényegesebbet adják hozzá. Itt az a félreértés, vagy élesebben fogalmazva idiotizmus, hogy a napi életünkhöz való hozzáadás kérdése a szakma bizonyos hangadói részéről a napi sajtó szintjén merül fel. Számomra már az is kérdéses, hogy a napi sajtó egyáltalán hozzá tud-e adni valamit az életünkhöz. Ezt a fajta „aktuális” színházat én nem szeretem, nem akarom művelni.

– Nem lehet, hogy a világban olyan információ-robbanás ment végbe, hogy a kortárs szerzők elveszítették a tájékozódó képességüket, és úgy érzik, hogy a régi írói eszközök már alkalmatlanok ebben a világban? S hogy a klasszikus művek szerintük már nem felelnek meg a mai élet tempójának?

Shakespeare pedig igenis fölveszi a versenyt a mai élet ritmusával. Itt éppen ez a paradoxon. És bezsongat újabb és újabb generációkat.

– Ennek vajon nem az-e az oka, hogy az ő darabjaiban mindig van egy abszolút főszereplő, különösen a királydrámákban, ami még mindig megragadhatja a fiatal alkotók fantáziáját, mint ahogy ezt az idén bemutatott új III. Richárd² esetében is tapasztalhattuk.

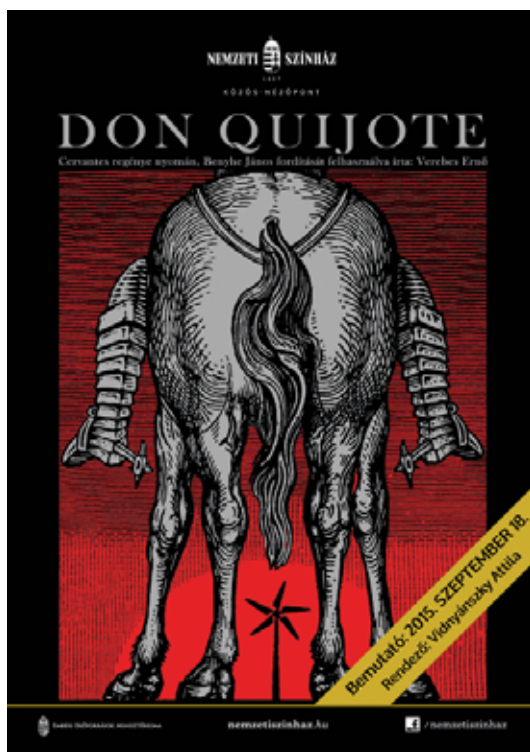
¹ Az előadás premierje 2016. szeptember 10-én volt az Alekszandrinszkij Színházban.

² Shakespeare III. Richárd című királydrámáját a gyulai Shakespeare Fesztiválon 2016. július 13-án mutatták be (ifj. Vidnyánszky Attila rendezésében, a címszerepben Trill Zsolttal).

De a Csehov-darabokat szintén újra és újra előveszik a fiatalok is, pedig azok nem egy hősré vannak komponálva. Ugyan miért? Mert olyasmit tudnak mondani az emberről, az emberi lélekről, ami ma is érvényes. Ami nem változik meg, ami tartós. Hiába az információ-robbanás, egy Dosztojevszkij-regényt végigolvasni ma is izgalmas. Mert a mondatai egy másodpercig sem hiteltelenek. Nincs olyan rész, amiről azt mondhatnám, hogy bár jól van megírva, de már idejétmúlt. Minden mondata mintha a mából szökkenne elő. Ugyanezt látom a *Krokodilus* esetében is, melyet eddig én nem is ismertem, Fokin rendezésében ősszel fogjuk bemutatni a Nemzetiben. Ezt a kisregényt is mintha ma írták volna.

– *A beszélgetés elején említetted, hogy ezeknek az epikus műveknek a megrendezése borzasztóan nehéz. Egészen más felkészültséget, művészi eszközrendszert igényelnek a rendező, de a színészek részéről is.*

Egy regényben másként telik az idő, mint a színpadon. Ez a *Don Quijote* rendezésekor volt katartikus élményem. Arra jöttem rá, hogy ha a helyzet igazságát próbálok keresni, úgy, ahogyan azt Cervantes tette, leírta, akkor az a színpadon meghal, nem működik. Érdekes dolog ez, mert Dosztojevszkij dialógusai viszont működnek most is, úgy, ahogyan azt megírta. Ha az ember megtalálja a megfelelő megszólalási módot, ha elemzésével a szituáció mélyére hatol, akkor a szöveg szinte érintetlenül működik a színpadon is. Ugyanezt viszont már nem mondanám Krúdy vagy Cervantes kapcsán. De az idő kérdése – a színpadi és a regényi idő közötti különbség – Dosztojevszkij esetében is fennáll. Ez a Raszkolnyikov-regény, a maga hat-hétszáz oldalával, amíg azt minden elágazásával végigéled, és eljutsz a főhős által a katarzisig, az egy nagy kaland – ehhez kell ez a terjedelem. Nálam a pétervári adaptáció most öt és fél órás. Már az első pillanatban fölmerült a kérdés, hogy az egész regényt próbáljam-e megfogni, vagy egy villanást próbáljak-e kiragadni belőle, ahonnan be lehet látni az egészet. Ez a próbafolyamat elején csak nagy nehezen dőlt el bennem. Végül úgy döntöttem, hogy most nekem az egész kell. Aztán lehet, hogy születik belőle majd egyszer valahol egy ötvenperces előadás is. De nekem most szükségem van az idő epikus tágasságára. Korábban hosszú ideig próbáltam ennek ellenállni, nem meséltem el a színpadon klasszikus értelemben vett történeteket. De most szükségem volt a teljes raszkolnyikovi perspektívára, mindarra, amit ő megél. Arra, hogy megmutassam, honnan hová jutok el a regény végére.



– Kérdés azonban, egy repertoár-színházban van-e elég idő arra, hogy a színészek kellő mélységben megismerjék a színpadra állítandó alapműveket.

Természetesen nincs, soha nem is volt. Maga a próbafolyamat sem elég hosszú. Nem véletlen, hogy Sztanyiszlavszkij csak a tizedik vagy a tizenharmadik előadásra engedte be a kritikusokat. Néző jöhetett, de azt kérte, hogy csak bizonyos előadásszám után írjanak az előadásról. Az *Isten ostora* című darabunkban az Attilát játszó Mátray László a kazanyi vendéglátékunkon már egészen mást csinált, mint egy évvel ezelőtt, a bemutató idején. Tehát még bizonyos előadásszám is kell ahhoz, hogy – amennyiben jól volt az egész megalapozva – ki tudjon teljesedni egy produkció. S amikor például szerkesztésszerű bajok vannak, mint a *Szindbád* esetében, kénytelen az ember változtatni: át is fogom alakítani ezt az előadást és átviszem jövő januárban egy kisebb térbe. Mert ilyenkor a színészt is visszatart-

ja valami attól, hogy a játéka kiteljesedjen.

– Ehhez egyrészt valóban egy hosszabb próbafolyamat igényeltetik. Most Péterváron kilenc hetet kaptunk a próbákra, ami magyar viszonylatban jó időnek számít, mert itt hat hét szokott a rendelkezésünkre állni. Az oroszok számára viszont ez a kilenc hét is szokatlanul rövidnek számít. Nem elég soha az idő, viszont kell három, négy, öt előadás is, hogy egy produkció szárnyra kapjon.

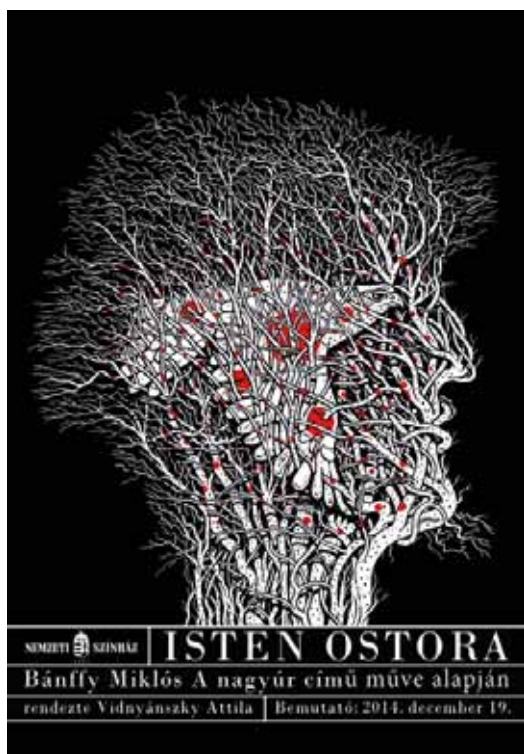
– *Weöres-rendezésed ebből a szempontból kivétel, hiszen közel egy évig tudatok foglalkozni a művel. S ez ráadásul a diákjaid számára stúdium is volt egyben.*

Ezt ezért sem lehet a többi mostani rendezésemhez hasonlítani. Korábban a *Szarvassá változott fiú* vagy a *Három nővér* volt olyan, amin hosszan dolgoztunk. De a *Psychével* való egy éves munka elsősorban arról szólt, hogy megéreztessem velük a verset. Megéreztessem azt, hogy egy költőileg alakított történetben máshogy

kell létezni a térben, másként kell járni, levegőt venni. Ez többé-kevésbé sikerült is a diákjaimnak, kinek jobban, kinek kevésbé. De itt nem magának a produkciónak az előkészítése tartott egy évig, hanem egy oktatási folyamat zajlott. A produkció aztán viszonylag hamar lett összerakva, viszont nagyon jól meg volt agyazva neki.

– *Egészen más eset, amikor önálló versek szólnak meg egy előadásban a történet építőköveiként, mint amikor egy versben írott drámát adnak a színészek elő.*

Például Csehov esetében is másképpen kell gondolkodni. Más etűdöket kell hozni. – A diákjaim elkezdtek a *Psychén* úgy dolgozni a kezdet kezdetén, mint-



ha mondjuk egy Gorkij- vagy Ibsen-darabról volna szó. És ez nem szült jó megoldásokat. Ez egy egészen más rendszer, amit sokan nem értenek. A kritikusoknál nagyon gyakran látok tébolyult hozzá nem értést ilyen szempontból, amikor egy másik rendszer gondolkodási módja felől próbálják megítélni, amit a színpadon látnak. Ez katasztrófa. A gyerekek agyát is át kellett állítanom, amivel hónapok teltek el, mire egyszer csak azt éreztem, hogy hopp, ez már egy olyan etűd, olyan zene, olyan megszólaltatása egy-egy sornak, ami a mű lényegét hozza a felszínre. Valamennyire persze megéltem ezt korábban a *Szarvassá változott fiúval* is Beregszászban. Az első próbafolyamat 1997-ben kudarccal végződött: négy hónapig próbáltunk már, amikor azt mondtam, hogy ebből nem lesz semmi. Csak öt év múlva kezdtem újra az egészet, és csináltuk meg az előadást.

– *Meglátásom szerint e csoportmunka során formálódott ki az a rendezői nyelved, aminek a kódjait szeretnéd átadni a tanítványaidnak is. De a kérdésem az, hogy a Nemzeti Színház jelenlegi társulata az elmúlt három év során mennyire tette magáévá azt az elképzelésedet, hogy ma igazából ezen a módon – nem az egyes színészekben, hanem a társulat egészében gondolkodva – lehet érvényes művész-színházat csinálni.*

Ez nagyon nehéz. És az esetek kilencven százalékában az ember feladja, és instrukciókat ad. Nem egy közös gondolkodás végeredménye például a *Don Quijote*, és ezért is van bennem hiányérzet az előadással kapcsolatban. Miközben ebben az esetben először megpróbáltam másként dolgozni. Félreértés ne essék, az *Istene ostroma* rendezése során is instrukciókkal éltem. Nem is kértem azt, hogy velem együtt gondolkodjanak. Az jól esett, hogy a színészeim bizalommal voltak irántam. De a végére ráéreztek, hogy mi volt ezeknek az instrukcióknak az indítéka. A *Don Quijote* esetében más volt a helyzet: egy hónapot azzal töltöttem el, hogy megpróbáltam őket közös munkára buzdítani. De nem ment.

– *Vajon mi ennek az oka? Ugyanaz, mint ami a kritikusokat is fékezi?*

Igen. Egy másik iskolán való nevelkedés, meg ez a repertoár-színházi lét, amely gyárrá züllesztí le a színházat. Az ember ebből a helyzetből állandóan kitörési pontokat keres. A színészek egy része még hajlandó is valamiféle kalandba belemenni veled, de a többség e gyár kiszolgálására volt nevelve. Én meg szentül hiszek benne, hogy lehet ezen a gyári létezésen belül is kialakítani olyan helyzeteket, hogy túlmutassunk egy ilyen szokásos ipari termék létrehozásának a folyamatán.

– *A kilencvenes évek elején egy interjúban Vasziljev arról beszél, hogy a magyar színháznak nincs iskolája, amittől meg van döbbenve, hiszen ennek ellenére a színészek részéről kiváló egyéni teljesítményekkel találkozók.*

Ez a habitusunkból fakad. A magyar ember az egy jó színész-anyag. De azt igazából nehéz megfogalmazni, hogy az iskolázottsággal ez hogyan függ össze.

– *Nyilván Vasziljev is a maga orosz nézőpontjából fogalmazott. Most Oroszországban Dosztojevszkijt rendeztél, ami ebből a szempontból a színészi mentalitást illetően az összehasonlítás lehetőségét kínálja. Az orosz iskola hátterében egy egész évszázadnyi avantgárd kísérletezés és teória eredményei állnak. Azt feltételezem, hogy az orosz színész ezért könnyebben is kapható az együttgondolkodásra.*

Az orosz színész azonban mindenfajta színházi forradalom dacára a Sztanyiszlavszkij-módszer neveltje. Tehát a mai napig a valós szituációból indul ki, azt keresi. Nem a szöveg szervezi a színpadot, hanem a helyzet, a szituáció, a konfliktus. Ez alapvetően más, mint Magyarországon. Itt a szöveg szervezi a teret, mindent a szövegből építünk föl. Legalábbis a színházak többségére ez a jellemző, azzal együtt is, hogy az elmúlt tizenöt évben sok minden változott. Nagyon izgalmas ez a különbség. Míg a magyar színész folyamatosan kifordul a néző felé, és nagyon nehéz rákényszeríteni, hogy próbáljon partneri kapcsolatot teremteni, az orosznál ez pont fordítva van: alig tudom kifordítani őket, mert állandóan belekapaszkodnának a partnerükbe, rájuk kell szólnom, hogy forduljanak néha a közönség felé. Az orosz színész állandóan egy valós helyzetet akar megélni a színpadi térben.

– *Eszerint a magyar színház még a Sztanyiszlavszkij-módszer elsajátításáig sem jutott el?*

Igen, tíz-tizenöt évvel ezelőtt pontosan ez volt a nagy felismerésem. Mert Sztanyiszlavszkijnál, mielőtt a szövegig eljutnánk, annak a tisztázása folyik, hogy ki mit akar, miért és hogyan vesz részt egy adott szituációban. Ezután következnek az etűdök, s csak azután fordulnak a szöveghez. A magyar színész a szövegből nem tudja fölemelni a fejét, amíg azt meg nem tanulta, képtelen elszakadni tőle. S csak ezután kezdődik nála az értelmezés, amivel persze eljuthat ő is a szituáció igazságáig. De az irány az más. Vagy a szövegből kiindulva keresgélem a szituációt, vagy megfordítom, és azt mondom: van itt egy képzet-halmaz, egy konfliktus, ami ilyen és ilyen szövegben, gesztusban, mozgássorban, zenében csúcsosodik ki.

– *De a Sztanyiszlavszkij-iskola mellett az orosz színházra a merész formai kísérletek is jellemzőek. S feltételezem, hogy az orosz színész ezekre is inkább kapható, mint a magyar.*

Azért ott is többségben vannak a konzervatív, klasszikus hagyományokat őrző, történetmesélő színházak. De az kétségtelen, hogy az orosz színészek többféle hagyománnyal, játékstílussal találkoznak. Most én egy olyan színházban dolgozom, amely Oroszországban a színház.³ Meglehetősen kiegyensúlyozott a vonalvezetése, nem jellemzőek rá a szélsőségek. Fokin az *Álarcosbál* című produkciójában, mely 2016-ban a jubileumi előadás



M. J. Lermontov: *Álarcosbál*. Emlékek a jövőben, Alekszandrinszkij Színház, Szentpétervár, 2014, r: Valerij Fokin (forrás: gazeta.ru)

³ Az 1756-ban alapított Alekszandrinszkij Színház Oroszország első hivatásos orosz nyelvű színháza volt. Jelenlegi épületében 1832 óta működik. A 2013-ban megnyitott új épületszárnyat a *Bűn és bűnhődés* alapján készült, Valerij Fokin által rendezett előadással avatták fel.

volt, annak a felmutatására vállalkozott, hogy az ő felfogásában milyen is ez az orosz színházi tradíció, illetve hogy ez a színház hogyan is viszonyul az újító törekvésekhez. Ezért is szeretném elhozni hozzánk ezt a különleges előadást, hogy lássa a magyar közönség is. Az orosz színház elképesztően gazdag, a legkülönfélébb szélsőségek föllelhetőek benne. Olyan eszméletlen formabontó műhelyek is, melyek időről időre nekiveselkednek, hogy fölrobbantsák a falakat. Az Alekszandrinszkij Színházban hihetetlen tudású színészek vannak, akik a klasszikus orosz színházat képviselik. Őket kell valahogy megmozgatnom, kimozdítanom. Vannak közöttük nyitottabbak és kevésbé nyitottak. Már a jelmezekkel is szerettem volna ráhangolni őket arra, milyennek képezem ezt az előadást. Raszkolnyikov anyjának, Puhlerija Pavlovnának 19. századi a jelmeze. A színészek játékaival azt szeretném érzékeltetni, hogyan jutunk el a mai jelenetekig. Szvidrigajlov például egy ízig-vérig mai figura. Ahogyan ő működik ebben az előadásban, az számomra a mai korszerű színjátszást képviseli. Ahhoz hasonlít, ahogyan például Trill Zsolt az Ősökben jelen volt: a gesztus, a szó, a mozdulat, a zeneiség együttesen hatott a nézőre. S arra törekszem, hogy Raszkolnyikov egyfajta tengelyként fogja össze a szereplőket, a különböző kor- és játéktílusokat.

– A MITEM egyik legkiemelkedőbb színpadi produkcióját idén úgyszintén az Alekszandrinszkij Színházról láttuk: Gozzi A holló című drámáját Nyikolaj Roscsin úgy állította színre, hogy abban az orosz színházi avantgárd teljes fegyverzetét felvonultatta.⁴ Amikor a MITEM-ről szóló írásunkban⁵ az ide vonatkozó bekezdést fogalmaztuk, végignéztük a darab pétervári bemutatójának a felvételét is. A közönség elemi reakciói alapján az volt a benyomásom, hogy ez a színház nemcsak az úgynevezett „elit” közönséget szólítja meg, hanem valóságos népszínházként képes működni.

A pétervári közönségről pedig azt tartják, hogy a moszkvaihoz képest zártabb, konzervatívabb. Ezzel együtt tényleg jól fogadták az előadást. Az ottani színházi vezetés teret ad a fiatalabb, már kipróbált, saját nyelvvel, megszólalási móddal bíró rendezőknek is. Így került be ebbe a klasszikus színházi közegbe Roscsin, vagy annak idején Andrej Mogucsij is – ami Fokin, az igazgató nagyságát mutatja. Beenged más, újfajta megszólalásokat is, miközben biztos kézzel kormányozza a színház hajóját.

– Nálunk a helyzet korántsem ilyen rózsás. A Nemzeti Színház újító törekvéseit többnyire a szakma is értetlenül szemléli – ezt bizonyítják az idei POSzT-on elhangzott viták is. Te viszont az idei évadzárón úgy fogalmaztál, hogy a közönség kezd már hozzászokni ehhez az új beszédmódhoz. Valójában hol tartunk ezen a téren?

Én arról már letettem, hogy a szakmát, pláne a kritikusokat meggyőzzem. Azon vagyok, hogy a színházunk közönségbázisa évről évre növekedjen. Hogy évadról évadra azok számát gyarapítsuk, akik értik, érzik például Doiashvilit vagy Purcá-

⁴ Az előadásról lásd Kereszty Ágnes: *Morbid történet – 21. századi köntösben*, Szcenárium, 2016. május, 80–89.

⁵ Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: *Ez egy valóságos színházavató volt! Gyorsjelentés a harmadik MITEM-ről*, Szcenárium, 2016. május, 41–60.

retét, azt a fajta színházi nyelvet, melyet ma a Nemzeti repertoárján a legkiválóbb külföldi rendezők képviselnek. De a legfontosabb törekvésünk, hogy kidolgozzunk egy csak ránk jellemző magyar színházi nyelvet.

– *Ennek nyilván az az előfeltétele, hogy a társulat a magáénak érezze ezt a programot.*

Vannak, akikről ez elmondható. Aztán van két olyan végzős kaposvári osztály, amely már ennek az új szellemnek a jegyében lett nevelve. A magam, illetve az Uray Péter osztályában biztosan van tíz-tizenkét olyan növendék, akiknek itt a helyük. Már egy évtizede várok egy új, markáns nemzedéki fellépésre; ma már vannak nevek, húszas éveik végén járók, friss harmincasok, akikre érdemes odafigyelni. És nagyon szeretném, ha a Nemzeti élenjáró lenne az ő felfedezésükben. Az én növendékeim nagyon tehetségesek, a három-négy év alatt már hozzászoktak ehhez a nyelvezethez, otthonosabban mozognak benne.

– *Ebben az a fajta képzési szisztéma is közrejátszik, hogy felkészülésük során sokkal több színpadi gyakorlatot szereznek, és többféle rendezői stílussal találkoznak. De ehhez kapcsolódóan végezetül hadd vessek föl még egy témát. Az idei MITEM egyik újdonsága a távol-keleti színházak felé való nyitás volt. Az onnan érkező előadások láttán egészen másként vetődik fel a tradíció és a modernitás egymáshoz való viszonya is. Milyen hozadéka lehet ennek a tágabb horizontnak az Európa-centrikus színházi felfogás ellenében? A világszínház egészére való nyitottság hogyan fog érvényesülni a következő MITEM-en?*

Ez a fajta rácsodálkozás a keleti színházakra már ötven-hatvan éve is megvolt, ami forradalmasította magát az európai színjátszást is. Nem véletlenül barátkozunk mi sem Eugenio Barbával, s kapcsolódunk ahhoz, amit az ő generációja a különböző kultúrákkal való párbeszéd terén létrehozott. A MITEM-nek éppen az a missziója, hogy a magyar közönség olyan előadásokkal, távoli világreszekről származó produkciókkal is találkozzon, melyeket Budapesten

még sohasem láthatott. De nemcsak egyes produkciók bemutatásában gondolkodunk, hanem szorosabb együttműködésben is: Barbáékon kívül tárgyalásban állunk többek között a világhírű japán rendezővel, Tadashi Suzukival is egy vendégjáték tető alá hozásáról. Szeretném, ha ez a számunkra kevésbé ismert távol-keleti színházi világ folyamatosan jelen lenne a színházunkban. Ez azonban korántsem azt jelenti, hogy a magunk színházi tradícióit, nyelvezetét fel kellene adnunk.



Eugenio Barba a 6. ISTA idején, 1990-ben
(fotó: Fiona Bemporad, forrás: odinteatret.dk)



J. W. Goethe: *Faust*, Radu Stanca Nemzeti Színház, 2007, r: Silviu Purcărete (forrás: citynews.ro)

A MITEM nemcsak a távoli kultúrák megismertetését vállalta fel, hanem a legkiválóbb európai teljesítmények felmutatását is, melyek gazdagíthatják a színházi alkotók, elsősorban a fiatalok gondolkodását. Ezért szeretnénk jövőre meghívni például Purcărete *Faust*-előadását, és ennek kapcsán sort keríteni egy olyan szakmai fórumra, ahol a kortárs román színház világsikeréről, de tényleges jelenlegi állapotáról is eszmét cserélhetünk. A MITEM végleges programjáról még korai beszélnünk. De hasonló szemléletalakító szándék jegyében szeretnénk vendégül látni Thomas Richardot is, aki mint Grotowski egykori munkatársa Pontaderában színházi kutatóközpontot vezet.

"Now I Need the Epic Vastness of Time"

Zsolt Szász Talks to Attila Vidnyánszky

Last season the director of the Nemzeti Színház (National Theatre) staged "grand narratives" like *Don Quixote* by Cervantes, *Szindbád (Sinbad)* by Gyula Krúdy and *Psyché* by Sándor Weöres. At the moment he is putting Dostoevsky's novel *Crime and Punishment* on stage at the Alexandrinsky Theatre in St. Petersburg. In his answers to Zsolt Szász's questions, Attila Vidnyánszky explains that – on account of their posing questions which are still valid – he regards these classic authors as contemporaries more than those present-day playwrights who are lacking in powerful momentum or depth of passion. Shopwork at the Nemzeti Színház is talked about, just like the problem of the director's failure to create a troupe with a way of thinking akin to his over the last three years. In this context Attila Vidnyánszky expresses his hope that the most talented graduate students at the Kaposvári Egyetem (Kaposvár University), who already regard the theatrical language he speaks as their own, may soon have a place in the company of the Nemzeti. The director discloses an interesting observation about what he thinks the difference is between Russian and Hungarian actors' stage demeanor and playing style. Finally, he provides some preliminary information on the preparations for next year's MITEM.



„Milyen világ az, amelyben ilyen gonosszá válik az ember?”

Vecsei Miklóst Szász Zsolt kérdezi

2016. július 13-án a gyulai Várszínpadon új feldolgozásban került bemutatásra Shakespeare királydrámája, a *III. Richárd*. A darabot három fiatal művész állította színre: Kovács Adrián zeneszerző, Vecsei Miklós dramaturg, és ifjabb Vidnyánszky Attila rendező. Az előadás próbái idén tavasszal a Nemzeti Színházban folytak. A főbb olyan kiváló művészek alakították, mint Eszenyi Enikő (Erzsébet) és Hegedűs D. Géza (György/Edward/Tyrell), a Vígszínház társulatának tagjai; valamint Szűcs Nelli (Margit) és a címszereplő Trill Zsolt, a Nemzeti Színház színészei.

– A színház világnyelv, de a drámák túlnyomó része máig is anyanyelven születik. Amikor lefordítunk egy szöveget, elsősorban az is az önismeretünket gyarapítja – állítja a neves szemiotikus, Jurij Lotman. Hogyan vélekedik erről egy fiatal magyar színész, aki a *III. Richárd* újrafordítója és dramaturgja, valamint egyik kulcsszereplője is?

A szövegekönyveinknek három fő jellemzője van. Igyekszem megtalálni az irodalmi eszközöket a láthatatlan, a költői szféra megfogalmazására. Színészként együtt tudom mondani a szövegeket a szereplőkkel, s igyekszem olyanná alakítani őket, mintha mindet nekem kellene a színpadon elmondanom. S e két nyelvi réteg találkozásakor keletkező humor által próbálom megadni a szöveg ritmusát. Kedvelem a nyelvileg váratlan megoldásokat, amelyekkel meg lehet törni a megszokottként ható költői szerkezeteket. Számomra és ifj. Vidnyánszky Attila számára azért különösen izgalmas Shakespeare, mert az ő szövegeiben is rendkívül fontos ez a három tényező. A fordítások irodalmi jelentőségével kapcsolatban elég megemlíteni Arany János *Hamletjét*, ami egy csoda, Az ember tragédiájával felérő alkotás. Amikor Shakespeare szövegei fölött ülök, minden oldalon találok olyan költői képeket, szövszerkezeteket, amelyek magyar nyelven nem tudtak vol-

na megszületni, viszont fordításban működnek, gazdagítják a nyelvünket. Például az, hogy a féltékenységi egy zöldszerű szörny, kétszáz éve jelenik meg a legkülönbözőbb magyar nyelvű szövegekben. Ugyanez természetesen fordítva is így van. A mai világban, ahol egyre közelebb tudunk kerülni más országok nyelvéhez és kultúrájához, ez egy fontos szempontja lehetne az irodalmi értékek megőrzésének, hiszen ebben az esetben nem szlengesítésről vagy magyarításról van szó, hanem az egyes területeken elterjedt költői kifejezések átvételéről.

– *Ma különösen nagy divatja van az újrafordításoknak. Szinte minden készülő Shakespeare-előadáshoz új fordítást rendelnek a színházak. Te mit gondolsz erről?*

Nádasdy Ádám szerint 30–35 évenként új fordításokra lenne szükség. Én is ezt gondolom, de fontos tudni, hogy miközben Shakespeare öröknek bizonyul, addig a fordítások révén szinte mindig egy új darab jön létre. A fordító óhatatlanul is úgy alakítja a szöveget, hogy reflektál az őt körülvevő világra, a saját valóságára. Számunkra azért szerencsés, hogy csapatban dolgozunk, mert a szöveg stílusát alakítani tudom Attila elképzeléseihez, őt pedig inspirálni tudják az esetleges formabontó megoldások. A *Liliomfi*-nál tulajdonképpen olyan széles skálán gondolkozhattunk, amit csak nem szégyelltünk, mert szinte minden jól állt az anyagnak.



Szigligeti Ede – Vecsei H. Miklós – Kovács Adrián, *Liliomfi*, Budaörsi Latinovits Színház, 2015, r: Ifj.Vidnyánszky Attila (forrás:odryszinpad.hu)

A favicceken, a rosszul használt népi kifejezéseken át az újkori szlengig minden belefért. Shakespeare humora viszont egy nagyon intelligens, többfelű humor. Egy idő után felismertük, hogy a darab humora maga a richárdi humor, tehát az ő észjárását kell követnünk a szöveg átírásakor. Azt, hogy mikor milyen típusú nyelvet használok, Attilával egyeztetve döntöttem el, aszerint, hogy ő milyen képeket lát maga előtt az adott jelenettel kapcsolatban. Ennek a munkamódszernek az a lényege, hogy folyamatosan egyeztetünk egymással, és így már az olvasópróbákra olyan szövegkönyvvvel tudunk érkezni, amelyből kirajzolódik a rendezői elképzelés is.

– *2003-ban a Kulka János főszereplésével a Nemzetiben bemutatott III. Richárdot még mindig Vas István 1948-as fordításában játszották. Vagyis 68 éven át ugyanez a szöveg volt forgalomban. De túl ezen, volt valami konkrét indoka is, hogy úgy éreztétek, szükség van egy új fordításra?*

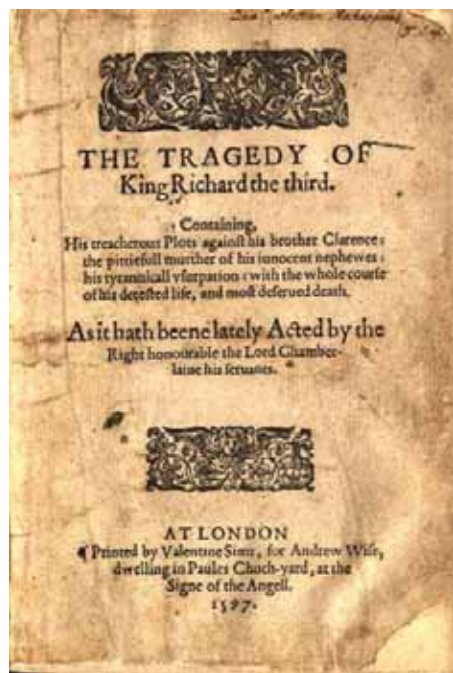
Amikor elkezdjük újraolvasni a darabot, már a nyitómonológban észrevettem egy fordítási hibát. A híressé vált „úgy döntöttem, hogy gazember leszek” valójában egy félrefordítás. Az eredeti szöveg így hangzik: „I am determined to prove a villain”, tehát itt igazából nem *szabad* elhatározásról, hanem *kényszerű* döntésről van szó. Ezt a mondatot magyarul talán így lehetne a legjobban visszaadni: „nem lehetek más, csak a gonosz”, ami egy teljesen más történetet vetít előre. A magyar értelmezési tradíció ezzel szemben az, hogy „unatkozom, tehát gonosz leszek” – ami persze ugyancsak izgalmas és jogos lehet. Ha visszatekintünk a történelemre, vannak olyan figurák, akikre ez a mentalitás az érvényes. Akiknek, miközben borzalmas dolgokat vittek végbe, egyáltalán nem volt lelkipurdalásuk. De szerintünk – és valószínűleg Shakespeare szerint is – itt egy sokkal ijesztőbb helyzetről van szó. Egy olyan világról, amelyben nem lehet másnak lenni, mint gonosznak. Ez a mi valódi kérdésünk. Nem az, hogy miért lesz ilyen gonosz az ember, hanem hogy milyen világ az, amelyben ilyen gonosszá válik. Ez egy olyan izgalmas drámai fölvetés, amelyből érdemes volt kiindulnunk.

– *De hogyan vonatkozik ez a probléma szerinte te a mára?*

Richárd végigharcolta a negyvenéves polgárháborút. Embert ölt, de nem azért, mert gonosz, hanem mert hitt abban, hogy győzelem esetén egy jobb, egy értékesebb, becsületesebb Angliát fog látni maga körül. Megnyerték a háborút, de őt félredobták, mai szóval élve lekerült a címlapokról. Harcolt, nyert, de mindent elveszített. Erre a szituációra Richárd úgy reagál, hogy nincs miért élnie. Mert úgy tűnik, mindaz, amiért harcolt, nem is létezik.

– *Manapság a harcban megnyilvánuló férfi-erényekkel mintha nem tudnánk mit kezdeni. Az idei MITEM-értékelőnkben* ilyen szempontból hoztuk szóba a görögök Iliász-előadását, de Végh Attila Az én Nietzschém című esszéje is erről szól. Shakespeare ebben a darabjában, ha tetszik, egy koncepciós pert visz színre, hiszen a Tudorok „fátyú”-dinasztiája számára fontos volt, hogy az emberek tudatából kitöröljék a Rózsák Háborúját, a York- és a Lancaster-ház történetét. Ezekről a történelmi vonatkozásokról mennyi szó esett közöttetek?*

A magunk részéről lelkiismeretesen végigolvastunk minden Richárd korára vonatkozó irodalmat s a Shakespeare-darabról szóló, hozzáférhető elemzése-



A III. Richárd első kiadása
(forrás: answers.com)

* Pálfy Ágnes – Szász Zsolt: *Ez egy valóságos színházavató volt!* Gyorsjelentés a harmadik MITEM-ről. Szenáriúm, 2016. május, 41–60.

ket is. De itt nekünk igazából nem a Tudorokról kellett beszélnünk, hanem arról, hogy van itt egy ember, aki valamiért hőiesen harcolt, s végül semmi sem lett abból, amiért küzdött. Valójában ezt a szituációt akartuk megjeleníteni. Shakespeare-nek jobban kellett vigyáznia, mint nekünk, hiszen a darab írásakor még száz év sem telt III. Richárd halála óta. Talán ezért is léptet föl negyvennyolc szereplőt, akik között hét pap is van, mert nem hagyhatta ki egyiket sem, még ha csak egyetlen mondata volt is, mint például Norfolknek. Ha most Nagy Imréről csinálnék darabot, én sem léptethetnék föl több vagy kevesebb szereplőt, mint aki ténylegesen mellette állt. De háromszáz év elteltével ezt valaki már feltűnés nélkül megteheti.

– *Ez a sok szereplő Shakespeare királydrámáiban mindig is nehézséget okoz. A szöveg egyharmadát nyilván ezért is húztátok ki az előadásból.*

Az volt a célunk, hogy az említett problémát felvázoljuk és pontos kérdéseket tegyünk föl a shakespeare-i történeten keresztül. Hogy a nézőnek ne arra kelljen koncentrálnia, ki kinek a kicsodája, csak Richárd legszűkebb családi körét hagytuk meg, a kisebb szerepeket pedig összevontuk. De mivel fontos szimbolikája van annak is, hogy Richárdon kívül szinte mindenki beleszűrkül a környezetébe, ezért két egymáshoz hasonló, de ellenséges csapatra osztottuk a Richárdon kívüli szereplőket.

– *Úgy érkezem, hogy egyszerre próbáltatok hűségesek lenni a shakespeare-i cselekményvezetéshez, és törekedtetek arra, hogy a mellékszereplők újfajta szituálásával egy olyan kórust hozzatok létre, mellyel nemzedéki jelenléteteket hangsúlyossá tehetitek. Ezt a kettős indítást azonban véleményem szerint nem tudjátok következetesen érvényesíteni, egyensúlyban tartani – amivel mellesleg a legnagyobb teoretikus színházcsinálók is küzdöttek a 20. század folyamán. Valóban ez a szándék mozgató benneteket a produkció létrehozása során? Mennyire vagytok elégedettek az eredménnyel?*

Én először próbáltam lebeszélni Attilát, hogy ne legyen ennyi fiatal az előadásban. Nem arra gondoltam, hogy több idős színész kellene bele, hanem arra, hogy kevesebb szereplő is elég volna. E mögött az a meggondolás állt a részemről, hogy minél több a szereplő, annál több cselekményszálát kell kézben tartanom. Azért mentem végül mégis bele Attila javaslatába, mert számára annak érzékeltetése volt az egyik legfontosabb, hogy manapság mennyire nehéz nem beállni a sorba a mi korosztályunknak. Azt hiszem, hogy gondolatilag végig tudtuk vinni ezt a koncepciót. Ugyanakkor az előadást jelenlegi állapotában még nem tekintem véglegesnek. Még csak félúton vagyunk. Azt már látjuk, hogy sokkal többet is ki lehet mondani, meg lehet mutatni mindabból, amiről eddig beszéltem. Általában abba a csapdába esünk, hogy nem merjük eléggé leegyszerűsíteni a kérdésfővetésünket, tisztán megfogalmazni azt az üzenetet, amit haza kell vigyen magával a néző. Nem érdemes máshogy színházat csinálni, csak ha az robban és elsöpör lelkileg, ha meg ráz. Ez az előadás még nem tart itt, de már vannak jelei, hogy eljuthat ideig. Nem igazán foglalkozunk nemzedéki ellentétekkel. Sokkal inkább foglalkoztat minket, hogyan vált a mi korosztályunk cinikussá és már fiatalon kiégetté.

– *Nem túl erős ez a megfogalmazás? Mire alapozod ezt?*



Trokán Nóra és Trill Zsolt a *III. Richárd*ban
(fotó: Kiss Zoltán, forrás: shakespearefesztivál.hu)

A mindennapi életben szerzett tapasztalatokra, az éjszakai élet alaphangulátára, arra, ahogy ma egy 12 éves kislány simán felajánlkozik neked szexuálisan. Nemcsak Ernőt játszom a Vígszínházban, és az egyik előadás után kapok egy üzenetet facebookon egy 12 éves gyereklánytól, hogy találkozzunk, naturálisan is részletezve a dolgot. És ez nem egy elhanyagolt lány, hanem egy látszólag jól működő, tehetősebb család tagja. Meg vagyok döbbenve. Hol élünk? Mi történik velünk? Nem gondolom, hogy

a bűn országa volnánk, de meg vagyok győződve róla, hogy az apáink generációja nem érzékeli, milyen súlyosak és gyorsak a változások. Az ehhez hasonló történetek véleményem szerint nemcsak a felgyorsult világ következményei, hanem egyfajta elhatárolódást is jeleznek az előző generációktól. Úgy tűnik, nagyon nehéz nem a szakadékba ugrást választani, ha valaki ki akar állni a sorból. Miért van ez így? – számunkra most ez a legfontosabb kérdés. A darabban játszó tizennégy fiatal közül szerepük szerint tízen még semlegesek a darab elején. Látjuk, hogy kik lehetnek a példaképeik, látjuk, hogy választaniuk kell. Richárdot választják. Ő az egyetlen, aki frappáns, intelligens, váratlan, izgalmas, humoros. Szinte törvényszerű, hogy Richárdot követjük, és így előbb-utóbb Richárddá válunk.

– Vajon miért nincs más alternatíva? Miért látjátok ilyen súlyosnak a helyzetet? Ha belegondolok, 2001-ben, amikor kiskamaszok voltatok, a World Trade Center felrobbantásával egy új időszámítás kezdődött... S most, amikor felnőtté váltatok, Európa válóság korszakát éli.

Én azt látom, hogy ezek a most zajló történelmi események a kortársaim nagy részét hidegen hagyják. A bevándorlási helyzetre és más európai politikai eseményekre is közönyösen reagálnak. Elegük van már a hazugságokból, az „arcoskodásból”. Ez egy kiábrándult generáció – egyszerűen csak jól akarja érezni magát, és nem akarja, hogy azok mondják meg neki, hogy mit csináljon, akik kis híján tönkretették ezt a bolygót az elmúlt fél évszázad alatt. Lehet erre azt mondani, hogy ez egy tipikus kamasz mentalitás, és hogy minden kornak megvoltak az efféle lázadói. De nekik még voltak hőseik, példaképeik, akikre fel tudtak nézni. A kortársaink esetében erről már nincs szó. Nem akarnak példaképet választani. A cinizmus az egyetlen válaszuk a múltra. – Tegnap voltam a Modigliani-kiállításon. Egy videón

felidéztek, hogy esténként Cocteauval, Picassóval, Apollinaire-rel ült egy asztalnál a háború előtti Párizsban. Micsoda idők voltak ezek... Bár ott lehetnénk, bár felidézhetnénk valami hasonlót. Azért is vagyunk szerelmesek a színházba, mert ez a közeg olykor felcsillant ebből valamit.

– Arról, amit a történelem iránti közömbösségről mondasz, nekem Weöres Sándor 1943-ban írott esszé-füzére, A teljesség felé jut az eszembe, ami a fiatalok körében ma is nagyon népszerű. Őt a második világháború élménye annak a kimondására készítette, hogy vége a történelemnek. Az, amit mondasz, őt igazolja. Ugyanakkor fájlalod, hogy nincsenek igazi példaképek, akikre föl lehetne néznetek. Az általad fölemlegetett asztaltársaság tagjai egyébként – mint azt bizonyára tudod – a 20. század elején a művészet egészét forradalmasították.

Nekünk szerencsére vannak mestereink, példaképeink. Én egy uralkodó alaphangulatról beszélek a kortársaink körében. A párizsi művészeket pedig csak azért hoztam szóba, mert valami hasonló hangulatot szeretnénk megélni mi is. Ez nem valamiféle nosztalgia a részemről, hanem meggyőződése, hogy ez a fajta életstílus és életlátás sokkal közelebb áll az emberi lényhez.

Emberibb világunk tűnik az a kor.

– A második felvonást indító közjátékból egyértelműen kiolvasható, hogy a magatok részéről nemcsak a Shakespeare-korabeli viszonyokat tartjátok embertelennek, hanem a mai létállapotot is. Ehhez a közjátékhoz az inspirációt annak a Ginsbergnek a szövegeiből merítettétek, aki az ötvenes évek üvöltő nemzedékének volt az emblemikus költője (nálunk ennek a fajta hangütésnek a ma már alig ismert költő, Balaskó Jenő volt a képviselője a hatvanas évek elején, s tíz évvel később a rock-színpadokon pedig Földes László Hobó lett a szószólója). Kíváncsi volnék rá, miért merült fel, hogy költőként éppen Ginsberghez fordulj, s arra is, a próbák során hogyan jöttek létre az előadásban elhangzott protest-szövegeitek.



Allan Ginsberg (1926–1997)
1966-ban (fotó: Fred W. McDarrah,
forrás: twi-ny.com)

Attila a próbafolyamat elején arra kért, hogy próbáljam lejegyezni azokat a mondatokat, amiket az éjszakai életben lehet mostanság hallani. Szürkeség, reménytelenség, céltalanság, hedonizmus hatotta át ezeket az általam felszedett szövegeket, párbeszédeteket. Sokat próbálkoztam, de a lejegyzett mondatok valahogy mindig túl direktek voltak, hiányzott belőlük az a bizonyos hideg, fémes költőiség. „Jó, jó, de nem az igazi!” – mondta rájuk Attila. Aztán mutattam neki pár Ginsberg-verset és akkor azt mondta, hogy igen, ez az a hang, amit kerestem. S akkor kiterítettem magam elé 15–20 Ginsberg-szöveget, s azok alapján kezdtem írni a sajátjaimat. Ha folytatjuk a darabbal való munkát – ami feltett szándékunk –, ezekkel az átiratokkal lesz még dolgom, de az a lényeg, hogy rátaláltunk valami olyasmire, ami kísértetiesen hasonlít a közelegünkre.

– Ginsberg nemzedéke a második világháborúban győztes nagyhatalmak, Anglia és Amerika „dühöngő ifjúsága” volt az ötvenes évek elején. Vajon mi az oka, hogy magatokra ismertetek ezekben a versekben?

A háború után, ahogy a rendszerváltást követően is, jellemző volt egyfajta kötelező optimizmus. Egy „ezzel megvolnánk” érzés. A többség nyugodtan hátradőlt, de mindig volt a gondolkodóknak egy szkeptikus csoportja, amelyik próbált rámutatni, hogy a helyzet korántsem olyan, amilyennek a változást korábban elképzelték. Ez a kettősség feltűnően hasonlít a III. Richárd alapkonfliktusára, mely a békét hirdető király s a vele szembenálló, lázadó címszereplő között feszül.

– A hatvanas-hetvenes évek ellenzéki magyar értelmisége – mely többek között Ginsberg költészetét is felfedezte magának – szintén egy álságos béke ellen lázadt, melyet az ’56-os forradalmat eltipró Kádár-rezsim hirdetett meg. Azért azt nem lehet állítani, hogy ennek az új III. Richárd-rendezésnek valami hasonló aktualitása volna.

Úgy érzem, hogy a korábbi korok ellenzéki csoportjai, lázadói könnyebben találtak közös nyelvet. Mi már annyira sokrétű világban élünk, hogy nagyon nehéz közös értékeket találunk, nehéz megfognunk egymás kezét. Minden nap más a vezető hír, a legsúlyosabb helyzetek is súlytalanok, a sajtóban fel van hígítva minden, nincs időnk kitermelni magunkból a lázadót. De mindezek ellenére iszonyatos energiák feszülnek a hallgatásunk mögött. Ez a mi feladatunk, megtalálni a helyét, megnyilvánulási formáját ezeknek az energiáknak. Attila koncepciója is az volt, hogy erre kell kísérletet tennünk. Feltenni egy olyan örületes bulit a színpadra, ami ebből a fájdalomból, a tehetetlenség fájdalomból táplálkozik.



Hamvas Béla (1897–1968) (forrás: tradicio.org)

– A mai ötvenes-hatvanas nemzedéket a költő Zalan Tibor a nyolcvanas évek legelején arctalan nemzedéknek titulálta.

Arctalan. Ez jó. Facebook. Arckönyv. Arctár. Most már annyi arc van, hogy valóban „arctalan nemzedék” lettünk megint...

– De ugyanerre a generációra született egy másik jelző is, a nomád nemzedék – magamra nézvést én ezt a titulust vállalom, és képviseltem is egész eddigi munkásságommal. Engem veletek kapcsolatban igazából az zavar, hogy minden további nélkül elfogadjátok és hangoztatjátok azt a minősítést, hogy nem vagytok lázadók. Miközben most azt állítod, hogy rengeteg felgyülemlett látens energiátok van. Ami véleményem szerint a színházi működéseitekben már eddig is felszínre jött. Ezért is ülünk most itt.

A lázadás az önmagában egy nagyon egyértelmű és tiszta dolog. Megnyilvánulhat olyan spontánul is, mint ’56-ban, amikor az ember kiállt az elvei mellett, s ha beledöglött, sem hátrált meg. De most, 2016-ban nagyon nehéz egyáltalán elvekről beszélni, és még nehezebb egyértelműen fogalmazni. Egy gondolattal előáll-

ni úgy, hogy azt ne lője vissza azonnal egy jogvédő szervezet. Nagyon nehéz úgy fogalmazni, hogy az ne tűnjék naiv, szentimentális ábrándozásnak, irreális álomképnek. Hamvas Béla hívja fel a figyelmünket arra, hogyan próbálják degradálni, szétnyalazni az egyszerű, egyértelmű igazságokat: „Realitásnak nevezték azt, ha egymást bemaszatolták, ha mindazt, ami tiszta, leköpdösték, ha azt, ami egyszerű, alattomban kétértelművé tették, ha a becsületben kételkedtek, ha a meleg szív megnyilatkozására hunyorgattak, ha a szenvedélyt kipletykázták, ha a mélységre az orrukat fintorgatták, ha mindazt, ami komoly és igaz és fényes, benyálazták és lekicsinyelték és meghazudtolták és beszennyezték... Az életet, csak mint ezt a moslékot, voltak hajlandók lenyelni.” (*Titkos jegyzőkönyv*) Meggyőződésem, hogy nekünk nem az előző generációk ellen kell lázadnunk, hanem *emellett a gondolat, kritikai attitűd mellett* kell kitartanunk.

– *A beat-nemzedék elsősorban a keleti misztikára, filozófiákra volt fogékony. Ez felelt meg annak a világérzésnek, aminek a globális méretekben ható zene volt a vezető műfaja. Szövegalkotóik viszont nagyon személyes hangot ütöttek meg. Ebben az új III. Richárd-rendezésben ti is egyfajta világbeszédre törekedtetek. Számomra nagyon feltűnő volt a záró jelenetsor apokaliptikus jellege, a benne elhangzó vendégszövegekkel. Milyen meggondolásból applikáltátok be ezeket a darabba?*

Shakespeare színházának van egy szakrális dimenziója – bár ezt mostanában nem nagyon állítják előtérbe a rendezések. A *III. Richárd*-ban nálunk a történet lezárásakor azért hangzanak el a végidőről ezek az apokaliptikus szövegek, mert a darab világához hasonlatos létállapotot vetítenek elénk, amelyben végképp elmosódik a határ a jó és a rossz között, és már nincs tétje annak, hogy egy hullával több vagy kevesebb. Ha azt kérdezed, hogy mi ketten Attilával, illetve a mostani csapatunkkal lázadók vagyunk-e, arra azt tudom válaszolni, hogy igen. Szerintem a művész nem is lehet más. De a lázadó energiánkat mi a munkába fektetjük, azt remélve, hogy hosszú távon ennek lesz akkora ereje, mint egy forradalomnak.

– *Amikor 1986-ban először voltam hosszabb ideig Nyugaton, francia kortársaim működését látva arra döbbsentem rá, hogy ők mennyivel célratörőbbek és praktikusabbak nálunk, akik ideológiailag túl voltunk terhelve a rothadó szocializmus idején, s ennek kö-*



Kovács Adrián, Ifjabb Vidnyánszky Attila, Vecsei Miklós (fotó: Toldy Miklós, forrás: 7ora7.blog.hu)

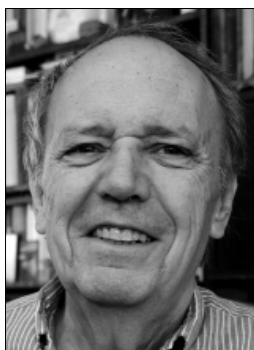
vetkeztében nehezen értünk hozzá a magunk tárgyához. Mindig több volt a duma, mint a csinálás. Szerencsére ti már mentesek vagytok ezektől az ideológiai fékektől, így több időtök, energiátok jut magára az alkotásra. De vajon lesz-e arra lehetőségetek, hogy ez a mostani csapat, mely eddig sikerrel vette az akadályokat, együtt maradjon?

Igazából hárman alkotjuk e csapat magját: Attila mellett Kovács Adrián és én. Már a hatodik vagy hetedik előadást csináltuk végig így együtt (egyetemi vizsgák, Karnyóné, Athéni Timon, Liliomfi, III. Richárd, Iván, a rettentő, Rómeó és Júlia). S már nagyjából látjuk a következő darabcímeket is (Arany János élete, Ahogy tetszik, Don Juan, Közöny). Olyan emberekkel szeretnénk dolgozni a jövőben is, akik hajlandók az együtt gondolkodásra. Akik meg tudják hallgatni egymást és el tudják fogadni mások világlátását is. A lényeg, hogy közösen tudjuk megfogalmazni azokat a kérdéseket, amikkel haza kell majd engedjünk a nézőket. Mi nem csinálhatunk „tapsos” színházat. Ha ilyen magas szinten művelik a népbutítást, mi nem engedhetjük meg magunknak, hogy a néző ne marcangoló kérdésekkel térjen haza. Ez persze nem zárja ki a jókedvet, a derűt. Eddig talán a *Liliomfi* volt az a produkciónk, melyben a legpontosabban sikerült megfogalmaznunk, amit eredetileg akartunk. De még ezt is sokan félreértették – tehát a jövőben még tisztábban, egyértelműbben kell fogalmaznunk.

“What World Is It Which Makes Man So Evil?”

Miklós Vecsei Is Interviewed by Zsolt Szász

July 13th this summer saw the premiere of Shakespeare’s history play, *Richard III*, newly adapted on the Várszínpad (Castle Stage) in Gyula by three young artists: composer Adrián Kovács, dramaturge Miklós Vecsei and director Attila Vidnyánszky Jr. The rehearsals had taken place at the Nemzeti Színház (National Theatre) in spring. The main roles were played by great artists like Enikő Eszenyi (Elisabeth) and Géza D. Hegedűs (George/Edward/Tyrell), members of Vígszínház (Comedy Theatre), as well as Nelli Szűcs (Margaret) and the protagonist Zsolt Trill, both members of the Nemzeti Színház. The interview highlights fourteen young artists, who represent the new generation and are students at, and graduates from two training institutions, namely the Színházi és Filmművészeti Egyetem (University of Theatre and Film Arts) in Budapest and Kaposvári Egyetem (Kaposvár University). Zsolt Szász asks Miklós Vecsei about his threefold responsibility as actor, dramaturge and translator. The artist sums up the new concept of the presentation in that they primarily wanted to pose the question: what kind of time it was in which talents who deserved a better fate were relegated to the role of the evil – as suggested by the famous opening monologue in *Richard III*: “I am determined to prove a villain”. Just as the young actors’ “chorus” is forced, for lack of anything better, to accept the main character as intellectual leader, honouring him not only as the future king but also the most intelligent person of the age. In the course of the conversation, a dialogue is unfolding between generations about the issue of rebellion, taking account of artists’ typical answers during the more than five decades after World War II to the challenges of the period. At the same time, the conversation also focuses on the aspirations and dilemmas of the new generation all along.



BALOGH GÉZA



Avantgárd színház Kelet-Európában

Csehország, 1. rész

A Nemzeti Színház mint a modernizmus bölcsője

Hosszú ideig az 1881-ben megnyílt prágai Nemzeti Színház (Národní divadlo) volt a cseh színházi élet egyetlen meghatározó központja. A többi kelet-európai országhoz viszonyítva jelentős késéssel és közadakozásból létrejött intézmény két hónappal a megnyitása után tűzvész áldozata lett. Két év múlva, 1883-ban újabb közadakozásból helyreállították. Részben a tragikus tűzvésszel és a további késéssel is magyarázható, hogy az anyanyelv ápolása és a nemzeti öntudat ébren tartása mellett vezetői már a századforduló idején a Nemzeti Színházat tekintik a korszerű törekvések első számú fórumának. Ez főleg annak köszönhető, hogy 1900-ban Jaroslav Kvapil személyében olyan művész kerül a dramaturgia élére, aki pontosan ismeri a világ modernista színházi törekvéseit.



Az égő Nemzeti Színház, 1881 (forrás: praguecityline.cz)

lett vezetői már a századforduló idején a Nemzeti Színházat tekintik a korszerű törekvések első számú fórumának. Ez főleg annak köszönhető, hogy 1900-ban Jaroslav Kvapil személyében olyan művész kerül a dramaturgia élére, aki pontosan ismeri a világ modernista színházi törekvéseit.

Kvapil 1868. szeptember 25-én született egy dél-



Jaroslav Kvapil (1868–1950)

nyugat-csehországi faluban, a Klatovy járásban fekvő Chudenicében. Apja falusi orvos és lelkész hazafi, aki fiát is monarchiaellenes szellemben neveli. Az elemi iskolát szülőfalujában járja, majd egy plzeňi gimnáziumban érettségizik. Előbb apja nyomdokait követve az orvosi egyetemre iratkozik be, aztán a bölcsészettudományi karra jár, de doktorátusát csak 1946-ban (hetvennyolc éves korában) szerzi meg. 1891-től különböző lapoknál (Hlas národa, Národní listy) jelennek meg versei és egyéb írásai, később szerkesztői állást vállal a Zlatá Praha című nagy múltú folyóiratnál. A cseh parnasszisták hangvétele határozza meg első versesköteteit (*Hulló csillagok*¹, *Rózsabokor*²), melyekben Baudelaire, Verlaine és Jaroslav Vrchlický³ hatása érvényesül. Számos műfajban alkotott, több drámát írt és fordított. Gazdag és szerteágazó életművének legmaradandóbb darabja Dvořák *Rusalka* című operájának szövege.⁴

1890-ben megismerkedik Hana Kubešovával⁵, a Nemzeti Színház ünnepelt színésznőjével. Bár a lány szülei nem nézik jó szemmel a nyolc évvel fiatalabb és bizonytalan keresetű fiatalember közeledését, négy évvel később összeházasodnak. Az ő hatására kezd Kvapil színikritikákat írni, majd egyre elmélyültebben színházzal foglalkozni.

Első rendezésére házasságkötésük évében, 1894-ben kerül sor: Sardou *Szőkimondó asszonyság* című vígjátékát állítja színpadra Jakub Seifert⁶ társaságában.

¹ Padající hvězdy, 1889

² Růžový keř, 1890

³ Jaroslav Vrchlický (1853–1912), a cseh szimbolizmus kiemelkedő alakja, számos külföldi tudományos akadémia tiszteletbeli tagja, 1901-től az osztrák főrendi ház tagja. František Brábek (1848–1926) társaságában 1884-ben lefordította *Az ember tragédiáját*.

⁴ Dvořák 1900 áprilisa és novembere között írta utolsó előtti színpadi művét. A bemutató 1901. március 31-án zajlott le a prágai Nemzeti Színházban. Smetana *Eladott menyasszonya* mellett máig ez a legtöbbet játszott cseh nemzeti opera a világ operaszínpadain. Kvapil a szövegkönyv írásakor több forrásból merített: az *Undine* című elbeszélésből, de la Motte Fouqué novellájából, Andersen meséjéből és Gerhard Hauptmann *El-süllyedt harang* című drámájából.

⁵ Hana Kubešová (Kvapilová, 1860–1907) műkedvelőként kezdte pályáját, később a brnói és a Hradec Králové-i színház tagja. 1888-ban szerződteti a Nemzeti Színház. Sokszínű tehetsége szépséggel és átlagon felüli műveltséggel párosult. Emlékezetes szerepei: Ophelia, Titánia, Rosalinda (*Ahogy tetszik*), Viola (*Vízkereszt*), Stuart Mária, Margit (*Faust*), Nóra, Mása (*A három nővér*). Páratlan karrierjének korai halála vetett véget, amelyet cukorbetegségének váratlan szövődménye okozott. Halála után Kvapil abbahagyja a versírást.

⁶ Jakub Seifert (Sayfert, 1846–1919) vidéki évek után a Nemzeti Színház alapító tagja, vezető színésze és rendezője.



Max Reinhardt
(1873–1943)



Konsztantyin Sz.
Sztanyiszlavszkij
(1863–1938)

1898-ban Uránia néven színházat alapít barátaival, amely eleinte egy kiállítócsarnokban, majd egy söröző kerthelyiségében működik Prága Holešovice negyedében. 1897-ben a Nemzeti Színház bemutatja legsikeresebb és később többször felújított mesejátékát, a *Gyermekláncfű királykisasszonyt*⁷, az ekkor már Kvapilová néven játszó Hana Kubešovával a címszerepben. Némi politikai csatározás után, 1900-ban kerül sor Kvapil szerződtésére. Eleinte „dramaturgiai tanácsadó” a felkínált munkakör elnevezése. Lassú előrelépése bizonyára az újonnan kinevezett intendánssal való konfliktusára vezethető vissza. Még tizenkét esztendő telik el, mire kinevezik a drámai tagozat vezetőjévé.⁸

Az ő irányításával a színház valóban a kor legizgalmasabb művészeti műhelye lesz. Sokat tanul Sztanyiszlavszkijtól és Reinhardtól, de fokozatosan sikerül kialakítania a népszínház eszményét érvényesítő egyéni stílusát. Már 1900-ban keserűen jelenti ki egyik írásában: „A gyakorlat bizonyítja, hogy a Nemzeti Színház a szépséges jelszó ellenére, amely szerint a nemzet építette fel, nem képes valóban népszínházzá lenni.”⁹

Kvapil fontos szerepet játszott a moszkvai Művész Színház 1906-os prágai vendégszereplésének létrejöttében.¹⁰ De ennél is fontosabb, hogy ő volt az első, aki megtestesítette a huszadik századi értelemben vett rendező fogalmát. Bjørnstjerne Bjørnson *Erőnkön felül*¹¹ című tragédiájában (1900), amely egy lelkész és beteg felesége sorának megrázó története, már teljes fegyverzetben jelenik meg a pályakezdő rendező. Az ibseni mélységeket közelítő művet Kvapil

⁷ Princezna Pampeliška

⁸ A cseh színház sajátos fejlődése miatt mindmáig a Nemzeti Színház szervezetében működik az opera és a balett is. Egy főigazgató irányítja a hatalmas konglomerátumot, melynek három részlege – a drámai, az opera- és a balett-együttes – élén önálló művészeti vezetők állnak. (Ugyanezt a hagyományt „örökölte” 1918 után, az első Csehszlovák Köztársaság idején a Szlovák Nemzeti Színház is.)

⁹ Jaroslav Kvapil: *Z příčiny populárních představení* (A népszerű előadások okairól), Lido-
vé noviny, 1900. XII. 23. Az írás a színpad homlokzatán máig olvasható „Národ sobě” (A nemzet önmagának) jelszóra utal. In: *Dějiny českého divadla* (A cseh színház története) III. Főszerkesztő: František Černý, Prága, 1977, 304.

¹⁰ Az első prágai vendégjáték alkalmával a Művész Színház a *Fjodor Ioannovics cárt*, a *Ványa* bácsit és az *Éjjeli menedékhelyet* játszotta 1906. április 6. és 9. között.

¹¹ Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910) norvég író. Ibsen utódaként két évig a bergeni, később a Christiania Színház vezetője. 57 éves munkássága alatt 28 drámát, két tucat elbeszélést, két regényt és számos tanulmányt, esszét, publicisztikát írt. Legjelentősebb színpadi műve az *Over ævne* (Erőnkön felül), 1883.

a szimbolizmus eszközeivel állítja színpadra. A kritikák meglepetten hangsúlyozzák az előadás szuggesztív erejét, amely mindvégig képes megőrizni a tragédia fojtó légkörét. Néhány cikk kiemeli a különleges fényhatásokat, a mesteri színészvezetést és Hana Kvapilová játékát Klara Sang szerepében.¹² Több recenzens észreveszi, hogy a Nemzeti Színház többi rendezői sokkal felszínebben közelítenek az előadásra szánt darabokhoz.

Kvapil számára Bjørnson műve a bevezető nagyszerű Ibsen-rendezéseéhez, a *Nórához* (1901), *A vadkacsához* (1904), *A tenger asszonyához* (1905), a *Kísértetekhez* (1909), *A társadalom támaszaihoz* (1910), a *Hedda Gablerhez* (1911), a *Solness építőmesterhez* (1912) és a *John Gabriel Borkmanhoz* (1913). „Kvapil művészi tevékenységében mindvégig a realista színház eszménye érvényesült, amely a kilencvenes évek



H. Ibsen: *Hedda Gabler*, az előadás színpadképe, 1911 (forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)

végétől a belső pszichológiai konfliktusokra összpontosította a figyelmet, és az intim hangvételű drámák színrevitelében csúcsosodott ki. Ide sorolhatjuk Ibsen drámáit, amelyek Kvapil dramaturgiai programjának gerincét jelentették¹³ – olvasható Milan Obst¹⁴ tanulmányában.

Nagy hangsúlyt fektetett ugyanakkor a hazai kortárs drámairodalomra, mindenekelőtt Alois Jirásek¹⁵ (*Jan Žižka*, 1903, *A lámpás*¹⁶, 1905, *Pan Johannes*, 1910, *Jan Hus*, 1911) Jiří Mahen¹⁷



A *Rusalka* ősbemutatójának plakátja (forrás: wikipedia.org)

¹² Név nélkül: *Nad naši sílu* (Erőnkön felül), *Právo lidu*, 1900. XI. 28, J. Vodák: *Erőnkön felül*, *Čas*, 1900. XI. 27. In: *A cseh színház története*, III. 305.

¹³ Milan Obst: *Hivatásos színház az Osztrák–Magyar Monarchia alkonyán (1896–1918)* (Profesionální divadlo na sklonku Rakousko-Uherské Monarchie, 1896–1918). In: *A cseh színház története*, III. 305.

¹⁴ Milan Obst (1926–1980) színháztörténész. Legfontosabb kutatási területe a cseh avantgárd színház volt.

¹⁵ Alois Jirásek (1851–1930) a cseh történelmi próza- és drámairodalom legismertebb képviselője. Kortársai sokáig „elkésett romantikusnak” tartották. Életművének legnagyobb értéke a nemzeti múlt népszerűsítése.

¹⁶ *Lucerna*

¹⁷ Jiří Mahen (1882–1939) író, költő, publicista, rendező. 1910-től a brnói irodalmi élet vezéralakja. 1918 és 1922 között a brnói színház dramaturgja. A szlovák-lengyel betyárról szóló *Jánošík* című mesejátéka magyarellenes szemléletű. A fasiszta megszállást követően öngyilkos lett.



Alois Jirásek: *Jan Žižka*, 1903, a szerepben Eugen Viesner (forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)



Jiří Mahen: *Jánošík*, 1910 (forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)

(*Jánošík*, 1910), Jaroslav Vrchlický (*Hippodameiák*, 1911) és František Langer¹⁸ (*Szent Vencel*,¹⁹1912) műveire. A cseh impresszionizmus egyik legszebb színpadi műve, Fráňa Šrámek²⁰ *Nyár*²¹ (1915) című drámája Kvapil rendezésében kirobbanó siker. A darabon kétségtelenül érződik Kvapil *Felhők*²² című, 1903-ban bemutatott darabjának hatása, amit az ősbemutató több kritikusa szóvá is tesz. Šrámeknél is a rekkenő nyári hőség motiválja az eseményeket, és itt is egy környezetét elbűvölő szépasszony áll a történet középpontjában. Šrámek azonban sokkal jobb író, mint Kvapil. A kegyeiért versengő férfiak összetettebb és érdekesebb jellemek, mint Kvapil hősei, és a konfliktus is élesebb.

Kvapil rendezői ereje azonban – Milan Obst előbb idézett megállapítását némileg vitatva – főként a monumentális színház hagyományát megteremtő, nagy ívű Shakespeare-ciklusában érvényesült, amelyhez nagyban hozzájárult Karel Štapfer²³ tervezői közreműködése. A ciklus első darabjára, a *Rómeó és Júliára* 1901-ben került sor. Itt – a müncheni Hoftheater nyomdokain – Kvapil Shakespeare-színpadon játszatta a darabot.²⁴ Ennek volt köszönhető, hogy állandó térben, gyors változásokkal sikerült az egyes helyszíneket kialakítani, nem kis csalódást okozva ezzel a romantikus felfogást kedvelő közönségnek. Annál meglepőbb, hogy a kritikák egy része elismerően szól a rendező szándékáról. „Kvapil úr tértagolása a hangsúlyos előtérrel és az állandó kerettel azt hangsúlyozta, hogy amit látunk, csak illúzió, feltételezés, nem pedig valóság” – mondja az egyik

¹⁸ František Langer (1888–1965) katonaorvos, író, a két háború között a legkedveltebb szerzők egyike hazájában. Legsikeresebb színpadi műve, a *Külváros* (Periferie, 1925) bejárta Európa színpadait, 1927-ben a budapesti Vígszínház is bemutatta.

¹⁹ Svatý Václav

²⁰ Fráňa Šrámek (1877–1952) költő, író. Pályája elején az anarchista írók köréhez csatlakozott. Az első világháború után szakított velük, és a Čapek fivérek társaságához kapcsolódott. Életműve az irodalom valamennyi területét felöleli.

²¹ Léto

²² Oblaka

²³ Karel Štapfer (1863–1930) festőművész, könyvillusztrátor, 1900-tól Nemzeti Színház díszletfestője, majd vezető tervezője. A bábjáték szenvedélyes szerelmese, már a század elején több családi bábszínházat tervezett.

²⁴ Karl Lebrecht Immermann (1796–1840) nyomdokain a müncheni Udvari Színház intendánsa, Karl August von Perfell (1824–1907) és Jozsa Savits (1847–1915) szerb–magyar származású rendező hozta újra divatba a 20. század elején a Shakespeare-színpadot Európában.

cikkíró.²⁵ Ugyanez a stilizálás jellemezte a színészek mozgását és gesztusait. A rendező a szimbolizmus színházának elemelt, reliefszerű jeleit alkalmazta.

A Shakespeare-színpad alkalmazását kevésbé indokolta *A makrancos hölgy* ugyancsak 1901-es felújítása, ahogy a *Szentivánéji álom* esetében is csak Mendelssohn zenéje kárpótolta a nézőket a tündérmese elvesztett illúziójáért. Ugyanez a cikkíró a *Hamlet* 1905-ös értelmezésében és Eduard Vojan²⁶ szerepformálásában „a dekaden-
cia előfutárát” köszönti. Kvapil kihagyta Fortinbras megjelenését a tragédia végén. Ebből nem nehéz arra következtetni, hogy a politikai motívumoknál jobban érdekelte a lélektani dráma.

A *velencei kalmár*hoz (1909) Štapfer megint csak egységes építészeti keretet tervez, amely azt hangsúlyozza, hogy színházban vagyunk. A *Macbeth* (1916) nyomasztó játéktere (Josef Wenig²⁷ tervezése) Gordon Craig szellemét idézi, sokban emlékeztet a moszkvai Művész Színház négy évvel korábbi *Hamlet*-előadására. A *Lear király* – ugyancsak Eduard Vojan főszereplésével – a magára maradt, hatalmától megfosztott uralkodó sorsában általános érvényű igazságokat tud kifejezni. A teatralitás és a játékoság tökéletes szimbiózisa jellemzi a vígjátékok (*Tévedések vígjátéka*, 1908, *Vízkereszt*, 1912) hangvételét.

Kvapil rendezői karakterének különös ellentmondása, hogy elsősorban romantikus művekkel üzent hadat a romantikának. Ezt fejezte ki *Az ember tragédiája* 1904-es felújítása, Goethe *Faustjának* I. része 1906-ban, majd 1910-ben, Schiller *Stuart*



Fráňa Šrámek: *Nyár*, 1915
(forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)



František Matějovský
mint Rómeó 1901-ben
(forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)

²⁵ J. Vodák: *Národní divadlo: Romeo a Julie*. Nemzeti Színház: Rómeó és Júlia) Čas, 8, 1901. IX. 10.

²⁶ Eduard Vojan (1853–1920) a modern cseh színjátszás kiemelkedő alakja. Vándorszí-
nészként kezdte pályáját, majd vidéki társulatok vezető színésze volt. Első meghallgatá-
sa után nem szerződött a Nemzeti Színház, csak 1888-ban lett a színház tagja. Pályája
Kvapil rendezéseiben teljesedett ki. Játszotta Asztrovot (*Ványa bácsi*), Versinyint (*Há-
rom nővér*) Hamletet, Othellót, III. Richárdot, Shylockot, Cyranót, Mefisztót és Ibsen
hőseit, Solnesst, John Gabriel Borkmant. 1910-ben Zágrábban és Belgrádban vendég-
szerepelt Hamlet, Shylock és Othello szerepében.

²⁷ Josef Wenig (1885–1939) festő, tervező, illusztrátor, az 1907-ben megnyílt prágai Vá-
rosi Színház (Divadlo na Královských Vinohradech, Színház a Királyi Szőlőhegyen)
vezető tervezője, de néhány alkalommal a Nemzeti Színházban is dolgozott.



J. Słowacki *Beatrix Cenci*, 1910
(forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)

Máriája 1905-ben, a *Wallestein-trilógia* 1909-ben, és Słowacki *Beatrix Cenci*je 1910-ben. Ez utóbbiról elragadtatott hangon számol be a korabeli kritika: az előadás „olyan volt, mint egy súlyos, gyötrő álom”.²⁸

Madách drámai költeményét 1892-ben játszották először a prágai Nemzeti Színházban. Az akkori rendezés a hamburgi előadás rövidítéseit vette alapul (a 2. prágai és a londoni szín kimaradt), és ugyanezt a szövegváltozatot állította színpadra Kvapil is. A korábbi bemutatón több alkalommal tüntetések voltak a Marseillaise felhangzásakor, ezért a 31. előadás után a helytartó közbelépésére levették műsorról. Kvapil érdeme, hogy tizenkét évvel később kiharcolta a hatóságoknál a felújítását, amelyről a budapesti Vasárnapi Újság²⁹ is beszámolt: „... Az *Ember Tragédiáját* adták elő nemrég a prágai

Nemzeti színpadon. Ezelőtt néhány évvel színre került már egyszer, mégpedig páratlan tetszéssel: egy hónapon keresztül úgyszólván megszakítás nélkül adták összesen 31-szer, a mi ott óriási sikert jelent. [...] Az igazgatóság jó ízlésének s a fordítók utánjárásának köszönhető, hogy a darab nem aludt el végképen és a jelen évben, bár az idény végén, de fényes sikerrel ismét színre került.”³⁰ A fényes sikert a cseh színháztörténet is igazolja: Kvapil rendezésében újabb 35 előadást ér meg a darab, majd öt évvel később, 1909-ben ismét műsorra tűzik tizenkét alkalommal. Nemcsak Madách arat ekkora sikert; a *Faust* huszonhatszor, a *Wallenstein* negyvenhét-szer kerül színre. Utóbbit a rendező egy estére összevonva alkalmazta színpadra.

Fontosak Kvapil rendezői pályáján Molière művei is. Bemutatta a *Kényeskedőket* (1902, 1911), a *Képzelt beteget* (1903), a *Tartuffe*-öt (1910) és a *Fösvényt* (1911). Amikor a szimbolizmus újra felfedezi az antik drámát, megrendezi Aiszkhülosz *Oreszteiáját* (1907) és Euripidész *Hippolitoszát* (1915). A kortárs világirodalomból első helyen állnak az orosz drámák. Egyik első rendezése Csehov *Házútznézője* (1900), két évvel később, szinte egy időben a moszkvai bemutatóval Gorkij *Kispolgárokját* viszi színre Kvapilovával (Tatyjana) és Vojannal (Tyetyerev). A darab a parádés szereposztás és a gondosan kidolgozott rendezés ellenére nem arat sikert. A következő Gorkij-bemutatóra majd csak a harmincas években kerül sor.

Sok szemtanú véleménye szerint Kvapil rendezői pályájának egyik kiemelkedő remeke a *Három nővér* (1908). A *Ványa* bácsi már két évvel a Művész Színház premierje után, 1901-ben színpadra kerül Prágában, de nem Kvapil, hanem a ko-

²⁸ K: (F.V. Krejčí): *Juliusz Słowacki: Beatrix Cenci*. Právo lidu, 1910. IV. 24.

²⁹ 1854 és 1921 között megjelenő szépirodalmi és ismeretterjesztő hetilap, szerzői között szerepelt Jókai, Gyulai Pál, Arany János, Tompa Mihály és Vajda János. Hosszú időn át széles társadalmi rétegek világképét, tudásszintjét alakította és befolyásolta.

³⁰ Siklóssy László (1881–1951): *Az ember tragédiája Prágában*. Vasárnapi Újság, 1904, 51. sz. Idézi Németh Antal: *Az ember tragédiája a színpadon*, Bp., 1932, 73.

rábbi nemzedék rangos képviselője, Josef Šmaha³¹ rendezésében. F. X. Šalda³² véleménye szerint „a *Három nővér*, még inkább, mint a *Ványa bácsi* – maga a drámai impresszionizmus. A színészi játékra lefordítva ez annyit tesz, hogy az atmoszférát kell eljátszani. Ez pedig azt jelenti: teljesség, teljesség, teljesség.”³³ Gondolatmenetét azal folytatja, hogy a színészek manapság csak a „földszintes” naturalizmus megjelenítésére képesek, a „stilizált” drámairodalmat lehúzzák egy alacsonyabb szintre. Šalda alighanem azt veszi észre, amit Csehov is kifogásolt a Művész Színház előadásában. Kvapil pontosan követte a moszkvai előadás koreográfiáját, amelyet az 1906-os berlini vendégszínházi látott, és ismerhette Sztanyiszlavszkij rendezőpéldányát is.³⁴ Ennek ellenére néhány kritikus azt állítja, hogy nem sikerült a kívánt atmoszférát megteremtene; túlexponálta a három címszereplő rögeszmés vágyakozását Moszkvába és Mása (Hana Kvapilová) már-már hisztérikus rajongását Versinyin (Eduard Vojan) iránt, aki viszont túlságosan elutasítóan és racionálisan viselkedett vele.³⁵ Az egymásnak ellentmondó kritikák alapján megkockáztatjuk, hogy Kvapil alighanem mégis észrevett valamit Csehov szándékából, ami gyökereken ellenkezett a Művész Színház felfogásával. Amit megvalósított belőle, azt Šalda kevesellte, a másik recenzens pedig sokallta.

A Művész Színház előadásaihoz való ambivalens viszonyát olyan pozitív példák is igazolják, mint a szimbolista drámák iránti vonzalma. Ez nemcsak a



Jelenetkép a *Három nővérből*, 1907, a képen Karel Hašler (Rode) és Karel Mušek (Fedotyik) (forrás: forras.archiv.narodni-divadlo.cz; forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)

³¹ Josef Šmaha (1848–1915) a cseh drámai színház és az operajátszás példamutató alakja. Időben felismeri, hogy az idő túllépett rajta, és Kvapil működése láttán 1905-ben megvált a Nemzeti Színháztól. 1906-tól a két évvel korábban megalakult és új épületbe költöző szófiai Nemzeti Színház igazgatójaként folytatja pályáját.

³² František Xaver Šalda (1867–1937) irodalomtörténész, kritikus, publicista. Írásai harminc különböző folyóiratban jelentek meg. 1928-ban Šaldův zápisník (Šalda feljegyzései) néven saját folyóiratot alapított, amelyben kizárólag saját írásait közölte. Már az 1890-es években élesen bírálta a leíró (az ő terminológiája szerint „felületi”) realizmust. A cseh kritikusok közül elsőként ismertette és védelmezte az impresszionizmust és a szimbolizmust. Azt vallotta, hogy a művésznek „hősi szemmel” kell látnia, különben nem tarthat igényt művészete elismerésére. Az esszé tekintette a kritikai mondanivaló adekvát kifejezési formájának. Szépirodalmi munkássága kevésbé jelentős, mint esztétikai életműve.

³³ Quidam (F. X. Šalda): *Tři sestry Čechova v Národním divadle* (Csehov Három nővére a Nemzeti Színházban), *Volné směry* 11, 1907, 75–78.

³⁴ Erre utal Kvapil visszaemlékezése: *O čem vím* (Amiről tudok), II., Prága, 1947, 168–180. A *Három nővér* első felvonásának rendezőpéldánya megjelent csehül. Az máig kétséges, hogy a teljes rendezőpéldányt elküldte-e Sztanyiszlavszkij a vele rendszeresen levelező Kvapilnak.

³⁵ F. V. Krejčí: *Tři sestry* (Három nővér), *Právo lidu*, 1907. I. 22.



Paul Claudel: *Angyali üdvözlés*, 1914
(forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)

már említett *Erőnkön felülben*, de Maeterlinck *Monna Vannája* (1903) és *A kék madár* (1912), illetve Claudel *Angyali üdvözlése* (1914) kapcsán is tetten érhető. *A kék madár* nem a négy évvel korábbi moszkvai ősbemutató nyomán jött létre, hanem a bécsi előadás kevésbé poétikus kölcsön-díszleteivel és Humperdinck zenéjével némi csalódást okozott a gyerek- és felnőtt-közönségnek.³⁶

A szimbolizmus különleges értéke a horvát Ivo Vojnović³⁷ népköltésze-

ti ihletésű drámája, *A Jugovićok anyjának halála*, amelyet 1912-ben tűzött műsorára a Nemzeti Színház.

1907-ben a Városi Színház megnyitásával vetélytársa akadt a Nemzeti Színháznak. A jómódú polgárok negyedében, a Vinohrady városrészben épült szecessziós színházépület gazdáinak célkitűzése az volt, hogy ne csak a 19. század utolsó éveiben alakult Švanda Színházzal,³⁸ de az ország első színházának tekintett Nemzeti Színházzal is versenyre keljen. Ez a terv ugyan eleinte nemigen látszott megvalósulni, mert a repertoár gerincét hagyományos stílusban játszott francia vígjátékok alkották, de a helyzet lassan mégiscsak kezdett megváltozni: az egészséges verseny mindkét intézmény színvonalát jó irányba befolyásolta.

Az első világháború idején Kvapil elsősorban a nemzeti klasszikusok és az új hazai szerzők műveivel igyekezett ébren tartani az egyre erősödő nemzeti öntudatot. A háború befejezése, majd a független Csehszlovák Köztársaság kikiáltása gyökeresen megváltoztatta a színházak helyzetét is. A korábbi Német Színházat³⁹ megszüntették, az épület a Nemzeti Színház második játszóhelye lett. Kvapil egy időre politikai pályára lép, a Forradalmi Nemzetgyűlés küldöttje, 1921-ig az Oktatási és Kulturális Minisztérium osztályvezetője, majd a Városi Színház igazgatója. 1921-ben ismét meghívja a moszkvai Művész Színházat, 1923-ban a Vahtan-

³⁶ K. (F. V. Krejčí): *Modrý pták* (A kék madár). Právo lidu, 1912. V.7., J. Vodák: *Kouzelná hra o dvou chudých dětech* (Elbűvölő játék két szegény gyermekről), Čas, 1912. V. 7.

³⁷ Ivo Vojnović (1857–1929) a Krleža előtti horvát drámairodalom legsikeresebb képviselője. Félévszázados pályájának íve a romantikától az expresszionizmusig terjed. *Smrt majke Jugovića* című drámáját 1907-ben írta, és több európai országban bemutatták.

³⁸ Pavel Švanda (1825–1891) rendező, drámaíró 1881-ben Divadlo u Libuše néven alapított színházat, amelyet később róla neveztek el Švandovo divadlnak. Magas színvonalú társulata és igényes műsora eleinte a naturalizmus, később a szimbolizmus első meghonosítója volt Csehszlovákiában. Művészi rangja sokáig vetekedett a Nemzeti Színházéval.

³⁹ Az óvárosban lévő egykori Nostitztheater, majd 1862-től Königliches Ständetheater (Királyi Rendi Színház, Stavovské divadlo) visszakapja cseh elnevezését. 1945 után Tylovo divadlo (Tyl Színház). A rendszerváltozás után ismét Stavovské divadlo néven működik.

gov Stúdiót, 1928-ban pedig a Habimát.

1921-ben a *Troilus és Cresidát* állítja színpadra a Városi Színházban. Ez a színmű csehszlovákiai bemutatója és Kvapil huszonkilencedik Shakespeare-rendezése. Utolsó találkozása Shakespeare-rel a *Julius Caesar* 1927-es felújítása.

1928 után szembetegsége miatt már csak vendégrendezéseket vállal. 1934-ben a Nemzeti Színházban felújítja *A Jugo-
vićok anyjának halálát*. 1944-ben a megszálló német hatóságok börtönbüntetésre ítélik. 1945-ben szabadul. 1947-ben, nyolcvan-
évesen a Városi Színházban František Langer *Külváros* című szín-
művének rendezésével búcsúzik a színpadtól. Ugyanebben az évben a Nemzeti Színházban felújítják hajdani nagy sikerét, a *Gyermek-
láncfű királykisasszonyt*.

Nyolcvankét éves korában, 1950. január 10-én halt meg szív-
elégtelenség következtében.

Életműve: 205 színpadi rendezés, 3 játékfilm,⁴⁰ 8 verseskötet, 5 dráma és fordítások (elsősorban Ibsen drámái), operalibrettók, színházi tárgyú cikkek, tanulmányok.

Két korszak határán kezdte pályáját. Ő zárta le a romantikát és ő volt a szimbolizmus első színpadra álmódója Csehszágban. A tudatos társulatépítéssel nem sokat törődött. Elfogadta a sztárrendszert. Pontosan tudta, hogy a közönség kedvenc színészei kedvéért jár a Nemzeti Színházba. De előadásain mégsem a sztárok jelenléte érvényesült. Mindig a pontosan kidolgozott emberi kapcsolatok teremtték meg a megfelelő atmoszférát.

Ő készítette elő a színészeket és a közönséget a következő rendező-nemzedék merész álmainak befogadására.



J. Kvapil: *Gyermekláncfű királynője*, az 1948-as előadás díszlete, r. Adolf Wenig (fotó: Josef Heinrich, forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)



Jaroslav Kvapil a Karel Štapfer a *Rusalka* díszletében 1901-ben (forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)

⁴⁰ *Ahasver* (1915, néma, 15 perc), *Aranykulcsoska* (Zlatý klíček, 1922, néma, mesefilm Tolsztoj meséje nyomán), *Eladott menyasszony* (Prodaná nevěsta, 1933).

Karel Hugo Hilar a Városi és a Nemzeti Színházban

Amikor 1907 őszén megnyitotta kapuit a Városi Színház, Prága értelmisége izgatottan várta, mi valósul meg abból, amit az igazgató, F. A. Šubert⁴¹ meghirdetett: „A mai napon átadják nekünk ezt az épületet, hogy kezdje el feladata beteljesítését. Teljes joggal tehetik fel a kérdést: a dráma területén mit kívánunk megvalósítani a színpadán? A válaszuk így hangzik: egy második Nemzeti Színházat”⁴². Az ünnepi beszéd szavait azóta számos cseh színháztörténész idézte, nem kevés íróniával. Šubert kijelentése annál szokatlanabb és meglehetősen, mert huszon-



A városi színház korabeli képeslapon, 1907
(forrás: fotohistorie.cz)

négyszerrel korábban tizenhat évig ő volt a Nemzeti Színház igazgatója. Kijelentését olyanmennyire komolyan vette, hogy a Nemzeti Színház hármasszervezeti felépítését is átvette, és a korábbi tervekkel ellentétben a prózai bemutatók mellett operát, operettet és balettet is játszottak. A nyitóelőadás azonban – a Nemzeti kétszeri megnyitójával ellentétben⁴³ – mégsem valamelyik nemzeti opera volt, hanem Vrchlický *Godiva* című drá-

mája. A darab egy meghívásos pályázat első díjasaként lett az új színház díszbemutatója, és korántsem sorolható a kiváló költő legjobb színpadi művei közé. Ennek ellenére mind a kortársak, mind az utókor ítései igyekeztek mentegetni az igazgató és a színház nem éppen szerencsés indulását.

Šubert legnagyobb tévedése mégsem az, hogy egy második Nemzeti Színházat akart létrehozni a cseh fővárosban, hanem hogy visszakanyarodott a Kvapil előtti korszak romantikus műsorához, és nem vett tudomást róla, hogy a világhábo-

⁴¹ František Adolf Šubert (1849–1915) író, publicista, drámaíró. Egyetemi tanulmányait félbeszakítva újságíró lett, és élénk publicisztikai munkássága mellett hatalmas lendülettel vett részt a cseh színházi élet szervezésében. 1883-tól, a tűzvész utáni második megnyitásától 1899-ig irányította a Nemzeti Színházat, majd a Cseh Grafikai Unió vezetője volt. Írói munkásságára elsősorban történelmi elbeszélések és regények jellemzők. Nevéhez fűződik néhány színházi tárgyú monográfia is (*Národní divadlo v Praze* /A prágai Nemzeti Színház/ 1881, *Klicpera dramatik* /A drámaíró Klicpera/ 1898). 1907-től egyetlen évadon át vezette a Városi Színházat.

⁴² Idézi František Götze: *Idea Městských divadel pražských* (A prágai Városi Színházak eszméje). In: *Padesát let Městských divadel pražských* (A prágai Városi Színházak ötven éve), Prága, 1958. 7.

⁴³ Ahol mindkét megnyitón Smetana *Libuše* című operáját játszották.

rú előtti évek izgatott polgársága túllépett már a naturalizmuson. Antoine Théâtre Libre-je, Brahm Freie Bühnéje, a londoni Independent Theatre Society rég a múlté, a közönség sokkal inkább kíváncsi Dosztojevszkijre és Hofmannsthalra. Copeau színháza, a Vieux Colombier néhány év múlva világhírű lesz, amikor a Vinohrady-i Városi Színházban a *Lady Windermere* legyezőjét⁴⁴, Šubert *Dráma négy szegény fal közöttjét*⁴⁵, Stroupežnický⁴⁶ és Bozděch⁴⁷ vígjátékait játsszák. Persze vannak kivételek: Molnár Ferenc *Az ördögét* még a megírás évében, alig néhány hónappal a budapesti bemutató után,⁴⁸ 1908. június 8-án műsorra tűzik. Ekkor 29 alkalommal játszószák, majd 1916-ban felújítják. A freudi lélektan, a háború előtti évek izgatottsága a látszólagos vígjátéki fintorok ellenére bizonyára mégiscsak érvényesülni tudott a gondtalanabb szórakozást ígérő darabok között. Ugyanez tételezhető fel Schnitzler *Hív az élet*⁴⁹ és Przybyszewski *Az aranygyapjú*⁵⁰ című drámájának fogadtatásáról.

Mégsem a felemás műsorpolitika vezetett Šubert gyors bukásához, hanem egy majdnem anyagi csőddel végződő bécsi vendéjáték. Némi vezetői válság után a korábbi titkár, Václav Štech⁵¹ veszi át a színház igazgatását. Az ő fő törekvése, hogy a tulajdonosok, az akkor még önállóan gazdálkodó szövetkezeti tanács tagjai meg legyenek elégedve a munkájával. Ezért továbbra is bohózatokat, társalgási vígjátékokat és – főleg – operetteket játszottak.

1913 nyarán újabb változás áll be a Városi Színház életében. Štechet kényszer-szabadságra küldik, és a szövetkezet átmeneti megoldásként František Fuksát⁵² bízza meg a színház igazgatói teendőinek ellátásával. A mai szóhasználattal úgyvezető igazgatói teendőket csak néhány hónapig látja el, az évadot már kinevezett igazgatóként kezdi meg.

Fuksa nem színházi ember. Civil. Olyan civil, akinek rendkívül jó a szimata. Sok minden megtudhatunk róla elfogult elődje, Václav Štech *A vinohrady-i eset* című könyvéből, amelynek alcíme: „egy színházi valóság regénye.” A könyv tény-

⁴⁴ Oscar Wilde: *Lady Windermere's Fan*, 1891

⁴⁵ Drama čtyř chudých stěn, 1907

⁴⁶ Ladislav Stroupežnický (1850–1892) író, lapszerkesztő, 1882-től haláláig a Nemzeti Színház dramaturgja. Főműve a *Naši furianti* (Virtuskodók, 1887).

⁴⁷ Emanuel Bozděch (1841–1889) színikritikus, majd a prágai Ideiglenes Színház (Prozatimní divadlo) dramaturgja. Scribe nyomdokain haladva többnyire párizsi környezetben játszódó vígjátékokat írt.

⁴⁸ Vígszínház, 1907. április 10.

⁴⁹ Der Ruf des Lebens (1905)

⁵⁰ Złote runo, 1901

⁵¹ Václav Štech (1859–1947) tanító, újságíró, író, színigazgató. 1909-től 1912-ig a prágai Városi Színház, 1920 és 1925 között a brnói Nemzeti Színház igazgatója. Írói pályáját humoreszkekkel és novellákkal kezdte, majd huszonhárom drámáját játszották különböző színházak. Megírta visszaemlékezéseit *Divadelní paběrky* (Színházi tallózások, 1902), a Vinohrady-i Színház történetét feldolgozó *Vinohradský příběh* (A vinohrady-i eset, 1922) pedig fontos színháztörténeti forrás. Hasonlóan értékes adatokat tartalmaz *Džungle divadelní a literární* (Színházi és irodalmi dzsungel, 1937) című memoárja.

⁵² Dr. František Fuksa (1859–1938) jogász, 1913-tól 1935-ig a Városi Színház igazgatója.

leg regény, a csapongó fantázia szüleménye, mégis többet lehet megérteni a segítségével a Városi Színház első éveiről, mint egynémely tudományos értekezésből, vagy megbízhatónak látszó színháztörténeti dolgozatból. Az egyik legtekintélyesebb cseh színháztörténész, František Götz⁵³ találóan apológiának nevezi a könyv műfaját, amelyből a talpraesettebb olvasó a valóságot is megsejtheti. Többek közt azt is, hogy tulajdonképpen egy civil fedezte fel a modern cseh színház első kiemelkedő alakját, Karel Hugo Hilar.

Hilar – családi nevén Karel Bakule – 1885. november 5-én született a dél-csehországi Sodoměčicében. Azt mondják, a művészetek iránti vonzalmát apjától, František Bakulétól örökölte, aki maga is egész életében írt és sziporkázott. Nemcsak vidám történeteket vetett papírra, hanem erotikus regényeket is, ilyen címekkel: *Az erotika szeszélyei*,⁵⁴ *Szépasszonyok sorsa*.⁵⁵ Közben vendéglője volt a faluban, ami nem biztosított nyugodt megélhetést a családnak.

Karel hároméves, amikor felköltözik a fővárosba, ahol a remek humorral megáldott apa egy időre kénytelen szögre akasztani írói ambícióit, mert előbb egy bíróságon, majd egy bankban kap állást. De igazi színházi ember is van a családban: a mama nővére egy színikazgató felesége. Az ifjú Bakule még csak tizenhét éves, amikor megjelenik első verseskötete. 1904-ben leérettségizik, és beiratkozik a Károly Egyetem Bölcsészettudományi Karára. Közben egy könyvkiadót hoz létre barátaival, ami enyhén szólva kissé hátráltatja a tanulásban. Csak 1911-ben szerzi meg a doktorátust klasszika filológia szakon.



Karel Hugo Hilar (1885–1935)

Ekkor már egy éve a Városi Színház titkára és lektora. Még ebben a munkakörben kapja első rendezői feladatát, Hermann Bahr *A pók*⁵⁶ című darabját, ugyancsak 1911-ben. Ez is, mint korai rendezéseinek többsége, Reinhardt hatását tükrözi. Miroslav Rutte⁵⁷ szerint „Hilar nemcsak »ösztönzés« kapott Reinhardttól, de néha egy-egy előadás teljes rendezői koncepcióját átvette. Molière *Dandin* Györgyét (1913) például az akkoriban divatos »színház a színházban« elv alapján teljes egészében lemásolta. [...] A berlini példakép erőteljes hatása érvényesült

⁵³ František Götz (1894–1974) színháztudós, dramaturg. 1923-tól a Nemzeti Színház lektora, 1928-tól dramaturgja. 1944–45-ben a Városi Színház igazgatója. Az ötvenes években a Károly Egyetem Színháztudományi Tanszékének tanára. Számos színháztudományi antológia szerzője, szerkesztője, főszerkesztője.

⁵⁴ Rozmary erotismu

⁵⁵ Osudy krásných žen

⁵⁶ Eredeti címe *Krampus*. Hermann Bahr (1863–1934) osztrák író, kritikus. Az 1906–1907-es évadban Reinhardt Deutsches Theaterében rendezett. 1918–1919-ben a Burgtheater első dramaturgja volt.

⁵⁷ Miroslav Rutte (1889–1954) kritikus, esszé-, dráma- és prózaíró.

Shakespeare *A windsori víg nők*-rendezésén is (1914)”⁵⁸. Shakespeare vígjátékai-
ban – Kvapillal ellentétben, aki inkább a lírai elemeket hangsúlyozta – a gro-
teszk komikum érvényesült. De első rendezései – Gide: *Kandailész király*⁵⁹ (1913),
Sternheim: *Schippel polgár*⁶⁰ (1914) című expresszionista parabolája – nem okoz-
nak különösebb meglepetést.

Hogy Fuksa mégis kiválóan ért a színházhoz, azt az bizonyítja, hogy Hilar köze-
pes teljesítményei mögött is felismeri a kivételes képességet: előbb dramaturg be-
sorolást kap, 1914-ben pedig a prózai együttes vezetőjévé nevezi ki. Ehhez azon-
ban meg kell ismerkednünk egy rövid közjátékkal, amely előkészítette a talajt
Hilar modernista törekvéseinek kibontakozásához.

A cseh expresszionista színház formálódásában nagy szerepet játszott a *Scéna*
című színházi folyóirat, amelynek baráti köre 1914-ben elhatározta, hogy meghívja néhány
vendégrendezésre a német nyelvterületen dolgozó František Zavřel⁶¹ azzal a nem tit-
kolt céllal, hogy felpozítsa a modernista tö-
rekvésekre nehézkesen reagáló hazai színházi
életet. Először a Nemzeti Színházban rendez-
te Arnošt Dvořák⁶² *IV. Vencel király*⁶³ című
történelmi drámáját, amelyet négy évvel ko-
rábban Kvapil rendezésében mutattak be,
majd Wedekind *Luluját* és Sullivan *Miká-
dó* című operettjét. (Előbbit az Intim, utób-
bit a Városi Színházban.) Prágai vendégren-
dezéseinek csúcsát Viktor Dyk⁶⁴ darabja,
a *Don Quijote észhez térése* jelentette, amely-
nek 1914. június 4-i bemutatója – ugyancsak
a Városi Színházban – forradalmi változást



Viktor Dyk: *Don Quijote észhez térése*,
Városi Színház, 1914, r: František Zavřel,
a képen B. Zakopal (Sancho) és V. Vydra
(Don Quijote) (forrás: bulletin.divadlonavi-
nohradech.com)

⁵⁸ Miroslav Rutte: *Karel Hugo Hilar. Člověk a dílo* (K. H. H. Az ember és művei) In: *Karel Hugo Hilar. Čtvrt století české činohry* (K. H. H. A cseh dráma negyedszázada). Prága, 1936. 5–11.

⁵⁹ *Le roi Candaule*.

⁶⁰ *Bürger Schippel*. Karl Sternheim (1878–1942) a társadalmat bíráló német expresszionis-
ta drámaíró és elbeszélő, egyike a német irodalomban nem túlságosan gyakori szatiri-
kus szerzőknek. Később történelmi drámákkal is próbálkozott, nem sok sikerrel.

⁶¹ František Zavřel (1878–1915) cseh származású német rendező. Számos német színház-
ban dolgozott. 1905-ben Reinhardt-nál tanult, majd a Hebbel Színháznál kezdett ren-
dezni. Az elsők között szegődött az expresszionizmus hívévé.

⁶² Arnošt Dvořák (1881–1933) cseh író, költő, katonaorvos. Történelmi drámákat írt,
nemzedékének egyik legsikeresebb és legvitatottabb színműírója volt. Művei valójában
lélektani drámák, tudatos anakronizmusokkal.

⁶³ *Král Vaclav IV.* (1910)

⁶⁴ Viktor Dyk (1877–1931) író, költő, politikus. *Zmoudření Dona Quijota* (1913) című
drámája a búsképű lovag történetének ironikus, melabús, öngúnnyal teli feldolgozása.

hozott az egész cseh színházi életben. Nemcsak azzal, hogy Zavřel olyan darabot választott, amelyet a Nemzeti Színház vezetői egy évvel korábban játszhatatlannak minősítettek és elutasítottak, de a stilizált előadásmód és a scenikai megoldás is teljesen új szemléletet tükrözött. Pedig amit a színpadon látni lehetett, látólag ártalmatlan idilli játék volt. A szereposztás is szinte „kézenfekvő”: Dulcinea és Dorotea kettős szerepét a színház operett-tagozatának népszerű primadonnája, Božena Durasová⁶⁵, a címszerepet egy közkedvelt hősszerelmes, Václav Vydra⁶⁶, Sancho Panzát egy komikus, Bohuš Zakopal⁶⁷ játszotta. Vagyis semmi baj, minden úgy van, ahogy régen megszoktuk. A színpadi akciók leegyszerűsítése és idézőjeles megjelenítése, a stilizált mozgás mégis valami riasztó szakadékot sejtetett a külső és a belső történetek között.⁶⁸



Heinrich von Kleist: *Penthesilea*
az 1910-es német kiadás borítója Kurt
Tuch akvarelljével (forrás: ebay.com)

Hilar, a frissen kinevezett művészeti vezető számára pedig a *Don Quijote* visszaigazolása mindannak, amihez ő is elég erőt érez már magában, de az addigi munkáival megszerzett tekintélye kevésnek bizonyult ahhoz, hogy egymaga leszámoljon a rutinnal, a konvenciókkal. Pályájának második, 1918-ig terjedő szakaszában néhány olyan előadást hoz létre, amely egyértelműen az expresszionista színház formanyelvét kínálja. Ennek az első nyilvánvaló eredménye Kleist féktelen szenvedélyű *Penthesilea* című remekművének színpadra állítása 1914-ben. Akkor, amikor az irodalom igyekezett elfelejteni a kegyetlen színháznak ezt az őslenyomatát. Tudjuk, hogy Goethe is gyűlölte. A darab 1876-os berlini ősbemutatója kis híján botrányba fulladt.

Amit hirdet, nem fér össze a posztromantika szellemével: „Ölelni, ölni: / összerímél. S aki szívből szeret, / akár össze is vetheti a kettőt.”⁶⁹ Az amazonkirálynőből vadállati indulatokat kiváltó szenvedély és bir-

⁶⁵ Božena Durasová (1885–1961), énekesnő, színésznő. 1906-ban a Švanda Színház, 1907-ben az Uránia, 1908-tól a Városi Színház tagja. Számos primadonnaszerepe mellett (*Nebántsvirág*, *A víg özvegy*) nagy sikerrel játszott prózát is (Strindberg: *Haláltánc*, *Alice*). Több némafilmet játszott, fellépett kabarékban is, és szívesen énekelt kuplétat.

⁶⁶ Václav Vydra (1876–1953) korának legendás színésze, rendező. 1913-tól a Városi Színház tagja, 1922-ben, Hilar távozása után a prózai együttes vezetője. 1945 és 1949 között a Nemzeti Színház igazgatója. Legnagyobb sikerét Learként és Julius Caesarként aratta.

⁶⁷ Bohuš Zakopal (1874–1936) vándorszínészként kezdte a pályáját, vidéki évek után 1907-ben szerződött a Városi Színházhoz. Ő volt Malvolio és Shylock Kvapil *Vízkereszt*, illetve *A velencei kalmár*-rendezésében.

⁶⁸ M. (M. Majerová): *Zmoudření Dona Quijota*. Právo Lidu, 1914. VI.6.

⁶⁹ Tandori Dezső fordítása.

toklásvágy hátborzongató tragédiája igazán csak korunk színházában számíthat sikerre. Nyilvánvaló, hogy Hilar is alaposan megelőzte korát, amikor műsorra tűzte. Az előadás igencsak próbára tette a századelő polgári ízlését követő közönség tűrőképességét. Miroslav Rutte tanulmánya „expresszionista szimbolizmusnak” nevezi a Városi Színház vállalkozását.⁷⁰ V. H. Brunner⁷¹ színpadképe mintha szembeállítaná a játéktér szenvtelenségét, már-már mesébe illő, idilli festőiségét a szerelmét felfaló hősnő pokoli indulataival. A szereplők alig mozogtak, miközben a „romantikus” hevületű, klasszicizáló tirádák feltörték belőlük. Mindez nem tompította a bennük dúló szenvedélyt, inkább különös fényt adott a görög mitológia egyszerre 19. és 20. századi visszatükröződésének.

Hilar következő rendezése, Jaroslav Maria⁷² *Trisztán* című „hősi komédiája” is rendhagyó. A szerző a naturalizmus és a dekadencia híve. Az 1908-ban írott darabot 1915-ben mutatja be a Városi Színház. A darab egyfajta ironikus vitairat Wagnerrel. Ebben is, akárcsak Viktor Dyk *A nagy mágus*⁷³ című drámai fantáziájában (1915), Oszip Dimov⁷⁴ *Nyu* című tragédiájában (1916) és Molière *Don Juan*-jában (1917) a virtuóz ritmus és az idegek játéka adott különös légkört a műveknek. A korabeli beszámolók szerint csak a *Peer Gynt*-ben (1916) nem sikerült megbirkózni a technikai nehézségekkel. Az *Antonius és Kleopátra* (1917) reliefszerű stilizáltsága mintha az egyiptomi kő-, bronz- és terrakotta-szobrok, domborművek és festmények szenvtelenségét szembesítené Shakespeare hús-vér hőseinek indulataival. A korszak egyik csúcspontja Strindberg *Haláltánc*a (1917). Itt épp úgy elemében van a rendező, mint a *Pentheszileia* indulatai esetében. A két össze nem illő emberből kisugárzó poklot úgy állítja színpadra, hogy elhiteti a nézőkkel az egyik vendég szavait: „Holttest van a padló alatt, és úgy tele van gyűlölettel a levegő, hogy alig tud lélegezni az ember.”⁷⁵ Miroslav Rutte szerint „Hilar szimbolizmusa kegyetlen gondolati konkrétummá transzformálja a történetet, amitől az előadás a fejtetőre állított erotika kínzó víziójává terebélyesedik.”⁷⁶

⁷⁰ Miroslav Rutte i. m. 20–22.

⁷¹ Vratislav Hugo Brunner (1886–1928) festő, grafikus, illusztrátor, tipográfus, díslettervező, karikaturista.

⁷² Jaroslav Maria (Mayer, 1870–1942) jogász, író. Több drámáját játszotta a Nemzeti Színház. 1898-ban egy drámai trilógiával mutatkozott be. 1918 után főleg regényeket írt, több mint negyvenet. A német megszállás után koncentrációs táborok foglya volt, Auschwitzban halt meg tifuszban, 72 évesen.

⁷³ Veliký mág.

⁷⁴ Oszip Iszidorovics Dimov (1878–1959) az 1910-es évek népszerű orosz írója, írásait szívesen közölték a liberális lapok, darabjait sikerrel játszották hazájában és külföldön. Lírai keserőséggel ábrázolja az orosz zsidóság helyzetét. Néhány művét jiddis nyelven tette közzé. 1913-ban kivándorolt az Egyesült Államokba. Műveiből több film készült, a legnagyobb sikert a *Nyu* aratta 1924-ben, Paul Czinner rendezésében. A darabot – Tóth Árpád fordításában – a budapesti Vígszínház is bemutatta 1925-ben, Darvas Lilivel a címszerepben.

⁷⁵ Déry Tibor fordítása.

⁷⁶ Rutte i. m. 26.

Hilar kivételes érzéke a groteszk iránt már a Bahr- és a Sternheim-vígjátékok esetében is érvényesülni tudott. Sterheimnek még egy komédiáját rendezte, a *Sznobot* (1915), amelynek kispolgárt csúfoló tendenciáját pompás némajáték-betétekkel toldotta meg. Némi dadaista színezettel mélyült el Hilar keze alatt Ludvig Holberg⁷⁷ *A nyughatatlan* című, ibseni komolyságú jellemkomédiája (1918). Rutte monográfiája szerint Hilar ezeket a harsány, vérbő játékokat Mejerhold, Tairov és Jevreinov szellemében állította színpadra.⁷⁸ Ugyanez mondható el Sheridan *A rágalom iskolája* (1916) című művének groteszkségéről és Molière *Amphytrionjának* (1918) ironikus-parodisztikus megközelítéséről.

A háború éveit Hilar rendezői palettáján sajátos színfoltot jelentenek a zenés művek. Ezek ugyan nehezen sorolhatók minden esetben az expresszionizmus irányába tartó prózai előadásainak eredményei közé, de némi „békebeli” hangulatot kínálnak a nehéz időkben. A vigaszt először Mozart és Offenbach jelenti: a *Szöktetés a szerájból* meg a *Daphnis és Chloé* 1914-ben, majd a következő évadban – nem véletlenül – a nemzeti klasszikusok kerülnek színpadra: Smetana *Eladott menyasszonya* és *A csók*⁷⁹. Egy világsikerű bohózat és egy líraian bensőséges opera a zeneszerző késői korszakából. 1916-ban még egy Offenbach-operettet kínál a felejteni vágyó vinohradyi törzsközönségnek, a kevésbé ismert *Madame Favart*-t.

Ezek a kalandok azonban nem tántorítják el attól a meggyőződésétől, hogy a zenés tagozatoknak semmi keresnivalójuk a Városi Színházban. Šubert rögeszméjét meg kívánja szüntetni, és ebben készséges partnere Fuksa is. A hírre sztrájkkal felelnek az érintett tagozatok, a cseh értelmiség több tekintélyes személyisége is szót emel a terv ellen, azonban minden igyekezetük hiábavalónak bizonyul. Hilar érveit az is segíti, hogy tárgyalások folynak a tulajdonosokkal a színház jogi státuszának megváltoztatásáról.⁸⁰ Ez ugyan hivatalosan csak 1922 februárjában történik meg, addigra azonban Hilar elérte célját: a Városi Színház csak prózai tagozattal működik tovább.

A háború vége és a köztársaság kikiáltása utáni időszakban, 1918 és 1920 között Hilar tizenegy darabot rendez. 1918 novemberében mutatják be Zygmunt Krasiński *Istentelen színjátékát*. A demokratikus erők és az arisztokrácia harcát ábrázoló műben Pankracy, a forradalmár a jövő eszméjének szószólója. A záró jelenetben megjelenő kereszt szimbólumát Hilar nem úgy értelmezi, mint a hit győzelmét, hanem mint a szeretet valamiféle kegyelmi állapotát, amelyhez az emberiségnek fel kell nőnie. A könyvdráma erőteljes teátrális látvánnyá válik, „fan-

⁷⁷ Ludvig Holberg (1684–1754) norvég származású, latinul is alkotó dán író. *Den stude-sløse* című komédiája 1731-ben keletkezett.

⁷⁸ Rutte i. m. 27–28.

⁷⁹ Hubička, 1876

⁸⁰ A Vinohrady városrész 1788-tól (valójában csak 1849-től) önálló terület, 1879-től pedig önálló város volt Prága közepén. 1921-ben az un. Nagy Prágához csatolták. A pártállam idején (az egykori jómódú polgárság „szétarabolása” érdekében) több közigazgatási egységre osztották. Ennek ellenére a prágai köznyelv mindig Vinohradyként, Szőlőhegyként emlegette.

tasztikus érzékkel a színek iránt, halk, titokzatos rémlátomások riadt mozgásával és a fények különös vibrálásával”.⁸¹ A rendező végérvényesen szakított a világítás megszokott, realisztikus kezelésével. A fény – vagy annak hiánya – drámai funkciót tölt be, a reflektorok behatolnak a szereplők érzelmvilágába. Most jelenik meg először a tömeg a színpadon, mint drámai tényező. A sötétségből lép elő, szavalókórusként ellenpontozza az egyének tetteit és szándékait.⁸²

A békeévek első nagy sikere a *Cid* (1919. május 28.) és Arnošt Dvořák *Husziták*⁸³ (1919. november 26.) című művének premierje. Aligha véletlen a becsület, vitézség és hazaszeretet több mint háromszáz éves remekének és a népszerű hazai szerző ősbemutatójának egymás mellé állítása. Arnošt Dvořák történelmi drámáját nagyvonalú hősi eposzként láttatja a rendező. Ez az első találkozása Vlastislav Hofman⁸⁴ tervezővel, későbbi állandó partnerével, akinek segítségével végérvényesen megalapozza a cseh színpadi expresszionizmust. Hofman így emlékezik első közös munkájukra: „Nem tudom, teljesítettem-e a feladatomat; ennek megítélése a kritikusokra tartozik, de úgy gondolom, hogy a tervező munkája sorsdöntő lehet egy-egy dráma sorsára nézve, és így van ez a *Husziták* esetében is. Nemcsak modern megoldásra törekedtünk, de a mű *tartalmát* szerettük volna kifejezni a látványban.”⁸⁵



Vladimír Hrska díszletterve a *Cid*hez, 1918
(forrás: hrska.cz)



Vlastislav Hofman díszletterve a *Viharhoz*
(forrás: wlm3.com)

⁸¹ j. v.: *Nový pokus Hilarův* (Hilar új kísérlete). Lidové noviny, 1918. XI. 6.

⁸² Név nélkül: *Zygmunt Krasiński: Nebožská komedie*. Právo lidu, 1918. XI. 24.

⁸³ Husité, 1919

⁸⁴ Vlastislav Hofman (1884–1964) építész, festő, tervező, várostervező. Több mint 400 színházi előadás díszlet- és jelmeztervezője. Elsősorban a Városi Színházban és a Nemzeti Színházban dolgozott. A Josef Svoboda előtti korszak legjelentősebb színpadi képzőművésze a cseh színházban.

⁸⁵ Vlastislav Hofman: „Husité” od Arnošta Dvořáka. A Husziták Arnošt Dvořáktól). Jevišť, 1920, I.1. In: *Vlastislav Hofman. 30 let výtvarnické práce na českých jevištích* (V. H. – 30 év tervezői munka a cseh színpadokon), Párga, 1951. 13.

Vegyes volt a következő bemutató, Shakespeare *A viharjának* (1920) kritikai fogadtatása. Hilar korának társadalmára érvényes gondolatokat kívánt hangsúlyozni a mese mögött. Átlátszó, üvegszerű elemeket kért a tervezőtől, amelyek nem annyira mozgékonyak, mint inkább dermedtek, végzetet sejtetők. Négy helyszín váltakozott a játék során: 1. Prospero kristálybarlangja, 2. trópusi növényzet búvóhelyekkel, 3. pusztaság a szellemek megjelenéséhez, (a látomások nem emberek, hanem festett alakok voltak), 4. buja, fantasztikus virágoskert Prospero barlangjának bejáratával. Ehhez csatlakozott még a nyitó jelenetben szereplő hajófedélzet, amely a nyílt színen darabokra tört. A játékteret egy csillagos égboltot ábrázoló félköríves keret zárta le. A látvány egyszerre volt játékos, naiv, és mégis emlékeztetett Bosch démoni látomásaira.⁸⁶

A csúcspontot Hilar városi színházi működésében Verhaeren „társadalmi trilógiájának” záró darabja, a *Hajnalok*⁸⁷ színpadra állítása jelentette 1920. november 7-én. A jellegzetesen szimbolista drámai költemény 1905-ben jelent meg csehül S. K. Neumann⁸⁸ fordításában, de bemutatását a cenzúra akkor nem engedélyezte. Mejerhold ugyanezen a napon mutatta be Moszkvában. Lunacsarszkij és Majakovszkij lelkesedett érte, de többen kifogásolták a rendező önkényes és futurista megoldásait. Hogy az oroszországi vitákról lehetett-e tudomása Hilarnak, nem tudhatjuk. A pártállami időkben megjelent cseh színháztörténetek mégsem a külföldös (és minden bizonnyal véletlen) egybeesést teszik szóvá, hanem azt, hogy Hilart is az ragadta meg a darabban, ami Mejerholdot: a világ proletárjainak összefogása. Az erőltetett magyarázat inkább azt bizonyítja, hogy a mélyen polgári beállítottságú Hilar politikai meggyőződését többnyire mentegetni igyekeztek, és ehhez kapóra jött Mejerhold, akinek sorsa a nyolcvanas években már nyílt titok volt a „baráti” országokban.

A rendelkezésre álló leírások és visszaemlékezések alapján megállapítható, hogy az egy időben készülő moszkvai és prágai bemutató alkotói valóban hasonló következtetésekre jutottak. Vlastislav Hofman is utal rá, hogy milyen meggondolásokból vetették el a realiztikus megoldásokat, és jutottak egyre közelebb a *Hajnalok* művész igazságaihoz. Antik hangulatokat és időtlen jelmezeket emleget a tervező, amelyek többnyire követik az író által precízen megfogalmazott színdramaturgiát. A tömeg ábrázolásában pedig az *Istentelen színjáték*ban megkezdett utat folytatták.

⁸⁶ Hofman visszaemlékezése nyomán. In: i. m. 17.

⁸⁷ *Les aubes*, 1898

⁸⁸ Stanislav Kostka Neumann (1875–1947) költő, író, újságíró. A Moderní revue című folyóirat körének szélsőségesen dekadens szárnyához tartozott, majd az anarchista mozgalom vezéregyénisége lett. 1912-től a Čapek fivérek hívására részt vett az első cseh avantgárd törekvésekben. Csehszlovákia megalakulása után országgyűlési képviselő. 1919-ben lemondott mandátumáról és a Kommunista Párt tagja lett, amelyből tíz évvel később kizárták. A német megszállás alatt bujkált, 1945-től a Tvorba szerkesztője. Költői és irodalomszervezői tevékenysége egyaránt jelentős. Életműve rendkívül gazdag és sokrétű. Verhaeren verses drámáját prózaversben fordította.

Hilar városi színházi rendezéseinek másik csoportját a groteszkek alkották, amelyek kiváló humorérzéke segítségével az expresszionizmus sajátos cseh iskoláját teremttették meg. A színeszi játékokban ez többféleképpen jutott érvényre: harsány bohóctréfként, a satíra nagyítóüvegén keresztül, karikatúraként és a burleszk gazdag eszköztárának kiaknázásával. Ebben a műfajban az első előadása Charles van Lerberghe⁸⁹ zamatosan „istenellenes” satírája, a *Pán*. A címszereplő maga a kecskelábú, kecskeszarvú pásztoristen, a pánsíp és a páni félelem feltalálója és ezáltal a nevéből származó panteizmus hirdetője. Az Isten létezését tagadó filozófia legel-hivatottabb képviselője egy flamand faluban támad fel. Megtalálja élete párját egy pásztorlány személyében, és a helyi vezetők legnagyobb megdöbbenésére nemcsak kedvesét téríti át saját hitére, de az egész falu jámbor és istenfélő lakosságát. Hilar előadása „nem a túlhaladott kispolgári életforma satíráját, hanem az emberi szabadság örömét hangsúlyozta” – állapítja meg az egyik korabeli beszámoló.⁹⁰

A színpadi groteszk tiszta formája érvényesül Jan Bartoš⁹¹ *Kapzsiak*⁹² című komédiájának harsány előadásában, amelyben az eltűzött maszkok a szereplők állati eredetét hangsúlyozták (1920. VI. 2.). Frňa Šrámek *Hagenbeck* című satírájának címszerepében, amely egy hatalommániás osztrák tábornok drasztikus portréja, Václav Vydra lubickolhatott kedvére (1920. XII. 22.).

A kamaradarabok kevésbé vonzó-
ták Hilart. A mégis ide sorolható *Cíd*,
a *Pentheszileia*, a *Trisztán és Molière* *Don Juanja* után a róla szóló monográfiák még-
is szívesen említik meg Jaroslav Hilbert⁹³
Ököl⁹⁴ (1920. II. 14.) és Otakar Fischer⁹⁵



Jan Bartoš *Kapzsiak*, Városi Színház 1920,
r: K. H. Hilar (forrás: phil.muni.cz)

⁸⁹ Charles van Lerberghe (1861–1907) flamand származású, franciául író belga író. Maeterlinck baráti köréhez tartozott, korai költészetük is sok tekintetben hasonlít egymásra. A *Pán* (1906) nem kis felháborodást keltett a századelőn. Hilar már 1909-ben lefordította és kiadta.

⁹⁰ Név nélkül: *Charles Lerberghe: Pán*, Právo lidu, 1919. II. 28.

⁹¹ Jan Bartoš (1893–1946) drámaíró, a prágai Nemzeti Múzeum színháztudományi osztályának megszervezője és első vezetője, a cseh expresszionizmus képviselője. Írt satirikus drámákat, lírai színműveket, filozófikus tragédiákat, regényeket. Színpadi művein kívül színházak történetével foglalkozó monográfiái érdemelnek figyelmet.

⁹² Krkavci, 1920

⁹³ Jaroslav Hilbert (1871–1936) Ibsen hatása alatt született *Bűn* (Vina, 1896) című színművével hívta fel magára a figyelmet. Későbbi színpadi művei a cseh dráma konzervatív vonalához tartoznak.

⁹⁴ Pěst, 1919

⁹⁵ Otakar Fischer (1883–1938) író, költő, műfordító, irodalomtörténész, dramaturg. Irodalom- és színháztörténeti munkái ma is forrásértékűek. Műfordítói munkásságának gazdagsága egyedülálló.

Heraklész című drámájának színpadra állítását (1920. V. 3.), mint az atmoszférateremtés nagyszerű példáit.⁹⁶

A háború utáni két esztendő volt Hilar városi színházi korszakának csúcsa. 1918 és 1920 között hatalmas erejű, felkavaró előadásokat hozott létre. Izzó drámai indulatok és groteszk karikatúrák töltötték be a színpadot, soha nem látott sikereket ért el mind a közönség, mind a kritikusok körében.

1921. január 1-jével Hilart a Kvapil távozása óta válságos helyzetben lévő Nemzeti Színház prózai társulatának művészeti vezetőjévé nevezik ki. Kvapil elhagyja minisztériumi hivatalát, és elfogadja az újjáalakult városi vezetés felkérését: szeptember 1-jével a Városi Színház művészeti vezetője lesz. Kettőjük egészséges versengése tehát – sportnyelven szólva – pályacserével folytatódik. Az ország helyzetének gyökeres megváltozásával Kvapil és Hilar pozíciója is másképp alakul: a háború végéig Hilar inkább a lázadó, újtó fenegyerek szerepét töltötte be a hivatalos irányzatot képviselő Kvapillal szemben, a liberális köztársaság szellemi élete viszont már szívesebben pártfogolja az újabb nemzedék modernista törekvéseit.

Új munkahelyén számos akadállyal kénytelen szembenézni. Ezek közül első helyen a társulat ellenállása áll. Mint minden vezetőváltás, ez is felbolygatja a hatalmas prózai együttes megszokott állóvizét. Éles konfliktusokba kerül a vezető színészekkel, akik megszokták Kvapil liberális mentalitását, és az első pillanatoktól kezdve nehezen viselték Hilar lobbanékony, gyakran ellentmondást nem tűrő temperamentumát. A megkövetelt játéktílus is idegen volt számukra a tradicionális realista „emberábrázolás” után, amelyben otthonosan mozogtak és nagy sikereket arattak. Hilar erőteljesen stilizált hangvételt és a rendezői koncepció feltétel nélküli elfogadását követelte.

Első rendezései a társulat és a közönség számára egyaránt nyilvánvalóvá tették, hogy a Városi Színház modernizmusa váltja fel Kvapil romantizáló hajlandóságú színházeszményét a Nemzeti Színházban. Elképzelése valóra váltásához új munkatársakra és komoly technikai átalakításokra volt szüksége. Körhorizontot és vetítőberendezést szereltetett fel, a következő években pedig a világítópark teljes felújítására került sor. A zenekari árok lefedése a játéktér megnövelését, újfajta járárok és mozgások alkalmazását tette lehetővé. Új függönypályák segítették a változások gyors nyíltszíni lebonyolítását.

A Városi Színház vezetőinek tiltakozása ellenére Hilar fokozatosan átszerezte korábbi munkahelye számos színészét. Visszatértek olyan tagok is, akik korábban az ő hívására cserélték fel a Nemzeti Színházat a Várossal. De még a prágai kabaré egyik komikusát is szerződtette a régi társulat és a közvélemény megrökönyödésére.⁹⁷ 1922-ben Václav Vydra is átszerződik. 1929-ben a

⁹⁶ Milan Obst: *Činoherní divadlo v Československé republice* (Prózai színház a Csehszlovák Köztársaságban). In: *Dějiny českého divadla*, III. 27.

⁹⁷ Saša Rašilov (1891–1955) a század elején Prága több népszerű kabaréjának (Rokokó, Bumm, Piros Hetes, Forradalmi Színpad) népszerű színésze és kupléénekes. 1921-ben kerül a Nemzeti Színházhoz, amelynek haláláig tagja. 1926-ban Polonius a *Hamlet*-ben, 1929-ben a *Lear király* Bolondja, 1933-ban Zuboly a *Szentivánáji álomban*. Számos film-ben játszott.

cseh színház kiemelkedő tragikája, Olga Scheinpflugová⁹⁸ szintén elhagyja Hilar kedvéért a Városi Színházat.

Bemutakozó rendezése Shakespeare akkoriban kevésbé ismert tragédiája, a *Coriolanus*. A korabeli kritikák szerint az erőszakos, felzaklató tömegjelenetek olyan erővel hatottak a nézőkre, hogy a népével és hazájával szembe forduló főhős sorsa nem tudott megfelelően előtérbe kerülni. Még Hilar hívei is szemére vetették a rendezőnek a pszichológiai motívumok elhanyagolását. A címszerepet játszó Miloš Nový⁹⁹ pedig „túlságosan puhány szalonfigurának mutatkozott az előadás egészének sodró szenvedélye közepette”.¹⁰⁰

1921 és 1929 közötti rendezései a Nemzeti Színházban két csoportra oszthatók. Az első időkben még elsősorban a szociális és társadalmi témák és a groteszk komédiák foglalkoztatták, ahogy korábban a Városi Színház háború utáni időszakában. A húszas évek második felében megpróbált művészi egyensúlyba kerülni a „konszolidált” köztársaság új valóságával. A *Coriolanus* után az antik drámák felé fordult; előbb Euripidész *Médeiáját* és Szophoklész *Nyomkeresők* című szatírljáték-töredékét állította színpadra. Az antik világban, amelyet korábban Kvapil inkább a hellénizmus harmonikus stílusában mutatott meg, Hilar a barbár színeket és a hősök sötét szenvedélyeit hangsúlyozta (1921).



W. Shakespeare: *Coriolanus*, Nemzeti Színház Prága, 1921, r: K. H. Hilar, díszlet: V. Hofman (forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)



J. Vrchlický *Hippodameiák*, a Nemzeti Színház plakátja (forrás: hideback.tumblr.com)

⁹⁸ Olga Scheinpflugová (1902–1968) színésznő, költő, drámaíró, 16 regény szerzője. 1920-ban a Švanda Színházban kezdte pályáját, 1922-től 1928-ig a Városi Színház tagja. A Nemzeti Színházban 130 szerepet játszott el. 1939-ben Lady Macbeth volt. 1935-től Karel Čapek felesége. Férje számos darabjában játszott. Már 1922-ben ő volt Karel Čapek rendezésében A *Makropulos-ügy* (Věc Makropulos) főszereplője. Saját színdarabjaiban is gyakran közreműködött. 1967-ben búcsúzott a színpadtól Čapek: Az *anya* című színművének címszerepében, a Városi Színházban.

⁹⁹ Miloš Nový (1879–1932) számos vidéki színházban játszott, majd rendezett is. 1914 és 1926 között volt a Nemzeti Színház tagja. 1925-től a pozsonyi Szlovák Nemzeti Színház művészeti vezetője, majd a prágai Rokokó Színház igazgatója. Kvapil rendezésében ő volt a *Wallenstein* címszereplője.

¹⁰⁰ M. M. (M. Majerová): *Coriolan*. Rudé právo, 1921. III. 25.



Josef és Karel Čapek: *A rovarok életéből*, Nemzeti Színház 1922, J. Čapek díszlete (forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)

Ez a törekvés a legerőteljesebben Vrchlický *Hippodameiák*¹⁰¹ című trilógiájában érvényesült. A különleges mű, amely azóta is vissza-visszatérő műsordarabja a Nemzeti Színháznak, Hilar előtt és Hilar után sohasem aratott olyan ki-robbanó sikert, mint az 1923-as felújításon, amelyen a három főszereplő, Václav Vydra (Oino-masz), Jarmila Kronbauerová¹⁰² (Hippodameia) és Bedřich Karen¹⁰³ (Pelopsz) tökéletesen magáévá tette Hilar elképzeléseit a vad szenvedélyek stilizált megje-lenítéséről.

Kirobbanó sikert hoz a Čapek-testvérek új darabja, *A rovarok életéből*¹⁰⁴, a vagyonthalmozás, a kizsákmányolás és a kispolgári életforma allegóriája. Az előadás – Josef Čapek díszleteivel és jelmezeivel – pompás anyagnak bizonyult a társadal-mat érintő súlyos gondolatok groteszk-ironikus kifejtésére egy revünek látszó káp-rázatos filozófiai és társadalomtudományi traktátumban. Az 1922-es ősbemutató 83 alkalommal került színre, majd 1925-ben és 1932-ben újabb felújításokat ért meg.

Hilar Shakespeare-ciklusát az *Ahogy tetszik* (1923) nyitja meg, amelynek stílus-egységét hiányolja a kritika.¹⁰⁵ *A Rómeó és Júliában* (1924) az egyik recenzió sze-rint „az expresszionista dinamizmus éles kontrasztjai ragadják meg a nézőt,”¹⁰⁶ mások a rendező szemére vetik, hogy az írói szándék helyett saját szenvedélyeit ér-

¹⁰¹ Hippodamie (*Pelopsz lánykérése* /Námluvy Pelopovy/, *Tantalosz megbékélése* /Smír Tan-talův/, *Hippodameia halála* /Smrt Hippodamie/, 1889). A trilógiához Zdeněk Fibich (1850–1900) írt kísérőzenét (1890–91), s így melodrámaként szerepel a cseh színházak műsorán.

¹⁰² Jarmila Krombauerová (1893–1968) 1913-tól tagja a Nemzeti Színháznak. A második világháború alatt nem lép fel, de utána visszatér és 1960-ig játszik. Műkedvelőként lé-pett először színpadra, majd Kvapil felkérésére eljátszotta Plzeňben a *Gyermekláncfű ki-rálykisasszony* címszerepét, aki ezután azonnal leszerződött. Legjelentősebb szerepei: Ophelia és az *Oidipusz király* Iokasztéja. Halála után kiadták az emlékiratait.

¹⁰³ Bedřich Karen (1887–1964) Kivételes sokoldalúsága révén pályája során többféle sze-repkört töltött be. 1917-től 1921-ig a Városi, 1921-től nyugdíjba vonulásáig, 1959-ig a Nemzeti Színházban játszott. Számos néma- és mintegy 30 hangosfilmben látható.

¹⁰⁴ Josef és Karel Čapek: *Ze života hmyzu*, 1921.

¹⁰⁵ M. M. (M. Majerová: *Sezona začíná* (Kezdődik az évad), *Rudé Právo*, 1923.IX. 21.; J. Vodák: *Veselý Shakespeare* (A vidám Shakespeare), *Československé noviny*, 1923. IX.20.

¹⁰⁶ Idézi Milan Obst i. m. 34.

vényesíti.¹⁰⁷ A parázs vitába még Romain Rolland is beleszól egy lelkes hangú levélben.¹⁰⁸

Az expresszionizmus válságát megsejtve Hilar elfogadja a cseh sajtóban egyre gyakrabban előforduló „civilizmus” fogalmát, amely a mindennapi élet pátoszméntes hangvételét várja el a modern színháztól. 1925-ben megjelent könyvében, a *Harcok a tegnap ellenben*¹⁰⁹ és több más írásában, nyilatkozatában kifejezi véleményét, mely

szerint a színház „itt áll a tárgyiasság új, megsejtett és mélyen átérzett küszöbén”, amely „kiegyezést hoz számára a társadalmi osztályokkal, az anyagi és világnézeti különbségekkel”¹¹⁰ A *Hamlet* (1926) előadása ennek a meggyőződésének leghatásosabb és legjelentősebb gyakorlati megvalósulása. A kritikák többsége lelkesen és megértéssel fogadta a puritán, nagyvonalú értelmezést. Többen azt is észrevették, hogy az előadás vitába száll Kvapil korábbi neoromantikus értelmezésével. Vlastislav Hofman hatalmas kötőmbjei, a ruhák kortalansága, helyenként meghökkenítő civilisége egyértelműen azt sugallták, hogy a történet nem a képzeletbeli középkori Dániában, hanem valahol hozzánk jóval közelebbi térben és időben játszódik. Eduard Kohout¹¹¹ Hamletje a kortársunk. Kisportolt, ürge „udvarfi, hős, tudós” egy személyben. Eszményi trónörökös lehetne egy olyan országban, amely cseppet sem hasonlít a Claudiusok birodalmára.

A civilizmus azonban nem minden esetben hozott sikert. A vígjátékoknál készséggel elfogadták a cikkírók a modernizálás szándékát (*Sok hűhó semmiért*, 1926, *Vízkereszt*, 1934), de a *Lear király*hoz tapadt romantikus képzetek megakadályoz-



W. Shakespeare: *Ahogy tetszik*, Nemzeti Színház 1923,
K. H. Hilar díszlete és rendezése (forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)

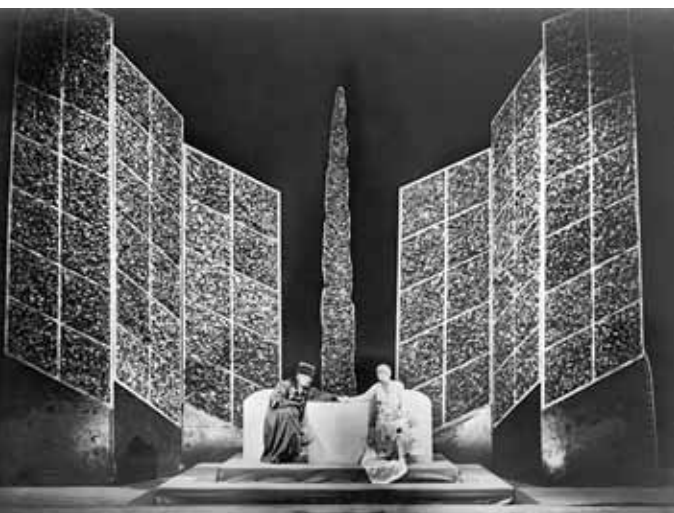
¹⁰⁷ j. v. (Jan Vodák): *Zase jiný Shakespeare* (Megint egy másik Shakespeare), *České slovo*, 1926. IV.27.

¹⁰⁸ Romain Rolland leveléről Rutte i.m., 40. sz. lábjegyzet

¹⁰⁹ Boje proti včerejšku

¹¹⁰ K. H. Hilar: *Pražská dramaturgie* (Prágai dramaturgia), Prága, 1930., 37. Hilar civilista korszakáról Rutte: i.m. 90-119.

¹¹¹ Eduard Kohout (1889–1976) a cseh színháztudomány legendás alakja. 1916-ban szerződött a Nemzeti Színházhoz, és innen ment nyugdíjba 1960-ban. Szerepköre rendkívül széles skálán mozgott. Volt Szmeryakov *A Karamazov testvérekben*, a Dauphin Shaw *Szent Johannájában*, Benbolio *a Rómeó és Júliában*, Miskin herceg *A félkegyelműben*, Lelio Goldoni komédiájában, *A hazugban*, és játszotta Goethe Torquato Tassóját. Számos némafilmben és számtalan hangosfilmben ünnepelte a közönség.



W. Shakespeare: *Hamlet*, Nemzeti Színház, 1926, r. K. H. Hilar, Hilar és V. Hofman diszletterve (forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)

ták Hilar újító szándékának megértését (1929).

1935. március 6-án halt meg, alig ötvenévesen, jóformán munka közben. Az újromantika utolsó fellángolása idején került a színház közelébe, és hamarosan a cseh expresszionizmus legmarkánsabb képviselője lett. „Tisztelet és becsület övezze Karel Hugo Hilart – mondta róla Emil František Burian. – Nélküle nem tudom elképzelni a cseh színház fejlődését.”¹¹²

¹¹² E. F. Burian: *Pražská dramaturgie* (Prágai dramaturgia). 1937, 73.

Géza Balogh: Avantgarde Theatre in Eastern Europe Czechia, Part 1

Opened in 1883, the National Theatre in Prague became the premier forum for modern aspirations beyond cultivating the native language and keeping national consciousness alive during the turn of the previous century, as made known by the author in the first chapter of his study. It was, above all, due to the fact that in Jaroslav Kvapil (1868–1950) dramaturgy in 1900 received a head who knew exactly, and later even creatively followed the modernist endeavours in world theatre. After a detailed presentation of the rich directorial career – which comprises feature films, volumes of poetry, drama translations and writings on theatre beside the 205 stage productions – Géza Balogh summarizes the significance of the oeuvre. It is pointed out that Kvapil was working on the border between two eras: closing Romanticism and, at the same time, being the first representative of Symbolism on the Czech stage, to pave the way for the innovative efforts of the subsequent generation of directors. The second chapter introduces the work of Karel Hugo Hilar (1885–1935), who was appointed artistic director of the dramatic company as successor to Kvapil at the National Theatre in Prague on 1st January 1921. Hilar began his career at the Municipal Theatre during the final fling of Neo-romanticism in 1910, but he soon became the most prominent representative of Czech Expressionism. Similarly to the concepts of Meyerhold, Tairov and Jevreimov, the theatrical language he spoke uniquely combined stylized tone and heightened dramatic emotions, irony, grotesque caricature and full-blooded satire. His best stagings, several of which are described in detail by Géza Balogh, are acknowledged as major accomplishments in the 1910s and 1920s by theatre history.



TÖMÖRY MÁRTA – SZÁSZ ZSOLT

A görög színház mint európai ősminta

Párbeszéd és meditáció

A Fogalomtár rovat esszéesorozatának folytatásaképpen Végh Attila most egy új témakörrel jelentkezik: hónapról hónapra egy-egy klasszikus dráma elemzésén keresztül, a tőle már megszokott létfilozófiai aspektusból az európai színház forrásvidékét térképezi föl. A Tömöry Márta – Szász Zsolt szerzőpáros antropológiai szemléletű írását e drámaelemzések bevezetőjeként ajánljuk az olvasó figyelmébe, mely az ókori olimpiák és a drámajátékok közös eredetét is érinti.



A déloszi Omphalos

„...ahányat megláttunk és megfoglunk, azt otthagytuk, ahányat azonban nem láttunk meg, sem meg nem fogtuk, azt hozzuk magunkkal”.¹

Hérakleitosz

¹ A hagyomány szerint tetvésskedő gyerekek „fogták meg” ezzel a talányos válasszal Homéroszt, ki görögföld legbölcsebb embere volt, s nem tudván annak értelmét megfejteti, belehalt szégyenébe. Halálának okozóit a delphoi jósdá Homérosznak így üzentek meg:

„Kérde, merre hazád. De neked nincs, csak anyafölded.

Édesanyádnak földje Iosz szigete. Befogad majd,

ámde vigyázz, hogy messze kerülj el a gyermeki rejtvényt!”

Az európai, sőt a világszínházi fejlődésére is döntő hatással volt a görög színház. Helyzetéből következően a görög kultúra *összegző* jellegű: az egyiptomi misztériumok, a sámánisztikus eredetű prehellén kultuszok, a krétai-minósi (nő-uralom) bikakultusz, a férfi titkos társaságok avatási rítusai, s a hőroszok temetési szertartásai képezik azt a talajt, amelyből kifejlődött.

A küszöbátlépés drámája

Szász Zsolt (SZ): A természeti népek törzsi társadalmának megújító nagy ünnepi szertartásformái után a görög dráma színházi szempontból *küszöbátlépést* jelent.

Tömöry Márta (T): Nem véletlenül vádolták *Aiszkhiüloszt*, hogy kiadta a misztériumok titkát.

SZ: Az ő fellépésétől kezdve a megújító nagy közösségi formák egy *külső* szemzőget kaptak. Aktív résztvevőből nézővé változtak a polisz lakói. Reflexióvá, tökörré válik a színház, ahonnan az ember rálát az életére. Innentől az ünnepi rítusok és a mitológia tudattartalmai egyre fedettebben, de makacsul élnek tovább – napjainkig. Ám a formát állandóan meg kell újítani a változó idővel, az aktuális civilizációs modellnek megfelelően.

T: Lépjünk fel arra a bizonyos *hárm*as útra, ahonnan ez a határhelyzetet legjobban belátható.

SZ: Az első letérő ezen az úton, amikor a szertartásvezető színésszé válik. Az isteni létezők testet öltését szolgáló képmás – egy szimbolikus tárgy vagy maszk, amit a szertartás után elzártak vagy elégettek – a színész kellékévé válik, sokszorozódik, s egyre naturálisabbá válik, mely folyamat azzal végződik, hogy a színész leveszi, eldobja, megszabadul tőle.

T: Térjünk vissza oda, hogy a maszk- és bábhasználat az ősidőkben a fejevadászok gyakorlatából ered. A koponya a szellem székhelye a rész-egész elvén. Aki birtokolja, az a tudás, a szellemi erő birtoklója is. Később ehhez elegendő a skalp, illetve a fejre húzott *maszk* birtokba vétele.

SZ: A lélek *testet öltés*ének teret adni – ez a maszk illetve a báb funkciója. S ez egyúttal még a kétféle (férfi, illetve női típusú) rítusra is visszautal. A maszkban benne rejlik a vágy: visszabújni az őspanyába – ami egyúttal a testet öltés lehetősége az állat-istenben. A barlangrajzok tanúsága szerint a megölt állatot maszkként már a neolitikumi vadászok főnökei magukra vették. A totem-ős egyúttal őspanya is. A rítus a termékenységet, illetve a reprodukciót szolgálja.

A másik út a stilizált figurában absztrahálni az embert: a férfi-tudások leképezése a fallikus képmás, tárgy, elvont emberjel használata révén. A nőt kiiktató, férfi általi szimbolikus teremtmény aktussal a férfi önmagát tárgyasítja, saját halálát „teremti”.

Az egyik út elvisz a naturális megjelenítésig, a másik megmarad az absztrakciónál – az időtlenségben.

Az idő-dimenziók megváltozása

SZ: A korábbi periodikusan ismétlődő ünnepek kiemelt pillanata – az őstett-hez való visszatérés a fent és a lent, az anyagi és a szellemi szféra ütközőpontján – átadja helyét a metrikusan mérhető lineáris időszemléletnek.

T: Az istenképek eltűntével az istenek nem avatkoznak többé a cselekménybe: a színjáték már „csak” az ember drámája.

SZ: Ez az ember *világhoz való viszonyának* megváltozását jelzi.

T: A végzet ellen küzdő hős képviseli a szabad akaratot, a látnok pedig a sors, a tettek és következményeik láncát mint elkerülhetetlen isteni végzetet, karmát teszi jelenvalóvá. A görög drámákban ők vitáznak, s a kar, a közvélemény e két véglet között hánycódik ide-oda. Az orfikusok szerint kezdetben vala az *Idő*, aztán az *Éter* és az *Űr*. Az Időből, mely egy ezüst tojást formált, kipattant *Phanész*, a *Sze-relem*. Ezt *Zeusz* lenyelte, így vált eggyé vele, majd *Persephoné* által *Dionüszosz* atyjává lett. Amikor a titánok megölték a fiút, az isten villáma lesújtott rájuk. A titáni *hamu* és a dionüszoszi *vér* keverékéből keletkező emberi nem ezért kettős természetű. Ezek Thomson szerint kései orfikus újítások a mítosz-magyarázatban a görögöknél².

SZ: Óriási! Tehát már az eredettörténetbe beépítik Dionüszoszt, azaz drámában gondolkoznak! Ezért mondom, hogy itt a *váltó*!

T: Eddig egyfajta időtlenségben jártunk. *Álomidőben*, ahogy az ausztrál törzsek mondják.

SZ: S itt a görögök leleménye az idő-dimenzió felismerése, a tragikus rádöbbenés: *Kronosz*, az Idő felfalja fiait.

T: A görögök a nagy filozófiai kérdések gyermeki felvetői.

SZ: A paradoxonok megfogalmazói. Melyek is ezek?

T: *Achilles és a teknősbéka*; a *Szfinx* kérdése (emberi életkorokra, ami a véges lét megjelenése); meg hogy léphet-e az ember kétszer ugyanabba a folyóba?

SZ: Ezzel *három irányt* vázolnak fel, ami talán a legkarakteresebb különbség a keleti és nyugati gondolkodás közt. A görög városállamok hajós népe a természet megfigyelése, a csillagászat s a hajózási technika révén a gondolkodás nyugati modelljét indítja el, a civilizációt terjesztő, gyarmatosító attitűdöt. Gondolkodásuk megnevező, állapottrógrgizító, keretező, analízáló, tárgyasító, modellező, absztraháló.



Dionüszosz pompeji freskón
(forrás: pinterest.com)

² Lásd George Thomson: *Aischylos és Athén*, Gondolat, 1958, 153.

T: A keleti gondolkodás pedig növényi alapú: rizs-bambusz kultúra, női elvű társadalom, az anya–leány viszonyt újratermelő viráglét, meander, indás folyondár. (Ilyen lehetett a freskók alapján a krétai kultúra is!)

SZ: A lét háromfázisú. Keleten a közösség a természet idejében él, az idő periodikus változásait követi. Szóval teremtés és analóg, képi rendszerek (képírás rögzített jelekkel), ciklikus ünnepek, körkörös mozgásformák jellemzik ezeket az organikus kultúrákat.

T: A marxisták szerint a keleti termelési mód stagnáló, megrekedő társadalmakat működtet. De vissza a görög színházhoz, mely az első össznépi, állami intézmény! Teljesen kidolgozott rendszer – igaz, igen hosszú kifejlődési folyamat előzi meg, s csak alig ötven intenzív év jut a kivirágzására. Jószerint három generáció máig ható csúcsteljesítménye ez. A görög éthosz az *olimpiák* és a *panathenaia* játékok két nagy pillérére épül. Ezen játékok végső célja a hellénség közös ünnepén annak megfogalmazása és átélése, hogy kik is ők. A hellének a kultúra hordozói a többi (szerintük) barbár nép ellenében.

SZ: S az ember fogalmi meghatározásában egyetemes, máig érvényes definícióig jutnak el.

T: Javaslom, hogy adjuk át a szót *George Thomsonnak*, aki azt állítja, hogy a görög jogi, etikai problémák a törzsi kód szerinti tabukból alakulnak ki³. Ezek egy-egy drámával is példázva a következők:

1. *incesztus*: tilos rokonnal házasodni, az exogámia védelme – az *Oidipusz*.
2. *vérbosszú*: tilos vérrokont megölni, és kötelező a bosszú – az *Elektra*.
3. *boszorkányság*: mágiával való egyéni visszaélés tabuja – a *Médeia*.
5. *blaszfémia*: istenkáromlás, az isten el nem ismerése – a *Bacchánsnők*.
4. *halottal kapcsolatos tabuk megszegése* – az *Antigoné*.

S mint leitmotív ott vannak az egész görög drámairodalomban a nőelvről a férfiuralom elvére való áttérés küzdelmei, Agamemnontól Médeiaig.

A görög drámaírók példatára a három nagy mondanakörből

1. A thébai kör. A *Lapdakidák* – itt születik *Dionüszosz* is.

Az ősz, az archetípus: *Kadmosz* (*Kozmosz*?), és neje, *Harmónia*. Kultúrateremtő hérosz. Megöli – pusztá kővel, annyira ősi a mítosz – a sárkánykígyót, s vele a korábbi női kígyókultuszt törli el. De a szörny megölője hasonul áldozatához. Kadmosz maga is chthonikus, alvilági jellegű hős, „földből született”, nemzetsége „arany-sisakos”, lándzsa-anyagjegy a vállukon – féktelenek. A vér bűneiben vétkes az egész család.

Oidipusz: *Oidipusz*, az apja, *Laiosz* bűne miatt istenítéletre szánt, világba kített gyermek. Tragikus vétsége a *hübrisz*, a góg s a hirtelen cselekvés. Ezek chthonikus, alvilági vonások. Tudatlan vétkes, sorsa elől futva szalad bele végzeté-

³ Thomson, 1958, 30–42.

be, s önmegvakítással bünteti magát a tisztánlátás forszírozásáért. Nagysága: a szembenézés bátorsága – befelé akar látni: királyból koldussá lesz. Thézeusz Athénje fogadja be őt, a szent ligetben villám sújtja, megnyílik a föld, s az alvilágba hull. A jóslat szerint holtteste áldást hoz Athénnek, így a befogadó város védszellemé lesz⁴. Titáni sorsa az ember önmegismerésének fájdalmas útját jelképezi.

Fiain fog az atyai átok – ikresedik a probléma. Vetélkedőjük a hatalomért a *Heten Théba ellen* című darab tárgya. Egyik a haza védője, a másik annak árulója. A dráma tetőpontján (kétfejű kígyó-módra) egymásba merítik kardjukat, s iker-halált halnak.

Antoginé igazsága: a vérségi kötelék, az ember nembeli léte előbbvaló a társadalminál. Elkíséri koldus atyját a száműzetésbe, s a szülőhaza földjébe meri temetni áruló öccsét. Büntetésül *Kreón*, a nagybácsi, élve eltemetteti. *Antigoné* a sírboltban felakasztja magát, felfelé apellál, akár korábban az anyja, *Iokaszté*. Völegénye, *Haimon*, *Kreón* fia követi őt a halálba: a halott halottat szül, a végzet betelt. Feloldás e síron túli nász: a chthonikus indulatokat, a kabíri véres természetet eltemetve egy új, tisztább létezésnek nyitnak utat.

2. A mükénéi mítoszi kör, az *Atreidáké*

Az ősz itt az isteneknek fiait étekül feltárló atya, *Sziszüphosz*. Büntetése köögörgetés – az értelmetlen lét képe.

Agamemnon, a Trójába induló görög sereg fővezére a nagy nővilágszerző háború előestjén a sereg sikeréért feláldozza tulajdon leányát *Artemisz*nek, a vadász-istennőnek. Ezt a leányt, *Iphigeniát* az istennő (szarvasra cserélve) elragadja a szkíta földre, s kultuszpapnőjévé teszi.

Klütaimnésztra, a leányáért bosszút álló anya összeáll *Aigisztosszal*, férje unokaöccsével, a női világ ősi jogait hangoztatva. Megöli hazatérő férjét, annak rabnőjével együtt.

Elektra, a másik leány – megint ikresedik a probléma! – kilép e női elvű rendből, átáll a férfiak oldalára: elsíratja apját, külföldre menekíti öccsét, s a hazatérő *Oresztészt* anyjuk megölésére biztatja. Az anyagyilkosság a női világ teljes tagadása.

Oresztész megöli apjának gyilkosát, s egyúttal anyagyilkossá válik – a kígyó ismét saját farkába harap. *Oresztész* ügye: perújrafelvétel az athéni, földi bíróságon. *Oresztész* perében (férj – contra anyagyilkos) a város ítélete: *Pallas Athéné*, a nemanya szülte, *Zeusz* fejéből kipattant idea-istennő szavazata menti fel őt. A sértett *Erinniszek*, az ősi női bosszúszellemek viszont örületbe kergetik. Az *omphalos*hoz⁵ – e női és férfi elvet egyesítő szimbólumhoz – menekül. Az istenítélet: *Apollón*, aki

⁴ Az avatás: örökbefogadás. A beavatott halálakor éri el a legmagasabb avatási fokot, totemisztikus összé válik.

⁵ Jelentése: a föld köldöke.

vérbosszúra bízta, *Auliszba* küldi: Artemisz szkíták által elragadott kultusz-szobrának „visszalopását”⁶ szabva a megtisztulás feltételéül.

Auliszban a szkíta király épp nászra készül papnőjével, Iphigéniával. Oresztész, az idegent elfogják, s fel akarják áldozni, vőlegény-helyettesi szerepre szánva – itt az új vérfertőzés veszélye! Ám a testvérek, felismerve egymást⁷ megszöknek, s hazalopják az istennő szobrát. Így kerül Artemisz, Apolló női ikerpárjának kultusza Athénba⁸ – egyensúlyt teremtve a női és a férfi kultuszok közt. A város kibékül az amazon vadásztennővel – fivére, Apollón mellé emelik a kultuszban. E téma a vérbosszú ad abszurdumig vitele, s elítélése.

3. Az athéni – *Thészeusz-mondakör*

Thészeusz, a krétai *Minótauros*z bikafejű szörny legyőzője, a labirintus megjárója, az *argonauták* egyike, sőt az alvilágban is járt – igazi beavatott, mint egy sámán. Alakja egybekapcsolja a mondaköröket, még az egyiptomit is! Az *Oltalomkeresők* onnan, Egyiptomból, egy szélsőséges női (amazon) világból menekülnek, hol csak nemző eszköz a férfi, aztán megölik. Őket, valamint Oidipuszt és Oresztészt befo gadva Athén magára vállalja a földi, erkölcsi bíróság szerepét. (Athénben történik a műkénéi Oresztész pere is!)

T: Athén valójában az összgörögség, a *hellének* szószólója lesz a színház és az olimpiák révén. A tragédiák szerzői – mai nézőpontból szemlélve – a sors, a kiszabott végzet és a hős szabad akaratának a kérdését variálják. Ha az ember hübriszének a rabja, s az arányt és mértéket nem ismeri, vaksorsának bábja, ám ha az arany középponton jár, van mozgástere a végzet ellenében.

SZ: Problémafelvetésünk: ami korábban mítosz volt, dráma-téma lesz, a szimbolikusan zárt szüzsék figurákban konkretizálódnak, a végzet ok-okozati viszonyná válik, s elemezhető motívumokra bomlik szét.

T: A nézők aszerint ítélik meg a drámaíró, hogyan tudta humanizálni az őstettek motivációját. A nézők „bírósa” így kezd a társadalomszervezés modelljévé válni.

SZ: Vegyük sorra a társadalom egészségét karbantartó intézményes formákat! Törzsi szinten erre szolgált a beavatás, a titkos társaságok, illetve a sámánok, a törzsi szellemi közvetítők intézménye.

A törzsi avatási rítus három elemből állott náluk:

1. *pompé* (= *elküldés* /a szabad természetbe/)
2. *agón* (= *istenítélet* vagy *verseny*), melynek során az áldozatot ízekre szaggatták, megették
3. *kómosz* (= *dicsőséges visszatérés*)

⁶ Érdekes, hogy e kultikus szoborlopások jellemzőek az indiai mitológiában is! S mellesleg már a *kholkiszi* aranygyapjú is „visszalopás” az argonauták részéről – s ez is a szkíták kal függ össze.

⁷ Oresztész pólyakötőjéről, a kódolt törzsi jelekkel.

⁸ Artemisz nevében benne a medve is (finnugor kapcsolat?), a szarvas-áldozatban ott a szkíta anyaszarvas alakja.



Az antik olimpiai stadion mai állapotában (forrás: htimi77.blogspot.com)

Az olimpiai játékok

Az olimpiai játékok a görögöknél a *halottak tiszteletére*, illetve *beavatásra* rendezett ünnepek voltak. Kialakulásukról egymást keresztező legendák maradtak fenn.⁹

Az olimpiai számok eredetileg a beavatás részét képező sorskísértő, jósló játékok (a közösség jövője függ tőlük):

- futás – az életéért fut a beavatandók csapata (feláldozás volt a tét eredetileg?),
- nyíllövés – ez a sorsvetés módja az íjlesztő népeknél
- kocsihajtás – a *Napút* leképzése, *Héliosz* napisten paripáit idézi
- birkózás – a jó és a rossz, a fekete és a fehér sámán harca
- labdajátékok – ezek röppályája a bolygók járását idézi, sorskijelölő

Az olimpikonok kultuszának alapja: hitük szerint bennük reinkarnálódtak a hősök, azokat félistenként ünnepelték, s nevüket oszlopra írták. Korszakokat jeleztek az olimpiák, a versenygyőztes az aktuális isteni inkarnáció volt.

A fiúk *agonja* (viadala) a kocsiverseny volt, ez döntötte el, ki lesz az év *kúrosa* – „pünkösdi királya”. A győztest megkoszorúzták, királyi attribútumokat – bíbort, palástot, olajágat – kapott, fehér lovak vontak kocsi járt neki, a király mellett állt a harcban, hogy isteni jelenléte szerencsét hozzon, s hőroslként tisztelték a halála után.¹⁰

Ősidőktől megvolt négyévenként a női avatási próba, a lányok futóversenye is¹¹. Az év koréja (győztes szüze) tiszteletére ökröt áldoztak.

⁹ Az olimpiák eredetéről különböző nézetek vannak, a keletkezés az idők homályába vész. Egyik legenda szerint Elisben rendezte először *Endimion* király, aki 50 lányt nemzett Szelenével, a holdistennővel. A krétai hagyomány szerint *Héra* régi kultuszhe-lyén, Olimpiában rendezték elsőként, az *idai Daktülosz* (a név jelentése: ujjak) alapította négy fiútestvére versenyfutásával. A harmadik eredet-legenda szerint az első kocsiverseny *Pelopsz* versenye volt Olimpiában. *Oinomaiosz*, az uralkodó legyőzésével *Pelopsz* elnyerte annak lányát, s hőroslként tisztelték az összes ottani szentélyében. Ismét más nézet szerint *Héraklész* állította be a kultuszt, újjászervezve az olimpiai játékokat. A vad olajfát (mely a győztesnek járó koszorút adja) a *hiperboreusok* földjéről hozta, a másik szent fát, az ezüstnyírt az *Akheron* mellékéről. (Csak ennek fájából gyűjthettek tüzet az olimpiai Zeusz tiszteletére.) *Héraklész* a 12 istennek 12 oltárt állítva megalapította az ünnepi játékok rendjét, s egyúttal ő volt az első győző, aki minden verseny-számban diadalt aratott.

¹⁰ A vesztést viszont az ősidőben felkoncolták.

¹¹ *Hippodaimia* alapítja.

Eredetileg a fiú-lány győztes párosé lehetett a szent nász (*hieros gamos*) – a két győzött egyesítő istenítélet. (Orgiasztikus mozgásutánzó aktus, amely rituális szántással járt, a természet termékenységének fokozására.)¹²

Az olimpiai ünnepségek legfőbb rítusai tehát éppúgy az avatási próbákból származtak, mint az *eleusiszi misztériumok*. Eredetük közös: primitív avatási rítus, istenítélet, verseny.

Az eleusiszi misztériumokba való beavatás fázisai

1. Purifikáció, rítusba történő bevezetés.

2. *Epopteia* – megkoszorúzás, virágfüzér adása. Az *epopteia* nézést is jelent, az úgynevezett *Avatás Csamokában* történtek végignézését.

3. *Eudaimonia*: lelki üdvözülés.

Az orfikusok úgy hitték, hogy a születés halál, a halál születés. A fizikai lét minden jelentős váltója egyenértékű a halállal, melyet feltámadás követ. A változás a *lélek* útjának krízise a halálon keresztül a megváltásig; s a holtak, a születéstől megszabadult *szabadok* az emberiség őrző szellemeivé (*daimones epimeleis*)¹³ válnak.

A nemzeti rítus, mely valaha az életre való felkészülés volt, az orfikusoknál a szép halálra való felkészüléssé alakult át.

Az ősfoma orgiájából *passió* lesz, a korábbi aktív résztvevő avatandók az előadás (passzív) nézőivé válnak, akik a lélek drámáját a halálon át a megváltásig vezető, ijesztő útként élik át.

¹² Máig megvan a balkáni kukker-játékokban.

¹³ Thomson, 1958, 126.

Márta Tömöry – Zsolt Szász: Greek Theatre As Ancient Pattern Dialogue and Meditation

Greek culture has a *cumulative* nature, the authors say, drawing, among other things, upon Egyptian mysteries, pre-Hellenistic cults of shamanistic origin as well as the Cretan – Minoan bull cult. In their paper they focus, above all, on that “threshold-crossing” when theatre culture in the modern sense was born in Greek city-states, following the large ceremonial ritual forms of renewal within the tribal society of native people. When the inhabitants of the polis transformed from active participants to viewers and theatre changed into a mirror whereby man could, most of all, see himself, his own life. The divergent features of Eastern and Western thought are discussed, detectable in the different approaches to time: the cyclical perception of time as a reflection of the cyclicity of nature versus the metrically measurable linear one. Likewise, they are manifested in the tragic realisation, also characterising the ancient Greeks, that Time devours its own children. Then the four great topics of breaking a taboo, each exemplified by a drama, are reviewed and so are the three saga cycles, which had been serving as tragedy authors’ sources. Finally, the common origin of the Olympic Games, which inherited the functions of tribal initiation rites, and the Eleusinian mysteries with theatre are pointed at. (The present one is intended as an introductory essay in the series to investigate the Greeks’ specific way of thinking through the analysis of classical tragedies month by month from September this year.)



VÉGH ATTILA



Aiszkülosz Prométheusza

„Prométheusz alakja nem választható el a tűztől. Ennek az emberi viszonyok síkján két aspektusa van, az egyik az ember természetéhez való viszonyát, a másik az embernek a többi emberhez való viszonyát érinti.” (Ritoók Zsigmond)

Lírai selyem, epikus gyűrődés

A hagyomány úgy tudja, hogy az i. e. 6. századi Theszpisz volt az első, aki a dionüszikus kardalokhoz egy elbeszélést illesztett, amelyet a karvezető a karból kilépve mondott el. Ezzel a húzással a karvezető a többiektől némileg független színésszé változott át. Aiszkülosz már két színészt szerepeltetett a színen, teret nyitva a továbbra is a kar bűvkörében mozgó előadáson belül a dialógusnak. A tragikus kar „a lírai elem megtestesülése” (Pecz), amely líraiság a tragédia alapszöveve, szemben az epikus elemmel, amely „csak erjesztője volt a drámaivá fejlődő lírai anyagnak”. A kar jelenléte olyannyira szubsztrátuma volt a görög tragikumnak, hogy némely megkerülhetetlen gondolkodók – akiket most megkerülünk – a kar szerepének Aiszkülosz utáni sorvadását egyenesen a tragédia sorvadásával azonosították.

A színész legkorábbi szerepe feltehetően főleg arra korlátozódott, hogy a kardalokat kommentálja. (Ritoók Zsigmond megjegyzi, hogy görög neve – *hüpokritész* – is erre utal. Korábban a hüpokritészt felelgetőnek fordították, amiből feltehető szerepét vezették le, ám a kifejezés Ritoók szerint ebben az esetben inkább magyarázót jelent, annak ellenére, hogy a hüpokritész a *korüphaiosszal*, azaz a karvezetővel nyilván felelgetés-szerűen beszélgetett is az előadás során.)

A dialógus lehetőségének megteremtése jóval több, mint szimpla színháztechnikai vívmány. A mitikus elbeszélésben széthúzás támad, a már megszólaltatható



Héfaisztosz, Alétheia, Thétisz, és Ókeanosz athéni feketealakos vázáképen i. e. 6. század, British Múzeum (forrás:theoi.com)

egyéni sorsok feszültségteli zónákat nyitnak az előadás mitikus terében. Aiszhülosz tragédiáiban azonban ez még nem feszíti szét a látottak tradicionális, szakrális kereteit. (Nietzsche is csak Euripidész szelleme felé kezdi rikácsolni szidalmait, mondván, hogy micso-da dolog fölengedni a nézőt – az *okhloszt*, s *plebszt*, ahogy tetszik – a színpadra.)

A drámai dialógus megbontja a reprezentáció szent, ősi egységét, és szétrajzolja az erővonalakat a színpadon. Ám a klasszikus tra-

gédiában ez csak az egység újbóli megtalálásának kerülőútja. Prométheusz aiszhüloszi története épp erről szól: a hálátlan, hajthatatlan Zeus megzabolazza a rakoncátlan hőst, aki bűnt követett el az új törvény, a zeuszi rend ellen. Hogy Prométheuszt előbb Ókeanosz lányainak tizenkét tagú csapata, majd ő maga akarja megpuhítani, az kétfelől is indokolt. Először is a víz dolga a megpuhítás. Másodszor pedig Ókeanosz nem más, mint a határok őrzője: körfolyam, amely a lakható világot övezi. A mértéken túlszaladt hőst ő kell hogy visszaterelje a *peírar*, a határ ölelésébe. Ha a hajthatatlan szembenállók mindketten kissé engednek a dacból, akkor jöhet létre megegyezés, akkor állhat helyre a rend, amelyet Ókeanosz tart fenn.

A világ felépítésének rendje, a világ megismerésének rendje és a dolgok megnevezésének rendje egybevág. Ez az, amit a görögök *logosznak* neveznek. A *logosz* hármass rendje valahogy összefüggésben áll a tűzzel. Prométheusz bűne, hogy tudniillik a tüzet megosztotta az emberekkel, valójában ugyanaz a véték, amelyet Platon szerint az írás föltalálója elkövetett: Prométheusz a tudást rábízta a halandókra, kiszolgáltatta az értelem, a szellem szent titkát.

A tudás rendje

Egy-egy tragédia minőségének, esztétikai értékének fontos fokmérője, hogy a kar szerepét a szerző mennyire harmonikusan képes beilleszteni a cselekmény egészébe. Ha csak ezt néznénk, Aiszhülosz *Leláncolt Prométheusza* (amelynek szerzője számos kutató szerint nem Aiszhülosz volt) elmaradna többi ránk maradt művétől, mert ebben a darabban a kar szerepe eléggé visszafogott. Igaz, hogy a *Prométheusz* kardalai is szépen illeszkednek e cselekménytelen darab cselekményébe: a kar Ókeanosz lányainak tizenkét tagú csapataként jelenik meg, biztosítva szenvedő hősünket a maguk – no meg atyjuk – jóindulatáról.

Prométheusz a karral dialogizálva sorolja el, mi jót tett az emberekkel:

Elmondom inkább azt, a balga emberek
 mily sok csapást megértek, míg értelmet én
 adtam nekik s hogy ésszel élni tudjanak.
 Halandó embereknek ezt fel nem rovom,
 csak ismerjétek meg ti jószándékomat.
 Előbb, ha láttak is, hiába láttak ők,
 s amit hallottak, azt sem értették, akár
 az álmképek, éltek végig életük,
 mindegy volt minden, téglából a nap felé
 nem tudtak rakni házat s megmunkálni fát,
 de földbe ásták maguk, mint a serény
 hangyák, barlang zugában, hol nem jár a nap.
 Nem ismerték a tél s az illatos tavasz
 s a termő nyár szilárd ismertetőjelét,
 terv nélkül végeztek minden munkájukat
 mindaddig, míg én nem mutattam meg nekik
 a felkelő és letűnő csillagképeket.



Leláncolt Prométheusz apuliai vázáképen,
 i. e. 4. század, Antikensammlung Berlin
 (forrás:filonoi.gr)

Később kiderül, hogy az írás művészetét,
 a hajóépítést és az igavonó állatok használa-
 tának titkát is Prométheusz árulta el az em-
 bernek, és még számos más mesterségre is megtanította. A jótétemények kataló-
 gusa a jóslás tudományával ér véget: ezt is hősünknek köszönheti az emberiség.

Ki mástól tanulhatnánk meg a jóslást, ha nem az előrelátás titánjától? De mire
 Prométheusz végére ér a felsorolásnak, gyanakodni kezdünk arra, amit fentebb
 már kifecsegtünk, hogy tudniillik mindezek fényében a titáni hős mitikus bűne,
 a tűz odaajándékozása sem pusztán a tűzről szól, hanem jóval mélyebb értelmű
 tett. Prométheusz ugyanis így lamentál:

...narthéokopléróton de thérómai pürosz
 plégén klopaian, hé didaszkalosz tekhnész
 paszész brotoisz pephéne kai megasz porosz...

Ez szó szerinti fordításban körülbelül így hangzik: *a tűz forrását megkeresve, husáng
 szárába töltve elloptam azt, minden mesterség(beli tudás) tanítóját, amely az embereket
 mindenben segíti.*

A husáng szárába rejtettem jelentésű narthéokopléróton igében a husáng, a narthéx
 említetik. A husáng valóban alkalmas rá, hogy benne őrizték a paraszat. A nar-
 théx azonban fontos kelléke a Dionüsiáknak: a narthéx-hordozók szimbolikusan
 a tüzet, az élet forrását vitték az ünnepen.

Amikor Prométheusz és a kar párbeszéde lezajlik, maga Ókeanosz is megjele-
 nik, és közli Prométheusszal, hogy nála igazabb híve sose lesz. Ókeanosz rokon-
 szenvét indokolhatja az az egyszerű tény is, hogy ő és Prométheusz – aki Aiszkhü-

losznál titánként szerepel – rokonok. De talán egy olyan kapcsolat is fölfedezhető kettejük között, amit az előrelátás és a határőrzés relációjának nevezhetünk.

Prométheia előrelátást jelent, Prométheusz neve tehát annyit tesz: előrelátó.

Előrelátásával győzelemre segítette Zeust a Titánok elleni harcban, mert anyja megjósolta neki, hogy a csatát az nyeri meg, aki ért a cselhez. És így is történt: Kronoszt és csapatát, akik a harcban nem láttak elég tisztán, elnyelte a Tartarosz homálya. (Prométheusz persze nemcsak a cselhez ért, de látja a jövőt is. Túl azon, hogy az Ókeanidáknak elmondja, ő tanította meg a jóslatkérés számos fajtáját az embereknek, Zeusz sötét jövőjébe is belelát, amit pedig még maga a vezériszten sem sejt.)

De aki előrelátó, az sem láthat mindent. Aki igazán lát, az képes fölmérni önmaga határait is. Erre figyelmeztet a delphoi jósda: ismerd meg önmagad, de semmit se túlzottan, mert legjobb a mérték. Prométheusz a sziklához láncolva éppen azért bűnhődik, mert mértéken felül szerette az embert. Rábízta a halandókra a szellemi tudást, előrelátásában tehát nem volt előrelátó. Hogy fogságából szabaduljon, ahhoz két feltételnek kell teljesülnie: Zeusznak jobb belátásra kell térnie, Prométheusznak pedig engednie kell dacából. A gyűlölet dialogikus elapadására van szükség. Jobb belátásra térni pedig úgy lehet, ha az ember (az isten, a titán) a Delphoiban is megörökített imperatívuszoknak engedelmeskedik. Erre figyelmezteti Ókeanosz Prométheuszt, amikor – majdnem változatlan formában megismételve a delphoi mondást – így szól: *gignószke szauton kai metharmoszia tropusz nusz*. A szövegrészlet magyarul (Trencsényi-Waldapfel Imre fordításában) így hangzik:

*Látom, Prométheusz, és tanácsra kész vagyok,
javad keresve, bár fortélyos vagy te is.
Ismerd meg tenmagad, s változtass elveden,
mert változott az úr az istenek fölött.*

Érdekes, hogy Aiszkhülosz *Oresztiá*jának harmadik darabjában, az *Eumenisz*ekben a delphoi jósda konkrét formában is megjelenik. A delphoi jósda a megtisztulni vágyók legfőbb zarándokhelye, egész Hellasz vallási központja volt. Nem véletlen, hogy a darabban Oresztészt éppen itt, az *omphalos*znál, a föld köldökénél találjuk, hiszen anyja megölésére annak idején éppen Apollón szólította fel, az isteni rend őre, a delphoi templom ura. És itt, a templom előtt az Oresztészt üldöző Erinnüszök a bűnös férfit védelmező Apollón fejére olvassák a Prométheuszt is elérő vádat: mértéken felül szereti az embert. Ezt a vádat a *Leláncolt Prométheusz*ban a kar mondja ki:



Héraklész megszabadítja Prométheuszt, attikai feketealakos vázákép, i. e. 5. század, Louvre (forrás: wikipedia.com)

*Ne nézd mérték felett az emberek javát,
törődj saját bajoddal, így remélhetem,
hogy majd bilincseid lehullanak s megint
alábbvaló magánál Zeusznál sem leszel.*

Prométheusz azonban az emberek javát nézte, amikor a mesterségek tudását rájuk bízta. Az ellopott tűzről ő maga állítja: *pollasz ekmathészontai tekhnasz*, azaz mindenféle mesterségre megtanít. Az itt szereplő *tekhné* főnév köztudottan mesteriséget és művészetet jelentett az ókori Hellaszban. Csakhogy ezen az úton, huszonegyedik századi mesterség- illetve művészetfogalmunk összeragasztásával a Prométheusz által az emberekre bízott tudás természetének megértéséhez nem juthatunk közelebb egy tyúklépéssel sem.

A *tekhnazó* ige jelentése: kieszel, kitervel (nem ritkán a ravaszság, a csel értelmében). A mediális *tekhnaomai* annyit tesz: ügyesen/jól elkészít. A *tekhné* főnév jelentésbokrai pedig a következők: (kéz)ügyesség, készség, jártasság, tehetség; ravaszság, csalfaság; mód, módszer, eszköz; művészet, mesterség, kézművesség, ipar; valamely művészet vagy mesterség szabályrendszere, módszere; mű, kézműves munka. A mesterember, kézműves, művész neve: *tekh-nitész*. (Ez agyafúrt embert, csalót is jelent.) A *hoi Dionüsziaikoi tekhnitai* kifejezés annyit jelent: a színház művészei, a színészek. A mesteriséget és a művészetet egymástól el nem különítő, nőnemű *tekhné* főnév a *musziké* melléknévvel kiegészítve jelöli a költészetet, hiszen a költők (jó esetben) a Múzsáktól kapott megszállottság ígézetében dolgoztak. Így különböztették meg magukat a költők a kézművesek közé számított szobrászoktól és festőktől, akik *ergatészek*, azaz munkások voltak, még ha egyikük-másikuk *ergatész tón kalónnak*, azaz szép dolgok alkotójának bizonyult is.

A mesterségeknek az a sokfélesége, amit Prométheusz felsorolásában főlemlít, arra tereli az értelmezőt, hogy a titán által megosztott tudáson inkább az általános elvek és módszerek ismeretét értse. Ez az, amit korábban úgy mondtunk: a szellem.

Szellem a palackból

Arisztotelész etikájában főlemeleti: Aiszkhülosznak egyszer meg kellett jelennie az Areioszpagosz törvényszéke előtt, hogy tisztázza magát a vád alól, miszerint egy tragédiájában az eleusiszi misztériumok titkait fölfedte. A költőt végül – hadi érdemeire való tekintettel – fölmentették.



Otto Grenier (1869–1916)
Prométheusz, olaj, vászon 1909,
Kanadai Nemzeti Múzeum
(forrás: wikipedia.com)

Aiszkülosz tehát vádlói szerint maga is prométheuszi bűnt követett el: nem volt képes rá, hogy visszatartsa tudását, és megosztotta azt az ellenőrizetlen sokasággal. Ez nem bölcshez illő cselekedet. Thomas A. Szlezák *Hogyan olvassunk Platont?* című könyvében taglalja, hogy a platóni dialógusok Szókratésze miképpen és miért tartja vissza tudását. A bölcselő előbb fölméri, mekkora tudást képes elviselni beszélgetőtársa, és csak annyit bíz rá. A belső világ, a gondolatokban történő megismerés fölött ugyanaz a csönd őrködik, amely a külsővé váló gondolat világát, a dialógust is féken tartja.

A tudás visszatartása a mélyebb bölcsesség tanújele; olyan csönd, amely jelzi, hogy Szókratész a képességnek azon magasabb fokán áll, ahol az ember már arra is képes, hogy hallgasson. Emellett a kiválasztás eszköze is, melynek segítségével az

avatott elkülöníti, kizárja a további vizsgáldásból az avatatlant.

A Platónnal foglalkozó szerzők véleménye egységesnek mondható a tekintetben, hogy a szofista szóművészet csak árnyéka a szókratészi *logosznak*, ám nemigen foglalkoznak annak a platóni ellenérvnek taglalásával, mely szerint a szofisták fő hibája, hogy a tudást bárkire rábízzák, aki fizet érte. Ez a viselkedés Platón szerint megengedhetetlen: a tudás birtokosa nem lehet akárki. Aki pénzért tanít, az képességei szerint nem válogathatja meg tanítványait. Márpedig a dialógusban megvalósuló *Dialektiké* *tekhéné*, mely a valóság megismerésének a dolgok helyes elkülönítése, szétválogatása által megvalósuló mestersége (vagy művészete), nyilván azzal veszi kezdetét, hogy a mester megválogatja tanítványait, kiválasztja beszélgetőtársát. A szofista tehát olyan tanító, aki nem tartja vissza tudását, mivel a beszélgetőtárs, a tanítvány kiválasztása is a visszatartás egy neme. A *Phaidrosz*ban Platón íráskritikájának egyik fő érve, hogy az írás bárkinek a kezébe kerülhet. Bárkinek,



Prométheusz tetovált képe orosz elitélthátán (fotó: Arkagyij Bronnyikov, forrás: flashbak.com)

azaz olyanak is, aki alkalmatlan a tudás megszerzésére. A szofista, aki nem válogatja meg tanítványát, a dialektikának – azaz a platóni ismeretelméletben a megismerés egyetlen helyes módszerének – lehetőségét elvéteti. A szofista, mondhatnánk, úgy beszél, mintha könyvből olvasná. Ez olyan *logosz*, amely Platón szemében értéktelen. A szofista olyan gondolkodó, aki mértéken felül szereti a tömeget.

A szellem embere megveti a tömeget, a saját életükről önálló felfogáskíséreteket tenni képtelen kreatúrák sokaságát, ám az embert mértéken felül szere-

tő Prométheusz tette menthető, hiszen mindannyian emberek vagyunk. Ezért lehetséges, hogy a tudást alsóbb létrégekbe csempésző titán Aiszkhiülosz tolla alatt hőrosszá nemesedhetett. Mert ha közülünk bárki is isteni szemmel láthatná a világot, ugyan ki hallaná őt az emberi rendből? Márpedig a Prométheusz hőstettét fölmérő ember szeme előtt Zeusz nem áll meg: ő az igazi bűnös, aki az erő és az erőszak elvét próbálja érvényesíteni a tudás, a szellem ellenében.

Prométheusz és Zeusz tragédiabeli viszonya szellem és hatalom viszonya. A második platóni levélben ezt olvashatjuk: „Az értelem és a hatalom természettől fogva egységbe tart, amennyiben szüntelen egymást űzi, keresi és egyesül (...) én azt hiszem, Prométheuszt és Zeuszt is valahogy így hozták kapcsolatba...” Az egymás gyűlöletében kezdetben kitartó istenalakok harca azonban lassan alábbhagy, a szellem enged a hatalomnak, a hatalom belátja a szellem érveit, hogy a pillanatnyi béke után majd újra föllángoljon e kibékíthetetlen szembenállók harca-ölelkezése, amely a szellem, illetve a hatalom emberét vagy pusztulásra ítéli, vagy helyezte átgondolására készítve őt a mindent átvilágító logosz fényéhez vezérli.

Attila Végh: Aeschylus' *Prometheus*

Attila Végh published his philosophically attuned essays on the key terms of ancient Greeks' worldview (pathos, mania, mimesis, physis, techne, etc.) beside the celestial and terrestrial embodiments of that worldview (Psyche, Eros, etc.) in the Glossary column of *Szcenárium* through three seasons from September 2013. Now he is to examine an ancient classical drama with the same ontological attitude as before in the Table-Read column of each issue from September onwards. Aeschylus' *Prometheus Bound* is studied first. To begin with, the origin and development of dramatic dialogue is discussed, and dialogues between Prometheus and the chorus as well as between Prometheus and Okeanos are illustrated. It is pointed out that Prometheus presented man

not only with fire but also with the intellectual excess of techne, the capability of the superlative cultivation of crafts. Aeschylus – as the author says – was put on trial for similar actions when he was accused of revealing the secret mysteries of Eleusis in his drama. Then Plato is cited, who argued that holding back and hiding knowledge from the uninitiated was a sign of profound wisdom. The concluding thought is that the relationship between Prometheus and Zeus in this tragedy is the struggle and “embrace” of spirit and power which either dooms both parties to perish or, in a happier era, “elevates them to the light of logos shining through everything”.



Ókeanosz római bronz maszkja, i. sz. 2–3. század, München (forrás: commons.wikimedia.org)



„A saját rendezéseimnél talán kevésbé izgultam, mint a másokénál”

Csizmadia Tibort Regős János kérdezi

Regős János (R): Az *Arisztophanész madarai*¹ című *Universitas* előadásban figyeltem fel rád először mint színészre. Hogyan kerültél a színház közelébe, honnan eredt az ambíciód, hogy te színházzal akartál foglalkozni?

Csizmadia Tibor (CS): Volt bennem abban az időben egy gyerekkoromból származó, nagyfokú exhibicionizmus. Középiskolába Esztergomban jártam, és volt egy remek barátnőm, akit még úttörővasutas koromból ismertem. Mélykúti Ilonának² hívták, akivel kapcsolatban maradtam később is. Tizenhat évesek voltunk, beszélgettünk. Említette, hogy a Szkénében játszik. – Oda szívesen elmennék én is, mondtam. – Ott most nincs felvétel, válaszolta, de a barátja az Egyetemi Színpad stúdiójába jár, menjek oda, ha játszani akarok. Jelentkeztem. Felvételi nem volt, odacsapódó fiatalokból, főként egyetemistákból állt a csoport. Miklósy György³, a Vígszínház színésze vezetett heti rendszerességgel foglalkozásokat. Nem tartoztunk a „nagy” Egyetemi Színpad társulatának a tagjai közé.

R: Azért jártál oda előadásokat nézni.

CS: Folyamatosan, hiszen ez lehetőséget teremtett számomra, hogy bejárhasak az Egyetemi Színpadra, megismerhessem azt a közeget, és még szerencsém is volt. Rendezett ott Jósfa György, a rádió akkori rendezője egy *Lázadás Asztúriá-*

¹ Katona Imre: *Arisztophanész madarai* (Egyetemi Színpad, 1973/74. r: Ruszt József)

² Mélykúti Ilona: kommunikációs szakember, színésznő (Pincészház, Orfeo Stúdió, Szkéné)

³ Miklósy György, olykor Miklósi vagy Miklóssy (1925–2007), Jászai Mari-díjas magyar színművész

ban⁴ című előadást, amihez keresett egy fiatal gyereket, értelemszerűen a stúdióból. Kölyökös képű gyerekként én lettem a főszereplő ebben az előadásban, amiben Jordán Tamás az Öreget játszotta huszonegynéhány évesen. Így kezdődött az én egyetemi színpadi életem.

R: Kik játszottak akkor ott a „nagyok” közül?

CS: Helyei László⁵ például. De a nagyok többsége már nem volt ott. Ugye hatvankilencben történt a nagy robbanás. Rusztot menesztették, és ezzel együtt Halász Péter⁶, Fodor Tamás, Hetényi Pál⁷, Kristóf Tibor, Sólyom Kati is elmentek. Amikor odakerültem, az első bemutató, amit láttam, a *Zsugori uram*⁸ volt, Molière *A fősvény* című darabja alapján.

R: Tehát akkoriban már Katona Imre vette át a társulat vezetését, elsősorban ő rendezte az előadásokat.

CS: Igen. Nos, abban az évben, ha nem is teljes jogú tag lettem, a Camus előadás után és miatt, meg néhány produkció folytán valahogy már számítottak rám. Szenvedélyesen vettem bele magam a színjátszásba. Miatta az atlétizálást is abbahagytam, a kettő együtt már nehezen ment volna. Magasugró voltam, nem is rossz eredményekkel, de a színház elvitt. Naponta ingáztam Esztergom és Budapest között, különösen elszántan akkor, ha próbaidőszak volt.

R: Milyen középiskolába jártál?

CS: Vegyipari-gépésztechnikumba. Az érettségi évében, 1971-ben lettem egy amatőr rendezői vizsgát. Az Eötvös Klubban indult egy tanfolyam a Népművelési Intézet szervezésében, Rencz Antal⁹ vezetésével. Hallgatóként vett részt rajta többek között Bogácsi Erzsébet, Szikora János, Tarján Tamás és Zala Szilárd¹⁰ is. Tanított ott Bicskei Gábor¹¹, Máté Lajos¹², Simon Zsuzsa¹³. A mai napig meg-



A. Camus: *Lázadás Asturiában*, Universitas, 1972, a képen Helyei László (fotó: Kádas Tibor forrás: fortepan.hu)

⁴ Dr. Jósfa György rendező (1938–2004); Camus: *Lázadás Asztúriában*, Universitas, 1970

⁵ Helyei László színész (1943–2013)

⁶ Halász Péter színész, rendező (1943–2006)

⁷ Hetényi Pál színész (1935–1994)

⁸ Katona Imre (Simai Kristóf XVIII. századi Molière átirata alapján), 1969/70-es évad, r: Katona Imre (Ruszt tanácsadóként járt be a próbákra)

⁹ Rencz Antal rendező (1942–)

¹⁰ Zala Szilárd (1946–2005) zenekritikus, színházi ember, a Miskolci Egyetem, később a BME Berceányi Klub, majd 1982-től 2005-ig az R Klub vezetője

¹¹ Bicskei Gábor (1937–1990) rendező, színházi szakember, Mátyás Irénnel a zsámbéki amatőrszínházi találkozók elindítója

¹² Máté Lajos (1928–2011) rendező, amatőrszínházi szakember, a Népművelési Intézet munkatársa

¹³ Simon Zsuzsa, (1910–1996) Kossuth-díjas magyar színésznő, főiskolai tanár, rendező, színházigazgató



elé. Azt hiszem, még most is ott van az a szemégyűjtő, bebetonozva az aszfaltba. Nagyon fontos pillanatok voltak ezek az életemben.

R: Tehát már középiskolás korodban eldöntötted, hogy színházzal akarsz foglalkozni.

CS: Nem, épp ellenkezőleg. Bár a középiskolát nem szerettem, az, amit én a

van a szép kék könyvecském, ami azt tanúsítja, hogy én B-kategóriás amatőr rendező vagyok, és a B akkor a legmagasabb kategória volt, amit tanfolyammal meg lehetett szerezni. Ezt négyen kaptuk meg. Rajtam kívül Szikora, Hont Iván, aki Hont Ferenc¹⁴ fia, és Bogácsi Erzs, ha jól emlékszem. A vizsgaelőadásomban Szkárosi Endre is szerepelt, aki fontos szereplője volt Szikora akkori társulatának, a Brobónak.

R: Könnyen befogadtak az egyetemi színpadosok?

CS: Igen. Egyébként is közösségi embernek tartom magam. Egyik pillanatról a másikra magától értetődő lett, hogy oda járok, valószínűleg azért, mert bennem is ott volt az érzés, hogy itt csodálatos dolgok történnek, olyanok, amik engem nagyon érdekelnek – Mensáros László versműsoraitól kezdve Latinovits estjein át Sándor Györgyig, meg a filmvetítésekig – ott láttam először a Jancsó-filmeket. Akkor olvastam Herbert Marcusét, akkor találkoztam Márquez Száz év magányával, A Mester és Margarítával. Gondolj bele, középiskolásként ezek olyan meghatározó élmények voltak, melyek az életem részévé váltak. Ma már történelem, hogy hetvenegyben vagy hetvenkettőben, amikor március 15-én a rendőrök megszállták az Egyetemi Színpadot, pontosabban a Bölcsészkar épületét, mert valaki egy feliratot kezdett el írni az egyetem lábazatára, hogy „Ki a Varsói Szerződésből” (amiből csak annyi lett, hogy „Ki a Varsó”), mi ott próbáltunk éjszaka, és egyszer csak rendőrök árasztották el az Egyetemi Színpadot, s mindenkit kiparancsoltak az épületből. Másnapra nemcsak hogy le volt festve a lábazat, hanem még egy személtáda is került



Mario Moretti: *Három majom a pohárban*, Universitas, 1973, r: Paál István, közepén Csizmadia Tibor (fotó: Kádas Tibor, forrás:fortepan.hu)

¹⁴ Hont Ferenc (1907–1979) Kossuth-díjas rendező, színház-esztéta, a Szegedi Szabadtéri Játékok egyik elindítója

tanulmányaimból leszűrtem a természettudományok tekintetében, nagyon inspirált, miközben mindenféle mással is foglalkoztam, tehát színházzal és humán dolgokkal is. Annak idején ezt én így fogalmaztam meg magamnak: annyira szeretem a színházi létformát, hogy nem ebből akarok megélni, mert nem szeretnék kvázi korrumpálódni a színház által, hanem én ezt hobbiból akarom csinálni. Nagyszerű hobbi lesz! Úgy képzeltem, hogy a munkám mellett fogok ezzel foglalkozni. Ez a munka pedig eléggé izgalmas volt. Különböző cégeknél dolgoztam, például a Híradótechnikai Vállalatnál fejlesztő technikusként pneumatikus vezérlésű célgépek tervezésével foglalkoztam. Az egyik gép, aminek a tervezésében részt vettem, BMV-díjas lett.

R: *Valóságos konstruktőr voltál.*

CS: Ez volt a munkám, és én élveztem. Közben meg mentek a színházi ügyek. Ebbe hetvenkettőben aztán bejött még a film, nevezetesen a *Petőfi '73*¹⁵. Vasvári Pált játszottam benne. Az Egyetemi Színpadról választottak ki. Ezt követően játszottam Mészáros Mártánál, Fazekas Lajosnál, volt úgy, hogy egy évben négy filmszerepet kaptam. És közben dolgoznom is kellett.

R: *Tehát élted az amatőrszínészek klasszikus életét.*

CS: Ebben az időben jelentkeztem az ELTE-re. Érdekelt a népművelés, de közben elszomorított, hogy a műszaki terület így ki fog maradni az életemből. Az egyetemi előkészítőn, a Stúdium Generálén találkoztam ifj. Gazda Istvánnal¹⁶, aki amikor erről panaszkodtam neki, azzal biztatott – ő ötödéves volt akkor fizika–népművelés szakon –, hogy én is meg tudom ezt csinálni. Ezzel újra kinyílt előttem a világ, jelentkeztem is erre

a szakpárra. Ennek a döntésnek semmi köze nem volt a színházhoz. Felvettek. Az egyetemen egyedül én voltam, aki erre a szakpárosításra járt, hiszen Gazda István addigra már végzett. Jött a katonaság. Ekkorra már tulajdonképpen abba is hagytam az Egyetemi Színpadot. Furcsa ellentmondás, de úgy éreztem, hogy az egyetem mellett nem fogom tudni csinálni. Továbbra is jártam az Egyetemi Színpadra, de megszűnt az ottani színészi működésem. Még egyetemre jártam, amikor elvál-



Képkocka a *Petőfi '73* című filmből, r: Kardos Ferenc (forrás: est.hu)



Dr. Gazda István tudománytörténész (forrás: kairoosz.hu)

¹⁵ Magyar film, r: Kardos Ferenc

¹⁶ Gazda István (1948–): tudománytörténész, a történelemtudomány kandidátusa, a Magyar Tudománytörténeti Intézet igazgatója

laltam Csepelen egy gyerek színjátszó csoport vezetését a Királyerdei Művelődési Házban. Más színházi területen nem csináltam.

R: A „jogosítványod” megvolt hozzá, az a bizonyos B-kategóriás...

CS: Bizony, fizetést is kaptam, havi nyolcszáz forintot.

R: És hogyan alakult az életed az egyetemen?

CS: Fura volt a helyzetem. Úgy éreztem, hogy bölcseész vagyok a TTK-án és TTK-ás a Bölcsészkaron. De én roppantul élveztem ezt, és arra készültem, hogy majd fizikatanár leszek valamilyen művészeti középiskolában. Ki is néztem magamnak a Török Pál utcai kis-képzőt, hogy milyen jó lenne, ha ott taníthatnék olyan diákokat, akiknek semmi közük a fizikához önmagában, de ha ott tanítanék, akkor azon túl, hogy megszerettetném velük ezt a tárgyat, közben tudnék színjátszó csoportot is alakítani, képzőművészeti performanszokat szervezni, és így lenne teljes az életem. Így képzeltem. De közben a barátaim egy része odasodródott a Színművészeti Főiskolára. Például Dörner György, akivel a *Petőfi '73* forgatásán ismerkedtem meg, és én hívtam oda az Egyetemi Színpadra. Nagyon klassz barát



Dörner György mint Lauró
Weöres Sándor: *Szent György és a Sárkány*, Nemzeti Színház, 1979 (forrás:mek.oszk.hu)

volt. Például az ő vizsgaelőadásaira rendszeresen átjártam, s továbbra is jártam más színházakba, ugyanúgy, ahogy azelőtt. Mindenhova bekéredzkedtem vagy belógtam. Még hetvenegyben, egyetemi színpados köromban elmentem a Vígbe megnézni Brook Szentiványi *élő* előadását, a Tháliában az észtek előadásában *Az ember tragédiáját*. Ezek nagyon fontos előadások voltak, csakúgy, mint a wrocławai fesztiválművek, ahova az Egyetemi Színpaddal jutottam ki. Még meg tudtam nézni Grotowski *Apocalypsis Cum Figuris* című előadását. Ott láttam Barba-előadást és a Bread and Puppet¹⁷ produkcióját. Ezek az élmények meghatározó jelentőségűek voltak számomra, de nem rendkívüliségük okán, hanem egyszerűen ott vannak bennem elraktározva, az akkori életem természetes részeként. Tehát néztem a főiskolán a Horvai¹⁸ osztály előadásait, (Dörner oda járt, Gáspár Sándorral, Bán Jánossal, Papp Verával együtt). Reviczky Gáborral láttam

ott egy *Chioggiai csetepatét*, Helyei László előadásait. De ott tanultak akkor olyanok is, akik szintén az Egyetemi Színpadon, az én időmben kezdtek. Maszlay István¹⁹ például, vagy Balkay Géza²⁰. Nem rendszeresen, inkább alkalmasszerűen jár-

¹⁷ The Bread and Puppet Theater: a hatvanas évek eleje óta működő, politikailag radikális, baloldali bábszínház, elsősorban óriásbábokat használ, utcai akciókat, demonstrációkat, vonulásokat, szabadtéri fesztiválokat rendez. Alapítója, művészeti vezetője: Peter Schumann.

¹⁸ Horvai István, (1922–2004) kétszeres Kossuth-díjas rendező, főiskolai tanár

¹⁹ Maszlay István (1953–): Jászai Mari-díjas színész.

²⁰ Balkay Géza (1952–2006) Jászai Mari-díjas színész.

tam az Ódryra, a bulik is mindig valahol azon a környéken zajlottak. A hatodik egyetemi félévemben, abban az évben, amikor megszületett a lányom, jelentkeztem a Színművészetre.

R: *És a színész-szak eszedbe sem jutott?*

CS: A színészi irány teljesen megszűnt bennem.

R: *Nem is hiányzott?*

CS: Ez elég furcsa, bár bennem is volt valami viszolygás-féle, amikor színészként vettem részt egy-egy produkcióban, néha csak

kényszerűségből, hogy kevesebb szereplőt kelljen egyeztetni. Az ember ott áll szereplőként, a nézők meg, elvárásokkal a tekintetükben, kíváncsian bámulják. Sokszor éreztem valami tudathasadás-félét. Én a színházat egészében szerettem volna művelni. Egyébként sokszor találkozom hasonló sorsokkal: színészként kezd valaki, aztán a színházat mint egészet kezdi kezelni.

R: *Azért az sokat számít, hogy te kipróbáltad magad színészként.*

CS: A rendezői munkánál majdnem hogy szükséges, hogy az embernek legyen egy bizonyos színészi tapasztalata.

R: *Hogy tudj szót érteni a színészekkel, hogy tudd, mikor, mit várhatsz el vagy követhetsz meg tőlük, és hogy milyen helyzetet kell ehhez teremtened.*

CS: Akár előjátszani, akár egyszerűen átélni azt a helyzetet, amit egy színész átél a színpadon, azt az egyedüllétet, azt a kiszolgáltatottságot.

R: *Tehát felvételiztél.*

CS: Felvételiztem, de nem azzal a szándékkal, hogy egy életem, egy halálom, én rendező leszek. Annyira, hogy a felvételi nekem nem okozott stresszt. Az első forduló egyfajta műveltségi, tájékozódási teszt volt. Nekem ez nem jelentett problémát a Bölcsésznekarnak köszönhetően. A második forduló, amikor ki kellett dolgozni és meg kellett védeni egy rendezőpéldányt, már sokkal izgalmasabb volt. Gribojedov *Az ész bajjal jár* című darabját kaptam feladatként. A dolgozatom nem volt túl meggyőző, de a bizottsággal való személyes találkozás eléggé jól alakult.

R: *Ismertek a felvételiztetők?*

CS: Nem ismert senki. És nem is volt konfliktusmentes a dolog, mert mindenki megpróbált kekeckedni, és én meg visszakekeckedtem. Számomra nem volt igazán tépje a dolognak, azt gondoltam, ha érdekli őket, amit tudok, akkor jó, ha meg nem, akkor csinálom tovább, amit addig. Volt egy életstratégiám a magam helyzetére, arra, hogy én ezt a furcsa szakpárosítást végzem az egyetemen. A harmadik fordulóra meg kellett rendeznem ebből a Gribojedov-darabból egy jelenetet. Az addigi színházi előzmények és a csepeli csoport miatt manuálisan én akkor tréningben voltam,



W. Shakespeare: *Szentivánéji álom*,
Royal Shakespeare Company, 1970, r: Peter Brook
(fotó: Morris Newcombe, forrás: karavaev-lab.ru)

így nem okozott gondot ez a feladat sem. Nemcsák Károly és Kubik Anna mint főiskolások vettek részt a felvételi rendezésben. Élveztem a dolgot, nem görcsöltem. Tulajdonképpen akkor rettentem meg, amikor közölték velem, hogy felvettek.

R: Miért?

CS: Azért, hogy akkor hogyan fejezem be az egyetemet.

R: *Többen is végeztek közben egyetemet.*

CS: Igen, például Szikora János. De én azt a tanácsot kaptam a színművészetin, hogy halasszak egy évet az egyetemen, és utána, ha megy a főiskola, próbáljam meg párhuzamosan csinálni a kettőt. Nekem egy év után eléggé ment a székér a színművészetin, élveztem is, de készültem az egyetem befejezésére is. Igen ám, de amikor a másodévet kezdtem a színin, akkor kellett negyedévesnek lennem az ELTE-n, s a kettő együtt már nagyon nehéz volt. Kikerültem abból a körből, amit ott megszoktam. Ez nem is annyira bölcsészkarra vonatkozik, bár ott is gondjaim voltak, hanem inkább a TTK-ra, ahol nem azok a tanárok tanítottak tovább, akik korábban. Míg odáig az elméleti fizikát Károlyházy Frigyesről²¹ tanultam, aki zseniális ember volt, most egy másfajta zsenitől, Marx Györgytől²² kellett tanulnom ugyanazt a tárgyat. Ő abszolút más alapokon tanította, és ez nekem nehézséget okozott. Egy-egy hét alatt az összes tanulmányi kötelezettségemnek elég nehéz volt eleget tennem.

R: *Tulajdonképpen te három különböző egyetemre jártál egyszerre.*

CS: Hetvenkét órám volt egy héten az órarendem szerint. Így lassan kikopott az ELTE. Nem fejeztem be, amit a mai napig bánok, mert most is megvan bennem a természettudományok iránti érdeklődés, vonzalom. Talán azt is mondhatom, hogy a köznapi embernél egy fokkal jobban értek hozzá.

R: *A főiskolán nyilván egy másfajta közegben kellett helytállnod, mint amilyenben az Egyetemi Színpadon léteztél.*

CS: Nem jelentett gondot, már csak azért sem, mert nem hirtelen jött a váltás. Volt közte egy szünet. Én a Bölcsészkaron és a TTK-án is azokat a nagyszerű embereket szerettem hallgatni – Németh Lajos²³ művészettörténészt, vagy a korábban említett Károlyházy Frigyes, Gecse Gusztávot²⁴, aki bibliatörténetet tanított, Heleszta Sándort, a szociológust, Király Jenőt, a filmesztétika tanárát, tehát olyan embereket, akiktől nagyon sokat lehetett tanulni.

R: *Népművelés szakosként magam is nagyon szerettem Maróti Andor²⁵ tanszékét, mely egy kis, nyitott műhelyként működött; kérésünkre a legkiválóbb szakembereket hív-*

²¹ Károlyházy Frigyes, (1929–2012): nemzedékeket tanító professzor, az elméleti fizika kutatója, a kvantummechanika és a relativitáselmélet nemzetközi híré szaktekintélye.

²² Marx György, (1927–2002.) Kossuth-díjas magyar fizikus, asztrofizikus, tudománytörténész, egyetemi tanár

²³ Németh Lajos, (1929–1991): Széchenyi- és Munkácsy Mihály-díjas művészettörténész, az MTA levelező tagja

²⁴ Gecse Gusztáv, (1932–): vallástörténész, filozófus

²⁵ Maróti Andor, (1927–) művelődéskutató, egyetemi docens, a filozófiatudományok kandidátusa, tanszékvezető az ELTE-n.

ták meg szemináriumot tartani: Józsa Pétert²⁶, Keleti Istvánt²⁷, Maróthy Jánost²⁸ például, akik a legmerészebb, szokatlan szakdolgozati témákhoz is a belegyezésüket adták. Én például Hofi Gézáról és a pesti kabaré akkori figuráiról írtam a szakdolgozatomat szemiotikai alapon, és Király Jenő volt a témavezetőm. Valamit te is meríthetél ebből nyitott szellemiségből.

CS: Rengeteget! Ha egymás mellé rakjuk az általam bejárt köröket, akkor először is ott volt az Egyetemi Színpad a maga pluralitásával. S amikor egyetemistaként léptem be a Bölcsészkar épületébe, én annak már minden zugát ismertem, hiszen az egyetemi színpadi éveim alatt is ugyanide jártam. Az itteni emberektől szerzett tudással a tarsolyomban a főiskolán más nagy emberektől tanulhattam: Petrovics Emiltől²⁹, Nádasdy Kálmántól³⁰, Várkonyi Zoltántól³¹, az osztályfőnököimtől, Vámos Lászlótól³²; de tanított Lengyel György³³, Hegedűs Géza³⁴, Ungvári Tamás, Osztovics Levente³⁵ és a művészettörténész Szinte Gábor³⁶ is. Tulajdonképpen azt élveztem, hogy rengeteg szaktekintély és tudás közelébe kerültem. Én, mivel az ELTE-ről jöttem, a színművészetit is egyetemként fogtam fel, ami abban különbözik a középiskolától, hogy itt a tanár felkínál egy tudást, és a diák dönti el, hogy abból mennyit vesz magához. A középiskolában belénk tolják a tudást, pedagógiai eszközökkel. Én úgy alakítottam ott az életemet, hogy ami engem nagyon érdekel, azt magamhoz vegyem. Rengeteg impulzust kaptam, még a Bölcsészkarhoz képest is. Tehát semmi törést



Vámos László (1928–1996)

²⁶ Józsa Péter (1929–1979) szociológus, a magyar művelődésszociológia, szemiotika kiemelkedő egyénisége

²⁷ Keleti István (1927–1949) rendező, színházigazgató, színházpedagógus, a Szkéné és a Pincészház alapítója

²⁸ Maróthy János, (1925–2001) zeneesztéta, egyetemi tanár, Bartók-kutató

²⁹ Petrovics Emil (1930–2011) kétszeres Kossuth-díjas és kétszeres Erkel Ferenc-díjas magyar zeneszerző, érdemes és kiváló művész

³⁰ Nádasdy Kálmán (1904–1980) háromszoros Kossuth-díjas magyar filmrendező, színészpedagógus, színházigazgató, műfordító

³¹ Várkonyi Zoltán (1912–1979) kétszeres Kossuth-díjas színész, filmrendező, színházigazgató, érdemes és kiváló művész, színészpedagógus

³² Vámos László (1928–1996): Kossuth-díjas rendező, Jászai Mari-díjas, érdemes és kiváló művész, színházigazgató

³³ Lengyel György (1936–) Jászai Mari-díjas rendező, egyetemi tanár, színházigazgató, érdemes és kiváló művész, színházigazgató

³⁴ Hegedűs Géza (1912–1999) író, újságíró, költő, színházi szakíró, kritikus, egyetemi tanár

³⁵ Osztovics Levente (1940–2006) műfordító, irodalomtörténész, dramaturg, egyetemi tanár

³⁶ Szinte Gábor (1928–2012): díszlettervező, festő, grafikus, művészettörténész

nem éreztem. Ráadásul ott voltak azok a barátaim, akik miatt én odamentem, tehát, Bán János, Dörner György, Gáspár Sándor. Ők előbb végeztek, mint én, de mentem utánuk, és néztem az előadásukat a Vígben, a Katonában. Bán Jani miatt elmentem Pécsre is előadást nézni.

R: *Tehát te azok közé tartoztál, aki tudta, hogy mit akar, hogy milyen tudás, tapasztalat érdekli, és hogy azt kitől kaphatja meg.*

CS: Tanárként úgy látom, hogy ez ma is így működik a színművészetin. Ma is ott vannak a nagy nevek, Ascher Tamás, Székely Gábor, Zsótér Sándor, Horváth Csaba, Máté Gábor, Zsámbéki Gábor, Földényi László például.

R: *Maradt-e kapcsolatod az egykori, a korabeli és a mai nem hivatásosokkal?*

CS: Úgy érzem, hogy ez soha nem szakadt meg. Ennek lelegeklatásabb példája, hogy amikor negyedéves voltam, Paál Isti³⁷, akinek több előadásában játszottam még az Egyetemi Színpadon, hívott Szolnokra, hogy ötödévtől legyek ott gyakorlatos rendező. Számomra ez magától értetődő volt, a szolnoki színház miatt, meg Paál miatt is. Nem beszélve arról, hogy számomra Kazincbarcika³⁸ rendszeresen visszatérő helyszín volt. Nem éreztem soha, hogy elszakadtam volna ettől a világtól, már csak azért sem, mert az előttem végző osztályba járt Ács Jani³⁹, a még korábbiba Szikora. Őket mind jól ismertem még az amatőr világból. A színművészeti alatt és után is folyamatosan tanítottam amatőr rendezőket a Pincészházban vagy más tanfolyamokon, képzéseken Gabnai Kati⁴⁰, Illés Klári⁴¹ felkérésére. Sokat zsűriztem. Az ilyen alkalmakkor több, később neves színésszel, rendezővel találkoztam. Ma is örömmel zsűrizek, ha hívnak. Tehát a nem hivatásosokkal folyamatos a kapcsolatom most is, és nem is szeretném, ha ez megszakadna. Most, hogy benne vagyok az NKA Színházi Kollégiumában, látom a pályázatokat. Elég sok minden elém kerül, és én szeretem ezen keresztül is látni, hogy mi történik a hivatásos és a független színházi világban, és támogatni az ígéretes kezdeményezéseket. A mostani döntések során a kiíráshoz képest jelentősen megnövekedett keretből igyekeztünk érték-centrikusan dönteni a támogatásokról, és a visszajelzések alapján úgy tűnik, hogy ez sikerült is, így akár büszke is lehetek erre.

R: *A félmúlt-interjúk során sokszor tapasztaltam, hogy azok a hivatásosok, akik az amatőr világban már kiemelkedőt nyújtva jutottak be a szakma falai közé, sajátos etikával csinálnak/vezetnek színházat, építenek társulatot. Mintha lenne bennetek valamilyen közösségi ethosz. Én például a merevségek, a hazugságok, az őszinteség hiánya miatt*

³⁷ Paál István, (1942–1998): Jászai Mari-díjas színházi rendező. Amatőr színházcsinálóként indult pályáján (JATE Színpad, Szeged), az 1970-es, 1980-as évek egyik meghatározó avantgárd színházi rendezője lett.

³⁸ Az ifj. Horváth István Nemzeti és Nemzetközi Amatőr Színjátszó Fesztivál (1972–2012), amíg létezett, a legjelentősebb amatőr színjátszó fesztivál volt Magyarországon.

³⁹ Ács János, (1949–2015) Jászai Mari-díjas, amatőrként a JATE Színpadon indult színész, színházrendező, egyetemi tanár

⁴⁰ Gabnai Katalin (1948–) színműíró, kritikus, egyetemi tanár

⁴¹ Illés Klára (1954–) művelődésszervező, ebben az időben a Józsefvárosi Művelődési Központ igazgatója

döntöttem úgy 1979-ben, hogy otthagynom a Népszínházat, és végleg szakítok a kőszínházi világgal mint munkahellyel. Igaz, szerencsém is volt, mert hívtak a Székénybe, ahol aztán végleg otthonra letem.

CS: Én abból indulok ki, hogy a színházi élet nagyrészt hazugságra épül. Ha ezt tudomásul veszed, és ezzel gazdálkodsz, akkor nagyon sok mindent őszintén tudsz kezelni, és pont az áttétel őszintesége miatt.

R: Barba ezt írja: „[az igazi színház] tudja magáról, hogy színlelés, és nem színleli, hogy tudja”⁴².

CS: Ez pontos megfogalmazás. A színházban létezik egy ki nem mondott értékrend. De ha én valakire azt mondanám, hogy közepes színész, akkor erre úgy reagálna, hogy ő azt gondolja, nagyszerű színész. Vagy van egy vidéki társulat, amelyik úgy érvel, hogy nézd csak meg, milyen sikereink vannak, dőlnek hozzánk a nézők, tulajdonképpen mi vagyunk a világ legjobb színháza. És az ő értékrendjében lehet, hogy az a világ legjobb színháza. Az egy más kérdés, hogy egy másfajta értékrendben ő mégis csak lokálisan, egyetlenként a legjobb színház, tehát egy országos értékrendben sehol sincs. Én hiába is mondanám annak az embernek, hogy te egy közepes színházat csinálsz, ő erre úgy reagálna, hogy te nem vagy normális, én csinálom a legjobb színházat, itt vannak a számok, ezek is bizonyítják.

R: Hogyan ítéled meg ennek tükrében az egri ténykedésedet?

CS: Az egri időszakomat (2001–2011) látványosnak érzem közösségteremtő szempontból is. Régen elkezdődött ez, már az Egyetemi Színpadon. Jordán sokszor hivatkozik az Egyetemi Színpadra, Fodor Tamás is, vagy Árkosi Árpád meg a szegedi éveire. Az Universitasban kezdődik nálam valami fajta közösségépítés; aztán, amikor Szolnokra kerülök, ott már VAN egy alkotóközösség, és abban a közösségben – Paál István után – én leszek a főrendező, sőt egy rövid interregnumban én viszem az igazgatói feladatokat is, viszonylag fiatalon. Így indul a hivatásos pályám. Utána a Budapesti Kamaraszínházba szerződtem, ami a Népszínház átalakításával⁴³ jött létre. Ott dolgoztam öt évig, és a társulatszervezés, a műsorpolitika kialakítása volt a fő feladatom. Ezeken a tapasztalati alapokon pályáztam és kaptam meg Egert, és csináltam ott olyan színházat, amelyet én szeretek, vagy tudok, illetve, amelyet ott a helyi közösség lehetővé tesz. Nagyon fontos volt figyelembe venni, hogy kik azok, akik megveszik a bérleteket, egyáltalán színházba járnak, hogyan le-



Az egri Gárdonyi Géza Színház (forrás: jegy.hu)

⁴² Vö. E. Barba: *The Moon Rises from the Ganges – My Journey through Asian Acting Techniques* (Icarus Publishing Enterprise and Routledge), 2015

⁴³ A Népszínházat a 25. Színház és a Déryné Színház összevonásával hozták létre 1976-ban.



Márton László: *A Nagyratörő*, Gárdonyi Géza Színház, 2008, r: Csizmadia Tibor (forrás: Terasz.hu)

het az ottani nézővel kommunikálni, esztétikailag kicsit mindig többet nyújtva neki, mint ami-re számít, de semmiképpen sem elriasztani a színháztól. Közben egy társulatépítés is folyt, aminek az eredményességét abból is le tudom mérni, hogy azok az emberek, akiket odaszerveztettem, és az én távozásommal eljöttek, ma mind jelen vannak a magyar színházi életben. Mészáros Mátétól kezdve Ötvös Andráson át Kaszás Gergőig, Járó Zsuzsától, Bozó Andreán keresztül Mészáros Sáráig.

R: *Tehát Egerben jutottál el egy olyan helyzetbe, amikor végig tudtál valamit csinálni úgy, hogy te voltál mindenért felelős.*

CS: Ami azért nem egy igazán jó helyzet. Amíg Szolnokon voltam, nagyon sok vitám volt Schwajdával⁴⁴. Ő volt az igazgató, én a főrendező. De azért nagyon sokat tanultam tőle társulatépítésről, szervezésről. Schwajda nagyon pragmatikusan működtette a színházat, egy vakolatle hullás apropóján egy egész színházat tudott felújítani, mindig tudta, hogy mit akar. Akkoriban sok mindenben nem értettem egyet



Genet: *Cselédek* (próba-fotó) Szigligeti Színház, Szolnok, 1985, r: Csizmadia Tibor, díszlet, jelmez: El Kazovszkij (forrás: elkazovszkij.hu)



Mészöly Miklós: *Hovamész. Jelentés egy sosemvolt cirkuszról.* Szigligeti Színház, Szolnok, 1983

⁴⁴ Schwajda György (1943–2010): drámaíró, dramaturg, színházigazgató 1985-től 1992-ig, majd 1995-től 2000-ig a Szolnoki Szigligeti Színház igazgatója

vele, de akkor nem is tartottam még ott. Aztán Egerben – nyilván az én alkatomnak, ízlésemnek megfelelően – sok mindent átvettem az ő vezetési módszereiből.

R: *Maradt-e benned még színházvezetői ambíció, vagy ezt is eleresztetted, mint a színeszetet? Tudomásom szerint azóta nem adtál be igazgatói pályázatot sehová.*

CS: Nem számoltam le ezzel. De van itt két dolog: az egyik, hogy a Színház- és Filmművészeti Egyetemen eléggé be vagyok fogva, úgy is, mint tanár, és úgy is, mint a Színházművészeti Intézet vezetője, felelős vagyok a színházi oktatási rendszerért, illetve az Ódry Színpad működtetéséért. Ez utóbbi valójában színházigazgatói munka. Olyan színházi profilt kell itt kialakítanom, mely elsősorban az oktatási helyzetet szolgálja, az utánpótlás nevelést, a lehetőségek bővítését. Bizonyos értelemben nagyobb a felelősségem, mintha egy színház igazgatója volnék. A másik kérdés, hogy amikor azt látom, ebben a mostani rendszerben a pályázatok nagyobbik része le van zsírozva, tehát valakit már kiszemelt a fenntartó, akkor így pályázni, koncepciót kidolgozni nincs ambíció. Mindig volt valamilyen kijelölési joga, illetve prekonceptiója az önkormányzatoknak, de mostanában azt érzem, hogy elég határozott paraméterek szerint választanak.

R: *Finoman szólva.*

CS: Direkt mondok paramétereket, mert nem csak a politikai alapállás dönt, hanem valamilyen más szempontrendszer, ami nem feltétlenül a pályázatban jelenik meg.

R: *Hogy látod azoknak a pályatársaidnak a sorsát, akik az amatőr/független világból kerültek be a hivatásosok közé? Látsz-e valami közöset, ami a szakmai sorsukat összekapcsolja?*

CS: A közös gyökér, ami azért nem is volt annyira közös, hiszen Ács Jani és Árkosi Árpai a Szegedi Egyetemi Színpad tagjai voltak, Máté Gábor a Csiliben játszott, én és Dörner is az Universitasnál, Szikora vitte a Brobót Szkárosi Endrével. Ezek a gyökerek, de a fa ágai nagyon sokfelé ágaznak el. Én nem feltétlenül egy közösséget látok, hanem inkább egy közös történetet. Ez nem egészen ugyanaz. Az, hogy én Szikora Jánost már egyetemista korából ismerem, és a profi életünkben többször találkoztunk, voltunk együtt egy-egy helyzetben, fontos, de nem kevésbé fontos ugyanez más emberekkel kapcsolatban, akikkel nem ilyen régről datálódik a kapcsolatunk.

R: *Lehet még találkozni félre- vagy zátonyra futott pályákkal. Milyen kár, hogy Ács Jánossal vagy Paál Istvánnal már nem tudtam „Félmúlt” interjút készíteni.*

CS: Ha megvizsgáljuk egy-egy színházi ember sorsát, akkor a gyökerei abból erednek, hogyan és hol találkozott először a színházzal. Nagy valószínűséggel a legtöbbjüknel ez az első találko-



Szikora János (fotó: Kertész Dániel, forrás: kerteszdaniel.webpost.hu)

zás az amatőr világban esett meg. Nyilván mi, akik a „top” társulatokban voltunk, tehát az Universitasban, a Szegedi Egyetemi Színpadon, a Stúdió K-ban, ezekből a műhelyekből nagyon sok muníciót hoztunk. De ez ma már nem kell, hogy manifesztálódjék, el van raktározva valahol mélyen. Tudjuk egymásról, hol vagyunk, mit csinálunk, de ez nem egy szekta, csak a közös élmények miatt van így.

R: *A te szakmai pályád viszonylag nagyobb zökkenők, megzuhanások nélkül alakult eddig. Ha mégis voltak ilyenek, ezeket hogy tudtad feldolgozni?*

CS: Nem voltak – mondom kissé nagyképpén. Az embernek vannak küzdelmei saját magával, de a kudarcai is az épülésére szolgálnak.

R: *És Eger?*

CS: Ha a távozásomra gondolsz, az egy előre elhatározott váltás volt. Én eddig három társulatnak voltam a tagja. Az első a szolnoki, onnan hat év után jöttem el, konkrétan a Schwajdával való konfliktusom miatt, ami azért érett már korábról is. Egyszerűen van bennem valami nyugtalanság, hogy lépjek tovább. 1991-től a Budapesti Kamaraszínházban voltam művészeti vezető, ahonnan a Szűcs Miklóssal⁴⁵ való feszültség miatt léptem ki, pontosabban a ciklus lejártával nem akartam tovább ott dolgozni. Egerben már úgy pályáztam meg a második időszakomat, hogy arra gondoltam: igen, van még ebben a feladatban további öt év. De amikor megkaptam a következő kinevezést, nem titkoltam, hogy ez a ciklus lesz az utolsó.

R: *Honnan voltál ilyen biztos ebben?*

CS: Azt gondolom, hogy ebbe nagyon bele lehet sárgulni. Egészen biztos vagyok abban, hogy nyolc-tíz év után ki kell lépni az adott helyzetből, és egy új szituációra kell találni. S ilyen új helyzetek mindig adódnak.

R: *Ezt meg tudom erősíteni saját példámmal is. Alighogy fájdalmas búcsút kellett intennem a Szkénének harmincegy év után, jött a jóleső felkérés, hogy nem vállalnám-e el a Magyar Szín-Játékos Szövetség elnöki tisztét. Oda jó menni, ahová hívják az embert.*

CS: Nekem például soha nem volt meghatározó az életemben a pénz, ezért mindig volt pénzem. Mindig volt annyi, amennyi a napi életmenethez kellett.

R: *A hatalom sem érdekelt?*

CS: Az sem. Egerben azért pályáztam meg az igazgatói pozíciót, mert arra kellett rájönnöm, és ez a Budapesti Kamaraszínháznál vált egészen nyilvánvalóvá, hogy minden anyagi döntésnek művészi hatása van, és minden művészi döntésnek anyagi kihatása. Ha én döntöttem el, hogy mire van pénz, és mire nincs, az egy tiszta helyzet. Ez viszont rombolja a rendezői agyat, hiszen színházigazgatóként az egész társulatért érzel felelősséget, rendezőként pedig tudsz önző lenni, tehát csak arra a bizonyos produkcióra, illetve arra a gondolatra koncentrálsz, amit azzal a bemutatóval meg akarsz foglalmazni. Igazgatóként a színház teljes működésére összpontosítasz, arra, hogy meglegyen a társulati egyensúly, hogy biztosítsd a körülményeket, és ezen belül, természetesen, kell rendezni is, de ennek más értéke van. A saját rendezéseimnél talán kevésbé izgultam, mint a másokénál, akiket odahívtam. Lehet, hogy túl durva ezt így megfogalmazni, de soha, amikor rendeztem, nem szűn-

⁴⁵ Szűcs Miklós 1990-től 2012-ig a Budapesti Kamara Színház igazgatója

hettem meg igazgatónak lenni: bemegyek kilencre, aláírni, amit kell, intézni az ügyeket, tíztől kettőig próbálok, és utána még vár rám rengeteg elintézni való.

R: *Te azok közé tartozol a magyar színházi világ terepén, akik próbálnak valamit tenni azért, hogy megszűnjenek a szakmán belüli összefeszülések. Nem jársz mindig sikerrel.*

CS: A színházi társaságok közti ellentétek néha a politika nagyon rossz kavarásának köszönhetőek, néha pedig egyéni ambíciók mentén alakulnak ki. De ez nemcsak a színház területén, hanem mindenhol szét tudja zilálni a szakmai közgondolkodást.

R: *Ha jól következtetek az eddig általad elmondottakból, akkor a Magyar Színházi Társaság elnöki tisztéről is azért köszöntél le két ciklus után, mert ennyit tudtál rászánni az életedből, most folytassa valaki más.*

CS: Nyolc évet csináltam végig, azért, mert rengeteg új kihívás volt. Egy nagyon nehéz periódusban voltam elnöke a Magyar Színházi Társaságnak. Azt gondolom, hogy ez most egy kicsit könnyebb időszak, de most sem egyszerű a szakmai érdekérvényesítés. Mindenkivel össze kell fogni ahhoz, hogy szakmai szempontok érvényesülhessenek a döntési helyzetekben. A legkirívóbbak most az igazgatói ki nevezések és felmentések körüli anomáliák.

R: *Sikerült ebben konszenzust elérni?*

CS: A konszenzus megvan, de a kérdés az, hogy az önkormányzatokra hogyan lehet hatni, hogy az adott színháznak mennyire és hogyan tulajdonosa az önkormányzat. Azt tökéletesen értem, hogy ha valaki helyben van, akkor a település intézményének a dolgában, arról, hogy az milyen legyen, ő akar dönteni. Az egy más kérdés, hogy az illető mennyire ismeri a magyar színházi életet. Vagy azt, hogy milyen az országos megítélése annak a színháznak. Márpedig ebből a szempontból is meg kell nézni, hogy mi a helyzet egy adott intézménnyel, milyen irányban érdemes továbblépnie, szövetségeket találnia a város falain kívül is. Művészi, esztétikai szövetségekre gondolok! Vannak, akik ezeket a szempontokat lebecsülik, pedig elég fontosak, pozitív irányban befolyásolhatják a színház működését. Más-különben zárványok keletkeznek.

R: *Végezetül hadd kérdezzem a művészt, az egykori színészt és a ma is gyakorló rendezőt. Pályád során melyek voltak azok a produkciók, amelyekre úgy gondolsz vissza, hogy sikerült valami újat, fontosat letenned az asztalra, amiért érdemes volt ezt a hivatást választanod?*

CS: Sok ilyen volt. Ha belegondolok, szinte mindegyikben megtaláltam azt az örömet, ami értelmessé tette a munkát. A Főiskolán Brecht korai drámája, a *Városok sűrűjében* és Móricz egyfelvonásosa, *A pók* volt talán a legfontosabb. Ez ki is jelölt egyfajta irányt: a magyar szerzőket és a német nyelvterület drámáit. A szolnoki évek alatt a *Vonó Ignác*, a *Miss Blandish nem kap orchideát*, vagy a *Kínkastély*, Márton László színpadi játéka volt számomra fontos munka. A kamaraszínházi időszakban, a 90-es évek első felében a Pasolini szövegével, teátrális látásmódjával való találkozás volt mérföldkő a pályámon, *Mámor* címmel játszottuk ezt a darabot. És persze a *Stalker*, a külső és belső utazás színpadi megfogalmazása volt iz-



Székely Csaba: *Bányavirág*, Pincészház, 2012,
r: Csizmadia Tibor (forrás: fidellio.hu)

galmas vállalkozás. Rendezéseim közül Egerben mindenekelőtt Márton László *Nagyratörő trilógiáját* említeném, de néhány olyan remek zenés darab színpadra állítása is jelentősen bővítette színházi tapasztalataimat, mint a *Chicago* vagy a *Fekete Péter*. Fiatalságom két meghatározó regényének, *A száz év magánynak* s a *Mester és Margaritának* a megrendezése is óriási találkozás volt. De mindig jelen voltak a magyar szerzők, azok a művek, melyek a közös nyelvet, tapasztalatot és történel-

met feltételezik a néző és a színpad között. Elsősorban a kortársak, de a klasszikusok is. Ahogy az utóbbi években Székely Csaba *Bánya-trilógiájának* színpadra állítása közel ugyanazzal a színészcsapattal is ezt szeretné a részemről bizonyítani.

Az interjút Regős János készítette

"I Was Probably Less Nervy About My Own Directing Than That of Others"

János Regős Interviews Tibor Csizmadia

Tibor Csizmadia (b. 1953) is a Jászai Mari Award – winning Hungarian director, theatre and artistic director, and senior lecturer in puppetry directing at the University of Theatre and Film Arts, Budapest. The life history interview gives an idea of how the young man preparing for a career in engineering became a successful amateur actor first, working with the best actors of his generation. Then it is related how he became a professional director, a college graduate holding important posts from 1982 on. He worked as director, later chief director at the György Schwajda-led Szigligeti Színház (Szigligeti Theatre) in



M.Bulgakov: *Mester és Margarita* Egri Gárdonyi Géza Színház 2010, r: Csizmadia Tibor
(forrás: kiserletiadas.blogspot.com)

Szolnok between 1982 and 1988 before he became a freelance artist for three years. He highlights the period from 2001 to 2011 as an important stage in his career when, as a stage and theatre director of Gárdonyi Géza Színház (Gárdonyi Géza Theatre) in Eger, he managed to set up a well-established institution. He gives an account of his participation in public life, his experience as president of the Magyar Színházi Társaság (MSZT), and finally of his most important achievements in stage direction.

Írók, terek, történetek

Tíz éves a debreceni Deszka Fesztivál

Jubileumot ünnepelt idén márciusban a Deszka Fesztivál Debrecenben. A kortárs magyar drámák szemléjének tíz éves sikertörténete komoly előzménnyel bír a cívisvárosban, hiszen fogékony közeg, közönség nélkül aligha lenne talaja hasonló fórumnak. A Csokonai Színházban a rendszerváltást követő évtizedben olyan szakmai műhelymunka folyt, mely az akkori irodalmi élet színe-javát „térítette meg” a színháznak. A jubileumi Deszka programjában ezért is szenteltek egy estét a korszak megidézésére.* Dobák Livia dramaturggal, Pinczés István rendezővel, Darvasi László és Garaczi László írókkal beszélgetett két színművész, Ráckevei Anna, a Csokonai Nemzeti Színház igazgatója és Csikos Sándor.



CSIKOS SÁNDOR: A legnagyobb homály a színház világában a dramaturg szerepét övezi, mindig kérdezzetik tőlem is, mi a feladata. Úgy gondolom, elég összetett ez a munka, hiszen ismerni kell a társulatot, a színház lehetőségeit, a magyar és a világirodalmat, különös tekintettel az élő irodalomra, ami nélkül nem lehet meg a színház. A dramaturgnak egyfajta hidat kell képeznie az élő irodalom és a színház között. Éppen ebben a vonatkozásban alkottak nagyot az itt ülők, különösen Dobák Livia, hiszen ebben a vizsgált időszakban a Csokonai Színház stúdiószínháza a magyar irodalom fontos terepévé vált, sok író bukkant föl és kísérletezett itt, nem beszélve arról, hogy a szakma és a közönség is érdeklődéssel fordult felénk.

* Kortárs magyar ősbemutatók Debrecenben, Víg Kamaraszínház, 2016. március 22.

RÁCKEVEI ANNA: Hogyan jött létre a stúdiószínház, és mennyire volt ez újdonság akkoriban?

PINCZÉS ISTVÁN: Ha jól emlékszem, először Szolnokon jött létre egy szobaszínház. A mi esetünkben a stúdiószínház működtetésének ez az első időszaka tizenkét évadot ölelt fel, és az itt ülő két szerző – Darvasi és Garaczi – összesen hat produkcióban volt érintett. Ez a tizenkét évad volt az, amikor szisztematikusan vittünk színre külföldi és magyar kortárs darabokat. Összesen tizenhat kortárs magyar ősbemutatónk volt.

RÁCKEVEI ANNA: Arra emlékszel, Lívia, hogyan találta rá a jelenlévő írókra?

DOBÁK LÍVIA: Ez különböző módon történt, Garaczira például 1983 kora őszén találtam rá. Ekkor még nagyon fiatal volt, de már megírt egy *Hamlet*-parafrazist. Kukorelly Endre mondta nekem, hogy őt kérem fel drámát írni. Elkezdtünk egymással ismerkedni, bár először ő is nemet mondott, ha jól emlékszem, de ez általában így volt akkor az íróknál...

GARACZI LÁSZLÓ: Pontosan emlékszem, ez egy avantgárd költői esten történt, ahol különböző kísérleti szövegeket adtam elő mindenféle zörejekkel. Odajött Lívia, azt mondta, színdarabot kell írnod. Nem is értettem, hogyan találta ezt ki. Azután hosszú évekig beszélgettünk arról, hogyan valósulhatna ez meg.

DOBÁK LÍVIA: Hét év telt el a megvalósulásig, hiszen az *Imogát* 1990. november 27-én mutattuk be.

RÁCKEVEI ANNA: Hogyan született meg ez a darab? Volt bármilyen kockázata a bemutatásának?

PINCZÉS ISTVÁN: Mindig van kockázata annak, ha kortárs magyar darabot mutat be az ember. Problémaérzékenyebb színpadi mű, másrészt a színészeknek is más eszközökkel kell játszaniuk egy stúdiószínházban, mint a nagyszínházban. Természetességet, hitelességet, mondhatni filmes megoldásokat igényel ez a forma. Garaczi említett darabjának már a nyelvezete sem volt túl könnyű, egészen sajátos nyelvi humorral, ebből fakadóan a helyzetkomikum sajátos változatával élünk. A nagyon komoly, helyenként patetikus reformkori nyelvezetből váltott a szöveg élesen, pillanatok alatt akár legdurvább kifejezésekre is. Kockázatos volt, hogy a közönség ezt venni fogja-e. Magamnak és a színészeknek is azt mondogattam, kicsit olyan ez, mintha a *Hamlet*et játszánánk el egy hiperrealista falusi preszóban. Nem adott a szerző utasítást a helyszín stílusára, az én rendezői döntésem volt, hogy ilyen közegben játsszuk. Ezt a fajta hiperrealizmust különben is csak



stúdiósínházban lehet alkalmazni. Voltak, akik kritizálták, hogy a nyelv emelkedettségéhez miért nem egy elvont teret hoztunk létre. Mi viszont pontosan ezért igyekeztünk a valósághoz kötni, mert azt gondoltuk, talán így jobban befogadható lesz. A történetben röviden arról van szó, hogy egy falu közössége várja a „megváltót”, Cobor fiát, aki Istugént, a helyi kiskirályt hivatott likvidálni. Amikor viszont a fiú megjön, nem ez történik, hanem szövetkezik a kiskirályal, az apjától pedig pénzt kér. Ráadásul pénzért Imoga „szerelmi” kalandba is belemegy, majd távozik. „Kutyakomédia” az alcíme a darabnak, és nem véletlenül, hiszen nem tiszta minőségekből táplálkozik. Azt mondhatjuk, a kilencvenes évek elején ez nem volt veszélytelen próbálkozás. A próbafolyamat sem volt olyan nyugodt, mint egy nagyszínházi produkciónál, hiszen nem a kitaposott úton jártunk. A színészek sem mindig értették, mit kell játszaniuk.

DOBÁK LÍVIA: A stúdiószínpad és a kortárs magyar dráma viszonyát tekintve nagyon érdekes, hogy itt egy újfajta színházi beszédmódot kellett teremteni, és nemcsak amiatt, ami az előbb elhangzott, hogy másfajta eszközöket igényelt a színészekről, hanem a témából adódóan is. Ebben a közegben sokkal érzékenyebb magánéleti és társadalmi kérdéseket lehetett érinteni. Szerettük volna látni, hogy a fiatal szerzők a maguk generációjának a szemléletével milyen társadalmi problémákat vetnek fel, és hogy milyen beszédmódban beszélnek ezekről. Az *Imoga* ebben a tekintetben is érdekes darab volt. Az valóban egy rendezői döntés, hogy realista közegbe helyezem-e, vagy sem, feszültséget teremtve a szöveg és a tér között. Ugyanakkor az itt bemutatott írók többsége mégiscsak egy posztmodern irodalmi közegből érkezett a színház világába. A legtöbb darabban, köztük az *Imogában* is, éppen ezért megfigyelhető a repetitív elemekre, idézettechnikára épülő történet- és szövegkezelés. Ebben a sorban valóban az *Imoga* volt az első,



és számunkra az is nagy kérdést jelentett, hogyan lehet egy ilyenfajta szöveget működtetni a színpadon. Egyébként ezért gondolta Pinczés Pista, ha egy realista közegbe helyezük a darabot, mert akkor kiemelődik a szöveg posztmodern jellege, és bizonyos értelemben jobban érthetővé, követhetővé válik. A közönség szempontjából is fontos volt ez, hiszen addig Debrecenben maximum a groteszk színházi beszédmóddal találkozhatott csak a közönség. Örökényt játszottak már itt előtte, nekünk pedig úgy kellett tovább építkeznünk, hogy a nézők eljussanak innen, a groteszk hangvételtől egy teljesen másfajta színpadi beszédmód befogadásáig, amelyet szélsőséges formában Borbély Szilárd *kamera.man* című darabja képviselt.

GARACZI LÁSZLÓ: Ez volt az első bemutatóm, előzően semmilyen tapasztalatom sem volt a színházról, én a próza felől érkeztem ebbe a világba. Vízióm nem

lévén, csak szövegeket alkottam. Ezért nem képzeltem el a helyszínt sem. Nekem ez egy komoly tanulási folyamatot jelentett, lejártam a próbákra, és azokon szem-
besültem először azzal, milyen az, amikor egy-egy mondatom élő ember szájából
szól. Mindenféle meglepetések értek: azt hittem valamiről, hogy vicces és nem
volt az, másvalamiről meg nem gondoltam volna, és az lett. Ezekből nagyon sokat
tanultam. Eleinte kimondottan hályogkovács módjára írtam színdarabot, mivel
nem volt korábban semmilyen kapcsolatom egyetlen társulattal sem. Debrecen-
ben kerültem először olyan helyzetbe, hogy az általam alkotott mondatokat nem
eléggé értelmeztem, mint egy folyóirat-megjelenést. Rengeteget beszélgettem a
színészekkel, és ez is furcsa és új szituáció volt számomra, hiszen folyton kérdez-
gettek. Meg kellett magyaráznom a szövegeket, amit egy prózaírónak nyilván nem
kell megtennie. Itt viszont jött a színész, és elkezdett kérdezősködni, mit miért ír-
tam. Rendkívül izgalmas és hasznos tapasztalat volt.

DARVASI LÁSZLÓ: Aztán odajött hozzád a rendező, hogy ne dolgozz a háta
mögött. *(derűltség)*

GARACZI LÁSZLÓ: Igen, volt, hogy mondtad, persze, beszélj a színészekkel,
de én is tudjam, mit mondasz nekik.

PINCZÉS ISTVÁN: A rendezőnek mindenről tudnia kell...

RÁCKEVEI ANNA: Darvasi Lászlót hogyan kértétek fel?

DARVASI LÁSZLÓ: Ha jól rémlik, a le-
gendás Debreceni Irodalmi Napokon történt.
A 90-es években rendszeresen vendégeskedtünk
itt, és egyszer csak eléem állt egy vékony szőke
hölgy, aki azt mondta, írjak darabot. Erre azt vá-
laszoltam, jó, majd írok egy öt felvonásos király-
drámát.

RÁCKEVEI ANNA: Megláttál egy író, és
azonnal drámát kértél tőle? *(derűltség)*

DOBÁK LÍVIA: Nagyon sokat köszönhet-
tem annak, hogy Csikos Sanyi akkoriban bemu-
tatott az Alföld szerkesztőinek. Rajtuk keresztül
megismertem a folyóiratban rendszeresen publi-
káló írókat. A Csokonai Színház is sokat köszön-
het nekik. Én másként emlékszem a Darvasi-történetre: Kovács András Ferencről
szerettem volna kérni egy darabot, és elmentem a Debreceni Akadémiai Bizott-
ság székházába, az Irodalmi Napok konferenciájára. Itt mondta valaki, hogy majd
Darvasi ír egy királydrámát. Így ismerkedtünk össze, persze, a királydráma még
nem született meg, de az együttműködésünk elkezdődött.

RÁCKEVEI ANNA: Budapestén ekkoriban már megszokott volt, hogy kis-
színházi légkörben játszanak előadásokat. Hogyan reagáltak a nézők erre a soro-
zatra?

DOBÁK LÍVIA: Nagyon szerették. Akkor ismerték meg ezt a fajta színházi ki-
fejezési formát, de szépen, fokozatosan kialakult a közönsége.



CSIKOS SÁNDOR: Nemcsak a közönség, hanem a szakma is szerette ezt a fajta színházat, nagyon jó visszhangok voltak.

DARVASI LÁSZLÓ: Annak ellenére, hogy teljesen más volt a nyelve, a történetei, a drámaisága, mint amit megszoktak.

DOBÁK LÍVIA: Igen, hiszen felborult a hagyományos színpad és nézőtér közötti viszony, gondoljunk csak például az *Ibusárra*.

PINCZÉS ISTVÁN: Ez jó példa, hiszen itt a nézőket egy váróteremben helyeztük el, amelynek a közepén volt Sárbogárdi Jolán jegykiadó kisasszony munkahelye, az üvegkalicka. Ebben a nagyon is valóságos térben jelentek meg a főhős képzeletében élő operettfigurák. Huszerett ugyebár a műfaji megjelölése az általa írt történetnek, ami egyfajta menekülést jelent számára a szürke hétköznapijából. Ez egy – mondjuk így – dilettánsan megírt, habos-babos operettvilág, ami az ő kis szürke valóságát hivatott kiszínezni. A főszereplő, a kissé már öregedő vénlány azt reméli, hogy majd a „nemzetközi karnagy” őt felfedezi, és eltűnhet ebből a sáros kisvilágból, Vargányai Gusztai állomásfőnök szerelmi üldözése elől, és újra megtalálja szerelmét, a „holdkapitányt”, vagyis a Kleisermann Mihály nevű jegyvizsgálót, aki egy rosszéletű nővel lépett le... Ennek a történetnek adtuk ezt a várótermi teret, ahol körben ül a padokon a közönség. De nemcsak ebben a darabban változott meg a színpadi tér a megszokotthoz képest.

RÁCKEVEI ANNA: Az ötfelvonásos királydrámák helyett végül mit írt a színháznak Darvasi László?

DARVASI LÁSZLÓ: A *Vizsgálat a rózsák ügyében* című darab ment először tőlem. Misztikus vagy költői kriminek nevezhető. A hatalom, a bűn, a szerelem kérdéseit veti fel, egy nagyon furcsa nyomozás története. Ez volt az első, ráadásul abszolút színházellenes munkám, érdekes módon mégis a legmesszebbre jutott, egészen Párizsig. Hosszú költői monológok, körülményes szerkezet és cselekmény, minden a színház ellen dolgozott, de valahogy mégis működött. Nagyon jók voltak a szereplők.

DOBÁK LÍVIA: A tér itt is érdekes volt, egy palló szelte ketté a stúdiót.

PINCZÉS ISTVÁN: Egy rácsszerkezeten helyezkedett el a tulajdonképpeni a színpad. Ez olyan világításra adott lehetőséget, amit nagyszínházban sohasem lehetett volna megoldani. Érdekes, költői atmoszférát lehetett teremteni ezzel az alulról jövő megvilágítással. A történet arról a valóban a furcsa nyomozásról szól, ahogyan meg akarja érteni a (Horányi László által alakított) nyomozó, miért okádtá le a főhős a városka szent rózsáit. Ebből a költői nyomozásból sejlik fel lassacskán a fiú és a festőnő különös szerelmi története. Ha már itt tartunk, hadd emlékezzem meg Bertók Lajosról, aki több darabban játszott itt a Csokonai Színházban. Egyik legemlékezetesebb alakítása volt *A félkegyelmű* címszerepe és *Az ember tragé-*



diájában Ádám szerepe, mindkettő Lengyel György rendezésében. A nagyszínházi Csirkefejen, a Sztárcsinálókön, Pericles-en, a Sirályon kívül nagyon komoly stúdiószínpadi alakításai is voltak. A Vizsgálat a rózsák ügyében főszerepe mellett játszott az itt Férfiak címen bemutatott Genet-darabban, a Szigorított őrizetben, a Mi, három című Nagy András-műben, illetve a Fesd feketére! című, szintén Garaczi László-darabban. Ebben az utóbb említett előadásban is igazán érdekes térrel kísérleteztünk, ez esetben már teljesen összekeveredett a színpad tere és a nézőtér. Nem is raktunk be székeket, a közönség végig állt, és oda ment, ahol éppen történt valami. A játékeret az éppen beeső fénycsóva világította meg. Mint egy utcai bal eseténél, a történés helyszínét mindig körbevették a nézők, és így a szimultán játék is lehetővé vált.

RÁCKEVEI ANNA: Csikos Sándort kérdezem, aki Darvasi László Szív Ernő estéje című előadásában játszott, hogy valóban annyira másféle volt-e ez a közeg színeszi játék szempontjából.

CSIKOS SÁNDOR: Volt olyan kollégám, aki nem merészkedett stúdiószínpadra, mert neki félelmetes volt a közönség közelsége. Én nagyon élveztem, inkább inspirált, hiszen itt nem lehetett „elcsalni” semmit. Ráadásul ez az előadás elég szürreális is volt.

PINCZÉS ISTVÁN: Ebben találtuk ki azt, hogy az angyal, aki egyfajta halál angyala volt, a stúdiószínház külső ablakán át jött be a térbe, amikor a közönség már elfoglalta a helyét. Ez azért volt meglepő megoldás, mert a stúdióba csak egy bejáraton lehetett bemenni, amit mindenki tudott. Ebben is szimultán volt a tér egyébként.

RÁCKEVEI ANNA: Livia, neked elég volt csak inspirálni a szerzőket, vagy komoly dramaturgiai beavatkozásokra is sor került?

DOBÁK LÍVIA: Nyilván más típusú dramaturgiai munkát igényel egy kész darab. Szinte a szerzőkkel éltem, rengeteget kellett beszélgetni, és közös munkával alakítottuk ki az előadás szövegét. Darvasi László esetében már meglévő irodalmi alapanyagból dolgoztunk, a prózájából kellett színpadi változatot készíteni. Parti Nagy Lajos is egy prózai munkájából dolgozta át az Ibusárt. Megint más volt a Garaczi-val való közös munka, de mindenképpen együtt gondolkodást igényelt mind-egyik szerzővel a színpadi szöveg végső formába öntése.

DARVASI LÁSZLÓ: Ráadásul Livia nagyon barátságosan és nagyon anyai módon gondozta az írókat. Találkoztam sokkal durvább megoldásokkal, amikor szinte nem ismertem rá a saját szövegemre, annyira átírtak mindent. Itt nagyon nagy tisztelettel bántak a szöveggel, óvatos, de nagyon fontos tanácsokat adtak.

RÁCKEVEI ANNA: Írtatok volna drámát, ha nincs ez a biztatás?

DARVASI LÁSZLÓ: Mindenképpen kellett ez a biztatás hozzá. Nagyon szép iskola volt. Nekem négy darabom ment itt, biztosan egészen másként alakult volna a pályám, ha nincs ez az időszak.

GARACZI LÁSZLÓ: Ugyanezt tudom én is elmondani. Voltak ugyan olyan platformok, ahol tudtunk színházról beszélgetni, ilyen volt például a Nyílt fórum, de erre a munkafolyamatra szükség volt ahhoz, hogy drámában tudjunk gondol-

kozni. Megemlíteném azért Radnóti Zsuzsa nevét, vagy Lőkös Ildikóét is, hiszen vannak még dramaturgok, akik szinte élethivatásuknak tekintik, hogy a fiatal írókat rábeszéljék a színházra. Aztán már olyan is volt, tíz-húsz évvel később, hogy én javasoltam fiatal írókat, Maros Andrást például, vagy Varró Danit. Ebben, már-mint hogy én is elkezdtem segédkezni, biztosan szerepet játszott az a baráti közeg, amelyben itt a szárnypróbálgatásaink folytak. Debrecenben mindent meg tudtunk beszélni. Viszonylag kevésbé nyúltak bele a szövegünkbe, de akkor is mindig átbeszéltük, hogyan történjen. Más színházak is játszották darabjaimat, de ezt a kivételesen barátságos légkört máshol nem tapasztaltam. Szeretetteli beavatás volt a számunkra. Jobban tudtunk tanulni.

RÁCKEVEI ANNA: Hogyan indul el egy darab írása? Hogy született például a *Fesd feketére!*?

GARACZI LÁSZLÓ: A *Fesd feketére!* tulajdonképpen adaptáció volt, a Marguerite Duras *Nyáron, este fél tizenegykor* című művének adaptációja, amelynek egyik része a regényből, a másik pedig tőlem származott.

RÁCKEVEI ANNA: Hatott rátok a színház úgy, hogy például egy-egy színészre írtatok?

DOBÁK LÍVIA: Garaczi és Darvasi esetében nem.

PINCZÉS ISTVÁN: Egy eset jutott eszembe, a Háy Jánosé, aki a *Gézagyerek* után folytatta ennek a világnak a megírását, és akkor már hatott rá, hogy ismerte az itteni színészeket. A Herner Ferike faterja már kimondottan az itteni társulatra íródott, Kóti Árpádra, Miske Lászlóra és a többiekre.

RÁCKEVEI ANNA: Mindent összevetve, igazi műhelyként működött a Csonkai.

GARACZI LÁSZLÓ: Nem volt stresszes folyamat, és így meg lehetett szeretni a színház légkörét. Lehet, ha egyből olyan tapasztalataink vannak, mint amilyenekről Laci is mesélt, hogy rá sem ismert a szövegére, akkor inkább elriadtunk volna a darabírástól.

DARVASI LÁSZLÓ: Ebben többeknek volt szerepük, a dramaturgnak, a rendezőnek, de a színészeknek is. Nagyon jó gárda gyűlt itt össze.

CSIKOS SÁNDOR: Pinczés Pista valahogyan nagyon érezte ezt a stúdiószínházi munkát, a kísérletezést, rátalált a stílusára.

PINCZÉS ISTVÁN: Nem volt ez tudatos, de valóban igyekeztünk mindig valami újat keresni. Fiatal rendező voltam akkoriban, és a nagyszínpadon nem annyira szerettem dolgozni. Ezekben a munkákban pedig sem a dramaturgia, sem a tér, sem a beszédmód nem volt hagyományos, kínálták is ezek a darabok a szokványostól eltérő megoldásokat. Bizonyos szempontból játék volt, hiszen túl nagy kockázata sem volt, egy hatvan-nyolcvanfős nézőteret nem nehéz megtölteni, és ha mégsem működik, hát levesszük a műsorról. Eleinte nem is bérleteztük. Később már egyre nagyobb számban lehetett bérletes előadást hirdetni, mert ki is alakult a nézőközönsége. A másik összetevője ennek az egésznek, hogy én az amatőr színházból jöttem, nem „verték belém” a megszokott színházi kliséket, nem is volt hagyományos tanulóterepem. Így sokkal szabadabban mertem újszerű dolgok-

ba belevágni. Ugyanakkor azt mondhatnám, vak vezetett világtalant, mert ezekkel a szerzőkkel együtt tanulva alakítottam ki a magam színházi nyelvét. Persze nehéz is mindig új dolgokat kitalálni. Embert próbáló feladat volt például Borbély Szilárd *kamera.man* című darabja, amelyben egy igen furcsa költői világot igyekeztünk megteremteni tükrökkel, áttetsző üvegekkel, kivetítéssel, kamerával. Izgalmas kísérlet volt, Szilágyi Enikő, Bakota Árpád és az akkor még igen fiatal Keresztes Tamás játszott benne. A „kameraman” mindent látó szerepét pedig az Ady Gimnázium akkori végzős diákja, az azóta már filmrendező Orosz Dénes alakította. Nagyon nehéz anyag volt, és amikor megkérdeztem Szilárdot, mivel tudnék közelebb kerülni hozzá, akkor a tibeti halottaskönyv elolvasását javasolta. Ezt a különös, filozofikus víziót színpadon megjeleníteni szinte lehetetlen volt, kellett hozzá olyan alkotók, mint a zeneszerző, Weber Kristóf s a nagyon jó mozgáskultúrájú és improvizációs készségű színészek.

DOBÁK LÍVIA: Borbély Szilárdot még nehezebb volt bevonni a színházba, mint a többieket. Amikor először megkérdeztem, kategorikusan nemet mondott. Aztán rendkívül hosszú folyamat következett, beültem például a Genet-darab próbáira, hátha megéri a színház világa. Nem érintette meg, inkább megírta a *Függőnyt fel* című versét, ami arról szól, milyen rossz hely a színház. E nemet mondanása után tíz év telt el, míg a *kamera.man* előállt. Napjaink egyik legfontosabb kérdéseként szokták emlegetni a színházak megújulását. Úgy gondolom, és ebben az időszakban is azt gondoltam, hogy ehhez olyan írókat kell megszólítani, akik másfajta szemlélettel, új látásmóddal közelítenek a színházhoz. Ez is egy módszere lehet a megújulásnak.

*Lejegyezte és szerkesztette: Ungvári Judit
A cikkhez felhasznált fotókat Máthé András készítette*

Authors, Spaces and Stories

The 10th Anniversary of DESZKA Festival (Edited by Judit Ungvári)

The DESZKA Festival in Debrecen celebrated its 10th anniversary in March this year. The ten -year success story of the muster roll of contemporary Hungarian dramas has antecedents in the civic town because a forum like this would never gain ground without a receptive medium or public, as the observer of the event writes in her introduction. The decade after the end of communism saw such professional shopwork going on at Csokonai Színház (Csokonai Theatre) as “converted” the creme of literary life to theatre. Dramaturge Lívia Dobák, in the company of authors László Garaczi and László Darvasi, evokes how the young generation of writers started their career in drama under her inspiration during the '90s. Answering questions by the present director, actor Anna Ráckevei, director István Pinczés explains how the creation of a studio theatre provided an opportunity for experimentation with new forms in staging contemporary pieces. Actor Sándor Csikos recalls how the theatre company got familiar with the new manner of acting and how they brought the city's audience over to the reception of the new theatrical language.