

szcenárium

IV. évfolyam 6. szám, 2016. december

Játéklények élet-halál harca

HÁRMAS BESZÉLGETÉS A RÉSZEGEKRŐL

George Banu beszélgetése Krystian Lupával és Piotr Skibával

Silviu Purcărete rendezéseiről

BESSENYEI GEDŐ ISTVÁN

A jingju és közönsége

RÉVÉSZ ÁGOTA

A csodálkozni rest király

VÉGH ATTILA



A Nemzeti Színház
művészeti folyóirata

szerzőink

Balogh Géza (1936) rendező, színháztörténész, az UNIMA vezetőségének tagja

Banu, George (1943) teatrológus, egyetemi tanár

Barba, Eugenio (1936) rendező, az Odin Teatret vezetője, az ISTA alapítója

Bessenyei Gedő István (1986) teatrológus, a Harag György Társulat igazgatója

Kozma András (1967) műfordító, a Nemzeti Színház dramaturgja

Lupa, Krystian (1943) színház- és filmrendező

Mei Lanfang (1894–1961) előadóművész, a pekingi opera emblematikus alakja

Pálfi Ágnes (1952) költő, esszéíró, a Szenárium szerkesztője

Regős János (1953) színpadi szerző, szakíró, a Magyar Szín-Játékos Szövetség elnöke

Révész Ágota (1966) sinológus, műfordító, egyetemi oktató

Skiba, Piotr (1954) színész, jelmeztervező

Szász Zsolt (1959) bábművész, dramaturg, rendező, a Szenárium felelős szerkesztője

Szkárosi Endre (1952) költő, előadóművész, művészeti író, egyetemi tanár (ELTE)

Szőcs Géza (1953) költő, politikus

Tömöry Márta (1944) drámaíró, dramaturg, bábos szakíró

Ungvári Judit (1968) újságíró

Végh Attila (1962) költő, filozófus



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelőszerkesztő: Szondi Bence • Lapterv: Nyolc és fél Bt. • Szerkesztőségi titkár: Nagy Noémi • Belső munkatársak: Király Nina (színháztörténész, világsszínház, nemzetközi kapcsolatok) • Verebes Ernő (író, zeneszerző, dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi kapcsolatok, fordítóműhely) • Kozma András (műfordító, dramaturg, nemzetközi kapcsolatok) • Kulcsár Edit (dramaturg, román és határon túli magyar színházak) • Kornya István (újságíró, szerkesztő, német műfordító) • Eöri Szabó Zsolt (újságíró, web-szerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Végh Attila (költő, filozófus, görög bölcelet) • Regős János (a Magyar Szín-Játékos Szövetség elnöke, alternatív és amatőr színházak) • Durkóné Varga Nóra (nyelvtanár, angol fordító) • Szerkesztőség: Nemzeti Színház, Budapest, 1095, Bajor Gizi park 1. 3. em. 3221 • Szerkesztőségi fogadóórák: minden héten szerdán, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: szcenarium@nemzetisinhaz.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház • Nyomdai munkák: Crew Print • ISSN 2064-2695

tartalom

beköszöntő

Szőcs Géza: Mária a Szentlélekhez beszél • 3

kultusz és kánon

Balogh Géza: Avantgárd színház Kelet-Európában
Csehország, 4. rész • 5

mitem 2017

Bessenyei Gedő István: Posztdramatikus jellegzetességek
Silviu Purcărete rendezéseiben
1. rész • 26

„Te és az elragadtatásod uralkodik az idő felett”.
George Banu beszélgetése Krystian Lupával és Piotr Skibával
(Fordította: Nagy Lajos) • 33

Révész Ágota: *A jingju* és közönsége • 41

Mei Lanfang: Életem a színpadon, 2. rész
(Fordította: Regős János) • 46

fogalomtár

Eugenio Barba: A színész titkos művészete
Fejezetek *A színházi antropológia szótárából*, 3. rész
(Fordította: Lázár Zsófia) • 62

olvasópróba

Végh Attila: A csodálkozni rest király • 68

műhely

„Bennem most is íródik a darab szövege”
Kozma Andrást, a *Részegek* fordítóját Ungvári Judit kérdezi • 75

Játéklények élet-halál harca a Nemzeti színpadán
Tömöry Márta, Pálfi Ágnes és Szász Zsolt
beszélgetése a *Részegekről* • 80

félmúlt

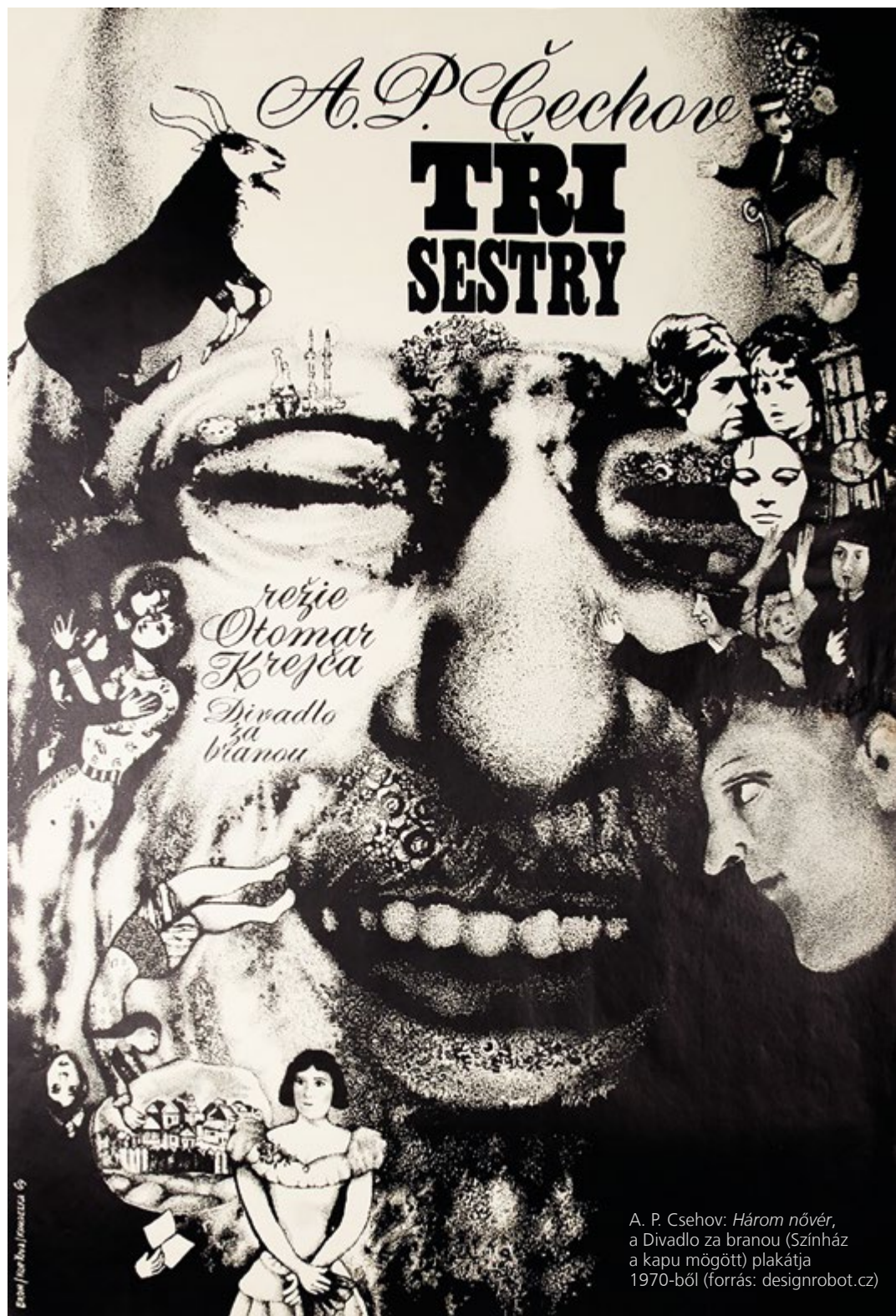
„...azt tartották rendkívül veszélyesnek,
hogy a tömegkultúra és az elitkultúra találkozzon”
Szkárosi Endrével Regős János beszélget • 90



Hieronymus Bosch: *Keresztvétel című képének hátoldala: „A gyermek Jézus járókával és szélforgóval”*, olaj, fa, 1490–1500 körül, Bécs, Kunsthistorisches Museum (forrás: [altvista.com](https://www.altevilla.com))

a Szentlélekhez beszél

34 éve várom
hogymegjöss hozzám
hogymegjöss hozzám
hogymegbeszéljünk végre arról is
hogymegbeszéljünk végre
hogymegbeszéljünk végre
hogymegbeszéljünk végre
hogymegbeszéljünk végre
hogymegbeszéljünk végre
HOGY MI LEGYEN A GYEREKKEL
hogymegbeszéljünk végre
hogymegbeszéljünk végre
hogymegbeszéljünk végre
akinek anyjává kellett lennem
hogymegbeszéljünk végre
akit világra hoztam
hogymegbeszéljünk végre
mért is volt erre szükség
és mért volt szükség
pont énám azért hogy
hogymegbeszéljünk végre
hogymegbeszéljünk végre
ÉN BENNEM FÖLDI TESTET ÖLTÖN
HOGY MEGHALHASSON
ITT ALANT A FÖLDÖN
két lator között egy véres
és rettentő keresztfán
hogymegbeszéljünk végre
az édenkert mögött
vagy az édenkerttel szemben
szóval: hogymegbeszéljünk végre
merthát nekem is tudnom kéne
hogymegbeszéljünk végre
mért is sietett ennyire azért
hogymegbeszéljünk végre
hogymegbeszéljünk végre
hogymegbeszéljünk végre
és eljutott
és akkor szemét eltakarva
zokogni kezdett, s vágóját abbahagyta
a mennynek minden órája, gyorsfutára.



A. P. Čechov: *Három nővér*,
a Divadlo za branou (Színház
a kapu mögött) plakátja
1970-ből (forrás: designrobot.cz)



BALOGH GÉZA



Avantgárd színház Kelet-Európában

Csehország, 4. rész

Otomar Krejča költői színháza

„Felfoghatjuk a *Három nővért* mint a mai abszurd dramaturgia gyökereinek bizonyítékát, vagy mint tragikus-groteszk játékot (ennek bizonyítására alkalmasabb a *Cseresznyés kert*), esetleg mint vaudeville-t (a *Sirályban* és a *Három nővérben* a vaudeville alapjainak iskolapéldáit találjuk), ettől mégsem lesz még Csehov abszurd, vagy groteszk, vagy bohózatíró; ámbár lehet, hogy az is, csak ezen kívül még valami. [...]

Csehov nagyon egyszerű és ugyanakkor rendkívül összetett, nagyon finom és nagyon világos, nem egyszerűsít, nem ugyanazt igyekszik bizonyítani az első perctől az utolsóig, s ha *bemutat* valamit, azt sokkal kifinomultabb, sokszínűbb és körmonfontabb eszközökkel teszi, mint akár a leghatásosabb, de mégis egyoldalú színpadi megfogalmazás. Mindenfajta nagyítás, hangsúlyozás, szélsőség (amely egy kicsit mindig ostoba, erőszakoltan naiv és egyoldalú) idegen tőle.

Mi nem akartunk a *Három nővérrel* semmit bizonyítani, nem merészkedtünk odáig, hogy kritikusan vagy a divatos mércék szerint közelítsük meg. Az efféle megoldást szemérmetlenül könnyűnek és tisztességtelennek érezzük.”¹

¹ Leoš Suchařípa (1932–2005) színész, dramaturg, szakíró: *Minden szélsőség egy kicsit ostoba* (Každá krajnost je trochu hloupá). Divadlo, 1967. január

Így vallott élete legnagyobb szerelméről, Csehovról pályája csúcán, 1967-ben Otomar Krejča új színházi műhelye, a Színház a kapu mögött (Divadlo za branou) második bemutatója és egyik legnagyobb sikere, a *Három nővér* után. Valószínűleg ez volt élete és pályája legboldogabb és legfényesebb időszaka. Kiszabadult a Nemzeti Színház fojtogató, nagyüzemi légköréből. Szabadnak érezhette magát még akkor is, ha hamarosan kiderült, hogy a 68-as események következményei súlyosan megnehezítik színháza működését. A nehézségek ellenére hosszú élete alkonyán elmondhatta, hogy teljes életet élt, pályája kiteljesedett, nagy karriert futott be hazájában és a nagyvilágban.

Az ő életműve nemcsak abban különbözik nagy elődeiétől és kortársaiétól, hogy neki csak néhány helyzetben kellett megalkudnia. Sikeres színész és még sikerebb rendező volt, és a siker minden művész életében felbecsülhetetlen érték. Ha megmarad színésznek, idős korára ünnevelt sztárként pihenhetett volna a babérjain. Ő a nehezebb utat választotta. Egyike lett a 20. század legjelentősebb színházcsinálóinak, és ez – különösen egy diktatúrában – folytonos légszomjjal jár.



Otomar Krejča (1921–2009)

1921. november 23-án született egy dél-csehországi faluban, Skrýšovban. A szülei szegényparasztok, de a jó eszű fiút gimnáziumba járatják a járási székhelyre, Pelhřimovba. Érettségi után, 1939-ben a helyi szövetkezetben kap tisztviselői állást. Szabadidejében be-beutazik a környéti székhelyre, Jihlavába, amelynek állandó színházépülete is van. Itt is fellép az éppen alakuló Horáckói Színház társulata. Közben írni kezd a színházról a helyi újságba. Már az iskolában rendszeresen szerepelt, verseket mondott, a városi színtársulat csoportban is szívesen fogadták a jó kiállású, rokonszenves és művelt fiatal embert. Az igazgató megkérdezi, nem lenne-e kedve színésznek állni. Van kedve, azonnal feladja tisztviselői állását, és aláírja élete első színészi szerződését. 1940-et írunk, még nem töltötte be 19. életévét.

Szerencséje van. Az utazó együttes többsége fiatal, ambiciózus és tehetséges. Nem holmi dali (műkedvelő – *a szerk.*) társulathoz került. Igényes műsorukon Szophoklész (*Antigoné*, 1941), Shakespeare (*Vízkereszt*, 1941), Goldoni (*A fogadósne*, 1941), Ibsen (*Solness építőmester*, 1942) meg a cseh irodalom klasszikusai, Šalda, Jirásek szerepelnek. Ahol lehet, erőteljes politikai színezettel. A protektorátus cenzorai nem egyszer emelnek kifogást az előadások náciellenes tendenciája miatt.

Ez Krejča színiiskolája. Olyan jól vizsgálzik, hogy hamarosan Kladnába csábítják, majd a fővárosban is fellép a Független Színházban (1943–44). Mire véget ér a háború és megalakul a második Csehszlovák Köztársaság, Krejča már ismert színész. Amikor Burian² hazatér, és szervezni kezdi új társulatát, az első között őt hívja meg. Az 1945-46-os szezonban a *Leláncolt Prométheusz* címszerepét játsza. Az előadást nem a megfáradt és kedvetlen Mester rendezi, hanem egyik fiatal

² Burian rendezői pályafutásáról lásd a Szcenárium októberi számában, 13–20.

munkatársa, Antonin Dvořák.³ Krejča az évad második felében második elsőprős sikerét, a *Cyranót* játssza (bemutató: 1946. március 12.). Roxane a Mester új műzsája, Zuzana Kočová.⁴ Amikor az egyik napilapban „Krejča és Burian Cyranója” címen jelenik meg kritika, Burian vérig sértődik, és heteken át nem fogadja Krejča köszönését. Talán ez az affér is közrejátszik abban, hogy Krejča az évad végén habozás nélkül elfogadja Frejka hívását, aki a Városi Színházhoz szerződött.

A váratlan fordulat sorsdöntő. Öt évadot tölt a friss szellemű intézménynél. Mikor szeretett tanítómesterét eltávolítja a hatalom, a következő évadban ő is távozik. Frejka keze alatt teljesedett ki színészi pályája. Eljátszotta *Az ész bajjal jár* Molcsalinját (1947), a *Borisz Godunov* Grigorij Otrepejvét (1949), de legnagyobb színészi sikere a *Macbeth* (1946) volt. Saját arcával, a korabeli konvenciót elvetve párka és szakáll nélkül járta végig a véres és kegyetlen történet hősné útját, akit felesége (Antonie Hegerliková⁵) nagyravágása zsarnokká formál. Mindketten félelmetesen fiatalok, szépek és vonzók, szinte rokonszenvesek, szinte ártatlanok és szinte kortársaink. Ettől – meg az éppen akkoriban zajló nürnbergi pernek köszönhetően – még hátborzongatóbb Shakespeare tragédiája.

Közben beiratkozik a Károly Egyetem Bölcsészettudományi Karára, esztétikát, filozófiát és színháztörténetet hallgat. Hamarosan a film is felfedezi a sokoldalú és szuggesztív fiatalembert. 1947-ben áll először felvevőgép elé a korszak kiemelkedő bohózatában, a *Senki nem tud semmit*-ben.⁶ Gazdag filmográfiájából kiemelkedik a *Távoli út* főszerepe, dr. Antonin Bureš és egy másik Radok-film, a *Nagypapa automobil* narrátora.

Frejka fedezi fel a rendezői képességeit is. 1949-ben a Kamaraszínházban kerül sor Gorkij *Hamis pénz*⁷ című komédiájának bemutatójára, ezt állítja színpadra



W. Shakespeare: *Macbeth*, Városi Színház, Prága, 1946, r.: J. Frejka (forrás: nasé-rodina.cz)

³ Antonin Dvořák (1920–1997) rendező, tervező, pedagógus. Az 1945–46-os szezonban a D 46 munkatársa, majd Mladá Boleslavba szerződik. 1949-től a Nemzeti Színház tagja, 1959-től a prágai Televízió rendezője.

⁴ Zuzana Kočová (1922–1988) színésznő, rendező, dramaturg, Burian harmadik felesége.

⁵ Antonie Hegerliková (1923–2012) Frejka tanítványa volt a konzervatórium drámai tagozatán, 1943-tól a Smetana Múzeum Színházában és az Intim Színházban kezdte pályáját. 1945-ben Burian szerződtette, majd Frejka hívására a Városi Színház tagja lett. Itt 23 évesen Lady Macbethként mutatkozott be, és 81 évesen búcsúzott a közönségtől Feydeau komédiája, az *Egy hölgy a Maximból* De Valmonte hercegné szerepében. Közben ötvennyolc év alatt eljátszotta a világirodalom számos nagy női szerepét, Nórát, a *Tartuffe* Elmíráját, *A félkegyelmű* Nasztaszja Filipovnáját, Szophoklész Elektráját, Schiller *Stuart Máriájának* Erzsébetjét, Dürrenmatt *Öreg hölgyét*.

⁶ *Nikdo nic neví*. Rendező: Josef Mach (1909–1987)

⁷ *Falsívaja manyeta* (1913). Magyarországon 1979-ben mutatták be először, a Szolnoki Színházban.



Távoli út, 1948, A. Radok filmje, az egyik főszerepben O. Krejča (forrás: webmagazin.cz)

František Tröster tervezésében. Olyan feladat, amelyet egy művelt színész képes levelezni, ha olyanok játsszák a főszerepeket, mint a rutinos Vladimír Šmeral⁸ (Jakovlev, a félszemű órásmester) és Antonie Hegerliková (az ifjú felesége, Polina). Ennél azonban Krejča jóval többet tesz. Megte-

remti egy keserű vígjáték atmoszféráját. Komponál, építkezik, magabiztosan ügyel a tempóra, a ritmusra, mint egy megbízható, rutinos rendező. Ennek ellenére a darab megbukik, hét előadás után leveszik műsorról.

Amikor 1951-ben átszerződik a Nemzeti Színházhoz, színészként ott is egyre fontosabb tagja lesz a társulatnak: *Othello* (1951), *A velencei kalmár* Antoniója (1954), a *Szent Johanna* Warwick grófja (1958), Molière *Don Juanja* (1959), *Az élő holttest* Fegya Protaszovja (1960). Rendezői feladatai is folytatódnak (Oscar Wilde: *Az eszményi férj*, 1954, Nazim Hikmet: *A csodabogár*, 1957), de igazi arculata ezen a területen csak akkor bontakozhat ki igazán, amikor 1956. március 15-től ő lesz a prózai társulat vezetője. Radok, aki 1954 őszétől ismét a Nemzeti Színház tagja, ezt írja a naplójában: „Štěpánek lemondott a vezetői posztról. Hosszas mérlegelés után Otomar Krejča lesz a drámai együttes irányítója. Krejča becsvágyó fiatalember, aki ért a színházhoz. Tudja például, hogy mi a profizmus, ami manapság hiányzik a Nemzeti Színházból. Úgy tűnik, jobb munkakörülményeket teremthet számomra, amennyiben nem lesz féltékeny rám mint rendezőre.”⁹

Kettőjük kapcsolata mindvégig szívélyes, a kölcsönös megbecsülés jellemzi. A *Távoli út* forgatása közben talán még valamiféle barátság is kialakult közöttük. A naplóbejegyzés idején azonban Radok már mindenkivel bizalmatlan. Nemzeti színházi munkakapcsolatukat még Krejča ki-nevezése előtt két esemény befolyásolta. 1955 júniusában került sor Miloslav Stehlík¹⁰ *Magas nyári égbolt*¹¹ című vígjá-



Molière: *Don Juan*, Nemzeti Színház, Prága, 1957, r.: Jaromír Pleskot (forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)

⁸ Vladimír Šmeral (1903–1982) Burian D-jében kezdte a pályáját, majd a Felszabadult Színház tagja lett. 1941-től megszakításokkal a Városi Színház művésze. Mint szakszervezeti és pártfunkcionárius komoly szerepet játszott Frejka eltávolításában.

⁹ Idézi Hedbávný: *Alfréd Radok*, 239. Radokról lásd a Szcenárium novemberi számában, 9–21.

¹⁰ Miloslav Stehlík (1916–1994) drámaíró, színész, rendező, a Nemzeti Színház, később a Városi Színház dramaturga. Az ötvenes években több „haladó szellemű” falusi témájú darabját játszották. Számos filmet, tévéjátékot írt, több regényt dramatizált.

¹¹ *Vysoké letní nebe*, 1952

tékának, fél évvel később pedig Hedda Zinner¹² *Ördögi kör*¹³ című dokumentum-drámájának bemutatójára. Mindkettőt Radok rendezi, mindkettő főszerepét Krejča játssza, és mindkettő az ötvenes években elvárt „szocialista realista” szellemben íródott. Stehlík vígjátéka egy trilógia harmadik darabja. Újsághírek papírozú propagandaszövegeit halljuk a szereplők szájából. Az előadást a parádés szereposztás próbálja megmenteni a bukástól. Krejča a járási párttitkárt játssza, és hirdeti a termelőszövetkezet hazug igazságait. A sajtó a darab értékeiről fogalmaz meg közhelyeket, az előadásból pedig a meggyőző erőt hiányolja.



H. Zinner: *Ördögi kör*, Nemzeti Színház, Prága, 1953, r.: A. Radok, Dimitrov szerepében O. Krejča, a képen balra (fotó: Jaromír Svoboda, forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)

Az *Ördögi kör* a Dimitrov-per dramatizált változata, amelyet az író a lipcsei Dimitrov Múzeumban elhelyezett jegyzőkönyv alapján írt színpadra. Dimitrov szerepét Krejča játssza, körülötte ismét felvonulnak a Nemzeti Színház legjobbjai. A kritikusok most még azt is megbocsátják a rendezőnek, hogy a realista drámát képeletszerű eszközökkel állította színpadra. Krejčáról superlatívuszokban írnak.

1956. május 16-án, két hónappal a művészeti vezetői kinevezése után két új dramaturgot szerzödtet a távozó Stehlík helyére: Otakar Fenclet¹⁴ és Karel Krausot.¹⁵ Ezzel kezdetét veszi a nagy álom, a költői és szintetikus avantgárd színház megteremtése a Nemzeti Színházban. Ez elsősorban a hazai drámairodalom megújítását és a klasszikus művek újraértelmezését jelenti. Először František Hrubín,¹⁶ a nyolc évvel azelőtt hallgatásra ítélt költőt veszi rá nagyszerű drama-

¹² Hedda Zinner (1907–1994) osztrák származású német író, költő. Színiiskolát végzett, néhány évig rendszeresen fellépett Berlinben. 1935-től Moszkvában élt, 1945 után az NDK-ban telepedett le és a kor politikai kurzusának megfelelő propagandisztikus műveket írt.

¹³ *Der Teufelskreis*, 1953.

¹⁴ Otakar Fenclet (1920) dramaturg, műfordító. 1956 és 1961 között a Nemzeti Színház, 1961 után a Televízió dramaturga. Elsősorban orosz és német irodalmat fordított.

¹⁵ Karel Kraus (1920–2014) színháztörténész, dramaturg, műfordító. 1945-től Frejka munkatársa, a Városi Színház lektora, majd dramaturga. 1950-ben Frejkával együtt elbocsátják. Ezután a filmgyár dramaturgiáján dolgozik, majd 1956-tól a Nemzeti Színház vezető dramaturga. 1961-ben Krejča tiltakozása ellenére elbocsátják, és a Színházi Intézethez helyezik. 1965-ben a Színház a Kapu mögött társalapítója. A színház megszüntetése után kulturális területen nem kaphat állást. 1986-tól szamizdat színházi folyóiratot szerkeszt. 1990-ben visszatér az újra megalakuló Színház a Kapu mögött-höz.

¹⁶ František Hrubín (1910–1971) költő, drámaíró. Verlaine- és Heine-fordításokon formálódott nyelvi világa kel életre színpadi műveiben is. Az ötvenes években csak gyermekverseket publikálhatott. Három legjelentősebb színpadi műve, az *Augusztusi vasárnap* (Srpnová neděle, 1957), a *Kristályos éjszaka* (Křišťálová noc, 1960) és az *Oldřich és*



František Hrubín: *Augusztusi vásárnap*, 1958, Nemzeti Színház, Prága, r.: Otomar Krejča (forrás: odivadle.cz)

turg-munkatársai segítségével a drámaíráásra. Az 1958-ban bemutatott *Augusztusi vásárnap*¹⁷ mérföldkő a cseh dráma történetében. Krejča az elsők között értette meg, hogy nem lehet többé Miloslav Stehlík-féle szocialista giccsekkel színházat, főleg Nemzeti Színházat csinálni. Pavel Kohout *Ilyen nagy szerelemjének*¹⁸ elsőprő sikere után a Nemzeti Színháznak kell átvennie a stafétabotot a cseh dráma megújítása érdekében.

Az *Augusztusi vásárnap* szereplői nem cselekszenek a szó színpadi értelmében. Életük értelmét keresik, kapaszkodók után kutatnak, hogy végképp ki

ne csússzon a lábuk alól a talaj. Nem önvalomásokat hallunk tőlük, inkább elhallgatják, mintsem kimondják valódi gondolataikat. A ki nem mondott mondatokból, egy-egy pillanatnyi egymásra találásból, tekintetváltásból bontakozik ki szemünk előtt a dráma, néhány mindennapi ember sorsa, mindnyájunké, akik a nézőtérén ülve előbb a darab varázslatos hangulatának áramkörébe kerülünk, aztán eszmélni, gondolkodni, reménykedni kezdünk, hátha mi majd közelebb jutunk a megoldáshoz. A darabból 1960-ban filmváltozat készül, melynek forgatókönyvét a rendező, Otakar Vávra¹⁹ társaságában Krejča írja.

Hasonló erényekkel rendelkezik az 1961-ben bemutatott *Kristályos éjszaka* is. A szülőfalujába hazalátogató híres költő a gyökereit keresi, az idős házaspár az emlékeit. A látszólagos idill mind jobban elsötétül, és az élveboncolás kegyetlensége és fájdalma mindent elborít. Nem csupán az aktuális téma lepi meg az őszinteségtől elszokott közönséget, de a költőiség minden meghökkentő, nyers pillanatot átjár, és magasabb régiókba emel. Krejča rendezése egyszerre jár a valóság talaján és a poézis földöntúli birodalmában. Itt sem a szöveg dominál az előadásban, hanem a szituáció és a nehezen alakuló kapcsolatteremtés.

Božena avagy véres összeesküvés Csehországban (Oldřich a Božena aneb Krvavé spiknutí v Čechách, 1968) a háború utáni cseh drámaírás nagy értéke.

¹⁷ Magyarországon 1979-ben mutatta be a Kaposvári Csiky Gergely Színház.

¹⁸ Pavel Kohout (1928) 1968 óta Ausztriában élő cseh drámaíró. A cseh avantgárd stíluselemeit hatásosan alkalmazó műve (*Taková láska*, 1956) a prágai Realista Színházban (Realistické divadlo) került először színpadra 1957-ben. Számos európai és valamennyi kelet-európai országban játszották. Magyarországon a Magyar Néphadsereg Színháza mutatta be 1958. május 28.-án.

¹⁹ Otakar Vávra (1911–2011) filmrendező. Építészeti tanulmányok után filmkritikusként kezdte pályáját. 1937-től rendezett önállóan. *Néma barikád* (Němá barikáda, 1949) című filmje a cseh filmtörténet jelentős alkotása. Nagyszabású vállalkozása a *Huszi-ta trilógia* (1955–1957). 1982-ben könyve jelent meg *Egy rendező különös élete* (Podivný život režiséra) címmel.

Josef Topol,²⁰ Krejča másik nagy felfedezettje és szövetségese az ötvenes évek végén még a Színművészeti Akadémia hallgatója, de már túl van első szerzői sikerén. Alig múlt húszéves, amikor Burian bemutatta verses történelmi tragédiáját, az *Éjjeli szél*²¹. Huszonnégy, amikor elkészül az ötvenes évek második felének fiataljairól szóló drámájával, *Az ő napjokkal*²². 1959 októberében mutatja be a Nemzeti Színház Krejča rendezésében. 1964-ben kerül sor *A farsang vége*²³ premierjére, egy évvel később pedig egy másik darabjával, a *Macska a sínekennel*²⁴ nyílik meg Krejča új színháza.

Az ő napjuk Topol saját nemzedékről, az ötvenes évek életcéljukat kereső fiataljairól szól. Hasonló a témája *A farsang végének* is, amely a reális jelen és a mitikus történelmi múlt ellentétét ábrázolja a közélet és a magánélet összehangolásának lehetőségeit kereső nemzedék mindennapjaiban. A darab bemutatása körül aggályok merülnek fel, mivel bírálja a termelészövetkezeteket. Előbb vidéken, Olomouchban kerül színpadra, és csak azután engedélyezik a Nemzeti premierjét.

Krejča elévülhetetlen érdeme, hogy drámaíróvá avatta Milan Kunderát²⁵. Ő is költőként indul, mint Hrubín és Topol. De első drámája, a *Kulcstulajdonosok*²⁶ lát-



Josef Topol: *Az ő napjuk*, Nemzeti Színház, Prága, 1959, r.: Otomar Krejča (fotó: Jaromír Svoboda, forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)



Milan Kundera: *Kulcstulajdonosok*, Nemzeti Színház, 1962, r.: Otomar Krejča (fotó: Jaromír Svoboda, forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)

²⁰ Josef Topol (1935–2015) költő, drámaíró, dramaturg, műfordító, a 20. századi cseh drámaírás egyik nagy alakja. A Színház a Kapu mögött bezárása után fizikai munkás, majd rokkantnyugdíjas.

²¹ *Půlnoční vítr*, 1955

²² *Jejich den*, 1958

²³ *Konec masopustu*, 1963

²⁴ *Kočka na kolejích*, 1965

²⁵ Milan Kundera (1929) költő, irodalomtörténész, publicista. 1968 után hazájában nem publikálhat, 1975-től Franciaországban él. 1979-ben megfosztják csehszlovák állampolgárságától, azóta francia állampolgár. 1993 óta franciául ír. *A lét elviselhetetlen könnyűsége* (Neszesítené lehkezt bytí, 1984) című regénye meghozta számára a világhírt. Magyarországon is több kiadást ért meg.

²⁶ *Majitelé klíčů* (1962). A darab több országban színpadra került. Magyarországon a Miskolci Nemzeti Színház játszotta először 1963-ban, majd két évvel később a Vígszínház

szólag nem vall lírikusra. Pedig abban nagyon hasonlít Hrubínra, hogy a dráma középpontjában itt is elvi szempontok és magatartások állnak, és a végkövetkeztetés most is az emberi kisszerűség elítélése. Hrubínnaál monológok, Kunderánál a kettős térrel indokolt szimultán párbeszéd alkalmazásával. Lényeges különbség viszont, hogy míg Hrubín hőseinek sorsa már a színpadra lépésük előtt elrendelt, addig a *Kulcstulajdonosok* főalakja, Jirka a nyílt színen kerül választás elé egy végletes drámai helyzetben. A kisszerűség és a nagyság mítosza áll a dráma középpontjában. „A kettő úgy illeszkedik egymásba, mint két fogaskerék, vagy inkább mint egy kétszálamú fűga szálamai” – írja Kundera a dráma utószavában.²⁷



Josef Kajetán Tyl: *A Sztakonyicei dudás*, Nemzeti Színház, 1958, r.: Otomar Krejča (fotó: Jaromír Svoboda, forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)

Ötven esztendő távlatából azt is mondhatnánk, hogy Krejča egész nemzeti színházi korszaka felkészülés volt a nagy lehetőségre, az 1965-ben megalakult Színház a Kapu mögöttre. Ez persze az utókor okoskodása, de a módszerek tudatossága és a munkatársak gondos megválogatása akkor is erre utal, ha nem lehet az idő kerekét visszafelé forgatva bizonyítékokat gyűjteni. Mégis: *A strakonicei dudás* (1958), a *Sirály* (1960), a *Rómeó és Júlia* (1963) kiemelkedő sikere, költőisége, meg a szintetikus színház irányába tett határozott lépések nyomán arra lehet következtetni, hogy a kultúrpolitika átmeneti enyhülése kedvező helyzetet teremtett egy másfajta színház megvalósítására.

Ha ehhez még hozzátesszük, hogy a *Sirály* és a *Rómeó és Júlia* Topol új fordításában kerül színpadra, főszereplői pedig a majdani színház alapítói, akkor még Krejča vendégrendezését, Václav Havel *Kerti ünnepélyét*²⁸ is a formálódó terv bizonyítékai közé sorolhatjuk.

Amikor Krausot 1961-ben elbocsátják, Krejča lemond a prózai társulat vezetéséről. A hátralevő négy szezonban színész-rendezőként dolgozik. Négy évvel később Krausszal, Topollal és a Nemzeti két színészevel, Marie Tomášovával²⁹ és Jan

is bemutatta. Miskolcon négy üres házak előtt lezajlott előadás után levették műsorról, és a Vígszínház vállalkozása is kudarcnak mondható. Mindkét alkalommal az erkölcsi problémát hangsúlyozták, amitől a darab alap gondolata súlyosan sérült, a magyar közönség pedig „ellenállási drámát” látott benne. De a bukás legfőbb oka az volt, hogy a hatvanas években a magyar színház és a magyar közönség még nem tudott mit kezdeni Kundera szokatlan dramaturgiájával.

²⁷ Milan Kundera: *Majitelé klíčů*. Orbis, Prága, 1962.

²⁸ *Zahradní slavnost*, 1963

²⁹ Marie Tomášová (1929) az ötvenes évek második felétől az egyik legtöbbet foglalkoztatott és legnépszerűbb színésznő. 1952-ben fejezi be főiskolai tanulmányait, majd három évig vidéki színházaknál játszik. 1955-ben szerződik a Nemzeti Színházhoz, ahol Viola és Sebastian a *Vízkeresztben*, Cordelia a *Lear királyban*, Ophelia a *Hamletben*, Krejča rendezéseiben pedig Nyina a *Sirályban* és Júlia a *Rómeó és Júliában*. A Kapu mö-

Třiskával³⁰ írják alá a Színház a Kapu mögött alapítólevelét. Ezzel azt is jelezni kívánják, hogy az a színházi műhely, amelyet létrehoznak, három pillérre épül: a színészre, a rendezőre és a dramaturgra. Krejča hívására nemcsak a Nemzeti fiataljai, de az idősebb korosztályból is többen csatlakoznak az Adria palota alagsorában működő Laterna Magika „társbérletében” megnyíló Színház a Kapu mögött-höz.³¹ 1965 áprilisában a Kulturális Minisztérium elfogadja a tervet. A megnyitóra 1965. november 23-án kerül sor. A színházavató bemutatón Josef Topol *Macska a síneken* című színjátékát és Ghelderode³² némajátékát, *Az ostende-i maskarákat*³³ játsszák.

Topol a *Macska a síneken*ben is hű marad korábbi ars poeticájához, de a két főszereplő gyötrő önvallomásai most már mentesek minden illúziótól. „Nem a haláltól halunk meg... a halál teremti meg az embert” – mondja a fiú, aki már nem hisz az emberi együttélés lehetőségében. Kiüresedett a kapcsolatuk, már a fogalmak is elvesztették tartalmukat. Olyan világban élünk, amelyben az ember rettenetesen egyedül van, csak nem meri bevallani magának. Nehéz, nyomasztó darab, alig lehet elviselni. Az ellentét-párjául választott némajáték látszólag oldani kívánja Topol pesszimizmusát. Valójában csak más eszközökkel, látomásosabban nyomatékosítja az ottani keserű gondolatokat. Ghelderode műve valójában ugyanolyan komor és kilátástalan, mint a *Macska a síneken*, csak úgy tesz az előadás, mintha vidám lenne. A színház programadó nyilatkozata is egyben a kortárs cseh költő és a belga író Breugelt, a vásári komédiát, a misztériumjátékot és az ostende-i születésű James Ensor³⁴ maszkjait elegyítő bizarr diptychonja, amelyen – mint minden álarcos népfelvonuláson – fontos szerepet játszik a halál figurája.

A második bemutató 1966. október 1-jén a *Három nővér*. Ebben az előadásban fogalmazódik meg Krejča alapvető célkitűzése, a *lírai színjátszás*. Pontosabb és gyakorlatiasabb megfogalmazásban az a törekvés, hogy ne azt játssza el a színész, amit a szerepről gondol, hanem amit a szereplők gondolnak. Ennek a színészi megközelítésére Csehov a legalkalmasabb. De ehhez olyan próbamódszert kell kidol-

gött valamennyi előadásában részt vesz. A színház megszüntetése után nem kap állandó szerződést, egy irodalmi színpad, a Lyra Pragensis foglalkoztatja. Krejča felesége és útítársa a száműzetésben.

³⁰ Jan Třiska (1936) a főiskola elvégzése után, 1959-ben azonnal szerződött a Nemzeti Színház, kezdetben a társulat legfiatalabb színésze. A *Lear király* Edmundja, Krejča *Rómeó és Júliájában* Rómeó, a Kapu mögöttben a *Három nővér* Tuzenbachja, a *Lorenzaccio* és az *Oidipusz király* címszereplője. 1977-ben Kanadába emigrál, majd az Egyesült Államokban él. A rendszerváltozás óta nyaranta hazajár és fellépéseket vállal, de amerikai színpadokon és filmekben is fontos szerepeket játszik.

³¹ Több más avantgárd kisszínházzal együtt az Állami Színházi Stúdió elnevezésű ernyőszervezet tagjai.

³² Michel de Ghelderode (1898–1962) flamand származású francia-belga színműíró. A két világháború között írt expresszionista drámáival vált világhírűvé. Gyakran alkalmazta a bábjáték, a balett és a film formanyelvét.

³³ *Masques ostendais*, 1934

³⁴ Baron James Ensor (1860–1949) belga festő, grafikus, író és komponista. Képei a világot maszkok és csontvázak karneváljának ábrázolják.



A. P. Csehov: *Három nővér*, Divadlo za branou (Színház a kapu mögött), Prága, 1966, r: Otomar Krejča (fotó: Josef Koudelka, forrás: pro.magnumphotos.com)



A. P. Csehov: *Ivanov*, Divadlo za branou, Prága, 1970, r: Otomar Krejča (fotó: Josef Koudelka, forrás: pro.magnumphotos.com)

gozni, ahol a színészt nem „irányítja” a rendező, hanem együtt gondolkodik és párbeszédet folytat vele. A próbák elején katasztrofálisan halad a munka. Krejča úgy nevezi ezt az időszakot, hogy „lázadás az állatkertben”. Görcsölés, zűrzavar, manírok. Aztán a szereplők gondolatainak és szándékaiknak elemzése során Csehov mindennapi, valóságos tényei mögött felsejlik az író hihetetlenül újszerű teatralitása. A *Három nővér* tele van sokkoló hatású helyzetekkel. Nem kell kitalálni, csak meg kell csinálni. „Nekünk nem az volt a célunk, hogy megmutassuk, mi minden lehetséges a színházban, és hogy a régi és új eszközöknek micsoda gazdagságával rendelkezünk. Hittünk abban, hogy Csehov egymaga is képes kapcsolatot teremteni a közönséggel” – mondja korábban már idézett nyilatkozatában.³⁵ Azért nehéz Krejča színházát utólag definiálni, mert nincsenek benne meghökkentő hatáselemek. De amikor vannak (mint például az *Ivanovban*), akkor sem ezektől korszerű és izgalmas az előadás, hanem a lenyűgöző erejű emberi-színészi kapcsolatoktól. Hamarosan sok után-

zója akad, és ezek az utánzatok kizárólag a külsőségeket veszik át, miközben a színészi ábrázolás megmarad a régmódi színházi eszköztár keretei között.³⁶

A *Három nővér* kirobbanó siker. Hamarosan három hónapos nyugat-európai turnéra indulnak vele. Egy csapásra híresek lesznek. Ennek köszönhető, hogy az 1968-as prágai tavasz leverése után nem lehet azonnal bezárni a színházat. A nemzetközi közvélemény felháborodását majd csak a „normalizálódásnak” nevezett kommunista restauráció idején meri felvállalni a megerősödött pártállam. Mert Krejčát is meg kell büntetni, mint a 2000 szó valamennyi aláíróját.

Csehov műve után vígjátékok következnek a színház műsorán. Giraudoux 1933-ban keletkezett *Intermezója* Karel Kraus fordításában 1967. január 11-én, majd alig két hónappal később újabb két egyfelvonásos, Klicpera A mada-

³⁵ Leoš Suchařípa i. m.

³⁶ Mint a budapesti Nemzeti Színház 1971-es *Ivanovja*.

rász³⁷ és Topol *Csalogányt vacsorára* című abszurd komédiája. A madarász Topol átdolgozásában nem pusztán egy emberről szól, aki madarakat fog. A madár maga az élet. Ha a madárdal elhal, a világ alig különbözik egy koporsótól. Klicpera keserű mókája talán a cseh abszurd őse, a *Csalogányt vacsorára* tragédiába fulladó idilli tréfája pedig Kafka, Pinter, Beckett és Havel útját járja. Azt hirdeti, hogy csak a halál perspektívája ad értelmet az életnek. A sajtóvisszhang tétova, bátortalan, talán ennek tudható be, hogy az idilli tragikomédiának nem lett folytatása a cseh drámairodalomban.

Nestroy³⁸ a következő szerző, akinek hetvenöt vígjátéka egy-egy villanásából, mondat-töredékéből, néhány helyzetéből készült az 1967. november 26-án bemutatott előadás, *Az egyvégű kötél*³⁹. A zenés játék szerzője Zdeněk Mahler,⁴⁰ aki Karel Kraus közreműködésével írta a szövegkönyvet. Az ezt követő két egyfelvonásos, Schnitzler *Zöld kakaduja*⁴¹ és Josef Topol egyfelvonásosa, *A szerelem órája*⁴² nem ilyen önfeledt játék. A *zöld kakadu* a francia forradalom idejéből meríti tárgyát. A színészek és az arisztokraták szembesítése a Bastille lerombolásának éjjelén a színjátékot és a véres politikát egymáshoz közelíti, a játék szintjére degradálja, amiből a végén minden megtörténhet. Kiútként mégis a szenvedélyből elkövetett tett lehet a győztes. Topol eredetileg hangjátéknak készült darabja a szerelemről és a halálról szól. A szerelem órájáról álmodunk, de aztán megvirrad, véget ér az álom, és várjuk a halált. Ez az előadás már a prágai tavasz bukása után, a megszállás időszakában kerül színpadra. A Varsói Szerződés csapatai 1968. augusztus 20-án megszállják Csehszlovákiát. Dubček⁴³ ábrándja, az „emberarcú szocializmus” összeomlik. A december 14-én megtartott bemutatón minden szónak, minden hangsúlynak különös csengése van. Ahogy minden további előadás furcsa fényt kap a szovjet tankok árnyékában.

A következő premierre, Musset *Lorenzacció*jára csak 1969 októberében kerül sor. Mai napig úgy él bennem ennek az előadásnak az emléke, mint Krejča művészi hitvallásának monumentális összefoglalása. Romantikus színház, amely nem egyszerűen a múltat mutatja be a jelenben, mint allegóriát, hanem egy negyedik dimenziót teremt, amelyben a napi konvenciók másodlagossá válnak. A dráma minden szépsége, mélysége és igazsága felragyog. A „romantika Hamletje” – ahogy sokáig emlegették Musset hőst – hiába ölt magára „furcsa álarcot”, a véres tett

³⁷ *Ptáčník*, 1837 előtt

³⁸ Johann Nepomuk Nestroy (1801–1862) osztrák vígjátékiró, színész és színikazgató. Drámaíró munkássága az osztrák népszínmű hosszú fejlődési szakaszának csúcspontját jelenti. Legtöbbet játszott vígjátéka a *Lumpáciusz Vagabundusz* (Der böse Geist Lumpacivagabundus oder das liederliche Kleeblatt, 1833).

³⁹ *Provoz o jednom konci*, 1967

⁴⁰ Zdeněk Mahler (1928) tanár, író, publicista, zenetörténész.

⁴¹ Arthur Schnitzler (1862–1931): *Der grüne Kakadu*, 1899

⁴² *Hodina lásky*, 1968

⁴³ Alexander Dubček (1921–1992) szlovák kommunista politikus, a 68-as események kulcsfigurája. 1968-69 között a párt első titkára.

nyomán nem lép a trónra emberségebb uralkodó. Minden mozzanata és minden mondata a velőnkig hatol. A nézők minden pillanatban megtalálják a párhuzamot a mával, anélkül, hogy erre bármiféle utalás történne.

Az *Ivanov* hatalmas továbblépés a szintetikus színház felé. Felbontja az időt, felbontja a teret. Ahogy már a *Három nővér* kezdetén a színpadon volt minden szereplő, most is így indul az előadás. Közös szellemidézés: egy társulat együtt, közösen járja végig Csehov hőseinek kálváriáját. A halott Anna Petrovna újra meg újra megjelenik, mindig élő emléke hozzájárul Ivanov életének összeomlásához. Amikor Sabelszkij gróf említi a nevét, a halott Anna előlép, bukfencet vet és ki-megy. Krejča azért alakítja át Csehovot, hogy még hívebben szolgálja. Az előadás egyetlen reménytelen hömpölygés a végső tisztolylovésig. A szövegkönyv kompiláció; felhasználja az eredeti darab mindhárom változatát. Josef Svoboda nyomasztó deszkakerítése azt sugallja, hogy lehetetlen kitörni ebből a világból. A tér ugyanolyan szimbolikus, mint az idő. Csak a főszereplővé előléptetett Jegoruska (az eredetiben – az író szavaival – Lebegyevék „kenyérevője”) valamiféle falu boldjaként rohangál fel-alá, egy bottal végigzörgeti a kerítést, meglengeti a belógó csillárokat. Ivanov számára és a nézők számára egyaránt „kizökkent az idő”, de ezek a megkésett, 20. századi Shakespeare-hősök meg sem kísérlik, hogy helyretolják. Tudják, hogy úgyis lehetetlen. A világ végérvényesen szétesett körülöttünk.

A nyomasztó remekmű után 1970. október 13-án egy nyelvöltögetően önfeledt komédia következik, Shakespeare sokáig és sokszor lefitymált mókája, *A fel-sült szerelmesek*. Pedig már Vörösmarty felfedezte, amikor ezt írta róla: „Az ilyen művet lehet a legtisztább vígjátéknak mondani, milyenek maguk nemében a tragédiák, a comicumnak minden vegyítéke nélkül”.⁴⁴ Az előadást Krejča fiatal asz-szisztense, Helena Glancová⁴⁵ rendezi. Elsősorban Josef Topol fordításából válik nyilvánvalóvá, hogy kortársuknak tekintik Shakespeare-t. Topol a bravúros szójáték-áradatot a 20. század nyelvén szólaltatja meg. És hogy a Színház a Kapu mögött szellemi terméke, az abból is látszik, hogy megint az egészet látjuk egyszerre. A szintézist. Még ezt a derűs komédiát is a végén felsejlő halál ismeretében idézik fel.

Az *Oidipusz – Antigóné* előadása (1971. március 2.) Szophoklész három tragédiáját, az *Oidipusz királyt*, az *Oidipusz Kolónoszbán-t* és az *Antigónét* foglalja egybe. Az előadás prologusát a társulat mondja a nézők szemébe: „*Számtalan csoda van, de az / embernél jelesebb csoda nincs.*”⁴⁶ A közismert sorok elhangzása után a színészek kínosan hosszú ideig bámulnak ránk, majd keserű, kétségbeesett, erőszakolt vihogásba kezdenek. Mindnyájan nagyon szégyelljük magunkat. Úgy érezzük, mi tehetünk róla, hogy az emberiség kétezeröt száz év alatt ide jutott. Aztán elkezdődik egy thébai uralkodó szörnyű tragédiája. Jan Třiska Oidipusza, Vlasta

⁴⁴ In: *Dramaturgiai töredékek*

⁴⁵ Helena Glancová (1938), színésznő, rendező. Már a Nemzeti Színházban Krejča munkatársa, majd a Színház a Kapu mögött tagja. A színház bezárása után Mladá Boleslavba szerződött.

⁴⁶ Mészöly Dezső fordítása.



A. P. Csehov: *Sirály*, Divadlo za branou, Prága, 1972, r. Otomar Krejča (forrás: idu.cz)

Chramostová⁴⁷ Iokasztéja, Tomášová kérlelhetetlen Antigonéja és a többiek is valamennyien a mi kortársaink. Mindöröktől fogva voltak és vannak. Mint ahogy Kreón is, akire ebben az előadásban különösen sokan ráismerhetnek. A közönség estéről estére makacsul keresi az összefüggéseket és a párhuzamokat a színház falain kívül zajló tragikomikus politikai játszma szereplőivel.

A sorstragédiák után megint egy szemtelen vígjáték következne, Josef Topol *Két éjszaka egy lánnyal, avagy a meglopott tolvaj*⁴⁸ című „vidám játéka Figaro áriájával”, a szerző rendezésében, de csak egy zárkörű főpróbáig jut el, az előadást betiltják. Igazi premierjére csak húsz évvel később, 1990-ben kerülhet sor. Krejča ezzel párhuzamosan kezdi próbálni a *Sirályt*, amiről már biztosan tudható, hogy ez lesz az utolsó bemutató. Mindenki a színház bezárásáról beszél. Előbb suttogva, majd egyre hangosabban. De a hármas egység jegyében még egy Csehovot meg kell csinálni. Így lesz teljes a világ.

A *Sirályt* négyszer rendezte. 1960 márciusában volt a nemzeti színházi előadás premierje, majd hat évvel később Brüsszelben, 1969-ben pedig Stockholmban állította színpadra. „A *Sirályban* a fiatal író, Trepljov ezt mondja drámájának előadása előtt: »Spiritusz van? És kén? Ha kigyulladnak a vörös szemek, kénszagot

⁴⁷ Vlasta Chramostová (1926) a cseh színház egyik legnagyobb alakja. 1950-től a Városi Színház, 70-től a Színház a Kapu mögött tagja. Itt Iokaszté volt az első szerepe. A színház bezárása után még vendégként eljátssza a chebi Városi Színházban a *Kurázs mama* címszerepét. Az előadás minden alkalommal az ellenzék rendszeres tüntetésével ér véget. Ezután mindenfajta nyilvános szerepléstől eltiltják. Ekkor zártkörű lakásszínházat hoz létre otthonában, amely szintén az értelmiségi ellenzék rendszeres gyülekezőhelye. Itt mutatják be Pavel Kohout *Macbeth*-parafrázisát, a cseh származású Tom Stoppard *Kutya Hamlet, cinkos Macbeth* (Dogg's Hamlet, Cahoots Macbeth) című groteszkjének ihletőjét. 1990-től a Nemzeti Színház örökös tagja.

⁴⁸ *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje* (1971)

kell éreznünk. « Amikor elkezdődik az előadás, Arkagyina, a színésznő megjegyzi: »Kénszagot érzek. Ennek így kell lenni?« Trepljov: »Így.« Arkagyina (nevet): »Aha, színpadi hatás.« Ezen a ponton már néhány évvel ezelőtt is inkább Arkagyina pártján voltunk, mint Trepljovén. A Trepljovot játszó színésznek hisztérikus türelmetlenséggel kellett világgá kiáltania rendezői elveit, azzal a meggyőződéssel, hogy ezen a külsőséges hatáson múlik új színházának sorsa és eljövendő sikere. Ezt akarta megmutatni az embereknek. És erre nincs szüksége a színháznak.”⁴⁹ Ezekkel a gondolatokkal zárul a Krejčával készült interjú másfél évvel a Színház a Kapu mögött megalakulása után. Valószínűleg már akkor tudta, hogy a *Sirályt* újra meg fogja rendezni. Csak arra nem gondolt még akkor, hogy ilyen reménytelen helyzetben kell még egyszer nekivágnia a számára legfontosabb Csehov dráma legújabb megfajtásának.

Az előadásban a társulat valamennyi tagja részt vett, kivéve Jan Třiskát, a nemzeti színházi *Sirály* Trepljovját. Igaz, Tomášová sem régi szerepét, Nyinát játszotta, hanem Mását. Az új Trepljov – talán szimbolikus értelemben is – ifjabb Otomar Krejča,⁵⁰ Arkagyina pedig Vlasta Chramostová volt. A bemutató időpontja: 1972. június 10. És tizennégy nappal később sor került a cseh színháztörténet egyik legszégyenletesebb eseményére, a Színház a Kapu mögött bezárására. Az intézkedés ellen Ingmar Bergman, Arthur Miller, Dürrenmatt és az európai szellemi élet számos más nagysága tiltakozott. Ezzel azonban Gustav Husák⁵¹ szirénázó rendőrautóktól hangos pártállama nem sokat törődött.



J. W. Goethe: *Faust*, Nemzeti Színház, Prága, 1997, r: Otomar Krejča
(forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)

Krejčát, a Színházművészeti Szövetség korábbi elnökét kizárták a pártból. Színháza bezárása után két éva-
don át a Neumann Színház rendezője,
majd Tomášovával együtt útlevelet
kapnak, hogy elhagyhassák Csehszlo-
vákiát. Az NSzK-ban, Ausztriában,
Franciaországban és Olaszországban
rendez, egy ideig a düsseldorfi Váro-
si Színház művészeti vezetője. Csak
a bársonyos forradalom után tér visz-
sza hazájába. Megalapítja a Színház a
Kapu mögött II-t, ahol újra színpad-
ra állítja néhány régi előadását, köztük
a *Három nővért*, de háromévi műkö-

⁴⁹ Leoš Suchařípa i.m.

⁵⁰ Ifj. Otomar Krejča (1947) színész, rendezőasszisztens, később rendező. Krejča fia az első házasságából.

⁵¹ Gustav Husák (1913–1991) 1945 után a szlovákiai magyarság és a demokratikus erők kérlelhetetlen ellenfele, kitelepítési kormánybiztos. 1954-ben koncepciós perben halálra ítélték, de kegyelmet kapott. 1960-ban szabadult. 1969 októberétől Dubček utóda, a Csehszlovák Kommunista Párt első titkára. 1975 és 1989 között államelnök.

dés után a színház megszűnik. Harminchárom év után, 1997-ben meghívják a Nemzeti Színházba. Goethe *Faustját* rendezi. Utolsó színházi munkája Thomas Bernhard *Egy művész öregkori arcképe*⁵² című drámája 2001-ben a Rendi Színházban. Hosszú betegség után, tizenhét nappal nyolcvannyolcadik születésnapja előtt hal meg egy prágai kórházban.

Életműve – színpadi és filmszerepein kívül – nyolcvannégy rendezés. Ennek több mint a fele hazája határain kívül készült.

Kisszínházi formák

A kisszínházi formák mindig a cseh színházi élet meghatározó részei voltak. Már a 20. század elején alakultak olyan kísérleti műhelyek, amelyek felléptek a hagyományos, régimódi színház ellen. Csak a 2. világháború után kialakult helyzet nem kedvezett ezeknek a törekvéseknek. A Prága szívében, a Vencel téren 1914-ben alakult Rokokó Kabaréból (Kabaret Rokoko) például előbb raktár, majd étkezde lett, és csak az ötvenes évek végén nyílt meg újra színházként. Ekkor jött létre a főváros máig legjelentősebb alternatív műhelye, a Színház a Korláton is (Divadlo na Zábradlí)⁵³, amely eredetileg szintén zenés kabarénak indult. 1958-ban Jiří Suchý⁵⁴ költő, énekes-színész és Ljuba Hermanová⁵⁵ sanzonénekesnő alapította, akikhez hamarosan csatlakozott Ladislav Fialka⁵⁶ pantomművész. Suchý és Hermanová első műsora, a *Hogyha ezer klarinét*⁵⁷ (1958) még csak jelzi a szerzők szándékát egy laza összekötő történettel, amelyet majd a hat évvel később készült filmváltozat számos énekes sztár és neves színész felvonultatásával „békeharcos” történetté alakít. (A film arról szól, hogyha minden fegyver hangszerre változna, mennyivel elviselhetőbb lenne az élet meg a sorkatonai szolgálat.) Fialka már ebben a műsorban is részt vesz, némajátékával színesíti a műsort, amelynek közép-pontjában a népszerű sanzonénekesnő áll.

A következő évadban Suchý elhagyja a Színház a Korlátont, de Fialka a haláláig hű marad Prága legkisebb méretű színházához. Saját társulatával akkor is meghatározó személyisége, amikor már a prózai társulat az abszurd színház haj-

⁵² Thomas Bernard (1931–1989): *Ein Portrait des Künstlers als alter Mann* (1977)

⁵³ A színház arról az Anna térről nyíló utcácskáról, a Korlát utcáról kapta a nevét, ahol mai napig található.

⁵⁴ Jiří Suchý (1931) költő, színész, énekes, szövegíró.

⁵⁵ Ljuba Hermanová (1913–1996) sanzonénekesnő, szubrett. Pályáját Pozsonyban kezdte, majd a Karlini Varieté és a Theater an der Wien tagja. A harmincas években már nagy népszerűségnek örvend, számos filmben szerepel. Egy ideig a Felszabadult Színházban is fellép. 1947-ben a Karlini Zenés Színház egyik sztárja.

⁵⁶ Ladislav Fialka (1931–1991) klasszikus balett-tanulmányok után kezd pantomimmal foglalkozni. Hamarosan saját társulatot alakít, és csatlakozik Suchý és Hermanová kezdeményezéséhez.

⁵⁷ *Kdyby tisíc klarinetů*. 1964-ben film készült belőle. Forgatókönyv: Jiří Suchý és Ján Roháč, rendező: Ján Roháč (1932–1980) és Vladimír Svítáček (1921–2002).

lékaként aratja nemzetközi sikereit. Suchý pedig új társával, Jiří Šlitrrrel⁵⁸ másik színházat alapít Semafor (pontosabban Se-Ma-For) néven. A titokzatos rövidítés⁵⁹ hét különböző színházi műfaj tömörítését jelenti, vagyis az ókori kilenc műza feladatait némileg redukálva és átalakítva a művészet alábbi területeire kívánja a figyelmét összpontosítani: a filmre, a költészetre, a zenére, a bábjátékra, a táncra, a képzőművészetre és a komédiára. Ha a szándék a gyakorlatban módosul is némi képp, azért a nevet megtartják, legfeljebb egyre kevesebbet emlegetik, hogy eredetileg betűszó volt.

Az újjáalakult vállalkozás első bemutatója 1959. október 30-án Suchý és Šlitr *Ember a padlásról*⁶⁰ című zenés játéka. Az új társulat a Színművészeti Akadémia báb-tanszékének végzett hallgatóiból és félig-meddig amatőr színészekből verbuválódik. A szereplők között van Juraj Herz,⁶¹ a későbbi filmrendező és Karel Brožek⁶² bábrendező. Suchý librettója egy kissé bolondos és nagyon dekadens íróról szól, aki a padlásra menekül a világ elöl, hogy végre megírhasssa régen tervezett rémregényét. A regény alakjai azonban megszállják a padlást, és pompás dalokat énekelnek. A szerző saját magának is kitűnő szerepet írt, ő a kis Lord,⁶³ a viktoriánus Anglia híres regényalakja.

Az előadás minden képzeletet felülmúló sikert arat. A pénztárnál kígyózó sorok állnak. Az előadás dalait néhány hét múlva egész Prága fütyüli, dúdolja. Hihetetlen gyorsasággal ráéreznek az emberek a Semafor különleges vonzerejére. Az elképesztő siker az újabb produkciók nyomán tovább fokozódik (*Zsuzsanna egyedül van odahaza*⁶⁴ – 1960, *Micsoda vérveszteség*⁶⁵ – 1960, *Zsuzsanna megint egyedül van odahaza*⁶⁶ – 1961, a Christian Morgenstern⁶⁷ verseire készült *Papír-*

⁵⁸ Jiří Šlitr (1924–1969) zeneszerző, előadó, karikaturista, jogász. Jogi doktorátusa megszerzése után bázongorista, majd a Semafor műsorainak komponistája és színésze.

⁵⁹ Sedm malých forem, azaz hét kis forma.

⁶⁰ *Člověk z půdy*

⁶¹ Juraj Herz (1934) bábművészeti tanulmányai és Semafor színházi tevékenysége után 1961-től a barrandovi játékfilmgyár alkalmazottja. 1967-ben forgatta első játékfilmjét, *A rák jegyében* (Ve znamení raka) című lélektani drámát. Műfaji sokféleség jellemzi életművét. 1968-ban két filmmel is jelentkezik, melyek közül a „krematóriumi dolgozókról” szóló *A hullaégető* (Spalovač mrtvol) nagy nemzetközi sikert arat. Az 1980-as évek végén Münchenben telepedett le.

⁶² Karel Brožek (1935–2014) színészként és rendezőként vett részt a Semafor első előadásain. A 20. század második felében a cseh bábszínház kiemelkedő alakja.

⁶³ Frances Eliza Burnett (Hodgson, 1849–1924) angol származású amerikai író *Little Lord Fauntleroy* (1886) című szentimentális regénye egy amerikai minta-kisfiúról szól, aki hétéves korában angol lordi rangot és hatalmas vagyont örököl. Később színdarab, majd több filmváltozat készült belőle. A rendkívül népszerű regény csak Magyarországon 17 kiadást ért meg.

⁶⁴ *Zuzana je sama doma*

⁶⁵ *Taková ztráta krve*

⁶⁶ *Zuzana je zase sama doma*

⁶⁷ Christian Morgenstern (1871–1914) német költő, a misztikus-antropozófikus szemlélet kiemelkedő alakja. Szatíráit és irodalmi paródiáit groteszk verselés és merész asszociá-

*blues*⁶⁸ – 1961, az első korszak legnagyobb szenzációja, a *Jónás és a tinglitangli*⁶⁹ – 1962, meg a többiek). Nekik sikerült az, amit Werich a háború után hiába próbált: felidézni és továbbfejleszteni a Felszabadult Színház szellemét. Suchý és Šlitř is maguk írták és játszották a darabjaikat, ahogy példaképeik. Suchý volt a szövegíró és Šlitř a zeneszerző, de néha Šlitř is belekóstolt a verselésbe, és Suchý is komponált néhány fülbemászó dallamot. Amikor pedig Šlitř 1969-ben tragikus körülmények között meghalt,⁷⁰ elárvult partnere újabb muzsikussal, Ferdinand Havlíkkal⁷¹ próbálkozott. A színház egy valamiben különbözik a legendás Osvobozené divadlótól: a mai napig működő Semafor műfaja nem a politikai szatíra, hanem a szürrealisztikus humor, az abszurdra hajló képtelen asszociációk sora.

A Színház a Korláton akkor válik igazán jelentős műhellyé, amikor 1961-ben Jan Grossman lesz a színház dramaturg-rendezője. Hamarosan bemutatásra kerülnek Havel első színpadi művei. Először Krejča rendezésében a merev dogmák kiaknázásával érvényesülő karrierizmus komédiája, a *Kerti ünnepély* (1963), majd 1966-ban Grossman színpadra állítja az embert eszközzé silányító manipuláció paródiáját, a *Leiratot*⁷². 1963-ban az *Übü királyt*, 1966-ban saját feldolgozásában Kafka nyomasztó álmovízióját, *A pert*



Jiří Šlitř: *Jónás és a tinglitangli*, Semafor Színház, Prága, 1962, r.: Karel Mareš (forrás: radio.cz)



Vaclav Havel: *Kerti ünnepély*, Divadlo na Zábradlí (Színház a korláton), Prága, 1963, r.: Otomar Krejča (fotó: Jaroslav Krejčí, forrás: divadelni-noviny.cz)

ciós készség jellemzi. A gyermeki játékoság képességét kívánta feléleszteni mulatságos, képtelen ötleteivel és nyelvi leleményeivel.

⁶⁸ *Papírové blues*

⁶⁹ *Jonáš a tingl-tangl*

⁷⁰ Holtan találták a lakásán fiatal barátnőjével. Máig nem derült ki, hogy öngyilkosok lettek-e, vagy baleset történt. A halál oka gázmérgezés volt.

⁷¹ Ferdinand Havlík (1928–2013) klarinétművész, karmester, zenekarvezető, dzsesszzenész.

⁷² *Vyrozumění*



Alfred Jarry: *Űbű király*, Divadlo na Zábřadlí, 1964, r: Jan Grossman (forrás: idnes.cz)



F. Kafka: *A per*, Divadlo na Zábřadlí, 1966, r: Jan Grossman (fotó: Jaroslav Krejčí, forrás: reflex.cz)

rendezi. Kafkával sokáig zavarban volt a marxista irodalomtörténet, főleg Csehszlovákiában. Prága leghíresebb írójával nem tudtak mit kezdeni, hiszen németül írt. A nyugati világ már régen felfedezte, de hazájában csak 2007-ben került sor összes műveinek kritikai kiadására. A Színház a Korláton bemutatója tehát bátor cselekedet volt. A *Leirat*, az *Űbű király* és *A per* rendezésével Grossman a háború utáni korszak egyik legjelentősebb cseh színházi alkotója lett.

1925. május 22-én született Prágában. Érettségi után felveszik a Károly Egyetem Bölcsészettudományi Karára, összehasonlító irodalmat és esztétikát tanul. Már egyetemi hallgatóként felfigyelnek színházi tárgyú esszéire. 1946-tól a Nemzeti Színház lektora. Aztán a fordulat éve után egyik tanulmánya, amely az egzisztencializmus megítélésében nem a marxista irányelveket követi, hatalmas botrányt kavart. Nemcsak az egyetemről zárják ki, de a nemzeti színházi állá-

sát is elveszíti. Szerencsére „vidéken” még kaphat munkát; a brnói Állami Színház dramaturgja lesz. Itt kerül sor első rendezésére is, Kleist *Az eltört korsó* című egyfelvonásos vígjátékára. 1953-ban Burian dramaturgja, ő készíti elő bemutatásra Topol első drámáját, az *Éjfél szél*t. Egy év múlva összetűzésbe kerül főnökével és egy könyvkiadó szerkesztője lesz. Aztán Radok hívására a Laterna Magikához kerül.

1961-től a Színház a Korláton dramaturg-rendezője, 1962-től a drámai együttes művészeti vezetője. Eszménye a *fellebbező színház*. „A fellebbező színház olyan színház, amely mindenekelőtt kérdéseket kíván a közönséghez intézni, gyakran provokatív és túlzott formában, és arra számít, hogy kiválasztott közönségét válaszdadásra készíteti. [...] Olyan színház, amely a színpad és a nézőtér párbeszédét tekinti a legfontosabbnak az előadásban. Ez a Színház a Korláton programja” – fogalmazza meg hitvallását egyik írásában.⁷³ Akárcsak Krejča, ő sem a látványos, hatásos trükkök, a fejtetőre állított, meghökkentő értelmezések híve volt. Előadásai egy rendkívül intim színházban érvényesültek igazán. Olyan színházban, ahol a nézők – mint Brecht nézői – nem dőlnek hátra kényelmesen a székekükön. In-

⁷³ Jan Grossman: *Régimódi találmány? (Zastaralý vynález?)*. Divadlo, 1967. január

kább ugrásra készen előrehajolnak, várják, hogy ők is részesei legyenek a cselekménynek. Grossman is a hiteles jelenlétet kívánta meg a színészektől. A kisugárzást. Szószéknek tekintette a színpadot, ahonnan olyan üzenetek érkeznek felénk, amelyek átformálják a gondolkodásunkat, amitől nemesebbek, tisztábbak és jobbak leszünk, mint mielőtt beléptünk abba a szentélybe, amelyet a mi okulásunkra hoztak létre. Természetes, hogy egy hazug világban az ilyenfajta céltudatosság veszedelmet jelent. A gondolkodás minden diktatúrában kockázatos. Ezért amikor a szovjet tankok megszállták Csehszlovákiát, nem maradhatott többé a Színház a Korláton élén. Feleségével, Marie Málkovával⁷⁴ együtt távoznia kellett Prága egyik legjobb színházából.

A hatalom egy ideig engedi, hogy külföldön dolgozzon. Hollandiában, az NSZK-ban, Svájcban, Ausztriában rendez. Amikor kínossá kezd válni, hogy a hazájában persona non grata Grossman szabadon jár-kezel a nagyvilágban, mégis jobbnak látják bevonni az útlevelét. Csakhogy a bécsi Theater in der Josefstadt hónapokkal korábban megalapodott a Pragokonzerttel,⁷⁵ hogy Grossman a *Sirályt* fogja rendezni. Egy magas rangú delegáció pedig éppen arról tárgyal Bécsben, hogy Ausztria és Csehszlovákia nagykövetségi rangra emeli a diplomáciai kapcsolatot. Mi lesz, ha megkérdezik az osztrákok, mikor tudja megkezdeni a vendégrendező a próbákat? Néhány hónappal korábban éppen egy hasonló aktatologatás miatt hiúsult meg Krejča szerződése a Burgtheaterben. Nem lehet, hogy ismét ilyen kínos eset álljon elő a két ország egyre barátságosabbá váló kapcsolatában. A nemzetközi botrányt elkerülendő Grossman mégis megrendezheti Csehov drámáját az osztrák főváros józsefvárosi színházában. És közben egy rövid időre az útlevelét is kénytelenek visszaadni.

A következő évadtól a chebi Nyugat-csehországi Színház (Západočeské divadlo) szerződteti. Ugyanaz a színház, ahol két évvel korábban Vlasta Chramostová a *Kurázs mama* címszerepét játszotta. Ezzel elkezdődik az egykori szudéta vidék patinás városának gyönyörű színházában a Grossman-korszak. Az itt eltöltött hat év alatt (1974-1980) megrendezi a *Lear királyt*, a *Sirályt*, a *Cseresznyészkertet* és saját *Švejk*-adaptációját, a társulat pedig szárnyakat kap Grossman jelenlététől.

Én is dolgoztam ennél a színháznál. 1974-ben Örkény István *Macskajátékát* rendeztem, míg a társulat másik részével Grossman a *Lear királyt* próbálta. Szép emlékként őrzöm éjszakába nyúló beszélgetéseinket. Megalázó helyzete sohasem került szóba. Szerette a chebi színházat, barátok között volt. Inkább folyton a *Lear királyról* beszélt. Kifejtette, hogy nyugalmasabb, „polgárabb” időkben még a *Ham-*



Jan Grossman
(1925–1993)

⁷⁴ Marie Málková (1941) a Színművészeti Akadémia elvégzése után a Színház a Korláton tagja, valamennyi fontos előadásban részt vesz. 1968 után egy ideig szabadúszó, majd vidéki színházaknál játszik. A rendszerváltozás után férjével együtt visszatér a Színház a Korláton társulatához.

⁷⁵ Állami zenei és színházi ügynökség, a mi egykori Interkonzertünk ikertestvére.



Molière: *Don Juan*, DVÚ, Hradec Králové, 1982, r.: Jan Grossman (forrás: reflex.cz)



N. Machiavelli: *Mandragora*, Činoherní klub (Színjáték Klub), Prága, 1965, r.: Jiří Menzel (forrás: vis.idu.cz)

let üzenetei voltak a leghúsbavágóbbak, de a koncentrációs táborok és Sztálin rémtettei után már csak a *Lear* apokaliptikus világképe képes megszólítani a nézőket. Váltig bizonygatta azt is, hogy igaza van Strehlernek: bizonyosak lehetünk, hogy Cordeliát és a Bolondot Shakespeare színházában is ugyanaz a színész játszotta. Ezért tűnik el a Bolond a harmadik felvonás végén minden indok nélkül Lear kíséretéből, és ezért tesz célzást a király bolondja szép, lányos külsejére már az első felvonásban.⁷⁶

1982-ben Hradec Královéba szerződik, majd két évvel később a prágai Neumann Színház tagja lesz. A bársonyos forradalom után természetesen rehabilitálják. 1989-ben visszatér a Színház a Korláton együtteséhez, amelynek 1991-től ismét ő a művészeti vezetője. Újra megrendezi Molière *Don Juan*-ját (1989), valamint Havel két újabb művét, a *Largo desolatot* (1990) és a *Megkísértést*⁷⁷ (1992). Utolsó rendezésével másik kedves szerzőjét, Kafkát idézi meg: Alan Bennett⁷⁸ *Kafka farka* című keserű komédiájával búcsúzik a színháztól és az élettől. Azt tervezi, hogy következő rendezése *A velencei kalmár* lesz, de erre már nem kerül sor. Egy ártalmatlannak induló influenza szövődménye következtében 1993. február 1-jén, hatvannyolc éves korában váratlanul meghal.

Mindig a színház teljessége foglalkoztatta. Elméleti munkássága ugyanolyan fontos része életművének, mint rendezői és irányítói tevékenysége. „Grossman volt a cseh színház intellektuális szelleme” – mondta róla a temetésén Václav Havel.

A Semafor és a Színház a Korláton mellett számos más jellegzetes kisszínházi vállalkozás színesíti a cseh főváros életét. 1965-ben Jaroslav Vostrý⁷⁹ vezetésével alakult meg a Színjáték Klub (Činoherní klub), amely – Krejča és Grossman törekvéseihez hasonlóan – az erőteljes és sokszínű színészi jelenlét megteremtésére törekedett. A fiatal művészekből álló társulat ve-

⁷⁶ Strehlernél és a chebi előadásban is ugyanaz a színésznő játszotta a két szerepet.

⁷⁷ *Pokoušení*

⁷⁸ Alan Bennett (1934) angol színész, dráma- és forgatókönyvíró. *Kafka's Dick* (1986) című darabját számos országban játszották. Nálunk a Magyar Színház mutatta be 2002-ben.

⁷⁹ Jaroslav Vostrý (1931) dramaturg, egyetemi tanár, rendező, színházi szakíró.

zetői mindig úgy állították össze a műsort, hogy a színészek maximális lehetőséget kapjanak egyéniségük sokoldalú kifejezésére. Széles repertoárjukon Macchiaveli *Mandragórjától* Voltaire *Candide*-ján, Molière *Mizantrópján*, Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődésén* és Csehov művein át (*Ivanov*, *A manó*) a cseh új hullám képviselőiig számos jelentős művet állítottak színpadra.

Különleges színfolt a Jára Cimrman Színháza (Divadlo Jára Cimrmana), amelyet Ladislav Smoljak⁸⁰ és Zdeněk Svěrák⁸¹ alapított 1967-ben. A színház valamennyi előadása egy képzeletbeli cseh génusz, a névadó Jára Cimrman, tudós, feltaláló, zeneszerző, remekíró műveit játssza egy-egy „tudományos” elemzés kíséretében. Ezek az önironikus paródiák a cseh humor pompás példái. Színházuk az 1968 utáni „normalizálódás” egyik legizgalmasabb jelensége volt. Úgy szállt szembe a hatalommal, hogy ellenfeleit tehetetlenségre kárhoztatta. Nem lehetett fogságát találni rajtuk. És sziporkázó fekete humorukban volt valami megindító is: egy kis nép rendíthetetlen élni akarása.

⁸⁰ Ladislav Smoljak (1931–2010) filmrendező, író, humorista. Filmjei közül kiemelkedik a színházi működésüket mozivásznon is folytató *Holnemvolt* (Jára Cimrman ležící, spící, 1983) és a *Bizonytalan évad* (Nejistá sezóna, 1987).

⁸¹ Zdeněk Svěrák (1936) író, színész, humorista, számos cseh film forgatókönyvének írója, társírója.

Géza Balogh: Avant-Garde Theatre in Eastern Europe Czechia, Part 4

In this issue the last part of the series is published on the most outstanding workshops and creators of the Czech avant-garde. The author first surveys the oeuvre of Otomar Krejča (1921–2009), who had a bright career both as an actor and a director in his home country as well as around the world, despite the fact that the consequences of the 1968 incidents affected him seriously. After the closure of his own theatre in 1972, he spent long years in emigration and only returned to his homeland in the twilight of his life, following the “Velvet Revolution”. There is special focus on Krejča’s period, beginning in 1951, at the National Theatre. Here he had the opportunity to realize his dream of creating a poetic and synthetic avant-garde theatre, besides encouraging authors in the renewal of Czech drama from 1956 on. However, Géza Balogh looks upon Krejča’s entire time at the National Theatre as that of preparation only. The director’s own workshop, Divadlo Za Branou (Theatre Beyond the Gate), was founded in 1965. That is where *Three Sisters* premiered on 1 October 1966 to rise to fame abroad as well: Krejča’s fundamental objective, *lyrical drama*, came through this performance most intensively. Also, he directed his favourite playwright, Chekhov’s *The Seagull* several times, of which – besides his other successful productions – a detailed analysis is given here. The last chapter of the study provides an overview of studio theatre forms. Founded in the beginning of the 20th century, these experimental workshops – Kabaret Rokoko, Divadlo na Zábřadlí, Se-Ma-For, Činoherní Klub, Divadlo Jára Cimrmana – were forums for protest against traditional, old-fashioned theatre, concludes the author, who finally recalls his personal experiences, too, of Jan Grossman (1925–1993), an outstanding figure in Czech experimental theatre.



BESSENYEI GEDŐ ISTVÁN



Posztdramatikus jellegzetességek Silviu Purcărete rendezéseiben

1. rész

A román színház megkerülhetetlen, nagyhatású alkotójának – egyszersmind a világszínház egyik legjelentősebb mesterének –, Silviu Purcărete-nek sajátos, könnyen felismerhető, de annál nehezebben leírható vagy kategorizálható alkotói kézjegye, rendezői világa van. Szcenografikus szerkesztésmódja és építkezés-technikája, metonimikus és metaforikus (tegyük hozzá: poétikus) jelentésképzései a posztdramatikus paradigmához kötik. A részletekben, az egyes előadások logikája közötti különbségekben, nem utolsósorban pedig a reprezentációhoz való viszonyának előadásról előadásra változó jellegében elmélyülve azonban e megállapítás már korántsem olyan nyilvánvaló, mint amilyennek elsőre tűnik. Purcărete több szempontból is „különutas posztdramatikus”, ami azonban korántsem jelenti azt, hogy ne lenne e paradigma képviselői közé sorolható – amint egyébiránt maga Lehmann is ide sorolja¹.

A továbbiakban arra teszek kísérletet, hogy Silviu Purcărete színpadi világát a lehmanni posztdramatikus esztétika felől közelítsem meg: elhelyezem őt a kortárs alkotók sorában, meghatározom mindazt, amiben jellemzően posztdramatikus, il-

¹ Tompa Andrea (2009) Orgia közben, *Színház*, 2009. január, 54. http://www.szinhasz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35028:orgia-koezben&catid=26:2009-januar&Itemid=7 [Letöltés ideje: 2013. május 4.]

letve amiben úgyszólván „atipikus” jelenségnek számít, Lehmann posztdramatikus „stílusjegyeit”, jelpanorámáját követve nyomon néhány rendezésében. Mindezek mellett vizsgálok rendezéseiben a reprezentáció problémáját, s ehhez kapcsolódóan a darabválasztást, a csoport mint közösség szerepét, illetve igyekszem a költői színház – mindeztidáig hiányosan definiált – fogalmával is összefüggésbe állítani.

Utóbbi terminust részint az atipikusnak tűnő vonások tekintetében tartom fontosnak beemelni, részint pedig azért, mert a magyarországi kritikai diskurzusban gyakran emlegetett poétikus, költői jelleg hangsúlyozása szempontjából is hasznosnak tűnik.

Néhány szóban Purcărete-ről

Purcărete, noha többször is igazgatott már színházat, saját bevallása szerint inkább afféle „utazó rendező”. Nem pusztán szabadúszó, hanem – Tompa Andrea találó kifejezésével élve – „a színpad világpolgára”. Románia számos színházában rendezett már, Bukaresttől Râmnicu Vâlceaig, Karácsonkőtől (Piatra Neamț) Craiováig, Nagyszebentől Kolozsvárig, a kilencvenes évek második felétől azonban jóval többet dolgozik külföldön. Franciaországban él, ahol több éven át volt a limoges-i színház igazgató-főrendezője, de Németországban, az Egyesült Királyságban és Magyarországon is gyakori vendég. Utóbbi tekintetben az erdélyi magyar színházművészet számára is kiemelten fontos alkotó, aki egyaránt hatással van a román, a romániai magyar és az anyaországi szakmára is.



Silviu Purcărete (fotó: Ștefan Jammer, forrás: printreranduri.eu)

Színházi világpolgárként azok közé a meghatározó mesterek közé tartozik, akik a román színházat aktív párbeszédbe tudták állítani a legjelentősebb nyugat- és közép-európai színházi kultúrákkal, méghozzá – és ez legalább olyan fontos, mint a párbeszéd ténye – egyenrangú partnerként. Általa és a román rendezői iskola hozzá hasonló képviselői által a romániai színjátszás jelen van és általános elismertségnek örvend külföldön, mint ahogy számos kortárs nyugat-európai technika, megoldás és esztétikai szempont is általa/általuk jelenik meg a romániai színházi életben. Purcărete mégsem afféle „révész”, akinek az volna legnagyobb érdeme, hogy kapcsolatot teremt a román és a nemzetközi színházi világ között, hanem autonóm és összetéveszthetetlen művészi kézjeggyel rendelkező színházi mester, aki saját művészi kozmoszával réve(ke)n innen és túl markáns, saját utat képvisel.

Purcărete 1974-ben végzett a bukaresti Színház és Filmművészeti Intézet rendező szakán. Első kőszínházi rendezései a karácsonkői és konstancai színházakhoz kötődnek, 1978-ban pedig a bukaresti Késszínház (Teatrul Mic) szerződteti.

Ebben az időszakában szinte kizárólag görög és reneszánsz klasszikusokat rendez, „repertoárja” 1986-ban bővül egy Goldoni-darabbal. E klasszikus műfajok máig meghatározzák darabválasztásait. Shakespeare, a görögök és az olasz komédia hagyományai (Molière-rendezéseiben is) végigkísérik pályáját, kiegészülve az opera műfajával.

1992-ben a Bulandrát igazgatja, de már a kilencvenes évek elejétől a craiovai színházzal való közreműködései számítanak a legjelentősebbeknek. Craiován 1989-ben rendezett először, és a jelen évadig újra és újra visszatért ide (többek között Senecát, Euripidészt, Aiszküloszt, Shakespeare-t) rendezni. A kilencvenes évek elején megfordul a Rîmnicu Vâlcea-i színházban is.

1996-ban a franciaországi Limoges-ban telepedik le, ahol két és fél éven keresztül saját színházi műhelyét vezeti. Ezt követően újra szabadúszóként kezd dolgozni, s mind a mai napig nem vállalt újra színházigazgatást. Áttelepülését követően egyre gyakrabban fordul meg különböző nyugat-európai színházi műhelyekben és operaházakban: rendez Franciaországban, Angliában, Skóciában, Németországban és Magyarországon is.



François Rabelais írásai nyomán: *Pantagruel sógornője*, TNRS, Radu Stanca Nemzeti Színház, Szeben, 2003, r.: Silviu Purcărete (fotó: Pierre Borasci, forrás: tnrs.ro)



Molière: *Scapin, a személyyvesztő*, Csokonai Nemzeti Színház, Debrecen, 2011, r.: Silviu Purcărete (fotó: Máthé András, forrás: jegy.hu)

2001-től kezdődően Nagyszebenben is gyakori vendég, itt születnek a posztdramatikus paradigma felől nézve legjelentősebbnek tekinthető romániai rendezései, beleértve a Kolozsvári Állami Magyar Színházzal koprodukcióban létrehozott *Pantagruel sógornőjét* is. Tíz év alatt hétszer rendezett a Radu Stanca Színházban. Az egyik legjelentősebbnek tetsző előadás, a *Faust* is itt született.

A kétezres évektől egyre hangsúlyosabban mozdul el a posztdramatikus szerkesztésmód és technikák irányába, miközben változatlanul nyomon követhető rendezéseinek egy némileg klasszicizálóbb és drámaközpontúbb vonulata is. Ha e két végletet kellene jellemezni, akkor az egyikre a *Pantagruel sógornőjét* és – részben – a *Faustot*, a másikra pedig a 2005-ös londoni vagy – még inkább – a 2011-es debreceni *Scapint* hoznám fel példaként.

E jelenség akár visszalépésnek is tűnhet a posztdramatikus paradigmából a klasszikusabb reprezentá-

ció-színház irányába, tekintve, hogy példáink között a posztdramatikusak a korábbiak (a *Pantagruel sógornője* 2003-as, a *Faust* pedig 2007-es). Valójában ennek nem az előadások kronológiájához, sokkal inkább Purcărete művészi attitűdjéhez van köze, aki sosem a módszerhez, az esztétikához választ darabot, hanem ellenkezőleg: a darabhoz választ módszert, esztétikát, és mindig új, sajátos megközelítést. Rendezéseit a látszat ellenére nem a szerkesztésmód vagy a munkamódszer rokonítja egymással, hanem a képek és látomások sajátos szerűsége, amelyek Purcărete kézjegyét igen könnyen felismerhetővé teszik. Munkamódszerét viszont az adott feladathoz választja meg, és próbafolyamatai ennek tükrében lehetnek klasszikus felépítésűek (az olvasópróbáktól az emlékp próbákig bezáróan a szokott úton haladva), de akár teljes egészében improvizációra, kísérletezésre épülő munkafolyamatok is.

Purcărete mindig a darabból és az adott feladatból indul ki. Ha nincs darab, például ha pusztán „Rabelais nyomán” dolgozik, akkor munkamódszerébe és próbafolyamatába „minden belefér”. Ha a darab mondjuk egy burjánzó romantikus drámai költemény, mint a *Faust*, akkor már csak majdnem minden fér bele, és az sem mindegy, hol, hová és mikor. Amikor a darab zárt keretében vagyunk, a tér is szigorúan szabályozott marad, csak egy-egy pillanatra nyílik ki, megsejtetve mintegy a mögöttes teret. Különböző lények járnak ugyan át egyik térből a másikba, fessegetik a valóság és a valóságos tér határait (még hozzá minden irányból: alulról, oldalról és hátulról is), csapóajtókat nyitogatnak, de a megképződött térkonvenciót sosem bontják le. Kizárólag a darab által kijelölt helyen, a Walpurgis-éj látomássorozatában szabadulhat el az a posztdramatikus pokol, amely egyfelől szembeszegül a reprezentációval, másfelől azonban „illedelmesen” vár a sorára mindaddig, amíg maga a dráma színpadra nem inti. A dráma Purcărete színházában elengedhetetlenül fontos, de csak addig, ameddig ő maga annak tekinti. Mindig aláveti magát a darab bizonyos

szerkezeti, gondolati, narrációs elemeinek és technikáinak, de a választás jogát, hogy melyeknek veti alá magát és melyeknek nem, mindenkor fenntartja. A *Scapin* esetében tehát nem egy tudatos esztétikai irányváltásból, hanem a darab jellegéből következik, hogy nincs helye benne a féktelen improvizációnak, az asszociatív építkezéstechnikáknak, csakis a matematikának, a pontosságnak, a kiszámítottásgnak.

Purcărete egyértelmű kategorizálásának, „felcímkezésének” egyik fő akadályát a reprezentáció kérdésköre képezi. A továbbiakban fontosnak tartom külön is tárgyalni e problematikát annak érdekében, hogy árnyaltabb képet kapjunk Purcărete nének a reprezentációval szembeforduló posztdramatikus paradigmához fűződő, helyenként ambivalens (de egyáltalán nem következtelen) viszonyáról.



J. W. Goethe nyomán: *Faust*, TNRS, Radu Stanca Nemzeti Színház, Szében, 2007, r.: Silviu Purcărete (forrás: alrsavulescu.blogspot.hu)

Mielőtt Silviu Purcărete reprezentációhoz való viszonyának tárgyalásába bocsátkoznék, fontosnak tartom megjegyezni: Lehmann is mindössze egyetlen alkalommal hozza szóba a nevét, a „posztdramatikusok” közé sorolt alkotók és műhelyek névsorában², ahol azt is leszögezi, hogy a soron következő be- és felsorolás nem vonatkozik feltétlenül az alkotói életművek egészére.

Ezen a ponton érdemes szóba hozni a *Posztdramatikus színház* ért azon kritikákat és ellenvéleményeket, amelyek valamiféle normativitást vélnek felfedezni Lehmann rendszerében.³ Ezek a kritikák annyiban legitimálhatók Lehmann műve alapján, amennyiben a *Posztdramatikus színház* írója valóban kevés figyelmet szentel bizonyos, általa posztdramatikusnak ítélt alkotóknak, akiknek színpadi nyelve és építkezése némiképp „kilóg” a rendszerből.

Anélkül, hogy a legkönnyebb utat választva kikezdeni próbálnám ezt az átfogó és a kortárs előadások jelentős tömegére érvényesen vonatkoztatható esztétikai rendszert, Purcărete kapcsán érdemes megjegyezni, hogy a színháztudós mint ha valóban jobban figyelne a „nagy műhelyek”, a „fontos jelenségek” vizsgálatára, mint a szó klasszikus értelmében vett „nagy mesterekére”. Életművekre, rendezői kézjegyekre, sajátos színpadi nyelvekre ott figyel leginkább, ahol azok a posztdramatikus esztétika tükrében úgyszólván „tipikusak”, ezáltal pedig a rendszeralkotást szolgálják. A rendszeralkotás számára hasznosnak mutakozó példák iránti fogékonyság és az „atipikus” vonások figyelmen kívül hagyása adhat magyarázatot arra, hogy miért is „veszteget” olyan kevés szót a legfontosabb kortárs román színházi mesterekre (Șerbanra is csak valamivel többet, mint Purcăretére), vagy például Vasziljevre is.

De mennyire posztdramatikus Purcărete rendezői világa? Mennyiben posztdramatikus az alkotói attitűdje, illetve a reprezentációhoz való viszonya? S milyen a viszonya az irodalomhoz, „a szerzőhöz”, hogyan és mit reprezentál? E kérdések megválaszolása azért is problémás, mert Purcăretére épp azon „kivételek” egyikeként tekinthetünk, akikre az idézett kitétel is vonatkozik. Azok egyike tehát, akiknek nem csupán életművük egészét nem lehet egyértelműen felcímkezni a posztdramatikus esztétika védjegyével, de még egyes előadásaikon belül is gyakorta valamiféle kettősséget vagy köztességet figyelhetünk meg.

Annyiban persze már a darabválasztásai tekintetében is könnyen összefüggésbe hozható más „posztdramatikusokkal”, amennyiben ő is fokozott érdeklődést mu-

² Lehmann, Hans-Thies (2009) *Posztdramatikus színház* (ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor), Bp., Balassi, 19.

³ Amely normativitás egészen biztosan nincs belekódolva, legfeljebb a lehmanni esztétikai rendszerezésből kiinduló kritikai, elméletírói, esetleg színházi gyakorlatban érhető tetten. Lásd ehhez: Stegemann, Berndt: *A posztdramatikus színház után*, Színház, 2010. szeptember; Tompa Andrea *Orgia közben*, Színház, 2009. január http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35028:orgia-koezben&catid=26:2009-január&Itemid=7 [Letöltés ideje: 2013. május 4.]

tat a predramatikus színház szövegei, (az antik drámai hagyományok) iránt, amelyek egy nem (úgy) reprezentáló, nem (úgy) realista és nem (úgy) drámaközpontú színházi gyakorlat felé „terelik” az alkotókat. Az a tény, hogy a görög drámák nem saját világukat hozzák létre, hanem egy, már a mitológia és a rítus által preformált világot mutatnak fel (és műfajilag is abból származnak), önmagában is egy más, nem egészen a dramatikus hagyománynak megfelelő reprezentáció-sémát hordoz magában, s ezáltal mintegy „kedvez” a posztdramatikus törekvéseknek.

Ugyanakkor jellemző Purcărete-re az a szintén sajátos posztdramatikus törekvés is, amely a dramatikus színházi hagyomány legkedveltebb és legjelentősebb szövegeinek átértelmezésére irányul. A nagy klasszikusok, Shakespeare, Molière, Csehov iránti fogékonyság – a kortárs szövegek rovására. Ez a posztdramatikus attitűd éppen a posztmodern szövegeket kerüli, hacsak nem maga hozza létre azokat, kifejezetten egy konkrét előadás számára: ez esetben azonban nem drámát, hanem szövegkönyvet készít. Purcărete, amint azt többször is hangsúlyozza, nélkülözhetetlennek érez egyfajta időbeli távolságot a szöveg és az általa rendezett előadás között⁴.

Ez az igény egyfelől a posztdramatikus színháznak a reprezentációhoz való viszonyában gyökerezik, másfelől Purcărete sajátos viszonyában a reprezentációhoz és a reprezentáció tárgyának megválasztásához, amely tárgy többnyire nem azonos magával a drámával, hanem annak (nem történeti, hanem kulturális) kontextusára is vonatkozik. Nem (csak) a drámához viszonyul reprezentáló módon, hanem ahhoz is, amit a dráma az egyetemes kultúrában „jelent”. De még mielőtt ezt az utóbbi, Purcărete rendezői felfogására általánosan és sajátosan jellemző attitűdöt mélyebben megvizsgálánánk, egy kérdés erejéig érdemes visszakanyarodnom előbbi megállapításomhoz. Miért választja a posztdramatikus színház és az ennyiben posztdramatikusnak tekinthető Purcărete is szívesen a klasszikus drámairodalom remekeit, és miért tartózkodik gyakorta a posztmodern szövegektől?

Egyrészt a drámához való sajátos, a reprezentációt elutasító és esztétikai értelemben némiképp ellenséges viszonyra vezethető vissza ez a tendencia, másrészt a posztmodern dráma posztdramatikus „feldolgozásra” való gyakorlati alkalmatlanságára. Ez az „alkalmatlanság” semmiképpen nem a drámák rossz minőségéből fakad, amint azt olykor a posztdramatikusok közé sorolható alkotók is hangoztatják, hanem inkább a drámák jellegéből. A „probléma” kulcsa feltételezésem szerint az irodalmi dekonstrukciós technikákban keresendő, amelyekhez aztán meglehetősen nehéz újra dekonstruáló módon viszonyulni, immár színházi eszközökkel.

A posztdramatikus színház nemcsak háttérbe szorítja, eszközként használja és átértelmezi a dramatikus szövegelőzményt, de egészében is a reprezentáció derridai értelemben vett bezáródását mutatja⁵, nem egy invariáns variánsaként tekint

⁴ Wurst, Jean-Pierre: Silviu Purcărete (interjú) In: Banu, Georges et. al.: *Silviu Purcarete – images de théâtre*, Carnières (Belgique), Lansman, 2002, 19–29.

⁵ V. ö. Derrida, Jacques (1994) *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*, Gondolatjel I-II. 3-17., <http://www.cab.u-szeged.hu/local/gondolatjel/94/derrida.html> [Letöltés ideje: 2012. június 27.]

önmagára. A dráma posztdramatikus átértelmezése során a cselekményt is gyakran dekonstruálja, de ugyanezt teszi a kortárs dráma is, amikor klasszikus szövegekhez vagy szerkezeti struktúrákhoz viszonyul dekonstruáló módon.

A posztmodern dráma gyakorta „megelőzi” a színházi alkotót a dekonstrukcióban: már azelőtt lebontja saját szerkezetét, hogy a színház egyáltalán hozzáláthatna ehhez a feladathoz. Ugyanakkor fragmentál, színesztetizál, dehierarchizál, és sokszor már eleve magába kódolja a szimultaneitást is. Ehhez adódik hozzá az a tény, hogy a kortárs dráma – amint arra Purcărete is utal az idézett interjújában – még nem ágyazódott be igazán az egyetemes kultúrába: kanonizációja még folyamatban van. A transztextualitás alakzatai révén azonban épp úgy viszonyul a nagy klasszikusokhoz, akár textuálisan is magába építve azokat (intertextus, metatextus, paratextus), mint ahogy a posztdramatikus színház is viszonyul hozzájuk. A kortárs dráma tehát úgyszólván elveszi a posztdramatikus alkotó kenyerét azáltal, hogy önmagába kódolja a posztdramatikus színház jellemző technikáit. A darabválasztást befolyásoló tényező, hogy a dekonstruált alakzatok dekonstrukciója éppoly problémás, mint a dehierarchizált struktúrák dehierarchizációja, vagy a szimultaneitás megsokszorozása. Ez a kérdés annyiban is tanulságos lehet, amennyiben rámutat a dekonstrukció egyébként kézenfekvő korlátaira és hatáira is: arra az egyszerű tényre, hogy a dekonstrukcióhoz mindenekelőtt egy konstrukcióra van szükség, mégpedig lehetőleg egy már kanonizált, és a kánonban előkelő helyet elfoglaló konstrukcióra.

Mindazonáltal, Purcărete esetében nem a dekonstruálás iránti olthatatlan vágy a legfontosabb tényező a darabok megválasztásában és a klasszikusok iránti vonzódásában, hanem sokkal inkább a darabok kulturális kontextualizálása, tehát a kánonban elfoglalt helyük.

Első megjelenés: Theatron, XII. 1. 68–85.

István Gedő Bessenyei: Postdramatic Characteristics in Silviu Purcărete's Stage Directions.

Part 1

István Gedő Bessenyei (b. 1986) is a Hungarian theatrologist, dramaturge and director since 2014 of Harag György Társulat (György Harag Company) in Romania. This study is an attempt by him to approach Silviu Purcărete's stagings from Lehmann's postdramatic aesthetics on the one hand and define the atypical, classicizing and drama-centered features of his directions on the other hand. Following an outline of Silviu Purcărete's career, Part 1 discusses questions of drama choice and representation. Why does postdramatic theatre, therefore Purcărete as well, prefer the masterpieces of classical drama and avoid postmodern texts? The author's answer to this question is that after deconstruction as the typical method of postmodern contemporary drama theatre creators would be left with no choice but the further deconstruction of deconstructed forms – and in order to avoid this absurd situation they rather turn to canonized classical constructions. The publication of the study is apropos to Purcărete's staging of *Faust* at MITEM 2017.



„Te és az elragadtatásod uralkodik az idő felett”

George Banu beszélgetése Krystian Lupával és Piotr Skibával

Krystian Lupa és Piotr Skiba, valamint a Lengyel Nemzeti Színház társulata a 2014-es Nagyszebeni Nemzetközi Színházi fesztivál vendégei voltak Thomas Bernhard *Ritter, Dene, Vos című drámájával*. A darabot Krystian Lupa rendezte, a főszerepet Piotr Skiba játszotta. Az alábbi beszélgetés ekkor készült.*

Az európai színházi világ által egyöntetűen elismert és tisztelt lengyel rendező, Krystian Lupa (sz. 1943. november 7, Jastrzębie-Zdrój, Lengyelország) 2009-ben színházi munkásságáért elnyerte az Európa Díjat, 2016-ban, illetve 2017-ben pedig a Párizsi Őszi Fesztivál egy gazdag életmű-bemutatót szervez tiszteletére. Ez a széleskörű elismerés mégis megmagyarázhatatlan késéssel érkezik, a lengyelországi hírhedsége fényében. Már a kezdetek kezdetén Lupa színháza erős közösségi jelleggel bírt, a '70-es években, Jelenia Górán vetette bele magát a színházi kalandba, ahol hét évig teljes elszigeteltségben és odaadással dolgozott. Rendkívüli sikerrel tevékenykedett a Krakói Konzervatóriumban – amely leginkább Radu Penciulescu romániai sikeréhez hasonlítható –, ugyancsak itt fedezte fel a lengyel rendezők „új hullámának” vezéregyéniségeit, Warlikowskit és Jarzynát. Lupa kiváló pedagógusként is egyre nagyobb elismertségre tett szert, hírnevét azonban leginkább azzal a mesteri képességével vívta ki, ahogyan a színészeket instruálta, akik számára ő testesítette meg a művelt és hatékony vezetőt, aki képes mindenkit meggyőzően elvezetni egy olyan dologhoz, amit leginkább a „színházi introspekció” jelzővel lehet leírni. Lupa egy vérbeli rendező-pszichiáter, aki képes felszaba-

* Lásd: George Banu: *Convorbiri Teatrale – Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu*, Nemira, 2016, 181–191-



Krystian Lupa (fotó: Adam Golec, forrás: newsweek.pl)



Thomas Bernhard nyomán: *Ritter, Dene Voss*, Słaby Teatr, Kraków, 1996, r.: Krystian Lupa (fotó: Marek Gradulski, forrás: culture.pl)



F. M. Dosztojevszkij: *Karamazov testvérek*, Słaby Teatr, Kraków, 1999, r.: Krystian Lupa (fotó: Marek Garduski, forrás: cyfrowemuzeum.slaby.pl)

dítani a színészeket és megteremti számukra a lehetőséget, hogy a szabadság és függőség kettős viszonyát alakíthassák ki a szereppel. „Táncolj a szereppel” – ez egyike a leggyakrabban használt rendezői utasításainak, a színészeitől elvárja az azonosulást és eltávolodást. A próbák során megengedi az improvizációt és megköveteli a precizitást, bár sosem hagyja, hogy bármelyik is a másik fölébe kerekedjen a színházi dialogikus tangó során. Partnere, emblematikus színésze Piotr Skiba, aki egy olyan művész, aki megszemélyesíti és megvalósítja Lupa vízióit. Krystian Lupa elsősorban az európai próza remekműveinek színrevitelével vált közismertté, olyan emlékezetes színházi adaptációkkal, mint Dosztojevszkij *Ördögökje* vagy a *Bűn és bűnhődés*, majd Robert Musil prózája, újabban pedig, és egyre gyakrabban, Thomas Bernhard művei a *Kioltástól* egészen legutóbbi sikeréig, az *Irtásig*. Lupa színháza egy olyan „próza” színházként vonult be a köztudatba, amelyben a szóban forgó művek komplexitása megmarad, a cselekményt pedig a legmélyebb tiszteletben tartja. Lupa azon kevés rendezők közé tartozik, akik hatalmas odaadással fordulnak egy adott szerző felé, hogy annak intellektuális univerzumát és génuszának drámai potenciálját teljes mértékben kiaknázza. Ő Bernhard színházának legkifinomultabb tolmácsolója, a Nagyszébenben bemutatott *Ritter, Dene, Vos* ismételten tanúbizonyságot tett a rendező és a szerző között kialakult nem mindennapi kapcsolatról. A „választott affinitás” összetett hálózata jött létre közöttük, mint annak ide-

jén Chéreau és Koltès, vagy [Peter] Stein és Botho Strauß között. Az európai színház egyik alapja az ilyen kétpólusú kapcsolat, amely először a Csehov–Sztanyiszlavszkij őspáros kvíviselt.

Piotr Skiba (sz. 1954. május 4., Kalisz, Lengyelország) azon ritka színészek közé tartozik, akik ideális, privilegizált és egyedüli partnerei lesznek egy adott rendezőnek, s teljes mértékben képesek kielégíteni egy sajátos elvárást; ő Krystian Lupa

géniusz-színésze, egy szöveg-alapú, rafináltan kidolgozott esztétikai elvárás beteljesítője és egyben modellje, ahol a szavakat egy sajátos zenei logika mentén és intellektuális odaadással kell előadni. Egy mély átélésű és intelligens színész, egy tökéletes eszköz az alkotásra, és Lupa legbizalmasabb partnere. Kizárólag vele dolgozik, ahogy [Ryszard] Cieślak sem dolgozott mással csak Grotowskival, vagy Iben Nagel Rasmussen [Eugenio] Barbával. Boldogok a rendezők, akik megtalálják a maguk színészét és a színészek is, mint Skiba, akik megtalálják a maguk rendezőjét. A kommunikáció közöttük tökéletes.

GEORGE BANU: Színház és élet egy évszázados múltra visszatekintő dichotómia, ami azonban mintha eltűnőben lenne a kortárs művészetből, amely megszünteti a határokat, olyan alkotóknak köszönhetően, akik folyamatosan a határok átrepülésével kísérleteznek, hogy minél messzebbre juthassanak. Ti együtt dolgoztok...

KRYSTIAN LUPA: A színház számomra és Piotr Skiba számára egyfajta életforma. Lenyűgöz minket az előadás mint valóság, pontosabban fogalmazva, egy olyan valóság, amelyben a nézőt felkérjük, hogy élje át és hódoljon be ennek a valóságnak. Voltaképpen a színházi előadást nem műnek és alkotásnak tekintjük, hanem egyfajta élet-utópiának, amely való élethez nagymértékben hasonlítható, azonban a különbségek nagyon fontosak, ugyanis ezek által válunk érzékennyé olyan dolgokra, amelyeket nem tudhatunk az életről – például hogy mi vár ránk, vagy hogy tulajdonképpen melyek is a titkos intuíciónk. Együttműködésünk hosszú évekre nyúlik vissza, és maga ez az együttlét mondhatni sokkal fontosabb, mint az összes projekt, amit megvalósítunk. Piotr állandó vitapartnere és társalkotója annak a diskurzusnak, amelyből aztán megszületik egy előadás. Gyakran ellenkezik, ha az intuíció nem nagyon akar beindulni, vagy csak a felületen mozog. Továbbá ő a jelmeztervezője minden olyan előadásnak, amelyben nem játszik, ugyanakkor partnere a megformálásban a szereplőknek, és ez lehetőséget ad számára, hogy elmélkedhessen a saját részvételén. Piotr mind gyakrabban hangoztatja, hogy a színművészet egyre kevésbé érdekli, ugyanis a színjátszás az valami más, nem csupán egyszerű szakma, színészként érdeklődnöd kell más dolgok iránt is ahhoz, hogy a színészi lehetőségek új régióiba hatolhass – a szakmai fogások és az -eszköztár ehhez nem elégséges.

G. B.: Újabb és újabb lehetőségeket kutatva a teljes emberi lénynek szentelitek magatokat, így aztán – ahogy mondjátok – szüntelenül életrajzokat kutattok és idegen életekbe bújtok. Olykor még a színházi kereteket is meghaladva, mint például ebben a darabban is, amellyel a Nagyszebeni Fesztiválra jöttetek.

PIOTR SKIBA: Úgy gondolom, Thomas Bernhard esetében ez abszolút lehetséges, talán más szerzők esetében már kevésbé. Úgy mélyedtünk el a munkában,



George Banu
(fotó: Lucian Muntean, forrás: fnt.ro)



Piotr Skiba (forrás: asnyk.kalisz.pl)

ami nagyban hasonlít ahhoz, ahogyan Bernhard is alámerült mások életébe, azonosult az életutakkal, attól a vágytól vezérelve, hogy pontosan kifejezhesse a világ és az emberek iránt érzett saját kíváncsiságát. Én is gyakran fordultam Bernhardhoz – amiben Krystian Lupa is segítségemre volt –, mondhatni Bernhard fertőzött meg azzal radikalizmusával, ahogy sosem közvetve, hanem közvetlenül a világot és az embert támadta. Arra vágytam, hogy túlléphessem a színházi kereteket, hogy a játékomnak legyen egy személyes lázadás- illetve önálló diskurzusjellege. Ha azonosulunk, ha teljesen magunkba szívjuk a szereplőt, akkor egy másik világnézetet, egy másik attitűdöt is felöltünk, amelyet már-már a sajátunknak tekintünk.

K. L.: Jogunk kell legyen erre. Úgy vélem, hogy pontosan ez a szerep jelentette az ilyesfajta színészi lehetőségek felfedezésének kezdetét. A munka elején még nem is értettük igazán, hogy milyen nagy virtuális gazdagság rejlik ebben a rettenetesen furcsán megkonstruált bernhardi alakban. Jóformán nem is jöttünk rá, hogy pontosan mikor is született meg organikusan Piotr Skibában... A színésznek kettős énje van: a szereplő énje – és a hagyományos színész rabja marad ennek – és az ő saját énje, amely játékosan körbejárja az előbbit, hol körbetáncolja, hol egyetért vele, hol azonosul vele, hol fellázad ellene... Piotr már-már fiziológiai szinten a szerep nyomása alá került, elkezdett organikusan játszani, és hirtelen felfedeztük mindazokat a lehetőségeket, amelyekkel képesek voltunk megszélesíteni és felszabadítani ezt az öntörvényű és valamilyen értelemben anarchikus alakot.

P. S.: És íme, Krystian Lupa elvárásainak eredménye: minden egyes este újra és újrameséljük a bemutatott valóságot. Azt akarta, hogy bennünk, színészekben hasonló találkozások és kapcsolatok jöjjenek létre. Kialakított bennünk egy önmagunk felé forduló figyelmet, hogy képesek legyünk eljutni annak az illúziónak a legmagasabb fokára, hogy minden itt és most történik. Ezzel párhuzamosan nagyon érzékennyé tett saját élményeink átélésére és az önmagunkkal való találkozásra, azzal a második emberrel, amely minden színészben lakozik.

K. L.: Ez leginkább akkor történik, amikor megihlet minket a regény és az elbeszélő ereje, aki gyakorlatilag megfertőz minket az irodalommal. Egy elbeszélő énről van szó, aki egy adott pillanatban meg kell találja a maga helyét. És a narrátor helye a színpadon van. Természetesen sokféleképpen mesélhetünk, dramaturgiával, szcenikával, jól megválasztott ritmussal. Ám én megszállottja vagyok annak a gondolatnak, hogy voltaképpen a színész az, aki átveszi a varázsló, a mesélő káplán szerepét és a szubjektív én már túlmegy azon a vágyon, hogy megformálja a szereplőt, a színész már nem csak eljátszani akar egy bizonyos szerepet, hanem mesélni is akar róla. Ezt olykor váltakozva teszi – egy ideig a szerepet játszom, majd kilépek belőle és valami mást szeretnék megmutatni, ami több, mint a konkrét

szerelő. Ez egy olyan dolog, amit Piotr Skibával fedeztünk fel és kezdtünk el alkalmazni, majd továbbfejlesztettük a dolgot a *Factory 2* című új kalandunkban, amikor is Andy Warhol személyében egy újabb szereplő-fenoménnre bukkantunk. Egyrészt ott volt egy ember, akit el kellett játszani, másrészt pedig ő egy olyan ember volt, mint egy furcsa, gyerekes médium, aki egy bizarr, démonikus mesét mond a társaságának, és ily módon hozza létre azt az anarchista államformát, amely az „Ezüstgyár” nevet viseli. Az, amit manapság dekonstrukciónak nevezünk, egy olyan tendencia, amely felett még nem tudunk teljes mértékben uralkodni. Nem nevezném divatnak, csupán egy lelki szükségletnek. Az az érzésünk, hogy a világ nem mesélhető el egy lineáris narratíva formájában. Minden attól függ, hogy ezt mennyire érezzük kényszernek, és attól a módtól, ahogy kísérletet teszünk ennek a gyakorlati alkalmazására. Én magam is érzem ezt a kényszert, hogy más utakon járva mutassam be a valóságot, ám gyakran az az érzésem, hogy a fiatal rendezők csupán formálisan és felületesen bontanak ki olyan eszméket, amelyek ebből az imperatívusból fakadnak – ez számomra nagyon érdekes és furcsa. Megpróbálok jó mélyen alámerülni ebbe az elvárás-rendszerbe, hogy más-képpen meséljük el a valóságot, hogy megtaláljam a legváltozatosabb eszközöket a valóság felderítéséhez, hogy a színész közvetítésével a lehető legszorosabb kapcsolatot hozzam létre a néző és a mű között, továbbá, folyamatosan tágítani akarom a folyton változó keresések körét. Nem mehetünk mindig ugyanazon a jól bejáratott úton, hogy annak rabszolgái maradjunk. Vannak dolgok, amelyek állandóan változnak. Egy darabig a régi úton járunk, de előbb-utóbb letérünk róla, és a szó szoros értelmében



R. Musil: *Álmodozók*, Stary Teatr, Krakkó, 1988, r.: Krystian Lupa (fotó: Stanislaw Markowski, forrás: encyklopediateatru.pl)



Thomas Bernhard nyomán: *Kioltás*, Dámai Színház, Varsó, 2011, r.: Krystian Lupa (fotó: Instytut Teatralny, forrás: cultura.pl)



Thomas Bernhard nyomán: *Irtás*, Teatr Polski, Wrocław, 2014, r.: Krystian Lupa (foto: Natalia Kabanow, forrás: festival-tokyo.jp)

nekivágunk az ismeretlennek. Röviden ez lenne az, amit az elbeszélés kalandjának nevezek, amelyben, ha minél tovább maradunk, és minél többet utazunk benne, annál könnyebben fedezünk fel érdekesebb, kifinomultabb utakat, és képesek leszünk megfelelni a dekonstrukció imperatívuszának, amely tulajdonképpen nem más, mint a kortárs ember és az ő pszichéjének a valósága.

G. B.: A modern színház egyik nagy kérdése, hogyan használjuk az időt, konkrétan egy olyan művészetben, amely felfalja az alkotóit, a kérlelhetetlenül múlt időt azonban olykor képes megállítani. Arra lennék kíváncsi, hogy gyakorló színházi embereként hogyan vetitek fel magatok számára ezt a problémát.

K. L.: Nem célunk az idő meghosszabbítása. A dolgok ideje érdekkel minket, annak minden misztériumával. Mikor elkezdünk bizonyos titokzatos elemeket keresni egy eseményben, vagy mikor egy már lezajlott esemény után azon elmélkedünk, hogy tulajdonképpen miben is állt a történet fontossága. Ilyenkor a mi időérzékelésünk is megváltozik, a másodpercek megnyúlnak, mert tudjuk, hogy van ott valami, amit feltétlenül meg kell találnunk. Mikor elkezdünk keresni valamit egy minket elbűvölő pillanatban, akkor ez ténylegesen tovább tarthat, mint a valódi idő, ugyanakkor teljesen valóságosként éljük meg az úgynevezett „pszichikai időben”. Gyakran mondom a színészeknek, hogy mikor felületesen játszunk, mikor rohanunk egy adott cél felé (vagy mikor valami űrt érzünk, és egy másik irányba kezdünk sietni), akkor már nem vesszük észre azokat az



Factory 2, Sary Teatr, Krakko, 2008, r.: Krystian Lupa (fotó: Krzysztof Bieliński, forrás: culture.pl)

atomokat, amelyeket a színház tisztábban tár fel, mint az élet – ekkor érzékelhetővé válik egy bizonyosfajta közöny, és ilyenkor kell meghosszabbítanunk a jelenetet, nagyobb odafigyeléssel és lassabban kell játszani. Te és az elragadtatásod uralkodik az idő felett, és semmiképpen sem egy előtte meghozott döntés. Ha szeretnénk felfedezni valamit az emberek között lezajló események részleteiben, nem is tudhatunk másképpen mesélni. Annyi ideig beszélünk, amennyire szükségünk van ahhoz, hogy átélhessük a szóban forgó eseményt. És tisztességesek akarunk lenni azzal a dologgal szemben, ami elkápráztat minket egy esemény kapcsán.

G. B.: A régi és az új együtt él az életművetekben, az életetekben, akár csak a mi életünkben, és minden emberi lény képzeletében és reális valóságában. Színházi munkátokban ez a kettő összefonódik, folyamatos párbeszédet folytat, kommunikál. A régi és az új két különböző világ, vagy egyetlen egy, csak több arca van? És, szintén ennek apropóján, voltaképpen mi is az alapja a köztetek meglévő régi és szép kapcsolatnak?

K. L.: Tulajdonképpen a való életünkben körül vesznek minket a régi dolgok, a nálunk sokkal régebbi tárgyak. Nyomást gyakorolnak ránk az előttünk élő embe-

rek, folyamatosan érzékeljük minden érintésüket, szenvedésüket. Saját életünk realitásában is érezzük ezeket a fétiseket, és figyelmünk feléjük fordul. Az az érzésem, hogy ezzel kapcsolatban valami változás történt az elmúlt években. Tanítványaim, a fiatalabb rendezőgeneráció mintha egyfajta szorongást érezne az életükben felbukkanó tárgyakkal szemben, és mondhatni már-már következetesen eltávolítják őket, mint valami félelmetes dolgokat. Attól tartanak, hogy ezek befolyásolni fogják őket. Olykor mégis megmaradnak és kifejtik kényszerítő hatásukat. Másrészről viszont manapság egyre nehezebb megragadni azt a bizonyos „valamit”, ami engem mindig is érdekelt, ugyanis a tárgyakkal ebben a modernkori áradatában folyamatosan szembe-sülünk a régi világ elfogyásával. Lenyűgöző, bár veszélyes. Újra kellene definiálni azt a teret, amelyben élünk. A kérdés konkrétan a mi antropológiai terünkre vonatkozik, a térre, amelyben élni akarunk. Ha életünkben eltűnnek a régi dolgok, nyugtalanok leszünk, megrémülünk, bár az is igaz, hogy a régi dolgok felhalmozódása is rettegéssel tud eltölteni. A régi dolgok, a régi lakások fullasztóak, és egy idő után elkezdjük mondani, hogy már képtelenek vagyunk ott élni. Érdekes módon mégis batorságunk elmozdítani őket. Rettegünk a kórházaktól, a lélektelen, dizájnerek által kreált terektől. Mindezek összessége arra kényszerít minket, hogy próbáljunk új választ találni, hogy változtassunk eddig megszokott hajlamainkon, imperatívuszainkon.

P. S.: Mivel olyan színházat csinálunk, amely semmilyen formában sem alkalmazkodik a formális színház elvárásrendszeréhez, nem is tudnánk nem olyan dolgokhoz fordulni, amelyekre ne nyomta volna rá a bélyegét valamilyen érzélem, valamilyen realitás, egy bizonyos múlt. Ezek kiegészítik azt a valóságot, amit bemutatunk, és amit nem is lehetne a maga teljességében ábrázolni, ám segítségükkel ez a valóság kiteljesedik olyan tárgyakkal, amelyek erőteljesen magukon viselik saját múltjukat. Én például Bernhard cipőjében játszom, ténylegesen az ő igazi cipőjében. Továbbá, Krystian Lupához nagyon szoros szálak fűznek, nemcsak színésze, útítársa is vagyok. Ha nem játszanék vele, akkor is szeretnék részt venni az alkotói folyamatban, jelmeztervezőként (amit mellesleg most is teszek), vagy beszélgetve, sőt ellenkezve vele, vagy egész egyszerűen csak bámulva őt.

K. L.: Piotr, médiumi képességének köszönhetően, egy egyedülálló színész, pszichéjének ezen tulajdonsága már fiziológiai szinten is megmutatkozik. Kettős élete van: a saját, lázadó és makacs egzisztenciája, és az ő éne, amely mindig nagyon mély nyomot hagy a szereplő énjén. Piotr Skiba ott van, konkrétan a színpadon áll, jelenléte akkor is érezhető, amikor hallgat, határozott fizikai jelenléte az igazi énjét is sugározza. És, mindezen túl, ott van még az imaginációs képessége is, amelynek köszönhetően egy adott pillanatban teljesen más dolgokról képes mesélni. Elképesztő ugrásokra képes a fantázia világába, amely leginkább a gyermeki képzeletre hasonlít. Egy álmodozó gyermek lakozik benne, ugyanúgy, ahogy minden gyermek egy született színész. A gyermeki elmében minden pillanatban egy színdarab zajlik. A gyerek minden gondolata alkotás, amely történetté válik, önálló léte van, így születik a gyermekmese. Egy gyermek meséje olyan improvizáció, amely egyik pillanatról a másikra önálló életre tud kelni. Minden gondolat, fantáziaszülemény röptében részévé válik az improvizációnak, minden egyes tárgy be-

épül egy újabb és újabb narratívába, és létre is jön hozzá egy-egy új szerep. Piotr Skibában két lény lakozik. Az egyik lázadó, makacs és agresszív, a másik pedig gyerekes, szeleburdi, mint a régmúlt idők előadásainak alakjai, vagy mint Shakespeare Puckja, egy tünékeny lény, aki nincs teljesen a fizikai létezéshez kötve.

P. S.: Mivel együtt vágtunk bele ebbe a kalandba, színházi utazásaink során behatoltunk az életbe és az emberekbe, és feltettünk bizonyos kérdéseket, és mivel még korántsem tártunk fel minden lehetőséget, semmilyen okot nem látok arra, hogy bármi miatt is megszakítsuk ezt a folyamatot.

G. B.: A metaforát folytatva zárnám a beszélgetést: a bennünk lakozó gyermek tovább játszik, felfedezi a világot, kutat, kísérletezik, kérdéseket tesz fel. A kérdései lényegbevágóak, ezt jól tudjuk, és legalább olyan fontos, mint ez a szellemi párbeszéd, amellyel ti kísérleteztetek. A gyermek tehát egy állandó létforma.

K. L.: És szükségünk van erre a gyermekre. Meg kell mentenünk a bennünk lakozó gyermeket, aki még arra is képes, hogy egyikünkől a másikba vándoroljon át. Ez a vándorgyermek ugyanakkor egy ritka intuícióval megáldott varázsló is egyben. Ha elhagy engem az intuíció akkor Piotr megtalálja, ha ő akad el hirtelen, akkor visszaszáll hozzám. Egy olyan lelki szimbíózis van közöttünk, amelyet nem mindig mi irányítunk. Néha olyan véglegesnek és radikálisnak látszó veszekedéseket folytatunk, hogy a többi színész már képtelen elviselni minket. De együtt maradunk ebben az iker-kapcsolatban. És így születnek meg az előadásaink.

Fordította: Nagy Lajos

"You and Your Rapture Rule over Time"

George Banu's Conversation with Krystian Lupa and Piotr Skiba

World-renowned Polish theatre director Krystian Lupa (b. 1943) together with his actor and colleague Piotr Skiba (b. 1954) as well as the company of the Polish National Theatre were guests at the 2014 Sibiu International Theatre Festival. They presented Thomas Bernhard's drama entitled *Ritter, Dene, Vos* directed by Krystian Lupa, with Piotr Skiba in the main role. The discussion took place there and was moderated by well-known teatrologist George Banu (b. 1943), a French citizen of Romanian origin. Its topic was, above all, the years-long creative collaboration of the two artists, which is exceptional in that Lupa requires equal participation of the actor, who happens to be the costume designer of his productions, too. As a result of Banu's wide-ranging questions, Lupa's artistic ideal takes shape, according to which theatre is a way of life and performance a kind of life-utopia. The creative attitude of Skiba is outlined, involving an anxiety for his acting to "carry some sort of personal rebellion and independent discourse". Lupa talks of staging narrative epic and the artistic experience that the world is no longer to be grasped in terms of linear narrative, which he says has led to the deconstruction approach. Mention is made of the special mode of being time has in the theatre as well as the attitude to the past, to old objects, the elimination of which has, according to Lupa, meant one of the greatest losses to the new generation since art cannot exist without them. Finally, the child within us is reflected on, whom we owe our ability of intuition to as adults, too. The conversation is published apropos to the appearance of the Polish National Theatre at the 2017 MITEM by an adaptation of Thomas Bernhard's novel entitled *Extinction*.



RÉVÉSZ ÁGOTA



A *jingju* és közönsége

Brecht, Mei, Sztanyiszlavszkij

Huang Zuolin (1906–1994), a modern kínai színház (próza) egyik megteremtője 1980-ban így fogalmazta meg a három nagy színházcsináló közti különbséget:

Egyszerűen fogalmazva a legalapvetőbb különbség az, hogy Sztanyiszlavszkij hitt a „negyedik fal”-ban, Brecht le akarta rombolni, Mei Lanfang számára viszont ez a negyedik fal nem létezett, így soha nem is volt rá szükség, hogy lerombolja. A kínai színház mindig konvenciókon alapult, sosem fogott neki, hogy illúziót teremtsen a közönség számára. (...) Hadd hívjam fel itt a figyelmet egy fontos dologra. Ez a kifejezési mód, ez az igyekezet, hogy megteremtsük a negyedik falat, a valós élet illúzióját a színpadon, csak egy a sok színházi eszköz közül. A színháztörténet kétezeröttszáz évén belül ennek a módszernek csak kilencvenhárom éves története van, és még ezen a rövid időszakon belül sem minden drámaíró alkalmazta. Hatása azonban olyan nagy lett, hogy némelyek mintha az egyetlen létező technikának tartanák. Ez korlátokat állít fel, beszorít bennünket a színpad keretébe, és súlyosan akadályozza a kreativitást.¹

Valóban, a *xiqu* számára mindig teljesen magától értetődő volt a közönséggel való közvetlen kapcsolat. A színpad és a közönség között konszenzus van egyrészt a mesemondásban, másrészt annak konkrét megvalósításában.

A *xiqu*, a hagyományos kínai színház ugyanis közösségi színház, ma is érzékelhető rituális tartalommal. Ismert (vagy ismertnek tételezett) történeteket narrál, nem célja, hogy az újdonság erejével hasson. A közönség számára az élmény alapvetően a játék hogyanjából – és egyáltalán: a színházi előadáson való részvételtől – ered.

¹ FEI, Faye Chunfang: *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*, The University of Michigan Press, 2002, 156.

A színház valóban epikus jellege (a színész megszólítja a közönséget, pantomimikus elemeket felhasználva átlép téren és időn stb.) arra vezette Brechtet, hogy a kínai színházat elidegenítő színháznak lássa. Holott erről szó sincs. A kínai közönség azért ment és megy színházba, hogy ott erős érzelmeket éljen meg. Nem gondolkozni, hanem sírni akar. Számára ezek a szereplők valóban megelevenednek, és ő átéli, átérzi sorsukat, és meghatódik – úgy is mondhatnánk: a *jingju* (pekingi opera) az ő számára megteremti az illúziót. Ám hadd pontosítsam ezt Tian Min-t egy mai színházi szakértőt idézve:

*Színházi illúzión persze nem azt a naturalista dolgot értjük, amely ellen Brecht is és a kínai színház is ágál. A [xiqu] illúziója elsődlegesen költői, érzelmi, a művészeti megfogalmazás körébe tartozó illúzió, amely nem a külső, hanem a belső – érzelmi és spirituális – hasonlóságon alapul.*²

A színházesztétika ezt meg is fogalmazza követelményként. Tang Xianzu (1550–1616), az egyik leghíresebb drámaíró így fogalmaz: „A színházi előadás erős érzelmkifejezése ok nélkül boldoggá tudja tenni a közönséget, vagy ok nélkül szomorúvá.”³ Egy másik helyen ezt írja: „Amikor az előadás eléri a legkifinomultabb pontot, az ember meghallja a meghallhatatlant, és látja a Taót teljes életnagyságban. Az előadó nem tudja, honnan jönnek az érzései, az elragadtatott néző pedig nem tudja, hová szaladt az elméje.”⁴

Li Zhi (1527–1602) esztéta szerint a drámaírónak az kell legyen a célja, hogy felkorbácsolja a közönség indulatait. Ugyanő írja le, hogy „az egyszerű drámaíró egy karakterbe csak valahová a húsa és a csontja közé tud behatolni, a nagy drámaíró viszont behatol a csontba.”⁵ Li Zhi kétféle drámát különböztet meg: a „festményszerűt” és az „átalakítottat”⁶. Úgy véli, csak az „átalakított” képvisel értéket, mert az lépi túl a felszínes megjelenési formát, hogy elérje a lényegét. A „lényeg” pedig a szereplők „valós érzelmeiben” rejlik.

A művészi szép

Azt, hogy a közönség valóban átéli meg a színházba, mi sem bizonyítja jobban, mint a rengeteg leírás egy-egy színészi alakításról. Wan Fengmei tanárnő a *shuixiu*-gyakorlatok⁷ bevezetőjében írja a „négy nagy *dan*” egyikének *shuixiu*-munkájáról:

...Shang Xiaoyun úr A fiát elvesztett anya című darabban nagyon lélekborzoló alakítást nyújtott. Hol gyors, hol lassú léptekkel egy reményevesztett, fénytelen, szín-

² TIAN, Min: “‘Alienation-Effect’ for Whom? Brecht’s (Mis)interpretation of the Classical Chinese Theatre”, In: *Asian Theatre Journal*, Vol. 14, No. 2, Fall 1997, 205.

³ CHEN, Jingsong: „To Make People Happy, Drama Imitates Joy: The Chinese Theatrical Concept of Mo” In: *Asian Theatre Journal*, Vol. 14, No. 1, Spring 1997, 42.

⁴ FEI, 2002, 57.

⁵ Uo.

⁶ Uo. 43.

⁷ Hosszú, fehér, selyem kezelő, a xiqu-jelmezek egyik legfontosabb része

te transz-állapotot mutatott, és ebben segítségére volt a fel-le forgó shuixiu-tánc is, amelyben nagyon sok shuixiu-technikát felhasznált. A közönség átérezte az édesanya fájdalmát, és azt, hogy milyen zaklatott lelkiállapotba került. Shang Xiaoyun úr alakításában a vergődő, örület felé haladó asszony alakja élesen kirajzolódott. A művész érzékenysége és karizmatikus ereje nemcsak óriási megrendülést váltott ki a közönségben, de felmutatta a művészi szép valódi lényegét is.⁸

Ez a megfogalmazás már tovább is mutat. Kifejezi azt is, hogy a közönség a művészi szép elvárásával nézi a darabot. Sun Huizhu (1951–), drámaíró és kritikus írja egy helyütt a következőket:

Gai Jiaotian egyszer azt mondta: „A színésznek a színpadon mindig tudatosan figyelnie kell a normákat, mert elveszíti közönségét, ha úgy mozgatja a szemét, ahogy éppen jólesik neki.” A cél az, hogy önmegfigyeléssel biztosítsuk az alkalmazkodást a színpadi konvenciók esztétikai mércéjéhez. A sok nem-realista megnyilvánulást Brecht az elidegenítés eszközének vélte, pedig azért vannak ott, hogy „megadják a közönségnek az esztétikai szépség érzetét”.⁹

(...) A közönség a két dolgot – a megélt és megélhető lelki tartalmat és az elemelt megfogalmazást – egyszerre kéri számon a színésztől. A xiqu közönsége számára az elemelt színészi játék nem elszakadás a valóságtól, hanem szükséges és élvezetes művészi eszköze a szereplő érzékletes megformálásának. A sírás erősen elrajzolt gesztusa nem áll a színész és a közönség közé: ez ugyanis a konszenzusos, hiteles művészi megfogalmazása az adott érzésnek. A színpadi nyelvet mindkét fél adottnak és magától értetődőnek veszi.

Fellazuló konszenzus

A nehézséget az jelentheti, ha színész és közönség elszakad egymástól, mert már nem egy rendszerben gondolkoznak – ez sajnos a 20. század közepétől egyre erősödik. Hiszen a játék hogyanja itt egy átfogó esztétikai rendszeren belül is nagyon aprólékosan kidolgozott rendszert jelent – amelynek létfeltétele a vájtfülű közönség. A xiqu jelenkori problémái részint ebből fakadnak: a közönség már nem olvassa olyan könnyedén, mint régen, hiszen egyre inkább „rászokik” a nyugati lélektani realizmusra.

A legnagyobb gondot természetesen azok a jelek (gesztusok, jelmez-részletek, arcfestés) jelentik, melyeknek jelentése semmilyen módon nem következ-



Shang Xiaoyun jingju mester élete és művészete, Youth Press, 2009
(forrás: lincimin.blogspot.hu)

⁸ WAN, Fengmei: *Xiqu shenduan biaoyan xunlianfa* (A hagyományos kínai színház mozgásformáinak gyakorlati technikája), Zhongguo xiju chubanshe, Beijing, 2005, 165–166.

⁹ FEI, 2002, 177.

tethető ki a kontextusból. Azaz: ahol a jelölő és a jelölt között nincs semmiféle hasonlósági kapcsolat, kettejüket egyedül a színpadi, nem leírt, hanem hagyományozott konvenció köti össze. Legyen itt példának a „kard”: a gyűrűs- és kisuujj a tenyérhez hajlik, a hüvelykujj rájuk zár, a mutató- és középsőujj mereven előre mutat. Ez nem a „kardfogás” imitációja, a kéz maga változik karddá a gesztus idejére. Átvitt értelemben a gesztus használható harag kifejezésére is, amikor a szereplő metaforikusan megsebzí a karddal ellenfelét. Ugyanilyen nehezen értelmezhető a „felhőkéz” mozdulatsor, amely az időbeli és térbeli utazást jelenti. (Neve onnan származik, hogy az istenek felhőn utaznak, amikor a földre ereszkednek az emberek közé.) Aki tehát minden részletet pontosan akar olvasni, avatottnak kell lennie, és mára a kínai közönség is rendkívül heterogén *jingju*-értés tekintetében.

Másrészt látni kell, hogy a *jingju* nagyon sok szinten értelmezhető, és ha valaki nem is olvassa az összes kódot, akkor is tudja követni a történetet. A színpad különféle eszközökkel mindent többszörösen narrál, megerősít. Az igazi fogódzó pedig az, hogy a főszereplőt látjuk felnagyítva, az ő lelke nyílik ki előttünk. Lírai anatómia: minden rezdülés előttünk van, és mindegyik kidolgozott.

Kinevelni a közönséget

A *jingju* szakemberei is félelemmel nézik ezt az átalakuló világot, ahol a *jingju*-nek nemcsak a prózai színházzal, hanem a mozival, a tévével, a videóval is meg kell küzdenie.¹⁰ A *jingju* keresi az útját, a továbbélés és a továbblépés lehetőségeit. (...) Tolódik a látványosság felé, és óriási díszletezésű, a szivárvány minden színével megvilágított produkciók jönnek létre egyre-másra – a legnagyobb színházak presztízs kérdést csinálnak ebből. Ahogy az is divat lett, hogy prózai rendezőt hívnak a *jingju*-höz, aki szervezetidegen dolgokat végeztet a színészekkel.

Mivel a *jingju* elsősorban társadalmi-történelmi témájú, új darabok is születnek a történelem némely, színpadon még fel nem dolgozott epizódjáról. Ennek kedvez a kor: Kína most azt éli meg, hogy újra nagy, hogy végre visszakapja méltó helyét a világban. Az ideológiai béklyóktól jórészt megszabadult, és szívesen nyúl a császárkori történelemhez: próbálja összekapcsolni magát ahhoz az időszakhoz, amelynek az ópiumháborúk vetettek véget százötven évvel ezelőtt. Ezt az utóbbi százötven évet Kína megaláztatásnak érzi – ami kicsit skizoid állapotot eredményez, hiszen az ország az öt porba tipró Nyugat kultúráját túlságosan is átvette.

A *jingju*-nek viszont kapóra jön, hogy az új birodalmi öntudat támogatja a hazai terméket. Ami nem jelenti azt, hogy a fiatal közönség egyértelműen bemegy a *jingju*-re, de legalább annyit tud, hogy ez valami fontos dolog az ország kultúrájában.

¹⁰ Bár a technika adta lehetőségeket olykor a saját hasznára fordítja a *jingju*. Mivel a karaoke nagyon népszerű lett Kínában, megjelentek a híres áriák karaoke-változatai. Lásd: <http://www.youtube.com/watch?v=HNUOOI8sA58>

A tavalyi évtől kezdve a kínai általános iskolákban fokozatosan bevezetnek egy *jingju*-ismertető programot, hogy kineveljék a jövő színészeit, és – még fontosabb! – a közönségét. Miután a tanárok panaszkodtak arra, hogy nem elég képzetek a *jingju* oktatásához, az Oktatási Minisztérium videokazettákat bocsátott ki, amelyeken színészek gondosan de egyszerűen elmagyaráznak néhány szerepet, szereprészletet.¹¹

A közönség egy része szerencsére lelkes és tántoríthatatlan. Hadd idézzek itt egy részt egy kritikából: Zhang Huoding 2007 májusi kantoni előadásáról – Az *egyszarvú erszény-ről* – írja egy helyi kritikus:

*A tegnapi előadáson sok volt a jingju-fan, különösen a fiatalok. A mellettem ülő húsz év körüli fiatalember, ölében nagy csokor virág, végigdúolta az előadást a szereplőkkel. Azt mondta, az igazi jingju-fan ahhoz, hogy megfejtse egy [nehezebb] szót, akár ezerszer is meghallgatja a felvételt.*¹²

Eleven tehát a *jingju* kapcsolata a közönségével, bár a fenti példa rávilágít, hogy ezért mindkét oldalnak dolgoznia kell. Ha a *jingju* meg tud kapaszkodni ezen a társadalmi talajon, akkor marad az, aminek lennie kell: közösségi színház.

¹¹ Érdemes megnézni ebből egy részt, fent van az interneten, nem hosszú, és nyelvismeret nélkül is érthető: <http://gustavothomastheatre.blogspot.com/search/label/Acting%20Techniques>

Az utolsó video egy Pekingben élő mexikói rendező blogsite-jának ezen oldalán, sok minden van előtte, le kell lapozni, de megéri: egy chou karaktert mutat be egy színész.

¹² <http://www.beijingww.com/3/2007/05/11/81@23450.htm>

Ágota Révész: *Jingju* and Its Audience

This paper is the closing chapter of the author's DLA dissertation defended in 2009. (The introductory chapter was published in the previous issue.) In talking of the three great twentieth-century theatre makers, she points out – in the wake of Huang Zuolin, one of the founders of modern Chinese theatre – that the “fourth wall” in which Stanislavski believed and which Brecht wanted to destroy never existed for Mei Lanfang. Chinese theatre has always been based on conventions and not designed for creating illusion. It has always been community theatre, in close contact with the audience, presenting familiar stories, where the manner of acting as well as audience participation mark an experience. Brecht's “alienation effect”, as the author points out, stemmed from a misunderstanding of Chinese theatre aesthetics, because the Chinese audience has always visited the theatre to experience strong emotions there. In addition to being shocked, the desire for artistic beauty has been important – a desire to be satisfied by distanced acting (considered “alienating” by Brecht). The chapter is rounded off by an outline of today's crisis of an ever deepening gap between the actor and their audience, a break away from a tradition of their own under the increasing influence of Western culture, which, however, is to be rectified by effective means of education policy in China.



MEI LANFANG



Életem a színpadon

(2. rész)

Virágnevelés

Gyerekkorom óta mindig is szerettem a virágokat. De csak huszonkét éves koromban kezdtem termeszteni őket. Ősszel krizantémokat, télen pedig szilvát. Kis virágcserepekből miniatűr kerteket építettem. Termesztettem cseresznye-almát és

tavasszal pünkösdi rózsát; a nyár a hajnalkáé volt. A különféle virágokkal való foglalkozásban nagy örömet leltem.

Valamennyi általam nevelt virág közül a hajnalkát szeretem a legjobban. Nem csak azért, mert jó volt rájuk nézni, hanem mert nagy segítségemre voltak a művészetemben is. A hajnalka úgy is ismert, mint „szorgalmas feleség”. Neve arról szól, hogy lusta ember nem nevelheti őket. Először is korán reggel kell felkelni, mert reggel virágoznak, és dél után elkókadnak. Aki sokáig alszik, sohasem láthatja virágjaikat teljes szépségében.

A hajnalka folyondárszerű, ugyanúgy, mint a vadszőlő. A legtöbb ember kerítés mentén neveli vagy spárgán felfuttatja a falakra és az ereszcatornákra. Kell nekik az emberi közbenjárás. Saját maguktól nem tudnak felkúszni.



Kerti hajnalka *Ipomoea purpurea*
(forrás: wordpress.com)

Hajnalkáim a cserepekben még napfelkelte előtt kezdtek virágozni. A nagyobbak úgy hat hüvelyk (18 cm – *a ford.*) átmérőjűek voltak, míg a kisebbek olyan érme nagyságúak. Valamikor sok száz cseréppel volt belőlük. Amikor egyszerre borultak virágba, sok-sok ritka színárnyalat tárult elém. Legszebbek akkor voltak, amikor távolabbról néztem őket. Úgy néztek ki, mint egy színpompás brokát. Hihetetlenül szépek voltak. Szín-kavalkádjuk tényleg mennyei látványt nyújtott. Nem túlzás azt állítani, hogy beleszédült a szemem, ha közelebről néztem őket. A harmatcseppek még ott ültek a szirmaikon és a leveleiken, ahogy kora reggel virágoztak.

Egyszer, ahogy figyelmesen néztem őket, hirtelen rádöbbsentem, hogy ez az örökké változó színvilág az általam keresett szín kiválasztásának a lehetőségét kínálja fel számomra. A színpadon viselt kosztümhöz való fejdísz megválasztása mindig nehéz művet volt. A hajnalkák megmondták nekem, hogy mely színek fényesek és szemet gyönyörködtetők, ha összeházasítjuk őket, és melyek gyengédek és visszafogottak. De néhány színt sosem szabad egymáshoz tenni. Ha véletlenül összekerültek, nem paszszoltak egymáshoz. A hajnalkák természetével az eredeti szándékom az volt, hogy egészségem érdekében rávegyem magam a korai kelésre. Sohasem gondoltam volna, hogy ilyen nagy segítségemre lesznek a szépség megítélésében. Utána már sokkal könnyebb volt számomra a válogatás és választás az üzletekben a különféle színű selymek közül. A kínai operában a kosztümök és kellékek alapvetően sokféle színből alkotott komplex kompozíciók. Az a színész, akinek nincs érzéke a szépséghez, azzal, hogy egymással nem harmonizáló színeket választ, káros hatással van annak a személynek a karakterére, akit játszik, és ezzel tönkreteszi az egész darab hangulatát. Nos, ebben a tekintetben a virágnevelés és a festés ténylegesen is fejlesztette tudásomat.



Lin Ying Mei Lanfangról szóló képregényének borítója
(forrás: baidu.com)

Festeni tanulás

1915 körül, a húszas éveimben járva, egyre több embert ismertem meg, egyre több barátom kezdett lenni. Néhány ismerősöm műértő és gyűjtő volt. Ahogy velük jöttem-mentem szabadidőmben, gyűjteményeikben láthattam régi és modern festményeket és kalligráfiákat. Lenyűgözött a tájképek és alakok, a mada-

rak és virágok szépsége és gyönyörűsége. Kezdtém rájönni, hogy a festményeken a színharmónia és a kompozíció tökélye mély rokonságot mutat a színházművészettel. A kínai operában a kosztümök, a kellékek, a smink és a színészet, úgy tűnt, a hagyományos stílusban egyetlen élő, színes tusfestményt alkot. El voltam rá szánva, hogy a festés művészetéből néhány jó alkotást befogadjak, és ezzel gazdagítsam színházművészetemet. Így esett, hogy egyre jobban érdekelt a festészet. Találtam időt arra, hogy családunk könyvtárában előássam a tekerceket meg a festőszerszámokat, és időnként másolgassam a képeket. Igaz, semmit sem tudtam a színkeverés technikájáról és a tus alkalmazásáról, ahogy azt sem, hogyan komponáljam meg a képet és a vonalakat. Pusztán találomra festettem.

Később egy barátom bemutatott a festő Wang Mei-painak. Megkértem, hogy legyen a tanárom. Mr. Wang először festett valamit, én meg néztem. Azt mondta, figyeljem, hogyan tartja az ecsetet, és miként mozgatja a csuklóját. Amikor egy festmény elkészült, feltette a falra azzal a céllal, hogy másoljam le. Míg én másoltam, ő az oldalamnál állva figyelt engem, instrukciókat adott, ahogy dolgoztam. Úgy tartotta, hogy a festészetben végig kell gondolni, és meg kell tanulni megérteni, hogy más festők miként festenek, hogyan tervezik meg a képeiket, hol kezdik a vonásokat, mennyi tintát használnak és hogyan harmonizálják a színeket. Ha ezt sokszor megteszed, segít majd abban, hogy magad fessél. Jóllehet Mr. Wang a festészetrel kapcsolatban mondta nekem, hogy tanulmányozzam, miként dolgoznak más festők, úgy találtam, hogy ez a megjegyzése nekem mint színpadi művésznek ugyanolyan inspiráló. Mi, színészek szorgalmasan és kemény munkával eddük magunkat.

Tanulunk abból is, hogy figyeljük más művészek előadásait, azt, hogy miként ábrázolnak egy-egy karaktert. Nagyon sokat profitáltam más művészek tapasztalataiból, művészi alkotás közben följegyezett életmegfigyeléseikből.

Körülbelül ugyanabban az időben, amikor Wang Meng-pai-tól tanultam festeni, ismerkedtem meg számos híres művésszel, olyanokkal, mint Chen Shih-tseng, Chen Pan-ting, ChiPai-shih és mások. Az ő társaságukban sokat tanultam a festészetéről. Néha összejöttünk a házamban, és sokukkal együtt dolgoztunk egy-egy festményen. Számomra ez ritka lehetőség volt arra, hogy megfigyeljem, miként kezelik az ecsetjeiket és hogy megbeszéljük a képkompozíció fortélyait.

A harmincadik születésnapomra 1924-ben ajándékképpen festettek nekem egy képet. Ez a műtermemben készült. Elsőként Ling Chi-yu látott neki, és festett egy japán naspolyafát, mely meglehetősen nagy teret foglalt el. Yao Mang-wen volt a



Chi Pai shih (Qi Baishi 1864–1957) tusfestménye kabócával (forrás: wikipedia.org)

következő, aki rózsákat és cseresznyéket tett hozzá. Cheng Shih-tseng bambuszo-
kat és sziklákat festett föl, Wang Meng-pai pedig egy papagájt festett oda, amint
leszáll egy sziklára. Végül Chi Pai-shih volt soron. Addigra a festmény többé-ke-
vésbé készen állt, és úgy tűnt, semmi sem hiányzik róla. Némi gondolkodás után
Chi Pai-shih fölvette ecsetjét és egy kis méhecskét festett a papagáj nyitott cső-
re mellé, amit a papagáj üldözőbe vesz és zsákmányul ejt. Ez a kiegészítés mindent
a lehető legelőbbé tett, mindannyian elismerően tapsoltunk. Ez a kis méhecske a
génusz végső érintése volt, életre keltette az egész képet. Noha Chi Pai-shih csak
egy rovarra tett hozzá, de ez megváltoztatta a kép teljes kompozícióját és a hangu-
latát is.

A többiek által készített természeti kép komplexitása erős kontrasztot képe-
zett Chi Pai-shih egyetlen kis méhecskéjével. Rájöttem, hogy ennek a bonyolult
és egyszerű, a nagy és kicsiny közti ellentétnek sok köze van a színházművészet-
ben használatos kontraszt technikához. Egy festmény statikus, az operában mozgás
van. A festmény magában hordozza az elrendezettséget és komponáltságot, míg
a drámánál is ugyanúgy szempont ez. A festő egy darab fehér papírra viszi fel azt,
ahogy érzékeli a tájat, az embereket, a madarakat és virágokat, míg a színész egy
három dimenziós színpadi térben nyilvánul meg egy opera előre meghatározott je-
lenetsora szerint. Bár e művészeti formák különböznek egymástól, mindkettő ma-
gában hordozza az elrendezés és a kompozíció kérdését. A kínai festészetben az
olyan megfontolások, mint az üres és az anyaggal bíró tér, az egyszerű és a bonyo-
lult, a sűrű és a ritka nagyon is közel állnak azokhoz a fogalmakhoz, melyek a szín-
padi mesterségnek is az alapját képezik.

Ha egyszer a színész már besminkelt, felöltötte jelmezét és ott áll a színpadon,
többé már nem egy egyszerű emberi lény, hanem a művészet tárgya, értékében
egyenlő azokkal a képekkel, melyeket a festő hozott létre az ecsetjével. A festő és
a színész különböző művészi eszközöket használ egy hasonló téma ábrázolásához,
különböző utat bejárva jut ugyanarra az eredményre.

A jó festő képes arra, hogy elkapja egy személy ezer és egy gesztusának és han-
gulatának a legelevenebbjét, s hogy azt papírra vigye ecsetjével. A festészetben a
figuráknál a leglényegesebb, hogy közvetítsék e személyek szellemiségét; azokat a
festményeket tekintjük elsőrangúnak, melyek életteli és reflektálnak az életre.
Egyszerűen szólva ez azt jelenti, hogy a festménynek az élet esszenciáját kell köz-
vetítenie. Mivel a klasszikus színházban megjelenő karakterek, a kosztümjeik és a
tárgyak, amiket használnak, mind nagyon különböznek a maiaktól, általuk fogal-
mat alkothatunk arról is, hogyan éltek elődeink, akik valamikor ezeket a régi ké-
peket nézegették.

Igen, tényleg nagyon sokat tanulhatunk a festészettől. De nem szabad belőle
válogatás nélkül kölcsönöznünk, mert amit a festők jól ki tudnak fejezni az ecset-
jeikkel, azt nem biztos, hogy színpadra lehet vinni, míg a festő egyszerűen nem
tud ábrázolni sok mindent, amit a színész igen. Úgy hiszem, hogy csak eszmei szin-
ten, asszociációk révén próbáljunk tanulni a festészettől, de ne hagyjuk el a saját
művészi formáink karakterisztikus jegyeit. Amikor az *Angyali lények jönnek virá-*

got szómi¹ című operát rendeztem, nagy hatással voltak rám az olyan festmények, mint a *Virágeső*. De hát a klasszikus festményeken szereplő angyalok többsége horizontálisan repül, két lábát az ég felé tartva. Természetes módon aligha tudjuk imitálni ezt a pózt. Ugyanakkor, anélkül, hogy megpróbálnánk leutánozni a pozitúrát, elérhetünk olyan hatást, mely az angyalok éteri és lebegő repülését érzékelteti. Amikor színpadon egy „mozdulatlan” (‘still’ – a ford.) pozíciót választunk, olyan statikájút kell találnunk, amit legalább néhány másodpercen át ki tudunk tartani, máskülönben a pozitúra aligha kivitelezhető. A festmény jellemzője, hogy a mozgást úgy viszik rá a papírra, hogy az megtartsa életszerű mivoltát. A dráma jellemzője, hogy a karaktereket állandó és folyamatos mozgásban látjuk attól a pillanattól kezdve, hogy felmegy a függöny; azért van szükség ezekre a gyönyörű és varázslatos „mozdulatlan pillanatokra” (‘stills’), hogy a néző látását kibillentse. Egy életteli nagyjelenetben a végső mozdulatlanság pozitúrája általában rendkívüli fontossággal bír, mivel a jelenet gyakran éppen ebben a kimerevített drámai pillanatban jut a csúcspontra.

Két kedvenc operám

A részeg ágyas és *A lány, aki örültséget színlelt* a két kedvenc operám. Az első nehéz darab, melyhez egyszerre van szükség kifinomult ének- és tánctudásra. Különbé-



Mei Lanfang túfestéses selyemképen, leghíresebb szerepében (forrás: dili360.com)

táncmozdulatok vannak benne, mint például hátrahajlás úgy, hogy közben a táncos egy borospoharat tart a fogai között, és lassan lecsúszik a talajra. Ezt a mozdulatot csak a derék- és lábizmok hosszú tréningezése után lehet jól végrehajtani. Ezért általában olyan színészek játsszák, akik birtokában vannak a női harcosok szerepének eljátszásához szükséges képességeknek.

A részeg ágyas története meglehetősen egyszerű. Min-huang császár, a Tang dinasztia leszármazottja megígéri, hogy császári ágyasa, Lady Yang

társaságában ellátogat a Száz Virág Pavilonjába egy ünnepségre. A császár megszegi szavát, és helyette Lady Meihez megy a nyugati palotába. Lady Yang egyedül kell hogy ünnepeljen. Boldogtalanságában jól leissza magát, és az italtól megrésze-

¹ Amikor Vimalakirti beteg volt, Buddha angyali lényeket küldött le a földre, hogy gyógyulást üzenve virágokkal szórják be őt.

gúlve beszél és viselkedik. Végül a keserű és szomorú ágyast késő éjszaka a szolgálólányai segítik visszatérni a palotájába.

A darab során háromszor iszik, és mindhárom alkalommal különbözőek az érzései. A művésznek meg kell mutatnia ezt a három különböző stádiumot. Az első, amikor megtudja, hogy a császár a nyugati palotába ment, most magányosnak és kétségbeesettnek érzi magát. De fél attól, hogy a kísérete kineveti őt, ezért úgy tesz, mintha nem törődne a dologgal, és megőrzi méltóságteljes megjelenését. Aztán, miután egy kicsit ivott, a császárra gondol, meg az ő másik kedvesére, és féltékeny lesz. Ahogy emeli poharát, nem titkolhatja többé, hogy valamin bosszankodik. Végül már annyit ivott, hogy nem tudja türtőztetni magát. Csak nevet, és minden gátlás nélkül teljesen lerészegedik. A darab címéből bárki rájöhet, hogy ez alapvetően egy italozó nőről szól. Ugyanakkor ezt bizonyos visszafogottsággal és úgy kell eljátszani, hogy ne essünk túlzásokba. A művésznek figyelembe kell vennie, hogy itt egy az udvarhoz tartozó nemesasszony rúg be, és feledkezik meg magáról magányában és bánatában, és nem egy szabados nő veszi el maga fölött az uralmat, és vadul meg az italtól. Csak ily módon interpretálva lehet közvetíteni a történet szellemét, és megalkotni egy gyönyörű drámát.

Egy 1935-ös szovjetunióbeli látogatásomkor az egyik kritikus a *Részeg ágyas* című előadásomat kommentálva azt mondta, hogy megjelenítettem egy nemes hölgyet, amint lerészegedik, és hogy három szintje volt a gesztusaimnak és kifejezőeszközeimnek. Először a hölgy ruhaujjával dekoratív módon von fátylat az arca elé, miközben iszik, a következőben már nyíltan iszik, és végül gátlás nélkül vedel. Úgy hiszem, hogy ez egy nagyon mélyreható megfigyelés. Egy másik külföldi kritikus ezt mondta: „Valójában, amikor egy ember berúg, szétesik, beteg lesz, gusztusos talanná válik, és ezt nem jó látni. De színpadon ezt nem lehet így bemutatni, hanem a kecses mozdulatokat kell kihangsúlyozni, meg az ének és tánc harmóniáját úgy, hogy a közönség megérezze benne a szépséget.” Ez pontosan így van. Mindig azt mondjuk, hogy a színpadon a szépség érzését kell felkeltenünk; a kritikus szavai azt mutatják, hogy ugyanerre gondolt.

A *részeg ágyast* csak egy példaként hozom itt fel. A művésznek alaposan tanulmányoznia kell minden általa játszott alak jellemét, társadalmi helyzetét, és olyan gonddal kell elemeznie, hogy aztán helyesen tudja kifejezni érzelmeit. Tanulmányoznia kell más művészek jó megoldásait, megragadni a fontos dolgokat, és magába szippantani a legjobbakat. Nem szabad mechanikusan utánozni a jó intonációkat és gesztusokat, és közben megfeledkezni arról, hogy ezeket rugalmasan alkalmazzuk.

Valamennyi opera közül, amiben játszottam, *Az örülséget tettető lány*² igényelte a legnagyobb erőfeszítést. Nagyon nehéz leírni ennek az operában szereplő lány-

² Ez az opera egy gonosz miniszterről, Chao Kaoról szól, aki miután megpróbálja megölni a vejét, elhatározza, hogy bemutatja a lányát a Chin császárnak. A lány nem enged a kényszernek, hanem rábízta magát a néma szolgáló tanácsára, örülséget tett, és így megmenekül.

nak az érzelmeit. Kétfajta érzelmet kell ábrázolni a színpadon. Az egyik a karakter öröme, haragja és bánata. Amikor jól mennek a dolgok, boldog vagy; amikor szerencsétlenség ér, látszik rajtad a szomorúság. Ez így meglehetősen egyszerű. A másik típus a konfliktussal teli, rejtett érzelmeké. Ez sokkal nehezebb.

Ahogy a lány megjelenik a színen, ezeket a sorokat mondja: „A fülemüle sír a faágon, titokban ömlenek könnyei.” Ezek a szavak azt mutatják, hogy bánat lakozik a szívében. Hirtelen csapás sújtotta. Otthona összeomlott és a férje eltűnt. Ahogy hazatér a szülői házba, rájön, hogy a férje elleni merényletet saját apja eszelte ki. E komplex viszonyok tudatában kell a színésznek közvetítenie az ő belső konfliktusát – intenzív szenvedését és azt, hogy közben nyugodtnak kell maradnia.

Most jön rá, hogy az apja teljesen szívtelen vele szemben. Ajándékként akar túladni rajta. A császár pedig mindenható – ha felkelti az érdeklődését, sohasem menekülhet a szorításából. Hogy tudja egy olyan gyenge nő, mint ő, visszautasítani őt? Ezért hát, hogy kihúzza magát a csávából, kénytelen valami furfangos cselhez folyamodni. Itt azt próbálom megmutatni, ahogyan higgadságot erőltet magára.

Ebben a kritikus pillanatban egyszer csak észreveszi néma szolgálólányát, aki gesztusokkal értésére adja, hogy tessenek őrültet. Ezután megmutatom, miként veszi rá magát e terv elfogadására mint utolsó, kétségbeesett próbálkozásra.

Miért annyira fontos, hogy ábrázoljam ezeket az érzelmeket? Már eleve tetteünk, amikor egy szerepet játszunk, ráadásul az operában ez a karakter azt tette, hogy őrült. Mindvégig észben kell tartanunk, hogy ő csak tette, hogy őrült. Valójában ő nem elmeháborodott, és ezt csak kifejezőeszközein keresztül tudja megmutatni. Az, aki ezt a tervet javasolja neki, történetesen egy süketnéma szolgáló, aki elvesztette a beszélőképességét, a lány csak gesztusokkal és arcjátékkal tud kommunikálni vele. Így attól fogva, hogy fontolóra veszi az őrülettség tettetését, háromfajta érzelmet kell megmutatnunk: a valóságos érzelmet, a megjátszott érzelmet és tettettetett őrülettséget az apja, Chao Kao felé, és a konfliktussal teli érzelmet, amikor kétségek között gyötrődik. Ezeket a különféle érzelmeket nagyon rövid időn belül

kell megmutatni. A színművésznek magának kell mindezt kidolgoznia. Az első dolgod megfeledezni arról, hogy szerepet játszol, és eggyé válni a szereppel. Csak ez után tudod kellő mélységben és alapossággal ábrázolni ezeket az érzelmeket.

Mint minden más művészetnek, a kínai klasszikus operának is megvan a maga esztétikai alapja. A klasszikus kínai opera éneken és táncmozdulatokon alapul, mely követi a zenei kádenciát, és így hoz lét-



Mei Lanfang az *Őrülettséget tettető lány* szerepében 1955-ben (forrás: xicao.com)

re egyfajta modellt. Azok a gyönyörű táncmozdulatok, melyeket az elmúlt korok művészei alkottak meg, mind a való élet mozdulatain alapulnak, melyeket aztán a művészivé válás érdekében szintetizáltak és hangsúlyokkal láttak el. Így aztán az előadóművésznek kettős a feladata: azon túl, hogy a történet menete szerint eljátsza a szerepét, mindig szem előtt kell tartania azt a feladatot is, hogy mind ezt gyönyörű táncmozdulatokon keresztül kell megjelenítenie. Ha ez nem sikerül, nem tud igazi művészetet produkálni. Legyen egy karakter akár ténylegesen, akár csak tettetett módon őrzött, a művésznek az a dolga, hogy mindkét esetben szép legyen a színpadi mozgása. Ebben az operában a lánynak a középső- és hüvelykujjával ki kell húznia néhány szőrszálát Chao Kao szakállából, miközben grimaszokat vág. Ha ezt könnyedén teszi, az komikus kioldást eredményez. De a legkevésbé sem szórakoztató, ha túlhangsúlyozza. Bármikor is játszom ezt a szerepet, mindig figyelek arra, hogy a közönség ne vessen.

A lány otthon és a császári udvarban is tetteteti az örültséget, de gesztusai a két féle színhelyen teljesen különbözőek. A császári udvarban inkább túlárado gesztusokat használ. Ezzel mutatja ki, hogy nincs benne félelem, hogy semmibe veszi az udvari népséget, sőt magát a császárt és a hivatalnokait is. Azt is közvetíti a közönségnek, hogy a császári udvar egy pompás helyszín, teljesen más, mint a saját háza. Mikor kijön, először egy négysoros dalt énekel: „Lehajtott fővel szállok le főnix szekéréről... Megtudom, mit mond majd a zsarnok.” Ebben a pillanatban nyugodtnak kell látszania, olyannak, aki készen áll a reá váró feszült helyzettel való megbirkózásra.

Amikor felmegy a lépcsőn, hogy hódolatát fejezze ki a császárnak, úgy tesz, mintha nagy garral és fesztelenül, férfi módjára leporolná a sapkáját és köpenyét. Ez felkelti a közönség érdeklődését.

Amikor lehordja a császárt, az mérges lesz, és parancsot ad tisztjeinek, hogy kardjukat rakják keresztbe elé, fegyvereikkel fenyegetve meg őt. A hagyomány szerint ezt két katonával oldják meg. Úgy éreztem, hogy ez nem elég, ezért változtattam. Minden oldalról négy katona jött elő, és kardjaikkal körülfogtak. Ekkor megráztam feléjük ruhám ujját, és ezzel visszavonulásra készítettem őket. Úgy éreztem, ezzel tovább tudtam fokozni a feszültséget. Ez nagyobb erővel mutatta meg a lány hajlíthatatlan kurázsiját, és intenzívebbé tette az epizód drámaiságát.

Miután elhagyja a császári udvart, és újra találkozik a néma szolgálójával, egyszerre látszik rajta a szomorúság és az öröm, mintha nem tudná teljesen kifejezni érzelmeit. Még ekkor sem szabad kieresztenem egy pillanatra sem. Bár a darabnak majdnem vége, és fáradt vagyok, háromszor kacagok fel, benne egy kis szomorúsággal, és a dráma egy emelkedett és melankolikus hangulatban fejeződik be.

Egy barátom, aki látott ebben a két főszerepében, több ízben megjegyezte, hogy szeretek állandóan változtatni gesztusaimon és mozdulataimon. Valójában nem szántsándékkal teszem ezt. Ahogy játszom a szerepet, egy-egy új értelmezés arra készítet, hogy öntudatlanul is megváltoztassam a gesztusaimat. Természetesen nem változtathatod meg a dráma fő elemeit. De mindig javíthatsz a technikai készségeiden, ha kemény erőfeszítéssel tanulsz. Az érettség csak lassan érhető el. Csak na-



A Mei Lanfang halálának első évfordulójára kiadott bélyegsorozat, legjelentősebb szerepeinek ábrázolásával (forrás: zuowenzhai.com)

gyon sok gyakorlat után jutsz el egy szerep megértéséig. Anélkül, hogy ténylegesen értenél egy karaktert, még ha meg is tanítottak rá, hogyan kell azt csinálni, nem tudod helyesen eljátszani. Egy előadó-művész technikai készségei az évek során fejlődnek ki; ezt erőltetni nem lehet. Bevallom, én a művészetemet technikám állandó javítgatásával tökéletesítettem.

Nincs határa egy művészet tökéletesítésének. Van egy jól ismert mondás a szakmában: „A tanár megadja számodra az induló tudást, de hogy milyen messzire jutsz, az tőled függ.” Ez azt jelenti, hogy ha el akarsz érni valamit a művészetben, akkor keményen és kitartóan kell küzdened. Ha csak a saját tehetségedre támaszkodsz, nem dolgozol keményen vagy önhitté válsz, és valami kis sikert elérve nem fogadod el a minden oldalról érkező kritikát, biztos, hogy sohasem fogod sokra vinni.

Sohasem voltam elégedett az előadói technikámmal.

Vegyük például *Az örültséget tettető lány* című operát. Évek tucatjain át tanultam ezt a szerepet, és úgy tűnik, az emberek úgy gondolják, hogy ez az a darab, amit elég jól csinálok. De még mindig fedezek fel benne hiányosságokat. Emlékszem, néhány évvel ezelőtt, amikor egy nap Sanghajban játszottam ezt a szerepet, a hangom aznap nem volt túl jó állapotban, így a játékom valahogy másmilyen volt. A rákövetkező nap egy barátom ezt a kritikát írta róla: „Mindegyik közül ezt az operát szeretem tőle a legjobban, és sokszor is láttam. Teljes csodálatom az ő nagyszerű színészi játéka. Mégis úgy gondolom, hogy a tegnapi előadásban egy kicsit túljátszotta a szerepet, és valamelyest elvesztette a tőle megszokott egyensúlyt és tartást. Remélem, odafigyel majd erre, hiszen az eltúlzás egyenlő a rossz művészettel.” Nagyon komolyan vettem ezeket a szavakat. Mivel aznap nem volt jó állapotban a hangom, hogy szerepem eljátszásakor elfedjem gyengeségemet, tudattalanul is túlfokoztam gesztusaimat. Nagyon hálás vagyok, hogy a barátom rámutatott erre a hibámra, mivel a színházművészetben mindig fontosnak hittem az egyensúly és tartás meglétét, és azt, hogy ne helyezzek túlzott hangsúlyt bizonyos

tulajdonságokra. Mindvégig erre törekedtem azokban az években. Amikor áthágtam saját szabályaimat, szerencsére időben rámutattak erre, és így korrigálni tudtam magam. Rendkívüli módon hasznomra vált ez a további előadások során.

Új operám: „Mu Kuei-ying átveszi a parancsnokságot”

Tizenegy éves koromban indult színpadi pályám során csak az alatt a néhány év alatt nem játszottam, amikor Sanghaj a japán agresszor megszállása alatt volt. Ez idő alatt bajszot növesztettem, ezzel is nyomatékot adva annak, hogy nem vagyok hajlandó az ellenségnek dolgozni. A régi társadalomban eltöltött egész idő alatt, bár nevet szereztem magamnak színészként, igazából sose gondoltam arra, hogy kinek dolgozom.

A felszabadulás után tanulmányoztam Mao Ce-tung elnök *Beszéd a yenani művészeti és irodalmi fórumon* című írását, és rájöttem valamire. Felismertem, hogy a miért kell az irodalomnak és a művészetnek elsősorban és leginkább a munkásokat, parasztokat és katonákat szolgálnia, és így végül rátaláltam a művészet igazi céljára. Ezzel együtt úgy találtam, hogy a megjelenésem, a hangom és mozgásom már nem volt olyan jó, mint azelőtt. Szomorúan gondoltam arra, hogy vajon folytathatom-e színházi pályámat.

De az én új közönségem, Kína dolgozó népe hatalmas változásokat hozott színpadi életemben. Lelkesedésük és művészetem iránti érdeklődésük nagyban bátorított, új erőt, új értelmet adott a művészetemnek. Az önbizalmam helyreállt. Különböző helyeken kezdtem fellépni, olyanokon, ahol azelőtt sohasem jártam. Most sokkal nagyobb közönségem lett.

1953 tavaszán Shihchiachuangban játszottam. Úgy adódott, hogy egy csaknem nyolcvan éves parasztember, aki vidékről utazott be, ugyanabban a szállodában szállt meg, ahol a társulatom. Ezt mondta egyik színészünknek: „Li-k³ tucatjait utaztam azért, hogy lássam Mei Langfant, és napokig álltam sorba egyetlen jegyért, de még mindig nem jutottam hozzá. Elköltöttem az összes pénzem, abban reménykedem csak, hogy kapok magától egy programot, hogy hazavigyem emlékébe.” A színész elmondta nekem ezt a történetet, ami nagyon megindított. Azonnal rávettem az egyik barátomat, hogy adja oda a jegyét ennek az öregembernek.

Néhány ember nem tudja megérteni, miért dolgozom még mindig ilyen keményen a színpadon ebben a meglehetősen idős korban is. A megélhetésem miatt dolgozom, vagy a saját passziómat elégítem ki a színészkedéssel? A válasz: nem, egyik sem. A fő ok, hogy a közönség nem vesztette el érdeklődését irántam; még mindig biztatnak, folytassam tovább, hogy valami újat és jobbat csináljak. Azt akarják, hogy a legeslegjobban vigyem a széles közönség, amit az elmúlt évtizedekben tanultam az idős mesterektől, és pedig azért is, hogy hasznára legyen a művészek új nemzedékének. Nem csaphatom be őket ebbéli reményükben. Manapság

³ Li: kínai hosszsmérték, kb. 576 m.

a régiek számos művészi eredménye, tökéletesített technikája fokozatosan feledésbe merül, míg az új művészgenerációk még nem érték el az érettség fokát. Ebben a helyzetben nekem, mint az idősebb generációhoz tartozó színpadi művésznek, amennyire csak lehet, a legjobb képességeim szerint kell dolgoznom. Így 1956-ban létrehoztam egy új operát, a *Mu Kuei-ying átveszi a parancsnokságot* címmel.

A tizenegyedik század elején, az északi határvidéken élt egy Yang Chi-yeh nevű híres tábornok, aki számos hőstettet hajtott végre a Sung birodalom védelmében.



Mu Kuei-ying átveszi a parancsnokságot, jelenetkép a Mei Lanfang által létrehozott operából, 1956 (forrás: 360doc.com)

A nép nagyon jól emlékszik rá, és a népi legendákban sok hősi mese maradt fenn a Yang család tábornokairól. A legenda szerint Mu Kuei-ying Yang Chi-yeh unokájának a felesége volt. Fiatal korában ő is sok győzelmet szerzett a Sung birodalomnak. Az ellenséges agresszió ellen vívott háborúk során Yang Chi-yeh és legtöbb fia meghalt, de a családban még mindig nem bízott az uralkodó. Később Mu Kuei-ying és a férje, annak nagynagyjával visszavonult szülőföldjére. A *Mu Kuei-ying átveszi a parancsnokságot* története több mint húsz évvel az ő visszavonulása után játszódik. Abban az időben a kitájok újra megtámadták

a Sung birodalmat, és hadiállapotot hirdettek ki az északi határvidéken. A Sung császár lovagi tornát rendelt tartani a díszterén. Az a férfi, aki ezen győz, lesz megválasztva a hadsereg parancsnokának. Mu Kuei-ying fia, Yang Wen-kuang és a lánya, Yang Chin-hua részt vettek a tornán. A fiú megölte Wang Lunt, a gonosz miniszter, Wang Chiang fiát, és elnyerte a hadvezéri tisztet. De mivel a fiú és nővére túl fiatalok voltak, a császár úgy rendelkezett, hogy Mu Kuei-ying, az anyjuk legyen a parancsnok. Amikor hazavitték a tiszt jelvényeket, Mu Kuei-ying, emlékeztetve a korábban elszenvedett sérelmeket, először nem akarta elfogadni őket. A nagynagy rábeszélésére aztán úgy döntött, hogy személyes sérelmein túl lépve átveszi a parancsnokságot a fronton, hogy megvédje az országot.

Számomra Mu Kuei-ying szerepe nem volt új. Jó negyven évvel ezelőtt játszottam egy operában, *A hegyi erődben*, mely bemutatja, hogy fiatal korában Mu Kuei-ying hogyan találkozik a férjével. Az az opera őt intelligensnek, naivnak, bátornak és patriótának mutatja. Nagyon szeretem ezt a szerepet és nagyon közel érzem magamhoz.

A pekingi operában ezt a szerepet egy *tao ma tan*⁴ színész játssza. A kínai operában minden női szerepet *tan*-nak hívnak, de ezen belül aztán sokféle alváltozat él.

⁴ A „tao ma tan” átírása az írás születése óta „dao ma dan”-ra változott. Ez a szerep egy erősebb, erőszakosabb típus, általában valamilyen női tábornok.

Amikor először tanultam a pekingi operát, a *chigi* szerepét játszottam, aztán *kuei men tanét*, a *hua tant* és a *tao ma tant*⁵. Az első három típus nem akrobatikus szerep, de az utolsó igen. E négy típus mindegyikének megvan a maga speciális technikája. A *kuei men tan* (gazdag tisztviselők lányai) és a *chingyi* (tekintélyes férjezett nő) szerepek eléggé hasonlóak. A *huatan* (szolgálók vagy kurtizánok) és a *tao ma tan* (női harcosok) szerepekben sok a hasonló gesztus és kifejezés. Amikor *tao ma tant* tanultam játszani, az első opera, amiben felléptem, A *hegyi erőd* volt.

Mivel ismertem már a női tábornok, *mu kuei ying* karakterét, azt gondolhatom, hogy nem sok nehézséget okoz majd ez az új opera. De nem így történt. A múltban játszottam már a *tao ma tan* szerepet fiatalasszonynak ábrázolva. Ebben az új operában ugyanakkor *Mu Kuei-ying*, amikor hadseregparancsnokká válik, már férjezett asszony, aki sok szomorú tapasztalattal bír, és visszavonultságban él. Egy passzív szerepből egy aktív szerepbe kell átváltania. Mielőtt még elvállalja a parancsnokságot, ő egy öregedőben lévő depressziós nő, tehát *chingyi*-nek kell lennie. Új kihívást jelentett számomra, hogy ugyanabban a szerepben két különböző típust jelenítsek meg.

„A parancsnokság elfogadása” című jelenet a dráma csúcspontja. Itt meg kell mutatnom azt, hogy *mu kuei ying* vonakodik elfogadni a parancsnokságot, mivel *Sung* császár rosszul bánt a családjával. Aztán ábrázolnom kell, hogy mégis úgy dönt, elfogadja e tisztet, elsősorban azért, mert hazafi. Ez a megoldás teljesen korrekt. De úgy éreztem, hogy a vonakodásból az elfogadásba, majd a dobpergésre történő azonnali diadalmámorba való váltás túlságosan hirtelen történik. Úgy tűnt, érzelmileg nem tud megérni a helyzet, a drámai hatás tekintetében ebből a hirtelen átváltozásból valami hiányzik. Megdöbbenő, hogy mindenképp egyfajta mentális konfliktust kell hogy átéljen az, aki nem harcolt több mint húsz éven át, és most ekkora felelősség hárul rá; valamit ehhez még hozzá kéne tenni. Úgy döntöttem, hogy a hagyományos zenei kíséretet merész módon fogom használni: keverni fogom a hangos és lefojtott gongokat, ezalatt a hősnő nem énekel, csak egyszerű táncmozdulatokkal mutatja meg, hogy mennyire mélyen érinti a helyzet.

Ezt a fajta kíséretet általában azoknál a jeleneteknél használják, amikor egy csata előtt a tábornokok a haditerven gondolkodnak; a hangos és halk hangok váltakozása az ő mentális vívódásukat szuggereálja. Ezt az eszközt ritkán vetik be a csatajelenetekre kívül, és bizonyára soha egy *chingyi* esetében.

Amikor a némajáték elkezdődik, kinyújtom bő ruhaujjamat, és egyik oldalról a másikra masírozok, olyan feltűnően merész lépésekkel, amit egy *chingyi* ritkán használ. Harci gesztusokat teszek, aztán a tükörbe nézés mozdulata következik, ami arra utal, hogy *Mu kuei-ying* öreg, és többé már nem harcos. Aztán hátrame-

⁵ A *dan/tan* női szerepeket hat fő típusra lehet őket osztani, melyek utalnak a karakterére: a *chingyi* szerény és erényes; a *hua tan/dan* a csélcsep; a *kuei men tan/dan* a fiatal férjezett lány; a *tao ma tan/dan* – lásd az előző lábjegyzetet; a *wu tan/dan* a női akrobata; és a *lao tan/dan* az öregasszony.

gyek, és mindkét irányba mutatra jelzem, hogy a csapatok megfogyatkoztak, és hogy a hősnőnek nem maradt már több rátermett tisztje. A felkavaró zene ezen a ponton a hősnő patriotizmusát szimbolizálja, miközben mégsem tudja, mitévő legyen. Természetesen tétovázásának egyik okára sincs megoldás. Végül felkiáltok, és ezt a sort éneklek: „Nincs bennem szeretet hazám és népem iránt, hogy harcba szálljak értük?” *Mu kuei-ying* arra biztatja magát, hogy hagyjon fel a kétkedéssel, legyen hűséges katona, és küzdjön meg az ellenséggel. Ezt a mérlegelő mozzanatot tettem hozzá a szerephez, hogy éreztessem a közönséggel a közelgő csatát, és hogy elősegítsem a csúcspont létrejöttét.

Aztán, kezemmel a hátam mögött, hátat fordítok a közönségnek. De amikor a dobok megszólalnak, először kettőt visszalépek, a színpad elejére megyek, és ki-tárom ruhaujjamat. Körbe-körbe forgással mutatom meg a magabiztosság érzé-sét, mintha csak *Mu Kuei-ying* visszanyerte volna fiatalságát, amikor legyőzhetet-len volt a harcban. Aztán az oldaltakarások felé megyek, körbe fordulok, és ismét megállok, háttal a közönségnek. Ekkor, hogy fokozzuk a pillanat feszült atmoszfé-ráját, lovak nyerítését hallani. Akkor megfordulok és eléneklek pár sort. Magabiz-tosan lépkedve tartom a parancsnoki jelvényt, és énekelek: „Ki más vállalhatná a parancsnokságot, ha én visszautasítom? Ki vezetheti a seregeket, ha nem én?” – és egy hősie exit következik.

Néhányan azok közül, akik láttak az előadásban, megjegyezték, hogy erős szo-borszerű hatást keltett ez a póz, ahogy tartom a parancsnoki jelvényt. Ezt részben annak a ténynek tulajdonítom, hogy mindig érdekelt a képzőművészet. Néhány évvel ezelőtt, amikor Loyang szerepét játszottam, meglátogattam a híres Lungmen grottákat (sziklabarlang), ahol sok buddhista szimbólum van belevésve a dombol-dal sziklafalába. Különösen emlékeztetek a nagy Buddhák a Fangshien kolostor-ban, melyek közül az egyik több mint száz láb magas. Egy-egy füle nagyobb, mint egy ember. Ezek a tökéletesen faragott, mégis tisztelet övezte szobrok ritka lát-ványt nyújtanak. A múlt évben, amikor Taiyuanban játszottam, meglátogattam a híres Tsin templomot, és láttam a Szentanya mellett az ő női kíséretét, melyet Sung dinasztia kori művészek készítettek. Az összes figura tart valamit a kezében, néhányan mosolyognak, mások mogorvák. Az elvont szépség a realizmussal keve-redik, de a kettő nem egy és ugyanaz. Hosszan, elbűvölten időztem ott, nem bír-ván elszakadni az élménytől. Az ilyen fajta művészet, mely folyamatosan elkísér és jelen van az emlékezetben, sokat segít a művésznek tapasztalatai gazdagításában. Így tehát az, ahogy viselkedtem ebben az operában, amikor a parancsnoki jelvényt tartottam, tudattalanul is azokon a bizonyos múltbéli benyomásaimon alapultak, de ha azt kérdeznék tőlem, hogy melyik egyedi szobrot utánoztam, nem lennék képes önöknek megválaszolni, mert szándékosan nem utánoztam le egyetlen gesz-tust sem.

Tudjuk, hogy minden művészi forma más és más forrásból táplálkozik, de ész-ben kell tartani, hogy csak a szellemét vegyük át, és ne pusztán utánozzunk egy formát. Ha mechanikus vagy dogmatikus módon kölcsönzünk valamit, nem tu-dunk igazi művészetet létrehozni.

Az a tapasztaltam, hogy amikor először tanuljuk a színi mesterséget, a kisujjunkban van néhány kifejezés és gesztus. Fokozatosan egyre többet és többet sajátítunk el. De amikor már tényleg sok tapasztalattal bírunk, ezeket néhány olyan gesztusba sűrítjük bele, melyek a leginkább hozzánk illők. Csak ekkor leszünk igazán rátermettek az előadásainkban.

Művészi érzékelés és ítélőképesség

Az a személy, aki egy híres színész alakítását nézi, általában hajlik arra, hogy a hőst imádja benne. Könnyű fenntartani ezt a fajta figyelmet, és így érni el nála érzelmi hatást; azt, hogy az előadás ne csak egyszerűen ellebegjen a feje fölött. Másfelől viszont nehezebb felismerni egy olyan művész erőnyeit, aki bár jó technikával bír, nem híres. Amikor előadást nézel, nem szabad, hogy elkerülje a figyelmed a kevésbé ismert művészek játéka, hiszen ez lehetővé teszi, hogy gyakorold a művészi érzékelésedet és ítélőképességedet.

Mikor fiatal voltam, ha a saját szerepem véget ért, mindig a takarásból figyeltem az előadást. Néha olyan kisebb szerepeket játszó színészeket figyeltem, akiknek nem volt jó megjelenésük vagy jó hangjuk, és a közönség is csak kevés figyelmet fordított rájuk. De a színpalak mögött nagy tiszteletnek örvendtek. Ezeknek a veterán művészeknek megfelelő technikájuk volt, de őszintén szólva elsőre nem tudtam felfogni, miért tartják őket jónak. Csak hosszú időn át figyelve és hallgatva őket jöttem rá, hogy ezek a művészek rengeteget tudnak, művészetük nagyon kifinomult és sok mindenben túltesznek a többiekén.

Például, amikor A, B, és C színészek mellékszerepeket játszanak egy operában, nem tudhatod meg, hogy milyen kiemelkedően tehetségesek. De ha egy napon B színész meghalna, és valaki más lépne a helyére abban a szerepben, azonnal rájönél, hogy B-nek volt bizonyos tehetsége, amivel a helyette beugró nem rendelkezik. Egy ilyen valós tapasztalaton keresztül tanulod meg fejleszteni művészi érzékelésedet.

A saját szerep-típusaidat játszó színészek tanulmányozásán túl szakmai látókördöt tágíthatod azzal is, ha más szerepeket játszó színészeket tanulmányozol. Egy új típusú kínai opera vagy egy külföldi dráma megnézése szintén jó alkalom művészi érzékelésed gyakoroltatására. Nehéz értékelni a jó mozzanatokat egy olyan drámában, amelyik teljességgel új számodra, de ha türelmesen tanulmányozod, fokozatosan felismered a jó megoldásokat és a hiányosságokat. Amikor csak lehetőség van rá, mondd el szakembereknek, hogy abban a drámai formában te mit gondolsz jónak és rossznak, így aztán az ő reakciójukból te mint amatőr, tanulhatsz. Ha helyesen ítélsz meg egy új művészi formát, az azt jelenti, hogy fejlődött a művészi érzékelésed és ítélőképességed.

Mindezt türelmesen és következetesen kell tenned, és nem csak akkor, amikor a dolog alkalomhoz illő. Máskülönb en elvész művészeted fejlesztésének a lehetősége. Engedtesse meg itt egy példa: egyszer elmentem egy olyan helyi operába,

melyet még sohasem láttam azelőtt. Az első benyomásom az volt, hogy az éneklés és a dialógusok nevetségesek, a zene pedig csikorog. Föl akartam kelni és távozni. Aztán emlékeztettem magam arra, hogy türelmesnek kell lennem, és hogy ne feledkezzek meg a szakmámról és arról, hogy mi célból nézem ezt a drámát. Rávettem magam, hogy tanulmányozzam. Egyszer csak úgy találtam, érteni vélem néhány jó mozzanatát. Szemem és fülem fogékonyabbá vált. Miután számos alkalommal tanulmányoztam ezeket az operákat, nem csak megértettem őket, de megtanultam élvezni néhány színész játékát is. A színházi pályán töltött több tucat év során mindig megpróbáltam új dolgokat tanulni, bár néha elvesztettem türelmemet és szubjektívvé váltam. Ha nem figyelmeztettem volna magamat, sok jó alkalmat elszalasztottam volna. Teljesen rád van bízva, hogy fejleszted vagy sem művészi érzékelésedet és ítélőképességedet.

És ez nem csak akkor érvényes, amikor színházi előadásokat tanulmányozol; még inkább alkalmazandó, ha tanártól tanulsz. A tanártól kapjuk meg az alapképzést. Kezdetben természetesen nem rendelkezünk művészi érzékeléssel vagy ítélőképességgel; csak leutánozhatjuk a tanár minden hangját, gesztusát. Csak miután egy bizonyos szintre eljutottunk, összpontosíthatunk a tanár különleges technikájára. Például, amikor tanultam *A bazsarózsa pavilon* című *kunchu* operát egy veterán *kunchu* művésztől, Chiao Huei-lantól, Chiao akkoriban már régóta otthagya a színpadot. Az volt a benyomásom róla, hogy ő egy öreg, bölcsességben megőszült ember. De amikor elkezdett gesztusokat bemutatni, az öreg szörmekabátot viselő idős ember megszűnt létezni. Csak a tökéletes mozgású, darabbéli hősnőt láttam benne. Akkor arra gondoltam, hogy ha egy a művészetben teljességgel járatlan valaki nézné őt, azt gondolná, hogy ez nagyon különös.

Egy másik veterán művész, Chen Teh-lin is tanította nekem ezt a szerepet, és ugyanilyen benyomást tett rám. Smink nélküli játéka ugyanolyan lenyűgöző volt, mint a színpadi. Ez az igazi művészet. Amikor ilyen idős művészekről tanulsz, túl az általuk tanított finom mozdulatokon, van egy csomó minden, amit nem tudnak szavakban kifejezni, és amit csak alapos odafigyeléssel tudsz felfedezni.

Amikor érzékelésedet fejleszted, nem csak felülmúlni igyekszel tanáraidat – hanem megjegyzésre érdemes dolgokat fedezel fel mindenütt. Például megfigyeled egy ember kifejezését, amint tétlenül üldögél, egy olyan emberét, aki az úton elvesztette a gyerekét, ahogy egy kalligráfus tartja a tollát, a gyakorlott mozdulatokat, ahogy egy asszony mos, és így tovább. Minden szokatlan kifejezés vagy erősen ritmizált mozgás felfogható egy olyan személy által, akinek kifinomult érzéke van ehhez, hogy aztán művészetté fordítsa át, színpadra alkalmazza.

Amikor egy színész megpróbál megformálni egy karaktert, túl azon, hogy tanul a régi irodalomból és a múlt híres színészei által felhalmozott tapasztalatokból, hogy gazdagítsa az alakot és hogy új életet leheljen a tradicionális művészetbe, fel kell hogy szívja maga az élet új matériáit is. Ha képtelen megkülönböztetni a jót a rossztól, a szépet a csúftól, a dolgok, amiket az életből átvesz, alkalmatlanok lesznek bármire, sőt még rosszabbakká válnak.



Néha a művész arra törekszik, hogy hasznos anyagot vegyen át az élethől, de mivel nem tud különbséget tenni a jó és rossz, a szép és csúf között, és nem tanulmányozta megfelelően a múlt művészeinek tapasztalatait vagy a tanultakat nem fogta fel teljes mélységükben, nem vette elég komolyan, így aztán azt sem tudja, hogy mely dolgokat lehet alkalmazni a színpadra és melyeket nem.

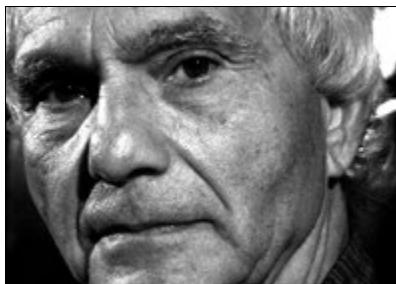
Vegyük például a Majomkirály alakját. Amikor jó színész játssza, a néző úgy érzi, hogy ő egy hős, egy isten; a színpadon ragyogóan néz ki. A sminkje és mozgása hősiesszellemiséget közvetít, miközben megmutatja a majom jellegzetes túlmozgását is. Valahogy így kell megalkotni ezt a figurát. Azonban néhány, ezt a szerepet játszó színész mégsem kelti fel ezt az érzést. Minden erővel azon igyekeznek, hogy utánozzanak egy valódi majmot, egy csomó oda nem illő gesztust visznek színpadra. A természethez való ostoba hűség nagyon káros tendencia.

Természetesen egy művész lehet invenciózus a színművészetében, de ennek az eredetiségnek tanulás révén kell létrejönnie. Ha nem tanult széleskörűen, nem kellően emésztette meg a múlt tapasztalatait, nem lesz képes rátalálni a kifejezés helyes eszközeire. Nem lesz képes saját kútfejéből dolgokat kitalálni. S ez nem csak művészete fejlődését akadályozza, de még tévútra is vezeti.

Angolból fordította: Regős János

Mei Lanfang: Forty Years of Life On the Stage (Part 2)

Part 1 of Mei's (1894–1961) memoirs was published in the previous issue of *Szcenárium*. In Part 2, the world-famous actor, innovator of Chinese theatre discloses such secrets about the way he became an actor as western artists of a different cultural environment are to find highly instructive. He mentions the benefits of growing plants and learning to paint, then remembers the two performances which he regards as the most memorable tasks and achievements in his acting career. As the one-time title character of *The Drunken Concubine* and *The Girl Who Feigned Insanity*, he goes into details about how he approached the subject matter of the pieces, focussing above all on the psychological representation of the two divergent characters. Next he discusses the play written by himself in 1956, *Lady General Mu Kuei-ying Takes Command*, which relates an 11th-century story of the heroism and unyielding patriotism of the female General in the title. Finally he describes how, during his long career, he has always sought to expand his professional horizons, not only by the skills he has acquired from his masters but also through continuously keeping an eye on the achievement of contemporary artists.



EUGENIO BARBA

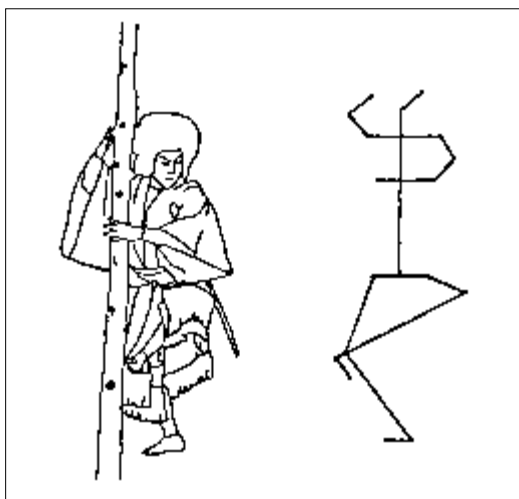
A színész titkos művészete

Fejezetek *A színházi antropológia szótárából* (3. rész)

Beszéljünk a virágokról

Ha vázába helyezünk néhány szál virágot, ezt azért tesszük, hogy szépségükben gyönyörködjünk, de olyan rejtett jelentéssel is felruházhatjuk őket, mint a gyermeki jószág, a vallásos jámborság, szeretet, elismerés vagy tisztelet. De bármilyen szép is a virág, saját közegéből kiemelve csupán önmagát jelenti. Olyan, mint a Decroux által leírt színész, a csupán egy másik embert alakító ember, egy testet imitáló test. Szép gondolat, de a művészetekhez sok támpontot nem nyújt. A tudatos művészet, mondja Decroux, egy olyan elgondolást feltételez, mely szerint valamely dolog csak egy másik dolog által jeleníthető meg. Egy váza virág nem több egy váza virágnál – lehet, hogy csendéletet festünk róla, de önmagában még nem műalkotás.

Képzeljük el, hogy a virág valami mást jelent: a növény harcát az életért, növekedését, mely során a gyökere egyre mélyebbre hatol a földben, miközben a szára az ég felé tör. Kifejezhetjük vele az idő múlását is, ahogyan kifejlődnek a szirmok és a levelek, s végül ahogyan a növény elpusztul. Ha ügyesek vagyunk, a virág már nem



Japán kabuki színész, és a testtartásának fő vonalaiból szerkesztett ikebana.

pusztán virágot jelent, hanem műalkotássá válik, azaz eljutottunk az ikebana művészetéhez.

Az ikebana jelentése: „életre kelteni a virágot”. A virág élete éppen annak megszakítása, blokkolása következtében ábrázolható. Az eljárás világos: amikor valamit kiszakítunk a megszokott közegéből – mint amikor vágott virágokat vázába teszünk –, az eredeti közegben működő szabályrendszer helyett egy vele analóg újat kell építenünk. A virág nem tud cselekedni, nyílását és hervadását nem képes időbeli fogalmak mentén megjeleníteni, az idő múlását azonban mégis jelezhetjük – annak térbeli analógiájával. Tegyük egymás mellé egy fölfelé álló, még rügyező ágat és egy olyat, amely meghajlik a már kinyílt szirmok súlya alatt. A fölfelé törő és a föld felé hajló ágak jelölhetik a növény fejlődését: az egyik erő a földtől elszakadni segíti, míg a másik épp a föld felé húzza; egy harmadik, ferdén elhelyezett ág pedig e két ellentétes erő összegzését szimbolizálhatja. Egy ilyen virágkompozíció látszatra ugyan a kifinomult esztétikai érzék eredménye, de valójában egy jelenség absztrakciója – az időben ható erők térbeli vonalakká alakultak át.

Ennek eredményeképp a kompozíció új jelentéstartalmakat kap: a fölfelé törekvő ág az eget, a lehajló a földet szimbolizálja, a harmadik pedig az embert, aki e két ellentétes világ közötti kapcsolatot testesíti meg. A valóság leegyszerűsítésének, majd – az ezt csupán jelző, de nem reprodukáló elvek szerint történő – átalakításának eredménye olyan tárgy lesz, amely filozófiai elmélkedésre ösztönöz.

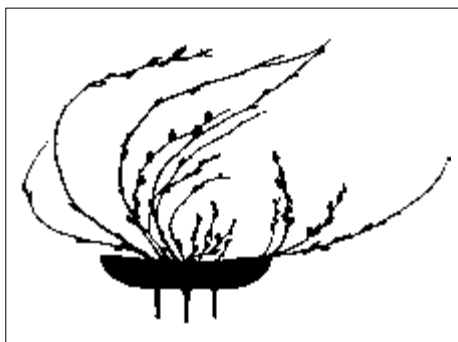
„Az emberi elme számára a rügy képzete nehezen tartható fent, hiszen gondolatunk tárgya egyben a féktelen növekedés tárgya is, amely így igyekszik önmagát nem rügynek, hanem virágnak láttatni”. Bertold Brecht szerint ezek Hu-jeh szavai, aki hozzáteszi: „A gondolkodó ember számára ezért a rügy fogalma olyasvalami, mely arra törekszik, hogy más legyen, mint önmaga”. Az ikebana épp e nehéz gondolati összefüggést ábrázolja – jelzi a múltat, érzékelteti a jövőt, a folyamatos mozgást a mozdulatlanságban jeleníti meg, a pozitívból negatív lesz, a negatívból pozitív.

Az ikebana jól példázza, milyen elvont jelentéstartalmak tárulnak fel egy fizikai jelenség pontos elemzése és átalakítása nyomán. Ha valaki azonban az absztrakt jelentésektől indul el, nem jut el az ikebana tömör és precíz rendszeréhez, míg ha a tömörség és a precizitás jelentik számára a kiindulópontot, rálelhet az elvont jelentéstartalmakra.

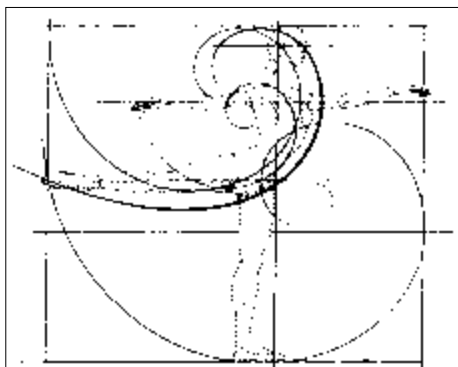
A színész is gyakran a konkrét felől indulva próbál eljutni az elvonthoz. Úgy gondolja, a kiindulópont abból következik, amit ki akar fejezni, és hogy ezzel már eleve adva van a megfelelő technika is. Ezen abszurd feltételezés mögött a kodifikált szabályokra épülő színjátszással és a színészi jelenlét benne érvényesülő alapelveivel szembeni féltékenység áll. Ezek az elvek nem esztétikai jellegű tanácsok, amelyek nyomán szebben mozog majd a test. Csak arra való eszközök, hogy megszabaduljunk a hétköznapiak során rögzült mozgásformáktól, annak érdekében, hogy a test ne csupán önmagát jelentse és jelenítse meg. Ha bizonyos alapelvek különböző kultúrákban és eltérő hagyományokban egyaránt megjelennek, mi is bízvást építhetünk rájuk.

Az ikebana példa arra is, hogy az időben megnyilvánuló erőknek lehetnek térbeli megfelelőik. Ez a Decroux-féle pantomim alapja is, mely a test mindennapokban használatos energiáit analóg energiákkal helyettesíti. Decroux egy mozgólatsort gyakran annak ellenkezőjével jelenít meg, például egy nagy és nehéz tárgyat nem az ismert módon, nekifeszülve, domború mellkassal, a lábával hátul megtámasztva igyekszik eltolni, hanem – mintha a tárgy tolná őt – homorú ívben meghajlítja a hátát, karját a törzse felé húzza, és elől álló lábát feszíti a földnek. A megszokott erővonalak ilyen mértékű megfordítása segít abban, hogy a valós tevékenységre tartalékoljuk az energiánkat. Olyan ez, mintha a színész testét darabokra szednénk szét, és addig nem ismert szabályok szerint raknánk össze újra, mely folyamat végén a test már nem is hasonlít régi önmagára. A vázába tett virágokhoz vagy az ikebanához hasonlóan a színész és a táncos elszakad természetes közegétől, már nem a hétköznapi formák uralják a mozgását. Ha valaki étellel teli színpadi jelenlétre vágyik, ne önmagát jelenítse meg, ne a megszokott módon, automatikusan reagáljon egy adott helyzetre. A színészmesterség számos formában lefektetett szabályai elsősorban ezeket az automatizmusokat segítenek lebontani.

Az automatikus válaszok kiiktatása természetesen még nem jelent kifejezőkészséget, de nélküle nincs önkifejezés. „Törd meg a légzést! Törd meg a ritmust!” Katsuko Azuma hallhatta e szavakat mesterétől. Gesztusainkat jellemzően légzésünkhöz vagy a hallott zenéhez igazítjuk, de ha ezt felismerjük, e kapcsolatot meg is szakíthatjuk. A test hétköznapi, szokásos használatának, illetve megszokott mozgásformáinak a „megtörése” alighanem a japán színházi kultúrában van jelen a legradikálisabb formában – és a legtudatosabb szinten.



Hullámok: a Soghetsu-iskola szerint összeállított ikebana.



Vázlatos rajz az arabeszkről, a klasszikus balett egyik alapvető testtartásáról.



Katsuko Azuma japán buyo táncos, amint tanítványának a *jo-ha-kyu* szerinti mozgást tanítja.

A Katsuko Azuma mestere által említett szabályok jól mutatják, hogyan érhetjük el a vágyott oppozíciót a berögzült mozgástechnikák kiiktatásával. A ritmus megtörése valójában feszültségek láncolatát indítja el, megakadályozva, hogy a táncmozdulatok a zenei hanglejtéssel simuljanak össze. A légzés megtörése a lélegzet visszatartását jelenti még a kilégzés, azaz a nyugalom szakaszában is, mi több, a kiáramló levegővel szemben ellentétes erőt kell kifejezünk. Katsuko Azuma elmondta, milyen fájdalmas látnia olyan – nem japán – táncost, aki mozdulataival pontosan a zene ritmusát követi. A japán kultúra jellegzetes szabályrendszerének ismeretében könnyű megérteni, miért érzi magát ilyenkor kényelmetlenül: olyan mozgást lát, amely kívülről, a zene vagy a hétköznapiokból ismert szabályok által irányított. A japán megközelítés egyedülálló a világon, de az általa megvilágított probléma minden színházi kultúrát érint.

Az eltökélt test

Sok európai nyelvben megtalálható egy kifejezés, amely a színészet lényegét fogalmazza meg. Nyelvtani paradoxonról van szó, melyben a passzív alak aktív jelentést hordoz. A kifejezés azonban nem kétértelmű, inkább kétnemű, egyszerre aktív és passzív, furcsasága ellenére a hétköznapi beszédmódban is megfigyelhető. Az *essere deciso, etre decide* kifejezések az eltökéltség állapotát jelölik, és nem azt jelentik, hogy valaki vagy valami helyettünk döntött el valamit, nem alávetjük magunkat egy döntésnek, és a döntés tárgyai sem mi vagyunk.

Eltökéltnek lenni nem a döntés meghozatalát vagy annak folyamatát jelenti. A két állapot közötti sávban elakad a nyelv, csak képeket tud felhozni. Csupán a közvetlen tapasztalat segíthet megérteni, mit jelent „eltökéltnek lenni”. Ha valakinek megpróbáljuk elmagyarázni, fogalmi asszociációkat sorolunk, példákat hozunk fel, kitalált helyzeteket elemzünk, miáltal könnyű megérteni, miről van szó. A színészekre és táncosokra vonatkozó összetett szimbólumok és bonyolult szabályrendszerek kifinomult esztétikai megközelítésből erednek, de a nagy ívű gondolatok valójában szavakban nem átadható tudást hordoznak, hiszen a színész csak a gyakorlatban megtapasztalt, megélt tudásra építhet. Ez a tapasztalat pedig csak úgy értelmezhető, ha bonyolult módszerekkel mesterséges feltételeket teremtünk, melyek között mindez reprodukálható.

Képzeletben ismét lépünk be a Katsuko Azuma és mestere közötti meghitt térbe. A mester neve szinten Azuma, hiszen ha úgy érzi, tudását már átadta tanítványának, átadja neki a nevét is. Azuma így szól a leendő Azumához: „Találd meg a *ma*-dat”. A *ma* jelentése a térbeli dimenzióhoz áll közel, de időtartamot is jelöl. „Ehhez meg kell törnöd a ritmust. Keresd a *jo-ha-kyu*-t”. Ez utóbbi kifejezés a színész mozdulatait felépítő három szakaszt jelöli. Az első a két ellentétes irányú erő közötti feszültség uralja (a *jo* jelentése: visszafog); a második (a *ha*, azaz megtör) akkor van jelen, amikor a művész kilép a visszatartott mozdulat béklyójából; így érkezik el a harmadik szakaszba, a *kyu*, azaz a sebesség szakaszába, ahol a mozdu-

lat eléri a csúcspontját, s a művész minden energiáját arra fordítja, hogy hirtelen megálljon, mintha új akadályba ütközne.

Amikor mestere a *jo-ha-kyu* szerinti mozgást tanítja, a derekánál fogva visszatartja Azumát, majd hirtelen elengedi. Az első két lépés így igen nehézkes, Azuma behajlított térdekkel, lábfejét a földnek préselve, kissé előrehajló törzzsel lépked. Amikor a mester elengedi a derekát, gyors iramban előrelelendül, eléri a kellő sebességet, majd hirtelen megáll, mintha egy mély szakadék széléhez ért volna. Ez a mozdulatsor a japán színház egyik jellemzője. Amikor a színészek megtanulják ezt a mesterséges mozgásformát, úgy tetszik, elszakadnak a tér és idő hétköznapi dimenzióitól, és roppant „élővé”, „eltökéltté” válnak. Az eltökéltség etimológiailag rokon az elszakadás kifejezésével, így jelenti azt a képességet is, mely lehetővé teszi, hogy a művész elszakadjon a mindennapok során rögzült mozgásformáktól.

A *jo-ha-kyu* a japán színpadi játékok köztönyaga, jelen van a legapróbb elemek szintjétől a produkció egészéig, a színész mozdulataiban, gesztusaiban, a lélegzésében, a zenében, minden nődarab minden jelenetében. Olyan törvényszerűség, amely a színház minden szintjét szabályozza.

Rene Seiffert úgy véli, a *jo-ha-kyu* az ember esztétikai érzékében állandó jelenléttel bír. Igaz megállapítás, még akkor is, ha tudjuk, az általánosan alkalmazott szabályokat az a veszély fenyegeti, hogy feloldódnak ebben az univerzális használatban. A mi szempontunkból Seiffert egy másik megállapítása mondható fontosabbnak, mely szerint a *jo-ha-kyu* lehetővé teszi azt is, hogy a színész – mint Zeami is leírja – megszegje a szabályt, hogy kapcsolatot teremtsen a közönséggel. Ez is konstans ismérv a színeszetben: a mesterséges szabályok felállítására és megszegése együtt jár. Az, aki csak szabályokat követ, nem színész, hanem szertartásmester. Hasonlóképp, a szabályok nélkül játszó színész, aki csupán a *lokadharmi* birtokában van, előre kiszámítható hétköznapi mozgásformákat követ, így állandóan provokálnia kell a nézőket, ha nem akarja, hogy előadása érdeklenné váljon.

Azuma mester tanításainak célja, hogy a növendék ráleljen energiaközpontjára. A keresés szabályai aprólékosan kidolgozottak, számos generáció tapasztalata összegződik bennük, a végeredményt lehetetlen precízen előre megjósolni, hiszen egyénenként változó.

Azuma ma úgy fogalmaz, hogy színésznőként és táncosként ő a súlypontját a köldökét és a farkcsontját összekötő vonal felezőpontjánál találta meg. Ha színpadra lép, egyensúlyát e központhoz igazítja. Azonban hatalmas tapasztalata elle-



A fiktív test: Christian Holder a Kínai varázsló szerepében a *Parádé* című előadásán

nére és annak dacára, hogy az egyik legnagyobb mester tanítványa, sőt ő maga is oktat, még ma is előfordul, hogy nem találja meg ezt a pontot. A mesterétől hallottak alapján úgy képzelem, energiaközpontja egy acélgolyó a köldöke és a farkcsontja között húzódó vonal felezőpontjánál, vagy a csípője és a farkcsontja által alkotott háromszög középpontjában, és az acélgolyót több rétegben puha gyapot fedi. I Made Pasek Tempo Bali-szigeteki mester szerint Azuma minden mozdulatában a *manis* által takart *keras* van jelen, a puhaságba burkolt életerő.

Fordította: Lázár Zsófia

Eugenio Barba: The Secret Art of the Performer

Excerpts from *A Dictionary of Theatre Anthropology* (Part 3)

The appearance of the Odin Teatret promises a preeminent event at the 2017 MITEM (Madách International Theatre Meeting) not only on account of its performances but on account of its workshops as well. In anticipation of that, a new series was launched in the October issue of *Szcenárium* to publish the major principles of the book comprising the research results of ISTA (International School of Theatre Anthropology), founded by Eugenio Barba. In this part ("So let's talk about flowers") Barba unfolds how to get to the art of ikebana and what it means "to make flowers live", "wrenched from" their "normal conditions of life". He relates how the symbolic meaning of the composition, giving rise to meditation, emerges: "...the branch which is reaching upwards becomes associated with Heaven, the branch extending downwards, with the Earth, and the branch in the centre with the mediator between these two opposing entities: Man". Then he points out that the ikebana exemplifies the general aesthetic principle that "certain forces which develop in time can have an analogy in spatial terms". As he says, this is the very basis of Decroux's pantomime, too: "the use of analogous forces substituted for the forces which characterise the daily use of the body". Then he has an example when Decroux "gives the idea of a real action by acting in a way exactly opposite to the real action". In citing Katsuko Azuma he points to the Japanese aesthetic principle which excludes "action which has been decided from the outside, by the music or daily behaviour". In the chapter entitled *A decided body* he again relies on Katsuko Azuma's teaching in describing "the three phases into which all a performer's actions are subdivided", *jo-ha-kyu*, which – as an "artificial way of moving", "cut off from the everyday space-time relationship" – constitutes the essence of Japanese theatre: it makes performers "seem to be 'alive': they are 'decided'."



Vakablakrajzolat az isfahani mecsetből



VÉGH ATTILA



A csodálkozni rest király

Az Olümposz elfoglalása

Dionüszosz khthonikus, azaz földi isten. Ahogy a neve is elárulja, neki Nüsza erdeje az otthona, nem az Olümposz éteri bércei. Oda csak mítoszfejlődése későbbi szakaszában jut el. A hegyi istenek végül befogadják maguk közé.

Euripidész utolsó tragédiája, a *Bakkhánsnők* azzal kezdődik, hogy Dionüszosz emberi alakban megjelenik, és közli, hogy karrierje istenien halad. Némely nők ugyan megpróbálták lelassítani, de őket megbüntette azzal, hogy *mainászokká* tette őket: most a Dionüszosz-kultusz rekvizitumaival, őrzöngve vonulnak föl-le az erdőben. Ez a kis előjáték belső tükre a művésznek, hiszen Euripidész műve egy engedetlenség megbüntetésének krónikája.

Euripidész kultúrtörténeti híradóját egyesek öregkori gyónásnak olvasták, mondván, hogy a racionális gondolkodású drámaköltő, aki annyit kritizálta az istenhitet, az emberélet útjának végén visszatér ősei egyszerű hitéhez, és ifjonti bűneit megbánva bocsánatot kér Dionüszosztól. Erről a kérdéssel e hasábokon korábban értekeztünk már. Most inkább egy kísérletet ajánlok: Euripidész utolsó, már csak posztumusz-sikert elért darabját olvassuk ontológiai-ismeretelméleti szemmel! De hogy ez megtörténjen, tegyünk előbb egy kis kitérőt.

Csodálkozásban fogant élet

Egy újszülöttnak minden vicc új. Az újszülöttet minden érdekli: élete folyamatos csodálkozás. Ő világra-rácsodálkozóan él. Ahhoz, hogy felnőjön, elsősorban az kell, hogy eredendő nyitottsága ne záruljon be idő előtt. A csodálkozás csodája kezd

kiépíteni körülöttünk világunkat. Platón és Arisztotelész írásaiból megtudhatjuk, hogy a csodálkozás minden megismerés alapja. Arisztotelész a váratlanság fontosságát emeli ki a *Poétikában*. Csakhogy a tragédia eseményeit a költőnek úgy kell megalkotnia, mondja ő, hogy azok váratlanságukban se legyenek a pusztán véletlen művei. Legyenek meghökkentők az események, de beilleszthetők is a körülöttünk és bennünk kiépült világ összefüggésrendszerébe. Zökkentsék ki menetéből a hétköznapi észhasználatot, de ne az esztelenség értelmében, hanem épp ellenkezőleg: úgy legyenek váratlanok, hogy a semmire-rá-nem-csodálkozásból kibillentett, megrendített néző utólag úgy érezze: ennek így kellett történnie.

A megdöbbenés lelki megrázkódtatása készíti föl a lelket arra, hogy fogékony legyen a sors megértésére. (Vagy legalábbis elfogadására.) A hétköznapi észhasználatból kilépett lélek hirtelen a semmiben találja magát. De ahogy hozzászokik szembe a sötéthez, úgy veszi birtokba ezt a tágabb teret. A korábban meghökkentőnek érzett esemény most egy új, tágabb összefüggésrendszerbe illeszkedik. Az egyébként emberi viszonylatok közé ragadt néző most egy lépést tehet az isteni felé. Az emberi és az isteni szférák játéktérének közteslétében az ember a várt váratlanban találja magát, az időbe vetett létezők életének sűrűjében. És azzal együtt, ahogy szabadsága sorssá zárul mögötte, a félelmetesben otthonra lel, és megszületik benne a felismerés: ez az otthontalanság nem véletlen, hiszen ez a sorsa.

Arisztotelész *Poétikájában* a csodálatos és a sorsszerű között teremt valamiféle kapcsolatot, ami jól megfelel annak, ahogy a csodálkozás fenoménjét (pl. a *Metafizikában*) kezeli. Ennek ellenére a *Poétika* XXIV. könyvében a csodálatost az ésszerűtlennek kapcsolja össze: *mallon d'endekhetai en té epopoiia to alogon, di' ho szumbainei maliszta to thaumaszon...* (Az eposz azonban jobban elbírná az ésszerűtlenséget, ami a csodálatost leginkább előidézi...). Ez nem önellentmondás, hiszen az *alogon*, az ésszerűtlen, a váratlan, az ésszel nem irányított elem megjelenése az ésszerűben nem más, mint a csodálatos betörése a tragédiába. A tragédia nézőit ámulatba ejtő csodálatos valami sorsszerűen váratlan, ésszerűen ésszerűtlen elem, amelynek szerepe a tragédiában és a filozófiában is az, hogy a csodálkozót kibillentse megszokott helyzetéből, kivesse gondolatlan otthonosságából, és rádöbbsentse eredendő otthontalanságára, amelyben azonban a sors az otthonkeresés örök feladatát méri ki számára. A tragédia nézői számára a csodálkozás a *katharszisz* előszobája, amely a mindenki által jól ismert történetek megjelenítése során fenntartja a figyelem drámai feszültségét. (A filozófia területén pedig a csodálkozás nem más, mint a gondolkodás kezdete, amely mindig újabb és újabb csodákhoz vezet a gondolkodót, fenntartva a bölcsességre törekvő, de azt soha el nem érő élet szellemi feszültségét, szépségét.)

Az őrzöngés misztériuma

A civilizált életet okos határok őrzik, de aki sosem érez vágyat rá, hogy a határtalanba kikukucskáljon, az nem emberhez méltó módon él. A görögök rettegettek a határtalantól, az *apeirontól*. Spengler jegyzi meg, hogy a görög kultúra a kicsiny



Menádok vázaképen, i. e. 5. sz., Museo Nazionale Archeologico, Nápoly
(forrás: bezaley.ox.ac.uk)

kultúrája, és hogy a görögök még akkor sem merészkedtek túl a Földközi-tengeren, amikor hajózási technikájuk ezt már rég megengedte volna, mert a görög szellem sosem volt expanzív. A görög létmegértésben minden, ami létező, csak azért lehet az, mert határai között önmagában nyugodhat. A görög módon értett határ nem válaszfal, hanem a káoszból kiölelő identitás.

Időnként azonban meg kell merülni a mérhetetlenben. Ilyenkor az élet léket kap, és ömlik be a sötét. A mámoros, őrjöngő ösztönsötétben a lelkek összeolvadnak, és a közösség olyan, a hétköznapiakat átvilámló erővel mutatkozik meg, ahogy Szemelének Zeusz. Az individuális létezés pe-

remei megolvadnak, az elragadtatott ember pedig átadja magát a tűznek.

Ez történik Dionüszosz bakkhánsaival. Megszabadulnak hétköznapi önmaguktól, hogy az orgia csodálatos tűzében egybeforranak. Bárki beléphet ebbe a tűzbe, aki képes rá, hogy meglássa benne a csodát. Bárki, aki képes a csodálkozásra. Bárki, aki mer gyerek maradni annyira, hogy ne béklyózza reménytelenül a társadalom szabályrendszere. Akikben Dionüszosz megérzi az érzékenységet, azok meghívtak. Ők párducbőrt és fehér gyapjúfoltokkal kivarrt őzbőrt öltenek magukra. A pöttyös, körvonalfeloldó mintázatú szörme alatt vonulva személyük egyedi körvonala feloldódik.

A Dionüszia ideje a tél volt. Márpedig a 2458 méter magas Parnassoszon, ahol a nagy ünnep zajlott, a tél igen kemény lehetett. (A behavazott thüiaszok után egyszer mentőexpedíciót kellett küldeni. Mire megtalálták őket, ruháik keményre fagytak.) A *Bakkhánsnők*ben pedig a Kithairón hegyére vonulnak az ünneplők, oda, ahol a hó sosem olvad el. Ez a jeges, könyörtelen, vakító



Párducson lovagló Dionüszosz, macedóniai mozaik, Pella, i. e. 4.sz. (forrás: wikipedia.org)

környezet a háttere a mámornak. A dionüszoszi forró erő, amely az örületben jut elementáris kifejeződésre, a tél háttér-kontrasztja által túláradón van jelen, mondja Kerényi, aki Dionüszosz-esszéjében Walter F. Ottót idézve a haláltól körülengett életméliségek felkavarásáról beszél. Ő ezt látja a dionüszoszi örület lényegének.

Maga a havazás is körvonalfeloldó. A thüiaszok felöltik a pettyes őzbőrt, fehér gyapjúbojtokat aggatnak rá, majd kimennek a havazásba: az egyén körvonalaik



Ino és Agave szétépi Pentheuszt, görög vázakép, i. e. 450, Louvre, Párizs (forrás: mythologica.fr)

fokozatos elmosódása ez. És az idáig jutott hívek énje végül totálisan feloldódik az orgiasztikus eksztázisban.

A *Bakkhánsnők* halandó főszereplője, Pentheusz azonban annyira észlény, hogy nem képes az átváltozásra. Képtelen rá, hogy a csodálkozásnak átadja magát. Ő csak a kíváncsiságra képes. A kíváncsiság nem más, mint az ontológiailag kiűrült csodálkozás. Aki kíváncsi, az nem a lelkével akar látni, csak a szemét akarja megejtetni. Az érdekességet hajszolja, az efemer valóságot, amely azonban a kielégülés után nyomban elveszti érdekességét, hogy az ember újabb pillanatnyi érdekességekre legyen kíváncsi. (Korunk bulvármagazinjai és az internetes napilapok ennek a felszíni érdeklődésnek a szülöttei és táplálói.)

A hitetlen királyt Dionüszosz többszörösen bünteti: először is nevetségessé teszi. A kíváncsivá tett király ki akarja lesni a mainászok ténykedését. A görögök számára megvetés tárgya volt az a férfi, aki női ruhát ölt magára. Nos, Pentheusz éppen ezt teszi, hogy a mainászoknak ne tűnjön föl. A végső büntetés pedig a halál: Dionüszosz saját anyjával tépeti cafatokra a gőgös uralkodót. Így az anya is megbűnhődik azért, amiért ilyen kreatúrát hozott világra.

Az ész meg a szív

De térjünk vissza a darab elejére. Dionüszosz kezdeti monológja után a kar szólal meg: a bakkhánsok az istent dicsőítve beharangozzák az ünnepet. A menethez csatlakozik két barát: Teiresziasz és az öreg király, a hatal-



Dionüszosz ivóedénnyel, feketealakos vázakép, i. e. 6. sz. British Múzeum, London (forrás: wikipwdiw.org)

máról unokája, Pentheusz javára lemondott Kadmosz. Utóbbi azt kérdi a vak jóstól (Csengeri János fordításában): „S Bakkhosznak a városból csak mi tancolunk?” Teiresziasz öntudatos válasza az eredeti szövegben így hangzik: *monon gar eu phronumen, hoi d' alloi kakosz*. Csengeri ezt így adja vissza: *eszünkön csak mi járunk a sok balga közt*. A szöveg szó szerinti fordításban körülbelül így hangzik: *csak mi gondolkodunk jól, a többiek mind rosszul*.

Hogy Teiresziasz a *phroneó* igét használja itt, annak jelentősége a későbbiekben egyre hangsúlyosabb lesz. Kadmoszsal folytatott párbeszéde során az észhasználat különböző módjai élesen elkülönülnek majd, ezzel is a nézők tudtára adva, miféle gondolkodás kell ahhoz, hogy Dionüszoszt megértsük, hogy ünnepét fontosnak érezzük. Néhány sorral alább Teiresziasz így szól:

*uden szophizomesztha toisz daimoszín.
Patriusz paradokhasz, hasz th' homélikasz khronó
kektémeth', udeisz auta katabalei logosz,
ud' ei di' akrón to szophon héurétai phrenón.*

*(S az istenekről nem bölcselkedünk sokat!
Atyáinktól öröklött, ősi korból származó
Hagyományainkat meg nem dönti emberi
Észnek, bár a legélesebbnek éle sem.)*



Teiresziasz a kígyókkal, gemma
(forrás: autohthonesellhnes.blogspot.hu)

Csengeri fordításában már itt sem különül el egymástól élesen a két észhasználati mód, nevezetesen az *észnel levés*, illetve a *bölcselkedés*. Sajnos a későbbiekben Csengeri továbbra sem tartja szem előtt a *phrén* és a *nusz* különbségét, amelyet pedig Euripidész eléggé következetesen visz végig. Amikor például a Dionüszosz-tagadó, racionális mentalitású Pentheusz előlép, hogy nagyapja cselekedete ellen érveljen, azt az értelmet hiányolja Kadmosz tettében, amit ő *nusznak* nevez. Teiresziasz pedig replikájában Pentheusz akadémikodásából azt az értelmet hiányolja, amelyet itt a *phrén* jelöl:

en toisz logoioi d' uk eneiszí szoi phrenesz
(*De szavaidban nincsen helyes értelem.*)

Csengeri az értelem jelentésű *nusztól* a *phrént* itt úgy különíti el, hogy utóbbit *helyes értelemnek* fordítja. Néhány sorral lejjebb azonban az ismét megjelenő *phrént* már bölcsességnek fordítja. Így az észhasználat különböző, a darabban egymással versengő módjai a fordításban elmosódottan lebegnek. A Pentheusz gondolkodására jellemző *nusz* a racionális, szabálykövető, hétköznapi értelmet jelöli, míg a *phrén* a csodára fogékony, annak megértésére képes, szenvedélyes gondolkodás jelölője:

*mé to kratosz aukhei diínamin anthrópoisz ekhein,
méd' én dokész men, hé de doxa szu noszéz,
phronein dokei ti*

(Nagy hatalomnak ne véld az erőszakot,
S ha valamit vélsz bölcs megfontolás nélkül,
Bölcsességnak ne hidd!)

A korabeli görög gondolkodásban a bölcselők a tudás legalacsonyabb fokának a véleményt (*doxa*) tekintették. A megismerés piramisában e fölött állt az értelem (*dianoia*), végül az ész (*nusz*) záróköve. Ám – amint láttuk – a *nusz* nem képes rá, hogy megközelítse Dionüszoszt. Erre csak a phrén, a szenvedélyteli gondolkodás, a szívhez szóló értelem képes. A vitát lezáró kar szövege ezt az értelmet *phronészisznak* nevezi. A phrén főnév, a phroneo ige és a phronészisz főnév etimológiai kapcsolata nyilvánvaló.

A rettenetes igazság

Dionüszosz bipoláris isten. Ellenségeivel a legkönnyörtelenebb minden örökéletű közül, de akik szeretik, azokat a lehető leggazdagabban jutalmazza meg. Híve csak az lehet, aki képes hasonló féktelenségre, olyan eszeveszett tombolásra, amit a józan világ örületnek lát. E józanok királya Pentheusz. Pentheusz főbb érvei a Dionüszosz-kultuszt követők nők ellen a következők:

*elhagyják otthonukat;
újdonsült istennek hódolnak;
részegen enyelegnek.*

Pentheusz a társadalmi rend, a hagyományok és a morál talaján áll. Egy királynak körülbelül ez a dolga. Csakhogy az új kultusz az okosan kigondolt társadalmi rendet, a *nomoszt* éppen azért tagadja, mert a *phüszisz*, azaz a lét legforróbb mélyében akarja elmeríteni híveit. Pentheusz okos, de nem elég bölcs ahhoz, hogy ezt az okosságot elküldje a fenébe, ha itt az idő. A logika derűje, a morál napvilága fátyol, amely elfedi a létezés rettenetét. A *deinoszt*, a borzalmast azért kell elfedni, mert a hanyatlás, az erőtlenedés korszaka már elvesztette a kapcsolatot a lét forrásaival, és az emlékezet vize a meggyöngyült szervezet számára a halált jelentené.

A mámor örömujjongásába a gyötrelem hangjai keverednek. Eleusziszbán, ahol Dionüszosz alakja a Démétér-misztériummal egybefonódott, és ahol úgy tartották, hogy ő Zeusz és Démétér fia, a mámor istenét *iakkhosznak* hívják. Ez a szó kiáltozást, jajveszékelést jelent. Megjelenik a jajveszékelés istene, hívei pedig, a bakkhoszok és bakkhiák elragadtatottságukban lármázni, zenélni, őrzöngeni kezdenek, mert csak így tudják elviselni a keletkezés drámáját, a khthonikus erők megnyilvánulását, a lét túlcsordulását. *Apokalüpszisz*, feltárulás ez, amikor az emberi élet fundamentuma, a létezés gyönyörűsége és borzalma teljes erejében megmutatkozik.

A dionüszoszi őrület nem az a szimpla megőrülés, amely az embert rendeltetése legaljára száműzi. Pentheusz legfőbb tévedése ebben áll. Ő nem képes megérteni azt a létigazságot, amit Platón mond ki a *Phaidroszban*, és ezért pusztulnia kell:

Legnagyobb javaink őrjengésből (mania) – de persze isteni adományként ránk szálló őrjengésből – származnak. (...) Ha a műzsáktól való megszállottság vagy őrület megragad egy gyöngéd és tiszta lelket, felébreszti és mámorossá teszi, és dalban meg a költészet egyéb módján magasztalva a régiek számtalan tettét, neveli az utódokat. Aki azonban a műzsák szent őrülete nélkül járul a költészet kapuihoz, abban a hitben, hogy mesterségbeli tudása folytán alkalmas lesz költőnek, tökéletlen maga is, költészete is, és józan készítményeit elhomályosítja a rajongók költészete. (...) Az ilyen őrületet legnagyobb boldogságunkra adták az istenek. Bizonyításunk hihetetlen lesz a túl okosoknak, de hihető a bölcseknek.

A görög aranykor metafizikai érzékenysége nem a morálban, hanem a művészetben, és nem az erkölcsi tettben, hanem a tragédiában fejeződik ki. A dráma hőseinek világába egy másik világnak, az emberen túlinak a levegője tör be. Onnan, túlról remeg, a morálon-túli, isteni sötétből gomolyog át. A határtalan, az érthetetlen, a borzalmas formájában csap ki, az istenek rettenetes tetteiben, Dionüszosz iszonyú, őrült akaratában manifesztálódik, hogy az isteni megszabaduljon „a fölőlegesség nyomorától” e túlcsoordulás által, amelynek levét az ember issza meg.

Attila Végh: The King Slothful to Be Amazed

The permanent author of the Table-Read column now brings under scrutiny from his usual ontological-epistemological perspective Euripides' last play, *The Bacchae*, which premiered posthumously. First, a short detour is made to discuss the ability of amazement as a precondition for man's openness to the world, pointing out that for the viewers of the tragedy wonder is a preliminary to *catharsis* maintaining the dramatic tension of attention during the representation of stories well known to everyone, and in the field of philosophy it is no other than the beginning, the generator of thought. The bacchae of Dionysus, these faithful believers with the capacity of amazement, are able to rid themselves of their everyday selves and become totally dissolved in orgiastic ecstasy during the Dionysian rites. After this detour the author continues by analysing the tragedy. In his view, Pentheus, the protagonist, needs to perish because rationality and respect for the law, "the cheerfulness of logic" and "the daylight of morality" prevent him from passing beyond curiosity to attain amazement, surrendering himself to the beauty and dread of existence. And, also, to wisely accept in the end that the most prized possessions of man, like poetry itself, derive from frenzy alighting on him as divine donation.



Pentheusz halála, a Vettiuszok háza központi freskója, Pompei, i. e. 60–79 (ancientrome.ru)

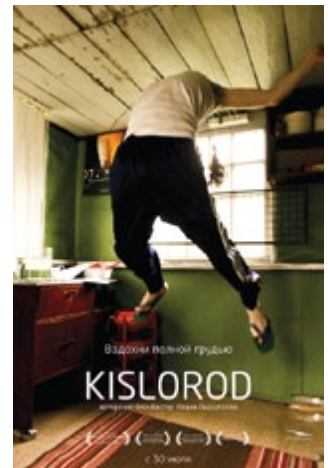


„Bennem most is íródik a darab szövege”

Kozma András, a *Részegek* fordítóját Ungvári Judit kérdezi

Új látásmódot hozott a kortárs orosz drámában az író Ivan Viripajev és a rendező, Viktor Rzsakov együttműködése, amióta első közös nagy sikerük, a kultikussá vált *Oxigén* bemutatásra került. Viktor Rzsakov különböző színházakban Viripajev szinte valamennyi drámáját színre vitte már; a Nemzeti Színházban 2016. november 19-én volt a *Részegek* premierje. Az orosz színházi életéről, a darabról és az alkotói munkafolyamatról Kozma András dramaturgot, a darab fordítóját kérdeztük.

– Az új orosz dráma nagy feltűnést keltett a kilencvenes évek végén, de még a 21. század első évtizedében is. Többek között Vaszilij Szigarjev, Ugarov, a Presznyakov testvérek voltak a kiemelkedő képviselői ennek a vonulatnak. Az úgynevezett új orosz dráma szakítani akart a szovjet időszakban jellemző poétikus látásmóddal, és megpróbált a nyers valóságra koncentrálni. Viripajev már más utat jár, mint ez a nemzedék. Viktor Rzsakovval együtt kicsit később is jelentkeztek „*Oxigén*” (Kiszlorod) elnevezésű mozgalmukkal, mellyel másfajta esztétikát hoztak. Viripajev Irkutszkban született, és eredetileg színészként végezte tanulmányait. Viktor Rzsakovval egy kamcsatkai színházban találtak egymásra, és még az új orosz drámához képest is egy teljesen újfajta látásmóddal dolgoztak. Néhány korai szöveg után az első jelentős produktumuk az *Oxigén* című darab volt. Ez a mai valóságból merít ugyan, de visszaemeli



a költészetet a színházba. Megpróbál egyfajta távolságból tekinteni a drámai szövegre, valamint a néző és a színpad közötti kommunikációra. Mindig alapvető dilemma, hogyan szólítsuk meg a közönséget. Ha úgy teszünk, mintha nem lenne közönség, az valójában önbecsapás. A Sztanyiszlavszkij-módszer pszichológiai realizmusa ezt a felfogást képviselte és fejlesztette tökélyre. Ezzel áll szemben a kortárs európai színháznak az a felfogása, mely Brecht nyomán folyamatosan provokálja a nézőt. A kommunikációnak ezt a provokatív formáját viszont nem viseli el túl sokáig a közönség. Viripajev és Rzsakov éppen azt keresi, hogyan lehet a kettőt valahogyan összesímíteni, egyensúlyban tartani. Vallomásszerű játékmódra töreksenek, megszólítják a közönséget, ugyanakkor nem kényszerítik semmire. Olvastam is valahol velük kapcsolatban ezeket a fogalmakat, hogy *vallomásszínház*, *gyónásszöveg*. – Fordítottam már Viripajevnek másik darabját is, jól láthatóan kirajzolódik a fejlődésvonala. A *Genesis-2* szövege például egy pszichiátrián kezelt zseniális matematikusnő vallomásaiból álló filozofikus szöveganyag, mely egyszerre szól az emberi lét értelmetlenségéről és a reményről. Az *Illúziók*ban már nagyon tisztán megjelenik Viripa-



I. Viripajev-Antonina Velikanova: *Genesis 2*, Théâtre de la Place – Liège, 2007, r.: Galin Sztöjev (fotó: Christophe Raynaud, forrás: festival-avignon.com)



I. Viripajev: *Részegek*, Schauspielhaus, Düsseldorf, 2014, r.: Viktor Rzsakov (fotó: Sebastian Hoppe, forrás: die-deutsche-buehne.de)

jev jellegzetes hangvétele: olyan az egész, mintha egyetlen nagymonológ lenne, több oldalról, több ember szemszögéből megvilágítva. Emberi sorsok, de elemelve, stilizálva, a szereplő szövege csupán ürügy, lehetőség arra, hogy a színész a saját érzéseit beleépítve önvallomást tegyen a színpadon. Szerintem éppen ezért hatnak revelációként a monológyszerű Viripajev-szövegek, mint például a *Július* női önvallomása.

Amikor a színész és a szöveg találkozik, ott nyílik rá alkalom, hogy katarztikus élmény szülessen, ami aztán a nézőben is rezonál. Rzsakov ezt úgy fogalmazta meg, hogy elsősorban a nézőben kell a katarzисnak megtörténnie. Kicsit sarkítva: ne a színész sírjon a színpadon, hanem a néző a nézőtéren. Rzsakov és Viripajev ma már külön-külön is folytatják, amit az *Oxigénnel*, a számukra igazi ismertséget hozó közös munkával kezdtek el. A *Részegek* kapcsán maga a szerző úgy nyilatkozott egy interjúban, hogy ez a legsikerültebb, legerősebb drámai szövege.

– Viripajev német felkérésre írta ezt a művet, és Németországban is mutatták be először. Hogyan fogadta a közönség ezt az előadást a különböző helyszíneken?

Igen, Düsseldorfban, a Schauspielhaus megrendelésére készült a darab, persze nem konkrét témamegjelöléssel, csak rendelték egy írást a szerzőtől, aki ezt írta meg. Viripajev igazi filozófus, akinél van jelentősége a valósággal való találkozásnak, de ő ezt mindig egy másféle, metafizikus síkra helyezi. A *Részek fordítása* közben igyekeztem utánajárni bizonyos reáliáknak, amelyek átsütnek a szövegen, és megállapítottam, hogy valóban egészen konkrét élmények inspirálhatták az anyagot. Jó példa erre a sokat idézett zseniális iráni film, mely mint inspirációs forrás szerintem tényleg létezik. A *Nader és Simin – 'Egy elválás története'* című, több filmes díjat is elnyert alkotásban nagyon sok helyzet utal a darabbeli történetekre. Nagyon fontos motívuma különben ennek a filmnek a hazugság kérdése, az, hogy lehet-e hazudni, létezik-e egy magasabb rendű valóság, ami fölülírja a földi létünket. Viripajev azért helyezte német közegbe a szereplőit, hogy a darab a német közönség számára is érthető legyen. Ugyanakkor nem csak a németekről és a németekhez tud szólni. Ez a mű egy általános európai állapotot tükröz, beleértve az oroszokat is. Hangsúlyozni kell viszont – és ezt Rizsakov is mindig kiemelte a bemutató előtt –, hogy a részegség, a részeg állapot számára csupán metafora. Vigyázni kell, hogy ne szó szerint értelmezzük, mert akkor csak önmagukból kifordult emberek földhözragadt ügyeiről szólhat az előadás. Érdemes megemlíteni, hogy ennek a darabnak van egy mottója, három rubái, tehát négysoros vers Omar Khajjám perzsa költőtől. Ez nem jelenik meg konkrétan a darabban, az előadásban viszont mi kivetítünk pár sort a háttérben. Omar Khajjám költő, egy „keleti sztoikus” filozófus, tudós volt, aki *A mulandóság mámora* címen magyarul is megjelent gyűjtemény verseiben olyasmiket fogalmaz meg, hogy a magasabb rendű valósághoz képest a mi földi létünk csak egy múlt szellő. A mámor állapota az, aminek segítségével túl tudjuk élni, más fénytörésben látjuk az egész létet. Nos, ez a gondolat szövi át Viripajev írását is, és Rizsakov folyamatosan hangsúlyozta, hogy itt nem konkrét részegségről, hanem egy másfajta tudatállapotról beszélünk. Az egy éjszaka történeteit elmesélő darabban a különböző korú, múltú és háttérű szereplők „elhívást kapnak”, nevezzük ezt talán kegyelemnek. Valaki, valami megszólítja őket. Maguk is döbbenetben tapasztalják, hogy ebben a mámoros pillanatban igazságokat kezdenek kimondani, amit máskülönbben nem tennének. Áttételesen, de végiggondolhatjuk itt a karizmatikus vallási tanítókat is Buddhától Jézusig, akik hasonlóan emelkedett, kegyelmi állapotban, a megvilágosodás pillanatában mondanak ki a hétköznapi lét számára botrányosnak tetsző, kegyetlen igazságokat. Rizsakov a rendezésében erre helyezte a hangsúlyt. Magában a darabban is rengeteg finom vallási allúzió van, például a fesztiváligazgatót Márknak hívják. De nemcsak beszélő nevek, hanem szövegutalások is vannak szép számmal. Például azt mondja az egyik szereplő, hogy vízen járt, de beleesett. A végén szimbolikusan utalás is történik Jézusra, mintegy az isteni valóság elérhetetlenségét jelezve.

– Ezekre a finom utalásokra mennyire figyelt a fordításnál? Mi a különbség ennek a változatnak és a Katona Kamrában színre vitt előadás alapjául szolgáló Morcsányi Géza fordítás szövege között?



Viktor Ryzakov MHAТ-beli rendezésének plakátja
(forrás: irinapegova.ru)

Ahogy a játékmód, maga a szöveg is nagyon érdekes. Vigyázni kell vele, mert könnyen elmehet egy teljesen más, vulgáris irányba. Nagyon nem mindegy, milyen az olvasat. Miközben fordítottam, abszolút érzékeltem, hogy a szövegen túl megjelenik valami mélyebb valóság. Egyébként Csehov szövegeinél is mindig ez az érzésem támad, ott is végighúzódik ez a metafizikus valóság a szövegek hétköznapiságán túl. Ezért is keresgéltem, sőt még most is keresgélek megfelelő szavakat, bennem most is íródik a darab szövege. A *Biblia* egyik nagyon fontos mondata a „Ne féljete”. Az igazságtól, a hittől, az élettől. Ebben az előadásban egy nyers, fiatalos szlengben erről beszél a szerző is, ami persze a megfogalmazását tekintve provokatív módon manifesztálódik ebben a mámoros állapotban. Az előadásban olyan igazságokat mondani ki a szereplők, amiket mi is gondolunk, csak nem

merünk kimondani. – Ami a szöveget illeti, ennek a darabnak két változata van. Az „eredeti”, melyet a német színháznak írt Viripajev, egy jóval szókimondóbb, ha úgy tetszik, trágárabb, expresszívabb, provokatívabb változat. Bizonyos értelemben ez a „trendi” verzió, Németországban igen népszerűvé is vált. Oroszországban is próbálkoztak vele: Ryzakov Moszkvában először a trágárabb verziót vitte színre, de időközben ott bejött egy rendelet, mely szerint a színpadon minimalizálni kell az öncélú káromkodást. (Ezt többen cenzúraként értelmezik, de ez egy másik kérdés.) Ennek hatására viszont elkészült egy módosított változat, amely már jóval kevesebb trágár kifejezést tartalmazott. Ekkor döbrentek rá az alkotók arra, hogy a darabnak így jobban előjönnek a rejtett üzenetei, amiket a durvaság elfedett. Mi itt egy köztes változatot hoztunk létre, de menet közben is sokat formálódott a szöveg. Olvastam egyébként Morcsányi Géza fordítását, ami szerintem remek műfordítás, ám másfajta szemléletű, mint a miénk, de összevettem Radnai Annamária, a dramaturg szövegével is, mely szintén kiváló munka. Ryzakovval többször beszéltem a próbák során erről a problematikáról, hogy mennyire használjuk a trágár, expresszív kifejezéseket. Hosszú folyamat volt annak eldöntése, hogy mit is hozunk ki ebből a szövegből. Úgy próbáltam finomítani, hogy ahol nincs jelentősége a káromkodásnak, ott elhagytuk, ahol viszont dramaturgiai funkcióval bír, ott föl is erősítettük, például Fehér Tibor vallomása esetében. De nagy dilemma volt számomra például a *szeretlem* vagy a *szeretet* fogalmának használata is, amit az orosz nyelv azonos szóval jelöl. A próbák és a rendezővel való beszélgetések nyomán én az egyetemesebb, tágabb *szeretet* szót választottam, szembeállítva ezzel némileg a szenvedélyt, testiséget is feltételező *szeretlem*-et. Izgalmas folyamat volt ez, hiszen sem a színészek, sem én nem tudtuk igazán, hová is tartunk. Már nem először dolgozom Ryzakovval, és úgy látom, általában ez az ő stratégiája. Nem mondja meg, hogyan legyen, hanem olyan helyzeteket terem, amelyekben egyszer csak

váratlanul, titokzatos módon megszületik valami a színészekben. Számára nagyon fontos a szöveg és a helyzetek belső terének megteremtése. A szöveg metafizikai dimenziója érdekelte őt ebben az esetben is.

– *A színészek hogy tudtak ebben együttműködni?*

Mindenki számára nagyon küzdelmes munkafolyamat volt ez. Persze nagyon nehéz megfogalmazni, mi kell hozzá, hiszen az nem elég, hogy a színész „akarja”. Viripajev és Rizsakov esetében nem könnyű hagyományos fogalmakkal operálni. A próbafolyamat elején például Rizsakov nagyon sokat beszélt. Hetekig csak beszélt, ugyanakkor körbevett minket valami különös varázslattal, szinte kiürültünk, megtisztultunk. Ebből az állapotból könnyebb volt elrugaskodnunk, teret nyitott az alkotófolyamatnak. Félretettük a sztereotípiákat, a saját egyéniségünket, és jobban át tudtuk adni magunkat ennek az egésznek, beengedtük azt a metafizikai tágasságot, amit a rendező elvárt. Kicsit Tarkovszkij *Sztalker*éhez tudnám ezt hasonlítani, ha már a metaforáknál tartunk. Bevitt bennünket Rizsakov egy olyan „zónába”, aminek nem ismertük a törvényszerűségeit, és egyszer csak eljutottunk valahová, s közben megtörténtek bennünk dolgok. Nem is számítottunk azonban arra, hogy a nézőkben ez ilyen revelációt vált ki, mint amelyet végül tapasztaltunk.

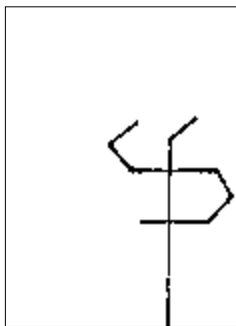
– *A megszületett előadás fényében mennyiben látja most másnak Viripajev drámájának kicsengését, üzenetét, mint amikor először vette kezébe a darabot?*

Nem volt különösebb koncepcióm az elején a darabról, inkább csak érzeteim voltak. Egy biztos, felfedeztem a szövegben egy sajátos repetitív jelleget, ami számomra azt jelezte, rituális jellege van a darabnak. Ezt fontosnak tartom, hiszen egyfajta mágikusságot kölcsönöz a szövegnek. Igyekeztem érvényesíteni, amennyire lehetett, a műfordításban is ezt a hatást. Egy szöveg viszont akkor él igazán, ha megszólal, az más minőséget jelent, ezért is igazítottam folyamatosan rajta, amíg lehetett. Az alapüzenet azonban kezdettől fogva érezhető volt számomra. Olyan ez, mint egy mai apokrif evangélium, mely a végső kérdésekre irányítja a figyelmet.

“The Text of the Play Is Still Being Written in Me.”

Judit Ungvári Talks to András Kozma

András Kozma (b. 1967), translator of Vyrpaev's *The Drunk Ones* and dramaturge of the production, directed by Viktor Rizhakov, at the Nemzeti Színház (National Theatre), says in answering Judit Ungvári's questions that while new Russian drama wanted to break with the poetic vision of the Soviet period in the 90s of the previous century and tried to concentrate on raw reality, Vyrpaev has attempted to raise poetry back onto the stage again. He mentions former variants of the text, the translations by Géza Morcsányi and himself and, apropos of them, that the production at the Nemzeti represents a kind of middle ground between the radical German and the presentable Russian versions – “where swearing carries no significance, it has been omitted but where there is a dramatic function attached to it, it has even been amplified”. The rehearsal process, the metaphysical dimension of the text of the drama as well as its ritual nature are also discussed. Finally, András Kozma summarizes the message of the play and its staging this way: “It's like a present-day apocryphal gospel, which focuses attention on the ultimate questions”.



Játéklények élet-halál harca a Nemzeti színpadán

Beszélgetés a *Részegek* című előadásról

*Most itt ülök s iszom: ha elmegyek,
musttal mossátok meg holttestemet,
szőlőlevélbe csomagoljatok
s a kocsmakert mellé temessetek.*

*A holdvilág kupám fölé hajolt
és ringatózik benne. Idd a bort,
mert nem lesz ringás, se bor, ha bedőlt
sírodra süit az ezüst telehold.*

Omar Khajjám (Faludy György fordítása)

Szász Zsolt: Ritka alkalom, hogy két élvonalbeli budapesti színházban egyidejűleg látható ugyanaz a mű. Az Európa-szerte egyre népszerűbb kortárs szerző, Ivan Viripajev *Részegek* című darabját Gothár Péter rendezésében a Katona József Színház tavaly decembere óta tartja műsoron a Kamrában, s idén novemberben a Nemzeti Színház is bemutatta. E beszélgetés folyamán mindenek előtt Viktor Rzsakov Nemzetiben született interpretációjáról lesz szó, de magából a drámából kiindulva természetesen érintjük azt a kérdést is, hogy miben különbözik a két rendezői felfogás.

Tömöry Márta: Fontosnak tartom, hogy a színre állítandó művek átírásának mai divatjával ellentétben Rzsakov és Gothár is hűségesen követi Viripajev darabjának szerkezetét: nemcsak a két felvonásra való tagolást tartja meg, hanem a jelenetek sorrendjét is, és lényegében változatlanul viszi színre a Kozma András, illetve

Morcsányi Géza által lefordított mű teljes szöveganyagát.¹ A felvonások között egyik előadásban sincs szünet. A Nemzetiben az írott műnek megfelelően az első rész – a nyitó jelenet kivételével – folyamatosan átrendezett belső terekben zajlik, míg a második rész mind jobban feltöltődő vizes közege egy lényegében változatlan külső tér. A Gothár rendezte előadásban a Katona Kamra adottságaiból következően nincs ilyen kontraszt a zárt és a nyitott tér között. A légópince szűk tere három osztatú: elől van a né-



Ivan Viripajev: *Részegek*, Katona Kamra, 2015, tervező-rendező: Gothár Péter (fotó: Marjai János, forrás: magyarteatrum.hu)

zőtér, középen egy hirtelen szűkülő csőfolyosó, ami maga a díszlet, a játéktér leg-hátsó síkjában pedig egy tükörfal van elhelyezve. Ezzel a meglehetősen direkt szcenikai fogással a tervező-rendező azt sugallja, hogy mi nézők is a részek világához tartozunk. Ezt erősíti az előjáték is: a nylonkabátos nő (Martha – Rezes Judit) a nézőtérről mászik elő, s rajtunk, a nézőkön átbucskázva landol végül a színpadon, kiváltva cinkos nevetésünket. Nincsenek a konkrét enteriőrökre utaló díszlet-elemek, a helyszínváltásokat a szereplők által animált kellékek, tárgyak jelzik: például az akvárium aranyhállal, a kávéfőző masina és más hasonló konyhai eszközök.

Sz. Zs.: Magam sajnos még nem láttam ezt az előadást, de az egyik kritikában² feltűnt, hogy mit tudhat ez a térkonstrukció: „[a szűkülő folyosó] mélyéről érkezők a táguló térben mintha közeledtükben kisebbednének: a cső torkában még hatalmasnak tetsző alakok elének érve sem többek, sem kevesebbek, mint részeg emberek”.

T. M.: Igen, ebben a rendezésben a szereplők kicsit még rá is játszanak a részeg állapotra, amire Viripajev szerzői instrukciói egyébként alapot is adnak. Más kérdés, hogy – mint azt az általunk választott mottó is tanúsítja – a részegség nemcsak hétköznapi értelemben vett alkoholos állapot lehet, hanem szent mámor is. Ne felejtjük el, hogy a színházművészet a szőlő és a bor istenének, Dionüszosznak a kultuszából fejlődött ki. Viripajev maga is egy Omar Kajjám-idézetet választott mottóul, amelynek néhány sorát „villanyújságon” olvashatjuk is a háttérben; de amire én rátaláltam, sokkal inkább arról a szent mámorról szól, ami az élők és holtak világát összeköti. Viripajev szándéka viszont ezzel a mottóval inkább a darab olvasójának és majdani rendezőjének orientálása lehetett arra, hogy ne a jelenetek értelmét keresse, hiszen amit ezekben lát, csupán a forma, a lényeg az mindnyájunk számára láthatatlan.³

¹ Lásd erről a Kozma Andrással készült interjút ugyanebben a lapszámban.

² Török Ákos kritikája a 76ra7-ben jelent meg (2015. 12. 23.)

³ Lásd a Viripajev által mottónak választott vers utolsó szakaszát: „Все, что видишь ты, – видимость только одна / Только форма – а суть никому не видна. / Смысла этих картинок понять не пытайся – / Сядь спокойно в сторонке и выпей вина!”



I. Viripajev: *Részegség*, Nemzeti Színház, 2016,
r.: V. Rizsakov (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Pálfi Ágnes: Én előbb láttam a Nemzetiben az előadást, s csak utána olvastam el a darabot. Ezért is lepett meg annyira, hogy a jelene-
teket naturalisztikus szerzői utasítá-
sok vezetik be. Terjedelmes, részle-
tező leírásokat kapunk a szereplők
mentális állapotáról, közvetlen kör-
nyezetéről, tárgyi világáról, öltöze-
téről stb. Rizsakov rendezésében
ilyesfajta külsődleges jellemzésnek,

kisrealista karakterizálásnak nyoma sincs. Mindkét felvonás egy végletekig abszt-
rahált, egységes színpadi közegben zajlik: egy osztatlan, szférikus, egyre táguló psi-
cho-térben érzi magát a néző. Ezt a hatást szolgálja már a közönségtől karnyúj-
tásnyira elhelyezett zöreizenekar előjátéka is. A második részben pedig az, hogy a
szereplők itt már nem előlről, hanem a háttérből lépnek be, oda távoznak és szem-
ben ülve a nézőkkel ott is tartózkodnak, amikor nincsenek a színen. Fontos moz-
zanat az utolsó jelenet indításakor a hatalmas színpadi díszletező ajtók megnyitá-
sa és kilavírtása, miközben a fesztiváligazgató Markot játszó Trill Zsolt szájából az
a mondat hangzik el, hogy „az emberek ideje lejárt”. Ez a kapcsolás az egész elő-
adás szempontjából kulcsjelentőségű: egy új téridő dimenzió megnyitására szolgál.
Az előadás metafizikai többlete meglátásom szerint ebből az egész-elvű gondolko-
dásból fakad, ami egyként jellemzi a látványvilágot, a Tregubov-házaspár tervezői
koncepcióját, és magát a rendezést. Önmagukban a szövegek úgymond „filozofi-
kus” futamaiból ez a fajta szemléleti tágasság nem jött volna létre.

Sz. Zs.: E pszicho-tér nézőre gyakorolt extatikus hatását akusztikusan és vi-
zuálisan én két konkrét mozzanatban tudnám megragadni. De mivel az extati-
kus jelző használata nem mindenki számára evidens, hadd utaljak a japán nő szín-
ház évszázadok alatt kidolgozott extázis-technikájára. Ott az előadás mindig egy
öt-tízperces dob- és fuvolajátékkal kezdődik. A három dob magas-, mély- és kö-
zépfekvésben úgy van hangolva, hogy ismételt, erőteljes, monoton megszólalta-
tásuk révén a néző megtapasztalja a gyomorideg-központban képződő fájdalmat,
majd át is essen rajta; a hosszan kitartott fuvolahangok ugyanakkor egyfajta oni-
rikus (álomszerű) állapotba juttatják a játszókat és a nézőket egyaránt. Az oszlo-
pokkal kijelölt négyzet alakú játéktér pedig – a háttérben az öröklétet szimbolizá-
ló fenyőfával – egyszerre jelöli a kint és a bent világát, a lét kozmikus tágasságát.
Nagyon hasonló ehhez a technikához az előadásban alkalmazott zöreizenekar mű-
ködtetése, melynek zeneszerzője, Alekszander Manocskov ugyancsak bekalkulálja
ezt a fajta fiziológiai hatást, aminek a néző nem tud ellenállni.

P. Á.: Én is láttam japán kabuki és nő előadásokat, melyek valóban egy másik
tudatállapotba vittek át. Az álom és az ébrenlét határán egy teljesen más befogadás-
ra tettek képessé, mint amit addig az európai színházakban átéltem. Mivel jógaztam,
tudom, a légzésgyakorlatok célja is az, hogy ugyanide juttassanak el, vagy legalábbis

odáig, hogy leálljanak az ember elméjében jövő-menő, irányíthatatlan gondolatok. Az biztos, hogy a zörejenekar előjátéka itt erre tökéletesen alkalmas volt.

Sz. Zs.: De a vizuális effektek is hasonlóképpen hatnak. A néző figyelmének egyenirányítására, s egyúttal a delirált állapot átélésére a sarkára állított négyzetes, fehér játéktér és az arra vetített fekete négyzetrács szolgál, mely folyamatosan kis elmozdulásokat produkál. Ez az alig észlelhető vibrálás (pixilláció) az optika fizikai és a látás fiziológiai törvényeinek megfelelően hozza létre az irizációt, vagyis azt a hatást, hogy az agy nem tudja eldönteni, fehérén feketét vagy feketén fehérét lát. Ugyanez jellemző a részeg állapotra is, amikor képtelen vagy megkülönböztetni a közeli tárgyat a távolitól, a gyors mozgást a lassútól – mert egyszerre veszít el a reális tér- és időérzékedet.

P. Á.: Most már értem, miért jutott eszembe e komplex hatás nyomán – mert-hogy én, bevallom, mindvégig fehérnek, világítónak érzékelttem ezt négyzetrácsot – József Attila *Eszmélete*: „Fülett a csend – egyet ütött. / Fölkereshetnéd ifjúságot; / nyirkos cementfalak között / képzelhetsz egy kis szabadságot – / gondoltam. S hát amint fölállok, / a csillagok, a Göncölök / úgy fénylenek fönt, mint a rácsok / a hallgatag cella fölött.”

Sz. Zs.: Magam is meglepődtem, amikor az előadásról készült fotók láttán felfedeztem, hogy a nyílt színi átrendezések során ténylegesen is megfordulnak a fényviszonyok: ekkor valóban fekete alapon fehér rácszatot látunk – ami újabb bizonyítéka a tervezők és a rendező messzemenő tudatosságának.

T. M.: Ezek mind nagyon izgalmas fölvetések. De ha mint dramaturg a dráma szövegéből indulok ki, fontosnak tartom leszögezni, hogy itt egy, az európai klasszika szabályai szerint felépített, mesterien szerkesztett műről van szó, mely még a boileau-i hármas egység szabályának is megfelel: egy hajnalig tartó részeg éjszaka története ez: három generáció gyónása életről, szerelemről, halálról, Istenről, mely tekintettel van a Sztanyiszlavszkij által kifejlesztett játékmód pszichológiai alapozottságára is. A darabban minden szereplő rendelkezik olyan felfejthető és továbbgondolható motivációval, melynek alapján egy valóságosan létező konkrét személyként is megjeleníthető a színpadon. Szinte mindegyik jelenetben egy-egy emberi válsághelyzet, sorsforduló tanúi vagyunk: a párok válnak és újra házasodnak, régóta titkolt félrelépéseket vallanak be, legénybúcsút tartanak másnapi esküvőjük előtt. Az első felvonás még csak felvillantja ezeket a hétköznapi emberi drámákat, a másodikban viszont már azt látjuk, hogy hiába a változtatásra való igény, e törekvések nem hoznak érdemi fordulatot. Gothár rendezése a pszichológiailag reális élethelyzetekre alapozott szerepjáték lehetőségét bőven ki is használja. De Rizsakov



A játéktér átdíszítés közben (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Az utolsó jelenet Trill Zsolttal és Barta Ágnessel
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Mészáros Máté
(forrás: port-network.com)

rendezése sem zárja ki ezt fajta olvasatot. Az utolsó jelenet, Mark (Trill Zsolt), a fesztiváligazgató és a prosti Rosa (Barta Ágnes) kettőse láttán én valóságos kész-
tetést éreztem arra, hogy visszamenőleg fölfejtsem a többi szereplő belső motiváci-
óját is. Hiszen ez a szituáció a kiúttalan végállapotot jeleníti meg: Mark közeli ha-
lálának tudatában vet számot hiábavaló életével, Rosa a prostituált-lét realitása
felől teszi ugyanezt. Ebben a dialógusban jön létre az a drámai kollízió, mely az eu-
rópai hagyomány legfontosabb ismérve az ókori görög tragédiától napjainkig. Egy-
másra találásuk a legkiírtabb nyelvileg is, sorsuk feltárulása révén karakterük úgy-
szintén a legrealisztikusabb, legkomplexebb a darabban, hordozza a megváltódás
esélyét is. Hadd tegyem hozzá, hogy Gothárnál ebben a jelenetben a fesztiváligaz-
gató (Mark – Mészáros Máté) nem akar szembesülni, elszámolni az életével: csu-
pán egy cinizmusába ragadt, menthetetlen alak, aki csak át akarja verni a feléje
őszintén megnyíló lányt (Rosa – Ónodi Eszter).

P. Á.: Nekem is feltűnt, amit főtebb említettél, az tudniillik, hogy az írott drá-
mának erőteljes nemzedéki jellege van: Viripajev elsősorban az életkor feltünteté-
sével identifikálja a szereplőket. Ugyanakkor a húszas, a harmincas és a negyvenes
(ötvenes) éveikben járó szereplők eltérő léthelyzetük ellenére is hasonló beszéd-
módot képviselnek, a részek indulatok vezérelte közös nyelvét beszélik. Még
mindig a Viripajev-textusnál maradva a túlkoros harmincasok legénybúcsúja a ve-
getáriánus étteremben (1. felv. 4. jelenet) kamaszos, infantilis hancúrozás, mely
tematikusan kapcsolódik az előző négyes jelenethez, ahol 15–20 évvel idősebb,
már úgymond „beérkezett” házaspárok szerepelnek (1. felv. 3. jelenet). Az isten-
hez való viszony ettől kezdve lesz a darab vezérszólama (az idősebbek témája, hogy
minden ember az Úr teste, a fiatalabbaké pedig, hogy mindenki hallja a szívében
az Úr suttogását). Az Úrról igazából a darab záró jelenete vált csak át Jézus Krisz-
tusra, az „Ember fiára” mint megváltóra. Ugyanakkor a generációkat ütköztető je-
lenetekben (2. felv. 1. jelenete, Gustav, Lora és Martha; 2. felv. 3. jelenete, Karl,
Linda, Laurenz és Magda; 2. felv. 4. jelenete, Mark és Rosa) az abszurdot egyre in-
kább a melodramatikus hangvétel váltja fel. Ezt az ívet a Nemzetiben látható ren-

dezés híven követi. Ami viszont a drámához képest karakteresen más, hogy ezt a három generációt ebben az előadásban a színészek két generációja játssza: a harmincasokat is húszasok alakítják. Ebből fakad, hogy a második felvonás „esketési” jelenetében (2/2) a „vőlegény” (Max – ifj. Vidnyánszky Attila) monológja úgy hat, mint egy sajátjaként felvállalt manifesztum a jelen világgállapot tarthatatlan voltáról és a maga nemzedékének negatív közérzetéről: a bérrabszolgaságról és a túlhajtott liberalizmusról, a realitástól való elszakadásról, az általános eltompulásról – hogy csak a leghangsúlyosabb motívumokat említsük. Véleményem szerint ez a „szűzbeszéd” honosítja, teszi magyarrá, itt és most érvényessé ezt az előadást (elhangzik benne a színész tényleges életkora, a huszonöt év is). A „menyasszonyá” avanszált divatmodell (Laura – Ács Eszter) ezt követő monológja a szabadsággal való leszámolásról viszont, bár ugyanebben a hangnemben indul, és mintha pozitív programbeszéd akarna lenni a nő valódi hivatásáról, a másik végletbe csap át: az önfeladás groteszk apologetikája lesz.

Sz. Zs.: Igen, én is úgy érzékelem, hogy ifj. Vidnyánszky Attila monológja már-már a 19. századi értelemben vett romantikus megnyilatkozás: a személy és a szöveg itt egy pillanatra egymással csaknem teljesen fedésbe kerül. Az önkritika és a társadalomkritika egy olyan korszak beszédmódján szólal meg, amikor nem volt kérdés, hogy aki beszél, azt mondja, amit gondol, s hogy ennek szellemében fog cselekedni is. Ám van itt egy érdekes paradoxon, ami néhány évvel ezelőtt már szóba került a posztmodern és a szakralitás kérdésköréről folytatott nyilvános vitánkban.⁴ Az tudniillik, hogy miközben a posztmodern (vagy posztdramatikus) teória azt hangsúlyozta, hogy ez a világ elmúlt, valójában számára is a romantika esztétikája a viszonyítási pont, amikor az egyéni ambíciók és a társadalmi szerepvállalás, a politikai és a költői retorika egymással tartósan fedésbe tudott kerülni. Még mindig ehhez



Az „öreg házaspárok” jelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



A fiatalok éttermi jelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

⁴ A 2013-ban rendezett debreceni DESZKA Fesztiválon elhangzott műhelybeszélgetés szerkesztett szövegét lásd a Szcenárium 2013. decemberi számában, 47–57.



Ifj. Vidnyánszky Attila „nemzedéki vallomása”
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)



A „menyasszony” beszéde az esketési jelenetben
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

az ideálhoz képest fogalmaz akkor is, amikor azt állítja: ma már nincs dráma, nincsenek hősök. Érdekes Végh Attila e vitán elhangzott gondolatmenetét idézni: „... ez a kifejezés, hogy posztmodern, tipikus romantikus kifejezés. Ez olyan, mintha azt mondanám, a nyugat alkonya. Innen nézve a posztmodern az új paradigmát hozni kívánó vágy kudarca, ennek pedig az az oka, hogy a mi szemléletünket, katarzis-vágyunkat vagy esztétikai horizontunkat a romantika állította be. Ez azóta nem változott. (...) lehet romantikus hévvel törekedni a romantikamentességre, de végül mindig kibújik a szög a zsákból.”

P. Á.: Ez az előadás engem azért lepott meg, mert azt bizonyítja, hogy abból is létrejöhet érvényes színpadi műalkotás, ha nem tudom azt mondani, amit gondolok, mert nem erre neveltek, szocializáltak. Van ugyan bennem egy hiányérzet, de nyelvileg csupa közhely, csupa klisé áll csak a rendelkezésemre,

velük van tele a fejem. Elvesztettem, pontosabban nem szereztem meg a nyelvhez való személyes alkotói viszonyomat. Bizonyos értelemben erről a nyelvvesztésről szól ez a darab is. De az általunk vizsgált előadás felől nézve még inkább arról, hogy ha művelésbe veszed ezt a tarra vágott „gyöknyelvet”, ha élő emberek, vitális színpadi lények szólaltatják meg, meglepő életjeleket kezd el mutatni, egy valamikori teljes világképet implikálva, ami még mindig a kereszténység a maga etikájával, szimbolikus jelkészletével.

Sz. Zs.: Ezt szolgálja az egész darabra jellemző zenei építkezés, egy-egy vezérszólam megismétlése, áthangolása egy másik szereplő által – egy-egy jeleneten belül vagy akár jeleneteken átívelve. Ez eredményezi a színpadon azt a fajta hatásmechanizmust, mely a paródia sacra⁵ fogalmával ragadható meg. Ez azt jelenti, hogy a szentség lényegére annak parodisztikus megidézésével világítunk rá. Ezt neve-

⁵ Lásd ehhez: Végh Attila *Aranykori nevetés*, valamint Szász Zsolt és Pálfi Ágnes *Széljegyzetek az Aranykori nevetés című íráshoz* című publikációját, Szcenárium, 2013. október, 30–39.

zi Bahtyin „ünnepi nevetésnek”, amikor a humor felől, fonák módon mondatik ki az a megnevezhetetlen, fogalmakkal leírhatatlan spiritualitás, ami összeköt bennünket. Ez történik az előadás vegetariánus éttermi jelenetében, amikor apró változtatásokkal sokadszorra hangzik el, hogy én is, te is, ő is – mindannyian halljuk az Úr suttogását a szívünkben. Ez a „szövegpanel” harmadik elhangzásakor már és még nevetést vált ki, ám a jelenet végére óhatatlanul gondolkodóba ejt és meditációra készít mindannyiunkat.

T. M.: Ez az eljárás mód nem új, hasonlóan széles hangnemi skálán játszanak már Queneau, Ionesco és Beckett abszurd drámái is, mindenek előtt a *Godot-ra várva*, melynek ikonikus nyelvezete kihagyásos, repetitív, tévesztéses, töredékes, de ugyanakkor híven tükrözi a talaját vesztett európai ember extatikus küzdelmét a kifejezésért és a szavak valóság-fedezetébe vetett hitért.⁶ E Viripajev-darab szereplői azonban korántsem olyan elvontak, mint Godot bohócokra hajazó figurái, akik voltaképp az emberi alapkaraktereket testesítik meg. A *Részegekben* szereplő alakoknak konkrét foglalkozása, státusza van, s ezt a szerző időnként ki is mondatja velük. A férfiak többsége bankár vagy menedzser (egyedül Laurenznek nincs feltüntetve a foglalkozása). A nők közül egy modell (Laura – Ács Eszter), egy kurva (Rosa – Barta Ágnes), a két feleségnek (Lora – Szűcs Nelli; Linda – Nagy Mari) és a barátnőnek (Magda – Katona Kinga) nincs megnevezett foglalkozása. A BANK a domináns metafora még a filmfesztivál igazgatója (Mark – Trill Zsolt) esetében is – lásd az utolsó jelenetben a bankszámla, a kamat, a kölcsön, a hitel emlegetését, ami a végén oda fut ki, hogy az életünket is hitelbe kaptuk a születéskor.

P. Á.: A társadalmi szerepek felől ugyan tényleg meg lehet konstruálni egy realista jellegű szűzset is ezekből a valóság-elemekből, csak hogy a darab pontosan arról szól, hogy ezek a szerepek a részegség okán alkalmilag éppen fel vannak függesztve. A néző valójában nem a színészek által alakított szereplők küzdelmét látja, hanem maguknak a színészeknek az élet-halál harcát, akik mint játéklények⁷ egyfajta kollektív énné, az EMBER jelévé válnak az előadás során. Ennek az élet-halál harcnak az eszköze a komikum, annak is a legarchaikusabb formája, a cirkusz világának sajátos nyelvezete, jelkészlete: a bohócokra emlékeztető arcfestés, az akrobatikus elemekben bővelkedő, karikatúrisztikus mozgásformák, a fölgyorsított és túlhangosított szövegmondás. Ha egy mondatban kellene méltatnunk ezt az előadást, fogalmazhatnánk úgy is, hogy amit a színpadon látunk, az a virtuóz játéklények győzelme a méltatlan társadalmi szerepkényszerek fölött. Az előadás két csúcspontja (a vegetariánus étterem az első felvonásban és az „esketési” jelenet a másodikban) egyúttal a pályakezdő színészek nemzedéki demonstrációjaként is felfogható: ők nem túlkorosak, hanem szinte még kamaszok, frissessé-

⁶ Lásd ehhez Pinczés István DLA doktori dolgozatát: „4D Ro” analógiájú hatáskeresők a Godot-ban, 2009, szfe.hu/uploads/dokumentumtar/pinczesdolgozat.pdf

⁷ Lásd ehhez Bessenyei Gedő István írásait: „Halál, hol a te fullánkod?” Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben, Szcenárium, 2013. október, 16.; valamint a Szcenárium jelen számában Uő: *Posztdramatikus jellegzetességek Silviu Purcărete rendezéseiben.*

gük és kétségbeesésük is primér⁸. Ám az előadás egészére, a benne szereplő összes színészre jellemző egyfajta kihívó, fiatalos lendület, játékmód.

T. M.: Ha mód volna annak részletes kifejtésére, hogyan is értsük itt a színészek élet-halál harcát, mindenképp szóba hoznám Szűcs Nellit, ahogyan túsarkú cipőjével közlekedik a ferde színpadon; Trill Zsolt és Mikecz Estilla entrée-jának nyaktörő mutatványát; ifj. Vidnyánszky Attilát, amikor röptében az asztalba veri az orrát; a keleti harcművészetre hajazó kungfu-filmek és az amerikai western paródiáját prezentáló akrobatikus bunyót (Rudolf szerepében Berettyán Sándort; a Gabrielt alakító Bordás Rolandot; a Matthiast játszó Szabó Sebestyén Lászlót); és főlemlegetném a már említett utolsó jelenet gyilkos indulatát, naturalisztikus testiségét is.

Sz. Zs.: De ha sorra vesszük a pszicho-realista, melodramatikus hangvételű jeleneteket, a szereplők vallomásait ezekben is ellenpontozza, többértelművé teszi a gesztusnyelvi többlet. Ettől válik emlékezetessé Fehér Tibor (Laurenz) és a két barátnő (Magda – Katona Kinga és Laura – Ács Eszter) szerelmi háromszögének jelenete, ami a színpadon a fejforgatás („fejvágás”) mesterien kivitelezett technikája révén kísértetiesen hasonlít Molière darabjának arra a jelenetére, amikor *Don Juan* a két parasztlánynak egyszerre ígér házasságot. De említhetnénk Tóth László (Karl) és Kristán Attila (Gustav) replikáját is a házasságtörés bevallásának jelenetében, mely pedig a *Beavis és Butthead* című világhírű amerikai rajzfilmsorozatban zajló párbeszéd stílusára emlékeztet, azt a benyomást keltve, hogy itt két kiöregedett fazon, egy rocker és egy punk tökéletesen értelmetlen vitája zajlik.

P. Á.: Kristán Attila (Gustav) és Mikecz Estilla (Martha) „szerelmi” jelenete viszont mintha két infantilis óvodás első egymásra találása volna: ezt fejezi ki meg-ejtően naiv, de ugyanakkor bohócosan bugyuta arckifejezésük, amikor kézenfogva szembefordulnak a nézőkkel; s erre utalnak az általuk használt tárgyak, a roller

és lufi is. Hangnemében ez a jelenet szerintem teljesen elüt az összes többitől: ebből a párosból egy pillanatra a romlatlan öröm, a remény „szexepilje” sugárzik át a nézőre, amit nem tud felülmúlni az az ironikus mondat sem, amellyel Martha, az öregező párt magára hagyva, kilép a jelenetből: „Hálásan köszönöm a szaros családoknak a szerelem varázslatos gyöngyszemét.”

Sz. Zs.: Eddig az elemzésben nem esett szó a darabnak arról a szerep-



A „szerelmi” jelenet (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

⁸ Erről a napjainkban zajló nemzedéki fellépésről lásd: „Milyen világ az, amelyben ilyen gonosszá válik az ember?” – Vecsei Miklóst Szász Zsolt kérdezi, Szcenárium, 2016. szeptember, 41–49.

lőjéről, akit nem rendítenek meg a körülötte zajló hétköznapi drámák. Mert vagy annyira elnyomott, hogy régen nem protestál a sérelmei miatt, vagy mert annyira bölcs, hogy – mint a költő mondja –, túllát ezen a „mai kocsmán”. A Linda szerepében föllépő Nagy Mari kapta a szerzőtől a legkevesebb szöveget. Övé viszont a talán legnehezebb feladat, hogy egyetlen, immár a nézőknek szánt felkiáltásba sűrítse a darab úgynevezett „fő meszidzsét”, amit korábban Lorentztől (Fehér Tibortól) már hallottunk. A nehézséget csak fokozza, hogy amit mondania kell, az egy trágár kifejezés: „Ne fossatok!”

Ez a nehéz mutatvány Nagy Marinak igen jól sikerül: úgy veszi szájára ezt a mondatot, hogy egyszerre érezni mögötte az önérzetében megsértett nő indulatát, az elnyomott ember szabadságvágyát, sőt még azt az ige-hirdetői attitűdöt is, mely elsősorban azokat érintheti meg, akik tudják, hogy ez a felszólítás II. János pápa *Bibliából* származó „Ne féljete!” üzenetének a parafrázisa.



A „fő meszidzs” jelenet (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Life-And-Death Struggle of Stage Selves at the National Theatre

Zsolt Szász, Márta Tömöry and Ágnes Pálfi Discusses *The Drunk Ones*
The Drunk Ones by contemporary author Ivan Vrypajev – of increasing popularity across Europe – can be seen at two Budapest theatres of the first rank simultaneously. Directed by Péter Gothár, it has been on at the Katona József Theatre since December 2015 and it also premiered at the Nemzeti Színház (National Theatre) in November this year. Although the discussion primarily focuses on Viktor Rizhakov’s interpretation (Nemzeti), the differences between the two directorial concepts are also mentioned in many instances, with the drama itself as a starting point. The three interlocutors explore the duality that the piece, while revealing, true to the traditions of European drama, the divergent psychological motivation of the actors who represent three generations, in reality concentrates on that everyone is speaking an extremely scanty common language in the state of inebriation, and that its emphasis, while even a coherent story with personal crises in the centre can be constructed of the successive scenes, is placed much more on the shared recognition that it is actually the present condition of the world which is critical and unsustainable. In their perception, the success of the Nemzeti production has been down to its uproarious humour and the actors’ surplus of vitality. Having praised the cosmic-scope scenic concept of the Tregubov couple as well as the direction bringing the piece’s inherent ambiguity into play, the discussion partners summarise their reading of the performance so: “...what we see on stage is the victory of virtuoso »stage selves« over undignified, forced social roles”.



„...azt tartották rendkívül veszélyesnek, hogy a tömegkultúra és az elitkultúra találkozzon”

Szkárosi Endrével Regős János beszélget

Regős János (RJ): 1971/72-ben kerültél be az egyetem világába, velem épp egyidőben.

Szkárosi Endre (SZE): Akkor jól emlékezhetsz a menetrendre. Én '52-es vagyok, katona voltam, és utána egy évig jártam a jogi karra, ezután vettek át magyar–olasz szakra.

RJ: Miért a jogi karon kezdted?

SZE: Éppen leérettségiztünk, be kellett adni az egyetemi jelentkezéseket. Akit fölvettek, azt elvitték tizenegy hónapra katonának. Akit viszont nem vettek föl, és a rákövetkező évben sem, annak két évre kellett bevonulnia. Akkoriban a bölcsészkarra, ahova szívesen mentem volna, olyan mértékű volt a túljelentkezés, hogy maximális pontszámmal sem biztos, hogy bekerülhettem volna. Egy út már be volt járva a II. Rákóczi Ferenc Gimnázium önképzőköreben – ide jártam. Az előttem felvételiző barátaim, többek között Szikora, jogra mentek.

RJ: Tehát már onnan ismertétek egymást.

SZE: Együtt csináltuk – többek között – az ottani irodalmi színpadot, illetve az abból kinőtt teljesen korszerű, kísérleti színházat. Ösztönösen, tehát nem valamilyen külső megfontolás vagy felismerés folytán, hanem annak az érzékenységnek az alapján, ami akkor bennünk munkált.

RJ: Azt mondod, ösztönösen. Mégis, milyen irányban tájékoztattok?

SZE: Nagyon érdekes a történet, ha azt vesszük, hogy a későbbiek során a költészet lett a hivatásom. És ezt tágitottam aztán a hang- és fényeffektusok, a vizualitás és a performansz felé. Már érett fejjel ismertem fel, hogy én nem íróként kezdtem a pályámat, hanem amatőr zenészként, hiszen nyolcadikos koromban már beatzenekart alapítottunk. A gimnáziumban a '66/67-es tanévben, tanári meghívásra, egy kieső szereplő helyére, beszálltam az irodalmi színpadon készülő előadásba, Gorkij *Kispolgárok*jába. A következő évben elment a rendező „öregdiák”, és Eszenyi Imre és Szikora vezetésével saját kezünkbe vettük a színpadot. Mindnyájan írtunk, így saját versekből, saját elképzelések alapján, fényekkel, zenével, díszlettel, magunk által kitalált ruhákkal megcsináltunk egy olyan darabot, aminek már a címe is érdekes volt: „*Miért feküdt be Bőr Erzsébet a sodrony spulni küllői közé?*” Mindezt 1967-ben! Ma már tudom, hogy ez volt az első magyar hippy-darab. Az előadást bemutattuk az egyik országos diákszínjátszó fesztiválon. Furcsán vette ki magát, mert ott mindenki „Gorkij-kispolgárokat” játszott. Nem értették.

RJ: Mit szólt a zsűri?

SZE: Megütközést keltett, pedig biztos, hogy sokaknak tetszett. Pár napra rá megjelent az akkori Magyar Ifjúságban (ez a KISZ Központi Bizottság lapja volt) egy ledorongoló írás, azt volt a címe, hogy (fejhangra vált) „Útkeresés!?” Egy Borbély Gábor nevű illető írta, hogy miként engedhette meg az iskola, hogy egy ilyen darab színpadra kerüljön. Akkor még az iskolaigazgató válaszcikkében kiállt mellettünk, azt írta: „Igen, útkeresés!” Aztán egy Ady versekből összeállított előadást csináltunk ugyanígy. Magunknak meg is fogalmaztuk, mit akarunk: „fény, hang, szó, mozdulat”.

RJ: E négy hatáselem együttese későbbi akcióidat is meghatározta.

SZE: Mi akkor ezt színháznak gondoltuk. Nem igazán ismertük még azokat a színházi előadásokat, amelyekre később elkezdtünk járni. Gondolok itt a wrocław-i zarándoklatokra, Grotowski előadásaira. Az Ady-előadás után már betiltották a további működésünket.

RJ: Érdekes, hiszen eleinte kiállt mellettek az igazgató.

SZE: Igazából még nem is az Ady-előadással volt a baj, hiszen az egy versekből összeállított est volt, zenével, koreográfiával. Szikorával írtunk valamit, amit ő bevitt az igazgatóhoz, aki belekötött a dologba. Nem lehetett tovább csinálni. Szikora végzett is közben. Tehát a zenével és színházzal kezdődött nálam a művészi eszmélkedés. És, persze, írtam is, már nyolcadikos korom óta. Mondjuk, a versek külön szálon men-



Az *Apocalypsis cum figuris* előadása egy 1975-ös felvételen (forrás: artmuseum.pl)



A Magyar irodalmi hallgatókönyv CD borítója
(forrás: youtube.com)

tek nálam, de aztán egyszer csak a színpad terében találták magukat. A *Bőr Erzsébetet* is a saját verseinkre építettük. Csak utólag tudatosodott bennem, hogy az Ady-műsorban, bár idegen szövegeket mondtunk, de sajátunkként fogtuk fel! Amit nálatok csináltunk a Szkénében, a *Tankanyart*¹, ami *Magyar Irodalmi Hallgatókönyv* alcímmel ment, abban – többek között – Ady, Petőfi, Arany János verseket dolgoztunk fel. A performatív költészetemben nagyon fontosá váltak ezek a szövegek. Ady *Fekete zongorájával* például húsz évig foglalkoztam. Petőfi *Szőrnyű időkjét* húsz évig csináltam így, úgy, amúgy. És itt ismerek

rá mai magamra: ott, azon a színpadon már rátaláltam valamire, ami ma is velem van. – Hogy visszatérjek a kezdeti kérdésemre, tehát az önképzőköri diáktársaimat, Szikorát is követve kötöttem ki a jogi karon. De már a katonaságnál, Kalocsán, a 36. Budapesti Forradalmi Ezrednél is csináltunk színpadot, ez volt a szabadság terepe. Már jogi tanulmányaim megkezdése előtt benéztem a bölcsészkarra, hogy nem lehetne-e valahogy átkéredzkedni. Így nem, mondták, de ha két félévet jelessel elvégzek a jogon, akkor kérhetem az átvételemet.

RJ: Én ugyanígy tudtam átjönni a debreceni egyetemről az ELTE-re, ahová hasonló okok miatt adtam be a jelentkezési lapot, mint te. Az egyetemet szerettem, de a várost nem. Ha kimentem a főutcára, elfogott a depresszió, száműzöttnek éreztem magam. Az elvárt tanulmányi eredményt hoztam, mellé indokként még egy gyors házasságkötés, meg nagymamám szívbetege is be lett dobva.

SZE: Már a katonaságnál megismert jó csapattal voltam ott együtt, és szerettem is a jogot, első évben olyan tárgyakkal, melyek azért nem voltak olyan rettetesek, mint például az államjog, a jogtörténet, a római jog – ettől mindenki félt, én meg szerettem. A politikai gazdaságtan ott nem jogi tárgynak számított, a kapitalizmus politikai gazdaságtana, jó tanárral, élmény volt számomra. Közben jártam az ELTE alkotókörébe, olyanok társaságában, mint a végző-félben lévő Csaplár Vilmos, Szilágyi Ákos, Vámos Miklós, Tarján Tamás. Szikorával ugyanekkor elkezdtek a Brobót csinálni. Már a katonaság alatt leveleztünk róla. Most már jóval tudatosabban kezdtünk előadásokat építeni. Egyszer föl is kerültünk az Egyetemi Színpadra Surányi Ibolya² jóvoltából, akihez egyébként már jogikarosként elkezdtem járni a Balassi Bálint Szavalókörebe. Ez is egy nagyon jó iskola volt.

¹ *Tankanyar*: Szkéné, 1986. április 26. Szkárosi Endre és a Konnektor zenekar.

² Surányi Ibolya (1928–2010): előadóművész, versmondó, irodalmi szerkesztő. 1957-től az Egyetemi Színpad irodalmi műsorainak gondozója.

RJ: Szakmai/művészi felkészültséged a hagyományos versmondásban nagyon is érezhető, hiszen minden performatív eszköz nélkül is dermesztő erővel mondd el például az egyik *you tube* felvételen Vörösmarty Országgháza című versét. Tehát nyilván itt a szavalókörben is sok mindent fölstedtél.

SZE: Természetesen. Színpad- és közönségtapasztalatot, szövegformálást, azt, hogy rendeznek. Ibolya *Holmi* című műsorában léptünk fel a Brobóval. Az egyik etűdünket adtuk elő. Ibolya kérte, hogy írjuk le előre, mi a lényege annak, amit a színpadon csinálni akarunk. A szövegre magára már nem emlékszem, csak arra, hogy röviden kifejtettem a kép-hang-szöveg-mozdulat elméletemet, hogy így alakítsunk ki egy mikro-totális jelrendszert. Ennél pontosabb meghatározást ma sem tudnék adni arra, amit csinálok. JELRENDSZERBEN, és nem színpadi hagyományban, színjátékban, irodalomban, koreográfiában kezdtem gondolkodni.

RJ: A ti formációtok egyike volt a legelsőknék, akik – akkori szóval – *happening-színházat* csináltak. Halászhék léteztek még veletek párhuzamosan. Ők valamivel előbb kezdtek. Szikora beszél arról a Félműlt-interjúban, hogy a Taknyos Varjúnak becézett kocsmában szóltak neki, hogy menjen már el, nézze meg Halászhékat. Szóval, ti úgy csináltatok valami hasonlót, hogy kezdetben semmi kapcsolat nem volt köztetek. Hasonlót mondok, mert Halász csoportja esemény-színházat csinált, ti pedig az általad mikro-totálisnak nevezett jelrendszerben gondolkodtatok, ezt kutattátok, tehát nem a hétköznapi élet jeleneit transzformáltátok át valamiféle különös jelenlétté, hanem eleve olyan ambíció munkált bennetek, hogy totális, performatív művészi jelrendszerré tárgítsátok a szövegeket.

SZE: Amit vagy lehet vonatkoztatni a valóságra, vagy nem.

RJ: Számomra leginkább Tadeusz Kantor alkotói munkamódszerére emlékeztem a te színpadi gondolkodásod, elsősorban amiatt, hogy *embalage-szerűek a megnyilvánulásaid, hogy jelrendszerben gondolkodsz, hogy a tárgyak különös átalakuláson esnek át, ahogy például a kis nemzetiszíniú papírzászlócska-kertet öntözöd az egyik akciódban, majd a le-tört zászlók helyén „száraz” hurkapálcika ültetvény marad.*

SZE: Nem tudom, honnan jött az inspiráció, de ez gondolkodásmód már a gimnáziumi csoportunk előadásaiban is benne volt. Biztos, hogy nem valami ké-szen kapottat akartunk követni, tovább variálni, hanem valami belőlünk fakadó-t kerestünk. És a Brobóban aztán jól egymásra találtunk Szikorával és Márta Istvánnal.

RJ: *Hol tudtatok előadást tartani?*

SZE: '72 és '74 között helyről helyre mentünk. Mindig valamelyik művelődési házban próbáltunk. Bemutattuk a darabot, de szinte mindenütt csak egyszer tudtunk játszani, aztán kénytelenek voltunk tovább állni. Végül abban a bizonyos rózsadombi pincében kötöttünk ki, amit Szikora is emleget.

RJ: *És a fan-jeitek követtek benneteket. Hogyan készültek a Brobo-előadások?*

SZE: Jánossal nagyvonalakban elterveztük, hogy mi lesz. Mindketten írtunk verseket, ezeket megmutattuk egymásnak. Őbenne erős színházi, bennem meg inkább valamiféle totális művészeti ösztönzés működött. Eleinte sok utánérzés is be-



Jelenetkép Az égi bárány című filmből
(forrás: bergamo.filmmeeting.it)

lekeveredett a terveinkbe. Em-lékszem, akkoriban mutatták be Jancsó *Égi bárány*³ című film-jét a bárányok között hegedü-lő Olbrychskival. Mondjuk, nem koppintottunk onnan, de például volt egy hegedűsünk, a Büky Ma-tyi, ő körbe-körbejárkált a szín-padon, mi meg mint kutya-kö-röztünk. Tehát megvolt egy eseményváz. A szövegeket ehhez

válogattuk, igazítottuk hozzá. Később egyre tágabb teret adtunk az improvizáció-nak. Azért próbáltunk is, csak ez nehézségekbe ütközött. Nem volt helyünk, és ha volt is, a teret ott az előadás helyszínén alakítottuk ki. Például az egyik ilyen al-kalommal magam kötöttem össze egy hálót, olyan halászháló-szerűséget. Kemény drótból szemüvegkereteket hajtogattam össze füllel együtt. Ezeket fölaggattam a hálóra. Ezt csak ott az adott helyen lehetett elkészíteni.

RJ: Ezek tehát amolyan tér-specifikus előadások, environment-ek voltak.

SZE: Játszottunk Galántai Gyuri túlbecsülhetetlen jelentőségű balatonboglá-ri kápolnájában⁴.

RJ: Mennyire voltak megismételhetők ezek az előadások?

SZE: Számoztuk őket. A Brobo N° 1-et kétszer mutattuk be. A 2-es számút a Ganz-Mávagban már csak egyszer. A 4-esben, amit abban a bizonyos rózsadombi pincében játszottunk, egymás mellé illesztett etűdök voltak. Ebből kezdett kiala-kulni egy folyamat. Az ötödik, amiben azok a bizonyos szemüvegek voltak, állt egy hosszabb játékból, Richard Strauss után szabadon, *Traumdurch die Dämmerung*⁵, tehát német címmel. Ebből egy kb. 25 perces folyamatjáték lett, a második részé-ben volt négy-öt nagyon erős etűd. Többek között az, amit Surányi Ibolyánál is bemutattunk. Ma már úgy látom, hogy ez az első performatív hang-költeményem volt. Volt egy szöveg, ami néhány szóból állt, pontosabban abból a két szóból, hogy BÁL és LOMB. Ezt mondtam különböző hangfekvésekben, variációkban, és

³ *Égi bárány* (1971)

⁴ Galántai György(1941): 1966 nyarán talált rá a boglári Kápolnadombon található épü-letre, melyet két évvel később, 1968-ban tizenöt évre bérbe vett tulajdonosától, a ka-tolikus egyháztól. 1970 és 1973 között nyaranta számos alkalommal rendezett kiállítá-sokat az épületben, amely a kortárs, neoavantgárd művészet egyik legjelentősebb ma-gyarországi bemutató- és találkozóhelyévé vált. A politikai, társadalmi kérdésekkel is nyíltan foglalkozó kiállítások és a hozzájuk kapcsolódó happeningek, színielőadások, vetítések, kiskoncertek hamar szemet szűrtak a hatóságokat irányítóknak, akik minden lehetséges eszközzel próbálták akadályozni őket. 1973 augusztusában a megyei pártve-zetés, felülről érkező utasításra, mondvacsinált okokra hivatkozva felbontatta a bérleti szerződést, majd erőszakkal kilakoltatta a művészt.

⁵ *Traumdurch die Dämmerung – Alkonyati álom*: Otto Julius Bierbaum verse és Richard Strauss dala, Op. 29/1

közben egy minimális akció ment: elől álltam én egy nagy bundában, mögöttem Szikora, de ő nem látszott, középen ült Ibrányi Eszter egy széken. Ő nagyon lassan dőlt oldalra és a végén leesett. Hátral a földön ülve Kontra Zoltán egy csapóval csattogott lassú tempóban. A hátam mögül Szikora egy fehér kendővel integetett, közben ment a hangfolyamat. Szikora is eldőlt álltából. Aztán Kontra Zolival kézen fogva kísértáltunk.

RJ: *Kitűnő a memóriád! Én is ilyen részletekbe menően emlékszem sok hasonló előadásra. Jó néhányat láttam a Szkénében, meg külföldi fesztiválokon is. Mintha ezek az eseménysor-szerű akciók valamitől erősebben rögződnének.*

SZE: Jobban megtornáztatják a memóriát. Több területet érintenek – vizualitás, hang, zene. A szövegre alapuló dramatikus előadásra nem tudsz ilyen pontosan emlékezni.

RJ: *Ti, akik a hetvenes évek elején „összművészeti” előadásokban gondolkodtatok, mennyire tudtatok egymásból építkezni?*

SZE: A zenének nagyon fontos szerepe volt. Már az elején velünk dolgozott egy ma már kevésbé ismert zeneszerző, Borsody László⁶, és nagyon érdekes hangi kísérleteket készített az előadásainkhoz. Például kádba vizet csepegtetett, ezt be-mikrofonozta, aztán a szalagon lelassította, amiből óriási döndülések is lehettek. Ezek az eljárások akkor újak voltak. Kitágították a zene fogalmát, vagyis tudatosították, hogy nem csak hangszerekkel lehet zenét komponálni. Velünk volt Kontra Zoltán zongorista, all-round zenész is, aki mindenféle hangszereken játszott. Ő később kiszállt, de hozta maga helyett Márta Pistát. Az a bizonyos *Alkonyati álm* egy csodálatos Isaia-hegedűszólóval kezdődött, amit egy kitűnő hegedűs, Sándor László, Sanci játszott élőben.

RJ: *Abban az évtizedben sokkal személyesebb módon jöttek létre az alkotói kapcsolatok. Elsősorban valós közösségi eseményeken találtátok meg egymást, és nem a mesterséges kommunikáció szinte parttalan terében. Előfordultak-e képzőművészek a közeletekben?*

SZE: Akkor még nem, inkább a nyolcvanas években kerültem kapcsolatba ezekkel a körökkel. Halász Pétert láttam, Najmányi egyik darabját is a Kovács István Stúdióban, a miskolci Manézs előadását és az Orfeo dolgait, ami azért kicsit kívül esett ezen a körön.

RJ: *Azon az alkotói körön, ami az Egyetemi Színpadot, és később az innen szétága-zó formációkat jelentette, ti valahogy kívül léteztek, mintha másfelé tájékoztatok vol-*



A boglári kápolna tárlatokat bemutató kötet borítója
(forrás: moly.hu)

⁶ Borsody László (1944): zeneszerző, zenetanár, a konzervatórium elvégzése után a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán folytatta tanulmányait, ahol 1988 tavaszán trombita-művész-diplomát szerzett.

na. Jó, tudatok egymásról, néztétek is egymás előadásait, de ti, saját kört képezve, mint-ha egy másik vonalat vittetek volna.

SZE: Nem akartunk semmilyen módon összezární. Nem voltunk belső hierarchiával bíró, csapatszerű képződmény, amit a külvilág csak nézhet. De kulturális egység sem voltunk, amelyhez bizonyos körök járnak. Voltak ilyenek, ha kis számban is. Én nem vonzódtam az ilyen zárt csoportokhoz.

RJ: Szikora János is beszélt arról, hogy nem törekedtetek állandó színházi társulat létrehozására. „Inkább érdekes személyiségek voltak, mintsem színházi tehetségek.” – mondja. A Szkénében ilyen formációként működött a kilencvenes években az Utolsó Vonal Színházi Érdektömörülés, ami olyan, saját utat kereső emberek baráti társulása volt, akik nyolc-tíz évet eltöltöttek zártabb csoportokban, és arra a következtetésre jutottak, hogy tulajdonképpen ezekben is rendezői/csoportvezetői diktatúra van, éppen úgy, mint a kőszínházakban.

SZE: Hát ez az! A Brobóban a ma ismert alkotók, gondolok itt Szikorára, Márta Istvánra, az alkotóvá válás idejét élték, kényesen ügyeltek saját integritásukra. Világéletemben utáltam azt, hogy valaki engem a saját kibontakozása érdekében eszközként használjon. Szívesen együttműködöm vele, amiből ő kibontakoztathatja a saját pályáját, de nem állok a szolgálatába, és a színházakban, sajnos, ez előbb-utóbb kialakul.

RJ: Közben az Egyetemi Színpadról elszármazottak többsége – beleértve a Paál István vezette JATE Színpad erősségeit is – színházi pályára lépett, csoportot alapított, függetlenként, hivatásosként, színészként vagy rendezőként működött, és kétségtelenül új impulzust vitt a mozdíthatatlannak tűnő magyar színházi életbe. A Brobóból egyedül Szikora lett par excellence színházi rendező.

SZE: Még egy érdekes dolog merül fel itt. Említettem, hogy Surányi Ibolyánál évekig részt vettem a versműsorokban. Kiálltam és verseket mondtam, Csokonait, Janus Pannoniust, Adyt, Vörösmartyt. Nagyon jó iskola volt ez is. A Brobo idején kérdezte is tőlem János (Szikora), hogy nem ciki-e ez a versmondó kör. Ez egy hagyományos színpadi műfaj, nem nagyon fér össze a Brobóval. Gyengéden bár, de megpróbált rábeszélni arra, hogy én ezt adjam föl. Érzékeny pontomat érintette. Miért is adnám föl? Lám csak, azért kialakult nálunk is ez a 'mi jobban összetartozunk, mint mások' szellem. Csak korlátoznunk kéne az egyéni kilengéseinket! Nem kérdés, hogy igazam volt, amikor nem hagytam föl a versmondással. Nem csak azért, mert rengeteget tanultam, hanem azért is, mert ott különböző rendezőkkel dolgoztunk. Nem sokan mondhatják el, hogy Latinovits Zoltán rendezte őket, ráadásul többször is. Őt nagyon szerette Surányi Ibolya, segíteni akart neki. Ő akkor már ki volt vetve a magyar színházi életből. Filmekben ugyan sokat szerepelt, de nem hagyták rendezni. Ibolya először csak verset mondani hívta el a Majakovszkij-műsorunkba. Csodálatos volt! Egy színpadon Latinovitscal! Ráadásul én jöttem utána! Ezután még volt két műsor: egy gyönyörű Radnóti-est, amit ő rendezett, és amit gyakorlatilag együtt csináltunk, később meg egy Balassi-műsor, ez már az élete vége felé volt.

RJ: Milyen volt vele dolgozni? Hiszen az ő versmondó énje, bárkitől is mondott verset, nagyon erős hatással volt mindenkire. Talán soha senkinél, sem előtte, sem utána nem forrott úgy össze a költői és a színészi én, mint nála.

SZE: Teljesen csendes és nyugodt volt. Sokszor egy kicsit rezignált. Nem lépett föl stílus-elvárással. Ő „csak” rendezett. Amikor szerkesztettük a műsort, Gortvai Kati (versmondó-szervezőnk, kicsit a szerkesztőnk is volt) lakásán jöttünk össze, és ott beszéltük meg, hogy milyen versek kerüljenek be. Ott ült velünk Latinovits is. Teljesen normális együttműködés volt köztünk.

RJ: Mikor és hogyan szűnt meg a Brobo?

SZE: Hetvenötben szűnt meg. Mindenki megtalálta a maga saját útját. Mondhatnám úgy is, kimerültek az együttműködés tartalékai, ami azért mindig feszültségekkel is járt. Kevesen is maradtunk már, ami önmagában nem lett volna baj, mert amúgy is mikro-totális előadásokban gondolkodtunk. De ez azért a korszakból is következett, hiszen '74/75-ben felerősödött az elnyomás. Halászné, Baksa Sós⁷ emigráltak, Galántai Györgyöt ellehetetlenítették. Ez olyan masszív tendencia volt, hogy ennek a korai underground kultúrának befellegzett egy időre.

RJ: Te személy szerint hogyan élted meg, élted ezt túl?

SZE: Akkoriban kezdtek megjelenni a verseim itt-ott. De a költői utam elég rögzösen alakult. A gimnázium alatt, amikor a versműsorokat csináltuk, nagyon sok pozitív visszajelzést kaptam. Fura módon először a prózai írásaimat igazolták vissza.

RJ: Beleértve a szüleidet is?

SZE: Nagyon örültek, hogy írok. Apámnak, de különösen anyámnak nagyon erős irodalmi érdeklődése volt. Az ő testvére volt B. Nagy László, a neves irodalomtörténész és filmkritikus⁸. A Jelenlét⁹ című folyóiratban jelent meg az első prózai írásom. Ez jó indulásnak számított. Aztán vittem volna még, de ezeket már visszadobták. A harmadik, negyedik próbálkozás után úgy döntöttem, hogy felhagyok a prózaírással. De folytattam a versírást. Még a jogi karon, ahol rendszeresen tartottak versesteket, nagyon sok pozitív visszajelzést kaptam. Volt gimnáziumi iskolatársaim jöttek oda hozzám könnyes szemmel. Ahogy átkerültem a bölcsészkarra, ez eltűnt. Ott én csak a hiúságot találtam, a gizdaságot, a 'nem örülök a másik sikerének' hozzáállást, az érvényesülésért való hajszát. Az istennek nem jöttek be a verseim. Nagy néha az Egyetemi Lapokba vagy a Jelenlétbe becsempészték egy-egy négy sorosomat. Nem éreztem semmi bátorítást. És most egy gondolatjelet nyitok: kb. tizenöt éve kezembe kerültek ezek a régi versek, és volt köztük

⁷ Baksa-Sóós János (1948) magyar előadóművész, képzőművész, az egykori legendás Kex együttes frontembere.

⁸ B. Nagy László (1927–1973): újságíró, filmkritikus, dramaturg, műfordító.

⁹ Jelenlét (1972–1976, 1981–1983, 1989, 1997–1998): az ELTE Bölcsészettudományi Karán fiatal irodalmárok kezdeményezésére indult. 1972-től felelős szerkesztője Csaplár Vilmos, szerkesztők: Sárándi József, Szilágyi Ákos, Vámos Miklós. 1974-től felelős szerkesztő Kulin Ferenc, főszerkesztő Szilágyi Ákos. 1975-től főszerkesztő Fürjes Péter, felelős szerkesztő Kulin Ferenc.

két-három olyan, hogy harminc év költői működéssel a hátam mögött mondhatom, hogy teljesen jó, konkretista versek ezek. Ma újra előadom őket, sőt, néme-lyikük az újabb köteteimbe is bekerült. Akkor ezeket hülyeségnek tartották. '74-ben írtam egy hosszabb verset *Részletek a domoszlói prépost vallásos korszakából* címmel. Odaadtam Kulin Ferencnek¹⁰, ő megmutatta Veres Miklósnak¹¹, aki elismerőleg üzent nekem, hogy „Na, ez már költészet”, és később be is rakta az induló Mozgóba¹². Ezt a hat oldalas verset beadtam az egyetemi verspályázatra is, és nyertem. Nemes Nagy Ágnes volt a zsűriben, aki megdicsért érte, de azt mondta, hogy „Ha megírta volna ezt két oldalon, akkor átütő lenne”. Három-négy éven át egy progresszív, de a hagyományos keretek közül nem kilépő versírói gyakorlatot folytattam. És megint történt egy érdekes dolog: a Szépirodalmi Könyvkiadó elfogadta a verseskötetemet. De közben beindult a punk és vele az újhullám, meg a korai Beatrice. Kőbányai János barátom, aki akkoriban zenei újságíróként, szociográfusként működött, sokat foglalkozott a csöves kultúrával, és erősen mögé állt az akkor induló Beatricének. Összehozott egy estet a Fiatál Művészek Klubjában, amin a Beatrice koncertezett, és mellettük, velük együtt olyan költők léptek fel, akiknek az életében a zene fontos szerepet játszott. Így került oda Temesi Ferenc¹³, Szilágyi Ákos¹⁴, Kemenczky Judit¹⁵, Györe Balázs¹⁶, Turcsány Péter¹⁷, meg én, illetve maga Kőbányai. Ez az est újra előhozta belőlem a valamikori beat-zene-karost. – Az egyetem után még fél évre behívtak katonának, és ott, már nem emlékszem, miért, de ötünket a budaörsi úti tiszti fogdába zártak. Érdekes élmény volt ez a katonai fogda, együtt rendőrökkel, katonatisztekkel, de ugyanakkor végtelesen sértőnek is éreztem a helyzetet. Itt született a *Fogdadal*-sorozat. Az egyikre csináltam egy dadaista hangverset. A másik egy fogdadal-blues lett. Miklóska Lajostól¹⁸ elkértem a basszusgitárját, és ott a koncerten belekezdtem, hogy „A fogda

¹⁰ Kulin Ferenc (1943): József Attila-díjas kritikus, irodalomtörténész, színműíró, szerkesztő, publicista, egyetemi tanár, 1974–83 között a *Mozgó Világ* főszerkesztője.

¹¹ Veress Miklós (1942): költő, műfordító, kritikus, 1975–1981 között a *Mozgó Világ* főszerkesztője

¹² A *Mozgó Világ* 1971-től 1983-ig működő irodalmi, művészeti, kritikai és társadalomelméleti folyóirat. A „fiatal írók – fiatal művészek” lapját a KISZ KB felügyelte. Az 1970-es évek végére a szerkesztőség és a KISZ vezetése közötti viszony megromlott, a sorozatos figyelmeztetések, feddések előbb az elő-cenzúra alkalmazásához, majd Veress Miklós leváltásához vezettek. 1983 szeptemberében leváltották a lap főszerkesztőjét, Kulin Ferencet, minek utána a teljes szerkesztőség felmondott, majd a korszakban példátlan tiltakozási hullám, a folyóirat mellett kiálló szolidaritási akció bontakozott ki.

¹³ Temesi Ferenc (1949) Kossuth-díjas és József Attila-díjas magyar író, műfordító, drámaíró, forgatókönyvíró.

¹⁴ Szilágyi Ákos (1950) József Attila-díjas és Babérkoszorú-díjas költő, esztéta, szerkesztő, Pulitzer-emlékdíjas közíró.

¹⁵ Kemenczky Judit (1948–2011) orientalista, költő, műfordító, festő.

¹⁶ Györe Balázs (1951) József Attila-díjas költő, író

¹⁷ Turcsány Péter (1951–2015) költő, író, műfordító, a Kráter kiadó alapítója, vezetője.

¹⁸ Miklóska Lajos (1948): basszusgitáros és dalszövegíró. Az 1960-as évek közepén kisebb együttesekben kezdett, majd Radics Béla híres hard rock együttesének, a Sakk-Matt-

foglyokat fogad, a fogdába a foglyokat...” – bluesban. Minimál stílusban elkészült még egy szám, amit a mai napig nagyon szeretek, ez a *Megy a sereg, jön a sereg*. Ebben a szöveggel együtt vonulok föl-le, trappolok, suttogok, kiabálok, hörgök. Valahogy így indult el nálam ez az attraktív versmondás. Utána együtt maradtunk, megalapítottuk a Fölöspéldányt. Turcsány ebben már nem volt benne, de a többiekén kívül még Bernáth/y Sándor¹⁹ és El Kazovszkij csatlakozott hozzánk. Szerettem volna ezeket a verseket is beletenni a kötetembe. A szerkesztő, Ugrin Aranka azt mondta, hogy jó, be lehet rakni még ezt a ciklust, mivel a kötet már el van fogadva, nem kell külön jóváhagyatni. Tipografikai trükköket alkalmaztam, ami akkor még elég szokatlan volt. Például, a *Megy a sereg*-nél a sorok elhagyták a lapot, majd a következőn, *Jön a sereg*-ként visszatértek. Oldalakon masírozott így át a sereg. Ezek a versek már egy önálló költői profilt kezdtek mutatni. Ennek azért megvolt a hátulütője is, mert a következő kötetemnél – amivel egyáltalán nem siettem! –, nem mondták, hogy nem fogadják el, csak évekre elfektették. Akkor vittem át a JAK Füzetekhez.

RJ: Tehát, akárhogy is, de bekerültél az irodalmi vérkeringésbe.

SZE: Az *Ismeretlen monológok* című kötetből azért mindenképpen kiderült, hogy tudok verset írni, akár „megrendelésre”, hagyományos formában is. Mi irodalmi koncertnek neveztük azt, amit csináltunk. A Beatricével két-három közös koncertet adtunk, amiből az egyik kivételesen jól sikerült a Budaörsi Művelődési Házban. Szilágyi Ákos már akkor performatív módon mondta a verseit, ahogy ma is. Temesi Ferencnek volt még nagyon jó deszka-érzéke. Ő szintén zenélt korábban. A többiek azért inkább csak felolvasták a verseiket. Ott volt a Beatrice nagyszámú közönsége, de kijöttek oda sokan a mi világunkból is, értelmiségiek, művészek, egyetemisták. Belekezdünk. A Beatrice ott volt mögöttünk, a műsor néha



„...*Megy a sereg...*” 2005-ben egy segélykoncerten (forrás: artpool.hu)

nak a tagja lett, ezután a Korong Együttesben, 1973 szeptemberétől 1974 nyaráig pedig a Syriusban játszik. 1978 januárja és 1981 augusztusa között a sikerei csúcsán lévő Beatricében zenélt.

¹⁹ Bernáth/y Sándor (1949–2012): Munkácsy díjas, autodidakta művész, az avantgárd művészeti életben 1975 óta vett részt. 1977-ben tagja lett a Leninvárosi Kísérleti Műhelynek, 1978-ban pedig belépett a Fölöspéldány csoportba. 1980-ban megalapította az A. E. Bizottság együttest, később a Dr. Újhajnal, a Matuska Silver Sound, valamint a Konnektor zenekarokban is játszott. Munkái között számos könyv- és hanglemezborító (Bikini: *Hova lett...*), valamint utcai plakátok (pl. Beatrice promó-anyagok) is szerepelnek. Emellett festéssel is foglalkozott. Az avantgárd zenében mint szerző és előadó egyaránt fontos szereplő volt. Székárosival ő szerkesztette és tervezte az *Új Hölgyfűtár* című művészeti magazint.

összeépült a zenével, pontosabban zeneileg támogattak bennünket. Az elején a közönség nem értette, hogy mi ez az egész, és nagy hangzavar keletkezett. Jött a *Fogda blues* meg a *Megy a sereg, jön a sereg*, és valahogy kezdtek elcsendesedni, vetkék, figyeltek. A végén dörgő tapsvihár. Nagyszerű érzés volt, hogy át tudsz fordítani egy ilyen közönséget, hogy kiderül, lehet! Hogy nem igaz, hogy reménytelen, hogy bunkó mindenki! Nem véletlen, hogy ezek után a Beatricét rögtön leválasztották rólunk. Megzsarolták őket. Ha ezt folytatják, akkor Budapesten nem koncertezhetnek.

RJ: *A Székénében is mintha csak az irodalomra lettek volna igazán allergiások az engem riportra berendelő béemesek. Leginkább Balaskó Jenő²⁰ költőket bemutató sorozata volt a bögyükben, meg a Krassó György és Háy Ági falfirka-szövegekből és képekből álló estjei.*

SZE: És főleg arra voltak érzékenyek, azt tartották rendkívül veszélyesnek, hogy a tömegkultúra és az elitkultúra találkozzon. Hogy a tömegkultúra kapjon egy intellektuális, az elitkultúra meg egy tömegkulturális hátteret.

RJ: *Szkárosi tehát megmártózott ebben a világban is, és ennek hozadékából is gazdagította a sajátját.*

SZE: És tudod, milyen törvényszerűen? A Stoczek utcai kollégiumban léptünk fel a Fölőspéldánnyal. Bár elhívtam régi Brobós zenész barátomat, Kontra Zoltánt, de éreztem, hogy ennek a vers-felolvasós előadói formának nincs igazán átható ereje, bármilyen jó költő is, mondjuk, Kemenczky Judit. És ekkor döntöttem úgy, hogy itt nincs más kiút, nekünk kell zenekart csinálni. Itt vannak az én régi barátaim, Bernáth/y Sándor, Nagy Attila Kristóf²¹, aki akkor ismert punk zenész volt, jött a régi általános iskolai barátom, Virágh Laci, aki profi vendéglátós zenész volt.

RJ: *Nem hagyhatom ki! Milyen érdekes egybeesés! Vele cseréltem a lakást, amiben most lakom.*

SZE: Most, hogy így mondd, tényleg beszélt is rólad. Ő nagyon sokoldalú zenész! Belőlük alapítottam meg a Konnektor zenekart, és a Lágymányosi Községi Házban, ma MU Színház, megcsináltuk az első koncertünket. Igen érdekes kontextusban történt ez, mert ott volt még Leszták Tibi²², aki egy egészen kivételes

²⁰ Balaskó Jenő (1937–2009) költő, író, újságíró, zenetanár. Versei miatt éveken át megfigyelés alatt tartották. 1965-ben két verse miatt (*Dózsa halála*, *Fasiszta vasárnap*) eljárást indítottak ellene. Házkutatást tartottak nála, kézirateit elkobozták, és soha nem adták vissza. Egy hézagosan, lapokban fennmaradt példány alapján verseit emlékezetből írta újra (illetve át). 1975-ben szerepelt az *Amerikai Anzix* című magyar filmben. Első verseskötete, a *Mini ciklon* végül csak 1985-ben jelenhetett meg. 1986-ban elnyerte a Magyar Írószövetség nagydíját, az Örley-díjat és a Soros Alapítvány ösztöndíját. 1981 és 1986 között a Széké Színházban többek között Pilinszky-, Erdély Miklós-, Nagy László-, Szécsi Margit-, Weöres Sándor-esteket rendezett.

²¹ Nagy Attila Kristóf (1963–1998) író, költő, szerkesztő, 1988–1991 között a Pannon Könyvkiadó irodalmi vezetője. 1991-től szabadfoglalkozású író, illetve a Casus Kortárs Művészeti Kollégium irodalomtanára. 1993-tól a TV4 *Prospera* című irodalmi műsorának szerkesztő-műsorvezetője. Tragikus motorbalesetben halt meg.

²² Leszták Tibor (1955–2008): kultúra- és projektszervező a Lágymányosi Községi Ház-

kultúraépítő személyiség volt. Ő a MINI zenekar klubjának vendégeként tett be a műsorba. És itt kezdődött el az, amit aztán a Szkénében is csináltunk. Saját zene, szöveg, akció. Koncertszínháznak, totális költészeti koncertszínháznak kezdtük nevezni ezeket az esteket. Voltak más, ilyen irányban tájékozódó zenekarok, például Lois Viktorék²³, a Csokonai Vitéz Műhely, a BP Szerviz.



A Fölöspéldány csoport tablóképe. A fotón: Temesi Ferenc, Szilágyi Ákos, Györe Balázs, Hadzopulu Athena, Kőbányai János, Szkárosi Endre (kalapban), Miklóskai Lajos, Gidófalvi Attila. Ülnek: Nagy Feró, Donászi László, Lugosi László (forrás: nemzetikonyvtar.blog.hu)

RJ: És ott volt még mellettük a fénykorát élő 180-as csoport, amely rendszeresen koncertezett a Szkénében, számos színházi hatáselemet is használva. Nagyon népszerűek voltak, koncertjeiken a nézők néha a zenészek között ültek a földön. Ők is erős zenész/komponista egyéniségek szabad társulásaként működtek, nem kevés belső feszültséggel. De lehet, hogy épp ettől is tudtak annyira érdekes és sokféle dolgot produkálni.

SZE: Az ilyen együttműködés talán a legnehezebb. Irányítani, orientálni is kell, kicsit kézben tartani az egészet, de senkinek sem szabad ránőni a többiekre. Általában mindig ráírják valakinek a nevére azt az együttest. Nem tudják elképzelni, hogy nincs vezető. A Fölöspéldánynál deklaráltuk nyilvánosan is, hogy szuverén alkotók együttműködésén alapszik, nincs vezetője. A közös kreativitásnak is az a titka, hogy csak akkor jön létre ez a többlet-minőség, ha abba mindenki beleteszi szuverén módon a maga saját részét, amit aztán összehangolnak.

RJ: És miközben ezeket az punk-akció-költészeti koncerteket tartottad, lett neked egy másik, civil életed is: mai napig tanítasz az egyetemen.

SZE: '84-ben kezdtem el tanítani. A Mozgó Világ szerkesztőségében dolgoztam '78 februárjától egészen a lap '83. decemberi megszüntetéséig. Akkor testületileg mindenki kilépett. Nem sokkal ezután hívtak Szegedre tanítani. Alighogy megszűnt a Mozgó, találtam egy másik izgalmas kihívást, a tanítást. Közben mentek a totális költészeti akciók, a zenekar is ezerrel beindult. A kettőt, a színpadot és a tanítást soha nem kevertem. Alkatilag is ilyen vagyok. Az órákon nem rólam kell hallania a hallgatóknak.

RJ: A tanítványaid tudták, hogy te frontember vagy egy punk zenekarban?

SZE: Sokáig nem is tudták. A JATE Klubban is volt egy-két koncertünk. Én nem mondtam senkinek, hogy jöjjön el.

RJ: Együtt van-e még a Konnektor zenekar?

ban, a MU Színház alapítója és művészeti vezetője.

²³ Lois Viktor (1950) Munkácsy-díjas szobrász, festőművész. Autodidakta. Főleg hangszer-szobraitól ismert. Koncertje a Szkénében: Tundravoice, 1994. április



A Mozgó világ szerkesztőségében. Sorban a képen: Szkárosi Endre, Kocsis Zoltán (kalapban), Kulin Ferenc, Czakó Gábor, Tárnok Zoltán, Szabados Árpád (forrás: lítera.hu)

SZE: '93-ban még megjelent két zenei kazettánk. Nem oszlott fel a zenekar, de mondjuk így: megszűnt. Közben más zenekarokkal dolgoztam, '94-ben megalapítottuk a Spiritusz Noistert²⁴. Volt egy nagy koncertünk az újjáépített Műcsarnok megnyitóján. Különböző felállásban, de máig koncertezünk. 2004-ben még újra összejött a Konnektor, ahogy más, nyolcvanas évekbeli zenekarok is tették akkoriban. Szerettük volna, ha

mi nem a régi számokra alapoznánk, hanem újakat készítenénk. Volt még négy-öt koncertünk, de nem igazán éreztük, hogy kellünk. – Még '86/87 körül keztem külföldi fesztiválokra járni. Kialakult egy egyre sűrűbb nemzetközi fluktuáció. Hívtam egy angol zenekar, a Towering Inferno, velük csodálatos koncerteket adtunk, ezeken nagyon erős volt a vizuális szólam. Még az edinborough-i fesztiválon is megfordultunk. 21 napból 19 napon át kellett játszani. És amikor már a nyolcadik koncertet adtuk egymás után – ezt neked tudnod kell, mert színházi ember vagy –, már tudtam, hogy a kisujjam hogy áll annál a hangnál.

RJ: *A rutinnal kerültél itt szembe, hiszen te mindig olyasmit csináltál a színpadon, ami rutin-ellenes. A legtöbb, szakmáját komolyan vevő színész retteg a rutintól.*

SZE: Én nagyon élveztem. Ezt addig nem volt alkalmam kipróbálni. Azért is használtuk a koncertszínház elnevezést, mert egészen különleges színpadképeket építettünk. Ennek elsősorban a Bernáth/y volt az ihletője. Kimentünk például Bolognába. Ez volt életem első nemzetközi összművészeti fesztiválja. Volt ott egy nagy színpad. Sanyi (Bernáth/y) ötlete volt, hogy keressünk mindenféle anyagot, ami egy laktanyában található. Találtunk, többek között piros-fehér csíkos útelzáró kordonléceket, nagy tekercsekben zöld kerítés-dróthálót, meg széthulló félben lévő nád paravánokat. A kerítéshálót Galántai Gyuri több ponton ívesen fölfüggesztette a nyolc méter magas színpad tetejére. Ebből kialakult egy három elem-ből álló belső tér. Szépen bevilágítottuk az egészet, a fény a nádparavánok résein át szűrődött be hátulról. Virágh Lacit, aki a szintetizátoron játszott, megkértük, hogy mellette kezelje a fénypultot is. Belekezdünk a koncertbe, épp befejeztem egy vokális részt, ami után egy instrumentális, meditatív rész következett. Ott álltam elől, nekem most nincs dolgom, hátrébb húzódok. Közben az „*Elindultam szép hazámból*” kezdetű dalt pengette Jakobi Laci a csellóján. Egyszer csak ott találtam

²⁴ Spiritus Noister zeneakar: Ladik Katalin, Sörös Zsolt, Kovács Zsolt, Szkárosi Endre, újabban Lenkes László. Az első években Bese Csaba, Dóra Attila, Gryllus Dorka, Márkos Albert, Szántó Éva, Szvorák Katalin is közreműködött benne.

magam, szemben ezzel a zöld kerítéssel. Ennek most nekimegyek! Nekivettem magam. Elkezdett ingadozni velem. Lecsúsztam róla, újra nekimentem. Ledobom a kabátot magamról. Félmeztelenül újra nekimegyek, mászok, lezuhanok – nagyon erős akció lett belőle. Ott, akkor kell fölsímnem, hogy abban az eredetileg csak díszletnek tervezett eszközben és a környezetben milyen lehetőség rejlik. – A színpadkép egyébként összességében mindig jelezte azt, amit csinálunk – a költészet része volt. A Petőfi-féle *Szörnyű idő* előadásán hátulra állítottam három lányt különböző színű krepp-papírba csavarva, kezükben három rúd, amelynek tartalma fátolpapírba volt burkolva. Elöl Jakobi Laci csellózott fehér zsírpapír-sátorba borítva, középen Virágh Laci szaxofonozott hasonló borításban, míg hátul Márta Pista zongorázott egy vödrökkel preparált zongorán. A zsírpapír-sátorok a megvilágítás szerint zöldes és/vagy vöröses fényt kaptak. A színpad kinti legszélén Nagy Atilla Kristóf és Méhész Zoli gitároztak, de erősítés nélkül, szárazon pengették az elektromos gitárjaikat. Ekkor kúsztam be egy elfektetett piros létrában, amelyet aztán középen felállítottam, arcomon alufólia-maszk. Lassú tempóban kibontottam az első lányalak csomagját, egy vörös zászlót, előrementem, teljes felsőtestből elkezdtem lengetni a közönség felett, magam is meglepődtem, milyen erős surrogó hangot adott. Aztán ez teljesen feltekeredett a rúdra, középre mentem vele, és beleállítottam a létrába. A második lányalak csomagjából egy nemzeti színű zászló bomlott ki, azzal ugyanezt tettem – de ezt már csak félig engedtem feltekeredni, és úgy állítottam bele a létrába. A harmadik már egy fekete zászló volt, és annak a selyme volt a legjobb minőségű, kísértetiesen zokogott a közönség arca fölött. Ez is bement a létrába. Közben persze, zászlónként, a négystrófás vers egyes szakaszait egy-egy hangszeres játékos mikrofonjába mondtam: Jakobi, majd Virágh hangszer-pickupjába, aztán Pista zongorájának mikrofonjába. A negyediknél bebújtam az immár három különböző zászlóval álló létrába, és onnan üvöltöttem felfelé, a zsinórpaddás mikrofonjai felé a katasztrófa-kifejeletet. – De ezt a felfogást tovább vittem a Spiritus Noisterba is: a Múcsarnok Fesztivált megnyitó koncertünkhöz a leghidegebb télben kimentem Csete Katalinhoz, a kertjében pusztá kézzel szabadtítottunk ki egy csomó szőrös deszkát, építkezés-maradékot, léceket, fadarabokat, hulladék-fanyagot. Bevittük a Múcsarnokba, ott egy hatalmas romot építettem belőlük, ahogy valaki mondta: Budapest bombázás után. A rom hátsó tetején vagy két méter magasban helyeztem el Claudia Raths-ot, aki estélyi ruhában bögzött és szaxofonozott, bal elöl állt Bese Csaba egy ferde lapelemen, vagyis végig csálén állva játszott. Ladik Kati a rom első részén beleállt egy zöldséges-ládába, én pedig a romok közt ugrálva énekeltem, szavaltam, vigyázva persze, hogy ne törjem ki a lában, illetve ne sülljedjek el az elemek között.

RJ: Az egyik YouTube videón láttalak, amint *Vörösmarty Országháza* című versét szavalod egy falusi március 15-i ünnepélyen. A meglepetés erejével hatott rám, mert más az, amikor performatív eseményként adsz elő egy Petőfi- vagy Ady-verset, és megint más, amikor Székelyi kiáll a nézők elé, és „csak” verset mond. Bár az élmény tükrében nem tudom, hogy van-e értelme ennek a különbségtevésnek. Más felvételeiden is látom, hogy téged akció-művészként nagyon inspirálnak költészetünk klasszikusai. Dermesztő

élességgel szólnak meg nálad ezek a versek. Gondolok itt Bornemissza Péterre, Janus Pannoniusra, Vörösmartyra, Petőfire, Aranyra, Adyra²⁵. Mennyire új dolog ez nálad?

SZE: Már az egyetemi színpadi versmondó kör óta valahogy mindig bennem volt, hogy eleve kreatív módon közeledek egy szöveghez, legyen az a sajátom, vagy másé.

RJ: Bele is írsz?

SZE: Nem, a nyelvi anyaghoz soha nem nyúlok hozzá. A magyar költészetben olyan erő van – nyilván más népek költészetében is –, hogy ha jól elmondanak egy verset, csak azt nyugtázhathatjuk, hogy igen, ez tényleg szép vers. De ezekhez a versekhez úgy kéne hozzányúlni, mint ahogy Latinovits tette: láttuk személyesen, közelről, például az utolsó „koncertjei” egyikén. A KEK-en lépett föl a Kaláka Együttessel, és *A walesi bárdokat* mondta, abból szerepeket formált, és a végén, amikor a király megőrül, fogta a fejét, ordított, felső teste hajladozott – színházat csinált a versből. Amikor mi *A walesi bárdokat* csináltuk, az valahogy ennek a folytatása volt. Tehát azt az erőt, ami ezekben a szövegekben van, valahogy meg kell jeleníteni, fel kell idézni, meg kell formálni. Vagyis költészet, zene, szöveg, akció, kép egyesül abban az energiaátadásban, amelyet közönségesen művészetnek nevezünk.

Az interjút készítette: Regős János

²⁵ A youtube-on megtalálható Szkárositól többek között Petőfi *Nemzeti dala*, a *Dicsőséges nagyurak, hát hogy vagytok...*, Vörösmartytól az *Országháza*, Adytól *A fekete zongora*.

“... Communication Between Mass Culture and Elite Culture Was Considered Extremely Dangerous”

János Regős Talks to Endre Szkárosi

Endre Szkárosi (b. 1952) is a poet, writer, translator, critic, literary historian, professor at ELTE (Eötvös Loránd University), intermedia artist and performer. “I did not begin my career as a writer but as an amateur musician, being a founder of a beat band as early as in Year 8 at school,” he recalls at the start of the interview. As he puts it, he and János Szikora (currently director of Vörösmarty Színház (Vörösmarty Theatre) in Székesfehérvár; his interview was published in the 2015 December issue of *Szcenárium*) wrote and staged the first Hungarian “hippie piece” when they were at grammar school in 1967. Szkárosi remembers the creative communities he was member of as an undergraduate student: Brobó, the legendary experimental theatre at the beginning of the ‘70s with Szikora and István Márta; the creative community at ELTE, where such prominent artists started their career as Vilmos Csaplár, Ákos Szilágyi, Miklós Vámos, Tamás Tarján; the Egyetemi Színpad (University Stage), where he got acquainted with the genius actor and poem reciter Zoltán Latinovits as a director, too. He talks about his debut as poet and author in the mid-1970s, then discusses in detail his *ars poetica*, which matured by the end of the ‘70s and to which he has remained faithful ever since, looking upon the synthesis of visuality and sound, poetry and music, text and action as the task of art. In order to shed light on this, he gives a number of specific examples of fruitful collaboration between the arts, commemorating the most important Hungarian underground artists of the past four decades.

A MINISZTER FELESÉGE

Írta: Bernátka Nisér
Rendezte: János Árpád
Főszereplők és díjak: Vezess Csó
Bemutató: 2016. december 16.



„...a paródia sacra (...) azt jelenti, hogy a szentség lényegére annak parodisztikus megidézésével világítunk rá. Ezt nevezi Bahtyin »ünnepi nevetésnek«, amikor a humor eszközeivel, fonák módon mondatik ki az a megnevezhetetlen, fogalmakkal leírhatatlan spiritualitás, mely összeköt bennünket. Ez történik a *Részegek* vegetáriánus éttermi jelenetében, amikor apró változtatásokkal sokadszorra hangzik el, hogy én is, te is, ő is – mindannyian halljuk az Úr sutogását a szívünkben. Ez a »szövegpanel« harmadik elhangzásakor már és még nevetést vált ki, ám a jelenet végére óhatatlanul gondolkodóba ejt és meditációra késztet mindannyiunkat.” (Szász Zsolt)

„Törd meg a légzést! Törd meg a ritmust!« – Katsuko Azuma hallhatta e szavakat mesterétől. Gesztusainkat jellemzően légzésünkhöz vagy a hallott zenéhez igazítjuk, de ha ezt felismertük, e kapcsolatot meg is szakíthatjuk. A test hétköznapi, szokásos használatának, illetve megszokott mozgásformáinak a »megtörése« alighanem a japán színházi kultúrában van jelen a legradikálisabb formában – és a legtudatosabb szinten (...) de az általa megvilágított probléma minden színházi kultúrát érint.” (Eugenio Barba)

„A [klasszikus görög] tragédia nézőit ámulatba ejtő csodálatos valami sorsszerűen váratlan, ésszerűen ésszerűtlen elem, amelynek szerepe a tragédiában és a filozófiában is az, hogy a csodálkozót kibillentse megszokott helyzetéből, kivesse gondolattalan otthonosságából, és rádöbbsentse eredendő otthontalanságára, amelyben azonban a sors az otthonkeresés örök feladatát méri ki számára. A tragédia nézői számára a csodálkozás e *katharszisz* előszobája...” (Végh Attila)

„A színház számomra és Piotr Skiba számára egyfajta életforma. (...) Voltaképpen a színházi előadást nem műnek és alkotásnak tekintjük, hanem egyfajta élet-utópiának, amely a való élethez nagymértékben hasonlítható, azonban a különbségek nagyon fontosak, ugyanis ezek által válunk érzékennyé olyan dolgokra, amelyeket nem tudhatunk az életről – például hogy mi vár ránk, vagy hogy tulajdonképpen melyek is a titkos intuícióink.” (Krystian Lupa)

„A kortárs dráma (...) úgyszólván elveszi a posztdramatikus alkotó kenyerét azáltal, hogy önmagába kódolja a posztdramatikus színház jellemző technikáit. A darabválasztást befolyásoló tényező, hogy a dekonstruált alakzatok dekonstrukciója éppoly problémás, mint a dehierarchizált struktúrák dehierarchizációja vagy a szimultaneitás megsokszorozása. Ez a kérdés (...) rámutat a dekonstrukció egyébként kézenfekvő korlátaira és hatáira is: arra az egyszerű tényre, hogy a dekonstrukcióhoz mindenekelőtt egy konstrukcióra van szükség, mégpedig lehetőleg egy már kanonizált és a kánonban előkelő helyet elfoglaló konstrukcióra.” (Bessenyei Gedő István)

