

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
IX. évfolyam 5. szám, 2021. szeptember



„....már nincs túl sok időnk” – Vidnyánszky Attila a 2023-as Színházi Olimpiáról • Szuzuki Tadasi a 2020-as Thália-díj kitüntetettje – Jámbor József konferencia-beszámolója • A belső világűr – Végh Attila esszéje az idei MITEM elé • A parousia színháza – Visky András naplója Silviu Purcărete *Tragédia*-rendezéséről • Fátima Castro Silva beszélgetése a *Godot-ra* várva alkotóival • Pálfi Ágnes tanulmánya a *Bűn és bűnhődés*ről • Beszélgetés Szabó K. Istvánnal, *Az ajtó* rendezőjével • A *Mester és Margarita* Alekszandar Popovszki rendezésében – V. Gilbert Edit kritikája • In memoriam Törőcsik Mari – Bérczes László írása és Kozma András interjúja • Shakespeare, ha magyar, Gyulán – Fazekas Sándor esszéje • Ungvári Judit beszámolója a Kisvárdai Fesztiválról

SZERZŐINK

Bérczes László (1951) rendező, dramaturg, színházi szakíró, az Ördögkatlan Fesztivál társigazgatója

Both András (1951) színpadi látványtervező, a University of California, San Diego professzora

Castro Silva, Fátima (1963) színházi szakíró, a Teatro Nacional São João munkatársa

Fazekas Sándor (1975) egyetemi oktató, műfordító

Jámbor József (1963) színész, rendező, műfordító

Kozma András (1967) műfordító, a Nemzeti Színház dramaturgja

Latinovits Zoltán (1931–1976) színművész

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

Szabó K. István (1977) színházi rendező

Szász Zsolt (1959) bábművész, a Nemzeti Színház dramaturgja, a Szcenárium felelős szerkesztője

Tompa Gábor (1957) a Kolozsvári Állami Magyar Színház igazgató-főrendezője, egyetemi oktató

Törőcsik Mari (1936–2021) színművész

Ungvári Judit (1968) újságíró, rádiós szerkesztő

V. Gilbert Edit (1963) habilitált egyetemi docens, PTE

Végh Attila (1962) költő, próza- és esszéíró

Vidnyánszky Attila (1964) rendező, a Nemzeti Színház vezérigazgatója

Visky András (1957) drámaíró, a Kolozsvári Állami Magyar Színház dramaturgja, egyetemi tanár, színházi teoretikus



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelő-szerkesztő: Szondi Bence • Lapterv és illusztráció: Békés Rozi • Szerkesztőségi titkár: Nagy Noémi • Belső munkatársak: Verebes Ernő (vezető dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi referens) • Kozma András (dramaturg, oktatási referens) • Kulcsár Edit (dramaturg, kapcsolati referens) • Kornya István (a Nemzeti Magazin főszerkesztője) • Eöri Szabó Zsolt (honlap-főszerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Balogh Géza színháztörténész, az UNIMA vezetőségi tagja • Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Ungvári Judit (újságíró) • Durkóné Varga Nóra (nyelvtanár, angol fordító) • Szerkesztőség: Nemzeti Színház, Budapest, 1095, Bajor Gizi park 1. 3. em. 3221 • Szerkesztőségi fogadóórák: minden héten kedden, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: szcenarium@nemzetiszinhas.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház • Nyomdai munkák: HTS-ART Kft. • ISSN 2064-2695

TARTALOM

beköszöntő

Latinovits Zoltán (1931–1976) • 3

színházi olimpia

„... már nincs túl sok időnk” – Vidnyánszky Attila
a 2023-as magyarországi Színházi Olimpiáról
Szász Zsolt interjúja • 4

JÁMBOR JÓZSEF: Szuzuki Tadasi a 2020-as Thália-díj kitüntetettje
Beszámoló a munkásságának szentelt konferenciáról • 9

mitem 2021

VÉGH ATTILA: A belső világűr
Az ideai színházi találkozó elé • 21

VISKY ANDRÁS: *Az ember tragédiája* mint theatrum theologicum
Részlet a dramaturg naplójából • 26

„A kétségbeesés a remény legfelső foka” – Tompa Gábor és Both András
beszélgetése a *Godotra várva* bemutatója előtt
Moderátor: Fátima Castro Silva • 40

PÁLFI ÁGNES: „Hát ismerhetem én az isteni gondviselés útját?”
Hamlet vs. Raszkolnyikov • 51

V. GILBERT EDIT: Ami rossz, az a jó (?)
A Mester és Margarita A. Popovszki rendezésében • 69

„A kétféle világlátás minősége izgatott”
Szabó K. István, *Az ajtó* rendezője Szász Zsolt kérdéseire válaszol • 74

in memoriam

BÉRCZES LÁSZLÓ: Tisztelet a tehetségnek
Törőcsik Mari a Nagybácsi álmában • 78

Találkozásaim az orosz színházzal
Kozma András interjúja Törőcsik Marival • 81

kilátó

FAZEKAS SÁNDOR: Shakespeare, amikor magyar – Gyulán
Az ideai Shakespeare Fesztiválról • 85

UNGVÁRI JUDIT: Ketrecharcok a túlélésért
Helyzetkép Magyar Színházak 33. Kisvárdai Fesztiváljáról • 94



Latinovits Zoltán sírja Balatonszemesen (fotó: Zóka Gyula, forrás: origo.hu)

Latinovits Zoltán (1931–1976) beköszöntő

„Hogy is néznek ki a mi mutatványos-színházaink? Hogyan torzult el a céh-törvény-szabta szervezet? Vajon a tiszta színész-lelkek: a művész-színészek vezetik-e színházainkat? Hogyan áll ma a színházi koordináta-rendszer, a vízszintes, függőleges tagozódás? A színházak vezetői vajon kiválasztódás útján lesznek-e vezetők? Nevezhetünk-e közösségnek egy mai társulatot? Az egymást növesztő szeretet uralkodik-e ma egy-egy társulatban? Születhet-e ma győzelem? Táplálja-e a társulat önbizalmát a siker? Egyáltalában van-e siker vagy bukás? Létrejöhet-e ma egy előadás, amely szárnyakat ad, a hit meteordarabkáit kapja-e ma gyógyításul a néző? Gyógyít-e a mai színház? Fontosak vagyunk-e mi, színészek, a társadalomban? A művészetek szintézise-e egy mai előadás?

A kérdések útvesztőjében, a közösségi tudat fényénél vizsgáljuk meg, hová kocsosult a színház a mi életünkben. Mert egy életünk van ugyebár, és amíg új rendelkezéseken törrik fejüket az illetékesek, nem áll meg az időmérő-óra, mint valamely boldog sakkjátékban. Mi, színházi emberek, gyomrunkban a ketyegő órával; agyunkban, idegeinkben a kockarázás kínjával, türelmetlenül sürgetjük az időt, mielőtt az égi bíró harsány sípszavára végképp elhagyjuk a nagy játszótér.”*

„Zoliban nagy tüzek égtek...” Sztankay István, a színész pályatárs fogalmazott ilyen tömörséggel a kilencven éve született Latinovitsról, nem sokkal halála után. S ha most, negyvenöt évvel később szavakat keresnénk arra, hogy ki is volt ő, aligha volna rá találóbb mondás. E lánglobogású írása életében sokakat sértett. Mondhatnánk, hogy ezeket a vádakat nekünk ma már nem kell magunkra vennünk, de mintha még mindig, folyamatosan visszacsengenek... (a szerk.)



Rómeó és Júlia, 1963



Isten hozta, Örnagy úr!, 1969



Szindbád, 1971



A Kutya akit Bozzi úrnak hívtak, 1976

* Latinovits Zoltán: *Emlékszem a röptélés boldogságára*. Összegyűjtött írások, Magvető, 1985



„...már nincs túl sok időnk”

Vidnyánszky Attilát a 2023-as magyarországi Színházi Olimpiáról Szász Zsolt kérdezte¹

– Vidnyánszky Attila már beregszászi társulatával részt vett 2001-ben a Moszkvában rendezett harmadik Színházi Olimpián. Minek köszönhető, hogy csaknem két évtized elmúltával Magyarország nyerhette el a 2023-as Színházi Olimpia rendezési jogát? A MITEM-nek, mely a Nemzeti Színházat bekapcsolta a nemzetközi színházi élet vérkeringésébe?

Tadashi Suzukival, aki alapító tagja a Színházi Olimpia választmányának, már 2000-ben találkoztam Moszkvában. Egy évre rá a Jurij Ljubimov által szervezett harmadik olimpián, „A Szkíta összevont tekintete” programsorozatnak, amelynek Anatolij Vasziljev volt a megálmodója, már a résztvevői voltunk a beregszászi társulattal. Az, hogy jelenleg már benne vagyunk a nemzetközi vérkeringésben, egy meglehetősen hosszú folyamatnak köszönhető. Valerij Fokin Ljubimov halála után került be ebbe a grémiumba, s az ő felterjesztésére kaptam meg 2009-ben az általa alapított moszkvai Mejerhold Központ díját, melyet újíto rendezőknek ítélnék oda. Ez még a debreceni színházigazgatói működésem idején történt. Cseppenként rakódik ez a történet össze. Bár az igaz, hogy elsősorban a MITEM híre, elfogadottsága révén sikerült mára stabilan pozicionálni magunkat. De hozzájárultak ehhez az olyan folyamatos szakmai kapcsolataink is, amelyet például Eugenio Barbával sikerült kialakítanunk.

Mielőtt bejelentkeztünk volna az olimpia megrendezésére, természetesen egyeztettem a minisztériummal, és személyesen Orbán Viktor miniszterelnök úrral is. Hiszen ez egy olyan nagy volumenű vállalkozás, mely komoly állami forrásokat igényel. És miután részükről minden szinten pozitív volt a válasz, írtunk egy hivatalos levelet az olimpia jelenlegi választmányának, amelyben kértük, hogy fontolják meg a szándékunkat.² Ebből a térségből 2016-ban Len-

¹ Az interjú első része 2020. március 10-én, második része 2021. augusztus 12-én készült.

² A választmány tizenöt főből áll: Theodoros Terzopoulos (Görögország) – elnök; Giorgio Barberio Corsetti (Olaszország); Choi Chyrim (Dél-Korea); Nuria Espert

gyelország rendezett először olimpiát egy kulturális főváros-projekt részeként, Wrocławban. Ez jóval szerényebb vállalkozás volt, mint a többi, erre az egy városra korlátozódott. Ehhez képest mi egy nagyobb volumenű rendezvényben gondolkodunk.

– A Szovjetunió szétesése után ez a legutolsó olimpia arról is nevezetes volt, hogy Fokin láthatóan nemcsak Pétervárbán gondolkodott: ezzel a színházi nagyrendezvénnyel egész Oroszországot kívánta kulturálisan újrafogalmazni.

Ma Oroszország is szembesül azzal az égbekiáltó ellentéttel, mely a nagy kulturális központok és a perifériák között tapasztalható, többek között a színházzal való ellátottság tekintetében is. Ez már négy-öt éve központi téma az orosz kulturális közéletben. Nem véletlen, hogy Valerij Gergijev, a pétervári Marinszkij Színház nemzetközi hírvő karmestere, igazgatója, művészeti vezetője fogta az együttesét, és végig roadshow-zta egész Oroszországot. Egy magára valamit is adó állam megpróbál tenni ennek az igazságtalan helyzetnek az orvoslására. Magyarországon mi is ugyanezért indítottuk el a Déryné-programot. Az én elképzelésem egyik központi eleme, hogy még az oroszokhoz képest is sokkal nyitottabban valósítsuk meg az olimpiát, hogy ez a rendezvény az ország egészére kiterjedő, kiható vállalkozás legyen.

– A mostani világjárvány kellős közepén csak még jobban felértékelődik Madách misztériumdrámája, Az ember tragédiája, mely a világ sorsára, jövőjére kérdez, vizionálva a pusztulás lehetőségét is. 2023-ban, mely a Madách-bicentenárium éve is, hogyan lehetne ezt a „világdrámát” úgy színre vinni, fókuszba állítani, hogy az egy valóban emlékezetes világszínházi eseménnyé váljon?

Ez a bicentenárium valóban jó alkalom a Madách-mű nemzetközi pozicionálására. Érdemes volna például számba venni, hogy a Tragédiának milyen fordítá-



A 2016-os Színházi Olimpia zászlói a fesztiváliroda előtt Wrocławban
(forrás: theatreolimpics.pl)



Valerij Gergijev

(Spanyolország); Antunes Filho (Brazília); Jürgen Flimm (Németország); Valerij Fokin (Oroszország); Jarosław Fret (Lengyelország); Tony Harrison (Egyesült Királyság); Georges Lavaudant (Franciaország); Liu Lubin (Kína); Wole Soyinka (Nigéria); Tadashi Suzuki (Japán); Ratan Thiyam (India); Robert Wilson (Egyesült Államok)

sai vannak. Tudomásom szerint például Lengyelországban egy elég régi fordítás férhető csak hozzá, Oroszországban viszont egy igen jó, hét-nyolc éve készült új fordítás olvasható. Hubay Miklóstól úgy tudom, hogy a francia fordítás sem rossz, de a németnek is utána kellene nézni. Én a magam szerény eszközeivel folyamatosan próbálok felhívni a figyelmet erre a műre, ám a kortárs színházi alkotók visszarettennek egy ilyen nagy formátumú drámai felvetéstől. Az sem véletlen, hogy a mai színházi világban alig akad rendező, aki a *Faust* egészéhez hozzá merne nyúlni, bár azért a német nyelv kulturális dominanciájának hála itt-ott felbukkannak a *Faust* alapján készült produkciók. Ezek a nagy témák manapság sajnos nincsenek előtérben. 2023-ban lehetne rendezni például egy Madách mini-fesztivált diákokkal. Elképzelhető, hogy a színész- és rendezőképzés felől kellene megközelítenünk ezt a művet, akár nemzetközi szinten is.

– A legutóbbi, Oroszországban és Japánban rendezett Színházi Olimpia óta több mint másfél év telt el, s ez alatt három hullámban zajlott a COVID 19 világjárvány. Ebben az időszakban az olimpia választmányával tudtál-e egyeztetni?



Teodorosz Terzopulosz és Valerij Fokin
2019-ben Vlagyivosztokban, a Színházi Olimpia
sajtótájékoztatóján (forrás: tass.com)

A kommunikáció folyamatos volt köztünk, elsősorban Valerij Fokinnal és Teodorosz Terzopuloszsal álltam kapcsolatban. A legújabb fejlemény az, hogy a választmányból többen is eljönnek Budapestre ez év októberében, a MITEM ideje alatt – várhatóan ekkor jelentik majd be, hogy én is tagja lettem a választmánynak. Most már a konkrét részletekbe menően is el tudjuk kezdeni a tervezést. A pandémia hatására mindenütt lebé-
nult ez a folyamat. Oroszországban a színházak nem álltak ugyan le, de

náluk is sorra maradtak el a fesztiválok, vagy csak részben tartották meg őket. S ugyanez vonatkozik az összes többi országra is, amelyek kapcsolódnak az olimpia eszméjéhez.

– Ebben a választmányban az összes földrész képviselteti magát. A magyar színházi szakma számára ugyanakkor nem eléggé ismert, hogy ez a testület mekkora hatókörrel bír, s hogy két olimpia között milyen tevékenységet folytat. Delegálnak-e például előadásokat a következő rendezvényre, s van-e olyan szándékuk, hogy föltérképezzék, mi zajlik éppen a világszínházban?

Vannak nagy alkotók, visszatérő vendégek, akik alakítják és szervezik is ezeket az olimpiákat. A maguk előadásaival ezen a soron következő magyarorszá-

gi rendezvényen is jelen lesznek. Az ő munkáikon, kísérleteiken, megszólalási módjuk változásán keresztül lehet leginkább nyomon követni a világszínház aktuális folyamatait. Nagyon jó dolog, hogy ezek a jelentős színházak és nagyformátumú rendezők újra és újra megjelennek előadásaikkal nálunk, mert így kitapintható, hogy egy adott társulat, színházkultúra honnan hová tart. Hihetetlenül gazdag ez a merítés, akár a MITEM-re, akár az eddigi olimpiákra gondolunk. S e rendezvényeknek tovább gyűrűző pozitív hatásuk is van. Például az Indiában rendezett 2018-as olimpiának köszönhetően az ottani színházak ma már rendszeres állami támogatást kapnak.

– *Indiában ez az olimpia egy európai típusú színházi struktúra létrehozását segítette elő. A választmány láthatóan nemcsak a szorosan vett szakmai kérdésekkel foglalkozik, hanem az intézményi háttér megerősítését is fontosnak tartja. A magyar előadó-művészeti törvény módosításában neked kulcsszereped volt. Megjelenik-e majd ennek a tíz éve működő új szisztémának a hozadéka ezen a hazai rendezésű olimpián?*

Abban, hogy mire fókuszálunk, nagy szabadságot kapunk. A választmány örömmel fogadta például azt a tervünket, amire az eddigi olimpiákon még nem volt példa, hogy mi a vidéki és a határon túli magyar színházakat be kívánjuk vonni már a szervezésbe is. Azt szeretnénk, hogy a magyarországi színházak vegyék fel a kapcsolatot egy-egy határon túli, európai vagy akár tengeren túli társulattal, amelynek az előadását saját közegükben fogadhatják, illetve delegálhatják a budapesti székhelyű rendezvény-sorozat programjába is. S mindent az olimpia költségvetéséből finanszíroznánk, anélkül, hogy a választásukba beleszólnánk. Az ilyesféle kezdeményezéseket egyébként a későbbi olimpiák is adoptálhatják, ami egy nagyon jó gyakorlat. Európában sokszor irigykedve néznek ránk, amikor a magyar színházi struktúra és az itteni támogatási rendszer kerül szóba. Nálunk a kormányzat egyre többet költ az előadóművészetekre, mindenek előtt a kiemelt és nemzeti státuszú intézményeinkre. Az Eurostat ki-mutatása szerint Magyarországon folyamatosan nő a kultúra egészére fordított támogatás: jelen pillanatban az Európai Unióban GDP-arányosan nálunk a legmagasabb ez az összeg.

– *Hazánkban múlt év decemberében létrejött egy konzultatív testület, a Kulturális Tanács. Érdemben terítékre került-e már a tervezett olimpia ügye a tárgyalások során?*



A 8. Indiai Színházi Olimpia hirdetménye

Idén augusztus végére minden egyes kulturális ágazatnak össze kell állítania egy középtávra szóló fejlesztési tervcsomagot, a finanszírozás kérdéskörét is beleértve. Én két eseményre szeretnék fókuszálni: a 23-ban rendezendő Színházi Olimpiára és az ugyanabban az évben esedékes Madách-bicentenáriumra. Ez a két eseménysorozat természetesen egymással is szorosan összefügg. De ebben a csomagban központi szerepet szánunk a művészeti felsőoktatás megújításának is. A Kulturális Tanács már eddigi rövid működése során is bizonyította életképességét; még soha nem ültek úgy egy asztalnál a kulturális szféra egyes területeinek a képviselői, mint most. Kiderült, hogy a közművelődés, a muzeológia, a társművészetek, a művészeti felsőoktatás szakemberei e közvetlen párbeszéd révén jóval hatékonyabban tudnak kooperálni a sokszor évtizedek óta fennálló anomáliák orvoslása érdekében is.

– Jól gondolom-e, hogy ennek az új kulturális stratégiának az általunk rendezendő Színházi Olimpia lesz az egyik első teherpróbája? S hogy ennek sikerétől is függ, hogyan alakul Magyarország imázsa, mely Nyugat-Európa felől nézvést jelenleg nagyon ellentmondásos?

A Színházi Olimpia választmánya mindig is azt kereste, ami nem elvászott, hanem összeköt. De miközben szorgalmazzuk a különböző színházkultúrák közötti nyitást, a hídépítést és a folyamatos kapcsolattartást, fontosnak tartjuk a szuverenitás megőrzését, hiszen e nélkül nem volna értelme az összefogásnak.

– A mostani világlárvány rávilágított arra, hogy a mi szakmánk mennyire sérülékeny. Milyen várakozással tekintesz a következő hónapok elé?

Be kell látnunk, hogy a 2019-es nézőszámokat csak évek múlva fogjuk tudni újra elérni. Érthető a nézők óvatossága, bizalmatlansága. De a hazai május végi nyitást követően a visszajelzések jók. A vidékiek valahogy bátrabbak – Debrecenben például a nyári színházi előadások teltházzal mentek. A 23-as Színházi Olimpiáig még előttünk van két MITEM – ami talán elegendő lesz arra, hogy újra egymásra találjunk itthon és a nemzetközi színházi térben egyaránt.

“...We Do Not Have Much Time Left”

Zsolt Szász Talks to Attila Vidnyánszky About the 2023 Theatre Olympics Hosted by Hungary

The 10th Theatre Olympics will be the topic at the professional day of this year's MITEM on October 9, featuring Theodoros Terzopoulos, Valery Fokin and Attila Vidnyánszky. This interview, reporting on the preparations for this world-wide event, is published apropos of that. Attila Vidnyánszky summed up the philosophy of the creators of the event as follows: “The board of Theatre Olympics has always sought not to divide but to unite. However, while we are encouraging openness, bridge-building and constant communication between different theatre cultures, we consider the preservation of sovereignty also essential since, after all, there would be no point in working together without it.”



JÁMBOR JÓZSEF

Szuzuki Tadasi a 2020-as Thália-díj kitüntetettje

Beszámoló a munkásságának szentelt konferenciáról

Szuzuki Tadasi életművét Magyarországon sajnos kevésbé ismerjük, előadásai közül egy sem jutott el hozzánk, szakmai körökben sem tudnak túl sokat a munkásságáról. Ám ha minden igaz, 2023-ban, a Budapesten tartandó Színházi Olimpia keretében remény van rá, hogy végre a magyar közönség is élőben találkozhat e kivételes alkotó produkcióival, művészetével.

Szuzuki nemzetközi elismertségét jól mutatja az IATC, a Kritikusok Nemzetközi Szövetségének az a döntése, hogy a kiemelkedő színházi alkotók számára létrehozott Thália-díjat 2020-ban Szuzuki Tadasinak ítelték oda. Az IATC 70 országból 3000 kritikust tudhat sorai közt, és ezt a kitüntető címet az évezred eleje óta kétfévente adományozzák olyan színházi alkotóknak, íróknak, teoretikusoknak, akik mély benyomást tettek a világ színházi kritikusaire, alakítják, formálják, olykor akár véleményük alapvető megváltoztatására késztetik őket. Eddig a következő személyek szerepelnek a kitüntetettek listáján: Eric Bentley (2006), Jean-Pierre Sarrazac (2008), Richard Schechner (2010), Kapila Vatsyayan (2012), Eugenio Barba (2014), Femi Osofisan (2016) és Hans-Thies Lehmann (2018). Nem kétséges, hogy előbb-utóbb Szuzuki Tadasinak is ott volt a helye közöttük. Maga a díj Dragos Buhagiar román szobrászművész alkotása, egy Thália-fejjel koronázott ezüst sétapálca, melyet a román kritikusokat tömörítő *Theatrolgist* ajándékozott a díjazottnak.

A díjátadó ünnepséget eredetileg 2020 novemberében tartották volna Pozsonyban, de a pandémia közbeszólt, és hosszú szervezés, egyeztetések után végül is a virtuális térben jött létre, Facebook-eseményként, mint online díjkiosztó-ünnepség és konferencia, 2021. április 16-án. Ez azonban nem csupán kényszerű körülmények közt lebonyolított *ad hoc* eszmecsere volt, hanem – ahogy azt az IATC elnöke Margareta Sörenson a díjátadási ceremóniát indí-

tó beszédében kifejezte –, egyfajta „ajándék-doboz”, melyet a díj trófeája – az említett sétabot – mellé szántak kiegészítő ajándékként elismerésük és tiszteletük jeléül.

Az ünnepség és a konferencia résztvevőinek névsorát elnézve, bármennyire is sikerült neves szakembereket megnyerni a laudáció és az életművet más-más aspektusból elemző előadások ügyének, a lista korántsem tekinthető reprezentatívnak. Van, aki hiányolná Mattia Sebastiani-t, a SCOT tagját, rendezőjét, Kameron Steele-t, Szuzuki régi munkatársát, aki angolra fordította a *Culture is the Body*-t, Ellen Laurent, Goto Yukihiro-t, Jon Brokeringet, Ian Carrutherst és Takahashi Yasunarit, akik mind könyvet szenteltek Szuzuki életművének, művészetének.

Ennek ellenére nem lehetünk elégedetlenek, a Szuzuki-életmű sokszínű és sok szempontú megközelítése jutott annak, aki az idejéből rászánta azt a majd két és fél órát, hogy kövesse a díjkiosztó és konferencia eseményeit. Ha már az időről beszélünk: a konferencia résztvevői eltérő időzónákban tartózkodtak. A közép-európai idő szerint 14.00 órakor kezdődő esemény idején a buenos aires-i felszólaló órája reggel 9.00-et, míg a tokiói előadóé este 21.00 órát mutatott. Mindez szerencsére a legcsekélyebb fennakadást nem okozta az ünnepség és konferencia menetében.



Az esemény az IATC elnökének, Margareta Sörensennek bevezető szavaival kezdődött. Elnézést kért a pandémia miatt szerény körülmények közt megtartani kényszerült rendezvény miatt, ami máskor jóval több résztvevővel, ünnepélyes külsőségek között szokott lezajlani. Beszért a díj eredetéről, a trófea készítőjéről és felajánlóiról, valamint arról, hogy azt postai úton már el is juttatták a díjazotthoz. Ezek után átadta a szót Mariko Anazawának, az IATC irányító testülete tagjának, aki beszámolt a Szövetség japán szervezetének megfeszített munkájáról, ami lehetővé tette ezt a díjkiosztót, majd Margareta Sörensenrel együtt felkonferálták Anne Bogartot, aki Szuzuki Tadasi laudációját volt hivatva elmondani. Bogart hosszú éveken át dolgozott Szuzukival, az ő segítségével hozta létre a SITI Társulatot, mely Amerikában mintegy a togai SCOT ikercsoportjaként működött, valamint több könyvet írt a Szuzuki-módszerről és annak alkalmazásáról.



Anne Bogart legelőször szakmai kapcsolatuk kezdetéről beszélt, első látogatásáról Togába, az ott látott *Lear története* előadásáról, mely a rendkívül fárasztó utazás ellenére elementáris erővel hatott rá, és évtizedekre meghatározta színházi munkásságát, mind szemléletben, mind gyakorlatban.

Érdeemes felidézni laudációjának további részét:

„Nem sokkal az első élmény után, amit a *Lear története* jelentett, részem lehetett abban a szerencsében, hogy a közelségben lehettem Szuzukinak, összevetve világlátását az enyémmel, és így jóval tisztábbá válhatott előttem, meny-

nyire mélyek a kulturális beidegződéseim és előítéleteim. Persze ez nem azt jelentette, hogy egyszerűen elvettem mindazt, amit a saját kultúráim hagyományozott rám, amiben hittem és amit értékesnek találtam a színházzal kapcsolatban. Inkább azt jelentette, hogy alkalmam nyílt az összehasonlításra, és arra, hogy eldöntsem, mi az, amit meg akarok tartani, és mi az, amit el kell engednem... Attól kicsit megrettentem, hogy Szuzuki mennyire szigorú, hogy milyen sokat követel, és hogy milyen megszállottan merül el az észveszejtően apró részletekben, mind az akciók mind a vizuális kompozíció tekintetében. De idővel megtanultam becsülni a szenvedélyét és aprólékosságát, és tanultam a példájából... Hirtelen rájöttem, hogy jeleneteinek nagyvonalú íve, szakmai sikere e részletekre összpontosító, megfeszített, kitartót figyelemnek volt köszönhető nélkül, amelyet Suzuki a színészekről megkövetelt. Suzuki példája felbátorított, hogy én is magasabbra tegyem a léct és többet követeljek a színészeimtől, mint korábban. Megtanultam becsülni a közönség befogadóképességét, azt, hogy mire is vágyunk egy színházban. Úgy éreztem, most már képes leszek megkérdőjelezni az amerikai beidegződést, mely elsősorban és csakis a szórakoztatást célozza, és képes leszek ennek megfelelően jóval pontosabban megfogalmazni a dolgokat színházi munkáimban. Megtanultam, hogy a színház – spiritualitás, és hogy egy darab feldolgozhatja, hasznosíthatja önnön létrejöttének történetét. Ráébredtem, hogy egy társulat hasonló módon gondolkodó művészeket jelent, akik egyként vállalják a felelősséget a munkájukért minden tekintetben... Az elmúlt öt évtizedben Szuzuki és a SCOT-Társulat messzire ható világítótoronyként szolgálta a színházszerető embereket az egész világon... Lükettő fénysugarával pásztázza, tisztítja maga körül a kulturális és politikai látóteret.”

Anne Bogart ihletett szavai után nehéz lett volna bárkinek is megszólalnia. Szerencsére nem is volt rá szükség, mert maga Szuzuki Tadaszi következett, video-üzenet formájában. A képernyőn épp a színházon túli másik szenvedélyének, a tereprendezésnek hódolt.

Kisméretű lánctalpas markológépben – egy afféle törpe exkavátorban – ülve épp egy méretes hótorlasz eltüntetésén ügyködött, majd szünetet tartva munkájában üdvözölte az IATC képviselőit, rövid japán nyelvű üzenetében megköszönte a díjat, majd magasba emelve a Thália-fejű sétapálcát, a Covid-19 elleni küzdelemre buzdított, majd néhány helyi kép és információ bejátszása után búcsút intett. Az aktus némiképp excentrikus formája jól tükrözi Szuzuki habitusát s az olyasfajta dolgokhoz való viszonyát, amit egy szakmai elismerés vagy bármiféle díj jelent. Udvariasan megköszöni, de már lép is tovább az újabb tennivalók felé. Az esemény díjkiosztó része ezzel tulajdonképpen véget ért.

(A video számomra személyes emléket is felidézett: 2013 szeptemberében, mikor szerencsém volt találkozni a Mesterrel, ugyanebben az exkavátorban ült,



és hatalmas köveket rakosgatott egymás mellé a markolókar segítségével. Igaz, akkor nem télikabátban volt, hanem öltönyben és nyakkendőben, mert mind a ketten ugyanarra a tiszteletére rendezett fogadásra siettünk, ami pár perc múlva kezdődött.)



Ezek után következett a tulajdonképpeni konferencia. Margaret Sörenson átadta a szót Savas Patsalidisnek, aki szintén az IATC elnökségének tagja, és aki a moderátori feladatokat látta el a konferencia első részében, melynek címe *Az elmélet, és a kultúra közötti párbeszéd* volt. Felvezetőjében magvas, találó mondatok hangzottak el Szuzuki művészetéről:

„Az ő színháza élveboncolás, mely önmagunk megismeréséhez vezet az individuális test egyediségének keresése által. A szigorú tréning-módszerekkel Szuzuki célja az, hogy napvilágra hozza és eloszlassa az ismeretlen és mérhetetlen titkok belsejében lappangó sötétséget, valamint feltárja a színészek testében rejlő állati energiák tulajdonságait, azért, hogy tapasztalatait a közönséggel is megoszthassa. Arra készíti színészeit, hogy fedezzék fel a lehetetlenre való vállalkozás örömét. Ahogyan ő fogalmaz: „Halálunk napjáig követnünk kell legtisztább ideáinkat!”



E hatásos bevezető után Mrs. Alison Findlay következett volna az Egyesült Királyságból *Technika és szellem* című előadásával, ám technikai problémák miatt (a Zoom-kapcsolata nem akart létrejönni) a következő előadó, a kínai Shoule Li kapott szót, és izgalmas előadás kezdődött a „Kultúra = Test” (*Culture is the Body*) elméletének hatása napjainkban címmel, amelyben a felszólaló a kényesebb kérdések felvetésétől sem riadt vissza.

Shoule Li hasonlóan Szuzukihoz egyszerre elméleti és gyakorlati ember, társulátvezető, ugyanakkor a pekingi Központi Drámaakadémia doktorandusza, és a japán Waseda Egyetem vendégkutatója. Kérdéseit egyáltalán nem az ünnepelt iránti ájult tisztelet jegyében fogalmazta meg, és ennek valószínűleg maga Szuzuki örült volna a legjobban, ha alkalma lett volna jelen lenni.

Shoule Li prezentációjában a „Kultúra = Test” elméletének egyik sarkalatos, ám szerinte gyakran félreértett állítását szándékozott a helyére tenni. Azok számára ugyanis, akik valaha hallottak erről az elméletről, köztudott, hogy Szuzuki erős kritikával illeti korunk ipari civilizációját, amely szerinte azáltal, hogy hatalmas mértékben kiterjesztette a nem-állati energiák felhasználásának körét, elsovasztott jó néhányat az emberi test alapvető funkciói közül. Ő épp ezért nyúlt vissza az állati energiákat még teljes természetességgel felhasználó japán tradicionális színházi formákhoz, és emelte be őket a kortárs színház közegébe. Előadásaiban és tréning-metódusában az ember hanyatló testi képességeinek és a rejtett állati energiáknak az újrafelfedezését és használatba vételét tűzte ki célul, ám ez Shoule Li szerint nem jelenti az ipari civilizáció és a technológiai fejlődés vívmányainak totális elvetését, csupán annak igényét, hogy az ember újra

képes legyen uralni önnön civilizációját. Idézte a nemrég elhunyt francia filozófus, Bernard Stiegler elméletét, miszerint a technológia csupán egyfajta „protézis” az ember számára, mely által képes megvalósítani testének hatókörén túlmutató céljait. A technológia segít megőrizni az ember emlékeit, hogy a benne rejlő tudás bármikor felhasználható legyen, ebben különbözik az állatoktól. Szuzuki nem veti el a technológiát, elég csak kedvenc exkavátorára gondolni, jegyezi meg mosolyogva Shoule Li, de színészei is autóval közlekednek Togában, és maga a falu is jelentős technikai fejlődésen ment keresztül – kiépült a közvilágítás, valamint a SCOT tevékenységét és az évenkénti fesztiválokat kiszolgáló infrastruktúra stb. –, mióta Szuzuki társulatával a hegyek közé költözött:

„Ez azért van így – fogalmaz Shoule Li –, mert a „Kultúra=Test” elmélete nem csupán az ipari civilizáció kritikáját fogalmazza meg, hanem válaszokat is ad vele kapcsolatban.” (Az elmélet japán elnevezése, a „Bunka wa shindai ni aru” amúgy jóval pontosabb angol fordításánál, mert ezt jelenti: 'A kultúra a testben van'.)
„A kultúra nem direkt módon létezik az emberi testben – mondja Shoule Li – hanem az állati eredetű energiával együtt. Méghozzá egy időben. Az állati eredetű energiák használata hozza létre a kultúrát... ezért mondhatjuk azt, hogy a kultúra a testben lakozik. Stieglernek a »protézisekről« szóló korábban idézett gondolatát véve alapul, úgy véljük, hogy a Mr. Szuzuki által megfogalmazott emberi test magában foglalja a technológiát.”

Shoule Li szavait hallgatva azért mégsem tudtam teljesen szabadulni a gondolattól, hogy hazája jelenleg a világ egyik vezető technológiai nagyhatalma, és véleményével, ha talán nem is tudatosan, de valahogy mégiscsak „hazabeszél”, és próbálja összebékíteni ezt a tényt Szuzuki ipari civilizáció-szkeptikus gondolataival. Mindezzel együtt is nagyon tartalmas, érdekfeszítő előadást hallhattam,



mely után a kapcsolódás technikai problémáit időközben leküzdő Alison Findlay előadása – *Technika és szellem* címmel – már jóval kevesebb izgalmat tartogatott. Inkább egy újabb laudáció volt, melyből viszont Anne Bogart kevésbé korábban már egy jóval fajsúlyosabbat prezentált. Persze nem szeretnék igazságtalan lenni a felszólalóval, aki a reneszánsz dráma professzora az angliai Lancasterben, a Shakespeare Egyesület elnökségének tagja és Shakespeare nyelvének a kutatója. Szép, hiteles méltatást hallhattunk tőle Szuzukiról, de többnyire olyan tényeket közölt, melyekkel mind a jelenlevők, mind az eseményt a világhálón követők már réges-rég tisztában voltak. Például, hogy Szuzuki munkásságában egyedülálló módon valósul meg a technika és a szellem egysége, hogy Szuzuki jelentőségében és hatásában Jacques Copeau-hoz és Jerzy Grotowskihoz hasonlítható, hogy előadásai egyszerre viselik magukon az avantgárd és a tradíció jegyeit, egyszerre archaikusak és anakronisztikusak, s hogy Szuzuki nem csupán a japánok nemzeti, hanem az egész világ nemzetközi kincse. Ezzel együtt hangzott el ettől a megszólalótól is izgalmas mondat, melyet Alison Findlay az ünnepelttel folytatott egykori be-

szélgetéséből idézett, melyben Szuzuki azt fejtette ki, hogy egy színház produkcióinak minősége a tagok közötti speciális viszonyrendszertől, a közös filozófiától és a közönséggel kialakított különleges kapcsolattól függ.



Ezzel együtt érdekfeszítőbbnek bizonyult a következő előadás, Penelope Chatzidimitrou prezentációja, aki immáron két évtizede a világhírű görög rendező, Teodórosz Terzopulosz munkatársa, az ő munkásságából írta doktori disszertációját, egyébként pedig szabadúszó kritikusként és színházkutatóként dolgozik. Penelope *Tadashi Szuzuki: A görög klasszikusok és a háború utáni Japán identitás újrafelfedezése* című előadásában Szuzuki tevékenységének politikai-kulturális genezise felől vizsgálta az életművet, és helyezte azt el a II. világháború utáni Japán szellemi dekolonializációs tendenciái között. Prezentációját képekkel is illusztrálta, melyek közül a legemlékezetesebb egy női *hibakusáról*, a hirosimai támadás egyik túlélőjéről készült fotó volt, ahol jól lehetett látni, hogy az atombomba által keltett hatalmas hőhatás a nő bőrébe égette a támadás alatt viselt ruhája mintázatát. Penelope Chatzidimitriou szerint ez a kép mintha csak a háború utáni japán nemzet testét ábrázolná, melyet meggyötört a közelmúlt fasizmusa, a Nyugat inváziója, az atombomba szennye, ám e sebei révén élő mementóként mutatja fel önmagát a pusztító szörnyűségek ellen tiltakozva.



A megszálló amerikai csapatok jelenléte nem csak politikai elnyomást, hanem kulturális gyarmatosítást is eredményezett, s ez utóbbi bizonyult súlyosabbnak, mert hatása a mai napig tart. Persze, a Nyugat kulturális kolonializációja nem a II. világháború után kezdődött, hanem már 1868 után, a Meidzsi-restauráció beköszöntével. A japán kultúra és azon belül a színházművészet egy része már ekkor kezdett

elnyugatiasodni. Szellemi diszkomfortot okozó, igazán nyomasztó tényezővé viszont ez a folyamat a II. világháború után vált. A japán színház különböző módon reagált erre a tendenciára. A *singeki* kiszolgált, hiszen neki köszönhetette a létezését, a tradicionális formák, a *nó*, a *kabuki* a *bunraku* stb. elvonultak saját elefántcsonttoronyukba, az újabb színházi kezdeményezések pedig, mint például a 60-as években jelentkező *butó*, igyekeztek felülírni ezeket a jelenségeket. Az előadó véleménye szerint Szuzuki színházi tevékenysége többek között erre a kulturális kolonializációra adott válasz: kísérlet arra, hogy kimozdítsa a japán kultúrát passzív, alávetett, statikus állapotából.

Ezért először is a tradicionális színházi formákhoz nyúlt vissza, de nem csupán a saját, hanem a nyugati kultúra hagyományaihoz is. Figyelme először a klasszikus görög színház felé fordult, mert ott találta meg a drámai indulatoknak, az isteni és az emberi szféra küzdelméből fakadó nagyívű szenvedélyeknek, az extázisnak és a tébolynak azt a széles skáláját, melyre szüksége volt, hogy viszszerelje a Nyugat kulturális gyarmatosítása előtti japán identitást.

Ennek a szándéknak egyik első erőteljes megfogalmazása az 1974-es *Trójai nők* rendezése volt. A férfiak világa, a háború által megkínzott nők sorsa – akárcsak a korábban említett hibakusa-fotón ábrázolt női test – a világháború után eltiport, leigázott japán identitás és kultúra metaforája lett.

Szuzuki több évtizedes tevékenységével magas esztétikai szintre emelte ezt az identitást és kultúrát, megszabadítva nyugati trendek által uralt, gyarmatosított jellegétől – állítja Penelope Chatzidimitriou. Ami a görög kultúrát illeti, nem csupán a klasszikus drámák világa és az antikvitás egyéb – építészeti, történeti, filozófiai – értékei voltak segítségére, hanem egy elismert kortárs színházi alkotó is, a világhírű színházi rendező, Teodórosz Terzopulosz, akivel negyven éve tartó barátságuk szakmailag is igen gyümölcsözőnek bizonyult. Számtalan egyéb együttműködésük mellett a legismertebb a négyévente megtartott színházi olimpiák ötlete, melybe annak idején Terzopulosz vonta be Szuzukit, úgyhogy az 1995-ben Delphoiban megtartott első esemény óta Szuzuki folyamatosan támogatja azok létrehozását, így 1999-ben a japán Shizuokában, majd 2019-ben saját színházában, Togában is. A japán kultúra dekolonizálását Szuzuki tehát sikeresen végezte, végzi. A japán kultúra és színház – foglalta össze Penelope Chatzidimitrou – többek közt az ő munkásságának köszönhetően vált ki ma megbecsülést és tiszteletet, és ma már senkinek nem jutna eszébe egy pillanatra sem alacsonyabb rendűnek tekinteni más kultúráknál – a Nyugat kultúrájánál sem.



Az érdekfeszítő prezentáció után Ucino Tadaszi, a következő felszólaló maradt az előzőekben felvetett problémánál, és tovább fűzte, tovább elemezte a kulturális dekolonizáció problémáját.

Ucino a Tokiói Egyetem nyugalmazott professzora, az elitképzést nyújtó Gakushuin női kollégiumának alelnöke, aki az első togai fesztivál idején, 1982-ben Robert Wilson világhírű

amerikai rendező tolmácsa volt, valamint számos Szuzuki-szöveget fordított angolra, tehát jól ismeri munkásságát. „*Dekolonialitás: Szuzuki Tadashi Japánja*” című előadásában tisztázta a különbséget a „dekolonializáció” (decolonialization), valamint a „dekolonialitás” (decoloniality) fogalmai között, lévén hogy ez utóbbi a dekolonializáció folyamatának mindenkori állapotát, eszméjét jelenti, mely szerint teljes mértékben áthatja Szuzuki tevékenységét. Természetesen a kolonializáció kulturális aspektusait illetően, hiszen Japánban elsősorban ez jelent problémát, nem pedig a politikai.)

A témával foglalkozó filozófusok, az ekvádori Cathrine E. Walsh és az argentin Walter Mignolo *A dekolonialitásról*, valamint a kameruni Achille Mbembe *Nekropolitika* című művei alapján arról beszélt, hogy a dekolonialitás nem a gyarmatosítás és a gyarmatosító gondolkodásmód utódja, mint például a Latin-Amerikában létrejött, nyugati mintára született államok esetében. A dekolonialitás ezzel szemben alternatívát kínál, amely az őslakos gondolkodásban, a természet, a közösség és a szolidaritás gyakorlatában gyökerezik. Ucino Tadas előadásában azt hangsúlyozta, hogy Szuzuki sem tett mást, mint a tradicionális japán kultúrához visszanyúlva, annak elemeit felhasználva, az azt agresszívan maga alá gyűrő nyugati szemléletet eliminálva, mindazonáltal annak inspiratív elemeit átemelve megtermékenyítette saját (színházi) kultúráját, és azt egy új, jövőbe mutató fejlődési pályára állította. Ucino Tadas prezentációjának zárógondolatával ért véget a mélyebb lételméleti kérdéseket is érintő első rész.

Rövid video-montázs következett Szuzuki előadásaiból, majd a szünet után elkezdődött a második rész, melynek címe *A gyakorlat és a kultúrák közötti párbeszéd* volt. Ezt már az indiai Dheepa Panjani vezette, s az itt elhangzó előadások a Szuzuki-módszer mindennapi, praktikus felhasználásáról szóltak. Az első rész elméleti megalapozottságát ebben a részben immár az intimebb, személyesebb hangok váltották fel.



Kezdődött mindez Ana Woolf argentin színésznővel, aki évekig dolgozott az Odin Teatretben Eugenio Barba munkatársaként. Szünet utáni első felszólalóként előadásának címe ez volt: *Hogyan távolodhatunk el a technikától a technika segítségével?*, amelyben arról beszélt, hogy Szuzuki rendszere segített neki feldolgozni gyermekkorának egyik traumatikus élményét, s a belőle fakadó, politikai természetű indulatait. Ana Woolf 1977-ben, tíz évesen részt vett a Buenos Aires-i híres „Mayo téri anyák” felvonulásán, ahol az édesanyák a katonai rezsim által eltüntetett gyermekeikért vonultak fel fehér fejkendőben, tiltakozásképp körbe-körbe járva a teret. Ana számára meghatározó élmény volt ez a tüntetés, édesanyjával együtt vett részt rajta. S húsz év múlva, amikor azzal kellett szembesülnie egy dán fesztiválon, hogy más országokban élő kortársainak fogalma sincs, mi történt akkor, miért tüntettek ő és honfitársai, elhatározta, hogy egy szóló-előadásban fog tiltakozni az emlékezet elhalványulása ellen, kifejezve dühét és haragját az egykori elnyomó diktatú-

ra ellen, mely más áldozatokkal együtt az ő tejtestvérének is a vesztét okozta. Az előadás megszületett, ez volt a címe: *Az emlékezet székei*. A rendezői feladatokat Julia Varley, az Odin Teatret művésze látta el, aki kezdettől támogatta az ötletet, de az alapkoncepció természetesen Ana Woolftól származott.

A színésznő a színpadi akció kiindulópontjául a Szuzuki-módszer egyik alapgyakorlatát választotta, mely folyamatos, egyforma dobantásokból, a talaj lábbal való ütemes döngetéséből áll. Ehhez rendelte hozzá aztán a körbe-körbe menetelést az egyszerű, csupán néhány székből kialakított térben. A székek később a történet egy-egy állomását, stációit is jelentették, kellékként is funkcionáltak. A mozgás kialakuló menet-algoritmusát később szándékosan megtörte, visszafordult, átlósan haladt a térben, az előadás által kifejezendő tartalmaknak megfelelően. „A Szuzuki-módszer fegyverré vált a kezemben – mondta –, a színházam pedig politikai akcióvá, mint ahogy a latin »art« tudást jelent, a belőle származó »artus« pedig fegyvert.” Ana Woolf a prezentáció végén bejátszott néhány képkockát az előadásból: *Az emlékezet székei* e rövid részlet alapján is sűrű, hiteles, erőteljes előadásnak tűnt.



Szintén a politikához kapcsolódó emlékeit osztotta meg a következő előadó, a szerb Dijana Milošević is, a belgrádi DAH Színház művészeti vezetője, rendezője *A színházi technikák ereje* című prezentációjában. Ő és színháza úgyszintén kiélezett politikai szituációban fordult Szuzuki módszeréhez. 1999-ben, a délszláv háború idején épp Új-Zélandon vendégszerepeltek, mikor hírt vették az otthoni NATO-bombázásoknak. Azonnal hazatértek, és döbbenetben tapasztalták az értelmetlen pusztítást. Sokáig képtelenek voltak bármibe is belekezdeni, annyira nem érezték értelmét színházi munkájuknak a történetek után. Idővel – mivel volt egy közeli fesztiválmeghívásuk Újvidékre – mégis dolgozni kezdtek, bár Dijának fogalma sem volt, milyen irányba induljon el társulatával. Nem sokkal azelőtt ismerkedtek meg Ausztráliában a Szuzuki-módszerrel, így úgy döntöttek, darabötlet híján egyelőre elkezdenek tréningezni ezen új metódus alapján. A Szuzuki-módszer gyakorlatai aztán olyan furcsa, torz testtartásokat, mozgásokat kívántak tőlük, melyeken keresztül lassan kezdtek ráhangolódni, rezonálni az őket körülvevő feldúlt, elpusztított világra. A mozgásképletekből idős emberek figurái kezdtek kirajzolódni, majd egyszer csak kikerekedett két idős hölgy története, akik mintegy élő mementóként mesélnek egykori életükről és szembesülnek a jelen borzalmaival. Az előadás létrejött, a társulat átlendült a krízisen, magára talált, és immáron kirajzolódtak előttük a továbblépés útjai, a jövő lehetőségei.

A következő felszólaló, az indiai Akhshay Gandhi is *A színházi munkakultúra felfedezése indiai városi környezetben, Szuzuki színésztréningje által* című beszámolójában a Mester tréningmódszerének üdvös voltáról értekezett, mellyel alig pár éve létező csoportja a pandémia hónapjai alatt hirtelen jelentős mértékű fejlődésen ment keresztül. Akhshay Gandhi színháza a Still Theatre az indiai Bangalore-ban működik. Ő maga a világ számos nivós színházi műhelyében képezte magát, az



Odin Teatretől kezdve Anne Bogart SITI Társulatáig, viszont a lezárásokig színházával inkább előadások létrehozására összpontosított. Egy-egy bemutató után a társulat kevés időt töltött együtt, az újabb produkció próbájáig csak az előadások idejére találkoztak. Ez a helyzet alapvetően változott meg a COVID-19 hatására, mivel a lezárások miatt nem léphettek fel, és kapcsolatot is csak Zoomon keresztül tarthattak egymással. Ekkor azon-

ban a társulat tagjai részéről fellépett az igény, hogy ha már nem játszhatnak, legalább tréninget tartsanak folyamatosan, ha máshogyan nem lehetséges, hát online.

Belevágtak, és bár kezdetben komoly nehézségek adódtak, végül is elkezdtek tréningezni a Szuzuki-módszer alapján. A csoport hamarosan elkezdett adig nem látott módon fejlődni. A tréningezés gyakorlattá vált, az ennek kapcsán adódó problémák megbeszélése, kielemezése a korábbinál jóval közelebb hozta egymáshoz a csoport tagjait. Rájöttek, hogy a színház az előadásokon túl is létező valami, nekik pedig több dolguk van egymással, mint csupán a konkrét színészi feladatok megoldása.

Lassan kezdett kialakulni a tagok között az a speciális viszonyrendszer, melyről annak idején Szuzuki Alison Findlay-nek úgy mesélt, mint a magas színvonalú előadások feltételéről, s talán már a második kritérium, a közös filozófia alapjai is kezdenek felderengeni. „És mindez lehet, hogy még csupán valaminek a kezdete...” – zárta beszámolóját Akhshay Gandhi. S reményei igencsak megalapozottak, hiszen tapasztalhatjuk, hogy Szuzuki univerzuma nem egy lezárt, rigid rendszer, hanem a jövő felé nyitott lehetőségek tárháza.



A konferencia második részének utolsó felszólalója, a román Octavian Saiu *A tér érzete: Tadashi Suzuki, Toga, valamint a színház természete* című előadásával inkább megint az első rész lételméleti irányvonalát követte. E kitűnő, magával ragadó előadó egy kiprovokált, nyomatékos csenddel kezdte prezentációját, mondván, hogy Szuzuki minden előadása a sok-sok akcióval és dikcióval ezt az értékes csendet akarja létrehozni

(halkan tenném hozzá: szerintem minden előadás erre törekszik), s hogy erre a csendre egy olyan speciális térben, mint Toga, melyet nem szennyezett még be a civilizáció és a történelem, fokozott esély mutatkozik. Persze online kapcsolaton keresztül ezt jóval nehezebb vagy tán lehetetlen is megteremteni, ő maga is csak azért próbálkozott meg vele, hogy ha már a praktikumról szóló részbe került, hátha képes megvalósítani egy konkrét akciót (lám, ő maga is érezte, hogy témájával nem a megfelelő szekcióban szerepel).

Octavian Saiu véleménye szerint a togoi tér egyfelől lehetőséget ad az idő kizárására, arra, hogy az alkotó ezt a tiszta teret saját vízióival tölthesse meg, valamint a természettel való újbóli összekapcsolódásra is. És ami a legfontosabb, hogy a nézők a saját bőrükön érzékelhessék, ők is ugyanannak a térnek a részesei, mint a színészek. „Szuzuki az emberi lényeket keresi – mondja Saiu –,



ami ugyanúgy érvényes lokálisan és univerzálisan”. Szuzukit sokan hasonlítják Eugenio Barbához, Arianne Mnouchkine-hoz, Jerzy Grotowskihoz, de egy dologban mindannyiójuktól különbözik, abban ugyanis, hogy számára nagyon fontos a természettel való kapcsolat. Színházát ezért hozta létre a hegyek között, és nem egy zsúfolt metropolis belvárosában.

Saiu végül feltett egy trükkös találós kérdést: Van-e hangja egy kidőlő fának egy olyan erdőben, ahol senki sem tartózkodik? Szuzuki válasza (és Saiué is): nincs, mert a hanghoz kétféle entitás szükséges, egy objektum és egy szubjektum. A jelenlét tehát az előadás egyik legfontosabb feltétele, mind alkotói, mind befogadói részről. Épp ezért abszurd szerinte Szuzuki művészetéről elektronikusan közvetített képek és hangok segítségével, testetlenítve értekezni, mint ahogy ezen konferencián történt.

„Ennek ellenére köszönetet mondok mindenkinek, akik ezt a testetlen gondolatmenetet végighallgatták a jelenlét fontosságáról” – fejezte be előadását félmosollyal, amivel egyúttal e színvonalas rendezvény érdemi része is lezárult.

József Jámbor: Tadashi Suzuki Is the Winner of the 2020 Thalia Award

Report on a Conference Dedicated to His Work

Tadashi Suzuki is a world famous theatre director known for the Suzuki Method of Actor Training, but he is also a creative activist whose achievements in the conception and execution of artist-led programmes include the organizing of Japan's first international theatre festival (Toga Festival) (1982), followed by the launch of the Theatre Olympics (established 1993) and the Japan-China-Korea BeSeTo Theatre Festival (established 1994). The IATC, the International Association of Theatre Critics awarded Tadashi Suzuki the Thalia Prize for outstanding theatre creators in 2020. Due to the pandemic, the award ceremony was only held as a Facebook event on April 16 2021, accompanied by an online conference on Suzuki's work. Joining the broadcast József Jámbor reported in detail on the topics of each performance, giving an idea of what artists, theatre professionals and theorists, most of whom are in contact with the Japanese master, see as the relevance of this oeuvre today.



Fotó: Brady Knoll (forrás: pexels.com)



mitem 2021

VÉGH ATTILA

A belső világűr

Az ideai színházi találkozó elé



Fiatalkoromban, amikor egy-egy katartikus film vagy színielőadás után sodródtam a kijárat felé a kábán gomolygó tömegben, gyakran elkapott egy érzés: „most minden meg fog változni”. Hogy mi fog megváltozni és miképpen, az sosem volt világos előttem, csak azt éreztem: lehetetlen, hogy ezek után a világ ugyanúgy folyjon tovább, mint eddig. Tényleg nem tudom, mit vártam a világtól. Talán hogy az utcán a járókelők ismeretlenül egymás nyakába boruljanak, és amerre megyek, a szeretet elborítsa a várost, hiszen – és ez mindig világosan érződött ilyenkor – a felszínes létezésnek ezennel vége. Véget vetett neki az a mű, amit én odabent átéltem, mert megváltoztatott, visszavitt archaikus, valódi, őseredeti, legtisztább önmagamba, és mivel ennek a méltóságteljes megvilágosodásnak éppen az a lényege, hogy lebontotta individuális héjamat, lehetetlen, hogy ezt csak én érezzem, egyedül. Ezt mindenkinek éreznie kell most, kifelé gomolyogva a varázssötétből, még azoknak is, akik, mialatt mi, nézők odabent megtaláltuk legmélyebb önmagunkat, az utcán lófráltak, vásárolgattak vagy épp siettek haza a munkából.

Tudom, hogy hülyén hangzik mindez, de a megvilágosodás lényege éppen az, hogy ami egyébként hülyén hangzik, arról kiderül, hogy a legmélyebb létigazság. És most, megöregedve, lehiggadva, fényévekre távolodva az effajta élményektől, most is tudom, hogy nem vagyok, nem voltam őrült, mert valójában éppen annak kellett volna minden ilyen alkalommal történnie, amit vártam: lelki forradalomnak, a szeretet totális kiadásának. Ami fölrobbant a színpadon, ami kicsapott a filmvászonból, az lángra lobbantotta bennünk, nézőkben az ősi tüzet. Ez a hő elégette saját, egyéni körvonalainkat, és valahogy, titokzatos módon feloldódtunk egymásban. Ha most, az előadás végeztével nem hernyózna azonnal a tömeg kifelé, hanem maradna, és az emberek beszélgetésbe elegyednének, talán megtörténhetne a természetes csoda.

De soha nem így esett. A mozi- vagy színházfolyosó volt mindig a zsilipkamra. A kapun kilépve kiegyenlítődtött a nyomás; az utcán azt kellett látnom, hogy



Aszphodélosz a görög tengerparton
(forrás: hmoob.in)

semmi nem történt, minden megy tovább ugyanúgy, és mire a villamosmegállóhoz értem, szépen visszaszürkült bennem is minden. Egy pillanatra fölizzott a hamu, aztán kihűlt. Ez volt az a pillanat, amikor elfogott az undor. Vagy legalábbis valami létfájdalom. Mivel mindig nagy csajozó voltam, fájdalommat ilyenkor ismerkedésbe fordítottam át valamelyik kocsmában, de persze magam is tudtam, hogy ez nem az, amire a folyosón sodródva vártam. Ez már megint csak az individuumból szól. Legfeljebb nem egyről, hanem kettőről. Mintha az előadáson megnyílt volna előttem az ősmítoszok bozótja, és beleshettem volna a vágyott, aranyfényű világba, ahol kéklő diólombok alatt,

aszphodéloszmezőkön sétálnak a kithónba öltözött bölcsek, akik még méltósággal viselték sorsukat, mert otthon voltak saját világukban, mert a szépség mámorának és a borzalomnak ugyanolyan intenzitással adták át magukat, és nem akartak a lét legmélyebb titkaiból keresztretjtvényt gyártani, mert tudták, hogy ha mindazt, ami a léthatárokon túl gomolyog, beráncigálják az élet körébe, akkor mindennek vége. Az utcára lépve aztán a mítosz lombjai összezsugorodtak, maradt a Lenin körút.

Hasonló létfájdalmat éreztem mindig, amikor egy versemet vagy novellámat fölolvastam valakinek, és a felolvasás véget ért. Ilyenkor három eset lehetséges. Vagy hosszú csend áll be, vagy valaki hozzászól valamit az elhangzottakhoz, vagy valaki elkezd egészen másról beszélni. Mindhárom eset végtelenül nyomasztó. A mű utolsó szavával véget ér ugyanis a misztikus egység állapota. Már nem a mű logosza gyűjti egybe a halló lelkeket. Átléptünk a hétköznapi beszéd logoszába. Most már „mondani kell valamit”. Ha mondani kell valamit, akkor már az individuumok hétköznapi világában vagyunk.

Hopp, most visszaugrunk egy fényévnnyit a fentebb megidézett ókori világba. A világugrás során úrhajónk ablakában egy villanásra feltűnt egy elmosódó arc: nagy bajusz, vastag szemöldök, karizmatikus tekintet. Igen, Friedrich Nietzsche volt az. „A dionüszoszi elragadtatottság állapota, amely elomlasztja a létezés megszokott korlátait és határait, tartama alatt bizonyos letargikus elemet is magába foglal, amelyben elmerül minden múltbéli személyes tapasztalat. A feledés eme szakadéka révén szétválik a hétköznapi és a dionüszoszi

szi valóság világa. Ám mihelyt eme hétköznapi valóság ismét a tudatba lép, az undor érzésével tapasztalják meg...”

Igen, már megint a régi zene, Dionüszosz és Apollón. Nietzsche ezzel az istenpárossal olyan jelenséget, olyan ellentétet-harcot-ölelkezést-összefonódást (egyszóval: *szümplokét*) ragadott meg, amely mindmáig a magasabban járó lelkerek egyik fő létkérdése.

Azoké a lelkeké, akik – talán tudtukon kívül – tudják, hogy az ember – paradox módon – épp az önfeledtségben találhat magára. Akiben ilyen lélek lakozik, az egyszercsak fölismeri, hogy lakhelye, még ha esetleg házgyári panel is, elefántcsonttorony. Elcsodálkozik. Kilép az erkélyre, lenéz a világra, és látja a praktikus célok után masírozó emberhangya-rajokat. Olyan optimizmus hajtja őket, amely a csodálkozó lélek számára felfoghatatlan. Birtoklásvágyból, kényelemszeretetből, vallási téveszmékből, kispolgári morálból, politikai voluntarizmusból, a töretlen gazdasági-társadalmi-technikai fejlődés hitéből összegyúrt optimizmus ez, amely az értelmes élet és a teljesség illúzióját hullámoztatja a fejben, az izmokban, a szívben. Este aztán nyugovóra térnek az önhalászok, hogy holnap majd újra kivessék a világra hálójukat. A jól begyakorolt kivető mozdulatot nevezik reménynek.

A remény az a hit, hogy az élet ennyisége elegendő lesz ahhoz, hogy emberhez méltó életet éljünk; ez a hit nemcsak alaptalan, de tetőtlen is. Semmi nem védi meg az igazság záporától. Ez nem abból az égből hull alá, amelyet a vallásfogyasztók kézzelfoghatóvá varázsolnak maguknak. Nem a tömegvallások gyakorlatias emberi célokat szolgáló karikatúra-istenei küldik. Ez az eső sötét. A metafizikából záporoz. Abból a titokzatos, melankolikus világból, ahonnan a létezés gondterhelt csodája. (Talán mondanom sem kell, hogy nem a keresztény csodatételekre gondolok, amelyeket ha valaki bejelent, kijönnek a Vatikánból öltönyös vallási szakemberek, és fizikai mérőműszerekkel ellenőrzik, hogy a csodatétel szakmailag elfogadható-e. Arról az érthetetlenről beszélek, amelynek lényege az érthetlenség, és amely így csodálatos.) Arról a létsíkról beszélek, amelyet mi, emberek sosem fogunk érinteni, mert ab ovo alacsonyabban állunk. Ez nem vallási tétel, hanem metafizikai tény. Erről a síkról küldte a lét az ókori görögöknek az elragadtatás csodája és a gyötrellem sötétsége együttes átérzésének képességét, amit Nietzsche fel-felkiáltva említ *A tragédia születésében*. A lét ambivalenciája az, amely csodálkozásra késztet. Valami nem illik oda, ahol van, de mégis ott van, tehát odaillik. Illik és nem illik: az Illés szekere ez. Ha fölkérdzünk rá, talán rácsodálkozhatunk a lét ambivalenciájára.



Hans Olde Nietzschéről 1900-ban készített festményének részlete (forrás: cultura.hu)



Illés próféta elragadtatása,
ikon a XVI. század elejéről,
Pszkovból (forrás: twitter.com)



A Veii Apolló, terrakotta,
i. e. 500 körül, Etruszk Múzeum,
Róma (forrás: romatoday.it)

De mit jelent maga a csodálkozás? Az ember eredendő nyitottságát valami felé odafordítja. Ez az első és utolsó akaratlagos eleme a csodálkozásnak. Mert innentől már a dolog, a jelenség, a fenomén irányít. A rácsodálkozásban pusztá követők vagyunk. Erre az alázatra sem az nem képes, aki a modern civilizáció embereként mindenhatónak képzei magát, sem az, aki ezzel az illúzióval leszámol ugyan, de csak egy másik kedvéért: hogy a lét urával ő üzleti kapcsolatban van.

A csodálkozásban ott van Apollón. Csodálkozás ugyanis csak a megérteni vágyás talaján állhat be. A rácsodálkozott mindig kilóg a rendből. Az ókori görög rend őre Apollón volt, a pusztító. Ő torolt meg minden bűnt, amit az emberek az Olümposz szabályai ellen elkövettek. De miközben a megcsodált kikandikál világunkból, paradox módon mégis helyet kap benne, hiszen mindannyian értjük, mit jelent, ha azt mondom: csoda. Az, ami nem része a megértett világnak, valahogy mégis része annak. Apollón érti ezt, és sosem ellenzi a csodálkozást.

De a csodálkozásban ott van Dionüszosz is. A Nüsza erdejében lakozó barbár isten megjelent Hellaszban, meghódította és befogadtatott az istenek közé. Csakhogy ő magával hozta azt a sötét anyagot, aminek Apollón adott később formát. Így született a tragédia. A vad, ázsiai ködökből támadt erő lelke mélyéig felforgatta a görög lelkeket, de ahogy megszeliődött, tragikus jelenetekben csapódott ki. Ezeket a történeteket a görögök mind ismerték, hiszen ezeken nyugodott egész kultúrájuk, de ahogy a tragikus színpadon újra és újra előálltak, újra és újra „gyötrött hangokat téptek a szívekből”. A mítoszok apollóni világából a vad mámoron át kanyargós út vezetett a tragikus színpadig.

A mítoszok birodalma teljes egészében Apollón szemléletes, képszerű világához tartozik. A mítosz halvány értelmű jelenetekben meséli el az istenek és az emberek élettörténeteit, örömu-

ket és bánatukat, szerelmeiket és összeütközéseiket. Tükröt tart a természet elé, és az ember – ha át tudja élni, amit a mese elébe tár – megjegyzi, értelmezi és útmutatónak tekinti ezeket a történeteket, amelyeket az átlagosan művelt görögök Homérosz műveiből ismernek és betéve tudnak. A mítoszhoz hasonlóan az eposz is Apollón védnöksége alatt áll. A szennyezetlen fényisten ujja rajzolja az emberi élet rendjének jeleneit a párás tükörlapra. És a képek kontúrvo-nalainak árkaiban elő-előbukkan a tükörbe néző arc képmása. Az apollóni ember így ismer magára.

Amikor Dionüszosz megérkezik Hellaszba, szövetséget köt Apollónnal, mondja Nietzsche. A vad isten már nem az olümposzi fényrendben magára ismerő individuumhoz szól. Az ő világa a mágikus egybeolvadás, az orgia, a kollektív mámor birodalma. Dionüszosz és Apollón szümplokéja végül kiforrja magából a tragédiát. A tragédia égboltja már nem az elfogadott rend magasztos homéroszi színeivel viselős. Orpheusz kitharacincogása itt már nem volna képes megnyitni az alvilág kapuját. Azt csak mélyebb hangszerek dönthetik be: lármás bakkhoszok fújják súlyos réztrombitáikat. A tragédia alvilága – ahogy Gluck Orpheusza mondja a Hádész kapuját őrző Larváknak és Furiáknak – már bent, a szívben van.

De térjünk vissza a Lenin körútra. Megélni – ha csak a belső világűrben is – a végső, csodálatos összeolvadást (amely csodaként teszi magyarázhatóvá azt az érthetetlen tényt, hogy miközben a saját világomban élek, és minden külsőt úgy látok, ahogy csakis én egyedül láthatom, aközben mégis közös a világom a többiekével, és ebben a világtársaságban mindenki magányát mindenki más meg tudja érteni, át tudja érezni), és végül kiszakadni ebből a megéltésgből, nos, ennél tragikusabbat és szebbet nemigen tudok elképzelni. Most már csak az a kérdés, hogy ki mit tekint életnek: a csoda felhőpillanatait, vagy a huzamos józan-ságot, amelynek szövedéke mindig fölfeslik valahol.

Attila Végh: The Inner Space

Before This Year's Theatre Meeting

In his essay, the author, known as a poet and philosopher, recalls the fundamental influence he experienced as a young man after a cathartic film or stage production like this: "Superficial existence... was cut short by the work, ... it took me back to my archaic, real, primordial, purest self. ... As I was stepping out into the street, however, the foliage of the myth collapsed, and Lenin Boulevard persisted." Then, quoting Nietzsche, he reminds the reader of the regular, orderly Apollonian world of ancient myths and epics as well as the "Dionysian realm of magical fusion, orgy and collective intoxication". In his view, inspired by the rare moments of art, the man of today may also experience this drama of human existence, and he can decide "whether he identifies life with the nebular moments of miracle or with extended sobriety."



ISKY ANDRÁS

Az ember tragédiája mint theatrum theologicum

Részlet a dramaturg naplójából¹

Olyan színházért szállok síkra, amely sokkal inkább az ember kudarcát dicsőíti, semmint az erejét és a hatékonyságát. Egy hely, ahol az emberi lény gyarlóságát, gyöngeségét, hibáit, tökéletlenségét szemlélhetjük.

Silviu Purcărete

2020.1.19.

A parúzia színháza, jelenti be Silviu Purcărete *Az ember tragédiája*² első próbáján: így összegzi az előttünk álló kísérlet célkitűzését. Egy szegényes társulatot látunk a szokatlanul szűk, épített játéktéren, folytatja a rendező, meztelenek mind, testüket csak egy bézs ballonkabát fedi, itt vannak velünk mindannyian. Ők fogják eljátszani az ember tragédiáját, a mindenkor élőét és a maiét, a maguk „szellemben szegény” módján. A parúzia színháza, azaz: „Krisztus megjelenése az utolsó ítéletkor” színháza. Vagy: a feltámadás színháza. A görög szó az uralkodó látogatásának a rítusára vonatkozott, az evangéliumokban a Megváltó utol-

¹ Vö. Visky András: *Mire való a színház?* Útban a theatrum theologicum felé: Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, Bp., 2020.

² Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Szövegváltozat: Silviu Purcărete és Visky András. Rendező: Silviu Purcărete. Díszlet-jelmez: Dragoș Buhagiar. Zene: Vasile Șirli. Dramaturg: Visky András. Rendezőasszisztens: Ilir Dragovojă. A zeneszerző asszisztense: Éder Enikő. Hangmérnök: Bayer Sebastian. Ügyelő: Kertész Éva. Világosító: Gidó Zoltán. Súly: Czumbil Marika. Fotók: Petru Cojocar. Plakátterv: Joó Csilla. Játsszák: Aszalos Géza, Balázs Attila, Bandi András Zsolt, Borbély B. Emília, Csábi Anna, Csata Zsolt, Éder Enikő, Kiss Attila, Kocsárdi Levente, Lanstyák Ildikó, Lőrincz Rita, Lukács Szilárd, Magyar Etelka, Mátyás Zsolt Imre, Mihály Csongor, Molnos András Csaba, Szász Enikő, Tar Mónika, Tokai Andrea, Tóth Eszter Nikolett, Vass Richárd. Csíky Gergely Színház Temesvár, 2020. március 3.

só látogatását, azaz a Messiás második eljövételét jelenti, a beteljesítő végső eseményt, amikor helyreállítja „az országot” és megüli az utolsó ítéletet.

Mi mást érthetnénk ezen a javaslaton, mint a színházi lényeket képező igazságosság és igazságtétel aktusát. Nem pusztán filozófiai-teológiai kérdés – de hát esszenciálisan az, persze! – hanem poétikai javaslat is, Purcăreténél legalábbis ezzel szembesülünk, ő ugyanis a színházat univerzális események nézőhelyének tekinti, olyan térnek, ahol végbemegy az apokalipszis, és igazságtételben részeseülünk. Nem illúziószínház, szemben a realitással, hanem ellenkezőleg: az egyetlen realitás színháza, szemben a világgal mint optikai csalódással. Alain Badiou a politikai szubjektum(ok) poszt-brechtli színházát „az igazságok előállítása eszközeként” határozza meg, Purcărete színháza viszont a létezés-igazság színháza, tehát az egyetlen igazságé, amely az Alain Badiou-i „igazságok” kaleidoszkópjátékának a (végső) összegzése.

A Csíky Gergely Színház hivatalos bejárata a hatalmas, három (román, magyar, német) színházi és egy operatársulatnak helyet adó épület délkeleti oldalán található, onnan vezet föl a meglehetősen barátságtalan lépcsősor az egykori bálteremig, amelyet a magyar társulat játszóhelyévé alakítottak át. A jelenleg felújítás alatt álló Opera téri épület másik, észak-nyugati oldaláról is megközelíthető a terem. Nekem, aki, ha nem is legendásan, de közismerten rosszul tájékozodom, ijesztő, olykor kifejezetten ellenséges labirintusnak tűnik a belső terek sokféle átépítés emlékét idéző, az én szememben minden logikát nélkülöző összekapcsolódása. Sehogyan sem sikerül megfejtennem, föl is adom, már első nap.

Veszélyes a színházban, meg persze bármilyen kontextusban „egyetlen igazságról” beszélni, de itt a valóság ténnyé válásának az egyedi eseményére gondolok, és nem a percepciók sokféleségére: az a szellemi képződmény, amely élet-ténnyé válik, egyetlenként érzékelődik a(z ember számára jószerivel ismeretlen) jelen időben, ami tulajdonképpen a *van* és a *vagyok*.

Purcărete magától értetődő könnyedséggel használ elvont és jórészt ismeretlen teológiai fogalmakat, a társulat mégsem rémül meg, mert a következő mondat már a színházi nyelvet írja le, amelyben *Az ember tragédiáját* értelmezi, nem pusztán Madách Imre „drámai költeményét”, hanem magát a *conditio humanát*, azt tehát, ami a színházban *nolens volens* érdekel bennünket. Az előadást az éppen föltámadott személyek játsszák el nekünk, egy amatőr társulat, amelynek ebben az új helyzetben a kezébe akadt *Az ember tragédiája* szöveggönyve, és mélyről jövő, ismeretlen késztetést érez ennek a megváltás-poémának a megjelenítésére.

Parúzia-színház, nagybőjtben éppen, ami a román kultúra számára különösen nagy jelentőséggel bíró időszak, tulajdonképpen, *mutatis mutandis*, még a fogyasztói apokalipszis korában is. Nagybőjtben megváltozik a város arculata, éttermek és útmenti palacsintázók meg lacikonyhák böjti menüt kínálnak, napközben gyakrabban harangoznak, mint máskor, szemmel láthatóan többen járnak templomba, hétköznapi is. A magyar közösségekben ez kevésbé érzékelhető, a város egészének a hangulata viszont hatást gyakorol mindenkire tulajdonképpen.

A forma színháza Purcărete világa, a *theatrum theologicum*. A forma: emlékezés. A por vagy a tengerparti homok: amnézia. Nemcsak a földiek emlékezetvesztése, hanem az égitesteké is: csillagpor is vegyül a porba, nem csak elmorzsolódott emberi csont, hogy máris önmagunk ki- és eltűnésére gondoljunk a formából. És amennyiben forma, akkor annak mindig konkrétan, primér módon érzékelhetőnek és átélhetőnek kell lennie: ezzel állítja szembe a madáchi poéma elvontságát. A nagy kérdésekkel szemben mindannyian, ha persze szerencsénk van, szellemben szegények vagyunk. A színház meg, ha elmélyülten reflektál a maga történetiségére, és önnön identitására vonatkozóan éles kérdéseket fogalmaz meg, a szellemben szegények létezés-laboratóriuma: *theologia pauperum*.

Mit játszunk? Bunraku-színházat, a magunk módján. Az a színész, aki játszik, nem beszél: cselekvéseket jelenít meg. Az a színész, aki beszél, nem játszik: a beszédet teszi hallhatóvá és az előadás terében cselekvő hasonmása animátorként van jelen. Ez volna a készülő előadás képlete. Van ebben valami szédületes számomra: a test és a lélek elválasztása. Hogy tudniillik az előadás idejére visszalépünk abba az időbe, amelyet már véglegesen magunk mögött hagytunk, hiszen már meghaltunk, sőt fel is támadtunk: visszaléptünk az *imago dei* tökéletes formájába. Mi más volna ez, mint a színház évezredekken át érvényes közösségi létmódjának a visszaemlése mindennapjaink kontextusába. Minden történet eredettörténet, az itt-lét kiszakadás, az idő várakozás. A színészek az idő másik oldaláról jönnek közénk, kikelnek a földből, amint az az orvietói Szent Szűz Mennymbemenetele katedrális freskóin látható. Luca Signorelli festő maga is színháznak képzi el a jelenetet, amennyiben önmagát és Fra Angelicót, a dóm másik festőjét polgári ruhákban ábrázolja, amint a beféért feltámadás-előadást nézik az Apokalipszis színházában: így vesznek részt az utolsó ítélet eseményein. A darabot már jól ismerték a *Jelenések könyvéből*, magát az előadást most látják, az Írást beteljesítő kozmikus szpektákulumként.



A *Tragédia* szereplői „meszelt” testtel
(forrás: huntheater.ro)

Feltámadás: azazhogy meztelenség – a kérdés, *in concreto* a meztelenség kérdése megkerülhetetlen. Nehéz, tulajdonképpen lehetetlen meztelennek lenni a színházban. A nézők közvetlen közelsége. Az *ember tragédiája* itt javasolt terében a test naturalizmusát fedi fel, és nem a testképet mutatja meg, tehát egy elvont fogalom lehetséges érzékiségét: nem *a* test lesz, amit érzékelünk, hanem a színésznek mint fölismerhető személynek a konkrét, naturális (hús)teste, és ez az,

ami megbontaná az előadás nyelvét. A ballonkabátok alatt a színészek test színű dresszt viselnek, bőrüket, egyenetlenül, fehér szín borítja; inkább csak foltok, csíkok, a tömegsírok meszes gödreinek a nagyon is távoli, de még fölfedezhető érintései ezek.

Még három, az előadás formavilágát tekintve fontos rendezői megjegyzés. Az első: a madáchi mű tablót, a tizenöt színt különállóan fogjuk kezelni, az összefüggések megteremtése a néző feladata marad. A második: Lucifert négy színész fogja alakítani. Kicsoda Lucifer? Az a perszonázs, aki nem énekel. A harmadik: Ádámot és Évát tablóról tablóra más és más színészpár fogja játszani. (Már csak ezért sincs narratív folytonosság a madáchi tablók között.)

2020.1.20.

Visszatérés Temesvárra, csaknem negyven év után. Egy leromlott és kifosztott város fogad, a legszebb részei a polgári Temesvárnak szellemvárosnak hatnak. Gyönyörű, változatos és mégis egységes architektúrájú polgári házak a Bégán túl, a Hotel Savoy környékén vagy a Márián: ödémás homlokzatok kémlelik elveszetten a semmit. Az életnek a legcsekélyebb rezdülését sem észlelhetni. Félelem költözik a mellkasomba, nem veszem észre, mikor, a bordáim összeszorulnak, görcsbe rándulnak a belső bordaközi izmok, nem tudok elég levegőt venni, légszomj, kapkodás. Temesvár, Temeschwar vagy Temeschburg, Тeмишвар azaz Temišvar, Timișoara – hol van ez már?

Az előadás rugalmas maszkjai latexből készülnek, és a színészek fölismerhető arcát adják vissza. A saját arc – maszk. A latex felületét fehér festék fogja borítani, most még hússzínű. A beszélő színészek esetében az alsó ajkat és az állrészt kivágják a maszkból, hogy beszélni lehessen. Az arc mint idézet. Ez a plasztikai licencia a közeli arcot is távolíva teszi számunkra: más időbe helyezi el, ami nem a sajátunk.

Élő személyekről készített halotti maszkok ezek a latexarcok: a mindenkori, leginkább persze a keleti színház halottidéző attitűdje. Ezek a rugalmas maszkok azt a hallucinatív hatást keltik viszont, hogy élő emberek a saját halotti maszkjukat viselve járnak közöttünk. Nem halottidézés, hanem a purcăretei parúzia-színház sejtése az „utolsó időkről”. Az „az a neved, hogy élsz, pedig halott vagy”³ inszenálása.

Purcărete végletes borúlátását az emberi történelemről a gyermek tekintete ellensúlyozza, aki nem esik kétségbe látottakon, hanem a darabjaira esett nyugati civilizáció elemeiből fölépít magának egy új világot.

A próbák leglényegesebb anyaga, már a kezdetektől fogva, az akusztikai környezet. Mintha egy opera születne a „devised theatre”, tehát a kollektív alkotás módszerével. „Végünk van” – mondja Éva az édenkerti bukást inszenáló második színben: ha ebben a szituációban ezt a mondatot kimondod a színpadon,

³ *Jelenések könyve* 3,1.

legfeljebb komikus hatást érhetsz el vele. „Ha viszont éneked, mint az operában és az énekhang pátosza meg a kísérőzene fölnöveli, akkor a néző számára átélhető drámaként.” Purcărete-nek ez a tanítása jól leírja az utóbbi előadásai poétikáját: egyre inkább az operai forma színházi lehetőségeit vizsgálja. A kolozsvári Viktor, *avagy a gyermekuralom* (2013) című Purcărete-előadás mintegy észrevétlenül csúszik bele az operába: mire a néző fölocsúdik, már régen az ének hangján hangzik el valamennyi replika. Mintha a kései Purcărete-munkák a pátosz színházi rehabilitációjának a lehetőségeit vizsgálnák.

Tulajdonképpen már az első próbán megérzem ennek a közös próbafolyamat-indításnak minden veszélyét. Hogy tudniillik az egész munkát jelentős részben az én részvételemtől tette függővé, olyan embert kellett találnia ugyanis, akinek a döntéseiben megbízok, hiszen a mű a magyar irodalmi kánon és színházi hagyomány szent szövege, egyszerre kell tehát óvatosnak és bátornak lenni; (meg)hallani és (meg)figyelni a hagyomány visszhangjait és szembefordulni vele, ha elkerülhetetlen. Főként, mert a szöveggel való munkák idején én hajlamos vagyok a sötétbe ugrani és tiszteletlenül bánni a szövegekánonokkal, „nem tanácskozva testtel és vérrel”, ahogyan szívem apostola, Pál mondja. Érzékenynek maradni minden megszólítottásra: belsőre és külsőre egyaránt; és elmenni a falig, sőt átmenni rajta, ha ez az ár, amelyet a „kor önábrázatának” felmutatásáért kell fizetnünk.

Helyzeteket épít fel, jelenetskicceket állít be, majd átadja a színészeket Ilir Dragovoja rendezőasszisztensnek, mi meg bemegyünk egy öltözőfülkébe a szövegen dolgozni és a *Tragédia* értelmezési hagyományait számba venni. Purcărete nagyon érzékenyen érdeklődik a poéma magyar kultúrában elfoglalt helye és a számomra meghatározó színházi előadások iránt. Elsőként két filmet említ nekik, Jeles András *Angyali üdvözetét* és Jankovics Marcell animációs *Tragédia*-feldolgozását. Mindkét nagyszabású filmértelmezés lenyűgözi. A Jeles-filmhez többször is visszatér, nem tud elszakadni tőle. Ma már bizony megvalósíthatatlan volna, mondja, miután a virtuális (de hát nagyon is valóságos) tér

gyermekpornográfia-örülete lehetetlenné tette a meztelen gyermeki testhez való ártatlan viszonyulásunkat. A kortárs kultúrában az emberi test ábrázolása, de főként a gyermeké és a nőé mélyreható jelentésváltozáson megy át, ami a nyugati kultúra identitásválságával függ össze. Nem tudunk romlatlanul viszonyulni a meztelen testhez, mert a saját testünkhöz sem tudunk. Az újabb kori purista és ikonoklaszta mozgalmak a *shut down and restart*



Silviu Purcărete próbál, a háttérben Visky András és Ilir Dragovoja (fotó: MTI, forrás: színhaz.online)

religióját hirdetik, abban bízva, hogy a fölhalmozott nyugati büntudatot ezzel föl tudják számolni, és, leszakadva a saját történelmünkről, ma született csecsemőkként folytathatjuk tovább az életünket.

A szövegen dolgozunk a soktükörös öltöző szűk, intim, de nagyon is színházi terében – jól érzem itt magam. A december és január folyamán Purcăretevel e-mailen lefolytatott közös munkát beszéljük meg és véglegesítjük. Azt akarja hallani, megállnak-e a lábukon azok a „szí-

nek”, amelyek a Madách-szövegből maradtak, hiszen a Purcărete által kitűzött cél az, hogy két óránál ne legyen hosszabb az előadás, amit, ráadásul, nem tud elképzelni szünettel. Az már nagyon hamar eldőlt, tulajdonképpen már decemberben, hogy nem Octavian Goga fordítását, hanem a Jean Rousselot-féle szabadabb „adaptációt” fogjuk köztes szövegnek használni⁴. Goga fordítása olyannyira fölülstilizált, visszafelé romantizáló, érvel Purcărete, hogy elfedi előlünk a madáchi szöveg filozófiai precizitását és nagyon is követhető gondolatrítmusát, amit ő a francia és nem a román szöveg olvasásakor fedezett fel. A valamivel ismertebb Roger Richard-féle francia poétikus fordítást is elveti⁵, a munkának ebben a szakaszában nem a szöveg poézisére kíváncsi ugyanis, hanem egy technikai, szárazabb textusra, amely följánlja nekünk annak az esélyét, hogy a lehető legpontosabban kövessük a madáchi írás „eszméit”, ahogyan Madách mondja, és így az előadást leginkább szolgáló, tiszta cselekményvázat⁶ építsünk fel.

A munkamódszer a következő: Purcărete fölvázolja nekem a jelenet fölépítését – legalábbis azt, ahol most tart a rendezői vízió –, részletesen elmondja, mi történik, melyik szereplő mit csinál éppen, én pedig, a dramaturgiai impulzusokat azonosítva a poémában, véglegesítem a szöveget. Klasszikus dramaturgiai



Jelenetkép Jeleen András *Angyal* üdvözet című, 1984-es filmjéből
(forrás: children-in-movie.blogspot.com)

⁴ Imre Madách: *La tragédie de l'Homme*. Adaptation française de Jean Rousselot. Budapest, Corvina, [1860] 1966.

⁵ Imre Madách: *La tragédie de l'homme*. Traduit du hongrois par Roger Richard. Budapest, Corvina, 1960.

⁶ A terminust a Richard Schechner-i értelemben használom, azaz: „Cselekményváz [script]: mindaz, ami egyik időből a másikba, az egyik helyről a másikra átvihető; az esemény alapkódja. A cselekményvázat az egyik személy átadhatja a másiknak, az átadó pedig nem pusztán üzenetközvetítő: a cselekményváz átadójának ismernie kell a cselekményvázat, és képesnek kell lennie arra, hogy megtanítsa másoknak.” Richard Schechner: *A performance. Esszék a színházi előadásméletről 1970–1976*. Fordította: Regős János. Múzsák, h.n., 1984. 58.

munka, mondanám, az én szempontomból mindenképpen az, hiszen a dramaturg nem a „szöveggel bánik”, nem a szöveget „húzza meg”, hanem a beszédben testet öltő cselekvést, a javasolt szituációk struktúráját építi fel verbálisan és követi nyomon, és ahhoz igazítja a mindig nyitott és hajlékony szövegkorpuszt. A színházi szöveg szelleméhez csak úgy lehet hűségesnek lenni, ha megcselekvésének a lehetőségét vizsgáljuk, ez pedig, a megcselekvés, mindenképpen közös aktus: a színészeké és a közönségé. „Mikor írják fel végre a színházi törvénytáblákra a következőket: *a színházban a dialógusok csak rajzolatok a mozgások kanonizálásán?*...” Mejerhold, igen.⁷

Külön érdekes és egészében véve elragadó momentuma a munkának, amikor egy-egy szín végén a magyarul nem tudó Purcărete megkér, olvassam föl neki az egész jelenetet magyarul, amolyan értelmező, helyzet-közeli felolvasással. Hallani akarja a szöveg ritmusát, az áthajlásokat, megérezni a dialógusok életközelségét.

A „*poème d'humanité*” vagy a „*Tragödie des Menschen*” ismert 19. századi hagyománya, főként ebben a Madách Imre-i sci-fi-érzékeny fölvetésben, meglepően közel jött hozzánk a harmadik évezred elején, ezért is különös értékkel bír számomra Purcărete „szellemben szegény” színházi megközelítése. Nem emeli le a piederstárlról, mert eleve színházként, és nem elzárt, sokak által kontrollált és őrzött kanonikus irodalmi műként közelít hozzá. Ráadásul a vásári színjátszást és a bunrakut ötvözve, és ezt a kifinomult-elvont koreográfiát meg vásári közvetlenséget helyezve el egy nagyon is érzéki, szituatív zenei világban, ami Vasile Șirli színházi hang-kompozícióinak a sajátja. A budapesti II. *Richard*-előadásnak (2019), amelyben dramaturgként működtem közre, a zenei anyagában, pontosabban az utolsó jelenet kivételesen szép, az egész előadást összegző hangszövegében például föllelhetni a 2-es villamos Magyar Parlament előtti éles sikoltását a 90 fokban fordulóban.

2020.1.21.

Folytak a felolvasópróbák a színészekkel is, különböző szereposztási kombinációban osztja ki a jelenetrészleteket, mint aki hangmintákat gyűjt. Közben a hangképzés módjára ad részletes és nagyon pontos instrukciókat. Purcărete a Madách-szöveget egy, a képzeletében létező operába helyezi át, mintha már hallaná az egész előadást – lenyűgöz ez a felismerés. Négy különböző vízhangot (*sunet acvatic*) kér, ezeket kísérletezi ki a teremtéjelenetben, részletezően, akkurátusan.

Már a novemberi első beszélgetésünkön szóba hoztam Purcărete-nek azt a különös egybeesést, hogy én éppen Gyöngyösi Leventével dolgozom együtt *Az ember tragédiája* librettóján, és hogy elkészültünk a cselekményvázalattal. Megkérdezi, mire jutottunk? Nagyon elszakadtunk Madáchtól, legalábbis a mű túlhajtott modernista világképétől, ettől Az Úr és Lucifer képviselte kiegyenlített

⁷ Mejerhold, Vsevolod: *A mutatóvonalas bódé*. In Lengyel György (szerk.): *A színház ma*, Budapest, Gondolat, 1970. 128. (A szerző kiemelése.)

dualizmustól. A mi *Tragédiánk* sokkal inkább „egy” *Tragédia*-értelmezés, minden kétséget kizáróan személyesen a mienk, és tulajdonképpen gyökeres elszakadás attól a modern dogmától, amely a Gonosz szükségszerűségét hangsúlyozta odaadón a fejlődés, a progresszió nevében. Madách szerint ugyanis Isten nagyvonalúan megbocsát Lucifernek, tulajdonképpen nem is tekinti őt filozófiai értelemben a Gonosznak, hanem mindössze az érzelemmentes, „hideg” tudás szellemének, amiből hiányzik a női princípium: „Te Lucifer meg, egy gyűrű te is / Mindenségemben – működjél tovább: / Hideg tudásod, dőre tagadásod / Lesz az élesztő, mely forrásba hoz, / S eltántorítja bár – az mit se tesz – / Egy percre az embert, majd visszatér.” Madách szerint Lucifer nem pusztán a fejlődés „élesztője”, hanem a Megváltás ágense is, hiszen csak azért „tántorítja” el időlegesen az embert a Teremtőtől, hogy az még fokozottabb vággyal visszataláljon hozzá.

Az augustinusi – és persze a húsvét vigíliájának az *Exsultetjében* (örömhirdetés) fölhangozó – „*felix culpa*” (boldog bűn) konceptusát Madách minden kétséget kizáróan ismerte, de a protestáns tradíció teológiai fölvetései nem érintették meg őt, legalábbis nem fedeztem fel ennek a nyomát a poémában. És ezen a ponton tűnik esszenciálisnak a *Faust* és *Az ember tragédiája* közötti különbség. Goethe Mephistophelese a *Faust* végére magányossá, sőt nevetségessé válik, még a saját szemében is. Faust lelkét véglegesen elragadják tőle az angyalok, Mephistopheles meg így kesereg Márton László szélsőségesen szellemes és kökemény fordításában: „És most kihez menjek panaszra? / Írott jogomnak érvényt ki szerez? / Öregségedre át vagy baszva: / Dühöngjél! Kellott neked ez? / Rettenően mellétnyereltem! / Sok fáradság – hiába voltak ők! / Ocsmány és abszurd vonzalomra leltem: / A lángra gyúlt ördög lebőg. / S ha a csapda gyermek és sekély, / Melybe estem ravasz fejjel is még én, / Akkor az ostobaság nem csekély, / Mely hatalmába kerített a végén.”⁸ Madách Lucifere viszont meg van győződve afelől, hogy Az Úr nem vetheti őt el, hiszen ő lényegi része a teremtés princípiumának, Isten tehát függ tőle, ahogyan a király függ az őt felöltöztető komornyiktól: ha nincs komornyik, a király meztelen marad. Madách modern eszméket vizsgáló poémája jól érzékelhetően magán viseli a feudalista világkép mintázatát.

A kettő közötti különbség nemcsak filozófiai–teológiai, hanem dramaturgiai is egyszersmind (de hát az előbbiből elkerülhetetlenül következik az utóbbi): *Az ember tragédiáját* Ádám és Éva közös álma keretezi, amelyet Lucifer instrumentál. Ez az álmódramaturgia a számukra bejelentett történelemmel (és a néző előtt fölvezetett múlt–jelen–jövő freskóval) az emberiség számára fönntartott keresztút értelmét veszi fel, és azt a meggyőződést közvetíti, hogy a megtisztító szenvedés („küzdés”) és a kételymentes hit („bízva bízáll”) önértékkel bírnak.

A hasonlóság–különbség párhuzamos olvasata át fogja hatni a beszélgetéseinket a továbbiakban. Purcárete 2007-ben bemutatott szebeni *Faustja* – melyet

⁸ Goethe, Johann Wolfgang: *Faust*. Fordította és a magyarázatokat írta Márton László. Pozsony, Kalligram, 2015. 432.

a mértékadó kritika (*nota bene*: van még erre felé ilyen?) az életmű legmagasabb pontjának, remekműnek és főműnek kiáltott ki, és melyet még most is műsoron tart a szebeni Radu Stanca Színház – értelmezéseink, vitáink tükre, bizonyos értelemben etalonja marad. Az előadást, ha jól számolom, hatszor láttam Szébenben, és ebből a nézőpontból még jelentősebbnek tartom Purcărete eltávolodását a szebeni előadás nyelvétől, egy egészen más esztétika irányába. Semmi nem jön át a *Faustból* Az ember tragédiájába, legfeljebb csak az alászállás és fölemelkedés alkotói tapasztalata, a tűnékeny (színházi) műalkotás imprintje a lélekben.

Nem Madách- illetve *Tragédia*-paródiát játszunk, hanem *guignol*-t: a népi színjátszás amatőrségét és közvetlenségét keressük, mondja a színészeknek. Ha *Biblia*, akkor parasztbiblia vagy *biblia pauperum*; ha teológia, akkor *theologia pauperum*.

A tér méretei: 6,5 x 4 m, azaz 26 m² – szédületesen szűk tér, amelyet még alig-ha látott Az ember tragédiája. Lehet persze, hogy mégis. Németh Antal 1939-ben stúdióban rendezte meg a Tragédiát a híres '37-es nagyszínpadi technikai „tüzi-játék” után – vajon mekkora lehetett a stúdiótér alapterülete? Németh: „tenyérnyi színpadon, minden technikai trükkről lemondva mutatom be a *Tragédiát*”. Hogyan ne szembesülhetett volna Németh Antal is a teatralitás vs. szótörténetek konfliktusával, amely a színházzal egyidős?! Hogyan kerülhetett volna el egy ekkora formátumú rendezőt és gondolkodót, aki behatóan ismerte a Shakespeare-színpad dramaturgiai karakterét, az üres tér kísértése? Lengyel György, a magyar színháztörténet másik nagy Madách-értelmezője és rendezője, egy intim atmoszférában lezajló vallásos ceremóniát emleget a stúdiószínházi Németh Antal-előadásról írva.⁹ Nyitott szárnyasoltár változó táblaképei jelölik a színhe-lyeket, szalagra felírt Madách-idézetek vezetik a nézőt, hogy a Németh Antal-i koncepció („mondatszalogok”) pre-brechtli elemét se hagyjam szó nélkül. Tizenennyolc színész játssza a *Tragédiát*, oratóriumként fölfogva a művet. Beszédkórus. És még valami: az oltárképeket Viski Balás László díszlettervező festette.¹⁰

A hosszú axisban egy 2 x 1 m-es asztal jelenik meg időről időre, ezen az asztalon történnek a kiemelt jelenetek, például itt fogjuk látni a homokból épített, apró piramisokat vagy csak egyetlenegyet. Meglátjuk. Fölvetődik a vetítéseknek a lehetősége: fölülről a 2 m²-es asztalra és a 26 m²-es térre – főként a történeti színek civilizációs emblémáira gondol Purcărete, animált változatban. M. Tóth Gézáat ajánlom neki, meg is nézzük azonnal Géza *Ergo* című remekét. Megint ez a tiszta gyermeki lelkesedés az igazán költői film iránt: mélyen megérinti a mun-

⁹ Lásd Lengyel György: *La tragédie de l'Homme, poème dramatique d'Imre Madách. L'Annuaire théâtral*. Numéro 47, Printemps 2010. 157–171.

¹⁰ Vö. Koltai Tamás: *Az ember tragédiája a színpadon*. Budapest, Kelenföld Kiadó, 1990. 111. Valójában Viski Balás László. Az 1939-es *Tragédia* színlapján szerepel y-nal a neve. Érdemes megemlíteni, hogy az 1909-ben, Désen született Viski Balás a kolozsvári Accademia de Belle Arte növendéke volt, Kolozsvárról került Budapestre a Magyar Iparművészeti Főiskolára.

ka tisztasága, finom tragikuma és poétikus lélegzete. Fölhívom Gézát, ígérem Silviunak, ha a színház igazgatója, Balázs Attila, aki egyébként az egyik Lucifer a háromból (Tokai Andreával és Bandi András Zsolttal együtt), beleegyezik. Fölmerülnek persze bizonytalanságok, hogy a megcélzott forma vajon elviseli-e majd a digitális intervenciót – de ezt a döntést a kibontakozási folyamatra hagyjuk. M. Tóth Gézát azért föl hívom, még ma.

Tegnap, a lázas munka közben egyszer csak a színházi öltöző tükörijátékát kezdtem figyelni: hány rétegű tükröződésben jelenünk meg, és a tér hányféle változata nyújt különböző értelmezéseket a kettőnk viszonyáról...? Amikor játékról van szó vagy valamilyen plasztikai megszólíttaságról, Purcărete azonnal vált, és egyszerre gyermeki lelkesedéssel és megfeszített figyelemmel vizsgálja ő is a végtelen variációkat. Fotózunk a telefonjainkkal, mutogatunk önfeledten, hamarosan beszáll Ilir és Vasile is.

A terepasztal mint színház több Purcărete-előadásban is megjelenik. Az 1995-ben Krajován bemutatott *Danaidák*ban az istenek ülnek egy alulról megvilágított, áttetsző terepasztal körül, a tragédia műfajáról értekeznek, majd egyetlen mozdulattal döntenek az emberek s a világ sorsa felől. Arisztotelész, Corneille, Stendhal, Étienne Souriau, Scaliger, Schopenhauer, Hegel és Nietzsche mondatai Zeusz, Héra, Poszeidon és Hermész ajkán: az európai identitás meghatározására szánják el magukat a tragédia görög örökségének a felleltározásával, miközben menekültek szállnak partra, az ötven szűz danaida, akik, mint mondják szégyenkezve, barbár kiejtéssel beszélnek, azaz csak dadogják a görög nyelvet. A kolozsvári *Julius Caesar* (2015) utolsó jelenetében a háború egy asztalon zajlik, az egymásnak feszülő harcosok mindössze ágyékkötőt viselnek, a harcban az elesettek lecsúsznak az asztallapról: egészen föl kavaró ennek a teljességgel abszurd, a római demokráciát romba döntő csatának a minimalizmusa. A temesvári *Tragédia* esetében is fölmerül a nagyság – istentörténet, metafizikai kérdések, világtörténelem, az ember elemi szükségletei – minimalista megközelítése: kivételes poétikai aspektusa ez a Silviu Purcărete-i színháznak.

2020.1.22.

Purcărete nem a darabot, hanem az általa vizionált színházi nyelvet próbálja – senki nem ezt az utat járja azok közül, akikkel korábban dolgoztam. Robert Woodruff a színészi otlét valóságosságát keresi a próbafolyamatban; Vlad Murgur nem próbál, hanem ellenpróbál: a legextrémebb módon megy szembe az elvárattal és az előadást ezekből az ellenanyagokból építi fel; Andei Șerbant leginkább az emberi relációk eltorzulásának a fölfedése érdekli; Jurij Kordonszkijt a minden helyzetben elkerülhetetlenül létrejövő hierarchiák és az emberi cselekvések ritualizálódásának a megfigyelése érdekli a próbák során; Karin Coonrod a szöveg jelentéskoncentrációit fedi fel és fűzi össze előadássá; Matthias Langhoff a kortárs társadalmi viszonyok tükröződését keresi a darabban és ezeket növeli fel kritikai paradigmává, hűséges brechti nézőpontból – viszont kivétel nél-

kül mindannyian a szövegkönyvvé tisztított darabot, azaz a szöveg dramaturgiai olvasatát tekintik egyszersmind a próba idővonalának is. A szöveget helyezik fel a színpadra vagy helyezik bele a térbe. Purcărete nem, ő előbb a megsejtett színházi nyelv lehetőségeit vizsgálja: vajon az, amit hall és érzékel, összeállhat-e elkülönböző színházi formává? Bír-e színházi realitással? Ezért a próba legelején, miután sokféle megszólalásvariációt és különböző hangmintákat gyűjtött össze, olyan jeleneteket próbál, amelyek a leginkább megmutathatják, mit tesz lehetővé a javasolt esztétika. Most a londoni színnel kezd: mintha az egész jelenet egy *dans macabre* volna Madách látomásában. Aztán meg visszatér a szövegkönyv elejére, és a teremtés-jelenetet építi fel.

Talán – bár nem kérdeztem meg tőle – ezért nem ismétli magát sohasem. Egy létrejött előadás számára olyan, mint egy megszületett vers: nem lehet még egyszer megírni a már önmagát megírt verset. Purcărete partitúrája nem a darab, hanem az általa komponált előadásváz, mely a színészekkel, zeneszerzővel, scenográfussal közösen válik valóra. Ezt a kérdést az önismétlés következetes elhárításáról föl kell tennem neki.

2020.1.23.

A teremtést feltámadás-eseményként vázolja fel Purcărete, megejtő teológiai precizitással. Az első Ádám–Éva pár (Kiss Attila és Lőrincz Rita) az állatok nyelvét tanulják: előbb akusztikai gazdagságként szemlélik a már előttük és nélkülük létrejött világot. Lucifer (Tokai Andrea) úgy akarja kíváncsiságot tenni az önmagában is kíváncsi tiltott gyümölcsöt, hogy előbb ő maga kóstolja meg, mielőtt átadná Évának. Vajon ez teológiailag helyes-e? Több édenkerti bukás ábrázolásán az első emberpárt a jó és gonosz tudásának a fája mellett látjuk, jobb és bal felől, vagy egymás mellett, és van, hogy a kígyó a gyümölcsöt a szájában tartva kísérti őket. Szeretem ezeket a megfontolt részletezéseket, amelyek olyannyira jellemzőek Purcăretére. „A kert minden fájáról szabadon ehetsz, de a jó és a rossz tudásának fájáról nem ehetsz, mert azon a napon, amelyen eszel róla, halállal lakolsz”¹¹ – mondja a Teremtő az első emberpárnak. Vajon maga Isten az a főszereplő a bibliai teremtésben, aki nem tartja be a saját szavát, hisz Ádám és Éva nem halnak meg a tiltott gyümölcs elfogyasztását követően? Vagy Isten minden dolgok megalkotása előtt az Irgalmat és a Megbocsátást teremtette meg az ember számára? És ezzel a szószegéssel kiárasztotta az emberek világára ezt a két legfőbb erényt? Vajon miért nem éppen ez tűnik fel számunkra a bibliai leírásból, az tudniillik, hogy nem érdemes teremteni az embernek sem irgalom és megbocsátás nélkül? És vajon az elbukás nem éppen azt jelenti, hogy a jó és a rossz vélt tudása az embert irgalmatlanná teszi? Esetleg: hogy a jó és rossz ismerete irgalmasság nélkül a legszívesebben bennünk lakozó Sátán műve voltaképpen? Madách mindenesetre a női princípium – sokszor per-

¹¹ Mózes első könyve 2, 16–17.

sze nőgyűlölő – hangsúlyozásában hívja fel a figyelmet erre; talán inkább akaratlanul, mint megfontoltan. A nőgyűlölet pedig, nos igen, át- meg átszövi a kulturális örökségünket.

Goethe Mephistophelese a *Jób könyve* kerettörténetét, ezt a rejtélyes bibliai forgatókönyvet követve lép fel a(z üdv)történet színpadára, Lucifer viszont eleve bukott angyalként, akit egy gyöngé és zsarolható isten maga mellett tart. Az talán Madách – vagy inkább a túlhajtott modernitás? – félreértése, hogy Isten megátkozik két fát a kertben (a tudás fáját és az élet fáját), majd átadja Lucifernek, hogy kezdjen velük, amit akar: „Tekints a földre, Éden fái közt / E két sudar fát a kellő középben / Megátkozzom, aztán tiéd legyen.” Jellemző félreértés mindenestre. Ádám, meglehetősen ügyetlenül, hivatkozik is rá, hogy miután evett a tudás gyümölcséből, de még mielőtt az élet fájáról szakított volna, lecsapott rájuk az isteni átok, és kiűzettek a kertből, tehát amennyiben halandóvá vált, látni akarja, hogy érdemes-e végigküzdenie életének megszabott idejét. Madách szerint a modernitás két pillére a tudás és az örökélet megszerzése, azaz egy földi Paradicsom megalkotása a szellemivel szemben: az ember ki fogja keverni mindkettőt az ő „vegykonyhájában”, és ezzel Istent véglegesen ledönti a trónjáról. De vajon miért tenné? A *superbiából* fakadó uralmi ambíció indoka magában az uralmi vágyban keresendő, és teljességgel terméketlen.

Megállunk itt, mondja Purcărete, nem ismételjük többször, hogy ne váljon mechanikussá: a hajthatatlan pontossággal fölépített formát nem engedi formálissá válni. Meghagyja benne az életet, a színészt – márpedig ez nem egyéb, mint a színészi játék véletlenszerűségeinek a maszatjai, mindaz tehát, ami még emberivé teszi a színházat, meleggé, közvetlenné, átélhetővé. Robert Wilson a végletesen kitisztított formát „túlhajtja”: az ő színházának ez a minden határon túli fölfokozottsága adja meg a különös életét. Tökéletes előadásokat látok olykor, itt, a közvetlen közelemben is, amelyek néhány perc után már nem tudják a figyelmemet ébren tartani, éppen azért nem, mert a tökéletességet mechanikus működésnek fogja fel, amelyben a színész személyessége és ott-léte teljességgel eltűnik. Voltak persze kísérletek erre a tökéletes színházra, csak hogy ezek mind megbuktak, mert valamiféle színházi eugenikát erőltettek. Nem tudjuk, milyen lenne Tadeusz Kantor színháza, ha ő, a színészekhez képest civil emberré váló rendező, nem volna benne folyamatosan az előadásokban, mint megfigyelő és animátor, reflektáló tudat és színpadmester, az érzelmeit mindegyre szabadon kimutató néző és a maga tökéletlen teremtménye miatt fejét csóváló, hisztériás és ügyetlen kisisten. Tadeusz Kantor folyamatos ott-léte nélkül nem Tadeusz Kantor színházával volna dolgunk: a remekművekkel szemben csak a létezését konstatáló, önmaga farkába harapó, ügyetlen monda- tokat mondhatunk. Van, ami van.

Mi Lucifer „drive”-ja *Az ember tragédiájában*? Ha nincs „drive”, nincs mit mondani a színésznek, megválaszolhatatlan a „honnan–hova–miért–hogyan” kérdés-kvartett, következésképpen Lucifer karakterét sem fogjuk tudni megra-

gadni. Nem Jób sátánja ő, aki egy égi fogadáson, kihasználva Az Úr jó hangulatát, kikéri magának a feddhetetlen, istenfélő, a rosszat kerülő Jóbot, és belefog a feltétel nélküli hit és szeretet kiüresítésének a nagy kísérletébe.¹² Madách Lucifer magát mint eleve vesztet fogja fel már a legelején („az végzetem, / Hogy harcaimban bukjam szüntelen”), ezért Ádám kérése, hogy vezesse végig őt a történelmen, eleve ismét a vesztes helyzetébe kergeti (Lucifert). A történelem ugyanis a megváltás isteni színjátékának a kerete, és Lucifer tudja ezt: nemcsak a kiűzetés, hanem a Messiás eljövetelének az ígérete is elhangzik Isten szájából, ami az asszonyt helyezi a történetmondás középpontjába.¹³ Lucifer nem tud ellenállni Ádám kérésének, megmutatja neki az álom „rettentő látásaiban” az emberi történelmet, de azt reméli, hogy Ádám, látva a szörnyűségek fölhalmozódását az időben, megtagadja a valóságban is végigjárni az utat. Ezzel a feltételezésével Lucifer csaknem sikerrel is jár – Ádám öngyilkos akar lenni: „Dacolhatok még, Isten, véled is. / Bár százszor mondja a sors: eddig élj, / Kikacagom, s ha tetszik, hát nem élek. / Nem egymagam vagyok még e világon? / Előttem e szirt, és alatta mély: / Egy ugrás, mint utolsó felvonás... / S azt mondom: vége a komédiának.” Éva menti meg őt. Nem is Éva, hanem a születendő Gyermekek: a nagy üdvtörténeti fordulópont.

Purcărete Lucifer-értelmezésére rányomja a bélyeget a *Faust*-előadás, a ki-robbant vita a Lucifert mozgató intencióról szédületesen érdekesítővé válik. Mephistopheles emberibb, megértőbb, tulajdonképpen érzelmekre képes ördög, Lucifer, talán mert a modernitás kezdte fölmutatni önellentmondásait, eltökéltebb: nem pusztán a hatalmat akarja átvenni, hanem a teremtet világot visszakényszeríteni a formátlanba, a nemlétebe. Lucifer Az Úr kudarcát akarja előkészíteni, ehhez van szüksége az emberre. Mephistopheles viszont még arra is képes, hogy átélje az öregség nevetséges nyomorúságát („Öregségedre át vagy baszva”), sőt, ami egészében véve meglepő, képes azonosulni Jób szenvedésével, amennyiben ő maga is Jóbbá válik a végére: „Jaj nekem! Száz fekély dudorodik! / Mint Jób,

¹² A Szentírás szövege iránti hűség kedvéért jegyezzük meg, hogy a Sátán nem kéri ki tulajdonképpen Jóbot, hanem, őszintétlenséggel vádolva őt, mintegy kiprovokálja a „fausti” paktumot: „Észrevetted-e szolgámat, Jóbot? Nincs hozzá fogható a földön: feddhetetlen és becsületes ember, féli az Istent, és kerül a rosszat. A Sátán így felelt az Úrnak: Megvan rá az oka, azért féli az Istent! Hiszen te oltalmazod őt, a házat és mindenét, amije csak van! Keze munkáját megáldottad, és jószága elszaporodott a földön. De nyújtsd csak ki a kezéd, és tedd rá mindarra, amije van, majd káromol még téged! Az ÚR ezt felelte a Sátánnak: Mindenét a kezédbe adom, csak rá magára nem vethetsz kezet! És eltávozott a Sátán az ÚR elől.” (Jób 1,8–12).

¹³ A keresztény teológia ősevangéliumnak, azaz a megváltás bejelentett ígéretének tekintik a Kígyó megátkozását. Az asszony itt az istenszülő Mária szerepét vetíti előre: „Akkor ezt mondta az Úristen a kígyónak: Mivel ezt tetted, átkozott légy minden jószág és minden vadállat között: hasadon járj, és port egyél egész életedben! Ellenségeskedést támasztok közted és az asszony között, a te utódod és az ő utódja között: ő a fejedet tapossa, te pedig a sarkát mardosod.” (1Móz 3,15).

ki magától undorodik!” Ofelia Popii nagy Mephistopheles-alakítása rémlik föl előtttem, az egyik utolsó, ellenállhatatlan humorú jelenet: az égből aláhulló angyalpihéket próbálja magára ragasztani kétségbeesett igyekezettel, hátha észrevétlenül elkeveredhet ő is a Faust lelkével mennybe szálló angyali seregben.

Az egész Purcărete-humor *Az ember tragédiájában* a parúziából fakad: az utolsó ítélet katarziséból.

„Nem küzdök-é hiába a tudás, / A nagyravágyás csábos fegyverével / Őellenük? Egyetlen oltalmuk: a szerelem.” Erős, túl erős szó a szerelem, visszaállok mégis a madáchi „érzelem”-re. Holott, ha a színészi játék nézőpontjából közelítünk ehhez a kérdéshez, Lucifer a szerelemre képtelen szereplő: az impotencia furorja dúl benne. Éva közelsége és a nő miatt beálló fordulópontok Lucifert a testi szerelemre való képtelenségére emlékeztetik: kisebbnek érzi magát még Ádámnál is. A „hideg, számító értelemmel” szemben Éva képviseli a „gyermekkedélyt”, rendre miatta bukik Lucifer a történeti színekben. Éva erősebb perszonázs *Az ember tragédiájában*, mint Ádám, és ez azért is fontos, mert Madách burjánzó, nőgyűlölő sorait kimetszve egy maibb szöveget kapunk; nem teljességgel mait, persze, amit sajnálok tulajdonképpen, mert Madách mintha valóban a nőben látná a modernitás jóra fordulását.



András Visky: The Tragedy of Man as Theatrum Theologicum A Part from Dramaturg's Diary

The theater of parousia means the theater of “Christ’s appearance at the Last Judgment.” In other words: the theater of the Resurrection. In ancient Greek usage, parousia referred to the rite of the ruler’s visit; in the Gospels, to the final visit of the Redeemer, that is, to the second coming of the Messiah, the final, fulfilling event when He restores “the country” and sits in final judgment. “This will be the theater of parousia,” Silviu Purcărete declares on the first day of rehearsal of *The Tragedy of Man* with a theater company in Temesvár (Romania) in 2019. This dramaturg’s diary documents the elaboration of this directorial proposition meaning rendering justice that represents the essence of theater. This is not solely a philosophical-theological matter, but also poetic advice: with Purcărete, in any event, we come face to face with it, since he regards the theater as the stage of universal events: a space where Revelation is achieved and we participate in the administration of justice. Not a theater of illusion, opposed to reality, but on the contrary, the theater of the sole reality, opposed to the world as optical illusion.



„A kétségbeesés a remény legfelső foka”

Tompa Gábor és Both András beszélgetése a *Godotra* várva bemutatója előtt

Moderator: Fátima Castro Silva¹

A *Godot-ra* várva előadásában egy Tom Waits-tól kölcsönzött szaxofon-melódia ismétlődik, hangsúlyozva Samuel Beckett darabjának körkörös jellegét. A lejtős színpadon, „a szakadék szélén és a szemétdomb közepén” az emberiség hanyatló történelme. A játék két felvonása, azaz két napja során a párosok révén tanúi lehetünk „az emberi természet minden elképzelhető megnyilvánulásának”. Vladimir–Estragon, Pozzo–Lucky és a Fiú: két duett és egy (hamis) szóló. Tompa Gábor felfogásában a partitúrát precízen követő zene a várakozással teli életnek, az összetartozó párosok egymásra utaltóságának, az üdvözülés reményének a zenéje. „Minden színház várakozás”, mondja Beckett. Vladimir és Estragon gyerekes, bohócos túlélő játékokkal ütik agyon az időt, ám ugyanakkor időt szentelnek a Godot-játékokra, mely színjáték is egyben. Mindig együtt ütik fel a fejüket. „Szentek nem vagyunk, de betartottuk a megbeszélt időpontot. Hány ember dicsekedhet ezzel?”



– Gábor, te, akár egy karmester, immár több együttes élén vezényelted ezt a darabot mint kamarazenekari művet. Különböző nyelveken, de biztosan nem olyan élethelyzetben, amilyenbe most kerültünk. Úgy tűnik, a mostani járványra nagyon is rímel ez a Beckett-dráma. Megváltoztatta-e, s ha igen, hogyan ez a jelenlegi helyzet a darabról alkotott felfogásodat?



TOMPA GÁBOR: Igen, megváltoztatta. Ennek a darabnak eddig, azt hiszem, két nagyon erős változatát vittük színre. Az első előadás – közel húsz évvel ezelőtt – egy kis stúdióteremben játszódott, egy teljesen más, kicsit a Tarkovszkijéra emlékeztető világban. Nem is vettem volna elő újra ezt az általam jól ismert drámát, ha a helyzet nem változott volna meg világszerte már a járvány előtti években, ami a darab új oldalát hozta felszínre; de maga a szöveg amúgy is foglalkoztatott folyamatosan, mert alighanem ez a legutolsó dráma az üdvözülésről. Ami különösen érdekes számomra a világ mostani elembertelenedésének tükrében, amikor Isten helyét a profit és az érdek foglalta el. A finánc kapitalizmus, a bankszféra olyannyira dominánssá vált, hogy szinte kizárólagosan működte-

¹ Samuel Beckett: *Godot-ra várva* (rendező: Tompa Gábor; látvány- és jelmeztervező: Both András), Bemutató: Teatro Nacional São João, 2021. március 7. Vö: Dossier Godot_informations_eng.pdf

ti a rendszert. A média, a sajtó manipulálja az igazságot, az újságírás elvesztette morális fedezetét. Többé már nem hihetünk neki. Ez most egy orwelli világ. Ezért kételkedem mindenben, amivel a sajtóban, a mainstream médiában találkozom, vagy amit a hivatalnokok tesznek közzé; mert úgy tűnik, nagyon sok az olyan árnyék- és a bábkormány, amelyet bizonyos színpalak mögött rejtőző alakok befolyásolnak és mozgatnak. A „globális elit” e szereplőinek a kilétét nem is mindig ismerjük. Néhányuk látható,



Vladimir és Estragon a fával a TNSJ színpadán, 2021 márciusában (forrás: porto.pt)

de sokan igencsak mélyen a színpalak mögött húzódnak meg. Szerintem ez nem egy összeesküvés-elmélet, hiszen az elmélet mindig a gyakorlatot követi. A gyakorlatban is léteznie kell tehát valamiféle összeesküvésnek. Arisztotelész nem írhatta volna meg a költeményeit, ha nem születtek volna meg Szophoklész és Aiszkülosz drámái, vagy a korábbi művek, amelyek mintául szolgáltak a számára. Úgy látom, hogy a kétségbeesés – ami e Beckett-mű egyik alapja – lassan olyan szélsőséges méreteket ölt, hogy végül reménykedésbe fordul át. A kétségbeesés valójában a remény legfelső foka. Ezért izgalmas. – Ami a látványt illeti, Beckett drámáiból nehéz bármi újat kihozni, mivel ő képekben, erőteljes színpadi szituációkban gondolkodik, és pontosan meghatározza a kellékeket, a tárgyi világot. Nem hiszem, hogy a *Végjáték*ban érdemes lenne másra cserélni a szemeteskukát. Csak olyasmivel volna helyettesíthető, ami azonos jelentést hordoz; a beckett-i világban ugyanis ezeknek a tárgyakkal és kellékekkel nagy jelentőségük van. Egy fát például nem válthatunk ki, mondjuk egy póznával pusztán az eredetiség kedvéért, pedig megtehetnénk, a színházban semmi nem lehetetlen. Ám Beckett darabjai rendkívül zártak, annyira gondosan megkomponáltak, hogy ezeket a dolgokat nem lehet figyelmen kívül hagyni. Nem is ez a cél, hiszen olyan szerzőről van szó, aki alaposan ismeri a színház legbelső világát, hasonlóan a szonettet író költőhöz, aki a kötött szerkezeten belül mozoghat szabadon. Izgalmas dolog a megszabott keretek között játszani, és közben keresni a magad szabadságát. Ez egy belső szabadság, mint a fogolyé, akit cellába zártak, mégis rátalál a maga szabadságára, hiszen a gondolatait nem ellenőrizhetik. De eljön az idő, amikor, akárcsak az orwelli világban, ha ellenőrizni talán nem is, de valamiképpen nyomon tudják majd követni még a gondolatainkat is.

– Ez azt jelenti, hogy kötött keretek között mozogsz, de ezeket feltöltöd a saját energiáddal, amittől az egész személyessé válik?

T. G: Szerintem ez az interpretációtól függ. Nem lehet egy zeneművet vagy egy színházi mesterművet minden értelemben kiaknázni, de ha tisztában vagy a szöveg sokrétságával, megpróbálhatod e rétegeket feltárni. A *Godot-ra várva* minden egyes szituációja többretegű: az egyik a buffó-játék, a másik a narráció rétege, és jelen van egy szakrális, úgynevezett biblikus réteg is. Ez utóbbi végig ott húzódik a háttérben, mivel az egyik szereplő kutatni kezdi az evangélista kijelentése mögötti igazságot, miszerint a két lator egyike üdvözü. Aztán ott vannak a Beckett-drámák témái és motívumai. Mindenekelőtt az elmúlás méltósága. Beckett mindig felveti ezt a problémát, a rút fizikai haláltól való félelmet, hogy valaki éhen hal, megég vagy szétolvad a sivatagi forróságban, mint az Ó, azok a szép napok!-ban. Winnie ernyője hirtelen meggyullad, és ő azt kérdezi magától: vajon ez isteni jel volna, mint Mózes számára az égő csipkebokor? Mert akkor én kiválasztott vagyok, akinek az egész emberiségért kell szenvednie, aminek volna értelme. Vagy csak a hőség teszi? Ocsmány módon szétolvadok majd, és féreg módjára halok meg? – Akárcsak a *Végjátékban*. A vak, mozgásképtelen ember éhen hal, ha magára hagyják. Ezt érdemli? – Vagy ő Noé, aki minden fajból kiemel egy-egy példányt, hogy az újjászületés, a feltámadás, a megújulás esélyét kínálja fel az emberiségnek? Egy lehetőség küszöbén állunk, amikor az egész emberiség egy nagy kihívással szembesül: képesek vagyunk-e az önvizsgálatra, ami ráébredhet arra, hogyan újíthatjuk meg önmagunkat és a világot, vagy pedig önként az elkárhozást választjuk.

– Ezek az alakok bizonyítalan egzisztenciák; rendelkeznek én-tudattal és világtudattal, de azzal is tisztában vannak, hogy függenek a „másiktól”.

T. G: Ez egy örök Beckett-motívum: a dráma szereplői közötti szolidaritás és egymásrautaltság. Ez a játék a barátságról, a családról szól. Érdekes, hogy a *Godot-ra várva* szövegében nem szerepelnek nőalakok, és ez nem véletlen, hanem szándékos. Ezek a férfi-szereplők a világ utolsó teremtményei, és ahol nincsenek nők, ott nincs remény az emberiség fennmaradására. A természet nőnek és férfinek alkotott bennünket, ami az emberi faj fennmaradásának az előfeltétele. Mindenki választhat, amit csak akar, kampányolhat mellette, de ezzel nem biztosítja az emberiség jövőjét. Vladimir bizonyos tekintetben feleség, nővér és anya: átveszi ezeket a szerepeket a viselkedésével, a gondoskodásával, és azzal, ahogyan az úgynevezett túlélő játékokat kitalálja és megtervezi. A túlélésért játszottan nagyon mulatságos. Azt hiszem, hogy a *Godot-ra várva* nem egy komor darab. Valójában arról szól, hogy ugyan nincsenek könnyű megoldások, hogy nehéz, tényleg nehéz, de mindig adódik valami. Ha nem hiszünk ebben, ha csak azt gondoljuk, hogy ez van, meghalunk, ha semmi sincs előtte vagy utána, akkor az élet abszurd. Ezért mondom azt, hogy ez az utolsó dráma az üdvözülésről, mivel felveti a kereszténység alapkérdését. Ha nincs feltámadás, akkor az élet képtelenség. Erre próbálnak közösen választ találni. A darabban számos kritikus

pillanat van, adódnak válságok, melyek egyre csak tovább mélyülnek, de a nap vége csupa móka és kacagás, s ők együtt maradnak. A szerelem fontos, persze, de én a barátságot elébe helyezném, mint ami igen lényeges még a családon belül is. A szerelem nem örök – örökérvényű ugyan, de nem az egyes ember életében; a szerelem ritkán ég változatlan hőfokon az első pillanattól az utolsóig, ám a valódi barátság mindent túlél. Családon belül is könnyebb minden, ha barátok vagytok. A gyerekeiddel is könnyebb, ha az engedelmisségen és a tiszteleten túl, ami persze igen lényeges, barátként tudod kezelni őket – kulcsfontosságú dolog ez.

– *A darab eszkatologikus vetülete az elkerülhetetlen végzettel való szembesülés. Amikor a diszletre nézek, az az érzésem, hogy a szereplők mindjárt a szakadékba zuhannak. Ez egy poszt-apokaliptikus látvány: a fehér por a padlón és a szanaszét heverő rengeteg cipő, mindegyik másféle, mint ahogyan mindannyian különbözőek vagyunk, legbelül mégis hasonlóak...*

T. G: ...ez a történelem maga.



BOTH ANDRÁS: Ez maga a történelem, az emberi lét. A cipőd egy emberi történet, te viseled, téged képvisel, te hagysz általa nyomot. Estragon leveszi a cipőjét, folyton küzd vele, s ez nagyon mulatságos, humoros, de helyenként van benne némi cinizmus is. Legalábbis számunkra, számomra, aki harminckét évet éltem a kommunizmusban – az a fajta nyomás, ami ezalatt ránk nehezedett, most újra feltámadóban van.

Valaki a tévében használta a *digitális kartell*, a *közösségi média kartell* kifejezést. Ez a kartell úgy működik, hogy ha írsz valami olyat, ami valakinek nem tetszik, felfüggesztenek, és bármire kattintasz, láthatják a profilodat. Ebben az orwelli világban a Nagy Testvér figyel. Ebből adódóan mint látványtervezőt legelőbb mindig az a döntés foglalkoztat, hogy milyen legyen a drámai tér. Beckett szerint üres a tér. Mi ez az üres tér? A hetvenes és nyolcvanas évek konceptuális művészetéhez kell visszanyúlnunk, a jelölés és a jelentés fogalmához: a művészet akkor egyfajta önigazolás volt. S ez volt a kérdés: ki tudod-e fejezni ürességgel az ürességet? Hogyan csináld?

T. G: Az üres teret a legnehezebb létrehozni.

B. A.: Aztán arra kérdezel rá, hogy mi az üresség. A kitöltetlen, kozmikus űr? Jelent ez bármit? És rájössz, hogy az ürességet valami olyasmivel kell kifejezned, ami azt jelölni képes. Itt zárul a kör. – A színpad tárgyi világának létrehozását ez a felismerés inspirálta. Később felvittünk elektronikus hul-



Színpadkép a szereplőkkel, a cipőkkel és a szellőztető berendezéssel (forrás: robertjuliat.com)



Estragon (João Melo) küzdelme a cipővel
(forrás: tnsj.pt)

Van egy közmondás: nem léphetsz ki a saját cipődből. De ő erre vágyik, le akarja tenni a keresztjét félúton. És ez lehetetlen. Ugyanakkor csak úgy hajlandó újra cipőt húzni, ha bebizonyosodik, hogy az nem az ő cipője. Vagyis másnak a cipőjébe akar lépni, mert így talán könnyebb lesz az élete és megbékélhet a szenvedésével... S ugyanez a helyzet a kalappal is. Vladimir felteszi Lucky kalapját, mert azt hiszi, hogy ez megváltoztatja a jellemét, és nem kell folyton gondolkodnia. Sokat töpreng, a világról, arról, ami történt, az életük nyomorúságáról, és ez nagyon lehangolja. Amikor megkérdezték Beckett-től, miért hívják Luckyt Luckynak, azaz szerencsésnek, azt válaszolta: mert nem képes gondolkodni.

B. A.: Visszatérve ahhoz az elképzeléshez, hogy másnak a cipőjébe lépve változtassuk meg a sorsunkat, szerintem e történet szereplői szabadulni akarnak, de nem tudnak: a darab végén azt mondják, gyerünk, de senki nem mozdul, és ez a lényeg. Ezzel párhuzamba állítva elmondanék valamit: úgy két-három hónapja, éppen mielőtt Portóba jöttem, láttam egy dokumentumfilmet a National Geographic csatornáján. A Csendes-óceánon lebegő hatalmas hulladékszigetről szólt. Az volt igazán meglepő, hogy ez egy Franciaország méretű, összeállt massa. Aztán valaki említette, hogy Indiában egymilliárd ötszáz millió ember él, s egy átlagos indiai három teát iszik meg naponta. És mivel szegény – sárban taposó, bibliai szegénység az övé –, a tea fontos neki. Legalább három



A Csendes-óceánon úszó szemétsziget
(forrás: georgeroethert.com)

adag tealevelet dob ki naponta polisztirén pohárban, és a szemét csak gyűlik. Mit lehet ezzel kezdeni? A túlzott fogyasztással is legalább ennyi hulladékot termelünk. És ott van még, amit Gábor is említett, ez a mindenbe belekötő, mind jobban fölénk kerekedő hatalom. Öt éve még nem éreztem ezt ennyire súlyosnak. Több barátom facebook-fiókját is felfüggesztették már, mert valakinek valahol nem tetszett. Mi ez? Még mi beszélünk de-

mokráciáról és szólásszabadságról? Mint Amerikában a legutóbbi elnökválasztás idején is, és ez független attól, hogy kedveled-e az illető jelöltet, vagy sem. Valaki a facebooknál úgy dönt, hogy felfüggeszt, és többé nem kommunikálhatsz. Éltünk már efféle KGB-rendszerben. Ez számomra ijesztő. Életem végén járok, mindjárt hetven leszek. Olyan ez, mint egy rémálom, mondtam is Gábornak: hová menekülhetnék?

T. G: Nincs hová menekülni, ez most a helyzet. (...) Említetted az elmúlt öt évet, és valóban azóta vált a világban a közbeszéd egyre szélsőségesebbé és ideologikusabbá. Nincs párbeszéd, gyűlöletbeszéd van, és szélsőséges reakciók. A mozgalmak – legyen az kommunizmus, náciizmus, feminizmus, szexizmus – követőkre és azok ellenségeire osztja a világot, ami gyűlöletet szül. A világ soha nem volt ennyire polarizált. Csak szélsőségek vannak, a témákhoz szorosan kötődő párbeszéd megszűnt. Számomra ez olyan, mint egy harmadik világháború. Hatalmas pénzüsségeket fektetnek az ideologizálásba és az agymosásba. Az egész világon zajlik az agymosás, az Egyesült Államokban is, az egyetemek révén. Nehéz ellenállni, mivel dollármilliárdokat ölnek az efféle átnevelésbe, a mozgalmakba, amely eltörölné a kultúrát, a történelmet, a múlt minden értékét, elsöpörné a klasszikus művészetet. Amikor a klasszikus zenét rasszistának nevezik, az elképesztő...

B. A: Saját fülemmel hallottam, hogy a klasszikus zene rasszista, mivel fehér emberek alkották. Hogyan lehet egyáltalán párbeszédet kezdeni valakivel, aki így gondolkodik? Vannak a környezetemben olyan barátaim, ismerőseim, akik csak azért nem barátkoznak többé egymással, mert a másik fel mert tenni egy kérdést. Szólásszabadság, ugyan már, mit számít! Beskatulyáznak, rád sütik az ellenség-bélyeget, már nem beszélgettek és nem hallgatjátok meg egymást. Soha nem tapasztaltam ilyet, még a kommunista rendszerben sem, mivel akkor legalább a sorok között üzentünk.

T. G: Akkor még tudtuk, hogy nem azt gondoljuk, amit mondunk. De most agymosás van, aktivizmus, kulturális fanatizmus. Már az oktatástól kezdve. A fiatalokat elszakítják a múltjuktól és a történelmüktől, azt mondják, hogy ez egy bűnös történelem. Amikor az egyetemi tantervből kiveszik Homéroszt, arra hivatkozva, hogy rasszista volt és szexista, elképzelem, vak léteire mennyire érzékeny lehetett például a színekre. Vagy amikor Ted Hughes, a huszadik század egyik legnagyobb költője azért kerül ki a brit nemzeti könyvtárból, mert a családfájában háromszáz évvel ezelőtt talán volt valaki, aki rabszolgákat tartott. Háromszáz éve? Ez több mint harminc nemzedék. Amikor a kommunista rendszerben ellenőrizték a rokonságunkat, a dédszüleinkig mentek vissza, vagyis három generációig. És ha nem voltál egészséges, mondjuk proletár származású, akkor nem jelentkezhetél egyetemre; az ötvenes években, a sztálinizmus idején nem kaptál munkát, de harminc nemzedékre visszamenőleg? – ez felháborító.

– *Az egyik dolog, ami a cipőkről eszembe jut, az a bevándorlók hatalmas ember-tömege.*

B. A.: Igen, ez az általános léthelyzet. Az emberek túlélnek, végigélik az életüket, és meghalnak valahogy, azt sem tudva, mikor, miért, hogyan, s hogy volt-e értelme az egésznek. Én is zsoldos módjára éltem, egyik projekt jött a másik után, csak mentem, mint a számár az orra előtt lengő répa után. Mint mindannyian, én is a munkában akartam kiteljesedni. Ám egy bizonyos pillanatban megálltam, visszanéztem, és úgy éreztem, mintha leszállnék egy gyorsvonatról, amelyen ülve semmit nem vettem észre, mert minden háromszáz kilométer per órással száguldott el a szemem előtt. Most látok, és nem tetszik a látvány. Most, hogy leszálltam, szembesülök minden kérdéssel, amit ez a dráma felvet.

T. G.: Visszatérve Beckett-hez, szerintem ő egy nagy humanista, főleg akkor, amikor még a regényeiben szereplő alakokat is bohócoknak nevezi. Hogy ezt megértsük, nem feltétlenül a cirkuszi bohócra, a fehér és száraz, vagy a kétarcú, vidám és szomorú bohócra kell gondolnunk, hanem a bohócok történetére. Nagyon régről származó, örök karakterek ők. Mint Shakespeare darabjaiban a bolondok, akik számára mást jelentenek az élet alapvető dolgai, a szerelem és a halál, az élet és a barátság, mivel ők a belső szeretetvágy szülöttei. Nem véletlen, hogy Beckett kedvenc színésze Charlie Chaplin és Buster Keaton volt. Chaplin, a maga jellegzetes fizimiskájával, és Keaton, a pókerarcú, száraz bohóc az egyedi előadói stílusával. Egyetérthetünk abban, hogy Charlie Chaplin volt a huszadik század egyik legnagyobb humanistája. Beckett sokat tanult abból, hogy Chaplin minden filmjében ott lebeg a levegőben a szomorúság, de mindig elillan, éppen akkor, amikor a legkevésbé számíthat rá. Ugyanígy működik a *Godot-ra várva*. Rengeteg a móka, tele van vicces szövegekkel és helyzetekkel, a figurák folyamatosan játsszák a játékaikat, melyek olykor egészen ostobák, olykor gyerekesek. Aztán hirtelen megszállja őket a mély szomorúság, melankólia, ráébrednek, hogy az élet egyik pillanatról a másikra elszáll, hogy mennyire fontos az idő. Hová tűnik el az életünk? Fel vagyunk erre készülve? – Ez nagyon izgalmas. A darab végén a két fickó magára húzza minden rongyát, és felkészülnek arra, hogy egyfajta méltósággal, az együtt maradás méltóságával távozzanak. Ezt, akárcsak Beckett, mi is nagyon fontosnak tartjuk, mivel rá kellett jöjjünk, hogy minden ugyanabban az időben történik, ahogyan Pozzo mondja: egy nap megszülettünk, egy nap majd meghalunk, egy nap megvakulunk, egy nap megnéme-lünk, egy és ugyanazon a napon, ugyanabban a pillanatban. Feltaláltuk az időt, de ha a nap végén visszatekintünk, csak emlékek maradnak, és ahogy visszagon-dolunk, minden most történt, csak tegnap, ahogyan mondani szoktuk.

B. A.: Ezek az emlékek mintha egy mozaik darabjai lennének, van, hogy még az időérzékünket is elveszítjük. A negyven évvel ezelőtti fontos, erőteljes pillanatokról úgy érzem, mintha öt perce történtek volna. Ez a képek újrendeződése miatt van így. Mivel díszlettervező vagyok, az együttműködésünknek van egy jól körülírható esztétikája, hiszen nem első alkalommal dolgozunk együtt, és ez azt is befolyásolja, hogyan közelítünk egy darabhoz. Hol van az ajtó, amit ki-nyitsz? Bárhon lehet. Így születnek a legjobb díszleteim, aztán alszom rá egyet,

megemészttem, és visszatérek arra, hogy ez nem illusztráció, sokkal inkább egy színpadi tér. Nem könnyű, de ha működik, az nagy elégtétel, minden jelentősebb produkcióban, ebben is. Az a fajta kétértelműség ez, amely mindig hagy nyitott lehetőségeket.

– *Ha már a kettősségnél tartunk, beszéljünk a Fiú megjelenéséről, aki nem fizikailag jelenik meg, azaz ott és akkor jelen van ugyan, de egy tévéképernyőn látjuk. Ez is beszédes.*

B. A.: Mint a skype. (nevetnek)

T. G.: Higgyünk a látszatokban, a hírekből ránk zúduló valóságban, mely ma-napság egyre inkább ellenőrizhetetlen és kétséges? Mint már említettem, az újságírásból kiveszett az etika és a morál. Megszűn az a meggyőződés, hogy el kell mondani az igazságot, bármi áron. Most a híreket kell eladni mindenáron. El kell adni a másikéval szemben a magam verzióját. A nézettség a fontos, nem az igazság, nem a tartalom, hanem a szenzáció, a rendkívüli hír, a címlap-sztori, amit el lehet adni. Nézzük csak meg a portugáliai híreket. Én nem vagyok járványtagadó, de az nem tesz, ahogyan ezt az egyes országokban tálalják. Felfűjják a témát, hogy szenzáció legyen. Az újságírók 99 százaléka eladta magát, megvették őket azok, akik a kulisszák mögött húzódnak meg. Mindez összefügg az emlékezettel, amiről már esett szó. Ha eltörlik az emlékezetet, a történelmet, ha nem emlékezel a múlt-ra, a jóra és rosszra, a katasztrófákra és tragédiákra, akkor megbocsátani sem tudsz. Az emberiség történelme tele van tragédiákkal. A történelem bizonyos értelemben a hatalomért vívott harc, ám ezzel párhuzamosan létezik egy kulturális történelem, és ez fontos. A kultúra mindmáig fennmaradt, az épületek, piramisok, festmények, filmek és könyvek. Most az a tendencia, hogy mindezt eltörljék, hogy megszüntessék az emlékezés kultúráját, hogy ne tudjunk megbocsátani, hanem gyűlölködjünk tovább, tények és bizonyítékok nélkül, pusztán ideológiai alapon.

– *Van a drámának egy mondata, amely első olvasásra megragadott. Vladimir rep-likája a végén: „A szokás egy nagy hangtompító.” Emlékezésről beszélt, és a szokás is-méltóldést jelent...*

T. G.: ...és azt, hogy hozzászoksz bármihez.

– *Igen, ugyanakkor a nyelv is monotonná válik, például amikor Lucky elmondja a zavaros beszédét. – Szerintem ez a mondat jól rímel napjainkra, hiszen egy dezinformációs spirálba kerültünk, egy információözönbe, ami eltompít.*



Vladimir, Estragon és a Fiú,
jelenetkép az előadásból (forrás: tnsj.pt)

T. G: Ha nem állunk ki és nem adunk hangot az ellenkező véleményünknek, ha tudjuk valamiről, hogy nem igaz, de ezt nem mondjuk ki, akkor fokozatosan hozzászokunk és beletörődünk a helyzetbe. Ez most egy kulcsfontosságú pillanat. Mindenki belecsöppent egy olyan helyzetbe, amikor szinte minden, a lezárás, az utazási tilalom, a személyes érintkezés korlátozása úgymond a saját egészségünk érdekében történik, ami egy meglehetősen cinikus megközelítés. És persze a végtelenségig elhúzódhat.

B. A.: Ez a politikáról szól.

T. G: Igen, és legkevésbé az egészségről. Számos orvos tiltakozik az ellen, ahogyan ezt az egészséget kezelik és kommunikálják. És nagyon furcsa, hogy nem az egészségügyiek, a szakértők vagy az orvosok, hanem mindig a politikusok beszélnek a járványhelyzetről.

B. A.: Azt mondják, hogy a történelem ismétli önmagát, emlékezet nélkül, nyilván. Engem az döbbsent meg, hogy a történelem az én életem során is megismétlődik. Ma minden nagyon gyorsan történik, az emberek fél élete azzal telik, hogy a digitális médiát bújják, a telefonjukat vagy a számítógépüket, amiket én is kedvelek, mert megkönnyítik az életemet. Ez a jó oldala. Majdnem mindennek van jó oldala is. De ha bármit túlzásba viszel, az árthat. Egyensúlyra van szükség, egyfajta fegyelemre. De hogyan, amikor át akarnak verni és manipulálnak? Ha az emberek meg vannak rémülve, és te minden nap elmondod nekik, hogy ne tegyék ezt vagy azt, annak van értelme. Az viszont beteges, hogy ha mindennek a nyolcvan százaléka igaz, a többi nem, mégis ez a húsz százalékos hazugság fog téged manipulálni. Tapasztaltam efféle manipulációt az elmúlt két-három évben, ami viszonylag rövid időszaknak számít. Ez megzavarja az embert, dühít és elszomorít, mintha mi sem változott volna, csak a technológia lenne teljesen más.

T. G: Előállhat egy olyan szituáció, hogy az emberek elmenekülnek egy bizonyos rendszer és ideológia elől az úgynevezett szabad világba. És aztán ott évtizedek múltán ugyanazt kapják, mint ami elől elmenekültek.

B. A.: Még a beszédmód is ugyanaz.

T. G: És ez egyre abszurdabbá válik, a legtejesebb mértékben.

B. A.: A beszédmód nagyon fontos. Látok embereket a tévében, beszélgetéseket vagy írott szövegeket, olyasmit, amit már hallottam korábban, negyven évvel ezelőtt, ugyanattól a szélsőséges bolsevik baloldaltól. Én baloldali vagyok, mélyen elkötelezett liberális. Ez annál érdekesebb, hogy bár szeretnék a másik oldalon állni, nem tudom megtenni.

T. G: De a szélsőségek éppen a liberális eszméknek ártanak a leginkább. Ezeknek az ultraliberálisoknak semmi közük az egészséges, hagyományos liberalizmushoz, amely a szólásszabadságról, a szabad mozgásról, egyenlőségről, társadalmi igazságosságról szól. Arról, amit egy művésznek mindig támogatnia kell.

B. A.: Annak idején Kelet-Európában, tíz-tizenegy évesen megragadott és a mai napig visszhangzik bennem az eredeti európai liberalizmus egyik vezér-

eszméje, a tizenhetedik századi Descartes mondása: kételkedem, tehát gondolkodom, gondolkodom, tehát vagyok. Tökéletes kifejezése ez annak, hogy a tudomány a kételkedéssel kezdődik. De ha kételkedsz, és nem a megfelelő, politikailag korrekt kérdést teszed fel, akkor véged van, még az állásodat is elveszítheted és kiközösítenek. Régen a Gulágra küldték az embereket, most nem kellene Gulágok, tönkreteszik a karrieredet, és kétségbeesésedben az öngyilkosságba menekülsz. Vagy apránként, lelkileg örölnék fel. Nincs szükség koncentrációs táborokra. Sok embert ismerek, aki képtelen a pálfordulásra, és már a harmincas éveit tapossa. Mit lehet tenni? Máshová költözni? Ez az, ami megremíszt. Csak remélem, hogy túlreagálom.

T. G: Akárcsak a Gulágon, nem illet meg az ártatlanság vélelme.

B. A.: Meg sem hallgatnak, beskatulyáznak, megbélyegeznek, az ő szemükben még az óceán sem moshatja le a bűneidet. És amit érzékelsz, az lesz a valóság, senkit nem érdekel az igazság, az érzékelésedet pedig manipulálják.

T. G: Az elmúlt években erőteljes hatással volt rám Wim Wenders egyik dokumentumfilmje, *A Föld sója*. Csodálatos film, egy brazil fotográfus, Sebastião Salgado életéről. Több évtizeden át fotózta a közelmúlt történelmének legérzékenyebb és legdrámáibb pillanatait, legyen szó a környezetről, a történelemtől vagy a politikáról, remélve, hogy meg tudja változtatni a világot. Miután felismerte, hogy ez nem megy, visszatért Brazíliába és elültetett több millió fát. Számomra ez egyfajta reménysugár, hogy létezik visszaút, nem a múltba, hisz az lehetetlen, de akár az emberiség vagy a természet ellen elkövetett bűnököt is helyre lehet hozni. A természet rendkívül fontos. Ebből a dokumentumfilmből értettem meg azt is, hogy a hit csak akkor ér valamit, ha tetteiddel, saját életteddel igazolod, ez a végső bizonyíték. Csupán egyszerű dolgok megváltoztatásával, még ha kétmillió fa elültetése nem is olyan egyszerű az ő hazájában, ahol újra-telepített egy erdőt.

– Ez a felismerés vezetett, amikor úgy tervezted, hogy Fernando Lopes-Graça kórusművével érjen véget az előadás (amit a végső változatban elvetettél)?

T. G: Szerettem volna, ha elhangzik egy portugál dalmű, ha kis-kiterjeszthetem a darabot. Lehet, hogy tévedtem, hogy ezt csak én éreztem szükségesnek, mivel Beckett műve kerek egész. Csak valami csodát akartam, hiszen mindvégig a csodára várnak. Beckett minden darabjában arra várnak, hogy megtörténjen a csoda. Ezzel akarják úgymond rávenni Istent, hogy adjon választ, azonnal. Szerintem rengeteg csoda van körülöttünk,



Sebastião Salgado és felesége,
Lélia az erdőtelepítésre nevelt magoncok között
(fotó: Ricardo Beliel, forrás: dw.com)

amit észre sem veszünk. Nem arra kellene várnunk, hogy holnap reggel, amikor felébredünk, hirtelen valami nagy csoda történik, mert ez nem lehetséges. De számtalan csoda van körülöttünk: a fák virágzása, vagy éppen a zene, a művészet maga. Nincs más magyarázat a zene, a művészetek létezésére, mint az, hogy a kultúra mélyen meg tudja érinteni az embert. Az ideológiák legfeljebb fanatikusává vagy korlátozottá tehetnek, már-már megfosztva az embert a társas lét természetes ösztönétől. Ha azt vesszük, a gyermek is egyfajta csoda. Olyasmi ez, ami a várakozás hátterében zajlik; hozzátesz a darabhoz, ugyanakkor a mű szelleméből fakad: nem feltétlenül vár ránk a pokol, ha meggondoljuk, hogy ami körülvesz bennünket, az maga a pokol. *(nevetnek)*

B. A.: Szerintem ez bátorítást adhat az élethez. Én is hiszek ebben, várva valamire.

T. G: Ne add fel, folytasd a várakozást.

B. A.: Várakozás és remény. Csak vársz és reménykedsz, hogy megtörténik-e vagy sem. Ugyanez van Csehovnál is, várnak. Ez a vezérmotívum: várunk, hogy történjen valami, hogy reggel felkelünk majd és jól érezzük magunkat, afféle belső boldogsággal, miközben az erkélyünkön kávézunk. A csodák a mindennapokban rejlenek, csak fel kell fedoznünk őket.

(Fordította: Albert Dénes, lektorálta és szerkesztette: Pálfi Ágnes)

The Beginning of Possibilities

Conversation with Gábor Tompa

and Andrei Both – By Fátima Castro Silva



Samuel Beckett's world-famous play *Waiting for Godot* will be presented at this year's MITEM by the São João National Theatre company from Portugal, directed by Gábor Tompa. The conversation with the director and visual designer of the play draws attention to the incessant topicality of Beckett's view of existence, about which Gábor Tompa has the following to say: "I believe that *Waiting for Godot* is not a dark play. It's a play that says that there are no easy solutions, that it's hard, it's really hard, but there is always something there. If we don't believe in that, if we only believe that that's it, we will die, if there is nothing behind or after that, then life is absurd. That's why I say it's the last play about salvation because it puts the main question of Christianity. If there's no resurrection, in that case life is absurd."



PÁLFI ÁGNES

„Hát ismerhetem én az isteni gondviselés útját?”

Hamlet vs. Raszkolnyikov¹



In memoriam Király Gyula

Dosztojevszkij regényei – eltérően a 19. századi nyugat-európai modelttől – nem karrier-regények. Az író nem azt mutatja be, mint Standhal vagy Balzac (pl. a *Vörös és fekete* Julian Soreljének vagy a *Goriot apó* Rastignac-jának történetében), hogy a romantikus, álmodozó fiatalemberek hogyan válnak józan, számító karrieristává. E különbség magyarázata Oroszország történelmi megkésetttségében rejlik. A 19. század közepétől a félf feudális viszonyokról, a kiszolgáltatott kisembereket, megalázott kishivatalnokok kudarc történeteiről szól az új orosz irodalom (lásd Gogol elbeszéléseit és Dosztojevszkij első regényeit), akik számára nincs belépés az arisztokrácia világába. A polgárság gyenge, de annál erősebben hallatja hangját a nyugati liberális eszmékkel „fertőzött” fiatal értelmiség. Közülük a legkülönbek elvből utasítják vissza a karriercsinálás kínáló alternatíváit.

Honnan az öntudatuk, mióta hódítanak Oroszországban a Nyugatról „importált” liberális eszmék? A cári birodalom 1812-ben, Napóleon legyőzésével kerül föl végleg Európa térképére. A történelem paradoxona ez a győzelem:



A *Háború és béke* filmposztjának első része az Andrej Bolkonszkijt alakító Vjacseszlav Tyihonov képével, 1966, r: Szergej Bondarcsuk (forrás: lostfilm.info)

¹ Vö. Pálfi Ágnes: *Világirodalom* előadás II. jegyzetei (2009), 20–28. regi.magyarszak.uni-miskolc.hu. Jelen publikáció a fenti internetes kiadványban olvasható fejezet bővített és szerkesztett változata.

az orosz arisztokrácia legjobbjai (például Pierre Bezuhov, Andrej Bolkonszkij Tolsztoj *Háború és béke* című regényében) Napóleontól várták Oroszország megújulását a „Szabadság – Egyenlőség – Testvériség” jegyében. Ehelyett egy országra törő hódítóval találták szembe magukat. Napóleon kultusza azonban a „nyugatos” értelmiség körében tovább élt a fölötté aratott győzelem után is. Nemcsak a cári uralom megdöntésére szerveződő dekabrista mozgalom (1825) idején, később is eszménykép maradt. Ezt példázza Raszkolnyikov nosztalgiája is.

Dosztojevszkij 1866-ban született regényének főhőse lázadó értelmiségi, aki önként mond le a számára elérhető karrier lehetőségéről. Jogászhallgató, aki képességei révén méltán pályázhatna egy olyasfajta hivatalra, amelyet a regényben vallatója, a vizsgálóbíró Porfirij Petrovics tölt be. A gyilkosság elkövetésével ezt az esélyt szalasztja el. Miért? Miféle ambíció fűti? – Arra bátorodik rákérdezni, hogy kicsoda is ő voltaképpen: „közönséges ember”, aki társadalmi helyzetének, származásának foglya, avagy kivételes, nagyra hivatott egyéniség. Konceptiója szerint a gyilkosság az a „próba”, amelynek ha aláveti magát, ezt kiderítheti.

Hamlet és Raszkolnyikov

Az iskolateremtő magyar russzista, Király Gyula² értelmezése szerint Hamlet és Raszkolnyikov provokatív fellépése között elsődlegesen e „próba-szituáció” forszírozása okán vonhatunk párhuzamot. S mint tanulmányában³ rámutat, a ketjük közötti különbség is innen válik beláthatóvá: a reneszánsz dráma hőse és a 19. század regényhőse számára már nem ugyanaz a kihívás, a megválaszolandó kérdés. Hamlet a megrendezett színjátékkal Claudiusnak állít egérfogót, hogy kiderítse, valóban gyilkos-e. Illetve – ami nemkülönben fontos – hogy ez a gyilkosság bűnnek minősül-e Claudius és a „világ”: a közösség, a királyi udvar szemében. A kapott válasz ambivalens: Claudiusban föltámad a bűntudat, mely pszichológiailag csaknem össze is roppantja (lásd hiábavaló fohászkodását az égiekhez). Ám az igazságtétevés elmarad. Mi több, az igazságot feltáró, nyilvánosságra hozó Hamlet kerül „egérfogóba”.

Király Gyula meglátása szerint Raszkolnyikov a tervezett gyilkossággal magának állít „egérfogót”. Az ő kérdése: bűnnek minősül-e egy uzsorásnő, egy „kárteknő féreg” elpusztítása? Előfeltevése, hogy nem. S hogy amennyiben a tett elkövetése közben és után nem inog meg ebben a hitében, lelkiileg és fizikailag

² Király Gyula (1927–2011) a 19. és 20. századi klasszikus orosz irodalommal, elsősorban Dosztojevszkij munkásságával, irodalom- és műfajelmélettel foglalkozott. Jelentős eredményeket ért el az orosz regény tipológiai vizsgálatában, Dosztojevszkij regénypoétikájának és a regény elméletének kutatásában. 1993-tól az ELTE BTK címzetes egyetemi tanára volt.

³ Király Gyula: *Dosztojevszkij és az orosz próza*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983, 285–309. Lásd még e tanulmány rövidített és szerkesztett változatát: *Uő: Reneszánsz és 19. század – Hamlet és Raszkolnyikov*, Szcenárium, 2017. március–április, 74–83.

nem roppantja össze a bűntudat, méltán nyer belépőt a „nagy emberek”, a Napóleonok sorába. Ellenkező esetben viszont közönséges embernek, amolyan „féregnek” minősül ő is. S a kérdés itt is az, mint Hamlet egérfogója esetében: megkapja-e tettével erre a kérdésre a választ? A tettet megelőző és a tettet követő fejezetek tétje azonban nem csupán ez, hanem annak kiderítése: vajon milyen indítékok vezettek odáig, hogy ténylegesen is sor került a tetre? Vajon a „próba-tett” végrehajtása valóban Raszkolnyikov eredeti – elméleti, ideologikus – kérdésfelvetéséből következett-e?

Porfirij, a törvény embere, Raszkolnyikov vallatója határozottan így értelmezi a dolgot (és mellel a regény értelmezőinek többsége azóta is). Számára az a bizonyos cikk a perdöntő bizonyíték a tett motivációját illetően, amelyben a jogázhallgató Raszkolnyikov a maga „nagy ember” koncepcióját – Napóleonra hivatkozva – elméleti síkon vetette fel, fejtette ki. Ezt a dokumentumot az olvasó azonban a maga valójában nem ismerheti meg. Csak a gyilkosságot követően, a Porfirij és Raszkolnyikov között zajló párbeszédéből értesül róla. Raszkolnyikov nem tud e fél évvel korábban íródott cikk megjelenéséről, ami azt jelzi, hogy már *túljutott az „elmélet-alkotás” fázisán*. Ami a cikk ismeretét illeti, Porfirij kétségkívül előnyben van. Másrészt azonban az olvasóval szemben tetemes a hátránya: a narrátor ugyanis a tettet megelőzően a főhős minden lépésébe és gondolatába beavat minket; így arról is „első kézből” informálódhatunk, hogy a cikkben kifejtett koncepció hogyan, milyen formában és súllyal van jelen Raszkolnyikov gondolatvilágában, amikor a „próba-tett” elkövetésére készül, illetve az erről való lemondást fontolgatja.

Ez a hezitálása adhat számunkra alapot arra, hogy a Hamlet és Raszkolnyikov közötti „alkati” hasonlóságra rámutassunk. Raszkolnyikov első monológja – mindjárt a regény második lapján – méltán állítható párhuzamba Hamlet nagymonológiájával:

... az öntudat
Belőlünk mind gyávat csinál,
S az elszántság természetes színét
A gondolat halványra betegíti;
Ily kétkedés által sok nagyszerű,
Fontos merény kifordul medriből
S elveszti „tett” nevét. (3. felv. 1. szín)

Raszkolnyikov pedig így lázadozik a tetterőt bénító „okoskodás” ellen:



A regényből 2007-ben készült tévéfilmsorozat dvd-borítója Raszkolnyikov (Vlagyimir Kosevoj) és az uzorásnő (Vera Karpova) képével (forrás: kino-teatr.ru)



Raszkolnyikov monológja, D. A. Smarinov könyv-
illusztrációja 1935-ből (forrás: literaturus.ru)

„Hm... így van az... kezünkben tartjuk a sorsunkat és minden kicsúszik a markunkból csak azért, mert gyávák vagyunk... Igen, ez alapigazság... Érdekes, hogy mitől fél a legjobban az ember: az új lépéstől, az új, lényeges szótól. Különben... nagyon is sokat okoskodom. Azért nem csinállok semmit, mert okoskodom. Bár... talán nem is így van: azért okoskodom, mert nem csinállok semmit. Most az utolsó hónapban szoktam rá, mert naphosszat csak heverek az odúmban és elmélkedem... sok semmiről. Minek is megyek ma oda? Hát meg tudom én tenni *azt*? Hát komolyan gondolom? Eh, dehogy is. Képzeteimet mulattatom vele. Játszom. Ez az: játék.” (6)⁴

Gondolatjáték? Lázadás? Egzisztenciális kényszer?

Amikor Raszkolnyikov egy hónapnyi tépelődés után kilép az „odújából”, hogy próbaképpen, terepszemle céljából felkeresse kiszemelt áldozatát, az uzsorásnőt, korántsem érzi magát elszántnak. *Tervét csak játéknak, amolyan gondolatjátéknak tekinti.* Hogyan kerül mégis mind közelebb ahhoz, hogy a tervet valóban végre is hajtsa? Ez a folyamat *időrendbe állított* monológjaiból – illetve belső beszédének és pszichológiai állapotváltozásának elbeszélői közvetítéséből – olvasható ki⁵.

A fordulat akkor következik be, amikor anyja leveléből kiderül számára: Dunya, a húga kész Luzsinhoz nőül menni, csak hogy ő, a nagyreményű fiú boldoguljon. (Itt exponálódik Raszkolnyikov lehetséges jogászkarrierje is, tudniillik hogy e frigy jóvoltából az ügyvéd Luzsin beosztottjaként indulhatna el a pályán.)

Az anyja levele úgy érte most, mint a villámcsapás. Világos: tovább nem lehet csak bánkódni, tétlenül szenvedni és újra meg újra megállapítani, hogy a kérdések megoldhatatlanok! Okvetlenül cselekedni kell, mégpedig rögtön, máris. El kell határozni valamit, akármi legyen is az, vagy...

⁴ Itt és a továbbiakban a következő kiadvány megfelelő oldalszámára hivatkozom: F. M. Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés* (ford. Görög Imre), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1957.

⁵ Lásd ehhez Pálfi Ágnes: *A belső beszéd metanyelvi funkciója a Bűn és bűnhődés narratív építkezésében.* In: *Studia Russica* XI. 1987.

„Vagy lemondani az életről végképpen – kiáltott szinte őrjöngve. – Engedelmesen vállalni a sorsomat, így, amint van, egyszer s mindenkorra, elfojtani magamban mindent, lemondani a jogomról, hogy cselekedjem, éljek, szeressek!”

„Megérti, uram, megérti, mit jelent az, ha valakinek már nincs hova mennie?” – villant eszébe Marmeladov tegnapi kérdése. – Mert hiszen mindenkinek kell, hogy legalább egy menedéke legyen!

Megremegett. Egy gondolat futott át az agyán, ugyancsak tegnapi. És nem azért remegett, mert a gondolat feltámadt benne, hiszen tudta, *érezte*, hogy jön, és várta. Csakhogy ez most nem a tegnapi gondolat volt. Hiszen egy hónappal ezelőtt és még tegnap is – álom volt, most meg... most egyszerre nem álom többé, új és félelmesen idegen formában áll előtte. Ezt átlátta most egy szempillantás alatt és... mintha főbe kólintották volna, elfeketedett előtte a világ. (39–40)



Marmeladov figurája Smarinov rajzán, 1935
(forrás: pinterest.com)

Mit is jelenthet ez a „félelmesen idegen forma”? Azt, hogy a tervezett tett indítéka és célja is megváltozott: nem szabad elhatározásából fakadó, szellemi indíttatású „próba” többé. Raskolnyikov *egzisztenciális kényszerhelyzetben* van, amikor jogosan érzi úgy, hogy nem halogathatja tovább a cselekvést. Meg kell akadályoznia Dunya életáldozatát, aki ugyanúgy elszánta magát a prostitúcióra, mint Szonya Marmeladova. *A tervezett tett immár a protestáció egyetlen lehetséges formájaként áll Raskolnyikov előtt.*

Az újabb fordulat pedig akkor következik be, amikor a gyilkosság a maga konkrét fizikai brutalitásában jelenik meg előtte. Álmában éli át újra a kivénhedt gebe elpusztításának sokkoló gyermekkori élményét, s ez már-már eltántorítja a tett végrehajtásától:

„Úristen!” – kiáltott fel – Hát lehet az? Hát lehet az, hogy én baltát fogok és rávágok a fejére, szétzúzom a koponyáját... ragadós, meleg vérben csúszkállok... záratok török fel, lopok és reszketek és bujkálok, úgy véresen... a baltával... Uram! Hát lehet az?”

Remegett, mint a falevél.



M. M. Semjakin: *Raszkolnyikov álma*,
papír, ceruza, 1964 (forrás: livejournal.com)

„De hát mit akarok? – kérdezte újra feltámaszkodva, mélységes megdöbbenéssel. – Hiszen mindig tudtam, hogy nem bírom ki! Hát akkor miért kínozzom magamat ennyi idő óta? Még tegnap is, amikor odamentem, *próbára*, tegnap is pontosan tudtam, hogy nem bírom... Mit akarok? Mért haboztam egészen mostanáig! Nem én magam mondtam tegnap, mikor a lépcsőn lejtöttem, hogy rút, undok, aljas... aljas. Mihelyt *ébren* gon-

doltam rá, már a gondolattól is felfordult a gyomrom és szörnyűködve utasítottam el...

Nem, nem bírom ki, nem bírom. Ha mégolyan hibátlan is a számítás, ha minden, amit ebben a hónapban végiggondoltam, világos is, mint a nap és logikus, mint a matematika... Uram-istenem! Hisz úgyse számomra magamat! Nem bírom, nem bírom... De hát akkor mért kellett egészen mostanáig...”

Felállt és csodálkozva nézett körül, mintha az is meglepné, hogy ott van. Aztán elindult a T... híd felé.

Sápadt volt, szeme égett, tagjait alig bírta emelni, de mégis mintha most egyszerre könnyebben lélegzett volna. Úgy érezte, ledobta az iszonyú terhet, amely oly régen nyomja, és könnyű lett, elcsendesedett a lelke. „Uramisten – fohászzkodott – mutasd meg az utamat és megtagadom ezt az átkozott... álmot!”

A hídon menet nyugodtan, csendesen nézte a Névát, a fényes, vörös nap fényes lenyugtát. Mintha kifakadt volna szívén a gennyes kelevény, amely egy hónap óta érett. Szabadság! Megszabadult a varázslat alól, az igézetből, bódulatból, megszabadult a kísértéstől! (51)

Mi rettentí vissza, mi írja felül ekkor a tett mellett szóló észérveket, a logikát, a matematikát? [Azt az érvelést, melyet egy diáktól hallott fél évvel ezelőtt: „Öld meg a vénasszonyt, vedd el a pénzét, hogy aztán az egész emberiség javát, a közérdeket szolgálj vele! Mit gondolsz, nem egyenlíti ki a parányi, egyszeri bűnt ezer jótett?” (56) – Ám ez itt már nem Raszkolnyikov érvelése, hanem az előtörténetből beapplikált *idegen* szó!] Raszkolnyikov attól fél, hogy a fizikuma mond majd csődöt? De miért mondana csődöt, ha egyszer „hibátlan” a számítás? – Mert az emberi szellem, a „tisztá ész” nem képes közvetlenül uralni, irányítani a testet. A szellem és a test között a *lélek* a közvetítő; s ha ez a közvetítő felmondja a szolgálatot, a működés leáll. [„Az élet eleven lelke ... nem fogad szót a

mechanikának” – protestál Razumihin, a jó barát is a szocialisták ellen, akik szerint „az egész élet titka elfér két nyomtatott íven” (208).] A józanész nem mindenható; és ha a szív, a lélek szerve tiltakozik, ez arra figyelmeztet, hogy bizony valami hiba csúszhatott ebbe a számításba. Vagy egyenesen arra, hogy *alapjaiban volt elhibázott a terv. Hogy csak látszólag sugallták észérvek, valójában „varázslat”, „igézet”, bódulat”, „kísértés” volt az egész – merő irracionalitás tehát.*

A tisztánlátás reményt keltő pillanata ez. Ám ekkor a véletlenek közbeszólnak: Raskolnyikov nem tud végleg megszabadulni a „kísértéstől”. Éppen ellenkezőleg: *valójában most, amikor megrendült a hite a „tisztá ész” mindenhatóságában, válik az „igézet” rabjává.* A Szénapiacon megtudja, hogy az uzsorásnő a következő nap este hétkor egyedül lesz otthon. Ez az a pillanat, amikor *szellemi önkontrollja mond csődöt, amikor képtelenné válik a józan gondolkodásra:*

Úgy lépett be szobájába, mint a halálraítélt. Nem gondolkodott semmiről, nem is tudott semmiről gondolkodni, de egész valójával megértette, hogy most már nincs meggondolás, nincs akarata többé, most egy csapásra eldőlt, véglegesen eldőlt minden. (53)

[...]

Ezt az egész dolgot is valahogy különösnek, titokzatosnak látta később, hajlandó volt feltenni, hogy rendkívüli erők és rendkívüli véletlenek irányították. (54)

[...]

... mintha csakugyan ujjsmutatás, elrendelés lett volna. (56)

[...]

Ment, mint akit kézen fogtak és erővel húznak, ment vakon, ellenállás nélkül, mint akinek ruhája csücskét elkapta a kerék és elrántja őt magát is. (60)

Azt láthatjuk tehát, hogy Raskolnyikov már a tett elkövetése előtt a test–lélek–szellem folyamatos drámai konfliktusának valóságos kálváriáját járja végig. Ha az eseményeket figyelmesen nyomon követjük, nyilvánvaló lesz, hogy *a gyilkosság pillanatában már nem ideológiai indítékból cselekszik.* Ahogyan Hamlet nem vérbosszúból öl, amikor kezét emel a Claudiusnak hitt Poloniusra, Raskolnyikovot sem „napoleonizmusa”, a „nagy emberre válás” ambíciója vezérli. Ponto-



Raskolnyikov (G. M. Hmara) Robert Wiene 1923-as némafilmjében (forrás: altereos.ru)

san azt követhetjük nyomon a regény tettet megelőző részében, hogy a külső és belső (pszichológiai) történések, közvetlen léttapasztalatok hatására Raszkolnyikov hogyan távolodik el ettől a machiavellista ideológiától. Igaz, odáig nem jut el, hogy végképp leszámoljon vele (ahogyan Hamlet sem tudatosítja, miért nem követi a szellem parancsára a vérbosszú „dramaturgiáját”), de ő is, akárcsak Hamlet, minden lépésével kitérni próbál előle. A világi „ítélőszék” – Porfirij – ezért nem kompetens abban, hogy ítéletet mondjon fölötte. „Pokoljárása” során megszerzett önismerete és a környező valósággal való aktív párbeszédbe kerülése révén erre ő maga válik majd képessé a tett után – az olvasó „ítélőszéke” előtt.

Honnan ered az olvasó többlete, amely alkalmassá teszi erre? Minden bizonnyal abból, hogy Raszkolnyikovval együtt neki magának is meg kell járnia a poklot, metaforikusan szólva „föl kell emelnie a baltát”. *Dosztojevszkij új regény-poétikája abban áll, hogy föladván a mindentudó szerző fölényes pozícióját, intellektuális, pszichológiai és egzisztenciális értelemben is sorsközösséget vállal a hőssel, és erre készíti, kényszeríti olvasóját is.* A tett elkövetéséig a regényi világ Raszkolnyikov lét- és tudatkalandján keresztül tárul fel. A tett utáni fejezetekben azonban az elbeszélői és az alaki szintnek ez a szimbiózisa megszűnik. A környező világ hőseinek morális arculatára és sorsalakulására már a főhős szemszögétől függetlenül nyílik rálátásunk (lásd Luzsin Szonyának állított csapdáját, Katyerina Ivanovna „akciószínházát” és halálát, Dunya és Szvidrigajlov találkozását, majd utóbbi öngyilkosságát). Ez a tágabb horizont – a létállapot minden egyes szereplőt tragédiával fenyegető krízise, szellemi, morális és egzisztenciális válsághelyzete – emeli meg az olvasó kompetencia-szintjét, és teszi képessé arra, hogy egyre tisztábban lássa Raszkolnyikov elhibázott, „irracionális” vállalkozásának nagyon is reális hátterét, a „mindenütt vér folyik” világállapotának konkrét élethelyzeit.⁶

Ezzel szemben milyen bizonyítékokat sorol és milyen indítékok alapján hozza meg döntését a bíróság, a földi „ítélőszék”? Láthatóan abban érdekelt, hogy elikkassza a tett rendkívüli voltát, társadalmi súlyát, „túlságosan is egyszerű esetenek” állítva be azt. Pusztán a tárgyi bizonyítékokra hivatkozik, és mentő körülményként arra az „időleges elmezavarra”, amely Raszkolnyikov nyomorúságos

⁶ Vidnyánszky Attila 2016-ban színre vitt *Bűn és bűnhődés*-rendezésében összevonja a regény gyilkosság előtti és azt követő szakaszát, minek következtében az előadás az orosz viszonyok tarthatatlanságát demonstráló freskóként értelmezhető: „[A rendező] a színpadon kezdettől egyfajta dialogikus közeget teremt, midjárt a külső történetbe rántja bele a nézőt, mellőzve azt a monológ-állapotot, melyben a tettet megelőzően Raszkolnyikov vívódásai zajlanak, de amelynek a jelenlétét mindvégig érzékeljük a regényben. Ennélfogva nem az ő belső drámája kerül a fókuszba, hanem a környezetében zajló, nem kevésbé megrázó történetek, melyek így a dosztojevszkiji regényvilág egyfajta erkölcsrajzi olvasatává állnak össze.” Vö: Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: *Figyeljünk a titkos erővonalakra!* Gyorsjelentés a 2017-es MITEM-ről, Szcenárium, 2017. május, 32–33.

élethelyzetével volna pusztán magyarázható. [Hasonló félreolvasása ez a hősnak, mint a *Hamlet*ben Poloniusé. Ám a különbség – mint erre tanulmányában Király Gyula is rámutat – igen lényeges: Hamlet „csupán” játssza az őrültet, míg Raszkolnyikov pszichológiailag valóban krízises tudatállapotba kerül, már a tett tervezgetésének időszakában is. Míg Hamletre az „őrület tisztánlátása” a jellemző (szerepjátéka Yorickra, apja udvari bolondjára hajaz), Raszkolnyikovot ez a krízises lelkiállapot valóban szellemi összeomlással fenyegeti.] A tettet ugyanakkor a bírák szerint nagyon is józan számításból követte el; azért tudniillik, hogy megszerezze az alaptőkét a pályáján való elinduláshoz. A tárgyaláson tehát szóba sem kerül a cikk, mint ahogy azon a különös körülményen is könnyedén átsiklanak, amelynek az olvasó is „szemtanúja” volt, tudniillik hogy Raszkolnyikov igyekezett azonnal megszabadulni a rablott értéktárgyaktól és a pénztől (melynek még az összegével sem volt tisztában).

Van-e a regényben olyan szereplő, aki nem pozíciója folytán, hanem személyes indítékból, érdekeltségből lép föl azzal az igénnyel, hogy Raszkolnyikov tetteinek megítélője, bírója legyen? És van-e olyan, akit maga Raszkolnyikov választ ki erre a szerepre?

Porfirij Petrovics intellektuális olvasata

Porfirijt korántsem pusztán vizsgálóbíróként érdekli ez az eset. Kezdetről tudja, hogy Raszkolnyikov a tettes. Ám nem a lehető leggyorsabban lecsukadni, hanem mindenek előtt megismerni akarja őt. Igazából arra vágyik, hogy ez az „ifjú titán” szóba álljon vele (ahogyan Pilátus is beszélgetni szeretne a „bolond filozófus” Jesuával Bulgakov regényében, *A Mester és Margarita*ban – de hatalmi pozíciója sajnos őt is megakadályozza ebben). Porfirijban – bármilyen ragyogó intellektus és pszichológus is – erősebb az „életből már kifelé tartó” embernek ez az önös pszichológiai motivációja – tudniillik hogy Raszkolnyikovval egyenrangú partneri viszonyba kerüljön –, mint az igazság kiderítésének vágya, a tett valódi indítékaira való rákérdezés. Híján van a szociális érzékenységnek, ámbar vizsgálóbíróként nap mint nap szembesül lecsúszott egzisztenciákkal. „Magas” intellektusát ezek a „közönséges” köztörvényesek igazából nem foglalkoztatják; úgy érzi, átlát rajtuk, mint az üvegen. Raszkolnyikov azért csúszik ki a markából, azért nem jön létre köztük valódi dialógus, mert egzisztenciálisan ő sosem vitte vásárra a bőrét, sosem „süllyedt le” a „közönséges” emberek szintjére.

Első találkozásukkor, a cikk kapcsán, *intellektuálisan* próbál Raszkolnyikovon fogást találni. Ám áldozata kiválóan vizsgálzik: szín józanul, kristályos logikával tárja elé az ideológiai tett-indokot. Ebben a „párbajban” valóban egyenrangúnak látszanak (kölcönösen meg is próbálják „leiskolázni” egymást).

Második találkozásukkor Porfirij a szerepjáték eszközhöz folyamodik: Raszkolnyikov *pszichológiai* sarokba szorítására készül. Aduja az a Raszkolnyikov ellen valló, „földből előbújt ember”, akit az ajtó mögött tart készenlétben. Ez is



Porfirij Petrovics (I. Szmoktunovszkij)
és Raszkolnyikov (G. Taratorkin) Lev Kulidzsanov
1969-es filmjében (forrás: academic.ru)

egyfajta színház, akárcsak a hamleti „egérfogó”; ahogyan Porfirij fogalmaz: „a mi mesterségünk (ti. az igazságszolgáltatás) szabad művészet a maga nemében”. Csakhogy Porfirij mint „rendező” nem tragédiát, hanem egy olyan öncélú macskaegér-játékot játszik, amelyet Raszkolnyikov joggal nevez komédiának. A „véletlen” azonban közbeszól: a színjátékot nemcsak megakadályozza, hanem fölül is írja Mikolka váratlan vallomástétele. Az ő vallási „fanatizmusa” révén

egy új, evangéliumi dimenzió, „misztikus” értelmezési horizont nyílik a regényben (a szenvedés önkéntes vállalása Mikolka részéről Jézus áldozatára emlékeztet, aki „elveszi a világ bűneit”).

Harmadik találkozásukkor Porfirij már nyílt lapokkal játszik: felfedi Raszkolnyikov előtt, hogy őt gyanúsítja, és annak *egzisztenciális* érdekére hivatkozva tesz ajánlatot: adja föl magát önként, s akkor garantálja, hogy „pillanatnyi” elmezavarát a bíróság mint enyhítő körülményt fogja figyelembe venni. Szavaiból kiderül, hogy az ideológiai tett-indokon kívül továbbra sem lát más motívumot: „Itt valaki könyveken táplálta az álmait, elméletektől háborgott a szíve”. Ám ami a „hogyan tovább?” kérdését illeti, bölcs tanácsadónak és – a regény *Epilógusának* fényében – kiváló jósnak bizonyul:

„...engedje át magát az életnek, egyszerűen, elmélkedés nélkül és ne féljen – az kiviszi a partra és talpra állítja. [...] [Isten] lehet, hogy nagy dolgokra tartogatja önt! Legyen erős szívű és ne féljen semmitől. Gyáván meghátrálna a nagy tennivaló elől? Ez aztán szégyenletes gyávaság volna. Ha *azt* meg tudta tenni, legyen most is kemény, így kívánja az igazság. [...] Vagy az bántja, hogy sokáig nem fogja látni senki? Nem az idő itt a fontos, hanem önmaga. Legyen nap, akkor mindenki meglátja. A nap első dolga, hogy nap legyen.” (372–373)

Raszkolnyikov azonban joggal érzi úgy, hogy Porfirij a maga biztos pozíciójából túlságosan is könnyen beszél: „De hát kicsoda ön?! – kiáltott rá. Miféle próféta? Micsoda fenséges nyugalom magasságából prédikálja itt nekem a bölcs igéit?!” (373) – Az önnön dicsfényében ragyogó nap romantikus képzele Raszkolnyikov szituációjában valóban meglehetősen abszurd. Hiszen ő éppen pokolra szállásának mélypontján leledzik. S Porfirij ezen a mélyponton arra biztatja, hogy tegye már túl magát azon, ami történt, hiszen „már nem hisz az elméletében”. Igaz:

a regény első lapjától érzékelhetjük, hogy mint jogos tett-indítékban hite *már akkor* jócskán megrendült ebben a bizonyos elméletben. De ez nem jelenti azt, hogy intellektuálisan már túl is volna rajta. Szonyának tett vallomásában újra csak mint „kegyetlen kátétját” eleveníti azt föl. Az *Epilógusból* kiolvashatóan új szellemi hitvallásának kidolgozása még várat magára, és a regényi időn belül nem is kerül már sor rá.



Szonya (M. Krizsanovszkaja) és Raszkolnyikov (G. M. Hmara) Robert Wiene filmjének vallomás-jelenetében (forrás: mispxx-xxi.ru)

Az elmélet élő cáfolata: Szonya Marmeladova

Nem véletlen, hogy Raszkolnyikov éppen Szonyának tesz önkéntes vallomást. Nem Razumihinnak, a barátnak, és nem Dunyának, a testvérnek. Ahogyan mondja, már a tett előtt, Marmeladovval való találkozásakor őt választotta ki erre a szerepre. Vajon miért? Hiszen Szonya intellektuális értelemben nem egyenrangú partner. Azonnal hártja is, amikor Raszkolnyikov így próbál közelíteni hozzá:

„Nos, ha váratlanul magára bíznák, hogy döntse el, melyikük éljen a világon, Luzsin éljen és gyalázatoskodjék tovább, Katyerina Ivanovna pedig haljon meg? No, hogy döntene? Melyikük haljon meg, ezt kérdezem? (330)

[...]

Hát ismerhetem én az isteni gondviselés útját? Mért kérdez olyat, amit lehetetlenség kérdezni? Mire jók az ilyen hiábavaló kérdések? És hogyan lehetne az, hogy éntőlem függjön? Ki tenne meg engem bírónak abban, hogy ki éljen, ki ne éljen?” (331)

Amikor azonban Raszkolnyikov rádöbbeníti őt a gyilkos kilétére, Szonya első érzelmi reakciójában már ott a tett indítékának és következményének egzisztenciális olvasata is:

Mit csinált?! Hogy tehetette ezt magával? – kiáltotta kétségbeesetten és felugrott, nyakába borult, két karjával erősen átölelte. (333)

Mi teszi képessé Szonyát erre az ösztönös reakcióra és végső belátásra, amely szövetségük és majdani életközösségük alapja lesz? – A maga ugyancsak elhibázott tette, hiábavaló életáldozatának keserves léttapasztalata. Hiszen egyszerű, „közönséges” halandóként ő is áthágta a „törvényt”, azt a bizonyos határt,

amelynek átlépésére a cikk megírása idején Raszkolnyikov csak a „kiválasztottakat” tartotta képesnek. Szonya a cikkében kifejtett koncepció élő cáfolata: ezért lesz támasza az újrakezdésben, a „feltámadásban”, amelyről az epilógus ad hírt.

Pilinszky János Dosztojevszkij-olvasata

Raszkolnyikov élettörténete – ellentétben Hamlet tragikus pusztulásával – nem zárul le a regény végén, s ezzel esetében a „nagy emberré válás” lehetősége is nyitva marad. Vajon az alulról jött értelmiséginek a 19. században éppúgy joga és esélye van-e arra, hogy magára vállalja a „kizökkent idő” helyretolásának terhét és felelősségét, mint a reneszánsz királyfinak? – Dosztojevszkij regényének ez a radikális kérdésfelvetése az elmúlt másfél évszázad folyamán semmit sem veszített aktualitásából.

A 20. század második felében a magyar recepció figyelemre méltó fejezete a katolikus költő, Pilinszky János Dosztojevszkij-olvasata. Igen tanulságos az a mód, ahogyan esszéiben⁷ Auschwitz újra és újra exponált botránya kapcsán éppen Dosztojevszkij hőseire és regénypoétikájára hivatkozik – egyidejűleg érvényesítve a történelmi és üdvtörténeti (evangéliumi) perspektívát:

Fölmérhetetlen az a kín, amit az ember itt elszenvedett, s a bűn, amit elkövetett. Ami itt történt, az valóban alvilági akció volt. Egy időre maga a bűn jelent meg vele, kendőzetlenül, mérhetetlen közönségességgel, agyafúrtságával és gyengeelméjűségével. S ami a legnehezebb botrány, a látszat botránya, hogy míg a bűnösök tisztán és ápoltan igazgatták a poklokat, áldozataiknak kellett magukra öltetniük a nyomorúság riasztó külszínét.

Amit Dosztojevszkij megsejtett, az itt megtörtént. De hogy valójában mi történt, azt ma is inkább csak sejtjük, s talán soha se lesz elég erőnk meg tudni. (269)

[...]

A jó művészetben semmi sem marad elszigetelt, speciális jelenség. Dosztojevszkij Raszkolnyikovja ezért nem azonos a ponyvaregény és az újságcikk gyilkosával. Raszkolnyikov te vagy, és én vagyok, annak ellenére, hogy se te, se én nem öltünk embert. (...) valamennyien (...) a 'bűnösök közösségében' élünk, s nincs valódi katarzis ennek a közös kínládásnak vallásos megélése (átvállalása és tehermentesítése) nélkül. (408)

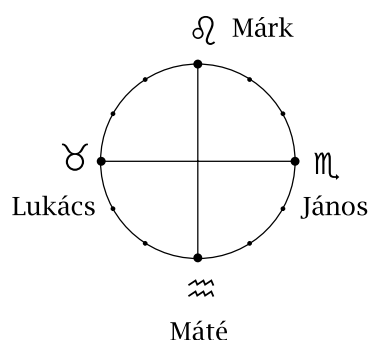
[...]

[Dosztojevszkij] az alázat – e legfőbb isteni tulajdonság – kegyelméből oly lapokat írhatott, melyek már-már az evangéliumok lapjai közé kívánnak. Megírta a „szent lator” megíratlan evangéliumát. (416)

⁷ Pilinszky János: *A mélypont ünnepélye*, Bp., Szépirodalmi, 1984.

A hamleti–raszkolnyikovi hőstípus mitopoétikai értelmezése

Láttuk: a hamleti–raszkolnyikovi személyiséget a hatalom, az (ön)uralom, a világiobbító szándék, a „kizökkent” idő „helyretolásának” ambíciója alakítja. Az aranykori Oroszlán mitikus archetípusának újkori hőroszai ők. Annak a szellemiségnek a megtestesítői, amelyet az evangéliumi négyességben a Jézus királyságának alaptémájára fókuszáló Márk evangéliuma képvisel⁸. E párhuzam jogosságát Hamlet esetében szövegszerűen is bizonyítani tudjuk, lásd a neméai oroszánt megfékező Herkules/Heraklész mitológemáját: „Sorsom



Az evangélisták és a fix kereszt kapcsolata

kiált, és minden kis inat / E testben oly rugós keményre edz, / Mint a neméai oroszán idegje.” (1. felv. 4. szín) Raszkolnyikov cikkében a példakép ugyancsak egy „naphérosz”, Napóleon (nomen est omen). Szellemiségét tekintve Raszkolnyikov is egy rejtett erőben avagy erővesztésben lévő Oroszlán-minőség, akár csak Hamlet. „Próba-tette” éppen e kérdés eldöntésére, illetve a rejtett erőben lét valódi erőben létté változtatására irányul (arra akarván választ kapni, hogy közönséges ember-e avagy nagyra hivatott, kiválasztott, akinek joga van áthágni a földi törvényeket). A cikk mint intellektuális tett, amely a maga valójában nem kerül nyilvánosságra a műben, csak a rá való hivatkozások áttételén keresztül informálódunk róla, Raszkolnyikov rejtett szellemi erőben létének bizonyítéka. A hivatkozási alap, a „peldakép” e cikkben Napóleon, aki ekkor már, mint bukott császár, úgyszintén erővesztésben, illetve rejtett erőben lévő „Nap-Oroszlán” (1812-ben éppen az oroszoktól szenved vereséget). Egyre inkább a háttérbe szorulva, ám eredendően ő inspirálja a múltból, ösztönzi cselekvésre a hőst – akár csak Hamletet az apa szelleme. A regény végén azonban Porfirij „legyél nap!” jóslata, mely a jövőt megelőlegező imperatívuszként fogalmazódik, már nem a rejtett, hanem a valódi erőben lét kozmikus érvényű metaforájaként is értelmezhető.

Az Epilógusban Raszkolnyikov „feltámadása” a kis-évkör naptári idejéhez, Krisztus húsvéti feltámadásához, a Nap erőben létének Kos időszakához köthető. Raszkolnyikov aranykori látomása Ábrahám koráról viszont a precessziós nagy évkör⁹ Oroszlánjához (a Nap otthonlétének jegytartományához) köthető, amely a hős szellemiségét a regény végén közszerűen jeleníti meg.

⁸ Lásd ehhez: Pálfi Ágnes: *A szinoptikusok három világtükre*. Márk, az Oroszlán, Szce-nárium, 2015. szeptember, 47–54.

⁹ A precessziós ('hátráló', a kis-évköri ciklussal ellentétes irányban haladó) Nagy Nap-ciklus az asztrálmítikus hagyomány szerint megközelítőleg 26 000 évet tesz ki (egy világhónap: 2160 év, annak egy dekanátusa: 720 év). Az Oroszlán világhava ie. 10

Raszkolnyikov testiségére, egzisztenciális működésére viszont – összhangban az asztrálmítikus hagyománnyal – az Oroszlánnal szemközti Vízöntő Mérlegének karakterjegyei a jellemzőek.

szellemiség	lelkiség	testiség
Bika	Bika	Skorpió
Ikrek	Szűz	Nyilas
Rák	Mérleg	Bak
Oroszlán	Skorpió	Vízöntő
Szűz	Ikrek	Halak
Mérleg	Rák	Kos
Skorpió	Kos	Bika
Nyilas	Oroszlán	Ikrek
Bak	Nyilas	Rák
Vízöntő	Bak	Oroszlán
Halak	Vízöntő	Szűz
Kos	Halak	Mérleg

A tulajdonságszintek egymáshoz rendelése az évkörön (Pap Gábor nyomán)

De vajon kis- avagy nagy-évköri érdekeltségű és irányultságú-e ez a működés? Raszkolnyikov esetében hogyan viszonyul egymáshoz a személyes sorstörténet és az emberiség-léptékű küldetés föl vállalása? Radikális kérdésfölvetésében, hogy Lázár föltámasztására (az Ember feltámadására) az Utolsó Ítéletig kell-e várunk, avagy *itt és most* is bekövetkezhet-e ez az esemény, ez a dilemma fogalmazódik meg. Magát a metaforát Porfirij exponálja (ti. hogy Raszkolnyikov hisz-e a krisztusi példázat *itt és mostjának* realitásában), szövegszerűen viszont Raszkolnyikov Szonyával idézteti fel ezt a történetet a Bibliából (aki az Epilógusban számára e feltámadás valóságát jelenti majd).

A gyilkosságot megelőzően Raszkolnyikovban a folyamatos mérlegelés attitűdje és a „nincs idő” döntéskényszerszere egyidejűleg van jelen, ami a katasztrophé¹⁰ létállapotának kétarcúságára világít rá. Nevezetesen arra a paradoxonra, hogy a 19. század hőse éppen kényszerű valóság felé fordulása következtében nem tudja intellektuálisan tovább mérlegelni a tervezett lépés jogosságát, elodázva annak megtételét. Miért és hogyan zuhan le, jut a pokolra? A környező hétköznapi va-

800-tól ie. 8640-ig tartott. A Halak (és egyúttal a Vízöntő) világhavába Krisztus születésekor lépett be az emberiség. Lásd ehhez: Baktay Ervin: *A csillagfejtés könyve*, 1942, Szépirodalmi könyvkiadó, 1989 (reprint), 295–319.

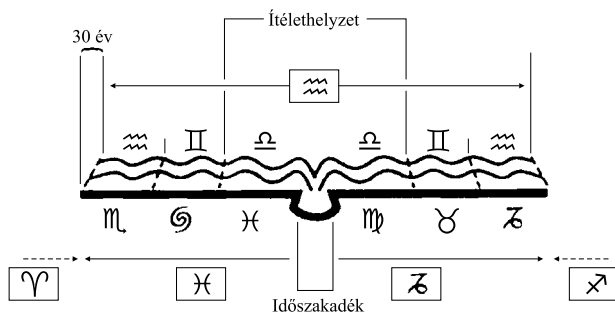
¹⁰ Kemény Katalin figyelmeztet rá, hogy a görögben a *katasztrophé* 'megfordulás'-t jelentett eredetileg, „pontosabban a drámában azt a fordulópontot, ahol a bonyodalom számai kibontakozni kezdenek (...)”. Azonban az újkori európai nyelvekből törődött ez a jelentés, s félő, hogy vele a cselekvő jelenlét, a „megfordulás” tudatos drámai aktusának az alternatívája is. Így folyamatosan fennáll a veszély, hogy „[a]hol az élet zavarai, kötéseibogai áttekinthetők lennének, ahol a való felé fordulhatnánk és valóságossá válhatnánk, ott lezuhanunk”. Vö. Kemény Katalin: *Az ember, aki ismerte a saját neveit* (Széljegyzetek Hamvas Béla Karneváljához). Akadémiai, Bp. 1990. 41.

lóság éppen a tettről való lemondás reményteli pillanatát követően olyan mágikus realitás (eleve elrendelésként olvasható fatális véletlen) formáját ölti, amely Raszkolnyikov akaratát, szellemi tisztánlátását, ítélőkéességét blokkolja.

A tervezett gyilkosság kétarcúsága, tudniillik, hogy az vajon „próbaként” felfogható virtuális tett-e, avagy sorsfordító valóságos cselekvés, ugyancsak Vízöntő sajátossága. Az a látszat keletkezik, mintha maga a gondolatkísérlet válna itt valóságos tétté, illetve mintha a valóságos tett az elkövetés után gondolatkísérletté volna visszaminősíthető (lásd Porfirij cikkekre alapozó tett-interpretációját, valamint a mű recepcióját, melyben mindmáig ez az olvasat dominál). Holott a regény azt a krízises létsituációt tárja föl, amelyben a valóság státusza nem pusztán bölcséleti értelemben inog meg, hanem ténylegesen. Innen nézvést Raszkolnyikov heroizmusa pontosan abban áll, hogy e státusz helyreállítását vállalja magára, ami méltán vethető egybe a kizökkent idő „helyretolásának” hamleti ambíciójával. S nem mellékes, hogy a valóságra való rákérdézést az Ember mibenlétére való rákérdéssel kezdi – kísérleti alanyként önmagát szögezve a célkeresztre.

Színről színre azonban nem ez a passió válik láthatóvá. A tervezett gyilkosság fizikai konkrétságú aktusa a Vízöntő Halak közegében mint „rossz álom” válik foghatóvá (lásd a vén gebe agyonverésének gyermekkori élményét). Raszkolnyikov reális élettere viszont – az a helyszín, ahonnan útnak indul és ahová újra és újra visszatér – a Vízöntő Bak térfelének közege: szobája, ez a szűk, koporsó formájú odú, ahol a cselekmény indulásakor egy hónapja vesztegel már. A Vízöntőnek ez a kettős mozgástendenciája – mint a hős ingajárata a Halak álom-közege és a Bak fogva tartó reális közege között – mindvégig jelen van a regényben. Lásd Pap Gábor alábbi ábráját, melynek nyomán ezt a Raszkolnyikov történetére jellemző „ítélethelyzetet” a Krisztus fellépésével kezdődő Vízöntő világkorszak jellegadó ismérveként, paradoxonaként interpretálhatjuk.¹¹

Ám ami a regény cselekményének menetét illeti, mitopoétikus olvasatban Raszkolnyikov a precessziós nagy-évkör mozgásirányát követve a Vízöntő mélyponttól az Oroszlán zenitig terjedő félkörívet járja be. A „Nagy Napciklus” e két fordulópontját szemléltető ábráját Baktay Ervin *A csillagfejtés könyvében* így kommentálja: „A Nap égi háza, az Oroszlán a tetőponton van, az ég világos felének csúcsán; vele szemben, az éjszakai félív mélypontján a Vízöntőt látjuk. Az Oroszlántól a Vízöntőig ter-

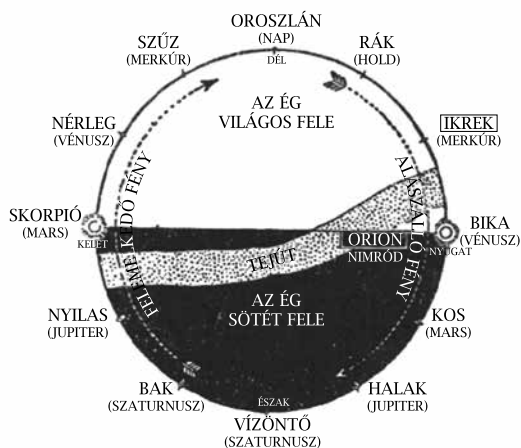


Vízöntő-paradoxon (Pap Gábor nyomán)

¹¹ Lásd ehhez: Pap Gábor – Szabó Gyula: *Az ember tragédiája a nagy és a kis Nap-évben*, Örökség könyvműhely, 1999, 89–106.

jedő precessziós út a Nagy Napciklus alászálló félíve, a Vízöntőtől az Oroszlánig terjedő rész pedig a felemelkedő félív. (...) A Vízöntő egyben a hanyatlás mélypontját, de a felemelkedés, az újjászületés kezdetét is jelenti. S amint a Nap a Nagy Ciklusban a felemelkedő íven továbbhalad, végül eléri a Skorpiót, amelyben kiemelkedik a halál, a sötétség éjszakájából, és a világosságba, az ég világos felébe szárnyal, mint a sas, hogy aztán ismét felmagasztosulva elérje égi házát, trónját, a dicsőség teljességét az Oroszlánban.”¹²

Raszkolnyikov történetében a cselekmény fordulópontjait nyomon követve tisztán rajzolódik ki a felemelkedés „kozmosz” menetrendje:



• Álomlátásában a ló a *Nyilas* jegytartomány jelzőállatával azonosítható. A gebe vénsége egyértelműen jelzi, hogy e minőség, mely a Tejút-rendszer életgenerálója, éppen erővesztésben van; maga a cselekmény azt is láthatóvá teszi, hogy itt az (ugyancsak Nyilas karakterű) ember negatív előjelű, féktelen indulata hajszolja az állatot halálra. A ló és lovasa közötti összhang megbomlása ugyanakkor az emberi minőség sorsát is megpecsételi: ezt látjuk abban a jelenetben, amikor Marmeladovot egy

lovasszekér tapossa agyon. A Szénapiac (lásd a Tejút Szénásút névváltozatát) mitopoétikus olvasatban ugyancsak a Nyilas jegytartomány jelölője. Ez az a helyszín, ahol Raszkolnyikov pszichológiai átbillenése bekövetkezik: amikor a véletlennek mint eleve elrendelésnek engedelmességgel rászánja magát a tetre.

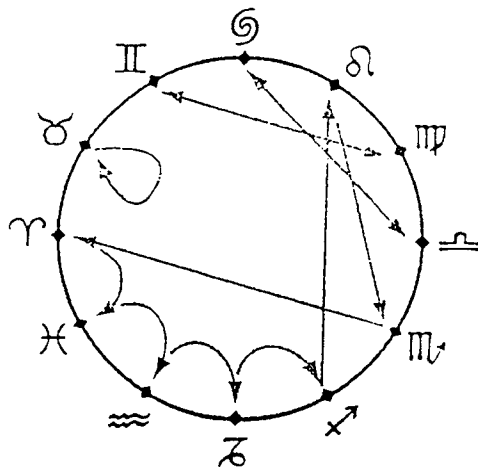
• A gyilkosság helyszíne a *Skorpió* jegytartománya. Eszköze, a balta ugyancsak mitikus jeltárgy: egyidejűleg szimbolizálja a kiszabadítás és a teremtés aktusát, de a pusztítás és a rombolás eszköze is (hasonló kettősség jelenik meg a hős beszélő nevében is¹³). A görög Buphónia áldozati rítusa arról tanúskodik, hogy a balta a Skorpió jegytartomány attribútuma: a Skorpió szellemiségű Zeusznak (akinek jelzőállata a Sas) szentelt és vele azonosított Bikát (a főisten Bika testiségének jelzőállatát) kétélű baltával ölték meg, hogy aztán ezt a tárgyat gyilkosságért törvény

¹² Baktay Ervin: *A csillagfejtés könyve*, eredeti megjelenés: 1942; a Szépirodalmi Kiadó reprint kiadványa, Budapest, 1989, 299–300.

¹³ Lásd a 'szakadár' jelentésű раскольник és a névből „kihallható” колоколь lexémát, mely 'harang' jelentésével Raszkolnyikov nevének ellentétes értelmű szakrális konnotációját képviseli. Laki Dóra a 'csengő' jelentésű колокольчик profán olvasatára tesz javaslatot: „Raszkolnyikov háromszor is becsenget az asszonyhoz, majd a gyilkosság után visszamegy a lakáshoz, és szinte lázálomban kezdi rángatni a csengőt”. Vö. Laki Dóra: *Nevek a Bűn és bűnhődésben*, nemzetiségek.hu repertorium 2016/05

elé állítsák. Ebben a rítusban a balta annak az égi eredetű „ménkű”-nek feleltethető meg, amelynek – mint a kozmikus törvény marsikus érvényesítőjének – az istenek fölött is hatalma van. De Athéné világra jöttében is a balta játssza a főszerepet: „a bölcsesség istennője, azaz maga a megvilágosító tudás – a Héphaisztosz kovácsolta balta csapása nyomán szabadul ki Zeusz fejéből”¹⁴. A Zeusszal vonható párhuzam itt korántsem esetleges. Mint mitikus előkép Raszkolnyikov önmagának szegezett kérdésében explicit formában is megjelenik: „Te talán megvéded őket (...) te Zeus isten, aki a sorsukat intézni kívánod?” (39) Ami azonban ekkor (anyja levelének olvastán) még kijózanító kérdésként merül föl, a tett elkövetésének pillanatában riasztó valósággá válik: az erővesztett Oroszlán szellemiségű Raszkolnyikovot a marsikus Skorpió (az Oroszlán misztikusa) blokkolja, és hajszolja a gyilkosságba. Ám hogy e gyilkossággal valójában öngyilkosságot követett el, arra maga Raszkolnyikov eszmél rá a tettet követően: „Magamat öltem meg, nem azt az anyókát” (340). De Szonya első válaszreakciója is erre világít rá Raszkolnyikov neki tett vallomását követően: „Mit csinált?! Hogy tehette ezt magával?” (333) S minthogy ezzel a mondattal Szonya önkéntes áldozata, a prostitúció is úgy láttatik be, mint önmaga ellen elkövetett bűn, az ő életében ez a baltacsapás ugyancsak sorsdöntő jelentőségű: az önmagára eszmélés, az újjászületés kezdetét jelenti (Raszkolnyikov nemhiába vizi-onálja ekkor, hogy már azt a tényleges baltacsapást is mintha nem az uzsorásnőre, hanem Szonyára mérte volna.) Eszerint lehetne ezt a történetet visszafelé is olvasnunk, a gyilkos tett jogosságát igazolandó? – Netalán az uzsorásnővel azért kellett Raszkolnyikovnak egy baltacsapással végeznie, hogy – képletesen szólva – az öreg Szűzből a meggyalázott Szonya mint romlatlan fiatal Szűz feltámadhasson? Raszkolnyikovnak van ugyan egy mondata, amelyből e visszavetítés jogosnak tetszhet: „már akkor eldöntöttem, hogy neked mondom majd el, amikor még csak terveztem a tettet” (268). Azonban az események további menete egyértelműen rácáfol erre az archaikus toposzokkal visszaélő, leegyszerűsítő olvasatra.

• Raszkolnyikov kálváriajárása mintha csak most, a gyilkosság elkövetése után kezdődne el igazából. A Skorpióból a *Mérleg* jegytartományába átlépve mintha a tett előtti vívódásai térnének vissza újra. E vívódások tárgya azon-



A „normális” és a „misztikus”
jegytulajdonságok összefüggései az
évkörben (Marius Schneider nyomán)

¹⁴ Vö. Hoppál Mihály – Jakovics Marcell – Nagy András – Szemadám György: *Jelkép-tár*, Helikon, 1990, 31.

ban itt már más, mint a Vízöntő Mérlegében, ahol a „próba-tett” vállalhatósága volt számára a kérdés. Most a tényleges tett megítélése, valódi indokainak felderítése és mérlegelése a tét, valamint az önfeladás avagy a földi bíróság előli megfutamodás dilemmájának az eldöntése. Ez a Mérleg azonban valójában nem Raszkolnyikov, hanem az elfogulatlan olvasó kezében van, akit ekkor már nem tévesztenek meg a hősnek a pillanat hevében abszolutizált részizgazságai. Az olvasónak ugyanis ekkor már nemcsak a valódi tett-indokokra, a gyilkossághoz vezető út stációiira van rálátása, hanem a többi szereplőnek a főhősével párhuzamos sorsalakulására és szólására, szellemi arculatára is. Mint ahogy a főhős Porfirijjal folytatott dialógusaiból világosan kiolvassa azt is, hogy a földi bíróság miért nem alkalmas Raszkolnyikov tettének megítélésére. Az önfeladás avagy megfutamodás közötti választást eldöntendő a kritikus pillanatban nem is a vizsgálóbíró, hanem Szonya lesz a Mérleg nyelve, akivel ekkor már az olvasó is maximálisan azonosulni tud: az ő tekintete állítja meg és fordítja vissza Raszkolnyikovot, hogy vallomást tegyen.

- A büntetés helyszíne, a szibériai kátorga mitopoétikus olvasatban Szonya közege, a Szűz jegytartománya. Raszkolnyikov itt, a Szonya iránt feltámadó szerelemben születik újjá. Lelki típusú újrafogantatás ez: a megtisztult, visszaszűziesedő nő minőség lesz az az átjáró, amelyen keresztül Raszkolnyikov újult alakban juthat át az „aranykori” Oroszlán közegébe. Épp olyan titokkal teli átváltozás ez, mint Jézus születésének évről évre megismétlődő karácsonyi misztériuma...

E regény több mint 150 éve töretlen népszerűsége alighanem az a kozmikus léptékű szemléletmódnak köszönhető, melynek belátásához az itt vázolt mitopoétikus olvasat adhat szilárd alapot, túlmutatva az egzisztenciális és/vagy intellektuális értelmezési horizonton éppúgy, mint a pszichologizáló megközelítésen. A 20. század kataklizmái után és a jelen nemkülönben abszurd történései közepe a 21. század embere számára ez a Dosztojevszkij egész életművére jellemző üdvtörténeti perspektíva a szellemi megújulás kivételes esélyét kínálja.

Ágnes Pálfi: “But I Can’t Know the Divine Providence...”

Hamlet vs Raskolnikov

This year’s MITEM will see a stage adaptation of Dostoevsky’s *Crime and Punishment*, directed by Konstantin Bogomolov. Another topicality of this publication is the 200th anniversary of the writer’s birth, and that this year we also remember the Hungarian interpreters of the novel, the poet János Pilinszky (1921–1981) as well as literary historian Gyula Király (1927–2011). The author of the study summarizes the essence of her proposed mitopoetic reading of the work as follows: “The cosmic-scale viewpoint of this novel goes beyond the existential and / or intellectual horizon of interpretation as well as the psychologizing approach. (...) For the man of the 21st century, this salvation-historical perspective characteristic of Dostoevsky’s entire oeuvre offers an exceptional opportunity for spiritual renewal.”



V. GILBERT EDIT

Ami rossz, az a jó (?)

Vagy: ami rossz, az a helyes? Vagy megfordítva: ami pontos, valóságghű, szabályos, az volna a rossz? Vagy megint visszafordítva: ami eltér, különbözik, meglepő, éppen az volna a jó?

A fenti dichotómiák *A Mester és Margarita* ismerői számára a Goethétől idézett mottóból kiindulva¹ megoldási kulcsot sejtetnek. A regény és recepciója, egyben adaptációinak többsége sem tudja kikerülni őket. Néhány emlékezetes filmes megfogalmazáson túl számomra az 1997-es szegedi előadás védjegye is ez. *Döntöten* címmel írtam annak idején² Szikora János rendezéséről. Színkritikám címe lehetett volna „Elforgatva” is, hiszen éppen a más perspektíva, dőlésszög, a megszokottól eltérő megközelítés, a dekonstruktív rés megnyílása a mű egyik releváns kódja a világ és a benne történetek értelmezéséhez. Érvényesülhet a *ricoeur*-i termékeny félreértés; vállalom, hogy a cím-mondat is ilyen félrehalás. Ilyesmit magyaráz Berlioz Ivánnak az antihúsvéti verséről, amit nem találok a regény szövegében. A kihagyás, átírás, hozzátoldás, sűrítés fontos és evidens adaptációs gesztusok. A nemtetszésből kisülhet valami jó (lásd Margarita sárga virágait – a Mesternek nem tetszik, hogy sárgák, amit meg is mond, micsoda szerelem bomlik ki viszont ez után a kritikai megjegyzés után!) s a „rossz” és a „helyes” szemantikai mezeje akár helyet is cserélhet.

Merre terel hát bennünket Bulgakov? A fikció, azaz a „rossz”, a másféle; a kanonizált ellenében létrejövő lenne a helyes? Éppen ez a torzítás visz közelebb a valószínűhöz, a lehetséges valósághoz? Ami pedig „helyes, pontos” vagy legalábbis annak vélt, hitt, az hibádzik? Mindezek a lét- és ismeretelméleti paradoxonok oda-vissza működnek elménkben az esztétikum természetéről gondolkozva, az etikaival és teológiaival összhangban, lásd a fordított teológiát, amely önnön meghatározása szerint minél lehetetlenebb és blaszfémikusabb állításokba bocsát-

¹ „...Kicsoda vagy tehát? / Az erő része, mely / Örökké rosszra tör / s örökké jót művel.” (Jékely Zoltán fordítása)

² – *Döntöten*. [Bulgakov: *A Mester és Margarita*] *Ellenfény* 1997/4. ŐSZ 41–43. p. <http://www.ellenfeny.hu/index.php/archivum/1997/4/900-dontotten?layout=offline>

kozik Istenről, annál adekvátabb a céljával. (Istenről nem lehet földi nyelven, fogalmakban és logikával beszélni). Ide illeszkednek Kant önmaga által cáfolt és újrafelvetett istenbizonyítékai, amelyek méltán megriaszthatják az Olvasót a regény első oldalain. Felkiáltójelként zakatolhat Woland említése a vele elköltött villásreggelijéről annak számára, aki kezdeni mer vele valamit, és egyszer csak utána néz vagy ráakad, melyik is az itt emlegetett valahányadik istenbizonyíték.

A 2021. szeptember elsején látott bemutatóból számomra végül is nem derült ki, mit talált a műben a macedón Alekszandar Popovszki, miért is nyúlt hozzá rendezőként. Milyen víziója és közlendője van a modern klasszikussal, mit bont ki belőle és miért? Hogyan fedezi fel benne a mi jelenlegi közös világunkat? Értelmező hermeneutikai kritikám célja éppen ennek a szándéknak a nyomozása, ami



Berlioz (Kristán Attila), Woland (Bordás Roland) és Hontalan Iván (Mészáros Martin) *A Mester és Margarita* játékerében, látvány: Numen/For Use, r: Alekszandar Popovszki, Nemzeti Színház, 2021 (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

együttal visszajelzés az alkotóknak, hogy az irodalmilag tájékozott néző számára mi „jön át”, áll vagy nem áll össze, s hogy ehhez képest a kevésbé bennfentes Bulgakov-olvasó, illetve aki nem is olvasta a regényt, mit tud kezdeni ezzel a színpadi világgal. Merthogy a színpadi mű mindezen befogadói csoportok számára kell hogy szóljon. A kérdés az tehát, hogy miként nyílik meg – az én meglátásom szerint, s egyúttal elképzelve, hogy mit jelenthet a regényt kevésbé ismerő nézők számára a Nemzeti Színház új produkciója, *A Mester és Margarita*?

A látvány, a tér mindig meghatározó közege a színpadi alkotásnak. Itt zsinóron lógatott nagy léggömbök tagolják a néző- és a színpadi teret, a kifesztett zsinórokon villóznak a fények. Látjuk tőlük egymást, de érzékeltetik különállásunkat. Eszünkbe juthat róluk a regény jól ismert mondata Jesua védekezésekor Pilátus előtt: nem a földi hatalmak függesztették fel életünket hajszálon (evangéliumi mondások kontaminációja), hanem az égiek.

Ez a kapaszkodó végig működik, és keretet kap a záró jelenettel, ahol a gyönyörű Villon-ima a regény intenciójával összhangban megnyugvást szerez: mindenkinek – nem is érdeme, hanem szükséglete szerint jön, jöjjön el az irgalom, a jutalom földi cselekedeteiért. Wolandék összekuszálják a

szálakat, keresztezik az akár sorsokat, életeket jelző zsinórokat, melyek végén ott függeszkedik transzcendens beágyazottságunk a léggömbökben. Így kerülnek egymás mellé a regény végén is a moszkvai szereplők a közös ítélezésben. Margarita például megérdemelhetné a fényt, olyannyira aktív, bátor volt és kiállta a próbákat, de a Mester mellé helyezik, a félhomályba-nyugalomba, mert tudhatóan

vele akar maradni. (Nekem ide kívánczik egyik kedvenc 20. századi regényem, a portugál Nobel-díjas Jose Saramago *Minden egyes név* című művének egyik zár-lata, melyben a temetői juhász átrakosgatja egyikről a másikra a sírokon lévő ne-veket, hogy azokhoz is jöjjenek látogatók, akikhez amúgy nem.) A színpadtér geometrikus, fekete-fehér, ridegnek is mondható, amit lágyít az egyes jelenetek-ben messziről, filmszerűen beúszó, felnagyítódó szobabelső-enteriőr. A horizontá-lis és vertikális dimenziók, a magasságok és mélységek csodát eredményeznek: le-begnek, repülnek az alakok, a világ levegős, nagyszabású.

Nem feltétlenül vagyunk Moszkvában a földi síkon sem. Minimális az oroszos jelleg: Iván ugyan ikonnal jelenik meg, a szobában viszont nyugati szentkép lóg. Lehetünk szinte bárhol, bármikor Woland földgömbjén – majdnem zavaróan hat, amikor a mágus a moszkvaiakra kérdez rá szeánszán. Ezennel én is rákérdeznék a rendezés egyik megoldatlan, szerintem eldöntetlen elemére, az interakciókra. Mi vagyunk Woland népe, akikkel szemben ül le és akikkel áthatóan szemez. Akiiket szemrevételez. Várjuk, hogy mellettünk-mögöttünk felpattanjon egy „néző” mint beavatott, de ez nem történik meg: csak egy-egy karakter nyilvánul meg lentről, oldalról. Én például éreztem a hátamban a mögöttem ülő Szűcs Nelli jelenlétét, aki izgós-mozgásával, társnőjével folytatott izgatottan duruzsoló beszélgetésével, s azzal, hogy bekapcsolódott a produkció végén újra elhangzó dalba, az őt ismer-ők s arrafelé ülők számára izgalmi helyzetet indukált: mikor lép be nyilvánosan az előadásba mint álnéző. Ez ugyan nem történt meg, ám feltűnő jelenléte így is értelmezhető volt a fikció részeként. A nézőtérrel való interakció e mű, ahogy a *Mario és a varázsló* esetében is magas labda, valahogyan le is ütik mindahányszor. Itt megoldatlannak éreztem az ebbéli koncepciót. Izgalmas és kockázatos az inter-aktivitás szorgalmazása, tudom, hogy vannak A, B, C tervek a színészek számára a különböző reakciók esetén, ám itt mintha nem dőlt volna el, nézőként mi is a mi szerepünk. Lehet, hogy ez a küszöbhelyzet, mely feszült várakozást kelt, hogy akár lehet(ne), történhet(ne) is velünk valami, maga a koncepció?

Bordás Roland Woland-alakítása viszont bravúros: a színpadon mintegy nyo-mógombbal, távirányítva izítja be az alakokat, akik eksztatikus táncban törnek ki, s fizikai teljesítőkéességük határáig hajszolja őket: a szeniális Rimszkij (Kris-tán Attila) kétségbeesett haláltánca pedig olyan, mint akibe áramot vezettek.

Érdekes, hogy mi az, amire nem reagáltunk. Nem mentünk bele a játékba, hogy a szeánsz valamelyik produkcióját megtapsoljuk – nem voltunk partnerek a bel-ső közönség eljátszásában, és abban sem, amikor meg kellett volna fogni a mellet-tünk ülő kezét, bármilyen hipnotikusan utasított rá Woland. Valószínűsíthetően a COVID sem barátja környezetünkben a fizikai kontaktusra való felszólítás tel-jesítésének. (az Ördökgatlan-megnyitón sem ölelkeztek, igaz, szemkontaktust sem igen létesítettek a kérés ellenére a résztvevők). Más közeg, más országbeli közönség akár engedelmeskedhet is, s akkor talán máshogyan alakul a varietébeli jelenet.

Woland szerepében Bordás Roland, Kristán Attila mint Berlioz/Rimszkij alakít karakteresen, Azazellóként Rácz József jelenete említésre méltó, amikor a Szász Júlia



Woland és kísérete a varieté-színházi jelenetben
(fotó: Eöri Szabó Zolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

által alakított Margaritát kapacitálja a bálkirálynői szerep elfogadására, s egyúttal vallomást tesz saját kapcsolati problémáiról, nőkhöz való viszonyáról (nyíltszíni tapsot is kap érte). A Mester, Trill Zsolt megtört és nagyapás, Pilátus Rátóti Zoltán páncélmellényében gondterhelt és patetikus. Mészáros Martinnak Iván szerepében kiegyensúlyozottan erős a színpadi jelenléte.

A női szerepek és szereplők halványak (a Barta Ágnes alakította

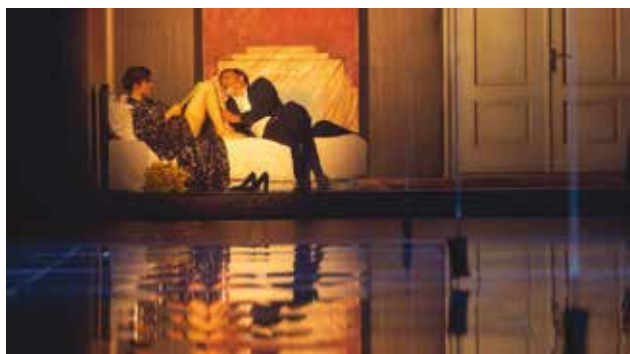
Hellát a kíséretből be sem mutatják, meg sem nevezik). Ami pedig teljesen meglepő, s amiről Balogh Gyula már megjelent érzékeny és címadásában is pontos kritikája³ sem tesz említést: Jesua Berettyán Sándor megjelenítésében egészen elképesztő funkcióváltáson megy keresztül regénybeli szerepéhez képest. Egy darabig hozza a papírformát konvencionális Jesuaként, a keresztfán azonban már valahogy túl kényelmes, elegáns, harmonikus testtartásban foglal helyet; amikor pedig kotnyelesen, pikírtan kezdi el narrálni a keresztfáról Margarita történetét, majd amikor a háttérben leszereli a keresztet és szinte hason csúszik el vele, miközben elől már más események zajlanak, döbbenetes hatású átalakulásával messzemenő következtetésekre késztet. Például hogy a szakrális szál nem is olyan fontos, menjünk tovább, nézzük, mi lesz a világban.

Üdvös, hogy kihagytak szálakat, előnyös és logikus a fejüket vesztettek szerepösszevonása, Berliozé és a gazdasági igazgatóé. Az is szerencsés, hogy Margarita nem Frida megmentését célozza meg, hanem autót és világbékét kér jutalmul elsőre-másodikra. Viszont morbid és furcsa az éneklő halott a koporsóban az előadás elején. Az pedig, hogy ez az éneklő álhalott láthatóan izgatja és kielégíti a regényt hosszan olvasgató Margaritát, aki ott üldögél a koporsó peremén, megint csak erős, meghökkentő effekt. Egyáltalán nem ellentétes a regény szellemével, amikor is a Mester eltűnése óta eltelt egy év végén a nő már mustrálgatja, gondolatban kipróbálgatja a parkban sétáló férfiakat.

Az elementáris koreográfia, a bombasztikus diszkózenére mozgó táncosok nagy mértékben meghatározzák az előadás stílusát, a technó-korszakot és a hetvenes-nyolcvanas éveket idézik. Margarita is ilyenénképpen ropja magában a Sátán bálján, ami frappáns elem: sűríti az ott történeteket, nem narrálva tovább az est eseményeit a felvonuló bűnösök bemutatása után. Karneváli, irányított, kétségbeesett, önkívületi állapotban az életéért táncol: mozgása ezeket a ve-

³ Balogh Gyula: *A Mester és Margarita* a Nemzetiben erős atmoszférájú, leginkább a vizualitásában hatásos előadás. https://nepszava.hu/3131096_a-mester-es-margarita-a-nemzetiben-eros-atmoszferaju-leginkabb-a-vizualitasaban-hatasos-eloadas

gyes, széttartó konnotációkat hordozza. Érzékelteti, hogy mi játszódik le benne, miközben odakint a szénszon meztelenül, rezzenéstelen méltósággal kell helytállnia. Az előadás végén feloldásként hat a szerelmespár intim lábmasszírozó idillje a magasban, a köztes szférában. Ezt a lírai, elégikus hangvételt mélyíti el Bulat Okudzsava oroszul előadott dala, a *Villon imája*. A feszülő zsinórok elmetészésével elasztikussá válik a tér merev koordináta-rend-



A Mester (Trill Zsolt) és Margarita (Szász Júlia) az előadás zárójelenetében (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

szero, ami lágy, reményteli hangulatot kelt. A megelőző modalitások sokfélék: rigid, blaszfém, konvencionális (pénz is hullik a fejünkre), technicista, csúfon-dáros. A lüktető és zsibbasztó zene a popslágerekén túl orosz klasszikusokat idéz (zeneszerző, dramaturg: Verebes Ernő). Időnként táncol egy balerina, a moszkvai balett-kultúrát, a *Hattyúk tavát* megidézve. Inkább ironikus, mint szentimentális az orosz atmoszféra minimál-belengetése – egészen az előadás végéig, amikor átfordul otthonosba. A diktatúra sem tematizálódik erőteljesen, Woland egy karizmatikus kívülálló, aki empatizál a megfigyelttekkel. Egyszerre hat ránk a kozmikus tágasság érzete és a bensőséges jelenetek intimitása, személyessége. Atmoszférikus, mondta egy színházértő erre a világra, egy néző pedig kifelé jövet arról beszélt, hogy azt hitte, ismeri a regényt, de ez az előadás ennek ellenére nem állt benne össze. A premieren látott produkció tartalmazhatott véletlenszerű és kidolgozatlan elemeket, amikre egy éve még azt mondhattuk volna: a COVID miatti többszöri leállás és újrakezdés miatt tűnik a produkció vázlatosnak. Most ehelyett a kellemes, vonzó és meglepő elemeket vegyítő *eklektika* címkéjével illetném ezt az előadást, mely az orosz avantgárd jegyeit is magán viseli. És a más nézetén lévő köztársasági beszélgetés vágyáról is szól, miközben a regény, az előadás, a világ nem áll(hat) össze: sarkos és puha, költői és karcos, ilyen is és olyan is. Emlékeztet sokféleségünkre és eldönthetetlen kérdéseinkre: rossz ez vajon, vagy inkább jó, helyes-e ez így?

Edit V. Gilbert: The Bad Is Good (?)

The New Stage Adaptation of *The Master and Margarita*

September 1 2021 saw the opening of *The Master and Margarita*, directed by Aleksandar Popovski and performed by the company of the National Theatre, Budapest, with the production included in this year's MITEM programme as well. Edit V. Gilbert's essay is based on the fresh experience of the premiere: it has a number of sensitive observations and understanding professional reflections, beside some critical remarks worth paying attention to.



„A kétféle világlátás minősége izgatott”

Szabó K. István, *Az ajtó* rendezője Szász Zsolt kérdéseire válaszol

– Legutóbb egy Márai-darabot rendeztél, a Kassai polgárokat, most pedig Szabó Magda egyik legsikeresebb regényét adaptáltad színpadra. Külföldön ma talán ez a két magyar szerző a legnépszerűbb. Mi lehet ennek a magyarázata? Vajon mi az a hiány, amelyet éppen ez a két, sokak által a lektűr kategóriájába sorolt regényírói életmű tölt be?

Úgy Szabó Magda, mint Márai Sándor óriási terjedelmű és értékű életművet hagyott maga után, és műveik eredettörténete is számos hasonlóságot mutat. A XX. Század szétzúzott, megtépázott Európája, és azon belül is egy jó néhány-szor pusztulásra ítélt, és mindannyiszor újraéledő nép emlékezetkultúrája képezte forrását megannyi, a peremvidéken születő, mégis az egyetemesség igényével megfogalmazott művüknek. Mindkét író esetében a dokumentarista szemlélet és a szépirodalmi fikció olyan finom szimbiózisával találkozunk, hogy nem lehet nem együttérezni hőseik vívódásaival, keserű sorstörténeteikkel, melyek szervesen összefonódnak annak a világrésznek a történelmével, melyből ők kiemeltettek. Szabó Magda gyönyörűen fogalmazza ezt meg egyik díjátvételi köszönőbeszédében, melyet be is szerkesztettem az előadásba: „Egy ember élete sosem egy ember élete, mindig egy országé, egy világé, egy korszaké is.” A két életmű mindannyiunk történetét érinti, hiszen szüleink, nagyszüleink alakját véljük felfedezni a háttérben, ismerős épületek, utcák és események sora vezet el saját jelenlétünk értelmezéséhez.

– Az elmúlt két évtizedben feltűnő, hogy egyre több epikus irodalmi mű és filmalkotás kerül színpadra. Neked milyen tapasztalataid vannak ezen a téren?

Ennek az lehet az egyik oka, hogy az utóbbi évtizedekben olymértékben fragmentálódott az életvitelünk, a figyelmünk, a világképünk, hogy egyre inkább szükségünk van rá, hogy akár egy-két órára összefüggő, nagyobb ívű történetekkel szembesüljünk. A dekonstrukció fogalma mára már kurzusként jelenik meg, úgy a társadalmi átalakulások, mint a művészek reakcióinak tekintetében. Ezzel szemben a rekonstrukció mint művészi gesztus lehetőséget nyújt az összeku-

szálódott mitológia újrarendezésére. Most már egyre gyakrabban érzem magam is, hogy vissza kell térnem egy-egy monumentális témához vagy irodalmi műhöz, hogy újra végigjárjam annak az embernek az útját, aki még perelt a totális relativizmussal. Nem véletlenül dolgozom most *A Karamazov testvérek* újabb színpadi adaptációján.

– Szabó Magda regénye esetében mi volt az első gondolatod, ami azt mondatta veled: na, ebből a könyvből érdemes színházat csinálni? S hogyan tudtál ebből az első olvasmányélményedből építkezni a dramatizálás során, amelyet Kozma Andrással ketten jegyeztek?

Az eddig játszott adaptációkat végigolvasva erős hiányérzetem támadt: a társadalmi és történelmi keretet gondosan szemléltető drámákból rendre kimarad egy mélyebb rétege ennek az erősen önreflexív regénynek, ez pedig a traumafeldolgozás, mely úgy az Írónő, mint Emerenc esetében kardinális probléma. A könyv bevezető mondatai mindjárt egy nyomasztó rémálomra utalnak, melyben az Írónő képtelen ajtót nyitni a kívülről érkező segítségnek, így alkalmatlanná válik a mentésre. Emerenc tehetetlen szemlélője az ikrek halálának, és békultat végignézi, amint az anyja kútba veti magát. Olyan fordulópontok ezek, melyek meghatározzák a két személy találkozási felületét, azt a mágneses vonzást, ami egymás felé közelíti őket, vagy éppen ellenkezőleg, amikor érzékelve közös gyengeségüket, taszítják egymást. Ennek a felismerése volt az, ami megihletett, és máris kezdett kialakulni egy rendszere a dramaturgiának. Továbbá



Emerenc (Udvaros Dorottya) és az Írónő (Söptei Andrea) *Az ajtó* előadásában
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

a kétféle világlátás minősége izgatott, az, hogy miközben egy és ugyanazt a dolgot nézzük, mennyire más asszociációs lehetőségek bontakoznak ki. A történet-szerkesztés nem volt egyszerű feladat, hiszen többnyire megfigyelésekre, impressziókra és elhallgatásokra épül a mű, és a két évtizedet felölelő kapcsolat sűrítése szinte lehetetlen. Ezért lazábbra fogtam az időt, és nyitva hagytam a teret is, a néző fantáziájára bízva az átmeneteket, mintegy megidézve Emerenc hagyatékát, ami, bár díszletként mindvégig magunk előtt látjuk, mégis az előadás végéig titokban marad.

– *Amikor megkaptam az előadás szövegkönyvét, nagyon meglepődtem, hogy egy szó sem esik benne a Viola nevű kutyáról, aki pedig a regényben igen fontos szereplő: a két főhős közötti érzelmi hullámzást közvetlenül rajta keresztül érzékeljük. A színpadon mi fogja betölteni ezt a funkciót? Hiszen Szabó Magda ennek az ösztönök szintjén zajló metakommunikációnak a révén érzékelteti, hogy az Írónő és Emerenc egyszerre van egészen közel és ugyanakkor végtelenül távol egymástól. (Örkénynek például a Macskajátékban sikerült egy olyan alakot teremtenie, Egérkét, aki mint rezonőr ezt a metanyelvi szintet képviselni tudja.)*

A kutya és a gyermek jelenléte a színpadon, mint tudjuk, problematikus. De ha a gyermek bizonyos helyzetekben még kezelhető is lenne, a kutya idomítása abban a lélektani rendszerben, melyet Szabó Magda felvázolt, kizárt. A regényben valóban gyönyörű kompozíciós elemként van jelen Viola, aki ugyan kan, de nevét a kegyetlen módon lemészárolt, szeretett jószágától örökölte, ám a színpadon az „érzelmi hullámzást” rendeltetésszerűen befolyásoló eb instruálását nem tartottam reálisnak. Helyettesíteni bármi más élő „zsarolási” eszközzel, úgy éreztem, nem szükséges, de felerősítettem a Kórus jelenlétét, mint a környezet hatását a viszonyok alakulására.

– *A szövegkönyvben éltek a „színház a színházban” eszközeivel, amikor megjeleníttek egy filmforgatást. Vajon miért éppen a Tündér Lalát választottátok Szabó Magda megfilmésített életművéből?*

Az időzöjeles filmforgatás jelenete nem véletlenül van elhelyezve a viharos anyák napi köszöntő után. Emerenc, akárcsak Tündér Lala, megsértve az írott és íratlan szabályokat, egyre inkább elszabadul, öntörvényű működése komoly feszültségeket okoz a házaspár életében. Első benyomásként az Írónő „szabálytalannak” találja őt, és ez a megállapítás a történetépítés során egyre inkább érvényesül. A mesejáték arra is alkalmas, hogy ezt a kettős perspektívát (művész, laikus) szemléltesse, s hogy a művészet igazának érzékelését, ellentmondásaival együtt, fókuszba helyezze.

– *A próbák kezdetén elárultad, hogy ebben az előadásban a görög sorstragédiák atmoszféráját szeretnéd megidézni Emerenc előtörténete kapcsán – amelyet úgy is értelmezhetünk, mint 20. századi történelmünk kibeszélhetetlen traumáinak párlatát. Ez a víziód hogyan teljesedett ki a próbafolyamat során?*

Szabó Magda sajátos magánmitológiája fölkínálja ezt a fajta értelmezést. Műveinek sora tanúskodik arról, hogy mennyire elkötelezett volt az ókori görög



A „filmforgatás” jelenete a gyulai bemutaton (fotó: Kiss Zoltán, forrás: gyulaivarszinhaz.hu)

minták követésében. Az ajtó két hősnének konfliktusa valóságos szophoklészi helyzetre utal, melynek központjában egy igen hangsúlyos erkölcsi dilemma áll. Ennek személyes és társadalmi vonzata, kiterjedése van. Ez utóbbit követtem a már említett Kórus felvonultatásával. Emerenc apokrif történelemszemlélete egyszerre elborzaszt és megerősít abban, hogy a ránk telepedett mindenféle izmusokból egyedül a humanizmus életszerű.

“I Was Intrigued by the Quality of the Two Worldviews”

István K. Szabó, Director of *Az ajtó* (*The Door*), Is Interviewed by Zsolt Szász

Magda Szabó’s world-famous novel, directed by István K. Szabó, starring Andrea Söptei and Dorottya Udvaros, opened on 16 August this year as a joint production of the National Theatre, Budapest, and Gyula Castle Theatre. In his answers to the questions of the editor of *Szcenárium*, the director emphasizes the self-reflexive autobiographical nature of the novel, and the sensitive symbiosis between documentaristic approach and literary fiction. The unspeakability of the traumas caused by 20th century history is highlighted, which the director sees as a cardinal problem for both the Writer and Emerenc, the housekeeper admitted to her family. Both Magda Szabó’s “peculiar private mythology” and Emerenc’s “apocryphal historical view”, as he says, strengthen his conviction as a director that “of all the isms that have settled on us, only humanism is life-like.”

BÉRCZES LÁSZLÓ

Tisztelet a tehetségnek

Törőcsik Mari a *Nagybácsi álmában*¹



„Hol a határ az illúzió és a valóság, a színpad és a nézőtér között? Mindig ott van-e ez a határ, ez a fal? Valószínűleg igen. De az a törekvésem, hogy megteremtsem azt a látszatot, mintha ez a határ eltűnt volna.”

Anatolij Vasziljev



Mi a színház? Mi az élet?

Erre a határvonalra állítja, illetve ezen csúsztatja-lépteti ide-oda Vasziljev a színészt, aki aztán lába nyomával kijelöli, illetve eltapossa e vonalat. Mindez persze csak utólagos elmélkedés, a színpadon mindig konkrét helyzet van. A színész nem elméletet játszik, hanem egyszerűen létezik egy helyzetben. A színházi előadások nagy részében ez a létezés csak imitálás, ő úgy csinál, mintha, és mi, nézők is úgy csinálunk, mintha... sőt ezt várjuk el. A *nagybácsi álmában* más történik.

Törőcsik Mari bejön – a nem egészen földig eresztett függöny alatti rés mutatja, hogy csak úgy, civilben besiet –, és leül egy székre. Ül, vár, ő, Törőcsik Mari. Aztán megszólal, azt mondja, Pável Alekszandrovics, azt mondja, Zina. Őt majd Marja Alekszandrovnának szólítják. Ettől még nem kezd el, úgymond, Marja Alekszandrovnaként viselkedni – az a személy még nem is létezik, majd csak általa fog megszületni benne és bennem. Ül egyenes derékkel és feszülten figyel. Ez a figyelem igaz, ez történik most – de ez a figyelem egy bizonyos Gavrila herceg, a nagybácsi történetének szól. Erre reagál majd és magyaráz, szavakat keresgélve. De ez nem a színész, aki a szöveget keresi, ez... ki is ez: egy Törőcsik Mari nevezetű személy, akit folyton Marja Alekszandrovnának szólítanak, és aki meg akarja találni a legpontosabb fogalmazást, hogy kifejttesse talán ostoba, de őszinte érveit a jobbágyfelszabadításról, Shakespeare-ről és a hercegről, akit egyre türelmetlenebbül és izgatottabban vár. Egész teste mozdulatlan, csak jár a levegőben, ujjaival egyfolytában sodorva-pergetve a semmit, mintha így tudná elcsípni és elhullajtani az éppen legmegfelelőbb szót. Aztán a bácsi darabjának említésekor fel-

¹ A Dosztojevskij kisregényéből készült színpadi adaptáció 1994. április 9-én került bemutatásra a Művész Színházban, Anatolij Vasziljev rendezésében.

pattan, „ide kéne az ön bohózata!”, táncol, komédiázik – majd hirtelen megáll, körülnéz, a többiek mereven ülnek, jótékonyan mosolyognak, ő pedig picit elszégyelli magát, talán el is pirul, de tartja a mosolyt, és gyermeki ártatlansággal, bűntudattal, ám némi büszkeséggel leül. Valami most már történik, megtörténik – a színház? –, és mi már belecsúsztunk, belül vagyunk, hiszünk Marja Alekszandrovának, aki – illetve nem ő, hanem Töröcsik Mari – feláll, fogja a tonett székét, és a következő jelenethez beállítja azt. Ez gyakran ismétlődik majd, sőt olykor a takarásból hoz be széket, holott lenne kéznél, máskor minden személy kisiet a színről, és a kellékesek rendezik át gyorsan a teret. „Elidegenítés” – mondanánk Brecht szavával, de nem erről, sokkal többről van itt szó. Vasziljev nem egyszerűen az úgynevezett valóságra figyelmeztet. Ő illúziót teremt és rombol egyszerre. Mindig újraindítja a színészt (és bennünket), aki közben egyre beljebb sodródik egy addig nem ismert valóságba, egy hittel átítatott, ha tetszik, magasabb rendű művészi valóságba. Ezért önmagából olyan színeket, hangokat, gesztusokat, mozdulatokat csal ki, amilyenekkel ő maga is talán először találkozik – és ez vonatkozik színészetünk egyik nagyasszonyára, Töröcsik Marira is. És az a színész – például Garas Dezső vagy Eperjes Károly –, aki előző vagy következő nap egy másik előadásban saját, természetesen sikeres sablonjait ismétli, az itt, Vasziljev színházában szinte elvarázsolódik, mássá lesz, és elvarázsolja, másá teszi azt a nézőt is, aki hajlandó a kényelmes, hátradőlős szemlélődésből kiszakadva intenzív figyelemmel belépni a játékba. A figyelem – a befelé figyelés és a másikra figyelés – megszépíti, megfiatalítja az embert. Udvaros Dorottya talán soha nem volt ilyen szép, vagy Töröcsik ilyen fiatal (a jelzők itt most felcserélhetők), mert több mint egyórás kettős jelenetükben megmártóznak az élet szinte valamennyi sugarában. Teljes lényükkel önmagukra és a másikra koncentrálnak, természetes hát, hogy Töröcsik belépését megérzi a tőle távol, neki háttal ülő Udvaros (ez később megismétlődik Eperjes és Töröcsik jelenetében). Töröcsik – Marja jelenlétének olyan sugárzó ereje van, hogy az szinte fizikai erővel ajándékozza meg a színészt. Zina zokogni kezd, Marja eszeveszetten rohan felé, magától értetődően felugrik a majd’ egy méterrel magasabb szintre, és már játszik, álmodik, és repíti magát a másikat amúgy kisszerű és nevetséges spanyolországi álmaiba, ahol ez a gyönyörű lány majd boldog lesz a félkegyelmű herceggel.

Zina keményen ellenáll, Marja el-elhallgat, de a csendekben újraépítkezik és újakezdi, nem adja fel. Zina tudja, és én, a néző, a jelenet harmadik résztvevő-



Töröcsik Mari és Udvaros Dorottya 1994-ben,
A nagybácsi álma páros jelenetében
 (fotó: Udvaros Dorottya archívuma, forrás: fidelio.hu)

je is tudom, hogy Marja csak játszik, csal, álmodik – és mégis, a kitartás és tűrőképesség határán már rég túl, egyszer csak hinni kezdünk neki. Állnak a színpad két részén, Zina rábólint a házasságra, Marjából kifut minden erő, áll ott és mosolyog, szeme csillog, kiperegnek a könnyei, „De Zina, hiszen én szeretlek!” – szakad fel belőle, és a tonett széktől függetlenül már végképp összezsúszott az úgynevezett valóság és az úgynevezett színház. Marja Alekszandrovna arcán majd újra végigcsorognak a könnyek, de ez már a vég lesz. Túlvan már Zina meggyőzésén, túl a levakarhatatlan udvarlóval, Mozgljakovval vívott kemény küzdelmen, teljes a győzelem, színes papírok hullanak, tűzijáték szikrázik, „Madrid”, e makett-Hispania lámpácskái kigyúlnak, a gyönyörű énekesnő is előrejön a háttér félhomályából, egy törpe hegedül, kicsi társa vigyázz!-ba állva hallgatja őt, Marja–Törőcsiket pedig majd szétveti a diadal, egyfolytában viháncol, rohangál a térben, a mellét veri, az ajtófélfába kapaszkodva hintázik... Boldog. Aztán ül egyedül, szétesve, összeroppanva. A nagybácsi nem emlékszik a leánykérésre, azt ő csak úgy álmolta. A zseniális Marja–Törőcsik ezt az egyet nem vette figyelembe: a bácsi számára végérvényesen összekeveredtek-összegubancolódtak az álom és a valóság elemei. Egy idegen ember álmaira építette lánya és saját maga valóságát. Illúziót akart valóság helyett. Megoldás nincs, ő ezt tudja, ezért néhány erőtlén kísérlet után csak hallgat. Néz előre, a semmibe, arcán könnyek, zsong körülötte a provinciális középster. Elszállt ereje utolsó foszlányait összekaparva még odavágja a hercegnek: „Félkegyelmű!”, aztán Marja Alekszandrovna kisiet a színről. Amikor Törőcsik Mari visszajön a tapsra, arcán boldogság, fáradtság és kétely. Vajon lesz-e ereje holnap, holnapután újrakezdeni, újra komédiázni a herceg előtt, újra meggyőzni Zinát, hogy ez az egyetlen megoldás? A középster zsong és biztos a győzelemben. Törőcsik Marinak pedig holnap újra kell kezdenie, tehetségesen.

Színház, 1994. július

László Bérczes: Respect to Talent

Mari Törőcsik in *Uncle's Dream*

The stage adaptation of Dostoevsky's long short story, *Uncle's Dream* premiered on April 9 1994 at the Művész Színház (Artist's Theatre), directed by Anatoly Vasiliev. László Bérczes's essay involves one of the most significant performances by the grand dame of Hungarian acting who passed away this year: it is a sensitive and understanding analysis of the special relationship between the role played and the actor's personality, making the artistic accomplishment authentic and lasting. As part of this year's MITEM, the documentary titled *Mari Törőcsik in Moscow*, made in 1995 following the creation of the above production, will be screened at the Uránia Nemzeti Filmszínház (Urania National Film Theatre) on September 21. At 7 pm that day, László Bérczes will organize a memorial evening for Mari Törőcsik at the National Theatre.

Találkozásaim az orosz színházzal

Kozma András interjúja Törőcsik Marival

– Ön a 20. század második felének egyik legmeghatározóbb magyar színész-nője, aki szinte minden jelentős rendezővel dolgozott, és azon ritka művészek közé tartozik, akiknek lehetősége volt a világ leghíresebb alkotóival is közvetlen kapcsolatba kerülnie. Talán az orosz színházművészettel jött létre a legintenzívebb, legmélyebb kapcsolata. Hogyan alakult ki ez a különleges kötődés?

Az orosz színház és az orosz kultúra valóban nagyon fontos részévé vált az életemnek. De biztos tudja, hogy nekem eredetileg nem volt szándékomban színészettel foglalkozni, nyugodtan állíthatom, hogy a sors különös véletlenszerűségeinek sorozata sodort erre a pályára, és a mai napig hálás vagyok azoknak az embereknek, akik ezt elősegítették. Tulajdonképpen ösztönösen cselekedtem, ösztönösen játszottam, amit nagyon szerettek a filmrendezők, és valószínűleg ennek köszönhetem az első nagy kiugrásumat is még főiskolás koromban Fábri Zoltán *Körhintájában*, amivel rögtön eljutottam a Cannes-i filmfesztiválra 1957-ben. Ott egyetlen pillanat alatt kinyílt előttem a nagyvilág és a leghíresebb színészekkel, filmrendezőkkel ismerkedhettem meg. Óriási élmény volt, azóta is emlékszem például Nyikolaj Cserkaszovra, aki Szergej Eisenstein filmjeiben, *A jégmezők lovagjában* (eredeti cím: *Alekszandr Nyevszkij* – K. A.) és a *Rettegett Ivánban* játszotta a címszerepet. Nagyon szeretett engem a *Körhintában*, engem pedig teljesen lenyűgözött az ő kisugárzása.

De a színpadon sokáig nem táltam az igazi színészi eszközeimet, és nagyon sokat számított, hogy a mestereim, a rendezőim nagy türelemmel és szeretettel viseltettek irántam. Ezek között az orosz rendezők különösen fontos szerepet játszottak az életemben. Rendkívül sokat tanultam, például, Grigorij Konszkijtól, a moszkvai Művész Színház legendás színész-rendezőjétől, aki annakidején Mihail Bulgakov nagy barátja volt, és 1959-ben eljött Budapestre, hogy megrendezze velem Arbuzov *Tánya* című darabját. A mai napig visszacseng a fülembbe, ahogy próba közben felkiabál nekem: „Energicsnyeye, energicsnyeye!” („Energikusabban,



Grigorij Konszkij és Törőcsik Mari 1970-ben, Moszkvában (forrás: mtva.hu)



Georgij Tovsztonogov
1969-ben, magyarországi
látogatása idején
(forrás: index.hu)

energikusabban!” – K. A.). Aztán a tolmácson keresztül elmagyarázta: ez nem azt jelenti, hogy hangosabban kell megszólalnom, hanem több belső energiát kell belevinnem, hiszen egy sóhajban is lehet annyi erő, mint egy sikolyban. Azt hiszem, bizonyos értelemben ez lett a színészetem alapja. Konszkiej kiváló pedagógus volt, orosz színészgenerációk sorát nevelte fel. Bulgakov mellett Szolzsenyicin is a barátja volt, kéziratban olvasta a műveiket. Ő beszélt nekem először a *Rákostály*ról és a *Színházi regény*ről – úgy tudom, Bombardov figuráját róla mintázta Bulgakov.

Tíz évvel később, 1969-ben elsöprő erejű élményben volt részem, amikor megnéztem a leningrádi Gorkij Színház pesti vendégjátékát, a *Kispolgárokat* Georgij Tovsztonogov rendezésében. Olyan nagy hatással volt rám, hogy háromszor néztem meg egymás után, és ezt azóta is életem legnagyobb színházi élményei között tartom számon. Aztán nekem is volt szerencsém játszani a leningrádi Gorkij Színházban a *Varsói melódiát*, amikor a filmszerepeim következtében nagyon ismert és népszerű voltam az akkori Szovjetunió területén. Ott egészen mások a méretek, egy hatalmas teremben játszottunk háromezer ember előtt, elképesztő sikerrel.



V. Viszockij és J. Ljubimov a Taganka Színház
igazgatói irodájában (forrás: culture.ru)

Hasonlóan fontos találkozás volt az életemben Jurij Ljubimov és a Taganka Színház társulatának fellépése a *Hamlet*tal, Vlagyimir Viszockij főszereplésével. Az maga volt a színházi csoda – ebben az előadásban én az igazi Hamlettel találkoztam. Persze, Laurence Olivier is kiváló színész volt, és ő is remekül alakította ezt a szerepet, de Viszockijt éreztem az igazinak, mert ő tényleg belehalt abba, amit játszott. Emlékszem, az előadás után meghívtam őket vendégségbe, megpróbáltam beszerezni nekik mindenféle italokat, de egyikük sem akart alkoholt inni, ezért végül vizet ittunk... A másik zseniális előadásuk a *Mester és Margarita* volt, ami



Törőcsik Mari Garas Dezsővel a *Háromgarasos Operában* 1981-ben (forrás: színhaz.org)

szintén felejthetetlen élmény, később pedig Ljubimov megrendezte Brecht *Háromgarasos operáját* 1981-ben a Nemzeti Színházban, ami szintén életem legfontosabb munkái közé tartozik. Jurij Ljubimov igazi úriember, nagyon figyelmes és mégis szenvedélyes rendező. Szinte minden bemutatóját megnéztem és még a próbáira is bejárhattam, rengeteget tanultam tőle.

Az orosz rendezők közül azonban a legtöbbet Anatolij Vasziljevvel dolgoztam, és az utóbbi húsz évben talán ő volt rám a legnagyobb hatással. Többek ajánlására, az egykori Művész Színház igazgatójaként, meghívtam őt egy rendezésre 1994-ben. Dosztojevszkij művét, *A nagybácsi álmát* állított a színpadra, de mondhatom, hogy az egész próbafolyamat nemcsak nekem, hanem az egész társulat számára hihetetlen élmény volt. Képes volt egy-egy szót, egy-egy mondatot addig csiszolni, akár órákon át, amíg az el nem nyerte tökéletes formáját, a legkifejezőbb intonációt. A szöveg mögött mindig látta, és a színészekről is megkövetelte a szándékok perspektíváját – ez egy egészen fantasztikus találkozás volt egy igazi színházi rendezőegyéniséggel, akiből már igen kevés maradt ebben a világban. Ő a nagy színházi korszak egyik utolsó tanítómestere, egy valódi színházi aszkéta. Létrehozott Moszkvában egy kis pincészházból indulva egy gyönyörű, hófehér terekből álló színházi műhelyt, egy megszállott lelkesedéssel működő társulatot, mely nem az olcsó közönségigényeket, hanem valami magasabb rendű színházeszményt követett. Elhívott engem is oda, hogy ott folytassuk *A nagybácsi álma*val elkezdődött műhelymunkát. Anatolij Vasziljev kifejezetten velem akart dolgozni, azt mondta, hogy Magyarországon nem is látják teljes mélységében azt, amivel én színészként rendelkezem. Több hónapig próbáltam ott vele és a színészeivel, és mondhatom, olyan fantasztikus megmerítkezés volt ez számomra egy egészen másfajta színházi valóságban, amiért örökké hálás leszek neki. Úgy szoktam fogalmazni, hogy ezáltal részem lehetett „egy igazi arisztokratikus szórakozásban”. Azóta is nagyon sajnálom, hogy nem beszélek oroszul, így mindig csak tolmácon keresztül tudtunk társalogni, de még így is azt gondolom, hogy életem legfontosabb emberei közt tarthatom őt számon. Később, 1998-ban megrendezte velem a szolnoki Szigligeti Színházban Osztrovszkij *Ártatlan bűnösök* című darabját, majd 2009-ben, a „halálom” után Kaposváron az ő rendezésében tértem vissza a színpadra a *Naphosszat a fákon* című előadással. Borzasztó nehéz munka volt, Vasziljev is megváltozott, de a maximalizmusából semmit sem engedett. Különleges ember, aki nem hajlandó meghajolni a világ előtt.



Anatolij Vasziljevvel az új Nemzeti Színház kertjében (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)



Jelenetkép a Vasziljev-rendezte *Naphosszat a fákon* kaposvári előadásából
(fotó: Klencsár Gábor, forrás: criticaipok.hu)

– Miben látja az orosz színház sajátosságát, az orosz rendezők és színészek különlegességét?

Számomra az orosz színház egyik legfontosabb ismérve, ami az angol-szász színházra is jellemző: a színpadi beszéd rendkívül magas fokú művelése. Hiszen a színpadi beszéd nem egyszerűen információközlésre szolgál, hanem az intonáción, a zeneiségén keresztül a lélek legapróbb rezdüléseit, az érzelmek legfinomabb változásait is képes érzékeltetni. Az orosz színpadi beszéd lenyűgözően finom modulációkkal tud

megszólalni, és ez csak egy nagyon fejlett színházi kultúra közegében csiszolódhatott ki, amit az érzékeny és hihetetlenül kulturált orosz közönség is ért. Rendezők, színészpédagógusok egész nemzedékei csiszolták ezt a színházi kultúrát, és nagyon örülök, hogy nekem is volt lehetőségem ebből elsajátítani valamit. Sajnos, a mai színházi élet erre egyre kevesebb hangsúlyt fektet. Természetesen fontosnak tartom az úgynevezett alternatív színházi törekvéseket is, nem véletlen, hogy szerepet vállalok olyan előadásokban is, mint a beregszászi *Szarvassá változott fiú*, vagy a Maladype Színház *Figaró házassága*, de meggyőződésem, hogy a formai kísérletezések mellett sohasem szabad megfélekezni a színház lényegéről. Például a figyelemről. Andrej Tarkovszkij, a híres filmrendező mondta egyszer, hogy a mai világ szétveri az emberek figyelmét, és egy idő után már nem tudnak figyelni sem egymásra, sem semmire igazán. Sajnos, a pénz válik egyre inkább értékmérővé. Meggyőződésem, hogy ma már Tarkovszkijnak sem adnának pénzt a filmjeire. De azért remélem, Oroszországban még meg tudják őrizni azokat a szellemi értékeket, amelyeket a színházával és a filmjeivel felhalmozott.

My Encounters with Russian Theatre

Interview with Mari Törőcsik by András Kozma

In this interview, Mari Törőcsik (1936–2021), known both as a film and stage actor worldwide, recalls her encounters from the beginning of her career with the Russian artists who had the greatest influence on her, like Nikolai Cherkasov, Grigory Konsky, Georgy Tovstonogov, Vladimir Vysotsky or Yuri Lyubimov of the impressive list of names. However, she speaks in most detail about her professional relationship with Anatoly Vasiliev, which began in 1994 and proved to be very prolific and lasting. Within this year's MITEM, Vasiliev will hold a masterclass titled "Theatre Is a Living and Ever-Moving Art" at the University of Theatre and Film Arts, where students can get to know first-hand the philosophy of contemporary mystery theatre which he represents. This publication aims to contribute to the success of that meeting.



FAZEKAS SÁNDOR

Shakespeare, amikor magyar – Gyulán

Idén a Gyulai Shakespeare Fesztiválon többféle minőségben vehettem részt. Egyetemi oktatóként nagy öröömre szolgált, hogy saját kaposvári színésztanítványaimat, a harmadéves Kéri–Uray osztály hallgatóit láthattam a Vidnyánszky Attila-rendezte *Rómeó-misszió*ban. A fesztiválhoz workshop is kapcsolódott, amelyen – több társammal a Shakespeare Bizottságból – a fiatalokkal közösen beszéltük meg az előzőleg látott előadásokat. S mint műfordítót különösen érdekelt, hogy az adott előadás rendezője mely fordítást/fordításokat választott. Ebből a szempontból izgat elsősorban, hogyan tud Shakespeare ma is a kortársunk maradni. Művei örök életűek, a nyelvi anyag azonban, amelyen megszólalnak, egyáltalán nem az. Magam azt a feladatot vállaltam, hogy újrafordítom Shakespeare szonettjeit, amihez az MMA alkotói ösztöndíját is elnyertem. Az elmúlt három év alatt sikerült megbirkóznom a versekkel, de még sok munka vár rám: a jegyzetek bővítése és az előszó összeállítása mellett legalább ilyen fontos a nyelvi ellenőrzés – a szó legtágabb értelmében. Különösen érdekes volt hát számomra az a nyelvi sokféleség, amelyen Shakespeare különböző művei, illetve a hatásukra íródott alkotások ezen az idei fesztiválon megszólaltak. A július harmadikán *Shakespeare, amikor magyar* címmel rendezett konferencián pedig arról beszéltem, milyen sokrétűen hatott Vörösmarty Mihályra az általa remekül fordított angol drámaszerző. Az utolsóként látott darab, a *Hamlet* esetében pedig igyekeztem bepillantást nyerni a színpalak mögé is, hiszen az egyik szerzőt, Győrei Zsoltot történetesen személyesen ismerem.

A járvány harmadik hulláma utáni időszak igazán bővelkedett izgalmas Shakespeare-előadásokban, és úgy hozta a sors, hogy ezeket sikerült is látnom. A sorozat a *Lear király* bemutatójával kezdődött a pesti Katona József Színházban, majd pedig a Nemzeti-beli *Rómeó és Júlia*-előadással folytatódott. Mindkető külön tanulmányt érdemelne, most azonban azokról a nyári produkciókról szeretnék beszámolni, melyeket a közönség az idei nyáron Gyulán látott. E nemzetközi seregszemlének sok nehézségen kellett túljutnia az utóbbi években: fő szervezőjét és motorját, Gedeon Józsefet 2016-ban elvesztettük, két éve pedig a

vírus is hátráltatja a szervezők – elsősorban a Gyulai Várszínház vezetője, Elek Tibor – munkáját. Részben ez is az oka annak, hogy nemzetközi szemle helyett a rendezők ezúttal csupán a magyar Shakespeare-előadások legjavát hozták el a gyulai közönségnek. Sajnos, nagy technikai igényük miatt a fent említett két előadás nem lehetett jelen a fesztiválon, így is bőven akadt azonban színvonalas néznivaló.

Az első előadás az *Othello* volt, Székely Kriszta rendezésében. A jelenkor sok aktuális problémája megjelent a színpadon. Azt jó látni, hogy Zsámbéki Gábor után (aki a Katonában az említett *Lear királyt* vitte színre) Székely Kriszta is egy



W. Shakespeare: *Othello*, Katona József Színház, 2020, r: Székely Kriszta
(fotó: Kiss Zoltán, forrás: gyulaivarszinhaz.hu)

jelenre reflektáló előadást hozott létre. Ez azonban nem jelenti, hogy ne lenne ez az előadás több ponton is vitatható. Ez volt számomra az egyik legproblematiszabb produkció az egész fesztiválon: Márton László koncepciózus fordításának felhasználásával az embert állatiasság színben ábrázolja. Azt sulykolja, hogy amíg a nemi és faji sztereotípiák foglyai vagyunk, ki vagyunk szolgáltatva a Jago-szerű, ép ésszel felfoghatatlan gonoszszágnak. A színesi játékban modern eszközök jelentek meg: az abszurd játékmód például. Borbély Alexandra Elmirája különösen izgalmas volt ebből a szempontból, hiszen szerepe szerint a dramaturgia egyik kulcspozíciója az övé: sokáig engedelmeskedik

a darab legfőbb bábjátékosának, Jagónak, akárcsak a többi szereplő, monológja azonban újraértelmezi, elmélyíti egész addigi színpadi jelenlétét.

A rendezés azért kritizálható, mert leegyszerűsíti a darabot. A *Velencei mór* alcímben szereplő 'moor' angolul ugyanis nem csupán sötét bőrű embert jelent, hanem mohamedánt, idegent is. Jelképes ez a címválasztás, hiszen már a Márton László-féle fordítás egyszerűsíti a darab *Othello*-felfogását; ezt a rendezés pedig tovább egyszerűsíti. Űzd a néget! – kántálják. Nagyon erős az állatszimbólika, és ez is lefokozza a szereplőket: a csődör, és különösen a majom-motívum nagyon erős. Jago majomnak titulálja Othellót, de igazából ő az, aki állatiasan – majomszerűen – viselkedik.

Az eredeti darabban a szexualitás korántsem ennyire állatias – itt is egyszerűsíti a rendezés azzal, ahogyan a nőket és a férfiakat is sematikusán ábrázolja: a nők prostituáltak (a fordításban ez a szó kevésbé irodalmias változata sokkal

többször szerepel, mint az árnyalt szókinszű eredetiben), a férfiak pedig hímsoviniszta ösztönlények. Shakespeare a sztereotípiákat ugródeszkeként használja, problematizálja – mint például *A velencei kalmárban* –, de drámáinak világa sohasem fekete-fehér. Nem úgy, mint ez az előadás! Mindenképp dicsérhetőek viszont a színészi teljesítmények: Rujder Vivien és Borbély Alexandra nagyon eltérő eszközöket használ, de kettőjük jól működik együtt a színpadon. Kovács Lehel Jagója nagy energiákat mozgat meg: ő az előadási főszereplője. Egy igazi állatias figura, aki azonban nagyon szuggesztíven vetkőzik ki önmagából. A homoszexuális viszonyra való utalás több előadásban is megjelent már, itt folytatás nélküli és erőltetett motívum, amely erősen kilóg a darabból. Az előadás fő erénye az az ambivalencia, amelyet az idegenséggel kapcsolatban érzünk; Othello (Bányai Kelemen Barna alakítása) is akkor igazán érdekes, amikor a karaktert egyszerre érezzük vonzónak és taszítónak. Székely Ármin díszletei ötletesek és egyszerűek: az átlátszó plexiajtók kirakatszerűek, s egyben a szereplőket elválasztó láthatatlan falakat is jelképezik. Ezek gerjesztik köztük azokat az ellentéteket, amelyeket kihasználva Jago egymás ellen tudja fordítani őket.

A *Rómeó-misszótól* pontosan azt kaptuk, amire számítottunk – ami egyszerre jó is, meg rossz is. Jó, mert a hallgatók, ahogy vártam is tőlük, mindent beleadtak, megfelelően működtek együtt egymással és a közönséggel is. A Nemzetiben bemutatott Vidnyánszky-rendezés egy nagyszabású, sok tömegjelenettel, erős zenei aláfestéssel élő előadás, aminek időnként megvan az a hátránya, hogy elsikkadnak a lírai pillanatok. Szerencsére ezen a gyulai helyszínen már csak technikai okokból sem volt lehetséges szétmuzsikálni az előadást, így a lírai részek is jól működtek. A Nemzeti nagyszínpadán Tóth Augusztia alapjában hiteles és jó felfogású alakításában számomra igen zavaró volt, ahogyan mint Capuletné lánya halláhrérőrl értesülvén teátrálisan jajveszékelt a mikroporton keresztül.

De a Dajka figuráját is túljátszottnak éreztem a Nemzetiben, bár természetesen tudom, hogy a fiatal szerelmesek tragédiájának ellenpontjaként ebben a darabban is sok a komikus és vígjátéki elem, és hogy ezeket érdemes kihangsúlyozni. A közönség szemlátomást kedvelte is Nagy Mari alakítását. A hallgatók ezt a szerepet – már csak a rövidítés miatt is – kevésbé harsányan oldották meg, de ezt a színt sem hagyták ki az előadásból, ami jól is állt nekik. Már a nagyszínpadi előadásban is kiválóan helytálltak az olyan nagy öregek mellett, mint Blaskó Péter és Schnell Ádám, akik most is a tőlük megszokott magas színvonalon



W. Shakespeare: *Rómeó és Júlia*, Nemzeti Színház, 2021, r: Vidnyánszky Attila
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetisinhaz.hu)



Rómeó-misszó, Nemzeti Színház, 2021,
r: Vidnyánszky Attila (fotó: Kiss Zoltán,
forrás: gyulaivarszinhaz.hu)

korabeli hangszerek alkatrészeivel való tréfálkozás ma már nem érthető. Ezzel a humoros közjátékkal már a budapesti nagyelőadásban is igyekeztek valamit kezdeni – ami szintén pozitív eleme volt az előadásnak. Kritikaként említhető a misszió-előadással kapcsolatban, hogy ragaszkodtak a nagyelőadás zenei aláfestésének sarokpontjaihoz, pedig saját maguk is énekeltek és zenéltek a darabban: az intimitás még jobban működhetett volna, ha magát a zenét is ők komponálták vagy választották volna meg. De hát rövid idő volt a próbákra a vírushelyzet miatt; ha ezt figyelembe vesszük, azt lehet mondani, hogy a hallgatók kiválóan teljesítettek.

A Tellabor Társulat *Vihar*-adaptációja a darab posztmodern, táncszínházi olvasatát nyújtja, s ezért nem mindig könnyen érthető a néző számára. Mindenképpen jó, ha ismerjük az eredeti művet egy-egy ilyen bátrabban elrugaszkodó változat esetében. A mozgások jól kidolgozottak voltak, a cselekmény azon-



Kulcsár Noémi Tellabor: *Vihar*, 2021,
r: Kulcsár Noémi (fotó: Zeltó Csilla, forrás: bpst24.hu)

teljesítettek. A lezárás ötletét már a Nemzeti-féle változatban is szerencsésnek tartottam; működött is mindkét előadásban, de szerintem a misszióban még inkább: a folyamatos szerepcserék, amelyek gyakran az egyetemi vizsgaelőadások buktatói, itt világos funkcióval bírtak, ami a színészek meggyőző alakításának is nagyban köszönhető. Különösen dicsérendő a zenészek humoros jelenetének metafikciós jellege. Nádasdy Ádám, a darab egyik új fordítója szerint ebbe a játékba saját poénokat kell belevinni, mert a

ban a darabbeli történeten túl magában foglalta a dráma azon olvasatát is, mely Prospero figurájában önéletrajzi ihletettséget tételez fel. Prospero az előadás közepén, annak fordulópontján Shakespeare-ré lényegül át, a *Vihar* szereplői pedig a szerző többi darabjából ismert hősökké válnak. Az ötlet jó és erős; egy-egy jelmez, illetve jellemző gesztus segítségével sikerül megidézniük Shakespeare legfontosabb karaktereit, és innentől kezdve a szándékolt egyszerűség után na-

gyon látványosak a jelmezek is. Az előadás végén felírják a tenger hullámaint idéző táblára, hogy „szabad” – a varázsló eltöri pálcáját és szabadjára engedi a költői ihletet jelképező Arielt. Frappáns ez a befejezés, hiszen Shakespeare valóban számos generációt ihletett alkotásra – és ihlet mind a mai napig.

A Csíki Játékszín előadása a darab izgalmas és modern szemléletű interpretációja. Habár akadtak kisebb zökkenők, rengeteg ötlet és gondolat volt az előadásba zsúfolva – s ahogy gyakorta előfordul, ezek helyenként nem álltak össze egységes kompozícióvá. Az előadás sokrétűen idézte meg a medialitás napjainkra jellemző világát, a különböző digitális csatornákat. A kamera a pandémiás időszakban digitális térbe szorult társas kapcsolatokat, valamint a mediális csatornák sokféle nézőpontját és a híreket torzító politikai közbeszédet is megjelenítette. Szinte mindig sikerült elkerülni ezeknek az eszközöknek az öncélú használatát: sok egyedi vizuális megoldás született, ami jelentősen emelte a produkció értékét, és jól illett az eredeti műhöz. A számos erőteljes alakítás közül Veress Albert ironikus gesztusokkal megformált Buckinghamje emelkedik ki a III. Richárdot alakító Kozma Attila teljesítménye mellett.

A félkör alakú lelátót formázó díszlet sokoldalúan került felhasználásra: börtön, lelátó, sírbolt stb. A bosworth-i csatát például a szereplők a lelátóról követték végig, s Richmond mint hangosbemondó kommentálta az eseményeket, Richárd pedig az aréna körébe zárt cirkuszi vadállattá változott: magányosan – ellenfél nélkül – állt a porond közepén. Kozma Attila alakítása mélyen átélt, természetes és meggyőző; szembesít a bennünk



W. Shakespeare: *III. Richárd*, Csíki Játékszín, Csíkszereda, 2020, r: Vladimír Anton (fotó: Kiss Zoltán, forrás: gyulaivarszinhaz.hu)

megbúvó gonosszal, saját sötét oldalunkkal. Halála talán még rejtélyesebb, mint az eredetiben, hiszen ott Richmond, az új király párbajozni kezd vele, és harc közben kikeverednek a színpadról – majd pedig Richmond visszatér, és közli, hogy a király halott, miközben az egyik embere behozza Richárd koronáját.

Márton László, Tasnádi István, Vörös István darabjai izgalmas átiratai az eredeti alkotásoknak, az *Athéni Timonnak*, a *Szeget szeggelnek* és a *III. Richárdnak*. Hegedűs D. Géza ezúttal is remekül oldotta meg moderátori és színészi feladatait. A fiatal színészgeneráció kiemelkedő egyéniségei, ifj. Vidnányszky Attila és Vecsei H. Miklós, valamint Petrik Andrea és Radnay Csilla is jól szerepeltek. S a színészi profizmushoz ezúttal megfelelő tartalmi elem, húzóerő is társult. Az előadott jelenetek előtti beszélgetés komoly hozzáadott értéket jelentett az előadásokhoz; még akkor is, ha csak ketten, Márton és Vörös vettek részt



Shakespeare 37-ből három, felolvasó-színházi előadás, a képen: Vecsei H. Miklós és ifj. Vidnyánszky Attila (fotó: Kiss Zoltán, forrás: gyulaivarszinhaz.hu)

rajta. Shakespeare-rel valamit kezdeni – ez valóban komoly feladat, és mindhárman sikerrel mondanak mást, mint ami megjósolható. Márton László verzőja Timón, az athéni embergyűlölő történetét adja elő – egy mai olvasatban. Azt a trükköt alkalmazza, hogy megmarad Shakespeare eredeti szövegénél, viszont felvet egy-két olyan problémát, amely azt a jelenhez köti, és így a szöveg modernnek hat. Dramaturgiája kissé statikus, a *Leláncolt Prométheusz*éra emlékeztet.

Tasnádi Szeget szeggeljének alternatív lezárása arra mutat rá, hogy ehhez az általa mai környezetbe áthelyezett történethez mennyire nem illene egy pozitív befejezés. Vörös István III. *Richárdja* volt talán dramaturgiailag a legfeszeesebb cselekményű, mondhatni a legizgalmasabb átirat.

Shakespeare korai vígjátéka, a *Lóvátett lovagok* kimondottan jól illeszkedik a nyári fesztiválok repertoárjába. Könnyed szerelmi darab. A halálhírt kivették a történetből, így megmaradt a derűs hangulat: ebben az olvasatban a királynő maga dönt úgy, hogy hebehurgya és életidegen fogadalma miatt megbünteti a királyt, leendő férjét, és próbatétel elé állítja: egy évig bírnia kell a magányt, és ha hű marad fogadalmához, hozzámegy feleségül.

A darab gyakorlatilag szópárbajok sorozata, ami megnehezíti a dramaturg dolgát: a pergő replikák szellemessége, a nyelvi humor az, ami a leghamarabb avul. Mészöly Dezső fordítása azonban jó alapot kínált Závada Péternek és a rendezőnek, Rudolf Péternek a felfrissítésre, aktualizálásra; előbbi a dalszövegekért, utóbbi pedig a szöveg végső változatáért felelt. Nagyon nehéz megtalálni a folyamatos szellemeskedés közepette az egészséges arányt, hogy a poénkodás ne váljon fárasztóvá, erőltetetté. Shakespeare szonettjeinek Szabó Lőrinc-féle fordítása többször előkerült, beillesztve a botcsinálta költők zöngeményei helyére. Ezzel nem feltétlenül értettem egyet, hiszen a szonettparódiák az eredeti mű szerves részét képezik, és fordítóként különösen értékeltem volna, ha Mészöly Dezső stílusparódiái is megmaradnak – esetleg némileg átdolgozva. Általában is úgy éreztem, hogy túl keveset tartott meg a rendező Mészöly stílusbravúráiból, olyan részeket is kihúzott (például Holofernes és az iskolamester szövegéből), amelyek ültek volna, másutt azonban ragaszkodott Mészöly talán kevésbé sikerült szójátékaihoz is. Bár a színesi játék – egy-egy halványabb szereplőt kivéve – egyenletesnek volt mondható, Seress Zoltán alakítása kiemelkedett az előadásból: Armado lovag figurája eredeti, marionett-szerű mozgásával, látványos jelmezében, hatalmas pallosával az egyik legüdítőbb színfolt volt. A színpadi zenekar talán több feladattal is elbírt volna, hi-

szen remekül tették a dolgukat. Az egyik szereplő hegedűjátéka szintén lenyűgöző volt, bár dramaturgiai funkciója – ha jól láttam – nemigen van. Kimondottan jó ötlet volt Pille, a szolga Cupidóként való felléptetése, de ő akár nagyobb szerepet is kaphatott volna történetben.

Cári Tibor zenei formációja, a CT projekt vasárnap délután egy zenei élménnyel színesítette a fesztivál műfaji palettáját: a dalokat Shakespeare drámái, illetve szonettjei ihlették. Cári volt a zenekar lelke, a zeneszerző, zongorista, és az elektronikus zenét is ő adta elő. Varga Boróka temesvári színésznő éneke erőteljes és kifejező volt: tiszta, erős hangja harmonikusan illeszkedett a produkcióba.

A fesztivál zárásaként sikerült egy igazán izgalmas produkcióval előrukkolni, mely a Gyulai Várszínház és a Dunaújvárosi Bartók Béla Kamaraszínház közös vállalkozásaként valósult meg. A nézők pénteken délután közelebből is megismerkedhettek az alkotókkal, Győrei Zsolttal és Schlachtovszky Csabával, akik már évtizedek óta összeszokott szerzőpárost alkotnak, a Pitymalló Kesely fantázianevű íróársulásban. A furcsa névválasztás jelzi a régebbi korok irodalma iránti elkötelezettséget, s az öniróniát is, hiszen a *kesely* régi magyar nyelven *keselyűt* jelent. Mivel egyiküket, Győrei Zsoltot évtizedek óta ismerem, és jó szakmai kapcsolatban vagyunk egymással, bízom benne, hogy beleshetek a színpalak mögé, arra azonban nem számítottam, hogy ilyen nyílt, befogadó lesz a leskelődővel szemben az egész társulat, a legismertebb figurát, Nagy Ervint is beleértve. Nagyon drukoltam, hogy az előadás jó legyen, mert ezek után kellemetlen lett volna, ha kedves emberekről kell kedvetlen vagy megszépiítő kritikát írnom, de szinte makulátlan produkciót láthatott a Várszínház teltházas közönsége, amely az első poéntól az utolsóig vette az előadást: szinte hihetetlen volt, ahogy már az első, némajátékkal induló jelenet összes poénjára reagáltak.

Egy kritikus barátom, a magaskultúra engesztelhetetlen, ám ennek ellenére szimpatikus harcosa némiképp értetlenül figyelte, hogy milyen jól szórakozunk, együtt a közönséggel. Ha tetszik egy előadás, akkor mindig igyekszem szkeptiku-



W. Shakespeare: *Lóvátett lovagok*, Vígszínház, 2017, r: Rudolf Péter, a képen középen: Seress Zoltán (fotó: Kiss Zoltán, forrás: gyulaivarszinhaz.hu)



My Shakespeare songs, a CT projekt koncertje (fotó: Kiss Zoltán, forrás: gyulaivarszinhaz.hu)

sabb barátaimmal vagy kollégáimmal megbeszélni a látottakat, és ha vannak érveik, akkor finomítok a saját álláspontomon. Ebben az esetben ilyen érvek nem érkeztek, kritikus barátom is csak annyit mondott, hogy a szöviccek túlságosan fárasztóak voltak. Nos, ilyen aggályom nekem nincs, különösen, ha különböző típusú vizuális és verbális poénok váltják egymást: az intertextek, kulturális utalások, nyelvi sziporkák az abszurd humorral váltakozva érdekes és szórakoztató elegyet alkottak. A szerzőpáros ért a modernitás nyelvén, ugyanakkor a klasszikusan szép fordítások, illetve a *Bánk bán* eredeti nyelvi anyagát is hasznosítja.

Az első felvonás a *Hamlet*, a második a *Lear király* átírata, erősen támaszkodva Arany János és Vörösmarty Mihály ma már kissé régies fordítására (mindkettő nagyjából egyidőben keletkezett, a 19. század közepén). A szöveg sikeresen egyesíti magában a klasszikus mintát és a friss, mai utalásokat. Ez a fúzió már önmagában is érdekessé tette számomra ezt a produkciót.

A darab a *Hamlet* és a *Lear király* cselekményét olvasztja össze. Hamlet nem hal meg, hanem születik három leánya, akikkel furcsa viszonyt ápol: az a dramaturgiai ötlet mozgatja a *Lear*-részt, hogy a pozitív karakterekből negatívát, a negatív



Győrei Zsolt – Schlachtovszky Csaba: *Hamlear*, Gyulai Várszínház – Bartók Kamaraszínház, 2021, r: Óze Áron (fotó: Kiss Zoltán, forrás: gyulaivarszinhaz.hu)

tívből pozitívát formál. *Lear* figurájában eleve benne van ez a kettősség: igen sok múlik a rendezésen abban a tekintetben, hogy mennyire formálja sötétre a karaktert: habár az isteneket hibáztatja sorsáért, valójában *Lear* hibás döntése okozza a tragédiát. Itt persze egy paródiával van dolgunk, tehát ez a kérdés nem merült fel: *Lear* egyértelműen negatív karakter. Cordelia, Regan és Goneril pedig, akik az eredetiben a drámairodalom legkegyetlenebb nőalakjai, itt csupa kedvesség és önfeláldozás – amelyet *Lear*, a rossz apa mindig

féltreagyaráz. A szöveg egyszerre régies, hiszen felidézi Arany *Hamlet*-fordítását, illetve Vörösmarty *Lear királyát*, ugyanakkor, ahogyan azt megszokhattuk a szerzőpáros korábbi műveiben, egy mai nyelvi humorral átszőtt, friss, sajátos stílusú szöveget kapunk, sok abszurd megoldással és szójátékkal.

A vár ideális helyszíne az előadásnak, a jelmezek látványosak. Az erős színészgárda számára jutalomjáték-lehetőséget kínál ez az abszurd Shakespeare-átírat, amellyel tudnak is élni. Nagy Ervin és Sipos Imre között kiváló a kapcsolat: a korábbi osztálytársak egy húron pendülnek, ami nagyon fontos a darab szempontjából, hiszen *Bánk* amolyan bumfordi magyar Horatióként áll *Hamlear* mellett. Míg a főpróbán a címszereplő visszafogottabb volt, a premieren már egyáltalán nem fogta vissza magát; ez a váltás láthatóan tudatos volt ugyan, nekem még-

is jobban tetszettek azok az alakok, gyakorlatilag mindenki más, akik nem játszották túl a szerepüket. Biztos vagyok benne, hogy néhány előadás után ő is egy kevésbé szélsőséges előadásmódot fog követni. Edmund és Edgar kettős szerepe szintén nagyszerű lehetőséget kínál a színésznek, amellyel Ágoston Péter maradéktalanul él is: teljes átéléssel és fanatizmussal alakítja kétarcú karakterét. Marjai Virág Opheliája szintén meggyőzően hozza a tenyeres-talpas anti-Opheliát, de Reganként is saját jelenléttel rendelkező, egyenletes és átgondolt alakítást nyújt. Papp János friss és erőteljes, lendületes játékát szintén öröm volt látni a színpadon. Kovács Vandától is megszoktuk, hogy teljes átéléssel dolgozik, és ebben az abszurd elemekben bővelekedő előadásban is önfeledten lubickol. A nézőnek szinte hiányérzete van, hogy miért nem kapott még nagyobb súlyt az előadásban, de meglehet, hogy ez csak az eredeti *Hamlet* hatására van így. Cordelia Apáti Zsófi alakításában szintén igen meggyőző; a színésznő általában pozitív karaktereket szokott alakítani (mint például a *Szentivánéji álom* Hermiáját), de ez nem tartotta vissza a gonosz karakter nagyon hiteles ábrázolásától. Jó volt látni Koltai Róbertet is, akinek jellegzetes hangja mellé ezúttal bolondos szellemjelmez társult. A dalbetétek során egy ízben megbonyolódik, érzelmekkel telítődik, elmélyül az abszurd szituáció, gondoskodva arról, hogy ne maradjunk katartikus pillanatok nélkül. Goneril és Regan a szeretetről, mégpedig az esendő, bűnös szülőkhöz fűződő ellentmondásos szeretetről énekel, amely a szerzőpáros műveiben visszatérő motívum. Élmény volt látni, hogy a közönség mennyire vevő volt erre a pillanatra: komolyságra: együtt lélegzett az előadással, és az sem bontotta meg az összhangot, amikor a sziporkázó poénok után egy-egy tartalmasabb részhez értünk.

A darab és az előadás tökéletes nyáresti szórakozást nyújtott: a Győrei Schlachtovszky-páros ezúttal is jól mérte fel a közönség igényeit. S remélhetőleg hasonlóan sikeres és színvonalas előadások követik majd ezt az előadást a szerzőpáros és a társulat további együttműködésének köszönhetően.

Sándor Fazekas: Shakespeare, if Hungarian – Gyula

The Gyula Castle Theatre saw the 58th summer series of events this year. As part of this, the traditional Shakespeare Festival took place between June 28 and July 4, with productions by Hungarian companies only due to the epidemic situation. Drama history professor Sándor Fazekas from the Faculty of Arts, University of Kaposvár, who has re-translated Shakespeare's sonnets over the past three years, takes stock in an expert way of the 2020/2021 season's Shakespeare premieres, highlighting the productions seen in Gyula: *Othello* – Katona József Theatre, Budapest, d: Kriszta Székely; *Romeo Mission* – National Theatre, Budapest, d: Attila Vidnyánszky; *The Tempest* – Noémi Tellabor Kulcsár physical theatre; *Richard III* – Csíki Játékszín, d: Vladimir Anton; *Three of Shakespeare's 37* – reader's theatre, d: Géza D. Hegedűs; *Love's Labour's Lost* – Comedy Theatre, Budapest, d: Péter Rudolf; Shakespeare – Attila Szabó; *As You Like It* – Hungarian Academy of Theatre, Pest; Zsolt Győrei – Csaba Schlachtovszky; *Hamlet* – Gyula Castle Theatre – Bartók Chamber Theatre, d: Áron Őze.



UNGVÁRI JUDIT

Ketrecharcok a túlélésért

Helyzetkép a Magyar Színházak 33. Kisvárdai Fesztiváljáról

Ezzel a drámainak ható címmel lehetne összefoglalni a Magyar Színházak 33. Kisvárdai Fesztiváljának 2021-es versenyprogramját. A krisztusi korba lépett szemle programjai ebben az évben június 18-a és 26-a között zajlottak. Ezúttal a pandémia engedett a szorításból, és nem kellett a nyár későbbi időszakára áttolni a rendezvényt, mint a megelőző évben. A drámai címhez visszatérve: a járvány most inkább szellemi téren befolyásolta az alkotókat; minden bizonnyal nem véletlen, hogy több előadásban visszaköszönt valamilyen módon a ketrecre, kalitkába, szűk térbe zártság élménye, még ha olykor kacagtató formában is. Az utóbbi kategóriába tartozó előadásoknak köszönhetően szerencsére nem valamiféle végletesen nyomasztó színházi élményhalmazzal térhetett haza a fesztivál szakmai közönsége, mely a pandémiás időszakok szabdalta, hézagos színházi évad ellenére nagyon is erős előadásokat láthatott. A produkciókon nem látszott meg ilyen ételemben a járvány negatív hatása, sőt, ahogy a fesztiválprogram válogatója, Balogh Tibor is megfogalmazta, többségében hathatós kreatív energiákat szabadított fel a bezártság. A válogató szerint leginkább a *menekülés* szóval lehetne jellemezni a programban látottak közös pontjait: „Lehet tematikusan is csoportosítani a versenyprogramba beválogatott előadásokat, ezt úgy fogalmaznám meg, hogy »szökésváltozatokat« látunk. Menekül az ember a járvány elől, a társadalmi nehézségektől, az elől, amit diszkriminációnak nevezünk, menekül a szegénység elől, és nem utolsósorban önmaga elől. Az elől az önmaga elől, amely nem akar vagy nem tud szembenézni azzal a sorssal, ami adatott.” Jómagam arra hajlok, hogy nem a menekülés oka, sokkal inkább a célja az érdekes, nem a honnan, hanem a hová válik fontossá, ami az én olvasatomban a túlélés felé mutat. Ez a túlélés azonban nem pusztán fizikai természetű, vagyis nem csupán az válik lényegessé, hogy ezen is túljussunk, a tét sokkal inkább az, *hogyan* jutunk túl a „szökéseket” előidéző válságokon. Mi az, amit tanulhatunk belőlük?

A Magyar Színházak 33. Kisvárdai Fesztiváljának versenyprogramja erősen kezdett: a Gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház Füst Milán *Boldogtalanok* című darabját állította színpadra, Albu István rendezésében. Az esztelen egymásba kapaszkodás, egymás birtoklásának keserves vágya éppúgy fájdalommal kelepccébe zár, mintha külső erők taszítanának bezártságba. Itt a magunkba zárt világ-élményt s annak megrázó kontrasztjait (együtt/egyedül; test/lélek) hozza izgalmas, modern technikával operáló formába az előadás.



Füst Milán: *Boldogtalanok*, Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós, 2021, r: Albu István (fotó: Bartalis Előd, forrás: szekelyhon.ro)

A mába átültetett történetnek dramaturgiai következményei is lettek, a papi nyomdászból televíziós gyártásvezetővé avanzsált főhős nőcsábász tetteit nem csorbítva. Nagyot nyert viszont az előadás a vizuális technológia és a dizájn terén ezzel a realizmusból kilépő formával: a kivetítésnek köszönhetően egyszerre kapunk filmes és színházi élményt, sőt, a kettő összjátékából egy harmadik dimenzió is kibomlik, és mivel a minimalista díszlet-jelmez is fekete-fehér színvilágot dominál, olyan hatású az egész, mintha egy régi művészfilmet néznénk – 3D-ben. Rendkívül szép forma, mely egyúttal azt is bizonyítja, hogy néha érdemes elhagyni a realista-naturalista megközelítések komfortzónáját. Ugyanakkor segíti a történet drámaiságának kibontását is ez a vizualitás, a maga kissé pszichedelikus atmoszférájával. A letisztult, minden felesleges külsőségtől mentes előadásban nagyon erős impulzusok érik a nézőt, s nemcsak a technikai trükköknek köszönhetően: a nyers hús, a valóságos disznófej szimbolikája éppolyan ütősen hat, mint a rendkívül aprólékosan kidolgozott és értelmezett szerepformálások sokasága. Húber Vilmos szerepében Moşu Norbert-László, az anyját alakító Tamás Boglár vagy a Sirma Ferenc hentesmestert megformáló Kolozsi Borsos Gábor (aki nem mellékesen a produkció kitűnő zeneszerzője is!), egyaránt remek figurák. Kányádi Anna pedig méltán vehette át a legjobb női alakítás díját a fesztivál végén (nota bene: az elismerés a Csíki Játékszín *Gyereklünk*-előadásáért is járt). Ugyanígy megérdemelten nyugtázta rendezői díjjal Albu István munkáját a fesztiválszűri (Árkosi Árpád rendező; Eszenyi Enikő színházrendező, színpadi és filmszínésznő; Rosznáky Varga Emma egyetemi hallgató, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, magyar szak; Dr. Szabó Attila színháztörténész, egyetemi oktató; Venczel Valentin színész, rendező, az Újvidéki Színház igazgatója).

Ugyanezen a napon egy teljesen más formanyelvet és alkotói attitűdöt képviselő előadás is hétköznapi ketreceinket feszegette. A beregszászi társulat elő-



Joël Pommerat: *Ez a gyerek*, Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház, Beregszász, 2020, r: Oleh Melnyicsuk (fotó: Godó-Révész Rebeka, forrás: fidelio.hu)

adásában először látható magyar nyelven Joël Pommerat *Ez a gyerek* (*Cet enfant*) című színpadi szövege. 2002-ben a kortárs francia író szociografikus skezccsfüzére lakótelepen élő normandiai nők történeteiből indult ki. A projektet a Caisse d'Allocations Familiales du Calvados és a Centre Dramatique National – Comédie de Caen gondozta, ebből született meg Joël Pommerat szövege, amelyben a beszélgetésekből kibontakozó élettörténetek, az alkotók és a színészek saját tapasztalatai kovácsolódtak össze. Az

író munkáját Rideg Zsófia fordításának köszönhetően ismerhette meg a kisvárdai fesztiválközönség, a Beregszászi Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház produkcióját Oleh Melnyicsuk állította színpadra, egészen izgalmas stílusban. Az előadás mikrotörténetei a szülő–gyerek viszonyra fókuszálnak, s elképesztő volt látni, hányféleképpen tudjuk megkeseríteni egymás életét abban a viszonylatban, amely végső soron mindannyiunk számára a legfontosabb. Apák és fiúk, anyák és lányok, apák és lányok, anyák és fiúk álmai, tervei, szeretései és nem szeretései, egymás iránti elvárásai vagy éppen nemtörődömségei kavarnak ezekben a történetekben. A rendező remek megoldással egy vasútállomás helyszínét használja fel keretként – kiváló ötlet, mely számos finom szimbolikájú apró elemet tesz lehetővé. Úton vagyunk, ez az út pedig maga az élet. Megálunk néha, új útra kelünk, hogy változtassunk valamin, elszakadjunk attól, ami korábban volt, vagy attól, akik korábban voltunk. Vágyhatunk az útra, mert mások akarunk lenni, mint a szüleink, a gyerekünknek mást szeretnénk megteremteni, valami jobbat, boldogabbat. Persze az is lehet, hogy visszafordítanánk az időt, hogy helyrehozzunk valamit, ami már helyrehozhatatlan. A hangosbemondó időnként irányt szab, a poggyásztól időnként meg tudunk szabadulni, néha pedig súlyos teherként cipeljük tovább magunkkal. A média, a mediatizált világ érdekes módon ebben az előadásban is jelen van. Minden „elbeszél” történetnek van ugyanis egy olyan pontja, amit a néző mintegy televíziós vagy dokumentumfilm interjűként lát; ez a mag, úgy is mondhatnánk, hogy a lényeg mindig csak átszűrődik, azt sugallva, hogy talán nem is tudunk közvetlenül kapcsolódni egymáshoz. A kartonpapírral megreparált óra (fájdalmasan szép szimbólumaként az eltörött időnek), a multifunkcionálisan használt poggyászmező (élet-ketrecek), a létrából álló sínek, a középre helyezett lámpaoszlop a hangszóróval – mind nagyszerű és jól kihasználható elemei a játéktérnek, ám a legnagyobb találat a rendezőtől az a játéktér, amelyben a színészek élvezettel

merülnek el. Valami egészen különleges, jellegzetesen közép-kelet-európai koktélt mixelt össze, amely néhol Kusturica világát idézi, de mégsem teljesen olyan. Groteszk, néhol egészen a bohóctréfaig elmerészkedő szélsőségekből megyünk át észrevétlenül a drámai realitásba és vissza, felmutatva valami különös, abszurd költőiséget, amelynek keretét a születés adja, és ettől válik az előadás igazán erőssé. Mert ez az abszurd, néhol egészen szürreális utazás maga az életünk, amelyben hol szülőként, hol gyerekként botladozunk. Az alkotók közül kiemelhető Orosz Ibolya munkája, aki nemcsak színészként, hanem díszlettervezőként is részt vett a produkcióban. A beregszászi előadás egyébként versenyben van a legjobb drámai előadások között az összukrajnai GRA (Great Real Art) elnevezésű színházi fesztiválon.

A ketrecharchoz talán kevésbé, ám a túlélés mikéntjéhez nagyon is sok köze van Pintér Béla *Parasztoperájának*, amit a kassai Thália Színház előadásában és Rédlí Károly rendezésében láthatott a közönség. A produkció tulajdonképpen Kisvárdán debütált, hiszen a társulat itt mutatta be először közönség előtt a darabot. Az előzőekhez képest másfajta módon lépett túl a realizmuson ez az előadás, amely elsősorban stilisztikai precizitásának köszönhetette a szakmai fesztiválközönség elismerését, például azzal, ahogyan a díszlet és a jelmez visszatükrözte a népi kultúra szétesését. A produkcióban látott és dicsért hordalékosság vagy posztmodern jelleg tragikomikus minőséggel fűszerezte a színpadon ábrázolt világot. Ez a fogalmazásmód ívelte át az előadást, egészen a balladisztikus hangvételig eljutva, a kiváló színészi munkának köszönhetően is rendkívül színvonalasan.



Pintér Béla – Darvas Benedek: *Parasztopera*, Thália Színház, Kassa, 2020, r: Rédlí Károly (forrás: atempo.sk)

„A disznóöléstől disznóölésig tart a kassai Thália Színház szórakoztatóan humoros előadása. A családi béke, a harmónia csakis átmeneti, mert a hamu alatt ott izzik, hol jobban, hol rosszabbul érzékelhetően a parázs. Rédlí Károly rendezése sóvárog a család után, de ha bezárul a paradicsom kapuja, azaz megszűnik a közösség körülbelüli egysége, nincsen több visszaút. Többféle stílus találkozik a produkcióban, de a görög dráma világa érvényesül különösen erősen, hiszen bárhogyan is törekszenek rá, a szereplők a végétüket nem kerülhetik el” (Szekeres Szabolcs – Kisvárdai Lapok).

A méltatlanul kevésbé ismert Domonkos István költői-prózaí életművéből táplálkozott a Szabadkai Kosztolányi Dezső Színház *Szedjetelek szét* című produkciója, Mezei Kinga rendezésében. Az alapanyagból következően poétikus látásmódú előadás plasztikus adriai színekkel és figurákkal hozta közel a hetvenes



Domonkos István művei alapján: *Szedjétek szét*, Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka, 2020, r: Mezei Kinga (fotó: Molnár Edvárd, forrás: kosztolanyi.org)



Halász Péter: *Gyereünk*, Csíki Játékszín, Csíkszereda, 2020, r: Hatházi András (fotó: Veress Albert, forrás: csikijatekszin.ro)



Branislav Nušić motívumai alapján: *A gyászoló család*, Népszínház, Szabadka, 2020, r: Andrej Boka (forrás: szabadkaiszinhaz.com)

évek Vajdaságának bezártság-élményét, ugyanakkor a szülőföldre való kötődés költői ihletettséggű megfogalmazását is adta az emigráns író nézőpontján keresztül. Ezt a kötődésbeli kettősséget, a menni vagy nem menni dilemmáját állította fókuszba a rendező ebben a lírai hangvételű, néhol humoros, néhol egészen mélabús előadásban. A nagyszerű csapatmunkából is kiragzog a költő alteregójaként értelmezhető, cigányzenészt alakító Pálfi Ervin, aki (a másik szabadkai produkcióban, *A gyászoló család*-ban nyújtott alakításáért is) méltán nyerte el a legjobb férfi szereplőnek járó elismerést. Az alkotói csapat a legjobb társulati munkáért járó díjat is megkapta.

A színház és a néző tűréshatárait is feszegetni próbálta a Halász Péter: *Gyereünk* című művéből készült előadás, amit a csíkszeredai Csíki Játékszín frissített fel, keletkezése után mintegy húsz évvel. Hatházi András rendezése vizualitás tekintetében izgalmas volt: az Addams Familyre hajazó, expreszszív hatású jelmezek, maszkok egy haláltáncszerű szürreális rituálé eszköztárához járultak hozzá, amelyben a halál, az átmenet csöppet sem vidám kérdései kerültek fókuszba. Ugyanakkor az avantgárd gesztusokban bővelkedő előadás megosztotta a szakmai szempontból bírálókat is: volt, aki katartikusnak tartotta azt, ahogyan a produkció a társadalmi hazugságokról beszélt, és ahogyan a színészi és a civil lét helycseréivel játszott, de volt olyan is,

aki azt firtatta, vajon van-e igazán tétje egy ehhez hasonló produkciónak kőszínházi környezetben.

Egy szerb klasszikus mű, Branislav Nušić *A gyászoló család* című drámájának feldolgozásával szerepelt a fesztiválon a Szabadkai Népszínház magyar társulata. Az 1935-ös darab az egyik legismertebb szerb színpadi alkotás, amelyből Andrej Boka egy velejéig kortárs előadást rendezett. Az örökségen marakodó famíliát a szétszakadt Jugoszlávia allegóriájaként ábrázolta, az elhunyt rokonnak az előadás végén lelepleződő portréja Josip Broz Titót mintázta. A hagyaték és a társadalmi igazságosság úgyszintén egy fontos ketrec-kérdéskör: vajon mennyire vagyunk foglyai a sorsunknak, hogyan válunk rabszolgává bizonyos helyzetekben, s van-e lehetőségünk ebből kitörni? Ezekkel is szembesített a kissé kurtára sikerült szabadkai produkció.

Az idei kisvárdai fesztivál legfelszabadultabb előadása volt az Aradi Kamaraszínház és a Szegedi Pinceszínház közös produkciója, *Az özvegy Karnyóné s két szeleburdiak*, ami bizonyította azt is, hogy Csokonait bizony, régies nyelvezete dacára, nagyon is közel lehet hozni a mai közönséghez. Tapasztó Ernő rendezése maradéktalanul kortárssá, mi több, valójában időtlenné varázsolta a férfiak elismerésére vágyó, időződő özvegyasszony tragikomikus hányattatásait. A rendező így fogalmazott: „A Karnyónét az első modern drámaként értelmezem: kicsit barokk, kicsit rokokó, kicsit Ionesco.” Ehhez egy igazán időtálló formát talált: a vásári bábjáték élőszereplős változatát hozta létre, amelyben a figurákat a „bolondos” gyermek, Samu mozgatta zongorajátékával. Érdekes asszociációkat keltett ez a megoldás, a gyermek játékmester egyszerre volt szenvtelen és merész. Olyannyira, hogy az óraszerkezetet formázó pianínóból kicsalt dallamok hatására a végén „visszatekerve” is láthattuk a történetet, s ez a visszacsévlés némiképp a teremtmény színház folytonos újjászületésének érzetét keltette a nézőben, s akár a világjárvány után újjraéledő színházra is utalhatott. Az idővel való folyamatos játékra nemcsak az óramű utalt, tetten érhető volt ez a poros parókákat, megfakult rokokó pompát felvonultató jelmezekben éppúgy, mint a mai poénokkal gazdagon átszőtt szövegben, amely még azt a „tegnapelőtti” tréfát is megengedte, hogy a napóleoni háborúkról zagyváló boltoslegény beleszöjje: „és egy-egyre nyertünk a franciák ellen”. Ebben a szerepben egyébként Gerner Csaba brillírozott, nem véletlenül kapta meg ő a legjobb férfi epizódszereplőnek járó díjat a fesztivál végén; mint ahogy a díjnyertes



Csokonai Vitéz Mihály: *Az özvegy Karnyóné s két szeleburdiak*, Szegedi Pinceszínház, Szeged, 2021, r: Tapasztó Ernő (forrás: facebook.com)

női epizodista is ebből az előadásból került ki a Samut játsszó Éder Enikő személyében. A küllemben és játékmódban is bravúros előadás egyúttal arra is kiválóan alkalmas lehet, hogy a fiatalokkal megszerettesse Csokonait, ezért is szerencsés, hogy a Déryné Programban is szerepel.

A kisvárdai fesztivál egyik legnagyobb hatású produkciója minden bizonnyal a Kolozsvári Állami Magyar Színház *Nórája* volt. Egyöntetű tetszést váltott ki az előadás mind a nézők, mind a fesztivál szakmai közönségének körében, többen egyenesen világszínvonalúnak nevezték. És valóban: Ibsen klasszikus művéből a rendező, Botond Nagy úgy varázsolt 21. századi opust, hogy az mit sem veszített a lényegéből, sőt, néhol arra a nyugtalanító gondolatra juttatta a színházlátogatót, történik-e valóságos változás a társadalmunkban, vagy lényegében mindig ugyanazok maradunk, csak az eszközeink változnak, válnak egyre fejlettebbé...



H. Ibsen: *Nóra*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár, 2019, r: Nagy Botond
(forrás: huntheater.ro)

A 21. századot nemcsak a színpadkép jelenítette meg, hanem a kitűnő dramaturgia is: Nóra babaháza ezúttal a napjaink kertvárosi feleségeinek juttatott játéktér, a hitelkártyák, a vásárlási lehetőségek világa, cserébe azért, hogy a férj úgy érezze, birtokolja az otthonát. Az előadás egyik legszebben komponált jelenete ennek megfelelően „öltöztetős” volt, a baba-hasonlat kulcseleme. Feszésre formált szövegvilág, pontosan elemzett szituációk, nagy-szerű áttételek, s mindemellett elképesztően ötletgazdag vizualitás jelle-

mezte ezt a produkciót. A technikai bravúrok a teljes szcenikát meghatározták: a puritán színpadkép egy áttetsző függönnyel volt elválasztva a nézőtérrel, és ezen a felületen szinte folyamatosan animációt láthattunk. Nóra emlékképei, fantáziájának teljes spektruma megjelent rajta, a galaxis látványától gyerekkorának lenyomatain keresztül asszociációinak igen széles tartományát bejátszva. Olyan hatást keltett az egész, mintha folyamatosan a főhősnő elméjében járnánk. Vizuális pszichoanalízist láthattunk, ami szintisztán az ő világa, képek, érzetek, impulzusok elegye. A szokatlan technikai megoldás nagyon ügyesen szolgálta az előadás dramaturgiáját is, s nem kellett sem 19. századi kosztümök, sem másféle utalás az eredeti történetre, mégis mindent pontosan értettünk. A rendkívüli produkció rendezője mellett egy másik alkotót is érdemes kiemelni: Kali Ágnes, aki a színpadi adaptáció létrehozásában dramaturgként volt társa Botond Nagynak. Ő (mármint Kali Ágnes) egyébként a hamarosan tárgyalandó sepsiszentgyörgyi előadásban is érdekelt volt, ott fordítóként, és ezzel a két munkával egy díjat is kiérdemelt a fesztivál végén, a 30 év alatti művészeknek járó Teplánszky-díjat.

Mrožek *Emigránsok* című darabját a Soproni Petőfi Színház, a komáromi Csavar Színház, a Forrás Színház és a Váci Dunakanyar Színház közös produkciójaként láthattuk a fesztiválon. Az *Emigránsok* kapcsán a kérdés éppen fordított volt, mint az előbbi esetben, vagyis leginkább az merült fel, hogy vajon megél-e a hetvenes évek társadalmi közegén túl is ez a dráma? Vajon ugyanazt, ugyanúgy értjük-e az emigráns léten, mint akkor? A másik fontos dilemma pedig a színházi formanyelv kérdése: játszató-e a realista megközelítésen kívül, másként is ez a darab? Pataki András rendezése több-kevesebb sikerrel próbálta eredeti társadalmi kontextusából kiragadni a művet. Az előadás pozitívumaként emelhető ki Gál Tamás színészi teljesítménye, a mindenkori munkás általa alakított figurája, valamint Gyarmathy Ágnes ketrecszerű (!) díszlete, amely az emigráns-lét bezártságát jelenítette meg.

A versenyprogramban szerepelt Tamási Áron: *Boldog nyárfalevél* című darabja a marosvásárhelyi Spectrum Színház produkciójában. Ennek kapcsán a méltatók elsősorban azt emelték ki, hogy bátor döntés volt a népi gyökerekből táplálkozó inspirációk és a kortárs situációk ötvözése.

Szintén versenyelőadás volt, de némiképpen kilógott a sorból a Zentai Magyar Kamaraszínház és a Soproni Petőfi Színház közös produkciójában készült *Zenta, 1697* című rockopera, amit többen ké-



S. Mrožek: *Emigránsok*, Soproni Petőfi Színház – komáromi Csavar Színház, Sopron, 2021, r: Pataki András (fotó: Szita Márton, forrás: soproniszhaz.hu)



Tamási Áron: *Boldog nyárfalevél*, Spectrum Színház – Maros Művészegyüttes, Marosvásárhely, 2021, r: Török Viola (forrás: deryneprogram.hu)



Szarka Gyula – Szálinger Balázs: *Zenta 1697*, Zentai Kamaraszínház – Soproni Petőfi Színház, Sopron, 2021, r: Pataki András (fotó: Oriskó Norbert, forrás: tenyek.sk)



Radu Afrim: *Amikor a telihold ragyog a turkáló felett*,
Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2020, r: Radu Afrim (forrás: tasz.ro)

peskönyvszerűnek, statikusnak tartottak. Bár Szarka Gyula zenei világról elismerően szóltak, Szálinger Balázs szövegeit felületesnek tartották a fesztivál szakmai nézői.

Mind tartalmában, mind formavilágában egészen különleges, sokrétegű posztdramatikus színház jött létre, amely nagyon érzékletesen mutatta be azt a világot, amelyben élünk – értékelte. a sepsiszentgyörgyiek előadását az egyik zsűritag, Venczel Valentin. Az *Amikor telihold ragyog a turkáló felett* című előadást Radu Afrim írta és rendezte. Ebben a furcsa színpadi világban elképesztően sűrű szövésű, abszurd, játékos szövegáradattal (Kali Ágnes fordítása), igazi second handes eklektikával és a normalitástól minden szinten eltérő figurákkal találkozhatott a néző. Miközben a GOLYÓ & SON turkálójának tulipános ládájából jóféle angol márkák kerültek elő, megtudhattuk, hogy a régi ruháknak szemléletük van, és hogy a logika morfológiája összetett. Teliholdkor ebben a turkálóban rendszerint olyan figurák bukkannak fel, mint az elszalasztott szerelem után rezignáltan sóvárgó Dima Carmen, a székely tájnyelven filmeket elemző influenszer, Claribella, az éjféلكor egy időre a román Zorica Pușcașiuvá átalakuló Puskás Hajnalka, vagy a démonaival küzdő, hamis Pataki Attila-profillal kérkedő tulaj, Golyó, aki érti a ruhák lelkét, és foggal-körömmel ragaszkodik a nagyapjától örökölt turkálóhoz, aminek a létét jelenleg egy Zara-üzlet megnyitása fenyegeti. Az őrült beszédnek itt is volt rendszere, a kavalkádból valóban kirajzolódott napjaink világ-eklektikája, amely érzékeltette a globális-lokális feszültséget is, ráadásul igazán szórakoztató formában. A sepsiszentgyör-

gyi produkció kapta végül a legjobb előadás díját a kisvárdai szemlén, és talán ebben az is szerepet játszott, hogy a fesztiválközönség nemcsak önmagában a színházra, hanem a jókedvű játéokra is kiéhezetté vált a járvány éveiben.

Kortárs blokk zárta a fesztivál versenyprogramját. Gianina Cărbunariu *A tigris* című darabját a Nagyváradi Szigligeti Színház, Lénárd Róbert *Y-elágazását* a vajdasági Tanyaszínház, Jon Fosse *Én vagyok a szél* című művét pedig a Transzformáció Alapítvány, a Szkéné Színház és a TRIP közös produkciójában láthatta a közönség a fesztiválprogramban. A nagyváradiak román szerzőjének darabja egy sajátos, valós eseményeken alapuló szituációt dolgoz fel, és a szebeni állatkertből elszabadult tigris történetén keresztül beszél az emberről, rengeteg szituációs játékkal és áthallásokkal az ember- és állatvilág témájában. A legeggyértelműbb áthallásként itt és most persze maga a ketrecbe zártság problémaköre volt értelmezhető. A nagyváradi produkció a szakmai zsűri különdíját érdemelte ki.

Másfajta bezártság, a halálvágy és az elengedés kérdése került fókuszba a legismertebb kortárs norvég drámaszerző, Jon Fosse művében, az *Én vagyok a szél* előadásában, amelynek főként a poétikusságát értékelte a szakmai közönség.

Az Y-generáció problémáit dolgozta fel a vajdasági Tanyaszínház előadása, a darabot Lénárd Róbert írta. A korosztályos vélemények szerint a Y-generáció életérzését és a kelet-közép-európai miliőt is jól fogta meg a vajdaságiak



Gianina Cărbunariu: *A tigris*, Szigligeti Színház, Nagyváradi, 2021, r: Tóth Tünde
(fotó: Végh László Miklós, forrás: szigligeti.ro)



Jon Fosse: *Én vagyok a szél*, Trip Színházi Hajó – Transzformáció Alapítvány – Szkéné Színház, 2020, r: Szabó K. István (forrás: art7.hu)

produkciója. Ám azon is érdemes elgondolkodni, hogyan lehet közös hangot találnia az idősebb korosztályoknak ezzel a teljesen más világba belenövő fiatalssággal.

Megjegyzendő még a fesztivál kapcsán, hogy az évek óta megszokott diák-program sajnos ezúttal sem állt össze, a színinövendékeket csak egy előadás, a komáromi Jókai Színház, a pozsonyi Színház- és Filmművészeti Főiskola és a Symbol Polgári Társulás közös produkciójában megvalósult *Hamlet* képviselte, Matussek Attila rendezésében. Ennek a műhelymunkának viszont azért volt jelentősége, mert a pozsonyi főiskolán nincs magyar nyelvű színészképzés. A fesztivál végén volt látható Tankred Dorst *Merlin*-je, ami pedig azért volt érdekes, mert a Balázs Zoltán rendezte Maladype-produkcióban társproducerként a Kisvárdai Várszínház szerepelt, mintegy jelezvén, hogy a fesztiválszervező intézménynek ilyen jellegű törekvései is vannak.

Beszámolóm elején abból indultam ki, hogy nem mindegy, a ketrecharcokat miféle túlélésért folytatjuk. A mára általánossá vált globális bizonytalanságban mindannyian kapaszkodókat keresünk és találunk, ki az új élményekben, ki a másikban, ki pedig önmagában. A fesztiválprogram tökéletesen leképezte azokat a belső utakat, amelyeket az alkotóknak a kívülről ránk kényszerített kalitkák és az önmagunknak állított kelepcek elkerülése érdekében sikerült bejárniuk.

Judit Ungvári: Cage Fights for Survival

Status Report on the 33rd Kisvárdai Festival
of Hungarian Theatres



In her present paper, Judit Ungvári reports on the traditional forum of Hungarian theatres across the border, held for the thirty-third time this summer. The term “cage fights” in the title illustrates her view that most of the productions at this year’s forum were characterized by a struggle for survival, which emerged as an artistic strategy caused by the pandemic that has been going on for two years. In her assessment of the situation, the author proceeds production by production to show how this total

experience, which affects and concerns us all, is reflected in the choice of theme, the director’s concept, visual presentation as well as acting.



„Óh, e zűr között
hová lesz énem zárt
egyénsége.”

/Madách Imre/

MITEM

MADÁCH NEMZETKÖZI SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ MADÁCH INTERNATIONAL THEATRE MEETING

NATIONAL THEATRE • BUDAPEST, 17 SEPTEMBER – 9 OCTOBER, 2021.

NEMZETI SZÍNHÁZ • BUDAPEST, 2021. SZEPTEMBER 17. – OKTÓBER 9.

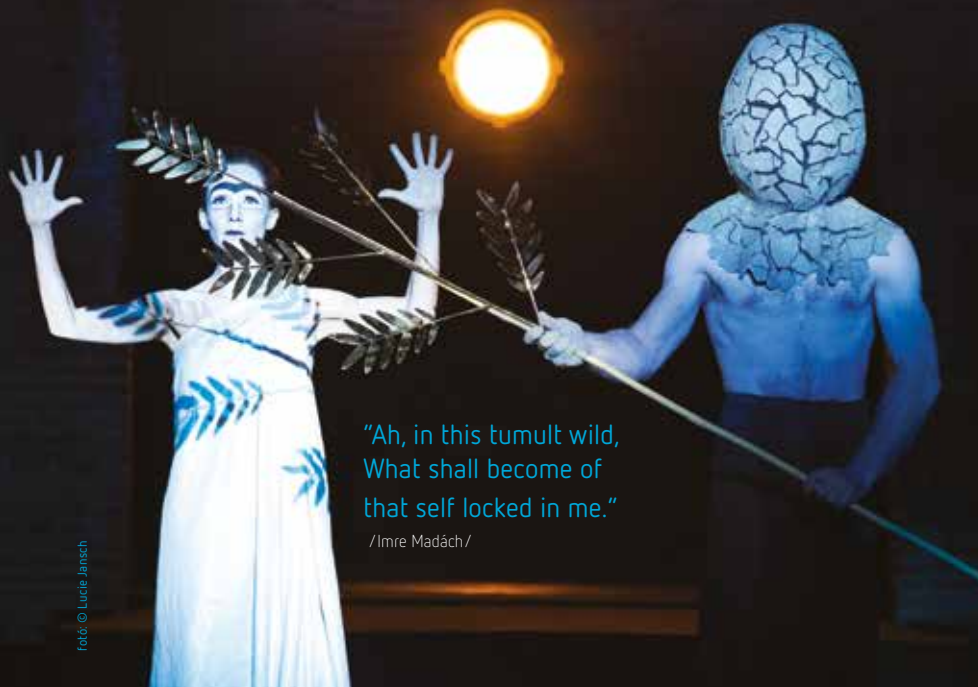


foto © Lúcia Jánosch

“Ah, in this tumult wild,
What shall become of
that self locked in me.”

/Imre Madách/

mitem.hu ▪ nemzetiszhaz.hu/mitem ▪ facebook.com/mitembudapest ▪ [#mitem](https://twitter.com/mitem)



nemzetiszhaz.hu



[/nemzetiszhaz](https://facebook.com/mitembudapest)

„A parúzia színháza, jelenti be Silviu Purcărete *Az ember tragédiája* első próbáján. (...) azaz: »Krisztus megjelenése az utolsó ítéletkor« színháza. Vagy: a feltámadás színháza. A görög szó az uralkodó látogatásának a rítusára vonatkozott, az evangéliumokban a Megváltó utolsó látogatását, azaz a Messiás második eljövetelét jelenti, a beteljesítő végső eseményt, amikor helyreállítja »az országot« és megüli az utolsó ítéletet.” (Visky András)

„Én azt hiszen, hogy a *Godot-ra várva* nem egy komor darab. Inkább arról szól, hogy ugyan nincsenek könnyű megoldások, hogy nehéz, valóban nehéz, de mindig adódik valami. Ha nem hiszünk ebben, ha csak azt gondoljuk, hogy ez van, meghalunk, ha semmi sincs előtte vagy utána, akkor az élet abszurd. Ezért mondom azt, hogy ez az utolsó dráma az üdvözülésről, mivel felveti a kereszténység legfőbb kérdését. Ha nincs feltámadás, akkor az élet képtelenség.” (Tompá Gábor)

„Dosztojevszkij Raszkolnyikovja nem azonos a ponyvaregény és az újságcikk gyilkosával. Raszkolnyikov te vagy, és én vagyok, annak ellenére, hogy se te, se én nem öltünk embert. (...) valamennyien (...) a 'bűnösök közösségében' élünk, s nincs valódi katarzis ennek a közös kínlódásnak vallásos megélése (átvállalása és tehermentesítése) nélkül. [Dosztojevszkij] az alázat – e legfőbb isteni tulajdonság – kegyelméből oly lapokat írhatott, melyek már-már az evangéliumok lapjai közé kíváncsoznak. Megírta a »szent lator« megíratlan evangéliumát.” (Pilinszky János)

„... az utóbbi évtizedekben oly mértékben fragmentálódott az életvitelünk, a figyelmünk, a világképünk, hogy egyre inkább szükségünk van arra, hogy (...) összefüggő, nagyobb ívű történetekkel szembesüljünk. A dekonstrukció fogalma mára már kurzusként jelenik meg, úgy a társadalmi átalakulások, mint a művészek reakciói tekintetében. Ezzel szemben a rekonstrukció mint művészi gesztus lehetőséget nyújt az összekuszálódott mitológia újrarendszerezésére. Egyre gyakrabban érzem magam is, hogy vissza kell térnem egy-egy monumentális témához vagy irodalmi műhöz, hogy újra végigjárjam annak az embernek az útját, aki még perelt a totális relativizmussal.” (Szabó K. István)

„Amikor Dionüszosz megérkezik Hellaszba, szövetséget köt Apollónnal, mondja Nietzsche. A vad isten már nem az olümposzi fényrendben magára ismerő individuumhoz szól. Az ő világa a mágikus egybeolvadás, az orgia, a kollektív mámor birodalma. Dionüszosz és Apollón szümplokéja végül kiforrja magából a tragédiát. A tragédia égboltja már nem az elfogadott rend magasztos homéroszi színeivel viselős. Orpheusz kithara-cincogása itt már nem volna képes megnyitni az alvilág kapuját. Azt csak mélyebb hangszerek dönthetik be: lármás bakkhoszok fújják súlyos réztrombitáikat. A tragédia alvilága – ahogy Gluck Orpheusza mondja a Há-dész kapuját őrző Larváknak és Furiáknak – már bent, a szívben van.” (Végh Attila)

