

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
VIII. évfolyam 2. szám, 2020. február



Múlt-látomások és jövődölések – Olga Frejdenberg az ókori görögök téridő-szemléletéről • *Oidipusz* kortársi perspektívában – Roger Salas • „Hozzánk betérhet Donald Trump, és az utca embere is” – interjú Robert Wilsonnal • Bevezetés a kathákali világába – Pintér Géza • Renzo Vescovi a keleti és a nyugati színművészetéről • „Rasputyin orgiákat tartott, miközben szent életet élt” – Szócs Géza drámájáról • Múltfeldolgozás Közép-Európában – Szabó Attila tanulmánya • Tóth László a pozsonyi magyar színijátszásról (1918–1924) • „Kárpátalján Beregszászon kívül nincs magyar nyelvű színház” – beszélgetés Tarpai Viktóriával • Berzsenyi Bellaagh Ádám a brit színész- és rendező-képzésről

SZERZŐINK

Avramenko, Jevgenyij (1988) színházi kritikus

Berzsenyi Bellaagh Ádám (1987) a Budaörsi Latinovits Színház igazgató-rendezője

Can Togay János (1955) filmrendező, az Isztambuli Magyar Intézet igazgatója

Csoóri Sándor (1930–2016) költő

Elek György (1958) publicista, a szatmárnémeti Szamos folyóirat főszerkesztője

Freidenberg, Olga (1890–1955) orosz klasszikafilológus

Kereskényi Sándor (1951) irodalomtörténész, a Szatmári Megyei Múzeum munkatársa

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

Pintér Géza (1983) színész, utcaszínházi alkotó, kulturális szervező, italianista

Rappert-Vencz Gábor (1967) színész, a szatmárnémeti Harag György Társulat tagja

Regős János (1953) színházi szakíró, a Szín-Játékos Szövetség elnöke

Salas, Roger (1950) színházi szakíró

Szabó Attila (1983) színháztörténész, a PIM–OSZMI igazgató-helyettese

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

Szőcs Géza (1953) költő, politikus

Tagirovsky, Sardar (1985) rendező, színész

Tarpai Viktória (1984) színész, a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház tagja

Tóth László (1949) költő, szerkesztő, színháztörténész

Ungvári Judit (1968) újságíró, rádiós szerkesztő

Vescovi, Renzo (1941–2005) a Teatro Tascabile di Bergamo alapító igazgatója

Wilson, Robert (1941) színházi rendező



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) • Regős János (a Magyar Szín-Játékos Szövetség elnöke, alternatív és amatőr színházak) • 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: scenarium@nemzetiszinhas.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház •

Nyomdai munkák: Crew Print • ISSN 2064-2695

TARTALOM

beköszöntő

CSOÓRI SÁNDOR: *A lángész itt sétált mezítláb*
Kodály Zoltán emlékére • 3

kultusz és kánon

OLGA FREJDENBERG: A narráció eredete (2. rész)
Fordította: Páti Mónika és Pálfi Ágnes • 5

mitem 2020

ROGER SALAS: Robert Wilson új megvilágításba helyezi
Szophoklész *Oidipuszát* (Fordította Regös János) • 18

„Hozzánk betérhet Donald Trump, és az utca embere is”
Robert Wilson Jevgenyij Avramenko kérése (Fordította: Pálfi Ágnes) • 22

Bevezetés a kathákali világába
(Összeállította és fordította: Pintér Géza) • 28

RENZO VESCOVI: A „lírai” színész
Jegyzetek a keleti és nyugati színművészet határáról
(Fordította: Pintér Géza és Regös János) • 37

SZŐCS GÉZA: Raszputyin küldetése
Kereskényi Sándor és Can Togay János írása;
Elek György interjúi Szőcs Gézával, Sardar Tagirovskyval
és Rappert Vencz Gáborral; részlet a drámából • 42

nemzeti játékszín

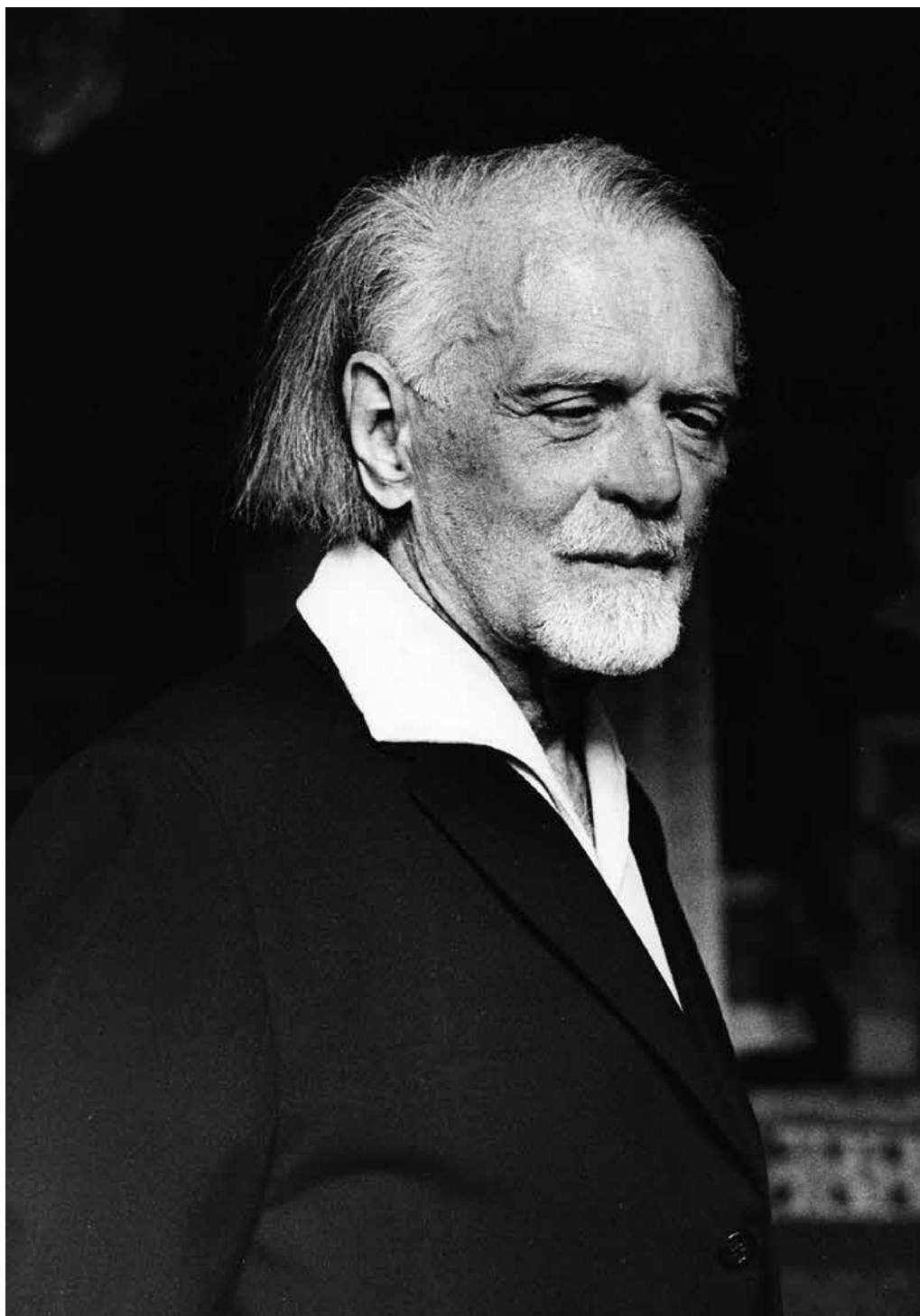
SZABÓ ATTILA: A kommunizmus évtizedeinek
színházi feldolgozása Közép-Európában • 55

TÓTH LÁSZLÓ: Kényszerpályán
A pozsonyi magyar színjátszás az államfordulat idején (1918–1924) • 64

„Kárpátalján Beregszászon kívül nincs magyar nyelvű színház”
Tarpai Viktóriát Szász Zsolt kérdezi (Lejegyezte: Ungvári Judit) • 84

orbis pictus

BERZSENYI BELLAAGH ÁDÁM: Egy szakma – két külön világ
Tapasztalatok a brit színész- és rendezőképzésről • 93



Kodály Zoltán portréja 1966-ból (forrás: stefan2001.blogspot.com)



CSÓÓRI SÁNDOR (1930–2016)

A lángész itt sétált mezítláb

Kodály Zoltán emlékére

A lángész itt sétált mezítláb a hegyi réten,
túl a nyolcvanon s Istennel beszélgetett,
de látszott rajta, hogy közben
a lepkékre gondol,
azokra a hancúrozó kék, fehér, sárga láng-darabkákra,
melyek fölgyújthatnák az erdőt.
Megállt s lába nagyujja
ámulva nézett egy vakondtúrást.
Mozgott, púposodott a porhanyós föld,
mintha rég halott barátai keresnének
vészkijáratot a temetőből.
Dolgozzatok csak, kedveseim, dörmögte nekik kajánul,
a csontom még teli muzsikával
s ha fölérték,
zene fogad majd benneteket,
fűsusogás és mátrai szél
és gyöngy kopog az égből, mint meggyászolatlan
betyárkoporsókra húsvét napján
s jártok a gyöngyön mezítláb,
ahogy csúsztatott lábbal én most a báránycsücs fűben,
szemetek helyén kék mennydarabkák,
hogyan látva lássatok,
hogyan látva lássatok.

Galyatető, 1981



Salvador Dalí: *A milói Vénusz fiókokkal*,
gipsz, 98 cm, 1936 (forrás: arthive.com)



OLGA FREJDENBERG

A narráció eredete

(2. rész¹)



4

A fogalmi gondolkodás új karaktert kölcsönöz a kéttagú ritmikus irodalmi szerkezetnek. A két világra való felosztás két különböző tér- és idődimenziót képvisel. Két új kategória jelenik meg: a távolság és a közelség, melyeknek egyrészt térbeli (itt és ott), másrészt időbeli (kétféle idő: ez és az) jellemzőjük is van. A kéttagú ritmikus irodalmi formák jellege tartalmilag kettős: a részek – kapcsolatukat megőrizve – funkciójukban különbözni kezdenek egymástól aszerint, hogy a két világ, két ország, két viselkedési mód, kétféle minőség mindegyikének külön-külön mennyiben felelnek meg. Az egyik rész tartalmazza az összes közelben levőt, itt található és ebben az időben zajlót, a másik pedig minden vele ellentéteset; azáltal kapcsolódnak össze, hogy az egyik a valóság jelentését kapja, míg a másik a valóság látszatát; hasonlítanak egymásra, később hasonulnak egymáshoz, még később összemérésre kerülnek. A „látszólagos” őrzi a jelentését mindannak, ami csak külső hasonlatosságot mutat a „lényegivel”, és csak a néző számára „látszik”, a későbbiekben pedig a „kitalálás”, sőt a „csel” értelmével is bővül. Nem itt található, hanem „ott”, bár fölveszi az itteni világ minden életszerű külső vonását; a „távolinak”, a nem folyamatszerűnek, a befejezettnek a része. A narráció akkor jön létre, amikor a múlt elválik a jelentőtől, ez a világ a másik világtól. Utánzattá válik – a földön zajló történések látszatává, amelyek formájukban életszerűek, különös térrel és sajátos idővel rendelkeznek, s messze e föld határain túl zajlanak. A múlt idő egy távoli és letűnt időről szóló elképzelést tükröz („egyszer volt, hol nem volt, hetedhét országon is túl...”).

¹ Vö: O. M. Frejdenberg: Proiszhozsgenyije narracii, In: *Poetyika*. Trudi russzkij i szovjetszkij poetyicseszkij skol. (Összeállította: Király Gyula – Kovács Árpád), Tankönyvkiadó, Budapest, 1982, 299–306.

Amíg nem érzékelhető az idő folytonossága, nincs elbeszélés sem; vagyis addig, amíg nem alakult ki az események fényt és árnyékot váltogató idő-képzete. Mindaz, amit be kell mutatni, közvetlenül a szemünk előtt játszódik le. Így a középkomédiában a nézők szeme láttára exponálódnak a lakomák, születések, szerelmi jelenetek, álmok. Az archaikus elbeszélés az atemporalitásból emelkedik ki, mely később stilizált jellegűvé válik. Az egyik ilyen forma a „keret”, a másik az úgynevezett látomásos kép. A „keret” az álló időt jelképezi, a praesens atemporalét (ha lehet így mondani), az amorf idő ölet, amely magába foglalja a személyes „én-elbeszélések” formájában kibontakozó szűzséket. Egyébként az antik narrációban az idő kezdetleges, a térre jellemző sajátosságokat mutat. Inkább „forma”, mint idő. Lehet folyamatszerű, de álló, „kész” is; ám kérdés, hogy befejezett lesz-e, vagy nem-befejezett és nem-lezárt. Az ősi narrációban a múlt és a jövő kevésbé különbözik egymástól; mindkettő behatol a jelenbe, s a fizikai testekhez hasonlóan – mozdulatlan, befejezett, „tömör”, mintha térbeli kiterjedése volna. A praesens kezdetben mint mozdulatlan „időszlet”, mint megkövült „jelen” érzékelhető, mint ami nemcsak „most”, de „itt” is jelenlevő. A jövő és a múlt az érzékelhető idő lezárt formáiban úgy tágítja ki a jelent, mint amikor a széthúzott függöny mögött feltárul a kép.

Erre az időfelfogásra épülnek az antik narráció olyan ősi formái is, mint a látomások és a jelenések, melyek jóval korábbiak, mint a keleti népek különböző kinyilatkoztatásai. Ezek a látomásos elbeszélések teljes egészükben vizuális természetűek; arról tanúskodnak, hogy az elbeszélés egy saját szemmel látott dolog megidézéséből ered. A látomásos elbeszélések lényege, hogy a jelen idejű elbeszélés menetét hirtelen egy látomás szakítja félbe, személyes beszéd formájában: a jövő képe, melyet saját szemével „lát” a narráció hőse. Ilyen Odüsszeusz látomása, melyet Athéné „tár föl” előtte. Az alvó Odüsszeuszt a phaiákók viszik el Ithakába; fölébredvén nem ismer rá köd borította hazáját. Athéné változatlan jóindulatáról biztosítja a hőst. „Várj csak – mondja –, megmutatom (δῶμιζω) neked Ithaka földjét”. Rögtön ezután szóban is megidézi Ithaka kikötőjét, a nimfák barlangját, a szent olajfát, a Nériton hegyet. „Szólt – folytatja az ének –, szétosztatván a ködöt; föltűnt az egész föld...”. Odüsszeusz, megörvendvén, leborult, hogy megcsókolja az anyaföldet. Ezután az epizód után a történet a maga eredeti medrében folytatódik tovább. A jövőnek, melyet Athéné „nyit meg” (szó szerinti értelemben: „széthasít-



Odüsszeusz Pallasz Athéné közvetítésével találkozik Nauszikaával, vörös alakos vázákép i. e. 440-ből, Staatliche Antikensammlungen, München (forrás: wikimedia.org)

fák barlangját, a szent olajfát, a Nériton hegyet. „Szólt – folytatja az ének –, szétosztatván a ködöt; föltűnt az egész föld...”. Odüsszeusz, megörvendvén, leborult, hogy megcsókolja az anyaföldet. Ezután az epizód után a történet a maga eredeti medrében folytatódik tovább. A jövőnek, melyet Athéné „nyit meg” (szó szerinti értelemben: „széthasít-

va a levegőt”), itt nem időbeli, hanem térbeli jellege van. Az énekben használt megidézés, „megmutatás” (*δῆικνυμι*) kifejezés a misztériumbeli terminológiával azonos: tisztán vizuális „látomások” megidéződtek, „megmutatkoztak” a misztériumokban is. A középkomédiában ugyanezek a vizionált képek játszottak nagy szerepet. Mindez a „megmutatástól”, megidézéstől a narrációig vezető utat jelzi. Az elbeszélésben ezekre a vizuális képekre már a szüzsé ismert mozgásformái jellemzőek, bár tematikájuk nem illeszkedik bele a cselekményes irodalmi rendszernek abba az egységes kontextusába, amelyben előfordulnak. Az *Odüsszeiában* ilyen Theoklümenosz látomása. A kérők bűnös lakomáján látomása támad: vérrel öntözött fényes palotát lát, tele halottak árnyaival, látja, amint a nap eltűnik az égről és pusztító sötétség támad. A jelenbe hirtelen betör a jövő képe, mely sajátos elbeszélői szemszöggel bír: egy valamikor, valahol, valakivel bekövetkező eseményről szól, ami annál is inkább összeegyeztethető a jelennel, mivel a lakoma színhelye – bár nem ugyanaz – része a látomás tágabb terének. Athéné jelenése régebbi Theoklümenosz látomásánál; még nem profetikus, a „felfedés” betű szerint értendő. A későbbiekben a „látomás” a „jövendölés” szinonimájává válik, a vizionált képek pedig profetikus látomásokká. Ez azonban csak a másodlagos jelentésük, melyet a fogalmi gondolkodás hívott életre – a jövőnek a jelenben, egy más térnek az adottban való meglétét igazolandó. A fogalmi gondolkodásban a jóslat e látomások még egy jellemző vonását, allegorikus voltukat is megmagyarázza:



A kérők lemészárlása Odüsszeusz palotájában, vörös alakos vázakép i. e. 330-ból, Louvre, Párizs (forrás: wikipedia.org)

Mikor a palliata² eseményei közepette egy vizuális kép tárul föl, ez nem jelenti még a jövő idő betörését. Ez a kép általában semmit nem jelent azon kívül, amit láthatóvá tesz. A szóval ábrázolt kép azonban az elbeszélést illusztráló értelmet kap. Ez az értelem néma, mert a képek maguk is némák. Hallgatag és beszédes is, a kimondatlanságot állítja. A látomás, megszakítva a narrációt, értelmezi és hasonlattal fejezi ki a narráció témáját; egy fogalmi általánosítás születik általa, amelyet e „képpel” ugyanúgy sugall, mint ahogyan minden metaforában némán sugallja a kép az új, átvitt értelmű jelentést (például „csöndes kikötő”: nyugodt élet). Azt akarom ezzel mondani, hogy a narrációban fokozatosan kialakuló és annak egyik alkotóelemévé váló vizionárius megidézés előbb a hasonlat, később az allegória és a szimbólum fogalmi funkcióját nyeri el.

² Palliata: görög eredetű római vígjáték.

Nem kevésbé archaikusak az elbeszélésből kinövő „múlt-látomások” sem. Ezek – a tragédiabeli hírnök, Lukianosz hősei vagy Platón *Államában* Ér esetében – nem az elbeszélésben felbukkanó látomások, hanem látomás-elbeszélések. E szereplők mindegyike a túlvilágról jön, és arról beszél, mit látott ott a saját szemével (görögül az „elbeszélés” διήγησις, a „beszélni” διάγω = „átvinni”, „átmenni” jelentést hordozza). Az ősi narráció e klasszikus példái szemantikájukat tekintve egyben az újjáéledés képei is. Az egész a személyesen látottakon alapul. Témája a túlvilág – az eltávozás és a visszatérés kettős szcenáriójával; két idősíkjá a jelenben kifejlő múlt és a jelen maga. Theoklúmenosznál a jövő olyan kép, amely itt, a jelenben tűnik elő; Érnél a múlt a mélybe, a földbe való alászállással azonos. Elbeszélésének témája a halál. Ugyanígy a hírnök is „onnan”, távolról jön, és „itt”, a jelenben beszél arról, ami „ott”, a múltban történt. Témája szintén a halál. A fogalmi gondolkodás – közvetlen formájában megőrizve magát a szerkezetet – nem fogta föl annak értelmét, és minden eszközzel azon volt, hogy módosítsa azt. Így például Juvenalis egyik szatírájának a következő a szerkezete: Juvenalis sétára indul a város környékére Umbritiussal; ott leereszkednek egy szakadékba, és Umbritius elkezd elbeszélését. Az archaikus narráció körülményei modernizáltak: a túlvilágba



Venceslaus Hollar (1607–1677) illusztrációja, Juvenalis: *Szatírák*, a száműzetés jelenet (forrás: wikimedia.org)

való eltávozás egy szakadékba való leereszkedéssel megtoldott városkörnyéki sétaként jelenik meg. Platónnál nagy számban fordul elő hasonló „keretes” elbeszélés, mely mint stilisztikai hagyomány fennmarad a keresztény irodalomban (lásd Minucius Felix *Octavius* című művét), és a továbbiakban is, egészen az európai elbeszélésekig. A távoli utazásokat tartalmazó elbeszélések és a „csodák” különös látomásai közötti genetikus kapcsolatra utal, hogy az ókori narrációk a nem létező tengerentúli földek fantasztikus lakóihoz való utazásokról szólnak. A „túlvilági” ország, a „földalatti” világ (χθών) csodái távoli és különös országokról, utópikus birodalmakról, képzeletbeli, seholsincs földekről és kertekről szóló elbeszélésekkel alakulnak át. Az ókori logográfiában³

³ A logogram egy olyan jel, ami egy szót vagy morfémat reprezentál. A ma is használt logografikus rendszerek közé tartozik például a kínai és a japán írás.



Odüsszeusz és a Kirké által disznóvá változtatott társak Aiaié szigetén, feketetalakos görög ivódedény, i. e. 550 körül, Szépművészeti Múzeum, Boston (forrás: stilus.nl)

fordulnak elő ilyen történetek; nincs bennük sem idő, sem cselekmény. De ilyenek az eposzban található elbeszélések, s a fantasztikus narrációk formájában előforduló különböző utópikus elbeszélések is. Eredeti formájuk az *Odüsszeia* közvetítésével maradt fenn a számunkra. Ez az eposz formáját tekintve realiztikus (teljes mértékben megfeleltethető az *Iliász* díszes leírásai és kibontott hasonlatai életsíkjának!), tartalmát tekintve viszont fantasztikus. „Meseszerűnek” nevezhetjük. Az *Odüsszeiában* olyan elemek fordulnak elő, amelyek általában a középkomédiában figyelhetőek meg: kitalált szereplő, elképzelt városok és lakóik, névbitorlók, csalók, phaiák káprázatok⁴, vizionált képek formáját öltő látomások, melyek különös megjelenésükben a valósághoz hasonlítanak. Az *Odüsszeia* elvarázsolt világa – egy szubjektíve csodásnak érzékelt, ám ugyanakkor a valóságot tükröző világ, ahogyan ez a valóság az ember képzeletében alakot kezdett öltetni: a mitikus szemlélet (мифизм) a megváltozott emberi tudatban a valósághoz „hasonlító”, annak „megfelelő” képi ábrázolás (βικῶν) jellemző jegyeit kezdte mutatni. A távoli, tengerentúli országokba történő utazások, a kitalált emberek és városok, a csodálatos kalandok, a varázslónők bűbájosságai, a fantasztikus lények – mindezek később az „igaz történetekben” és a népi színház csodálatos országokat, képeket és látomásokat felvonultató „ábrázolásaiban” fordulnak elő. Éppen itt, az „én-elbeszélés” keretei között keletkezik a „képből” és a „káprázatból” az alanytól távol eső tárgyon keresztül érzékelhető „látszólagos” világ; így jön létre először a díszes leírás és a látomás (a szóval teremtetett „képek”, az „élettelen mint élő”), később pedig a narráció. Az *Odüsszeia* „én-elbeszélése” a látomásos bemutatást szerkezetileg egy tisztán alanyi külső burokká változtatja. Mindaz, ami a főhős „csodálatos” kalandjairól szól, mintha a személyes narráció formájában megjelenő „énjéből” bukkanna elő. Amint ez a „meseszerű” rész befejeződik, az elbeszélés függővé válik. A hős csalásai, átváltozásai, arcátlan bitorlókkel folytatott küzdelme, a cserék, a megtévesztések – melyek mint motívumok jellemzőek lesznek a később kialakuló köznapi komédiára, itt is hétköznapi köntösben jelennek meg. A mese köztudottan mindig

⁴ Odüsszeusz útjának utolsó állomása a *phaiákok* szigete.

életszerű. Ez a reális elem úgy viszonyul a mese mitologikus szüzséjéhez, ahogy a díszes leírásokban és hasonlatokban a realiztikus összetevő a mitologikushoz. Különösen érdekesek azok a csalások, amelyekre számos példa található az *Odüsszeiában*. Odüsszeusz még akkor is másnak adja ki magát, amikor Athénével beszélget. A mitologikus „színlelés” mögöttesében, amely minden „valóságos” hős velejárója, egyfajta idea húzódik meg. A hasonlatban a látszólagos (мнимое) „hasonul” a valóságoshoz, a metaforában pedig a valóságos hordozójává a látszólagos válik; a csalások ezeknél naivabban és egyszerűbben tüntetnek föl egy és ugyanazon eseményt hol kápráztatnak, hol igaznak. Az *Odüsszeiára* nemcsak a városokról és az eljövendő eseményekről szóló látomások a jellemzőek; nagy hangsúlyt kapnak benne azok az „igaz elbeszélések” is, amelyek országokról, eseményekről, emberekről, magáról Odüsszeuszról és ellenségeiről szólnak. Ám ezekben minden látszólagos (мнимо), egyetlen szó sem igaz. Odüsszeusz nemlétező személynek adja ki magát, maga pedig elrejtőzik a hazugság álarca mögé. Ilyen, a valóságot imitáló káprázat-elbeszélés a homéroszi himnuszokban is előfordul:

Aphrodité kitalál magáról egy egész történetet, mely az első szótól az utolsóig hamis, és másnak adja ki magát, mint aki valójában; Démétér álruhát ölt és nem az igazat mondja magáról; Dionüszosz is másnak adja ki magát; a kis Hermész becsapja (мистифицирует) az isteneket és ravasz hazugságot terjeszt magáról. Az „igaz elbeszéléseket” az istenek és hősök mesélik saját magukról, életképszerű „én-elbeszélés” formájában. A Démétérhez forduló archaikus himnuszban a Perszephoné elrablásáról szóló történet káprázatra épül: az elvarázsolt mezőn a leány le akar szakítani egy csodás (θαύμα) virágot, de alig érinti a káprázatos csalétket, a virág eltűnik, a föld megnyílik, és Hádész magával ragadja a leányt a föld alá. A fogalmi gondolkodás ezeket a káprázat-elbeszéléseket hol komikus,



Persephoné és Hádész alvilági otthonukban, vörös alakos vázákép, i. e. 320, Paul Getty Múzeum, Malibu (forrás: pinterest.com)

hol parodisztikus történetekként értelmezte. Ilyenek a középkomédia látszatra díszes hasonlatai és prologusai, Lukianosz és Plautus „igaz elbeszélései”. S részben ilyenek a palliata⁵ prologusai, akik a cselekmény színhelyét más városokba helyezik át (persze csak szóban), idegen helyekre indulnak, majd visszatérnek..., el sem mozdulva helyükről. Ezek a mulatságos „igaz történetek” érdekes párhuzamot mutatnak a „látomásokkal”: a prologosz szabadon bánik a térrel és az idővel, megnyitva a jelent a

⁵ Palliata: görög eredetű római vígjáték

múlt és a jövő előtt, illetve a történesek adott terét egészen más tereknek engedve át. Ez esetben azonban nem képekkel van dolgunk (mint Ithaka látomása esetében), hanem egy elbeszéléssel. Narratív jelleget éppen a többféle idődimenzió, illetve a kettős térbeliség kölcsönöz neki; még számos archaikus vonását őrzi a tér és idő szó szerinti „átvitt értelmének” – mintha dolgokról lenne szó, nem térbeli kiterjedésről, illetve időtartamról. A tér és az idő összehangolásának hiánya tapasztalható az ithakai látomás esetében is. Azonban ott kicsit más a helyzet. Athéné először úgy írja le Ithakát, mintha az már valóságosan is érzékelhető lenne. S csak ezután nyílik szét a függöny, és válik Ithaka láthatóvá. Ebben a részletben Athéné mint prologosz jelenik meg, aki az elképzelt jelenetet először szavakkal írja le, és csak azután mutatja meg. Minden vásári történetben szerepel egy ilyen „beszélő” személy⁶, aki aztán „mutatványosként” lép föl. Ez a látszólagos ügyetlenség azzal magyarázható, hogy itt nem a logikai következetesség megteremtése volt a cél a történet és annak szóbeli kommentárja között, hanem a „szavakkal való leírásból” és a „mutatványból” összeálló egységes elbeszelés létrehozása. A modern elbeszéléssel (пакказ) ellentétben az antik elbeszelésnek meghatározott helye volt a műalkotás szerkezetében. Sem az alkotás elején, sem a végén nem állhatott. Az elbeszelői kompozíció (повествовательная композиция) egészének közepén, az anarratív rész belsejében volt a helye. Ennek oka, hogy az elbeszelés (пакказ) a korábban a föld mélyén rejtőző és „itt” megjelenő Logosz (fénybolygó) szemantikájából keletkezett (a köd fölszállt, megjelent a látomás-elbeszelés). A Logoszt megjelenítő elbeszelés (пакказ) felfedésre, „felnyitásra” várt. Ahogy az istenség a szentély közepén, legbelül, az előtér és a hátsó tér között helyezkedett el, úgy lett a helye a Logosznak is az irodalmi mű kellős közepén. Egyidejűleg két térdimenzió volt jelen: a földalatti halál (a meghaló Logosz) és a „látható” élet (az újjáéledő Logosz). Itt egyrészt a „tapintható” „külső”, másrészt a „benső” szemantikájáról van szó (vö. Szókratész külső csúnyságát s a benne lakozó bölcsességet és szépséget). Ebből ered a „rejtőzködő” antik kompozíció, belsejében az elbeszéléssel (пакказ). Vegyük például Platón *Lakomáját*. Az Agaphónnál megtartott összejövetelt mint alaptörténetet jó néhány burok fedi. Egy barátja Apollodórosz lakomája után érdeklődik, ő egy Glaukónhoz szóló meghívásra utal, Glaukón Phoinixre, Phoinix Arisztodémoszra. Az egész történet legalább a harmadik (ha nem a negyedik) közvetítőtől ered; szerkezete egészében véve accusativ cum infinitivo (főnévi igenévvel álló tárgyeset), amely a belsejében egyes beszédet tartalmaz. Ha Szókratész elbeszelését (пакказ), mely szerkezetileg egyszerre függő és egyes beszéd, kiegészítjük Diotíma megszólaltatásával, láthatóvá válik az egész kompozíciós felépítmény. S fény derül folklorisztikus jellegére is, mihelyst összevetjük más ókori népek elbeszelői kompozícióinak szerkezetével (Seherezáde történetei, indiai példázatok stb.) Ez a „rejtett elbeszelés”-típusú szerkezet gyakorta olyan, mint egy atemporális keret, mely számos egymásba búj-

⁶ A magyar műfaji hagyományban ez a „vásári kikiáltó”.

tatott narrációt tartalmaz (regényében Héliodórosz sikeresen stilizálja ezt a módszert). A Logosz ilyenfajta „feltárása” analóg a mutatványos bódé (vagy templomi szentély) függönyének széthúzásával, vagy egy bálványokat tartalmazó dobozzal, vagy azzal a szilén-szoborral, melynek belsejében egy ragyogó szépség rejtőzködött (lásd *A lakomát*): a mutatványt (показ) fölváltotta az elbeszélés (рассказ). Az „elbeszélés az elbeszélésben” típusú szerkezet az egyik elbeszélőtől a másikig egy „körkörös” elbeszélői formát is fölvehet (*Odüsszeia*-béli szkolionok, narrációk), vagy megjelenhet egy kérdésre adott válaszként (például a verses mítoszok esetében, melyek a részeket összekötő narrációt szervezik, különösen Szophoklészénél). Az elbeszélés (οἰκησης) nemcsak a szónoki, hanem mindenféle beszédműben a háromtagú alapszerkezet belsejében található (bevezetés–elbeszélés–befejezés).

6

A narráció akkor veszti el Logosz és „kép” mivoltát, amikor korábbi megismerő funkciója lényegileg változik meg. Csak ekkor nyeri el saját önállóságát és kezd el „létezni”. Miközben képszerű marad, fogalmi jellegűvé is válik. Több – minimum két – idősíki jelenik meg benne. Amíg az anarratív leírásban egy időpillanat adott (a jelenben vagy a múltban), a szemmel látható dolgok számbavételében, illetve összehasonlítás formájában, addig a narráció több idődimenziót foglal magába. A leírás csak állóképként konstatálja az időt, bármilyen mozgást ábrázoljon is. Így az Akhilleusz pajzsán látható kartánc leírása is csak egy „képet”, jelenetet ragad meg. A narráció viszont már nem egy állóképet örökít meg, mivel már nem statikus, hanem mozgásban lévő időbeliséggel rendelkezik; a narrációban legalább két történetis zajlik, melyek időbeli egymásutániségük folytán kapcsolódnak össze. Az archaikus elbeszélésben a szerző sem térben, sem időben nem ott van, ahol elbeszélése tárgya. A későbbiekben ez a (genetikai szempontból) törvényszerű mentális jelenség a tudatos stilizáció tárgyát fogja képezni a szerzői „kitérőkben” és „beszúrásokban” (Apuleiusnál és másoknál). Az idő kérdéseivel összefügg a „sokszorozódás”, a számosság, az időtartam és az általánosításra való képesség problémaköre. Minden „bemutatás”, minden ténymegállapítás egyszeri. Így például, a tragédiabeli kar, mivel megfoghatatlan időben és nem-reális térben leledzik, vagyis nincs saját funkciója, egy egyszeri múltbeli jelenségről, Kirkéről beszél. Kirkének Euripidész tragédiájában semmi köze nincs a Médeiaéről szóló szüzséhez. Azonban mindketten egy és ugyanazon dolog két formáját jelenítik meg: a múltat (Kirké) és a jelent (Médeia) képviselik. Kirké a kar elmondásában úgy jelenik meg, mint egyszeri múltbeli jelenség, Médeia pedig a történetek valós sűrűjében mozog. A tragédiában a Médeia által képviselt progresszív-eszmei síkot Kirké archaikus nyelvezete közvetíti (иносказует), ahogy Pindarosznál Arkeszilaosz nyelvezetét Pelopsz. A narrációból még hiányzik az általánosítás. Ahhoz, hogy általánosítsanak, a görögöknek egy adott tör-

ténet mellé oda kellett tenniük egy másikat, ami valahol messze, máshol és más-kor, másvalakivel, történt. Az ősi elbeszélésben csak egyszeri esetekről van szó; az általánosítást egyedi és egészen konkrét jelenségek egymáshoz való hasonlításával éri el, később pedig különálló didaktikus betéttel (mesével). Hésziodosz a *Munkák és napokban* testvérét oktatja, meséket és mítoszokat beszél el neki, de tanítása mentes az általánosítástól. A görögök mindent, ami a jelenben történik, egy múltbeli esemény felidézésével mondanak el. A sokszorozódáshoz a kétszeres ismétlődésen, az általánosításhoz a konkrét egyediségen keresztül jutnak el.

A drámai szerkezetben föllelhető a későbbi elbeszélés összes formaalkotó eleme: prologusok, bemutatások, be- és kivonulások, melosz és recitativo, átkok és fohászok, a hírnök elbeszélései stb. Sőt. A narráció létrejöttéig, vagyis az időtartam és a térbeli perspektíva ábrázolására való képesség kialakulásáig a drámában a narratív funkciót egy olyan szerkezet (ekkükléma) töltötte be, mely a kulisszák mögül betolta és „megmutatta” az elpusztult hősöket: ez helyettesítette a másik időt, teret és cselekményt, s a kezdőjelenet funkcióját is betöltötte.

A narráció már nem a be- és kivonulásokon alapul; az időt kiterjeszti a múlt felé, a történekek színhelyét eltávolítja – mindezek a térbeli mitológiai és az elvont fogalmi gondolkodás közötti különbség tipikus ismérvei. Az, ami a korábbi mitologikus kompozícióban szó szerinti értelmet, konkrét jelleget hordozott – a beszéd „körbefordulása” egyik szereplőtől a másikig, az „igazi” elrejtése (*σκάλιον* – körbenjáró ünnepi ének, *σκολιός* – 1. görbe, 2. hamis, 3. hazug) a narrációban a szűzsé logikai sorrendjét követve, a főtéma tudatos kibontása révén a bevezető „kezdeté” és a lezáró „véggé” változik át. Így módon a szertartás vagy a mítosz kétdimenziós térszerkezete a téma formállogikai és ok-okozati felépítésével egészül ki: az elbeszélés kezdete – a narratív középső rész – az elbeszélés vége.

A szertartásban és a mítoszban az idő egydimenziójú. A buffoniát, thargeliont, a borivást, kásaevést s az összes többi egyszeri, befejezett és örökre lezárt rituálénak tekintették. Ugyanakkor az évről-évre jelen időben megismétlődő cselekmény a múltban megtörténtet is jelentette. A távolság nem választotta el őket a „mától” és „tőlünk”. Kétdimenziósan és atemporálisan ábrázolták, aki a szertartást végezte. A narráció ekkor még nem képes teljesen elkülöníteni a múltat a jelenről. Archaikus formáiban csak közelít ehhez. Időfelfogásában a narráció egyre távolabbról, a múltból indul el, és ezen az alapon egy ettől a múlttól karakteresen elhatárolt jelent épít föl. A legősibb elbeszélésekben a jelen a múlt segítségével kerül bemutatásra. Amikor Szapphó Aphroditéhez imádkozik, arra kérve az istennőt, hogy megjelenjék neki, és azt akarja, hogy ez rögtön bekövetkezzen – korábbi jelenésekre utal. Mindazt, amit mi erős érzelmektől elragadtatottan jelen időben mondanánk, a görög gondolkodás a „köztes” idő segítségével fejezte ki, amit múlt-jelennek is nevezhetnénk. A későbbiekben ez a jelenség az elbeszélő „történelmi jelen idő” (*praesens historicum*) formáját ölti magára, amely a közismert múltat, a „mintha” jelent foglalja magában. A narráció jellegzetesen antik típusa, a visszaemlékezés is a jelenben lévő múlt formájában fogalmazódik



Szapphó ábrázolása vörös alakos vázaken, i. e. 470 körül, Staatliche Antikensammlungen, München
(forrás: wikimedia.org)

meg. Az antikvitás ugyanakkor egyáltalán nem ismeri a modern értelemben vett memoárokat, a naplót vagy főljegyzéseket a megtörtént és jelenleg is tartó dolgokról: a „múlt” a görögöknél csak a halottak felé való fordulást jelentette.

Ahhoz, hogy a narráció létrejöhessen, az aktív princípiumnak el kellett válnia a passzívtól. A szertartásban és a mítoszban ugyanaz a dolog lehetett cselekvő személy, illetve a cselekvés tárgya is. A buffoniákban a kés főszerepet játszott mint aktív gyilkos, illetve mint eszköz a gyilkos kezében. A narráció szétválasztja az aktív princípiumot (szubjektumot) a másiktól, a passzívtól (objektumtól). A narrációban már nem egysze-

rűen együtt vannak jelen az egymással szembenálló személyek, tárgyak, események. Elkülönül benne egymástól a tett hordozója, aki a tett eszközével végrehajtja a tettet: valaki csinál valamit valakivel vagy valamivel. Ehhez legalább két személyre van szükség, akik felismerhető viselkedésük alapján különböztethetők meg egymástól, s ez már önmagában egyfajta eredmény. Ez azonban csak a minimális feltétel.

A homéroszi hasonlat egy kép, nem pedig narráció. Ahhoz, hogy egy kép elbeszéléssé váljon, az egyes időszakaszok megkülönböztetésére van szükség. Semmilyen „kép” nem alkalmas önmagában arra, hogy az idő két, egymástól eltérő szakaszában zajló cselekményt ábrázoljon, ha nem alkalmaz különböző ábrázolási módokat: a görögök, nem lévén birtokukban a perspektíva eszköze, a sorrendet és a távlatot a térbeli rétegződéssel helyettesítették, a mozgást pedig az egymás fölötti sorokban, különböző pózokban elhelyezett alakok által jelezték.

A narrációt a fogalmi gondolkodás hozza létre. Ezzel párhuzamosan kialakul a cél- és okhatározói, valamint a feltételes mondat, amelyek a szűzsét mozgatják, és megteremtik kapcsolatát a valóságos folyamatokkal, jelzik azoktól való függőségét, ami az ismert eredményhez vezet. A „kép” nem fejezheti ki a „ha”, „amikor”, „azért, hogy”, „emiatt” stb. fordulatokat; a beszéd ezzel szemben ezeknek és a hasonló kötő- és módosítószóknak a segítségével létrehozza az események egymásutániségében kibontakozó elbeszélést. Mint már korábban jeleztem, a narráció ugyanakkor nem ezek által a szükséges, de nem elégséges feltételek által nyeri el végső formáját. A narráció sajátossága abban áll, hogy egész faktúrájával nem ugyanazon az idő- és térbeli (s ebből következően: tematikai) síkon helyezkedik el, mint az elbeszélés másik része. Szemantikai gyökereik közös, de a fogalmi átrendezés következtében teljesen különböznek egymástól. Az anarratív résszel ellentétben a narráció síkján megfigyelhető, hogy az idő múltbeli, a hely messzi, a téma távoli. Mindezek együttvéve a „betét” és az „epizód” téves elképzeléséhez vezethetnek. Gyakori, hogy a folyamatos elbeszélést hirtelen megszakítja egy történet, mely egy távoli időben és helyen egy távoli személlyel történt dologról szól, vagy



Akhilleusz harci szekerével Hektór holttestét vonszolja, feketealakos vázakép, i. e. 470, Louvre, Párizs (forrás: twitter.com)

magáról az elbeszélőről, aki akkor fiatal volt még, vagy egy olyan hősről, kinek dicső híre már régen elszállt. Ezek a narrációk legnagyobb részükben életképszerűek. Ilyen Phoinix elbeszélése az Akhilleusz haragjáról szóló rész közepén; novellisztikus (vagyis realiztikus és izgalmas) formájában az idős elbeszélő fiatal éveire, távoli helyeken történt régvolt eseményekhez kanyarodik vissza. Ha hozzáfognánk a narráció elemzéséhez, az eredmény Akhilleusz történetének egy variánsaként állna előttünk: az apa haragja – a hős dühe; a harag tárgya mindkét esetben: a lány elvétele; Pihthia: a hely, amelyhez mindkét történet kötődik; az utódoktól és boldogságtól megfosztott Phoinix és Akhilleusz átka. De éppen ez a szemantikai azonosság jelzi azt a különbséget, mely az elbeszélés fogalmi „újjászületéséből” fakad, s amelynek eredményeként létrejön a narráció. Nem akaratlagosan, hanem a tér és idő kiterjesztésének objektív következményeként. Ott jelenik meg, ahol már nem kielégítő a tér és az idő kétdimenziós szemlélete. A narrációban az egyediség, az egyszerűség (az általánosítás hiánya), a konkrétság fogalmi funkciót kap, a fogalmiság eszközévé válik. Az idő folyamatszerű lesz, az ok megszüli a következményt, a tér kitágul. A narrációban a tárgyi világtól időben is, térben is különvált szubjektív világ keletkezése tükröződik. A narráció fogalmi mítosz. A mítosz minden szerepet betöltött: volt gondolat, dolog, cselekmény, élőlény, szó: a világ teljességében, illetve különálló részleteiben való érzékelésének egyetlen formája. Ezzel szemben a narráció csupán elbeszélés. Egy valamiről szóló történet; nem maga a mítosz, annak egységes szubjektumával és objektumával. Igaz, a narráció az egykori mítosz összes kellékét megőrzi – dolgok, élő teremtmények, kapcsolatok, motívumok formájában. Azonban ezek már szereplőkké, szöveggé, szüzsév alakultak át, nem magát a „tárgyi” (kiterjedt) és „látható” világot jelentik, az embertől elválaszthatatlan természet egészét. A mítosz, mely egykor önmagában elegendőnek bizonyult, az ábrázolás tárgyává változott; úgy jelent meg, mint valami másodlagos, a szubjektív és illuzórikus szféra által alkotott dolog; a hiteles kategóriájának helyét a „kép”, a „fikció” foglalta el, mely csupán tükrözi a valóságot.

Mítosz-narratívák soha nem voltak és nem is létezhettek; ezért nem is maradhattak ránk közvetlen formában. Ilyen mítosz-elbeszélések csak a mitológiai tankönyvekben találhatók; ha az ókori írók (Apollodóroszról nem is beszélve)

mégis összefüggő szüzsét teremtettek belőlük, ez csak azért történhetett meg, mert a narráció már jóval előbb megszületett.

A fogalmi elbeszélés, mely még teljes egészében a mitologikus képzeteken alapult, függetlenedett a tárgytól, a cselekménytől, sőt, még a személyes megszólalástól is. Elvesztette a mítoszra jellemző egyeduralkodói státuszát és mindenható jelenlétét. A fogalmi elbeszélésben a jelentés áttételessé vált, a ritmikus nyelvezet egyre inkább a tiszta verbalitás formájához közelített, folyamatosan elhagyva a zenei elemeket. Szerkezeti felépítése, ahogy kompozíciója is, hosszú időre konzerválódott. Középen, az anarratív tárgyalás belsejében helyezkedett el, formailag pedig belső elentétet tartalmazó kéttagú szerkezet maradt. Tartalmát tekintve a narráció eltávolodott a mítosz közvetlen gondolkodásmódjától, s fogalmi, elvont vagy körülíró jellegűvé vált, hétköznapi vagy áltörténelmi tematikával töltve meg azt; a narrációban a mítosszal ellentétben dominánssá és az egész tartalom fölött uralkodóvá vált a kompozíció. Így az elbeszélés egyre inkább fabula- és novellaszerű lett. Újfajta funkciókat is betöltött: a természeténél fogva nem hiteles narráció (πλάσμα) a dokumentált tények feldolgozásához járult hozzá (Hérodotosz); a múltra való hivatkozással hitelesítette a jelent (homéroszi „ellentétek”); a most történeteket a távolban lezajlottak révén tette hozzáférhetővé (narrációk és tragédiák); oktatott (Hésziodosz, mese); feltárta a jövőt (jóslatok); s végül egyszerűen csak érdekesen mesélt el valamit (regény, hellenisztikus mítosz, Apuleius, Ariszteidész). Az antik narráció, mely a metaforából keletkezett, az egész anarratív kontextusnak csak egy kis részét alkotta. Nem funkcionált önállóan, különálló elbeszélések formájában, mint például a középkor vagy a reneszánsz elbeszélései. Története az antikvitástól kezdődően nem vezetett ilyen fokú függetlenséghez. Kezdetben egy „álló elbeszélés” volt, amely egy helyben topog a jelzők és a járulékos leírások között. Az ének belsejében helyezkedik el, soha nem esve egybe annak alapvető tartalmával, hanem csak egy jelentéktelen részét képezve, tartalmához csak tematikusan („végeredményben”) kapcsolódva. Ezek az elbeszélések a kardalköltészetben változatlanul mitologikusak maradtak. Ezt viszik tovább a díszes leírások, hasonlatok, víziók (visions), látomásos elbeszélések. Bennük már föllelhetők az ismert, időben egymástól nem is túl távoli események leírásai, melyek az idő kulisszái nélkül, több szinten vannak jelen. És végül, jellemző e narrációra az idő és a tér megkettőződése, az alárendelt szerep és a közvetítői jelleg.



Apuleius későantik 4. századi portréjának rekonstrukciója, Püspöki Múzeum, Trier (forrás: wikipedia.org)

A szüzsé egészéből kieső téma, idő, szöveg – ez is jellemző sajátossága az ókori narrációnak. Az antikvitásban betöltött megismerő funkciója abban áll, hogy jóllehet „kép”, mégis segít megismerni a „valóságosat”; objektív-történelmi aspektusból szemlélve a narráció kitágította a térbeli határokat, bevezette az időt érzékeltető háttérrel, legyőzte az archaikus statikusságot, kiterjesztette a mimézis elvét.

A mitologikus kép, miután elvesztette közvetlen értelmét, fogalommá való átalakítása nélkül nem volt értelmezhető. Formálisan megőrizte ugyan a funkcióját, az valójában mégis megváltozott. A képszerű fogalmivá alakult át. Ez a folyamat a narrációban kettős értelemben ment végbe: az elbeszélés egyrészt két összetevőből épült föl, egy képszerű és egy fogalmi elemből, másrészt maga a képszerű elem is fogalmi átalakuláson ment keresztül, mely a narrációt eredményezte. Természetesen az elbeszélés e két összetevője sokszor jó néhány közös vonást is mutatott, s az egyik átalakulhatott a másikba. Rendszerint az anarratív rész nőtt meg a csökkenő narratív számlájára. Vegyük csak például a klasszikus irodalom kezdeteit jelentő Homérosz vagy Hérodotosz bármelyik művét, melyekre a narratív és a leíró elemek harmonikus egyensúlya jellemző; aztán vegyük a kardalköltészetet vagy a retorikát, ahol a narráció csak egy csekély helyet foglal el a körülötte szaporodó anarratív jellegű részek között. A végső szakaszt illetően pedig azt láthatjuk, hogy a cselekményes próza elkülönült a narrációtól, mely kiszorult a klasszikus műfajok sorából. És világossá válik, hogy itt egyrészt a műfajok és stílusok elkülönüléséről van szó, másrészt arról, hogy ezek fogalmi természetűvé válnak.

Ezt az utat járja végig a narráció is. Kezdetben a kéttagú elbeszélői szerkezet részeként különböző lírai és prózai műfajokban fordul elő, míg azután – már a hellenizmusban – a rövid narratív mítosz vagy a hosszú elbeszélői „dramatikon” formáját ölti magára. Mára próza lesz belőle, de olyan próza, melyet fogalmi költészetnek is nevezhetnénk. Költészetnek, lírai narrációnak – prózában.

Fordította Páti Mónika

A fordítást átdolgozta: Pálfi Ágnes

Olga Freidenberg: The Origin of Narrative (Part 2)

Russian classical philologist Olga Mikhailovna Freidenberg's (1890–1955) pioneering poetic studies are now known world-wide. In Hungarian, two of her articles, chapters from the book *Image and Concept*, 'Metaphor' and 'The Origin of Narrative', were first published in 1994. With its first part published in the January issue of *Szcenáríum*, the latter paper, beside a poetic interpretation of the rhetorical forms of the ancient Greek narrative, also touches upon, in many respects, the evolution of the world view reflected in the linguistic structure of classical Greek drama. In this second part, the author examines the process by which myths and ceremonies carrying the wholeness of the world become the subject of representation through the interposition of narration and they only reflect reality as subjective and illusory fiction. A series of examples support that this process results in the narrative and dramatic genres, still cultivated today, which are already based on a perspective of space and time. The re-publication of this study is made relevant by the fact that this year's MITEM will feature several productions (*Amor*, directed by Theodoros Tersopoulos; Euripides' *Medea*, staged in diverse interpretations by directors Erik Stubø and Michael Thalheimer; as well as *Oedipus*, directed by Robert Wilson), the creators of which are consciously committed to the heritage of the first major period of European drama.



ROGER SALAS

Robert Wilson új megvilágításba helyezi Szophoklész *Oidipuszát*¹

Akad még néhány helyszín, mely csendes vagy üres: a nagybetűs színház maga, mely semmi mást nem kíván a nézőtől, csak azt, hogy jelen legyen benne, hogy megmerítkezzen szent és tökéletes terében, az emberi alkotás igazi csúcsteljesítményében, s hogy fejet hajtson Melpomené és Thália ezredéves művészete előtt. A XVI. század végén Andrea Palladio ilyennek álmolta a vicenzai Teatro Olympicót², mesterien alkotva meg a teret egy régi börtön ősi falai között. És ez a tér így fogad bennünket ma is: monumentalitásával nem telepedik ránk, hanem harmonikusan vesz körül minket klasszikus formáival, miáltal a színház és a tánc valamennyi formájához és stílusához ideális mennyezeti párkányzatot és tökéletes keretet képez, demonstrálva ezen műfajok életrevalóságát, rávezetve bennünket a művészet tükör-ösvényeinek³ és örökérvényűségének titkára, mely a bohózzattal, a tragédiával s a komédiával ad hírt magáról. Izgalmas arra gondolni, hogy a Scamozzi⁴ által a XVI. századi *Oidipusz*-bemutatóra tervezett kísérte-ties világítás lámpáinak néhány darabja még mindig fennmaradt.

A Teatro Olimpico *Klasszikus Darabok* sorozatának hetvenegyedik ciklusa (e sorozat az időben már távoli 1934-ben vette kezdetét) 2018-ban Robert

¹ Első megjelenés: Roger Salas: *Robert Wilson da una nueva luz al Edipo de Sófocles*. El Teatro Olímpico de Vicenza estrena un grandioso proyecto de carácter global bajo una perspectiva netamente coreográfica, El País, 2018. okt. 8. Angolul: *Robert Wilson gives a new light to the Oedipus of Sophocles*.

² Teatro Olimpico: Vicenza színháza, amelyet Andrea Palladio tervezett. Úgy tartják, ez az első modern kori fedett színház, amely emellett teljesen megfelel az antik színház tér-elrendezési szabályainak. A színházat a vicenzai Academia Olimpica rendelte meg 1580-ban.

³ Az írás szerzője itt Palladiónak a színpad hátsó terében alkalmazott fordított perspektíva-használatára utal.

⁴ Vincenzo Scamozzi: (1548–1616) olasz építész és szakíró.

Wilson (Waco, Texas, 1934) *Oidipusz*ának világpremierjével érte el csúcspontját, mely nagyvonalakban Szophoklész *Oidipus királyán* (*Oidipusz rex*) alapul. A XVI. század óta ezt a darabot itt csak egyszer, 1997-ben adták elő Gianfranco del Bosio rendezésében, amikor a színházat restaurálása után újra megnyitották. Múlt vasárnap, hetedikén (2018. október 7-én – a szerk.) utolsó alkalommal adták elő ezt a művet, melyet *Poétikájában*



A vicenzai Teatro Olimpico
színpadkerete és előszínpada
(forrás: thinglink.com)

Arisztotelész a tragikus színház csúcsteljesítményének nevezett. A negyedikén, csütörtökön lezajlott bemutatón planétánk valószínűleg legnagyobb hatású élő és aktív színházi rendezője egyértelmű győzelmet aratott. Ez a művész a maga tízparancsolatával járult hozzá a kortárs színházművészethez, egy olyan bámulatba ejtően plasztikus, érzékeny és jellegzetes formavilágot hozva létre, mely a maga harcos minimalizmusával egy új korszak enciklopédikus irányzatát fémjelzte, s mindezt globálissá terjesztve ki egyre inkább nemzetközi mércéül is szolgált, a legeldugottabb zugokban is felfedezve a magáéval rokon, felfelé irányuló esztétikai törekvéseket.

A Teatro Olimpico sajátos tere minden nehézség nélkül hozzá idomul Wilson elképzeléséhez, ami nem más, mint egy kórusra és rituáléra épülő koreográfia, melynek egy óra tizenöt perces időtartamát csak néhány alkalommal szakítja meg egy-egy sokszerű hatást kiváltó sötét, mely rövid szünetként szolgál a jelenetek között. A pantomimikus vagy egyszerű tánc, mely néha szóló, máskor meg csoportos koreográfia, az est nagy részét kitölti. A menyasszonyi táncot expresszív erővel koreografálta meg az ausztrál Wesley Enoch. Ez egyike azoknak a rögtönzött variációknak, melyeket Wilson annyira szeret, s melyeket aztán simán és természetes módon komponál be a cselekménybe. Casilda Madrazo és Alexios Fousekis speciális lélektani feszültséggel adja elő ezeket a táncokat.

Wilson ma már nem annyira egy esztétikát vagy stílust képvisel, sokkal inkább egy rendszert. Az *Oidipusz*, melyet a huszadik századi repertoárban többek között olyan nevek fémjelznek, mint Sztravinszkij operája (1927) és Martha Graham balettje (*Éjszakai utazás*, 1947), Wilson által egy új, kortársi perspektívában jelenik meg. Azzal a koncepcióval, hogy a táncosokat mozgó szobrokként lépteti föl, s a kórust egy műanyag öntvénybe helyezi bele, a színpad minden millimétere fölötti kontrollt gyakorló uralkodó zsarnokságát teszi érzékletessé. És ott van egy közvetett utalás és tisztelegés Pina Bausch emléke előtt, amikor az utolsó jelenetben a színpadot elborítják székek, melyeket felrúg és üt-vág a már megvakult, fékevesztett Oidipusz – hiábavaló haragjában.

Robert Wilson *Oidipusza* a vicenzai Teatro Olimpico-ban

Igaz, hogy ennek az *Oidipusznak* volt már egy elő-bemutatója ezen a nyáron (2018 nyarán – *a szerk.*) a pompeji Teatro Grande-ban (Nápoly koprodukciós partnerként vett részt a projektben), egy olyan történelmi helyszínen, a Partenopei Köztársaság⁵ korából való impozáns romok között, melyet itt nem szükséges bemutatni. Am a mű kigondolására, megalkotására, valamint a próbák lebonyolítására a vicenzai Teatro Olimpico adott megbízást, melyet egykor ugyanezzel a darabbal nyitottak meg. 1585. március 3-án, a karnevál utolsó vasárnapján az *Oidipusz* előadásával nyitották meg az Teatro Olympicót, a máig fennmaradt első fedett kőszínházat; a krónikákban az áll, hogy a névválasztást az Olimpiai Akadémia tagjainak hosszas vitái előzték meg (ez a testület mind a mai napig itt, a színházhoz tartozó egyik teremben tartja üléseit). És az is a csoda része, hogy az akkori díszlet, mely Théba hét utcáját idézi meg Scamozzi fából készült, erőltetetten perspektivikus felfogásában, még mindig ugyanezen a helyen áll, megtekinthető s csaknem meg is érinthető. Mint ahogy ugyanitt történt meg az is, hogy Wilson színészei és táncosai a maguk dekonstruktív módján dekonstruálták görögül, latinul, olaszul, németül és angolul a szophoklészi szövegeket, és hogy a klasszikus rituálé egy lebilincselő rendezésben ölt kortársi alakot; elejétől a végéig tisztán ragyog, erőteljes, és mélyéről tragikus rengések törnek a felszínre.

Az igazság az, hogy Wilson darabjait minden esetben inkább „táncosnak”, koreografáltak találjuk, mintha a mozgás be lenne szabályozva, s mintha az *instruktor* egy kimeríthetetlennek tűnő nyelvi és strukturális dimenzióra nyitna ablakot. Ezt a jellegzetességet figyelhetjük meg már a *The Knee Plays* [Térd-játékok] című előadása óta [mely Madridban volt látható 1985-ben a Castellana Kongresszusi Palotában megtartott Őszi Fesztiválon (Festival de Otoño)], s mely előadás egy olyan személyiség segítségével jött létre, mint a koreográfus Suzushi Hanayagi, aki azóta is a Wilson márka-védjegye, és aki részese volt az amerikai alkotó születésének, stílusjegyei létrejöttének, és akinek a szerepét később Lucinda Childs vette át].

Az *Oidipusz*hoz választott modellhez bizonyos elvek kerültek meghatározásra, melyeket érdemes számba vennünk. Szinte valamennyi színész hetven év feletti, a táncosok viszont velük ellentétben fiatalok, teli plasztikus formaalkotó energiákkal. Nincs ebben semmi különös. Mario Rigillo (Nápoly, 1939) a darab hajthatatlan narrátora, emlékezete, gondolat-fonala; Angela Winkler (Templin, Németország, 1944) alakja a megfigyelő és kérdező; Meg Harper (Evason, Illinois, US, 1944) mint Teiresias egy orientalista fegyelmével rendelkező misztikus; Merce Cunningham táncos-pantomimes; a szaxofonos és képzőművész, Dicky Landry

⁵ Partenopeai Köztársaság: A Második Nápolyi Köztársaság egy tiszavirág-életű államalakulat volt, amely 1799 januárjától június végéig állt fenn a Nápolyi Királyság területén, Bonaparte tábornok itáliai hadjáratának hatására. Azon francia törekvések nyomán alakult ki, hogy a forradalmi eszméket exportálják Európa más államaiba is.

(Luisiana, US, 1938) a maga melan-
kolikus zenéjével az előadás színképé-
nek igazi katalizátora (ki ne emlékez-
ne a William Burrough-ról⁶ készült
fotóira?); Casilda Madrazo (Mexikó,
1980) egy kísérletező flamenco-tán-
cos, egy hieratikus [papnői rendhez
tartozó] Iokasztét testesít meg; és vé-
gül itt van Michalis Theophanous
(Görögország, 1982), egy olyan mű-
vész, akinek Oidipuszában önmagára
koncentráloán és erőteljesen egyesül
a tánc és az apollóni jelenlét. Micha-



Az *Oidipusz király* 2018. október 4-i előadása
a Teatro Olimpico-ban, r: Robert Wilson
(forrás: ateatro.it)

lis Theophanous már megmutatta művészi erejét és tehetségét, mégpedig magá-
nál Wilsonnál, az Alvo Pärt zenéjére Lucinda Childs által koreografált táncával, az
Ádám passiója című előadásban (2015), és ugyanitt a Teatro Olympicóban a kivéte-
lesen szuggesztív Dimitris Papaioannou-val⁷ az oldalán a *Primal Matter*ben.

Figyeld a ruandai Kayige Kagamét, az isteni totemet, ezt a gyönyörű és csábító,
több nyelven megszólaló nőt, amint ott sétál a nézők között, az emelvény
lépcsőin egyensúlyozva lépteit, és ruhájával súrolja azokat, akik mellett elhalad.
Nem lehet nem észrevenni az Isamo Noguchi kosztümjeiben és tárgyaiban meg-
testesülő plasztikai erőt.

Negyedikén (2018. október 4-én – *a szerk.*) volt Wilson születésnapja. Landry
csillogó szaxofonjával kijött az előadás végén, és eljátszotta a *Happy Birthday*-t,
melyet kórusban énekeltek a művészek. Ez egy olyan esemény volt, mely magát
a rendezőt – ezt a mindig nagy önfegyellemmel bíró, jég-keménységű, fekete öl-
tönyt viselő művészt – is izgalomba hozta.

Fordította: Regős János

⁶ William Seward Burrough (1914 –1997): amerikai író és vizuális művész, a beat ge-
neráció és a posztmodern művészet kiemelkedő alakja.

⁷ Dimitris Papaioannou (1964–): kísérleti színházi görög rendező, koreográfus, vizuá-
lis művész, a 2004-es athéni olimpia világhírűvé vált megnyitójának rendezője.

Roger Salas: Robert Wilson Throws New Light on Sophocles' *Oedipus*

The seventy-first Cycle of Classical Plays at the Teatro Olimpico culminated in the world premiere of Robert Wilson's *Oedipus* in October 2018. The author first gives a vivid description of the 16th-century location of this premiere, Vicenza, then an appreciation of Robert Wilson's production, touching on the director's creative creed and his significance in theatre history as well. Focus falls, above all, on the stage space, dancers and the choreography of the performance, which promises to be an event of the greatest interest at MITEM this year.



„Hozzánk betérhet Donald Trump és az utca embere is”

Robert Wilsont Jevgenyij Avramenko kérdezi*

– A Péterváron rendezett színházi olimpia vendégeként ön feltehetően első alkalommal jár ebben a városban. Milyen benyomást tett önre?

Úgy vélem, építészetileg ez a világ egyik legszebb városa. Kiváló múzeumai vannak. Sok évvel ezelőtt azért érkeztem ide, mert egyik múzeumuk tervezett egy kiállítást. Nem valósult meg, de azóta reménykedtem, hogy lesz még alkalmam eljönni Pétervárra.

– Ön egy olyan rendező, akinek a kézigye előadásaiban az első pillanattól fölismerhető. Mondhatjuk-e, hogy az Oidipusz új fejezetet nyitott a munkásságában?

Igen is, meg nem is. Az Oidipusz bizonyos korai munkáimra emlékeztet, és folytatása minden eddiginek, ugyanakkor sokban különbözik A Dzsungel könyve (The Jungle Book) és a 'Mary megmondta a magáét' (Mary Said What She Said) című daraboktól, melyeket nemrégiben vittem színre. Meglehet, hogy az én munkáim egységes egészet, egységes stílust alkotnak. Vannak művészek, akik mintha mindig ugyanazt hoznák létre: Proustról elmondható, hogy egész életében ugyanazt a regényt írta, Cézanne-ról pedig, hogy ugyanazt a csendéletet festette. Egyszer egy újságíró megkérte Einsteint, hogy ismétlje el, amit az imént mondott, de ő azt válaszolta, hogy ez nem szükséges, mivel ő úgyis állandóan ugyanazt a gondolatot fogalmazza meg. Ugyanakkor tekintsen egy fára: a fa soha nem statikus, tegnap levelei nőttek, ma pedig a feltámadó vihar leszaggatta őket, de a fa attól még ugyanaz a fa maradt. A folyó is állandóan mozgásban van, de attól még ugyanaz a bizonyos folyó marad. Mondják, hogy az előadásaim hasonlítanak egymásra, de mindegyik nagyon személyes, így ha valaki le akarná másolni a formájukat, annak ez nem sikerülne.

– Miért döntött úgy, hogy Szophoklész tragédiáját viszi színre?

* Az interjú «К нам может зайти и Трамп, и человек с улицы» címmel az Izvesztyija 2019. július 11-i számában jelent meg.

Számomra ez a történet is nagyon személyes, és ugyanakkor abszolút értelemben egy mítosz, amelyet mindenki ismer, és amelynek a megközelítéséhez meg kellett találnom a magam útját-módját. A színészek különböző nyelveken játszanak – görögül, németül, franciául... S ez alapvetően fontos, mert ezáltal kerül be Oidipusz története a nagyvilág terébe.

– A színművészet mindig tükrözi korának művészi útkereséseit, felhasználja az új lehetőségeket. De van-e a színházban valami univerzális, ami egyesít bennünket Szophoklész korának nézőivel és azokkal, akik olyan távol lesznek majd tőlünk, mint mi most a görögöktől?

A színház egy tér, ahol az emberek találkoznak és összehangolódnak egymással. A színház valami nagyon fontosra tapint rá az emberi természetben. Azonközben, ami a színpadon zajlik, a nézőkkel is élő kapcsolata. Így volt ez a legrégebbi időkben és így van ma is, s ez soha nem is fog megváltozni.

– Ön az Oidipuszt különböző színtereken mutatta be: a vicenzai Teatro Olimpico reneszánsz színházában, Pompeiben... A pétervári bemutató helyszíne a „Balti ház” gigantikus színpada lett. A tér mennyiben befolyásolja az előadást?



Az Oidipusz király a Balti ház színpadán, a Színházi Olimpia idején, 2019-ben (forrás: gamho.com)

Természetesen minden új tér átalakítja az előadást. Itt, Péterváron a látvány és a hangzás tekintetében is más lesz az előadás, mint Olaszországban vagy Görögországban. Most éppen azt hallgatom, hogy mi folyik körülöttem, a hangok háttérzajára figyelek. Ezek a hangsorok így soha nem fognak megisméltódni. A színészek ugyanazt a replikát szóltatják meg, de a különböző színtereken ezt hangosabban vagy halkabban, lassabban vagy gyorsabban teszik...

– Jól gondolom-e, hogy ön mindig mint kész formát viszi az előadásait a színészei elé? S hogy nem „szoborja át” ezt a formát a színészek konkrét sajátosságaiból kiindulva.

Én hozom létre a formát, de hogy miként lesz megtöltve, az a színművésztől függ. Százával lehet látni balettművészeket, akik a Giselle-t táncolják, de közülük csak egy vonja magára a tekintetünket. Mindnyájan ugyanazt a partitúrát követik, de mindig akad egy táncosnő, aki az adott formát valahogy nem a szokásos módon tölti meg. A színház egyik titka éppen ez, s az ilyen dolgokra én különösen odafigyelek.

– Az ön rendezései vizuálisan – a színpadi jelenetezés, a színészi játék plaszticitása, a fény, a smink tekintetében – nagyon hasonlóak. Mellesleg ön gyakran építi az előadásait sztárookra – Isabelle Hupperttől Willem Dafoe-ig, Marina Abramovicstól Mihail Barisnyikovig karizmatikus személyiségekkel volt dolga. Hogyan vette figyelembe a természetüket, individualitásukat?



A. Puskin: *Tündérmesék*, Moszkva, 2015,
r: Robert Wilson (fotó: Lucie Jansch,
forrás: robertwilson.com)

Engem érdekel az ember. Például amikor Moszkvában a *Puskin-meséket* rendeztem, dolgoztam sztárokkal, és olyan művészekkel is, akik nem voltak olyan széles körben ismertek. Előfordul, hogy a színész hihetetlenül felkészült, rendelkezik az összes technikával, mint Isabelle Hupper. Amikor vele dolgozol, érzed rajta a színpadon és a filmforgatásokon szerzett hatalmas tapasztalatot. Vagy itt van a nagy orosz táncos, Mihail Barisnyikov, aki a levegőben fantasztikus ugrásokra képes.

De ugyanakkor nagyon érdekes lehet olyanokkal is dolgozni, akik képtelenek olyan magas és tökéletes ugrásokat végrehajtani, mint ő, majd az ujjhegyükre landolni. A színpadon néha a mindennapi is nem-mindennapivá válik. Időről időre csinálók valamit olyan emberekkel együtt, akiknek egyáltalán nincs színházi előképzettségük. Ha az ember komfortosan érzi magát abban a kontextusban, amelyet rendezőként ajánlok neki, akkor ez azt jelenti, hogy képes egy gondolatot eljuttatni a publikumhoz.

– *Fontos-e önnek a próbafolyamat során beszélgetni a színészekkel, vitát folytatni arról az anyagról, amelyen dolgoznak?*

Én nem szeretek sokat beszélni (nevet). Valószínű, hogy a módszerem időnként frusztrálja a színészeimet amiatt, mert keveset beszélgetek velük. Csak formális instrukciókat adok, például: gyorsabban – lassabban, mélyebben – felszínesebben, hangosabban – halkabban, keményebben – lágyabban. De az elmúlt ötven év alatt soha nem mondtam meg a színészeimnek, hogy mit gondoljanak. Az előadás szigorú formáját ajánlom föl nekik, amelyet el kell sajátítaniuk, és távol tartom magam attól, hogy ebbe a formába valami olyan elképzelést vigyek bele, ami a magam interpretációjából következik. Én ezt a formát a színészek rendelkezésére bocsátom, nekik ajánlom föl. De fontos, hogy ők meg a nézőknek ajánlják föl, hagyják meg a gondolkodás lehetőségét. A színész minden alkalommal fel kell hogy tegye magának a kérdést: hát itt én mit csinálók, mit is beszélek? Mert ha a színész elejétől a végéig érti, hogy mit is csinál, ha neki már semmilyen kérdése nem maradt, akkor minek kellene bármit is csinálnia? Általában véve számomra úgy tűnik, hogy az értelmezés a néző territórium, nem pedig a színészé, és még csak nem is a rendezőé. Az interpretációért a nézőnek kell a legnagyobb felelősséget vállalnia.

– *Ön dolgozott oroszországi színészekkel. Nemcsak drámai színészekkel, mint a Nemzetek Házában, hanem operistákkal is. Miben mások a mi színművészeink?*

Oroszországnak nagy múltra visszatekintő színházi hagyománya van, és ez érződik az önök színészein. Nem túl sok munkatapasztalattal rendelkezem az

oroszországi színészekről, de emlékszem egy esetre. Amikor a Bolsojban a *Pillangókisasszonyt* rendeztem, a kóristák megkérdezték, hogy elhozhatják-e a rokonaikat a próbára. És aztán az előadás többi résztvevője is érdeklődött, hogy meghívhatják-e a családjukat. Vagyis az emberek szenvedélyesen szeretik a színházat, az operát – ez szerves része az életüknek. Nem gondolom, hogy Európában egy hasonló kéréssel fordultak volna hozzám. Amit oroszországi rendezéseim során láttam, az nagyon különbözik attól, mint ami a szülőföldemen tapasztalható. Texas államban születtem és nőttem föl, Waco városkában, ahol egyáltalán nem volt színház, és ennél fogva semmilyen színpadi tradíció sem. A színházat bűnös, amorális dolognak tartották.

– *Meg szokott fordulni a szülővárosában?*

Nem túl gyakran.

– *Legutóbb mikor?*

Nem is emlékszem rá. Néhány évvel ezelőtt... Ez egy nagyon konzervatív közösség, nem érzem magam a részének, nemigen van közöm azokhoz az emberekhez. Én teljesen más vagyok.

– *Pályafutásának kezdetén sokat dolgozott fogyatékkal élő emberekkel, önt az inkluzív színház úttörőjének is nevezhetjük. Manapság Oroszországban erre az irányzatra nagy a kereslet. De ön akkoriban miért kezdeményezte ezt?*

Egyik első előadásom, *A süket pillantása*, melyet egy hallássérült kislánnyal hoztam létre, az ő világhézaglásából született. Akkor ismerkedtem meg vele, amikor ment az utcán, és észrevettem, hogy egy rendőr ütlegetni próbálja őt egy gumibottal. Ez a fiú soha nem járt iskolába, és nem tudta, mik azok a szavak. Miközben *A süket pillantásán* dolgoztunk, folyton az járt az eszembe, ő vajon hogyan gondolkodik. Az emberek általában szavak segítségével gondolkodnak, ő azonban valami más módon teszi ezt: képek és ábrák segítségével. Ez a tizenegy éves gyermek nem értette a szavakat, de olvasta a test



G. Puccini: *Pillangókisasszony*, r: Robert Wilson, premier 1993, Nemzeti Opera, Párizs. Az oroszországi bemutató: Bolsoj Színház, Moszkva, 2008 (forrás: robertwilson.com)



A süket pillantása, 1970, r: Robert Wilson (forrás: robertwilson.com)



Annie Leibovitz: Robert Wilson a Vízimalom Központ kertjében, 1994 (forrás: artsy.net)



A Vízimalom Központ homlokzati képe (forrás: flickr.com)

nyelvét, ismerte a gesztusok, a formák plasticitását, és olyan dolgokra figyelt föl, amelyeket én észre sem vettem. Amikor mindezt földézem, mindig elcsodálkozom. Természetesen nagy hatással volt rám. Sok mindent rendeztem „néma” módjára: a teljes csöndből indulva ki, és fokozatosan adagolva hozzá néminemű hangokat.

– *Néhány éve az Ermitázsban Annie Leibovitz-nak volt egy fotókiállítása, ahol ki volt állítva az ön portréja is. Ön lombok előterében áll, kezében izzó golyóbist tart. Leibovitz valami fontosat fejezett ki ezzel: a fénynek az ön számára mindig szakrális jelentése volt.*

Annie jól ismer engem, sok éve vagyunk barátok. Néhányszor lefotózott, és mindig volt egyfajta saját elképzelése. Létrehoztam a Vízimalom Kulturális Központot Long Island keleti részén. És Annie azt találta mondani: ott akarlak lefotózni téged az erdőben, a vízimalom mellett. És engem abban a pillanatban nagyon érdekelt az a kép, mely a nagy feltalálót, Nikola Teslát ábrázolta. Az íróasztalomon ott állt egy fotó, amelyen Tesla mint

elektromos izzó világít, testét mint vezetőt működtetve. Ez a kép ihletett minket annak a bizonyos portrénak a létrehozására.

– *Meséljen erről az ön által létrehozott kulturális központról, ahol professzionális fiatal művészek tanulnak. Mire kell ez önnek?*

Nézze, én már 77 éves vagyok. És szeretnék valamit magam után hagyni. De azt nem szeretném, ha ez egy iskola vagy valamiféle szisztéma volna. A Vízimalom az alkotói gondolkodás laboratóriuma, mely nem egyfajta esztétikát, megközelítési módot preferál. De kötelességünk ismerni a kultúra történetét, tudatosítani, ami a múltban történt, hogy új műveket hozhassunk létre. Szükség van az egyensúlyra egyfelől a múlt elmélyült ismerete és megértése, másfelől a jövő felé való törekvés között. Akadémiánk főépületének nincsen ajtaja, helyette egy nyitott átjáró van. Nyugodtan bejöhethet bárki – Donald Trump vagy az utca embere, függetlenül a nacionáléjától és a vallási meggyőződésétől. A művészet pontosan abban különbözik a vallástól és a politikától, hogy összehozza az embereket. A nyitott ajtóknak ezt az elvét fontos megőriznünk.

– Oroszországban önt Amerika leg-híresebb színházrendezőjének tartják. De hogy látja ezt otthonról, belülről?

Az USA-ban különösebben senkit sem érdekelnek a munkáim. Az amerikai színház általában véve túlságosan kommercializálódott, hajlamos a naturalizmusra, pszichológiai kérdésekkel van elfoglalva, nagyon nagy hatást gyakorol rá a televízió. És ismétlem, az USA-ban nincs olyasfajta tradíciója a színházba járásnak, mint Európában. Például Németországban színházba járnak a diákok és az orvosok, az ügyvédek és a titkárok... Színházba mindenki jár. Ám ha elutaznak Miami-ba vagy Dallasba, érzékelni fogják a különbséget. De össze lehet-e ezt a mai helyzetet hasonlítani azzal a művészeti forradalommal, azzal a reneszánszsal, mely Amerikában az 1960-as években zajlott?

– Önnek a világhírt azok az előadásai hozták meg, amelyeket az Öreg Kontinensen vitt színre. Minek tartja hát magát: Európában működő amerikai rendezőnek, vagy amerikai származású európai rendezőnek? Vagy az ön számára ennek nincs jelentősége?

Amikor Németországban rendezek, gyakran hallom az előadásaimról: ó, ez egy amolyan amerikai munka. Az USA-ban pedig azt mondják a rendezéseimről, hogy ez egy amolyan európai megközelítés. Én valójában mindig, minden munkámban Texasra gondolok. A texasi táj láthatatlanul mindig itt van velem.

Fordította: Pálfi Ágnes



Waco panorámaképe 1917-ből
(forrás: youtube.com)

“Donald Trump and the Man in the Street May Come and See Us, Too”

An Interview with Robert Wilson by Yevgeny Avramenko

Robert Wilson, who has directed and is directing his productions at famous venues of the world theatre, will feature by a contemporary transcript of Sophocles' tragedy, *Oedipus*, which opened two years ago, in this year's MITEM. The interview was made during last year's Theatre Olympics in St. Petersburg, where this piece was also staged. Wilson puts his own radical creative creed with effortless simplicity like this: “For the past fifty years, I've never told my actors what to think. I offer them the rigorous form of the production that they need to master, but it is far from me to bring into that form some idea which I would subordinate to my own interpretation. (...) it seems to me that interpretation is the audience's territory, not the performer's or the director's. The audience must bear the greatest responsibility for the interpretation”.

Bevezetés a kathákali világába

Összeállította és fordította: Pintér Géza



Április 25-én az idei MITEM keretében A Kalatharangini Kathákali Iskola (India) és a Teatro tascabile di Bergamo (Olaszország) koprodukciójában lesz látható a Nemzeti Színház nagyszínpadán a *Történetek a Mahabharatából* című előadás. Jelen összeállítás az olasz társulat történetét mutatja be, amelyben fontos szerepe van a kathákali stílust képviselő klasszikus indiai táncszínházzal való kapcsolatuknak, majd röviden ismerteti a bemutásra kerülő produkciót is.

A Teatro tascabile di Bergamo (TTB, magyarul Bergamói Zsebszínház) társulata 1972-ben alakult. A színház azonos nevű elődje már 1959-ben létrejött, és az akkori alapítót (Lidia Gavanelli) egy francia színház neve inspirálta (Théâtre de

Poche). A hatvanas években elsősorban mint amatőr színjátszó csoport működött, amely avantgárd és kísérleti színházi előadásokat hozott létre Bergamóban. 1972-ben Renzo Vescovi (aki addig a Milánói Egyetem Irodalomtudományi Tanaszékének tanársegédje volt) vette át a társulat irányítását hét teljesen új fiatal színésszel, akik közül legtöbben évtizedeken át dolgoztak együtt, néhányan pedig jelenleg is a társulat tagjai. A TTB hivatalos megalapításának dátuma tehát 1972, azóta következetesen foly-



Renzo Vescovi 1988-ban (forrás: asiateatro.it)

tatják művészi kutatómunkájukat a Jerzy Grotowski és Eugenio Barba nevével fémjelzett harmadik színházi mozgalom emblematikus csoportjaként.

Az autodidaktaként fejlődő csoport 1977-ben került kapcsolatba először az indiai előadó-művészettel a Nemzetközi Bergamói Színháztalálkozóon (Atelier di Bergamo), ahova meghívták többek között Krishnan Nambudiri kathákali művészt. A TTB színészeit lenyűgözték az indiai táncosok, kiváltképpen Aloka Panikar, odisszi táncosnő. Ám akkor még senki sem gondolta volna, hogy a többnyire húszas-harmincas éveik fordulóján járó színészek maguk is szert tehetnének

hasonló művészi kompetenciára. A rendező néhány hónappal később azzal az ötlettel fordult társulatához, hogy talán érdemes lenne hosszabb időre Indiába utazniuk, hogy eredeti mesterektől tanulva maguk is elsajátítsák ezeket a táncokat. Az ötlet döbbenetet és ellenállást szült a társulat minden tagjában, akik kérdőre vonták a vállalkozás realitását anyagi és szervezési problémákra hivatkozva. Renzo Vescovi autokratikus döntésének köszönhetően¹ 1978. november 10-én a társulat első csapata elindult India három különböző városába, hogy más-más táncstílust kezdjenek tanulni (Odisszi, Bharata Natyam, Kathákalí). Beppe Chierichetti, a Tascafile ma is aktív, szenior tagja volt a Kathákalí úttörője, majd mestere, aki négy további generációnak adta tovább a tánc alapjait a színházon belül a következő közel negyven év során. Beppe mestere kezdetektől fogva az a Kalamandalam John volt, aki a következő évtizedekben is a TTB szoros együttműködő partnere maradt.

1978-ban kezdetét vette egy hosszú folyamat, amely a társulat további sorsát döntően meghatározta. Az elsődleges cél az volt, hogy egy autentikus és komplex fizikai színházi tréningrendszer adaptáljanak a társulat életébe és a későbbi pedagógiai munkájába. A harmadik színházi mozgalom csoportjainak a keleti színházi hagyományok felé való nyitása főként abból a korszellemből táplálkozott, melyet Renzo Vescovi így fogalmazott meg: „...úgy tűnt számomra, hogy az



Balról jobbra: Guru Aloka Panikar, Luigia Calcaterra, Tiziana Barbiero és (háttul) Renzo Vescovi Bergamóban 1979-ben (forrás: narthaki.com)



Kalamandalam John workshopja európai fiataloknak 2018-ban (forrás: facebook.com)

¹ Renzo Vescovi többek között egy Edward Gordon Craig idézetre hivatkozik döntését illetően: „Mindmáig úgy tűnik, a Természet újra és újra bebizonyítja magának, hogy a régi út mindig a legjobb útja a teremtnésnek. Ő pontosan ugyanazokat az eredményeket produkálja, akárcsak sok millió évvel ezelőtt. Hegyei, virágai, holdjai és a benne élő emberek valószínűleg egészen mások, mint egykor voltak, létrehozásukban mégsem keresett új utakat.” Vescovi így vélekedik erről: „Az a művész, aki követi a természet ezen törvényét, nem okoz kárt.”

európai színházi hagyomány három évszázados történetének és szokásrendszerének megszűnt a korábbi, termékeny lendülete. Ezért a célunk nem az volt, hogy szembeszálljunk ezzel a kultúrával, hanem hogy kilépünk annak logikájából.” A színházi antropológia jegyében a harmadik színház csoportjai közül sokan nyitottak a keleti klasszikus technikák felé, azonban a TTB ment a legtávolabbi ezen az úton: néhány évvel később már önálló tánckoreográfia-repertoárral rendelkezett a társulat valamennyi tagja, hiszen az indiai tánc rendszeres gyakorlásának köszönhetően maguk a színészek is mestereivé váltak az adott stílusoknak.

Ahogyan a nyugati tánc történet neves tudósa, Arnold Haskell fogalmazott: az indiai tánc „a legteljesebb és a legkifejezőbb valamennyi létező táncrendszer között.”

Az indiai tánc a csoport origóját is jelenti, hiszen egy olyan rendszerről van szó, amelyhez mindig vissza lehet térni, így döntően meghatározta a csoport technikai, etikai és esztétikai felfogását. Hatása érezhető a kortárs színházi kutatómunkájukban is. A TTB előadásainak letisztult esztétikája abból a technikai felkészültségből ered, amely képes minden mozgássorozatot egy színészi partitúra rendszerében rögzíteni és formalizálni, úgy, hogy annak minden részlete pontosan megismételhetővé váljon, akár beltéri, akár utcaszínházi előadás esetén. Az indiai tánc koreográfiájának felépülése és tanulási folyamata egy szabad improvizáción alapuló mozgássorozat megformálásakor is érvényesülhet, ezért pedagógiai szempontból is fontossá vált. Alkalmazása segíti a fiatal csoporttagok képzését és integrálását a színház mindennapjaiba.

A szóban forgó „diszciplínának” azonban volt még egy fontos következménye a csoport etikáját illetően. A színházi szakmában általános vélekedés, hogy egy csoport, sikere ellenére is, három-négy, esetleg tíz év után általában felbomlik a csoportdinamika természetéből adódóan. A Tascabile esetében, ahol a mai napig öt generáció dolgozik együtt, nem volt meglepő, hogy az egyik kolléganő negyven év után a „gólyalábról ment nyugdíjba”. Mi az, ami megóvhatta ezt a csoportot az olyan belső válságoktól, melyek már korábban megroppantották volna? Az indiai tánc-színház egy olyan művészeti forma, amely családon belül, nemzedékről nemzedékre száll. Minden próba az istenek, a mester és a társak köszöntésével kezdődik, majd a táncos megáldja a földet, mielőtt a lábaival dobantana rajta. Ennek ellenére a színészek nem váltak hindu hívőkké és munkájuk hátterében sincs sem ezoterikus érdeklődésből, sem más, vallásos meggyőződésből eredő elhivatottság. A forma vélhetően kívülről hat a színészre, miközben a mindennapi cselekvés idővel tartalommal telítődik.

Grotowski elhíresült anekdotája szól azokról a kurd útonálló banditákról, akik a hegyekben egész nap csendben ültek egy-egy fa tetején és várták az arra járó utazókat, hogy lecsapjanak rájuk. Mivel néha napokig nem járt arra senki, előfordult, hogy napokig ültek egy fa tetején mozdulatlanul. Ezt a „mesterséget” sokan évtizedekig folytatták, mígnem idővel valóságos „szentekké” váltak a rendszeres meditatív cselekvés révén.

A TTB továbbá büszkén viseli magán az olasz kézműves hagyomány szellemiségét is. Renzo Ves-covi inkább kézművesnek, mint művésznek tartotta magát, aki mit sem törődött a kortárs európai színházi konvenció állandó újító kényszerével, az „innováció nyomasztó elvárásával.” Felvállalta a másolás szerepét, hiszen a pontos másolás képessége a keleti kultúrában egy elfogadott művészi kvalitás. Ves-covi visszatérő példázata a „Kehely és a kegyelet”: egy kézműves addig dolgozik a kehely minőségén, amíg az tökéletessé nem lesz, hogy végül, ha szerencséje úgy hozza, megjelenhessen rajta az isteni kegyelem.



A Teatro Tascabile egy korai előadásának fotója az 1980-as évekből (forrás: ariarivista.org)

A színház a mai napig rendszeres kapcsolatot ápol az indiai mesterekkel, hiszen majdnem minden év januárjában a társulat tagjai több hetet töltenek náluk. A színészek egy része északon, Delhi városában odisszi táncot tanul, a csapat másik része Bangaloréban bharata natyamoto, míg a harmadik része délen, Keralában gyakorolja a kathákalit Kalamandalam John Kalatarangini Iskolájában 1978 óta. Kalamandalam John és társulata szintén rendszeresen ellátogatnak Olaszországba a Tascabile meghívására, egy-egy egész éjszakás kathákalit előadás alkalmából.

A TTB előadásaiban nem cél az indiai tánckoreográfiák beemelése vagy szabad felhasználása, ám egyes esetekben megjelennek gesztusok, mozgássorozatok, hiszen a nyugati színész számára egy indiai táncstílus mozgásrendszere valódi kincsestár. Abban az esetben, ha megjelenik egy-egy koreográfia, annak valamilyen konkrét dramaturgiai funkciója van. A TTB előadásai közül – melyek mindegyike legalább két évig készül és legalább tíz évig szerepel a társulat repertoárján – *A teknős hátán* egy olyan kivételes utcaszínházi produkció, amely felvállalja a keleti színházi formák közvetlen színrevitelét.

***A teknős hátán* című szabadtéri előadásról**

A teknős hátán egy szabadtéri előadás, amely kelet és nyugat színházi hagyományainak párhuzamos kutatására épül, amelyek néha meglehetősen eltérők, más-
kor pedig kiegészítik egymást.

Az előadás terve a színház azon vágyából ered, hogy művészileg keresse a formát és feltárja a mítosz örök mozgását. A cím a hindu mítoszra utal: Visnu Isten egy hatalmas teknőssé változott, hogy hátára vegye a Mandara hegyet, és lehe-



A teknős hátán, a Teatro Tascabile előadása
2019-ben, premier 2014 (forrás: teatrotascabile.org)

tővé tegye az isteni ambrózia felho-
zatalát az óceánok vize alól. Az uni-
verzum kavargása megismétlődik a
színházi térben, hiszen ez az egyet-
len hely, ahol még mindig játszód-
hat a mítosz.

A darab egy karneváli felvonu-
láshoz hasonló: gólyalábas karak-
terek jelennek meg arisztokratikus
és karneváli maszkokban; a király,
a királynő egyéb méltóságokkal és
szolgákkal. Az előadás lírai kibon-
takozását groteszk és narratív köz-
játékok tagolják. Az összekötő szá-
lat Arlecchino figurája jeleníti meg,
aki követi az utazókat, és egyfajta

vezetőként segíti a nézőket, hogy felfedezzék a csodás keleti tájakat. Az uta-
zás nyugatról indul keletre, de végül visszatér azáltal, hogy szemléletessé válik a
commedia dell'arte színészete és az indiai táncok közötti formai hasonlóság, ro-
konság. Ez értelmezhető akár az előadóművészetek különböző karaktereinek új-
raegyesítéseként kelet és nyugat között.

Az előadás egy pontján a kathákali táncosok is megjelennek gólyalábakon.
Ebben az esetben tehát két jellegzetes technikát ötvöz a színház szabadtéren.
A kathákali táncos az általa hosszú évek során megtestesített szerep-koreográ-
fiáját „átülteti” gólyalábra, ahol a felsőtest munkája megmarad, azonban a láb-
munka lényegesen megváltozik. A színésznek ezért bizonyos elemeket sűrítenie
kell a mozgásrendszerében.

Történetek a Mahabharátából

A kathákali egyike a hét klasszikus indiai tánc-színházi formának. Eredetileg
Keralából, India dél-nyugati, természeti értékekben gazdag tartományából szár-
mazik. A kathákali mai formája egy sokoldalú színházi és rituális gyakorlatokban
gyökerező kultúra gyümölcse, amely hosszú folyamat eredményeként a 17. szá-
zad közepére érte el mai végső, letisztult formáját. Kottarakkara Rádzsája ez idő
tájt komponálta az elsősorban klasszikus hindu eposzok, a *Rámájana* és a *Ma-
hábhárata* történeteiből álló repertoár jelentős részét.

A kathákali a 19. század közepére érte el fénykorát, majd ezt követően ha-
nyatlásnak indult, amely folyamat egészen a 20. század elejéig tartott. Ebben az
időszakban a brit gyarmatbirodalom uralma rombolóan hatott valamennyi indiai
kulturális formációra. Az elmúlt hatvan évben azonban néhány szenvedélyes köl-

tő ösztönzésének és a helyi kormányok értékmentő támogatásának köszönhetően, a kathákali vizs-
szatért korábbi dicsőségéhez egy-
re növekvő vitalitással és népsze-
rűséggel. A kathákali híre és igazi
mítosza a nyugati színpadi gyakor-
lat számára lényegében techniká-
jának szigorúságában rejlik.

A színpad egyszerű és letisz-
tult, nem igényel semmiféle dísz-
letezést. A színész az, aki pusztán
saját szakmai tudásával képes fel-
idézni egy elvarázsolt kert han-
gulatát, egy tomboló csatajelene-
tet vagy bármilyen rendkívüli és
lenyűgöző eseményt. A színpa-
don pusztán két sámli képezi az
összes tárgyi kelléket, amelyből
egyik-másik minden alkalommal
megjelenik mint trónszék, hegy
vagy bármi más, amit a képzelet
és a hagyomány sugallhat. To-
vábbi kellék a tirassila (függöny),
illetve a színpad előtt méltóság-
teljesen áll a hatalmas olajlámpa,
amelynek két lángja szimbolizálja
a napot és a holdat.

Az egész éjszaka tartó előadás
a hagyománynak megfelelően egy
„tisztá tánc”-koreográfiával in-
dul: a *Pakuti Purappadu* szó szerinti jelentése „bevezetés”. A függöny lehull és a
két ikerkarakter, Krishna (a férfi energia) és oldalán a Sakti (a női energia) je-
lennek meg. Az előadás kozmogónikus szimbólumokkal működik: témája a sötétség tánc általi eloszlata és a kozmosz megszületése.

Ezután olyan tánc-koreográfiák következnek, amelyben a táncosok néhány
klasszikus történet kivonatát mutatják be. A színpad ekkor a *tirannokuval* nyí-
lik ki: ez egy olyan tipikus kathákali technika, amely arra szolgál, hogy a karak-
terek egy hátsó választófüggöny mögül, jelenlétük fokozatos leleplezésével mu-
tassák be magukat.

A *Poothanamoksham* az őrdögi King Kamsa története, aki megpróbálja meg-
ölni a gyermek Krishnát, mivel a prófécia szerint Krishna keze által fog egy-



Kalamandalam John Síva maszkjában
(forrás: nemzetiszinhas.hu)



Mario Barzaghi (középen csatabárddal) Ráma hatodik
avatárjaként, mint Parashurama (forrás: teatridiventi.it)



Bhíma és Draupadi a Kalamandalam Iskola színészeinek megjelenítésében
(forrás: photoshelter.com)

szer meghalni. Miután sikertelenül próbálta megakadályozni a születését (édesanyja a király édestestvére), Kamsa elküldi Putanát (egyfajta bérgyilkos-dadát) Ambadi városába, ahol az istengyermekeket elrejtették.

A *Kalyanasaugandhikam* Bhima utazásról szól (ő egyike az öt Pandava testvérnek, akik mind Draupadi férjei), amelyben egy ritka és elbűvölő virágot, a saugandhikát keresi felesége, Draupadi óhajára, aki arra kéri, hogy hozzon számára a virágból. Útja során – amelynek nyilvánvalóan szimbolikus célja van – a nehézségek és a veszélyek ellenére behatol egy erdő mélyébe, ahol szemtanúja lesz egy oroszlán, egy kígyó és egy elefánt harcának. Ezután szembetalálkozik Hanumannal, a nagyhatalmú Majomistennel – Vayu szélisten fiával –, akit Bhima lármája zavar meg. Mi-

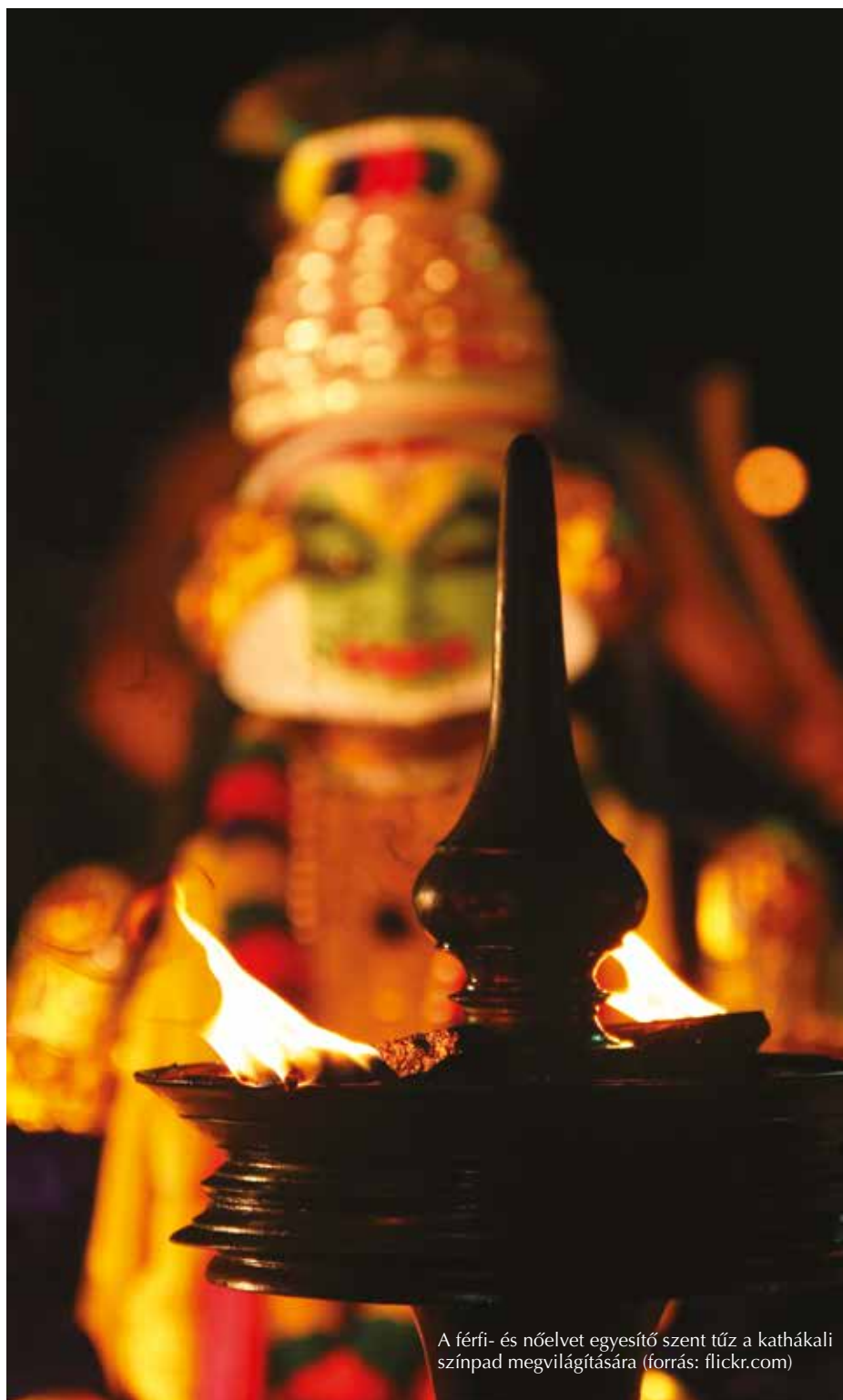
után Hanuman megleckézteti Bhimát, végül felfedi valós kilétét, és útbaigazítást ad testvérének (Bhimának), hogy megtalálja a saugandhika kertjét.

A *Duryodhanavadham* rész egy ősi eposz, egy mestermű, amely a *Mahabharata* legfontosabb eseményét, a Pandavák és unokaövéreik közötti viszályt meséli el. A Pandavák útra kelnek az erdőben, hogy letöltsék tizenkét éves száműzetésüket, miután veszítettek a dobókocka-játékban. Yudhishtira, a legidősebb Pandava fivér először a fegyvereit veszíti el, aztán a királyi palotát, majd fokozatosan a királyságot, a feleségét és önmagát is. A történet Krishna emberalakban való földi megjelenésével folytatódik, akivel Duryodhan a Kauravák erőskezű vezetője sértőn bánik, majd a Pandaváknak a kurukshetrai csatában a Kauravák felett aratott győzelmével zárul.

Introduction to the World of Kathakali

Translated and Compiled by Géza Pintér

Stories from Mahabharata, a co-production between Kalatharangini Kathakali School (India) and Teatro tascabile di Bergamo (Italy), will feature on the main stage of the National Theatre, Budapest, on April 25, at MITEM 2020. This compilation first presents the story of the Italian company formed in 1972, in which its relationship with the classical Indian dance theatre of the Kathakali style has played an important role since the mid-seventies, and then briefly the forthcoming production as well.



A férfi- és nőelvet egyesítő szent tűz a kathákali színpad megvilágítására (forrás: flickr.com)



Krisna győzelmi tánca Kaliya (kígyódémon) felett, bronz, 18. század (forrás: mantra.art)



RENZO VESCOVI

A „lírai” színész

Jegyzetek a keleti és nyugati színművészet határáról¹

El poeta comprende
todo lo incomprensible,
y a cosas que se odian,
él, amigas las llama.
Sabe qu.e los senderos
son todos imposibles,
y por eso de noche
va por allos en calma.²

F. Garcia Lorca

A keleti színész legfőbb jellemzője már a nevében is megjelenik: „Nata”, azaz színész, csak úgy, mint a „Natya” szóban, ami színházat jelent, és ami alapjelentésében hordozza a tánc és a színház vitális egységét.

A két fogalmat itt külön értelmezzük az elemzés kedvéért, úgy működtetve, mint egy sztereoszkópot, mint két lencsét, melyek valamikor egyek voltak, és amelyek egy olyan teret és forma-tartalmat adnak hozzá vizsgálatunk tárgyához, ami nem mutatkozna meg, ha csak az egyiken keresztül tekintenénk rá. A keleti hagyományban a színész – ha a modern nyugati színházkultúra színészával hasonlítjuk össze – „lírai” színész. Játéka a mindennapi életre csak áttételesen utal, mintha csak ajánlást tenne vagy célozna rá. A valós élet empirikus tapasztalataival való kapcsolatában – ez az úgynevezett *Erlebniss* – [magyarul: *déjà vu* – *a ford.*] ez a fajta színpadi művészet mágneses vonzása révén konkrétan, de rej-

¹ Renzo Vescovi, *Scritti dal Teatro Tascabile di Bergamo* [Írások a Teatro Tascabile történetéről], a cura di Mirella Schino Bulzoni Editore, Roma, 2007. 165–170.

² „Költő az, aki érti azt, ami érthetetlen, barátunkká avatva tárgyát gyűlöletünknek. Tudja, hogy minden ösvény egyformán lehetetlen, ezért jár rajtuk éjjel, egy cseppet sem remegve.” (Somlyó György fordítása)

télyes erővel működik, olyan energiákkal, melyek anélkül irányítják a mennyei testeket, hogy megérintenék őket. Ez a *Rasa* értelme, a Bhava³ valóságának sajátos módon szublimált folyamata, az emberi megtapasztalás érzete.

A modern nyugati színész az általános kritikai gondolkodás szerint egy olyan kristály, amely annál értékesebbnek számít, mennél kevesebbet változtat egy adott szövegen. A keleti színész épp ellenkezőleg, úgy bontja elemeire a fényt, hogy az irodalmi háttér csaknem érzékelhetetlenné válik.

E két stílus közötti markáns különbség egy, a legtávolabbi múltból eredeztethető felfogásra vezethető vissza: egyfelől a keleti világot a *Shiva Nataraja* hi-



Shiva Nataraja, a táncjal teremtető isten szobra a 10. századból, bronz, Művészeti Múzeum, Los Angeles (forrás: wikipedia.org)

posztázis-teremtéseként gondolták el (a világegyetemet kozmikus tánc-ként fogták fel, amelyben a teremtés és a pusztítás vég nélkül követi egymást); míg másfelől a nyugati világ alapjául a *Logosz*, illetve a spirituális és az anyagi világ karteziánus szétválasztása szolgál.

Az előbbi egy kiváltképpen szoros kapcsolatot feltételez a test és lélek között, amely a színház területén végeredményben oda vezet, hogy előtérbe helyezi a táncos–színész pszicho-fiziológiai energiáit; az utóbbi ezzel szemben az előadóra mint tolmácsra bízta az irodalmian rendezett szavak értő közvetítését.

Ahogyan ezt a különös telítettséget eléri, abban a „lírai” színész teljesen hasonlít a keleti színészhez.

Ennek a telítettségnek az egyik legfőbb letéteményese a mozgás művészete: ez utóbbit az ellenpontosítás technikája szervezi, miáltal a test zenekarrá válik.

A *test-zenekar* fogalma jobban értelmezhetővé válik, ha a nyelv költői szerveződését hozzuk fel lehetséges analógiául. Itt utalhatunk Jakobson elhíresült definíciójára, mely szerint a költői nyelv tudatában van önnön formális elemeinek (különösen a ritmikai és a hang-szimbolikus elemeknek), akár a lírai színész, aki testének táncoló energiáit képes a különböző szintek kiemelése révén összehangolni és megmutatni a nézőnek. Ez a gyakorlatban úgy néz ki, hogy a test külön-

³ Bhava: szankrit, létállapot, szubjektív létesülés, érzés, érzelem, hangulat, elkötelezett tudatállapot. A buddhista gondolkodás szerint a bhava az élet és halál folytatása és az azokból való keletkezés, létesülés. A bhakti hagyományokban a *bháva* az extázis hangulatát, az önfeladást és az irányító érzelmi energiákat jelöli.

böző szegmenseit – legelemibb egységeit – leválasztja annak érdekében, hogy a kettős artikuláció (a fonémáktól a szavakig és a beszédig) egyfajta művészi dinamizálása révén egy progresszív strukturáltsághoz vezessen el.

E technika legnagyobb iskolája a klasszikus „táncok” keleti pedagógiájában lelhető fel. Az indiai kultúrában például – mely valamennyi ázsiai kultúra nagyszerű bölcsője – a színész művészetét négy fő területre osztják: a mozgás, ennek neve *Angika*. E területen az akciók a felső és alsó végtagokból kiindulva szerveződnek: minden egyes testrész valamennyi lehetséges mozdulatát megmutatják a különféle iskolák és hagyományok szerint; például a Nandikheswara *Abhinaya Darpana*-ja – ez a tizenkettedik századi klasszikus, mely a professzionális táncban (különösen a női táncban) ma is élő – felsorol kilencféle lehetséges fejmozdulatot (ez egyesek szerint akár huszonnégyféle is lehet), négyféle nyakmozgást és nyolcféle (egyesek szerint akár negyvennégyféle) különböző tekintetet stb.).

A *test-zenekart* egyfajta polifonikus előadásmódként határozom meg, ahol egy egyedi tempó-egység alatt (egy adott közönség érzékelését követve) olyan testhelyzetek jönnek létre, illetve olyan különböző akciók kerülnek bemutatásra, amelyek egy sűrített metrum vagy látvány-koncert zenekari logikája szerint szerveződnek (pl. a szemantikai, ritmikus, hang-szimbolikus és formális impulzusok koncentrációja és hierarchikusan strukturált kapcsolódása szerint).

A lírai színész *test-zenekarának* a természete (mivel a koncert-szerű sűrítettség kategóriája itt más színházművészeti komponenseket is tartalmaz, mint például a kosztüm, a hang-használat stb.) számos olyan további hatást vált ki, mely szétsugárzik e központi magból.

A továbbiakban, szigorúan az *Angika* területére szorítkozva, felsorolok néhányat ezekből a következményekből: a professzionális pedagógia, mely a test szegmentációján alapul, egy olyan típusú struktúra, mely vertikálisan olvasandó, akár egy szimfónia partitúrája; a térbeli dimenzió, amely a vizuális képességen alapul, a látásnak a szó szerinti szemhez [sense of „visus”] kötött értelmében, amely képessé teszi a szemlélőt, hogy a testi cselekvés folyamatát a lehető leg részletesebben, a legapróbb mozzanatokig megragadja (a táncos-színészre nem véletlenül utalnak a klasszikus szanszkrit értekezésekben, amikor a színházról úgy beszélnek, mint *Drsia Kavia*-ról, azaz „látható költészetről”). Tehát a távolság a színész és a nézője között sokkal kisebb, mint a nyugati színházi hagyomány



Nandikheswara *Abhinaya Darpana* műve alapján beállított mozgássorok
Nivedha Ramalingam előadásában
(forrás: nytimes.com)

esetében, ahol ez a viszony az auditív percepción alapszik, egy „instrumentum textuson” (a szöveg eszközén). (Ami a teret illeti, ezt úgy kell megszervezni, hogy érzékelhetővé tegye ezen hiper-tudatos érzéki ingerek szerveződését; ez utóbbiak valamikor közös tapasztalat alapján kerültek lejegyzésre egy fantázia-nyelven, melyet ma már csak speciális gépezetek segítségével tudnánk érzékelni. A szakértők szerint ehhez az inger forrásától való távolság nem lehet több kb. nyolc méternél.) Ez azzal is járna, hogy egy ilyen színpadot csak néhány tucat néző tudna körülülni. Néhány más konzekvencia könnyen ide kapcsolható: a színészek képzési ideje, fokozatos művészi fejlődésük, érésük, a fizikai értelemben vett színházi tér kialakítása (termek, színpadok), a közönséggel való kapcsolat (ami a nézővel való kapcsolattá válik) stb.; a további bensőbb következmények, mint a szakmai etika, a saját munka értelme már messzebbre vezetne bennünket (Grotowski szerint nagyon, nagyon messzire...).

A test mindenek előtt valósága, illetve megkérdőjelezhetetlen szerepe abban, amivel egy színész a színpad komplexitásához hozzájárul, szükségképpen vezet az üzenet referenciális összetevőjének csökkenéséhez. Így a színpadon a „költészet” végül legyőzi a „drámát”, a hangsúlyt a drámaíró helyett inkább a színészre helyezve át.

Fordította: Pintér Géza és Regős János

Appendix⁴

A kathákali tánc-előadásokban általában két alapvető karaktertípus jelenik meg: a csodás és nagylelkű vagy rosszakaró hős egy háborús helyzetben, illetve a hősszerelmes. A színész egy különleges növényi magkivonat festékanyagát helyezi a szemhéja alá, amitől a szem szaruhártyája (cornea) rózsaszínű lesz (szerelmi helyzetben) vagy vörös (drámai helyzetben). Mindez több órás előkészülettel jár. Ezután felveszi a jelmezét – képzeljünk el egy roppant aprólékosan kimunkált öltözetet –, végül pedig megáldja, majd a fejére teszi a koronát. Színre lépésével végre kezdődhet a jelenet, a színész folytatja munkáját. Amint feltűnik, a zenészek megszólaltatják hangszereiket, majd két színpadi segéd lép a



A „vörös szem”-effektus
(forrás: fineartamerica.com)

⁴ Renzo Vescovi: *Egy név nélküli színész felé. A keleti színész etikája és technikája* (részlet). Vö. Uő: *Scritti dal Teatro Tascabile di Bergamo* [Írások a Teatro Tascabile történetéből], a cura di Mirella Schino Bulzoni Editore, Roma, 2007. 173–174.

színész elé és függőnyt emelnek közte és a nézők között. Az előadás kezdetét veszi, ám minden a függöny mögött történik, így a nézők nem láthatnak semmit a táncból, amely egyike a legszebb kathákali koreográfiáknak.

A közönség hallja a zenét és a lábfejek dobbantásait a függöny mögül, de nem látja magát a táncot. Amikor a tánc véget ér (amely általában körülbelül 20 percig tart), a színészek visszatérnek az öltözőikbe, leveszik a jelmezt, a koronát, és letisztítják magukról az arcfestéket. Erre az estére véget ért a munkájuk. Éppen ez a különös: sok évi munka, gyakorlás, rengeteg előkészület a színre lépés előtt, majd végül egy fellépés kizárólag az istenek színe előtt.

Ez a névtelen színész vált az eszményképünké, szemben a hagyományos nyugati színházi színésszel, aki a társait könyököli, hogy a neve néhány milliméterrel nagyobb méretű karakterrel szerepeljen a plakáton, vagy aki harcol az ábécés betűrendért, netán a fentről-lefelé olvasandó fontossági sorrendért vagy egyéb sorrendekért, ha érdeke éppen úgy kívánja. A mi olasz, vagy inkább európai szokásainkkal szemben egyszersak ott találtuk ezt a nagyszerű hagyományt, ahol a színész sokéves munka után első táncát kizárólag az isteneknek kínálja fel.

Fordította: Pintér Géza

Renzo Vescovi: The “Lyrical” Actor

Notes Upon the Acting Art between East and West

In 1972, Renzo Vescovi (formerly assistant professor at the Department of Literature at the University of Milan) took over the management of the Teatro tascabile di Bergamo (TTB) with seven brand new young actors, most of whom kept working together for decades, and some are still members of the company. Since 1972, they have consistently continued their artistic research as an emblematic group of the third theatre movement, bearing the hallmarks of Jerzy Grotowski and Eugenio Barba. As autodidacts, the group first came into contact with the Indian performing arts in 1977, which, in addition to its ever closer artistic cooperation with the Kalatharangini Kathakali School, has significant theoretical benefits as well. This paper explores the world-conceptual origins of the difference between actors in the East and the West. Its



Kalamandalam John szentornája

author points out that, on the one hand, the Eastern World has been thought of as hypostasis-creation by *Shiva Nataraja* (the universe is identified with a great cosmic dance in which creation and destruction follow each other endlessly); on the other hand, *Logos* as well as the Cartesian distinction between spiritual and material reality have provided the basis for the Western World. The former assumes a sort of very close relationship between body and spirit which – in the theatrical field – leads ultimately to put forward the psychophysical energy of the dancer-actor; the latter entrusts the performer with the due relief of the literary organized word.

Rasziputyin küldetése



Szőcs Géza 2014-ben született *Rasziputyin küldetése* című drámáját először Velencében mutatták be 2015-ben, Paolo Franzato rendezésében. A magyar nyelvű ősbemutató 2019. október 4-én volt az erdélyi Szatmárnémetiben. Budapesti bemutatójára az idei MITEM keretében kerül sor. Összeállítá-sunkban közzé tesszük Elek Györgynek a dráma írójával, az előadás főszereplőjével, Rappert-Vencz Gáborral, és rendezőjével, Sardar Tagirovskyval készült interjúját, valamint Kereskényi Sándor és Can Togay János írását. Közzöljük továbbá a dráma VIII. jelenetét is.

KERESKÉNYI SÁNDOR: A Rasziputyin-jelenség



Grigorij Jefimovics Rasziputyin (1869–1916) orosz misztikus (és magát szentnek nevező okkultista szerzetes, kalandos életű vándorprédikátor), aki II. Miklós orosz cárral és családjával szoros kapcsolatot kialakítva nagymértékben befolyásolta a birodalom sorsát. Az „őrült pap” (aki végül is nem az egyház, hanem a világi hatalom szolgálatában állt) akkora tekintélyre tett szert, hogy végül jellegzetes megtestesülésévé vált a keleti típusú despotizmus már-már mindenható kegyencének. Meglehetősen szado-mazochista alkat lévén, olykor semmilyen erőszakról nem riadt vissza, máskor viszont az önkínzásig menően tűrte a legvadabb erőszakot. Rasziputyin rendkívül ellentmondásos egyéniség volt. Éles eszű ember létére néha elképesztő ostobaságokat követett el, sokszor folyamodott törvénytelen eszközökhöz, miközben maga az igazságosságot hirdette. Egyrészt mágikus szertartásoknak nevezett orgiákat szervezett, másrészt szenvedélyesen gyógyított és jótékonykodott. Látnoki képességekről is tanúbizonyságot tett, és ezzel kora orosz társadalmát valósággal megbabonázta. Sokáig úgy tűnt mindenkinek, hogy delejező személyiségének varázslatos hatása alól még az ellenségei sem vonhatják ki magukat. Kiváló kommunikátorként herceggel és paraszttal egyaránt megtalálta a hangot, és majd’ mindenkit elbűvölt őszinteségével, szívéllyességével. Esetenként azonban félelmet gerjesztett és riadalmat keltett, igazmondásával terrorizálta környezetét. (Nem sokkal halála előtt levelet írt a cárnak, amelyben szemére hányta bűneit, és az egész uralkodó család szörnyű kiirtását jósolta meg, ellentmondást nem tűrően követelve II. Miklóstól a politikai és társadalmi változtatást.)

Szőcs Géza Raszputyinról írott drámája először Milánóban jelent meg, olasz–magyar kétnyelvű kiadásban. Ósbemutatója Velencében volt 2015-ben, Paolo Franzato rendezésében, aztán más olasz színházakban is játszották. Orosz nyelvű bemutatójára is sor került, éppen annak a Juszupov palotának a házi színházában, ahol a szerzetest Juszupov herceg parancsára meggyilkolták. Szőcs drámája fiktív történetet elevenít fel, valóságos történelmi szereplőkkel. Raszputyin, erőteljes belső indíttatásra hallgatva megpróbálja megakadályozni az I. világháború kitörését. Ezért gyözködi kétségbeesetten a korabeli Európa jelentős politikai vezetőit, elsősorban a cárt, aztán II. Vilmos német császárt, Ferenc Józsefet és V. György angol királyt. Elkeseredett próbálkozásai azonban falra hányt borsónak bizonyulnak, ékesszólása zátonyra fut a zsarnokok hatalomféltő, kicsinyes korlátoltságán. A mű (mint jellegzetesen posztmodern szöveg) rendkívül érdekes kísérlet a történelem tanulságainak összegezésére.



Raszputyin színezett fotója
(forrás: medium.com)

Raszputyin mint drámai hős

Elek György Szőcs Gézát kérdezi



– Az ön pályáján mit jelent a Raszputyin küldetése című dráma? Kicsoda Raszputyin?

Mind a regényhősök, mind a drámák hősei, helyzetei, konfliktusai: a szerző tudattartalmának emberi figurákban és sorsképletekben való kivetülései. Ezt a színdarabot 2014 nyarán kezdtem írni, akkor még esszé formájában.

Arra kerestem választ: vajon ha azok az uralkodók, akik katasztrófába vitték nemcsak saját nemzetüket, hanem az egész európai kultúrát, előre látták volna ostoba döntésük eredményét, a rettenetes következményeket, akkor is ugyanúgy döntenek? Mindezek a kérdések és válaszok végül drámai dialógusokba szerveződtek, mintegy maguktól. Vagyis eredetileg egyáltalán nem színdarabot akartam írni, de az anyag belső törvényei és imperatívuszai így alakították a szöveget, ahogyan ez most olvasható. Raszputyin tehát egy projekció, amely kérdések, hipotézisek és válaszok kölcsönhatásában, interferenciájában született meg.

– *A mű megírásakor mennyire volt egyensúlyban a politikai kényszer és a művészi ihletés?*

A belső parancsok kérdése már átvezet a külső kényszer felvetéséig. A kérdés nemcsak amiatt meglepő számomra, mert el sem tudom képzelni, milyen politikai kényszer hatása alatt érezné ma egy szerző kötelesnek magát Raszputyinnal foglalkozni. Ráadásul, ha valaki, azt hiszem, hogy én azok közé tartozom, akik elmondhatják magukról, hogy soha semmiféle politikai kényszernek nem engedtek, sőt. Amúgy: kényszernek sem, elvárásnak sem. Pedig sokféle élethelyzetben voltam. Éltem Ceaușescu diktatúrája alatt, meg a nyugati magyar diaszpóra kulturális valóságában, meg a Kádár-, Aczél-korszak utolsó fejezeteinek korszakában, meg a szabaddá lett Románia politikai boszorkánkonyhákban nem szütkölködő dzsungleiben, meg a szabad Magyarország Újvilágában, ellenzékben is, meg kormánytisztviselői minőségben is. De nem hiszem, hogy egyetlen szótagot is leírtam volna kényszer vagy elvárás hatása alatt. Vagy bármit, amit szégyellenem kellene. Ha valamire, erre, azt hiszem, büszke lehetek.

– *Lehet-e újramelegedni a történelmet bárhol, bármikor, vagy annyira megvan a maga folyása, hogy már csak folytatni tudjuk?*

Egy útra, amelyről letévedünk – Ady: „Valahol utat veszítettünk”¹ – mindig visszatálálhatunk, ha ez fontos nekünk, és a kisebb ellenállást követve nem fogunk magunknak más utakat választani.

– *Az ön számára a magyar történelem szenvedés- vagy üdvtörténet?*

A kettő együtt. De hiszen tudjuk, hogy a Golgotát a Feltámadás követte.

– *Az orosz és az olasz előadások után mit jelent az ön számára a darab szatmári magyar nyelvű bemutatója?*



Rappert-Vencz Gábor mint Raszputyin (balra) és Gaál Gyula mint II. Miklós az előadásban, Harag György Társulat, Szatmárnémeti, r: Sardar Tagirovsky (forrás: harag.eu)

Nyilván elégtételt. Annyira, hogy a magyar nyelvű színházi bemutató napjára időzítettem a könyvbemutatót is, vagyis a dráma hatnyelvű kiadását. A magyar, olasz, orosz, német, francia, spanyol nyelvű verziókról van szó, további öt nyelvre most fordítják. Azt hiszem, ha őszinte akarok lenni, úgy kell fogalmaznom: az érdeklődés aligha nekem szól, inkább Raszputyinnak s a személye által felvetett kérdéseknek, amelyekre a történelem számunkra fájdalmas választ adott. Számunkra: minden magyar, meg orosz, meg európai ember számára.

¹ Lásd Ady Endre versét: *Fáradtan biztatjuk egymást* (1913)



Élvezetes színdarab, mely igen inspiratív lehet egy rendező számára: egy ilyen látomásos realista-abszurd ukrónia színreállításánál a *mise-en-scène* fantázia szinte korlátlan, szabadon szárnyalhat.

Bokrok között bujkáló hercegnőcskék, császári virágoskertek, zenét komponáló uralkodó, szibériai szcéna, párizsi kupleráj... csupa sűrített, elrajzolt helyszín és szituáció, amelyben a szintén elrajzolt, meseszerű, telített színekben, erős fényeffektusokban megjelenő történelmi figurák, élükön az őket összekötő, saját diabolikuságát mennyei küldetésében meghazudtoló Raszputyinnal: mind-mind erős gesztusok, amelyekkel és amelyek köré látványos és pimasz világ teremthető.

Hálás dolog. Tablószerűen, jó ritmusban van megírva, a tudott végkifejlet elenére is élvezetes a sztori és vele a csattanó. A végkifejlet hirtelen és a legeslegutolsó másodpercben fordítja – éppen a tudott vég és annak konzekvenciái miatt – vérfagyasztóvá a történelmi groteszket, és szül egy tragikus karaktert – nevezetesen a halálon túli küldetésében elbukó Raszputyint. Az ötlet, nevezetesen az alternatív történelem, az ukrónia felhasználása, ilyen nagyszabású történelmi eseményeknél kézreálló eszköz, amit jól kihasznál a darab. Nem enged a terjengősség csábításának, ugyanakkor megenged magának kitérőket (szibériai anekdota), amelyek mégsem ártanak a tiszta struktúrának. Ha elemzőn megérőltetem magam, még ha ez az igény nem is merül fel olvasás közben, akkor feltűnhet, hogy a stílusjátékban nincs is minden kihasználva, ebben talán lehetett volna még lubickolni. Gondolok itt a mai fordulatok és az archaizálás kontrasztjára, vagy a különböző karakterek nemzeti jegyeinek még erősebb megrajzolására. De ez futó gondolat csupán. Összességében, mint mondtam, szórakoztatónak és elgondolkodtatónak tartom a darabot. Élveztem olvasni.

„Raszputyin mindannyiunk vágyát és lelkiismeretét testesíti meg”

Elek György Sardar Tagirovsky rendezőt kérdezi²



– Kérem, meséljen röviden eddigi munkásságáról!

Nekem az egész életem egy nagy utazás. Oroszországban nevelkedtem, Kazanyban, tatár földön. Mind a két szülőm ottani. Éltem Kazanyban, Moszkvában és Kijevben. Szüleimet hívták dolgozni, így kerültem Kecskemétre, aztán Budapestre. Közben folyamatosan utaztam Oroszországba. Budapesten tanultam egy színiakadémián színészetet, aztán a budapesti bábszínház-

² A Szamos folyóirat 2019/10. számában megjelent interjút, mely közvetlenül az előadás bemutatója előtt készült, rövidítve és szerkesztve közöljük.



A. P. Csehov: „6”, Nemzeti Színház, Budapest, 2016, r: Sardar Tagirovsky (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

ban bábszínészetet. Ott három éven keresztül megtanultam valamennyire bábozni, aztán Rómában és Budapesten felváltva tanultam egy másik fajta iskola szerint színészetet. Közben többnyire külföldön, filmekben és reklámokban forgattam, abból tudtam megélni, ugyanakkor elkezdtem kísérletezni a rendezéssel, általában amatőrökkel, elhagyatott pincékben, mindenféle forrás nélkül. Az Ascher Tamás színházi rendezővel való találkozás erősített meg ezen az úton. Bizonyos értelemben egyik mesteremnek tartom őt. Több siker-

telen magyarországi felvételi után jelentkeztem a marosvásárhelyi színművészeti egyetemre, ahol Bocsfárdi László rendező osztályba kerültem alapképzésre, majd mesteri képzésre. Ő a másik nagy mesterem, és egy fontos ember az életemben, aki az élet prizmáján keresztül hihetetlen mélységében érzékeli a színházat. Elkezdtem rendszeresen rendezni előbb Sepsiszentgyörgyön, majd Nagyváradon, Temesváron, Gyergyószentmiklóson, Magyarországon a Nemzeti Színházban, Debrecenben, Újvidéken. Idén Budapesten el akarok indítani egy nemzetközi művészeti bázist, ami egy újfajta iskola lesz, ahol nagyon sok mester fogja tanítani a világ minden tájáról érkező embereket. A mostani szatmárnémeti bemutató után Celldömölkön, Debrecenben, Budapesten és Moszkvában fogok rendezni.

– Milyennek találja a Szatmárnémetiben működő Harag György Társulatot?

Ez egy nagyon erős csapat, nagyon színes, azt érzem, hogy van a színészekben játékkedv és tettvágy. Van bennük tartás, van erejük a színházhoz. Ez méltó Harag György emlékéhez. Szimpatikus a színház körül tevékenykedő stáb, nagyon segítőkészek az emberek. (...)

– Mikor kérték fel a darab megrendezésére?

Bessenyei Gedő István ajánlotta fel a lehetőséget körülbelül egy évvel ezelőtt. A darabot már korábban ismertem, ugyanis három éve, amikor Paulo Antonio Simioni rendezte meg Olaszországban, engem kért fel mint bábrende-



A 2017-ben bemutatott olasz előadás 2019-es plakátja (forrás: comuneborgioverezzi.gov.it)



A 2019-es kelet-szibériai tűzvész egy légi felvételen (forrás: wordpress.com)

zót, én tanítottam meg a színészeket bábozni. Az olasz rendezésben Raszputyin egy báb volt, mindenki más élő színész. Ismertem hát a szöveget, és azért vállaltam el a megrendezését, mert nagyon izgalmasnak találtam, ahogyan a történet érintkezik a mával. Érdekelt Raszputyin alakja, általa is kötődtem az orosz világhoz. S különös jelnek vettem, hogy ugyanannak a darabnak a megrendezésére kértek fel, amivel három éve találkoztam Rómában. Számomra ez a lehetőség egy amolyan Raszputyin-féle jóslat teljesülése volt.

– *Raszputyinnak mi az üzenete a mai társadalom számára?*

Mi most egyfajta nyugalomban élünk itt, Európában, de folyamatosan érezzük, hogy a világ valahogy pusztul körülöttünk. Nemcsak amiatt, hogy egyre jobban pusztul az esőerdő, vagy hogy magyarországnyi területen ég a szibériai tajga, erdőtüzek pusztítanak a felelőtlen emberi cselekedetek következtében, vagy abból adódóan, hogy az iparosított mezőgazdaság igazából csak a multiknak kedvez. Hanem amiatt is, mert egyre több mini-diktatúra jön létre a világunkban, számos országban, és záródnak be ennek következtében bizonyos határok. Közben jelen van egyfajta nyitottság is, az emberek utazhatnak ide-oda. Ez a kettősség – a nyitottság és a zártság – igazából nagyon abszurd. S azt érzékelem, hogy közben feléljük a tartalékainkat, aminek előbb vagy utóbb meglesz a bőjtje. Természetesen drukkolok mindannyiunknak, hogy minél kevesebb fájdalommal tudjunk átlépni a jövő digitális világába, amelybe én a költészetet is szeretném átcsempészni. Az ember ma hajlamos azt érezni – ahogy az első világháború előtt is –, hogy itt most nem lesz semmi gond, itt most kibontakozóban van az élet, az ember nyugalomban ülhet a babérjain. Így volt ez a második világháború előtt is. De félok, hogy egyszer csak beáll a tragédia, mert miközben a magunk hétköznapi szintjén létezünk, a felszín alatt ezek a pusztító erők mozognak. Amikor a múltban a háborús események történtek, az emberek nem tudták, hogy egy világháború zajlik körülöttük. Hol az egyik, hol a másik országban robbant ki egy konfliktus. Ezek aztán összeadódtak, és később mondták csak azt, hogy ez volt az első vagy a második világháború. Mi jelenleg nem tudhatjuk, hogy benne vagyunk-e már egy harmadik világháborúban, vagy sem. Vagy hogy egy harmadik világháború készül-e. Nagyon úgy fest, hogy nem tudunk kikerülni egy világméretű váltást, egy globális konfliktushelyezetet...

– Raszputyin magára vállal egy világjobbító küldetést. A darab szerint legalább is mindent megtesz a katasztrófa elkerüléséért. Ugyanezt akarják az emberek ma is.

Raszputyin alakja nagyon sokrétű: egy jós, aki a jövőbe látva le akarja állítani a háborút kirobbantani készülő politikusokat, hogy ne haljon meg a világháború következtében százmillió ember. Raszputyin a dráma szerint nem képvisel mást, mint azt, amire ma is mindannyian vágyunk. Nagyon sok feljegyzés maradt fenn arról, hogy orgiákat tartott, hogy bűnöző is volt, miközben szent életet élt. Ennek a kibontására is van lehetőség az előadásban. Raszputyin nagyon ellentmondásos figura, közel száz év távlatából már lehetetlen a valóságot vele kapcsolatban kézzel foghatóan megragadni. A dráma szerzője Raszputyin alakjának pozitív és negatív oldalát is láthatóvá teszi. Bordélyházba járt, de kapcsolatban állt az arkangyallal és a szentségekkel is, ezáltal volt képes látni a jövőt. Megpróbálja megakadályozni a cárnál, Vilmos császárnál, György királynál, Ferenc Józsefnél és másoknál, hogy kitörjön az első világháború. Tulajdonképpen ez a darab egy poétikus történelmi fikció: látunk egy alakot, aki megpróbálja megakadályozni azt, amiről mi, nézők már tudjuk, hogy megtörtént. S tulajdonképpen annak drukkolunk az elejétől kezdve, hogy mi lett volna, ha a történelem nem úgy alakul, ahogy valójában. Olyan ez, mint amikor újra megnézünk egy jó filmet, amit szeretünk, és bár jól tudjuk, hogy a történet tragikusan ér véget, de úgy van felépítve, hogy elkezdünk drukkolni, hátha mégis jó vége lehet.

– Egy ilyen film – akár tudatunkon kívül – pörög most a világban?

Igen. Nekünk itt, Európában van egy közös filmünk, a történelmünk, rengeteg fájdalommal a területvesztések, az emberveszteségek, az erőforrások elvesztése miatt. Ezek a sebek nincsenek begyógyítva. Nem tudjuk, hogyan lehetne orvosolni őket. De mint ahogyan egy évszázada Raszputyin szeretne volna megakadályozni a huszadik század tragikus kimenetelű eseményeit, mi



Raszputyin „áldásosztó” fényképe az 1910-es évekből (forrás: time.com)

is szeretnénk úrrá lenni a huszonegyedik század kihívásain. E tekintetben az ember nem változik. Raszputyin mindannyiunk vágyát és lelkiismeretét testesíti meg. Mi arra vágyunk, hogy választ találjunk rá: vajon képesek vagyunk-e feleslegesnek tűnő pusztítás és pusztulás nélkül felülemelkedni önmagunkon? Képesek vagyunk-e meghallani a fájdalom hangjait, akár térben vagy időben tőlünk távolról is? Képesek vagyunk-e egy emberként – az emberiségnek nevezett közel nyolcmilliárd emberrel együtt – megakadályozni az emberfajt veszélyeztető természeti, kulturális, ideológiai, társadalmi leépülést? Képesek vagyunk-e kimondani, hogy nincs szükségünk pipogya vezetőkre? Hiszen a jövő ala-

kulcsáért mi, polgárok is felelősek vagyunk. Mert még mindig mintha arra menne ki a játék, hogy ha gyűlöljük egymást, addig abból lehet üzletet és pénzt csinálni, addig félelemben lehet tartani, meg lehet vezetni az embereket.

– *Van-e esély annak megakadályozására, hogy a világ rossz irányba haladjon?*

Az emberiség gondolkodását tekintve jelenleg egy nagy, pelenkás csecsemő. Hamvas Béla szerint a mai ember legnagyobb baja, hogy ellentétpárokból gondolkodik, számára minden fekete vagy fehér. Fontos lenne pedig, hogy szemlélődjön, hogy tudjon árnyaltan fogalmazni, amikor vitatkozik a másikkal, hogy ne az ellenséget lássa benne. (...)

– *Milyen lesz a szatmári Raszputyin-előadás?*

Egy izgalmas produkció készül, nagyon sokféle stíluselem fog benne keveredni. Erős lesz a képisége és a zeneisége, lüktető a ritmusa. A film intimitásától jutunk el benne egy mozgalmas, monumentális történelmi tablóig. Egy nagyon érdekes világ teremthető így meg. Nem direkt módon szólal meg benne a politika, vagyis nem „aktuálpolitizálunk”. Ez egy nagyon szókimondó, ugyanakkor költői előadás lesz. Felhívás egy történelmi keringőre három felvonásban, hogy találkozhassunk azokkal, akik között valaha Raszputyin járt-kelt – a déd- vagy az ükszüleinkkel.

„Ez a szerep számomra önvizsgálatra is lehetőséget ad”

Elek György Rappert-Vencz Gábort, Raszputyin alakítóját kérdezi³



– *Mit jelent az ön számára ez a szerep?*

Ha a saját színészi pályámat egy vonatúthoz hasonlítom, akkor a *Raszputyinnal* most mindenképpen egy fontos állomáshoz érkeztem. Ez a szerep olyan, mint egy időutazás önmagamban és a történelemben. Elő kell venni és ki kell nyitni a huszadik század időkapszuláit. Az előadás Raszputyin halálának a pillanata.

A halála pillanatában végigpergő események láncolata. Tudjuk, hogy a halálunk előtti pillanatban pár másodperc alatt leperreg az életünk filmje. Mi lett volna, ha? Ez egy ilyen film. Egy hatalmas sodrásnak vagy inkább örvénynek nevezném az egészet. Ez a szerep számomra önvizsgálatra is lehetőséget ad. Egyszerre mondhatom, hogy semmi közöm Raszputyinhoz, meg azt is, hogy mindannyiunknak van hozzá köze, hiszen minden emberben két erő dolgozik: a szeretet és a durva önteltség, a fény és a sötétség. Ezek mindannyiunkban hadakoznak egymással. Van, amikor jó emberek vagyunk, van, amikor dühösek vagyunk, vagy amikor rossz emberek leszünk. Hogy ezt megbánjuk, vagy sem, az egy más kérdés. Személyre szabott. Az sem mindegy, milyen arányban vagyunk jók vagy rosszak. A fő törekvés legtöbbünkben az, hogy jó emberek legyünk.

³ A Szamos folyóirat 2019/10. számában megjelent interjút, mely közvetlenül az előadás bemutatója előtt készült, rövidítve és szerkesztve közöljük.

– *Születnek maradandó élmények a próbákon?*

Ez alatt a munkafolyamat alatt nagyon sok szép dolgot éltem meg magamban is, Raszputyinként is. Csodálatos pillanatok voltak a próbákon, amelyek meghatározóak számomra. Hogy ez az előadásban majd mennyire fog látszani, azt még nem tudom, mert egyelőre ott vagyunk a munka sűrűjében. Sokan mondják: nem a cél a fontos, hanem az oda vezető út. Én most valóban ezt érzem. Ezzel nem akarom azt mondani, hogy nem fontos számomra az előadás. Hogyne lenne fontos, hiszen az a végeredmény, az kerül a néző elé.

– *A darab egy fikatív történet, mégis a történelmi tényekhez kötődik. S azt sugallja, hogy a történelem alakulása emberi döntéseken múlik. Mennyire lesz ez kidomborítva az előadásban?*

Raszputyin megpróbálja megmásítani a történelmet, megakadályozni a háborút. Megpróbálja megelőzni a huszadik század borzalmait. Ami a darabban a legfontosabb, hogy ezek a borzalmak emberi döntések következményei. S ha egy vezető az adott pillanatban nem a megfelelő döntést hozza, akkor később mások is rosszul döntenek vagy dönthetnek. Ezt megtapasztalhatjuk egyénileg is a magunk életében. De akkor még nem beszéltünk a végzetről, a sorsról... Mert lehet, hogy hiába állunk ellen, aminek meg kell történnie, az meg fog történni velünk. Ott van a vonzás törvénye és egy csomó minden. Ilyen szempontból is nagyon fontos nekem ez az előadás. Nem a logikai következtetés volt az elsőrendű a munka során, hanem az érzetek. A rendező spirituálisan közelít a témához, és belőlünk is ezt próbálja kihozni. Nem azt mondom, hogy ez teljesen újszerű, hiszen minden szerepünket érzelmi szinten is megéljük, de intenzitásában mindenképp kivételesek a próbáink. Egyelőre inkább érzelmekből építkezünk, azok szülik meg aztán a gondolatokat is. Elsősorban az emóciókat keressük. Ezekből bontakozik majd ki – a rendező szavával élve – a „tűpontos” megfogalmazás.

– *Ezek szerint az előadás a múlt felidézésével a jelent akarja tükrözni?*

Egyértelműen. Ez egy oda-vissza játék. A huszadik század borzalmait éljük tovább a huszonegyedik század borzalmaiban is. Magunkban hordozzuk a sebet és a következményeket. Mindannyian veszítettünk el nagyapát, a nagyapa barátait, a dédapát, nagyszülőket, azok barátait. Fölmerült egy nagyon szép gondolat a próbán, hogy akár úgy is elveszíthetjük a párunkat, ha meghalt az, aki megszüllhetette volna őt. Nagyon érdekes, hogyan rakódnak egymásra az idősíkok. Minden összefügg. Egy harminc évvel ezelőtt hozott döntésnek most is viseljük a következményeit. Az életben vannak kerülők. Ha valaki holtvágányra téved, onnan is vissza lehet tolatni a fővonalra – ez a történet ennek az esélyét is beleégeti a néző tudatába.

– *A darab üzenetét meg fogják hallani a fiatalok is?*

Reméljük. Mi egy olyan korszakban nőttünk fel, amikor nem lehetett választani. Megszabták, mit szabad, és mit nem. Most bármit lehet választani, bármit abba lehet hagyni, és bármit el lehet kezdeni. A mai fiataloknak élniük kell ezzel a lehetőséggel. Ez a kérdés is felmerül a darab kapcsán.

RASZPUTYIN KÜLDETÉSE (részlet)

VIII. jelenet

Rasziputyin és Ferenc József.

Schönbrunn. Végig hangos kúvikolás

FERENC JÓZSEF Igen, az a veszprémi nevelőpap, aki a kised Habsburgokkal foglalkozik, már fellármázta az udvart, hogy véres álmot látott. Egy álom persze tényleg jelenthet rosszat is...

RASZPUTYIN Ezúttal rosszat jelent.

FERENC JÓZSEF De az osztrák korona...

RASZPUTYIN Nem lesz osztrák korona. Egy csenevész, tüdőbeteg osztrák köz-társaság lesz, amelyet húsz éven belül le fog nyelni a német birodalom...

FERENC JÓZSEF Micsoda? Mi? A Hohenzollernek?

RASZPUTYIN Nem. Őrájuk trónfosztás vár...

FERENC JÓZSEF Érdekes dolgokat mondasz, Rasziputyin. Ám hogyan kell akkor ezt értenem? Hohenzollernek nélkül, de Németország azért császárság marad? Vagy mi lesz belőle? Miféle birodalom?

RASZPUTYIN Arra nincs szó, hogy mi lesz Németországból.

FERENC JÓZSEF Térjünk vissza Ausztriához. Veszíteni fog a területéből?

RASZPUTYIN Nem sokat, csak Dél-Tirolt. Viszont megkapja Magyarország nyugati vármegyéit, hogy Bécs már mégse legyen határváros.

FERENC JÓZSEF És Magyarország...

RASZPUTYIN Magyarország veszíti a legtöbbet ebben a háborúban. És a következőben is. Meg két súlyos okkupáció is vár rájuk, amiről még gőzük sincs.

FERENC JÓZSEF Pedig nem rossz katonák amúgy... Csak mindig hóbörögnek, ez a baj velük, tudtad?

RASZPUTYIN Nem.

FERENC JÓZSEF Mmmondom, egyébként vitéz, bátor katonák... Azt mondtad, sokat fog veszíteni Magyarország?

RASZPUTYIN Rengeteget. De nem a harctereken.

FERENC JÓZSEF Hanem hol?

RASZPUTYIN A béketárgyalásokon, Trianonban. Sok lesz ott a kurtizán, és nem a magyaroknak fognak dolgozni.

FERENC JÓZSEF Vagyis ez az izgága náció úgy általában győzni fog, ha csatákról van szó, de a háborút elveszíti az ágyakban.

RASZPUTYIN Leegyszerűsítő így fogalmazunk, de nem áll távol a valóságtól.

FERENC JÓZSEF Úgy kell nekik, a rebellis fajzatuknak.

RASZPUTYIN Hát most megszívják.

FERENC JÓZSEF Mit csinálnak?

RASZPUTYIN Most aztán megnézhetik magukat.

(Csend)

RASZPUTYIN Felség, monarchiája saját halálugrására készül.

FERENC JÓZSEF (*Vigyorog, mint aki nincs magánál*)

RASZPUTYIN Felség!

FERENC JÓZSEF Nem lehet büntetlenül ujjat húzni a Mindenhatóval.

RASZPUTYIN Hát nem. Mi ez az őrült kuvikolás?

FERENC JÓZSEF Ezek az én kis madaraim, itt tartom őket a hálósobámban...

Meg a dolgozóban is. Meg a nappalik is tele vannak ezekkel a kedves kuvikokkal. Nagyon jópofa madarak. A tenyeremből etetem őket. Kipróbárod?

RASZPUTYIN Momentán, köszönöm nem.

(Csend)

FERENC JÓZSEF Te, ez biztos, amiket itt mondtál?

RASZPUTYIN Teljesen biztos.

FERENC JÓZSEF (*Felriad*) Mit mondtál? Hogy még soha nem nyertem háborút? Csak egyet, s azért is az oroszoknak tartozom hálával? Ezt mondtad?

RASZPUTYIN Felség, nem mondtam ilyesmit, engedelmével.

FERENC JÓZSEF És nem is gondoltad ezt?

(Csend)

RASZPUTYIN Akkor javaslom, hogy fókuszáljunk magára a problémára...

FERENC JÓZSEF Ja. Mit csináljunk?

RASZPUTYIN Fókuszáljunk.

FERENC JÓZSEF Aha.

(Csend)

FERENC JÓZSEF Akkor hát lássuk magát a problémát... Miről is beszéltünk?

RASZPUTYIN Mikor?

FERENC JÓZSEF Mire gondoltál, amikor a problémát említetted?

RASZPUTYIN A háborúra gondoltam konkrétan.

FERENC JÓZSEF Ja persze.

(Csend)

RASZPUTYIN Akkor hát hogyan dönt Felséged?

FERENC JÓZSEF Mivel kapcsolatban?

RASZPUTYIN A háborúval kapcsolatban.

FERENC JÓZSEF Te mit tanácsolsz?

RASZPUTYIN Ezt a háborút nem szabad elkezdni, mert borzalmas dolgok fognak következni.

FERENC JÓZSEF (*Pestiesen*) Ne idegesíts.

RASZPUTYIN (*Hallgat*)

FERENC JÓZSEF Azt mondod?

RASZPUTYIN Azt.

FERENC JÓZSEF Hát akkor... Akkor hát ne legyen háború.

RASZPUTYIN (*Felpattan*) Felség, ön nagy ember! Egy óriás! Önnek köszönhetően megmenekül százmillió ember és megmenekül Európa! Köszönöm! Köszönöm! Ön maga a Messiás! Neve örökre fennmarad! Győzelem! Az angyalok az égben trombitáikat fényesítik!

FERENC JÓZSEF (*Szerényen mosolyog, majd lassan elborul*) Tudja, nekem néhány éve meggyilkolták a feleségemet. Svájcban történt.

RASZPUTYIN Mélységes részvétem. Ő biztosan nagyon ellenezte volna ezt a háborút.

FERENC JÓZSEF A veszedelem Svájc felől fenyeget.

RASZPUTYIN Ez tény és való.

FERENC JÓZSEF Hogyan?

RASZPUTYIN Onnan indul el egy zárt vonatszerelvény vagonjában nemsokára. Mármint a veszedelem. Ha meg nem előzzük a háborút.

FERENC JÓZSEF A feleségem, a császárné...

RASZPUTYIN Igen, ő nagyon ellenezte volna ezt a háborút. Ő biztosan nem engedte volna megtörténni. Az sicher.

FERENC JÓZSEF A helyzet az, hogy ami ugyanis engem illet, én ugyanis mindent jól meggondoltam és megfontoltam...

RASZPUTYIN És?

FERENC JÓZSEF És térdre kényszerítjük Szerbiát, ugyanis egy kicsit móresre tanítjuk, ismeri maga ezt a diákot, erre a Gavrilóra gondolok, találkozott már vele? Miféle alak? Nem egy született úriember, ahogy elnézem... Egy kicsit legyőzzük őket, aztán nem folytatjuk a háborút tovább, nem nagyon akarom fölöslegesen elhúzni nagyon. Úgyhogy, mire a falevelek nagyon lehullnak, ha élhetek ezzel a mostanában felkapott szóképpel, katonáink már nagyon hazatérnek... (*Elréved, majd felriad*) Miről is beszélünk?

RASZPUTYIN Arról, hogy Felséged mindent jól meggondolt és megfontolt...

FERENC JÓZSEF Ja igen, igen. Az úgy van.

RASZPUTYIN De éppenséggel MINDENT, azt nem lehetséges megfontolni, arra csak az Úristen képes...

FERENC JÓZSEF Jut eszembe, ahogyan érkezett, nem látta valahol a fiamat? Rudolf trónörökös. Már egy ideje nemigen mutatja magát, valahol dorbézolhat, vagy szoknyákra vadászik, milyenek a fiatalok, folyton a csajokat hajkurássza... Egyszer szinte el kellett tennünk láb alól, mert az ellenségeinkkel szövetkezett, hallott még ilyent? A tulajdon fiam... trónörökös létére... persze már ő is kezdett türelmetlen lenni, úgy nevezte magát, hogy hát ő az örökös trónörökös... (*Nevel*) Beszéljen vele is. Meg a császárnéval. (*Elréved, majd felzokog*) Nem, őt megölték. Az a magyar szabóinas szúrta le, az a Kosuth Lajos...

RASZPUTYIN Részvétem, Felség.

FERENC JÓZSEF Vagy a Petőfi Sándor... A falevelek...

RASZPUTYIN Érttem.

FERENC JÓZSEF Setéten bólingat az eperfa lombja... (*Vigyorog*)

RASZPUTYIN (*Pestiesen*) Ezt nem hiszem el. (*Torkát köszörüli, feszeng*) Hát akkor...

FERENC JÓZSEF Hát akkor mi?

RASZPUTYIN Még van egy teljes nap, lehet, hogy kettő. Még nem késő. Még megmenthető százmillió ember. Csak bölcsességre van szükség. Még harminchat óra, ennyi maradt.

FERENC JÓZSEF Úgy van! Kéretem a trónörököst. (*Felpattan*) Hadat üzenünk! (*Toborzó táncba kezd*) Mind a tizenhárom tábornoknak, minden gazembernek, minden áruló magyar miniszterelnöknek! (*Bokázva, pattogatva*) Le a gyilkosokkal! Ezt elmondhatja otthon! Jó utat! És vigyázzanak a svájciakkal!

The Mission of Rasputin

Compilation About Géza Szőcs's Drama

Transylvanian Hungarian poet and politician Géza Szőcs (b. 1953) in his drama titled *The Mission of Rasputin* (2014) poses the question that if the rulers who brought catastrophe not only to their own nation but the whole of European culture, had foreseen the result of their asinine decisions, the terrible consequences, would they have made the same decisions? Szőcs's drama involves a fictional story with real historical figures. Grigori Yefimovich Rasputin (1869-1916), a Russian mystic, self-proclaimed occultist monk and adventurous itinerant preacher, listening to a powerful internal impulse, tries to prevent the outbreak of World War I. That is why he desperately visits the eminent political leaders of contemporary Europe: the Tsar, the German Emperor Wilhelm II, Emperor Franz Joseph and King George V of England. However, his attempts prove like water off a duck's back and his eloquence runs aground on the tyrannical and petty narrow-mindedness of the despots. The drama first opened in Venice in 2015, directed by Paolo Franzato. The Hungarian premiere took place on October 4, 2019 in Szatmárnémeti (Satu Mare), Transylvania. The present compilation comprises interviews by György Elek with the playwright,



Zákány Mihály
mint I. Ferenc József
(forrás: harag.eu)

the leading actor in the performance, Gábor Rappert-Vencz and the director Sardar Tagirovsky, as well as the writings of Sándor Kereskényi and János Can Togay. Scene 8 of the drama is published, too, in which Rasputin pays a visit to Franz Joseph, the ruler of the Austro-Hungarian Dual Monarchy. The production will feature at MITEM 2020.



SZABÓ ATTILA

A kommunizmus évtizedeinek színházi feldolgozása Közép-Európában

Ebben a fejezetben¹ szűkebb régióink viszonylatában szeretnék foglalkozni a színházi műltfeldolgozás kortárs gyakorlatával. Bár a történelemmel való színházi foglalatosság igen komoly hagyományokra tekinthet vissza, a legtöbb esetben a színre vitt korszakok nem a jelen számára legégetőbb és legtraumatikusabb történelmi mozzanatokkal foglalkoznak, vagy a jelennel való kapcsolat szimbolikus és áttételes. Sütő András 1987-es *Álomkommandó* című színműve egyedülálló módon arra tett kísérletet, hogy párhuzamosan dolgozza fel a holokauszt történetét és a világháborút követően kiépült kommunista diktatúra kegyetlenségeit. A darab szituációja szerint egy színház Auschwitz borzalmainak színrevitelére készül, ennek próbái vegyülnek a színészek magánéletének, jelenbeli meghurcoltatásának megjelenítésével. A múlt kegyetlenségei folyton a jelenre vetülnek, makacsul sugallva a párhuzamosságot a kétféle színezetű totalitárius rendszer alapvető egylényegűsége között. A Tábornok fogadásának tiszteletére rendezett előadás végül nem valósul meg, ami olvasható a tényleges műltfeldolgozás elmaradásának metaforájaként is. Egyik totalitárius rendszerből ugyanis nem lehetséges egy korábbi diktatórikus rendszer tapasztalatának valódi feldolgozása, még akkor sem, ha ideológiailag ezek egymással szemben állnak.

Sütő színművében csak az egyik elnyomó rendszer kerül közvetlenül megnevezésre, Auschwitz, míg a Rákosi-rendszer, de akár a kádári vagy Ceaușescu-féle diktatúra működését egyértelműen, beazonosíthatóan ábrázoló drámai jelen idő 1987-ben nem nevezhető nevén, akkor sem, ha a nézői jelennel való párhuzam mindennél világosabb. „Emlékbe vonult népirtásról szólni, s az emberiséget újból fenyegető ordas eszmékről hallgatni: önámítás” – nyilatkozik Sütő a vég-

¹ Vö: Szabó Attila: *Az emlékezet színpadai*. Performatív műltfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban. Kronosz Kiadó, Pécs, 2019.141–151. A fejezetet rövidítve és szerkesztve közöljük.

színházi bemutató műsorfüzetében is idézett tanulmányában.² Ennek ellenére a darab cselekményének ideje szándékosan fiktívként és általánosként van megadva: „történik bárhol, ahol megtörténhet”, a színen meg nem jelenő, de mindenki által rettegett diktátor pedig általánosan csak a Tábornok névre hallgat, aki „a történelmi sötétséget jelképezi”. A Gyulán bemutatott, majd a Vígszínházban tovább játszott előadás kritikusai sem leplezhették le a drámai jelen és a történelmi jelen közti kimondatlan és akkor még kimondhatatlan azonosságot. A kritikák egy „elképzelt diktatórikus államról”, „valamely képzelt diktatúráról” szólnak, viszont a jelennel való kapcsolat felismerését is fontosnak tartják megírni: „jelentős a szereplők hétköznapi tragédiája”, „a darab valamilyen lényeges jelenkori társadalmi-politikai valóságról vall.”³ Lukácsy András szerint: „Az *Álomkommandó* hőse, a zsidó író is egy lágerdrámát kísérel meg színpadra vin-



Sütő András: *Álomkommandó*, Vígszínház, 2013, r: Szász János (forrás: port.hu)

ni valamely képzelt diktatúrában (amelynek helyére századunk oly sok totalitárius rendszerét helyettesíthetjük), és amelynek ez a kísérlet módfelett kellemetlen.”⁴

Sütő darabja a színház a színházban eszközével igyekszik két elnyomó történelmi korszakot egymásra rétegzetten egyetlen tér-idő egységben megjeleníteni. Erre a két történelmi síkra egy harmadik is vetül, az álmoké, a síkok közti átjárások bonyolult rendszert alkotnak, minduntalan befolyással van-

nak egymásra. Bár a cselekmény látszólag realista jelenetekben bomlik ki, az erős szimbolikával terhelt nyelv sokszor fordul át abba a költői-filozófiai regiszterbe, amelyet Sütő korábbi, a távoli történelembe vagy mitikus távolságba helyezett drámáiból ismerünk. A szövegnek ezeket az elemeit, rétegeit a Vígszínház más játéktílushoz szokott színészei, valamint Sík Ferenc zömmel naturalista hangoltságú rendezése nem annyira tudta kiaknázni. Az *Álomkommandó* a huszadik század történelmi traumáinak igyekszik nem leegyszerűsítő és egyoldalú képét adni, amelyben a karakterek – a színpadon és a közéletben is – egyszerre több szerepet is játszanak, folyamatosan őrlődve a történelmi kényszerpályák és az egyéni szabad akarat lehetőségei között.

² Az *Álomkommandó* című előadás műsorfüzete, Gyulai Várszínház, 1987, OSZMI, Kisnyomtatványtár.

³ Scipiades Erzsébet: „Történik bárhol, ahol megtörténhet”, *Magyar Hírlap*, 1987.07.13, 4.

⁴ Lukácsy András: Csupasz kézzel fegyveres világban. Sütő András ősbemutató Gyulán, *Magyar Hírlap*, 1987.07.25, 9.

Az *Álomkommandó* megírása óta eltelt több mint harminc év alatt a közéletben és a színházi világban is sok változás lezajlott. Közép-Európa eltérő dramaturgiájú rendszerváltásai, forradalmi végre megnyitották az utat a huszadik század viharos történelmi korszakaival történő valódi társadalmi számvetés előtt. Bár azóta felnőtté vált egy olyan generáció is, amely a rendszerváltás után született és a diktatúrákból személyesen már semmit sem élt meg, mégsem mondhatjuk, hogy a társadalmi emlékezetben akár a holokauszt, akár a kommunista diktatúra, vagy akár csak Trianon traumája is lezárt és feldolgozott történelmi tapasztalatoknak minősülne. Ezek a történelmi események, akárcsak a közép-európai népek együttélésének több évszázados konfliktusai, bármikor szabadon előhúzható muníciót jelentenek a különböző politikai pártoknak aktuális céljaik alátámasztására, és igen gyakran gátjai egy össznemzeti emlékezetközösség kialakulásának. Mindemellert a társadalom- és történettudományok és a művészetek is rengeteget tettek annak érdekében, hogy elkezdődhessen az ezzel a múlttal való számvetés. Bár az irodalom és a film esetenként nagyobb nyilvánosságot kaphat, mint a színház, nem felejtethjük el azt, hogy a történelem színrevitele a színháznak a kezdetek óta alapvető célkitűzése volt.

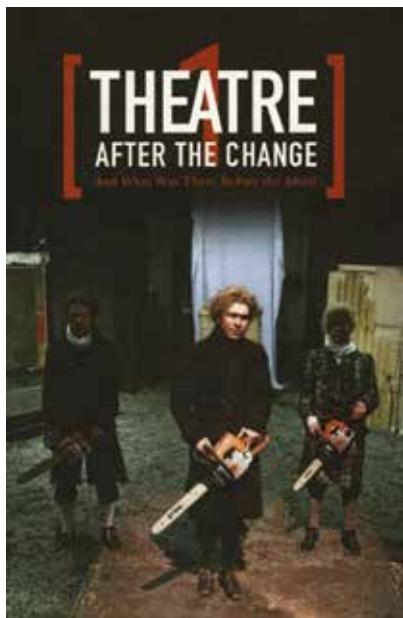
Hozzá kell tenni ugyanakkor, hogy az elmúlt harminc év során a színházművészet maga is rendkívüli változásokon ment keresztül. Csáki Judit kritikus már az *Álomkommandó*ról is azt írja, hogy szövege sokszor nem színpadi szöveggént, hanem „egyesben” hat.⁵ És ekkor még – a magyar színházi környezetben legalábbis – nem volt jelen a ma már széles körben használt dokumentarista, verbatim munkamódszer, a közéleti eseményeket „közvetlenül” feldolgozó kortárs politikai színház, vagy a vallomások, intim monológ-színház proscéniumot áttörő közvetlensége. Bár régiókban egyelőre nem tekinthető önálló paradigmának, a *valós*⁶ színházának a közép-európai színpadokon is komoly jeleit és művészi-leg kimagasló eredményeit könyvelhetjük el. A műtfeldolgozás kortárs színháza ezért sokkal közelebb áll a hatvanas évek rövid időre felfutó dokumentumszínházi esztétikájához, mint az időközben meglehetősen porossá és konvenciókövetővé vált történelmi dráma hagyományához. Az a fajta áttételesség, a jelen allegorikus eltartása – ami nemcsak a klasszikus történelmi drámák színrevitelének hallgatólagosan elfogadott premisszája volt, hanem még a kilencvenes évek többnyire a dekonstrukció jegyében született, a történelmi és ógörög drámákat radikálisan a jelenbe író törekvéseit is jellemezte – a kétezres évek fordulóján háttérbe húzódni látszik. A közélet újradramatizációjával párhuzamosan sok színházi alkotó a (jelenbeli vagy történelmi) valóság közvetlen nyersanyagként történő felhasználásában látta a művészi továbblépés lehetőségét, mely a valós részletesebb művészi vizsgálatához vezetett: akár a történelem saját teat-

⁵ Csáki Judit: „Kegyelmi kérvény”, *Pesti Műsor*, 1987.08.09, 28.

⁶ A fogalom értelmezéséhez lásd Szabó Attila kötetét: *A valós színterei*. Színház, közös-ség, műtfeldolgozás. Prae.hu Informatikai és Kommunikációs Kft., 2019.

ralitásának feltárására, akár a történeti események nyelvi szerkesztettségének, mediatisáltságának vagy egy adott helyzet performatív összetettségének bemutatására vállalkoztak.

2008-ban a budapesti Kortárs Drámafesztivál keretében került megrendezésre a *Mi volt az után előtt?* című nemzetközi konferencia, amely a színházi műtfeldolgozás sajátos gyakorlatát kívánta feltérképezni Közép-Európa, különösen a Visegrádi Négyek körében. A konferencia, melynek jómagam szakmai szerve-



A 2008-as konferencia angol nyelvű kötetbe szerkesztett anyaga 2011-ből (forrás: polinst.hu)

zője voltam, a következő kérdéseket próbálta körüljárni, a színházi területen többnyire előzmények nélkül: Mennyire tárta fel vagy zárta le társadalmunk ezt a korszakot, vagy még mindig magunkkal cipeljük a történelmi terheket? Mennyiben nyújtanak a színházak, illetve a színházi intézmények lehetőséget a múlt folyamatos feldolgozására akár művészi eszközökkel, akár egyéb programokkal? Hogyan szerepel a színházak műsorpolitikájában a műtfeldolgozás témaköre? A nyolc ország huszonhat színházi szakembere élénk eszmecserét folytatott a szocializmus negyven évének közéleti múltjáról, és arról, hogy ez a múlt miként csapódott le a kortárs színházban. A résztvevők arra a következtetésre jutottak, hogy mindegyik országban sürgető feladat a színházi műtfeldolgozás új jelenségeinek értő elemzése, és egyben a közelmúlt színháztörténeté-

nek reflektált, a speciális politikai-társadalmi viszonyokat mélységeiben feltáró kutatása. Abban is egyetértettek, hogy ehhez a vizsgálathoz a nemzetközi, illetve régiós együttműködés különleges lendületet és sok új perspektívát kínálhat.⁷

⁷ A konferencia több cseh, lengyel, szlovák és magyar kutatója elkötelezettnek mutatkozott arra, hogy ezt a párbeszédet egy informális hálózat keretei között folyamatos projektté tágítsák, mely azóta több találkozó megszületéséhez vezetett. 2009-ben szintén a Kortárs Drámafesztivál keretében újabb hasonló témájú konferencia megrendezésére került sor. A két találkozó szerkesztett feldolgozásai a *Twenty Years After* című angol nyelvű kötetben jelentek meg, a Creativ Média kiadásában. A következő műhelytalálkozó 2011-ben Krakkóban volt, a *Reminiscencie teatralne* színházi fesztivál kísérőrendezvényeként. A szintén 2011-ben a Kortárs Drámafesztivál keretében megszervezett *Újrahasznosított valóság a színpadon* című konferencia, amely a dokumentarista színház közép-európai formáinak vizsgálatát tűzte ki célul, szintén szoros kapcsolatot mutat ennek a kutatási területnek a problémafelvetésével, és szá-

A 2008-as konferencia felszólalói szerint mindegyik résztvevő országban hasonló képlet rajzolódik ki: a kilencvenes évek kitáguló Európájában a színház többnyire háttérbe fordított a politikának és a társadalomnak, viszont egyre nagyobb igény merül fel egy olyan színházra, amely társadalmilag sokkal érzékenyebb, képes dialógust kezdeményezni aktuális és kényes politikai, társadalmi kérdésekről. Ez a folyamat Lengyelországban valamivel korábban beindult, és nálunk is már szárnyait bontogatja a fiatal színházi nemzedék körében. Marsovszky Magdolna a műltfeldolgozás régiókban tapasztalható akadályaira hívja fel a figyelmet: a kultúrpolitikának fontos szerepe lehet a társadalmi és művészeti műltfeldolgozás támogatásában, de sokszor éppen ezzel ellentétes folyamatokat támogat. Az áldozatmítosz fenntartása, bizonyos nagycsoportok antidemokratikus bünbakkeresése további gátja a feldolgozásnak. Marsovszky szerint a pártpolitikától és napi politikától függetlenné váló kultúrpolitika szigorúan értékalapú elven kellene hogy működjön, feladata pedig kifejezetten az lenne, hogy a kényelmetlen és irritáló, de társadalmilag fontos problémák megjelenítését támogassa, megvédve a művészeteket a piac diktátumától, melynek valódi szociálpolitikai célja.⁸

Musilová szerint bár Csehországban az 1989-es „bársonyos forradalom” idején a színházak nagyon élénk és konkrét politikai szerepet vállaltak fel, 1989 után „az új társadalmi-politikai tartalom nem találta meg a neki megfelelő színházi formát. A cseh színházi alkotók elutasították a színház társadalmi-politikai szerepvállalását és kerek tíz évig messziről elkerülték ezeket a problémákat.”⁹ Azok az előadások is, amelyek a rendszerváltozások feldolgozására vállalkoztak, a korább-



Václav Havel 1989. november 19-én a Činoherní club Divadlo (Dráma-klub Színház) színpadán, a Polgári Fórum alapításakor (forrás: info.cz)

momra a 2008-ban megkezdett kutatásnak a tágításaként, újrafókuszálásaként értelmezhető. Az EEPAP (Eastem European Performing Arts Platform) kezdeményezésére a kutatás következő fázisában egy olyan tanulmánykötet született meg, mely a kommunista diktatúra közép-európai párhuzamos színháztörténetének, színháztörténeteinek megírásához szolgálhat alapot. A kötet a Konfrontacje Teatralne fesztiválon került bemutatásra Lublinban, 2016 októberében.

⁸ Marsovszky Magdolna: *Demotracic Theatre Policy int he Threefold Bond of Agitation, Mobilization and the Market*, in Szabó Attila – Krakowska, Joanna (szerk): *Theatre After the Change*, 1. kötet, Budapest, Creativ Media, 2011, 124.

⁹ Musilová, Martina: *The Political Role of Czech Theatre in November 1989 and the Post-November Period*, in uo., 38–44.

ról örökölt realista társalgási dráma tévésorozatokban elkoptatott műformáit használták fel, és csak a privát szféra, a diktatúra idején is menekülésre használt „nappalik” ábrázolására vállalkoztak. A társadalmi színház csak az ezredfordulót követően talált újra vissza a cseh színpadokra. Dagmar Podmakova úgy látja, hogy 1989 után nemcsak a cenzúra megszűnése és az ideológiai nyomás felszámolása jelenti a fontos változást, hanem az is, hogy a titkosszolgálati archívumok megnyitásával hirtelen hatalmas mennyiségű információ zúdult a kutatókra és művészekre, mellyel a színházak nem igazán tudtak kezdetben mit kezdeni. „Lassacskán alakult ki egy új társadalom, időbeli távolságra volt ahhoz szükség, hogy a történelmi igazság hihetően színre kerülhessen.”¹⁰ A kilencvenes évek színházi stratégiáit Szlovákiában is az előző rendszer esztétikájának és ideológiai elvárásainak tagadása jellemezte. A szocialista családmoddelt, vagy



Sláva Daubnerová *M.H.L.* című monodrámája szövegkönyvének borítóján
(forrás: divadelnyustav.sk)

a kommunizmus „lényegét” színre vinni igyekvő darabok sokszor meglehetősen konvencionális drámaforma felhasználásával jöttek létre (például Viliam Klimáček kommunizmus-drámái), melyek Podmakova szerint nemcsak végletesen leegyszerűsítik a feldolgozott témát, de aligha tudják a fiatalabb nézők figyelmét felkelteni. A színházi alkotók új generációja sokszor dokumentarista módszerekhez fordul, például Sláva Daubnerová *M.H.L.* (2010) című előadása, mely Gustáv Husák feleségének élettörténetén keresztül mutatja be a diktatúra éveit, vagy Jan

Šimko dokumentarista előadásai, például a *Ligetfalusi történetek* (2008), melyek formailag érdekesek ugyan, de szintén sokszor csak általános érzések megfogalmazására vállalkoznak és a téma leegyszerűsítéséhez vezetnek.

A pozsonyi Jan Šimko, aki maga is részt vett a budapesti konferencián, társulatával arra tett kísérletet, hogy színházi eszközökkel idézze fel azt a múltat, amelyet a kommunista építészlet elfedni igyekezett – Ligetfalu régi, falusi történeteit, a pozsonyi zsidóság életét, vagy egy másik előadásában – az ideológiai amnézia 1989 után bekövetkezett újabb fordulata után – a kassai acélgyári munkások emlékezetét. Šimko a lineáris történetmesélést, valamint a drámái hősök kiemelésére alapuló színházi formát a múlt szocialista realista játéknyelvének történelmi ballasztjaként értelmezi. Saját színháza részben ezzel állítja szembe az oral history alpanyagból felépülő mikrotörténetek dramaturgiáját.

¹⁰ Podmakova, Dagmar: *The Continua of Socialist Ordinariess*, in uo., 110.

A mindennapi túlélés stratégiáinak színrevitele, a banálisnak tűnő események esztétikájának felmutatása a nagy narratívák dekonstruktív aktusaként is olvasható, és kétségtelenül a néző erőteljes érzelmi kötődését váltja ki. De ugyanakkor könnyen fennáll annak a veszélye is, hogy a retró-esztétika és a nosztalgia csapdájába esve teljesen vakvágányra vigye az előadás műtfeldolgozási célkitűzéseit.¹¹ Erre a problémára ír mel Mohácsi Istvánnak, a kaposvári



Jan Šimko: *Acél a szívem*, a 2012-es bemutatón készült felvétel (forrás: pravda.sk)

56 06/ *Őrült lélek, vert hadak* társszerzőjének meglátása arról, hogy a történelem mindennapi mikroszintje mennyire szétfolyó, és milyen nehéz a színháznak megfogni és valódi közösségi tapasztalattá tenni a piros pontos, tanár-elvtársos viccek cserepeiből felépülő „arctalan éveket”.¹²

A lengyel Joanna Krakowska megerősíti azt a hipotézist, mely a színházi műtfeldolgozás szempontjából látens időszaknak tekinti a kilencvenes éveket. Ezt azzal egészíti ki, hogy a rendszerváltás idejére Lengyelországban a kommunizmus tapasztalatának jelentős része már eleve fel volt dolgozva, köszönhetően a hetvenes-nyolcvanas évek sajátosan gazdag független és underground kulturális életének, színházi világának, illetve a többi országhoz hasonlóan itt is működő „összekacsintásos” színházi jelrendszernek.

„A kommunizmus bukása után a művészek úgy érezték, hogy felszabadultak minden nemzeti és társadalmi kötelezettség alól. [...] A színházi rendezők behatoltak az emberi természet sötét mélységeibe, formát adva mindazoknak a személyes és családi patológikus viszonyrendszereknek, amelyeket közismerten az ekkori európai színházi trendek is erősen támogattak, Angliától Németorszáig”.¹³

Lengyelországban a 2001-es választásokkal egy időben zajlott le az a paradigmaváltás, amely a múlttal való foglalkozást újra a színházi gondolkodás előterébe emelte. Az új baloldali kormány hatalomra kerülése újra aktuálissá tette a kommunista diktatúra évtizedeivel való számvetést, ám egyszersmind életbe léptette a történelem aktuálpolitikai „felhasználásának” két olyan ideológiai lag determinált alternatíváját, amely egyúttal a valódi műtfeldolgozás akadá-

¹¹ Šimko, Jan: *Past Forward. Memories Played Live Are Quiet, Though Never Unplugged*, in Szabó Attila – Joanna Krakowska id. mű, 163.

¹² Mohácsi István: *Mi van az előtt után? Fontos-e a műtfeldolgozás?*, *Mi volt az után előtt? Színház és műtfeldolgozás nemzetközi konferencia*, kiadatlan felszólalás, Kortárs Drámafesztivál, Budapest, 2008.11.27.

¹³ Krakowska, Joanna: *Fear, Denial, Repression*, in Szabó Attila – Joanna Krakowska id. mű, 127.

lyának is bizonyult. Ezzel szemben a 2005-ös kormányváltás, amikor egy keresztény-konzervatív párt került hatalomra, az ellentétes stratégiákat juttatta érvényre. Krakowska szerint ez a két polárisan szembehelyezkedő attitűd a nosztalgia és a lusztráció: míg az első az emlékezet felszíni rétegeit mozgósítja a múlttal kapcsolatos pozitív attitűdök megerősítésére, addig a lusztráció hívei kizárólag a múlt legsötétebb és mindenestől elítélendő aspektusaival foglalkoznak. Mindkét stratégia, bár hatékony mobilizációs eszköz lehet valamely politikai oldal melletti kiállásra, akadályozza a múlt tényleges társadalmi feldolgozását, mivel egyik sem hajlandó elfogadni a múlt – bármely korszak, rendszer vagy történelmi szituáció – megkerülhetetlen komplexitását.

Pedig a lengyel kortárs színház 2006 körülire datálható „történelmi fordulata” egyedülálló, és a régió sok országában követőkre talált, paradigmaváltást eredményezett. Olyan fiatal rendezők, mint Jan Klata, Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna, Michał Zadara, a kis vidéki bányavárosban, Wałbrzychban újító színházat létrehozó Paweł Demirski és Monika Strzempka alkotópáros, a jelentős nemzetközi ismertségre szert tett Dorota Masłowska a középgeneráció tekintélyes drámaírójának, Tadeusz Słobodzianeknek a „köpönyegéből” bújva ki nagyon tudatosan, rendkívüli művészi érzékenységgel és nem kevés bátorsággal kezdett el a lengyel történelem legtraumatikusabb időszakával színházilag foglalkozni. A holokauszt, a második világháború, a zsidóság története, a lengyel felelősség kérdése, a nemzeti identitás, a kitelepítés, a homoszexualitás társadalmi elfogadottsága, a generációk együttélésének kihívásai, a katolikus egyház történelmi és jelenbeli szerepe mind olyan fajsúlyos társadalmi kérdések, amelyek friss nézőpontú vizsgálata megtermékenyítette a kortárs lengyel színházat. A régión belül a lengyel példa azért is sajátos, mert ebben az időszakban itt a többi országban érezhető bátortalan színházi nyelvkereséssel és nyelvhiánnyal ellentétben igen erős saját színházi formák jöttek létre, az új tartalom megtalálta a saját esztétikáját. A régióban talán egyedül Lengyelországban jellemző, hogy a valós színházának új jelenségei, a dokumentarista és a társadalmi kérdésekre fókuszáló színházi vállalkozások nem a posztmodern formanyelv felrúgásával, hanem a vele való szintézisben valósították meg céljaikat. Persze mindehhez szükség volt egy erős és mélyen kanonizált avantgárd és neoavantgárd hagyományra is, mely a hetvenes-nyolcvanas évtizedek lengyel színházművészetét világhírvé tette, beteljesítve a színház autonóm és öntörvényű művészetként való elismertetését. És szükség volt a színház összművészetként való felfogására, melyben a képiség, a zeneiség, a mozgásintenzitás legalább olyan jelentős szereppel bír, mint a szövegből kibomló dramatikus szituáció. Ez a jelenség valószínűleg elképzelhetetlen lenne olyan fajsúlyos és nehezen befogadható rendezők munkássága nélkül, mint például Kristian Lupa. Nem véletlen, hogy a dialogicitásra épülő magyar színházi nyelv számára idegenül hatnak azok a lengyel színházi törekvések, amelyek a karakter és a szerep megszokott viszonyát radikálisan felforgatva, többek között a monológok kreatív felhasználásával építkeznek. Paweł

Sztarbowskij tanulmányának záró gondolata nemcsak a kortárs lengyel színházban, hanem a közép-európai országok mindegyikében kitapintható azon folyamatokat összegzi, melyek az utóbbi bő tíz esztendő színházi változásait meghatározták:

Mint láthatjuk, a lengyel színház-művészek folyamatosan keresik azt a színházi nyelvet, mely alkalmas lehet posztkommunista valóságunk megragadására. Tízévnnyi hallgatást követően a huszonegyedik század első évtizede a társadalmi és politikai színház újjászületését mutatta fel, és

ez a folyamat ma is tart. A művészek már nem osztják azt a naiv hitet, hogy a színház meg tudja változtatni a létező valóságot. Ezzel szemben hisznek abban, hogy képes egy új nyelv felfedezésére és képes nekünk valami újat és érvényeset mondani a társadalom felépítéséről.¹⁴



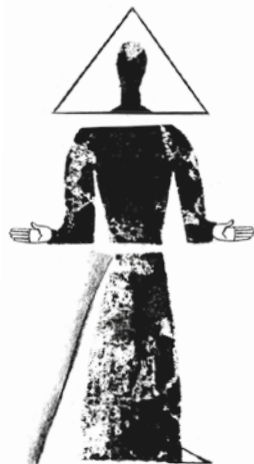
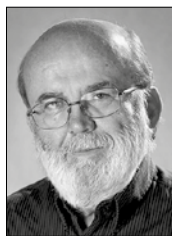
Thomas Bernhard: *Hősök tere*, Litván Nemzeti Drámaszínház, 2015, r: Krystian Lupa (forrás: fragile.net.pl)

¹⁴ Sztarbowskij, Pawel: Social Theatre in Poland: A Few Key Points, in Szabó Attila – Krakowska, Johanna id. mű, 29.

Attila Szabó: Processing the Decades of Communism on Stage in Central Europe

Central European regime changes and revolutions of a diverse dramaturgy have finally opened the door to a real social reckoning with the turbulent historical periods of the twentieth century, the author points out. In this chapter of his book titled *Stages of Memory. Performative Strategies for Processing the Past in Central Europe and the World Theatre* and published in 2019, he presents an overview on parallel phenomena of the thirty years since the regime change as well as the changes in the political system which were blocking the complex examination of 20th-century dictatorships, with a focus on Hungarian, Czech and Polish theatre developments as his closer region.





TÓTH LÁSZLÓ

Kényszerpályán

A pozsonyi magyar színjátszás
az államfordulat idején (1918–1924)¹

1918: egy „tragikusan kergült” esztendő

A 19–20. század fordulójára a magyar vidéki színjátszás – így a felföldi, felső-magyarországi országrészekén is – jól kiépített, egységes szervezetet alkotott, melyen belül Pozsony is, Kassa is a legfontosabb és legerősebb vidéki központok közé tartozott. Igaz, a szlovák színháztörténet-írás ebben is az 1867 utáni erőszakos magyarosítás részét és következményét látta, mely „a színházat is úgy értelmezte”, mint annak egyik legfontosabb eszközét. A magyar színtársulatok „elárasztották az egész Szlovákiát”, melyek a 19. század végére „fölénybe kerültek – Pozsonyt kivéve – a német társulatokkal szemben”.² Milena Cesnaková-Michaleová azonban szlovák részről azt is elismeri, hogy a mai Szlovákia területén működött nagy német és magyar társulatok a 19–20. század fordulóján mind dramaturgiai, mind rendezői és színészi szempontból megfelelő színvonalat képviseltek, és megismertette a nézőket mind a kortárs szerzőkkel, mind a klasszikus darabokkal, „a szlovák műkedvelőket is segítették abban, hogy betekinthesse a színészet és a színházművészet titkaiba”.³ Erős társulatot talált Pozsonyban és Kassán az államfordulat is, melyek kvalitásairól nemkülönben elismeréssel szól(t) a szlovák

¹ Vö. Tóth László: ... nagy haszna a Teátrumnak. Régi és új színháztörténeti dolgozatok Komárom és Pozsony múltjához, Gondolat, Budapest, 2016, 222–246.

² *Encyklopédia dramatických umení Slovenska* 2. M–Ž, 14.

³ Cesnaková-Michaleová, Milena: *Premeny divadla*, 106–107. – Ezzel szemben egy másik szlovák szemlélet, Ladislav Čavojský szerint a magyar vándortársulatok „magyarizációs [értsd: magyarosító – T. L.] törekvései messze felülmúlják színjátszásunk fejlődésében kimutatható jelentéktelen hozadékokat”. Čavojský, Ladislav – Štefko, Vladimír: *Slovenské ochotnícke divadlo...*, 76–77.

színháztörténet-írás. Az opera szlovákiai, illetve a mai Szlovákia területére eső történetét, hagyományait feldolgozó Štefan Hoza kétkötetes monográfiájában például Polgár Károly pozsonyi társulatáról tárgyát illetően mint „népes és magas művészi színvonalú együttesről” szól, melyet „Pozsonyban nagyon kedveltek a művészethez való korrekt hozzáállásuk” miatt, de „jó együttese volt, és értékes repertoárja...” a kassai színházi koncessziót bíró Faragó Ödönnek is, aki már rögtön első előadásaival megnyerte a helybeli közönséget.⁴

Ráadásul a színházba járás ekkorra már Pozsonyban is erősen kezdett a társasági-szellemi élet természetes tartozékává, a polgárléttel együtt járó belső igénynyé válni. S a főhatalomváltás sem egyik napról a másikra történt, ami hónapokig zavaros viszonyokat teremtett; egy-egy település esetében sokáig azt sem lehetett tudni, hogy az új országhoz kerül-e, vagy megmarad a régi keretek között. Ezalatt a közhivatalok általában mindenütt a régi rend(szer) – s a korábbi (magyar) törvények – szerint működtek, és egy ideig a közhivatalnokok is ugyanazok maradtak. S bár a pozsonyiaknak aligha lehettek illúzióik városuk jövőbeni hovatartozása felől, sokáig nem akarták hinni, hogy bekövetkezhetsen, amit egy idő után már biztosan lehetett tudni, s ami a város 1919. január 1-jei, csehszlovák-olasz légiók általi megszállásával be is következett. Egyébként is, már az egész 1918-as – ahogy az író, Szőke József nevezi: „tragikusan kergült”⁵ – évre a bizonytalanság nyomta rá bélyegét (beleértve az első néhány békésebb, s IV. Károly király látogatásával színezett hónapot is), amikor már egyre több jele volt, hogy valaminek vége szakadt, de még nem lehetett tudni, mi az, ami elkerülhetetlenül kezdődni fog.

Az első világháború vége; Ausztria–Magyarország kapitulálása; a frontokról a városba érkező kiéhezett, rongyos és sebesült, hazafelé tartó katonák; a közéllelmezés és közellátás növekvő bizonytalansága; a közbiztonság romlása; a spanyolnátha-járvány fenyegetése; a krónikus gyógyszerhiány; a nemzetközi és a hazai politika egymást követő, számukra azonban átláthatatlan változásai; a Magyar Királyság megszűnése; a Wekerle-kormány bukása; az őszirózsás forradalom; a Magyar Köztársaság kikiáltása; a Csehszlovák Köztársaság kikiáltásának fenye-



IV. Károly király pozsonyi látogatása
1918. július 16-án (forrás: pozsonyikifli.sk)

⁴ Hoza, Štefan: *Opera na Slovensku I.*, 94., illetve 130.

⁵ Szőke József: *Múltfaggató*. Pozsony fekete karácsonya. *Új Szó*, 1992. december 23., 10.



A francia Antant-misszió tagjai
1918 decemberében. Jobbról a harmadik:
Ferdinand Vix (forrás: oszk.hu)

gető valósága; a pozsonyiak november 1-jei és 24-i tüntetése a demokratikus Magyarország mellett; a francia Vix ezredes december 6-i felhívása Felső-Magyarország katonai kiűrésére; az antant erők december 13-i pozsonyi bevonulása; az utcákon csatangoló és fosztogató, randalírozó, orosz példára magukat „vörösgárdistáknak” nevező fegyveres bandák; a gázszolgáltatás beszüntetése; a villanyáram-fogyasztás korlátozása; a Felvidék csehszlovák és olasz legionáriusok általi megszállásának kezdete; a „vörösgárdisták” december 31-i támadása a helyi rendfenntartó erők ellen; Pozsony január 1-jei csehszlovák katonai meg-

szállása; a tanácsköztársaság fellépését övező bizalmatlanság – a város felbolydult méhkashoz volt hasonlatos, az élet minden területén veszélybe kerültek az addigi biztos pontok, értékek, eligazító elvek, alapvető erkölcsi normák.⁶

A város katonai elfoglalása – paradox módon – így az anarchiának, a törvénytől való kivüliségnak, a zűrzavaros közállapotoknak is véget vetett, s a megnyugvás és a konszolidálódás (rövid) időszakát hozta el a pozsonyiaknak. Nem véletlenül szólt a megkönnyebbülés hangján a *Nyugatmagyarországi Híradó* tudósítója a lap 1919. január 4-i számában, miután „az arisztokrata, csendes, finom Pozsony” igencsak megszenvedte a magát vörösgárdának nevező „fegyveres csöcselék” garázdálkodását, mely ellen a lap szerint a város vezetése, illetve a kormány a legkevésbé sem mert erélyesen fellépni, csak – ez utóbbi – egymás után „gyártotta” a törvénytervezeteit, miközben nem vette észre, hogy „lassanként nem lesz területe, ahol azokat a törvényeket végre is hajthatná”, s jellemzően ugyanazt talál-

⁶ A főhatalomváltást közvetlenül megelőző, háborúvégi, valamint az azt követő hónapok pozsonyi eseménytörténetével a *Nyugatmagyarországi Híradó* (1919. január 18-tól: *Híradó*) 1918–1920. évi helybeli híreit és tudósításait, beszámolóit részletesen összefoglalja Filep Tamás Gusztáv *Főhatalomváltás Pozsonyban* című könyve, s hiteles szemtanúként idézi fel ez eseményeket *Húsz esztendő Pozsonyban* című önéletrajzában dr. Jankovics Marcell is (aki kötetünk előző tanulmányában korábban, még diákként, a pozsonyi ifjúság Relle Iván magyar–német színháza elleni tüntetéseinek egyik fő szervezője volt), amiért eltekintünk a történetek részletezésétől. – S lásd még ezekhez Szőke József *Múltfaggató* című, szintén a *Nyugatmagyarországi Híradóra* alapozó cikksorozatának leginkább idevágó darabjait az *Új Szóban* (Pozsony fekete karácsonya – 1992. december 23.; Pozsony puskaporos éjszakái – 1992. december 29.; Egy város meghódítása – 1993. február 5.).

ta kiemelendőnek, hogy „A megszálló csapatok egy éjszaka, pár óra alatt rendet teremtettek”.⁷ De az új hatalom – megint csak paradox módon, a közigazgatás január 6-i átvételével⁸ – néhány nap múlva már megmutatta valódi arcát, és fölfedte igazi szándékait, és az élet minden szintjén és területén megkezdte a lakosság valamennyi rétegét érintő térfoglalását, a város következetes, lépésről lépésre történő nemzeti egyeneműsítését, szlovák és cseh nacionalizálását.

A múlt: a vidéki színészet első vonalában

Amikor tehát a Csehszlovák Köztársaságot 1918. október 28-án Prágában kiáltották, és két nappal később, a Szlovák Nemzeti Tanács turócszentmártoni nyilatkozatával Szlovákia is kinyilvánította csatlakozását, a pozsonyi magyar színtársulat élén – említettük – már hét éve Polgár Károly állt, (...) 1919. április 8-ig tervezett nyolcadik évadját 1918 szeptemberében kezdte el.⁹

A színész, szíinigazgató, rendező, színműíró Polgár Károly 1864. február 18-án született Nagykoroson. Színi pályáját tizenhét évesen, Gáspár Jenő társulatánál kezdte, és 1882. május 1-jén lépett először színpadra. Pozsonyban Mosonyi Károly temesvári társulatának színészeként 1886–1888 között járt első ízben, lévén akkoriban ez a két város alkotott egymással közös színikerületet. Polgár pályája az első évtizedekben zökkenőmentes volt; a vidéki színészet köreiből fokozatosan megismerték a nevét; 1886-ban Nagyszentmiklóson találni, a következő esztendő nyarán Szatmárnémetiben; 1890-ben a székesfehérvári társulat vezetője, majd játszott Kassán, Kolozsváron, Temesváron;¹⁰ az 1890–1900-as évek fordulóján pedig – miután rendezőként is dolgozni kezdett – Relle Iván kétnyelvű színházának magyar részlegét vezette Pozsonyban.¹¹ Az



Polgár Károly pozsonyi társulata 1911-ben ifj. Johann Strauss *A cigánybáró* című operettjével nyitotta meg a kaposvári Városi (nemzeti) Színházat (forrás: kaposvarmost.hu)

⁷ Szőke József: Múltfaggató. Pozsony puszkaporos éjszakái. Új Szó, 1992. december 29., 8.

⁸ Február 4-én Vavro Šrobár, Szlovákia (első) teljhatalmú minisztere is áttette Zsolnáról Pozsonyba a székhelyét.

⁹ Lásd Ungváry Ferenc: *A pozsonyi magyar színészet története*, 280–385.

¹⁰ Polgár-életrajzunk adataihoz felhasználtuk a pozsonyi Színházi Hétnek adott nyilatkozatát is. Polgár Károly. *Színházi Hét*, 1919. szeptember 20., 75.

¹¹ Ezzel kapcsolatban lásd kötetünk *Egy hamvába holt kísérlet* című tanulmányának vonatkozó részeit!

1904–1905-ös esztendő fordulóján Balla Kálmán társulatától a három hónapos zombori téli évadokat vette át, s ezeket egészen 1911-ig megtartotta, sőt ez utóbbi évben a két hónapos nyári évad is az övé volt.¹² Polgár ekkoriban az egész délvidéki színikerületet vitte népes társulatával, mely a vidék legjelentősebb truppjai közé tartozott; az övé volt Szabadka, Zombor, Lugos, Nagybecskerek, Nagykikinda, Versec és más települések is. A zombori *Igazság* Polgár Károlyék 1908-as ottani szereplésével kapcsolatban arról értekezett, hogy bár „az újdonságokat a vidéki színházak a fővárosiakkal vetélkedve adják elő”, nem egyszeri eset, hogy például a pesti Király Színház előadásának színvonala alatta marad a szegedi, szabadkai vagy Polgár Károly előadásainak.¹³ 1908 nyarán Polgárt öt napra a belgrádi Nemzeti Színházba is meghívták, mely turné jelentős sikert hozott a számára, s – szerb színészeket is szerepeltető – *Boccaccio*-, *A denevér*-, *Varázskeringő*-, *Casanova*-, *Katalin*- és *A szultán*-előadásain a közönség valahányszor zsúfolásig megtöltötte a színházat.¹⁴ De már pozsonyi színingazgatóként



A pozsonyi Városi Színház épülete 1911-ben
(forrás: operaslovakia.sk)

ők avatták például 1911. szeptember 2-án – *A cigánybárárral* – a maga idejében az ország „egyik legnagyobb, legmodernebb – és talán a legdrágább” vidéki színházépületét Kaposváron.¹⁵ 1906-tól egyébként Kaposvár Pozsonnyal és Fiumével alkotott közös színikerületet, így Andorffy Péter egy, majd Balla Kálmán öt (nyárvégi) évada után még Polgár is tarthatott itt 1911. augusztus 31-e és október 10-e között egy idényt.¹⁶ Mivel nyári állomáshelye ekkor nem volt, saját szavával: próbálkozott Budapesten a Fővárosi Nyári Színház-

¹² Káich Katalin: *A zombori magyar színművészet története és repertóriuma 1825–1918*, 49–53. és Ungváry Ferenc: *A pozsonyi magyar színesztet története*, a vonatkozó évadok.

¹³ Ispánovics Csapó Julianna: Egy zombori folyóirat a 20. század elején. *Magyar Könyvszemle*, 2003. 4. sz., 448.

¹⁴ *Magyar Színművészeti Lexikon* I., 158. (Belgrádi Nemzeti Színház.) – Vö. ezzel kapcsolatban: Káich Katalin: *Egy téves színháztörténeti adat nyomában*. http://adattar.vmmi.org/cikkek/15765/hid_1995_03_11_kaich.pdf. Letöltve: 2016. november 20.

¹⁵ Balogh Krisztina – Nagy Zoltán: Bláhánétól a bokszolókig: a sokoldalú kaposvári színház. *Somogyi Hírlap*, 2011. október 22., online kiadás. <http://www.sonline.hu/somogy/kozelet/blahanetol-a-bokszolokig-a-sokoldal-u-kaposvari-szinhaz-407573> Letöltve: 2012. 01. 17.

¹⁶ Varga Éva: *Epizódok a kaposvári színház történetéből az 1860-as évektől 1911-ig*. http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/muzeumok/mamutt_evkonyv_11/pages/016_az_arenatol.htm Letöltve: 2012. 01. 17.

ban és a bécsi Carltheaterben is, „de csak erkölcsi eredményt” ért el. Bár budapesti előadásuk kapcsán a zombori *Igazság* elégedetten nyugtázta, hogy Polgár a fővárosban bizonyította be, hogy „akárhány vidéki színtársulat fölötte áll a fővárosi operette színházaknak”, és hogy „a drámai személyzetek nagy része bátran veheti fel a fővárosiakkal a versenyt”.¹⁷ Később Polgár megkapta a fiumei nyári színiidényt is, miközben Abbáziában is tartottak kabaré-előadásokat.¹⁸ De akár-mennyire vonzó is voltak a fiumei turnék számukra, a város messze is esett Pozsonytól, meg a színházépítésre sem tudta elszánni magát, így a színészek különféle nyári színkörökben voltak kénytelenek játszani, ami viszont jelentősen megnövelte a költségeiket. S egy idő után az is zavarta őket, hogy „mindig ugyanabban a három városban, Pozsonyban, Kaposvárott és Fiumében” kell játszaniuk, ezért jól jött számukra a soproniak megkeresése, hogy velük alakítsanak közös színikerületet.¹⁹ Polgárék 1913. szeptemberi szombathelyi és soproni fellépéseit azonban a közönség tömény érdektelensége fogadta; mint Gyóni Géza tudósított az esetről, a soproniakat „medvecukorral” sem lehetett „becsalogatni a színházba”.²⁰

A Balla–Polgár igazgatóváltásra Pozsonyban persze korántsem az előbbi direktor elhatározására, s közelről sem békés körülmények között került sor 1910–1911-ben. Balla ugyanis még az év tavaszán szerette volna pozsonyi szerződését, „minden pályázat mellőzésével” további három évre, azaz 1914-ig meghosszabbítani, amit a városi közgyűlés 1910. június 6-án el is fogadott. Ezt a határozatot azonban 69 képviselő megfellebbezte, ezért június végével újabb pályázatot írtak ki, melyen Ballán kívül még Polgár Károly és Megyeri Dezső is részt vettek. Ekkor, a színügyi bizottság előtt, Polgár vitte el a pálmát (s hároméves időtartamra a pozsonyi városi színházbeli színiévadot), amit azonban a Balla-pártiak fellebbeztek meg. Végül a vitát a Belügyminisztérium döntötte el, amely – 1910. október 29-i kelettel – 24 000 korona letétbe helyezési kötelezettséggel három évre Polgárnak ítélte a pozsonyi színházat. A zombori *Igazság* végig figyelemmel kísérte Polgár pozsonyi pályázatának lefolyását, s megjegyezte, bárki érkezzen is hozzájuk a távozók helyébe, „nem lesz könnyű” a „nyomdokaiban járnia”. Azért sem, így a lap, mert Pozsonyban is az övé marad a legjobb erőkből szervezett vidéki társulat, amit az is bizonyít, hogy „Az igazgatók pozsonyi színészekre vádásznak”.²¹ Polgárnál kezdett például Szabadkán és Lugoson a Solymossy Elek színiiskolájából 1905-ben kikerült, pályája elején álló, eleinte „gyakorlóként”, majd jellemkomikusként foglalkoztatott Kabos Gyula, aki itt ismerkedett meg és barátkozott össze az ugyancsak akkoriban indult, egyébként „véletlenül” Érsek-

¹⁷ Ispánovics Csapó Julianna: Egy zombori folyóirat a 20. század elején. *Magyar Könyvszemle*, 2003. 4. sz., 454–455.

¹⁸ Uo., 455.

¹⁹ Uo., 453.

²⁰ Gyóni Géza *Százados kultúra árnyékában* című írását idézi: uo., 454.

²¹ In uo., 451., 452.

újjváiban született,²² operetténekesi és siheder szerepekben alkalmazott Gózon Gyulával. Kabos „mindent eljátszik, amit rábíznak”, a „társulat mindenese” lesz, a komikus jelenetekben Gózonnal alkotnak nagyszerű s egyre közkedveltebb kettőst, mígnem ez utóbbi 1906-ban Nagyváradra ment Erdélyi Miklós színházhoz. Jelentős szerepet játszott továbbá Polgár a pályakezdő Hügel, azaz Hajnal Hajnalka, a későbbi Honthy Hanna indulásánál is, aki – miután első színpadi szerepeivel a budapesti Népoperában még kudarcot vallott – elfogadta Réti Istvánék színészügynökségének ajánlatát, és Pozsonyba szerződött, ahol rövid idő alatt a sajtó és a közönség kedvence lett. Réti ezután Debrecenbe közvetítette a primadonnát, mire Polgár 10 000 korona bántpénz ajánlott fel Heltai Jenő színiigazgatónak (ez utóbbi nem azonos a jeles íróval), ha eláll a primadonna szerződtetésétől. Végül az Országos Színészegyesület döntött: a színésznő annál a direktornál marad, aki nagyobb gázsit kínál neki; a licitet végül Heltai nyerte 48 000 koronás ajánlatával.²³

Polgárt gyakran érte a vád, mind a korabeli sajtó, mind a színháztörténet-írás részéről, hogy műsorában előnyben részesítette a könnyebb műfajokat, s kiszolgálva az igénytelenebb közönséget, az operettek és a daljátékok voltak túlsúlyban darabjaik között. Pedig a pozsonyi színiigazgatónak is – általában nézve a vidéki helyzetet – jelentős szerepe volt a fővároson kívüli opera-kultusz előrevitelében, a „vidéki operajátszás reneszánszának” 1910-es évekbeli elindításában. A Székely György főszerkesztette legutóbbi, 2001-es *Magyar színháztörténet* is kiemeli e vonatkozásban Polgár 1911–1912-es pozsonyi évadát, amikor is huszonkét operát tűzött műsorára, amely „különlegesen gazdag operakínálat” „megelőlegezte” a vidéki operajátszásnak az 1910-es évek második felétől tapasztalható „reneszánszát”.²⁴ (De a sajtó már Polgár 1909-es zombori évada kapcsán is elismerte, hogy az operettek mellett műsorával „nem akármilyen” operaválasztékot is kínál, s példaként erre a *Carment*, a *Hoffmann meséit*, a *trubadírt*, a *Parasztbecsületet* és a *Bajazzókat* említette.²⁵) Persze ennek az általános és valóban egy

²² „...csak véletlenül születtem Érsekújváron. Esztergomban éltek szüleim, csak anyám szülei laktak Érsekújváron. Látogatóban voltak ott épp, amikor megszülettem. A bécsi gyors ablakából sokszor elnézegetem a kis szülőfalumat, és mindig meg akartam látogatni”, amire aztán sosem került sor. 25 éve színész Gózon Gyula. *Déliabáb*, 1930. július 19. In Színészkönyvtár. <http://www.szineszkonnyvtar.hu/contents/f-j/gozonelet.htm> Letöltve: 2012. 01. 17.

²³ Kővári Orsolya: Honthy Hanna. *Terasz.hu*. http://www.terasz.hu/premier/main.php?id=premier&page=cikk&cikk_id=5960 Letöltve: 2012. 01. 17. – Honthy Hanna pozsonyi időszakáról, illetve Debrecenbe szerződéséről lásd Gál György Sándor életregényét is a primadonnáról: Gál György Sándor: *Honthy Hanna*, 110–133.

²⁴ *Magyar színháztörténet 1873–1920 II. (7. Operajátszás vidéken)*, 778. – A szóban forgó évadban Polgár nem kevesebb, mint 56 operaestet tartott. Lásd: Kováts Miklós: *Magyar színjátszás és drámairodalom Csehszlovákiában...*, 17.

²⁵ Ispánovics Csapó Julianna: Egy zombori folyóirat a 20. század elején. *Magyar Könyvszemle*, 2003. 4. sz., 450.

magyarországi operareneszánsz felé mutató helyzetnek komoly színházpolitikai okai is voltak, amikor is a kulturális kormányzat az 1910-es évek elejére jelentősen – hozzávetőleg a négyszeresére – növelte a vidéki társulatok állami támogatását, sőt az operát játszó vidéki színigazgatókat még külön is szubvencionálta. Mindez a vidéki színházaknál egyféle igazgatói nemzedékváltással is egybeesett, melyet Szegeden Almássy Endre, Pozsonyban Polgár Károly, Kassán Faragó Ödön, Temesvárott: Sebestyén Géza, Debrecenben Heltai Jenő testesített meg, akik „valamennyien feltűnő buzgalommal játszottak operákat”.²⁶ Ezt a felívelést azonban az első világháború, majd az összeomlás megakasztotta, s „a vidéki magyar operajátszás elsőrangú központjai” közül Pozsony, Kassa, Nagyvárad, Kolozsvár, Temesvár és Arad más (új) országok kötelékébe került, ahol a magyar operajátszás Trianont követően „néhány éven belül megsemmisült”.²⁷

Polgár Károlyról és társulatáról a városi színügyi bizottság is kedvező véleménnyel volt, így amikor 1918. január 27-én a bizottság ülésén – melyen a színidirektor újabb három évre, 1921-ig szóló kérelmét tárgyalták – Szmracsányi György főispán a pozsonyi magyar színészet államosítására: nemzeti színházzá való átminősítésére tett javaslatot, az ötlet általános tetszést aratott. A március 7-i bizottsági ülésen, melyen jelen volt a fővárosból ifj. Wlassics Gyula báró, a vidéki színészet országos felügyelője is, már az a határozat született, hogy a javaslatot a rendkívüli Városi Közgyűlés elé terjesztik, s az ügyben fölveszik a kapcsolatot a budapesti kultuszminisztériummal is.²⁸ Az 1887-ben épült (új)



Polgár Károly portréja a Színházi Hét folyóiratban az 1910-es években
(forrás: operaslovakia.sk)

Városi Színházban Polgárék az 1917. szeptember 7-e és 1918. április 1-je közti féléves téli évadot kapták Paul Blasel német társulatával szemben, s az övék volt a következő, 1918. szeptember 2-a és 1919. április 19-e közé tervezett évad is.

Tény viszont, hogy az 1918. szeptember 2-a és 1919. április 16-a közötti nyolcadik pozsonyi, városi színházbeli évadját Polgár nem a legjobb kondíciókkal kezdte meg, s harminchárom színészből huszonkettő (!) volt az új tagok száma,

²⁶ Magyar színháztörténet 1813–1920 II. (7. Operajátszás vidéken), 778.

²⁷ Uo., 779.

²⁸ Ungváry Ferenc: A pozsonyi magyar színészet története, 364–365. – A szlovák színháztörténet-írás egyébként a pozsonyi Városi Színház „nemzeti színházi” státusba vételének tervében is a magyar dominanciátörekvések megnyilvánulását látja, hiszen a Városi Színházban ilyenképpen „a német játékszn elvesztette volna a maga világosan körülhatárolható terét”. Jana Laslavíkovát idézi Bendik, Martin: Kontexti divadelných a hudobnodivadelných začiatkov v Prešporku – Bratislave, 39.



Honthy Hanna pozsonyi színésznőként 1918-ban (forrás: mandadb.hu)

s újonnan szerződött hozzá két karnagya, Albrecht Károly és Karácsonyi István. (Mellettük még tizennégy női és tíz férfi kardalos is tartozott a társulathoz.) Teljesen újjászervezett és az itteni közönség számára jobbra ismeretlen nevekből álló csapata miatt sok bírálat érte; különösen a színésznői között volt sok az új tag (háromnegyedük!), s a pozsonyiak főleg Honthy Hanna „elengedését” nehezményezték, akinek innen, a Városi Színház színpadáról kezdett igazán felívelni – s persze már itt is a *Csárdáskirálynő*vel – a magyar színészet és operett legragyogóbb fejezetei közé tartozó pályája. De Asszonyi Lászlón, Bérczy Gyulán, Faludy Kálmánon és Falus Imrén kívül a férfiak közt sem volt ekkor Polgárnak igazán meghatározó, erős tehetségű színésze. Érdekesség viszont, hogy ekkor (még) nála játszott – s egyúttal a társulati tit-

kári szerepet is betöltötte – Iván Sándor, aki később Faragó Ödön színházának titkáraként, még később kassai szín- igazgatóként tért vissza Pozsonyba. S ekkor került társulatához új operetténekes-komikusa, Földes Dezső,²⁹ aki két-három év múlva már az egyesített kassai és pozsonyi társulatot igazgatta, később pedig a nyugat-szlovákiai Magyar Színház direktoraként 1938-ban az utolsó hivatásos magyar évadot tartotta Szlovákia fővárosában. Az évadkezdetre tehát, a – bár kissé igazságtalan – közönségvélekedés szerint Polgárnak nemhogy igazi primadonnája, hanem valamirevaló tenoristája, komikusa, naivája s „kedélyes apa” színésze sem volt még. S Polgár színházának válságáról szóltak a *Híradó* 1919. tavaszi vészjelzései is, melyek a pozsonyi magyar színészet „lezülléséért” kárhoztatták, felröva neki, hogy „a legbárgyúbb darabokat” szedte elő, ezért színházából hamarosan „tingli-tangli lesz”!³⁰ S bár, mint említettük, Polgárékat korábban erős és friss operarepertoárjuk (is) jellemezte, az 1918–1919-es évadban már kizárólag az operettek és daljátékok uralták színházát (a *Csárdáskirálynőtől* a *Cigányprímásig* és a *cigánybáróig*, a *Drótosítottól* a *Legénybúcsúig*, a *Sztambul rózsájától* a *Mágnás Miskáig*, a *Gróf Rinaldótól* a *Tatárjárásig*), s egyedül csupán Mozart *A színgazgató* című egyfelvonásos vígoperája fért be – rögtön évadnyitó előadás-ként – a műsorukba. S kevés került prózai repertoárjukba a kortárs, illetve klasz-

²⁹ Ungváry Ferenc: *A pozsonyi magyar színészet története*, 366–367. és 378–379. – A Pozsonyt járt társulatok névsorára, vendégművészeire és műsorára vonatkozó adatokat Ungváry Ferenc krónikás hitelű összefoglalójából a következőkben külön hivatkozással nélkül közöljük.

³⁰ In uo., 376.

szikus magyar, valamint a világirodalom színvonalas(abb) szerzői/művei közül is; talán csak Bródy Sándort (*A szerető*), Herczeg Ferencet (*A kék róka*; *Árva László király*), Kárpáti Aurélt (*Kőműves Kelemenné*; Vajda Lászlóval közösen), Molnár Ferencet (*A doktor úr*), továbbá Katona Józsefet (*Bánk bán*), Jókait (*Az arany ember*), Madáchot (*Az ember tragédiája*), valamint Maxim Gorkijt (*Éjjeli menedékhely*) és természetesen Shakespeare-t (*Rómeó és Júlia*) említhetnénk itt. Elnézve Polgárék műsorát, szinte semmi nem utal abban a környező világ történéseire, sem szűkebb, sem tágabb értelemben. S ha valamely darabjuk mégis időszerű kérdést boncolgatott, mint például Bíró Lajos később nemzetközi sikerű és két ízben is megfilmesített, a háborút festő és az ezzel kapcsolatos erkölcsi dilemmákat feszegető *Hotel Imperial*ja, az előtt – talán a köznyugalom megőrzése és a közvélekedés csitítása érdekében is? – a pozsonyi magyar sajtó állt értetlenül. Polgárék e darabját ugyanis pozsonyi kritikusa nemes egyszerűséggel „egy tehetséges író eltévelyedésének” nevezte, melyben a darab szereplői közül „még Földes Dezső járt a legjobban: a 3-ik felvonásban – megvacsorázott!”.³¹

S bár az év első fele és az 1917–1918-as évadjuk még viszonylag zökkenőmentesen, úgy-ahogy a szokásos körülmények között telt el, szeptemberben már minden forrongott, zajlott körülöttük (is) a városban. Igaz, február 22-én Polgárék a Vigadó valamennyi termét lefoglaló fényes színészbállal még a farsangot és pozsonyi téli évadjukat búcsúztatták, de lehet, egy kicsit talán már az elmúlt (elmúlóban levő) régi világot is.³² Hiszen a Pozsonyban is késlekedés nélkül berendezkedni kezdő új csehszlovák hatóságok színházi vonalon is több, a magyar színházra nézve hátrányos intézkedést vezettek be (elrendelték például az előadandó darabok előzetes bemutatását a helyi rendőr-igazgatóságoknál, lehetetlenné tették új magyar[országi] darabok beszerzését stb.). Tehát 1919 januárjában már nem véletlenül kerültek be ezek a sorok valamelyik pozsonyi újságból Ungváry Ferenc krónikájába: „Annyi, de annyi változás... távozás... új és új tagok felvonulása, majd gyors lelépése – ez a mostani Társulat gyorsfénycépe.” Úgyhogy Polgárék évad közbeni „mélyrepülését” végül az 1919. április 17-i évadzárás után a pozsonyi sajtó kénytelen volt azzal nyugtázni, hogy a közönség „a jövőben teljes értékű társulatot” szeretne, s nem engedi „elsekélyesedni a magyar színészetet”.³³ Nem számolva azzal, hogy a közeli hónapokban már nem a magyar színészet „elsekélyesedése”, hanem pusztán léte lesz Pozsonyban – és Csehszlovákia-szerte – a tét. Páratlan, addig nem tapasztalt helyzet

³¹ Idézi: uo. – Vö. a helyi hírlapíró véleményét a darabról Schöpflin Aladáréval, aki a *Nyugat*ban bár „patetikus tirádának” nevezte a „háború intézménye ellen”, végső soron mégis „Hatásos színdarabnak”, „ízig-vérig teátrumnak” minősítette azt. Schöpflin Aladár: *Hotel Imperial*. Bíró Lajos színdarabja a Magyar Színházban. *Nyugat*, 1918. 5. sz. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00241/07298.htm> Letöltve: 2016. szeptember 19.

³² Lásd Ungváry Ferenc: *A pozsonyi magyar színészet története*, 407.

³³ Uo., 376.



Pozsony Bratislavára keresztelésének ünnepe
1919. március 26-án (forrás: ma7.sk)

Polgárék számára: 1918 szeptemberében, bár zavaros időszakban, de még a történeti Magyarország egyik előkelő és erős vidéki társulataként kezdték meg féléves őszi-téli évadjukat a koronázó Pozsonyban, hogy tavaszi évadjuk végén, 1919. április 8-án már egy új, addig nem létezett állam kisebbségi körülmények közé került, ezernyi nehézséggel küzdő és ugyanannyi retorzióval sújtott, kegyvesztett s jobb híján megtúrt társulata legyenek ugyanott, ám már mégis egy számukra új, ismeretlen városban: Bratislavában.

Főhatalomváltás, térfoglalás

Természetesen a város valamennyi lakosát – s ezen belül teljes német és magyar népességét – váratlanul és alapvetően felkészületlenül érte és ismeretlen kihívások elé állította az új helyzet. A változásokat a hódítók, az országszerzők szempontjából érzékelő csehszlovák – illetve cseh és szlovák – történetírás egészen a közelmúltig értetlenül és érzéketlenül tekintett az államalkotó nemzet tagjaiból egyik napról a másikra nemzetiségi sorba szorult, másodrendű állampolgárokká visszaminősített pozsonyi magyaroknak – és bizonyos értelemben a helyi németeknek is – az új állammal szembeni idegenkedésére, valamint nemzeti identitásuk és korábbi pozícióik megtartására irányuló igyekezetére.³⁴ Az utóbbi időben azonban a szlovák történetírás is egyre több példát szolgáltat a kérdés árnyalt(abb), az országváltással új politikai-gazdasági-társadalmi-kulturális körülmények közé került magyarok és németek helyzetének lélektanilag is érzékeny(ebb) megítélésére. Ilyen például többek között Soňa Gabzdilová tanulmánya, melyben az 1950. évi csehszlovákiai népszámlálás kapcsán szólt arról, hogy

³⁴ Pontosan fogalmaz ezzel kapcsolatban 1945-ben írt memorandumában Szalatnai Rezső: „A magyar sose volt nemzetiségi, nem ismerte a kisebbségi állapotot. Most azokhoz képest vált nemzetiséggé – hirtelen, átmenet nélkül –, akik nemrég még éppen a magyar állam keretében alkottak nemzetiséget. A magyarok bódultan állottak egy új élet új feladatai előtt. Ezeket a feladatokat vállalniuk kellett, hogy az önvédelemnek és önállításnak egészséges formáját élhessék, és megmaradhassanak magyarnak, s ugyanakkor pozitív legyen magatartásuk új hazájuk irányában is, amely egyszersmind magában foglalta a szülőföldjüket.” Szalatnai Rezső: *A csehszlovákiai magyarok 1918 és 1945 között*, 23.

az 1918-as államjogi változások a legjelentősebb mértékben a magyarokat sújtották, mivel az „új országhatárok egy részüket elszakították” a „magyar nemzet többi részétől”, és az új Csehszlovák Köztársaságban a korábitól teljesen eltérő helyzetben: „kisebbségi jogállásban” találták magukat, ami új, általuk addig nem ismert érzéseket – mint például a nemzeti sérelem vagy igazságtalanság érzését – váltotta ki belőlük, s ami az államjogi értelemben vett új többségi társadalomba való beilleszkedésüket is alaposan megnehezítette.³⁵

Michal Olejník ugyancsak érthetőnek tartja, hogy az új országhoz csatolt magyar népesség addigi „privilegizált helyzetének” megváltozását „negatívumként” élte meg, amit a Csehszlovákia és Magyarország közti „feszült viszonyt” is „kedvezőtlenül befolyásolt”, s ez együtt okozta, hogy „a magyar kisebbség tagjai [...] hirtelen tűzhelyzetben érezték magukat”.³⁶

De Martin Bendik is arról értekezett nemrég, hogy miután „a Monarchia szétesését követően Csehszlovákia »nem államalkotó« nemzetiségei nem voltak abban a helyzetben, hogy kulturális, s főleg politikai önrendelkezési jogot követeljenek maguknak”, a „rég”i” pozsonyi németeknek és magyaroknak is

– akik az 1910-es népszámlálás szerint a város lakosságának 82%-át tették ki – fokozatosan el kellett fogadniuk a változásokat, noha ez nem ment egyik napról a másikra. Azért sem, mert a városnak az újonnan alakuló államhoz való csatolása csupán az 1920. június 4-én aláírt trianoni békeszerződéssel vált visszavonhatatlan tényré, és egészen addig bíztak abban, hátha erre mégsem kerül sor. Mi több, így Bendik, a fennmaradó, túlnyomóan szlovák nemzetiségű 18% sem mutatott különösebb vonzalmat az „emancipációs” törekvések iránt, s „az új rendtartást az őslakosok túlnyomó többsége az idegen hatalomként fellépő cseh »megszállók«” akarataként érzékelte.³⁷ Ígyképpen – érvelt tovább a

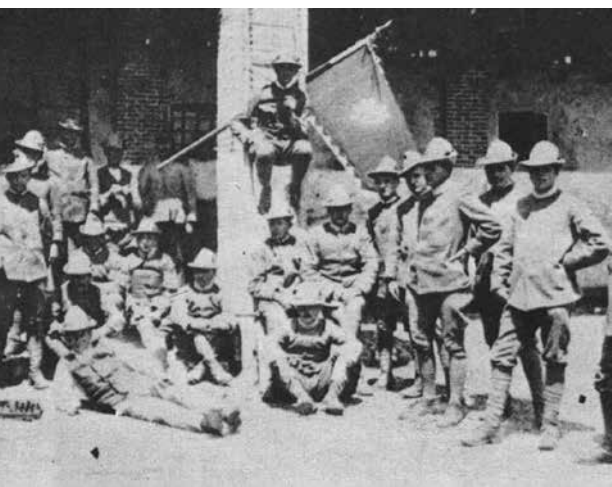


Az Antant megszálló csapatait felváltó Csehszlovák Légő bevonulása Pozsonyba 1918. február 4-én (forrás: ma7.sk)

³⁵ Gabzdilová, Soňa: *Sčítanie obyvateľstva na Slovensku v roku 1950, maďarská menšina a historické súvislosti*, 264.

³⁶ Olejník, Milan: *Reakcie maďarských politických elit na geopolitickú realitu Československej republiky*, 67–68.

³⁷ Bendik, Martin: *Kontexty divadelných a hudobnodivadelných začiatkov v Prešporku – Bratislave*, 39. – Jellemzően fogalmazott Pozsony ekkori nemzetiségi összetételével kapcsolatban Ladislav Lajcha, amikor azt írta, hogy azon „a háború utáni első években szembevetőn [’vyrážne’ – T. L.] kiütközött a múlt öröksége”. Lajcha, Ladislav: *Zápas o zmysel a podobu SND. Dokumenty 1.*, 14.



A Légió katonái az 1919. február 12-i pozsonyi sortűz idején (forrás: ujszo.sk)

szlovák színház- és zenetörténész – a város „nem államalkotó» nemzeti (nemzetiségei) az adott időben érzelmileg nem fogadták el – és lélektani szempontból nem is fogadhatták el Csehszlovákiát a hazájuknak”, amihez az olyan események is nagyban hozzájárultak, mint „a város névének Prešporokról Bratislavára történt, a városi képviselő-testület és a lakosság megkérdezése nélküli megváltoztatása”, továbbá „a pozsonyi [»prešporoki« – T. L.] Erzsébet Tudományegyetem felszámolásának kulturálatlan [»nekultúrny« – T. L.] eljárása” és tanárainak „rendőri fel-

ügyelet alá helyezése” volt, vagy amilyenek főleg az 1919. február 12-i, a Vársártéren tüntető s a városnak önrendelkezési jogot követelő tömeg elleni, kilenc halálos áldozattal járó legionáriusi sortűz is számított.³⁸

A történet másik oldala, hogy a szlovák fővárossá előléptetett – többnyelvű, többkultúrájú – városban a (cseh)szlovák (hivatásos) színházszász több okból is csak viszonylag nehezen tudott megszerveződni (ilyen volt például: a szlovák hivatásos színházszász bázis teljes hiánya, a jelentősebb helyi, szlovák nyelvű műkedvelő játékszín hagyományok elégtelen volta, valamint a város nemzetiségi rétegződése, azaz a szlovákok pozsonyi lakosságon belüli elenyésző aránya, súlya stb.). És ez annak ellenére is így volt, hogy a német és a magyar színházszászokon kívül alkalomadtán – egyéb, más nyelvű együttesek mellett – Pozsony időről időre például cseh társulatoknak is már régebbtől színházpadot adott. Hogy egészen 1918-ig a szlovák színházszász pozsonyi kialakulásához nem voltak adottak a feltételek, annak fő okát Martin Bendik nem kis részt a szükséges társadalmi közeg – egy jelentősebb kulturális erő képező szlovák népesség, illetve polgárság – hiányában látta. Ráadásul szerinte a város szlovák lakossága „láthatóan nem azonosult a szlovák nemzetébresztők törekvéseivel”, s az északi területek műkedvelő színházi kezdeményei a pozsonyi szlovákokra semmilyen hatással nem voltak, és meg sem kísérelték, hogy saját színházszász alakítsanak. (Ennek folytán a magyarosítási törekvések célkeresztjében Pozsonyban elsősorban a német

³⁸ Bendik, Martin: *Kontexty divadelných a hudobnodivadelných začiatkov v Prešporoku – Bratislave*, 39–40. – A magyar olvasó számára kevésbé ismert, hogy március 4-én hasonló, az új hatalom erődemonstrációját szolgáló, s jóval több halálos áldozatot követelő sortűzre a cseh országrészekben – Karlovy Varyban, Liberechen és mást – a németek ellen is sor került. Uo.

lakosság, illetve a német nyelv és kultúra állt, bár – teszi hozzá Bendik – annak kedvezőtlen hatásait a többi helybeli nemzetiség is érezte.³⁹⁾

A szlovák nemzeti színjátszás megteremtésére, megszervezésére éppen ezért szükségszerűen került sor cseh segédlettel, illetve prágai irányítással, amibe persze a felkészült szlovák szakemberek és (szín)művészek hiánya mellett a csehszlovák nemzeti színter mindenre rátelepedő koncepciója is erősen belejátszott. Az ún. csehszlovákizmus, azaz a „csehszlovák nemzetegység” eszméje mögött kezdetben részben azt a történeti szükségszerűséget is látni kell, miszerint az „az államalapítók számára kulcskérdéssé vált, mivel ha elismerték volna a szlovákokat önálló nemzetnek, a németiség lélekszámával szemben a szlovákság is kisebbségbe kerül”, de kisebbségbe kerülnek a csehek is az új köztársaság többi nemzetiségének összlétszámához képest. Azaz elkerülhetetlen volt, hogy a csehszlovák állameszme a csehszlovák nemzet eszméjére épüljön rá. Ugyanekkor Szlovákia autonómiája sem kerülhetett ekkor még szóba, nehogy az „veszélyes precedenst teremtsen a német és a magyar kisebbség számára”.⁴⁰ Egyidejűleg a cseh expanzió és hatalmi törekvések számára a Szlovákiának megszerzendő felső-magyarországi területek a terjeszkedés lehetőségét is jelentették, és Szlovákiát is afféle gyarmatnak tekintették. Ezzel viszont hamar szembekerültek a szlovák nemzeti és önállósodási törekvésekkel, és elég komoly összetűzésekre került sor a csehek erősen liberális szemlélete és törekvései, valamint a hagyományosan vallásosabb szlovák gondolkodás között.⁴¹

Mindenesetre a berendezkedő új (állam)hatalom – miként a Csehszlovákiához került országrészekén mindenütt – Pozsonyban is elkezdte birtokba venni a magyar (és német) színházot otthonait, bázisait. Ami nem ment könnyen. Eleinte az új, formálódó államirányítás egy cseh színházterületet, Bedřich Jeřábek – nem túl erős – Hradec Králové-i Kelet-csehszlovák Színházát volt kénytelen Pozsonyba és az újonnan bekebelezett területekre küldeni a (cseh)szlovák színjátszás meghonosítására 1919 nyarán, ám az e célból létrejött színházberlői konzorcium elég nehezen tudott csak időpontokat biztosítani előadásaiuknak.⁴² Miután azonban első szlovákiai turnéja során tapasztalatra tett szert



Bedřich Jeřábek (1883–1933)

³⁹⁾ Uo., 40–41.

⁴⁰⁾ Vašš, Martin: *Slovenská otázka v období prvej ČSR 1918–1938*, 319–320.

⁴¹⁾ Lásd ezzel kapcsolatban bővebben, többek közt, a pozsonyi *Híradó* egykorú példanyagát feldolgozó Filep Tamás Gusztávot is: uő: *Főhatalomváltás Pozsonyban*, 143–146.

⁴²⁾ Annak ellenére, hogy Szlovákia teljhatalmú minisztere, dr. Vavro Srobár már 1919. május 14-én levélben biztosította dr. Viktor Dušek zsupánhelyettest a konzorciumnak a pozsonyi színház bérbe vételével kapcsolatos memoranduma ügyében, s már itt



A Szlovák Nemzeti Színház Szövetkezet alapító tagjai 1919 novemberében (forrás: operaslovakia.sk)

a „terepmunkában” s a hely- és községismeretét illetően, és emellett „stabil együttese, repertoárja és színházi felszerelése” is volt, 1919. szeptember 27-én ő kapott megbízást a Szlovák Nemzeti Színház létrehozásának előkészítésére, s első évadának megnyitására „a magyar–német–cseh–szlovák Pozsonyban”. Amihez viszont annál céltudatosabban fogott hozzá, s bár a Szlovák Nemzeti Színház Szövetkezet [Družstvo SND – T. L.] 1919. november 8-án tartotta meg alakuló közgyűlését, Jeřábek például már szeptember 21-én fel-

szólította a város főjegyzőjét, hogy „minden ellenszolgáltatás nélkül” vegyen el 14–14 napot a magyar, illetve a német együttestől, sőt december hóra is igényt tartott a Városi Színház épületére.⁴³ Ám amikor 1920. március 1-jén Bedřich Smetana *A csók* című operájával a Kelet-csehországi Színház előadásában megtartotta első bemutatóját a cseh erőkből, cseh művészekből álló Szlovák Nemzeti Színház, az új hatalom először csak fél évadot tudott számára kihasítani a Városi Színház idénybeosztásából, a másik öt hónap Polgár Károlyéké és Paul Blaseleké maradt.⁴⁴ Ezzel kapcsolatban Ladislav Lajcha is hangsúlyozza, hogy „A Szlovák Nemzeti Színház történetének első éveire a színházépületért folytatott harc nyomta rá bélyegét”.⁴⁵ Más megfogalmazásban: Jeřábeknek jutott osztályrészül

a júliusi, augusztus, szeptemberi hónapokat javasolta Faragó színtársulatának, jöllehet ekkor még ki sem írták a Városi Színház magyar idényére vonatkozó pályázatot. Lajcha, Ladislav: *Zápas o zmysel a podobu SND. Dokumenty 1.*, 7.

⁴³ Uo., 7–9.

⁴⁴ 1919-ben a jelentős német (bécsi) színházi dinasztíából származó és gazdag külföldi tapasztalatokkal bíró Blaselt a nemzetközileg is jegyzett, Max Reinhardt-tal is szoros kapcsolatot tartó dr. Rudolf Beer brünni német színtársulata váltotta, s tartott német évadot Pozsonyban. In Cesnaková-Milchalcová, Milena: *Premeny divadla*, 112., illetve Bendik, Martin: *Kontexty divadelných a hudobnodivadelných začiatkov v Prešporku – Bratislave*, 44.

⁴⁵ Lajcha, Ladislav: *Zápas o zmysel a podobu SND. Dokumenty 1.*, 15. – Egy korábbi, még 1970-es évekbeli értelmezés a szlovák színjátszás „szomorú fejezetének” tudja be a legelső évadbeosztásokat a pozsonyi Városi Színházban a Szlovák Nemzeti Színház és a kisebbségi társulatok között, amikor is a városi közgyűlésnek „a magyar és a német burzsoázia tagjaiból” verbuválódott képviselői „nem szívesen támogatták az újonnan létrejött szlovák hivatásos színházat”, és „sem anyagilag, sem megfelelő idénybeosztással” nem segítették azt. Galandová, Lena: *Bibliografia článkov zo slovenských novín a časopisov I.* (1979), 36. – De például a *Slovenský denník* komment-

megtörni „a német–magyar színházi monopóliumot, és az első köztársaság új rendszerének képviselőjében behatolni a pozsonyi Városi Színház épületébe”.⁴⁶ Hamarosan azután annál gyorsabb ütemben és annál erőszakosabban folytatódott a szlovák színjátszás megteremtése, illetve tereinek biztosítása, szervezetének, intézményeinek kiépítése.⁴⁷ A Szlovák Nemzeti Színház megalakításának feladata, mint azt Martin Bendik szellemesen összefoglalta, egyenesen abszurd volt: létrehozni egy szlovák színházat „egy cseh együttesel, egy fejlett német és részben magyar színházi kultúrájú városban, ahol is húsz éven át problematikusnak mutatkozott annak elszlovákosítása”.⁴⁸ Ezzel egybevág Ladislav Lajcha elemzése is, aki szerint Šrobár azért egyezett bele Jeřábek együttesének Pozsonyba telepítésébe, „mert nem látott más lehetőséget arra, hogy azonnali hatállyal egy új színházi szervezetet [‘telo’ (testet, szervezetet) – T. L.] ékeljenek be [‘vklínit’ – T. L.] az elnémetesedett és elmagyarosodott Bratislavába”, miközben persze tudatában volt e megoldás ideiglenes voltának. Jeřábek küldetése tehát a színházi célok mellett nem kis részben politikai jellegű volt, „nagyon pontosan körülhatárolt magyarellen és németellenes” éllel, mely összefüggésben másodlagos volt, hogy a Szlovák Nemzeti Színház színpadán „csehül vagy szlovákul játszanak-e”.⁴⁹

Másutt viszont Bendik már azt emeli ki a város színház történelmének 1920–1930-as éveiből, hogy szerinte aligha volt Európában még egy színház, ahol ugyanazon színpadon négy együttes váltotta volna egymást, négy különböző nyelven (németül, magyarul, szlovákul és csehül) tartva előadásait. Vagyis a város egyedülálló színházi élete is a maga rendkívül összetett fejlődéstörténetét tükrözte, mely három nemzet (nemzetiség) együttélésén alapult, s amely helyzetnek azután az 1938-ban, majd az 1942–1944 közti, végül pedig az 1945–1946-ban lezajlott „etnikai tisztogatás” vetett véget végérvényesen.⁵⁰

Az 1918–1919-ben létrejött és határok közé szerveződött Csehszlovák Köztársaság tehát nagy hagyományokkal, jól kiépített szervezettel, megfelelő erő-

tátora is „alamizsnának” vélte, hogy a színügyi bizottság – a magyar, illetve a német színház öt-öt hónapja mellett – először csak két hónapot szánt a szlovák színháznak. Almužna mestského divadla Slovákom? *Slovenský denník*, 1919. május 6., 4.

⁴⁶ Lajcha, Ladislav: *Zápas o zmysel a podobu SND. Dokumenty 1.*, 8.

⁴⁷ Jana Laslavíková egyenesen a sors ironiájának nevezi a Városi Színház épületének a Szlovák Nemzeti Színház általi kisajátítását és nevének átkeresztelését, hisz egy évvel korábban a város vezetősége, illetve a magyar kormány még Polgár Károly magyar nyelvű társulatának nemzeti színházzá történő átminősítését tervezte. Laslavíková, Jana: V centre pozornosti: Mestské divadlo v Prešporku v roku 1886–1920. *Musicologica*, 2016. szeptember 27. <http://www.musicologica.eu/?p=1202> Letöltve: 2016. október 4.

⁴⁸ Bendik, Martin: *Kontexly divadelných a hudobnodivadelných začiatkov v Prešporku – Bratislave*, 42.

⁴⁹ Lajcha, Ladislav: *Zápas o zmysel a podobu SND. Dokumenty 1.*, 9.

⁵⁰ Bendik, Martin: *Kontexly divadelných a hudobnodivadelných začiatkov v Prešporku – Bratislave*, 46.

ből álló társulatokkal, jól felszerelt színházépületekkel bíró, kiterjedt társadalmi támogatottságú magyar nyelvű játékszíni kultúrát kapott örököül – ajándékul? – a trianoni békediktátumot kierőszakoló politikusoktól, hatalmi érdekszövetségektől. Ugyanekkor az új ország két államalkotó nemzete egyikének, a szlovákságnak, történelme során először sikerült elérnie – még ha az elején a cseh törekvések árnyékában és többé-kevésbé korlátozott értelemben is –, hogy államszervező erővé váljon, s önálló nemzeti léte valamennyi vonatkozásában megkezdje felsorakozását a fejlett európai nemzetekhez.⁵¹ Ehhez azonban csaknem minden területen az alapok megteremtésére, kiépítésére volt szükség, így a nemzeti nyelvű színjátszás vonatkozásában is.⁵² Olyannyira, hogy kezdetben széles társadalmi bázisra épülő szlovák színházi közönség sem volt, ami külön gondot jelentett az 1918 utáni első szlovák színházszervezők és színházak számára. Ebben a helyzetben, az ország kikiáltását, határainak megállapítását és nemzetközi elfogadtatását követően – az új hatalom berendezkedésével, közigazgatási hálózatának megteremtésével párhuzamosan – szinte kézenfekvő volt, hogy a (cseh)szlovák hatóságok kiemelt célja a magyar színészet visszaszorítása, nehezen megszerzett társadalmi presztízsének lerombolása, szakmai–anyag–infrastrukturális háttérének megsemmisítése, elvárható teljesítményének lehetetlenné tétele lesz.

A hivatalos álláspont szerint azonban az országban továbbra is szabadon és állami támogatással építhették kultúrájukat az itt élő nemzetiségek. És ez képezte a szlovák színháztörténet-írás kiindulópontját is; Milena Cesnaková-Michalcová monográfiája például büszkén hirdeti, hogy a pozsonyi Szlovák Nemzeti Színház, valamint további együttesek létrejötte után sem szűntek meg „Szlovákiában sem a német, sem a magyar színtársulatok”, melyek „sokéves tevékenységükkel gyökeret vertek városaink kulturális életében”. Sőt, „a Csehszlovák

⁵¹ Lásd ezzel kapcsolatban pl. Vašš, Martin: *Slovenská otázka v období prvej ČSR (1918–1938)*, 323.: „Az első Csehszlovák Köztársaság fennállása idején kezdetben a szlovákok mind polgári, mind politikai értelemben éretlenek voltak [*’nezrelí’ = éretlenek, fejletlenek* – T. L.]. A demokrácia azonban meggyorsította a modern polgári állam kereteinek kiépítését. Az első Csehszlovák Köztársaság demokratikus viszonyai erőteljesen hatottak a szlovák nemzeti tudat fejlődésére, aminek következtében a szlovákság az 1930-as évekre modern politikai nemzetté vált...”

⁵² A helyzet bonyolultságát jelzi, hogy bizonyos szlovák körök és erők az 1923-as esztendő végére már a (cseh)szlovák színház „elszlovákosításának” igényével álltak elő. Ebből a szempontból nem volt könnyű helyzetben a Szlovák Nemzeti Színház igazgatója, Oskar Nedbal. Egyfelől ugyanis szlovák részről éles támadások érték cseh volta miatt, s kevesellve a színház szlovák nemzetiségű művészeinek, illetve a műsoron tartott eredeti szlovák színművek számát. Másfelől viszont Nedbal nem győzte hangsúlyozni, hogy természetesen szlovák színdarabokat is szívesen bemutat, csak hozzanak neki, s hogy a Szlovák Nemzeti Színház ajtaja is mindig nyitva áll a „szlovák nyelvet bíró színészek” előtt, vagy akik megígérik, hogy „a lehető legrövidebb időn belül megtanulnak szlovákul...” Hoza, Štefan: *Opera na Slovensku II.*, 32–33.

Köztársaságnak nem is volt szándékában elvenni a nálunk élő nemzeti kisebbségektől az anyanyelvű színjátszás lehetőségét”. Ellenkezőleg, írta, „szubvencionálta és néha egészen érthetetlen jóindulattal támogatta az idegen társulatokat, amelyek e nélkül nem is lettek volna képesek fennmaradni”.⁵³ Ráadásul mindhárom (cseh)szlovákiai magyar színház – 1928-tól a nyugat-szlovákiai, a kelet-szlovákiai, valamint a kárpátaljai annak ellenére, hogy a Csehszlovák Köztársaság szubvencionálta őket, „zömmel a budapesti színházak darabjait tartotta műsorán”, és a színháztörténész szerint fellépéseik alkalmával is ingyen jutottak hozzá egy-egy város színházához, játszóhelyéhez.⁵⁴ Hasonló az álláspontja – főként Pozsony vonatkozásában – az egyik legjelentősebb szlovák színháztörténésznek, Ladislav Lajchának is. A régi pozsonyiak, őslakosok („starousedlíci”), akik „szorongva figyelték, hogyan rendezkedett be a városban az új államigazgatás, hogyan hatolt be a cseh és a szlovák nyelv a hivatalokba, ahonnan a két nyelv: a német és a magyar kiszorulóban volt”, eleinte szerinte sem fogadták jóindulattal a csehszlovák színház gondolatát, amit a cseh, illetve szlovák előadások iránti érdektelenségük is igazolt.⁵⁵ (Vö. Bendik véleményével a város szlovák lakosságának arányáról, társadalmi rétegzettségének hiányosságairól, valamint a szlovák játékszíni törekvésekkel szembeni, történetileg is igazolható érdektelenségével.) Egyébként is – írta Lajcha – ez a közönség a budapesti és bécsi vendégművészeket sűrűn szerepeltető „zenés színházat” részesítette előnyben; igaz, a magyar és a német színházi hagyomány mélyen meggyökerezett a pozsonyi színházlátogatók tudatában, akik „a csehszlovák színház megjelenését egyenesen saját kulturális érdekeik fenyegetéseként” fogták fel. Ezért az sem csodálható, ha a „pozsonyiak és a városi tanácsban ülő képviselők támogatásától bátorított német és magyar színházigazgatók a színi idény egyharmados elosztására tartottak igényt”. A pozsonyi „tehetős” németek és magyarok pedig bármit készek lettek volna megadni ez előadásokért, sőt az is „nyílt titok volt, hogy a vendégfellépéseket a buda-



Ladislav Lajcha (1931–2018)

⁵³ Cesnaková-Michalcová, Milena: *Premeny divadla*, 111. – Ugyanezt közel negyedszázad elteltével is csaknem szó szerint megismételte, lásd uő: *Storočnica bratislavského divadla*. In uő: *Z divadelnej minulosti na Slovensku*, 122.

⁵⁴ Cesnaková-Michalcová, Milena: *Premeny divadla*, 112. – Ez az álláspont és érvrendszer jelenik meg a máig legteljesebb szlovák színházművészeti lexikon „Magyar színházi társulatok” (’Maďarské divadelné spoločnosti’) szócikkében is. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska* 2. M–Ž, 15.

⁵⁵ Lajcha, Ladislav: *Zápas o zmysla podobu SND. Dokumenty* 1., 11.

pesti hivatalok is nagyvonalúan támogatták”, amivel Lajcha szerint „azt a meggyőződést igyekeztek erősíteni, hogy az 1918-as esztendő nem jelent végleges megoldást”.⁵⁶ Ezért szlovák részről úgy vélték, hogy a pozsonyiak e „tüntető részvétele” a magyar nyelvű előadásokon, valamint a csehszlovák előadásokkal szembeni „passzív rezisztenciája” a Szlovák Nemzeti Színház és egyáltalán az „új politikai rendszer” bojkottálását is jelentette együttal.⁵⁷

Viszont amit a (magyar) köztörténelmi emlékezet és (szak)történetírás Pozsony kapcsán három (sőt több) nemzetiség (évszázados) békés együttélésének példaként emleget, és az első Csehszlovák Köztársaságot is bizonyos, a nemzetiségeket is megillető, a környező országok gyakorlatához, s főleg Magyarországhoz képest nagyobb demokratikus jogok (parlamenti képviselő stb.) államaként jelenítette meg, esetünkben, legalábbis pozsonyi játékszíni vonatkozásban, kissé más fénybe is kerülhet. Hiszen bár kezdetben – de valószínűsíthetően más esetekre is érvényesen – a Szlovák Nemzeti Színház Szövetkezet is háromnyelvű hirdetmény formájában tette közzé részvényjegyzési felhívását, ennek magyarázatát a színháztörténész az adott demográfiai viszonyokból, a lakosság nemzetiségi összetételéből fakadó szükségszerűségben látta, ugyanis ha az volt a cél, hogy arról „Pozsony város lakossága tudomást szerezzen, nem volt



Martin Bendík, a Szlovák Nemzeti Színház rendezője

más lehetőség”. Másutt Lajcha azt is beismeri, hogy Pozsony „egyáltalán nem volt felkészülve az új, államfordulat utáni kulturális és színházi hivatása” betöltésére, ahol „csak igen lassan változtak meg a viszonyok a szlovák színház javára”. Vagyis a ténylegesen „szlovák Szlovák Nemzeti Színház vágyképe és a fennálló valóság között valóban sokszor éles ellentét feszült”.⁵⁸ Martin Bendík pedig azt ismeri el egy helyütt, hogy „a színház a hatalom új képviselőinek kezében igen fontos eszköznek bizonyult Presporok elszlovákosításában”.⁵⁹ Vagyis, állítja Cesnaková-Michalcová is, „a Szlovák Nemzeti Színház megalakítása az Osztrák-Magyar Monarchia szét-

⁵⁶ Állítását viszont Lajcha ezúttal elmulasztja dokumentumokkal alátámasztani.

⁵⁷ Uo. – Lajcha azt is nehezményezte továbbá, hogy 1921. január 22-én egy nyilvános gyűlésen a városi színházbeli színházi idény elosztásával kapcsolatban a helybeli „németek és magyarok kulturális jogaik korlátozása ellen” kezdtek tiltakozni. Uo., 14. – Ezért, illetve a városi tanács német és magyar többségű összetétele miatt, szögezte le Lajcha, „Hasonlóképpen, ahogy a cseh és a szlovák elemnek úgy kellett bevennie magát [„vklínit” – T. L. megj.] a színház épületébe, a városi tanácsban is hódítóként [„dobyvatel” – T. L. megj.] lépett fel”. Uo., 53.

⁵⁸ Uo., 110–111.

⁵⁹ Bendík, Martin: *Kontexty divadelných a hudobnodivadelných začiatkov v Prešporoku – Bratislave*, 40.

esése után a sok nemzetiségű Pozsonyban kizárólag politikai tett volt”, hiszen a szlovákok korántsem érezték annyira szükségesnek, hogy legyen egy saját nemzeti színházuk, mint a csehek, s „a közönség kezdetben igen csekély érdeklődést mutatott a szlovák színház iránt”.⁶⁰ Lajcha pedig másutt, levéltári források alapján arról is beszél, milyen éles összetűzésekre, vádaskodásokra, egymás elleni ki-rohanásokra és bárdolatlan gyalázkodásokra került sor a városi tanács ülésein a szlovák, illetve az újszülött nemzeti kisebbségük érdekeit védelmező, többségében német és magyar képviselők között – például színházi ügyekben is.⁶¹

⁶⁰ Cesnaková-Michalcová, Milena: Slovenské a nemecké divadlo v Bratislave v dvadsiatycli rokoch 20. storočia. In uő: *Z divadelnej minulosti na Slovensku*, 237.

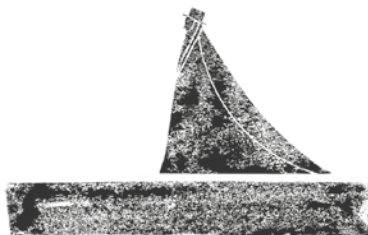
⁶¹ Lajcha, Ladislav: *Zápas o zmysel a podobu SND. Dokumenty* 1., 7–8.

László Tóth: On a Forced Path

Pozsony (Bratislava) Hungarian Theatre during the Change of States (1918–1924)

In September last year, *Szcenáríum* launched a series exploring the aftermath of the 1920 forced Trianon Peace Treaty to present the long-standing theatrical culture and its crisis in areas separated from historic Hungary. László Tóth's paper informs of one of the most important theatrical centres in Upper Hungary, the very popular Hungarian company, then run by Károly Polgár, in Pozsony. A wealth of facts and convincing arguments support the author's view that the Czechoslovak Republic, founded in Upper Hungary in 1918-1919, “inherited a Hungarian-language acting culture of great traditions, a well-established organization, properly manned troupes, well-equipped theatre buildings, and widespread social support”. The situation of the Slovaks is also discussed in detail, who for the first time, under the shadow of Czech aspirations, had the opportunity to become a state planning factor and start catching up with developed European nations. However, as the author claims, this also required laying the groundwork for national theatre, because initially there had been no Slovak theatre audience of a broad social base, either. In this situation, he says, “it is almost obvious that the priority of the (Czech) Slovak authorities was to suppress Hungarian acting, to destroy its hard-earned social prestige, to annihilate its professional, material and infrastructural background, as well as to render its expected performance impossible.”





„Kárpátalján Beregszászon kívül nincs magyar nyelvű színház”

Tarpai Viktória színművészt Szász Zsolt kérdezi

A hét éve alakult Váci Dunakanyar Színház kezdettől felvállalta, hogy kiemelt intézményként rendszeres nemzetközi párbeszédet folytasson a rendszerváltozás kulturális, mindenek előtt színházi vetületeiről. 2019. november 8-án zajlott le a hetedik találkozó, a program utolsó állomása. Novemberi lapszámunkban Kiss Domonkos Márk színházigazgató megnyitóját, a Nemzeti Színház és a Szcenárium folyóiratot moderátorként képviselő Szász Zsolt bevezetőjét, a színházrendező Árkosi Árpád hozzászólását, valamint Pászt Patrícia tanulmányát jelentettük meg az elmúlt harminc év lengyel drámairodalmáról. Decemberben Tóth Tibornak, a Komáromi Jókai Színház igazgatójának írását, januárban Onodi Danielának, a Vertigo Szlovák Színház vezetőjének a beszámolóját tettük közzé. Most azt az interjút adjuk közre, melyet Szász Zsolt a rendezvény helyszínén Tarpai Viktóriával, a Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház művészeivel készített, csatolva hozzá e beszélgetés folytatását is, amelyre 2020. február 11-én került sor a Nemzeti Színházban.

SZÁSZ ZSOLT: Tarpai Viktóriát ma már sokan A Sátán fattya című film főszereplőjeként ismerik. De ő arról is nevezetes, hogy gyerekkora óta aktívan jelen van a Vidnyánszky Attila által alapított beregszászi színház életében.

TARPAI VIKTÓRIA: A Nagy Zoltán Mihály regényéből készült film, A Sátán fattya főként kárpátaljai kötődésű: 1944–45-ről szól, amikor az embereket elhurcolták az úgynevezett háromnapos „kicsi munkára”. S volt, akinek az egész élete ment rá, soha nem térhetett többé vissza a családjához. Ez főként azt a régiót érintette, ahonnan én is jövök, a Beregszász környéki falvakat, illetve az egész Kárpátalját.

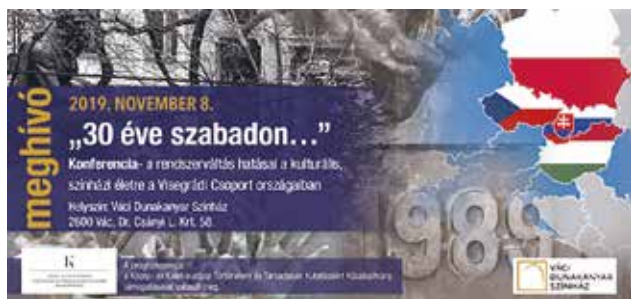
Sz. Zs.: A legtöbb impériumváltás is nálatok volt a 20. században.

T. V.: Igen, az volt bőven... A kárpátaljai magyar színjátszás története is elég viszontagságos volt. A Vidnyánszky Attila-vezette beregszászi színház megalá-

kulása előtt – amelynek tavaly ünnepeltük a huszonötödik évfordulóját – volt nálunk egy nagyon erős népszínházi vonal. Ez szintén Beregszászhoz köthető, Schober Ottó¹ bácsi személyéhez. Ő vezette a Beregszászi Népszínházat évtizedeken keresztül, aminek a város kulturális életében, a kulturális identitás megőrzésében egészen '95-ig meghatározó szerepe volt. Aztán '93-ban megalakul a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház. Kijevben tizenhatan elvégzik az ottani színművészeti főiskolát, ahol Vidnyánszky Attila egy évvel korábban rendezőként végzett, és aztán ott maradt színész mesterséget tanítani. Ebből a tizenhat emberből verbuválódott indulóban a beregszászi színház (időközben persze többen lemorzsolódtak). Ezzel elkezdődött egy új színházi élet Beregszászban, a volt népszínház helyén, ami akkor a ma is meglévő kulturális központunkban működött. Ez nem volt egy könnyű menet, mert nem volt az új színháznak saját épülete. De a végleg megmaradt négy ember – Trill Zsolt, Szűcs Nelli, Varga József, Tóth László – nagyot mert álmodni, és belevágott. Azt szerették volna, hogy ezt a még napjainkban is működő kulturális központot megkapják, átalakítsák, fölépítsék, de ez nem sikerült. Aztán szóba került a régi Oroszlán Szálló, ami ma is a színházunk székhelye, és ami hál' Istennek sok-sok magyarországi és máshonnan jövő segítséggel mára szépen kibővült és megújult. Ott kezdődött el minden egy pici teremben, mely a Hubay Miklós nevet kapta. 2004-ben adták át a nagytermünket, ahol a színház már kicsit levegősebben működhetett.

Sz. Zs.: Ez a terem emlékeztetem szerint túlságosan is „levegős” volt, mivel egy óriási lyuk tátongott az egyik oldalán.

T. V.: Hát igen, s a tető sem volt rendben... 2004-ben még a kollégák is részt vettek ennek a helynek az építésében, szépítésében. Az első, csaknem tíz év meghatározó időszak volt a beregszászi színház életében. Ez nem egy hagyományos



A 2019. november 8-i konferencia hirdetője



Az egykori Oroszlán Szálló Beregszász főterén 1902-ben, most az Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház otthona (forrás: mandadb.hu)

¹ Schober Ottó (1932–2019) 1953-tól a Beregszászi Népszínház vezetője, a város díszpolgára.

köszínházi működés volt, hanem egy speciális helyzetben lévő műhely: pár négyzetméteren jöttek létre az előadások.

Sz. Zs.: Tudjuk, hogy Vidnyánszky Attila édesanyja gyerekszínházat vezetett. Ez a kezdeményezés az új hivatásos társulat megtermékenyítő hatásának volt köszönhető?

T. V.: Igen. S az új kezdeményezések között elsőként említendő Éva néni tevékenysége, aki Attilával együtt megalapította a Ficseri Gyermekstúdiót, amelynek hosszú évekig én is a tagja voltam. Éva néni a nagymuzsalyi középiskolában ma-



Vidnyánszky Éva és Tarpai Viktória *Ketten az úton* című, 2018-as nyíregyházi estjük hirdetőn (forrás: nyiregyhaza.hu)

gyar nyelvet és irodalmat tanított, és fontos volt számára a felnövekvő generáció szellemi táplálása, felkészítése az iskolai kereteken kívül is. Nagyon sok színész kolléga került ki a kezei alól. Kijevben ennek köszönhetően képződött ki egy második generáció is, akik 98-ban végeztek, ma zömmel ők a kollégáim a színházban.

Sz. Zs.: *De úgy tudom, ma már többet játszol Magyarországon, mint Beregszászban.*

T. V.: Ez azért nem igaz. Jó ideje ennek a színháznak vagyok

a tagja. Gyerekszereplőként, huszonkét évvel ezelőtt kerültem be ennek a színháznak az életébe, tehát tulajdonképpen nem sokkal a megalakulása után, ami életem legmeghatározóbb időszaka volt. Nagyon érdekes színházi létformát képvisel ez a műhely most is. Igencsak nehéz volt a színház indulása mindenféle téren, komoly erőfeszítéseket igényelt mindnyájunktól. Aztán egyszer csak megnyílt a határ és megnyílt az út a magyarországi és a nemzetközi színházi fesztiválok felé is: jártunk Lengyelországban, Moszkvában, eljutottunk Svédországba és Németországba, és még nagyon sok helyre. Nagyon fontos a számomra, hogy akkor ott lehettem, és hogy ma is ott vagyok. De azt hiszem, mindannyian így vagyunk ezzel. S bár Attila közben eljött Beregszászból, előbb volt egy hosszú debreceni korszaka, aztán jött a budapesti, ezek az elszakíthatatlan szálak ma is összekötnék bennünket.

Sz. Zs.: *Beregszász az első világháborút megelőzően egy rohamosan fejlődő város lehetett kulturális értelemben is. Amikor 2010-ben nálatok rendeztem a Csongor és Tündét – Ferenczi Attila és a te főszerepléseddel – volt időm felfedezni ennek a nyomait.*

T. V.: Valóban, még nagyon sok mindent lehetne a beregszászi magyar kulturális életről mondani. Nem akárkiket adott ugyanis ez a város, például a Magyarországon nagy karriert befutott Fedák Sárít. A mai napig megvan a gyönyörű kúriája, mely jelenleg református püspöki hivatalként működik.

Abszolút élő az emlékezete ma is, többek közt annak köszönhetően, hogy egyik kollégám, Szűcs Nelli készített az életéből egy önálló esetet. A színházon belül szerencsére létrejött a Fedák Kulturális Központ, amivel kapcsolatban vannak tervek a jövőre nézve, és elkészült egy nagyon szép szobor is, ami a színházunk bejáratával szemben látható, és ahányszor elmegy mellette az ember, mindig megdobban a szíve... Nagyon fontos alakja ő a beregszászi és a kárpátaljai kulturális életnek, abszolút közéleti, karitatív személyiség volt. Abban is, ahogy a mi beregszászi színházunk huszonöt éve elindult, benne volt a Fedák Sárira jellemző „csakazértis”.



Fedák Sári testvérének unokája a színésznő 2018-ban felavatott szobrával (forrás: librarius.hu)

Sz. Zs.: *Fedák Sári idején Beregszász szinte még teljesen magyar nyelvű település volt. Ma viszont a magyarok aránya már csak ötven százalékos. Milyen hatással van ez a színházatokra?*

T. V.: Amióta működünk, mindig voltak ukrán és orosz nézőink is, akik nem biztos, hogy tökéletesen értik a magyart, mégis visszajárnak a színházunkba. Most, hogy megszületett a nyelvtörvény, olyan hírek is felröppentek, hogy a magyar nyelvű előadásainkat feliratoznunk kell majd ukránul. Ez nagyon mellbevágó volt, holott mindig is tudtuk: az adott rendszeren belül úgy kell működ-nünk, hogy szimpatikusak maradjunk. S hogy óvatosnak kell lennünk, hiszen Kárpátalján Beregszászon kívül nincs magyar nyelvű színház. Ungváron és Munkácson is van ugyan színház, de ott korábban oroszul, most meg már csak ukrán nyelven játszanak. Ezek azok a színházak, amelyeknek a története az 1920-as évekig nyúlik vissza. De ma már fölvetődik az utánpótlás kérdése is. Ennek érdekében jött létre egy megállapodás arról, hogy a II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskolával és a Kaposvári Egyetemmel együttműködésben indítani fog-nak egy magyar színészosztályt Beregszászon.

* * *

Sz. Zs.: *Előző találkozásunk óta éppen három hónap telt el, ami a Váci Dunakanyar Színház életében sorsdöntő változást hozott. Az önkormányzati választások után december elején elindult egy nyilatkozatháború arról, hogy Vác városa az eddigi műkö-dési formában tudja vagy akarja-e finanszírozni ezt a kiemelt státuszú intézményt. Hogyan hatott ez konkrétan rád, akit az utóbbi időben fontos szerepekben láthatott a közönség ezen a színpadon?*



A VII. Olivér elmaradt próbáiról tudósító hirdető a váci színház honlapján (forrás: vacidunakanyarszinhaz.hu)

tatott minket. Aztán jöttek az ünnepek, s én azzal mentem haza, hogy talán valami megszólal a városi hivatalnokok lelkében is, és minden a helyére kerül, de nem így történt. A bemutató február 8-án lett volna.

Sz. Zs.: Az igazgató novemberben nekem még arról beszélt, hogy a következő évadban önálló társulattal fog tovább működni a színház. Ebben az új felállásban számítottak volna rád is?

T. V.: Konkrétan még nem beszélünk erről, de úgy gondolom, hogy számítottak volna rám. De amikor ez szóba jött, azonnal mondtam, hogy csak abban az esetben vállalnám, ha megmaradhatok Beregszászban is.



Sütő András: *Advent a Hargitán*, a Zenthe Ferenc Színház, a Váci Dunakanyar Színház és a Móricz Zsigmond Színház koprodukciója, r: Susán Ferenc, a felvételen a főszereplők: Tarpai Viktória és Szarvas József (forrás: zentheshaz.hu)

T. V.: Sajnos, nem a legrózsásabb, hiszen februárban lett volna egy bemutatónk, Szerb Antal VII. Olivére, ami emiatt nem jöhetett létre. Ez nagyon rosszul érintette nemcsak a társaságot, hanem a tervező Veres Ágota festőművész is, aki szintén kárpátaljai, a beregszászi színházban kolléganőm is volt, és a székellyöldi Zakariás Zsolt, a darab rendezőjét. Ő december elején még velünk együtt reménykedett abban, hogy csak csúszni fog próbafolyamat, s azt mondta, hogy a kéthetes csúszás még belefér, az igazgató, Kis Domonkos Márk is biz-

Sz. Zs.: *Sütőtől az Advent a Hargitán című darabot mutattátok be nagy sikerrel nemrég, múlt decemberben. Ez a produkció milyen konstrukcióban jött létre?*

T. V.: Ez egy koprodukciós előadás volt, a salgótarjáni és a nyíregyházi színházakkal közösen. Még játszuk a darabot, de mivel a témája az adventi időszakhoz kötődik, tavasszal már nem lesz műsoron.

Sz. Zs.: Éppen tíz éve annak, hogy Beregszászban nálatok rendeztem a *Csongor és Tündét*, amiben először játszottál főszerepet. Azóta úgy gondolom, hogy fordulatot vett a pályád, hiszen ezt követően több helyre is hívtak és hívnak.

T. V.: Nekem az első meghívásom 2012-ben volt Budapestre. Ez úgy történt, hogy előtte Árkosi Árpád rendezte nálunk az *Üvegcipőt*, és amikor felkérték őt a Gózon Gyula Kamaraszínházban, hogy rendezze meg Tamási Áron *Énekes madarát*, elhí-

vott a Magdó szerepére. Ebből következett szintén a Gózonban a *Kakuk Marci* Csuri Linkája, majd a Nemzetiben az *Ingyenélők* Irénje, és egyszer csak belépett a váci színház is az életembe. Vendégként már játszottunk itt a beregszásziakkal, de a *Ványa* bácsi az már más volt, saját produkció – ebben én játszom Szonyát. Ezt követte Árvai Réka szerepe az *Advent a Hargitánban*, s ezután jött volna a *VII. Olivér*. Ehelyett most a *Tanulmány a nőkről* következik majd, amelyben Egri Péternét alakítom. Közben a Nemzetiben az *Álomgyárban* is játszom.

Sz. Zs.: *Részéről volt-e ebben valami stratégia, önépítési szándék?*

T. V.: Tudatosan nem építettem a magam pályáját. Mindig nagyon örültem, ha egy-egy felkérést kaptam. Ha visszanézek, az első fontosabb szerepem a hazai pályán kívül a 2007-ben bemutatott Rzsakov-féle debreceni *Viharban* volt, ahol Katyerina szerepébe kellett beugranom. Ez volt az első olyan munka, amelyben már a beregszászi csapattól függetlenül, önállóan is helyt kellett állnom, miközben azért ott voltak mellettem a többiek is: Szűcs Nelli, Trill Zsolt, Rácz Jóska. Úgy emlékszem rá vissza, mint az első „nagy” szerepemre, amit már nem az otthoni közegben produkáltam. Utána, 2013-ban jött a *Holdbeli csónakosban* a Pávaszem (ez is beugrás volt). – Nem volt tehát tudatos ez a pályalakítás, de nagyon jó volt, hogy kipróbálhattam magam egy másik terepen. Ami azért számomra mindig megpróbáltatást jelentett. A Gózon színházban azért volt könnyebb, mert az egyik partnerem mindkét előadásban Ivaskovics Viktor volt, egy ismerős szempár Beregszászból. A Csehov-darabban pedig Ványa bácsit Sipos Imre alakította, aki tanárom volt az akadémián². A Ványa bácsiban egyébként is egy nagyon jó csapat alakult ki, annak ellenére, hogy több helyről jöttünk össze.

Sz. Zs.: *A Sátán fattyában viszont egyedül voltál, mivel az egy monodráma, ami nagy ugrás egy színész pályáján.*

T. V.: Eredetileg ez egy felolvasó-színházi produkciónak indult az MMA felkérésére. De Árkosi Árpád menetközben úgy döntött, hogy legyen belőle egy komplett színházi előadás. Összességében a három-négy hét alatt napi négy-öt órát próbál-



Molnár Ferenc: *Az üveg cipő*, Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház, 2011, r: Árkosi Árpád, a felvételen Tarpai Viktória mint Irma, 2011-ben (forrás: karpatalja.net)

² A mai Pesti Magyar Színiakadémia jogelődjét 1966-ban alapították Nemzeti Stúdió néven. A főiskola második vagy harmadik rostavizsgáján kiesett jelentkezők számára hozták létre. Ebből a műhelyből olyan színművészek kerültek ki, mint Bánsági Ildikó, Hámori Ildikó, Lázár Kati, Lukács Sándor vagy Szacsavay László.



Nagy Zoltán Mihály: *A Sátán fattya*, mono-dráma, Kárpátaljai Megyei Drámai Színház, 2015, r: Árkosi Árpád (forrás: mma.hu)

tuk, nagyon nagy falat volt egy óra negyven percben megszólaltatni ezt a szép, balladaszerű szöveget. Olyan kétségbeesetten én addig szöveget nem tanultam, mint akkor. Hiszen nagyon kevés időm volt rá, ráadásul nagyon tapasztalatlan is voltam ezen a terepen. Hiszen bár a próbákön ott ül veled szemben a rendező, de az előadáson már nincs se egy sugó, se egy kolléga, nincs semmiféle mankó, emberi segítség, ami, ha baj van, átlen-díthet. Volt még egy akadály: Nagy Zoltán Mihály, az író ágált ellenem, mert ő nem így képzelte el Tóth Esztert. Több levélváltás is volt, Árkosi Árpád próbálta őt megpuhítani, hogy megcsinálhassam. Végül rábeszél-ték, de kaptam három oldalnyi szöveget a

műből, azzal, hogy ezeket nem hagyhatom ki. Aztán eljött a bemutatóra Nagy Zoltán Mihály és Shober Ottó bácsi is, a beregszászi népszínház volt vezetője, ahol ezt a művet korábban már színpadra vitték. Zoli bácsi a legelső sorból nézte végig az előadást, és végül könnyes szemmel azt mondta, hogy mégiscsak ez az ő Tóth Esztere... Életemben nem féltsem ennyire, mint ettől a monodrámától.

Sz. Zs.: *De eddigi pályádon ez egy abszolút áttörést jelentett. S mivel kárpátaljai történetről van szó, gondolom, rengeteg személyes élmény is volt a háttérben.*

T. V.: Nyilván vallomásként is felfogható ez az alakításom, hiszen végig ben-nem volt, hogy valami olyasmiről fogok beszélni, ami a kárpátaljai magyarság történetének egy méltatlanul elhallgatott, ki nem beszélt, ki nem sírt, fájdalmas fejezete. Bennem volt egy olyan indulat, hogy ezt most megmutathatjuk, kibeszélhetjük magunkból.

Sz. Zs.: *Manapság ennek a történetnek még nagyobb tétje van, mint korábban.*

T. V.: Volt nekem is erről fogalmam, hiszen Attila édesanyjával, Éva néni-vel ezt nagyon sokszor átbeszéltük, minden évben megemlékeztünk a kárpátaljai magyarok erőszakos elhurcolásáról. Akkoriban – a rendszerváltozás után – már szabad volt erről megemlékezni, s éppen a házunkkal szemben állították fel Nagymuzsalyon az emlékművet. Tehát tisztában voltam vele, hogy a nevek nem véletlenül szerepelnek ott a márványtáblán. Éva néni minden nemzeti ün-nepünknek, köztük ennek is hangsúlyt adott. Körbekutattuk a környéket, ki tud például lágerverseket, gyűjtöttük a lágerekben született dalokat.

Sz. Zs.: *A Sátán fattyából nem sokkal később film is készült. S az bizonyára újabb fordulatot jelenthetett, hogy viszontláttad magad a vásznon.*

T. V.: Ehhez a filmszerephez nem fűztem nagy reményeket, mert azt hallot-tam, hogy már megvan rá a kiválasztott ember. Így aztán az esélytelenek nyugal-mával vettem részt a próbafelvételen. Még segítettem is a többi jelentkezőnek,

mert tudtam a szöveg nagy részét, és aztán el is mentem nagy sebbel-lobbal. Később kaptam egy telefont, hogy a második fordulóban is szívesen megnéznének, ezt végképp nem értettem. Utána súgták meg, hogy tulajdonképpen már az első próbafelvétel után eldőlt, hogy én kapom a főszerepet. A forgatáson pedig úgy éreztem magam, mint Alice Csodországban, de az is fontos volt, hogy ez a mi történetünk, amiről 70 évig nem beszéltek az emberek, s amiről nagyjátékfilm sem született addig. Ezért volt nagy a felelősség rajtam, de ez egy olyan boldogságot is adott, amit nehéz szavakba önteni. Nagyszerű emberek vettek körül, akik nagyon sokat tudnak a filmes szakmáról, azóta is hálás vagyok, hogy ez megtörténhetett velem. A bemutatón be se mertem menni az Uránia nézőterére, annyira féltem. Tudtam, hogy leforgattuk a filmet, kétezer valahány száz csapóval. Végig azt éreztem, hogy amit játszom, az most meg is történik velem. Amikor a drámai jeleneteket vetjük fel, csodálkoztak is a sminkesek, hogy nekünk, beregszásziaknak nem kellett műkönni. Nem volt szükségünk rá, mert mi nem tudtunk kívül maradni ezen a történeten, akarva-akaratlanul, újra és újra megtörtént velünk, nehéz is volt az ilyen forgatási napok után visszaállnunk a hétköznapiakba. Én már a monodrámám bemutatója után is azt éreztem, hogy ez a lány ott van velem, nem tudtam olyan könnyen megszabadulni tőle. Ugyanez volt a filmbemutatókor is, utána vert fejbe az élmény. Azóta nem is néztem meg újra a filmet, bár részt vettem számos közönségtalálkozón. Persze lehet, hogy ez a forgatás azért is sikerült ilyen jól, mert egy nagyon családias légkörben zajlott. Amikor befejeztük, emlékszem, hazáig zokogtam, mert úgy éreztem, hogy megtaláltam valamit, ami azóta is fontos része az életemnek.

Sz. Zs.: *Elhangzott a szádból az imént a felelősség szó. Erről az jut eszembe, hogy amikor 2019 október elején együtt jöttünk a váci társulattal Lembergbe hazafelé, éjjel kettőkor Beregszászban megállva végigkalauzoltál minket az újjá épített színházban, és azt mondtad: „ez lett belőle, most már csak egy kis élet kellene bele”. A felelősséget ebből a mondatodból is kihallottam...*

T. V.: Megújult a színház, sőt bővült is, sok szép dolog történt. A korábbi időszakban azonban rengeteg fesztiválon megfordultunk, nemzetközi viszonylatban és Magyarországon is, nem telt el úgy nyár, hogy ne lettünk volna Zsámbékon, Gyulán stb. Nagyon fontos lenne, hogy megmértessünk, hogy többször, több helyen megmutathassuk magunkat most is. Számos összetevője van, nehéz megmondani egyértelműen, mi miatt szorult ez kicsit háttérbe. Lett viszont ismét egy gyerekstúdiónk, Vass Magdi és Domareckaja Júlia új életet leheltek



2017 januárjában a Tiszán, Olsvaapátinál,
A Sátán fattya forgatásán (forrás: szabadfold.hu)

bele. Vannak segédszínészeink, két-három bemutatónk is van évente. Igaz, kicsi a város, de a vidéki nézők is igénylik a színházat.

Sz. Zs.: Az új színészképzés hogyan fog ebben a megújulásban segíteni?

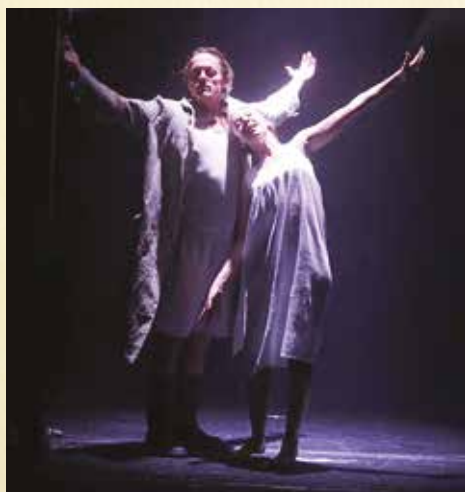
T. V.: Amennyire tudom, a képzésbe mi is be leszünk vonva valamennyire. Fiatalokra egy társulatban mindig szükség van. És ha beindul a nemrég létrehozott Fedák Sári Kulturális Központ, akkor az is új színt vihet majd a város életébe. Most is vannak már ott fotók, van egy pódiumszínpad, ahol lehetnek majd kisebb versösszeállítások, pódiumműsorok. Van számos elképzelés, de konkrét lépéseket kell tenni, hogy ezek meg is valósuljanak. A színházra továbbra is van igény, az új bemutatóinkat mindig nagyon várják az emberek. S Magyarországról is fogadunk be előadásokat. De ha máshol dolgozunk, és hazavisszük a tapasztalatainkat, az energiánkat, az is dúsabbá, gazdagabbá tudja tenni az itteni színházi életünket. 2020-ban Vidnyánszky Attila ismét rendez velünk, a *Nagyapapa a bőröndben* című Lezsák Sándor-darabot visszük színre, aminek az olvasópróbája is megvolt már. Úgy gondolom, ez is a mi történetünk lesz.

Lejegyezte: Ungváry Judit

“There Is No Hungarian Theatre in Subcarpathia Except in Beregszász”

Actor Viktória Tarpai is Interviewed by Zsolt Szász

As an actor at Gyula Illyés Hungarian National Theatre, Beregszász (Beregovo), founded in 1993, Viktória Tarpai (b 1984) took part at the Váci Dunakanyar Színház (Vác Danube Bend Theatre) conference on November 8, 2019, the seventh time that the organisers invited professionals from the V4 countries to engage in dialogue on the cultural, primarily theatrical, aspects of the regime change. Viktória



A. P. Csehov: *Ványa bácsi*, a Váci Dunakanyar Színház és a Bartók Kamaraszínház előadása, 2018, r: Jaroslav Fedorisin (forrás: dunaujvaros.com)

Tarpai has been active in the life of the theatre in Beregszász, founded by Attila Vidnyánszky, since her childhood. Therefore she can rely on her personal experiences when recalling the harsh circumstances in which this legendary enterprise was launched in the early years of the regime change, and how this unique theatre workshop was created, with the founders of which (Zsolt Trill, Nelli Szűcs, József Varga and László Tóth), already members of the National Theatre in Budapest, still connected by unbreakable ties of friendship and profession to the present company in Beregszász.



BERZSENYI BELLAAGH ÁDÁM

Egy szakma – két külön világ

Tapasztalatok a brit színész- és rendező-képzésről

Amikor 2008 őszén friss diplomás rendezőként Nagy-Britanniából visszatelepültem Magyarországra, Londonból Budapestre, kezdetét vette életemben az a tanulási folyamat, melyet a magyar – közép-európai – színházcsinálás sajátos világának a megismerése jelentett.

Svédországban végeztem a gimnáziumot. Első „felnőttes” színházi élményeim innen származnak. Tizenöt éves koromban láttam előben Bergman utolsó színpadi rendezését, Ibsen *Kísértetek* című drámáját a stockholmi Dramaten (Nemzeti Színház) nagyszínpadán. Lélegzetállító élmény volt. Bergman nyolcvan évesként olyan hatásokkal dolgozott, melyeket a mai napig fel tudok idézni. Alvingné és Pastor Manders az egész első felvonásbeli jelenetben ültek egymás mellett egy zöld kanapén, elől, középen. Egyszer nem mozdultak meg vagy álltak fel. Játékuk visszafogott, halk, tűpontos volt. Svéd. Azt mondják, a svéd színháztudás annyira éles és filmszerű, hogy olykor az ember el is felejt, hogy színészeket néz egy színpadon.

Tizennyolc évesen felvételiztem a Drama Centre London rendező szakára. Svédországban akkoriban még sorkatonaság volt, egy héttel a behívás előtt jött meg az értesítő, hogy felvettek, így végül nem lettem katona Lappföldön. Helyette mentem Londonba. Vicces érzés volt.

Ahhoz, hogy a brit színész- és rendező-képzésről bekezdés beszélni tudjunk, pár bekezdés erejéig mindenképpen fontos megismerni azt a színházi struktúrát, amelyben és amelyet kiszolgálva ez a képzés zajlik.



H. Ibsen: *Kísértetek*, Dramaten, Stockholm, 2003, r. Ingmar Bergman (forrás: bam.org)

Sokak számára ismert talán, hogy az Egyesült Királyságban manapság nincsenek vagy csak nagyon korlátozott mértékben léteznek állandó társulatok. Ebből a szempontból Skócia, Wales és Észak Írország teljesen hasonló struktúrát képvisel, mint Anglia, ezért a továbbiakban egyszerűen brit színházról fogok beszélni.

A színházak döntő többsége magánkézben lévő, profit-orientált szervezet – ez a hagyomány a reneszánsz időkig vezethető vissza, amikor Shakespeare és kortársai egymással éles konkurencia-harcban álló társulatokba verődtek és előadásaikkal a bevételért küzdöttek. A magánszínház fogalma a briteknél magától értetődő – valójában a XX. század közepéig ez volt az egyetlen színház-csinálási forma. A Royal Shakespeare Company mai, állami tulajdonú formájában csak 1949-ben alakult meg Sir Peter Hall rendező irányításával.

A Nemzeti Színház létrehozásának gondolata már a század elején foglalkoztatta a brit színházi szakmát. G. B. Shaw *The Dark Lady of the Sonnets* című, 1910-ben íródott vígjátékában Shakespeare könyörög I. Erzsébet királynőnek,

hogy hozzon létre egy nemzetiszínházat, ahol előadhatják a darabjaikat. A brit parlament végül 1949-ben elfogadta a nemzetiszínház megalapításáról szóló törvényt, ám 1961-ben, tíz évvel az alapkövetése után a kormány kinyilvánította, hogy az országnak nincs pénze egy ilyen intézményt létrehozni és fenntartani. Végül 1963-ban megalakult a nemzetiszínház társulata, amely az londoni Old Vic színházban tartotta első bemutatóját, a *Hamletet*, Lawrence Olivier főszereplésével. A társulat 1976-ban vehette birtokba a Temze partján lévő épületet, ami a mai napig otthonául szolgál. A nagyszínházot stílusosan Olivier Theatre-nek keresztelték.

A Royal Shakespeare Company és a Royal National Theatre, valamint néhány nagyobb vidéki város intézményét leszámítva a színházak döntően magántulajdonban vannak a mai napig. Ugyanakkor az államilag fenntartott színházak sem bírnak állandó társulattal, a magánszínházakhoz hasonlóan



A Royal Shakespeare Company épülete Stratford-upon-Avonban (forrás: shakespeare-england.co.uk)



A Királyi Nemzeti Színház épülete Londonban (forrás: wikipedia.org)

egy-egy produkcióra, legfeljebb egy-egy évadra szerződtetik színészeiket. Margaret Thatcher miniszterelnök 1980-as évekbeli gazdasági megszorító programja a kulturális életre is erős hatással volt, országszerte számos – akkor még állami pénzből fenntartott – állandó társulat ekkor szűnt meg.

Társulat híján a készülő produkciók szereplőit kizárólag meghallgatásokon (audition, casting) válogatják ki. A film- és tévéfilm-gyártáshoz hasonlóan minden egyes színházi produkció előkészítésekor egy hosszú folyamat a szereplőválogatás, melynek során a rendező mellett a színház vezetésének/tulajdonosainak is komoly beleszólása van a szereposztásba. Nagyobb produkciók gyakran alkalmaznak casting direktorokat, akik a fent említett nagy állami színházaknál állandó státuszban vannak.

Mivel a színházak nem rendelkeznek állandó társulatokkal, a játszási rend is egészen más, mint az európai színházaknál általában megszokott repertoár-szerű működés. Egy-egy produkciót a bemutatót követően mindössze egy-két hónapig tartanak műsoron, ez alatt az idő alatt viszont minden este tartanak belőle előadást (ezt nevezik nálunk „en suite” játszásnak). A magánszínházak így tehát a teljes színházépületüket az adott időszakban egyetlen produkciónak szentelik, estéről estére ugyanarra az előadásra készülve. Hogy a produkció meddig maradhat műsoron, azt elsősorban a jegyeladás befolyásolja, valamint a produkció színészeivel való szerződés, melyek fix időszakra szólnak. A színész-egyeztetés fogalma emiatt ismeretlen a briteknél, egy-egy színész az adott periódusban csak egy színháznál vállal munkát és egyetlen előadásban játszik. (Itt elsősorban prózai színházakra gondolok, zenés előadásoknál ugyanis gyakori a kettős-hármas szereposztás, és a műsoron tartás időszaka jóval hosszabb, éveket vagy akár évtizedeket is kitehet.)

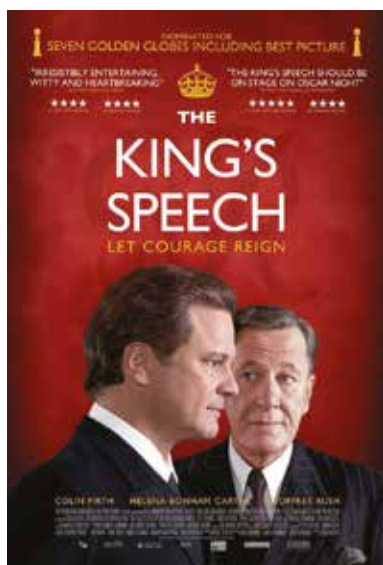
Mind az állandó társulatok hiánya (és az ebből adódó folytonos szereplőválogatási procedúrák), mind pedig a színházak játszási rendje olyan tényező, ami alapvetően befolyásolja a színész- és rendezőképzést az országban. Fontos szempont emellett az Egyesült Királyságban jelentős mozifilm gyártás és az ipari méreteket öltő televíziós film- és sorozatgyártás is. Nem utolsó sorban pedig ott van a dimenzióiban a britet sokszorosan meghaladó amerikai színházi- és filmpiacához való szoros kötődés is (az amerikai filmekben döbbenetesen magas a brit végzettséggel rendelkező színészek száma).

A széles skálán működő színházi és filmipar mögött persze széles skálán zajlik a színészképzés is. Az Egye-



Fiatál angol és amerikai színészek
New Yorkban, egy tévéfilmes castingon
(forrás: webfilmshool.com)

sült Királyságban nem egy vagy két elismert intézmény végzi a képzést (mint számos európai országban). Azt lehet mondani, hogy minden nagyobb város rendelkezik olyan oktatási intézménnyel, ahol színészdiplomát adnak, Londonban pedig több mint tizenöt főiskolán vagy egyetemen működik professzionális, színészeket képző szak. Ezek persze korántsem azonos színvonalúak, de a tradicionális, nagy presztízzsel bíró iskolák száma is meghaladja az ötöt csak Londonban, országosan pedig tíz fölött van. A minőségi különbségek egyes iskolák között egyébként a képzés összetételében és színvonalában is tetten érhetőek, de ezzel együtt nem feltétlenül juttatnak jobb elhelyezkedési lehetőséghez – sőt, mondhatni egyáltalán nem befolyásolják a végzett színész munkához jutásának esélyeit. A castingon ugyanis egyforma esélyekkel indul mindenki, nagyon rit-



A király beszéde című film plakátja
2010-ből Colin Firth portréjával
(forrás: corandsoda.com)

kán játszik szerepet, hogy az adott színész életrajzában melyik neves vagy éppen kevésbé ismert iskola szerepel. Ezzel együtt természetesen minden iskola büszkélkedik híres növendékeivel, hiszen a nagy reményekkel felvételiző fiatalok számára óriási vonzerőt jelent, hogy esetleg ott kezdhetik meg színészi pályájukat, ahol egykor például Judi Dench vagy Sir Anthony Hopkins. (Itt nem hagyhatom ki, hogy szerényen megemlítssem egykori alma materem, a Drama Centre felhozatalát, ahol ott szerepel többek között Colin Firth, Tom Hardy, Michael Fassbender és Pierce Brosnan.) Az iskolák természetesen kiélezett versenyben állnak egymással – egyrészt a hallgatók után járó állami támogatás miatt, másrészt a lehető legjobb, leginkább „eladható” hallgatók megszerzéséért.

Fontos megemlíteni, hogy színészként a diploma megszerzését követően ugyan állandó munkahelyet szerezni képtelenség, a szakmai (fél)sikert viszont mindenképpen az jelenti, ha egy neves ügynökség szerződést ajánl valakinek. Az ügynökkel való rendelkezés a szabadúszó, egyik meghallgatásról a másikra járó színészek világában elengedhetetlen munkaszerzési lehetőséget jelent, egyben pedig a presztízszt és státusz-szimbólumot is. Az ügynök értesül a castingokról és ajánlja be azokra a színészeit. Az ügynök tárgyal a színész tiszteletdíjáról, egyeztetni elfoglaltságait, jelen van az összes bemutatóján és díszvetítésén, újabb meghallgatásokat keres számára és időről időre karrier-alakítási tanácsokat ad. A jó és ismert színész ugyanolyan mértékben emeli az ügynökség presztízsét, mint fordítva, ezért elkerülhetetlenül egymásra vannak utalva. Emiatt természetesen a fiatal, pályakezdő színész mindent elkövet, hogy egy fontosabb ügynökséghez tudjon szerződni.

Az Egyesült Királyságban hagyományosan három éves (kilenc trimeszteres) a színművész-képzés, ami a mai viszonyok között egy BA-szintű diplomát ad (bár a Brexit után ez lehet, hogy megint változni fog). A trimeszterek – harmadévek („term”) – ősszel, tavasszal és nyáron tizenkét-tizenkét hetesek. Az utolsó tanév mindegyik trimeszterének a végén nyilvános vizsgaelőadást tartanak az iskolák. Ezeknek a vizsgáknak a célközönségét elsősorban az ügynökök vagy a nagyobb ügynökségeket képviselő válogatók teszik ki. Az itthon megszokottakkal ellentétben az ügynökségek tényleg látogatják a vizsgákat, néha egyes növendékek kifejezett meghívására, de nagyon sokszor pusztán az iskola hírnevéből adódó kíváncsiság vonzza be őket. Az iskolák maguk is természetesen mindent megtesznek azért, hogy a növendékeik minél nagyobb számban szerződéshez jussanak egy ügynökségnél, hiszen ez jelenti a legbiztosabb utat a színészi munkához. A meghívott ügynökök protokoll szerint az előadást követően ott maradnak és találkoznak az őket meghívó hallgatókkal. Szerencsés esetben ezeken elindul egy kommunikáció, esetleg további vizsgák, vizsgafilmek megtekintésére kerül sor, ami szerződést eredményezhet. Az utolsó év végére az a végzős színészhallgató, akinek nem sikerült ügynököt találnia, kimondottan rossz esélyekkel indul neki a pályának. Ugyanakkor fontos tudni, hogy számos ügynökség meglehetősen nagyszámú friss diplomás színészt leszerződ-tet, ám hogyha azok az első egy-két évben nem bizonyulnak kellőképpen elad-hatóknak, nem hozzák a kívánt mennyiségű elnyert szerepet, hamar megválnak tőlük. Az ügynökségek a színész tiszteletdíjából származó jutalékért dolgoznak, így érdekükben áll minél magasabb presztízsű és jobban fizető munkákat keres-ni a színészeiknek. Az ügynök be tudja juttatni a színészt a meghallgatásra, elő-zetesen jól be tudja ajánlani a szerepet osztóknak, de persze magát a szerepet nem tudja elnyerni helyette. A verseny ugyanakkor nyílt, bárki részt vehet a meghallgatásokon, ügynökség nélkül viszont a színész nem is nagyon értesül ró-luk, hiszen ezeket a színházak és a filmes gyártócégek sokszor kimondottan csak az ügynökségek számára hirdetik meg.

Az állandó castingokra járás, az ügynököktől való függés, a szakmai „hús-piacon” való folyamatos jelenlét és megmérettetés másfajta készenlétre neveli a színészt. A társulati lét biztonsága és olykor korlátozó ereje helyett itt a totális szabadsággal és a totális létbizonytalansággal kell szembenéznie. A képzés ennek megfelelően a túlélésre, a kitartásra próbálja nevelni a hallgatókat. Az egyik leg-nevesebb iskola színészi felvételijén lehettem egyszer jelen, ahol a felvételiztető tanár egy nem túl régen végzett színésznőt hívott be, hogy meséljen az első egy-két évről a pályán. A lány büszkén adta tudtára a felvételizzőknek, hogy ő bi-zony nagyon szerencsés, mivel diplomaosztás óta többször játszhatott színpadon, forgatott néhány napot egy BBC filmben és egyszer még egy rádiójátékban is ka-pott szerepet. A felvételiztető tanár, szinte lebeszélve a jelenlévőket a pályavá-lasztásukról, annyit mondott: „hozzá kell szoknotok, hogy mostantól az életetek minden meghallgatásán ott lesz a szomszéd szobában egy legalább ugyanolyan

tehetséges, legalább ugyanolyan jó külsejű és legalább annyira felkészült kolléga, mint ti vagytok. És legtöbbször ő fogja megkapni a szerepet.”

Ami Londonból hazatérve, elhelyezkedve a magyar színházi életben nagy újdonság volt számomra, az a színész- és rendező-képzés rendkívül szoros kapcsolata a szakmával. Gondolok itt elsősorban arra a különleges helyzetre, hogy Magyarországon a színészeket és rendezőket képző tanárok hagyományosan egyben a szakma prominens szereplői is – rendezők, színészek, színházigazgatók. Az egyik magyarázata ennek a keleti (orosz) iskola „mester–tanítvány” alapú színész-osztályokból álló rendszere, aminek hosszú évtizedekre visszanyúló hagyománya van hazánkban. A másik ok talán összefügg azzal, hogy a szakma relatíve nem nagy és a fővárosra koncentrált (bár ez a kaposvári színészképzés megindulása óta nyilván valamennyit változott). A művész-tanárok délelőtti próbájuk végeztével egyszerűen átsétálhatnak a Színművészetre, hogy a hallgatóknak színészmesterség órát tartsanak, utána pedig vissza tudnak érni a színházukba az esti előadásra. Az osztályvezető tanár nem csupán mesterséget oktat és módszereket tanít, mesterévé is válik a tanítványainak, akik az ő színházestményén nevelkednek, az ő szemüvegén keresztül ismerik meg a színházat mint művészi kifejezési eszközt. Az osztályfőnök – szerencsés esetben – segítséget nyújt a diplomaosztást követő döntések meghozatalában is, tanácsot ad, esetleg elhelyezkedési lehetőségeket kutat fel. Egyes esetekben a mester-tanár évekkel, sőt évtizedekkel később is ápolja a kapcsolatot egykori növendékeivel.

Ezzel szemben a brit rendszerben az oktatás sokkal ritkábban kötődik egy konkrét személyhez, egy mesterhez. Egyrészt feltehetően a szakma szétagolt-sága, a prominens színházi alkotók (rendezők és színészek) sokféle elfoglaltsága, a földrajzi távolságok és a nagy költségvetésű, bonyolult logisztikájú produkciók nehezen teszik lehetővé, hogy valaki egyszerre tudjon magas színvonalon dolgozni alkotóként és ugyanakkor folyamatosan jelen tudjon lenni tanárként. Másrészt a hagyomány is más: a nagy brit színészek – Lawrence Olivier, John

Gielgud – és a legjelentősebb rendezők – Peter Hall, Trevor Nunn, Peter Gill – sem oktattak rendszeresen és intézményi keretek között, legfeljebb workshopokat tartottak időnként. Maga Peter Brook is csak akkor kezdett el oktatással foglalkozni, amikor társulatát Párizsba költöztette az 1970-es években.

A brit rendszerben az egyszemélyes osztályfőnök-mester helyett az adott iskola módszertana, profiljának különböző erősségei (kiváló hangképzés, remek mozgás-oktatás,



Peter Brook színészei tréningeznek a *Mahabharata* c. előadáshoz az 1970-es évek végén Párizsban (forrás: cw.routledge.com)

sok kamera előtti gyakorlat) válnak fontos stílusjegyekké. Színész-mesterségre egy adott iskolán belül több tanár képez egy osztályt, emellett pedig a trimeszterek során készülő vizsga-előadásokon többnyire külsős rendezőtanárokkal dolgoznak a hallgatók. Az egyes tanárok módszertana egy adott iskolán belül természetesen különbözhet, akár nagymértékben is, sőt, ez kimondottan célja lehet az iskolának, hogy minél sokrétűbb oktatásban legyen részük a hallgatóknak. Az alapvető módszertani koherenciáért és a hallgatók színészi fejlődéséért a színész-szak tanszékvezetője (Head of Acting) felel, aki gyakran maga is oktat és rendez, valamint az összes vizsgaelőadás szereposztását ő készíti el.

Manapság már egyre inkább uniformizálódik az oktatás módszertana, de pár évtizeddel ezelőtt még igen komoly különbségek voltak az iskolák között e tekintetben. A film és a televízió térnyerése az angol színjátszást is egyre inkább az ehhez adekvát, minimalista játékstílusra kényszeríti. Ugyanakkor fontos kihangsúlyozni, hogy a klasszikus szövegek megfelelő értelmezése, a Shakespeare és kortársai műveinek előadásához szükséges színészi eszköztár ma is ugyanolyan elengedhetetlen bármely brit színész számára, mint Olivier korában.

A különböző módszereket képviselő iskolákhoz való hűség egyes intézményekben nagyobb hangsúlyt kap, mint másokban. A Drama Centre London ebből a szempontból a konzervatívabb iskolák közé tartozik. Itt Sztanyiszlavszkij és Lee Strasberg, Joan Littlewood és Mihail Csehov módszertana jelenti a képzés alapját, kiegészítve egy speciális Movement Psychology („Mozgás pszichológia”) nevű szerep-elemzési rendszerrel, melyet C. G. Jung és Rudolf Laban tanulmányai alapján fejlesztett ki az iskola alapítója, Yat Malmgren az 1960-as években. Ezt a speciális rendszert egyedül itt oktatják a világon, és az iskola a mai napig nagyon büszke erre.

(Itt egy személyes közbevetés. Én ugyan rendező-hallgató voltam, és így a saját bőrömön nem tapasztalhattam a módszert, csak elméleti tudásom van róla, de évekig tartott, amíg valamit megértettem belőle – és ennek nem nyelvi okai voltak. Viszont egyszer egy másik kontextusban találkoztam Colin Firth angol színésszel, aki valószínűleg tizenöt évvel előttem végzett ugyanitt, és megkérdeztem tőle, hogy használja-e ezt a módszert a munkájában, amire rávágta, hogy rendszeresen.)



Yat Malmgren, az oktatási rendszer atyja
(forrás: effortproductions.co.uk)

Korántsem minden iskola rendelkezik ennyire speciális, saját színészi módszertannal. Azt viszont mindenképpen el lehet mondani, hogy különösen a neves, tradicionális iskolákban (Royal Academy of Dramatic Art, Central School of Speech and Drama, London Academy of Music and Dramatic Art, Guildhall School of Music and Drama) a képzés nagyon komoly részét képezi a színpadi beszédtechnika (voice) és a dialektusok elsajátítása (speech). Az angol nyelvben több mint százötven különféle dialektust különböztetünk meg. Ezeknek mindegyikét nyilván nem kell ismernie egy színésznek, de az alapidialektusokat (brit sztenderd, észak-angol, dél-angol, skót angol, amerikai sztenderd, déli amerikai) mindenképpen célszerű alapszíntelen elsajátítani ahhoz, hogy különböző szerepekhez megfelelő eszköztárral rendelkezzen. Amikor egy angol anyanyelvű színészhallgató bekerül egy képzésre, a saját otthon beszélt dialektusával érkezik. Ettől nem kell megválnia, viszont alapkövetelmény, hogy elsajátítsa a klasszikus angol színpadi dialektust. Ez nem más, mint a „received pronunciation” (szerzett kiejtés – „RP”) ami, ahogy a neve is mutatja, nem egy természetes dialektus. Anyanyelvként igazából talán csak a királyi család tagjai beszélik, illetve azok, akik valamelyik nagypresztizsű bentlakásos magániskolába jártak és ott gyerekkoruktól elsajátították (ez a felső osztály tagjaira jellemző, a középosztály döntően a regionális dialektusokat beszéli). Hagyományosan ez a beszélt színpadi és hivatalos dialektus – nem sokkal ezelőtt még a BBC bemondói és a parlamenti képviselők is kizárólag ezen szólaltak meg, mára azonban ez sokat enyhült. Újabban a színpadon is előfordul, hogy klasszikus darabokat különböző regionális dialektusokban adnak elő, azonban a nagyobb színházak produkcióiban ezeknél a daraboknál döntően még mindig az RP-t használják, különösképpen a magasabb státuszú szerepek megformálásánál. Kortárs daraboknál jellemzően csak a szerepek társadalmi státusza (osztálybelisége) határozza meg a dialektust, viszont olyan daraboknál, melyek egy adott településen, környéken játszódnak (pl.: Martin McDonagh vidéki Írországbán játszódó darabjai), kimondottan elvárás, hogy a színészek tanulják meg az adott régió dialektusát.

Amikor az egyetemen például Csehov-vizsgára készültünk, diskurzus tárgya volt, hogy melyik angol vidéki dialektussal érzékelte az egyszerűbb szereplők elkülönülését az úri szereplők közegétől.

Kevés szó esett eddig a színházi rendező képzésről. Összében elmondható, hogy a briteknél a rendezőképzés jóval újabb keletű, mint a kontinentális Európában. Hagyományosan a brit rendezők nem színművészeti iskolákban tanulták a szakmájukat, hanem többnyire a két neves angol egyetem, Cambridge és Oxford angol irodalom- vagy színháztörténet szakáról kerültek ki. Mindkét egyetemen komoly diákszínpad működött már a XX. század első felétől, ami megfelelő közeget biztosított tehetségük gyors kibontakoztatásához.

Az elmúlt egy-két évtizedben az európai képzési modellek elterjedése hozott változást a területen, így egyre több iskola kezdett el önálló rendezőképzést in-

dítani. A struktúra azonban továbbra sem könnyen teszi lehetővé a képzett rendezők pályakezdését...

Fentebb érzékeltettem, hogy az állandó társulatok hiánya és az ügynökökre való ráutaltság milyen mértékben nehezíti meg egy színész munkához jutását és pályán maradását. A rendezők esetében a rendszer még kegyetlenebb. Lévé, hogy a rendezőképzésnek nincs általános (országosan) elterjedt, évtizedekre visszanyúló hagyománya, a fiatal, pályakezdő rendezők elhelyezkedésére, szakmai megismertetésére sem létezik kész modell. A különböző iskolákban működő rendezőszakok természetesen az itthoni gyakorlathoz hasonlóan tartanak nyílt vizsgaelőadásokat. S ezek az előadások a színész-vizsgákhoz hasonlóan kapnak ugyan némi szakmai figyelmet, mégis nagyon ritka, hogy egy ügynökség egy fiatal rendezőt a vizsgája alapján szerződtessen. Egyre elterjedtebb, hogy professzionális rendezőket a színészekhez hasonlóan ügynökök képviselnek, ez a lehetőség azonban csak bizonyos szakmai ismertség, „befutottság” után válik a rendező számára elérhetővé. A színházi rendezők sorsa hasonlóan alakul a filmrendezőkéhez: ahhoz, hogy a pályán el tudjanak helyezkedni, első munkáikat saját maguknak kell gyakran önerőből létrehozniuk, és csak azok sikerét követően reménykedhetnek abban, hogy egy-egy professzionális intézmény (állami vagy magánszínház) megbízást kínál nekik. Amikor egyszer visszalátogattam az iskolába és kérdezgettem egy akkor végzős rendezőhallgatót a terveiről, szomorú választ kaptam: diploma után az a terve, hogy elmegy pénzt keresni egy civil munkahelyre, amiből aztán tud rendezni egy előadást, amit elvisz Edinburghba a „Fringe fesztiválra”, (ahol szabadon nevezhet bárki és nagy a szakmai jelenlét). Azt reméli, hogy ott jót ír majd róla a kritika, és ezzel el tud indulni a pályán. Annak, hogy egy rendező a diplomarendezését egy professzionális színházban készítse vagy hogy pusztán a vizsgái alapján kapjon felkérést egy színházi munkára, nagyon kicsi az esélye.

Ennek ellenére nem szeretném túl sötét színekkel ecsetelni a brit rendezőképzést, sem a rendezői szakmát. Tény, hogy nagyon nehéz a kezdeti érvényesülés, mivel az óriási piac ellenére korlátozottabb az intézményi háttér. Meg kell említeni, hogy számos színház – állami és magán – fontos pályázatokat hirdet és workshopokat szervez fiatal, diplomás rendezők számára, ami bemutatkozási lehetőséget jelent. Londonban ilyen programokat a National Theatre mellett a Young Vic, a Royal Court és a Southwark Playhouse színházak kínálnak. Lé-



A 2020-ban Edinburghban rendezendő Fringe Fesztivál jelentkezési felhívása



A Young Vic épületömbje London-Southwarkban (forrás: pinterest.co.uk)



Az Arcola Theatre színpada és nézőtere (forrás: pinterest.com)



A Queen's Theatre (Westend-Színház) épülete a *Nyomorultak* című szuperprodukció hirdetésével (forrás: technikrata.hu)

tezik egyfajta „modell” a rendezők érvényesülésére (ami önmagában tükrözi a brit színház piac által diktált mentalitását).

Egy fiatal alkotócsapat (munkát kereső színészek és a rendezőjük) gyakran önerőből hoznak létre produkciónkat, melyeknek jegybevételén osztoznak. Ezeket döntően az úgynevezett „Fringe” színpadokon hozzák létre, melyek nem különálló színházak, hanem például egy kocsma fölötti emeleten kialakított, kevés férőhelyes színházi terek. Az egy lépcsőfokkal feljebbi kategóriát az úgynevezett „Off-Westend” színházak jelentik. Ezek kisebb, részben vagy teljesen állami fenntartású színházak, melyek többnyire befogadóhelyként üzemelnek, ritkábban beszállnak egy-egy produkció finanszírozásába is. Ilyen kategóriájú színház például a Southwark Playhouse, a Hampstead Theatre vagy az Arcola Theatre (ahol a rendezőképzés alatt én is bemutathattam egy vizsgát, később pedig rendezhettem is ott).

Egy Fringe-en bemutatott előadás, amennyiben sikeres, eséllyel kerülhet át egy Off-Westend színházba (ezt hívják transfernek), ami lényegesen nagyobb szakmai figyelmet eredményez. Az Off-Westend színházakban bemutatott produkciók nagyobb siker esetén úgyszintén „felköltözhetnek” a Westend-beli produkciók szintjére, a nagyköltségvetésű magánszínházak valamelyikébe. Ez általában egy neves producer és jelentős tőke bevonásával történik.

A produkciók sikerében (bármelyik szinten legyen is bemutatva) óriási szerepet játszik a kritika. A hazai gyakorlattal szemben, ahol a kritika többsé-

gében a szakmát vagy annak közvetlen környezetét foglalkoztatja, a briteknél komoly közönségcsalogató vagy elrettentő hatása van, mert a szakmán kívüli közönség rendszeresen olvas kritikát a sajtóban, és nagymértékben erre alapozza döntését egy-egy színházi program kiválasztásakor. Manapság talán már kevésbé, de pár évtizede még nem volt túlzás azt mondani Londonban, hogy egy-egy fontosabb kritikus egymaga sikerre vihet vagy megbuktathat egy produkciót.

Általánosítva azt szokták mondani, hogy az angol színház nem rendezői színház, hogy ott a rendezőnek pusztán lebonyolító szerepe van, munkájának fókusza nem a szuverén alkotás, nem az önkifejezés, hanem a színészi játék és a megírt szöveg összhangba rendezése és érthetővé tétele a néző számára. Tapasztalatom szerint ennél jóval összetettebb a kérdés, és nem biztos, hogy egyértelműen megválaszolható.

Tény, hogy mind a brit közönség, mind pedig a brit kritika keményen elutasítja a rendezői öncélúságot, lázasan tiltakozik a túl hangsúlyos formák ellen, melyek felemésztenek a tartalmat. Sokan kritizálják emiatt például a német színház rendező-központú, nagyon hangsúlyos stílusjegyeit.

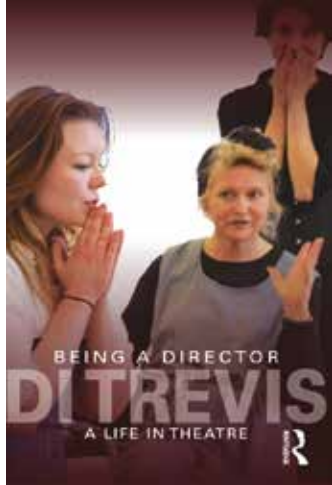
Ugyanakkor az elmúlt néhány évtizedben újra és újra bebizonyosodott, hogy a briteknél igenis születnek új formákat kereső, a színházi kifejezőeszközöket alapjaiban újra értelmező rendezések – gondoljunk csak Peter Brook, Declan Donellan vagy a manapság Európa-szerte csodált Simon McBurney és Katie Mitchell munkáira.

A hagyomány mindenesetre előírja a könyörtelen szöveghűséget és a színészekkel történő szoros kollaborációt. A Drama Centre Londonban talán azért is indulhatott az országban elsőként színházrendező-képzés, mert az iskolát alapítása óta szorosabb kötelék fűzi az európai színházi világhoz. A képzés a színészekéhez hasonlóan három év hosszúságú és BA szintű, de megemehető MA szintre egy kétéves továbbképzéssel (bár ha jól tudom, az elmúlt években ezt megváltoztatták, és újabban ott is osztatlan a képzés és négy év után ad MA szintű diplomát).

Tanszékvezetőm, Di Trevis volt az első olyan női rendező, aki a Royal Shakespeare Company-ban és a National Theatre-ben is dolgozott. Az ő védjegye az intellektuális alapon történő színházcsinálás teljes mértékű elutasítása, és az autoriter viszonyokat felszámoló, az alkotótársakat felszabadító munkamódszer volt. A rendező feladata nála sokkal inkább a harmonikus, inspirált munkakörnyezet megteremtése volt, mintsem a darab értelmezése egy bizonyos koncepció mentén. Nagyon nagy hangsúlyt kapott a képzésen belül a színészekkel való kommunikáció és a tágabb értelemben vett kollaboráció a társalko-



A Drama Centre épülete
(forrás: ribaproductselector.com)



Di Trevis: *Rendezőnek lenni*. Élet a színházban című könyvének borítója 2011-ből (forrás: amazon.com)

tókkal, műszaki dolgozókkal, a színházak háttérországával. Volt kimondottan olyan kurzusunk, ahol a díszlet- és jelmeztervezőkkel való közös koncepció kialakítása volt a fókuszban, pontosabban az, ahogy a tervezőket rávezetjük, hogy a darab kapcsán ötleteik szülessenek a térről és a készülő előadás világáról.

Magyarországról visszatekintve és a két ország képzését összehasonlítva most úgy látom, hogy a briteknél jóval fontosabb szerepet kapott a „hogyan” és a „kikkel”, mint a „mit”. Lehetséges, hogy ez az erős rendezői koncepción alapuló színházcsinálás háttérbe szorításából és a klasszikus szövegekhez való hűségből adódik, de szerintem

ugyanolyan fontos, hogy a brit társadalmi norma alapja a kommunikáció és az együttműködés. Sokkal inkább a közös alkotás, az egymásból (rendezők esetében színészekből alkotókból, zenéből, szövegből) való inspirálódás áll a középpontban, mint a hierarchia érvényesítése és a saját rendezői ötletek dominálása.

Amikor 2008 őszén Magyarországra költöztem, és lassan elkezdtem megismerni az itthoni színházi világot, sok meglepetés ért. Azt éltem meg, hogy teljesen újra kell értelmeznem, amit a színházcsinálásról addig gondoltam. A célokról, a hierarchiáról, arról, hogy a színház nemcsak alkotóközösség és a művészi kifejezés terepe, hanem egyben társadalmi szereplő is. Rájöttem, hogyan lehet egészen másképpen színházat csinálni, mint ahogy Londonban tanultam. Egy idő után aztán arra is rájöttem, hogy itt is lehet ahhoz hasonlóan, ahogy ott megtapasztaltam.

Ádám Berzsényi Bellaagh: One Profession – Two Separate Worlds Experience of Drama Training in Britain

Ádám Berzsényi Bellaagh (b. 1987) was born to Hungarian parents in Stockholm. He spent his childhood in Sweden and Hungary, and is a bilingual person. He got a degree in directing from the Drama Centre at Central Saint Martins College of Arts and Design, London, in 2008. He has been artistic and stage director at Latinovits Színház (Latinovits Theatre), Budaörs, since 2013 and its managing director since summer 2018. This article presents the information he acquired and his personal experience of British theatre structure, actor and director training. An authentic description is given of the operation of the mostly privately-run, profit-oriented British theatres as well as the 'en suite' mode of play, which is different from the repertoire-based operation of European theatres with permanent companies. In addition to the core values of traditionally high level British actor training (excellent voice, speech and movement trainings), insight is given into the trying world of continuous casting and actor agencies, which is very different from Hungarian practice – a tradition founded on master-student relationship, typical not only of actor and director training, but of primary importance over the course of a theatre career as well.

NEMZETI

Szarvas
József

Rátóti
Zoltán

Tizenhárom Rendező: Vidnyánszky Attila almafa

Trianoni utótörténet
Wass Albert szövegei,
valamint korabeli dokumentumszövegek alapján

Bemutató:
2020. március 6.

Előadások:
március 7., 12., 13., 14.



HUNGARI GOVERNMENT
MINISZTERIUM



ORIGO



szcenárium
művészeti igazgató



nemzetiszinhas.hu



/nemzetiszinhas

„...a mítosz minden szerepet betöltött: volt gondolat, dolog, cselekmény, élőlény, szó: a világ teljességében, illetve különálló részleteiben való érzékelésének egyetlen formája. Ezzel szemben a narráció csak elbeszélés. Egy valamiről szóló történet; nem maga a mítosz, annak egységes szubjektumával és objektumával. Igaz, a narráció megőrzi a mítosz összes egykori kellékét – dolgok, élő teremtmények, kapcsolatok, motívumok formájában. Azonban ezek már átalakultak szereplőkké, szöveggé, szüzsévé (...) A mítosz (...) az ábrázolás tárgyává változott; úgy jelent meg, mint valami másodlagos, a szubjektív és illuzórikus szféra által alkotott dolog; a hitelesség helyét a »kép«, a »fikció« foglalta el, mely csupán tükrözi a valóságot.” (Olga Frejdenberg)

„... (a keletiek) a világegyetemet kozmikus táncként fogták fel, amelyben a teremtés és a pusztítás vég nélkül követi egymást, míg a nyugati világ alapjául a *Logosz*, illetve a spirituális és az anyagi világ karteziánus szétválasztása szolgál. Az előbbi felfogás rendkívül szoros kapcsolatot feltételez a test és lélek között, amely a színház területén azt eredményezi, hogy előtérbe kerülnek a táncos–színesz pszicho-fiziológiai energiái; az utóbbi felfogás ezzel szemben az előadóra mint tolmácsra bízta az irodalmilag rendezett szavak értő közvetítését.” (Renzo Vescovi)

„... az elmúlt ötven év alatt soha nem mondtam meg a színészeimnek, hogy mit gondoljanak. Én az előadás szigorú formáját ajánlom föl a számukra, amelyet el kell sajátítaniuk, ám távol áll tőlem, hogy ebbe a formába valami olyan elképzelést vigyek bele, ami a magam interpretációjából következik. Én ezt a formát a színészek rendelkezésére bocsájtom. (...) De fontos, hogy ők meg a nézőknek ajánlják föl, hagyják meg a gondolkodás lehetőségét. (...) az értelmezés a néző territórium, nem pedig a színészé, és még csak nem is a rendezőé. Az interpretációért a nézőnek kell a legnagyobb felelősséget vállalnia.” (Robert Wilson)

„Raszputyin mindannyiunk vágyát és lelkiismeretét testesíti meg. Mi arra vágyunk, hogy választ találjunk rá: vajon képesek vagyunk-e feleslegesnek tűnő pusztítás és pusztulás nélkül felülemelkedni önmagunkon? Képesek vagyunk-e meghallani a fájdalom hangjait, akár térben vagy időben tőlünk távolról is? Képesek vagyunk-e egy emberként – az emberiségnek nevezett közel nyolcmilliárd emberrel együtt – megakadályozni az emberfajt veszélyeztető természeti, kulturális, ideológiai, társadalmi leépülést? Képesek vagyunk-e kimondani, hogy nincs szükségünk pipogya vezetőkre? Hiszen a jövő alakulásáért mi, polgárok is felelősek vagyunk. Mert még mindig mintha arra menne ki a játék, hogy ha gyűlöljük egymást, addig abból lehet üzletet és pénzt csinálni, addig félelemben lehet tartani, meg lehet vezetni az embereket.” (Sardar Tagirovsky)



9 772064 269006



2 000 2