

# szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata  
VII. évfolyam 5. szám, 2019. május



Németh Antal a „reális” és a művészi valóság különbségéről •  
Etnikus és/vagy szakmai identitás? – Gyorsjelentés az idei MITEM-  
ről • Tudósítás a kazak–magyar szakmai napról • „A szabadság  
előfeltétele a fegyelem” – beszélgetés az 55 éves Odin Teatret ve-  
zetőjével • Hogyan váljunk színésszé? – részlet Eugenio Barba és  
Nicola Savarese új könyvéből • Eirik Stubø és Rimas Tuminas a ren-  
dezésről • Szabó Attila tanulmánya a történelmi traumák feldolgo-  
zásáról • Egy új spanyol drámakötet Zombory Gabriella olvasatá-  
ban • Tudósítás a Gardzienice nemzetközi alkotótáboráról

# SZERZŐINK

**Balogh Géza** (1936) rendező, színháztörténész, az UNIMA vezetőségi tagja  
**Barba, Eugenio** (1936) színházi rendező, az Odin Teatret alapítója  
**Birtalan Ágnes** (1961) az ELTE Mongol és Belső-ázsiai Tanszékének vezetője  
**Csáji László Koppány** (1971) kulturális antropológus, költő, a *Manasz* hőseposz műfordítója  
**Dió Rebeka** (1995) a londoni Rose Bruford College színésznövendéke  
**Hamvas Béla** (1897–1968) író, filozófus, esztéta, könyvtáros  
**Iran-Gajip** (1947) költő, drámaíró  
**Khinayat, Babakhumar** (1967) történész, néprajzos  
**Lukácsy György** (1981) a Nemzeti Színház irodalmi munkatársa  
**Pálfi Ágnes** (1952) költő, esszéíró, a Szcenárium szerkesztője  
**Pramatarova, Mayia** (1968) színpadi szerző, kritikus  
**Regéczi Ildikó** (1969) a Debreceni Egyetem Szlavisztikai Intézetének docense  
**Regős János** (1953) színházi szakíró, a Szín-Játékos Szövetség elnöke  
**Sántha István** (1968) szociál-antropológus, Belső-Ázsia-kutató, az MTA tudományos főmunkatársa  
**Stubø, Eirik** (1965) színházi rendező  
**Szabó Attila** (1983) színháztörténész, a PIM–OSZMI igazgató-helyettese  
**Szász Zsolt** (1959) rendező, dramaturg, a Szcenárium felelős szerkesztője  
**Tuminas, Rimas** (1952) rendező, a moszkvai Vahtangov Színház művészeti vezetője  
**Ungvári Judit** (1968) újságíró, rádiós szerkesztő  
**Zombory Gabriella** (1988) irodalomkutató, drámafordító, az ELTE Spanyol Tanszékének oktatója



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: [\[Király Nina\]](#) (színháztörténész, világszínház, nemzetközi kapcsolatok) • Verebes Ernő (vezető dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi referens) • Kozma András (dramaturg, oktatási referens) • Kulcsár Edit (dramaturg, külkapcsolati referens) • Kornya István (a Nemzeti Magazin főszerkesztője) • Lukácsy György (irodalmi munkatárs) • Eöri Szabó Zsolt (honlap-főszerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: 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 szerdán, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: [szcenarium@nemzetisinhaz.hu](mailto:szcenarium@nemzetisinhaz.hu) • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház • Nyomdai munkák: Crew Print • ISSN 2064-2695

## TARTALOM

### **beköszöntő**

HAMVAS BÉLA: „...a helynek géniusza van” • 3

### **kultusz és kánon**

BALOGH GÉZA: Németh Antal és a bábjáték (3. rész) • 5

### **mitem 2019**

PÁLFI ÁGNES – SZÁSZ ZSOLT: Etnikai és/vagy szakmai identitás?  
Gyorsjelentés a 2019-es MITEM-ről • 22

EUGENIO BARBA: Hogyan válik valaki színésszé? (1. rész) • 41

„A tovagyrúró víz stratégiáját követtem”

Eugenio Barba nyílt levele • 45

„A fegyelem a szabadság előfeltétele”

Eugenio Barbát Szász Zsolt és Regős János kérdezi • 47

### *Korkut legendája*

Kerekasztal-beszélgetés Belső-Ázsia népeinek közös  
nomád örökségéről (1. rész) • 53

### *A gyöngéd erő színháza*

Rimas Tuminas és Mayia Pramatarova beszélgetése • 69

### *Egy nyári éj Svédországban*

Reflexiók a Dramaten előadásáról • 77

### **műhely**

ZOMBORY GABRIELLA: A kortárs spanyol színház valósága,  
irányvonalai és témái • 82

SZABÓ ATTILA: Múltfeldolgozás és társadalmi emlékezet

Elméleti alapvetések (1. rész) • 89

### **kilátó**

DIÓ REBEKA: Köszönjük a tanítást!

Két hónap a Gardzienice műhelyében • 97



Fáklyára támaszkodó gyászoló génusz, római sírkőfaragvány,  
i. sz. 2.század, Magyar Nemzeti Múzeum (forrás: wikipedia.org)



HAMVAS BÉLA

### „...a helynek géniusza van”\*

A helyet nem szabad összetéveszteni a térrel. A tér és a hely között az a különbség, hogy a térnek száma, a helynek arca van. A tér, ha csak nem kivételes, minden esetben pontos vonalakkal határolható, területe négyzetmilliméterre kiszámítható és alakja körzővel és vonalzóval megrajzolható. A tér mindig geometriai ábra. A hely mindig festmény és rajz, és nincs belőle több, mint ez az egy. A térnek képlete, a helynek géniusza van. (...)

A hely sohasem definiálható, ezért a helynek nincs tudománya, ellenben van költészete, művészete és mítosza. A tájképfestés nem más, mint hódolat a hely géniusza előtt. A kínai és a japán kertművészet szuverén helyeket teremt, hegységeket és tavakat, erdőket és réteket, és keleten a helyekben való gyönyörködés éppen olyan magas szenvedély volt, mint a zene hallgatása. (...)

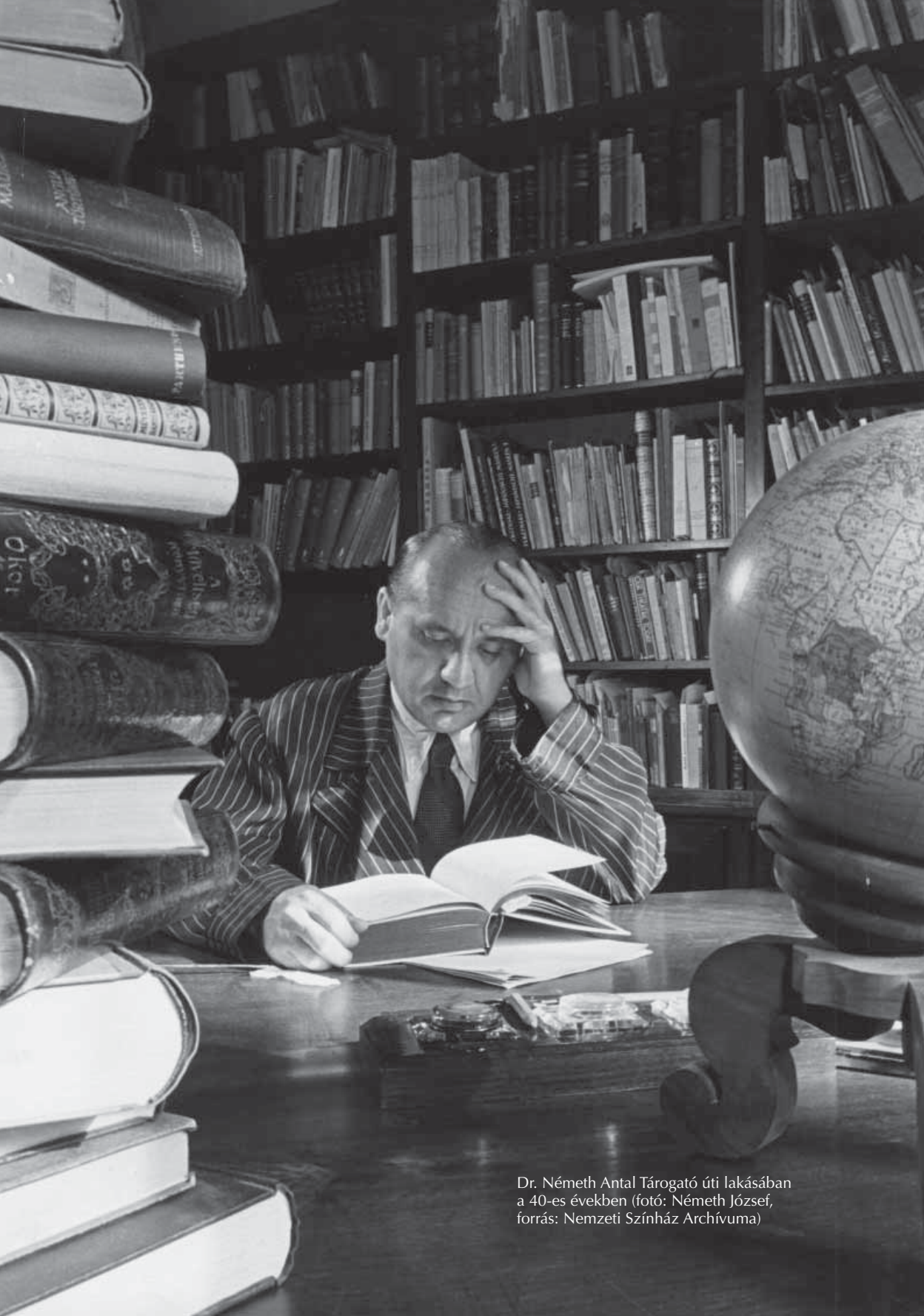
A terek fogalmak, a helyek nevek. Minden világrésznek, tengernek, országnak, hegységnek, tónak, folyónak, szorosnak, síkságnak van neve. Ilyen a francia Provence, az olasz Campagna, az afrikai Szahara, a lüneburgi pusztá, Bánát, Sárret, Szerémség, Mezőség. (...)

A legtöbb embernek helyneve van. Ez a jel és a jegy rajta, megmondja, honnan jött. A géniusz nevét viseli. A név pedig valami, amit nem lehet másképpen mondani. Varázslat, ami olyasmit nyit meg, amit másképpen nem lehet. (...)

Van végzetes hely, ahol sorsszerű szerencsétlenségek történnek, van, amelyhez kiontott vér tapad, van eredettől fogva Mars-mező, van boszorkányos hely, és van, ahol az ember minden indoklás nélkül megnyugszik. (...)

Ma azt mondják, hogy az ember megszületik és környezetének nyelvéhez, szokásaihoz, öltözködéséhez, táplálkozásához és törvényéhez hasonul. Belenő a helybe. Swedenborg azt írja, hogy egy helyre és egy korba csak azonos és hasonló sorsú ember születik. Az emberi lélek születése előtt megválasztja sorsának helyét és a helyet a géniuszról ismeri fel. Mindnyájunk élete, akik egy időbe és egy helyre születtünk, születésünk előttről összetartozik. Sorsunkat nem mi választottuk, mi magunk vagyunk az. Ezért látjuk egyformának a felhőket, a virágot, az utcát és a kötelességet. A külső világ nem egyéb, mint a még meg nem valósított belső.

\* Hamvas Béla: *Az öt géniusz*, Életünk Könyvek, 1989, 54–55.



Dr. Németh Antal Tárogató úti lakásában a 40-es években (fotó: Németh József, forrás: Nemzeti Színház Archívuma)



BALOGH GÉZA

### Németh Antal és a bábjáték (3)

Az 1953. december 17-én megtartott konferencián Németh Antal egyik kedvenc témájáról, a díszletről tartott vitaindító előadást. A ránk maradt szöveg alapján némi fogalmat alkothatunk arról is, milyen lehetett egy-egy díszlettörténeti előadása Jaschik Álmos iparművészeti iskolájában, ahol három évtizeddel korábban kezdett tanítani.<sup>1</sup> Majdnem harminc évvel később boldogan ragadja meg az alkalmat, hogy felidézze ifjúkori emlékeit. Mielőtt rátérne a bevezető előadásának címében meghirdetett témájára (*A bábjáték népművészeti kerete: a bábszínpadi díszlet*) tömören ismerteti a színház nagy korszakainak látványával kapcsolatos tudnivalókat. Bevezetőben tisztázza a színház művészi valósága és a „valóság valósága” közötti különbségeket. Eszmefuttatása sokban különbözik az ötvenes évek bigott realizmus-értelmezésétől.

„A színház művészi valósága akkor különül el a nézők világának *reális* valóságától, amikor a színész megjelenítő tevékenysége mintegy piedesztálra kerül: az elkülönített, emelt játéktéren jeleníti meg az egybegyűlteket előtt istenek, félistenek, hősök sorsát – mondja. – A játéktér kiemelésével születik meg a színészi alak-átélés és alak-teremtés esztétikai szemléletének lehetősége, és lesz a kultikus közösségi élet-élményből művészi élmény is. Különböző kultúrák és különböző korok más és más keretbe foglalják a színészi akciót, a tömegekben meglévő teátrális ösztön jellegének különbözősége szerint egyszer a *játékra*, másszor a játékkal kapcsolatos *vizuális* élményre vetve a hangsúlyt.”

Ezután a Távol-Kelet két legfontosabb állomásával, a kínai és a japán színjátésszal kapcsolatban ismerteti a látvány legfontosabb jellemzőit: „A *kínai színpad* egyszerű, csupán egy hátul határolt nyitott emelvény. Három ajtón lehet a színpadra lépni, a baloldalin jönnek be a színészek, és a jobboldalin távoznak. Közé-

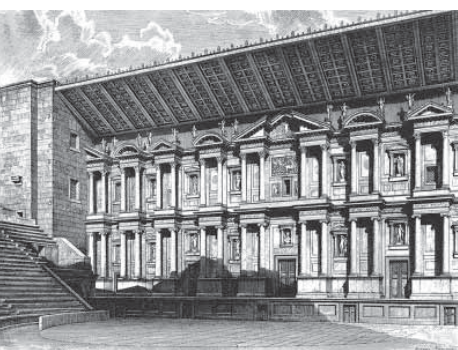
<sup>1</sup> Németh Antal 1925 táján ismerkedett meg Jaschik Álmossal (1885–1950), aki díszlettörténeti előadások megtartására kérte fel színpadművészeti iskolájában. Hamarosan szoros barátság alakult ki közöttük. Németh Antal igazgatása alatt, 1935 és 1944 között Jaschik a Nemzeti Színház meghatározó tervezője volt.



Kínai népi operaszínpad  
Wanyao településen  
(forrás: chinatoday.com)



Kabuki jelenet a *Csusingurából*,  
Okumura Masanobu fametszete  
1749-ből (forrás: orientart.it)



Az aszpendoszi római színház  
rekonstrukciós rajza  
(forrás: theatrum.de)

pen van egy csapóajtó, amely a szellemjelenésekre szolgál. Az ősi kínai színpad tehát csak egy emelt játéktér, minden ábrázoló szándék nélkül, amelynek bizonyossága, hogy a háttérnek már nincs jelentősége a játék szempontjából, itt a zenészek helyezkednek el. (Díszletet csak újabban, a 19. század második fele óta, európai hatásra alkalmaznak.) Ennek a színpadnak az uralkodója a színész, aki miliót, kellékeket, szcenikailag egészen bonyolult helyzeteket képes kifejezni a játékaival. A kínai színpadnak nincs szerepe az összhatásban; ezt a hiányt a színész hatalmas kifejezőereje pótolja.

A japán néző más vizuális élményt is vár. A japán színpad egyik fő erőssége a látványosság. A 17. század óta kortina választja el a nézőtértől, miközben a *hanamicsi*<sup>2</sup> összeköti vele. A hanamicsi a nézőtéren végigfutó híd, amelyre lejönnek a színészek, és időnként a publikum között folytatják játékukat. Ellentétben a kínai színpaddal, Japánban egy sor más effektus is segíti a színészt munkájában; a külső hangok, a természeti zörejek hű utánzása ugyanúgy szerepet játszik a színházi élmény megteremtésében, mint a színpadkép. A természet ábrázolása mindig fontos a japán színházban, de ez szoros összhangban van színben és formában a jelmezekkel. A díszlet mégsem akarja soha a *valóság* látszatát kelteni. A színváltások mindig a közönség előtt zajlanak, a technikai személyzet szinte állandóan a színpadon tevékenykedik, a színészt egy fekete ruhába öltözött »árnyék« követi, aki segít az átöltözéseknél, kelléket ad

a kezébe, és így tovább. Több más, az európai szemnek »illúzióromboló« mozzanat is elfogadott körülménynek számít a klasszikus japán színjátszásban.”

A további korszakok ismertetésének megértését vetített képek segítik. A görög színpad ismert formáját valószínűleg az epidauroszi<sup>3</sup> színház fotója alapján

<sup>2</sup> „Virágos út”. A kabuki színház nézőterét baloldalt átszelő megemelt, nyitott folyosó. Mivel az előadás leghatásosabb pillanatai itt játszódnak, a közelében levő helyek számítanak a legjobbaknak. Süllyesztő is van a hanamicsin, ennek segítségével a színész hirtelen megjelenhet.

<sup>3</sup> A Kr. e. 4. század közepén már eredetileg is proskénionnal épített görög színház a Peloponnészoszi félszigeten. Az ókorban a legarányosabb és legszebb görög színháznak tartották. Nézőterén 30 000 ember fért el.



mutatja be az előadó, a római színpadot pedig az aszpendoszi<sup>4</sup> színház rekonstruált látképe segítségével ismerheti meg a hallgatóság. Németh Antal arra is felhívja a figyelmet, hogy a reneszánszban ez lesz majd a kiindulópontja az újkori kulissza-színpad kialakulásának.

Ezután hétmérföldes léptekkel végighaladunk az egész európai színház-történet látványvilágán a középkori templomi színjátékoktól a reneszánszon, az Erzsébet-kori színpadon át a modern értelemben vett kulissza-színpadig, Palladio<sup>5</sup> Teatro Olimpicojáig és Serlio<sup>6</sup> munkásságáig.

A bevezető bemutatja a színpadtechnika legfontosabb tervezőit, Burnacini<sup>7</sup>, a Galli-Bibiena család<sup>8</sup> tagjait és másokat. A tömör ismertetésből kiemelkedik az első szakasz összefoglalója, amely bepillantást enged Németh Antal egész – évek óta elfojtott – színházi hitvallásába: „[A kor tervezői] nem érzik a perspektivikus színpadkép paradoxonját, ami azonnal nyilvánvalóvá lesz, amikor a látvány-éhség némi kielégülése után fokozottabb szerephez jut az európai színpadon a színész. A testileg valóságos színész belekényszerült a csak művészileg valóságos, a szem illúziójára kialakított térbe. E paradoxon megérzése indítja meg a további fejlődést a realizmus irányában: a játék keretét, a díszletet hozzá akarják idomítani a valósághoz. Minden újabb nemzedék úgy érzi, hogy elégtelen az előző kor színpadképének viszonya a valósághoz. A játék miliójét részleteiben realiztikusan adja ugyan a díszletek tervezője, de a színtér ábrázolása még tipikus tájat vagy enteriőrt mutat. Természetesen az architektúra marad még sokáig a színpadkép legkedveltebb tárgya. [...] Aztán a díszlet fokozatosan a színpadi történések te-



A Teatro Olimpico színpada és nézőtere  
(forrás: vajenti.it)

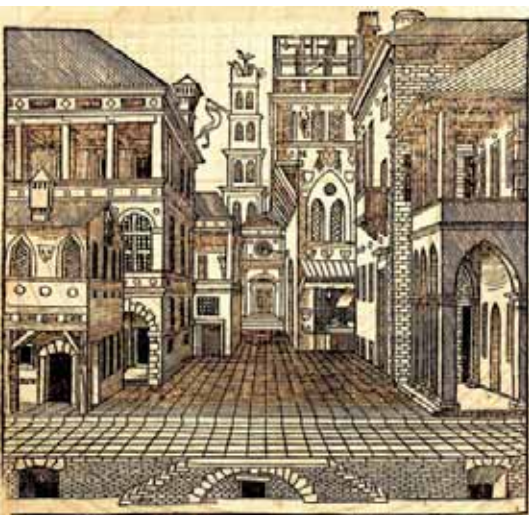
<sup>4</sup> A legjelentősebb római típusú színház Kisásziában. A legjobb állapotban fennmaradt ókori színházépület.

<sup>5</sup> Andrea Palladio (1508–1580) az észak-olasz reneszánsz egyik legnagyobb építésze. Színház-történeti hírét a vicenzai Teatro Olimpiconak köszönheti.

<sup>6</sup> Sebastiano Serlio (1475–1554) olasz építész, festő, szakíró. A reneszánsz színházi díszlettervezés legjelentősebb alakja. Tapasztalatait *Dell'architettura* című kétkötetes művében foglalta össze. Ebben a modern színpad alapjait fektette le.

<sup>7</sup> Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) a barokk színház egyik legjelentősebb tervezőművésze. A látványos udvari előadások számos díszlet- és jelmeztervét készítette. 1655-ben ő építette a bécsi udvari színházat.

<sup>8</sup> Olasz színházi építészek és díszlettervezők. A család leghíresebb tagja Fernando Galli-Bibiena (1657–1743) 28 évig a pármai Farnese-udvarban működött. Forradalmasította a színpadi látványt. Architektonikus elemekkel a teret a végtelenbe tágitotta. Elméleteit, gépeit számos írásművében ismertette.



Sebastiano Serlio fametszetes  
komédiaszínpad ábrázolása 1540-ből  
(forrás: examenapium.it)

rének illusztrációja lesz, és ezért a plein-air is bevonul a színpadra a képzeleti architektúrák után. A Serlio által elindított valóság-ábrázolási elv teljes diadalt aratott, és újabb fejlődési korszak következett: a típuszerű tájábrázolás egyéniesítése.

A színpadképek tervezői minél jobban meg akarták ragadni ábrázolásaikban az egyénített játéktér reális valóságát, annál több nehézségre bukkantak. A sík kép felbontása színpadi térré mindig elleplezte a megoldás hiányosságait. Azt hitték, hogy az anyaghűség megoldja a problémájukat. És csakhamar elérkezett az az idő is, amikor csaknem minden *valódi* igyekezett lenni a színpadon. A történelmi darabokban hiteles bútor-másolatok, igazi kellékek szerepeltek,

múzeumok relikviáiról másolt hiteles kosztümöket viseltek a színészek. Ezzel egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a fa lombja lombgáz-hálóra<sup>9</sup> applikált vászon, a fatörzs pedig jól-rosszul kasírozott papundekli.

Anselm Feuerbach<sup>10</sup> mondta: »Gyűlölöm a modern 19. századi színházat, mert éles szemem van, és nem tudom nem észrevenni a papundeklit meg az arcok kifestettségét«. A milió valóságghű, részletekben gazdag ábrázolása feltárta azt a mélységes ellentmondást, amely a színész és a díszlet között, az újkori kukucsikáló szekrény típusú »illúziószínpadon« a kulisszák alkalmazásával megjelent, és amelynek nyomát sem találjuk sem az antik színházban, sem Shakespeare színpadán.»

A rövid elvi, elméleti kitérő után következő képsorok nyomán a századforduló újítóinak munkásságával ismerkedhet meg a hallgatóság. A két legjelentősebb látvány-reformátor, Appia<sup>11</sup> és Gordon Craig<sup>12</sup> elgondolásai vezetnek át a bábszínház szcenikai elveihez. „Ami az elmúlt fél évszázad alatt a színpadkép, az

<sup>9</sup> A 20. század elején így nevezték azt a vékony, „láthatatlan” zsinórból készített függőnyhálót, amelyre mű-faleveleket varrtak.

<sup>10</sup> Anselm Feuerbach (1829–1880) német festőművész. A klasszicizmust a korszerű mondanivalóval kívánta egyesíteni. Kedvelte a történelmi, irodalmi és antik témákat.

<sup>11</sup> Adolphe Appia (1862–1928) svájci díszlettervező és színházi teoretikus. 1895-ben jelent meg első alapvető műve, a *La mise en scène du drame wagnérien*, amelyben hadat üzen a festett díszletnek, és megfogalmazza a háromdimenziós színpad követelményét. Négy évvel később adta ki főművét, a *Die Musik und die Inszenierung*ot, amelyben részletesen kidolgozza színpadelméletét.

<sup>12</sup> Edward Gordon Craig (1872–1966) híres „übermarionett-elmélete” a rendezőnek teljesen alárendelt, bábszerű színész eszményét hirdeti meg. A naturalista, költőietlen dráma és az irodalom-centrikus színházi szemlélet idején egy új, stilizált, a néző fantáziájára építő színházi nyelv profétája.

inszenálás és a rendező-művészet terén történt, az csírájában megtalálható Gordon Craig csodálatosan megírt és saját rajzaival, metszeteivel illusztrált könyveiben – hangsúlyozza Németh Antal. – Sztanyiszlavszkij igen nagyra becsülte, és meghívta Moszkvába, de kooperációjuk nem járt eredménnyel,<sup>13</sup> ami természetesen is: az orosz mester par excellence színészben és pszichológiailag gondolkodik, Gordon Craig pedig színpadtérben, képben. Ő jelképekben ábrázoló, szimbolikus művész. Annál nagyobb a hatása Sztanyiszlavszkij tanítványaira, a fiatalon elhunyt, rendkívül tehetséges Vahtangovra, akinek *Turandot*-elképzelése korszakot nyit a rendezés történetében, a merész fantáziájú és talán kissé erőszakos, de mindig izgatón érdekes Mejerholdra, a középúton járó Alekszandr Tajrovra, a Moszkvai Kamara Színház megalapítójára, valamint a Moszkvai Zsidó Színház zseniális rendező-igazgatójára, Alekszandr Granovszkijra.<sup>14</sup>

Közben Nyugat-Európában tovább folyt a realizmus és a különböző antirealista törekvések küzdelme. Fél évszázados késéssel az impresszionizmus is bevonul Reinhardt színházaiba. [...] A stílusszínpad is megszületik: a díszlettervező ezen túl egész utca helyett csak egy házsarkot visz a színpadra, de úgy, hogy a néző érezze az egész házsort. Az új dekoráció nagyvonalú és stilizált lesz. A képzőművész úgy igyekszik a színpadkép homogenitását biztosítani, hogy a színész megpróbálja legalább reliefszerűen beleolvasztani az impresszionista háttérbe. A festők ismét uralkodni akarnak egyes színpadokon. Ott, ahol a képzőművészek kizárólagos győzelmet arattak, az az igazi teatralitás száműzetésével járt. A színész kénytelen volt felfogását, mozgását a díszlethez alkalmazni, mert így kívánta a képhangulat.”

A színész-színház (Németh Antal következetesen mindig így nevezi a napjaink bábszínházi szóhasználatában elterjedt „élő” színházat) díszlettörténetét Leopold Jessner<sup>15</sup> *Othello*-rendezése hálószoza díszletének bemutatásával zárja. A festői szépségű puritán remekművet ezekkel a szavakkal ajánlja a jelenlevők figyelmébe: „Emil Pirchan<sup>16</sup> színpadképei az *Othello*hoz, a *III. Richárd*hoz példa-

<sup>13</sup> A mondatot valószínűleg pontatlanul jegyezte le a gyorsíró. Németh Antal tökéletesen tisztában volt Gordon Craig 1911-es színháztörténeti jelentőségű Művész színházi *Hamlet*-rendezésének ellentmondásos fogadtatásával, amelyet a szakirodalom többsége végül egyértelmű sikerként könyvelt el.

<sup>14</sup> Alekszandr Granovszkij (1890–1931) neve alighanem ekkor hangzik el először a pártállam idején Magyarországon. Szerencsére a hallgatóság körében nem volt jelen beépített feljelentő, vagy ha mégis, fogalma sem volt arról, hogy Németh Antal egy *emigráns* oroszról beszél, akinek a nevét sem szabad kiejteni a Szovjetunióban. 1953-ban még az 1940-ben kivégzett Mejerhold emlegetése is igencsak kockázatos volt.

<sup>15</sup> Leopold Jessner (1878–1945) kiváló német rendező, színész és intendáns, Németh Antal egyik példaképe. Elsőként kísérletezett puritán, függönyökből és lépcsőkből komponált színpadképpel, amelyben a dráma és a színész gondolati és indulati értékei érvényesültek. 1933-ban az Egyesült Államokba emigrált.

<sup>16</sup> Emil Pirchan (1884–1957) német építész, festő, díszlettervező, színházi szakíró. A weimari Németország egyik legjelentősebb tervezője. Az *Othello* díszletei a berlini Staatstheater 1921-es előadásához készültek.



Emil Pirchan színpadterve az *Othello*hoz 1921-ből (forrás: pinterest.com)



*Kasperl és felesége*, Papa Schmidt előadásának fényképe 1900-ból (fotó: Kollmann Valeska, forrás: skd.museum)

mutatóak abból a szempontból, hogy a fölösleges részletek elhagyása, a festett kulisszák mellőzése, a pár lépcsővel emelt játéktér monumentális egyszerűsége úgy látszik, hogy a legjárhatóbb út a Shakespeare költői szövegét tolmácsoló színészek színpadi keretéül.” Ez a kijelentés 1953-ban, amikor Kelet-Európában és különösen Magyarországon Shakespeare-t még mindig hatalmas „történelmi” színpadok között játszották, meglehetősen eretnek véleménynek számít.

Az előadás tulajdonképpen témáját azzal vezeti be, hogy „a bábszínház sokszor lenézett vagy mellőzött művészete sajnos nem érzi megközelítő teljességgel sem díszletezési emlékeit, így nem áll módomban áttekintést adni még olyan madártávlatból sem, mint az előbbieknél során tettem.”

Egyik-másik vetített kép nem is azonosítható be a lejegyzett szöveg alapján. A történelmi áttekintés szándéka azonban világos: azt a véleményt igazolják, hogy az európai bábjáték egészen a 20. század elejéig beírta a színész-színház utánzásával. Ez még olyan nevezetességekre is igaz, mint Papa Schmidt<sup>17</sup> müncheni bábszínháza, ahol „a *Kasperl és felesége* című darab színtere aprólékos részletességgel tár elénk egy kispolgári enteriőrt. A bábszínház, aki mutatvány-

nyaival a gyermekeket és a gyermekeket kísérő felnőtteket megnevettette és szórakoztatta, ugyanúgy nem rendelkezett képzőművészeti iskolázottsággal, mint alkalmi publikuma. Nem kifogásolható, hogy nem érezte meg a stilizált bábu és a reális miliő-ábrázolás között fennálló stílustörést.”

<sup>17</sup> Joseph Leonard Schmidt (Papa Schmied, 1822–1912) 1858-ban nyitotta meg romantikus marionettszínházát a gyerekek számára. Színháza naturalisztikus volt, a bábok mérete arányosan idomult a valóságghú környezethez. Műsorán majd háromszáz darab szerepelt, elsősorban Franz Pocci (1807–1876) művei. Bábjainak száma meghaladta az ezret.

Sokkal rosszabb véleménye van a másik müncheni marionettszínházról, Paul Brann<sup>18</sup> intézményéről, amelyről már ifjúkori naplójában is indulatosan nyilatkozott.<sup>19</sup> Összehasonlítva a salzburgi Marionettszínház egyik színpadképével, Pocci 1921-ben bemutatott *Bagolyvár* című mesejátékával, arra a meggyőződésre jut, hogy „a marionett-játékok tervezőit félrevezette az a körülmény, hogy a zsinóros bábmozgatás közelíti meg a leginkább az emberszínházi előadás különöségeit, és ezért kritika nélkül alkalmazták a szokványos díszletezési módot. Emellett valószínűleg a bábszínházak kispolgári közönségének óvatos konzervativizmusa is közrejátszik abban, hogy még a 20. század harmadik évtizedében is tovább ápolta a 19. századi pseudo-realizmust.”

Egészen más a véleménye Richard Teschner<sup>20</sup> és Otto Morach<sup>21</sup> munkáságáról, akiknek több előadásáról készült fotókat is bemutat. „Az 1926-ban színpadra állított *Művészlegenda* fotója sajnos semmit se árul el abból, hogy a fekete-fehér ábrázolásban reálisnak tűnő színpadkép gyöngyházfényű csillogása ugyanazt az anyagtalanságot sugározza, mint a karcsú figurák költőien szép, tetetlen mozgása. Még kevésbé árulja el *A sárkányölő* című kínai mesejáték egy jelenetét ábrázoló kép, hogy a háttérrel fénnel festette átlátszó anyagra a művész a kínai formakincs felhasználásával.

Más úton kereste a jellegzetesen bábszínházi lényeg megragadását a színpadképben Otto Morach, amikor a sok évszázados *Faust*-bábjátékhoz ezt a wittenbergi utcát tervezte. A bábu- és díszletarányok önkényes megváltoztatása, a formák végletes leegyszerűsítése és szándékolt primitívsége tudatosan bevallja, hogy a tervező szakít minden emberszínházi hagyománnyal.

Ugyancsak Morach műve de Falla *Pedro mester bábszínháza* című operájának díszlete. Cervantes *Don Quijotéj*ának ez a bájos epizódja, amelyben az eszelős búsképű lovag – valóságnak hívén a bábszínházi előadást – szétkasabolja Pedro mester bábuját, mert azok egy keresztény szüzet akarnak elrabolni. Ez is bábszerűen ábrázolja az eseményeket, de mégis



Otto Morach bábjai a *Pedro mester bábszínháza* előadáshoz, 1926-ból (forrás: sikart.ch)

<sup>18</sup> Paul Brann (1873–1955) 1905-ben nyitotta meg Művészi Marionettszínházát (Marionetten Theater Münchner Künstler), amely szintén elsősorban Pocci műveire alapozta repertoárját, de főleg felnőtteknek játszott.

<sup>19</sup> Vö. Németh Antal *színházi naplói II.* Scenárium, 2018. október, 70.

<sup>20</sup> Richard Teschner (1879–1948) lásd *Németh Antal és a bábjáték II.*, 14. sz. lábjegyzet

<sup>21</sup> Otto Morach (1887–1973) svájci festőművész, a zürichi Marionettszínház művészeti vezetője.

érezhető némi gyökértelenség; nem érzem a spanyol levegőt, ami mind a szüzsének, mind a zenének egyik fontos jellegzetessége.”

A további nyolc bemutatott illusztrációt hol pozitív, hol negatív példaként kommentálja az elemző. A pozitív példák között említi a varsói Gulliver Bábszínház<sup>22</sup> egyik előadását, amelynek színpadképe „nem akarja az ember-színpad díszletezési irányainak egyikét sem követni: tudatosan vállalja a bábszínház bábos jellegét, és még csak illusztrálásra sem törekszik. Végletekig, játékosan leegyszerűsített játéktér-jelzéssel operál.” Az Obrazcov színház *A szarvaskirály*-előadásának<sup>23</sup> erdő-díszletét diplomatikusan így kommentálja: „Dekoratíván stilizált, és csak annyira utánozza a valóságot, amennyire bábuai az élő embert. Azonnal megértjük, hogy a bábszínhádnak külön törvényei vannak. Ezek közül az első és legfontosabb: a bábu és a díszlet összhangja.” Végül így zárja bevezetőjét:

„Megpróbáltam néhány képből önök elé villantani a díszlet viszontagságos útját az ember-színpadon, és ugyancsak néhány fotó segítségével bemutatni a díszletezési stílusokat korunk bábszínházaiban. Ismét hangsúlyozni kívánom, hogy a magyarországi bábjáték történetét külön, önálló előadás keretében ismergetjük majd. [...] Jelzem azt is, hogy befutott az első kérelem arra vonatkozóan, hogy egyik anketünk tisztázza a bábszínház és a népművészet viszonyát, a népművészeti formakincs felhasználhatóságának problémáját.”<sup>24</sup>

Végül a tanulságot három pontban foglalja össze:

„1.) A díszlet a bábuval szemben ugyanúgy másodlagos fontosságú, mint az emberszínpadon. Ott a színész, itt a bábu és a bábut életre keltő művész az elsődleges tényező. Obrazcov magánszámait szinte kivétel nélkül csak a bábu kifejező mozgásával, a szöveg és a bábu összekapcsolásának különböző különleges módjaival érik el a jelenetek művészi hatását. A díszlet tehát sohasem lépjen előtérbe a bábu rovására, hanem csak háttérként szolgáljon, kiegészítve, aláhúzva, értelmezve a bábuk térben és időben lejátszódó akcióját.

2.) A bábszínház hőse nem jelenvaló ember, hanem stilizált bábu. Nincs meg az a heterogenitás szerepjátszó és díszlet között, mint az emberszínpadon. Semmi sem indokolja tehát, hogy a valóság visszaadását tűzze ki célul. A bábszínházi díszlet minimálisan ugyanannyit változtathat a valóság ábrázolásán, amennyit a bábu változtat a valóságos ember arányain és mozgásán. A bábszínházi díszlet ábrázolási törvényeit tehát nem a *naturális valóság*, hanem a *stilizálás* gyengébb vagy erősebb foka határozza meg.

3.) A stilizálásnak egységesnek kell lennie a bábu megformálásában és a díszlet kialakításában, ezt az egységet viszont az előadott bábjáték írói mondanivalója és a mondanivaló stílusa határozza meg.”

<sup>22</sup> 1946 márciusában alakult lengyel bábszínház.

<sup>23</sup> Gozzi színjátékát Jevgenyij Szperanskij átdolgozásában, Obrazcov és Viktor Gromov rendezésében, Borisz Tuzlukov tervezésében 1943-ban mutatta be a moszkvai Központi Bábszínház.

<sup>24</sup> Mindkét téma előadásának és vitájának teljes anyaga elveszett.

A bevezető előadás végén arra kéri a jelenlevőket, hogy elsősorban a tervezőművészek szóljanak hozzá az elhangzottakhoz. Ehhez képest egyetlen valódi „illetékes”, Rév István mondja el előre megírt véleményét a bábszínházi díszletről. Újra kifejti esztétikai téziseit a bábjátékról és a „bábszínjátékról”,<sup>25</sup> majd kijelenti, hogy a díszletet ő önálló entitásnak tekinti. Németh Antal szellemes és udvarias válasza így hangzik: „Teljesen egyetérték a felszólalással. [...] Azonban – ha jól értettem – Rév István felszólalásában ez a mondat is szerepelt: »a díszlet független mindentől.« Nem lenne képzőművész a felszólaló, ha nem ezt mondaná. Viszont én nem lennék rendező, ha nem azt mondanám, hogy *nem* független mindentől. Elsősorban nem független [...] magától a darabtól. [...] Szerintem a díszlet nem lehet öncélú – hogy más szavakkal fejezzem ki ugyanazt, amit a felszólaló »független díszletként« jelölt meg.”

Az élénk és szerteágazó vitában a legszenvédélyesebb és legmarkánsabb résztvevő ismét Szentkuthy Miklós, aki Jiří Trnka *Bajaja*<sup>26</sup> című filmjének díszleteihez fűz néhány frappáns megjegyzést. „Ennek a filmnek a díszleteit rendkívül élveztem már az első pillanatban. A stílus – a szó nemes és bolond értelmében – zagyva volt. Volt benne bizánci, középkori, román stílusú építészet, és [...] ez a zagyvaság kissé irreális és stilizált valami. [...] Ez nem formaliz-



Rév István korai önmagát ábrázoló Ego nevű bábfigurájával (forrás: artlimes.hu)



Jiří Trnka Bajaja herceg figurájával, 1950-ben (forrás: americancinematheque.blogspot.com)

<sup>25</sup> Rév István különbséget tesz a két fogalom között. Bábjátéknak nevezi – többek között – a vásári játékok vagy az esztrádműsorok előadásait, viszont a színházként működő bábos intézményeket a *bábszínjáték* műfajába sorolja. Ezért nevezte el saját színházát is Nemzeti Bábszínjátéknak.

<sup>26</sup> Jiří Trnka 1950-ben készült bábfilmjét a konferencia keretében levetítették a résztvevőknek.

mus és nem szürrealizmus, ebben semmi efféle nincs. Ez játék. Még hozzá nagy-szerű bábjáték. Még a nevében is benne van a *játék* szó. A figurák, a babák maguk is valami nemes zagyvaságot tükröznek. Az egyik például olyan volt, mint a Korniss Dezső,<sup>27</sup> a másik meg olyan, mint egy vásári baba. Volt gótikus baba, nürnbergi baba, tehát itt is megtalálható a zagyvaság. Ehhez naturalista díszletet nem is lehet készíteni.”

Németh Antal megkísérli és megkísérte a lehetetlent: vitába száll Szentkuthy állításaival. „Lehet, hogy a felszólaló a különbségeket vette észre az egyes bábuk stílusa között. [...] Az én szememben ezzel szemben az rögződött, hogy ezeket az innen-onnan összeszedett részleteket egységbe hangolja Trnka művészete. [...] A szertelenség itt tudatos, annak a játékosnak a szellemében, amelyet Szentkuthy kitűnően meglátott. Én csupán a zagyvaság szót perhorreszkálom, és azt mondom, hogy a részletek különbözőése ellenére briliáns egység volt az egészben.”

A két kivételes szellem pompás pengeváltásának néhány részlete alighanem híven tükrözi az ankét nem mindennapi légkörét.

Az összejevetelt ezekkel a szavakkal zárja az előadót:

„A bábjátékban közös dolog a játékoság. Játékos a bábu akkor is, amikor tragikus szerepet játszik. Már maga az a tény, hogy a bábu anyag, fokozottabb lehetőségeket nyújt, mint az emberszínpad. Viszont ugyanezért fokozottabb játék-készséget kíván meg a nézőtől is. Sokkal inkább bele kell merülnünk abba a játékba, amit nézünk. De a közönség boldogan bele is megy a játékba. Ez azonban sokkal nagyobb felelősséget ró a bábszínpad közreműködőire. Azt jelenti, hogy még jobban kell játszani, mert itt a játékok játékát várja tőletek a néző.”

A hetedik előadásra 1954. január 7-én került sor. Németh Antal előadásának címe ezúttal *A zene a bábszínpadon*. Ennek a teljes szövege is megjelent 2009-ben az Art Limes korábban már említett Németh Antal-emlékszámában.<sup>28</sup> A vita jegyzőkönyve elveszett.

„Mi történik a zenével, ha a bábszínház szféráiba kerül? Van-e egyáltalán kapcsolata ennek a magasztos, tiszta művészetnek ezzel a bonyolult és különös emberi megnyilatkozással, a bábjátékkal – és ha igen, milyen ez a kapcsolat?” – teszi fel a kérdéseket Németh Antal, és az előző előadás konklúziójával válaszol; a zene és a bábjáték egyaránt *játék*. Huizinga<sup>29</sup> játék-meghatározására hivatkozik, akinek emlegetése az ötvenes években ugyancsak kockázatos volt.

Aligha túlzás azt állítani, hogy Németh Antal hatvanöt évvel ezelőtt elhangzott elvi és zenetörténeti fejtegetései nélkül sok minden másképp alakult volna

<sup>27</sup> Korniss Dezső (1908–1984) festőművész, a magyar avantgárd kiemelkedő alakja, az Európai Iskola tagja. Animációs filmjei is jelentősek.

<sup>28</sup> Báb-Tár IX, 41–54.

<sup>29</sup> Johan Huizinga (1872–1945) holland történész és művelődésfilozófus. Híres művei *A középkor alkonya*, a *Homo ludens* és *A holnap árnyékában*. A szocialista történetírás szemléletétől idegennek ítélte a marxista ideológia, ezért az előadás idején nem volt ildomos hivatkozni rá.



az azóta eltelt évtizedek hazai bábművészetében. Sajnálatos, hogy számos okból ő maga nem játszhatott nyilvánvalóbb szerepet a hazai zenés bábszínházi törekvésekben. Az Állami Bábszínház Bartók-, Kodály-, Sztravinszkij-világsikereiben épp úgy, mint az Auróra Bábegyüttes *A fából faragott királyfi*jában, *Philemon és Baucis*ában, az Astra *Varázsfuvolájában*, a pécsi Bóbita *Cantata profana*-, *Háry János*-, *A fából faragott királyfi*-, *A kékszakállú herceg vára*-előadásában. A hazai bábtörténet többi merész vállalkozása is – közvetlenül vagy közvetve – biztatást kapott ettől az azóta régen feledésbe merült Corvin téri konferenciától.

Németh Antal még három évig szoros kapcsolatban maradt a Népművészeti Intézettel. Az előadások tovább folytatódtak, az előadók között Németh Antal baráti körének tagjai, Hankiss János,<sup>30</sup> Noszlopi László,<sup>31</sup> Pukánszky Kádár Jolán<sup>32</sup> és mások is megfordultak. 1955-ben az intézet kiadásában megjelenik a máig forrásértékű *A bábjátzás Magyarországon* című antológia, amelyben Németh Antal a *Művészi bábjáték-törekvések hazánkban* című fejezet első részének szerzője. A tanulmány – amely nyilván az elveszett további előadások szövegének kibővített változata – az eszterházi kastély bábszínházának történetétől Divéky József<sup>33</sup>



brüsszeli marionettszínházáig követi a magyarországi bábjátzás eseményeit.<sup>34</sup>

Tekintélyes elméleti munkássága mellett ugyanolyan fontos számára, hogy *rendezőként* is tevékenykedhet. Mint már korábban említettük, 1954 telén kezdett hozzá a *Ludas Matyi* előadásának megvalósításához. Fazekas Mihály eredeti magyar regéjét Dékány András dramatizálta, a bábokat és a díszleteket Peckáry István tervezte.

<sup>30</sup> Hankiss János (1893–1959) irodalomtörténész, író, a debreceni egyetem tanára. 1943-tól a német megszállásig a Kállay-kormány közoktatási államtitkára. 1943–44-ben a Forrás című folyóirat szerkesztője. Az ötvenes években könyvtáros és óraadó egyetemi tanár. Élete végén főleg zenetörténettel foglalkozott.

<sup>31</sup> Noszlopi László (1901–1990) pszichológus, egyetemi tanár.

<sup>32</sup> Pukánszky Kádár Jolán (1892–1989) színháztörténész. Levéltáros, majd a debreceni egyetem magántanára. Számos színháztörténeti könyv szerzője, társszerzője, szerkesztője.

<sup>33</sup> Divéky József (1887–1951) grafikus. 1918-tól 1941-ig Svájcban élt. 1913-ban Brüsszelben rendezett marionett-előadásokat, de játszott Gentben és Antwerpenben is. 1938-ban hazatelepült és tanulmányt írt „egy létesítendő magyar marionettszínházról.”

<sup>34</sup> Művelt Nép Kiadó, Bp., 1955. Szerkesztő: Szilágyi Dezső. 50–81.

Az előadás pontosan felidézhető, mert az intézet Bábszínpad című sorozatában megjelent Németh Antal rendezőpéldánya. A tízéves kényszerszünet alatt több rendezőpéldányt készített az íróasztalfióknak, most végre olyan előadás rendezői elképzeléseit rögzítheti, amely megvalósul. „Ez a dramatizálási forma mellőz minden önkényes hozzátételt és bonyolultabb motivációt – olvashatjuk a bevezetőben. – Viszont eredeti lelemény a játék kerete.

A népi hős története egy képmutogató bábmester előadásaként elevenedik meg a nézők előtt. Tudjuk, hogy a *képmutogatás* a bábjátékkal rokon vásári mutatványos műfaj – amely Arany Jánost egy szép vers megírására inspirálta – festett állóképekkel mutatta be hősei sorsát. A képeket a kikiáltó énekszerűen recitált szöveggel kommentálta. A jávai wayang bebertől a magyarországi vándor »Bánkelsengerek«<sup>35</sup> mutatványáig mindenütt és mindenkor népszerű volt ez a műfaj. A magyarországi vásári kikiáltók leggyakrabban nem egymás után következő képeken mutatták be előadott történeteiket, hanem egyetlen – öt mezőre osztott – nagyobb képen. A négy sarok-kép a történet négy fontos mozzanatát ábrázolta, míg a középső fő-mezőben volt látható a történet főjelenete.

Amikor bábelőadásunk kezdeteként a függöny felmegy, a belső kortina egy ilyen ötjelenetes kép-kompozíciót mutat. Megjelenik a magyar vándorszínészet korának jellegzetes maszkjában és kosztümjében a kissé bábszerűen ható<sup>36</sup> vásári képmutogató. Üdvözli a publikumot, és kezében pálcával pár szóval utal az első jelenettel kapcsolatos képre.

Ezután felgördül a kortina, és leperreg az első kép. A képek között nincs szünet; a kortina ereszkedik csak le, és a bábmester kántál tovább, hogy képről képre haladva a végén ő vonja le a játék tanulságát, és búcsúzzon el a publikumtól.”

A díszlettel kapcsolatban így fogalmazza meg elgondolását: „A vásári vándor bábjátékosoknak az emberszínházi díszleteket naivan és primitíven utánózni próbáló kulisszáit kell a magas művészet szín- és formanyelvére lefordítanunk. [...] E célból olyan háttereket alkalmazunk, amelyekre minden rá van festve, és amelyek előtt csak a ténylegesen szereplő díszletelemek, bútorok stb. jelennek meg plasztikus megformálásban.” A rendezőpéldány pontos technikai leírásokat is tartalmaz bizonyos trükkök megoldásához.

A kikiáltón kívül huszonnégy ember- és állatfigura vett részt az előadásban (a címszereplő négy változatban: saját alakján kívül mint olasz indzsellér, mint Skorbuncius és mint lócsiszár), a hat „levonás” hat különböző helyszínen játszódott. Ezenkívül Pekáry István egy pompás kortinát tervezett, amelyen a képmutogatók modorában láthatók a legfontosabb események: Matyi búcsúja édesanyjától, találkozás Döbrögiivel a vásárban és Döbrögi három megverése.

A produkció nem azzal a céllal készült, hogy nyilvános előadásban kerüljön bemutatásra, hanem hogy a résztvevők megismerjék a rendezői és a színészi

<sup>35</sup> A szó arra utal, hogy a mutatványos egy padra állva énekelt.

<sup>36</sup> A kikiáltót játszó játékos fél-álarcot viselt, a szája és az álla szabadon volt.

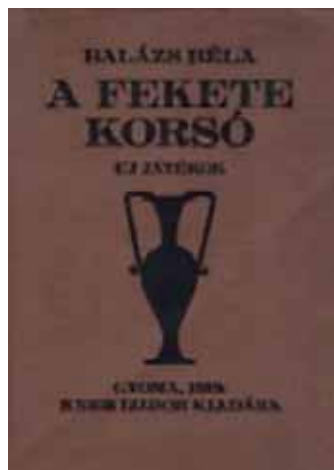
munka folyamatát. Végül mégis úgy alakult, hogy a debreceni Ludas Matyi Bábszínházban 1955. május 2-án bemutatták. Ez volt az akkor alakult amatőr együttes színházalapító premierje és Németh Antal első rendezése 1944. május 20. óta.<sup>37</sup>

Még egy előadást állít színpadra a Népművészeti Intézetben: azzal a szándékkal, hogy a hallgatók megismerkedjenek az árnyjáték alapfogalmival, a bábjátékos tanfolyam keretében rekonstruálja Blattner Géza 1919-es bemutatóját, Balázs Béla *A fekete korsó* című „óegyiptomi sziluettekre írt árnyjátékát”. Ennek egyetlen nyilvános előadására 1956. június 17-én kerül sor az *Árnyjáték, árnyfigura és árnyjáték-díszlet* című vitaindító illusztrációjaként. A darabot a következőképpen írja le *Művészi bábjáték-törekvések hazánkban* című esszéjében:

„A fekete korsó szinte akció nélküli cselekménye az alvilág előtt játszódik le. Pamyles eljön a halottak urához, Osirishez és könyörög, hogy adja vissza szerelmes feleségét, Tuit. A föld alatti hang, Osiris hangja, könyörtelen törvényt hirdet. De Pamyles, szerelmére hivatkozva, szembe száll a halál-istennel. Osiris megengedi, hogy Pamyles megdöngesse vágyával a halál kapuját. Előhívja a halottakat, elindul az árnyékok menete, és Pamylesnek fel kell ismernie Tuit. Sorra vonulnak el előttünk az áldozatot vivő nők kosarakkal a fejükön, a bárkások árnyai, a hadikocsik és harcosok, táncosok, végül a teljesen egyforma múmiák. Az utolsó múmia megáll, a többi elvonul, és Pamyles vágya kibontja a múmiából Tui meztelen testét. [...] Tui Pamyles kérésére lehajtja a fekete korsót, amelyből fekete sugárban ömlik az éj fekete vize a földre és gyorsan áradva, fekete szintje egyre magasabbra emelkedik. A fekete ár egészen elborítja őket. A láthatár megmaradt fehér csíkjában megjelenik a saskeselyű kiterjesztett szárnyú sziluetttje a fekete vizek felett le-



Nyíregyházi vendégek a debreceni Ludas Matyi Bábszínházban az 1950-es évek végén (forrás: omnia.ie)



<sup>37</sup> Utoljára ekkor rendezett a Nemzeti Színházban. Kemény János (1903–1971) *Péter* című színművét állította színpadra.

begve. A sas szárnyát terpesztve elborítja a fehér eget és a színpad egész négy-szőge sötét lesz.”<sup>38</sup>

1954-ben egy újabb bábstanfolyamon Németh Antal előadásai újabb szempontok alapján fejtik ki a bábművészettel kapcsolatos nézeteit. A *bábjátékos művészete* címmel tartott eszmefuttatása például ismét a bábszínész „átélését” elemzi Diderot *Színészparaadoxonja* bizonyos megállapításainak igazságát erősen vitatva.<sup>39</sup> A stúdió keretében tervezik egy *Faust*-bábjáték bemutatását. Koch Aurél<sup>40</sup> megtervezi és elkészíti a bábokat, de a terv végül nem valósul meg.

Az 1956-os forradalom leverése után véget ér a Németh Antal életében fontos és örömteli időszak a Népművészeti Intézetben. Széll Jenőt börtönbüntetésre ítélik, helyére új igazgató kerül Meruk Vilmos<sup>41</sup> személyében, aki véget vet az addig uralkodó „revizionista” szellemnek. A nagytakarításhoz olyan levelek megírása is hozzátartozik, mint amilyen Németh Antal címére érkezik:

„Tisztelt Rendező Úr! Sajnálattal értesítjük, hogy a drámai osztály és a Színházi Akadémia átszervezése következtében munkáját mint osztályvezető tanárét a most következő tanítási évadban nem tudjuk igénybe venni. Ugyanakkor kérjük, keresse fel az intézetet, mert szeretnénk, ha néhány elméleti előadást tartana az akadémián. Budapest, 1958. október 4. Meruk Vilmos igazgató.”<sup>42</sup>

Németh Antal ironikus válasza idézőjelbe teszi az akadémia kifejezést, és közli, hogy a jövőben nem kíván részt venni a Népművelési Intézet munkájában.

Az újabb arcpirító megaláztatást talán csak az tudja némileg enyhíteni, hogy ekkor már van *igazi* állása. Túl van a sok örömet hozó kaposvári évadon, első és egyetlen fővárosi premierjén, a *Jeanne d’Arc a máglyán* Erkel színházi sikerén, és ekkor éppen a kecskeméti színház rendezője. Hamarosan a Pécsi Nemzeti Színházhoz szerződik, ahol újabb csalódások érik. Első két bemutatójával túlságosan nagy sikert arat, ezért igazgatója jobbnak látja az operarendezések felé irányítani. Csalódását úgy próbálja levezetni, hogy a városi Művelődési Házban felolvasó színházi esteket rendez a világirodalom nagy drámai remekműveiből. Ennek a kapcsolatnak köszönhető, hogy 1961-ben ismét alkalma lesz bábszínházzal foglalkozni.

<sup>38</sup> A némajáték a Nyugat XII. évfolyamának 8. számában jelent meg. Újabb kiadás: Balázs Béla: *Új játékok*. Gyoma, 1919.

<sup>39</sup> Az előadás szövege – rövidített változatban – megjelent az *Új színházat!* című tanulmánykötetben. Szerk. Koltai Tamás, Múzsák, Bp., 1988, 216–225.

<sup>40</sup> Koch Aurél (1926–2008) grafikus, díszlet- és bábtervező, szcenikus. 1954 és 1956 között a Népművészeti Intézet munkatársa. 1973-tól az Állami Bábszínház szcenikai vezetője, 1975-től a Magyar Televízió tervezője. Németh Antal tanítványa, majd munkatársa és barátja.

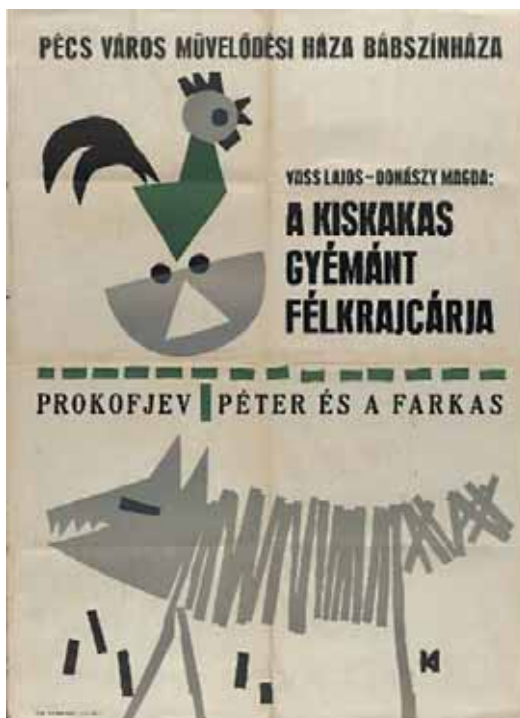
<sup>41</sup> Meruk Vilmos (1921–?) katonatiszt, kultúrpolitikus, a Kádár-korszak első szakaszában több helyen töltött be vezető pozíciót. 1957-től a Népművelési Intézet, majd a Művelődési Minisztérium Színházi és Zenei Főosztályának vezetője. 1962 és 1964 között a Nemzeti Színház igazgatója.

<sup>42</sup> Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára, Németh Antal Fond, 3286.

Zágon Gyula,<sup>43</sup> a város éppen tíz éve működő bábcsoportjának vezetője jól tudja, hogy a neves vendég régóta vonzódik a bábjátékhoz. Felkéri, hogy az évforduló tiszteletére rendezzen egy ünnepi bemutatót. Németh örömmel tesz eleget az ajánlatnak, és úgy dönt, hogy mivel a csoport tagjainak bábszínészi képzettsége meglehetősen egyetlen, zenei pantomim lenne a legalkalmasabb az évforduló megünneplésére. Régi kedvencét, Prokofjev *Péter és a farkas* című szvitjét, és hozzá egy magyar művet, Vass Lajos<sup>44</sup> meseoperáját, *A kiskakas gyémánt félkrajcárját* javasolja. A tervezésre Koós Ivánt<sup>45</sup> kéri fel.

Tizenkét évvel később Futaky Hajna,<sup>46</sup> a Művelődési Ház

akkora vezetője így emlékezik a kettős bemutatóra: „Ismervén bábosaink csiszolatlan játéktechnikáját, [Németh Antal] megegyezett Koós Ivánnal, hogy botbábokat készít. Ezeknek a mozgatása nem kíván nagy technikai finomságot, de szigorú pontosságot igen. Utóbbit szívós gyakorlással, fegyelemmel ki lehetett hozni a játékosokból, akik az új játékmódban nem alkalmazhatták megszokott rutineszközeiket. Amíg a bábuk, díszletek készültek, megtörtént a zenei anyag kidolgozása és magnófelvétele a Pécsi Rádió stúdiójában. A Prokofjev-műből rendelkezésre álló meselemelt elegendő volt átjátszani, Vass Lajos gyermekoperáját azonban eredeti betanulásban énekelték szalagra a bábcsoport tagjai és a



A Németh Antal rendezte *A kiskakas gyémánt félkrajcárja* plakátja 1961-ből (forrás: omnia.ie)

<sup>43</sup> Zágon Gyula (1904–1990) rajztanár, képzőművész, bábjátékos. 1946-ban Szigetváron bábcsoportot szervezett. 1951-ben Pécsen megalapította a Városi Művelődési Ház Bábszínházát, a mai Bóbita elődjét, amelyet tíz éven át vezetett.

<sup>44</sup> Vass Lajos (1927–1993) zeneszerző, karnagy. Elsősorban színpadi zenék, gyermekoperák, kamaradarabok, dalok és kórusművek alkotója.

<sup>45</sup> Koós Iván (1927–1999) báb- és díszlettervező, festőművész, a magyar bábművészet kiemelkedő alakja, 1960-tól az Állami Bábszínház tagja, 1992 és 1994 között a Budapest Bábszínház művészeti igazgatója.

<sup>46</sup> Futaky Hajna (1927–2011) irodalom- és színháztörténész, a pécsi Doktor Sándor Művelődési Központ igazgatója.

színház egyik művésze, Hotter József. Ő a Kiskakas hangfekvésben és frazfrozásban igényes szólamához kölcsönözte a hangját. [...]

Február elején a rendező már a zenei anyag elkészültéről adott hírt a tervezőnek. Máig emlékszem a viharos meglepetésre, amit Koós Iván megérkezése után a bemutatott színpadkép és a szokatlanul bűbajos bábuk megpillantása mindnyájunkból kiváltott. Nyomban tudtuk, hogy itt minden másképp lesz, mint amihez hozzászoktak. [...]

Meghökkenítő volt a színtér kialakítása a *Péter és a farkas* történetéhez. A szereplő alakok meg a fa, tó, kerítéskapu úgy helyezkedett el egy függőleges síkon, ahogy az egyiptomi falfestmények: síkra transzponálva a térdimenziót. Egy sajtáságos spárgaháló a sarkainál kifeszítve körülbelül három négyzetméternyi, fekvő téglalap alakú függőleges síkot képezett. Belső felének bogain kis kampók szolgálták az éppen kívánczozó díszletelemek rögzítésére. A háló nem fedett semmit, igen ritka volt, nagy és szabálytalan szemei a rákerülő formák körvonalait követték. [...] A háló szinte testetlen vonalai mindent elrendeztek, akár a mágneses erővonalak, s önmagukban nem volt létük.

A *kiskakas* már valódi paravános játéknak készült; a mese népies és törökös világának megfelelő, elemi ornamentikus formák, színek uralkodtak a helyszíneket jelző díszletelemeken. Pompás stilizációjuk a hasonló karakterű bábokkal teljesen egységes képeket teremtett, melyek villámgyorsan és egyértelműen változhattak. Ehhez a botos technika is hozzájárult. A naiv báb típus alkalmazásának természetes stiláris következménye volt egy spontán módon gyermeki, tiszta egyszerűség, az értékminőségek lényegre redukált, áttekinthető kompozíciója.

A játékosoknak kevés, de hajszálpontos mozgatóással kellett elérni, hogy a díszletek hiánytalanul illeszkedjenek, a bábuk merevségéhez képest térbeli rendjük maradéktalanul kifejező legyen, és minden mozdulat mindig szinkronban álljon a zenével. A verhetetlen sikerű Farkas lompos harmonikatestével, a Macska hajlékonyságával és a Kismadár röppenő könnyedségével finomabb játékokat is meg lehetett valósítani, illetve a Kiskakas acélosan törékeny figurájával, mely a környező zsarnokvilág – a szultáni udvar – robusztus tömbszerűségének ellenében bizonyult háromszor legyőzhetetlenek. A mozgások persze csak úgy kaptak valódi értéket, ha a bábuk mindegyike egyidejűleg kellő helyen, a kellékek pedig szükséges funkciójukban voltak.<sup>47</sup>

Németh Antal néhány hónapig ismét boldog volt. Annyira kedvet kapott megint a bábszínházhoz, hogy elhatározta, még egy előadást rendez a pécsi csoporttal. A *Csongor és Tündét* szeretete volna megcsinálni. El is kezdték a munkát Koós Ivánnal. Hogy a terv mikor és miért futott zátonyra, nem tudjuk, és ma már nem lehet megállapítani. Azt viszont meggyőződéssel kijelenthetjük, hogy egy jelentős eseménnyel szegényebb lett a hazai bábművészet, és egy újabb meg nem valósult tervvel bővült Németh Antal álomszínháza.

<sup>47</sup> Futaky Hajna: *A jelen múltja – a múlt jelene*. Jelenkor, 1984. 7. szám

### Géza Balogh: Antal Németh and Puppetry (3)

In the third part of his series, the author reviews Antal Németh's keynote presentation on sets at the professional conference at the Népművelési Intézet (Institute for Cultural Management) on December 17, 1953. Following an introduction to Japanese and Chinese as well as Greek and Roman stage, in this presentation Antal Németh outlines the evolution of scenic spectacle throughout the history of European theatre from medieval church plays via the Renaissance and the Elisabethan stage to the modern proscenium stage, revealing even the contradictions which arise from the illusory nature of the latter. The scenic principles of puppet theatre are approached from the work of Adolphe Appia and Gordon Craig as a starting point, and the initiatives of the most prominent creators – Stanislavsky, Vahtangov, Meyerhold, Tairov, Granovsky, Leopold Jessner and Max Reinhard – are discussed, too. In the historical survey of the puppet theatre, it is highlighted that European puppetry was content with an imitation of actors' theatre as long as the early 20th century. Through the examples of Papa Schmidt, Paul Brann, Richard Teschner, Otto Morach and Sergey Obrazcov, the process is outlined during which the genre comes to consciously take on the puppetry nature of puppet theatre and, not aiming at illustration, operates with an extremely simplified indication of the playing area. The essence of Antal Németh's statement is as follows: "The hero of the puppet stage is not a man present but a stylized puppet. There is no such heterogeneity between actor and set as on the human stage. Therefore there is no reason to aim at reproducing reality. The puppet stage set can change as much of the representation of reality as the puppet changes the proportions and movements of the real person. Thus, the laws of representation in puppet stage set are not determined by *natural reality* but by slighter or larger degrees of *stylization*." In the second half of the article, Géza Balogh first reviews the speeches following the presentation, as well as the director's comments, with special regard to his crossing swords with noted author Miklós Szentkuthy. Then mention is made of Antal Németh's seventh presentation, which took place on January 7, 1954, titled 'Music on the Puppet Stage' (indicating that the full text was published in the memorial issue for Antal Németh of *Art Limes* in 2009). Attention is also drawn to the anthology *A bábjátszás Magyarországon (Puppetry in Hungary)*, published in 1955, in which Antal Németh authored the first part of the chapter titled 'Endeavours at Artistic Puppet Playing in Hungary'. Finally, the author of the article relates the story of two Németh-stage directions (Mihály Fazekas: *Lúdas Matyi (Mattie the Goose-boy)*, May 2, 1955; Béla Balázs: *A fekete korsó (The Black Jug)*, 17 June 1956), which were born in the frame of the Institute for Cultural Management. Also, reference is made to the director's subsequent, realised and unrealised, plans which demonstrate his loyalty to the genre of puppetry towards the end of his life.





PÁLFI ÁGNES – SZÁSZ ZSOLT

## Etnikai és/vagy szakmai identitás?

Gyorsjelentés a 2019-es MITEM-ről

**Szász Zsolt:** 2014-ben, az első MITEM-et előkészítő márcusi Szcenáriumban Eugenio Barbától két idézetet választottunk az *Identitás – szakralitás – teatralitás* címmel meghirdetett szakmai programunk mottójául, mindkettő az 1993-ban megjelent *Papírkenu* című kötetből való<sup>1</sup>. Ugyanebben a lapszámban közöltünk vele egy interjút is, mely 1985-ben, tehát még a rendszerváltozás előtt készült, abból az alkalomból, hogy azon az őszen az Odin Színház a Szkénében az *Oxyrhincus evangéliumával* első alkalommal mutatkozott be a magyar közönség előtt.<sup>2</sup> Most, 2019-ben, a VI. MITEM produkcióit látván érdemes elgondolkoznunk ezeken a dátumokon, az idők változásán.

**Pálfi Ágnes:** Mi már 2014-ben is azt szerettük volna megkérdezni Eugenio Barbától (aki akkor nem tudott eljönni erre a szakmai programunkra), hogy vajon érvényesnek tartja-e még azt a meglátását, hogy etnikai és személyes identitásunknál fontosabb a szakmai identitásunk, mivel azt „racionális lények módjára” formálhatjuk. De arra is szerettünk volna rákérdezni, hogy vajon tényleg nem létezik-e a kultúrában a „genius loci”. S ennek kapcsán szóba hozhattuk vol-

<sup>1</sup> „Etnikai identitásunkat a történelem határozza meg, vajmi kevésbé tudjuk befolyásolni. Személyes identitásunkat mi magunk alakítjuk, de öntudatlanul. Ez az, amit »sorsnak« nevezünk. Az egyetlen terület, amelyet tudatosan, racionális lények módjára formálhatunk, az szakmai identitásunk.” „Sem a színházban, sem a kultúrában nem létezik genius loci. Minden utazik, elszakad eredeti kontextusától és új helyen ver gyökeret. Nem létezik olyan tradíció, amely elválaszthatatlanul egy meghatározott földrajzi helyhez, nyelvhez vagy hivatáshoz kötődne.” Vö. Eugenio Barba: *Papírkenu*. Bevezetés a színház antropológiájába (ford. Andó Gabriella és Demcsák Katalin; szerk. Demcsák Katalin; lektor. Regős János), Kijárat Kiadó, Budapest, 2001, 184.

<sup>2</sup> Eugenio Barba: „Szeretnék a színházzal mindenkit megérinteni” (az interjút készítette: Regős János), Szcenárium, 2014. március, 78–83.



na a magyar bölcsele, Hamvas Béla traktátusát<sup>3</sup>, melyben a magyar tájegységeket jellemző, megtestesítő öt géniuszt eltérő lelkületét, mentalitását veszi sorra, amelyekből összeadódik, hogy mi is a magyar.

**Sz. Zs.:** Erre a kérdésünkre Barba talán ma sem válaszolna másként. De ha a korábbi MITEM-ekre visszagondolok, mindig emlékeztetéseket voltak azok az előadások, amelyekben a *genius loci* megnyilvánult. Ami viszont Barbáék nemzetközi társulatának az idén egészében bemutatott trilógiájából számomra meglepetést okozott, az annak középső darabja, a *Nagyvárosok a hold alatt* volt, amelyből megértettem, mit jelent számukra személy szerint és együttesen az a bizonyos művészi identitás, amelyet mindennél előbbre valónak tartanak. Ebben a performansz-jellegű előadásban úgy ülnek sorban, szemben velünk, hogy nem védi őket a szerep, ki vannak téve a nézők átható tekintetének. Csak egy-egy etűd erejéig nyilvánulnak meg, mintegy letéve a névjegyüket, s már ülnek is vissza a helyükre. Nyilván nem véletlen, hogy az egyetlen jelenet-értékű megnyilvánulás Brecht *Kurácsi mamájából* a néma lány szerepének a felidézése (Iben Nagel Rasmussentől), aki az álomba zuhant városlakókat próbálja figyelmeztetni az ellenség közeledtére. Ez az abszurd helyzet kérdésként veti fel, hogy az úgymond „ártatlan” művész vajon valóban felelőssé tehető-e azért, ami a színház világán kívül történik. Nemigen adható erre a kérdésre egyenes, egyértelmű válasz. Egyet azonban mondhatunk: e performansz széttartó elemeit annak a „hősi halált halt” kanadai békefenntartó katonának távirati stílusban megfogalmazott „testamentuma” fogja össze, aki megjárva a boszniai, afganisztáni és iraki hadszíntereket, a mai ember kiszolgáltatottságát hivatott dokumentálni, jelenlétét tenni. Ez a monológ is fölfogható szövegmontázs engem arra a jelenetre emlékeztet, amikor a Vidnyánszky Attila rendezte *Mesés férfiak, szárnyakkal* című



*Nagyvárosok a hold alatt*, Odin Teatret, 2003, r.: Eugenio Barba, jelenetkép egy 2018-as hollandiai előadásból (forrás: meervaart.nl)



Ivaskovics Viktor a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadásban Nyeljubovként (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

<sup>3</sup> Hamvas Béla: *Az öt géniuszt. A bor filozófiája*. Életünk Könyvek, 1988.

előadásban a Gulagot megjárt rakéta-konstruktőrök és a mellőzött kozmonauták meghalástörténetét a színészek egyes szám első személyben adják elő, az általuk megidézett halott személyek színpadi itt és most jelenlétét demonstrálandó.

**P. Á.:** Manapság egyre gyakrabban találkozunk hasonló narratív technikával, az idei MITEM-en több darabban is láthattuk, más-más funkciót töltve be. A *Saigonban* és *A jövővényben* ez a történetmesélési mód a jelenben megelevenedő színpadi cselekménynek ad egyfajta epikus keretet, távlatot. A *Saigon* esetében például először mintha egy családi házimozit néznénk, fölfedezve magunkat



Szumbel Galfarova: *A jövővény*, Galiaszkar Kamal Tatár Állami Színház, r: Farid Bikcsantajev (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

és ismerőseinket több évtized távolából: „jé, ott vagyok, megismersz?” Aztán már inkább mintha egy folytatásos teleregényt látnánk, amelyben feliratok jelzik, hogy melyik epizódnál tartunk, mikor és melyik helyszínen, Párizsban avagy Saigonban vagyunk-e – ami végül is mindegy, hiszen mindvégig ugyanabban a naturálsan konkrét tárgyakkal berendezett vietnámi étkezdében maradunk. A vendéglő tulajdonosai ráadásul olyan amatőr színészek, akik a való életben is ugyanezt csinálták. A *Jövővény* a *Saigonhoz* hasonlóan végig ugyanabban a színpadi térben játszódik: egy faházat látunk, amelyről kiderül, hogy annak a háznak a szakasztott mása, melyben a főhős egykor tatár földön élt. Így, bár évtizedek óta kanadai lakos, ugyanaz a közeg veszi körül, mintha csak otthon lenne. Ezért is nem szánja rá magát arra, hogy visszatérjen a hazájába. Ha meggondoljuk, valójában mindkét történet a hontalanság állapot-rajza, melyben a genius loci valóban értelmét veszti<sup>4</sup>, ám ezek a hősök – miért, miért nem? – az új helyen sem tudnak gyökeret verni. Ez a köztes

állapot pedig, úgy látszik, nem kedvez annak, hogy a cselekmény drámai karaktert vegyen föl, bármennyire is a kibeszélhetetlen történelmi kataklizmák állnak e privát emberi élettörténetek hátterében.

**Sz. Zs.:** Én is ezt a köztes állapotot éreztem mindkét előadásban. Ezért is volt érdekes, amikor a *Saigon* utáni közönségtalálkozón a szereplők arról beszél-

<sup>4</sup> Lásd ehhez Gertrude Stein enigmatikus kijelentését az Egyesült Államokról: *there is no there* ('az ott nincs ott'), melyet Northop Frye *Az ige hatalma* c. könyvében így kommentál: „a látóhatár hívó szava, amely a 19. században egyik óceántól a másikig terjesztette ki az országot, kulturális egyformasághoz vezetett, olyannyira, hogy egyik hely olyan lett, mint a másik, így aztán minden egyenlőképpen »itt van«”. Idézi: Tillmann J. A. *Az eseményhorizonton túl*. Terek – kultúrák – távlatok, Tipotex, 2018, 116–117.



Saigon, Les Hommes Approximatifs társulat, r: Caroline Guiela Nguyen (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

tek, hogy kettős identitásukat ők pozitívan élik meg, ami persze az előadás sikeréből is adódhat. Franciaországban, ahonnan ez a produkció érkezett, a multikulturalizmusnak egyébként is már több évszázados hagyománya van. Ám a vegyes nyelvű előadások – legalábbis ezt feltételezem – még ott is kuriózumnak számítanak, és elsősorban a kísérletező színházakra jellemzőek. Ámbár a mind nagyobb teret hódító mozgásszínházakban a verbalitás már eleve háttérbe szorul. Ebből a szempontból is különleges előadás volt Garcia Lorca darabja, a liszaboni Joao Garcia Miguel társulat által előadott *Bernarda alba háza*, mely köztudottan a spanyol mentalitás drámai karakterét hozza a felszínre. Érdekes módon ez a portugál és angol nyelvű produkció – melyben ráadásul a címszereplőt és házvezetőnőjét is férfiak játsszák, és mindössze ketten alakítják a lánytestvéreket – megőrzi eredeti etnikus jellegét. Sőt, meglepő módon még föl is erősíti ezt a jelleget a rendező azzal, hogy az angol színész egy ősi japán teremtésmítosszal, vagyis egy epikus prólóggal vezeti be a történetet, amiről aztán kiderül, hogy valójában a dráma értelmezését szolgálja.



F. Garcia Lorca nyomán: *Bernarda Alba háza*, Companhia João Garcia Miguel, r: João Garcia Miguel (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

**P. Á.:** Persze a siker alapja itt egy kiváló dráma, ami elbírja azt is, hogy egy teljesen absztrakt térben, a mozgásszínház formakészletével közvetítsék a szereplők legbensőbb indulatait. A *félkegyelmű* előadásának alapja is egy olyan remekmű, amelynek nem árt egy olyan, végsőkéig gyökre metszett interpretációja sem, mint amilyen például az Andrzej Wajda-rendezté kétszereplős krakkói előadása volt 1977-ben, Miskinnel és Rogozsinnal Nasztaszja Filippovna tete-



F. M. Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*, Komáromi Jókai Színház, r.: Martin Huba  
(fotó: Révész Rebeka, forrás: kulter.hu)

lalkozott, mely egyszerre képes bevezetni a Dosztojevszkijjel ismerkedő nézőt a regény és a színház világába.

**Sz. Zs.:** Az epikus szövegek – regények, novellák, elbeszélések – esetében nemcsak a drámaiság problémája vetődik föl. Sokkal inkább az itt a kérdés, mi-féle teatralitás az, amellyel életet lehet lehelni ezekbe a szövegekbe, illetve hogy ezek a könyvlapokon létező figurák hogyan tudnak megélni a színpadon. Erre a dilemmára volt példa ezen a MITEM-en a tavaly elhunyt Eimuntas Nekrosius rendezése, a *Kurafiak*. Ez a világhírű litván művész éppen arról nevezetes, hogy

me fölött. A Komáromi Jókai Színház előadása (r: Martin Huba) viszont, ha karcsúsítva is, lényegében az egész cselekményt színre vitte, nem véve figyelembe Dosztojevszkij tanácsát, hogy a regények dramatiszálásakor a „gondolati kiindulópontot” érvényesítve, illetve valamely epizódot kiemelve voltaképp egy új művet érdemes létrehozni.<sup>5</sup> Ez esetben azonban szerintem mégis a rendezőnek volt igaza, amikor a társulat játékeréjének ismeretében, és annak tudatában, hogy van két olyan formátumos színésze, akik alkalmasak Miskin és Rogozsin szerepére, egy olyan produkció létrehozására vállalkozott, mely egyszerre képes bevezetni a Dosztojevszkijjel ismerkedő nézőt a regény és a színház világába.

**Sz. Zs.:** Az epikus szövegek – regények, novellák, elbeszélések – esetében nemcsak a drámaiság problémája vetődik föl. Sokkal inkább az itt a kérdés, mi-féle teatralitás az, amellyel életet lehet lehelni ezekbe a szövegekbe, illetve hogy ezek a könyvlapokon létező figurák hogyan tudnak megélni a színpadon. Erre a dilemmára volt példa ezen a MITEM-en a tavaly elhunyt Eimuntas Nekrosius rendezése, a *Kurafiak*. Ez a világhírű litván művész éppen arról nevezetes, hogy az őselemek, tárgyak egyszerre konkrét és szimbolikus használata révén egy egészen új színpadi nyelvet honosított meg a hazájában. A választott posztmodern regény, mely a rendszerváltozás előtt húsz évig készült, magyarul még nem olvasható. De ebből a rengeteg szöveggel dolgozó előadásból is kiderül, hogy centrumában a litvánság önképe, identitás-tudatának történelmi háttere, hitvilágának pogány és keresztény gyökerei állnak. Bármennyire is hozza zá vagyunk azonban már szokva az



Saulius Šaltenis: *Kurafiak*, Klaipeda Dráma Színház, r: Eimuntas Nekrosius  
(fotó: D. Matvejev, forrás: mitem.hu)

<sup>5</sup> Lásd erről: Király Gyula *Dosztojevszkij és az orosz próza*. Regénypoétikai tanulmányok, Akadémiai Kiadó, 1983, 324.

alaki narrációnak ahhoz a formájához, amelyet itt Karvelis harangozó (Darius Meškauskas) képvisel, hogy a történet szálait és azok szimbolikus képzetrendszerét összefogja, ez a bűvészműtárvány a magyar néző számára nehezen volt dekódolható. Az Ivan Franko Nemzeti Dráma Színház *Morituri te salutant* produkciójának rendezője is kemény fába vágta a fejszét, amikor az ukrán nemzeti szerző, Vaszlij Sztefanik legismertebb novelláit állította színpadra. Dmitro Bogomazov meg sem próbálta, hogy drámai ér-

telemben egyénített karaktereket kreáljon a novellafűzér mesebelien szegény alakjaiból. Inkább a színpadi animáció eszközeivel élt, annak teljes arzenálját fölvonultatva. Az absztrahált térben mozgó színészek, akárcsak a bábszínpadon, hol csupán egy-egy testrészüket hozzák játékba, hol hárman adnak ki egy egész figurát, hol énekesként, hangszerjátékosként jelenítik meg azt a kollektív Ént, aki vagy ami az előadás végére úgy áll össze a néző tudatában, hogy íme az ukrán ember, íme az a nemzeti génius, aki a leghetetlenebb élethelyzetekből is ki tudja vágni magát. E sikerének pedig láthatóan az a kulcsa, hogy minden megmozdulása a homo ludens játékoságából fakad. Nézőként az volt a benyomásom, hogy ebben a produkcióban a szakmai és az etnikai identitás egymást erősíti, teljes fedésbe kerül.

**P. Á.:** Eirik Stubø rendezése viszont kimondottan a szakmai identitásról, illetve annak krízisérről szól. Az előadás során mindvégig egy köztes szituációban, a forgatás kényszerszünetében szemléljük Tarkovszkij filmje, az *Áldozathozatal* három főszereplőjét, amikor óhatatlanul a színházcsinálás és a filmkészítés végső indítékai tolnak föl bennük kérdésként. Vagyis egy klasszikus „színház a színházban” előadás tanúi vagyunk, amelynek az a tétje, hogy ezek a svéd színészek – akik most úgy-mond önmagukat alakítják – meg-



Vaszil Stefanik: *Morituri te salutant*, Ivan Franko Állami Dráma Színház, r: Dmitro Bogomazov (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Erland Josephson: *Egy nyári éj Svédországban*, Dramaten–Királyi Dráma Színház, r: Eirik Stubø (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

találják-e a közös nyelvet azzal az orosz rendezővel, akinek a szellemiségéhez a nagy svéd rendező, Ingmar Bergman révén szoros szálakkal kötődnek. Ki tudnak-e szabadulni annak a kettős tükörnek a fogságából, amelyben most, a forgatás szünetében önmaguk és egymás karikatúráját látják? Nem zuhannak-e vissza abba az agyonreflektált, elidegenedett létállapotba, amely valójában nem a posztmodern vagy posztdramatikus színház találmánya, hanem a múlt század hatvanas éveinek az életérzése volt? Ezt a belső drámát a színpadon olyan középkorú színészek teszik hitelesen átélhetővé, akik Bergman filmjein nőttek föl, s így személy szerint hordozzák azt a „svéd kódot”, amelynek hála, túl a folyamatos önreflexión, a hit, a szerelem, a halál, a hivatáshoz való hűség végső egzisztenciális kérdéseit is föl tudják tenni egymásnak és önmaguknak.

**Sz. Zs.:** A színész-lét mint téma ugyanaz, de a közelítés karakteresen más a Divadlo Na zábradli színházának produkciójában, a *Hamletek*ben (r: Jan Mikulášek), mely a cseh színjátszó hagyomány középkorig visszanyúló komikus válfaját képviseli. Első ránézésre a kabaré-tréfák, krokik, szkeccsek revü-sze-



Jan Mikulášek, Dora Viceníková és a társulat:  
*Hamletek*, Divadlo Na zábradli, r: Jan Mikulášek  
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

rű fűzésének tűnhet ez a színjáték, melynek helyszíne a színház női öltözője. A poénok olyan sebességgel és éles szemszögváltásokkal követik egymást, hogy amit látunk, egyszerre nevetséges és meghökkenítő, zavarba ejtő. A nézőben egyre inkább az a kérdés merül föl, hogy vajon mire megy ki ez a játék, mely leplezetlen őszinteséggel tárja föl a színészi praxis kliséit, az alakítások külsődlegességét, az idegölő napi rutint. Sztanyiszlavszkij mondása juthat róla az eszünkbe: ő a színészt egy olyan aranyásóhoz hason-

lította, akinek a munkája 99 százalékban kőtörés, s csak egy százalékban nyeri el azt, amiért „szerelmes makacssággal” a pályára lépett. A mind jobban elkomoruló összkép a szakma áldozatának teljes fizikai, lelki és szellemi kitettségét demonstrálja. De menekülési kísérlete hiábavaló, hiszen arra kell rájönnie, hogy a fogyasztói társadalom tömegemberének magánya számára vállalhatatlan, mégis csak jobb ebben a „színes pokolban” léteznie. Ez a konklúzió sem nélkülözi tehát a társadalomkritikai attitűdöt: itt a színház mint kegyetlen élet-pótlék áll szemben a külső világgal, az európai ember létének „elviselhetetlen könnyűségével”.

**P. Á.:** A korábbi MITEM-eken is bőven voltak olyan előadások, amelyek kimondottan az etnikus közösségek kulturális örökségére és/vagy identitás-válságára fókuszáltak. A teljesség igénye nélkül csak néhány emlékezetes példa: a magyarság mitikus héroszát emlékezetes módon idézte meg az Attila hun királyról

szóló *Isten ostora* (r: Vidnyánszky Attila, 2015) egy huszadik század eleji szecseszionista darabból, Bánffy Miklós *Attila*-drámájából kiindulva. Az előadásban az eurázsiai törökség közös „etnikus kódját” Kanalas Éva archaikus énekbeszéd képviselte, melyet magyar bölcsődalokból és tuvai sámánénekekből alkotott meg. De érdemes megemlítenünk a jakutoknak a 2016-os MITEM-en bemutatott *Titus Andronicus*-át (TIIT, r: Szergej Potapov), mely a Shakespeare-dráma legarchaikusabb rétegét tudta felszínre hozni azáltal, hogy a jakutok etnogenezisét, archaikus törzsi kultúráját hordozó hőseposzok nyelvén szólaltatta meg a történetet, az olonko-hagyomány beépítésével.<sup>6</sup>

**Sz. Zs.:** Sokan nem tekintették színpadi produkciónak a Dél-Koreából ugyanabban az évben érkező, Jindo-szigeti Ssitgimgut sámánszertartást, melyet koreai hagyományörzők celebráltak. Pedig ez a halotti szertartás nemcsak egzotikus volta miatt érdemelt volna nagyobb figyelmet, hanem azért is, mert a dráma és a színház a földkeresség összes kultúrájában a halottkultusz rítusaiból eredeztethető. Az idei MITEM-en a kazakok által bemutatott *Korkut legendája* (r: Jonas Vaitkus) színpadi formáját tekintve ugyancsak egyfajta ritualizált keretben beszél el a kazakok mitikus ősenek meghalás-történetét. Az előadásban használt filmbejátszás kapcsán egy olyan szimbolikus olvasat is adódik, hogy a darab írója, Iran-Gajip voltaképp azonos ezzel a kultúrhérosszal, aki a világot teremtő Tengrivel perlekedik.

**P. Á.:** Az íróval való személyes találkozás alkalmával meggyőződhattünk róla, hogy hasonlóan látja a művész szerepét, elhivatottságát, mint József Attila, aki önmagát,



Iran-Gajip: *Korkut legendája*, Auevov Állami Dráma Színház, r: Jonas Vaitkus (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



A címszereplő, Duliga Akmolda (alul középen) a szépséges Szarinnal (felette) és a két halál figurával (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

<sup>6</sup> Lásd erről: Pálfy Ágnes – Szász Zsolt: *Ex egy valóságos színházavatolt volt! Gyorsjelentés a harmadik MITEM-ről*. Scenáriium, 2016. május, 48–49; Tömöry Márta: „De ha a légynek apja, anyja van?” TIIT: a jakut Titus Andronicus, uo, 70–80.

költői géniuszát őseitől eredezteti: „Meggzólítanak, mert ők én vagyok már; / Kicsiny létemre így vagyok erős, / ki emlékszem, hogy több vagyok a soknál, / mert az összejtig vagyok minden ős...” (A *Dunánál*) Ami viszont a darab címszereplőjét illeti, Dulida Akmolda engem nem a kultúrhéroszra, hanem sokkal inkább Jézusra, az istenfiúra emlékeztet, akit aztán a történet szerint a leszármazási rendben Kazak nevű fia, a nemzetség névadója fog követni.

**Sz. Zs.:** Ám ha a játékmód „etnikus kódját” keressük, azt látjuk, hogy ez igazából csak a történet drámai kulminációs pontján válik kitapinthatóvá. Abban a jelenetsorban, mely Korkut életáldozatát közvetlenül megelőzi, és amelynek konfliktus-helyzete a magyar ballada-kincs „szeretet próbája” szüzsé-típusával rokon, de megtalálható az ókori görög drámairodalomban is (lásd Euripidész *Alkésztisz* c. művét). Ebből a tragikus végkifejletet ellenpontoszó, a paródia sacra szemléletével megalkotott jelenetsorból következtethettünk arra, hogy milyen is lehet az a játékmód, melyet a kazak színház mint saját etnikus hagyományt művelhet ma is. Az előadás egészére azonban – bizonyára a litván rendezőnek és zeneszerzőnek köszönhetően – sokkal inkább a kortárs világszínház eszköztára, a multimedialitás volt a jellemző, illetve az a fajta koreografált mozgáskultúra, mely engem a szovjet-orsz birodalom nemzetiségeinek egykori táncos-zenei produkcióira emlékeztet. Sokan hiányoltuk, hogy nem szólalt meg élőben a kazakok nemzeti hangszere, a kobuz, ami pedig ebben a mitikus teremtés-történetben kulcsszerepet játszik.

**P. Á.:** Ukrajna ugyanúgy fiatal nemzetállam, mint Kazakisztán, nincs még három évtizede, hogy kiszakadt a Szovjetunióból, és manapság identitáskeresésének leghevenyebb korszakát éli. A sors különös fintora, hogy az Ivan Franko Nemzeti Dráma Színház *Coriolanus*-bemutatójának másnapján fogadta el az ukrán parlament azt a nyelvtörvényt, mely az ottani magyar kisebbséget alap-

vető emberi jogaiban sérti. Mindkét nemzeti színház részéről bátor döntés volt tehát, hogy éppen ezt a Shakespeare-darabot választotta az idei MITEM-re, amely – mint a közönségtalálkozón a rendező, Dmitro Bogomazov szájából elhangzott – a mai ukrán politikai viszonyok parabolájaként is olvasható. (Nem véletlenül tiltották be Sztálin idején a Szovjetunióban, hiszen egyszerre szól a demokrácia és a diktatúra csődjéről.) Az előadás sikere azonban mégsem ennek a nyilvánvaló politikai aktualitásnak köszönhető, hanem a rendező formátumá-



W. Shakespeare: *Coriolanus*, Ivan Franko  
Állami Dráma Színház, r: Dmitro Bogomazov  
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)



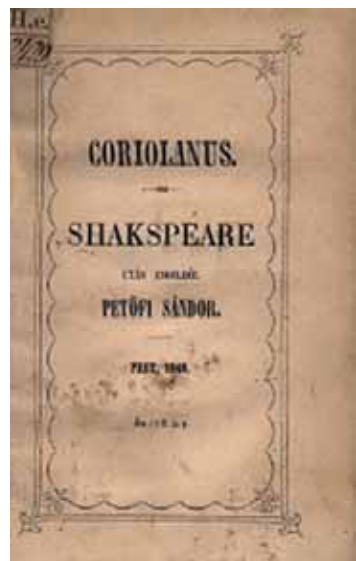
nak, aki az eredeti mű magasabb nézőpontjából közelített ehhez az ókorban játszódó történethez. Shakespeare ezzel a művével mint-ha a *Macbeth* ellen-darabját alkot-ta volna meg: míg *Macbeth* győztes hadvezérként a spirituális hatalmat is magához ragadja a királygyilkos-sággal, *Coriolanus* tragédiája ab-ból fakad, hogy a neki fölkinált ha-talommal nem kíván élni; egyrészt mert a demokratikusnak álcázott játékszabályoknak nem tud, ille-tve nem akar megfelelni, másrészt mert belátja, hogy katonai erényei, jellemzilárdsága még nem predesztinálják őt arra, hogy a közösség spirituális vezetője is legyen. Voltaképp ez a feloldhatatlan ellentmondás vezet önkéntes életáldozatához, ami a főszereplő (Dmitro Ribalevszkij) közönségtalálkozón való megnyilatkozásának fényében – ti. hogy Ukrajnában ma nagyon sok a *Coriola-nus* – igencsak elgondolkodtató.

**Sz. Zs.:** Az előadás szimbolikus jeltárgya nem véletlenül az a római istenszo-bor, melynek kezéből *Marcus* elragadja mindent lebíró kardját. Mint ahogy az is üzenet-értékű, hogy a második felvonásban ugyanez a szobor már isteni rang-jától megfosztva, fejét vesztett torzóként van csak jelen. E pátozzsal teli előadás-ról nekem eszembe jut, hogy vajon az 1848-as forradalom kitörésének másnap-ján Petőfi miért buzdította költő-barátait, *Vörösmartyt* és *Aranyt* Shakespeare műveinek a lefordítására, s hogy ő miért éppen a *Coriolanust* választotta. Megkockáztatom, hogy talán azért, mert költő-fejedelemként úgy tekintett a katonai erényekre, mint az ember spiritualitással egyenértékű képességére, nem-zetmentő ambíciójára. Magyarországon na-gyon ritkán látható ez a darab, ezért is volna izgalmas, ha a 2023-as bicentenárium alkalmá-ból a Nemzeti Színház fiatal színészei vállalkoz-nának arra, hogy a maguk olvasatában színre vigyék Petőfi *Coriolanus*-át. Mert akkor kiderül-hetne, hogy számukra léteznek-e még a nemze-ti romantikának ezek a nagy mozzgatói.

**P. Á.:** Bátorság kellett ahhoz is, hogy a Nemzeti Színház másodszor is meghívja a Ber-liner Ensemble társulatát, s tulajdonképpen az



Jelenetkép az előadásból, középen a címszereplő Dmitro Ribalevszkij, darabbéli édesanyjával, feleségével és gyermekével (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



utolsó percig kérdéses volt, hogy eljönnek-e, miután meghívóként nem tettünk eleget előzetes feltételüknek, hogy a bemutatót egy olyan kerekasztal-beszélgetés előzze meg, melynek témája a demokrácia magyarországi deficitje. A MI-TEM sajtótájékoztatóján végül csak egy proklamáció hangzott el a részükről, melyben a liberális demokrácia-felfogás mellett tettek hitet. Ehhez képest az általuk választott előadás – Tennessee Williams *A vágy villamosa* – mentes volt bármifajta politikai aktualizálástól. Emlékszem, hogy a közönségtalálkozón a nagyon szimpatikus fiatal társulat egyik tagja megjegyezte, hogy a próbafolyamat kezdetén maguk is feltették a kérdést: vajon mit lehet mondani ezzel a darabbal ma? S hozzátették, hogy számukra is meglepetés az előadás otthoni és külföldi sikere.

**Sz. Zs.:** Azt el kell ismerni, hogy Michael Thalheimer rendezése egy minden ízében professzionális teljesítmény, s hogy a német színészek most is – a tavalyi *Kaukázusi krétakörhöz* és a *Bádogdobhoz* hasonlóan – maximálisan tel-



Tennessee Williams: *A vágy villamosa*,  
Berliner Ensemble, r: Michael Thalheimer  
(fotó: Matthias Horn, forrás: nachtkritik.de)

jesítettek. A két korábbi produkció azonban számomra azért volt izgalmasabb, mint a mostani, mert a németység 20. századi traumái művészi feldolgozásának szándéka elemi erővel nyilvánult meg benne. *A vágy villamosa* színpaditere viszont, azt hiszem, mindnyájunk számára emlékezetes marad: egy hatalmas kubusból kivágott tér-háromszög, melynek befelé nyíló, 30 fokban megdőntött padozatán nyaktörő mutatvány a színészek számára pusztán a közlekedés is. Ez a tervezői-rendezői elképzelés ele-

ve eldöntötté teszi, hogy ebben az előadásban minden a lecsúszásról fog szólni. Amit azonban nézőként elemi módon érzékelek, az az, hogy féltetni kezdem a színpadot attól, hogy megsérül, tehát kénytelen vagyok azonosulni azzal a fizikai erőfeszítésével, amellyel életben próbál maradni. Az előadás során mindvégig ez az előre kiszámított hatásmechanizmus érvényesül, amelytől érző emberként nem tudok szabadulni.

**P. Á.:** Pontosan ezért alakul ki bennünk az az összkép, hogy miközben a színészek által játszott alakok hősieken megküzdenek ezzel a szinte lehetetlen feladattal, az élet materiális kihívásai elvonják az energiájukat attól, hogy morális lényként képesek legyenek úrrá lenni a társadalmi konvenciókon. Azokon a beidegződéseken, amelyek nem engednek, hogy spirituális értelemben felfelé törekedhessenek, megoldást találhassanak valójában egyáltalán nem reménytelen élethelyzetükre. Ezért hiúsul meg Blanche és Mitch tervezett házassága, aminek

következtében Blanche most már fizikailag sem tud talpon maradni, ettől kezdve menyasszonyi ruhájában csúszik-mászik a lejtőn. Meglehet, hogy az 1947-ben bemutatott darabnak ez a rendezői olvasata ragadja magával az európai nézőt, aki eszerint ugyanezt a meghasonlottságot éli át a mindennapjaiban.

**Sz. Zs.:** Ám ha csak magát a Blanche-ot ért lelki traumát nézzük, arra ma már Amerikában egy átlagos pszichológus is találna or-

vosságot. Mert bármennyire is megrázó a darab önéletrajzi háttere, a történet önmagában ma már inkább melodrámaként hat, mint tragédiaként. Annak megfejtése, hogy ezzel szemben Csehov drámái miért nem avulnak el (amelyeket nálunk amolyan nosztalgikus, melodramatikus hangnemben játszottak még a hatvanas években, Tennessee Villiams darabjának a felfedezésével egy időben), meghaladja e beszélgetés kereteit. Mégis érdemes föltennünk magát a kérdést, hiszen az idei MITEM-en három Csehov-drámát is láthattunk. Ez is azt jelzi, amit az elmúlt néhány évben Magyarországon is tapasztalhatunk, hogy a Csehov-színháznak ismét reneszánsza van világszerte. De ezek a mostani produkciók nem hasonlítanak a 70-es, 80-as éveknek azokhoz a darabértelmezéseihez sem, melyekre keleten és nyugaton egyaránt egyfajta hűvös esztétizálás, a rokokóra emlékeztető stilizálás volt a jellemző; mintha Csehov figurái körül megdermedt volna az idő.

**P. Á.:** A szerb nemzeti színház Tanja Mandić Rignonat-rendeztte *Ivanovja*, ez a testközeli, vérbő előadás a maga „muzeális” színpadi terével engem arra emlékeztet, ahogyan manapság mindenféle performanszokkal próbálják élettel megtölteni a tátongó kiállító termeket, hogy a nézők a magas kultúra műtárgyai között otthon érezzék magukat. A rendező nyilatkozatával<sup>7</sup> ellentétben viszont én úgy gondolom, hogy ez az előadás nem annyira Ivanov (Nikola Ristanovski), mint inkább a darab többi szereplőjének az élő múzeuma. Hiszen a dráma címszereplője a maga úgymond lehetetlen kérdéseivel, a lét értelmének megszállott keresésével sehogyan sem illene bele abba a darab tipikus figuráit ábrázoló csoportképbe, amelyet egy múzeum falára akaszthatnánk. Csehovnak ezek a főszereplőt körülvevő, jellegzetes alakjai ugyanakkor mintha örök életűek lennének. A határozottan realista, helyenként naturalista játékmód elevensége és a játéktér nézőkhöz való közelsége azt érzékelteti, hogy féktelen gesztusaikkal,



Kép az előadás zárójelenetéből  
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

<sup>7</sup> A rendezővel készült interjú a *Szcenárium* 2019. januári számában olvasható Verebes Ernő: „A lélek múzeuma” c. írásának mellékleteként, 41–43.



A. P. Csehov: *Ivanov*, Szerb Nemzeti Színház,  
r: Tanja Mandić Rigonat, a képen az előadás záró-  
jelenete Ivanov halála után (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

külő Ivanové: Anna Petrovna a meg nem valósult művész szobraként lép át az életből az emlékezet muzeális terébe.

**Sz. Zs.:** A másik idei Csehov-darab, a Tuminas-rendezte *Ványa bácsi* végén viszont valóban készül egy csoportkép, mely egy pillanatra megrögzíti, állóképpé merevíti a szereplőket. Ám ez a fotó-masina nem egy fényképezőgép, hanem egy laterna magica, ami – mint tudjuk – a vetítógép őse. Egy jóval korábbi jelenetben Asztrov (akinek beszélő neve a csillagvilágra utal) a szerkezetbe belenéző Szonyának három képbe sűrítve mutatja be élete valódi történetét. Az első képen a vadon, a szabad természet látható, a másodikon az általa megművelt kert, a harmadikon egy ködös naplemente. A nézés és a láttatás másik kulcsjelenete, amikor Ványa bácsi egy párbeszéd közben teljesen váratlanul, ugyanakkor a világ legtermészetesebb módján a gyalupadról leemel egy üveglapot, azt egy gyertya fölött bekormozza, s azon keresztül a napot kezdi kémlelni; majd átadja Szonyának, aki szintén belefeledkezik a látványba. Mi nézzük őket, és el tudjuk képzelni, hogy mit látnak. Csak az a nyugtalanító, hogy az egész előadás folyamán a háttérből, középről egy kőoroszlán néz velünk szembe. Azt nem tudjuk, hogy ez a megkövült tekintet az előadásból és belőlünk vajon mit láthat. Egy biztos: a darab szereplői a nézők és e mitikus lény tekintetének keresztüzében mozognak. Ha Tuminas rendezői gondolkodását, az előadás hatásmechanizmusát



Vlagyimir Vdovicsenkov mint Asztrov  
a laterna magica szerkezettel a *Ványa bácsi*ban  
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

szeretnék megfejteni, szerintem ebből a komplex látásmódból érde- mes kiindulnunk.

**P. Á.:** Tuminas a darab moszk- vai premierje után vele készült be- beszélgetésben<sup>8</sup> azt fájlalja, hogy a mai színházcsinálók megfelelnek a „harmadik szemről”. Egyenesen úgy fogalmaz, hogy a felettünk álló ismeretlen (isteni) lény kozmikus tekintete előtt kellene játszanunk ah- hoz, hogy a színpadi szereplők és a nézők között létrejöhessen a dialó- gus. Úgy gondolom, ez a talányos oroszán-figura ezt a bizonyos har- madik szemet teszi itt jelenvalóvá.

És a napszimbolika révén azt a magasabb, kozmikus létszintet is képviseli, amelyre e darab szereplőinek – miközben felet- tük ott lebeg a háttérben a lemenő napot jelképező sápadt fényű lámpabúra – csak a kormozott üvegen keresztül van rálátásuk (ez a lámpa egyébként szintén a nap erővesztésére, a napfogyatkozásra utalhat). Hadd tegyem hozzá, hogy a 19. század orosz irodalmában találunk bukott „naphéroszokat” is; Dosztojevszkij Raszkolnyikovja és Sztavroginja ezt a mitikus formátumot képviseli.<sup>9</sup>

**Sz. Zs.:** Közhely, hogy a Csehov-drámákban nincsenek valódi dialógusok, hogy az alakok elbeszélnek egymás mellett, folyamatos monológ-állapotban le- ledzenek. Sokan úgy gondolják ma is, hogy ettől lesznek epikusak ezek a szín- művek, s hogy a rendezőnek elsősorban ezeket a monológokat kellene úgymond hitelesen elmondatnia a színészekkel. Mások meg azt értik szerintem félre, hogy Csehov miért nevezi a színdarabjait komédiáknak, hiszen történeteinek többsége halállal végződik, vagy legalábbis jelen van mindig az a bizonyos csehovi puská, amelynek a darab végén el kell sülnie. A *Ványa bácsinak* ez a Tuminas- féle értelmezése, mint ahogy Purčarete *Meggyeskert*-interpretációja<sup>10</sup> is azzal hoz



A. P. Csehov: *Ványa bácsi*, Vahtangov Állami Színház, r: Rimas Tuminas (fotó: Roman Boldyrev, forrás: r-lerman.ca)

<sup>8</sup> Lásd ugyanebben a lapszámban: *A gyöngéd erő színháza*. Rimas Tuminas és Mayia Pramatarova beszélgetése (fordította, szerkesztette és jegyzetekkel ellátta: Regéczi Ildikó)

<sup>9</sup> Lásd a *Bűn és bűnhődésben* Porfirij Petrovics Raszkolnyikovhoz intézett szavait, aki azzal biztatja, hogy büntetése letöltése után fényes jövő vár még rá: „... az bántja, hogy sokáig nem fogja látni senki? Nem az idő itt a fontos, hanem önmaga. Legyen nap, akkor mindenki meglátja. A nap első dolga, hogy nap legyen.” Vö. F. M. Dosz- tojevszkij: *Bűn és bűnhődés* (ford. Görög Imre), Európa, Budapest, 1957, 373.

<sup>10</sup> Az idei MITEM-en bemutatott hazai, Nemzeti Színházban született előadásokat je- len írásunkban nem méltatjuk. A Purčarete rendezte *Meggyeskert* esetében azért te- szünk kivételt, hogy a Csehov-reneszánsz mibenlétéről teljesebb képet alkothassunk.



Ványa bácsi a „vágyott bujálkodás” utáni jelenetben (forrás: vakhtangov.ru)

radikálisan újat, hogy a teatralitás felől közelít a cselekményhez és a drámában rögzített textusokhoz is. Mindkét rendező jelentősen meg-  
rövidíti és feltördeli ezeket a nagy szövegtesteket, s úgy mondatja el a szereplőkkel a maguk szólamát, hogy közben eljátszatja velük, amit ezenközben valóban gondolnak, illetve szeretnének meg is cselekedni. A *Ványa bácsi*ban erre a legeklatánsabb példa, amikor a címszereplő (Szergej Makoveckij), miközben mondja a maga szövegét, vetkőzni kezd, majd beugrik a nekünk háttal

fordított kanapéra, ahonnan csak a lába látszik ki, mintha a professzor feleségével, Jelena Andrejevnaival (Anna Dubrovszkaja) bujálkodna. A jelenet több mint komikus, a némafilmek burleszk stílusát idézi, mint ahogy később a professor lelövésének sikertelen kísérlete is. Ez a szélsőségesen teatrális kezelésmód írja felül Ványa bácsi és Szonya zárójelenetének „patetikus reményhymuszát”<sup>11</sup>, és húzza alá azt a paradoxont, amire Tuminas a már említett beszélgetés során utal, Puskinra hivatkozva: „...a komédia nem a nézők szórakoztatására, nem a kacagás előidézésére szolgál, nem nevetésre való felhívás, mivel a (...) a tragédiánál is gyakrabban zárul tragikus véggel”<sup>12</sup>.

**P. Á.:** Eszembe jut minderről egy elképesztő élményem a múlt század hetvenes éveinek közepéről. Orosz szakos vendéghallgatóként barátkoztam össze Moszkvában a DASZ-ban (Dom Aszpírantov) azokkal a doktoranduszokkal, akik közül a rituális esti „teaszertartás” során mindig egyvalaki adta elő a maga életdrámáját. S arra figyeltem föl, hogy ezek a melodramatikus színezetű női valamások mintha egytől egyig a Csehov-drámákban elhangzó monológokból lettek volna kihalászva, személyre szabottan reprodukálva. Úgy gondolom, az emberi természetnek ez az önsajnálatra való örök készítése is nagyban hozzájárul a Csehov-drámák tartós népszerűségéhez. Ami pedig e jelenség komikus vetületét illeti, ezek a Csehov-monológok valójában a korban népszerű romantikus próza paródiái, beleértve akár bizonyos romantikus lelkületű Dosztojevszkij-hősök patetikus szólamait is. Megjegyzem, hogy a paródia mint olyan az orosz irodalomelméletben ugyancsak központi fogalom, elég, ha csak Bahtyin munkásságára gondolunk.

<sup>11</sup> Vö. Szigethi András: *Az egzisztenciális idő Csehov drámájában*. Ványa bácsi, In: Szcenárium, 2019. január, 35.

<sup>12</sup> Vö. uo.

**Sz. Zs.:** Bahtyin írásai közül gyakorlati színházcsinálóként nekem legnagyobb hasznomra a népi nevetéskultúráról szóló tanulmánya volt. Purčarete több rendezését is látván, ha egyetlen szóval kellene meghatároznom a *Meggyeskert* műfaját, azt mondanám rá, hogy ez is egy haláltánc, mint ahogy a *Gulliver*- és a *Faust*-rendezése is az volt. Ez a középkori műfaj soha nem a magányos individuumoknak a halál tényéből fakadó szomorúságáról szól, hanem arról a kollektív tapasztalatról, hogy az élet nem hagyja eluralkodni rajtunk a rettegést az emberi lét végességének tudatától. De ennek megint csak az az alapfeltétele, hogy mindennapi életünk részévé váljon a „memento mori” parancsa.

**P. Á:** Nem véletlenül szerepel az archaikus esti imádságokban is ez a formula: „Én lefekszem én ágyamba, mindent’ esti koporsómba” (ami nem egy rontott szöveg vagy a gyűjtő elhallása, hanem az ’est’ és a ’test’ rokon értelmét tudatosító költői többlet). Manapság azonban erőnek erejével próbálja erről az „idejétmúlt” szemléletről lebeszélni az embert a tömegkommunikáció éppúgy, mint a posztmodern filozófus, aki szerint a halálunk már egy olyan rajtunk kívüli esemény, ami fölött nem rendelkezünk. S ezzel azt is sugallja, hogy nincs értelme komolyan venni a „memento mori” etikai imperatívuszát, tehát – hogy sarkosan fogalmazzak – a mindennapi feltámadásra sincs esélyünk.<sup>13</sup>

**Sz. Zs.:** A *Meggyeskert*, mint tudjuk, a halálosan beteg Csehov utolsó drámája, ha tetszik, búcsúszimfóniája (halála előtt mindössze hat hónappal mutatták be a darabot a moszkvai Művész Színházban). Ez a személyes érintettség a virágzó meggyfák kivágásának motívumában hangsúlyosan van jelen. Ennek drasztikus voltára, az élet tudatos elpusztításának agresszív formájára a láncfűrész hangja, majd a fűrészpor azonnali fölporaszívózása hívja fel a figyelmünket. De még erősebb hangsúlyt kap a történet szimbolikus kezelésében az, hogy a színészek egy felülről megvilágított, a fényt szétterítve megsokszorozó, visszatükröző műanyag felületen játszanak. Ez olyan hatást kelt, mint az egykori barokk színpadok gyertyákkal és tükrökkel előállított rivalda-világítása, ami a szereplőket lárva-arcú szellemlényekké tette (fénytervező: Helmut Stürmer). Ez a scenikai megoldás azt az érzetet keltheti a mai nézőben is, hogy akik itt föllépnek, már mind halottak. A „való világ” a hátsó színpad teljes szélességében kifeszített, átetsző műanyag fólia mögött dereng, ahová az átjárás csak egy keskeny, szűk ajtóréson keresztül lehetséges. S ahonnan – a túlnanról – belépni a játék terébe csak a harminc ezüst kopejkát adományozó Csavargó–Firsz, azaz a Halál képes. Érdemes itt megemlítenünk, mi volt Purčarete instrukciója az öreg inast játszó Firszhez, Trill Zsolthoz: „te ebben a szerepben 500 éves vagy”.

<sup>13</sup> „Az embert egyetlen igazi dolog érheti életében, és az a halál. De az csak egy koppánás. Még fájni sincs ideje. A halálnak nincs kiterjedése, nincs világa. Csak elképzelésének, elgondolásának, kiszínezésének, ritualizálásának, egyszóval kultúrájának lehet világa, ez azonban éppoly kevésbé igazi, mint bármi az ember életében.” Vö. Szilágyi Ákos: *Halálbarokk*. A semmi polgárosítása, Palatinus, 2007. 137–138.

Ranyevszkaja (Udvaros Dorottya)  
és Firsz (Trill Zsolt) a Nemzeti Színház  
Meggyeskert előadásában  
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)







A. P. Csehov: *Meggyeskert*, Nemzeti Színház, 2019. r: Silviu Purcărete, a képen az előadás zárójelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

**P. Á.:** A rendező ezzel arra is fölhívja a figyelmet, hogy az idődimenziók ezen a színpadon túl vannak a hétköznapi realitás keretein; a záró kép ismeretében azt is megkockáztathatjuk, hogy ez a színpadi tér már az apokalipszis előszobája, ezért is halogatják e küszöb átlépését a darab szereplői. Holott valójában már mindannyian átlépték a társadalmi konvenciók diktálta határokat, s olyanokat képesek megtenni, amiket a polgári etikett nemcsak a mű keletkezésnek idején, 1904-ben, de ma sem tolerál. Ennek eklatáns példája az a jelenet, amelyben a földbirtokos-családnál lakó, anarchista eszméktől megszállott diák (Bordás Roland) ölébe ül bele Ranyevszkaja (Udvaros Dorottya), s kiterjesztett karjaik játékát látva eldönthetetlen, hogy ebben a nemek és nemzedékek közötti viadalban ki diktál kinek. Ez a páros jelenet is azt bizonyítja, hogy – akár csak Tuminas-nál – nemcsak szövegszintű dialógus létezik, és hogy a gesztusok meta-nyelve a színpadon elementáris erővel képes hatni a nézőre. Nemhiába tűnt fel a Bordás Roland alakította anarchista egyik ismerősömnek, olyannyira, hogy azt találta mondani: ha Csehov tudta volna, hogy 1905-ben kitör a forradalom, meg sem írta volna ezt a darabot. Bármennyire is megmosolyogtató ez a feltételezés, annyit mindenképp bizonyít, hogy Purcărete ebben a rendezésében is a tőle megszokott radikális eszközökkel él, és hogy bizonyos aktuális történésekre is reflektál. Roland például elárulta nekünk, hogy a figura felépítéséhez egy ma is élő '68-as francia mozgalmár személyét ajánlotta neki mintaként, aki ma is aktív szereplője az európai közéletnek.<sup>14</sup>



Udvaros Dorottya (Ranyevszkaja) és Bordás Roland (Trofimov) páros jelenete a *Meggyeskert*ben (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

<sup>14</sup> Barnard-Henri Lévy jelenleg *Looking for Europe* (Keressük Európát) című, saját maga által bemutatott monodrámájával kampányol Európa-szerte, és 2019 áprilisában találkozott Orbán Viktor magyar miniszterelnökkel is.



A sárga bohóc a közönség soraiban, Slava Snowshow, r: Szlava Polunyin (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

**Sz. Zs.:** A MITEM-re a korábbi években is jellemző volt a több műfajúság, és az a törekvés is, hogy a megnyitók a széles nagyközönséghez is szóljanak. Emlékezzünk a Teatro Potlach és a Teatro Tascabile di Bergamo environmetális produkcióira vagy az ukrán Voszkreszinja Színház 2018-as Csehov-átiratára a hajóorrban. Az idei megnyitó abban különbözött a korábbiaktól, hogy nemcsak a műfaj, hanem a helyszín is új volt. Szlava Polunyin *Snowshow*-ja a Fővárosi Nagycirkuszban azt is élesen bizonyította, hogy a cirkuszművészet az elmúlt évtizedekben a teatralitás színházi eszköztárának birtokba vételével sikeresen újult meg. Mint ahogy manapság azt is tapasztalhatjuk, hogy a fiatal színészgeneráció egyre fogékonyabb a cirkuszművészetre; szívesen sajátítják el az artisták, akrobaták mutatványait, szerzik meg az ehhez szükséges fizikai kondíciót. A *Snowshow* hatalmas közönségsikert aratott, úgy a gyerekek, mint a felnőttek körében; ám a szakma részéről sokan megkérdézték: mi ebben a színház? Feltehetően az előadás bombasztikus teatrali-

tása – a nézőkre zúdított papírhóvihar, a közönséget inzultáló bohócok, s végül az óriás léggömbökkel való közös játék – ejtette zavarba őket. De joggal visszakérdezhetnénk: valóban nem érzékelték, hogy – mint Polunyin fogalmaz – itt a kisember tragikomédiáját láttuk végigmondani a gesztusok nyelvén? Ez a produkció valójában a színház ősfarmáját képviselte, a kómoszok, karneváli figurák, udvari bolondok világát, akik az élet s a halál határán egyensúlyozva szerezték meg azt a bölcsességet, amelyet valaha nem nélkülözhetett egyetlen király sem.

### Ágnes Pálfi – Zsolt Szász: Ethnic and / or Professional Identity? Flash Report on MITEM 2019

*Szcenárium* editors have again taken on writing and publishing a summary of their experiences at MITEM this year. In the March 2014 issue of the journal, a preparation for the first international meeting, they launched their professional programme titled *Identity – Sacrality – Theatricality*, seeking an answer to the question whether the approach represented for instance by Eugenio Barba's 1993 *Paper Canoe* was still valid. According to that, the artist's ethnic identity and personal identity were less important than his professional one, which he could shape himself as a "rational being". In the authors' view, the above issue is more relevant than ever. This is evidenced by the fact that most of the foreign performances at this year's meeting have been dominated by a search for or a loss of identity, while the breaking up of narration into episodes and the pronounced presence of theatricality have been striking. In giving an assessment of the productions, the authors of the *Flash Report* do not go by a critical attitude, but seek to find the perspective from which the director's concept can be captured and appreciated in each case.



EUGENIO BARBA

## Hogyan válik valaki színésszé?

(1. rész)\*

A színészi technika minden kultúrában olyan változó összetevők függvénye, mint a személyiség és a választott előadói műfaj. Ugyanakkor létezik egy alapvető dolog, ami állandó: ez a színészek materiális érelemben vett testi-lelki mivolta, színpadi jelenlétük, ami meghatározza a nézőkre gyakorolt hatást. Milyen eljárásokat, technikákat, illetve elveket kell egy színésznek követnie ahhoz, hogy a nézők számára hatásossá tegye az akciót? Tanulhatók-e ezek? És ha igen, miként?

A színészmesterség megtanulása bizonyos speciális képességek, jártasságok, gondolkodás- és magatartásmódok elsajátítását és színpadi megvalósítását jelenti – Sztanyiszlavszkij szavaival: egy 'második természet' létrejöttét feltételezi. A képzett színészek számára a színpadi viselkedés ugyanolyan 'spontánna' válik, mint hétköznapi, privát viselkedésük. Ez egy *újra kidolgozott (re-elaborated) spontaneitás* eredménye. Ennek az *újra kidolgozott spontaneitásnak* az a célja, hogy a színészek képessé váljanak az akciók határozott módon való kivitelezésére úgy, hogy azok organikusak (életszerűek) legyenek, és a nézők érzékei számára meggyőzően hassanak.

Az újra kidolgozott spontaneitás nem a spontán viselkedés szimulációja. Ez annak a tanulási folyamatnak a végeredménye, mely a színpadon újra alkotja a privát viselkedés feletti uralkodni tudás dinamikus megfelelőjét: az egyensúlyt a között, amiről úgy tudjuk, hogy tudjuk és amit úgy tudunk, hogy nem is tudunk róla.

### Akkulturáció és inkulturáció

A színészek két egymástól eltérő útvonalon haladhatnak az újra kidolgozott spontaneitás elérése felé: kiindulópontként vagy azonosulnak az *akkulturáció* folyamatával, ami új, ismeretlen viselkedésmódok felvállalását jelenti; vagy a má-

\* Eugenio Barba – Nicola Savarese: *The Five Continents of Theatre. Facts and Legends about the Material Culture of the Actor*. Brill Sense, Leiden – Boston, 2019, 160–161.

sik útvonalat választva egy olyan viselkedésmódból indulnak ki, melyet gyerekkoruktól egy adott kultúrában felnőve önkéntelenül tanultak meg – az ehhez való igazodást nevezzük *inkulturációnak*. Ez a két eltérő, de egymással egyenértékű útvonal a színész szavak által kommunikált, illetve kommunikálható explicit tudása és az általa megtestesített implicit tudás (tacit knowledge) közötti viszonynak feleltethető meg. A művészi hatékonyság és az öröklött tudás transformálásának az esélye – ha nem herdáljuk el, nem merevítjük kövületté öröklött tudásunkat azzal, hogy szó szerint bebiflázva próbáljuk azt továbbadni – e két egymást kiegészítő tudás-dimenzió dialektikus együtt-létezésétől függ.

### Az akkulturáció mint kiindulási pont

A spontaneitás újra-kidolgozása felé tartó első út az egyszerűsítéstől a nagyon változatos mesterséges komplexitás megalkotása felé vezet. Ez a 'kodifikált' művészi hagyományok útja: Ázsia klasszikus színházai vagy a balett, a pantomim és – a hangkidolgozás tekintetében – az opera *bel cantója*. Főként ez volt az európai színészek útja a hivatásos színház indulásakor, a XVI. század közepétől egészen André Antoine Théâtre Libre színházának 1885-ös, Párizsban zajló naturalista forradalmáig. Ekkortól válik uralkodóvá a 'valóság-hűség' (verisimilitás) színházi hagyománya, mindenekelőtt a korszak új művészete, a mozi miatt. Az emberi cselekvés megszámlálhatatlan variációja közül a spontaneitás újra-kidolgozása során izolálódnak a 'természetes' viselkedés bizonyos aspektusai, oly módon képezve újra és erősítve fel ezeket, hogy csaknem felismerhetetlenekké válnak. Ezt az eljárást általában stilizációként határozzák meg.

A tanulás elsősorban a viselkedés fizikai aspektusaira vonatkozik, kezdve a legelemibb helyzetekkel: hogyan álljon, járjon, üljön, nézzen a színész, hogyan használja a kezét és komponálja meg arcának kifejezés-készletét, hogy bizonyos alapvető érzelmeket meg tudjon jeleníteni. E néhány kodifikált forma sokféle újra-kombinálásával egy olyan folyamat jön létre, melyen belül a színész/táncos szabadon improvizálhat. A tanulás korai, hosszúra nyúló szakaszait az a követelmény jellemzi, hogy a tanítványnak a mozgásformákat pontosan kell utánoznia és megismételnie. Az akkulturációnak ez a folyamata az anyanyelvünktől eltérő idegen nyelv tanulásához hasonlítható. Az 'akkulturáció' terminusa a színház és a tánc esetében nem szabad, hogy negatív képzettársításokat ébresszen, szemben azzal, amikor ez inkább az erőszak, semmint a szabad választás által történik, ahogy például a kulturális kolonializmus esetében, mely erőszakosan homogenizál. A döntő tényező itt az, hogy az elsődleges választás szabad-e, vagy sem. Ha egyszer az illető személy úgy döntött, hogy kitanul egy előadó-művészeti műfajt – legyen az a balett vagy a klasszikus kínai színház –, a folyamat már nem hasonlítható az erőszakos akkulturációhoz. A kívülről megszabott követelmények nem a tanuló autonóm döntéseiből származnak, hanem jobbra készen kapottak, és neki mindent

meg kell tennie azért, hogy magáévá tegye őket. Ezek a gyakorlatok nem egyeztet-  
hetők össze a tanuló kultúrájával, az életrajzából, családi körülményeiből, megélt  
tapasztalataiból adódó viselkedésmintákkal, mindent eltorzítanak, amit a tanuló  
'természetes' módon tanult meg az inkulturáció fájdalommentes folyamatában.

E metódus egyik következménye, hogy a nyugati kultúrkör paradigmái sze-  
rint a 'színház' és a 'tánc' között nemigen lehet különbséget tenni. A másik, en-  
nél is fontosabb következmény a szó szoros értelemben vett személyes gyökere-  
ket érinti, melyek azokból az előre betáplált (pre-defined) formákra vezethetők  
vissza, melyeket *a színész-táncosok egyszer a sajátjukká tettek*.

Az *akkulturáció* folyamatának, mely átalakítja (de-formálja) a fizikai viselkedés-  
módot, két szinten mutatkozik hatása: külsőleg, melyet egy hagyomány vagy stílus  
kollektív identitása határoz meg; meg egy intim, mélyen személyes szinten. A tanu-  
lók elsajátítják azokat a külső formákat, melyek közösek az ugyanazt az előadói ha-  
gyományt követőkével. Ezek az elsajátított formák alámerülnek az asszociációk és  
személyes rituálék titkos univerzumába, táplálva azt a csendes, felszín alatti dialó-  
gust, melyet mindannyian folytatunk a saját testünkkel, azaz önmagunkkal. E for-  
mák a saját *létezés* megtapasztalásának részeivé válnak, azon hatodik érzékszerv  
révén, melyet kinesztéziának (test-tudatnak) nevezünk, s amelynek hála az úgyne-  
vezett fizikai és a mentális (illetve spirituális) észlelés egymásba hatol, eggyé válik.

## Az inkulturáció mint kiindulási pont

A spontaneitás újra-kidolgozása felé vezető másik út nem szelektív, de teljes  
egésében a 'természetes' mindennapi viselkedésmódot alkalmazza, tekinti alap-  
nak. Ez az eljárás sajátos körülmények létrehozásából áll, melyek módosítják az  
inkulturáció során elsajátított reakciókat, színpadi viselkedéssé, azaz olyan ak-  
ciókká alakítva őket, melyek a néző érzékei számára organikusak és hatásosak.  
Lehet, hogy a végeredmény túl általános lesz és nehezen körvonalazható. Például:  
ahhoz, hogy színész legyél, elég, ha tudod, miként tedd a reakciódat lát-  
hatóvá és a hangodat hallhatóvá egy bizonyos távolságból, hogy képes legyél  
imitálni a mindennapi viselkedést és érdeklődést tudjál ébreszteni a nézőben,  
megragadva és irányítva a figyelmét.

Ez a kezdeti homályosság részletgazdagságot eredményezhet, amikor a szín-  
padon bemutatott történetekben eseményekkel és karakterekkel konfrontáló-  
dik. A karakterek olyan részletekben gazdag variációk révén kelthetik életre a  
folyamatot, melyek a fizikai viselkedés alapszintjén eredetileg nem voltak je-  
len. A karakterek *potenciális jelenlevők*, melyek egyszer és mindenkorra rögzített  
szövegeken, dialógusokon, monológokon, cselekvéseken keresztül nyilvánulnak  
meg, valamint gondolatokon, véleményeken és érzéseken keresztül, amelyek le-  
vezethetők vagy elképzelhetők annak alapján, amit mondanak vagy tesznek.  
A karakterekkel való találkozás és összefeszülés nélkül, jobban mondva az *in-*

*terpretációnak* nevezett folyamat hiányában a nem kodifikált színpadi viselkedés a maga megformálatlanságával nagyon hasznos anyag lehet egy rendező kezében, és a nézők érdeklődését is kiválthatja, ám a színész számára nem biztosítja a fejlődéséhez szükséges független terepment. Amikor az inkulturáció során a színészek felvállalják azt a feladatot, hogy *életet vigyenek* a színpadra kerülő történetekben szereplő különböző karakterekbe, ismerniük kell a mesterség titkait, különben nekik maguknak kell azokra rátalálniuk. Rá kell lelniük annak a tiszta, formalizált és közös kodifikációnak a megfelelőjére, ami a másik út, az akkulturáció útjának a kiindulópontja. Itt ez rejtve van, személyes és informális. De e nélkül a színpadi jelenlétük mikéntjét irányító informális, személyes, és éppen ezért titkos tudás nélkül a színészek képtelenek lennének átütővé és hitelessé tenni interpretációjukat, benne azokat a kreatív szándékokat és víziókat, melyek az általuk megtestesített karakterekre irányulnak. A színész számára fontos, hogy sok egymástól különböző karaktert játsszon. A színész feladata, hogy egyénileg és részletekbe menően dolgozza ki ezeket a típusokat annak érdekében, hogy az egyik karakter megkülönböztethető legyen a másiktól. Ez a tapasztalat fejleszti a színész személyes technikájának változatosságát és sokrétűségét.

Ez a második út – szemben a tánc-, a mim- és a dal színházával – különösképpen az európai eredetű színházat jellemzi. Kínában például az európai és észak-amerikai színházi hagyományokat követő előadásokat – hogy megkülönböztessék őket a hagyományos formáktól – úgy ismerik, mint ’beszélő drámát’ (*hua ju*). Nem azért, mert ezek kizárólag szavakon alapulnak, hanem mert csak a szöveg az, amit rögzített és kompakt formában adnak elő, míg minden más – ami a klasszikus formákban kodifikált – a színészekre van bízva, azon képességükre, hogy megalkossanak egy személyes fizikai nyelvet.

Ez az egyszerűsített osztályozás teszi lehetővé számunkra, hogy rávilágítsunk egy égető problémára. A formalizált tudás és a növendék személyiségét formáló felszín alatti folyamat közötti viszony nem programozható és tanítható. A kérdés itt az, hogy megtanulható-e. És hogy milyen körülmények kellenek hozzá.

Fordította: Regős János

### **Eugenio Barba: How to Become an Actor? (Part 1)**

February 2019 saw the publication by Brill / Sense of the new comprehensive work by world-renowned authors Eugenio Barba and Nicola Savarese. According to the cover blurb, *“The Five Continents of Theatre* undertakes the exploration of the material culture of the actor, which involves the actors’ pragmatic relations and technical functionality, their behaviour, the norms and conventions that interact with those of the audience and the society in which actors and spectators equally take part.” Now, an extract from the third chapter of the book is published, in which the author, Eugenio Barba, approaches the hows and whys of becoming an actor from the issues of the theoretical and practical differences between its two possible starting points, *acculturation* and *inculturation*.

# „A tovaryűrűző víz stratégiáját követtem”

Eugenio Barba nyílt levele



2020. december 31-én távozom a holstebroji Nordisk Teaterlaboratorium igazgatói tisztéből. A művészeti koordinátor szerepét Julia Varley veszi át, és 2021. január 1-től a szervezet vezetésének általános felelőssége annak az új igazgatónak a kezébe lesz letéve, akit az igazgatótanács megválaszt.

Öten voltunk 1964-ben, jómagam és négy fiatal, akiket nem vettek fel Norvégiában az Oslói Állami Színházi Iskolába, köztük Torgeir Wethal és Else Marie Laukvik, akik mindvégig velem maradtak. Részvénytársaságot alapítottunk, és a részvényeket elosztottuk egymás között, hiszen a föld azé, aki megműveli. Az Odin nevet adtuk színházunknak, egy északi istenét, aki szabadjára engedi a maga sötét erőit, hogy pusztítson, vagy hogy felvillantsa őket. Egy kicsi, kíváncsi és naiv amatőr csoport voltunk. Szerettünk utazásokat tenni a holtak birodalmában – a színház történetében. Meg voltunk győződve arról, hogy a színházat, amit csinálni akarunk, a saját zsebünkből kell finanszírozni. Csöndben, a trappista szerzetesek szigorával, autodidaktaként tettük meg első lépéseinket egy olyan tudás megszerzése felé, ami aztán másságunk meghódított területe lett.

1966-ban színházunk a dániai Holstebroba költözött. A város politikusai szeretettel fogadták az ismeretlen külföldi színészeket, és – ami kivételnek számít Európa történelmében – nemzedékről nemzedékre támogatták őket még azokban a korai években is, amikor a lakosság ellenséges szemmel figyelte azt a szokatlan módot, ahogy színházat csinálnak. Holstebro lett a hazánk, itt születtek a gyermekeink, néhányunkat itt temettük el, itt nőttek szárnyaik.

Az évek során Nordisk Teaterlaboratoriummá (Északi Színházi Laboratórium – *ford.*) alakultunk át. Ez az intézmény a színészi technika és mesterség terén a közösségi használattal kapcsolatos nemzetközi kezdeményezésekhez biztosít kereteket. A színházat nem lehet egyszerűen magára az előadásra szűkíteni, melyet egy jeggyel megvásárolunk. Szakmánknak van egy olyan dimenziója, melynek értékei mérhetetlenek: ez a viszonyok minősége, egy mikro-kultúra fejlődése, folyamatos kutatás végzése egy társadalmi laboratóriumban, mindennapos, makacs szellemi és politikai elkötelezettség, az ellenálló képesség folyamatos fenntartása a rutin és az idők szellemének romboló hatásával szemben.

Laboratóriumunk számos tevékenység előtt nyitott utat: hely-specifikus- és utcai előadások, alternatív pedagógia és alapkutatás, szociológiai vizsgálatok, folyóirat- és könyvkiadás, oktatófilmek, a világ minden tájáról érkező színházi csoportok rendszeres találkozási és csereprogramjai, együttműködés az ázsiai és latin-amerikai hagyományokat, valamint az afro-brazíliai kultúrát képviselő

mesterekkel. Színészeink rendezőkké, nemzedékek példaképévé, kalandok kovácsaivá váltak: Iben Nagel Rasmussen „A szelek hídjá” projektje, Julia Varley és más szakmabeli színésznők Magdaléna Projektje és Tranzit Fesztiválja, a Roberta Carreri által szervezett Odin Hét Fesztivál, Kai Berdholt és Per Kap Jensen Laboratórium Faluja, a színházi reciprocitás gyakorlata mint kulturális csere (barter) az ISTA-kon (International School of Theatre Anthropology), az Odin Színház Élő Archívuma és a Festuge – a Fesztivál Hét, mely teatralizálja és bemutatja a különféle holstebrói szubkultúrákat.

Ma már a Nordisk Teaterlaboratorium mélyen gyökerezik Holstebro történelmében és mai kihívásaiban. Környezetében ott található számos, „laboratórium” mentalitással és módszerrel dolgozó színházművész, ösztöndíjas és startupper által vezetett független színházi csoport: ezek a színész művészetén keresztül fedeznek fel új viszonyokat és feltételeket úgy, hogy az előreláthatatlan megtörténhessen.

Ideje, hogy azokra hagyjam a parancsnoki tisztet, a felelősséget és a napi 101 döntés terhét, akik életben fogják tartani a lényegét, azt, amit én és a társaim tettünk esszenciálissá ez alatt az 56 év alatt. Egy olyan színháznak voltam az igazgatója, mely be akart avatkozni az őt körülvevő valóságba. A tovaryűrűző víz stratégiáját követtem. Egy követ hajítottam el, amiről *tudtam, hogy hogyan és merre* dobjam. A gyűrűk egyre szélesebbek, elmozdítanak közelben lévő dolgokat, kicsi, láthatatlan áramlatokat indítanak el. De én, aki a követ dobtam, nem tudok és nem is akarok semmit sem tenni azért, hogy meghatározzam a jövőjüket.

Mint egy felhő, folytatom az utazásomat. Két új előadást próbálok Odin színházi színészeimmel. Folytatom a találkozásokat a Harmadik Színház csoportjával. Nem adom fel, hogy tovább kutassam a színész/nő belső tere és a nézőkkel közös térben érzékelhető első jel közötti átmenetet.

Nincsenek sem örököseim, sem hátrahagyott örökségem. Tanításomat nem adják tovább vagy oltják ki. Elpárolog. És esőként hull a fejére annak, aki a legkevésbé számít rá.



Fordította: Regős János



# „A fegyelem a szabadság előfeltétele”

Eugenio Barbát Szász Zsolt és Regős János kérdezi

**Szász Zsolt (Sz):** Közzétett levelének hangneme egyszerre tükröz eltökéltséget, egy korszak tudatos lezárásának szándékát, hosszú átmenettel, de ugyanakkor a program más keretek között való folytatását is ígéri. Hadd kérdezzük meg az új kereteket illetően: kiből áll, hogyan működik önöknél ez az „igazgatótanács”, mely az Odin új igazgatóját fogja megválasztani? Vajon milyen új, eddig nem tapasztalt kihívásokkal kell majd szembenéznie az új vezetőnek?

**Eugenio Barba (B):** Húsz évvel ezelőtt, amikor a színészeim és én már sok-sok éve együtt voltunk, úgy gondoltuk, hogy az Odin Színház akkor fog eltűnni, amikor már egyikünk sem él. A színház számunkra a rendező és bizonyos színészek közötti kapcsolatot jelentette. Akkoriban tettük azt a fogadalmat, hogy amikor közülünk az utolsó tag is abbahagyja, akkor az Odin Színház név sem használható már tovább. Akkor úgy hittük, hogy ez így is fog történni! Körülbelül tíz évvel ezelőtt, egy helyi lapnak adott interjúban elmondtam ezt. Nem sokkal később kijött egy szerkesztőségi cikk, és ebben nagyon-nagyon dicsérték az Odin Színházat, amiért az elmúlt ötven év alatt olyan sokat tett a városért. Nem csak a kulturális aktivitásra értették mindezt, hanem számos kezdeményezésre is, olyanokra, melyekkel számos városi intézménybe leheltünk életet vagy szerveztünk különféle programokat. Például a várossal együtt indítottuk el FESTUGE (Fesztivál Hét) nevű programot.

**Regős János (R):** Egy ilyenén én is részt vehettem. Egy hatalmas viking hajót építettünk a város parkolóházának tetején, majd egy performansz keretében vízre bocsátottuk a városi csónakázótavon.

**B:** A cikk egy rövid kérdéssel fejeződött be: „Miért gondolja úgy Eugenio Barba és az ő színészei, hogy velük együtt az Odin is eltűnik. Miért nem nevelnek ki egy új generációt, hogy folytas-



Bolond regatta a 2017-es Festuge idején  
(forrás: holstebroevent.dk)



Quadon motorozó gyerek a Teatro Tascabile színészével a hátsó ülésen (fotó: Morten Stricker, forrás: folkebladetlevig.dk)



sák, amit az Odin elkezdett?”. Ez arra készítetett, hogy újrarendeljem az egész helyzetet. A következők jutottak eszembe. Valójában mi nagyon gazdagok vagyunk. Egyfajta tőkével rendelkezünk. Ebbe a tőkébe beletartoznak azok a helyiségek is, melyeket

45 év alatt felépítettünk és berendeztünk: van három szépen felszerelt színháztermünk, 50 vendéget el tudunk szállásolni itt, támogat bennünket az állam és a város, van hitelünk a politikusok és a hivatalnokok előtt. Hatalmas tőkét jelent az a nemzetközi kapcsolat-hálózat is, melyet kiépítettünk és működtetünk. Mindez tűnjön el egyik napról a másikra? A kollégáimmal együtt azon kezdünk el gondolkodni, hogy egyfelől miként tartsuk meg azt a kapcsolatrendszert, mely különböző emberekhez és szervezetekhez köt bennünket, és másfelől miként tudjuk megőrizni és fenntartani az épített környezetet, hogy azt a minket követő generációk a maguk igényei szerint tudják tovább használni, azzal a fajta laboratóriumi szemlélettel, mely az Odin Színházat jellemezte. Tíz évvel ezelőtt határoztuk el, hogy kis egységeket hozunk létre, olyan laboratóriumi egységeket, melyek függetlenek az Odintól. Ahhoz, hogy az emberek ebbe a kis vidéki városba eljöjjenek, hogy szállást, ellátást nyújthassunk a számukra, pénzre van szükség. Az emberek manapság inkább nagyvárosokba, a fővárosba, Koppenhágába akarnak menni. De azért mindig akadt néhány külföldi, aki épp Holstebróba vágyott. Elkezdtek támogatni a tevékenységüket, melyeket a saját nevükben kezdeményeztek. Így aztán elkezdett növekedni mindaz, ami körülvesz bennünket. A keretet az Északi Színházi Laboratórium adja, de ezen belül sokféle tevékenység folyik. Az egyik ezek közül az Odin, de aztán ott van például az ISTA, a Nemzetközi Színházantropológiai Iskola, a filmstúdió, a könyvkiadó, van egy Falu-Laboratórium, ahol egy kicsi falu alakult át egyfajta társadalmi-kulturális laboratóriummá. Szóval ma már úgy tűnik, ha az Odin-színészek abbahagyják, már számos olyan laboratórium-egység létezik, amelyek egymástól függetlenül, különböző módon működnek. Fő jellemzőjük a politikusoktól való függetlenség, egyfajta szabadság, melyet az Odin Színház mindig is a magáénak tudhatott. Meg kell értsük, hogy amikor az Odin Színház 1966-ban kis csoportként Norvégiából átköltözött Holstebróba, akkoriban a színház alatt egy épületet értettek, ahol előadásokat tartanak. Mi nem akartunk épületet. A városon kívül kaptunk egy farmot, egy istállót, és mi ebben az istállóban kezdtünk színházat csinálni. És az, ahogyan mi előadásokat csináltunk és dolgoztunk, nagyon furcsa volt a helybéliek számára. A lakosság sok éven át ellenségesen viszonyult hozzánk. Azt mondták a politikusainknak, hogy ne adjanak pénzt ennek az érthetetlen előadásokat csináló, külföldiekből álló csoportnak. De a politikusok megvédtek ben-

nünket. Ötvenöt éven keresztül védtek meg bennünket! A konzervatívok és a szociáldemokraták egyaránt! E kisvárosi politikusai úgy gondolták, hogy a kultúra alapvető fontosságú, és hogy az Odin Színház a maga sokoldalú tevékenységével a kulturális-közösségi élet fontos kovásza és inspirálója. Úgy gondolták, hogy ezt a fajta mentalitást és azt a kapcsolatot, ami a mi laboratóriumainkban dolgozó emberek és a holstebrói lakosság – beleértve a politikusokat is – között létrejött, meg kell őrizni. – Ez az átalakulási folyamat immár tíz éve zajlik. Az igazgatótanács hozzánk nagyon közel álló emberekből áll. Vannak köztük művészek és tanárok. Ők egyfajta folytonosságot biztosítanak Julia Varley-vel együtt, aki a művészeti koordinátor lesz. Ő mindenkit ismer ebben a tanácsban, és az évek során már eddig is számos probléma, feladat megoldásában segített. Ugyanakkor az is nagyon fontos, hogy szabad szellemiséggel tekintünk vissza mindarra, ami az Odin Színház történelme. Ez alatt azt értem, hogy az új vezetésnek valahogy úgy kéne dolgoznia, hogy ne nehezedjen vállára a múlt árnyéka.

**R:** De – ahogy a búcsúlevelében írja – továbbra is aktív marad, köztük lesz: „folytatom a táncot a színészeimmel, most már a saját ritmusom szerint”.

**B:** Erre próbálom magam trenírozni immár másfél éve.

**Sz:** Az idei MITEM Slava Polunin társulatának *Snowshow* produkciójával indult. A másnapi szakmai beszélgetésben Slava hasonlóan fogalmazott, mint amit ön e mostani levelében is hangsúlyosan szóba hoz: „A színházat nem lehet egyszerűen magára az előadásra szűkíteni, amit egy jeggyel megvásárolunk.” Slava a gyermeki spontaneitáshoz való visszatérést javasolja mint életstratégiát, ami nem csak a színházi működést, hanem az ennek megfelelő életmódot is jelenti nála. Azt is elmondta például, hogy most 400 párt akar egy bohóc-ceremónia keretében összehoronálni a birtokán. Ez egy új kommunikációs stratégia, amely a jelek szerint talán alkalmas arra, hogy a színház a virtualitás világával szembeszegülve visszaszerezze a legszélesebb értelemben vett közönségét. Jól gondoljuk-e, hogy a Nordisk Teaterlaboratoriumot is hasonló ambíció fűti, amikor Holstebróban évről évre megrendezi az ott létrejött szubkultúrákat teatralizáló és bemutató Fesztivál Hetet? Milyen jövőt jósol ennek a rendezvénysorozatnak, illetve általában is ennek a fajta environmentális színházi működésnek?

**B:** Nagyon hálás dolog például gyerekekkel foglalkozni. Az Odin Színháznak természetesen van egy olyan egysége is, mely gyerekekkel dolgozik, Lab-lab-nak hívják. De nagyon lényeges, hogy mi a gyerekeket és a szülőket egyszerre vonjuk be. Régebben szombtavasárnapra estek ezek a foglalkozások, éppen azért, hogy a hét közben nagyon elfoglalt szülők is jelen tudjanak lenni. Olyan helyzeteket igyekeztünk teremteni, ahol a gyerekek és a szülők együtt jutnak valamilyen közös élményhez, hogy aztán az otthoni asztalt



Gyerekszínházi foglalkozás a Lab-Lab program keretében (forrás: odinteatret.dk)

körülülve megbeszéljék, amit átéltek. Az a fontos itt, hogy technika, amelynek egy színész a birtokában van, nagyon sokféleképpen használható. Adódhat egy helyszín, ahol reflektálnak a múltra és a jelenre, az előadás felvethet olyan problémákat, traumákat, melyeket kortársaink éreznek, élnek át. De a színház túl is léphet e viszonylag kisszámú közönségen, az élő színház szólhat egy kisebbséghez is. Igen sok előadás-forma létezik. Például olyan is, mely integrálni tudja a társadalmon kívül rekedt embereket. Játshat iskolákban, börtönökben, kórházakban. Itt van például az, amit és ahogyan itt a MITEM-en átélünk. Nagyon fontos az a hagyomány, ahogyan itt az egyik emberi lény a másikkal kommunikál. Tény, hogy a színész nagyon sokféleképpen lehet hasznos a társadalom számára. S azt a tudást, amelynek egy színész a birtokában van, a társadalom nagyon sokféleképpen hasznosíthatja. Vannak például temetések, ahol színházi csoportok mutatják be a szertartást olyan emberek számára is, akik nem vallásosak. Csak egy hosszabb folyamat végeredményeként vált a színház egyfajta világi rituálévá. Rítus alatt egyfajta kommunikációs formát értek, amikor valamennyi résztvevő osztozik egy bizonyos viselkedési módban. Ez tulajdonképpen már akkor megtörténik, amikor a közönség elmegy megnézni egy előadást. A nézők csöndben figyelnek, jó esetben nem használják a mobiltelefonjaikat, nem avatkoznak közbe, amikor valakit megölnek a színpadon.

**Sz:** „Csöndben, a trappista szerzetesek szigorával, autodidaktaként tettük meg első lépéseinket” – írja a levelében. De ez az aszketikus fegyelem nemcsak a hatvanas években volt jellemző az Odin társulatára, hanem láthatóan ma is ezt várják el azoktól, akik csatlakozni szeretnének önökhöz. De vajon ez a fajta mentalitás – amelyhez a teoretikus beállítódás is szervesen hozzátartozik – mennyire vonzza a legújabb nemzedékeket? A Szcenárium MITEM English számában olvasható egy írás P. Gulyás Mártonról a Nemzeti Színház legújabb, nagy érdeklődést kiváltott produkciójáról, a *Woyzeck*ről. Ez arra hívja fel a figyelmet, hogy az új medialitás a fiatalokat egyfajta közvetlen energia-felszabadításra készíti, ami akár önveszélyes is lehet. Önök mit tudnak nekik tanácsolni?

**B:** Ez nem annyira a szigorúság kérdése. Mélyen belém vésődött az egykori munkáslétem emléke. Mikor elhagytam Olaszországot és Norvégiába érkeztem, először egy mechanikai műhelyben kezdtem el dolgozni. Ebben a műhelyben a tulajdonos 7–8 embert alkalmazott. A mester megtanított hegeszteni. Ehhez be kellett tartani egy bizonyos fegyelmet, mert ez a munka igen komoly odafigyelést igényel. Mindig a legjobb minőségre kellett törekedni. Ha valami nem a legjobban sikerült, akkor azt kidobták. Szóval, amit szigornak hívtak, az nem más, mint munkafegyelem, és erre a fegyelemre minden mesterség művelőjének szüksége van. '68 után gyakran tapasztaltuk, hogy miközben az átalakulás szabadságot hozott, ennek előfeltételét, azt a fegyelmet, mely a szabadságnak egy bizonyos minőséget kölcsönözne, már nem tartották fontosnak.

**Sz:** Ezért is merül fel a kérdés: ebben az új „Odin faluban”, az Odin új korszakában a régi értelemben vett műhelymunka hogyan tud folytatódni a jövőben?

**B:** Nem akarok beleavatkozni az ő munkájukba. Az újak közül sokan nem is dolgoztak az Odin Színházban. Például van köztük egy csoport, mely tizennyolc hónapon át dolgozott egy projekten. Egy új pártot hoztak létre, egy politikai pártot, a *Művészet Pártja* néven. Elindultak a polgármester választáson. Házról házra jártak, mondván: „Mi egy új párt vagyunk. Én szeretnék lenni az új polgármester. A politikusoknak a lakosságot kell szolgálniuk. Szükségük van egy bébiszitterre? Vállalom. Látom, van kertjük. Vasárnaponként segíték gondozni.” Ez egyébként egy olasz srác, a neve Ennio Bonifati. Tizennyolc hónapon át egy hosszú limuzinnal járta a várost. Nagyon népszerű lett. Most zajlik egy projekt, az *Art Ambulance (Művészet-Mentő)*. Megvettek egy öreg mentőautót, szirénázva járók a várost, kis előadásokat csinálnak iskolák, idősök otthonai, rendelőintézetek előtt. Ez például teljes mértékben különbözik az Odin Színház működésétől.

**R:** Ahogy beszél erről, érzem, hogy kedvére valóak ezek a vállalkozások.

**B:** Szerintem a színház egy nagyon is felforgató intézmény. Megtöri megszokott gondolkodásmódunkat, új helyzeteket, képzeteket teremt. Persze, hogy szeretem és értékelem, amikor mások új dolgokat, új helyzeteket találnak ki. De mindez nagyon-nagyon távol áll attól, ahogy én a színházat csinálom.

**R:** Amikor a tavalyi évadban POSZT-válogatóként csaknem 200 előadást láttam, azt tapasztaltam, hogy az Odin által kidolgozott színházi jelrendszer és fogalmazásmód, például a kollázs-technikával szerkesztett cselekmény-mátrix mintha valamilyen hajszálcsövesség révén beszivárgott volna a kortárs előadásokba. Gondolok itt a jelek hangsúlyos használatára a díszlet- és jelmeztervezésben, a térhasználatban, de a színészi játék stilizáltsága, reflektáltsága, elemeltsége is egyre jellemzőbb. A végső, komplex élmény töredékekből áll össze az emberben. Vagyis a látottak alapján nekünk magunknak kell végül megkomponálni a magunk előadását.

**B:** Ez tipikusan az a valami, amit alternatív színháznak hívunk.

**R:** De az tapasztalom, hogy ezt a jelekre épülő és a nézők individuális dekolódására épülő nyelvet gyakran használja ma már a mainstream színház is.

**B:** Magam nem sok más előadást látok, hiszen egy kisvárosban, Holstebroban élek. Ez egyébként elég baj. Kétségtelen, hogy az Odin Színháznak van egy felszín alatti hatása az emberekre, akik látták az előadásainkat, olvasták a könyveinket, ami nem egyenlő az utánzással. Különösen igaz ez Latin-Amerikára. Észak-Amerikában kevésbé tapasztalható a hatásunk, sok európai országban – Olaszországban, a volt Jugoszlávia országaiban, Spanyolországban, Romániában – azonban igen. Ez egy olyan dramaturgia, mely nem az ok-okozatiságra,



A Művészet Párt képviselői a művészetmentővel (forrás: kunstpartiet.dk)

hanem a filmszerű montázs-technikára épül, gondolok itt a maiak közül például Tarantinóra.

**Sz:** A *Chronic Life* című előadásuk témája kapcsán úgy fogalmazott, hogy az egy összeurópai polgárháború után, 2031-ben játszódik, és a pusztulás romjain egy új, reményteli korszak születik. De be kell vallanom, hogy amikor három éve megnéztem ezt az előadást, egyáltalán nem ezt a végkicsengést éreztem.

**B:** Ha a MITEM-en holnap este megnézi másodszor is, talán több reményt fog önben ébreszteni. A *Chronic Life* az új generáció beavatásáról is szól. Egy fiatalember vakon keresi az apját. Bár nem találja meg, de látó felnőttként elkezd segíteni annak, aki ugyanúgy nem lát, mint egykor ő.

2019. április 26.

Fordította: Regős János

### Eugenio Barba's Open Letter and a Conversation with Him by Zsolt Szász and János Regős

The guest performance of the Odin Teatret company led by Eugenio Barba was one of the most significant events of this year's MITEM. Each piece of *The Trilogy* (*The Tree*; *Great Cities Under the Moon*; *The Chronic Life*) were featured as well as two professional programmes: a screening of the film titled *L'Art de l'impossible*, 2017, on fifty-five-year old Odin Teatret and a roundtable discussion about Eugenio Barba and Nicola Savarese's book (*A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*), soon to be published in Hungarian by Károli Könyvek (Karoli Books) and L'Harmattan. Now Eugenio Barba's open letter is to be read above, in which he announces that on December 31<sup>st</sup> 2020 he will leave his position as director of the Nordisk Teaterlaboratorium in Holstebro. The task of artistic coordinator will be assumed by Julia Varley, and from 1<sup>st</sup> January 2021 the overall responsibility will be in the hands of a new director chosen by the board of directors. The letter is followed by a conversation in which Eugenio Barba is interviewed by Zsolt Szász

and János Regős on the future of Odin. What new, unprecedented challenges will the new leader and their colleagues have to face? What about the future of Odin's miscellaneous events and social engagement? How much will new generations be attracted by the discipline and theoretical attitude characterising the Odin company? It is clear from Barba's answers that Odin Teatret will unceasingly represent the same spirit as has crystallized during its 55 years of existence, ensuring the continuation of Holstebro initiatives which they have inspired and underpinning the ambitions of the new generation following in the footsteps of the present company.



# Korkut legendája

Kerekasztal-beszélgetés Belső-Ázsia népeinek közös nomád örökségéről

1. rész



A rendezvény moderátora  
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

István özvegye, Iran-Gajip drámaíró. Körünkben üdvözölhetjük Sabit Abdalikovot, a Kazak Állami Akadémiai Dráma Színház igazgatóját, művészeti vezetőjét és Duliga Akmoldát, a *Korkut legendája* című előadás címszereplőjét. Nagy segítségünkre volt eddig is Babahumar Khinayat néprajzos, történész. Itt van velünk a belső-ázsiai kultúrák jó ismerője, Birtalan Ágnes mongolista, etnográfus, az ELTE Távol-keleti Intézetének munkatársa, a Mongol Tanszék vezetője, dr. Csáji László Koppány kulturális antropológus, költő, a *Manasz* hőseposz műfordítója, valamint dr. Sántha István, az MTA Néprajztudományi Intézetének tudományos főmunkatársa, szociál-antropológus. Úgy tudom, hogy dr. Kelemen András külügyi államtitkár is itt ül a nézőtéren, aki még a nyolcvanas években részt vett a *Dede Korkut Könyve* fordításában. Négy témája van



Iran-Gajip  
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

**Szász Zsolt:** A mai nap különleges több szempontból is: egyrészt az idén ünnepeljük Mándoky Kongur István születésének 75. évfordulóját, de azért is, mert a MITEM történetében először látunk vendégül drámaírókat. Mindenek előtt pedig azért, mert először láthatunk a Nemzeti Színházban kazak előadást. Az ezt megelőző felkészülési idő alatt az derült ki számunkra, hogy rengeteg pótolnivalónk van a két nép kapcsolatában, az irodalom és a színház területén egyaránt. A beszélgetésen részt vesz Aisha Mandoki Kongur, Mándoky Kongur István özvegye, Iran-Gajip drámaíró. Körünkben üdvözölhetjük Sabit Abdalikovot, a Kazak Állami Akadémiai Dráma Színház igazgatóját, művészeti vezetőjét és Duliga Akmoldát, a *Korkut legendája* című előadás címszereplőjét. Nagy segítségünkre volt eddig is Babahumar Khinayat néprajzos, történész. Itt van velünk a belső-ázsiai kultúrák jó ismerője, Birtalan Ágnes mongolista, etnográfus, az ELTE Távol-keleti Intézetének munkatársa, a Mongol Tanszék vezetője, dr. Csáji László Koppány kulturális antropológus, költő, a *Manasz* hőseposz műfordítója, valamint dr. Sántha István, az MTA Néprajztudományi Intézetének tudományos főmunkatársa, szociál-antropológus. Úgy tudom, hogy dr. Kelemen András külügyi államtitkár is itt ül a nézőtéren, aki még a nyolcvanas években részt vett a *Dede Korkut Könyve* fordításában. Négy témája van a beszélgetésnek, ezek mindegyike kapcsolódik a *Korkut legendája* előadáshoz: az irodalom, a nyelv, a történelem és a nemzet. Azt vizsgáljuk, mit jelentenek ezek a tényezők együtt, egy fiatal nemzetállam életében. A második részben pedig a színház vezetőjét és az írókat, illetve a főszereplő színészt fogom megkérni, hogy beszéljenek az előadásról. Mindezek előtt felolvasnék egy verset Iran-Gajiptól, amit Mándoky Kongur István (1947–1992) nyelvész, turkológus születésének 75. évfordulója alkalmából nekünk, magyaroknak írt. A műfordítást Pálfi Ágnes készítette.

## Iran-Gajip: A Kensai temetőben

*Mándoky Kongur Istvánra emlékezve*

Hímfarkas-lelkű  
Atlan-Kongur!  
Sírhanod földje nehéz,  
bár hó-könnyű selyemnek látszott.  
Lelkedből lekedzett  
a magyarság „Bölcsődala” –  
Tanúságtevő életed  
a Történelem Kövébe vésve!

Fekete ürömnél mélyebb tűzű,  
Nád-arcú csenkesznél sudárabb  
a te lényed –  
Hallgatnunk egyszerű,  
de oly nehéz  
meg is értenünk téged:  
Kiszakadt lélegzeted  
a Kazakság utolsó sóhaja,  
Szent Halálad  
Igazság-osztó  
Titokzatos döntés!

... Ó, mindig is  
meghallgatásra talált  
imánk és áldásunk,  
hogy a Kipcsak-kun,  
meg a Kipcsak-kuman  
az egy és ugyanaz,  
ahogyan Kipcsák eleink idején!

Ám hirtelen  
szerte-szét szórattunk,  
mint a fogolymadár bogyoí...

Egymástól távoli vidéken  
láttuk meg a napvilágot...  
De lám, most egy helyen  
fogunk nyugodni örökre –  
Hogy általunk újuljon meg  
ez a Golyóbis,  
Hogy remegő szívünk fény-jeleit  
küldjük a Testvéreknek,  
a Rokonoknak,  
szemünk sugarát  
kiárasztva...

Kérem, hogy Aisha asszony szóljon néhány szót Mándoky Kongur István munkásságáról. Majd Birtalan Ágnes és Babakhumar Khinayatot fogom megkérni, hogy idézzék föl a vele való személyes találkozásait, mondják el, milyen szerepet játszott a pályájuk alakulásában.



**Aisha Mandoki Kongur:** Nagyon örülök, hogy itt vagyunk, s hogy bár februárban volt az évforduló, még mindig tart az emlékezés. István szülőföldje Magyarország volt, de a választott földje Kazakisztán lett. Nekem pedig a szülőföldem Kazakisztán, és a választottam Magyarország. 1980-ban házasodtunk össze. Nehéz ez után a vers után meghatódottság nélkül szólni; beszéljenek inkább a tanítványok, akik később a kollégái lettek. Birtalan Ágnesre emlékszem még diákkorából, a '80-as évek elejéről, hiszen a férjem többször elhozta a tanítványait, akikkel megkóstoltattam a kazak ételeket is. Már akkor azt mondta nekem,



hogy ennek a lánynak van jövője. Úgy is lehetne mondani, hogy volt egy otthoni „Mándoky Akadémia”, nagyon sok diák fordult meg nálunk, reggeltől estig folytak a beszélgetések. Magyarországon én egy nagyszerű, rokonszenves, rokonyágyó, vendégszerető, minket testvérnek tekintő magyar népet ismertem meg, nem is mennék innen más országba. Ha hazamegyek, mindig visszavágyom ide, de természetesen itt is vágyakozom a szülőföldem után. Én nem vagyok tudós, de egy tudós feleségként megpróbálok a férjemhez méltón élni, ápolni az emléket, hogy mindkét nép, a kazak és a magyar is büszke lehessen rá.



**Birtalan Ágnes:** Nagyon szépen köszönöm ezt a kedves visszaemlékezést a tanár úrra, és mivel nem volt rá jellemző, hogy szembe dicsért volna, örülök, hogy sok év után ezt is megtudtam. Keményen fogta a tanítványokat, de nagyon sokat segített. Azoknak is, akik a szakmában maradtak, és azoknak is, akik a kazak nyelv és kultúra iránt érdeklődtek, és szerettek volna eljutni Mongólia kazakjai közé, vagy akár Kazakisztánba. Ő kulcsembert volt az én disszertáció-vé-

désemen, 1991-ben. Amikor a dolgozatomat készítettem a nyugati mongolságról, az ojráságról – akik a kazakok szomszédságában élnek és a kultúrájukat nagyon sok kipszák-török hatás érte –, akkor felhívta a figyelmemet arra, hogy nézzek a szöveg mögé, nézzem meg a szimbólumokat, mert ezek mindig sokkal többet mondanak el. Meg tudjuk nézni filológiaiilag, de mögé kell menni, és ehhez évek, évtizedek kellene. Még most is újra- és újraneztem ezeket a népdalokat, amihez az indíttatást tőle kaptam. Szeretném kiemelni még, hogy a tanszékünkön, az ELTE Mongol és Belső-ázsiai Tanszékén, ahol nomadizmussal, és a belső-ázsiai nagybirodalmak kultúrájával foglalkozunk, elsődleges kutatási területünk a mongolság, de én például tartok olyan órát is, amely a sámánizmusról és az ahhoz kötődő vallási hiedelmekről szól. Ez elég népszerű óra, több mint száz hallgató is szokott rajta lenni, és minden félévben, amikor ezt tartom, emlegetem Mándoky tanár urat. Például azzal kapcsolatban is, amit tőle tanultam, hogy oda kell figyelni a gyermekjátékokra, a gyermekmondókákra, hiszen nagyon sok olyan mitológiai vagy hiedelemvilágbeli elem lehet bennük, ami sok mindent hozzáad egy nép történetéhez, kapcsolatainak feltérképezéséhez. Mindig ajánlom Mándoky műveit is, amelyek újra hozzáférhetőek, nemcsak a folyóiratokban, hanem Molnár Ádám jóvoltából ismét kiadták őket<sup>1</sup>. Egyik művében írja például, hogy a kunsági gyermekjátékokban elhangzó *szentség*, *szentúr* szavak mögött ő felfedezte a *szencsig*, *szentur* szavakat, tehát azt a török hagyományt, kapcsolódási pontot, mely rávilágít egy-egy területére a hiedelmeknek és a folklórnak.

<sup>1</sup> Mándoky Kongur István: *Kunok és magyarok*, Molnár Kiadó, 2012.; Mándoky Kongur István *tanulmányainak gyűjteménye*, Molnár Kiadó, 2013.

**Szász Zsolt:** Mielőtt átadnám a szót Babakhumar Khinayatnak, engedjék meg, hogy felolvassak egy Mándoky születésnapjára írott szöveget dr. Torma Józseftől, aki Magyarország első kazakisztáni nagykövete volt: „A kazak nyelvújításról igen határozott véleménye volt. Erről sokszor váltottunk szót. Gyűlölte a nyelvtől és a nép lelkétől idegen nyelvi elemeket, tükröfordításokat, az erőltetett nyelvújítási bravúrokat. Egy-egy nemesfényű, szépen csengő, elfelejtett kazak szóért akár ezer kilométereket is megjárt, távoli aulok ('falvak') legmélyébe is leereszkedett, hogy felszínre hozza a kazak nyelv egy-egy drágakövét.” – Ezt most azért olvastam fel, mert tudom, hogy 2025-ben írásreformot hajt végre Kazakisztán, tehát valami hasonló folyamat zajlik most ott, mint nálunk a 19. század elején. Ebben a relációban kérem, beszéljen Babakhumar arról is, a nyolcvanas években Mándoky hogyan vett részt ebben a folyamatban és hogyan hatott a fiatalokra.

**Aisha Mandoki Kongur:** Engedjék meg, hogy pár szót mondjak Babakhumarról. Ez a mongóliai kazak származású fiú 16–17 éves volt, amikor először jött el hozzánk, aztán, amikor nálunk lakott, olyan volt, mintha a fogadott gyermekünk lett volna. Nagyon örülök, hogy István munkásságával kapcsolatban még most is ír cikkeket.



**Babakhumar Khinayat:** Mándoky Kongur halála után azt írták a honfitársai, hogy előbb egy legenda alak volt a belső-ázsiai törökök között, halála után pedig mitológiai magasságra emelkedett. Ez ma is így van. Nagyon sok helyen járok, és amikor megtudják, hogy a magyarsággal van kapcsolat, rögtön kérdezik, hogy Mándoky Kongur Istvánt ismertem-e. Az ő személye nagyon fontos a kutatók számára, aranyhídként tekintenek rá. A nyolcvanas években valóban fontos nyelvújítási kérdések vetődtek fel Kazakisztánban, létrehoztak például egy szervezetet, ami ezzel a programmal foglalkozott. Mándokynak köszönhetjük ennek a ma is fennálló szervezetnek a nevét is. Nagyon érzékeny volt a nyelvtisztaságára, ezt én mint fogadott gyermek jól láttam. A pályámra is nagy hatással volt, ezért kötelességemnek érzem, hogy a munkásságát, amennyire csak tudom, megismertessem a nagyközönséggel. 1991 előtt a két ország között még nem volt diplomáciai kapcsolat és hivatalos kulturális együttműködés; a törökök világnak, kazakoknak, kirgizeknek, tatároknak, baskíroknak Mándoky háza volt a nem hivatalos kulturális központja. A tudósok körében ekkortájt indult el egy nagy mozgalom, amelynek a körünkben jelen levő Kelemen András később már mint politikus is a résztvevője volt. Ma már szépen fejlődnek a kapcsolatok. Mándoky Kongur Pista bácsi sírja Almati mellett van, a kengszai temetőben, a város 154. iskolája az ő nevét viseli, utca is van róla elnevezve.

**Szász Zsolt:** Most Sántha Istvánt, Csáji László Koppányt és Birtalan Ágnest arra kérem, röviden mutassák be, mivel foglalkoznak. Remélem, az is kiderül majd, hogyan kapcsolódnak egymáshoz kutatásaik.



A kerekasztal-beszélgetés résztvevői (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

**Birtalan Ágnes:** Az ELTE Mongol és Belső-ázsiai Tanszékének vezetője vagyok, elsősorban mongolista, de Belső-Ázsiával és Koreával is foglalkozom. Most mint mongolista vagyok jelen, főbb kutatási területem a filológia, a hangzó és írott szöveg, a források. Ehhez kötődően fogok szólni a Tengriről, illetve a Tengrihez kapcsolódó mitológiai elképzelésekről, valamint ezek napjainkban való továbbéléséről.

**Csáji László Koppány:** a Pécsi Tudományegyetem Néprajz és Kulturális Antropológia Tanszékéről jöttem, író és kulturális antropológus vagyok. Etnicitáskutatással, történeti néprajzzal, vallásantropológiával és diskurzuselemzéssel foglalkozom. A Napkút Könyvkiadónál egy tudományos ismeretterjesztő sorozatot szerkeszttek 2007-től Ómúltunk Tára címmel, ebben történészek, néprajzosok, antropológusok írnak kismonográfiákat a magyarság korai történetéhez, kulturális gyökereihez kapcsolódó témákról. Az egyik ilyen kötetet Ajbolat Kusumbajev kazak tudós írta, ami a sorozat egyik legsikeresebb darabja (*Magyarok keleten és nyugaton – Magyar–türk–kipcsak kapcsolatok a középkorban – a szerk.*)

**Sántha István:** Szociálantropológus vagyok, Birtalan Ágnes egyik tanítványa, fő kutatási területem Kelet- és Dél-Szibéria, terepmunkát végzek elsősorban. Sztjeppei és tajgai népekkel foglalkozom, a burjátoknál és az evenkiknél éltem egy-egy évet, de nem emiatt vagyok itt, hanem amiatt, hogy egy Kirgiziat kutató híres ember – az „angol beteg” apjáról, Almásy Györgyről van szó – munkásságával foglalkozom. Ez az életmű nyitotta meg az utat Közép-Ázsia többi térsége és népe felé.

**Babakhumar Khinayat:** Kazak néprajzzal foglalkozom, a nomád népek hiedelmvilágával, a nomád pásztorkodással. Másik területem a magyar turkológusok munkásságának a kutatása, közülük elsősorban Mándoky Kongur Istváné, de Torma Józsefé is. Az ő kutatási eredményeiket publikálom Kazakisztánban. Eddig megjelent Mándoky Kongur István születésének 65. évfordulója alkalmá-

ból egy 24 nyomdaíves könyv, ami az ő műveinek a bibliográfiáját, illetve cikkeinek a fordítását tartalmazza. Most azért vagyok itt, mert készítettem egy interjút Iran-Gajip úrral a Szcenárium számára<sup>2</sup>, és segítettem a *Korkut legendája* alapjául szolgáló dráma prologusának a lefordításában.

**Szász Zsolt:** Feltűnhet a közönségnek, hogy noha Kazakisztánról beszélünk, a teljes Belső-Ázsiát körbejárjuk – mi lehet a közös pont? A magyar őstörténet kapcsán is ez a kérdés. A lovas-nomád életmód, a világkép, a túlvilághoz való viszony és mindezek nyelvi vonatkozásai számos kapcsolódási pontot jelentenek. Babakhumart arról is kérdezni fogom, hogy a mai Kazakisztánnak mint fiatal nemzetállamnak mekkora a kiterjedése. Gondolom, ezt nem úgy kell elképzelni, hogy az országhatár és a nyelvi határ egybeesik, hiszen ebben az irdatlan nagy, több európai térségben közel százötven millió török ajkú és török tudatú nép él, közös kulturális gyökerekkel. Csáji László Koppányhoz fordulnék először, aki műfordítója a *Manasz* hőseposznak; egy Mándoky-tanítvány, Somfai Kara Dávid volt a segítségére nyelvi vonatkozásban. Arra kérlek, hogy számolj be erről a munkáról, és a műfaji jellegzetességeket, illetve a témának a törökséghez, kazaksághoz való viszonyát is villantsd föl, ha lehetséges. Nekem feltűnt, hogy a kazak irodalmi nyelv a 19. században alakult ki, ugyanúgy, mint nálunk, és hogy egy Csingiz Chokan Valikhanov (1835–1865) nevű író, Dosztojevszkij barátja, a *Manaszt* oroszra, tehát a birodalom nyelvére fordította le.

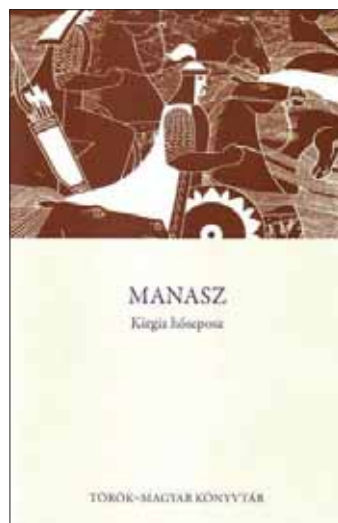


**Csáji László Koppány:** Két évvel ezelőtt jelent meg a *Manasz* hőseposz első teljes magyar nyelvű fordítása, több mint ezer jegyzettel. Továbbá két írás is a kötetbe került: Somfai Kara Dávidnak a *Manasz* néprajzi-történeti háttéréről szóló dolgozata, valamint tőlem egy tanulmány, mely a fordítás irodalomelméleti, esztétikai szempontjait veszi számba. Három évbe telt a műfordítás elkészítése. Somfai Kara Dávid közreműködése pedig több volt, mint segítség, hiszen a nyersfordítást a

feleségével ő készítette el. Azt gondolom, egyenrangú munkát végeztünk, sokszor napokat töltve egy-egy mondat értelmezésével. A műfordítás megkezdése előtt elutaztam a kirgizek közé a Pamírba, és megpróbáltam átélni a hegyvidéki nomád világról szóló történetmesélés hagyományos formáját a helyszínen, hogy egy ihletett fordítás jöjjön létre. Dávid segítségével megismertem, hogyan történik a *Manasz* előadása a kirgizek körében máig nagy megbecsülésnek örvendő specialisták, a manaszcsik részéről. Utána – bár én anatóliai törököt tanultam annak idején – Dávid megtanított a kirgiz szöveg olvasására, így megismertem a mű kirgiz szövegének zeneiségét, tehát a nyersfordítás mellett az eredeti szöveget is ta-

<sup>2</sup> „*Korkut szülőhelye – a világnak köldöke*”. Beszélgetés Iran-Gajip drámaíróval. (Az interjút készítette és fordította: Babakhumar Khinayat), Szcenárium, 2019. március, 69–76.

nulmányoztam. A fordítás első szakaszában azt tekintetem feladatommak, hogy feltárjam a rendkívül gazdag irodalmi-költői eszköztárat, amellyel a manaszcsik a *Manaszt* megéneklék, ihletetten, énjükön átszűrve előadják. A művészi eszköztárról írt tanulmányomban kiemeltem, milyen gazdag a *Manasz* költői nyelvezte – ráadásul ütemhangsúlyos ritmusával közel áll a régi magyar verseléshez is, de a modern magyar irodalom kifejezőmódjához is. Természetesen vannak különbségek és hasonlóságok, de ahogy Kodály Zoltán 1939-ben írja, a magyarság különös helyzetben van: egyik kezünket még a votják, cseremisiz, csuvas, tatár fogja, másik kezünket pedig Bach és Palestrina. Tehát mi, magyarok olyan helyzetben vagyunk, hogy az európai gondolkodás és az itteni lét, de a keleti, sztyeppei lovas világ gondolkodásmódja is megérthető, felfogható a számunkra. Ezért tudhatunk hidat képezni észak és dél, kelet és nyugat között. A lovasnomád világ megismerésében a *Manasz* különösen fontos, hiszen e hőseposz néhány változata jóval hosszabb, mint az *Íliász* és az *Odüsszeia* együttvéve. A lovasnomád világot mi itt, a 21. századi Budapesten csak jól-rosszul visszaálmodhatjuk, de a *Manasz* intuitív olvasásával átélhetjük mi is a szereplők érzéseit, vágyait, törekvéseik okát és a szokásaikat. Uray-Kóhalmi Katalin szerint a törökség eposzai közül a *Manasz* néprajzi adatokban messze a leggazdagabb mű. Ablakot nyit a lovasnomád világra, méghozzá olyat, ami régészeti leleteknél előbb, a történeti forrásoknál pedig sokkal igazabb, hiszen nem idegenek írták róluk a maguk torzító szempontjait érvényesítve, hanem a kirgizek saját maguknak alkották meg. Magának az ember nem hazudik, főleg, amikor együtt él a történettel évszázadokon keresztül, szájhagyomány útján örökítve azt át. A *Manaszt* a 19. század végén, 20. század elején különböző változatokban jegyezték le, de a manaszcsik a mai napig őrzik és tovább is adják ezt a tudást. A lovasnomád értékrend, a szokások, a gondolkodásmód a magyarok számára sokkal jobban érthető, mint például az angolul olvasók számára. Az angol fordítást is olvastam, sajnos, a költői eszközöket egyáltalán nem tudták átültetni, egész egyszerűen azért, mert az angol nyelv nem volt rá alkalmas, míg a magyar igen. Szükség van a sztyeppei, lovasnomád világ megismeréséhez olyan műalkotásokra, amelyek az értékrendbe, a mentalitásba, a szokásokba engednek betekintést. A *Dede Korkut* legendáriuma alapján született, MITEM-en látható előadás is ilyen. Egy ihletett kazak drámaíró tolmácsolásában enged betekintést ebbe a világba. A *Dede Korkut Könyve* (2002, 2008) alapmű. Érdemes Adorján Imre fordítását is elolvasni, mert nagyon gazdag, és egy nagyon jó tanulmány is kapcsolódik hozzá a kötet-



*Manasz*, Kirgiz hőseposz,  
Török–Magyar Könyvtár II.  
Molnár Kiadó, Budapest, 2017

ben. Magyarországon hosszú évtizedekig próbálták sulykolni, hogy nem vagyunk mi török nép, később pedig, hogy nem vagyunk uráli, finnugor nép sem, egyedül vagyunk a világban. Én ezzel szemben azt gondolom, hogy a magyarság nagyon gazdag: itthon vagyunk a Kárpát-medencében is, fogjuk az európai szomszéd népek kezét, de egyszerre fogjuk az uráli (finnugor) népek és a törökségi vagy akár iráni nyelvet beszélő keleti népek kezét is. Történelmünkéből fakadó komoly helyzeti előnyünk, hogy meg tudjuk érteni a „kelet” és a „nyugat” hangját is. Ennek az örökségnek az ápolásához szükségünk van olyan művekre, mint a *Dede Korkut Könyve* vagy a *Manasz* – ez utóbbi szavaival élve: „vitézekkel verselt szó, / örökségként őrzött szó. / Szívünkbe szivárgó szó, / vérünkben virrasztó szó.”

**Szász Zsolt:** Most Sántha Istvánhoz fordulnék, azzal, hogy a magyar orientalistákról is emlékezzünk meg.



**Sántha István:** Ebben a körben én egy filmrészletet szeretnék mutatni. Az általunk nagyon tisztelt Mándoky munkásságát legmagasabb szinten folytató Somfai Kara Dávid most Japánban tartózkodik egy évig, és vele együtt egy közös kutatást folytatunk, amely során olyan orientalista kutatók, keleti utazók hagyományát ápoljuk, akik keletről helyi nyelvi segéderőt hoztak magukkal Magyarországra. A közös kötés itt a *Manasz* és Almásy, ugyanis Almásy György *Manaszt* gyűjtött egy Turgán Berdikeúlu nevezetű, 14–15 éves kirgiz fiú segítségével, aki az „angol betegnek” (Almásy Lászlónak) volt a nevelője, oroszra és kirgizre tanította Almásy György fiát. Az ötletem az volt, hogy az archívumban elfekvő anyagokat vigyük vissza a terepre, és tegyük élővé. Így visszavittük az Almásy által gyűjtött *Manasz*-részletet, és megénekelgettük mai *Manasz*-mesélőkkel. Az alapötlet Schmidt Évától<sup>3</sup> származik, aki azt találta ki, hogy a régi, Reguly által gyűjtött hőse néket megénekeltessek mai hantya vagy mansy művészekkel. Almásy példaképének tartotta Vámbéry Ármint, aki Karakalpak-földről hozott magával egy segítőt vagy munkatársat: Iszák Mollát, aki egész életében itt Magyarországon, és vannak nyomai tudósi pályafutásának is. Barátságba került Jókai Mórral, Arany Jánossal. Feltételezhető, hogy a számunkra már elveszett vagy nem megőrzött eredetmonda egyik verzióját Arany János az Iszak Molla által előadott törté-



Vámbéry Ármin 1864 januárjában készült fényképe sajtátkezű feljegyzésével (forrás: kulturpart.hu)

<sup>3</sup> Schmidt Éva (Budapest, 1948. június 28. – Hanti-Manszijszk, 2002. július 4.) az obi-ugor nyelvek és kultúrák tudományos kutatója, tanár, néprajztudós és nyelvész.

net ihletésére írta meg *Rege a csodaszarvasról* címmel. Ezt a művet 1865-ben, rögtön a visszaérkezése után, Iszák Mollah, mivel már jól bírta a nyelvet, lefordította az anyanyelvére. Megtaláltuk az eredeti kéziratot, és Somfai Kara Dávid munkásságának, hihetetlen nyelvtudásának hála elkészült ennek egy mai üzbég nyelvre való fordítása. Mi viszont vissza akartuk vinni ezt a fordítást Karakalpak-földre, és pár hónappal ezelőtt elmentünk Kongirátba, ahonnan Iszák Mollah származott, és ma

élő karakalpak zsiraukkal (népi regösökkel) megénekelgettük a hősköltevény karakalpak változatát, melyet filmen is megörökítettük. (Itt egy filmvetítés következett: Arany művének első szakaszát hallhattuk, kobuz kísérettel – *a szerk.*)

**Szász Zsolt:** A következő kérdésem Birtalan Ágneshez szól. Abból indulnék ki, hogy a világgép nem képzelhető el szellemvilág vagy istenvilág nélkül. *A tengrizmus*ról szeretném őt kérdezni, illetve hogy e tekintetben milyen érintkezés van a két kultúra, a kazakság és a mongolság között.

**Birtalan Ágnes:** Én mongolista oldalról közelítem meg a témát. A mongolság napjainkig örökíti azt a belső-ázsiai kultúrát, azt a közös nomád örökséget, mely nagyon sok birodalomnak volt a sajátja. A mongolság és a kazakság egymás mellett él, a mongolság az altaji vidékhez kötődik, ahol az én kutatásaim egyik legfontosabb célpontja, az ojráság él. Menjünk vissza az időben! *A tengri* különböző formákban és ejtésekben, a török nyelvekben gyakran nyílt e-vel ejtve, a mongol nyelvjárásokban is jelen van még ma is. Ennek az eredetét nézzük meg. Amikor Dzsingisz kán a nagy mongol birodalmat egyesítette, nem azt mondta elsősre, hogy a mongolságot, hanem azt, hogy a nemezfalú jurták népét egyesíti, amibe beletartozott nyelvtől függetlenül a törökség, vagy akár az indoeurópaiak és a mongolság is. Ennek a közös örökségnek szeretném bemutatni néhány, a mongolsághoz kapcsolódó jelenségét, kezdve egészen a 13. századtól napjainkig, s az identitástudatnak egy nagyon különleges példáját is megmutatnám. Senki ne gondolja azt, hogy a *tengrit* le akarom taszítani a piedesztálról, de bemutatom a *tengrizmus* popkulturális túlélését is. Pontosabban virágzását, mert napjainkban ez meghatározó Belső-Ázsia, Szibéria több népénél is. Kezdjük akkor egy írásos emlékekkel, lévén, hogy filológus vagyok. Amit mutatok a képen, az nem más, mint Gűjük, a harmadik mongol nagykán pecsétje, mellyel például az európai hatalmasságokkal is levelezett. Ennek szövege az „Örökkévaló Ég” fordulattal indít, ami nagyon sok fordításban már az „Örökkévaló Kék Ég”-ként jelenik meg. Az én véleményem szerint a *kék* jelző az egy későbbi jelenség. Visszatérve Szász Zsolt felvetésére, azt mondom, hogy a nyelvek között a rokonsági fok, az egymásra hatás megállapítása nagyon hosszú időt venne igénybe. A kulturális egymásra hatás viszont meghatározó



Iszák molla (Szadik molla) sírja Velence község temetőjében (forrás: gondola.hu)



Güjük kán nagypecsétje (forrás: wikipedia.org)



Tebtenggeri, Dzsingisz kán fősámánjának modernkori ábrázolása (forrás: devianart.com)

és nyilvánvaló. További részletekbe nem belemenve ezen a képen a következő szöveg olvasható: „a nagy mongol kán parancsa ez – akihez eljut, az félje és tisztelje ezt a parancsot”. Megjelenik tehát *Tengri*, mint a legfőbb istenség, mint az „Örökkévaló Ég”. Ez egy érdekes dolog: én mitológiával és hiedelmekkel foglalkozom, de hadd idézzek egy külső forrást is. 1247-ben Plano Carpini ferences szerzetes meglátogatta Güjük nagykánt IV. Ince pápa parancsára, és leírta a mongolok szokásait, bemutatta, hogy milyenek. Európába el kellett jutniuk ezeknek a híreknek, és ez a szerzetes olyan részletességgel mutatta be a mongolságot, mint egy antropológus. A következőt írja: egy istenben hisznek, és ezt az istent mindenek teremtőjének és mindenek felett állónak tartják. Néhány sorral lejjebb ezt írja: sok istent hisznek – itt a fordítással lehetnek gondok, mert kérdés, hogy istent vagy szellemet jelent a szó –, de a mongol vallási hagyományoknak ezt a kettősségét a korai éles szemű misszionáriusok is feljegyezték. És akkor egy kicsit a popkultúrára is utalva, Dzsingisz kánnak volt egy fő sámánja, akit úgy hívtak, hogy Teb Tengeri. A neve önmagában is sokat elárul: ő, mint a felsőbb hatalmakhoz való közvetítő, mediátor ezt a nevet viselte. A külső, perzsa forrásokban is megemlékeznek róla, de a belső forrásokban, például a mongolok titkos történetében is. És ha igaz, bár ezt is vitatják sokan, a nevének jelentése az „istenek istene” vagy az „egek ege”. Elég nép-



szerűvé vált mostanság a DeviantArt művészetben. A korabeli forrásokban nincs róla adat, hogyan nézett ki, arról viszont van, hogy mit tett, vagyis hogy Dzsingisz hatalma ellen lázadt, és ezért pusztulnia kellett. Az ő halála egy mitológiai magasságokba emelt, nagyon izgalmas részlete a titkos történetnek, de látszik az is, hogy napjaink művészeit is inspirálja ez a figura, a mangák és a képregények világa is befogadta. Nagyon sokan, akik rajongói ennek a műfajnak, tudják, hogy számos mitológiai elem kerül az ábrázolásába, amelyek aztán kissé át is alakulnak.



Ayunga sámán-invokációjának mai kalligráfiája (forrás: google.com)

A *tenger–mongol–gadzár* (*тэнгэр–монгол–газар*), vagyis az ég–mongol–föld hármassága, ami közös török–mongol mitológiai örökség (a törökben a természet és a szellemvilág egységét kifejező *jer-szub* jelentése van), napjainkban a kalligráfiában is nagyon népszerű téma. Szeretném még bemutatni az egyik kedvenc kutatásomat, mely a sámánizmushoz kapcsolódik. A sámánizmus történeti, illetve napjainkban megújulva továbbélő hagyománya egy adott nép kultúrájához kötődően identitásmegőrző vagy identitásteremtő funkcióval bír. Egy ma élő sámán istenség-invokációjából, istenségmegidéző énekéből mutatok be egy video-részletet, melyben a *tenger* (*тэнгэр*) úgyszintén központi szerepet kap. Ez gyakorlatilag egyfajta humánökológiai megközelítés is, hiszen a sámán arra hívja fel a híveit, hogy őrizték meg ezt a hagyományos eget–földet, a tisztaságot és a természetet. Ez tehát eredetileg egy sámán-invokáció volt, amit egy mongol együttes megkedvelt, és úgy gondolom, hogy az identitásképzés szempontjából egy erőteljes, mozgósító erejű videoklipet készített belőle. (A video-bejátszásban Ayunga sámán imájának rockos feldolgozása volt látható – *a szerk.*)

**Szász Zsolt:** Most Babakhumar Khinayathoz fordulnék, egy összefoglaló kérdésem volna, hogy beszéljen a kazak mentalitásról. Szerencsém volt őt hallgatni április 10-én, a Magyar Művészeti Akadémia szervezésében tartott rendezvényen<sup>4</sup>, ahol egy példán nagyon szépen be tudta mutatni, hogy milyen módon szerveződnek ezek a különböző nyelvű, de életmódjukban, harcmódorukban azonos kultúrájú népek, miféle erkölcsiség tartja össze őket.

<sup>4</sup> „Magyarok Kazakisztánban” címmel a Kazakisztánba vezetett zoológiai expedíciójáról tartott vetített képes előadást Szemadám György április 10-én az MMA Kecské utcai Szalonjában, melyen az ott élő *madjar* nevű törzs két tagja, Babakhumar Khinayat és Kurmangazy Zhandildin is részt vett. Utóbbiak a kazahsztáni *madjar* törzsről beszéltek.



**Babakumar Khinayat:** A kazakok Eurázsia közepét elfoglaló, majdnem három millió négyzetkilométernyi, vagyis harminc Magyarországnak megfelelő területen élnek. A nomadizmus legklasszikusabb formáját képviselik. A 19. század közepéig, sőt az 1880–90-es évekig, amikor az orosz gyarmatosítás és az orosz parasztok áttelepítése kezdődött, a kazakok a klasszikus nomád életformában éltek. Átlagban 1200–1800 kilométert tettek meg a téli és a nyári szálláshelyük közötti vándorlásaik során, az Alatau és Karatau hegységektől Kazakisztán központjáig, a Szir-darja környékéről (ahonnan Korkut legendája

származik) egészen a központi területig, északon pedig az orosz Trojszk és Kurgan városáig. A 20. századra ez megszűnt, de ahogy a Birtalan Ágnes előadásából is kiderült, a sámánizmus, a pogány hit a kazakok és a kirgizek között is erősen él, ahogy a szibériai, altáji és Tuvában élő törökségnél is. A cikkemben, amit a Korkutról írtam<sup>5</sup>, kitérek rá, hogy a valamikori őtörökök lakóterülete a mai Mongóliáig terjedt, Belső-Ázsiába is betelepült a törökség, és összeolvadt a mongol lakossággal. Aztán tovább fejlődött a mongol államszövetség, Dzsingisz kán huszonhárom államot alapított. A kazak nemesség Dzsingisz legnagyobb fia, Dzsocsi ágából származik, mindmáig törének hívják őket. A tör a jurta legnagyobb tiszteletben álló helye, és aki ott helyet foglal, az a *töre*. A kazak nemesség, arisztokrácia tehát mongol mintára jött létre. A kazak törzsrendszerről a múltkor érdekes összefoglaló hangzott el a Magyar Művészeti Akadémia konferenciáján. Ennek lényege az volt, hogy a nomád emberek közösségben élnek, ami gazdasági szempontból úgy néz ki, hogy mivel az egyes ember a törzs, a közösség tagja, alanyi jogon részesülhet a javakból. Európában ez másként van, ahogy egy magyar közgazdász nagyon egyszerűen megfogalmazta: előbb vagyont kell szerezni valakinek ahhoz, hogy egy közösséghez tartozhasson. A régi pogány hit, a nomád államalapítás alapja ez a törzsi szisztéma, melyet Dzsingisz kán világszintre emelt, olyan törvényekkel, melyeket most az alaptörvény, az alkotmány tartalmaz. Ezt a fajta államszervezetet kutatják és oktatják ma a közgazdászoknak az amerikai egyetemeken. Annak, hogy ezt a hatalmas birodalmat sikerült egyben tartania, az volt a titka, hogy az egyes emberek cselekedeteiért, magatartásáért, szabálysértéseiért nemcsak az illető, hanem az egész törzs felelősséget vállalt. A törzsi berendezkedés tulajdonképpen egy vérrokonságon alapuló államigazgatási rendszer volt, ami a mai napig is él. A kazakok 43 törzsből, három nagy hordából állnak. Amikor nagy rendezvények, kurultájok vannak, minden törzs megmutatkozik a sportban, művészetben, mindenben. És ezeken

<sup>5</sup> Babakumar Khinayat: *Az oguzok hagyatéka és Korkut Atya kultusza*, Szcenárium, 2019. március, 56–68.

a nagy összejöveteleken zajlanak a bírósági tárgyalások, a vitás kérdéseket is ott kezelik. Nem mondhatjuk tehát, hogy a nomádoknak nem volt állama, igazgatási rendszere, volt, csak teljesen másképp működött. A nomád rendszer egészen más, mint a többi, sokkal demokratikusabb, hajlékonyabb. A középkortól egészen a 19. századig működött, de nem fordítottak figyelmet a tűzfegyverek fejlesztésére, emiatt szenvedett vereséget a nomadizmus.

**Szász Zsolt:** A bevezetőmben arra utaltam, hogy ilyen formában még Kazakisztán nem létezett, mint most, tehát önállóan, fix határokkal...

**Babakhumar Khinayat:** Elnézést kérek, de ellent kell mondanom. Ugyanis Moszkvában, egy nagy archívumban máig őrzik azokat az 1743-ból való hatalmas, 5–6 méteres térképeket, melyeken pontosan jelölték, hogy melyik törzs melyik helyen él, hol vannak a téli és a nyári szállások. Ezt a 20. században egy szintén Dzsingisz-származású, kiemelkedő államférfi és annak a társai kutatták ki még a cári időkben, az egyik a magyar származású Dulatov<sup>6</sup> volt. És amikor Lenin hatalomra került, az orosz kommunisták elé rakták, hogy itt van kazakföld térképe. Majd Lenin találkozott egy fiatal kazak matematikussal is, aki megmagyarázta neki, hogy ez az orosz cári rendszerben egy régóta rögzített határ, és meggyőzte őt, hogy írjon alá erről egy jóváhagyó határozatot.



A kazak kánság 18. század eleji kiterjedése egy mai kazak térképvázlaton (turkesztantajmz.blog.hu)

**Szász Zsolt:** Lehet, hogy rosszul tettem föl a kérdést. Valójában arról szerettem volna hallani, hogy most, amikor egy európai típusú nemzetállam formálódik, ez hogyan befolyásolja a hagyományokhoz való viszonyt, hogyan hat a nemzeti identitás alakulására és hogyan függ össze az életmódváltással. Hogyan látják ezt az itt ülők a maguk területe felől?

**Sántha István:** Én a nemzeti identitás kérdéséhez kapcsolódnék. Az utóbbi időben kazak emberek körében végeztünk kutatást, amelyben a közönség körében ülő Kustár Ágnes antropológus is részt vett. Összefogásunk eredményeképpen az orosz kolonizáció során a fellázadt kazak vezetők levágott feje közül néhány az orosz múzeumból (Kunstkamera, Szentpétervár) visszakérülhetett Kazakföldre, hogy egyesíteni tudják a test többi részével, és ezáltal egy új nemzetépítő identitásforrás jöjjön létre. Ennek nyilván van egy ellenpólusa is orosz részről, hogy az oroszok mit kapnak vissza Kazakisztánból (a Szovjetunió fel-

<sup>6</sup> Mirzsakip Dulatov (1885–1935) költő, drámaíró, matematikus, újságíró, a „kazak Petőfi”, a kazak ALASH Nemzeti Felkelési Mozgalom alapítója.



A kazak szabadsághős, Kerki Batir arcreekonstrukciójának bemutatója a Természettudományi Múzeumban, 2016-ban. A képen jobbról: Kustár Ágnes, jobbról harmadikként: Babakhumar Khinayat a Kazak Állami Múzeum igazgatóhelyettese (forrás: mttmuzeum.blog.hu)

tásképzésnek. Azaz a kitalált hagyomány alapján egy régebben használatos ruhát formálnak át, és lesz abból egy új viselet, vagy egy régebbi szokást elevenítenek fel, és egy kicsit a jelenlegi életformához alakítják. De még akkor is, ha hozzáadódik napjainknak egy új aspektusa, új jelensége, megőrizhető a hagyomány. A mongóliai kazakok között például a bagoly fontosságát jól ismerjük a mitológiájukból. Az ulánbátori kazak szállásokba ma ugyanúgy bekerül a bagoly, és megvan ugyanaz a jelentése, mint régen, de lehet, hogy kapcsolódik már hozzá egy új aspektus is. A kettő együtt egy új hagyomány alapja is lehet.

**Csáji László Koppány:** Fontosnak tartom, hogy megkülönböztessük az etnicitást és a nemzetben gondolkozó nacionalizmust mint ideológiát. Az etnicitás egy természetes jelenség, nem ismerek olyan kultúrát, ahol az etnicitás ne jelenne meg valamilyen szinten, és általában ez egy többszintű, komplex kötődési rendszer. A nacionalizmus viszont egy olyan modern ideológia, mely egyetlen síkon képzelet a kulturális és nyelvi kötődést, és ez a nemzet síkja. Az etnicitás gondolata sokkal gazdagabb, sokrétűbb. Hogyan képzeljük el ezt a gyakorlatban? Amikor egy nomád embert kérdezzük meg, hogy ő kicsoda, akkor nem a személyi igazolványát veszi elő, meg az útlevelét, hanem elmondja azt, hogy melyik családba tartozik, kik voltak az ősei akár hét vagy tíz generációra visszamenőleg, melyik a nemzetsége, a törzse, mi az a tágabb szövetségi rendszer, ahova tartozik, és ez megjelenik a párválasztástól kezdve a házasságig, a katonáskodásig, az utazásig, a kereskedelemig – ezek tehát azok az élet egészét átszövő, koncentrikus körökben kiterjedő identitás-típusú kötődések, amelyek mélyen gyökereznek a gondolkodásmódjában. Az európai mentalitással más a helyzet, de nem mondanám, hogy ezek a közösségek csak a vagyonon alapulnak. Egy 19. századi magyar parasztnak is sokrétű, erős identitása volt. Ez nemcsak a nemzetiségére vonat-

bohlása után Kazakisztánban maradt kozák attribútumok: zászlókat és a főkormányzók kardját), és hogyan építik általuk tovább a saját identitásvukat. A magyar kutatók (Kustár Ágnes antropológus, én mint szociálandropológus, vagy Somfai Kara Dávid keleti filológus) semlegesesen tudnak mozogni ebben a köztes térben, az oroszok és a kazakok között, ami számomra egy rendkívül izgalmas kihívás.

**Birtalan Ágnes:** Az én egyik kutatási területem az úgynevezett kitalált hagyomány, az *invented tradition*, ami akár Mongóliában, akár Közép-Ázsiában, akár Dél-Szibériában egy nagyon fontos részét alkotja a jelenlegi identi-

kozott, hanem például a vallására, hogy ő református, katolikus stb. Vonatkozott arra is, hogy a Kárpát-medence mely nemzetiségét képviseli, milyen lokális közösségekben élt, melyik uradalomhoz vagy szabadsággal rendelkező térséghez tartozott. Ezek a kötődések identitásának egymás melletti, párhuzamos rendszerét hozták létre. Nemcsak a vagyon, hanem a lokalitás, a vallás és egyéb szempontok is kötődése részét képezték. Ezek mentén helyezte el magát a sokszínű világban. Az etnicitás minden történelmi korszakban, minden népnél megjelenik valamilyen formában. Etnicitás-kutatási terepmunkámat a Kárpát-medencében, a Dél-Ural vidékén, Indiában, továbbá az Afganisztán, Pakisztán és Kína hármashatárának térségében végeztem. Sokszor tapasztaltam, hogy attól függően, ki találkozik kivel, és milyen szituációban hívódik elő egyfajta etnikus közösségi kapocs, vagy éppen kontraszt, különböző etnikai síkok aktivizálódnak az emberek kommunikációjában. Az etnicitás többszólamú közösségképző és -teremtő képességként jelenik meg mindenkor – nehéz lenne enélkül otthon érezni magunkat a világban. Ugyancsak az etnicitás kérdésköréhez tartozik, hogy a *Dede Korkut Könyve* magyar fordításának címlapján a művet azerbajdzsáni hősi eposzként határozza meg a kiadó, ami szerintem nem pontos megfogalmazás. Ez az oguz törökséget összefűző közös örökség része. A nemzetekben gondolkodás (pl. az azeri „nemzeti eposz”) helyett sokkal inkább a sokrétű etnikai szálak tágabb összetartó erejét láthatjuk benne.

**Szász Zsolt:** Ez a belátás már megszületett. Az oguz eredetű törökség népei, Törökország, Azerbajdzsán és Kazakisztán 2018-ban együtt pályázott az UNESCO Szellemi Világörökség programjában, és együtt nyerték el ezt a címet, tehát a közös kulturális hagyományok vonatkozásában a kooperáció működik, ami Európában nagyon ritka.

**Babakhumar Khinayat:** Egyetértek Csáji Koppány kollégával, aki mint kulturális antropológus felveti ezeket a mai gyorsuló globalizált világban felvetődő, identitást, illetve etnicitást érintő kérdéseket. A mai kazakság 18 milliós, ebből 5 millióan határon túliak. A 20. század elején még 6 millióan voltunk. Akkor az üzbégek 2 millióan voltak, akik most 33 millióan vannak. Ha nem lett volna a genocídium és a holodomor Ukrajnában, minden másképpen alakul. Mert az oroszoknak két nagy versenytársuk volt, az egyik Ukrajna, a másik a nagy nyersanyagkészlettel rendelkező Kazakisztán. Nálunk is több millió áldozata volt az éhínségnek, megtörtént a szűzföldek feltörése, folytak az atomkísérletek, bekövetkezett az Aral ökológiai katasztrófája, negyvenkét radioaktív



A Korkut Atya hagyomány Szellemi Kulturális Világörökséggé nyilvánításáról tudósító háromnyelű banner (fotó: Alekszej Kamenszkij, forrás: unesco.org)



A kerekasztal-beszélgetés közönsége a Nemzeti Színház Bajor Gizi Szalonjában (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

kokat a törökség megtartó erejének, s hogy Asztanában van a Nemzetközi Türk Akadémia. Most vált aktuális kérdéssé a latin ábécére való áttérés: a török világ 1992-ben egy közös török–latin ábécét fogadott el, s a közeljövőben egy széleskörű nyelvújítás fog lezajlani.

bánya működött kazak földön, s a rendszerváltás után mindezt helyre kellett hozni, ami nem volt könnyű Oroszország és Kína között. Ennek ellenére a törökség népei között a kazakok az elsők, akik nemzeti lexikont adtak ki, Mándoky Pista bácsi is sok szócikket írt bele. Ma már 15 kötetes, 102 ezer szócikkből álló értelmező szótárunk is van. A kazak zenének nyolc kötetet szenteltek, lemezzel, kottával, mindennel, emellett egy ötkötetes néprajzi lexikonunk is megjelent. Nem véletlenül mondják a kaza-

## The Legend of Korkyt

### Roundtable Discussion on the Common Nomad Heritage of Inner Asian Peoples, Part 1

It was the first time at this year's MITEM that the National Theatre in Budapest had hosted a Kazakh theatre. The Auezov Kazakh State Academic Drama Theatre, Almaty, Kazakhstan, presented *The Legend of Korkyt*, an evocation of magic stories about the mythic ancestor of Turkic peoples. Related to this, 29 April saw a professional programme organised by the editors of *Szcenarium* on the shared cultural heritage of the two sister nations, the Kazakh and the Hungarian. In the first part of the discussion published now, noted Hungarian experts of the topic spoke: Mongolist and ethnographer Ágnes Birtalan, faculty member of Eötvös Loránd University Institute of Far Eastern Studies, head of the Mongolian Department; László Koppány Csáji, cultural anthropologist, poet, translator of the *Epic of Manas*, and István Sántha, Senior Research Fellow at the Institute of Ethnography of the Hungarian Academy of Sciences. From the Kazakh side, ethnographer and historian Babakumar Khinayat took the floor, also contributing as a translator. The event featured Aisha Mandoki Kongur, widow of the famous linguist, István Kongur Mándoky, born 75 years ago, as well as Iran-Gaiyp, the author of the drama serving as the basis for *The Legend of Korkyt*, who commemorated István Kongur Mándoky in verse. Also present were Sabit Abdakalikov, director and artistic director of the Drama Theatre, and Duliga Akmolda, the title character of the production on April 30. The discussion was moderated by Zsolt Szász, dramaturg, editor-in-chief of *Szcenarium*.



## A gyöngéd erő színháza

Rimas Tuminas és Mayia Pramatarova beszélgetése

**Rimas Tuminas:** Tudnunk kell boldognak lenni, abban a hitben, hogy van boldogság. Bár egyikünknek sem adatik meg ez a boldogság. Mindezek ellenére a boldogság mégis létezik, akárcsak maga az Isten. Viharos harcaink, nyomorúságaink mind abból következnek, hogy boldogok akarunk lenni. Csehov pedig nevet rajtunk. Ahogyan a *Három nővér*ben is elhangzik, boldogság nincs és nem is kell, hogy legyen.<sup>1</sup>

**Maryia Pramatarova:** A Ványa bácsiban Szonya azt mondja magukról, hogy ők olyan boldogtalanok Ványa bácsival. Honnan ered voltaképpen ez az elképzelés, hogy boldognak kell lenni?

**R. T.:** Véleményem szerint ebben a kérdésben Tolsztoj nagyon hasonlatos Csehovhoz, vagy fordítva, Csehov Tolsztojhoz. Sokat beszélünk arról, hogy ez vagy az a baj az életben, de a legnagyobb probléma az maga az élet, amely teljesen értelmetlennek tetszik. Ha ebből a szempontból nézzük, akkor valóban mosolyognunk kell, ha a küzdő, rohanó, szeretetre vágyó, szeretni akaró, boldogságot kereső emberre tekintünk, akinek mindezen törekvése végül mégsem sikerül. A hiba abban áll, hogy arra hivatunk vagy azt mondták nekünk, hogy arra lettünk teremtve, hogy boldogok legyünk. Boldogoknak *kell* lennünk. Ha pedig nem vagyunk azok, akkor átváltozunk valami mássá, anarchistákká például. A torzítás innen ered. Abból a feltételezésből, hogy a boldogság létezik, csak még én nem találtam meg. De valójában nem is meglelhető. Ahogyan Asztrov egy gyönyörűen beültetett, példaértékű birtokot hoz létre, szépséget teremt abból az udvarházból, amelyben él. A tévedése abban rejlik, hogy 10–15 évvel ezelőtt még azt gondolta, hogy majd mindenki a csodájára jár a kertjének és majd mások is úgy akarnak élni, mint ő. Példát mutat a munkájával, és a Föld paradicsommá, szépséggé válik. Ennek a harcnak az értelmetlenségét én

<sup>1</sup> Versinyin Másához intézett szavai a dráma második felvonásában szó szerinti fordításban: „Valahogy szeretném bizonyítani magának, hogy boldogság nincs, nem is kell, hogy legyen és nem is lesz számunkra...”



Csehov és Tolsztoj a drámaíró jaltai dácáján, 1901-ben (forrás: gittegylet.com)

magam is átérzem, amikor önmagammal is megküzdve minden évben lekaszálok a füvet a faluban, ahol egy pár hektár földem van. Aztán persze a fű csak nő és nő. Mégis küzdök azért, hogy ott egy kis természetes tisztás legyen. Mégis mindenféle gaz nő folyton, én meg csak küszködök és küszködök. Közben megérti az ember, hogy ha körülötte mások ugyanezt tennék kilométeres körzetben, akkor az ő munkája sem lenne olyan értelmetlen. Vagyis nem lehet elkülönülve egy kis szegletet művelni. Ez történik az ember életében is.

Ahogy Csehov mondja, nem lehet boldog az ember, ha körülötte mások szenvednek.<sup>2</sup> Az általános boldogság az az állapot, amikor mindannyian boldogok leszünk. De mihez kezdünk aztán ezzel az általános boldogsággal? Minden bizonynyal leromboljuk, és visszatérünk a mostani állapotba.

**M. P.:** *Ám ez nem adatik meg a számunkra. Mégis, mindenek ellenére, megélni a mindennapokat, felkelni reggelente, felelősséget vállalni a dolgainkért, próbákra járni, gyereket nevelni, fát ültetni annak a tudatában, hogy egy bizonyos idő múlva itt hagyjuk ezt a világot, és talán valamiféle energetikai pont marad utánunk. Mindez nagyon komoly erőfeszítés az ember részéről 30–50–70 éven keresztül. [...]*

**R. T.:** Mégis fel kell kelni, erőt kell venni magunkon, valamit ki kell találni, egy ideát, valamiféle misztifikációt...

**M. P.:** *Most az utcáról kiabálásokat hallunk. Az Arbaton fiatalok vonulnak és szappanbuborékokat eregetnek.<sup>3</sup> Ez is egyfajta misztifikáció.*

**R. T.:** Igen, a boldogság, a szerencse, a megvilágosodás pillanatának, a hitnek a misztifikációja. Ilyen módon erősítjük a holnapba vetett hitünket. Vagyis szükség van arra, hogy buborékokat fújjanak. Ez napjaink karnevalizációja. Ehhez hasonlóan a színházban, a színpadon is meg kell próbálkozni a cselekmény karnevalizációjával, bármilyen műfajban is szólaljon meg ez a cselek-

<sup>2</sup> Csehov *A pöszmétebokor* című elbeszélésében a mesélő, Ivan Ivanics mondja testvére önmagába záródó élete kapcsán: „a boldog ember – úgy látszik – csak azért érzi magát jól, mert a boldogtalan némán cipeli a terhét, és a némaság nélkül a boldogság nem volna elképzelhető. Valami általános hipnózis ez. Úgy kellene, hogy minden elégedett, boldog ember ajtaja előtt álljon valaki, kalapáccsal a kezében és szüntelen kopogással emlékeztesse rá, hogy vannak boldogtalanok” (Szöllősy Klára ford.).

<sup>3</sup> Az interjú felvételére a moszkvai Vahtangov Színházban került sor 2011. április 11-én, amikor a színház falain túlról a *Dreamflash* nevű rendezvény zajai szűrődtek be. A tavaszi esemény keretében fiatalok százai vonultak a régi Arbatra (a Vahtangov Színház is itt található), hogy megöleljék egymást és színes buborékokat fújva a tavaszt, a boldogságot ünnepeljék.



mény. A karnevalizáció játékoságot, könnyed formát teremt, nagyon érthető, ugyanakkor mély formát. Nem szükséges talányokkal kínozni a nézőket, hanem – ahogyan Lessing fogalmazott – egyszerre kell simogatni a szemet és gyönyörködtetni a fület. A művészet a maga módján hat, a nézőben pedig felébred a tudattalan, ha csak nem támadunk rá, nem szidjuk le a nézőt. Ez valamikor létezett, és ma is néha rákiabálunk valakire, nem arra, aki nem jár színházba, hanem a nézőinkre. Rájuk kiáltunk, megvádoljuk őket, szemükbe mondjuk az igazságot, mindenki bűnös, a néző is bűnös, helytelenül él, ezért ütést mérünk rá. És nagyon különös, hogy az ilyen előadás után, amikor megkérdezzük a nézőt, hogy tetszett-e az előadás, akkor azt feleli, hogy: „Igen, tetszett. Mert felráztak.” A színház azonban olyan gyöngéd, szelíd erő, amelyen belül van megbocsátás. A megbocsátás háza. A hely, ahol az embernek mindent megbocsátanak. Mindent, a gyilkosságot kivéve. Készek vagyunk a megbocsátásra. Ha eltelik három, vagy akár csak egy fél év az előadás után, amikor nyugtalanítani kezdi az embert valami, valahová el szeretne menni, akkor abba a színházba tér vissza, ahol megbocsátottak neki, és nem oda, ahol pusztán ütést mértek rá.



G. E. Lessing (1729–1781)

**M. P.:** *A pályáján miért tér vissza egyes szövegekhez, amelyeket korábban már érintett? Miért volt szüksége a 90-es évek elején a Ványa bácsira, és miért van szüksége most, 10 évvel később erre a darabra? A szöveghez való viszonyáról tanúskodik a visszatérés? Arról, hogy a szöveggel most valami mást szeretne elmondani, vagy korábban nem teljesen tárta fel azt? Általában, miért tér vissza a rendező bizonyos időnként egyes szövegekhez, ahogyan Ön Csehovhoz?*

**R. T.:** Azt mondanám erre, hogy bizonyos témák által tárul fel a szöveg. Ez a mese elve. Ahogyan Shakespeare darabjai is a mese elvét követik. Természetesen az a kiindulásunk, hogy Shakespeare zseni, felhasználjuk a szövegeit, de közben nem egészen fogjuk fel, hogy az eltelt néhány évszázad alatt már mi magunk is hozzáíródtunk a szövegekhez. Mintha egy készletről beszélénk, amelyben minden nemzedék valahogyan elhelyezi magát, kultúrájában, szociális helyzetén keresztül valamit belehelyez ebbe a mesébe, amely mindezt magába szívja. Aztán vesszük Shakespeare szövegét, és magunkat játsszuk el általa. Hiszen sok nemzedék sűrűsödik benne. Ez a mese formája. Ahogyan Csehovnál is valami hasonlóról beszélhetünk: volt egyszer egy Ványa bácsi, élt három nővér...

**M. P.:** *Sajnos nem láthattam a Három nővér-rendezését. Miről szólt az Ön meséje?*

**R. T.:** Én a darab rendezését rendszerint a végéről kezdem. Ahhoz, hogy el tudjuk mesélni a történetet, mindent meg kell érteni, a befejezést is. Akkor lehet elmesélni a történetet. Hogy a történet valóban erőteljes legyen, amely ké-



A. P. Csehov: *Három nővér*, Kis Színház, Vilnius, 2005, r: Rimas Tuminas (fotó: V. Lupovszkij, forrás: ptj.spb.ru)

pes a színész gondolkodását formálni. Ebben a *Három nővér*ben folyamatosan megerősítést nyer a vég, miszerint közel állunk a gyűlölethez. Így érzi a darab végén a három nővér is, akik nem mint nyírfák állnak és sírnak, hanem durván tépik a hajukat, arra gondolva, hogy nem volt rájuk szükség, nem voltak jogaik. A gyűlölet maradt meg fegyverükként, amely magával ragadja őket, nem akarják, ellenállnak, de gyűlölködni kezdenek, sőt, lehet, hogy a bosszúra készülnek.

**M. P.:** *A pályáját a Január című darabbal kezdte,<sup>4</sup> amely voltaképpen egy téli mese, ahol egy harmadik valaki is jelen van...*

**R. T.:** Ahogyan Efrosznál<sup>5</sup> is mindig volt a levegőben valami természetfeletti. Számomra az a legérdekesebb, amikor nem a politikával vagy a hatalommal, hanem a Sorssal vagy a Véggzettel lépünk dialógusba vagy harcba. Ekkor nyílik meg a tér a művészet számára. A darab egyfajta misztikus, titokzatos példázat volt, az eltűnés ünnepe. Szorongással teli, mégis ünnep. És bátran mentek<sup>6</sup>...

**M. P.:** *Eltűnik az egyik, megy a másik, ő is eltűnik, követi a harmadik...*

**R. T.:** Ilyesmi a romantikusoknál, az *Álarcosbál*ban<sup>7</sup> is előfordul. A 19. században a lányok mély dekoltázzsal jártak a bállokba, könnyű ruhákban táncoltak a kastélyokban, ahol eszméletlenül hideg volt. De várakozással voltak tele, a Szépség, a Fiatalság várakozásával. Ám sokan meghaltak tüdőgyulladásban. De mintha mi se történt volna, mindig újak jöttek. Volt, aki meghalt, volt, aki táncolt, de a bál végül is a Szépség ünnepe volt. És mindez nem tragikus, ha-

<sup>4</sup> Rimas Tuminas első előadása Jordan Radicskov bolgár író *Január* című darabja volt a Litván SzSzK Dráma Színházában 1978-ban.

<sup>5</sup> Anatolij Vasziljevics Efrosz (1925–1987) szovjet rendező, a Központi Gyermekszínház, a Teatr na Maloj Bronnoj és a Taganka Színház egykori rendezője, a kor meghatású művésze.

<sup>6</sup> A darab egy kis bolgár faluban játszódik, ahol egy kis közösség a téli hidegről beszélget. Közben megtudjuk, hogy a farkasoktól és a hótorlaszoktól sem félve egy Pjotr Motorov nevű egyén a városba indult. Hamarosan azonban megérkezik a szán, amin útra kelt, egy farkas tetemével és egy puskával, ám Pjotr nélkül. Kutatócsoport indul a nyomába, de a szán minden alkalommal az utasa nélkül tér vissza, fegyverrel és halott farkassal.

<sup>7</sup> Mihail Lermontov *Álarcosbál* című darabját Tuminas rendezésében a 2014-es MITEM keretében láthatta a Nemzeti Színház közönsége. Az előadásról részletesen ld. Regéczi Ildikó: *Hó lepett, jéggé fagyott, szoborrá merevedett világ*. Lermontov *Álarcosbál* című drámája a MITEM-en. *Szcenárium*. II. évfolyam 4. szám (2014. április) 43–53.



Lermontov: *Álarcosbál*, Kis Színház, Vilnius, 1997, r: Rimas Tuminas, a 2010-ben újrendezett moszkvai előadás hirdetőménye (forrás: vestnik.ca)

nem szép volt. Érthető, mi által. Az emberi törekvés által, amely minden bizonynyal örökké megmarad.

**M. P.:** Meglepo számomra, hogy alkotói pályáján milyen sok új, modern szöveggel dolgozott. Az orosz modellen nevelkedett rendezők elsősorban klasszikusokat visznek színpadra és kevésbé foglalkoznak az interpretációs színházzal. Ön – bár természetesen színpadra vitte Lermontovot, többször Csehovot –, de például litván szerzők felé is fordult. Nagyon jól emlékszem a Madagaskaras („Madagaszkár”)<sup>8</sup> rendezésére, amelyet Lengyelországban láttam. Egy olyan metaforikus előadásról van szó, amelyet én személy szerint nem biztos, hogy teljességgel megfejtettem. De maga az a tény, hogy mintha egy szelencét néznénk, ahol egyes fiókokat ki tudunk nyitni, másokról pedig azt gondoljuk, hogy valószínűleg kinyitottuk őket, és aztán van, amihez nem találjuk a kulcsot, különös feszültséget hoz létre. Bennem egy tisztán vizuális, humorral átítatott élmény él tovább. Meglepett, amikor az egyik cikkében azt olvastam, hogy amikor a litván szerző szövegét vitte színpadra, a litván közönség tartózkodóbb volt. Érdekelne, hogy miért? Mi az oka annak, hogy mi,<sup>9</sup> kis nemzetek mintha nem szeretnénk látni a színen önmagunk tükröződését?

**R. T.:** Én ugyan az Európai Unió ellenzője voltam, de természetesen megszavaztam, azért, hogy a mi helyi politikusaink ne kövessenek el hibákat, ne váljanak istenekké, ugyanis már elvesztettük a hatalom gyakorlásának, az irányításnak a képességét. Az is lehet, hogy azért történik mindez, mert Európában mi vettük fel utolsóként a kereszténységet, és a kis népeknek mindig el kell rejteni



A Šiauliai városától 12 kilométerre északra fekvő Keresztek Hegye, a litvánok 14. századtól látogatott, leghszentebb zarándokhelye (forrás: youtube.com)

<sup>8</sup> A „Madagaszkár” című darabot kifejezetten Tuminas számára írta az akkor mindössze 31 éves litván dramaturg, Marius Ivaškevičius.

<sup>9</sup> Az interjú készítője bolgár származású kritikus, művészettörténész.

valamit, amit még korai megosztani másokkal, a jövő évszázadok számára. Évszázadok múlva a függetlenségünk ideje kis időköznek fog tetszeni. És hogy miért is voltam az Európai Unió ellenzője? Mert még nem ismertük meg magunkat. Még 5–7 évig függetlennek, semlegesnek kellett volna lennünk, hogy kiigazodjunk abban, kik is vagyunk mi valójában. El kellett volna jutnunk a történelmünk fájó pontjaihoz, ki kellett volna derítenünk, hogy ki kit ölt meg, milyen a jellemünk. Mert hát minden nép munkaszerető, szép, jólelkű...

**M. P.:** *Vendégszerető.*

**R. T.:** Igen, vendégszerető. De hát minden nép ezt mondja magáról. Természetesen jogunk van ezt állítani, de valójában mégsem vagyunk ilyen jó nép. Kegyetlenül a mélybe kellett volna ásnunk. Akkor lett volna lehetséges, hogy megértsük a történelmünket. Most önmagunk ismerete nélkül nem érthetjük meg. De mintha nem is lenne itt ennek az ideje. Mindössze évekről van szó, ami a századok folyásában nagyon kis időköz. Közben nagyon élő a pogány elem is. A mentalitás változatlan.

**M. P.:** *A bolgárok ugyan a 9. században felvették a kereszténységet, de párhuzamosan él a pogányság és a kereszténység.*

**R. T.:** Igen, igen, párhuzamosan. Nem tudom, mi történik az emberrel, de ma mintha minden vonzódna a természethez, a kőhöz, a fához. Ez a vonzódás nyilvánvaló. Mint a litvánok mondják, adjanak nekünk egy darab fát, adjanak követ, egy kis vizet vagy tüzet, és előadást csinálunk belőle. Mindez földi elem. De mindemellett létezik az örök Kozmosz, amelynek a létezését elismerjük, a kő vagy a fa pedig egyfajta közvetítő. A próbákon nem használom és másoknak sem engedem, hogy a *jellem*, a *jellemkeresés* vagy a *konfliktus* kifejezéseket használják. A konfliktus megértését félre kell tenni. Sem a színész, sem én nem vagyunk a konfliktus szerzői, de még maga a szerző sem az. A konfliktus évszázadokról maradt ránk. Olyasmi, mint ...

**M. P.:** *a szüleink post scriptuma.*

**R. T.:** Igen. Hat ránk, mi csak alárendelődünk neki, rá vagyunk kényszerítve, hogy alárendelődjünk. Feltárni a darab konfliktusát ellentmondásnak tetszik. A drámai színház alapja persze a konfliktus és a jellem, de nem ezekre kell alapoznunk, hanem az embert kell a középpontba állítanunk. A *jellemmel* sem mire sem megyünk. Az orosz színház – természetesen Efosztz kivéve – miért koncentrált a *jellemre*? Ha megnézzük, a színészek jól játszanak, nagyszerűen, a jellemek tiszták, világosak, de másnapra elfelejti őket az ember. Elfelejti, és mit nyert vele? Pillanatnyi érzéseket. Nézed és Te magad válaszolsz, mintha tükörbe néznél. A tükör azonban semmit sem mesél el, csak visszatükröz, semmi több. Mi pedig egyfolytában azt szeretnénk, hogy meséljen. De ez nem mese, semmit sem mond el nekünk. [...] Engem elsődlegesen az ember érdekel. De a színész felteszi azt a kérdést, hogy mit lehet játszani, ha eltávolítjuk a konfliktust? Én erre azt válaszolom, hogy nem tudom, gondolkodni kell, próbálni, járni, és kívül maradni a konfliktuson. De annak ellenére, hogy nem akarunk részt venni ben-



Rimas Tuminas 60. születésnapját ünneplő hirdetésny  
a Vahtangov Színház honlapján, 2012-ből (forrás: vakhtangov.ru)

ne, végül mégis belekerülünk a Földnek ebbe az örökös konfliktus-zónájába, bár nem vagyunk a gazdáí, csak a konfliktus átadói. Innen ered, itt jelenik meg egy harmadik szem, egy harmadik valaki, egy ismeretlen. Ahogyan az Evangéliumban olvassuk, ahol ketten leszte, láthatatlanul én is köztetek leszek. A harmadiknak kell játszani, a harmadiknak. Erről is elfeledkeztünk a színházban. A színészek egymásnak játszanak, nincs harmadik, a néző sem harmadik, hanem a *miénk*, mintha éppen a barátunk jött volna el a színházba. Elfelejtettük, hogy mi az, ami felettünk van. Megtanultuk, hogyan kell felépíteni a falat, horizontokat érzékeltetni, megtanultuk mindazt, ami a Földön van. De hogy mi van fent, ott, ott csak a díszlet van, semmi más.

**M. P.:** *Vagyis mégis felfelé kell tekintenünk.*

**R. T.:** Természetesen. Csak így tárul fel a vertikálisunk, a játék vertikálitása. A játékban pedig – mint minden játékban – van, aki veszít és van, aki győz. Ahogyan Shakespeare-nél is. Egyszer Vaszilij Anatollal [Anatolij Vasziljevvel] gyakorlatoztunk: vettünk egy darabot és elemeztük. Nem azzal a szándékkal, hogy színre vigyük, csak a magunk kedvére. Foglalkoztunk például a *Lear királlyal*. Ha azt mondjuk, hogy Lear öreg, akkor valahol a 10. oldal környékén megértjük, hogy mégsem az. Ha úgy értelmezzük, hogy valamiféle kísérletet hajt végre, valamiféle politikai lépésről van szó a darabban, akkor világossá válik, hogy mégsem, és ellehetetlenül a teória. Kigondolunk mindenféle magyarázatot, amelyek közül sok mégsem állja meg a helyét, mivel ez egy játék. Tudjuk, hogy miként kell játszani az egyes szövegeket, tessék, lépjenek be a játékba, ahol aztán szenvedélyekkel, hatalmas emberi érzésekkel, emóciókkal találkozunk. Mi pedig elkezdünk játszani, és mi lesz belőle? Tragédia. Tragédia lesz belőle, bárhogyan is játsszuk. Ahogyan Puskin is arra a következtetésre jutott, hogy a komédia nem a nézők szórakoztatására, nem a kacagás előidézésére szolgál, nem nevetésre való felhívás, mivel a komédia a tragédiánál is gyakrabban zárul tragikus véggel. Én úgy gondolom, olyan, hogy komédia, valójában nincs is. Láttam olyan előadásokat, amelyek komédiák voltak...

**M. P.:** *öncélú előadásokat...*

**R. T.:** valamiféle happy enddel végződő előadásokat. Az ember azt gondolja, hogy persze, persze, minden bizonytalannal van ilyen is, de aztán pofán vágják vagy elesik a lépcsőn, és nem érti, hiszen azt mondták neki, hogy az élet nagyszerű...

**M. P.:** *Hogy a boldogság létező.*

**R. T.:** Vagyis átvették, ami nem jó.

**M. P.:** *Ezek szerint lehetséges, vagy legalábbis próbálkozhatunk a színház igazságáról beszélni?*

**R. T.:** Csak próbálkozni lehet.

**M. P.:** *Az igazság azonban sokarcú, színes, több rétegű, ezért nehéz megfejtani.*

**R. T.:** Csak a játékot nem szabad elfelejtenünk. Akkor a sokszínűség megmutatkozik, meglátjuk a színeket. A játékot. A természet játszik, sokfélék vagyunk, van aki érzi ezt a játékot, van, aki a saját játékát játssza.

**M. P.:** *Meglepett, hogy olyan rövid ideje volt arra, hogy kinevelje a közönségét, bár a közönség igyekszik megfogni a játékot.*

**R. T.:** Igen, igyekszik. Igyekeznie kell megérteni. A játékban, a játék elvében elkötelezett, ezért meg kell értenie azt. A nagymamának, a nagypapának, a fiatalembernek egyaránt meg kell értenie a játék elvét. A közös játékba pedig már mindent bele lehet sűríteni, a tragikust, a lírait, a komikust, a drámaid, mindez átszüremkedik a játékon és nagy erővel ér célba.

*Fordította, szerkesztette és jegyzetelte: Regéczi Ildikó*

## Theatre of Gentle Power

### Rimas Tuminas and Maya Pramatarova in Conversation

This year's MITEM saw Chekhov's most played piece, *Uncle Vanya*, in the interpretation of world-renowned Lithuanian director Rimas Tuminas, presented by the Vakhtangov State Academic Theatre of Russia. The conversation published here was recorded at the Vakhtangov Theatre in Moscow on 11 April 2011, not long after the opening of the piece in 2010. Rimas Tuminas's interlocutress, Maya Pramatarova is a screenwriter, theatre specialist, interpreter and director. She authored the plays *Don't Take the Bridge*, *Kill That Woman* and *White on White*. In response to her skilled questions, the stage director reveals his artist's creed in an intimate and informal tone. He relates that he looks on theatre as a "house of forgiveness"; that by playing Shakespeare or Chekhov we are actually playing ourselves; that he usually starts stage directing from the end of the pieces; that he considers dialogue with fate and destiny the essence of art; that he avoids approach from *character* and *conflict*; and that he feels sad about the absence of the "third eye" in today's theatre. He thinks that the depths of comedy always involve tragedy, and he believes that the only thing above everything else is playing. He discusses the duality of Lithuanian mentality, its Christian and pagan roots, as well as current political issues.



## Egy nyári éj Svédországban

Reflexiók a Dramaten előadásáról

### Kérdések és válaszok a közönségtalálkozón



**Lukácsy György:** *Arra kérem a rendezőt, mondjon pár szót, mit is láttunk itt az imént.*

**Eirik Stubø:** *Közös munka volt ez az előadás a díszlet- és jelmeztervezővel, Erlend Birkelanddal. Nem akartuk, hogy ez az előadás olyan legyen, mint egy filmforgatás, hiszen nem is az. Ennek az éjszakának az emlékét Erlend Josephson színész, rendező, színházigazgató örökölte, írta meg, akkor, amikor Tarkovszkij Párizsban már meghalt. Meg akarta ragadni, meg akarta őrizni annak az éjszakának az emlékét, amely mindenki számára fontos volt.*

**L. Gy.:** *Filmkritikusként dolgoztam az elmúlt tíz évben, és számomra ez az előadás olyan volt, mint a szuperhős-filmek, amikor két hatalmas alak találkozik másfél órában. Önök pedig azt a szemérmes döntést hozták, hogy sem Tarkovszkij, sem Erlend Josephson, sem pedig Bergman nevét nem használják az előadásban, csak a végén van egy tiszteletadás előttük. Miért döntöttek így?*



**Eirik Stubø:** *Ennél lehetett volna nyilvánvalóbbá tenni, hogy ez a két darabban szereplő figura Erlend Josephson és Tarkovszkij. Igaz a meglátás, hogy mi ebből szándékosan vettünk vissza. Egyikük sem él már, és nekünk az volt a fontos, hogy ez egy rendkívüli pillanat volt mindkettejük számára. Nagyon mélyre ható találkozás volt két ember között, két ország kultúrája között. Egy mélyen vallásos orosz rendező érkezett egy vallásosnak egyáltalán nem mondható országba, Svédországba. És találkozásukban nemcsak a vallási különbségek voltak fontosak, hanem a filmről, a művészetről, az életről*

való felfogásbeli különbségei is. Ez a találkozás, ez a film, az, hogy két filmet is forgattak közösen – Olaszországban a *Nosztalgia*t, Svédországban pedig az *Áldozathozatal*t –, megváltoztatta Erland Josephson emberileg és művészileg. Abból a praktikus szempontból is, hogy ezek után sok szerepet kapott.

**L. Gy.:** *Köszöntöm Ölveczky Cecíliát, akihez egy magyar vonatkozású kérdéssel fordulok. A Tarkovszkij-rajongók felismerhették, hogy a szereplők között Tova Magnusson alakításában megjelenik Faragó Katinka. Ő él még ma is. Mit szolt ehhez az alakításhoz?*



**Ölveczky Cecília:** El kell mondanom, hogy ő nagyon nagy név Svédországban, az összes Ingmar Bergman-filmnek ő volt a producere, ő egy nagy csoda ebben a szakmában. Itt kicsit humorosan jelenik meg az, hogy mindig nagyon keményen, de mindig nagyon becsületesen dolgozott, érthető, neki figyelnie kellett a pénzre is. Éppen ezért szerette Bergman, nem is tudott mással dolgozni. Tarkovszkij megkapta Bergman csapatát ehhez a filmjéhez. Kicsit féltünk, hogy Faragó Katinka mit fog szólni a premieren, de nagyon meg volt elégedve az előadással.

**L. Gy.:** *A színészekhez fordulok. Erland Josephson számunkra a filmvászonról ismerős, de közülük többen személyesen is ismerték. Milyen emlékeik vannak róla, beszéltek-e róla a próbafolyamat során?*



**Thomas Hanzon:** Én játszom Erland Josephson szerepét, aki kollégaként, barátként is nagyszerű ember volt. Több filmben és színházi produkcióban is játszottunk együtt, barátságos, kedves, humoros lény volt, mindig érdekes témákról lehetett vele beszélgetni. Emellett jó volt ezt a munkát elkezdni, jó érzés volt Erlandról beszélgetni, visszaemlékezni rá. Kitűnő író is volt, számos könyve szól a színészi perspektíváról, nagyon jól tudta megfogalmazni a színészet lényegét. Ezekről a kérdésekről most is szívesen gondolkodunk.



**Lena Endre:** Erland nagyon nagyvonalú kolléga volt, aki a fiatalokkal is mindig jól bánt, sose akarta hangsúlyozni, hogy ő az idősebb és ezért jobb a többiekénél, mindig egyenrangú félként kezelte őket, és filmforgatás közben vagy a színházi próbák szünetében mindig izgalmas dolgoktól lehetett vele beszélni, mindig fontos volt, amiket fölvetett, mert a színházi munka lényegére vonatkozott.

**L. Gy.:** *Van egy sokunk által kedvelt magyar szerzetes, aki azt mondta, hogy két-fajta kísértés van az életben: az egyik, amikor a hívő ember elbizonytalanodik, hogy van-e élet a halál után, létezik-e isten, a másik, amikor az ateista ember meginog abban az elbizakodottságában, hogy nincs isten. Ez a történet mintha ezt a kétfajta kísértést ütköztetné egymással. Ez a fajta pillanat, ez a kölcsönös kísértés izgatja-e Eiriket ebben a történetben?*



**Eirik Stubø:** Cecília miatt mindenképpen azt kell mondom, hogy a hit fontos kérdés, mert ő hisz istenben. De valóban igaza van abban, amit mond, mert Eugene O'Neill, aki az *Amerikai Elektrát* írta, amivel tavaly vendégszerepelt a Norske Teatret itt, a MITEM-en, nem tekinthető vallásos szerzőnek. Mégis azt mondta, hogy minden olyan darab, amelyben nem szerepel isten, értelmetlen, érdektelen, nem fontos. Ebben a darabban azt látjuk, hogy Tarkovszkij tulajdonképpen egy Bergman-filmet akart készíteni Bergman csapatával. Az ő orosz vallásossága ütközik valamiféle közepszerúséggel, és ebből valamiféle keverék jön létre. De végül is ez történik akkor is, ha valaki külföldön dolgozik, szükségszerűen egyfajta kulturális keverék alakul ki, és ez az, ami egy termékeny, teremtő állapotot idéz elő.

**Ölveczky Cecília:** Hozzátennék még valamit. Van egy jelenet a darabban, amikor valóságos pénzügyi katasztrófa áll be, mert a Tarkovszkijnak megrendeltek egy helyet, ahol a legnagyobb jelenetet fogja leforgatni. Ott voltak a rendőrök, millió statisza, kibéreltek mindent. Mindezt már hónapokkal előtte megszervezte ez az ügyes Faragó Katinka. De két nappal a felvétel előtt Tarkovszkij sétált a városban, és azt mondta: mégsem itt akarom megcsinálni. Mutatott egy másik helyet, de azt mondta a stáb, hogy az lehetetlen, milliókba kerül, nem lehet megszervezni. De ő ragaszkodott a döntéséhez. Kérdezték tőle, hogy miért. És ő azt válaszolta, hogy azért, mert ez a tragédiáknak a helye. Rövid idő múlva ott lőtték le a svéd miniszterelnököt, Olaf Palmét. Ezen mindannyian elgondolkoztunk. Tarkovszkij ezt nyilván nem láthatta előre, de megérezett valamit, és ebből nem engedett. Volt valami misztikus vonás a személyében, amelyet nem lehet megmagyarázni.



A „tragédiák helye” a Tunnelgatan Stokholmban. Itt ölték meg Olof Palmét 1986. február 28-án (fotó: Mikael Jenei, forrás: pixels.com)

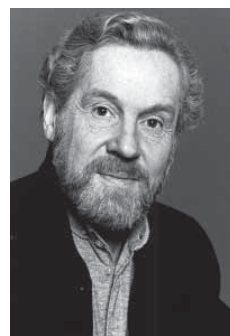
## Eirik Stubø-t Ungvári Judit kérdezi



**U. J.:** Számomra kellemes meglepetés volt ez a darab, mert egyszerre tudott szólni a művészet kérdéseiről, és olyan általános emberi kérdésekről is, mint az egymás elfogadása, egymás kultúrájának az elfogadása. Miért tartotta izgalmasnak, hogy foglalozzon ezzel a darabbal?

**E. S.:** Régebben olvastam a darabot, körülbelül 15 évvel ezelőtt. Megragadt a fejemben egy mondata, és kicsit később, amikor a Bergman Fesztiválra készültünk, és egy

könyvet dramatizáltunk, amely Bergmanról szólt, eszembe jutott. A mostani Bergman Fesztiválra olyan darabot akartunk színpadra állítani, mely a filmkészítésről szól. Ez a darab, melyet Erland Josephson írt, sokkal indirektebb módon kötődik Bergmanhoz, nagyon nagy megtiszteltetés volt, hogy az ő szövegével dolgozhattunk. Erland Josephson volt az egyik legjobb Bergman-színész, és a Dramaten igazgatója is, kitűnő színházi ember volt. Bergman egyszer azt mondta, hogy Andrej Tarkovszkij minden élő rendező közül a legnagyobb, így ér körbe ez az egész történet. Mert bár nem Bergmanról szól a darab, áttételesen róla is szó van benne. A repertoárunkba nem teljesen az a mű került be, amit Erland megírt, hanem amit Ölveczky Cilivel átdolgoztunk, és



Erland Josephson  
(1923–2012)



Képkocka Tarkovszkij filmjéből,  
az *Áldozathozatal*ból  
(forrás: nostalgia.com)

amihez Erland Josephson örököse hozzá is járult. Beleépítettünk Bergman-szövegeket, más Erland Josephson-szövegeket, Tarkovszkij-szövegeket, illetve magából az *Áldozathozatal* című filmből is tettünk bele részletet. Még egy személyes kötődést is megemlítenék. Egy észak-norvégiai kisvárosból származom, ahol nem volt színház, tehát a film jelentette az egyetlen kapcsolatot a művészethez, és amikor Bergman-filmeket játszottak, akkor jöttem rá, hogy a film hőse nem csak Batman vagy Superman lehet. Tarkovszkijt már idősebb koromban ismertem meg, ami nagyon fontos volt, hiszen ez irányított a rendezői pálya felé.

**U. J.:** *Említette, hogy maguk is hoztátettek részleteket. Mi volt az a központi gondolat vagy kérdés, amit meg akartak fogalmazni ezen az előadáson keresztül?*

**E. S.:** Tarkovszkijről szól ez a darab, de a „svédsegről” is. Tarkovszkij személye olyan, mint egy prizma, amelyen keresztül a svédok kénytelenek önmagukat megvizsgálni. Rákényszeríti ezeket a svéd szereplőket, hogy reflektáljanak arra, mi is, ki is az a svéd. Kicsit provokációnak hat, hogy indirekt módon önmagukat tegyék górcső alá. És nyilván meg lehet nézni a Tarkovszkij-filmet is. De ami leszűrődik a nézőben, amikor kimegy a színházból, az az, hogy igazából kik is vagyunk, tehát az előadás igazából Svédországról szól. A szövegben van egy olyan rész, ahol azt mondja Tarkovszkij: ez egy kis ország, miért kell mindenkinek ugyanolyannak lennie? Ez ráirányítja a figyelmet arra, milyenek is a svédok.

**U. J.:** *Két éve egy klasszikussal, az Amerikai Elektrával vendégeskedtek itt, idén pedig egy kortárs szöveget hoztak. Rendezőként milyen típusú szövegekkel szeret foglalkozni?*

**E. S.:** Érdekes a kérdés, de unalmas választ fogok adni rá. Leginkább a változás, a váltás az, ami érdekel a klasszikus és az új darabokban is. Nem különbözik a módszerem, ahogy elkezdek dolgozni egy Euripidész-szöveggel, vagy

ahogy Jon Fossé darabjával dolgozom, aki a kortárs norvég dráma nagy alakja. Ugyanazzal az érdeklődéssel fordulok mindkettőhöz. Az a lényeg, hogy az új darabok frissességét át tudjam vinni a klasszikus darabokra, ezekből pedig a múlt misztikus mélységét tudjam átültetni a munkáimba, amikor kortárs művekkel dolgozom. Tehát rendezőként inkább ez a fajta váltás izgat. A görög színházat nagyon szeretem, mert annyira rejtélyes. Nem tudjuk, mi volt az az ősi vallási eredet, amelyből a színház egyáltalán létrejött. De ott vannak a szövegek, amelyek rendkívül inspiratívak egy rendező számára.

**U. J.:** *Mit fog rendezni hamarosan a Nemzeti Színházban?*

**E. S.:** *A Médeát...*

*A beszélgetéseken Domsa Zsófia tolmácsolt. A szövegeket Ungvári Judit jegyezte le.*



Andrej Tarkovszkij és Erland Josephson a forgatás alatt (fotó: Anna Asp, forrás: Svenska Filminstitutet)

## **One Night in the Swedish Summer**

### **Reflections on the Production**

Dramaten, the Royal Dramatic Theatre, Stockholm, Sweden, featured *One Night in the Swedish Summer*, authored by noted Bergman actor Erland Josephson, at MITEM this year. Its theme is the famous night which made the relationship between the Russian director and the Swedish actors during the shooting of Tarkovsky's *The Victim* forever memorable. First we publish the audience's questions at the meet-and-greet after the performance, then an interview with the director of the performance, Eirik Stubø, by Judit Ungvári, which will provide important information about how the production came into being.



ZOMBORY GABRIELLA

## A kortárs spanyol színház valósága, irányvonalai és témái

A spanyol kulturális életben megközelítőleg az 1990-es évek elejétől kezdve beszélhetünk az úgynevezett új spanyol színház megjelenéséről; ekkorra értek meg Spanyolország színházi életében azok a változások, melyeket a Franco-diktatúra végével (1975) a cenzúra eltörlése, a drámaírók tudatosabb szakmai képessége és az addigi hagyománytól való eltávolodás hozott magával. A már cenzúra nélküli, demokratikus átmenet színháza továbbra is a bevett hagyományokból táplálkozott, avagy az adott spanyol társadalmi és politikai valósághoz szorosan kapcsolódó témákat dolgozott fel, oksági alapon szötte a cselekmény szálait és szintetizálásra törekedett. Ez a spanyol nagyközönség számára megszokott sémákra építő színház máig népszerű Spanyolországban; José Sanchis Sinisterra, Ignacio Amestoy, José Luis Alonso de Santos és a kötetünkben egy újabb darabjával szereplő Fermín Cabal Riera munkáit a legnagyobb színházak ma is repertoárjukon tartják. Friss társadalmi és politikai ihletettséjük miatt viszont az említett szövegek java hamar aktualitását veszítette, és szigorúan spanyol vonatkozásai miatt nehezen is találtak befogadásra idegen kultúrákban. Nem csoda tehát, hogy a spanyol színház e korszaka többnyire ismeretlen maradt más országok, és így a magyar színházi élet számára is.<sup>1</sup> A 90-es évektől kezdve azonban megszólal egy egyetemesebb hang, mely a spanyol hétköznapi valóságtól eltávolodva, személyesebb, de mégse önéletrajzi témákat ragad meg. A szerzők olyan általános emberi problémákról beszélnek, melyek emberközelségük révén könnyen visszhangra találnak a nézők belső világában; sokszor összetettebb drámai cselekménytől mentes szituációkon keresztül, apró élethelyzetekben ábrázolják az őket körülvevő valóságot. Visszatérő témáik a *horror vacui*, az érték-

<sup>1</sup> Az egyetlen e korszakot képviselő magyar előadás, melyről tudomásunk van, José Sanchis Sinisterra *Jaj, Carmela!* darabjának színrevitele (2013–2015, Pécsi Nemzeti Színház), mely azonban egy magyar, de spanyol rendező vezetésével működő társulat munkája volt.

rendünkben bekövetkezett válság, a bevándorlás, az idegengyűlölet, a háborúk okozta lelki sebek, a társadalmi kirekesztés, az egzisztenciális magány, a mellőzöttség, a túlzott hatalomvágy és a belőlük keletkező sokféle eltorzult viselkedésforma, az emberi kegyetlenség, a társadalom és a család szétbomlása, a családon belüli erőszak vagy az emberi kapcsolatok ezernyi nehézsége. Ugyanakkor, mint ahogy José Gabriel López Antuñaño ismert színikritikus és dramaturgiát oktató professzor megfogalmazta, „ezek az előadások nem várják el a társadalom vagy a viselkedésformák megváltozását, és nem is akarnak politikai egyezséget kötni a nézőkkel: az egyes drámaírók hivatkozásrendszerén átszűrt világot magyarázat és a posztmodern írásmódnak megfelelően értelmezés nélkül írják le. Nincs bennük semmiféle didaktikus szándék.”<sup>2</sup>

A 2015 őszen a Nemzeti Színház gondozásában és kiadásában megjelent *Az én rosette-i kövem. Négy mai spanyol dráma* című kötet után – Ignacio García May: *Lalibela*, José Manuel Mora: *A lelkem máshol*, Gracia Morales: *NN12* és José Ramón Fernández: *Az én rosette-i kövem* – ismét számos releváns és kiemelkedő művel bővül most a magyarul olvasható spanyol nyelvű drámairodalom. A Napkút Kiadó által 2019-ben megjelentetett *Tetemre festés* című kötetben bemutatott szerzők között éppúgy képviseltetik magukat a legújabbak – Alberto Conejero (1978), Juan Pablo Heras (1979) –, mint közvetlen elődeik – Juan Luis Mira (1955), Paloma Pedrero (1957), Ignacio del Moral (1957), José Ramón Fernández (1962), Borja Ortiz de Gondra (1965), Juan Mayorga (1965) –, akárcsak a náluk valamivel korábbi Fermín Cabal Riera (1948) is. A kilenc szerző a spanyol színház mintegy húsz évét mutatja be egy-egy darabbal. A José Gabriel López Antuñaño által meghatározott négy főbb kortárs spanyol színházi vonulat közül (az emlékezet színháza, az intimitás színháza, fogyasztói színház és új drámaírói irányzatok) a kötetbe válogatott darabok jellemzően az első két kategóriába sorolhatók. E négy kategória közül az „új irányzatok” darabjai érték el a legnagyobb visszhangot Spanyolországon kívül, főként Franciaországban. Formailag és felépítésükben szakítanak minden hagyománnyal, és előszeretettel beszélnek a jövő ürességétől való félelemről vagy kaotikus világunk értelmetlenségéről, mégpedig olyan szövegeken keresztül, melyek a látszatra és a felszínes magatartásra épü-



<sup>2</sup> José Gabriel López Antuñaño, „Cenzúra nélkül”, ford. Kürthy Ádám András, in: *Az én rosette-i kövem. Négy mai spanyol dráma*, Budapest, Nemzeti Színház, 2015, 212–213.

lő valóságunk ellen küzdenek. A szerzők – többek közt Angelica Liddell, María Velasco, Antonio Fernández Lera vagy a 2015-ös kötetben bemutatott José Manuel Mora – nyíltan elvetik az írott irodalmi műfajként felfogott drámai szöveget; szerzői utasításaikban konkrét színreviteli instrukciókat, javaslatokat, megoldásokat fogalmaznak meg: darabjaikat tehát nem olvasásra, hanem színpadi előadásra szánják. Ebből fakadhat velük kapcsolatban az a nehézség, hogy színrevitel nélkül, kizárólag olvasva nehezen értelmezhetőek.

Talán a fogyasztói színház az a kortárs irányzat, mely valóban képes volt helyet találni magának a magyar színpadokon. A Spanyolországban ma leginkább előadott katalán Jordi Galcerán és honfitársa, Sergi Belbel munkái 2004 óta folyamatosan jelen vannak színházainkban. A két katalán mellett Eduardo Galán, Antonio Álamo vagy Ernesto Caballero darabjai mai, de mégse aktuálpolitikai témákat járnak körül. Az átlagember mindennapjait átszövő élethelyzetek, problémák és gondok – például egy állásinterjú, egy hitelkérelem – adják szövegeik kiindulási helyzetét. A darabok kétségkívül magas színvonalat képviselnek, és széles nézőközönséget vonzanak a színházakba, mégis azáltal, hogy mondanivalójuk többnyire a mai embert érintő, konkrét társadalmi helyzetekre vonatkozik, a kritika szerint húsz-harminc éven belül nagy eséllyel érvényüket veszítik majd.

Ezzel szemben az emlékezet és az intimitás színháza olyan egyetemes emberi témákat közelít meg, melyek, mint a XVI–XVII. századi spanyol aranykori színház művei is, évtizedek múltán is képesek lesznek mint megszólítani az olvasót, a közönséget. Az intimitás színháza az ember legbensőbb énje felé közelít. Bár továbbra is sokszor merít az ország aktuális helyzetéből, az embert nem mint mindennapi kötelességeit végző és a társadalomba betagozódó egyént látja, hanem inkább mint érző, sebezhető, sok szempontból érzelmileg sarokba szorított lényt. Az ezt a vonalat képviselő Lluisa Cunillé, Paco Bezerra vagy Antonio Rojas színháza tehát személyes, önreflexív szövegeken keresztül szól a kisember hétköznapjait is átható élethelyzetekről, és rajtuk keresztül mai társadalmunk legnagyobb problémáiról: a családban bekövetkezett változásokról, a bevándorlásról, a fogyasztói társadalomról, az oktatás helyzetéről, szexualitásról, erőszakról, visszaélésekről, pedofiliáról és kirekesztettségről. A darabok – köztük a kötetünkbe foglalt *A sötét kő* (Alberto Conejero), *A bohóc egy perce* (Luis Bermejo, José Ramón Fernández, Fernando Soto), *Minden út* (Juan Pablo Heras), *Amikor alszik az Isten* (Ignacio del Moral) és *Észszerű kétely* (Borja Ortiz de Gondra) – sokszor alig néhány szereplő segítségével egyetlen szituációt bontanak ki. A belső érzékeny én és a külső zajos, agresszív és elidegenedett valóság közti kontrasztot nyelvezetükben is kifejezésre juttatják, melyben a trágár, durva és a szlenget követő beszédmódot gyakran lírai fordulatokkal, bensőséges monológokkal állítják szembe, ahol sokszor – Csehov mintájára – a sorok közti ki nem mondott szó tartalmazza a valódi jelentést.

Végül, az emlékezet színházában találunk egymásra a személyesen megélhető intim tér és annak társadalmi, politikai, történelmi hatásai. A 2007-es Tör-

ténelmi emlékezet törvényének (Ley de memoria histórica) életbe lépésével, amikor is megkezdődött a spanyol polgárháború (1936–1939) tömegsírjainak feltárása, a károsultak kárpótlása és a felelősségre vonás, a spanyol művészi életben is felerősödött egy már előzőleg is jelenlévő, de még nem dominánsan fellépő jelenség: a politikai, illetve a történelmi színháztól is megkülönböztetendő emlékezet színháza. Ez az irányzat figyelmünket történelmünk olyan traumatikus eseményeire irányítja, melyek megismétlődését épp azáltal tudjuk leginkább elkerülni, hogy soha nem hagyjuk őket feledésbe merülni: háborúk, emberkínzások, társadalmi kirekesztések történetei ezek, melyek viszont soha nem egy sokadik adatolás és tényfelsorolás formájában jelennek meg, hanem szubjektív, megélt nézőpontokon keresztül, melyek segítségével a nagybetűs Történelemben a lezárt, poros múlt élőbb, új értelmezést nyerhet. A spanyol szerzők szövegei, mint ahogy az Alberto Conejero *A sötét kő* c. darabjában vagy a 2015-ös kötetbe foglalt *NN12*-ben (Gracia Morales) is felismerhető, többnyire saját történelmük friss sebeiről avagy a polgárháború történéseiről és következményeiről írnak; Laila Ripoll, José Ramón Fernández, Juan Mayorga vagy Raúl Hernández Garrido számos szövege is ezt a példát követi. Mellettük azonban, mint ahogy azt Fermín Cabal Riera eredetileg 2003-ban íródott, a chilei Pinochet-diktatúra kérdéseire közelítő *Vallomások Tejas Verdesből* c. darabja is jelzi, a szövegek más nemzetek vagy a világtörténelem fájdalmas, még fel nem dolgozott sebeire is kapcsolódhatnak. Az így született történetek soha nem követik szó szerint a valódi eseményeket, sokkal inkább kiegészítésként, zárójelként, színpalak mögé való bepillantásként szeretnének működni. Stílusukat nézve gyakran töredezett szerkezetű, komolyabb drámai cselekménytől mentes darabokról van szó, melyekben a ritkább párbeszéd helyett sokszor monológok, elbeszélő szakaszok, illetve hosszabb szövegrészek dominálnak. Az irodalmilag is kidolgozott darabok nyelvezetükben szintén sok nézőpontból, sokféle stílusban szólaltatják meg ugyanazt az eseményt; a hagyományosabb színházi eszköztár mellett megjelenhet a költői nyelv, a prózai stílus vagy akár az utca nyelve.

A fenti irányvonalak közül a XXI. század elején egyelőre csak a fogyasztói színház jutott el a nagyobb színházakba is. A legtöbb kortárs darab nem kapja még meg az érdemeiknek járó visszhangot, többnyire kis alternatív színházakban vagy stúdiókban, független színházi csoportok előadásában, színpadról színpadra vándorolva jutnak el a közönséghez. Bár az utóbbi egy-két évtizedben a spanyol színház népszerűsége láthatóan nőtt, José Antonio Pérez Bowie 2009-es felméréséből,<sup>3</sup> López Antuñano már idézett 2015-ös írásából és a nagyobb színházak repertoárja alapján is megállapítható, hogy a műsort (érthető okokból) a nagyközönség ízlése formálja. Azt pedig két forrás táplálja: a már ismert és megszokott darabok, témák és formák, valamint a főképp humorra építő, új, fo-

---

<sup>3</sup> José Antonio Pérez Bowie, „Sobre el consumo teatral. Algunas notas a la cartelera madrileña reciente”, *Las puertas del drama* 35 (2009), 9–14.

gyasztói színpad elemei. Emiatt a művészi színházat a legnagyobb intézmények repertoárjában a már kanonizált (klasszikus vagy modern) spanyol vagy nemzetközi színházi darabok képviselik (Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Lope de Vega, Shakespeare, Molière, Ibsen, Csehov, Federico García Lorca), melyek közé csak időnként kerül be egy-egy kortárs darab. 2015-ben kiadott drámakötetében maga Fermín Cabal is megfogalmazza: „olyan érzésem volt, és továbbra is van, mintha Spanyolországban csak fogyasztói színházat vagy anyagilag támogatott színházat lehetne csinálni”.<sup>4</sup>



Fermín Cabal Riera



Alberto Conejero



José Ramón Fernández

Az említett szerző kötetünkben bemutatott *Vallo-  
mások Tejas Verdesből* (2015) című darabja az egyik általa megfogalmazott színházi lehetőség közé sem tartozik. Az Arán Dramática társulat felkérésére, eredetileg 2003-ban írt szöveg azóta számos változáson ment keresztül: az akkor még hét különálló női monológot a szerző 2015-ben, saját rendezése során átdolgozta; a Pinochet-diktatúra során eltűnt lány történetét továbbra is a vallomásszerű jelleg határozza meg, a megszólaló női hangok helyenként párbeszédese részekkel való összekapcsolása viszont érezhetőbbé teszi a változó nézőpontok közti összefüggéseket, kapcsolódásokat. A *Sötét kő* (2014) című darab a szerző, Alberto Conejero állítása szerint történelmi színház, López Antuñano viszont az emlékezet, de annál is inkább az intimitás színházába csoportosítaná. Állítása indokoltnak tűnik, mert bár a darab a spanyol polgárháború idején játszódik, és részben valós személyek életútját követi, mondanivalója sokkal inkább a halálra ítélt Rafael Rodríguez Rapún (Federico García Lorca utolsó szerelme) a költővel folytatott homoszexuális kapcsolatának feldolgozásáért, továbbá Lorca hagyatékának fennmaradásáért folytatott küzdelmében lelhető fel. José Ramón Fernández *A bohóc egy perce* (2015) darabja nehezen találta meg kiadható formáját. Az El zurdo társulattal, név szerint Fernando Soto rendezővel és Luis Bermejo színésszel történő közös munka során kialakuló szöveget az előadó-színész a Commedia dell'artéra jellemző *canovacció*khoz hasonlóan fogta fel, az előadásokon tehát részben improvizált. Az itt olvasható változat, az író eredeti koncepciója szerint emiatt csak kiindulási pont az előadás-hoz. A mégis alaposan megformált darab, egy végtelen monológ formájában, az

<sup>4</sup> Fermín Cabal, *Teatro último. Siete y media. La banca siempre gana*, Madrid, Mandala Ediciones, 2015, 9. [Ford. Z. G.]



emberi lélek legmélyebb rejtekeibe vezet el, amíg egy színházi fesztiválon egy bohóc a színpadi árokban várja, hogy sorra kerüljön. Juan Pablo Heras *Minden út* (2008) című szövege nem csak címében és tartalmában köthető Rómához: a szerző a darabot egy ösztöndíj keretében a római Spanyol Akadémiában írta. A szintén az intimitás színházába sorolható, az emberi élet megtartásának vagy eldobásának kérdését feszegető mű történetében a két szereplő meg akar halni. Céljukat viszont csak egyikőjük érheti el: beszélgetéssel igyekeznek eldönteni, ki érdemli meg jobban a halált. A *Reykjavíkban* (2012) Juan Mayorga az amerikai Bobby Fischer és a szovjet Borisz Szpasszkij 1972-es reykjavíki párviadalához vezet el minket. A darab a valós történelmi háttér ellenére azonban mégis inkább az intimitás színházába sorolható: amellet, hogy egy különös csavar folytán emléket állít e miniatűr hidegháborúvá feszülő világbajnokság döntőjének, a hangsúlyt sokkal inkább a játékosok személyére, a bajnokság mögött húzódó elvárásokra, félelmeikre, feszültségeikre, örömeikre helyezi, avagy összességében a játék és az élet kapcsolatára. A *Tetemre festés* (Juan Luis Mira, 2004) a hétköznapi ember vívódásainak színterét kiemeli a XX–XXI. század keretei közül, és 1503-ba, a Vatikánba helyezi át, ezzel is azt tükrözve, hogy az embert foglalkoztató legmélyebb kérdések az idő múlásával is változatlanok maradnak. VI. Sándor halálakor Leonardót kéri fel a halott pápa arcának helyreállítására. A darabban a festő számos, egymást logikusan kizáró jelenet során gondolkodik a művészet és a művész szerepéről és feladatáról: a valóságot vagy az esztétikumot kell-e ábrázolnunk? Meg lehet-e venni a művészetet, a műalkotást, a művész szabad akaratát? Ignacio del Moral *Amikor alszik az Isten* (2009) című darabja az intimitás színházának különösen összetett példája: egyszerre beszél a legbensőbb emberi vívódásokról és társadalmunk legégetőbb (mai és mindenkori) hiányosságairól, miközben a valódi tartalom kibontásában jelentős szerepet kap az ironia és a ki nem mondott szó. Egy emberöléssel vádolt apáca és a kimentésére érkezett, a püspökséget képviselő pap párbeszédéből rajzolódnak ki a politikai és gazdasági érdekek; a korrump, anyagi hatalmaknak behódoló és a keresztény értékeket rég nem képviselő egyházi intézmények; ahogy megjelenik az ember állati ösztönei által formált valóság is, és vele szemben az



Juan Pablo Heras



Juan Mayorga



Juan Luis Mira



Ignacio del Moral



Borja Ortiz de Gondra



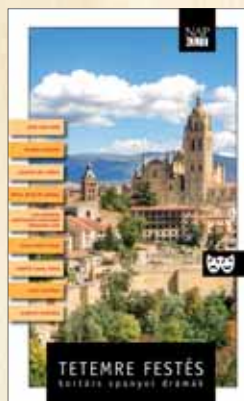
Paloma Pedrero

egyéni törekvések lehetetlensége és kiszolgáltatottsága. A López Antuñano szerint az intimitás színházába sorolandó, a szerző, Borja Ortiz de Gondra által pedig etikai thrillerként meghatározott *Észszerű kétély* (2010) mai társadalmunk hétköznapi valóságáról és a látszatokra épülő emberi kapcsolatokról beszél; egy olyan világról, melyben egy családon belüli erőszaktól és szexualitástól szenvedő fiatal lány hiába keres kiutat elidegenedett, előítéletes, mindenki felé bizalmatlan és ezáltal a valódi problémák felett szemet hunyó környezetében. Végül, kötetünk legrégebbi, de a többi darabhoz mégis hasonló vonalat képviselő drámája Paloma Pedrero *Egy csillagja* (1998), mely, mint a szerzőnő több írása is, szorosan összefügg saját életútjával. A rá jellemző módon az igazságkeresés és annak szavakba önthető megfogalmazása foglalkoztatja: a történet alaphelyzete egy fiatal író nő és egy ismeretlen férfi beszélgetése, mely igyekszik felfedni a lány apja körüli homályt.

Kötetünk, mint jeleztem, folytatja a Nemzeti Színházzal való szoros együttműködésben megjelent 2015-ös válogatást; reményeink szerint ezt a kilenc darabot is követi még több hasonló vállalkozás.

### **Gabriella Zombory: State and Main Trends of New Spanish Drama**

As the eighth volume of its series *Drámatájak (Dramatic Landscapes)*, the Napkút Publishing House in Budapest brought out an anthology titled *Tetemre festés – Kortárs spanyol drámák (Cadaver Painting – Contemporary Spanish Dramas)* in 2019. Gabriella Zombory, PhD student at the Spanish Department of Eötvös Loránd University, points out in the epilogue to the volume that these dramas that have just appeared in Hungarian (three of which in her translation) typically belong to the first two of the four trends in contemporary Spanish theatre: the theatre of memory; the theatre of intimacy; the consumer theatre; and new dramatist trends. These authors, as she says, “speak of general human issues that, through their closeness to human beings, can easily find an echo in the inner world of the spectators; often depicting ambient reality in small-scale situations free of complex dramatic plot.” The members of the generation of playwrights featured in the volume – Luis Bermejo, 1969; Fermín Cabal Riera, 1948; Alberto Conejero, 1978; José Ramón Fernández, 1962; Juan Pablo Heras, 1979; Juan Mayorga, 1965; Juan Luis Mira, 1955; Ignacio del Moral, 1957; Borja Ortiz de Gondra, 1965; Paloma Pedrero, 1957; Fernando Soto, 1968 – will hopefully be able to address readers and theatre audiences by their works in decades to come, says the author of the essay.





SZABÓ ATTILA

## Múltfeldolgozás és társadalmi emlékezet

Elméleti alapvetések, 1. rész\*

Máig makacsul tartja magát az a nézet, hogy a színház a jelenbeliség művészete. Ugyanakkor a színház világtörténetének nagyon sok fejezete azt igazolja, hogy ez a művészeti ág mindig szorosan kötődött a múlthoz is. Bár a színház területén is fontos fordulatot hozó posztmodern paradigmaváltás alapjaiban kérdőjelezte meg a jelen (és egyben a színházi jelenlét) közvetlen megélésének lehetőségét, a múlttal, mint társadalmi konstrukcióval való színházi számvetés igazán produktívává csak az utóbbi egy-két évtized során vált. Ez a színház történeti folyamat napjainkban is tart, sőt egyre jobban kiteljesedni látszik, így korai lenne megmondani, hogy hozott-e radikális paradigmaváltást, és ha igen, hol találjuk ennek a határvonalait. A közelmúlt és a jelen világszínházi törekvéseinek ezt az új keletű múlt felé fordulását igyekszem körülírni, mely a színház társadalmi szerepének újragondolására is kísérletet tesz, egyúttal radikálisan új esztétikai minőségeket teremtve.

A színre vitt valósághoz való újfajta viszony tételezésével, a színház kulturális szerepének kitágításával, illetve a társadalmi létezés egyéb területeire irányításával ezek a színházi előadások rendszerint megtörik a színházi jelentésképződés bevett formáit. Emiatt a hagyományos kritika és történetírás sokszor eszköztelennek bizonyul, amikor ezeknek a színházi eseményeknek a hatásmechanizmusait és jelentőségét a klasszikus strukturalista vagy dekonstruktív alapvetésű elemzési keretrendszerek alapján kívánja megragadni. A dokumentarista színház, a Valós színháza, a poszt-traumatikus, társadalmi, kortárs politikai színház vagy a színházi múltfeldolgozás megnevezések véleményem szerint egy igen hasonló művészi kihívás némileg eltérő szempontú megfogalmazásait takarják. Ezeknek a színházi formáknak a megértéséhez elkerülhetetlen egy erősen interdiszciplináris értelmezői keret, mely felhasználja és a színházelemzés számára

\* Vö. Szabó Attila: *Performatív múltfeldolgozás Közép-Aurórában és a világszínházban*. PTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2017, 1–2; 7–14. (kézirat)

igyekszik produktívvá tenni különféle társadalomtudományok eszközrendszerét, miközben a különféle drámaelméletek és színházesztétikai szempontrendszerek egyidejű működtetésétől sem szabad eltekintenünk.

## Adorno és a múltfeldolgozás origója

A múltfeldolgozás fogalmi keretének kronológiai nullpontját szinte minden elemzés Theodor Adorno előadásához köti, mely a *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit* (Mit jelent a múlt feldolgozása) címet viselte.<sup>2</sup> Az előadás a



Theodor Adorno  
(1903–1969)

Keresztény–Zsidó Együttműködés Koordinációs Tanácsa előtt hangzott el 1959 őszén. Ahogy az angol fordító mindjárt a fordítás előszavában megjegyzi, a fogalmi tisztaságra nagyon ügyelő szerző szövegében az *Aufarbeitung* kifejezést használja, amely csak részben fedti az angolban azóta elterjedt megfelelőt, a *Coming to Terms with the Past* szóösszetételt. A német szakirodalomban is inkább a *Vergangenheitsbewältigung* kifejezés terjedt el a múltfeldolgozásra, ami az *aufarbeiten* folyamatot hangsúlyozó nézőpontja helyett inkább a múlt feletti valamilyen felülkerekedés vagy győzelem lehetőségét sugallja. Pedig a feldolgozás befejezhetetlensége és potenciálisan mindig is traumatikus volta az, amit Adorno inkább hangsúlyozni szeretne. A múltfeldolgozás legtöbb modellje viszont, bár nem tekinti azt egyszerű, gyors és egyenes vonalú folyamatnak, mégiscsak számol azzal, hogy valamely ponton a múlt státusza alapvetően

megváltozik, és a múltbéli események jelenre gyakorolt hatása már egészen más formát ölt.<sup>3</sup> Egy adott társadalom vagy csoport által sikeresen feldolgozott múlt, bár az emlékezet részeként megőrződik, de nem gátolja tovább a csoportok közti későbbi együttműködés menetét. Persze szép számban találunk példákat arra is,

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno 1959: *Mit jelent a múlt feldolgozása*, Pilpul, ford. Török Tamás, online: <http://pilpul.net/komoly/mit-jelent-mult-feldolgozasa>, elérés: 2017.04.03. Eredeti kiadás: Th. W. Adorno: „*Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit*”; in uo: *Kulturkritik und Gesellschaft II* (Gesammelte Schriften, Band 10/2), Frankfurt a. M., 1977.

<sup>3</sup> Bagi Zsolt is hasonlóképpen határozza meg a múltfeldolgozás feladatát, mely a folyam befejezhetetlensége ellenére mégis a múlt egy adott ponton megváltozó státuszát implicálja: „Az ilyen feldolgozás legfontosabb belátása, hogy a múlt nem áll velünk szemben független entitásként, hogy annak így vagy úgy részesei vagyunk, az meghatároz minket, súlyát és erejét nem játszhatjuk ki, csupán réseiben teremthetjük meg tőle való függetlenségünk darabjait. A múltfeldolgozás talán nem más, mint e kettős feladat végrehajtása: a múlt felismerése és a tőle való függő függetlenség kidolgozása”.Vö. Bagi Zsolt: *Testközösség és múltfeldolgozás*, Kalligram, 2002.

hogy a már sikeresen feldolgozott múlt egy megváltozott politikai környezetben újra aktív és re-traumatizáló formában bukkan elő. A magyar terminus részben mindkét értelmezésre lehetőséget teremt, mert bár a fel- igekötő részben befejezettségre is utalhat, szemben a német „átdolgozás” kifejezésével, mely sokkal inkább gyakorító értelmű, viszont nem sugallja azt a lezártágot és véglegességet, amit az angol és német megnevezés.

Programadó szövegében Adorno több ponton is megkongatja a vészharangot a múltfeldolgozással kapcsolatos német közgondolkodás helyzetével kapcsolatban. Hangsúlyozza, hogy a háború végeztével nem tűntek el egy csapásra azok az antiszemita indulatok, amelyek a holokauszthoz vezettek, hanem burkolt módon, a demokrácia álcája alatt tovább élnek, ami talán még veszélyesebb, mint a nyíltan kimondott fenyegetettség. Felsorol több olyan pszichológiai kibúvó mechanizmust, amellyel a társadalom megpróbálja elkerülni az elkövetett bűnökkel való nyílt szembenézést: az egyik stratégia az atrocitások eufemisztikus leki-csinylése, például a szinte éteri hangzású „kristályéjszaka” megfogalmazásában. De meglátásában a lélektani magyarázatok csak másodlagosak, a szembenézés elkerülését leginkább nagyon is racionális indokok magyarázzák: ahhoz, hogy Németország újra fellendüljön, szükséges véget vetni a múlt felhánytorgatásának és túl kell lépni a büntudaton. Sokan védekeznek azzal, hogy a német nép csak későn találkozott a demokráciával, és mindeddig nem sikerült teljes mértékben interiorizálnia annak értékrendjét. A múlttól való radikális elszakadás másik akadályja, hogy a nemzetszocializmus korszakában igenis voltak olyan értékek, amelyek miatt sokaknak nem is ment olyan rosszul a sora a fasizmus idején. A szociális háló szorosabbra fűzéseve „[s]okak számára tűnt úgy, hogy az elidegenedett állapot hidegségét föl váltotta az egymással-lét melegsége – legyen ez a melegség mégoly manipulált és mesterséges is.”<sup>4</sup> Adorno a nacionalizmust egyszerre látja elavultnak és mégis működő értékrendszernek, mely az egyre egységesebbé váló Európában is bármikor tömegek mobilizációjára lehet képes. Az antiszemitizmus továbbélésének megértéséhez azt is fel kell ismerni, hogy a második világháború után (ahogy az első után is) a német „kollektív nárcizmus” súlyos sebeket szenvedett, „a károsodás a nyers tények szintjén ment végbe, anélkül, hogy az egyének tudatosíthatták és földolgozhatták volna. Ez a földolgozatlan múlt társadalomlélektani szempontból releváns értelme.”<sup>5</sup> Meglehetősen borúlátón azt a következtetést vonja le, hogy mivel a múlt feldolgozása nem történt meg, hanem az saját torzképévé, „hideg feledéssé” változott, és mivel a fasizmus létrehozásának hátterét képező objektív feltételek továbbra is fennállnak, a totalitarizmus bármikor újra előbukkanhat. Míg a demokrácia emancipált, autonóm egyénekre épül, a fennálló rendszer, amely függésben és kiskorúságban tartja az egyéneket, könnyen olyan ellenállást idézhet elő, amely

---

<sup>4</sup> Adorno, i. m.

<sup>5</sup> Uo.

a demokrácia elleni lázadásként valósul meg, az emberek pedig „belevetik magukat a kollektív én olvasztótégelyébe.”<sup>6</sup>

Minden csalódottsága ellenére tanulmánya befejező részében felvázolja a valódi műltfeldolgozás szerinte járható lehetőségeit. Egy olyan maximával vezeti fel ezt a sort, mely, mint azt később több előadás is példázza majd, ma is fontos eszköze a társadalomkritikát zászlajára tűző művészcsoporthoz: „ha az igazságnak ma egyáltalán lehet médiuma, akkor az csakis a túlzás lehet.” A műltfeldolgozásnak, amely egyben a totalitárius szerveződések későbbi elhárítását is szolgálja, leghatékonyabb eszköze a felvilágosító pedagógia, mely minden igyekezet ellenére is leginkább azt a csoportot éri el, amely kellő nyitottsággal rendelkezik, és ezért kevésbé is kapható a fasizmusra. De ez is fontos feladat, mivel ennek a csoportnak a megerősítése, tudatosítása is lényeges, akik később káderekké válhatnak, és véleményük idővel mégis eléri az egészet. Első körben azoknak a mechanizmusoknak a tudatosítását kell elvégezni, amelyek a faji előítéletet okozzák. Majd azokat a propagandatrükköket kell felismerni, amelyeket minden totalitárius tendencia vál-



Goodich–Hackett: *Anna Frank naplója*, Madách Színház, 1957, r: Ádám Ottó. A főszerepekben: Vass Éva és Mensáros László (fotó: Bartal Ferenc, forrás: szinmuveszetunkklubja.network.hu)

tozatlanul felhasznál. Ezeket ki kell emelni, meg kell ismertetni és afféle védőoltásként kell majd felhasználni. Továbbá, meg kell erősíteni a jelenkor társadalmát elemző szociológiai kutatásokat is. Adorno írásában röviden a színház szerepére is kitér: az *Anna Frank naplójának* gyakori színrevitelei kapcsán megjegyzi, hogy szerinte konkrétan a zsidóságot tematizáló reprezentációk nem igazán szerencsések, mert ezek impliciten azt sugallják, hogy az antiszemitizmus a zsidókkal áll kapcsolatban, melyet a róluk szerzett konkrét tapasztalatokkal le lehetne küzdeni. Az antiszemitizmus azért cáfolható meg oly nehezen, mert számtalan ember lelki ökonómiájának volt rá szüksége, és – meggyengült formában – feltehetőleg szüksége van rá ma is. Ennek ellenére még-

is fontosnak tartja, hogy ezek a darabok színre kerüljenek, mivel egészében mégis a jó ügyet szolgálják. A kor világpolitikai hangulatában nem meglepő, hogy Adorno az orosz offenzíva veszélyét sem látja kizártnak. Bár egy efféle pedagógiai program Adorno szerint az egyedüli lehetőség a múlt esetleges visszatérésének megakadályozására, mégis előadását nem zárja bizakodóan a kezdeményezés sikerét illetően: „A veszély azonban még akkor is fennállna, ha mindez sikerülne, mivel a múltat csak akkor lehetne földolgozni, ha megszűnnének a múlt eredői is. Mivel ezek továbbra is fennállnak, a múlt igézete mind a mai napig nem romboldott le.”<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Uo.

<sup>7</sup> Uo.

Adorno tanulmányában a múltfeldolgozás elméleteinek szinte minden eleme megjelenik már, melyek a későbbi elméletekben talán formalizáltabbá válnak és applikációjukat kiterjesztik a holokauszton kívüli más társadalmi traumák megközelítésére is. Ezt az előadást tulajdonképpen programhirdetésként is olvashatjuk, mely a múltfeldolgozás sikerét illetően nem túl derülátó ugyan, de azt mégis elengedhetetlen társadalmi feladatnak tartja. Már Adornónál világossá válik, hogy a múltfeldolgozás nem tehető egyenlővé a múlt felidézésével vagy általánosabb értelemben az emlékezéssel, mivel a múltfeldolgozás feladatai mindig is a jelenben vannak, nem pedig a múltban, a megidőzés csak annyiban releváns, amennyiben az a jelen közgondolkodásában és önértelmezésében hivatott valamilyen változást elérni.

### Társadalmi emlékezet

A holokauszttal való német számvetés, illetve a Pierre Nora nevéhez kötődő *lieux de mémoire* (emlékezhely) vállalkozás kapcsán elterjedő emlékezetelméletek a huszadik század végére olyan erőteljes heurisztikus modellt alkottak, amely nagyon sokféle szakterület kutatásának alapját képezte. A nagy történelmi narratívákba vetett hit megingásával az emlékezet egyre inkább olyan eszköznek látszott, amely képes pluralizálni vagy megkérdőjelezni a hivatalos történelem állításait. „Az emlékezet elméleti gyökereinek felderítéséhez és osztályozásához már az 1920-as években hozzákezdett Maurice Halbwachs. Majd több mint fél évszázad elteltével Nora volt az, aki a világ értelemmel való felruházásának egyik, sokak szerint a posztmodern felfogást is kizorító alapfogalmává emelte az emlékezetet.”<sup>8</sup> Jay Winter és Emmanuel Sivan kifejezetten egy emlékezeti járványról beszélnek, a kollektív emlékezet működését körüljáró antológiájukban: „Az „emlékezet” és „kollektív emlékezet” fogalmak annyira sűrűn felbukkannak a mai írásokban, hogy az olvasók azt hihetnék, hogy lennie kell a kutatók körében egy egyezségnek, hogy pontosan mit is je-



Pierre Nora és főműve,  
az *Emlékezet helye*

<sup>8</sup> Veress Dániel: *Egy emlékezet-konferencia emlékezete*, Loci memoriae Hungaricae konferencia, 2011, <http://kulter.hu/2011/11/egy-emlekezet-konferencia-emlekezete>, elérés: 2017. 04. 03.

lentenek ezek és hogyan használhatók fel a történelemtudományban. Semmi sem lehet távolabb a valóságtól. Nagyon sok a tárgyalás, de igen kevés az egyetértés azt illetően, hogy van-e értelmes kapcsolat az egyéni kognitív pszichológiai folyamatok és bizonyos csoportok kulturális reprezentációi között.<sup>9</sup>

Barbara Misztal a *Theories of Social Remembering (A társadalmi emlékezés elméletei)* című könyvének egy fejezetében végigköveti a történelem és emlékezet fogalmainak értelmezéseit az utóbbi néhány évtized teoretikusai körében. Megjegyzi, hogy bár a két terminus használata sokszor félreérthető, az emlékezet felőli megközelítés inkább a múlt rituális eszközök általi megidézésére vonatkozik, és célja, hogy időtlen létezőként a jelenbe hozza múltat. Ezzel szemben a történelmi megközelítés a múltbeli események reflektív feltárására vonatkozik, tudatosítva a múlt irreverzibilitását, és célja szerint arra törekszik, hogy feltárja a múltbeli események oksági viszonyait.<sup>10</sup> Bár a 19. században kibontakozó tudományos intézményesülés az objektív valóságot rögzítő történelem primátusát erősítette az emlékezettel szemben, ezek az amúgy tárgyyszerűnek hitt munkák is visszatükrözik az adott korszak emlékezetének prioritásait és ideológiai megkötöttségeit (pl. kiteljesedő nacionalizmus). Az emlékezet és történelem merev elkülönítése a pozitivista történettudomány alkonyát követően is fennmaradt. Maurice Halbwachs szerint a történelem ott kezdődik, ahol a hagyomány véget ér, így a kollektív emlékezet mindent a jelen perspektívájából, leegyszerűsítve rögzít, míg a történelem korszakokat határol el és a múltat kritikusan dolgozza fel. Így, míg az emlékezetnek annyi formája van, ahány közösség, addig a történelem egységes. Az emlékezet mindig egy adott csoporthoz kötődik, amely ápolja és életben tartja.<sup>11</sup> Misztal hangsúlyozza, hogy a történelem és az emlékezet ilyen merev elkülönítése a 20. század második felére már meghaladottnak számított. Ennek fő oka az, hogy maga a történetírás is jelentős változáson ment át: a második világháborút követően például sok történész fordult a rítusok, gyakorlatok feltárása felé vagy a múltbeli gondolkodásmódok kutatását tűzte ki célul. A hatvanas években kibontakozó oral history mozgalom az alulról építkező történelem alapja lett, még akkor is, ha a tradicionálisabb történészek gyakorta kétségbe vonták ezeknek a történeti munkáknak az objektivitását.<sup>12</sup> A Hayden White (1978) és Michel Foucault (1977) munkásságával fémjelzett ismert történetkritikai törekvések tovább erősítették a történettudomány önreflexióját, tudatosítva a történeti munkák ideológiai elfogultságát. A nyolcvanas évektől kezdve az emlékezetstudományok vonták kétségbe a múlt történelem

<sup>9</sup> Jay Winter, Emmanuel SIVAN: *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, 1999, 2.

<sup>10</sup> Barbara A. Misztal: *Theories of Social Remembering*, Open University Press, Maidenhead Philadelphia, 2003, 104.

<sup>11</sup> Maurice Halbwachs: *The Collective Memory*, trans F. J and V. Y. Ditter, London, Harper Colophon Books, 1950 [1926].

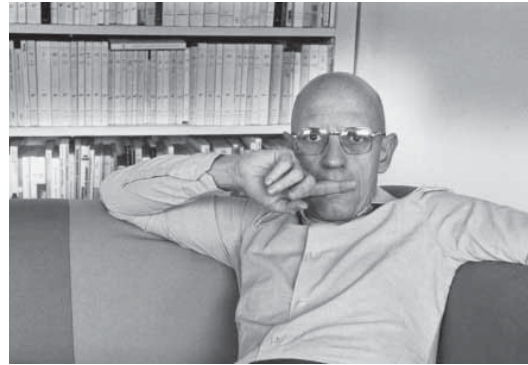
<sup>12</sup> Misztal, i. m. 102.



általi monopóliumát, és mivel a történelem a „politika történetéből” a „mindenféle dolog történetévé” alakult, a történetírás erősen interdiszciplináris jellegre tett szert, és figyelme egyre inkább kiterjedt a marginalizált csoportok és politikai közösségek nézőpontjainak megfogalmazására is. Ezzel a történelem és az emlékezet éles szembenállása végérvényesen eltűnni látszott.

Mindemellett Pierre Nora és még néhányan mások továbbra is ragaszkodtak a két fogalom radikális elkülönítéséhez. Halbwachs alapján Nora is úgy véli, hogy az emlékezetnek annyi formája van, ahány emlékező közösség. Nora szerint az emlékezet inkább a helyekhez, míg a történelem az eseményekhez kötődik.<sup>13</sup> Mind Nora, mind Halbwachs számára az emlékezet, mely a megemlékezés értelmére redukálódik, a történelem eltorzított verzióját képviseli. Nora szerint az élő emlékezet, mely az emlékezés és felejtés dialektikájának rabja, meglehetősen kiszámíthatatlan, hisz váratlanul életre kelhet több évtizedes szendergést követően is, míg a történelem mindig is igen gyanakvó és kritikus az emlékezettel szemben, és minduntalan megpróbálja tönkretenni azt. Korunk egyszerre az emlékezet megszállottja, de egyben el is vesztette kapcsolatát a valódi emlékezés lényegével: a felgyorsult idő alámosta a társadalmak múltbeli gyökereit, és a reprezentáció történelmi formái váltak dominánssá. Míg napjainkban folyamatosan az *emlékezet* szó van az ajkainkon, társadalmainknak valójában nincs élő emlékezete. Ezért ma az emlékezetnek részben az a feladata, hogy pótolja a történelem vázlatosságát. Ugyanakkor ma már maga az emlékezet sem természetes és rítusok által biztosított, nem személyes tapasztalatra támaszkodik, hanem intézményes megteremtésre szorul. Az emlékezet helyei azt képviselik, ami „már nem élő, de még nem is teljesen halott, mint a parton maradt kagylók, miután az élő emlékezet tengerárja visszahúzódott.”<sup>14</sup> Az intézményesült emlékezet hordozóiként Nora megkülönböztet szimbolikus tereket (megemlékezések, zárándoklatok, ünnepségek, emblémák), funkcionális tereket (tankönyvek, önéletrajzok, egyesületek) és emlékműveket (temetők, épületek és topografikus emlékhelyeket (archívumok, könyvtárak, múzeumok).

Kritikusai<sup>15</sup> Norának a múlttal való elkötelezettségünk gyengülése miatti panaszos hangvételét túlzottan nosztalgikusnak és pesszimistának tartják. Szemére vetik, hogy csak a hivatalos emlékhelyekre összpontosít és megállapításai legin-



Michel Foucault (1926–1984)

<sup>13</sup> Pierre Nora: Between memory and history, *Representations*, 26 (Spring), 1989, 22.

<sup>14</sup> Nora, i. m., 7.

<sup>15</sup> Elsősorban E. Tonkin (1992), M. Sturken (1997), H. Schwartz (1995) és R. Samuel (1994), l. Misztal, i. m. 106.



A mohácsi csatavesztés nemzeti emlékhelye Mohács-Sátorhelyen (fotó: Horváth Fanni)

kább csak francia kontextusban értelmezhetők. Mi több, azt állítják, hogy részben franciasága felelős a pesszimista hangvétel miatt. Bár tény, hogy az emlékezet rituális formái napjainkban veszítettek jelentőségükből, a modern nemzetek egyre nagyobb jelentőséget tulajdonítanak a kollektív emlékezetnek. A partikuláris emlékek történelembe oltása, mely a dekolonizáció egyik egészséges következménye, a történelem és az emlékezet határainak elmosódásához vezet. Minden emlék mellé társul egy ellen-emlék, a történelem és az emlékezet viszonya mindig egyben politikai is: „A kulturális fordulat azt vallja, hogy a történelem, mely nem más, mint a narráció egyik formája, nem feltétlenül tart igényt az igazság felfedésének szándékára. A múlt imaginatív megjelenítése érdekli, mely egyúttal biztos helyet is ígér az emlékezetnek a történelmi kutatásban és legitimálja a módszertani pluralizmust.”<sup>16</sup>

Habermas szerint a történelmi tudat ideális esetben kritikai munkát végez az emlékezetten, hogy ellenállhasson az elnyomásnak, elhárítsa az ideológiai csábításokat, és meghatározza, hogy a múlt mely aspektusai érdemesek arra, hogy az élő hagyomány részei legyenek.<sup>17</sup> Olvasatában az emlékezet a múltból való tudás különleges formája, mely a kontinuitást, a személyes és közvetlen kapcsolatot hangsúlyozza. Az emlékezet természetének megértéséhez a jelenbeli felidézés és a múltbeli események közti oksági kapcsolat felismerésére van szükség.

<sup>16</sup> Misztal, i. m. 107.

<sup>17</sup> Jürgen Habermas: *A Berlin Republic: Writing on Germany*, transl. S. Rendall. Lincoln, NE, University Nebraska Press, 1997 idézi Misztal, i. m. 107.

## Attila Szabó: Processing the Past and Social Memory Theoretical Basics, Part 1

In the May 2018 issue of *Szcenáríum*, a part of the author's doctoral dissertation defended in 2018 (*Performative Strategies for Coming to Terms With the Past in Central European and World Theatre*) was already published under the title *Theatre and Performative Memory*. In this year's May and September issues, two extracts from the opening chapter of Part 1 of the dissertation are presented to outline the theoretical framework needed for a broader overview of the topic. In the first part, the author discusses the views and propositions of the researchers of the topic from Theodor Adorno's programmatic lecture in 1959 to the concepts of Pierre Nora and Jürgen Habermas, including the ideas of Jay Winter, Emmanuel Sivan and Barbara Mystal, too.



DIÓ REBEKA

## Köszönjük a tanítást!

Két hónap a Gardzienice műhelyében

Színházzal foglalkozó, abban játszó, rendező családban felnőve a karrierválasztásom nem volt meglepetés a szüleim számára. Gimnáziumi tanulmányaim után, amint lehetőségem volt rá, Angliába költöztem, hogy tanulmányaimat a színházművészet területén folytassam. Három év munka melletti színházi tréning után felvettek a londoni Rose Bruford College European Theatre Arts szakára. Ez a kurzus egy olyan előadóművészeti képzés, amely nem csak a színjátszáshoz, hanem az új, innovatív színház létrehozásához szükséges készségeket is igyekszik kialakítani a hallgatókban. Ez azt jelenti, hogy többek között rendezést, díszlet-és jelmeztervezést is tanulunk a színészet mellett. A színésznevelés pedig nem csak a Sztanyiszlavszkij-féle naturális színházi metóduson alapul, hanem olyan színházi mesterek gyakorlatán is, mint Suzuki, Laban, Grotowski vagy Leqoc. A képzés gyakorlatorientált, de minden praxist elméleti alapok támasztanak alá. A kurzus egyik modulja az az ERASMUS program, amelyben az iskola a diákokat egy másik európai színházi iskolába vagy társulathoz küldi egyéni készségeik fejlesztése és nemzetközi kapcsolataik kialakítása céljából. Ennek a programnak a keretében kerültem a világhírű lengyel Gardzienice társulathoz.



Włodzimierz Staniewski,  
az OPTG vezetője  
(fotó: Grzegorz Podbiegłowski)

Az innovatív színházi megoldásairól híres társulatot Włodzimierz Staniewski alapította 1977-ben. Staniewski kezdetben Jerzy Grotowski tanítványa és társa volt a Laboratórium parateátrális működése alatt, de öt év elteltével elhagyta a társulatot. A parateátrum bensőséges, de zárt légkörével ellentétben Staniewski egy nyitottabb színházhoz akart visszatérni, „valamihez, aminek saját előadóművészeti szerkezete van, amely több, mint rituálék és szertartások cseréje” (Staniewski, 1987). Színészek egy csoportjával a vidéki Kelet-Lengyelországba

utazott, ahol faluról falura jártak, és dalaikat a helyiek szóbeli hagyományaira, népdalaira cserélték. Ez lett a Gardzienice tevékenységének, az akkor antropológiainak nevezett színház működésének az alapja. A társulat a mai napig folytat expedíciókat világszerte, hagyományos helyi és archaikus kultúrákból merítve inspirációt. A hosszú alkotói és a végletekig részletes próbafolyamat miatt a társulat negyven éves fennállása alatt mindössze tíz előadást mutatott be. Jelenlegi repertoárjukon szerepelnek Euripidész tragédiái, az *Elektra*, az *Iphigenia Auliszban* és az *Iphigenia a taurosok között*, valamint Wyspianski *Wesele* (Esküvő) című darabja. A produkciókban jelentős szerepet kap a zene, a jelenlegi repertoárban többek között rekonstruált ókori görög, grúz, és lengyel dalokat dolgoznak fel. Ez a zenei stílus, kombinálva egy nagyon speciális tréningben gyökerező koreográfiával, olyan egyedi színházi formát eredményez, amilyennel korábban még sosem találkoztam. Az előadások intenzív zeneisége olyan eleven energiát szabadít

fel, amelynek a segítségével könnyen áthidalhatóak a nyelvi akadályok.

Amikor megérkeztünk a Színházgyakorlati Központba, a Gardzienice felújított otthonába, olyan színházi térben találtuk magunkat, melynek hangulata és energiája teljesen más volt, mint amivel az Egyesült Királyságban valaha is találkoztam. A központot erdők, kertek, felújított és még romos épületek veszik körül, amelyek gondozását, karbantartását Staniewski közvetlen irányításával helyi kertészek és gondnokok végzik. A központot új színházi alkotások létrehozására alakították ki, és kreatív, szinte spirituális energia hatja

át. A társulat mindennapi életének részévé válva, tíz másik színésznövendékkel együtt itt töltöttem el két hónapot.

Nem csoda tehát, hogy a Gardzienicében szerzett tapasztalataim inkább egy belső, lelki utazáshoz, mint egy kiképzéshez hasonlíthatók. A társulat színházi működése leginkább holisztikusként definiálható. Ezt a megközelítést „az a meggyőződés jellemzi, hogy a dolgok különböző részei szorosan kapcsolódnak egymáshoz, és csak az egészre hivatkozva értelmezhetőek.” (Oxford, 2019) Ez az egymáshoz kapcsolódás mind a képzési módszerre, mind arra az életmódra vonatkozik, amelyben a színészek hozzájárulása túlmutat a művészi munkán.

Ennek a holisztikus megközelítésnek az egyik gyakorlati példája az itt alkalmazott egyedülálló gesztus-nyelv, a *cheironomia*. Ezt a nyelvet Staniewski Euripidész *Elektra* című darabjához fejlesztette ki, de azóta a társulat tréningjeinek szerves része lett. A cheironomiát az ókori görög vázaképek inspirálták. Minden egyes gesztus egy vázaképből ered, és mindegyik egy szót jelöl. Ez a tréning, összekötve a testet és a hangot, olyan színházi eszközt teremt, amely életet le-



A magtárból 2010–2012-ig kialakított új játszó- és próbahely Gardzienicében (forrás: wikimedia.org)



A Staniewski által kifejlesztett chieronomia gesztusai (fotók: Dió Rebecka archívumából)

hel az olyan szövegbe, amellyel a mai közönség nehezen tud kapcsolatot találni. A Gardzienice előadásában Elektra „Ó, fekete éj” monológját a színésznő a cheironomiát felhasználva mondja el, ezáltal szinte a révület táncává alakítja át. A koreográfia felerősíti a karakter kétségbeesését, anélkül, hogy elterelné a figyelmet a szöveg fontosságáról, minden mozdulat kiemeli a szavakban rejlő szándékot. A szándék befolyásolja a mozgást, a mozgás befolyásolja a hangot, ami pedig méginkább felerősíti az eredeti szándékokat. Ez a kölcsönhatás teremti meg az előadás erős vizuális nyelvét.

A Gardzienicénél töltött idő alatt, amellet, hogy pontos cheironomia-koreográfiákat tanultunk meg a társulat repertoárjából, azt is megtapasztaltuk, hogy az említett alapelveket használva hogyan hozzuk létre a saját cheironomiánkat. A vázaképek nyújtotta inspiráció helyett megadott szavakhoz kötődő asszociációk alapján dolgoztuk ki gesztusainkat. Bár a saját koreográfia létrehozását csupán a tréning eszközének szántuk, az általunk megalkotott végső gesztusokat záró előadásunkba integráltuk.

A társulat életében a színházi munka holisztikus megközelítésének fontos eleme, ahogyan a társulat tagjai a művészi együttműködés mellett személyes, mindennapi életüket is megosztják egymással. A próbákra kiadott gyakorlatok elvégzésén túl a színészek extra feladatokat is kapnak. Ez bármi lehet, az ételek elkészítésétől és felszolgálásától kezdve a szállításon át az előadások idegen nyelvű feliratozásáig. Ott tartózkodásom alatt ilyen feladatokat én is kaptam, és ezek elvégzése közben gyökeresen megváltozott viszonyulásom a saját időmhöz, az idővel való gazdálkodáshoz. Az Egyesült Királyságban a kapitalista gazdaság magas szintjéhez igazodva az időnek nagyon fontos szerepe van a mindennapi feladatok szervezésében. „Az idő pénz” nem elvont fogalom, hanem sok ember számára a hétköznapi valósága. Ez az időszemlélet a színházi élet számos területén ugyanúgy jelen van. Az Egyesült Királyságban a próbatermek hiánya miatt a művészek, különösen a szabadúszók, kénytelenek a próbaidejüket úgy strukturálni, hogy maximálisan eredményesek legyenek. Ráadásul sokan egyszerre több előadásban is szerepelnek, amelyek hasonlóan szigorú időstruktúrában működnek. Pénzügyi támogatás hiányában sok művésznek nincs ideje vagy lehetősége arra, hogy egy rendező által kiadott extra feladatot elvégezzen, ha ezért nem kap extra fizetést, vagy ha egy másik, jobban fizető munka várja őt.

A Gardzianicében a társulat iránti elkötelezettség minden szinten jelen van. Amellett, hogy a központ teret és időt biztosít a próbára, a színészek sokkal többel járulnak hozzá a helyszín működtetéséhez annál, mint amit egy tradicionális színház elvárhatna tőlük. Ez a fajta bevonódás olyan személyességet visz a társulat életébe, amely az együvé tartozás érzését megeremtve segíti az alkotás folyamatát.

Ezek a feladatok társulaton belüli hierarchiát is eredményezhetnek. Az extra feladatok kiadása a bizalomra épül, és bizonyos esetekben tesztként is működik – ha sikeresen elvégzi, a színész nagyobb figyelemre számíthat a rendezőtől, és nagyobb teret kaphat az önkifejezésre a próbateremben. Egyszer Staniewski megkérdezte a csoportunkat,



Alkalmi koncertünk előadójaként  
(forrás: gardzianice.org)

hogy szórakoztatnánk-e a vendégeket egy zenés előadással a társulat havi színházi maratona utáni összejövetelen. Néhány barátommal úgy döntöttünk, hogy vállaljuk a feladatot, még ha ez azt is jelentette, hogy extra próbaidőt kellett szánnunk rá egy eleve feszes időbeosztású munkafolyamatban. Nem volt garancia arra, hogy a kész műsort bemutathatjuk bárkinek is, mégis gyakoroltunk. Amikor Staniewski

kinek megmutattuk a kész dalokat, örömmel adta át nekünk a színpadot. Ezután még több dalt kért, és ezzel egy platformot biztosított számunkra, ahol olyan dolgokat próbálhattunk ki, amilyenekre addig nem volt lehetőségünk. Ez az eset egy kis feszültséget okozott a csoportunkban, mivel azok, akik nem vettek részt az előadásban, úgy érezték, hogy háttérbe szorultak. Fontos megjegyezni, hogy az ajánlat mindenki számára nyitott volt, azonban Staniewski elsősorban azokra fordít figyelmet, akik amellet, hogy művészileg inspirálónak találja őket, hajlandók és képesek sokat dolgozni. Föl lehet tenni a kérdést, hogy ez a fajta favoritizmus motiváló-e minden művész számára, azonban a társulaton belüli egészséges verseny az olyan típusú művészi alkotói folyamatban, amilyenre a Gardzienice törekszik, sikeresen működik. A társulat olyan színészeket vonz, akik hajlandók adni anélkül, hogy elvárják, hogy bármit kapjanak cserébe. Az alázatnak hosszú távon nagy a jutalma. Lehet, hogy hetekbe, hónapokba vagy évekbe is telik, de amit a színészek művészként nyernek, az megéri az extra munkát.

A Lengyelországban töltött idő során több, fentebb már említett összejövetelen vettünk részt. Ezek a Gardzienice életének szerves részét képezik, és a társulatnak azt a kezdeti korszakát idézik, amikor a színészek a helyiekkel osztották meg a dalikat. Annak ellenére, hogy formájában alkalminak tűnik, ez az esemény mindig valamilyen határozott célt szolgál. Bár a vendégek szórakoztatását a társulat szervezi, mindig van másoknak is lehetősége arra, hogy saját dalait megossza. Az egyik összejövetelen a mi csoportunk, a társulat és néhány ukrán zenész, akik meghívást kaptak a központba, kora reggelig énekeltek. Az összejövetel a dalok megosztásával kezdődött, aztán a zenészek hamarosan alkalmi zenekarokat alakítottak, és egymás irányítását elfogadva improvizáltak. Az ilyen típusú kulturális találkozások tartják életben és frissítik fel a társulat kreativitását. Mindemellett Gardzienice az intenzív fizikai tréningjeiről ismert. Ezt első kézből megtapasztalhattuk. Ahogy már említettem, a természet jelentős hatással van a társulat munkájára. A csoport minden reggel és este a közeli erdőben és réten tartotta az edzéseit. Az egy órás tréningek elemei a futás, a nyújtás, a kontakt-, illetve akrobatikus gyakorlatok voltak. A feladatok jellegét a csoport dinamikája határozta meg, és nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy a résztvevők közelebb kerüljenek egymáshoz. A reggeli edzések spirituális szinten közelebb hozták a természethez, mozgósították belső emberi erőtaralékainkat, és előhozták belőlünk a



A Rose Bruford College növendékeinek reggeli tréningje (forrás: gardzienice.org)

rejtett állati ösztönösséget. Később megmutatkozott, hogy az effajta érzékenység kiemelkedő szerepet játszik a kreativitásban. Egy olyan nagyvárosban élve, mint amilyen London is, könnyen elveszíthetjük kinesztetikus érzékelési képességünket, mert nem használjuk azt rendszeresen. Minden úgy van elrendezve, kitalálva, hogy ne legyen szükség erőfeszítéseket tennünk. A fizikai gyakorlatok és az akrobatika után minden reggeli edzés a hagyományos gardzienicei „fa-focival” zárult. A név onnan ered, hogy ezt a focit kifejezetten a fák között játszották. Bár mi gyakran a mezőn játszottuk, az elnevezés nem változott. Néhány alkalommal Staniewski is csatlakozott hozzánk, szívesen hozva minket, fiatalokat is az ügyességével. Ő a kiváló példa arra, hogy mit érnek a saját gyakorlatai. Az esti edzést „éjjeli futásnak” hívtuk. A reggeli gyakorlatokhoz képest az eltérés a csoportként való működés különbözőségében rejlett. Bár mindkét gyakorlat célja az volt, hogy minél közelebb hozza egymáshoz a résztvevőket, az „éjjeli futás” a hangsúlyt a túlélő ösztön fejlesztésére helyezte. Míg reggel egy vezetőt követünk, éjszaka egymáshoz kulcsolt karokkal, egységként mozogtunk. Egy ritmus, egy lélegzet. Ebben a gyakorlatban az egymással való fizikai kontaktus növelte az összetartozás érzését, és mély, szinte állati ösztön-szinten fogta össze a csoportot.



Csoportunk az énekpróbán (amatőr felvétel)

Míg reggel vadászó oroszlanok voltunk, akik önálló egyéniségekként küzdenek egy célért, addig éjjel farkasfalkává váltunk, közel egymáshoz, szinte egy közös testet alkotva.

A fizikai edzés mellett napi szinten vettünk részt zenei képzésen is. Erre a célra egy felújított templomépület szolgált. Mindent körülölel a zeneiség Gardzienicében. Nagy hangsúlyt fektetnek a következetességre és a folyamatos

fejlődésre. Minden általunk tanult dal olyan nyelven szólalt meg, amely ismeretlen volt a csoport valamennyi tagja számára, így csak a zeneiségre tudtunk támaszkodni mint közös pontra, olyan alapra, melyet mindenki megért. A legnagyobb hangsúlyt a rekonstruált ókori görög dalokra fektettük, feltárva a zene keletkezésének gyökereit, s ezzel egyidejűleg a történelem mélyebb összefüggéseibe nyertünk bepillantást.

A zene nagyon fontos szerepet játszott az ókori görögök életének szinte minden területén. „Zene szólt a társadalmi eseményeken, a vacsorákon, az örömteli és gyászos szertartásokon; szólt minden áhítatnál[...]" (Landels, 1999) Ez a gondolatosság tükrözi leginkább a Gardzienice zenéhez való viszonyát. A zene nem csak része az előadásoknak, de összefonódik a társulat mindennapi életé-



vel. Ebből következően a zeneiség, az értékrend és a művészet, melyeknek alapelvei az athéni drámában teljeseznek ki, a Gardzienice világképének is az alapját képezik.

A zenei képzés kiemelt célja volt az új zenei elemek elsajátítása. Az ókori zenék tanulmányozása során új, a poszt-renaisszánsz nyugati zenében csak ritkán fellelhető zenei hangokkal, időegységekkel és ritmusokkal ismerkedtünk meg. A tágabb zenei ismeretekből való építkezés előnyét bizonyította a csoport tréninget záró bemutatója.

A Gardzienice mint társulat eredményességét leginkább az a tudás és tapasztalat bizonyítja, amit magunkkal hoztunk, és a színházi munkánkban itt, az Egyesült Királyságban fogunk hasznosítani. A Gardzienicével töltött idő a fizikai és vokális fejlő-

ldésen túl az előadói képességek kibontakozásához is jelentősen hozzájárult. A gyakorlatok rámutattak, hogy végtelen lehetőségek rejlenek a művészi kifejezési lehetőségek terén. A tréning alatt megtanultam egy jól szervezett társulat működésének legfontosabb alapelvét: mindig állj készen a munkára! Úgy kell túllépni a felmerülő problémákon, hogy azokat komoly akadályként értelmezed. Ez jelentheti azt, hogy kezdedbe kell venni egy dobot, ha a dal ritmuskíséretet igényel, vagy ha a zenészeknek segítségre van szükségük az ütem megtalálásához, vagy azt, hogy kérés nélkül segítesz egy színésztársadon, ha elakad a szövegben. A társulat minden tagjának minden pillanatban készen kell állnia a segítségre.

Az effajta készülség összefüggésben áll az egyes népek kulturális sajátosságaival. A lengyelek viszonya a közösség tagjaihoz közvetlen, és eltér attól, amihez Angliában hozzászoktam. Lengyelországban a próbák alatt semmi sem marad ki mondatlanul – ez egy gyorsabb, egyértelműbb, célravezetőbb munkafolyamatot eredményez. Annak ellenére, hogy ez a direkttség lengyel kulturális sajátosság, megfelelően alkalmazva talán átültethető az angol színházi környezetbe. Angliában a próbák hatékonyságát hátráltatja az udvariaskodás és a negatív érzelmek passzivitásba való átfordulása, ami együtt blokkolja a kreatív működést. A meg-



Wyspiański – Malczewski – Konieczny szövegeinek felhasználásával: Włodzimierz Staniewski: *Menyegző*, OPTG, 2017, rendezte, koreografálta: Włodzimierz Staniewski (forrás: gardzienice.org)



Csoportunk a kéthónapos kurzus végén

felelő időben érkező szakmai kritika (például az, hogy nem próba ideje alatt próbáljuk megoldani azokat a problémákat, melyek megoldására utána is van lehetőség) nem akadályozza, hanem elősegíti a kreativitást.

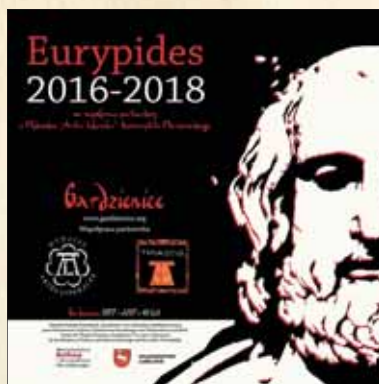
Ezt a mentalitást, valamint a dobolást mint eszközt hoztam magammal Angliába. Ma már nehezen tudnék itt egy próbatermet dob nélkül elképzelni. Az angliai csoporttal visszatérésünk után is tovább folytatjuk a reggeli edzéseket. Most látjuk csak igazán, hogy a lengyel társulattal eltöltött idő milyen felbecsülhetetlen tapasztalatokhoz segített hozzá.

## Rebeka Dió: Thank You for the Training

### Two Months in Gardzienice's Workshop

The author of the article is currently studying European Theatre Arts at Rose Bruford College, London. Within the framework of the Erasmus programme, she had the opportunity to spend two months at the world-famous Polish Gardzienice Theatre, founded by Włodzimierz Stanewski in 1977.

She also participated in practical trainings as well as the company's activities in a broader sense. A vivid account is given of her surprising experiences at the close-to-nature trainings and the exceptional work ethic by which, contrary to what she experienced in London, Gardzienice Company members do not regret the time spent on extra tasks and the productivity of their creative community is based on the everyday practice of mutual assistance.



# 2019/2020

Luchino Visconti Rocco és fivérei  
című filmjének forgatókönyve alapján  
**ROCCO ÉS FIVÉREI**

Rendező: **Vidnyánszky Attila**

Euripidész  
**MÉDEIA**  
Rendező: **Eirik Stubo**

Molière  
**TARTUFFE**  
Rendező: **David Doiasvili**

Örkény István  
**MACSKAJÁTÉK**  
Rendező: **Szász János**

William Shakespeare  
**A  
VIHAR**  
Rendező:  
**Andrzej Bubień**

Gabriel Garcá Márquez  
**EGY ELŐRE  
BEJELENTETT  
GYILKOSSÁG  
KRÓNIKÁJA**  
Rendező: **Berettyán Nándor**

**TIZENHÁROM  
ALMAFA**  
Trianoni utótörténet Wass Albert  
szövegei, valamint korabeli  
dokumentumszövegek alapján  
Rendező: **Vidnyánszky Attila**

Szilágyi Andor  
**LEÁNDER ÉS  
LENSZIROM**  
Rendező: **Márkó Eszter**

Vecsei H. Miklós  
**KODÁLY-MÓDSZER**  
Rendező: **ifj. Vidnyánszky Attila**

Berettyán Nándor  
**A SÚGÓ**  
Rendező: **Berettyán Nándor**



**MITEM** 2020  
MADÁCH INTERNATIONAL THEATRE MEETING  
MADÁCH NEMZETKÖZI SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ  
NEMZETI SZÍNHÁZ • BUDAPEST • MITEM.HU

„Tudnunk kell boldognak lenni, abban a hitben, hogy van boldogság. Bár egyikünknek sem adatik meg. Mindezek ellenére a boldogság mégis létezik, akár csak maga az Isten. Viharos harcaink, nyomorúságaink mind abból következnek, hogy boldogok akarunk lenni. Csehov pedig nevet rajtunk. (...) Sokat beszélünk arról, hogy ez vagy az a baj az életben, de a legnagyobb probléma az maga az élet, amely teljesen értelmetlennek tetszik. Ha ebből a szempontból nézzük, akkor valóban mosolyognunk kell, ha a küzdő, rohanó, szeretetre vágyó, szeretni akaró, boldogságot kereső emberre tekintünk, akinek mindezen törekvése végül mégsem sikerül.” (Rimas Tuminas)

„O’Neill nem tekinthető vallásos szerzőnek. Mégis azt mondja, hogy az a darab, amelyben isten nem szerepel, érdektelen. Ebben a darabunkban [Egy nyári éj Svédországban] azt látjuk, hogy Tarkovszkij tulajdonképpen egy Bergman-filmet akart készíteni Bergman csapatával. Az ő orosz vallásossága ütközik valamiféle közepszerűséggel. (...) Ha valaki külföldön dolgozik, szükségszerűen egyfajta kulturális keverék jön létre, és ez az, ami termékeny, teremtő állapotot idéz elő. (...) Tarkovszkij személye olyan, mint egy prizma, amelyen keresztül a svéd szereplők kénytelenek önmagukat megvizsgálni.” (Eirik Stubø)

„A nacionalizmus egy olyan modern ideológia, mely egyetlen egy síkon képzeleli el a kötődést, és ez a nemzet síkja. Az etnicitás fogalma jóval gazdagabb, sokrétűbb. Hogyan képzeljük el ezt a gyakorlatban? Amikor egy nomád embert kérdezzük meg, hogy ő kicsoda, akkor nem a személyi igazolványát veszi elő, meg az útlevelét, hanem elmondja, hogy melyik családba tartozik, kik voltak az ősei akár hét vagy tíz generációra visszamenőleg, melyik a nemzetsége, a törzse, a tágabb szövetségi rendszer, ahova tartozik. És ezek a koncentrikus körökben felmerülő identitási kötődések, amelyek mélyen gyökereznek a hagyományban, átszövik az életét.” (Csáji László Koppány)

„A színészek két egymástól eltérő útvonalon haladhatnak az újra kidolgozott spontaneitás elérése felé: kiindulópontként vagy azonosulnak az *akkulturáció* folyamatával, ami új, ismeretlen viselkedésmódok felvállalását jelenti; vagy a másik útvonalat választva egy olyan viselkedésmódból indulnak ki, melyet gyerekkoruktól egy adott kultúrában felnőve önkéntelenül tanultak meg – az ehhez való igazodást nevezzük *inkulturációnak*. Ez a két eltérő, de egymással egyenértékű útvonal a színész szavak által kommunikált, illetve kommunikálható explicit tudása és az általa megtestesített implicit tudás (tacit knowledge) közötti viszonyt feleltethető meg. A művészi hatékonyság és az öröklött tudás transzformálásának az esélye – ha nem herdáljuk el, nem merevítjük kövültté azzal, hogy szó szerint bebíflázva próbáljuk továbbadni – e két egymást kiegészítő tudás-dimenzió dialektikus együtt-létezésétől függ.” (Eugenio Barba)



9772064269006

19005