

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
VII. évfolyam 8. szám, 2019. november



Nagy-Magyarország színházi fellegvárai Trianon előtt és után (3. rész: Vajdaság és Kárpátalja) – Balogh Géza írása • „A közön-ség igazi emberi találkozásokra vágyik” – Valerij Fokin • „Szükség van egy közös kiindulási alagra” – Tadashi Suzuki • Rachel Joseph és Kyle Gillette a beregszászi *Három nővér*ről • „Pista, nem mo-zog ebben valami?” – Örkény *Macskajátéka* a Nemzetiben – inter-jú Szász Jánossal • „Lehet-e élő színházat létrehozni, ha nincs szí-nészképzés?” – Lestyán Attila • Nemzedékváltás a kortárs lengyel drámairodalomban – Pászt Patrícia tanulmánya • Ifjú pegazusok: Berettyán Nándor, Nagy Márk és Szabó Sebestyén László írásai

SZERZŐINK

Árkosi Árpád (1948) rendező
Balogh Géza (1936) rendező, színháztörténész, az UNIMA vezetőségi tagja
Barba, Eugenio (1936) színházi rendező, az Odin Teatret alapítója
Berettyán Nándor (1992) a Nemzeti Színház színésze
Fokin, Valerij (1946) rendező, a szentpétervári Alekszandrinszkij Színház igazgatója
Gillette, Kyle (1979) író, rendező, a San Antoni6-i Trinity University professzora
Joseph, Rachel (1980) író, rendező, a San Antoni6-i Trinity University professzora
Kis Domonkos Márk (1986) a váci Dunakanyar Színház igazgatója
Kiss Gy. Csaba (1945) irodalomtörténész, művelődéstörténész, címzetes egyetemi tanár
Konrád György (1933–2019) író, esszéíró, szociológus
Kozma András (1967) műfordító, a Nemzeti Színház dramaturgja
Lestyán Attila (1995) színész
Makk Károly (1925–2017) filmrendező
Nagy Márk (1994) a Nemzeti Színház színésze
Örkény István (1912–1979) író
P. Gulyás Márton (1980) filmesztéta
Pálfi Ágnes (1952) költő, esszéíró, a Szcenárium szerkesztője
Pászt Patrícia (1971) műfordító, tolmács, dramaturg, a Krakkói Magyar Centrum alapító igazgatója
Regös János (1953) színházi szakíró, a Szín-Játékos Szövetség elnöke
Rideg Zsófia (1970) műfordító, a Nemzeti Színház dramaturgja
Suzuki, Tadashi (1930) író, rendező, filozófus, a SCOT és a Toga Fesztivál alapítója
Szabó Sebestyén László (1991) a Nemzeti Színház színésze
Szász János (1958) film- és színházrendező
Szász Zsolt (1959) bábművész, a Nemzeti Színház dramaturgja, a Szcenárium felelős szerkesztője
Uchino, Tadashi (1957) a Toki6i Egyetem Kulturális Tanszékének professzora
Ungvári Judit (1968) újságíró, rádiós szerkesztő



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelő-szerkesztő: Szondi Bence • Lapterv és illusztráció: Békés Rozi • Szerkesztőségi titkár: Nagy Noémi • Belső munkatársak: Verebes Ernő (vezető dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi referens) • Kozma András (dramaturg, oktatási referens) • Kulcsár Edit (dramaturg, kapcsolati referens) • Kornya István (a Nemzeti Magazin főszerkesztője) • Lukácsy György (irodalmi munkatárs) • Eöri Szabó Zsolt (honlap-főszerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Balogh Géza színháztörténész, az UNIMA vezetőségi tagja • Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Regös 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 fogadóórak: minden héten kedden, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: szcenarium@nemzetiszinhas.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház • Nyomdai munkák: Crew Print • ISSN 2064-2695

TARTALOM

beköszöntő

EUGENIO BARBA: A színház nem téglából és kövekből épül • 3

kultusz és kánon

BALOGH GÉZA: Nagy-Magyarország színházi fellegvárai Trianon előtt és után
(3. rész: Vajdaság és Kárpátalja) • 5

teatrum mundi

„Van még remény a valódi globális kommunikációra”
Tadashi Suzuki a Színházi Olimpia filozófiájáról • 17

„A közönség igazi emberi találkozásokra vágyik”
Valerij Fokint Kozma András kérdezte • 32

műhely

„Én mindig az embert próbálom a maga kis- és nagyszerűségében elemezni”
Szász János a *Macskajáték* színpadi adaptációjáról • 41

Beszélgetés egy padon
Makk Károly a *Macskajáték* filmváltozatának születéséről • 51

ÖRKÉNY ISTVÁN: Az utolsó huszonnégy óra
Részlet a *Macskajáték* című kisregényből • 55

orbis pictus

Hogyan működik a Strasbourgi Nemzeti Színház Dráma- és Színművészeti Iskolája?
Összeállította és fordította: Rideg Zsófia • 61

LESTYÁN ATTILA: „Lehet-e élő színházat létrehozni, ha nincs színészképzés?”
Magyar színészként Japánban • 67

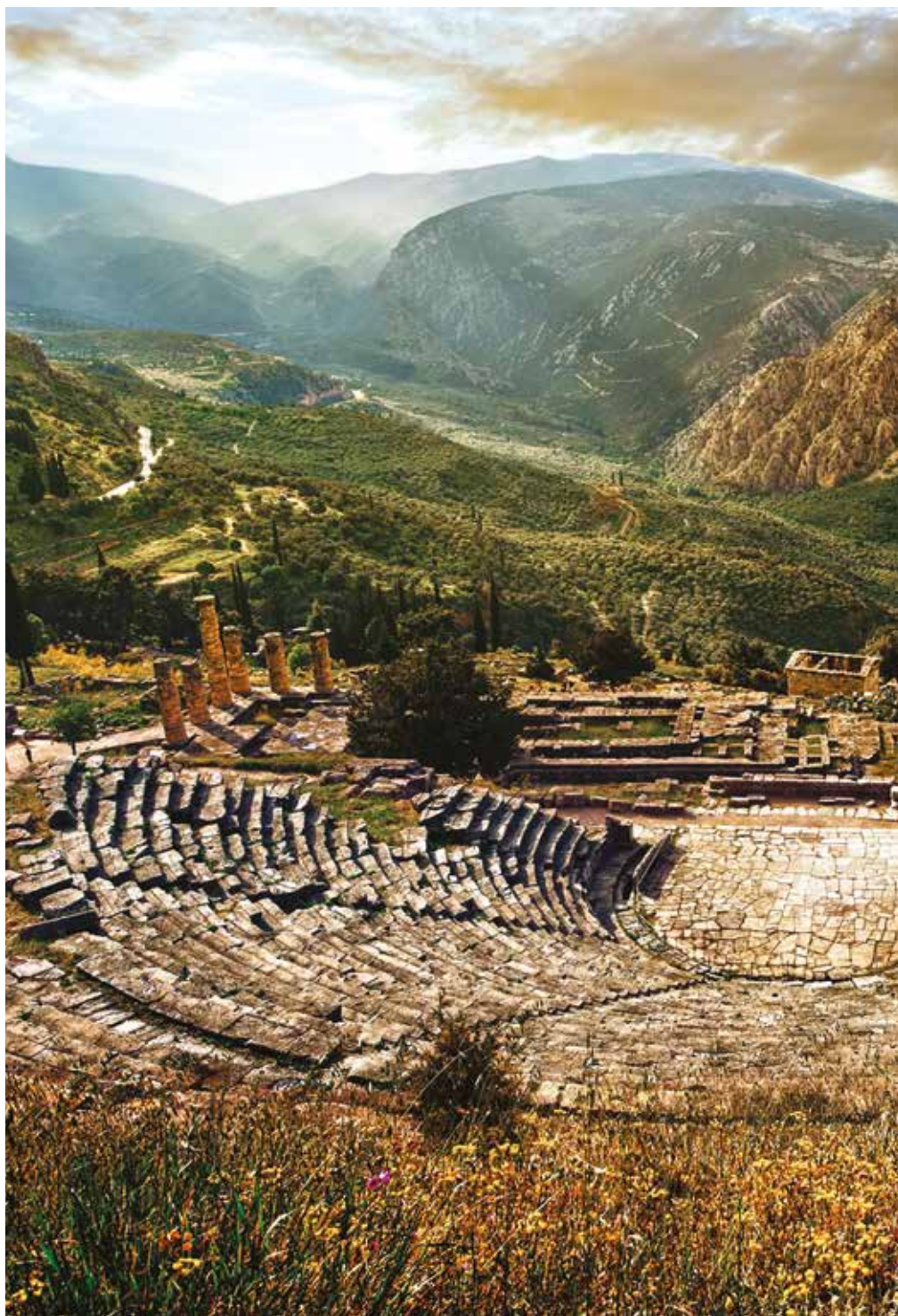
kilátó

„Harminc éve szabadon”
Rendszerváltó évtizedek a Visegrádi Csoport országaiban • 74

PÁSZT PATRÍCIA: A lengyel dráma transzformációja 1990-től napjainkig • 82

„Mintha az élet csúszna ki a kezeik közül”
A beregszászi *Három nővér* Fara in Sabinában
Rachel Joseph és Kyle Gillette P. Gulyás Márton kérdéseire válaszol • 89

Ifjú pegazusok
Berettyán Nándor, Nagy Márk és Szabó Sebestyén László írásaiból • 99



A színház és az Apollón-szentély romjai Delphoi-ban
(forrás: nationalgeographic.com)



A színház nem téglákból és kövekből épül

1914-ben Rómában színházi világkonferenciát szerveztek: Gordon Craig, Max Reinhardt, W. B. Yeats, Maeterlinck, Marinetti, Pirandello, és Walter Gropius valamennyien részt vettek rajta. Copeau egy szöveget küldött, melyben a színház jövőjét populáris művészetként határozta meg. Az az elképzelés körvonalazódott a kongresszuson, hogy a világ dramaturgiájára bénítólag ható válság legyőzéséhez az építészetet kell segítségül hívni. Egy új színház-építészet megújíthatja a színpadi irodalmat. A vitában Walter Gropius, Gordon Craig a rendező autonómiáját védte a színház-építészet kreatív, de leszűkítő jellegű tendenciáival szemben. Végül Craig az olasz kritikussal, Silvio D'Amicoval érvelt: „Mr. D'Amico Mr. Bernard Shaw megállapítását idézte, melyben azt állítja, hogy a dráma teremti a színházat, de a színház nem teremtője a drámának. Mr. D'Amico idézvén Shaw állítását, ujjával egy téglából, fából és kőből épült nagy színház apró építészeti makettjére mutatott. Valószínű, hogy a színházak (az építészek besegítésével) a drámaírók művei révén épültek fel. De a színház megelőzi drámát, és ami valóban színháznak számított és számít, az nem egy épület, hanem a hang, ahogy elhangzik, az arckifejezés, a test mozgása, a személy; vagyis a színész.”

Mi a színház? Egy épület? A Comedie-Française, az Alekszandrinszkij, a Dramaten? Egy intézmény, egy gazdasági vállalkozás, egy szövetkezet? A színház azok a nők és férfiak, akik csinálják. Mindazonáltal, ha meglátogatjuk Drottningholmot, Versaille-t, a vicensai Olimpic Színházat, vagy azokat a kis színházakat, melyekkel a hercegek, a királyi udvarok és akadémiák ékesítették városaikat, ugyanolyan kinesztetikus érzetünk keletkezik, mint egy élő eladáson. A téglák és a kövek élő térré válnak, akkor is, ha éppen semmilyen előadás nem zajlik bennük. Ezek is egyfajta színházi gondolkodásmódot és álmodást közvetítenek, ezt materializálják és hagyományozzák az utókorra évszázadokon át.*

Eugenio Barba

* Vö: Eugenio Barba – Nicola Savarese: *The Five Continents of Theatre*. Facts and Legends about the Material Culture of the Actor. Brill/Sense, Leiden/Boston, 2019, 156. (Fordította: Regős János)



A lebontott és újjáépített Népszínház homlokata 2019-ben
(fotó: Tóth Imre, forrás: szabadmagyarszo.com)



BALOGH GÉZA

Nagy-Magyarország színházi fellegvárai Trianon előtt és után

(3. rész)

Vajdaság

Szabadka színészetéről az 1700-as évek közepéről vannak az első adataink. Ezek tanúsága szerint a ferencesek 1747 és 1774 között tartottak először a városban iskolai színjátékokat. Ekkor érkeztek meg a német vándorkomédiások. Az első magyar társulatot Láng Ádám¹ hozta ide 1816-ban, és valószínűleg a régi gimnázium nagytermében léptek fel. 1818-ban Kilényi Dávid² Alföldi Színjászó Társasága jelent meg, ők feltehetően a Schulz-féle kávéházban tartottak előadást. Egy ideig német és magyar társulatok váltották egymást. 1826. július 24-én nyílt meg a kávéház színházterme, majd egy év múlva elkészült a Fekete Sas Szálló is, amelynek „színnézőhelyét” használták az ide érkező társulatok. A 19. század közepétől rendszeressé váltak a színházi előadások.

A város 1847-ben kérvényezte állandó színházának megépítését, melyet meg is kapott, de a munkálatok csak 1853-ban kezdődtek el, és 1854 decemberében került sor az intézmény megnyitására. Az első előadást Latabár Endre³ társulata tartotta: Jósika Miklós *Két Barcsai*⁴ című darabját mutatták be. A követke-

¹ Láng Ádám János (1772–1847) énekes-színész, színigazgató, drámaíró, fordító. 1790-től a pesti német társulat színésze volt, majd az első pest-budai magyar együttes tagja lett. Pályáját Erdélyben folytatta, 1807 és 1813 között Pesten játszott, utána újra vándorszínész lett. 1837-től a Pesti Magyar Színház, majd a Nemzeti Színház tagja kardalosként, utóbb kottatáros, tisztviselő, végül kegydíjas. Eredeti, magyarított színműveinek száma megközelíti a 150-et.

² Lásd a cikksorozat első részének 16. sz. lábjegyzetét.

³ Lásd a cikksorozat első részének 19. sz. lábjegyzetét.

⁴ A darabot a Nemzeti Színház játszotta először 1844. augusztus 27-én.



A szabadkai Városi Színház acélmetszetű képe a Vasárnapi Újság 1855. május 20-i számában (forrás: keptar.oszk.hu)



Rakodczay Pál (1856–1921)

ző évad nagy eseménye Egressy Gábor vendégszereplése volt, aki több nevezetes Shakespeare-szerepében, Hamletként, III. Richárdként, Coriolanusként és Lear királyként mutatkozott be a szabadkai közönség előtt. Szigeti Imre⁵ társulatával a még jóformán gyermek Blaha Lujza⁶ is szerepelt a városban.

Az első szerb együttes 1862-ben lépett fel Jovan Knežević⁷ vezetésével. Szereplésüket négy évvel később megismételték. Ettől kezdve rendszeresen felléptek szerb és horvát együttesek is a Vajdaságban.

A legmagasabb színvonalra Rakodczay Pál⁸ emelte a színházat. 1871-ben Színügyi Együletet hoztak létre, hogy ezzel is segítsék a színházi élet fellendülését. A század végéig ekkor már elsőrendű társulatok is érkeztek. Nevezetesebb igazgatói voltak Krecsányi Ignác⁹ és Ditrói Mór.¹⁰

1886-ban színre került *Az ember tragédiája*. Rakodczay az 1894/95-ös évadban Shakespeare-ciklust mutatott be. Az épületben 1891-ben bevezették a gáz-, hét évvel később pedig a villanyvilágítást. 1904-ben kibővítették a nézőteret.

⁵ Szigeti Imre (1831–1902) színész, rendező, színikazgató. Családi örökségéből igazgatói engedélyért folyamodott, de pár évvel később tönkrement. 1868-tól a Nemzeti Színház tagja. Pályája során végigjátszotta az összes szerepkört a drámai hősoktól a komikus figurákig.

⁶ Valószínűleg még Várai vagy Kölesi Lujza néven. Szabadkán ismerkedett meg első férjével, Blaha János (1829–1870) karmesterrel, akitől a nevét örökölte. A színház-történet úgy tudja, hogy Szabadkán lépett először színpadra.

⁷ Jovan Knežević (1818–1864) színész, rendező, társulatvezető, a 19. századi szerb színjátszás kiemelkedő alakja.

⁸ Rakodczay Pál (1856–1921) színész, színikazgató, színháztörténeti író, a Shakespeare-kultusz első megteremtője a magyar vidéki színpadokon. Harminckilenc vidéki városban 868-szor lépett fel 234 szerepben. 55-szor játszotta Shylockot, 43-szor Lucifert. Legkedvesebb szerepe Lear király volt. A színháztörténet kiváló szakíróként tartja nyilván. Nagy forrásértékű levelezését a Nemzeti Múzeum könyvtára hagyta.

⁹ Lásd a cikksorozat első részének 24. sz. lábjegyzetét.

¹⁰ Lásd a cikksorozat első részének 6. sz. lábjegyzetét.

1912-től Nádassy József¹¹ vezette a színházat. 1915 tavaszán leégett az épület, ezután a Pest Szálloda nagytermében tartották az előadásokat. 1918-ban, amikor a világháború után az új államalakulat, a Szerb–Horvát–Szlovén (1928-tól Jugoszláv) Királyság létrejött, amely egyesítette a délszláv népek nagy részét, huszonhárom esztendőre megszűnt a hivatásos magyar színjátszás.

A jugoszláviai magyarság másik legjelentősebb művelődési központjában, Újvidéken a 19. század első harmadától kezdve tartottak magyar nyelvű színházi előadásokat. 1861 óta állandó szerb társulat is működött a városban. Annak ellenére, hogy az első szerb színtársulat 1813-ban a pesti Rondellában tartotta első nyilvános előadását, Kotzebue¹² *A papagáj* című vígjátékát Joakim Vujić¹³ rendezésében, az új államalakulat egyik első intézkedése az volt, hogy megakadályozzon minden olyan előadást, amelyet nem a több nemzetiségű állam valamelyik hivatalos nyelvén mutatnak be.

Az ország valamennyi színházát már 1918-ban államosították és a belgrádi központi kormányzat alá rendelték. Ez azonban nem jelentett egyúttal megfelelő állami támogatást. Ellenkezőleg, a politikai pártok konfliktusaiba belekeveredtek a színházak is, ami hamarosan jelentős visszaesést okozott a jugoszláv színházi életben. Hogy talpon maradhassanak, az egyre igénytelenebb szórakoztatás felé fordultak. Különbőféle szervezeti összevonásokkal kísérleteztek. Az újvidéki Szerb Népszínház 1928-ban egyesült az eszéki Népszínházzal. 1936-ban újvidéki székhellyel létrehozták a Dunabánsági Népszínházat; ennek több társulata volt, egyikük Szabadkán tevékenykedett.

Persze a hatalom soha nem jelentett ki olyat, hogy a magyar nyelvű színházak nem tarthatnak előadásokat. Sunyi módon taktikáztak, mit sem törődve azzal a körülménnyel, hogy a Monarchia idején a Vajdaság egész területén voltak szerb és horvát nyelvű előadások. A helyi magyar nyelvű sajtó rendszeresen foglalkozott a magyar színház ügyével. A Délbácska nevű újvidéki lap 1923-ban például vezércikkben elemezte a problémát. Nikola Pasić¹⁴ miniszterelnök erre kijelentette, hogy a maga részéről semmiféle akadályát nem látja egy magyar színház lét-

¹¹ Nádassy József (Nádasy, 1874–1925) színész, színikazgató. Kassán kezdte a pályáját, majd Pécsen játszott, ahol két évadon át főrendező, három évig igazgató volt. 1912 és 1918 között Szabadkán, 1914 és 1918 között Újvidéken, majd ismét Pécsen lett igazgató. 1923-ban visszavonult.

¹² August Friedrich Kotzebue („Germanus”, 1761–1819) német drámaíró, korának legsikeresebb színpadi szerzője. 211 polgári drámát, történelmi tragédiát és lovagi színművet írt.

¹³ Joakim Vujić (1772–1847) bajai születésű szerb drámaíró, rendező, színikazgató, a szerb hivatásos színjátszás megalapítója. Baján és Szentendrén élt, majd Szerbiába költözött. 1834-től a kragujevaci fejedelmi színház igazgatója volt.

¹⁴ Nikola Pasić (1845–1926) szerb, illetve jugoszláv politikus. A délszláv államok egyesítésére törekvő radikális párt vezetője. 1904-ben külügyminiszter, 1906-ban miniszterelnök lett. Pozícióit rövid megszakításokkal haláláig megtartotta. 1918 után az angol-francia orientáció híveként lépett fel.



Nikola Pasić (1845–1926)

rehozásának.¹⁵ Ennek ellenére továbbra sem változott semmi a magyar nyelvű színjátszás ügyében.

Mind a szerb, mind a magyar nyelvű sajtóban rendszeresen jelentek meg egymásnak ellentmondó hírek a magyar társulatok tervezett vendégszerepléséről, amelyekre a szélsőséges szerb nacionalista újságok azonnal felháborodottan reagáltak. Álszent fejtegetések láttak napvilágot arról, mennyire fontos lenne, ha mielőbb láthatna a magyar kisebbség a saját nyelvén megszólaló előadásokat. Ugyanakkor tudni lehetett, hogy a bácskai és bánáti területeken (Szabadkán, Zomborban, Zentán, Nagybecskerekén, Nagyikindán, Újvidéken és másutt) nem volt állandó magyar társulat, be-

utazási engedélyt viszont nem adtak sem az erdélyi, sem a magyarországi társulatoknak. Egyetlen megoldás kínálkozott: műkedvelőkkel kell létrehozni olyan együttest, amely a magyar nyelvet ápolja és életben tartja a színpadon.

1920 elején kezdte meg működését a szabadkai Katolikus Legényegylet gárdája. Két évvel később Szabó Márton¹⁶ létrehozta a város legismertebb műkedvelő együttesét. 1927-ben Belgrádban is felléptek. Társulata Bácska és Bánát számos helységében vendégszerepelt rendszeresen. Elsősorban operetteket játszott, *A mosoly országát*, *A csárdáskirálynőt*, a *Sztambul rózsáját* és a *Mágnás Misikát*, amelyeket Szabó maga rendezett, és a táncoskomikus szerepeket is ő játszotta. A kisebb községekben segítette a műkedvelő mozgalom szervezését. Amikor 1929-ben betiltották a Katolikus Legényegylet működését, az ő társulata költözött a helyükre.

Az iparos ifjúság gyakran tartott előadásokat az Ipartestület keretében, ahol többnyire népszínműveket adtak elő. Játszottak a Keresztyén Ifjúsági Egyesület égisze alatt is. A Függelenségi Körből 1872-ben alakult Szabadkai Népkör műkedvelő társulata is megerősödött a húszas években. Eleinte csak az egyesület társalgójában felállított dobogón adtak elő kabarétréfákat, később áttértek az egész estét betöltő színdarabok előadására. Az első ilyen bemutató Berczik Árpád¹⁷ *Az igmándi kispap* című népszínműve volt. 1925-ben felépült a színházte-

¹⁵ Délbácska, 1923. november 8.

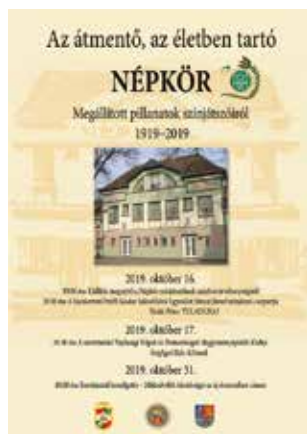
¹⁶ Szabó Márton (1894–1948) színész, rendező, szíinigazgató. 1920-ban lépett először színpadra, majd két évvel később saját társulatot szervezett. A legismertebb helyi műkedvelőket gyűjtötte össze. 1933-ig mintegy ötven bemutatót tartott, majd feloszlott.

¹⁷ Berczik Árpád (1842–1919) temesvári születésű író, jogász, a Kisfaludy Társaság, a Petőfi Társaság és az MTA tagja. Írói munkásságát versekkel és humoros írásokkal kezdte, majd színdarabjaival gyors népszerűséget szerzett. Évtizedekig a hazai színpadok kedvelt vígjátékszerzője volt.

rem, ekkor a Legényegylet színjátszói is beolvadtak a Nép kör jól szervezett társulatába, amelynek vezetésével a hazahívott hivatásos színész-rendezőt, Garay Bélát¹⁸ bízták meg. 1928-ban elkészült a korszerű nagyszínpad is. Ezután hosszabb kényszerzünet következett, és csak 1932-ben kezdtek újra működni. A harmincas évek második felében az egyesület Magyar Olvasó kör néven folytatta tevékenységét. Ez volt a Nép kör fénykora.

1940. január 6-án volt Cziráky Imre¹⁹ *Muskátli* című népszínművének ősbemutatója Garay Béla rendezésében. A darab hatalmas sikert aratott, és több mint ötven előadást ért meg. Garay kezdeményezésére rendszeresen tartottak gyermekelőadásokat is.

1941. március 25-én a jugoszláv kormány aláírta a bécsi egyezményt, amely azt jelentette, hogy társul a Hármasszövetséghez.²⁰ Mivel azonban másnap az ország katonai vezetői államcsínnyel megdöntötték a kormányt, április 6-án Németország – Magyarország részvételével – megszállta Jugoszláviát. 1941. április 18-án a jugoszláv hadsereg kapitulált. A király Londonba menekült. A Jugoszláv Királyság megszűnése után a Szerémséget Horvátországhoz csatolták, Szlovénia és a Bánát Szerbiához kapcsolva közvetlen német uralom alá került, a Vajdaság területei pedig visszakerültek Magyarországhoz. 1941 őszétől 1945-ig minden évadban Kőszegi Géza²¹ utazó társulata lépett fel Szabadkán.



A szabadkai Nép kör 2019-es jubileumi plakátja és a műkedvelő színjátszásról szóló Garay Béla-kötet borítója (forrás: hetnap.rs)

¹⁸ Garay Béla (1897–1987) színész, rendező, színikazgató, színházi történetíró. 1913-ban Szabadkán lépett először színpadra, majd a történelmi Magyarország számos városában működött színészként és rendezőként. 1945-ben a Szabadkai Népszínház alapító tagja. Számos színházi tárgyú cikket írt, több szerb és horvát drámát fordított.

¹⁹ Cziráky (Fetter) Imre (1899–1973) novellista, színműíró. A jugoszláviai magyar irodalom népies irányának anekdotikus változatát művelte. *Muskátli* (1939) című népszínműve a városi és a falusi kultúra ellentétét jeleníti meg.

²⁰ A három tengely-nagyhatalom (Japán, Németország és Olaszország) 1940. szeptember 27-én kötött megállapodása Anglia, az Egyesült Államok és a Szovjetunió ellenében. Az egyezményhez később csatlakozott Magyarország, Románia, Szlovákia és Bulgária is.

²¹ Kőszegi Géza (1904–?) színész, színikazgató. A színiiskola elvégzése után Debrecenben kezdte a pályáját, majd a pécsi és az ungvári színház tagja volt. Egy ideig színházi titkárként működött, majd 1934-től daltársulati igazgató lett.



Tánc a szabadkai bevonulás idején, 1941-ben, a városháza előtti téren (forrás: hegytortenet.hu)



Az egyesített Narodno Pozorište – Népszínház az 1960-as években (forrás: mapio.net)

A jugoszláviai magyarság első állandó, hivatásos színháza csak 1945 szeptemberében jött létre Magyar Népszínház néven. Társulata a város egykori műkedvelőiből alakult. Színházavató bemutatója Balázs Béla *Boszorkánytánc* című partizántárgyú drámája volt Pataki László²² rendezésében, 1945. október 29-én. 1951-ig önálló társulatként működött, majd egyesítették a vele közös épületben működő Szerb Népszínházzal; ezután az elnevezést két nyelven használták: Narodno Pozorište – Népszínház.

Az első években, amíg a Tito²³ vezette Jugoszlávia a Szovjetunió csatlósaként folytatta politikáját, a színházak helyzete nem különbözött a többi „népi demokratikus” országtól. Olyan műveket játszottak, amelyek szinte valamennyi kelet-európai ország színházainak műsorán szerepeltek. Ilyen volt például James Gow és Arnaud D’Usseau *Mélyek a gyökerek*²⁴ című műve, amely a budapesti Művész Színház egyik legnagyobb sikere volt. Mátrai-Betegh Béla így írt róla annak idején: „Ez a darab hatásos, jó színház, de rossz irodalom. A szerzők [...] mélyen a sikerbe eresztik gyökereiket és nem egy valóságos helyzetbe. Az embertelen néger-kérdést színpadi cukorral hintik meg, népszerű slágert kotyvasztanak belő-

²² Pataki László (Pintér, 1916–1999) színész, rendező, 1975-től az Újvidéki Művészeti Akadémia magyar nyelvű színművészeti tanszakának tanára. Már a harmincas évek elején a szabadkai Népkör előadásainak szereplője. Harmincöt évig volt a Szabadkai Népszínház tagja. A vajdasági magyar színházi élet kiemelkedő alakja.

²³ Joszip Broz Tito (1892–1980) 1943-tól Jugoszlávia marsallja, az ideiglenes kormány, 1945-től a minisztertanács elnöke, hadügyminiszter és a fegyveres erők főparancsnoka, 1952-től a Jugoszláv Kommunista Párt főtitkára, 1953-tól köztársasági elnök és a Szövetségi Végrehajtó Tanács elnöke.

²⁴ James Gow (1907–1952) – Arnaud D’Usseau (1916–1990): *Deep Are the Roots* (1945).

le, ahelyett, hogy a maga természetes erejében és drámaiságával zengeni hagynák. Színművük így csak könnyfakasztó, de nem meggyőző, lelkesítő, de nem a lelki ismeretet nyugtalanító.”²⁵

A szabadkai magyar társulat repertoárjának gerincét is a „haladó” világirodalom (Goldoni, Molière, Beaumarchais, Ben Jonson, Shaw, Dickens) és a kortárs szovjet szerzők (Gorkij, Rahmanov, Szimonov, Katajev, Skvarkin, Szergej Mihalkov) művei jelentették. A szerb klasszikus drámaírást viszont jóformán egyedül Branislav Nušić²⁶ képviselte. Ezzel szemben változatos és tudatos változtatást mutattak be a magyar irodalom klasszikus, fél-klasszikus és kortárs darabjaiból (Móricz Zsigmond: *Sári bíró*; *Lúdas Matyi*, Szigligeti: *Csikós*, Háy Gyula: *Tiszazug*, Sárközi György: *Dózsa*, Zilahy Lajos: *Fatornyok*, Török Sándor: *Április*, Molnár Ferenc: *Liliom*). A zenés műfaj legfontosabb bemutatója Kacsoh János vitéze és a korszak jellegzetes szovjet slágere, Leonyid Szolovjov²⁷ *A csendháborító* című komédiája volt.

Amikor 1948-ban Sztálin és Tito között kenyértörésre került sor (a „láncos kutya” ellen a generalisszimusz állítólag merényletet tervezett), megváltozott a politikai helyzet Jugoszláviában, ami természetesen a színházak területén is arculatváltást hozott. Egyrészt enyhült a cenzúra, ami azt is jelentette, hogy előtérbe kerültek a szórakoztató és zenés műfajok, másrészt eltűntek a szovjet propagandaművek, majd a hatvanas évektől a modern dramaturgia – Max Frisch, Osborne, Brecht, Pavel Kohout, Mrožek, Örkény, Brendan Behan²⁸ – jellegzetes darabjai is színre kerülhettek. Az ötvenes évek közepétől egyre több vígjátékot játszottak, a hatvanas években a hazai és a nemzetközi kortárs dramaturgia erőteljes jelenléte jellemezte a repertoárt.

1985-ben Ljubiša Ristić²⁹ nevezik ki a Népszínház élére, aki fenekestől felborítja a társulat életét. Összevonja a szerb és a magyar társulatot, ami hamaro-

²⁵ M. B. B.: *Mélyek a gyökerek. Bemutató a Művész Színházban*. Hírlap, 1948. január 31. Jellemző, hogy a szigorú kritikáért a kiváló cikkíró néhány nappal később komoly dorgálást kapott a Szabadság nevű napilap hasábjain.

²⁶ Branislav Nušić (1864–1938) az egyik legjelentősebb szerb vígjátékíró. Csaknem minden drámai műfajban alkotott a tragédiától a bohózatig. Élete nagy részét a színháznak szentelte, mint a belgrádi, újvidéki, szkopjei és szarajevói színház igazgatója. Az új társadalmi formáció, a 2. világháborút megelőző évek Jugoszláviája nem állt olyan közel a szívéhez, mint Szerbia.

²⁷ Leonyid Vasziljevics Szolovjov (1906–1962) orosz-szovjet író. Legtöbbet játszott műve a török folklór és az Ezeregyéjszaka meséinek epizódjait, valamint Naszreddin Hodzsa történetét feldolgozó vígjáték.

²⁸ Brendan Behan (1923–1964) ír drámaíró, fanatikus angolgyűlölő, anarchista. Angolelleses tevékenységéért összesen nyolc évet töltött javítóintézetben, majd börtönben. 1947-től főleg Párizsban élt. A hatvanas években sokfelé játszották a darabjait.

²⁹ Ljubiša Ristić (1947) rendező, színikazgató. 1970-ben végzett a belgrádi Színművészeti Akadémián, majd szlovén színházakban kezdett dolgozni. Fontosabb rendezései: Aiszhülosz *Perzsákja* (1980), a *Rómeó és Júlia* (1983) és Lojze Kovačič (1928)



Ljubiša Ristić, 1985-ben
(forrás: calvertjournal.com)

san mindkét társulat szétzüllését vonja maga után. Első bemutatója *Madách-kommentárok* címmel egy eklektikus, kétnyelvű montázs, amelynek vajmi kevés köze van Madáchhoz és a *Tragédiához* (bár kétségtelenül elhangzik néhány mondat belőle). Gerold László így számol be a meghökkentő vállalkozásról: „Hogy olykor szórakoztató, az kétségtelen, de az is tény, hogy olyan, mintha komoly ismereteket, sőt világszemléletet adna, holott a néző csak bámész járókelő, mintha a vásárban csellengene. Azt sem mondhatja, hogy happeningen volt, mert ott provokáltak volna, itt pedig még ebben sem volt része.”³⁰ A lila, ál-avantgárd katyvasz egyetlen célja a feltűnni vágyás, a meghökkentés. Ristić tízéves regnálása alatt

– miközben az elsőhöz hasonló szándékú további kilenc kompozíciót hozott létre – a társulat széthullott, a negyven fős magyar együttesből alig maradtak egy tucatnyian.

A válságos helyzetnek mégis volt egy komoly hozadéka: Szabadkán létrejött még egy magyar együttes, a Kosztolányi Dezső Színház, melyet öt magyar önkormányzat alapított 1994-ben. Amikor 2009-ben elkészült a belvárosban a 96 néző befogadására alkalmas elegáns kamaraszínház, ez komoly előrelépést jelentett a Vajdaság színházi életében. A vállalkozás némileg folytatása volt az 1968-ban létrejött és négy évadon át működő Szabadkai Kísérleti Színpadnak, amely – többek között – bemutatta Tennessee Williams *Üvegfigurák*, Genet *Cselédek* és Tankred Dorst *Vigyázat, szakadék!* című drámáját.

Még egy kezdeményezés volt a városban, amely figyelmet érdemel, és amelynek jogutódja máig él. Még 1934-ben, a Sokol Egyesület keretein belül gyermekeknek játszó bábszínház alakult, jórészt diákokból és néhány lelkes felnőttből. Eleinte marionett-előadásokat tartottak, felismerve, hogy a magyar nyelv megőrzése érdekében elsősorban az óvodásokat és kisiskolásokat kell megszólítani. A háború alatt az együttes teljes felszerelése megsemmisült, de a háború után újra kezdték a fontos vállalkozást. 1953-tól hivatásos színházként folytatták működésüket, két nyelven és két műfajban: szerbül és magyarul játszottak bábjátékokat és mesejátékokat. A hatvanas évek elején bemutatták *A Pál utcai fiúk* színpadi változatát. A társulat létszáma kicsi volt, ezért mind a szerb, mind a magyar színészek részt vettek valamennyi produkcióban.

A Jugoszláv Királyság idején Újvidéken sem tarthattak hivatásos magyar társulatok nyilvános előadásokat, de az amatőr mozgalom több együttesben – a Bel-téri Katolikus Körben, a Református Olvasóköri, a Polgári Magyar Kaszinóban,

szlovén író: *Valóság* (Resničnost) című művének ősbemutatója a ljubljana Szlovén Ifjúsági Színházban (1985).

³⁰ Gerold László: *Madách-kommentárok*. Híd, 1985. 11.

a Polgári Magyar Daloskörben – rendszeresen és jól szervezett formában működött. A 2. világháború után néhány évig ezek a csoportok tartották életben a magyar nyelvű színhátszást a városban.

1949. november 29-én kezdte meg működését az Újvidéki Rádió Színészegyesülete. 1953-tól gyermekek és felnőttek számára hangjátékokat készítettek. Ebből nőtt ki az Újvidéki Színház, amelynek első bemutatója Örkény István *Macskajátéka* volt 1974. január 27-én. Előadásait 1985-ig az Ifjúsági Tribün színpadán, később a szerb színház egykori kamaraszínházában tartotta. Jellege szerint kísérleti kamaraszínház volt. 1977-ig nem volt saját társulata, a közreműködőket a Rádió színtársulatából, valamint a Szabadkai Népszínházból szerződtették. Legjelentősebb produkcióik Dürrenmatt *Play Strindbergje*, Albee *Nem félünk a farkastól* című drámája, Beckett műve, a *Godot-ra várva*, Mrożek *Tangója*, valamint Harag György Csehov-trilógiája, a *Három nővér*, a *Cseresznyés kert* és a *Ványa bácsi* volt. Fokozatosan tért vissza a magyar színházi élet az ország második legnagyobb településére, a Vajdaság fővárosába.



A De Negri Ferenc által tervezett Sokolski dom, a mai Jadran épülete az átadás idején, 1936-ban. Ma a Szabadkai Gyermekszínház otthona (forrás: gradsubotica.co.rs)



Az Újvidéki Színház épülete 2019-ben, a felújítás után (szabadmagyarszo.com)

Kárpátalja

A trianoni szerződés alapján elcsatolt területek között a leghányatottabb sors Kárpátaljának jutott. A honfoglalástól egészen 1920-ig a Magyar Királyság része volt, majd ezután ötször cserélt gazdát. 1920-tól 1938-ig Csehszlovákiához tartozott, 1938-tól 1944-ig a Felvidékkel együtt ismét Magyarországhoz került; 1944-ben egy évre megint Csehszlovákia része lett, majd 1945-ben „felszabadította” a Szovjetunió. 1991-től, a szovjet birodalom felbomlása óta Ukrajnához tartozik. „1918 után Kárpátalján kedvezőtlenebb volt a magyar színház helyzet, mint Szlovákiában – állapítja meg Kovács Miklós.³¹ – A legnagyobb nehézséget itt az okozta,

³¹ Kovács Miklós: *Magyar színháztörténet és drámairodalom Csehszlovákiában 1918–1938*. Madách Kiadó, Bratislava, 1974. 36.



Az ungvári Városi Színház épülete 1915-ben
(forrás: pinterest.com)



A beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház 2018-ban felújított épülete
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhez.hu)

hogy a magyar színtársulat még a szlovákiainál is reménytelenebb gazdasági körülmények között dolgozott. A kárpátaljai színtársulat két nagyobb városa – Ungvárra és Munkácsra – támaszkodhatott, a többi állomáshely (Beregszász, Nagyszőlős, Huszt stb.) már nem volt képes fedezni egy közepes nagyságú színtársulat rezsiköltségeit sem. De még az említett két nagyobb város is mostohábbban bánt a társulattal, mint például Pozsony vagy Kassa.”

Ungváron 1826-ban „nemesi ifjak” tartottak először színelőadásokat. Az 1830-as évektől hivatásos vándortársulatok is felkeresték a várost, például 1859-ben Láng Boldizsár,³² 1866-ban Latabár Endre,³³ 1875 és 1887 között Krecsányi Ignác.³⁴ A város általában a miskolci kerülethez tartozott. 1907-ben avatták fel az 590 férőhelyes állandó színházat. 1919-től a Csehszlovákia területén működő magyar együttesek keresték fel a várost. 1939 és 1944 között ismét magyarországi társulatok szerepeltek a Városi Színházban.

Munkácson Keszy József³⁵ társulata lépett fel először 1834. június

22-én. A várost a színikerületi rendszer kiépülése után rendszeresen keresték fel különböző társulatok. A város állandó kőszínházát 1899. november 28-án avatták fel. A trianoni szerződés után a Kárpátalján működő magyar együttesek évente három hónapig játszottak a városban.

³² Láng Boldizsár (1822–1890) színész, színigazgató, rendező. 1841-ben lett színész apja társulatánál, ahol édesanyja is játszott. Később más együtteseknél is dolgozott, főleg Kelet- és Északkelet-Magyarországon. 1852 és 1868 között színigazgató és rendező. Visszavonulása után tisztviselő lett.

³³ Lásd a cikksorozat első részének 19. sz. lábjegyzetét.

³⁴ Lásd a cikksorozat első fejezetének 24. sz. lábjegyzetét.

³⁵ Keszy József (?–1869) színész, színigazgató, drámaíró és fordító. 1820-tól vándorszínész, 1834-ben saját társulatot szervezett. Idősebb hősöket és karaktereket játszott. Egy németből fordított drámafordításáról és három eredeti színjátékáról tudunk.

1926. május 6-án a kárpátaljai színészet támogatására Ungváron megalakult a Ruszinszkoí Magyar Színipártoló Egyesület, 1933. június 17-én pedig a Kárpátaljai Magyar Színházi Szövetkezet, amely kezelésbe vette a munkácsi színházat is. Megszerezte a koncesszió kiadásának jogát és szerződtette a Kárpátalján fellépő társulatok igazgatóit. Kárpátalját az 1934/35-ös évadtól összekapcsolták a kelet-szlovákiai színikerülettel.

Ami sem Munkácson, sem Ungváron nem sikerült, az 1993-ban sikerült Beregszászon: október 23-án Vidnyánszky Attila vezetésével megkezdte működését Kárpátalja első állandó hivatásos magyar nyelvű színháza, az Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház. A *Háromgarasos opera* volt a társulat első bemutatója, amelyet számos produkció követett: a *Godot-ra várva*, a *Gyilkosság a székesegyházban*, *Az ember tragédiája*, a *Dorottya*, *A szarvassá változott fiú*, a *Liliomfi*, a *Tóték*, meg a többi, a magyar színház élni akarását bizonyítva.

Epilógus

2011 őszén Szabadkán vendégszerepelt a nagyváradi bábszínház Lilliput Társulata. Egy költői szépségű alkotást játszottak, a *Csillaglépő csodaszarvast*. Az előadás szövegkönyvét – Arany János elbeszélő költeményének felhasználásával – Buda Ferenc írta. Az előadás a 21. század fiataljait szólította meg, de a meszezi múlt üzeneteit hordozta. A hársfából faragott tárgyak, a reliefszerű botos bábok, maszkok között a sámándobokká alakuló lovak voltak a legkülönösebbek. A nagyszerű ötlet arra utalt, hogy a táltosok varázslás közben lónak, „hétpúpú tevének” nevezték a sámándobot. A háttéren megjelenő csodaszarvas-árny ősi szimbóluma pedig valóban átható erejű, identitást erősítő útjelzőként hatott. Egyszerre volt az ég lakója és a lelkünk mélyén lakozó szentség, ahogy a darab rendezője nyilatkozatában megfogalmazta.

A *Csillaglépő csodaszarvas* határokon átnyúló üzenet volt Szabadkán. Mert rólunk szólt, egy több országban élő nép fennmaradásáról:

„Egy biztos: vagyunk, voltunk,
s hol így, hol úgy boldogultunk.
S míg a nyelvünk el nem sorvad,
Addig virrad ránk a holnap.”

A Partiumból jött üzenet ereje sokszorosára nőtt a Vajdaság második legnagyobb városában.

Felhasznált irodalom

Bokréta. A jugoszláviai magyar műkedvelők almanachja, 1919–1940. Szerkesztő: Lichtkneckert Margit. Szabadka, 1940.

Garay Béla: *A kultúra bástyája*. A népköri színjátszás története. Szabadka, 1971.

Gerold László: *Színház és kritika. Újvidék*, 1970.

Káich Katalin: *Az újvidéki magyar színháztörténete és repertóriuma 1836–1918*.
Újvidék, 1983.

Géza Balogh: Strongholds of Theatre in Greater Hungary Before and After Trianon

(Part 3: Subcarpathia and Vojvodina)

On June 4, 1920, as a conclusion of World War 1, the great powers signed the Peace Treaty in Versailles, as a result of which three quarters of our territory was annexed to Czechoslovakia, Romania, the Kingdom of Yugoslavia, Italy (Rijeka) and Austria. Hungary ceased to be a multi-ethnic country, with a population of 7,980,183 only of the 20,900,000 remaining in the motherland. A significant Hungarian minority came under foreign authority in the neighbouring countries: three and a half million Hungarian nationals, with the Hungarian language as their mother tongue. The first part of the study, published in the September issue of *Szcenárium*, gives an overview of the history of Hungarian-language acting in Transylvania from the beginnings, through the decades after the Trianon turn, up until today. In the second part, published in the October issue, the evolution of the theatre culture of Upper Hungary, mostly populated by Hungarians and Slovaks, is outlined. In the third part now, the development of theatre life in Vojvodina and Subcarpathia is presented. First, mention is made of the history of acting in Szabadka (Subotica) from its 17th-century beginnings, through the aspirations of the independent Hungarian theatre which opened in December 1854, the flashes of a revived artistic life at the end of the century, to up until 1918, when the establishment of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes resulted in the discontinuation for twenty-three years of professional Hungarian acting in Subotica. Relating to the presentation of theatre life in Újvidék (Novi Sad), a detailed account is given of the circumstances leading to the dissolution of Hungarian-language companies after 1918, with only non-professional troupes allowed to survive. Then the most important post-World War 2 events in the Southern Land are taken account of: the establishment in Subotica of the first permanent professional theatre for the Hungarians in Yugoslavia, which operated from September 1945 until 1995; the changes in the Hungarian repertoire in Tito-led Yugoslavia; the innovative spirit of Kosztolányi Dezső Theatre and Novi Sad Radio, founded by five Hungarian local governments in 1994, as well as the productive experiments of the non-professional companies. Sketching out the antecedents of Hungarian-language acting in Subcarpathia, the annexed region most hit by adversities, the author concludes his writing with a hopeful twist that what had failed in Munkács (Mukachevo) and Ungár (Uzhgorod) finally came to be realized in Beregszász (Beregovo) in 1993: on October 23rd, the first permanent professional Hungarian-language theatre in Subcarpathia, Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház (Gyula Illyés Hungarian National Theatre), was opened under the leadership of Attila Vidnyánszky.



„Van még remény a valódi globális kommunikációra”

Tadashi Suzuki a Színházi Olimpia filozófiájáról

1976-ban Tadashi Suzuki és a Waseda Shogekijo színházi társulat (mostani nevén a Togai Suzuki Társulat, a SCOT) Tokióból a Toyama prefektúrában lévő Togába (a Nanto városához tartozó Toga faluba) költözött. Több mint negyven év telt el azóta. Eredetileg az eldugott hegyi faluban fennmaradt, hagyományos gassho-zukuri (szó szerinti fordításban „imára kulcsolt kéz”) stílusú, nyeregtetős, zsúpfedeles vidéki házak inspirálták Suzukit és társulatát arra, hogy Toga Sanbo néven színjátszó teret alakítsanak ki ezekben az épületekben, és ez mostanra nemzetközi előadóművészeti központtá nőtte ki magát. A Toga Art Park négy színházat és képzési helyszínt, két szabadtéri próbaszínpadot és (200 szálláshellyel rendelkező) lakóházakat foglal magába. Jóllehet a falu korábbi, 1500 fős lélekszáma fokozatosan 500 alá csökkent, a környéken évente több mint 200 ezren fordulnak meg, köztük a színházi képzéseken részt vevő külföldiek és az előadások iránt érdeklődő közönség. Tavaly nyáron a SCOT Nyári Fesztiválja (két héten át tartó előadássorozata) 7000 nézőt vonzott a faluba Japánból és más országokból.

A 9. Színházi Olimpiát (melyet Japánban 2019. augusztus 23-a és szeptember 23-a között tartottak) Japán és Oroszország közösen szervezte. A két fő helyszín a Toga Art Park, illetve a Szentpétervári Nemzeti Színház volt. Tadashi Suzuki világhírű rendezőt elsősorban az általa kidolgozott Suzuki-módszer (Suzuki Method of Actor Training) tette híressé, ugyanakkor tevékenyen részt vett olyan művészeti programok létrehozásában, mint Japán első színházi fesztiválja (a Toga Festival 1982-ben), az 1993-ban útnak indított Színházi Olimpia, valamint az 1994-ben alapított közös japán–kínai–koreai BeSeTo Theater Festival. Az idei rendezvény előtt, 2019. május 7-én készült interjúban Suzuki megosztja velünk a színházi világ és az alkotók helyzetével kapcsolatos gondolatait.

– Végzős egyetemista voltam, amikor először ellátogathattam Togába, így most érthető módon kicsit izgulok, hogy itt lehetek és beszélgethetek Önnel (nevetés). Sok emlékem kötődik az első Toga Fesztiválhoz is, amelyen Robert Wilson amerikai rendező tolmácsaként dolgoztam, 1982-ben. Idén Japán és Oroszország közösen rendezi meg a 9. Színházi Olimpiát. A második seregszemle idején, 1999-ben ön volt a Shizuoka Performing Arts Center általános művészeti igazgatója. Az idei Színházi Olimpia egyik fő helyszíne az ön által vezetett művészeti központban, Togában lesz. Manapság egymást érik a művészeti fesztiválok, de a Színházi Olimpia különleges rendezvény, már csak azért is, mert egy közös alkotóműhelybe tereli össze a művészeket.

Eredetileg úgy terveztük, hogy Toga lesz az egyedüli helyszín, de aztán jelentkeztek az oroszok, hogy ők is nagyon szívesen otthont adnának a seregszemlének, ebből fakadt az ötlet, hogy most először két ország közösen rendezze meg a Színházi Olimpiát. Ez akár úgy is hangozhat, mintha a Japán és Oroszország közötti kulturális együttműködés egyik programjáról beszélnének, pedig egyáltalán nem erről van szó. A Színházi Olimpia bizottságának tagjai, vagyis a világ minden szegletéből származó emberek döntöttek úgy, hogy ugyanazt a nemzetközi fesztivált egy időben, két országban rendezzék meg.



A Toyama prefektúrában fekvő Toga Art Park légifelvételen
(forrás: theatre-oly.org)

Rendkívül izgalmas dolog két, egymástól ennyire különböző helyszínen megvalósítani a programokat: az alig 500 lelkes Toga faluban lévő színjátszó helyen, illetve a 3,35 millió lakosú Szentpéterváron, az Alekszandrinszkij Színház fejedelmi épületében. A művészek nagy lelkesedéssel vállalkoztak a közös munkára, és ez egészen lenyűgöző. Remek alkalom arra,

hogy felülkerekedjünk a léptéken, vagyis azon, hogy mekkora közönség előtt mutatjuk be az ismert és szakmailag elismert művészek által létrehozott produkciókat. Ez teszi igazán csodálatossá a színházat és alkotóit. A Színházi Olimpia idei programja azt jelképezi, hogy képesek vagyunk felülemelkedni a nemzeti hovatartozás korlátain, az országokat elválasztó határokon és falakon, a diszkrimináción.

Ha megnézzük a 2600 évvel ezelőtt született görög tragédiákat, láthatjuk, hogy a színházat mindig is az foglalkoztatta, hogyan bánjunk a más etnikumú embertársainkkal, hogyan viszonyuljunk a bűnhöz, milyen szabályokat kell betartanunk ahhoz, hogy közösségként élhessünk, hol az egyén helye közösségben. Csupa univerzális probléma, ami túlmutat a nemzeti hovatartozáson. Úgy vé-

lem, ezért váltak a görög tragédiák vagy Shakespeare művei az emberiség nemzeteken átívelő, közös örökségévé. Noha a globalizáció korát éljük, az effajta közös értékek létrehozásának szándéka manapság elvész a politika és a gazdaság útvesztőiben. Meg kellene alkotnunk az együttélés újfajta szabályait, amelyekkel áthidalhatjuk napjaink megosztottságát, ez az idei Színházi Olimpia témája: „Hidakat építünk”. Szeretném, ha elgondolkodnánk azon, mekkora szükségünk van ezekre az értékekre, arra, hogy az emberek magukévá tegyék ezeket az eszméket, hogy elgondolkodjanak az együttélés szabályain.

Japán részről, az általam irányított programban 30 produkciót mutatunk be (16 országból). A fő helyszín Toga, de Unazuki Onsen konferenciaközpontjában és Kurobe város szabadtéri színházában is tartunk előadásokat. Ezen a településen van a TOGA Asia Arts Center támogató bizottságát vezető Tadahiro Yoshida (az YKK vállalat igazgatótanácsának tagja) üze me is. A nyitóelőadás a *Lear király*, amiben német, orosz, amerikai, kínai és dél-koreai művészek játszanak. De a Theodoros Terzopoulos által rendezett *Trójai nők*ben is több ország színészei lépnek fel. Nyilván a művészeknek is van állampolgárságuk, de ők nem hazájuk színeiben versengenek, mint az olimpikonok. Én abban hiszek, hogy a művészeteknek az emberi lét egyetemes voltához kell igazodniuk.

– Beszélne kicsit bővebben a TOGA Asia Arts Center támogató bizottságáról?

A művészek bővelkednek az ötletekben, de híján vannak a pénznek (*nevetés*). Nem sok mindent tudnak megvalósítani, ha nincs, aki támogassa őket. Amikor Toga jövőjét tervezve létrehoztuk a TOGA Asia Arts Centert, hogy alkotási és képzési lehetőséget nyújtsunk az ázsiai előadóművészetek iránt érdeklő színészeknek, összegyűlt néhány ember, köztük Toyama prefektúra kormányzója, Nanto város polgármestere, valamint olyan vállalkozók, mint Yoshida úr, és közölték, hogy szívesen támogatnának bennünket. Ennek köszönhe-



Lear király, a 2019-es, kilencedik Színházi Olimpiát nyitó Tadashi Suzuki-előadás plakátja (forrás: chncpa.org)



A Theodoros Terzopoulos által rendezett *Trójai nők* (fotó: Johanna Weber, forrás: yougoculture.com)

tően tudunk például helyszínt biztosítani az idei Színházi Olimpiának. Nagyon hálásak vagyunk a támogatási bizottságnak azért, hogy összehozta az állami és a magánszektor szereplőit. A Soka Gakkai (a nicsiren buddhimzuson alapuló laikus szervezet) például földterületet adományozott nekünk Togában, ahol egy új szálláshelyet építhettünk. Úgy vélem, a japán színházi világ fiatal alkotóinak bízniuk kellene abban, hogy bőven akadnak még támogatók. Csak meg kell keresni őket, és érthetően, világosan eljűk kell tárni terveinket, azt, hogy mit akarunk csinálni, és milyen eszmék mentén.

– *A Színházi Olimpiát 1993-ban alapították, negyedszázaddal ezelőtt. Hogy éri, a színházi világ helyzete mennyiben volt más akkor, mint most?*

A Színházi Olimpia elindításakor két szempont vezérelt bennűket. Egyrészt az 1990-es évektől kezdve a nemzetközi porondon tevékenykedő színházi embereknek egyre nehezebb volt alkotniuk. Akkoriban is voltak nemzetközileg elismert művészek, akikre honfitársaik büszkék voltak, és akiket szellemi, művészi és hagyományos értelemben egyaránt a társadalom értékes vagyonának tekintettek. A legkülönbélebb gondolkodású és pozíciójú emberek körében is kívánták a tiszteletet, így teljes volt a társadalmi egyetértés, hogy támogatni kell őket, mivel mindenki számára értéket képviselnek. Ám ahogy terjedt a globalizáció, úgy vált egyre általánosabbá a felfogás, hogy egy ország számára fontosabb a gazdasági stabilitás, mint a szellemi érték, és ez a színházi alkotók munkáját is megnehezítette. Erre válaszul gondoltuk mi azt, hogy a művészeknek össze kell fogniuk és közösen kell kezdeniük valamit ezzel a globális problémával.

Másrészt a világban zajló események is erre ösztönöztek bennűket. 1989-ben Bush amerikai elnök és Gorbacsov szovjet fűtitkár bejelentette, hogy véget ért a hidegháború, majd 1990-ben Németországot újraegyesítették, szóval úgy tűnt, hogy a világ elindult egy sokkal békésebb korszak felé. Ám valójában az történt, hogy háború robbant ki a többnemzetiségű egykori Jugoszláviában, és a világ számos országát etnikai konfliktusok, területi viták gyűtörték. A hidegháború korszakát a kommunista államok és a kapitalista gazdasággal rendelkező demokráciák küzdelme jellemezte. De mivel a két tábor ideológiák és értékek mentén vált el egymástól, a szembenállás minden más létező gond ellenére egyben tartotta a társadalmakat. Amikor ez a berendezkedés összeomlott, a konfliktusok is felerősödtek. Hasonló gondokkal küzd manapság az Európai Unió. Akkoriban, amikor a görög színházi rendező, Terzopoulos (a Nemzetközi Színházi Olimpiai Bizottság jelenlegi elnöke) Japánban járt, elmesélte, hogy a hidegháború befejezése után mindannyian arra számítottak, hogy Európa végre elindul a béke útján. Ám nem így történt. Az etnikai villongások miatt a helyzet egyre rosszabbodott, emiatt tömegek menekűtek el otthonukból. A politikai bizonytalanság közepette az emberek sebzetté és reményvesztetté váltak. A művészeket érezhetően nyomasztotta, hogy képtelenek bármit is tenni ebben a helyzetben. Ilyen körűlmények között Terzopoulos úgy vélte, hogy nekűnk, művészeknek össze

kell fogunk, és olyan szeretettel kell alkotnunk, ami felülemelkedik a nemzetiségi korlátokon.

Noha nem kötődik közvetlenül a Színházi Olimpiához, azért elmesélem, hogy abban az időszakban kaptam egy táviratot az egyik szarajevói színházi producertől, aki felkért, hogy rendezek egy előadást Szarajevóban. El is jönnének értem egy katonai repülőgéppel, mondta. Bámulatos, hogy még a háború kellős közepén is színházat akartak csinálni. Európában régóta, hagyományosan él a meggyőződés, hogy a színháznak gondolkodtatnia kell a társadalmi lét alapvető kérdéseiről, arról, hogy mit jelent embernek lenni, mi a nemzet, mi a bűn, szóval ők ott a konfliktus idején is a színház segítségével próbáltak választ keresni arra, hogyan kellene működnie az új világrendnek. Susan Sontag el is ment és rendezett ott egy előadást, én viszont valahol menetközben elvesztettem velük a kapcsolatot, így végül nem jutottam el Szarajevóba.

– *Hogyan tudnak a művészek együtt dolgozni akkor is, ha más-más háttérrel és eszköztárral rendelkeznek?*

Egy gyermek otthona a szülőhelye, ahol a világra jött. Ám ahogy öregszünk, egyre inkább azt a helyet érezzük otthonunknak, ahol a gyerekeinket felneveltük és ahol végül meg fogunk halni. Ám a művészek szerintem természetüknél fogva nem hisznek abban, hogy létezhet olyan hely, ahol átélhetik az otthon nyújtotta biztonságot. Az otthon az, ahová bármikor visszatérhetsz, ahol biztonságban érzed magad, és egy művésznek ez a hely valószínűleg a szívében leledzik. Talán fogalmazhatnék úgy is, hogy az otthon egy olyan hely, ahol az érzelmek által a szíveink utat találnak egymáshoz, bár elismerem, hogy ez némiképp egyedi elképzelés. A művész keményen dolgozik azért, hogy olyasvalamit alkosson, amit sok ember meg akar nézni. Általában másképp alakul. (nevetés)

Ezek a művészek azért tudnak együtt alkotni, mert nem a jól látható dolgokban hisznek, mint amilyen a pénz, a család, a vagyon és a nélkülözés, a kicsik, nagyok, férfiak és nők, hanem a láthatatlan közös emberi értékekben. Ha nem vágyasz már az elejétől fogva arra, hogy minél több emberrel megoszd ezt az érzést, soha nem tudsz egy olyan dolgot létrehozni, mint a Színházi Olimpia. Nem azért foglalkozol színházzal, mert van egy színházad, és nem azért találsz ki mindefféle projektet, mert kaptál némi állami támogatást.

– *A Színházi Olimpia Görögországból indult, és fokozatosan nőtte ki magát.*

Az első alkalom az alig 3000 lelket számláló Delphoiban volt, az ókori idők egyik szent helyén, ahol Oidipusz a végzetes jóslatot kapta. Azért választottuk



Susan Sontag (hátl, középen) az általa rendezett *Godot* várva-előadás színészei között Szarajevóban, 1993-ban (fotó: Paul Lowe, forrás: nybooks.com)



Az első Nemzetközi Színházi Olimpia plakátja 1995-ből (forrás: eccd.gr)



Drámai szenvedélyek II. Jelenetkép az 1970-es párizsi fesztiválon, r: Tadashi Suzuki (forrás: culturaipon.blogspot.com)

ezt a helyet, hogy ezzel is erősítsük a szellemi szolidaritást. Aztán többen is jelezték a kormányzat részéről, hogy szívesen nyújtanának anyagi támogatást, így a seregszemle fokozatosan bővült. Ez azzal is járt, hogy olyan politikusokkal és vállalkozókkal kellett együtt dolgoznunk, akik biztosították a megfelelő irányítást, ugyanakkor aggódtunk, hogy ezzel a Színházi Olimpia eredeti szelleme feledésbe merülhet. De mindig is hitünk abban, hogy végül minden jól alakul, ahogyan azt állítólag Ikkyu zen mester is mondta: sokféle ösvény vezet a hegy csúcsához, de bármelyiken is haladsz, végül ugyanazt a holdat látod ragyogni az égen.

Idén a nemzetközi bizottság több tagja is úgy vélte, jó volna visszatérni a Színházi Olimpia eredeti szelleméhez, és egy olyan helyszínt választani, mint Toga, ahol a művészek megerősíthetik szolidaritásukat, és közösen gondolkodhatnak napjaink problémáitól, arról, hogy mire van szüksége a világnak manapság. Toga-ban megvannak az ehhez szükséges alapok, amiket a SCOT hosszú évek munkájával épített fel, ám mivel az itteni színházak méretüket tekintve kicsik, és a szálláslehetőség is korlátozott, aligha tudunk több tízezer nézőt idevonzani. Szóval lehet, hogy ez egy kisebb léptékű rendezvény, ám arra épp megfelel, hogy a művészek megosszák egymással a tapasztalataikat és közösen gondolkodjanak jó néhány kérdésről.

– Amióta csak 1972-ben a párizsi Nemzetek Színháza fesztiválon (Théâtre des Nations Festival) bemutatták a Waseda Shogekijo című előadását, ön 45 éven át élen járt a külföldi megjelenésekben. 33 országba vitte el a SCOT produkcióit, és a Suzuki-módszert azóta számos művészeti akadémián tanítják, az amerikai Juilliard színészképző egyetemtől a kínai Központi Színművészeti Akadémiáig.

Nem azért jártam külföldre, hogy Japánt népszerűsítsem. Ha megkérdeznék, hogy akkor mégis miért, azt felelném, hogy meg akartam ismertetni a munkánkat azokkal a külföldi szakmabeliekkel, akik hozzánk hasonlóan gondolkodnak színházról, társadalomról, az

emberi létről. Ha annak idején Konsztantyin Sztanyiszlavszkij meg akarta volna nézni, amit csinálunk, én is nagyon szerettem volna, ha látja, hogyan dolgozunk. És amikor Jean-Louis Barrault meghívott bennünket, elmentem Párizsba hogy be-

mutassam neki az munkánkat. Szóval nem azért mentem külföldre, hogy a Japánt kedvelő emberek láthassák az előadásainkat. És bár japán alkotók vagyunk, én elsősorban olyanoknak akartam bemutatni a produkcióinkat, akik képesek meglátni a színházművészet univerzális aspektusát.

Nagyon fontos, hogy más országokban is megtaláljuk azokat az embereket, akikkel együtt tudunk dolgozni, de mostanában sokan azért járnak külföldre, mert támogatást kaptak a kormánytól, vagy mert egy jó barát beajánlotta őket valakinek egy másik országban. Mi több, ezek az emberek annak ürügyén mennek külföldre, hogy a japán kultúrát terjesztik. Nem művészként mutatják be alkotásaikat, hanem japánként népszerűsítik hazájuk kultúráját. Nem valami jó dolog olyan közönség előtt játszani, amely kizárólag Japánt kedvelő külföldiekből, és külföldön élő japánokból áll.

– Vagyis az effajta külföldi megjelenés csupán a kortárs egzotikum egyik formája, jól értem? Nincs ebben semmiféle komolyabb céltudatosság sem a meghívók, sem pedig azok részéről, akik elfogadják a meghívást. Mindamellett, a Chelfitsch társulatot vezető Toshiki Okada kilóg ebből a sorból, hiszen amikor felkérték egy újabb munkára a németországi Kammerspiele-ben, előbb meggyőződött arról, hogy nem egzotikumot várnak tőle, olyasmit, mint amikor Párizsban thai nyelven játszották a thaiföldi művészek bevonásával létrehozott előadását. Természetesen ez egy kivételes eset, manapság a fiatal színházi alkotók többsége a jelek szerint a hazai porondra figyel, és nem nagyon akar valóban komoly munkát végezni külföldön. Most azonban szeretném önt megkérni arra, hogy meséljen egy kicsit az ázsiai fejleményekről. Még nem jártam ott, de úgy tudom, hogy 2015-ben építettek önnek egy szabadtéri színházat a Peking északi végében lévő Gubei vízivárosban.

Egy ismert kínai fejlesztő a pekingi városi kormányzat területén épített egy szabadtéri színházat, ami a Nagy Falra néz, hozzá szálláshelyet és egy próbatermet. Minden év áprilisában odamegyek, hogy a Suzuki-módszert oktassam. Két vagy három héten át a *Kachi Kachi Yama* és a *Dionüszosz* próbáit is ott tartottuk. A Nagy Fal nyilván egy világhírű látványosság, amit évente nagyjából hat millió ember keres fel. És mivel szeretnék Kína egyik reprezentatív nemzetközi helyszínévé tenni, azt mondták nekem, hogy kitalálhatok bármiféle programot, ami szerintem illik oda. A fejlesztő azt szeretné, ha a környéket kifejezetten kulturális célokra hasznosítanák, de nem valamiféle vidámparkot akar, hanem művészeti programokat, és érdekes módon azt mondta, nem fontos, hogy az alkotó kínai művész legyen, lehet japán is, mint én.



Dionüszosz, a SCOT Színház és a Purnati Indonesia koprodukciójában megvalósult előadás 2019-ben a SIFA fesztiválon, Szingapúrban (forrás: sifa.sg)

– *Kínai szövegeket használ az ottani előadásaihoz?*

Igen. Sokan nem értik azt, hogy ha egy darabot lefordítanak helyi nyelvre, legyen az görög tragédia, vagy Shakespeare-dráma, a fordítás révén ez a mű az adott ország színdarabjává válik. Minden nyelv hagyományokra támaszkodik, és mivel a mindennapokban is használjuk, a fizikai létünkhöz is szervesen kapcsolódik, szóval mihelyest egy darabot lefordítanak kínai nyelvre, az már a kínai embereké lesz.

– *Togába még Indonéziából is eljönnek, hogy elsajátítsák a Suzuki-módszert. 2018-ban a Dionüszoszról készült egy háromnyelvű produkció, indonéziai, kínai és japán színészek közreműködésével. Az indonéziai Jogjakartában is előadták, egy szabadtéri színpadon. Milyen volt a fogadtatása?*

Három nyelven játszottunk, és Indonéziában még soha nem csináltak ehhez hasonlót. Dióhéjban arról van szó, hogy ha a fellépő színészek mindegyike ugyanazzal a módszerrel tréningezik és ugyanúgy gondolkodik, egészen izgalmas közös munkát lehet végezni, akár az indonéziai színészekkel is. Tehát nem elég egyszerűen csak okulni abból, amit Európában vagy az Egyesült Államokban csinálnak, szükség van egy közös kiindulási alapra, amire építkezni lehet. Ez a tapasztalat számomra azt bizonyította, hogy ha létrehozuk a közös szabályok és elvek készletét, akkor felülemelkedve az etnikai és nemzeti hovatartozáson képesek vagyunk együtt alkotni és egészen jó munkát végezni.

Mostanáig Ázsiában az a nézet terjedt el, hogy sokat tanulhatunk az európai színházról, ám mi nem ezt tesszük. Inkább azt mondjuk, hogy igenis létre tudunk hozni közös alkotásokat, ha van egy saját külön játéktérünk. Gondoljon csak a sportra, ott egyértelmű szabályok vannak, ami azt jelenti, hogy bármely ország sportolói képesek együtt futballozni vagy baseballozni vagy szumó stílusban birkózni, és így tovább. Tehát arról van szó, hogy amennyiben ugyanazokat a szabályokat követjük és ugyanazon rendszer alapján edzünk, valamennyien egyenlővé válunk. Minden ország népében fantasztikus lehetőségek rejlenek, senkinek nem kell kulturálisan alsóbbrendűnek éreznie magát.

– *Az utóbbi időben egyre több az úgynevezett nemzetközi együttműködés a színház és a táncművészet területén, de ön szerint, hogy ha valami olyat akarunk csinálni, ami nemcsak az elnevezésében hordozza az együttműködést, kezdetől fogva le kell fektetni a közös munka szabályait?*

A futballban például, ha többféle országból származó sportolók játszanak együtt, azt nem együttműködésnek, hanem csapatnak nevezzük. Ugyanígy a japán színház sem válik nemzetközivé pusztán attól, hogy kialakít egy nemzetközi együttműködést.

– *Úgy érti, hogy az embereknek olyan alapelveket kell követniük, amelyeket bárki be tud tartani és komolyan tud venni?*

Igen. Ez az, amire törekedniük kell. Készülünk egy orosz és japán nyelvű *Cyrano de Bergerac* előadással, de mutattunk már be japán és angol, japán és német, illetve kínai nyelvű produkciókat is. Miért tudjuk ezt megtenni? Azért,

mert mindenki, aki részt vesz alkotófolyamatban, ugyanúgy közelít a színházhoz, ugyanazokat a gyakorlatokat végzi, és tisztában van a Suzuki-módszer mögötti szemlélettel. Sok időt és erőfeszítést igényel eljutni erre a pontra, de ha sikerül, akkor ugyanarra a talapzatra támaszkodva tudunk együtt dolgozni. És egy alkotás attól még nem válik izgalmassá, mert japán. Én japán állampolgár vagyok, de nem az a célom, hogy japán színházat csináljak. És Suzuki-színházat csinállok. Szerintem van a nó, a kabuki, a Takarazuka revü és a Suzuki-színház! (nevetés)



Tréning a Suzuki-módszer alapján
Kanadában, 2015-ben (forrás: tnb.nb.ca)

A Suzuki-színház szabályai nemzetközivé lettek, és nem az a kérdés, hogy az egyes produkciók népszerűek-e vagy sem. Ha egyesével vesszük, vannak jó előadások és akadnak kevésbé sikerültek is. De mivel ezek az előadások az ismert szabályrendszer és szemlélet mentén jöttek létre, mindegy, hogy Oroszországban vagy Kínában kerültek színpadra, a világítás, a mozgás és a hangzás azonnal elárulja, hogy Suzuki-színházról van szó. Amikor a moszkvai Művész Színházban orosz színészekkel rendeztem egy előadást, azt mondták róla, hogy „oroszk játszószék ugyan, de ettől még Suzuki-színház”. Ugyanúgy, mint a labdarúgásban – nem számít, ki van a pályán, mindenképpen futballt játszik, s ez tényleg csodás dolog.

– Akárcsak Sztanyiszlavszkij esetében, ez bizonyára a Suzuki néven ismert módszernek köszönhető, amivel úgy irányítható a fizikai állapot és a mozgás, hogy a közönség minden tagja azt érezze, közvetlenül neki szól az előadás, és a replikák is úgy hangzanak el, hogy minden néző úgy érzi, éppen hozzá beszélnek. Ez egyedülálló teljesítmény, és mindenképpen szeretném hangsúlyozni, hogy ez az ön, Tadashi Suzuki által kidolgozott sajátos módszer eredménye.

Így is tekinthetjük. Ezért jöttek 16 ország hívatásos színészei Togába, hogy az én módszerem szerint tréningezzenek, és azt mondták, hogy ez nagy segítségükre volt. Egyikük sem hitte azt, hogy japán színházat játszik. Ez egy hatékony színészténing, ezért terjedt el több országban. Sőt, helyenként olyan emberek is oktatják a Suzuki-módszert, akiket nem is ismerek. (nevetés)

– A módszer kidolgozásán túl ön számos nyugati művet színpadra állított, a görög tragédiáktól kezdve egészen Csehovig, amelyek sajátos világnézetet közvetítenek. Emellett olyan japán elbeszélések vagy dalok alapján is alkotott előadásokat, amelyek nem tartoznak bele az általános „japán” kategóriába, de teljes mértékben illeszkednek az ön személyes színházi világába. Egy ideig rendszeresen vezetett egy blogot, amelyben közzétette a rendezői jegyzeteit és beszámolt a napi tevékenységekről, illetve részletes magyarázatokkal ellátott szöveggönyveket is publikált.



A *Trójai nők* a 2016-os wrocławai Színházi Olimpián
(fotó: Filip Basara, forrás: strefakultury.pl)

Volt, hogy más területeken dolgozó emberek felkerestek, mert érdeklődtek a munkánk iránt. Hogy néhány példát említsek, a regényíró és kritikus Shōhei Ōoka, a japán irodalmat kutató Donald Keene, Shūichi Katō irodalomkritikus, Takaaki Yoshimoto költő és kritikus, Arata Isozaki építész, valamint az irodalmi Nobel-díjas szerző, Kenzaburō Ōe is eljött hozzánk. Emiatt úgy éreztem, hogy az ő szakterületeiken is tájékozódnom kell, hogy elbeszélgethessek velük egy kávé mellett. Amikor az Iwanami Hallban először állítottuk színpadra a *Trójai nőket*,

a kabuki-színész Ennosuke Ichikawa megnézte az előadást, és állítólag megkérdezte a Menelaoszt alakító Hisao Kanzetől, milyen különleges képesség kell ahhoz, hogy így játsszunk. Amikor Tamasaburo Bando kabuki-színész megnézte a *Drámai szenvedélyekről II (On the Dramatic Passions II)* című produkciónkat, azt mondta, hogy szeretné kölcsönvenni Kayoko Shiraishi hangképzési technikáját az egyik szerepéhez, Nanboku Tsuru megformálásához, ezért küldtünk neki egy hangfelvételt.

Sok mindent tanulhatunk a művészet más területein alkotó emberektől, és ez előcsalogatja azt a tudást, mely egy újfajta színházi szemlélet születéséhez vezethet. A mai fiatal színházi alkotók még nem jutottak el ideig. A tokiói Új Nemzeti Színházban létrehoztak egy új színházkutató intézetet, ahol meghívott külföldi rendezők és drámatanárok tartanak előadásokat, ám ez édeskevé. Az alkotóknak el kell kezdeniük tanulni és meg kell ismerkedniük a japán irodalommal, filozófiával, esztétikával, zeneszociológiával, gazdasággal, az előadóművészetekkel és a hagyományos művészetekkel is.

– *Abból, hogy ön most a saját alkotótevékenységéről is beszél, azt gondolom, a to-gai Színházi Olimpia ebből a személyes aspektusból is egy rendkívül fontos projekt. Azt már a korábbi fesztiválokon megszokhattuk, hogy ön igyekszik nem befolyásolni a dolgok menetét, így szabadon beszélgethetünk bármiről, amiről csak akarunk, aztán persze sok esetben kiderül, hogy üres szócséplés volt az egész.* (nevetés)

Ez akkor is fontos. A színház képes biztosítani azt a környezetet, amelyben a különféle háttérű emberek összejönnek és elbeszélgetnek egymással. Ugyanazokat az előadásokat nézik meg, így meg tudják osztani egymással a véleményüket, és más-más megközelítésből beszélgethetnek arról, amit láttak. Ez jó alkalom arra, hogy az ember csiszolja saját elképzelését és korrigálja az esetleges tévedéseit. Valódi műhelyhangulat alakul ki, ahol a különféle területeken dolgozó értelmes emberek beszélnek meg a látottakat, ezáltal sokszor rájövünk, hol kell még



Suzuki mester a *Dionüszosz*
próbái idején, 2019-ben Dzsakartában
(forrás: tsingapore.com)



A CCOT 2018-as nyári fesztiváljának záró tűzijátéka
(fotó: Nina Tatishvili, forrás: gaborviktorkozma.com)

tágítanunk a határainkat, vagy miről kell még többet tanulnunk, és ez a tárgyi-lagosságunkat is növeli. Talán több ilyen platformra volna szükség.

– *A japán színházi berkekben mostanában egyre több olyan fiatalot találunk, aki az alkotásban önigazolást keres. És mivel a közönség leginkább az olyan dolgokra reagál, mint a harsány testiség, a teatralitás vagy a durva szavak, az erőszakos megjelenítés könnyen negligálhatja a valódi értékeket.*

Ez egy létező jelenség. Tartottam egy tanfolyamot fiatal színészeknek a Kichijoji Színházban, és azt láttam, hogy mind nagyon intelligensek, ám hiányzik belőlük az energia. Amikor fiatalok voltunk, divat volt lázadni, de mi összegyűltünk és saját kezünkkel építettünk fel egy rozoga kis színházat, ahol úgy alkothattunk, ahogy a kedvünk tartotta. Akkoriban sokan érdeklődtek ez iránt, ám manapság az embereket már nem érdekli az ilyesmi.

– *Tavaly ott voltam a SCOT nyári fesztiválján („SCOT Summer Season 2018”), és a zárónapon először ülhettem be arra a beszélgetésre, amelyen ön a nagyközönség kérdéseire válaszolt. Mondhatom, meglepődtem. Aprólékos gonddal megválaszolta a fiatalok furcsa felvetéseit, melyek hallatán még nekem is nehezemre esett volna megőrizni a hidegvéremet. Úgy éreztem, hogy egy ilyen párbeszéd gyökerestől megváltoztathatja az fiatalok felfogását. A SCOT 2013-as nyári fesztiválján ön úgy döntött, hogy a nézőknek többé nem kell megvásárolniuk a belépőt, ehelyett bevezette az önkéntes adományok rendszerét. Én úgy látom, hogy azóta sokkal többen ülnek be a SCOT előadásaira, mint valaha, olyanok, akik amúgy nem szoktak színházba járni, és Togában sem voltak még soha, elsősorban fiatalok és más ázsiai országokból érkező turisták. A szabadtéri színpad egyik előadása, az Üdvözlét a Föld pereméről (Sekai no Hate kara Konnichiwa) a pirotechnika miatt különösen népszerű, a fiatalok már rövidített címet is adtak neki, csak úgy emlegetik, hogy „SekaKon.”*

Nagyon sokba kerül tömegközlekedéssel eljutni Togába, és mi meg akartuk könnyíteni a munkánk iránt érdeklődő embereknek, hogy eljőjenek és láthassák az előadásainkat. Ezért vezettük be az önkéntes rendszert, így mindenki annyit fizet, amennyit tud. Ez okoz ugyan némi nehézséget, de nem adjuk fel. Már olyannal is találkoztunk, aki otthagya a Nemzetvédelmi Akadémiát, és eljött Togába azzal, hogy szeretne csatlakozni a SCOT-hoz, szóval egyre érdekesebben alakulnak a dolgok.

Sokan kérdezik, mik a távlati terveink Togában. Mivel nemrég sikerült bővítenünk a létesítményeinket, szeretnék indítani egy iskolát, ahol Ázsia minden szegletéből származó diákok gyűlnének össze. A szingapúri Nemzeti Egyetem és a kínai Központi Színművészeti Akadémia már most minden évben küld ide diákokat. Jóllehet ez egy drámaiskola lesz, nem a nulláról induló, teljesen tapasztalatlan fiatalokat várjuk, inkább olyanokat szeretnénk fogadni, akik valamilyen színházban már szert tettek a szakmai alapokra. Úgy tervezzük, hogy a Suzuki-módszer alapján oktatunk és hozunk létre előadásokat, amiket azután alaposan kielemezzünk. Emellett szeretnék ázsiai közgazdászokat is meghívni, hogy a közös gondolkodás révén globális távlatokat nyissunk.

Ugyanez érvényes a színházi fesztiválokra is. Mégis úgy vélem, az a legfontosabb, hogy közös munkával kiépítsünk egy határokon átnyúló nemzetközi művész-hálózatot. Ilyet nem tudsz létrehozni anélkül, hogy beszélnél az elképzeléseidről és arról, amiért harcolsz. Ez egy alapvető dolog, amit az iskolánkban is tanítani fogunk.

– *A mostani megosztott világban mire számít, hány művészt tud majd bevonní ilyen együttműködési hálózatba?*

Nem tudom. De érdekes fejleményekre számítok. A Színházi Olimpiára meghívtunk egy *Macbeth*-előadást Szardíniáról, és az ottani kormányzat egy sáfet is küld velük, hogy belekóstolhassunk a szardíniai konyha ízeibe itt, Togában. Ha Tokió lenne a helyszín, valószínűleg nem lenne részünk ilyen emberi megnyilvánulásokban. Toga inspiráló hatásának köszönhetően sok érdekes kapcsolat születhet.

Kicsit nehéz megmagyarázni, de úgy vélem, Togára jellemző a kiszámíthatatlanság, egyfajta anarchia, vagyis bármi megtörténhet. Ha például megszakad az áramszolgáltatás, és a környék teljes sötétségbe borul, Togában ezt is elfogadják. A togai fesztiválok kezdeti időszakában – talán azért, mert akkor még fiatal voltam – teljesen lenyűgözött, ahogyan ez az eldugott falu ünnepi helyszínné alakult át. Most azt érzem, hogy Toga része a nagyvilágnak, és rengeteg tanulságot kínál, így az alkotói gárda és a fiatal közönség egyaránt talál magának útravalót. Valójában az egész hely kicsit olyan, mint az új belépési rendszer: mindenki szabadon hozhat és vihet, amit csak szeretne. Már nagyon várom az együttműködést, ami ebből születik majd.

2019. május 7.

Az interjút Tadashi Uchino készítette

TADASHI SUZUKI: A 9. SZÍNHÁZI OLIMPIA ELÉ

Az információs és kommunikációs rendszerek globális fejlődésének köszönhetően az emberek immár világszerte könnyebben és jobban megismerhetik a sajátjuktól eltérő kultúrákat. Ahhoz képest, hogy régen az embereknek mindent a helyszínen kellett megtapasztalniuk, ezért kifejlődött bennük a másokkal való együttéléshez szükséges bölcsesség, a körülöttünk lévő modern világ egészen új irányba változik, ami lehetővé teszi, hogy ismereteket szerezzünk anélkül, hogy „jelen lennénk”. Ezt a változást a „nem állati” energiák (elektromosság, kőolaj, nukleáris energia stb.) széleskörű kiaknázása hozta magával, és törvényszerű, hogy ez a jövőben is folytatódik.

Azonban veszélyes dolog volna teljesen rábízni magunkat ezekre a „nem állati” energiákra, dacára annak, hogy egyre gyorsabb és kényelmesebb kapcsolattartást ígérnek. Ez ugyanis oda vezethet, hogy az emberi testben elraktározódott „állati” energiában rejlő gazdag potenciál meggyengül vagy

feledésbe merül. Az emberi kultúrák épp az „állati” energia kifinomult felhasználásának köszönhetően virágoztak és hoztak gyümölcsöt. Így vált az emberiség közös örökségévé az előadóművészet, a színház, a tánc és az opera, és ezt sem a televízió, sem a film nem tudja pótolni.

Ugyanez vonatkozik a sportra is. Az előadóművészet és a sport egybe gyűjti az embereket az események helyszínén, s ezzel alapot teremt ahhoz, hogy jobban megértsék egymást, és odafigyeljenek a másokra. És bár mindennapi életünkben a „nem állati” energia által biztosított kommunikációs rendszerek egyre nélkülözhetetlenebbé válnak, az emberiség a saját létét sodorná veszélybe, ha elfelejtené vagy elhanyagolná az előadóművészetek és a sport által megtestesített értékeket.

Természetesen az „állati” energia hasznosításának és fejlesztésének módja nemzetenként és térségenként változik. Ám épp ezek a különbségek óvják és gazdagítják a nemzetek kulturális identitását és létjogosultságát. Ahogy halmozódik az életünket uniformizáló „nem állati” energia, úgy járulnak hozzá egyre nagyobb mértékben az előadóművészetek az emberi lét minőségének javításához. A modern technológia korában a kulturális projektek jelentőségét épp az adja, hogy segítenek megosztani a nemzetek közötti hasonlóságokból és különbségekből fakadó tapasztalatokat.

A Színházi Olimpia nemzetközi bizottsága hisz abban, hogy a 21. században az előadóművészetek erőteljes jelenléte azt jelzi, van még remény a valódi globális kommunikációra.

Angolból fordította: Albert Dénes

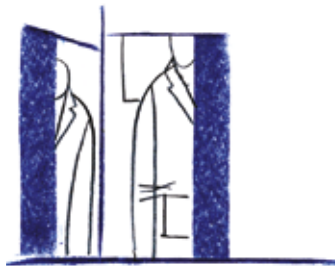
*(Presenter Interview. Tadashi Suzuki and Theatre Olympics,
https://www.performingarts.jp/E/pre_interview/1903/1.html)*

“There Is Still Hope for Truly Global Communication”

Tadashi Suzuki on the Philosophy of Theatre Olympics

(Interviewer: Tadashi Uchino)

The 9th Theatre Olympics (held from August 23 to September 23, 2019) was organised jointly by Japan and Russia for the first time. The main venues were Toga Art Park and the National Theatre of Saint Petersburg. World renowned stage director Tadashi Suzuki found fame primarily by developing the Suzuki Method of Actor Training, however, he also took an active part in creating such arts programmes as Japan’s first international theatre festival (Toga Festival) (1982), the Theatre Olympics, launched in 1993, and the BeSeTo, joint Japanese-Chinese-Korean Theatre Festival, established in 1994. In this interview, made on 7 May 2019, before this year’s event, Suzuki speaks about the significance of the Japanese venue, the small Toga Village, the importance of artists working together at theatre festivals, as well as his thoughts about the situation of the theatre world and the people in it.



„A közönség igazi emberi találkozásokra vágyik”

Valerij Fokint Kozma András kérdezte

– Egy átlagnéző számára az Olimpia fogalma leginkább a versengéssel, a sporttal kapcsolódik össze. A Színházi Olimpia szellemisége mennyiben kapcsolódik ehhez, illetve az ókori görög tradíciókhoz, hiszen a Színházi Olimpia is Görögországból indult Theodoros Terzopoulos rendező kezdeményezésére?

Valóban, ez az esemény is összefügg az olimpiai mozgalommal olyan értelemben, hogy szintén Görögországból indult, és az első nemzetközi Színházi Olimpiát Delphoi-ban rendezték meg Theodoros Terzopoulos illetve Tadashi Suzuki kezdeményezésére, majd később csatlakozott hozzájuk Heiner Müller, Bob Wilson és több más ismert színházi alkotó. Delphoi a görög kultúra és az ókori görög színház egyik bölcsője, így az ott megtartott első Színházi Olimpia szimbolikus jelentőséggel is bírt, hiszen az ősi olimpiai stadion területén zajlott. Ez egy hatalmas nyitott tér, lenyűgözően szép hely, az én előadásom is vendégszerepelt az ottani szabadtéri színpadon. A modernkori olimpiai sportmozgalom indulása után mintegy száz évvel tehát így született meg a színházi olimpia gondolata, majd komoly előkészítés után 1995-ben sikerült megtartani a színházművészet e különleges fesztiválját; de a sportolók olimpiájától eltérően itt nincsenek díjak, nem osztanak érmeket, nincs versengés. Úgy gondolom, hogy ez helyes dolog, hiszen a művészet nem mérhető olyan objektív mércével, mint a versenysport, de nem is ez a célja. Számomra a színházművészet a különféle kultúrák között zajló dialógus terepe, így a színházi olimpia alapeszméje is arra irányul, hogy megteremtse az egymással nem rivalizáló, hanem a művészi sokszínűséget képviselő színházak találkozóját. Hiszen a színház is egy olyan terület, ahol valakinek ez tetszik, másnak pedig lehet, hogy valami teljesen más, de ez nem zárja ki a kölcsönös megértés, vagy legalábbis az egymással való párbeszéd lehetőségét.

– Számos nagyhírű, több évtizedes hagyománnyal rendelkező színházi fesztivált ismerünk Európában: ezek közé tartozik például az Avignoni Fesztivál, az edinburghi „Fringe”, de említhetném akár a belgrádi BITEF-et is. Az évek során mindegyik fesztí-

vál megteremtette a sajátos arculatát. Hogyan határozná meg a Színházi Olimpia koncepcióját? Milyen elvek, szempontok szerint, milyen szervezői munka eredményeként áll össze a fesztivál programja?

A Színházi Olimpia koncepciója egy sokrétű, de számomra mégis egyértelmű filozófia mentén építkezik. A legfontosabb szempont, hogy a világ színházi „terméséből” minél szélesebb merítést tudjunk nyújtani, a tradicionális előadásoktól kezdve a legkísérletezőbb produkciókig, vagyis a színházművészetben manapság tapasztalható irányzatok, tendenciák lehető leg szélesebb

palettáját próbáljuk megmutatni a közönségnek. Ez persze azt is jelenti, hogy nem egy egységes, behatárolt esztétikai szemlélet alapján állítjuk össze a programot, hanem épp ellenkezőleg – bizonyos értelemben „mindenevők” vagyunk. De a válogatásnál mindenképpen az eredetiséget és a kiemelkedő szakmai színvonalat tekintjük mérvadónak. Kifejezetten érdekelnek bennünket az olyan produkciók, melyek esetében a kulturális kölcsönhatás magában az előadásban is megmutatkozik: ilyen például idén az Indiából érkező *Macbeth*, vagy a Rimini Protokoll egészen egyedülálló, kísérleti előadása, amely a város több pontján zajlik egyszerre, és amelybe az itt élő emberek is aktívan bekapcsolódnak. Ugyanakkor helye van a Piccolo Teatro di Milano hagyományosabb produkciójának, vagy más klasszikus, ismert színháznak is, amennyiben gondolatisága, teatralitása erőteljes hatást tud kiváltani a nézőkben. A rendező lehet akár fiatal vagy az idősebb generáció képviselője, amennyiben „élő” színházat képes létrehozni, érdekes lehet a számunkra. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a „totális sokszínűség” útját követjük. Annál is inkább, mivel a Színházi Olimpián nem csak színpadi produkciók szerepelnek, hanem számos pedagógiai, tudományos és ismeretterjesztő program is. Találkozókat, mesterkurzusokat, tréningeket tartunk. Rengeteg olyan kísérőprogramot szervezünk, amely a mélyebb szakmai együttműködést, megismerést szolgálja. Az elmélyült szakmai párbeszédet rendkívül fontosnak tartom, mert gyakran ez hiányzik leginkább a fesztiválok programjából. Ennek a hasznát különösen érzékelttem most Vlagyivosztokban, ahol idén Theodoros Terzopoulos és Tadashi Suzuki is tartott színházi mesterkurzust illetve színésztréninget. Milyen különös földrajzi helyzet: Vlagyivosztok alig egy órára van repülővel Japántól, míg Moszkváig nyolc órát kell repülni, Suzuki mégis most járt először ebben



A Transe Express (fr) dobosa a Színházi Olimpia megnyitó ceremóniáján, háttérben az Alekszandrinszkij Színház ünnepi homlokzatával (fotó: Jevgenij Sztjepanov, forrás: topdialog.ru)



Jurij Ljubimov 2007-ben, a Taganka Színház igazgatói irodájában (fotó: jurij Kodabnev, forrás: nytimes.com)

természetesen egy hosszú folyamat eredménye, amelynek során figyelembe vesszük a Színházi Olimpia művészeti vezetőinek ajánlásait, javaslatait. Minden egyes Olimpiának van egy saját művészeti-szakértői csapata, amelynek élén az adott rendezvény művészeti vezetője áll. A Delphoi-ban lebonyolított fesztivál művészeti vezetője Theodoros Terzopoulos volt, Japánban Tadashi Suzuki, a 2001-es moszkvai Színházi Olimpia során pedig Jurij Ljubimov szakmai irányítása alatt zajlott az előkészítés. Az idei Olimpia művészeti vezetője én vagyok, de – természetesen – nagyban támaszkodom a velem dolgozó stáb munkájára. Mindamelllett a szervezés, a logisztika rendkívül megterhelő és időigényes feladat, és eleinte attól féltem, hogy egy ekkora területet, amely Szentpétervártól Szibérián át Vlagyivosztokig terjed, nagyon nehéz lesz átlátni és összefogni, de most már nyugodtan kijelenthetem, hogy megérte minden erőfeszítésünk, mert a végeredmény bennünket igazol. Az, hogy földrajzilag ennyire kitágítottuk a Színházi Olimpia lebonyolításának



Ny. V. Gogol: *A revizor*, az Alekszandrinszkij Színház előadása, r. V. Fokin (forrás: theaterolympics2019.com)

a távol-keleti orosz városban. Földrajzilag perifériának tűnik, ugyanakkor a helyi művészértelmeség, a diákság, de a szélesebb közönség is óriási várakozással tekintett erre a találkozásra, valószínűleg „szomjúhozta” ezt az különleges kulturális dialógust. Be kell vallanom, az előkészítés és a szervezés során eleinte tartottam attól, hogy az idei olimpia túlságosan szerteágazó lesz és „túlburjánzik” majd. A fesztiválprogram összeállítása ter-

helyszíneit, rengeteg olyan embert, nézőt mozgatott meg, akik talán még sohasem jártak színházban, és most életükben először átélhették a színházi előadások varázsát. Amikor például azt láttam, hogy Jaltában vagy Szivasztopolban a közönség ott ül a tengerparton, hatalmas vetítőtávasznak előtt párnákon, vagy éppen karosszékekben, plédekbe takarózva, és a kivetítőkön figyeli az általam rendezett *Revizort* vagy más előadásokat, és

nevetnek, reagálnak a látottakra, szinte úgy nézik, mint egy mozifilmet, egészen megdöbbenem. Nem hittem volna, hogy ilyen sok nézőt megmozgat ez az esemény. De meggyőződésem, hogy minél több embert sikerül bevonzani a színházba, annál közelebb hozzuk egymáshoz a társadalom széttartó csoportjait. Egyik kedvenc példám erre az az eset, ami nemrég Magadánban történt. Barcelonából Magadánba érkezett egy spanyol társulat – ez már önmagában egy olyan esemény, ami Hašek abszurd világát idézi, mert szinte hihetetlen. De még döbbenetesebb az, hogy a társulat csomagjai elakadtak a moszkvai Seremetyevo reptéren, így a díszleteik és a kellékek nem érkeztek meg időben. Persze a spanyol csoportot ez eléggé lehangolta, de a város lakói is nagyon elkeseredtek emiatt, és szinte fellázadtak. Arra készítették a hivatalnokait, hogy cselekedjenek a helyzet megoldása érdekében, írjanak, telefonáljanak Moszkvába... hiszen „eljöttek hozzánk a spanyol barátaink”! Ennek ellenére az első előadás elmaradt, mivel a díszlet és a kellékek mégsem érkeztek meg, viszont tartottak helyette egy spontán közönségtalálkozót. Egyetlen ember sem váltotta vissza a jegyét! Mindenki eljött erre a találkozóra, hogy meghallgassa a spanyol színészeket, akik végül lelkesen meséltek magukról, az előadásról, a színházukról, és egy rendkívül jó hangulatú, személyes hangvételű, nagy sikerű esemény kerekedett az egészből. Ez is azt bizonyítja, hogy a közönség igazi emberi találkozásokra vágyik, és ez bármilyen körülmények között megtörténhet, ha megvan rá az akarat és a nyitottság. A spanyol társulatot nagyon meghatotta ez a fogadtatás, de mi magunk is meglepődünk a nézők érzelmi hőfokát látva. Szerencsére másnap már le tudták játszani az előadásukat. Hasonlóan fontos eseményként zajlott le a Finn Nemzeti Szín-



Univerzális történet, az El Local Espacio de Creación előadásának plakátja Magadánban (forrás: вечерниймагадан.рф)



„Ez csak egy film”, a Finn Nemzeti Színház szahalini előadásának plakátja (forrás: theatreolympics2019.com)

– A Színházi Olimpiák 1995 óta tartó történetében még nem fordult elő, hogy két országban párhuzamosan rendezték volna meg a fesztivált. Miért döntöttek a „párhuzamos rendezés” mellett?

Olimpia rendezését, Tadashi Suzuki is jelezte a szándékát. Ebből kiindulva végülis úgy éreztük, hogy még különlegesebbé teheti az idei fesztivált, ha két országban párhuzamosan zajlik a program, hiszen ilyen még nem történt eddig. A kölcsönösség elve alapján mi is vendégszerepeltünk náluk, és ők is felléptek az előadásaikkal Oroszországban, illetve van néhány olyan alkotó – például Robert Wilson –, aki mindkét országban szerepelt. Annál is inkább, mivel az idei Színházi Olimpia mottója: „Hidakat építeni”. Most egy olyan korban élünk, amelyben a politikai, gazdasági és társadalmi folyamatok élesen szembeállítják az embereket, az országokat. Meggyőződésem, hogy a művészet, és azon belül is a színház egyik legfontosabb feladata és lehetősége, hogy mind az egyén, mind a



nemzetek szintjén létrehozta a „megértés hídjait”, amelyek lehetőséget adnak számunkra még a legnehezebb időszakokban is fenntartani a párbeszédet. Ilyen értelemben ez összecseng az ókori olimpiák szellemiségével is, hiszen közsímet, hogy az olimpiai játékok idejére az ellenfelek hivatalosan felfüggesztették az egymással szembeni háborúskodást. Pusztán azért, mert az Olimpia időszakának különleges, szakrális jelentősége volt. Hasonlóképpen a kultúra, a színház is képes

kibékíteni még a legádázabb ellenségeket is. Alapjában véve mindannyian érző, érzékeny emberek vagyunk, szívvel és lélekkel bíró lények, még ha a fejünket mindenféle szörnyű, zavaros gondolatok és ideológiák töltik is be. És a színház képes direkt érzelmi hatást kiváltani, a szívünkbe találni, így talán az egyetlen olyan csatorna, amely még össze tud kötni bennünket. Lehet szűkebb vagy szélesebb, de mégiscsak létezik! Így hát az gondolom, hogy a színház az egyetlen lehetőségünk. Sajnos nem számíthatunk arra, hogy mindenféle diplomáciai manőverek által vagy az emberi elme valamiféle megvilágosodása révén egyszer csak eljutunk a felismerésig, hogy kész, ezt már nem lehet így tovább csinálni. Viszont a kultúra legalább ad némi alapot a reménykedésre, hogy valamilyen szinten értjük, érezzük egymást, még ha távol is állunk egymástól.

– Az idei Színházi Olimpia programjában szereplő Rocco és fivérei című előadás Vidnyánszky Attila rendezésében egyrészt elmeséli egy faluból a városba költöző család történetét, egy olyan családot, amely elszakadva a gyökereitől szembeesül egy teljesen más kultúrával, mentalitással, életformával. Másrészt az előadásban erőteljesen megjelennek a 20. századi művészek, gondolkodók manifesztumai, amelyekben a művészethez, az emberi léthez való igencsak radikális viszonyulásuk jut kifejezésre. Ön szerint milyen állapotban van az európai civilizáció a 21. századi művészet prizmáján keresztül?

Véleményem szerint az európai civilizáció jelenleg a degradáció állapotát éli, főleg ami az alapvető elveit illeti. Talán anélkül, hogy sejténé, éppen eltemeti azt a rendkívül gazdag esztétikai, történelmi, érzelmi tapasztalatot, amit felhalmozott. Míg a 19. században mi oroszok, még Dosztojevszkij is, azt mondtuk, hogy nekünk a Nyugat felé kell törekednünk, mert minden kritikánk mellett Európa az

Európa, tanulnunk kell tőle, példát kell vennünk róla, ma már ezt nem tudnám így kijelenteni. Persze, mondhatnám, hogy vannak ott érdekes színházak, izgalmas előadások, jó filmek, ez így van. De összességében, úgy érzem, degradálódik, mert önként lemond mindarról, amit évszázadok, évezredek során létrehozott. Még hozzá anélkül, hogy tudatosulna benne, teljesen új életformát, új erkölcsi szabályokat, újfajta kommunikációs formákat erőltet saját magára, és ezzel együtt gyakorlatilag felszámolja azt, amit eddig megteremtett. Úgyhogy ebben a vonatkozásban meglehetősen pesszimista vagyok. Ráadásul ez a jelenség nem csak Európára vonatkozik, hiszen nálunk is sokan vannak,



Rocco és fivérei, Nemzeti Színház,
r: Vidnyánszky Attila
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

akiknek tetszik ez a hozzáállás, magukénak érzik ezt a mentalitást, és különböző megfontolásokból ezen az úton járnak. Szerintem ez azért rossz, mert megtagadni az alapot, amire a kultúránk épült, igen veszélyes dolog. Ez egy tévút, ahhoz hasonlatos, mintha levágnánk a karjainkat, először az egyiket, aztán a másikat, és eközben azzal a meggyőződéssel élénk, hogy mind a kettő ott van a helyén. Ez a delúzió-effektus, ami azt jelenti, hogy az ember patológiusan hisz abban, hogy valami létezik, holott valójában az már nincs is. Mostanában ez egy igen elterjedt jelenség, különösen a mai politikusok gondolkodásában, ami gyakorlatilag a realitástól való teljes elszakadást jelenti. Úgyhogy nekem az az érzésem, hogy a Nyugat most a delúzió állapotában leledzik, még-hozzá igen aktív módon. Persze, félreértés ne essék, én sem a bocskorban járás és a régi köntös viselésének a híve vagyok. Nálunk is nagyon sok a delúzió, és a legfőbb delúzió errefelé például az a meggyőződés, hogy a nukleáris fegyverek birtoklása valamiféle egyensúlyt teremt.

– A Rocco és fivéreiben *elhangzó manifesztumok alapján tanulságos megfigyelni, hogy a 20. század első felében az európai avantgárd programadó szövegei több-*



Jelenetkép Lars von Trier: *A ház, amit Jack épített* című, 2018-as filmjéből (forrás: zoom.hu)

nyire azt az abszolút meggyőződést fejezik ki, hogy a művészet képes hatni a valóságra, míg a későbbi manifesztumok inkább azt a rezignáltságot sugallják, hogy a világ nem változtatható meg a művészet által. A 21. században mit mondhatunk a művészetéről, a színházról: képes-e valóban hatni a valóságra, vagy ez is csak „delúzió”?

Az emberekre tud hatni, márpedig a világ emberekből áll. De hogy mennyi emberre... nos, azt hiszem, hogy csak kevesekre.

Ugyanakkor igazi élményeket tud adni, legalábbis ha kiemelkedő műalkotásról van szó, mondjuk Lars von Trier utolsó filmjéről (*The House That Jack Built*). Összességében viszont nem hiszem, hogy egy előadás vagy egy film tömegek életét változtatná meg. Egy, két vagy mondjuk tíz ember esetében talán lehetséges, de ez mindig is így volt. Habár bizonyos történelmi helyzetekben elképzelhető, hogy a színház elindít valamit, áldozathozatalra, valamiért való kiállásra készteti az embereket. Emlékszem például, amikor 1980-ban Łódzban rendeztem Gogol *Revizorját*, egyszer csak azt vettem észre, hogy az előadás főpróbáján, amelyen többnyire egyetemi diákközönség ült, hirtelen taps tör ki, és olyan reakciók érkeznek, melyekre nem is számítottam a *Revizor* kapcsán. De valójában ez a közönség már olyan állapotban volt, hogy bármilyen ürügy elegendő lett volna számára, hogy kitörjön a lázadás.

Mivel egyáltalán nem értettem a közönség reakcióját, valaki az mondta nekem, hogy „hiszen ez egy politikus előadás, nem igaz?” Én pedig nem értettem, hogy ezt honnan veszi, mi ebben a politika. Persze, ez egy szatíra volt, de eszembe sem jutott volna, hogy ezt valamiféle politikai kiáltványnak tekintsem. Aztán amikor elutaztam, néhány hónap múlva kitört a lázadás, és megalakult a Szolidaritás. Tehát a helyzet már régen megérett, csak egy gyufát kellett közéjük dobni, hogy lángra kapjon. Ilyenkor tehát a színház a változás sajátos tribünjévé válik, és provokálhat, komoly folyamatokat indíthat el. Hasonlót éltünk meg a peresztrojka idején, 1985-ben, amikor a színházi újlás összecsengett a politikai szituációval. Tehát a színház változtatni nem tud, de kontaktust teremteni – igen.

– 2001-ben Moszkva volt a Színházi Olimpia helyszíne, most miért Szentpétervár? Van-e ebben valamiféle versengés?

Bár történelmileg Szentpétervár alapítása óta mindig is létezett egyfajta kulturális rivalizálás Moszkvával, jelen esetben nem erről van szó. A 2001-es moszkvai Színházi Olimpia hatalmas összművészeti esemény volt, de helyszínét tekintve egyetlen városra korlátozódott. A Színházi Olimpia történetében most először fordul elő, hogy egy ország újra lehetőséget kap a megrendezésre, így természetes volt, hogy a 2019-es oroszországi Színházi Év keretében Szentpétervárhoz kapcsolódjon a programszervezés. De a mostani fesztivál nem csak Pétervárt, hanem Oroszország más városait is érinti, leginkább a Távol-Keleti régióban, például Magadánt.

– Mit jelent egy ilyen rendezvény egy városnak, egy országnak? Mivel mérhető a „haszna”?

Mint bármely nemzetközi jelentőségű esemény, a Színházi Olimpia is képes megmozgatni egy város vagy akár egy ország kreatív energiáit. Ennek persze lehet közvetlen gazdasági haszna is, mint például a turisztikai forgalom fellendülése, de úgy gondolom, hogy sokkal fontosabb egy ilyen esemény hosszútávú kulturális-társadalmi hatása. Az, hogy egy ország vagy egy város a világ művészeti életének kitüntetett helyszíne lehet egy időre, komoly inspirációt jelenthet a kulturális életünk szempontjából, leginkább a fiatalabb generáció számára. Az pedig különösen izgalmas, hogy idén Oroszország távolabbi régióit is bevontuk az Olimpia lebonyolításába, így az ottani értelmiségi-művészeti életet is sikerült ezzel felpezsdíteni.



Ny. V. Gogol: *A revizor*, Valerij Fokin
1980-as łódzi rendezésének plakátja
(forrás: encyklopediateatru.pl)

– Eddig csak nagy országok rendeztek Olimpiát. 2023-ra Magyarország is bejelentette szándékát. Ön az olimpia szervezőbizottságának tagja: támogatják ezt az elképzelést? Nem túl nagy falat ez egy kis országnak?

Idén a saját bőrünkön is tapasztaljuk, hogy egy ekkora esemény előkészítése és lebonyolítása rendkívül megterhelő feladat, mind gazdasági, mind logisztikai szempontból. És nyilván nem véletlen, hogy elsősorban nagy országok, komoly infrastruktúrával rendelkező városok vállalkoztak eddig a szervezésre. De úgy gondolom, hogy mégsem ez a fő szempont, hiszen Delphoi vagy a 2016-os Olimpia helyszíne, Wrocław sem nagyváros, ahogy Tadashi Suzuki Togóban felépített színházi központja sem. Sokkal lényegesebbnek tartom egy ország vagy város kulturális tradícióit, színházi életének dinamizmusát. És ebből a szempontból Magyarország illetve Budapest alkalmas helyszín lehet, érzékelem ott azt a művészi-alkotói energiát, amely rendkívül fontos a Színházi Olimpia megrendezésében.

Fordította: Kozma András

“Spectators Want Genuine Human Encounters”

Valery Fokin Is Interviewed by András Kozma

The idea of Theatre Olympics was born about a hundred years after the beginning of the modern Olympic sports movement, and this special festival was first held in Delphi in 1995. Between August 23 and September 23 this year, the 9th Theatre Olympics was co-hosted by Japan and Russia. Its artistic director, Valery Fokin, general manager of Alexandrinsky Theatre in St Petersburg, was interviewed by dramaturge András Kozma on the occasion of the general manager of the National Theatre in Budapest, stage director Attila Vidnyánszky announcing that Hungary is applying for the right to host the 2023 Theatre Olympics. With regard to the compilation of this year’s festival programme, Valery Fokin said that they had meant to show the widest possible range of existing trends, paying particular attention to those aspirations where cultural interaction was reflected in the productions themselves.

He highlighted the importance of professional dialogue, and the mission of the event to be attracting new audiences to the theatre at the ever new venues. He was skeptical about the impact of art on reality, the relationship between theatre and politics, stating that “European civilization is currently in a state of degradation”. Finally, he expressed his conviction that “like any event of international significance, the Theatre Olympics is capable of mobilizing the creative energies of a city or even a country”.



T. Terzopoulosz, T. Suzuki és V. Fokin a Színházi Olimpia 2019. augusztus 20-i megnyitóján Tokióban (forrás: mext.go.jp)



„Én mindig az embert próbálom a maga kis- és nagyszerűségében elemezni”

Szász Jánost, a *Macskajáték* rendezőjét
a Szcenárium szerkesztői kérdezik

ZSOLT: *Mi az, ami a színpad felé hajt egy filmrendezőt, aki többek között olyan emblematikus filmalkotásokat jegyez, mint az Ópium vagy a Witman-fiúk? Mi az a plusz, ami számodra csak a színpadon valósítható meg?*

JÁNOS: Hadd idézzem föl Andrej Tarkovszkij¹ példáját, aki tetőtől talpig filmrendező volt, de kirándult egyszer a színházba is. Ha jól emlékszem, a moszkvai Művész Színházban, Anatolij Szolonyicinnel² a főszerepben rendezett egy *Hamletet*, és pórul járt vele, amire nagyon keserűen emlékszik vissza. Tarkovszkij arról ír, hogy mennyire más a színész és a rendező közötti viszony a film és a színház esetében. Mindkettőben másképp építkezik a színész: a színházban maga épít. Ez az egyszerű igazság nagyon fontos a számomra, mint rendező nem is vitatom el soha a színészekről ezt a jogot. A színházban, amikor jelenetről jelenetre haladunk, bizonyos képekben, atmoszférákban, hangulatokban érzelmileg segítenem kell a színésznek, hogyan építse fel azt a várat vagy gyönyörű házat, amit karakternek vagy alakításnak szoktunk nevezni. A film esetében ez nem így van, ennek nyoma sincsen. Mert a filmet a



Anatolij Szolonyicin utolsó
színpadi szerepében, a *Hamlet*ben
(forrás:rusplt.ru)

¹ Andrej Tarkovszkij (1932–1986), a világhírű orosz filmrendező 1976-ban állította színre a *Hamletet* a moszkvai Komszomol Színházban.

² Anatolij Szolonyicin (1934–1982) szovjet-orosz színész, a Tarkovszkij által rendezett *Andrej Rubljov*ban a címszerepet, a *Sztalker* (1979) című filmben az író szerepét játszotta.



Kirsty Stubø és Ulrich Thomsen az *Ópium* című filmben, 2007, r: Szász János (forrás_ port.hu)

rendező építi fel. Lehet, hogy az összes kulcsjelenetet az első nap kell fölvennünk, azt is, ami a film végére kerül. Ezért az én fejemben kell jobban meglennie az egésznek, s azokban a percekben, amikor a színésszel dolgozom, egészen mást kell tennem. Egy rendkívül szoros bizalmi viszonynak kell kialakulnia köztünk. Vegyük például az *Ópiumot* (2007), amit most ti is megnéztetek. Ebben a filmben rengeteg improvizáció van. Például a bekötött szemű jelenet, ami a legmerevebb a filmben (Kirsty Stubø-nek

meztelenül kell ülnie a vizsgálóasztalon, s azt az instrukciót adom neki, hogy egyre lejjebb csússzon a keze a lába közé), teljes egészében egy improvizáció volt. Ezt akárkivel nem lehet megtenni. Ehhez az kell, hogy a színész nagyon megbízzon bennem, hogy érezze: nem használok ki, mint egy darab rongyot, hogy amit kérek, azt a jelenet követeli. Amikor viszont színházban dolgozom, ez a kötelék a színész és köztem nem mindig jön létre. Másfajta segítséget tudok nyújtani a színésznek, mint a film esetében. Amikor most Örkény István *Macskajátékát* rendezem, az a lényeg, hogy Dorkával (Udvaros Dorottyaival) és (Bánsági) Ildikóval, de a többi szereplővel is együtt figyeljük a szerepeknek azt a bizonyos lázgörbét, meg azt, hogy ez a sorstörténet honnan és hova vezet. De a szerepüket nekik kell felépíteniük. Ebben a színházban, ahol a *Mester és Margarita* (2005) és a *Caligula helytartója* (2018) után most harmadszor rendezek, eddig mindig sikerült görcs nélkül létrehoznunk ezt a színészek számára nagyon fontos alkotói állapotot.

SZÁSZ ZSOLT: A mozivászonon többnyire színpadi színészek szerepelnek, de azért ez nem mindig van így. Úgy tudjuk, az *Ópiumban* sem ez volt a helyzet.

SZÁSZ JÁNOS: Valóban nem. Kirsty Stubø-nak³ ez volt életében az első filmszerepe. Ulrich Thomsen⁴ viszont egy abszolút filmszínész, ez már a sokadik filmszerepe volt. Tehát ebben az esetben két nagyon különböző színész találkozott. Ennél csak az volt nehezebb, amikor a *Witman-fiúkban* (1997) Maia Morgenstern⁵, ez a nagyon felkészült román sztárszínésznő a két erdélyi amatőr

³ Kirsty Stubø (1975), a norvég Királyi Drámaszínház színésznője, Eirik Stubø rendező felesége.

⁴ Ulrich Thomsen (1963) dán színész, 2010-ben az egyik főszerepet kapta Susanne Bier *Egy jobb világ* című produkciójában. E film elnyerte a „legjobb idegen nyelvű film” kategóriában az Oscar-díjat.

⁵ Maia Morgenstern (1962) román filmsztár, 1992-ben a legjobb európai színésznő díját, 2004-ben a Mediawave „Párhuzamos kultúráért” díját kapta meg.

gyerekszereplővel (Gergely Szabolccsal és Fogarassi Alpárral) találkozott. Ez egy nagyon kemény dolog, iszonyú feszültségeket szül. De hát épp ez az izgalmas benne.

SZÁSZ ZSOLT: Az utóbbi időben elharapódzott az a jelenség, hogy az egykor sikeres filmeket színpadra adaptálják a rendezők. Nálunk például Vidnyánszky Attila ebben az évben Visconti korszakos filmdrámája, a Rocco és fivérei alapján rendezett előadást, nemrégén pedig, ugyancsak a Nemzetiben, Kiss Csaba Bergman Szenvedély című filmjének dramatizált változatát vitte színre. De van példa ennek a fordítottjára is. Szerinted mi a jó adaptáció titka?

SZÁSZ JÁNOS: Nem tudom. Bergman filmjeiből szerintem azért egyszerűbb színházat csinálni, mert remek író és színházi rendező is volt. Irodalmilag ő egészen kiváló, lehet, hogy ez sikerének a titka filmesként és színpadi rendezőként egyaránt.

SZÁSZ ZSOLT: Te is szabadon átjársz a műfajok, művészeti ágak között, hiszen nemcsak rendezel, forgatókönyvet is írsz.

SZÁSZ JÁNOS: Én mindig az embert próbálom a maga kis- és nagyszerűségében elemezni, a belső világát és a fejlődését megmutatni. A filmben és a színházban is. És – ahogy már említettem – iszonyatosan improvizáló vagyok. A film esetében úgy szokott lenni, hogy két hét forgatás után derül csak ki – így volt ez az Ópium rendezésekor is –, hogy merre megy a hajó. Vagy az van, hogy nagyon ragaszkodom ahhoz, amit megírtam, vagy hogy elkezd érdekelni, mi is történik valójában. Általában ez utóbbi a jellemző rám. Ezért bár a forgatókönyvben történetesen az van írva, hogy balra indul a hajó, engem az kezd el érdekelni, hogy mi van, ha a szelek jobbra viszik. És akkor bizony eltérések kezdenek lenni az eredeti forgatókönyv és a film között, amit én aknamezőnek szoktam nevezni inkább, mint biztonsági résnek. Ez, mint mindig, most, a Macskajáték esetében is így van, totál improvizáció, amit csinálunk. Ennyi idő alatt azért arra már rájöttem, hogyan lehet biztonságosan haladni, de közben szabadnak is maradni.

SZÁSZ ZSOLT: A végén akkor is keletkezik egy megrögzített forgatókönyv, akár filmről, akár színházról beszélünk, amitől persze utóbbi esetben eltérhet a színész.

SZÁSZ JÁNOS: El is kell térnie annyiban, hogy mindig egyre jobbnak, mélyebbnek és mélyebbnek kell lennie. De el nem térhet tőle a színész olyan irányban, hogy az a dolgok könnyebbé tételét, kiüresítését eredményezze. Ha változtat, az a kutatás folytatása kell hogy legyen.



Maia Morgenstern, Fogarassi Alpár, Gergely Szabolcs (balról-jobbra) a *Witman fiúk* című filmben (forrás: imdb.com)

PÁLFI ÁGNES: A drámai forma, ahogyan a 19. században Dosztojevszkij fogalmazott, az elbeszélői epikához lépest egy egészen új „költői gondolatsort” igényel. Amikor színpadra akarták állítani a Bűn és bűnhődést, azt ajánlotta, hogy ne a regény egészét vigyék színre, hanem csak egy epizódját. S azt is elengedhetetlennek tartotta, hogy ennek az új formának, költői gondolatsornak az érdekében megváltoztassák a regény cselekményét.⁶ Mint gyakorló dramaturg, forgatókönyv-író te hogyan jártál el például Csáth Géza prózájának filmre adaptálásakor?

SZÁSZ JÁNOS: A Witman-fiúk esetében három-négy novellából dolgoztam. Gerince az Anyagyilkosság (1908), de benne van A Vörös Eszti (1908), és a Trepov a boncolóasztalon (1906) című írás is. Csáthnak nagyon gazdag szövegei vannak; igen sok vendégmondat és vendégjelenet került a filmbe más novelláiból is. Én a szöveget a filmben is nagyon fontosnak tartom. Nem kell, hogy sokat szövegeljének, de nagyon lényeges minden egyes kimondott mondat.

SZÁSZ ZSOLT: Az Ópiumban magát Csáth Gézát, az íróat is mint a történet szereplőjét látjuk.

SZÁSZ JÁNOS: Ott csak két műből építkeztem. Csáth publikált egy írást azzal a címmel, hogy Egy elmebeteg nő naplója⁷. Életrajzi tény, hogy Csáth dolgozott a Moravcsik-féle klinikán mint orvos, s azt is tudjuk, hogy állítása szerint ez a napló egyik betegének az eredeti írása. Ezt azonban nem tudja senki igazolni. Most ugyan született Csáthról egy monográfia⁸, s ennek a szerzője nyilván



A grafomán Gizella: Kirsty Stubø egy filmkockán (forrás: port.hu)

ennek is utána nyomozott. De nekem mindig az volt az érzésem, hogy ezt a naplót maga Csáth írta, vagy legalábbis átírta, belepiszkált. Bár az is lehet, hogy nincs igazam. Azt, hogy a szerző, azaz Csáth féltékeny lesz a betegére, aki állandóan ír, még a klozet falára is, míg az ő írói vénája elapadt, már én, a forgatókönyv írója találtam ki. Ez egy drámai konfliktus. Ennek következtében öli meg az orvos a nőt. Itt két szöveg van. Én eredetileg Csáth önéletrajzi naplójából⁹ akartam filmet csinálni, aminek a motívumai – a mor-

⁶ Lásd erről Király Gyula: *Az elbeszélői és drámai formák elhatárolásának kérdéséhez*, Szcenárium, 2017. február, 32–41.

⁷ *Egy elmebeteg nő naplója*. Csáth Géza ismeretlen orvosi tanulmánya; szöveggond., sajtó alá rend. Szajbély Mihály, Magvető, Bp., 1978.

⁸ Szajbély Mihály: *Csáth Géza élete és munkái*, Magvető, 2019. október

⁹ (Ifj. Brenner József) Csáth Géza: *Napló* (1906–1911), Életjel Kiadó, 2007; Csáth Géza: *Napló 1912–1913*, Fapadoskönyv Kiadó, 2014; Csáth Géza: *Sötét örvénybe süllyedek*. Naplófeljegyzések és visszaemlékezések, Magvető, 1914–1919.

fium-függőség, a koituszok kényszeres listázása – szintén megjelennek az *Ópiumban*, és adva van ez a szenvedélyes másik szöveg, a *Gizella-napló*¹⁰. Ebből támadt az az ötletem, hogy mi lenne, ha a kettőt összemosnánk.

PÁLFI ÁGNES: *Van Dosztojevszkijnek egy kisregénye, a Játékos (amit a Bűn és bűnhődéssel szinte egyidejűleg, 1866-ban írt), amelynek főhőse a rulett szenvedélyének rabja, miközben naplót vezet. Valójában ez a főmotívum: az íróvá válás ambíciója mozgatja, még ha ő ezt*

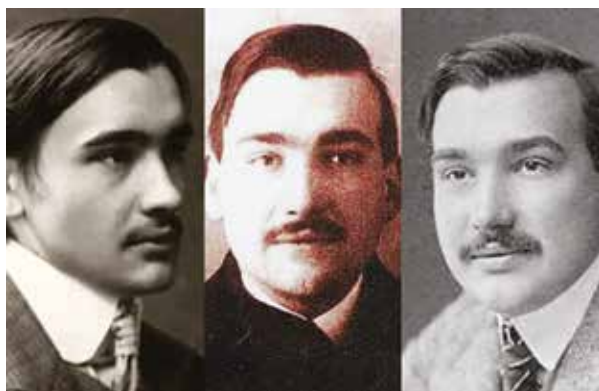
nem is látja ilyen világosan. Hiszen pszichésen egy reménytelen szerelem foglya, ezért menekül újra és újra a ruletthez. A napló szövege valójában egy önfeltáró elbeszélés, amelynek az íróját, miközben menekülni próbál a nyomasztó valóság elől, az igazmondás belső kényszere hajtja. Örökény kisregényében is hasonló a helyzet: Orbánnéról is elmondható, hogy az íróvá válás állapotában van. Különösen a nővérehez írott leveleiből látszik ez, amelyek egy egészen más tudatállapotot tükröznek, mint az író által szóról szóra „lejegyzett” telefonbeszélgetések és a szereplők között elhangzó dialógusok, melyeket szintén minden kommentár nélkül közöl. Ez tehát nem egy szokásos regényi elbeszélés, hanem egy szövegmontázs, ami arra kényszeríti az olvasót, hogy maga rakja össze belőle az alakot és a történetet. S ez az aktív viszony lesz az, mely önmagával, a maga nap mint nap megélt drámájával is szembeesíti.

SZÁSZ JÁNOS: Lehet, hogy ez a kettősség, ez a belső feszültség az ember maga.

PÁLFI ÁGNES: Az író és hőse közötti viszonyról eszünkbe juthat Puskin is, aki az Anyegin végén úgy fogalmaz – igaz, némi iróniával –, hogy most már akár át is adhatná hősének a tollat, hogy ő mesélje tovább a történetet.¹¹ Ezek azok a határhelyzetek, amikor az író és az általa teremtett alak között megszűnik a távolság, és bekövetkezik a fordulat: az író pokoljáró hősének a krónikása, mondhatni, írődeákja lesz.

SZÁSZ JÁNOS: De hát hogyan születne meg bármi, ha maga az alkotó nem érezné elemi szükségét annak, hogy alászálljon, hogy belebújjon a hősbe, hogy kíváncsi legyen rá!

SZÁSZ ZSOLT: Orbánné nem akármilyen hős, hiszen rövid hat év leforgása alatt a kisregény lapjain, a színpadon és a filmen is meg tudott születni. Láttad-e a korabeli nagy színészekkel – Sulyok Máriával, Bulla Elmával – készült, legendás első, 1971-es rendezést?



A szenvedélybeteg Csáth Géza arcai
(forrás: cultura.hu)

¹⁰ Az Egy elmebeteg nő naplójának feltételezett szerzője: Kohn Gizella.

¹¹ Lásd erről Pálfi Ágnes: *Puskin-elemzések* (Vers és próza), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1997, 112–114.



Székely Gábor
a hetvenes években
(forrás: wikipedia.org)

SZÁSZ JÁNOS: Én csak az Örkény Színházban 2009-ben bemutatott előadást¹² láttam. Sajnos, Székely Gábor rendezését nem. De lehet, hogy ha látom, soha nem akartam volna megrendezni ezt a darabot, mert ő egy nagyon nagy rendező, ő utána nagyon nehéz bármit csinálni.

SZÁSZ ZSOLT: Ebben a számban közöljük azt a Konrád György és Makk Károly közötti beszélgetést, amelyből kiderül, hogy a színházi bemutatóval egy időben – vagy talán kicsit még előbb – a film ötlete is megszületett, amihez a filmrendező forgatókönyv-íróként magát Örkényt akarta megnyerni.

SZÁSZ JÁNOS: A film és a színpadi változat nagyon különböző. Ebben a mostani rendezésben mi a filmet preferáljuk, követjük inkább, mert Makk Károly filmje olyan, mintha Orbánné fejében született volna meg. Egy belső, impulzív utat ír le, míg a színpadi verzió egy sokkal világosabb, epizódokra bontott történetet beszél el. Kicsit konzervatívabb módon fogalmaz, míg a film és a filmforgatókönyv is sokkal szilánkosabb, ami által egy belső gondolkodási tér jön létre, s aminek hála sokkal jobban benne lehetünk Orbánné fejében. Dramaturgokkal, Kulcsár Edittel mi erre fókuszálunk, ezt szeretnénk érvényesíteni. Az eddigi próbák alapján elmondhatom, hogy a dolog működik, hogy ezt a színpadi változatot a film logikája fogja működtetni, ami egyébként közelebb is áll az emberi gondolkodáshoz.

SZÁSZ ZSOLT: A filmbeli verzióban van egy nagyon fontos új elem, hogy tudniillik Orbánnét énektanárként éppen most nyugdíjazták, iktatták ki a saját megszokott közegéből. Ez a betoldás talán azzal is összefügg, hogy ebben a filmben a figura megszületéséhez, identifikálásához szükség volt erre a fajta szociográfiai konkrétságra.

SZÁSZ JÁNOS: Nálunk erre nincs szükség, mert bizonyos dolgok egyszerűbben meg tudnak teremtni a színpadon. Azzal például, hogy van egy zongora a központjában ennek a térnek. Ami cseppet sem realizisztikus, a legkevésbé szocrealisztikus tér. A mi terünk csupa tükör. Biztosan ismeritek azokat a tükröket, melyek megvakulnak, melyekről lepattogzik a foncsor – a díszlet nálunk ilyen tükrökből áll, amelyek olyanok, mint maguk a szereplők, akik a mi előadásunkban folyamatosan szembesülnek önmagukkal. A tükörbe nézés motívuma többször is előfordul egyébként már a kisregényben is, amire én csak később jöttem rá, és nagyon megörültem neki. A mi előadásunk arról szól, hogy Orbánné egy ideig képes magát szépnek látni, ám aztán ezt a képességét elveszíti. Ennek a

¹² Ezt a *Macskajátékot* Mácsai Pál rendezte, Orbánnét Pogány Judit, Gizát Molnár Piroska játszotta, dramaturg: Gáspár Ildikó.

folyamatnak a belső rezdüléseit szeretnénk érzékeltetni ebben az előadásban. Az Örkeny Színház produkciójában – amit egyébként én nagyon szerettem – mindenki kifelé, a közönség felé beszél. Nálunk ez homlokegyenest más lesz. A szereplők folyamatosan nagyon szoros kapcsolatban lesznek egymással. Nem gondolom azt, hogy ne lehetnének közel egymáshoz, hogy Orbánné ne foghatná meg Giza tolószékét, hogy ne érinthetnék meg egymást, hogy ne nézhetnének egymás szemébe. Nem akarom elidegeníteni, nagyon szeretném személyesen tartani ezt az egész játékot, amibe nekem nem fér bele, hogy – szinte oratorikusan – folyamatosan kifelé beszéljenek a szereplők.

SZÁSZ ZSOLT: Örkeny nagyon ügyesen belecsempészi ebbe a történetbe a huszadik századot, legalábbis mindazt, ami a tízes évektől a hatvanas évekig zajlott le. Ám az első színpadi verzió óta csaknem egy újabb fél évszázad telt el. Látva a mostani szereposztást, fölmerül az a kérdés, hogy miért Udvaros Dorottyt választottad Orbánné szerepére, s a Gizáéra Bánsági Ildikót. Hiszen a maga impulzivitásával ő is esélyes lehetett volna erre a főszerepre.

SZÁSZ JÁNOS: Ők mind a ketten régóta vágyott színésznőim, akikkel nagyon szerettem volna dolgozni. Nem titok, hogy eredetileg Cserhalmi György rendezte volna ezt az előadást, aki már megcsinálta a szereposztást is, amit én nagyon jónak tartottam, nem is akartam változtatni rajta. Udvaros Dorottyt régóta ismerem személyesen is. Kellékes voltam a Nemzeti Színházban, amikor ő friss diplomásként odakerült. Így nagyon sok közös élményünk van.

SZÁSZ ZSOLT: Éppen erre akartam utalni az imént. Arra tudniillik, hogy a mi nemzedékünk tapasztalatai nem ugyanazok, mint Örkenyé, Sulyok Máriáé vagy Bul-



Molnár Piroska, Pogány Judit, Kerekes Éva
az Örkeny Színház Macskajátékában
(fotó: Szkárossy Zsuzsa, forrás: criticailapok.hu)



A Nemzeti Színház Macskajáték-produkciójának
„Szkalla lányai”: Udvaros Dorottya és Bánsági Ildikó
(fotó: Rózsa Erika, forrás: nemzetisinhaz.hu)

la Elmáié. S ez a történelmi dimenzió hiteles felidézése szempontjából egyáltalán nem közömbös.

SZÁSZ JÁNOS: Ezek a mostani szereplők körülbelül egy tízessel fiatalabbak azoknál, akik először játszották ezeket a figurákat. S én azt gondolom, amiatt is izgalmas ez – beleértve az Egérkét játszó Nagy Marit, aki úgyszintén egy csodálatos színésznő –, hogy ők kíváncsiak arra a pillanatra, amikor a saját korukból szólalhatnak meg. Amikor nem kell se fiatalabbat, se öregebbet játszaniuk. Amikor az ember hatvanon túl van – mint én magam is –, ez nem egy egyszerű állapot. Az ember sohasem tudhatja, mikor jön el az utolsó órája.

SZÁSZ ZSOLT: Nagyon sok konkrétum van ebben a történetben – a kommunától az apa öngyilkosságáig, a második világháborús pesti ostromtól ötvenhatig – amit nagyon ügyesen rejt el, sző bele Örkény a történetbe. Ezek a történelmi utalások számodra mennyire fontosak?

SZÁSZ JÁNOS: A mai ifjúság ezekről már semmit sem tud. Nem tudják például elképzelni azt sem, amit mi pontosan tudunk, hogy milyen volt, amikor nem lehetett elutazni. Amikor nem lehetett vásárolni déligyümölcsöt. Amikor a nők nem tudtak rendesen öltözködni. Ez a kor nagyon más volt. És nagyon fontos beszélünk róla úgy, hogy az ne váljon görcsössé a mi előadásunkban, hogy ne azt sugallja, ez valami olyasmi, amit muszáj megértenetek. Úgy érzem, azt viszont biztosan fogják érteni a mai huszonévesek is, hogy mit jelent egy öngyilkos apa rémképével együtt élni. Számomra a *Macskajáték* is azt bizonyítja, hogy a nagy műveket nem lehet kiszakítani a korukból. Magam is próbálkoztam ilyesmivel, az *Utas és holdvilág* esetében például, de két hét múlva rájöttem, hogy ez lehetetlen...

“I Analyse Man in His Pettiness and Grandeur”

Director of *Macskajáték* (*The Cat Game*), János Szász Is

Interviewed by *Szcenárium* Editors

János Szász (b. 1958), director of such successful films as *Witman-fiúk* (*The Witman Boys*) (1997) and *Opium* (2007), has been directing at the National Theatre in Budapest for the third time. After *Mester és Margarita* (*Master and Margarita*) (2005) and *Caligula helytartója* (*Caligula's Governor*) (2018), he is staging *Macskajáték* (*The Cat Game*) by István Örkény (1912–1979), the long short story which was first published in book form in 1966, put on stage by Gábor Székely in 1971 and made a film version of by Károly Makk in 1974. *Szcenárium* editors first ask János Szász about the difference between directing a film or a stage performance. In connection with *Opium*, they discuss the intermediary situation when a kind of co-creative relationship is established between the figure depicted and the author. In the second part of the conversation, this phenomenon is also analysed with respect to *The Cat Game*, which János Szász intends to put on by taking the film version, and not the earlier stage adaptations, as a starting point, to focus on the consciousness of the long short story's protagonist as she is coming to grips with herself.



Örkény István 1971-ben,
Keleti Éva fotóján
(forrás: filmarchiv.hu)

MACSKAJÁTÉK

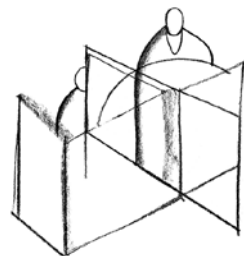
*Kínos magyar film * Örkény István novellája nyomán * Operatőr: Földi János*

Rendezte: Makk Károly



Beszélgetés egy padon

Makk Károlyt a *Macskajáték* születéséről
Konrád György kérdezi¹



– Mi történt 1971 után? Cannes-ból hazajössz, a siker körülölel² és felébredsz, hogy valamit kellene tenni. Ha ez 1971, akkor már itt kezdődött egy elég mogorva periódus. Akkor már visszacsinálták a reformokat, Prága megszállása. Körös-körül mindenütt ez már az ellenreformáció időszaka.

Kicsit furcsa, de nálam ez a rossz közérzet csak később jelentkezett.

Talán azért, mert ebben az időben nagy energiák mozgattak. Egy délután Örkény-nyel elmentünk lógni autóval Leányfalu fele. Vass Istvánéknak ott volt házuk. Bementünk hozzájuk, otthon találtuk Szántó Pirit – aki egyébként nagyon jó festő volt –, és Szántó Pirinek a matematikus leánytestvérét. Mondták, hogy mindjárt jön Pista, várjuk meg. Elkezdtünk dumálni, közben hülyéskedtünk egy kedves macskával. A két asszony pedig elkezdte mesélni, hogy a macskák milyen jópofák, és hogy mennyire tudnak reagálni arra, ha őket valaki jól utánozza. Akkor Piri, aki jó festő volt, mondta, hogy a nővére nagyon jól tudja utánozni a macska hangját. A matematikus bement egy ajtó mögé és onnan kinyávogott a cicának, az meg vissza. Szédületes móka kezdődött. Pista viszont nem jött. Valahová elment... a szokásos. Mi pedig elmacskáztunk ott Leányfalu. Felejthetetlen volt.

– *Lehet, hogy a Macskajáték eredete³ innen indult?*

Igen. Amikor jöttünk hazafelé, azt kérdeztem: „Pista, nem mozog ebben valami?” Azt mondja: „De! De! Papikám, akarok is veled beszélni.” Pista nagyon nyitott volt ilyen szempontból. Több forgatókönyvet csináltam vele, amikből

¹ Az interjú a következő kötetben jelent meg: Makk Károly – Egy filmrendező világa, Noran Kiadó, 2006.

² A Makk Károly rendezte *Szerelem* c. film nemzetközi premierjét 1971-ben tartották a cannes-i filmfesztiválon, ahol többek között elnyerte a zsűri díját, majd világszerte nagy sikert aratott.

³ Örkény *Macskajáték* c. kisregényét 1963-ban írta. Először a Kortárs folyóiratban közölték, 1965-ben. Könyv formájában 1966-ban, a *Jeruzsálem hercegnője* című kötetben jelent meg először.



A *Macskajáték* című film két főszereplője:
Bulla Elma (balra) és Dajka Margit (forrás: port.hu)

végül nem lett film. Az *Elveszett paradicsom* című Sarkadi-könyv forgatókönyvét is ő írta, amit én jegyeztem, mert akkor szilenciumon volt. Sarkadi akkor már nem élt – a forgatókönyv írásának az elején halt meg. De most maradjunk a macskáknál. Pista másnap följött hozzám – soha nem felejttem el, fél tizenkettő volt, ezt onnan tudom, mert a kis Párizsi utcai lakásban az üvegasztalra úgy esett a fény, hogy a lapján láttam, hány óra van. El-

kezdünk erről dumálni. Megbeszéltük, hogy legyen benne két nővér, az egyik tanár, a másik gazdag nő. Ő éljen kint külföldön a fánál és csak levelezzenek egymással meg telefonáljanak. Számomra a lineáris történetmesélés lassan rutinná vált, de nagyon vonzott a lineáris cselekménytől való finom ellépés, és egy történetnek más formában való prezentálása. Így született az első verziója a *Macskajátéknak*. Meg is jelent valamelyik folyóiratban. Tóthot⁴ rögtön belevontam ebbe, hogy próbáljunk egy olyan filmet csinálni, ami nem a konvencionális filmdramaturgia nyelvén beszél, hanem a megírt levelek szövegét – a telefonbeszélgetéseket – dialógusokkal keverve egy asszociatív képhálóba bele rakni, amelyben együtt lüktetnek, villannak a főszereplők életének, múltjuknak, vágyaiknak képei. Már használtuk ezt a módszert a *Szerelemben* is, csak itt egy egész történetet akartunk így felépíteni. Amikor ezzel agyban nagyjából kész voltunk, jött egy telefon, hogy Aczél⁵ akar velem beszélni: „Ne csinálja meg ezt az Örkényt!” „Miért?” „Nem, ez nem maga, itt most annyi minden mást lehetne csinálni.” „Mit?” „Hát van egy forgatókönyv a maga számára. Thurzó Gábor⁶: A Szent.”

– *Te Thurzóval jóban voltál?*

Persze. Nagyon finom, kedves ember, a filmgyárban volt dramaturg. Finomtollú, néhány remek dolgot írt, egy-kettő közülük benne volt az én meg nem csinált filmjeim között. Lejöttem a Balatonra, vitorlázunk a füredi társulattal, lehoztam a forgatókönyvet – Thurzó egyik regényének a gépirata volt – és elolvastam. Érdekes volt. Aczél forgatókönyvnek nevezte, eszes ember volt: „Ez a maga forgatókönyve!” Ez a mondat erősebb, mint: „Itt van egy könyv, maga

⁴ Tóth János (1930–2019) operatőr, filmrendező, dramaturg, a Makk Károly rendezte *Macskajáték* (1972) operatőre.

⁵ Aczél György (1917–1991), aki a Kádár-korszakban a kulturális élet legfőbb ideológusa, irányítója volt.

⁶ Thurzó Gábor (1912–1979) író, kritikus, műfordító, forgatókönyvíró

ebből csinál egy forgatókönyvet!” Volt egy Kaszap István⁷ nevű pap, akit szentté akartak avatni a negyvenes években. Még emlékszem rá diákkoromból. Az ő történetét írta meg Thurzó, hogy milyen az a manipulációs folyamat, amikor valakiről úgy döntenek, hogy szent legyen. Ez akár a személyi kultuszról is szólhat – gondoltam... Írtunk ebből egy forgatókönyvet Szász Péterrel⁸, de vagy erősebbre, vagy másmilyenre sikeredett, mint amit ő gondolt, mert azt mondta: „Ne haragudjon, de én nem erre gondoltam.” Erre mondtam: „Jó, jó! De hát az nem úgy van. Maga erre gondolt, mi meg másra. Mi van akkor, ha ebből csinálunk filmet?” „Nem, nem, nem!” „A Macskajátékkal kezdtem, és azt tettük most félre...” „Valahogy oldja meg maga!”

Abban az időben tanítottam a főiskolán leendő színházi rendezőknek filmet. Remek osztály volt: Ascher Tamás, Székely Gábor. Inkább eszmecsere volt, mint tanítás. Bevittem a *Macskajátékot*, hogy ilyen egy forgatókönyv. Nem beszélgettünk sokat róla, tetszett nekik. Örkény egypár hónap múlva telefonált, mikor Székely Gáborék már végeztek: „Te! Olyan fantasztikus dolog történt! Egy nagyon tehetséges, fiatal színházi rendező hozott nekem egy elképzelést, hogy hogy lehet a *Macskajátékot* színpadra tenni!” Ezt mutatta be a szolnoki színház, Székely Gábor szenzációs rendezésében⁹. Ezt kapta föl Várkonyi¹⁰, ezt hozta föl és ebből lett annak a néhány évnek az elsöprő színházi sikere. Ennek a nyomán tűnt úgy, hogy újra meg lehet próbálni a filmet. Az eredeti forgatókönyvünk alapján.

– *Örkény benne volt ezekben a múltba pillantó képekben?*

Hogyne! A *Macskajáték* szövege nekünk eredendően ezt suggerálta. Ez benne is van. Éppen ezért szerettük volna csinálni, mert ki akartuk próbálni, hogy ami a *Sze-relemben* egyetlen egy levél, az egy filmen keresztül hogy működik, mint drámahordozó anyag. Ilyen szempontból ez volt életem leggyötrelmesebb filmje. Kilencvenöt vagy kilencvenhat napig forgattuk – negyvenkettő, negyvenöt helyett, ami alatt filmet szoktam csi-



Darvas Lili a *Sze-relem* című filmben
(forrás: filmarchiv.hu)

⁷ Kaszap István Vilmos (1916–1935) jezsuita novicius sírhelye a székesfehérvári Prohászka Ottokár-emléktemplomnál ma is ismert zarándokhely.

⁸ Szász Péter (1927–1983) filmrendező, forgatókönyvíró, dramaturg, kritikus, Szász János rendező édesapja.

⁹ A *Macskajáték* ősbemutatója a Wikipedia szerint 1971. január 15-én volt a Szolnoki Szigligeti Színházban, Székely Gábor rendezésében.

¹⁰ Várkonyi Zoltán (1912–1979) színész, filmrendező, színházigazgató.



Makk Károly és Dajka Margit
a *Macskajáték* forgatásán (fotó:
Friedmann Endre, forrás: szinhaz.org)

nálni. Iszonyatosan nehéz munka volt, mert amiben én odáig meglehetősen flottnak éreztem magam, azt mind eldobtuk. Elkezdtünk egy másfajta dolgot, ami irtózatossá problémákkal találkoztattott bennünket. Több okból, anyagilag, mert sokba került, időben pedig elhúzódt. Valahányszor pénzt kértem, hogy „gyerekek, most kérek utoljára pénzt”, mindig adtak rá. A stúdió, a filmgyár, a Hungarofilm, mindenki azt mondta: „Megyünk mi még ezzel Cannes-ba, Karcsikám, csak egyszer fejezd már be!” Mentünk is vele, bár nem volt nagy sikerünk. Érdekes módon a japánok rajongtak érte, óriási kritikákat kapott.

– *Mondd, neked igazán tetszett?*

Az „igazán”-odban van egy kis kétely.

Most is azt gondolom, hogy ez a film – bizonyos fajta, erősebb diszciplínával, amivel akkor nem rendelkeztem – szuverén munka. Én ezt olyan értéknek tekinteném – ha más csinálta volna –, ami bizonyos szempontból elég rokontalan.

– *Nekem nagyon tetszett. Igen. Ezt érzékeltem, hogy rokontalan. Magában álló, különös, de nagyszerű darab. Volt valami különösebb fogadtatása?*

A nemzetközi sajtó megmozdult. Volt sárga, vörös lap, kevés megértő, elismerő. Ja, meg egy Oscar-jelölés...¹¹

¹¹ A filmet 1974-ben az Oscar-díjra és a cannes-i Arany Pálma-díjra is jelölték.

Conversation on a Bench

György Konrád Asks Károly Makk About the Birth of *Macskajáték* (*The Cat-Game*)

Creator of world-class Hungarian grotesque prose, István Örkény (1912–1979) wrote his long short story titled *The Cat-Game* in 1963. It was first published in book form in 1966, followed by overwhelming success on stage as well as screen. The work also received considerable professional recognition: the 1974 film adaptation by Károly Makk (1925–2017) was even nominated for an Oscar. In the interview, György Konrád (1933-2019), a world-known figure in contemporary Hungarian prose, addresses the director who, through lively episodes, talks about the intellectually productive, yet politically controversial domestic environment of the 1970s. He also mentions how Örkény's *The Cat-Game* inspired him to further develop the “associative” film dramaturgy which he had earlier applied in his world famous film, *Szerelem* (*Love*), winning the Jury Prize in Cannes in 1971. The interview is brought to the reader's attention as background reading for *The Cat-Game*, which will premiere at the National Theatre, Budapest, in December this year. The interview is followed by an extract from the long short story.



ÖRKÉNY ISTVÁN

Az utolsó huszonnégy óra

(Részlet a *Macskajáték* című kisregényből)

Özvegy Orbán Bélánének nem tett jót a nagybábonyi éjszakai gyalogséta. Lába úgy kiment a formájából, hogy háromnapos ágyban fekvésre kényszerült; még negyednap se ment rá a cipő.

Tovább azonban már nem bírt vesztég maradni; utolsó útjára elegánsan kiöltözködve, de lábán papuccsal vágott neki.

A szükségpihenő napjait különben nyugodtan vagy inkább beletörődéssel viselte el. Szabó adjunktusék, akik a legrosszabbra voltak elkészülve, meglepetten tapasztalták, hogy Orbánné nemcsak a macska elvesztésébe törődött bele, hanem minden okvetetlenkedés nélkül fogadta azt a bejelentést is, hogy lakrészüket egy esztendőre átadták egy kétgyermekes laboráncsaládnak. Az ti., hogy ők féltékenységükben elajándékozták volna a macskát, tévedésnek bizonyult. A Szabó házaspár váratlanul egyéves Rockefeller-ösztöndíjat kapott; emiatt helyezték el a macskát átmenetileg az asszony szüleinél, és adták bérbe ideiglenesen a szobájukat.

Minderre Orbánné csak annyit mondott, hogy ő is szívesen kimenne egy évre Amerikába.

Egy kút csak fölülről kap fényt. Az öregség csak a múltból. Az öregek, mint azok a szegény kisgyerekek, akiknek csak egy képeskönyvük van, mindig ugyanazokat a lapokat forgatják. Akad azonban olyan is köztük, akiknek egy élet nem volt elég. Orbánné például, ha a képzelete elkalandozott, úgy elkerülte az emlékeit, mint a tócsákat. Ágyban fekvésének utolsó napján azonban elővettette Egérkével a szekrény mélyéről azt a cipősskatulyát, melyben régi képeket, leveleket, kivágott zenekritikákat s egy élet apró emléktárgyait őrizte.

– Ne turkálj – szólt rá Egérkére.

Azokat a képeket, amelyeken emberek látszottak, gyorsan átlapozta. Arcokat nem akart látni. Valami mást keresett.

– Nézd – mondta Egérkének. – Ez volt a gyár.

- Milyen gyár?
- Danzigerék cukorgyára.
- És miért csak volt?
- Becsukták.
- Miért csuktak be egy ilyen szép kis gyárat?

– Mert elavult, és nem volt már gazdaságos. Akkor, amikor Szél Lajost áthelyezték, az egész berendezést átvitték Nagybábonyba. A tiszti lakásoknak (ezekből a képen csak a repkény befutotta sarok látszott) még egy ideig volt néhány lakójuk, de a kövesutat alámosta a Tisza, és körülményes lett a telepről Létára bejárni. A tetőket elhordták, a falakat benőtte a gyom.

- Milyen kár – mondta Egérke.
- Giza nénémnek nem mertem megírni.
- Még nekem is fáj érte a szívem.
- Hozd ide azt a cukorspárgával átkötött dobozt.

Orbánnénak tömérdek doboza volt. Egyikben sem találta, amit keresett. A fiókok kerültek sorra. Itt aztán, az ő leírása után, Egérke talált egy egészen kis leragasztott zacskót. Fölnyitották. Apró papírfoszlányok voltak benne.

- Mik ezek? – kérdezte Egérke.
- Majd meglátod. Hozz be egy befőttesüveget, több mint a feléig vízzel.

A foszlányok a vízben nyílni, duzzadni, terebélyesedni kezdtek, s Egérke nagy csodálatára néhány perc múlva fantasztikus színű és fantasztikus formájú virágalkazatok lebegtek a vízben.

- Hogy hívják ezt? – kérdezte Egérke.
- Japán vízcicsodának.
- Hol árulják ezt az isteni szép dolgot?
- Minden trafikban.

Körülvágatta a celofánt. Gumiszalagot tetetett rá. Az egészet becsomagoltatta selyempapírba. Fölrakta az ablakdeszkára.

- Kinek tetszik ezt adni? – érdeklődött Egérke.
- Valakinek, aki éppoly szentimentális, mint te. Kérem a cipőmet.

A cipő nem ment rá. Se másnap reggel, se délben. Délután se; akkor már olyan dühös volt, hogy leköpte a saját lábát. Papucsot vett. Felöltözött. Bekormozta szempilláját. Taxit rendelt. Őlébe vette a befőttesüveget. A Balzac utcában két házzal előbb állította meg a taxit. Azt hitte, ha gyalog érkezik, észrevétlen léphet be a kapun. Ebben tévedett.

Cs. Bruckner Adelaida tavasszal múlt kilencvenegy éves. Mindaz, ami az arcából valaha kidomborult, homorú lett, mint egy reliefről leöntött bas-relief. Orvosilag vak volt, de bizonyos testek kisugárzása valamilyen indulati éleslátással ruházta föl, mintha a nem kívánatos tárgyakból alfa-részecskék bombáznák a szemét. Egy hirdetőoszlopnak nekiment volna, egy pókot azonban még szobája megfeketedett plafonján is észrevett. Orbánnét például, aki nem a hirdetőoszlopok, hanem inkább a pókok családjába tartozott, már messziről látta jönni.

A döngetését meg se várva, ajtót nyitott, ezzel Orbánné érkezésének lendülete már csorbát kapott.

– Kihez jössz? – kérdezte. – Fogadni mernék, hogy nem hozzám.

– Légy szíves, Ádika, engedj be.

Cs. Bruckner Adelaida bevezette, de nem ültette le. Ő is állva maradt. Sok mindentől félt, legjobban a combnyaktöréstől: emiatt a leüléssel-fölállással lehetőleg takarékoskodott. Ugyanezért egy vasvégű, hegyes turistabotra támaszkodott, amitől a padló összevissza volt szurkálva.

– Régebben legalább meglátogattál néha; most meg itt ólálkodsz éjszaka az ablakunk alatt. Mi történt veled?

– Viktorral szeretnék beszélni, Ádika.

– Tudtommal te szakítottál vele.

– Épp azért.

– Ha nem tudnád, ki kellett hívnom a körzeti orvost. Egyik injekciót kapta a másik után. Most, amikor végre megnyugodott, nem engedem őt újra fölízgatni.

– Nem fogom fölízgatni, Ádika.

– Én nagyon meg vagyok elégedve a fejleményekkel.

– Milyen fejleményekkel?

– Kérlek, fiacskám, ne gyere közelebb.

Mindenkiben, aki az utcáról jött, bacilusgazdát látott. A szobában erős majomketrecszag uralkodott, mert évek óta nem nyitott ablakot. Nem csak a bacilusok miatt; az énekesek léghezirányozása benne már rettegéssé nőtt.

– Egész életében te voltál a fiam rossz szelleme. Sajnos, ő olyan, mint egy gyerek; nem tud a kínálásnak ellenállni.

– Ez tévedés. Én sohasem kínáltam, Ádika!

– Minden csütörtökön megtömted, mint a libát, pedig egy dekát se szabadna híznia. És azok az éjszakai telefonok, amikor aludnia kellett volna! Ne akarj vele beszélni, fiacskám. Az elhatározását úgysem másíthatod meg.

– Milyen elhatározását?

– Ne gyere közelebb. Én csak egyet szeretnék tudni, fiacskám. Mit akarsz te tulajdonképpen Viktortól?

A levegő sűrű volt, mint a fáraósírokban. A falakon lógó, megszurkült babéroszorúk s a színük vesztett nemzetiszínű szalagok mintha egy ujjhegy érintésétől porrá eshettek volna. Orbánné hátralépett. Mély lélegzetet vett.

– Szeretem – mondta.

– Örült – mondta Cs. Bruckner Adelaida.

– Légy szíves, ne beszélj velem így, Ádika.

– Hány éves vagy te voltaképpen, fiacskám?

– Hatvankettő leszek.

– Hatvankettő leszel! – emelte égnek a vasvégű botot a nyugdíjas énekesnő. – Hatvankettő te csak szeretnél lenni, fiacskám. Mintha nem tudnám, hogy 1899-ben születted! Cipő van a lábadon vagy papucs?

– Papucs van a lábamon.

– Cipőt se bírsz húzni, de idejössz, hogy annak a szegény fiúnak megzavard a fejét... Ilyen voltál mindig. Izgalom, kavarodás, az volt az életed!

– Csak tíz percig szeretnék vele beszélni, Ádika.

– Ha igazán szereted Viktort, akkor most félre kell állnod az útjából.

– Csak öt percig.

– Tönkre akarod tenni a boldogságát? Ne tégy úgy, mintha nem tudnád.

– Mit kellene tudnom?

– Hát neked nem szóltak?

– Kik?

– A fiatalok.

– Miről?

– Hogy összeházasodnak.

Alig kapott lélegzetet. A szoba levegője sűrűn folyó lett, mint az olvadt sajt.

– De szóltak – nyögte ki, két lihegés között.

– Lehet, hogy nem esik jól, amit mondok, de én nagyon elégedett vagyok.

A barátnőd épp az ellentétet; egy nyugodt és nyugalmat árasztó asszony. Kérlek, ne gyere közelebb.

– Akkor is akarom.

– Mit akarsz akkor is?

– Jogom van még egyszer Viktorral beszélni.

– De nincs itthon.

– Hallom a zihálását.

– Nem jól hallod.

– Megnézhetem?

– Elmentek villany hasmelegítőt venni.

– Bemehetek?

– Nem hiszed el?

Bement. A szoba üres volt. A fölvetett ágyon, a kopott bársonytakarón egy emberfölötti méretű pizsama feküdt kiterítve. Amikor meglátta, az ágy végébe kellett kapaszkodnia, mert majdnem rázuhant.

– Nem jól vagy? – kérdezte Cs. Bruckner Adelaida.

– De jól vagyok.

– Légszomj? – kérdezte a nyugdíjas koloratúra.

– Nincs semmi bajom.

– Ne add itt nekem a bankot – mondta az énekesnő. – Adok egy Nitromintet.

– Az se kell.

– Kaphatsz Glück-féle asztmacigarettát is.

– Nagyon kedves – mondta. – De nincs szükségem semmire.

– Látom, megsértődtél. Egy tele fiók orvosságom van.

– Én nem szedek gyógyszert. Nekem – tette hozzá, jól megnyomva a szót –, nekem ugyanis nincs szervi bajom.



A kimenetel elég jól sikerült.

A lépcsőházban bevett egy Nitromintet, és sietős, határozott léptekkel ment végig az utcán, hátában érezve Cs. Bruckner Adelaida tekintetét.

Ez a sietség akkor sem hagyta el, amikor már eltűnt az énekesnő szeme elől. Valami nógatta, hajtotta, mintha az, amire készül, csak egy bizonyos időpontban volna megvalósítható.

Belépett az első útjába eső patikába, és egy fiola altatót kért. Nem adtak neki, mert nem volt receptje.

Eszébe jutott a közelben egy másik gyógyszertár, ahol férjének egy ismerőse dolgozott. Az ismerős gyógyszerésznek bemutatkozott, elmondta, hogy a férje is gyógyszerész volt, első segéd az egykori Janitsáry-patikában. Az ismerős, recept híján, valamilyen ártatlan nyugtatót ajánlott, de ez nem kellett neki.

Sietsége most már ingerültséggel párosult. Semmi se volt elég gyors. A villamos túl lassan döcögött át vele Budára, a kalauz bőszítő kényelmességgel lyukasztotta a jegyet. Ráadásul egy rendőr még le is állította a forgalmat. Orbánné a villamos vezetője mellé állt, mintha így gyorsabban jutna céljához.

Budára érve, bement a fodrászüzletbe, ahová annak idején Paula ajánlotta be. Itt elég soká kellett várakoznia. Amikor sorra került, arra kérte a fodrászt, hogy fesse vissza őszre a haját.

Erről a fodrász hallani sem akart. Azt mondta, örülni kell, hogy sikerült eltávolítani ezt a meleg mahagóniszínt, és hogy ősz színt festéssel előállítani nem lehet.

– De én ősz akarok lenni, Fábíán úr – mondta türelmetlenül. A fodrász erre azt mondta, hogy ezt a mahagóniszínt egy „blans” nevű szőkítővel ki lehet ugyan szívatni, s a kifakított haját kékítővel kezelni, de hogy az eredmény mi lesz – ősz vagy lenszőke, vagy éppenséggel sárga –, azt nem tudja garantálni.

Azt mondta, mindegy, milyen lesz, csak fogjon már hozzá. A haja ősz lett, minden idegen árnyalat nélkül. Ennek ellenére összeszólalkozott a pénztárosnővel, akinek elfogyott az aprópénze.

Elment váltani. Aztán autóbuszra ült, Ilus lakása felé vette útját, de jóval előbb leszállt, mert a megálló közelében észrevett egy telefonfülkét.

Mire odaért, a fülkét elfoglalta egy nyurga fiatalember, vívótőrrel a hóna alatt. Egy barátjával beszélt, elég hosszadalmasan. A fülkének két üvege hiányzott. Orbánné várakozás közben papucs orrával ritmikusan rugdalta a fülke sarkát. Időnként hangtalanul megmozdult a szája, mintha az elmondandókat fogalmazná magában.

A nyurga fiatalember azt fejtegette, hogy ő nem szerelmes. Név szerint felsorolta három leányismerősét, most folyó ügyének előzményeit. Azt állította, hogy azokba se volt szerelmes. Elismerte, hogy külső szemlélőnek más véleménye lehetett; a szerelem azonban, véleménye szerint, illúzió, mégpedig két embernek egymással kapcsolatos illúziója, amiről tehát a kívülállók sohasem tudhatnak semmi biztosat. Elismerte magáról, hogy az alaptermészete egocentrikus, gyakorlatias, röghöz tapadt. Lehet, hogy alkatilag képtelen a szerelemre, amit már jó néhány tapasztalat bizonyít. Épp e tapasztalatait akarta felsorolni, amikor megszakadt az összeköttetés. Kilépett a fülkéből, és elment érmét venni. Amikor visszajött, Orbánné már elfoglalta a fülkét, és javában telefonált doktor Ágoston Violával, Paula lakótársnőjével. A fiú, törével az aszfaltot szurkálva, türelmesen várakozott a törött ablak előtt.

Örkény István élete képekben. Az 59. oldalon balról jobbra: Örkény dajkáival az 1910-es években; Édesanyjával 1910 körül; Az édesanya és az Örkény-testvérek. A 60. oldalon: A vegyészmérnök-hallgató; Hadifogságban két társával 1945-ben; Sulyok Máriával 1979-ben a művésznő öltözőjében. A fotók a Napkút Kiadó és a Petőfi Irodalmi Múzeum kiadványából valók: *Örkény István* (Hang-Kép-Írás sorozat), Budapest, 2018.



Hogyan működik a Strasbourgi Nemzeti Színház Drámaművészeti Iskolája?

Orbis pictus rovatunkban az elmúlt két év alatt a magyar drámapedagógia irányzatait vettük számba, majd a készülő Nemzeti Alaptanterv társadalmi vitájához kapcsolódva a művészetre nevelés témakörét jártuk körül. Most elindított sorozatunkkal a felsőfokú színházi képzés mai helyzetét kívánjuk feltérképezni itthon és a nagyvilágban. Elsőként azt a francia intézményt mutatjuk be, melynek pedagógiai módszere szorosan kapcsolódik a Théâtre National de Strasbourg (TNS) működéséhez. Az új típusú színész-képzés programjának kidolgozása során a Kaposvári Egyetem nem véletlenül ezzel az intézménnyel létesített először nemzetközi szintű kapcsolatot. Az oktatási program vázlatos ismertetése után mellékelünk három interjút is: az első Caroline Guiela Nguyennel, a 2019-es MITEM-en nagy sikerrel szerepelt *Saigon* című produkció rendezőnőjével készült, aki *Les Hommes Approximatifs* (Hozzávetőleg emberek) elnevezésű társulatát a TNS iskolájában alapította; a második Alice Duchange látványtervezőt, a harmadik pedig Jérémie Papin fénytervezőt szólaltatja meg, akik e társulat alapító tagjai voltak. Sorozatunkban szeretnénk teret adni annak a fiatal generációnak, amelynek – ahogyan azt Lestyán Attila e rovatban most publikált írása is bizonyítja – lehetősége van arra, hogy személyes szakmai tapasztalatokra tegyen szert külföldi színházi műhelyekben is.

A Strasbourgi Nemzeti Színház (TNS) Drámaművészeti Iskolája a Kulturális és Kommunikációs Minisztérium által támogatott állami intézmény. 1954-es alapítása óta az iskola két lényeges sajátossággal rendelkezik. Létezése elválaszthatatlan a színházétól (TNS), amellyel közös az infrastruktúrája és az épületei is; pedagógiai módszere interdiszciplináris: egy évfolyamon (csoporton) belül képez színészeket, rendezőket, dramaturgokat, színpadmestereket, díszlet- és jelmeztervezőket.

Ez a szoros kapcsolódás a strasbourgi színházhoz, melyet mindig egy bizonyos művész (jelen esetben Stanislas Nordey) vezet, meghatározó a képzésre nézve. A diákok részt vesznek a színház mindennapi működésében, betekinhetnek a próbafolyamatok legapróbb részleteibe is.

Három évente kétszer van felvételi, körülbelül ötven diák jár egyidőben az iskolába. A képzés tehát interdiszciplináris csoportokban folyik és három évig



A L'École du TNS épülete Strasbourghban (forrás: agendaculturel.fr)

tart, kurzusok, műhelyek és közös projektek formájában. Ezeket gyakorló művészek vezetik, akiknek egy része külsős, más része a pedagógus stábhoz (az állandó felelősökhöz) tartozik.

A hároméves képzés során a műhelyek keretén belül minden szekció diákjai körülbelül egy tucat különböző művészeti projektben vesznek részt közösen, így lehetőségük van meg tapasztalni, hogy mi is a szerepük egy előadás létrehozásában. Az évfolyamok valójában egy-egy színházi társulatot modelleznek, amelyek a különböző alkotói folyamatok során formálódnak, és a színésznövendékek nagyon hamar a színpadon találják magukat. A diákok a létrehozott előadásokat a második és harmadik évfolyamon mutatják be közönség előtt.

Az iskola kiterjedt nemzetközi cserét folytat más európai intézményekkel a színház minden területén, amely lehetővé teszi az általános képzés kiszélesítését, valamint a hallgatók megismertetését a sajátos művészi eszköztárakkal. Így például jelentős európai látványtervezőket hívnak meg tanítani, akik aktívan tevékenykednek az európai színpadokon (a színház, a film, az opera műfajában).

Az első tanév „fiktív” projektekből áll, amelyek többfajta képesség elsajátításhoz szolgáltatnak alkalmat: ilyen a közös nyelv kialakítása (például a rendező és a dramaturg hallgatók között); egy alkotói stáb megszervezése; „egy művészeti koncepció” kidolgozása (amelyet le kell tenniük a tanári gárda elé). Továbbá vannak technikai jellegű projektek: a különböző előadói terek – a színház belső terei, valamint a külső helyszínek (pl. fesztiváloké) műszaki rajzainak értelmezése, hordozható makettek gyártása; fényterv készítése stb.

Ez az első tanév ezenkívül tartalmaz elméleti és gyakorlati órákat: színház- és drámatörténet, színészmesterség, jelmez- és díszlettervezés, -gyártás (vászonfestés technikái, varrás, smink stb.) Minden szekcióban vannak egyéni órák és vannak közös gyakorlati és elméleti órák is. Minden területen magasszintű tech-

nikai ismeretekkel látják el a diákokat, hogy a későbbi önálló alkotói munkára felvértezzék őket.

A második és harmadik évben a diákok gyakorlatra váltják át ismereteiket a professzionális színházi szakma legkülönbözőbb szituációiban: például a díszlet- és jelmeztervező hallgatóknak egy adott, nem túl nagy költségvetésből kell kihozniuk az általuk elképzelt látványtervet. A TNS színpadjait használhatja az iskola, valamint a gyártóműhelyek kollektívái is szorosán figyelemmel kísérik a képzést, és segítik a diákok munkáját, akik megismerik egy-egy műhely időbeosztását, szaknyelvét, emberi és műszaki feltételrendszerét. Ez lehetővé teszi számukra, hogy megtanulják, hogyan kell egy tervfelfogadáson bemutatni az elképzelésüket. A hároméves képzés egy általános keretet, szakmai etikát, megbízható műszaki ismereteket és színházgyakorlati alapokat ad a fiataloknak, akik erre építve folytathatják az egész életen át tartó önképzést a művészet területén.

* * *

Caroline Guiela Nguyen, az idei MITEM-en nagy sikerrel bemutatott *Saigon* című produkció rendezőnője Les Hommes Approximatifs (Hozzávetőleg emberek) elnevezésű társulatát a Strasbourgi Nemzeti Színház (TNS) iskolájában alapította. Ő mint egykori diák a Strasbourgan 2018-ban vendégszereplő Saigon TNS által kiadott műsorfüzetében vall az iskolai évekről. Megszólal két diáktársa is, akik a kezdetektől társulatának tagjai.

– Mit jelent most Önnek visszatérnie a Saigonnal ide, a strasbourgi színházba?



CAROLINE GUIELA NGUYEN:

A társulat azon tagjai számára, akik a Strasbourgi Nemzeti Színház (TNS) iskolájában tanultak, ez egy „erőteljes” pillanat. Beszéltünk róla egymás között, hogy mennyire megható ide most visszajönni. Én gyakorlatilag nem mutattam be itt előadást az iskola befejezése, vagyis 2008 óta. Sokat köszönhetek ennek a helynek. Amikor Stéphane Braunschweig és Anne-Françoise Benhamou felvettek en-

gem ide, azt gondolom, ez számukra is némi kockázatot jelentett. Az eltérést az otthoni közegem és aközött, amit itt találtam, a kérdéseket, amiket a különböző szövegekhez való eltérő viszonyomból fakadóan tettem fel – mindezeket a belső vívódásaimat ők mindig nagy figyelemmel kísérték. Például elküldtek engem egy Guy Alloucherie mesterkursusra Loos-en-Gohelle-be, ahol egykori bányászokkal dolgoztunk együtt. És Guy itt fedeztette fel velem Annie Ernaux-t, aki nagyon fontos szerző lett számomra.

– Amikor bekerült a TNS Iskolájába, határozott elképzelése volt a színházról?

C. G. N.: Egyáltalán nem. Ez idővel alakult ki. Az Iskola egy csodálatos hely, rendkívüli találkozásokra adott számomra lehetőséget. Egy csapásra mindent megváltoztatott, mert ez már egy nagy közös hinta volt. És én nem rendelkeztem „kulturális tőkével”, úgyhogy ekkor rengeteget olvastam, hogy behozzam a lemaradásomat. Ez az állami iskola eszközöket adott ehhez, és ezért nagyon hálás vagyok. De mint rendező arra is emlékszem, hogy „slágereket” kellett színpadra vinnünk: Racine *Andromakhé*, Claudel *A csere* (Échange) című darabját. És keringtek kortárs „slágerek” is az Iskolában: Jon Fosse például. Ugyanakkor nekem az volt az érzésem, hogy mindez nagyon távol áll az én életemtől, hogy egy szakadék tátong mindezek és az általam megélt élmények, a világról való benyomásaim között. Azután történt egy nagy esemény: elmentem megnézni *A kuszkusz titka* című filmet (Abdellatif Kechiche 2007-es alkotása), ami egészen felkavart. Ráébredtem, hogy nekem itt van keresnivalóm, sehol máshol – ehhez éreztem kedvet, hogy a világból ezt a fajta hangot halljam meg. Amikor megrendeztem Shakespeare *Macbeth*-jét, teljesen elveszettnek éreztem magam. Egyfajta „kulturális örökség” színházat csináltam, ami mára már teljesen felfoghatatlan számomra, mi több, olyasvalamivé vált, ami ellen küzdök! De akkor itt tartottam. Azután olyan szerencsém volt, hogy Richard Brunel, aki a Valence-i színházat igazgatta, a következővel szólított meg: „Állj elő egy tervvel! Bármivel, amivel csak akarsz.” Ekkor mondtam azt magamnak, hogy valójában amit igazán akarok, az az, hogy ne legyen eleve adva egy szöveg az induláskor, hanem az egy társulattal, a színészekkel való munka során alakuljon ki. Richard Brunellel is a TNS Iskolájában találkoztam, és több rendezésében dolgoztam asszisztensként. Azt mondhatom tehát, hogy az Iskola minden eszközt megadott számomra, egyrészt ahhoz, hogy behozzam a lemaradásomat, másrészt, hogy mélyre leássak. A társulatommal (Les Hommes Approximatifs) létrehoztuk 2011-ben a Valence-i színházban az „Emlékezünk Violettára” (Se souvenir de Violetta) című előadásunkat. Csatlakozott hozzánk két 75 éves amatőr színész is – Emmanuel Cuchet és Ruth Nüesch – és két másik fiatal színész, akik szintén a TNS Iskolájába jártak – Caroline Arrouas és Lucas Partensky. A díszlet nagyon egyszerű volt – egy szobakonyhás lakás – és a színészekkel írtuk a szöveget. Ez volt az első formája annak a munkának, amit azután elmélyítettünk, és ami a mostani *Saigon*hoz vezetett. Ez egy hosszú út volt.



A *Saigon* című előadás színpadképe (forrás: ozy.com)

– Mit jelent az Ön számára a *Caroline Guiela* *Nguyennel és társulatával* megtett közös út, amelynek Ön is alapító tagja?



ALICE DUCHANGE látványtervező: Most már tíz éve, hogy együtt dolgozunk. Ez a folytonosság lehetővé teszi számunkra, hogy minden egyes előadás által tovább mélyüljön a közös kutatás és kérdésfeltevés. Munkánk sajátossága, hogy mindannyian bekapcsolódunk az írásba. Caroline különböző anyagokat hoz, és mi ezt mindannyian a magunk helyén elmélyítjük. A „tér meghatározása” előbb történik, mint a szituációké vagy a figuráké.

Például a kezdetektől tudtuk, hogy a *Saigon* egy vietnámi gyorsétteremben fog játszódni. Én más rendezőkkel még soha nem dolgoztam így. (...) A *Saigon* különlegessége abból a térségből adódik, melyet fel kellett fedeznünk ahhoz, hogy létrehozzuk ezt az előadást. Eddig mindig ennél kisebb földrajzi tereken ívelt át a produkciónk. Az viszont állandó, amit a társulat művészi eszközökkel képvisel, védelmez. A „megmerítkezés” azokban a térségekben, amelyek az előadásaink témáját adják, társulatunk munkájának az alapja, épp ezért az utazás rendkívül lényeges tényező az alkotás folyamán.

* * *

– Ön is alapító tagja a *Les Hommes Approximatifs* társulatnak, amely a *TNS Iskola*ján belül jött létre.



JÉRÉMIE PAPIN fénytervező: A legelső és legfontosabb: a színházi alkotás vágya, ami minden alkalommal megújul, amikor e társulattal dolgozom együtt. Napról napra alakít a fénytervezéshez való szakmai kapcsolatomon, beleértve azt is, amikor más társulatokkal dolgozom. A folytonosság nagyon értékes tényező, mert lehetővé teszi, hogy messzebbre jussunk el, hogy egyik előadásról a másikra meghaladjuk önmagunkat. Itt a szívünk is azt súgja, hogy nem

minden előadásra alkalmazható recepteket kell gyártanunk, hanem újra és újra rá kell kérdeznünk arra a módra, ahogyan együtt színházat csinálunk.

– Hogyan folyik a társulattal a munkája? Minden próbán jelen van? Folyamatosan dolgozik a fényterven, vagy csak akkor, amikor az előadás építménye már készen áll? Részt vesz a társulat darabválasztásában?

Nagyon ösztönző a társulatunk munkamódszere, mert sok-sok előkészítő munkát igényel: előzetes kutatást, dramaturgiai megbeszélést, a narratív keret meghatározását... Bár az utóbbi években Caroline egyre inkább szerzői attitűddel közelít a dolgokhoz, és a kollektív munka fázisain túl egyre többször vonul el alkotói magányába. Az alkotói folyamat minden fázisában jelen vagyok, tehát valamennyi próbán is. Az adott művészi projekt egészére és a világításra vonatkozó vízióim már jóval a próbák kezdete előtt megszállnak. A forma és a tartalom a lehető legtermészetesebben szövődik egybe az alkotói folyamat során.

– A Saigon *miben különleges a társulat történetének többi előadásához képest?*

A társulat munkája mindig is különböző térségek felfedezésére irányult, valamint az arcok és testek nagy változatosságát vonultatta föl. Az a tényező, hogy amatőrökkel, nagyon fiatal vagy éppen nagyon idős emberekkel dolgozunk együtt, mindig is fontos volt, de a *Saigonnal*, úgy érzem, egy újabb lépést tettünk előre e tekintetben. Nagy jelentősége van annak is, hogy nemzetközileg kinyílt a világ előttünk a darab sikere révén, s ez egyszerre szédítő és örömteli!*

Összeállította és fordította: Rideg Zsófia

* Az összeállítás forrásai: La brochure de l'École du TNS 2015- 2016 https://issuu.com/tstrasbourg/docs/brochure_cole_15-16_pap; Pierre Albert: L'école du TNS, une école dans un théâtre. Dans *Études théâtrales* 2012/2-3 (N° 54-55), pages 213 à 216 <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2012-2-page-213.htm>; TNS Saison 2018-19 (Saigon műsorfüzet) https://www.tns.fr/sites/default/files/document/saigon_-_prog_all_bd.pdf

How Does the School of Drama at the National Theatre in Strasbourg Work?

Szcenárium editors are now launching a series to explore the state of drama studies in higher education at home in Hungary and around the world. First, a French institution is presented, with a pedagogical method closely linked to the operation of TNS – Théâtre National de Strasbourg. This three-year interdisciplinary course provides young people with a general framework, professional ethics, sound technical as well as basic theatre skills, which offers a foundation for them to pursue lifelong self-education in the arts. Following an outline of the educational programme, three interviews are attached. The first one involves Caroline Guiela Nguyen, director of *Saigon*, a highly successful piece at MITEM 2019, who founded her company called Les Hommes Approximatifs at the TNS school of drama; the second one has scenic designer Alice Duchange, and the third one light designer Jérémie Papin talking, both founding members of this company.



LESTYÁN ATTILA

„Lehet-e élő színházat létrehozni, ha nincs színészképzés?”

Magyar színészként Japánban

Amikor a környezetemben elmondom, hogy öt hónapot éltem Japánban, általában két kérdést tesznek fel: miért mentem el és miért pont Japánba. Mindkét esetben van a válasznak egy személyes és egy szakmai oldala. A személyes felől megközelítve, mindig is volt egy romantikus, elvágódó hajlamom, vonzalmam az ismeretlen iránt, és ha már elszabadulhatok, a lehető legmesszebb akartam menni, s mivel tudtam, hogy csak úgy lehet igazán tartalmas egy ilyen út, ha megtanulom a helyi nyelvet, fontos volt, hogy legyen erre motivációm. Nem volt soha japán-mániám, se anime-mániám, de valamiért – tájékozatlanságból vagy gyávaságból talán – a hindi nem érdekelt, a japán meg igen. Szakmai szempontból ez azzal egészült ki, hogy gazdag színházi hagyománya legyen ennek az országnak. Így szűkült le a lehetőségek köre Japánra. Tudtam, hogy van ott olyan, hogy nő, meg kabuki, bár egyikről se tudtam többet, mint amennyit egy pár perces youtube videó megnézéséből lesűrhettem, mégis a színészet addig számomra ismeretlen arca sejlett fel azokon a videókon.

Színész vagyok. Lestyán Attila. Még huszonnégy. Tavaly végeztem a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, Zsámbéki Gábor és Fullajtár Andrea osztályában. Frissen végzettként a klausztrófób színházi légkörből való kiút keresése egybeesett nálam azzal, hogy a színház, ahol gyakorlati éveimet töltöttem, nem ajánlott szerződést. Befejelem nem volt, hát maradt a kiút. S bár nem mondom, hogy az egzisztenciális félelem nem csiklandozta-csípdeste az oldalam, de azért tetszett a sors efféle munkálkodása. „Elutazni mindig jobb, mint maradni.”

Jött az előkészítés. Ebben az időszakban, amellet, hogy buzgón bfláztam a kandzsikat, felfigyeltem japán színházi workshop lehetőségekre is. Két ilyenben vettem részt. Az egyik a nő-színházi, másik a Suzuki-módszer. Az előbbit egy japán mester tartotta, Taneda Michikazu, a Kongoh Iskolából. Először pró-



Taneda Michikazu workshopját és mesterkurzusát hirdető banner a Cini Alapítvány honlapjáról, 2018-ból (forrás: cini.it)



Kozma Gábor Viktor Kolozsváron tartott tréningjének hirdetménye 2018-ból (forrás: soshintheatre.com)

báltam elsajátítani a suriashi (摺足 – csoszogás, a nő alapjárása: a testsúly előre helyeződik, térdek behajlítva, miközben a sarok nem emelkedik el a talajtól) technikáját, és először éreztem a torkomban a nő énektechnikájára jellemző glisszandókat, ahogyan átjár a hang a hasi rezonátoroktól egészen a fejhangokig. A Suzuki-módszerről szóló egyhetes kurzust Kozma Gábor Viktor vezette, aki több előadásban is dolgozott Tadashi Suzuki-val és társulatával. E módszer a hagyományos japán színházon alapszik, járástechnikákat vesz át, a kabukiban és a nőben is jellegzetes dobbantásokat még jobban kihangsúlyozza; beszédtechnikájukban is nagyon hasonlítanak, ahogy az arc maszkyszerű lemerevítésé-

ben is, de leginkább a belső kép éltetésének hangsúlyozásában. Érdemes ezt összehasonlítani a magyar nyelvben inkább használt „belső monológ” kifejezéssel, amiből arra következtethetnénk, hogy míg a japán színész képekkel alkot, idéz elő érzéseket, a magyar gondolatokkal, rosszabb esetben mondatokkal. A módszer ugyanakkor mind a belső, mind a külső munka esetében hangsúlyozza az ellenállás elvét. „Ha igazán meg akarjuk érteni a színház dialektikáját materiális szinten, az ázsiai előadóművészeket kell tanulmányoznunk. Ők az ellenállás elve mentén viteleznek ki minden cselekvést.”¹

Egy évnyi folyamatos szervezés és nyelvtanulás után ott találtam magam a tokiói repülőtéren. Hivatalosan Campus Mundi ösztöndíjjal voltam szakmai gyakorolnok az Oriza Hirata által vezetett Seinendan társulatnál. Nem mondom, hogy sok, de volt választásom, hála a már említett Kozma Gábor Viktornak, aki összekötött egy alternatív japán színházi rendezővel, Yasuhito Yanóval. Ő segített felvenni a kapcsolatot az ottani színházakkal. Erre nagy szükség volt, mert egész szakmai kapcsolathálóm bevetésével se sikerült beljebb kerülnöm a kortárs

¹ Barba, Eugenio – Savarese, Nicola: „Opposition”, *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, Routledge, 2005. 176.

japán színházak körébe. Nem volt termékeny az interneten való kutakodás sem. Tadashi Suzuki színházán kívül nem is hallottam más társulatról, de náluk ebben a periódusban nem volt lehetőség gyakor-nokoskodni. Ennek a hónapokig tartó keresési folyamatnak a végén már csak két színház között vacil-láltam: Satoshi Miyagi SPAC nevű színháza Shizuokában – állandó meghívottjai az Avignoni Színházi Fesztiválnak –, illetve a tokiói Sei-



F. Kafka novellája alapján: *Az átváltozás*, az Oriza Hirata & Seinendan & Osaka University által alkotott „Robot Theatre Project” színházi társaság produkciója, r: Oriza Hirata (forrás: trafo.hu)

nendan társulat között, akik, mint kiderült, Budapesten is felléptek, 2013-ban játszották a Trafóban Kafka *Átváltozása* alapján készült előadásukat, ami akkor elég nagy feltűnést keltett, ugyanis a főszereplőt egy robot játszotta. Összességében mindkettőről nagyon felszínes volt a tudásom, ezért Tokiót választottam.

Mindenről magamnak kellett gondoskodnom. A szállásról is. Mivel azt akartam, hogy a japán kultúrát, mentalitást ténylegesen megismerjem, kitaláltam, hogy egy fogadó családot keresek. Utólag visszanézve ez a lehető legjobb döntés volt, amit hozhattam. Nemcsak mert egy igazi családi közösségbe fogadtak be az Endő Házban, hanem azért, mert kiderült számomra, hogy a család terén kívül nem igazán mutatják meg emberi arcukat a japánok. A különböző viselkedésminták társadalmukban éppolyan szigorúak és precízek, mint egy nő-színész mozgulatai: egy szálló kézfej el nem hibban. Úgy figyeltem, mi a rend ott náluk, ahogy Gulliver a liliputiakat figyelhette. És ebben a hasonlatban az átlagosan harminc centi magasság-különbség valójában csak mellékes, mert ennél jóval nagyobb volt a kulturális távolság. Ez adta a perspektívát, ahonnan úgy szemlélhettem az embert, ahogy még soha nem láttam. Volt, hogy nevetségesen kicsik voltak, de annál inkább komolykodók, máskor csodálatraméltó, de rémisztő óriásoknak tűntek, voltak, akik annyira megszállottjaivá lettek mesterségüknek, hogy a világ, ami fölött lebegő szigetükön repültek, megszűnt számukra, megint mások olyan sokat éltek, hogy azt lehetett hinni, soha nem halnak meg. Hosszan tudnám mesélni, milyennek láttam az embert odaát, milyen furcsán él és mennyire másképp gondolkodik, de ezzel külön tudományág foglalkozik, amelynek szakembereivel nem tudom és nem is akarom felvenni a versenyt. Foglalkozom csak a színházzal.

Az első színházi élményem Japánban a fogadó intézményemben volt: a szintén Oriza Hirata által igazgatott Komaba Agora Színházban, a Seinendan (Fiatallégit) társulat bázisában. 1983-ban alapítják, kicsivel azután, hogy a bolygó másik felén megnyílt egy Katona József nevű színház. De nemcsak ebben hasonlít a két társulás, hanem abban is, ahogy kritikát fogalmaznak meg koruk uralkodó színjátszásáról; újítónak számítanak, hatásuk érezhető országuk színháztörténetében. Hirata azt



Az erdő szívében, a Komaba Agora Színház
2019-es többnyelvű előadása, r: Oriza Hirata
(forrás: thetheatretimes.com)



Szül polgárai 1919, a Komaba Agora Színház
előadása 2019-ben Párizsban
(forrás: festival.automne.com)

állítja társulata honlapján,² hogy mivel a modern japán színház nyugati drámák behozatalával kezdődött, a japán drámaírást is a nyugati logika vezérelte. Így a japán nyelvvel összeférhetetlen írói praktikák terjedtek el, aminek a következtében a színészi játék is eltorzult. Ezzel a hagyomány-nal akar szakítani Hirata, amikor olyan drámákat ír társulatának, amelyekben a drámaiságot az élet csendes, látszólag jelentéktelen pillanataiban mutatja meg. Az első előadás, amit láttam tőlük, ezt be is igazolta. Kétszer néztem meg, két egymásutáni napon. Először a szöveggönyv olvasása nélkül, csak pár elkapott félmondatra korlátozva a megértést, másodszor pedig már ismerve a darabot. Színházi közhely, hogy ha egy teljesen ismeretlen nyelven is nézünk egy előadást, legalábbis a szereplők belső történéseit meg lehet érteni. Ebben az előadásban, akárhogy is figyeltem, nem kaptam rajta a színészeket, hogy valamilyen belső történést rejteget-

nének. Az volt az érzésem, hogy egy rokonszenves család másfél órás, könnyed beszélgetését hallgattam végig, sok nevetéssel, és igaz, ami igaz, hosszú csendekkel. Az egyetlen említésre méltó esemény az volt, hogy felmondott a cseléd lány. Ezt megértettem. Aztán elolvastam a darabot. És mi derült ki? Hogy valóban ez az egyetlen valódi cselekmény a történetben. Megtudjuk viszont, hogy egy japán családot látunk Koreában, a japán megszállás idején, egy felkelés peremén. Ehhez a felkeléshez csatlakozik a darab vége felé az említett cseléd lány. Miután elmegy, egy félperccig csend van a színpadon, csak a távolból hallható koreai indulók dallamait lehet kiszűrni, aztán úgy folytatódik a társalgás, mintha mi sem történt volna. Egy realista társalgási színművet látok, amelyben semmilyen színészi jel nem utal a szereplők lelkivilágára, belső folyamataira. Folyamatokat se látok igazából, mintha a szereplőknek nem lenne múltjuk, csak jelenük. Csak a csendek sejtetik a múlt jelenlétét.

Ehhez hasonló ellentmondásokat fedeztem fel a kortárs japán színjátszás terén a későbbiekben is. Ahogy kezdtem megérteni a japán gondolkodásmódot,

² <http://www.seinendan.org/eng/about/>

úgy nyertek fokozatosan értelmet az előadásaikban látott különböző furcsaságok, és leginkább a drámaiság hiánya. De rá kellett jönnöm, hogy más drámákhoz szoktak az én érzékszerveim, melyek Székelyföldön csiszolódtak, s azt várnák el, hogy ha két ember nem ért egyet, vagy veszekszik egyet, s másnap kibékül, vagy – ahogy a családi legendárium tanításai szóltak „ez előtről”, a régi, falusi életről – rögtön előkerülnek a bicskák, s szúrnak. Nos, saját tapasztalataim szerint Japánban egy ártatlan beszélgetésben nem egyetérteni a másikkal – az felér egy késszúrással. Ezért aztán rengeteg kifejezésük van az egyetértés legkülönbözőbb árnyalataira; viszont, ha minden kötél szakad és valamivel ellenkezniük kell, azt úgy mondják: „kicsit nem”. S ehhez még hozzáadódnak a nagyon szigorú társadalmi hierarchia szabályai. Ez a nyelvtanban is megjelenik. Két beszédmód különül el, az ige módjától függően, az egyik nagyon hivatalos, a másik pedig csak a családban és szűk baráti körben használatos. A legtöbb színmű dialógusai viszont e két véglet közötti regiszterben játszódnak. Erre azonban nincs nyelvtani struktúrájuk. Nos, ilyen feltételek mellett valóban nem lehet könnyű olyan darabot írni, mely a nyugatiak elvárásait is kielégítené.

Érdekes megvizsgálni tehát a nyugati hatás előtti japán drámákat: ezek a hagyományos japán színház, főképp a nó és kabuki műfajaiból kerülnek ki. És ezzel eljutottunk utazásom talán legfőbb mozgatórugójához. Két pontban tudnám összefoglalni, mi az, ami leginkább lenyűgöz a tradicionális japán színházban. Egyrészt a specializáció³ lehetősége, hogy van egy mindenre kiterjedő technika, szemben a mi nyugati típusú színházunkkal, amelyet leginkább azzal a – gyakran elismert színészekről is hallható – színházi közhellyel tudnám jellemezni, hogy „minden próbafolyamatnál előről kell kezdeni”. Azaz nálunk minden előadás más és másfajta színészi játékot igényel: a színészek a rendezővel együtt keresik az aktuális előadás formanyelvét, ami együtt jár a bizonytalanság érzésével. Ez az állapot egyébként sokszor nagyon is ihlető tud lenni. Megfigyeltem, hogy vannak színészek, akik annyira hozzászoktak, hogy – főleg a próbák utolsó heteiben – ebben az állapotban dolgozzanak, hogy ha ez nem idéződik elő magától, elkezdik létrehozni azt. Ezzel szemben a keleti színházakban a színész erőfeszítései kétfelé irányulnak: a technika tökéletesítése felé, és a személyes, belső kifejezés – a „belső kép”, a „jelenlét”, az „energia” –, a színészi munka láthatatlan összetevőinek az erősítése felé. A tradicionális színház másik szépsége számomra a forma kristályosodása egy adott kultúra burkában, keretein belül. Kristályosodás alatt pedig nagyjából az evolúciós elv színházra való alkalmazását értem. A hagyományos színház „genetikai kódja” apáról fiúra vagy mesterről tanítványra öröklődik, mely öröklődés során apró változások történhetnek a „kódban”. Idővel azok az „egyedek” maradnak fenn, melyek a leginkább tudnak alkalmazkodni a környezetükhöz. A színház esetében azt mondhatnánk, a közönség va-

³ Barba, Eugenio – Savarese, Nicola: „Similar principles, different performances”, *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, Routledge, 2005. 8.

lóságérzetéhez leginkább illeszkedő forma fog „kiválasztódni”. Így alakult ki a középkori japán társadalom arisztokráciájában a nó, az alsóbb rétegekben pedig a kabuki. És a japánok már-már bigott tradíció-szeretetének köszönhetően ma is beleláthatunk ezeken az előadásokon keresztül a négy-ötszáz évvel ezelőtt élt emberek valóságérzelésébe; akár azt is felfedezhetjük, hogy az nem is különbözik annyira a mienktől, vagy azon is kaphatjuk magunkat, hogy nézőként érzelmileg is bevonódunk egy isten, démon vagy ember történetébe.

Micsoda reveláció lesz majd megfigyelni, hogyan szűrődik be a tradicionális színház a kortárs japán színházba – gondoltam, még indulásom előtt! – Semmilyen! – jött a válasz az első néhány előadás megnézése után. Nem történt reveláció. Semmiféle szokatlan testhasználat, semmilyen különös beszédmód, de cserébe még valamiféle realizmus sem volt felfedezhető. Ezt elfogadni majdnem olyan nehéz volt, mint felfogni, hogy Japán egész területén nincs államilag támogatott felsőfokú színészképzés (leszámítva persze a tradicionális színházakat, amelyek zárt világukon belül maguk gondoskodnak utánpótlásról, többnyire az apa–fiú öröklődés mentén). Csakis magániskolák vannak, azon kiváltságosok részére, akik meg tudják fizetni a magas tandíjat.

Lehet-e élő színházat létrehozni, ha nincs színészképzés? Nekem úgy tűnt, hogy nem. Körülbelül ötven előadást láttam a különböző színházakban, beleértve kommersz színházat is, de többnyire fogadó intézményekben, a Komaba Agora Színházban, ami egyike Tokió kevés művész-színházának. Az esetek túlnyomó többségében az író és a rendező azonos személy volt, a darabok között voltak jó és ötletes írások, de a színeszet és rendezés csak a történetmeséléshez járult hozzá; voltak vad kísérletező előadások is, amelyek elegendő gondolati alap hiányában öncélúak maradtak. Kis százalékban láthattam európai klasszikusokat is. De már egy produkció láttán teljesen indokolttá válik a meglepően alacsony arány. Hacsak nem írják át ezeket a darabokat – mint azt Kurosawa is tette – a színészek arra kényszerülnek, hogy utánozzák a nyugati embereket. Én mindössze két-három olyan előadást láttam, amelyik valamilyen módon a tradicionális japán színházból inspirálódott. Ezek voltak számomra a legjobb színházi élmények. Azt hiszem, nem elfogultságom miatt, hanem mert a színészek kifejezőbben játszottak a saját környezetükből fakadó színházi nyelvezet adta kötöttségeken belül.

Ottlétem alatt nemcsak néztem, de saját testemmel is megtapasztaltam a japán színházat, azon belül a nó, kabukit és a butoht (bár ez utóbbi nem is annyira nevezhető önálló színházi formának, nincs rögzített kódrendszere, és nem is teljesen japán, keveredik benne a japán és keresztény világnézet, amire ezért most nem is fogok kitérni). Megtanultam néhány táncot a nóból és kabukiból is, tanultam a nóban használt kántálást, a kabuki hangképzését, még egy kis kabuki sminktechnikát is. De minek? – tevődik fel jogosan a kérdés. Nem célom, hogy nó vagy kabuki színész legyek – nem mintha kaukázusi etnikumom és kétméteres magasságom önmagukban is ne lennének kizáró tényezők. A pragmatikus kérdező úgy is fogalmazhatna: Ettől jobb színész lettél? – Én pedig zavarban len-

nék, mert a kérdésből arra következtethetnék, hogy nem ugyanúgy definiáljuk a színészt, a színészi mesterséget. Számomra a színész színházi alkotó és színházi gondolkodó is egyben. Ha ebben megegyezünk, akkor a válaszem: igen. Konkrét összefüggéseket feltárni azonban a keleti és a nyugati színjátszás között igen nehéz, a színház egyetemes alapelveiig kellene leásni hozzá – ahogyan írásaiban Eugenio Barba ezt meg is tette.

Dúró Győző a nő színész játékaról így fogalmaz:

„A nő félelmetes paradoxona, hogy az egész játékot önnön lényéből létrehozó, az előadás feszültségét energiával gerjesztő site-színész voltaképpen nem létezik, láthatatlan... testi valóját, külső személyiségjegyeit teljesen elfödi az általa hordozott hagyományos színházi jelek együttese: a maszk, a jelmez és a mozdulatsémák.”⁴

Ami marad, az az intenzív belső kép szuggerálása. Nyugati materialista világnézetünk megnyugtatósára azt mondhatnánk, hogy ez a nőben a ritmuson és a mozdulatok dinamikáján keresztül nyilvánul meg, de azt hiszem, ez sem vinne közelebb a megértéshez.

Öt hónap persze nem elég, hogy elsajátítsam mindazt, amit mondjuk egy nő-színész huszonhét év alatt (ennyi tanulási idő után debütálhatnak általában a nő színészek), de arra elég volt, hogy az izommemóriámban rögződhessen ez a különleges testhasználat. Bár kissé misztikusan hangzik, ezeket a mozdulatok, ritmusokat a saját testemen megtapasztalva mintha kapcsolatba léptem volna mindazokkal, akik valaha előadták vagy látták ezt a táncot.

⁴ Dúró Győző, '„Valaki történik...”, A nőről öt tételben', in: Kemenczky Judit: *Nő-drámák*, Orpheusz Könyvkiadó, Budapest, 1994.

Attila Lestyán: “Is It Possible to Create Live Theatre Without Actor Training?”

A Hungarian Actor in Japan

Attila Lestyán graduated from the University of Theatre and Film Arts, Budapest, the class of Gábor Zsámbéki and Andrea Fullajtár, in 2018. After a year of continuous language learning, he won a Campus Mundi scholarship to Japan, where he worked as a trainee for five months at the Seinendan company, led by Oriza Hirata. He had been equally curious about traditional Japanese theatre, popularized by many in Hungary but still not understood in sufficient depth, as well as contemporary endeavours. His experiences have given rise to a most controversial picture: he sees contemporary theatre as being essentially alienated from the traditions that made this culture world-famous, and the pieces he saw by contemporary playwrights did not convince him that these quests, which in many cases are trying to imitate the European style, could be artistically fertile. He also asks the question why there is no state-sponsored undergraduate actor training throughout Japan, except for traditional theatres, which provide themselves with new generations of actors confined within their own world. However, he concludes his writing with the positive benefits of this study tour: he feels that he has gained important professional experience in the practice of traditional techniques.



„Harminc éve szabadon”

Rendszerváltó évtizedek a Visegrádi Csoport országában

A hét éve alakult Váci Dunakanyar Színház – mint igazgatója, Kiss Domonkos Márk konferencia-megnyitójában elmondta – kezdettől felvállalta, hogy kiemelt intézményként rendszeres nemzetközi párbeszédet folytasson a rendszerváltozás kulturális, mindenek előtt színházi vetületeiről. 2019. november 8-án zajlott le a hetedik találkozó, a program utolsó állomása, melyen a V4 országainak olyan kulturális szaktekintélyei vettek részt, mint Joanna Urbańska, a budapesti Lengyel Intézet igazgatója, Pászt Patrícia, a krakkói Jagelló Egyetem adjunktusa, Krystof Dubiel színházi rendező. A határon túli magyar színházakat Tóth Tibor, a Komáromi Jókai Színház igazgatója; Havasi Péter színész, a Kassa Óvárosi Kulturális Bizottság elnöke; Tarpai Viktória, a Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház és a Váci Dunakanyar Színház színésze képviselte. A magyarországi szlovák nyelvű színjátszásról Ónodi Daniella, a Vertigo Szlovák Színház igazgatója számolt be. A tanácskozáson részt vett Angi János múzeumigazgató; Bokor Attila filmrendező, forgatókönyvíró, zenész; Susán Ferenc, a salgótarjáni Zenthe Ferenc színház produkciós igazgatója, valamint Szarvas József színművész. Jelen összeállításunkban Kiss Domonkos Márk színházigazgató megnyitóját, a Nemzeti Színházat és a Szcenárium folyóiratot moderátorként képviselő Szász Zsolt bevezetőjét, valamint a színházrendező Árkosi Árpád hozzászólását közöljük.



KIS DOMONKOS MÁRK, a Váci Dunakanyar színház igazgatójának megnyitója:

„30 éve szabadon...” című programunk utolsó állomásához érkeztünk. Külön köszöntöm ezen a konferencián Joanna Urbańskát, a Lengyel Intézet igazgatóját. Ez a három évtized egyfajta generációs híd képez a színházművészetben, jó példa erre a magunk intézménye is. Hét éve, a rendszerváltást követő 23. évben alakult meg a színházunk. Sokan, akik részt vettünk ennek a színház-

nak a létrejöttében, még csak meg sem születünk vagy kisgyerekek voltunk a rendszerváltáskor, ezért is fontos beszélnünk arról, mi történt ez alatt a harminc év alatt. Kiemelt színházként vállaltuk, hogy erről a témáról nemzetkö-

zi kontextusban folytassunk diskurzust, annál is inkább, mert mindezidáig nem volt hasonló. A Váci Dunakanyar Színháznak a kezdetektől nagyon fontos a Visegrádi Csoport országainak az együttműködése, hetedik alkalommal szerveztük ezt a kezdeményezésemre létrehozott VÉNégy Fesztivál és Színházi Találkozót, amely többször tért vissza a rendszerváltás témájára, már az 1989-es politikai fordulat 25 éves évfordulója kapcsán is. S az idei évben, a 30. évfordulón rengeteg állomása volt ennek a programsorozatnak, mely a Közép- és Kelet-európai Történelem és Társadalom Kutatásáért Közalapítvány támogatásával zajlott. A mai beszélgetésben is azt próbáljuk körüljárni, hogy a rendszerváltás a Visegrádi Négyek országaiban milyen hatással volt a kulturális eseményekre, ezen belül a színházművészetre.



SZÁSZ ZSOLT: Bábművész vagyok, dramaturg, rendező, a Nemzeti Színház munkatársa, a Szcenárium művészeti folyóirat felelős szerkesztője. Bevezetőként csak annyit mondok, hogy személyes ismeretségünk nem túl régi: idén ősszel együtt utaztunk a Váci Dunakanyar Színházzal Lvivbe. Magyarországon azt már kevesen tudják, hol is keressék a térképen az egykori Lemberget. 1918-ig ez a hétszázezres nagyváros az Osztrák-Magyar Monarchia része volt, még abban az időben, amikor önálló lengyel állam nem létezett. Ez az út mindenféle értelemben meglepetés volt a számomra. De a legnagyobb meglepetésem az volt, hogy a csapat, amelynek a társaságában utazhattam, fiatal színház létre már is milyen kiterjedt nemzetközi kapcsolatrendszerrel rendelkezik. Díjnyertes előadásukat, a *Ványa bácsit* mutatták be abban a városban, ahol e Csehov-darab rendezője, Jaroszlav Fedorisin is él. Az itt jelenlévő lengyel kolléga, Krystof Dubiel is régóta együttműködik a Voskresinina Színházzal. Összeérnek tehát a szálak. Hatvan évesen elmondhatom, hogy a rendszerváltás éppen az életem felén történt. Mint bábszínház, olyan műfajból jövök, mely a rendszerváltás idején a mai formájában még nem is létezett, hivatásosként csak az Állami Bábszínház működhetett. Az utcaszínház pedig, amelynek a meghonosításáért a generációm báboasaival együtt a legtöbbet tettük, '89 előtt egyenesen tiltva volt. Harmincéves koromig tehát ezek a műfajok szabadon nem voltak gyakorolhatóak. A Közép- és Kelet-európai Történelem és Társadalom Kutatásáért Közalapítvány (KKETTK) egy 2005-ben létrejött fiatal szervezet, akik a V4-es országok egyre aktívabb politikai együttműködése nyomán a vácihoz hasonló kulturális projekteket is támogatják. 2017-ben szerveztek egy konferenciát, amelyen a Csehországban, Szlovákiában és Lengyelországban működő magyar intézetek vezetői vettek részt, valamint a V4-es országok Magyarországon működő kulturális intézeteinek vezetői. Azt próbálták körüljárni, hogy a közép-európai térségen belül ezek a népek hogyan is éltek együtt ezer éven keresztül, és hogy ma mik azok az aktuális kulturális kérdések, amelyek mentén újra lehetne gondolni, föl lehetne élénkíteni az egymás közötti kapcsolatait-



A konferencia előadói: Pászt Patrícia, Krystof Dubiel és Szász Zsolt Vácott, 2019 november 8-án
(fotó: Cservenák Péter, forrás: vacidunakanyarszinhaz.hu)

kat. A magyar köztelevízióban két nagy jelentőségű filmsorozat került bemutatásra az elmúlt néhány évben: az egyik '56-ról szólt, a másik pedig, ami még most is megy, a rendszerváltás óta eltelt harminc év történéseit elemzi. Ezzel párhuzamosan a Nemzeti Közszoigálati Egyetemen évek óta zajlik egy szabadegyetemi sorozat, mely előbb a rendszerváltást megelőző kommunista diktatúra viszonyait, majd 2019 szeptemberétől a rendszerváltást közvetlenül előkészítő társadalmi folyamatokat, politikai, gazdasági és kulturális kezdeményezéseket taglalja. Kiss Gy. Csaba irodalom- és művelődéstörténész, a Varsói Egyetem és az Eötvös Loránd Tudományegyetem tanára, október elsején a harmadik előadója volt ennek a Ludovika Szabadegyetemen azonos címmel induló nyilvános sorozatnak. Az ott készült felvételtől nézzünk meg egy bejátszást¹:



KISS GY. CSABA: Tulajdonképpen a rendszerváltás, rendszerváltozás kifejezés egy hungarikum, ami valamit elfed. (...) Minthogyha volna egy parlamenti demokrácia, mint rendszer, és előtte egy kommunista diktatúra, amit csak úgy le lehetne váltani. Ez ennél azért kicsit bonyolultabb. A lengyel világban azt szokták mondani, hogy a kommunizmus bukása után mintha egy új időszámítás kezdődött volna. Nagyon érdekes, hogy 1993-ban, a második csehszlovák állam szétválása után a cseh és a

szlovák alkotmányban is benne van, hogy a kommunista korszak végével egy brutális, embertelen történelmi szakasznak lett vége. A lengyel alkotmány az többször változott 1990 után is, a most érvényes 1997-es alaptörvény is arról beszél, hogy 1990-ben Lengyelország visszanyerte függetlenségét. Mi sem a 1989-ben átirrt magyar alkotmányban, sem a Magyar Országgyűlésben nem vetünk búcsút a kommunista rendszertől.

¹ Az elhangzott beszélgetés részletét szerkesztett formában közöljük.



ARATÓ GYÖRGY²: N. Pál József tanár úrnak a '86-os írószövetségi közgyűlést jelentőségében a lakiteleki és a monori találkozóhoz hasonlító szavaihoz visszatérve³ [hadd kérdezzem meg], miért az írók[nak kellett elvállalniuk ezt a feladatot]?

KISS GY. CSABA: Van itt nekem egy idézet, ami 1994-ből, egy cseh irodalomtörténésztől, Vladimír Macurától származik: „A haza irodalom volt, a retorika és a poétika törvényeinek engedelmeskedett inkább, mint a politikáénak”. Ebből nagyon világosan látszik, hogy a nemzetté válás meghatározó időszakában, a 19. század elején az irodalomnak, a kultúrának döntő szerepe volt abban, hogy létrejöttek a közép-európai nemzetek. Ilyen súlyú szerepe a kultúrának nem volt máshol. Lengyelország nem létezett a 19. század közepén Európa politikai térképén, de ott volt a lengyel romantika óriási irodalma, most csak Mickiewicz nevét említem, de másokat is lehetne. Ez az, ami Közép-Európában lényegében különbözött a nyugat-európai nemzetté válás útjától, és az orosztól, vagyis a Kelet-európaiktól is. Ehhez hozzá kell tenni, hogy az orosz és német területek közötti térségben tulajdonképpen nem léteztek független nemzetállamok, ezek megteremtése volt a cél, s ennek szellemi előkészítésében nagyon nagy szerepe volt az irodalomnak és a kultúrának. A szocializmus vagy a kommunizmus korszakában a nemzeti függetlenség szintén egy alapvető kérdés volt Magyarországon is, akár 1945–48 után, akár a forradalom leverését követően, s ezt az ügyet, akár áttételes módon is, az irodalom képviselte.

SZÁSZ ZSOLT: A harminc évet bevezetendő azt hiszem, egy nagyon érvényes megszólalást hallottunk Kiss Gy. Csabától, akiről érdemes tudni, hogy a rendszerváltást követően létre szeretett volna hozni egy közép-európai profilú egyetemet Miskolcon, a bölcsészkaron. Visszatérve ahhoz a gondolathoz, melyet a szellemi élet vezetői, mindennek előtt Bartók és Kodály a trianoni országvesztés után már fölvetettek, hogy ezek a népek ismerkedjenek meg egymással. Egyszerű dolgokról volt szó, például hogy tanuljunk meg szlovákul, csehül, románul, lengyelül vagy szerbül. Ez a kíváncsiság sem akkor, sem a rendszerváltás után nem valósult meg. Az említett konferencia a KKETTK szervezésében lényegileg ugyanezt a problematikát tudta csupán körüljárni. A visegrádi négyek politikai és gazdasági szövetsége az első szabadon választott kormány, az Antall-kormány idején, '91-ben jött létre. De a történelmi szövetség jóval korábbra datálható: Anjou Nagy Lajos volt az, aki 1335-ben Visegrádra összehívta azt a bizonyos királytalálkozót, ami tehát idestova már több mint hétszáz esztendeje történt. E népek kereszténnyé válása, tehát a közös kulturális alap létrejötte és az uralko-

² Arató György, a Nemzeti Emlékezet Bizottság Hivatalának tudományos titkára.

³ N. Pál József irodalomtörténész szavai a szabadegetemi előadás mottójaként hangzottak el: „Ma már világos, hogy a rendszerváltás előtörténetének csak Monorhoz és Lakitelekhez fogható honi aktusa zajlott le a Magyar Írószövetségben”.

dóházak kapcsolatrendszere azonban ennél is régebbi, több mint ezer évre nyúlik vissza. Miközben Európa nyugati felén például az új-marxista Jürgen Habermas a '80-as évektől arról értekezik, hogy már túl vagyunk a nemzetállamok Európáján, tehát hogy egy posztnemzeti korszakot élünk, s amikor napjainkban erre az ideológiára épül az EU migrációs válságkezelése is, hatványozott erővel támad fel bennünk az az igény, hogy együtt gondolkodjunk el róla, kik vagyunk, honnan jöttünk, mik azok a közös kulturális kódok, melyre egy sikeres jövőkép fölépíthető. Most már talán anyagilag is megengedhetjük magunknak, hogy a politikai szövetségen túl a kultúrára is fókuszáljunk. De érdemes feltennünk azt a kérdést is, hogy a kommunizmus idején, a keleti blokk országaiban hogyan működött ez a bizonyos közös kulturális kódrendszer. Ahogy jeleztem már, én két „fattyúműfajt” képviselek, a bábszínházat és az utcaszínházat. Abban a bezártságban, amit a „létező szocializmus” jelentett, volt egy jó értelemben vett „internacionalizmus” a bábosoknak is. A külföldet számunkra ezek a közép-európai országok jelentették, ezért is kértem, hogy ne csak a V4-es országokról beszéljünk, hanem az egész térségről, ami az akkori Kelet-Németországtól Bulgáriáig, és az egykori Jugoszláviától Észtországig terjedt. Tehát egy viszonylag jól körülhatárolható térségről van szó, ahol a 19. században létrejött nemzetállamok mind nyugati orientációjúak voltak. Azzal együtt, hogy ezeknek a népeknek saját nyelvi és kulturális identitás-tudata volt és van, ami az egyes vezető műfajaikban is nyilvánul a mai napig. Én mint bábos Csehországra tekintetem elsősorban, hiszen Magyarországon egyetemi rangú iskolája sem volt ennek a műfajnak, tehát aki felsőfokú végzettséget akart szerezni, annak Prágába kellett mennie. A cseh tanárok az egész világon a legelismertebbek és a legjobbak is voltak. S noha bennük volt a '68-as csehországi bevonulásunk negatív emléke, velünk szemben ezt nem éreztették; aki odament tanulni Magyarországról, azt tárt karokkal fogadták. Joanna Urbańska asszony köszöntőjében két jeles drámaírótt említett, a 150 éve született Wyspianskyt és Witkacyt, aki szintén kerek évfordulós, 1939-ben halt meg. Ha az ő életművüket ismerjük, megérthetjük, hogy a '80-as években



Joanna Urbańska

sokunk számára a diktatúra ellenére miért tűnt szabadabbnak Lengyelországban a színházi élet, a képzőművészet, a film, mint nálunk. Magyarországról rájuk mi akkor mint a szabadság országára tekintettünk. Romániáról úgyszintén tudtuk, hogy ott a magyarországinál egy sokkal elevenebb színházi élet zajlik, és azt is, hogy Erdélyben a románok és magyarok össze tudnak dolgozni a színházban – elég, ha csak Harag György munkásságára utalok. De hasonlóan felnéztünk Jugoszláviára, ahol egy európai szintű avantgárd művészet is kiteljesedhetett; arról, hogy mi történik évről évre a BITEF-en, minden valamire való magyar színházcsinálónak illett

tudnia. Mint ahogy a bábosok körében a zágrábi PIF fesztiválon rang volt szerepelni. Tehát elmondhatjuk, hogy a művészetekben már a rendszerváltás előtt is működtek a szabadság kis körei. S mi történt a rendszerváltáskor? A világ legtermészetesebb módján ezeket a korábbi kapcsolatokat a művészek azonnal kihasználták; nem nyugatra tekintettek, hanem újabb és újabb testvérkapcsolatokat hoztak létre Lengyelországgal, Csehországgal, Szlovákiával, Romániával, még a délszláv államokkal is, egészen addig, amíg ki nem tört ott a polgárháború. Saját életemből is tudok példát mondani: Besztercebányán egy Marián Pecko nevű úriember a bábszínház igazgatójaként már 1992-ben, tehát a Szlovák Köztársaság kikiáltása előtt egy évvel V4-es fesztivált alapított Babkarska Bystrica néven. Ez adott először megmutatkozási lehetőséget az éppen csak bontakozó hivatásos magyar bábművészetnek, amely a mai 13-mal szemben akkor még csak három kőszínházi intézménnyel rendelkezett. De a lengyel kollégák is szívesen fogadtak bennünket. Most, ha utánanézek ezeknek az akkor eleven kapcsolatoknak, azt kell konstatáljam, hogy elsohadtak. Vajon miért? Nyilván mert a rendszerváltás mindenütt a nyugati orientációt hozta magával, és így az általunk kialakított közös terek kiürültek. Mint ahogy a Kiss Gy. Csaba által említett irodalmi kapcsolatok is elhaltak. Fájdalmas ez, hiszen diktatúra ide vagy oda, ezek természetes szakmai szövetségek voltak. A gazdasági-politikai váltás azonban mind a négy országban másként alakult, amiben szerepet játszott diaszpórájuk érdekérvényesítő ereje is. Gondoljunk a szlovákok amerikai kapcsolatrendszerére, például Andy Warhol kultuszára, a lengyelek évszázados francia kulturális jelenlétére vagy a csehek '68-ban disszidált művészeire, a többszörös Oscar-díjas Miloš Formanra például. Mi ebben nem voltunk ilyen tehetségesek. 1991-ben megszületett ugyan az EXPO eszméje, ám a megvalósítást Horn Gyula szocialista kormánya 1994-ben azonnal lefújta. De a fesztivál-piacon volt azért egy tartósan sikeres vállalkozás is: 1993-ban amerikai száműzetéséből visszatér egy Téglási Ferenc nevű úriember, aki az Országos Idegenforgalmi Hivatal égisze alatt meghirdet egy kulturális programot a barokk nemzetközi éve kapcsán, melynek nyomán hat nemzetközi fesztivál jön létre. A nyírbátori Szárnyas Sárkány Hete Nemzetközi Utcaszínházi Fesztivál, amelynek húsz éven át voltam a művészeti vezetője, ennek köszönhette a létét. A külföldi fellépők zöme 1993-tól 2012-ig a

Szárnyas Sárkány Hete



cseh, szlovák és lengyel utcaszínházásokból és bábosokból került ki. Addig, jellem, az Antall-kormány ezeket a hagyományos kapcsolatainkat semmilyen szinten nem támogatta, a 2004-es csatlakozás előtt európai pénzből valósult meg sok minden Magyarországon. Többek között a Váci Világi Vigalom is e hat fesztivál egyikeként jött létre '93-ban. Azóta lezajlott egy generáció-váltás és bekövetkezett egy még annál is jelentősebb, világméretű info-kommunikációs forradalom is. Amiről most beszéltem, arról a mai harmincasok nyilván nem is tudnak. Most az a kérdés, hogyan tovább. Lehet, hogy éppen a Váci Dunakanyar Színház lesz képes újra összekapcsolni ezeket az országokat a színházon keresztül. Előre megszólítottam Árkosi Árpádot, aki egyike volt azoknak a színházcsinálóknak, akik rendkívül aktívan vettek részt a kulturális rendszerváltás előkészítésében, és aki a mai napig életben tartja a már a '70-es években kialakított személyes kapcsolatait. Kérem, hogy ossza meg velünk azt az élményét, mely konkrétan kapcsolódik a 1989–'90-es időszakhoz, és megvilágítja, hogy akkoriban mi is mozgatta a rendszerváltó „nagy generáció” alkotóit.



ÁRKOSI ÁRPÁD: A szabadság mibenléte, ami nyilván egyéni egzisztenciális kérdés is, nagyon fontos abban a kontextusban, amelyben ez a beszélgetés zajlik. Én soha nem kerestem a szabadság intézményes formáit, a színház maga a szabadság letéteményese volt a számomra, ahol párbeszédet lehet folytatni a közösséggel egy alkotáson keresztül. Ez vonzott mindig, s fiatal koromban, már a hetvenes évek legelején Grotowski színháza és az a fajta amatőr színház volt az, amire figyeltem, mely a sza-

badság lehetőségét kutatta. Én ebbe keveredtem bele, és ezt hurcolom a háti-zsákomban mindvégig, ami azt is jelenti, hogy a lengyel színházi kísérleteknek folyamatos követője, sőt résztvevője is voltam, a Grotowski-laboratóriumban is volt szerencsém dolgozni. A lengyel darabok aztán végigkísértek az egész pályámon. A rendszerváltás előtt nekem Mrożeket és Rózewiczet is sikerült megszólítanom a színházakban, sokszor persze nem tudták, miért ez a vonzódás, és hogy mit kezdjenek vele. Egy kis kalandomat mondanám el most: a hetvenes évek végén egy kőszínházban rendeztem meg Rózewicz *A mi kis stabilizációnk* című darabját, ami vitriolos módon szólt a „gulyáskommunizmusról”. Az érdekes az volt, hogy az előadás plakátját viszont már nem merték kirakni. A színház megengedte, hogy az előadást megcsináljam, de a meghirdetését már provokációnak tartották. Emlékszem, ahogy tervező barátommal, Antal Csabával éjszaka vonultunk az utcán egy csirizes vödörrel, és ragasztottuk ki a plakátokat, és hogy másnap azt láttuk, a köztisztasági hivatal erős kefékkel szedi le őket. Érdekes az is, ahogy a rendszerváltás idején összekapcsolódott bennem a határon túli színházak és a lengyel színház útkeresése. Éppen a rendszerváltás után rendeztem meg Kolozsváron Mrożek *Rendőrség* című darabját, ami akkoriban nagyon nagy kaland volt: ezzel vendégszerepelt az első romániai Caragiale Fesztiválon a színház, nagyon

nagy sikere volt, és egyfajta bátorságpróbának is beillett. Ezután sem lettem hűtlen a lengyel színházhoz, Witkiewicztől és sok más lengyel szerzőtől is rendeztem. Amit mondani akarok ezzel, az az, hogy a lengyel színház, és az a gondolkodás, ami az alkotásokon keresztül megnyilvánult, nagy hatással volt rám. Érdemes lenne megvizsgálni, hogy a lengyel szerzők milyen módon inspirálták az egyes színházi kísérleteket, s hogy miként tudott a lengyel színház a mai napig korszerű maradni. Ez nagyon érdekes kérdés. Egy külön tanácskozást is megérne, hogy az egyes országok drámairodalma, írói kísérletei hogyan manifesztálódnak az előadásokban, segítik, gátolják, vagy éppen csak kiszolgálják az adott színházi tevékenységet. Mivel a lengyel írói társadalom nagy része, nem törődve a korlátokkal, bátran alkotott, ezért ez a színház kénytelen volt folyamatosan megújulni, hogy ezeket a saját szerzőket tolmácsolhassa, és így tudott a nemzetközi porondon jelen lenni, a környező országokra is hatást gyakorolni. Azt gondolom, hogy a szabadság kérdéséről kellene folyamatosan beszélnünk. A színház az egy nagyon szabad hely. S nem lenne bátorságom megmondani, hogy a rendszerváltás előtti túrt, tiltott és támogatott kategóriához képest most mi a helyzet. De az biztos, hogy nagyon sok a szabad vegyértékű társulat, s hogy ma már számtalan lehetőségük van a megnyilatkozásra a pályázatok révén. Az a kérdés, hogy van-e a hátizsákban mondanivaló, olyan látásmód, olyan valódi közlési vágy, akarat, aminek köszönhetően a színház nemcsak a megfelelő szintű létfenntartás és a folyamatos önismeret terepe lesz a számukra, hanem a bátorságpróba kockázatos terepe is.

“Free For Thirty Years”

Decades of Transition in the Visegrád Group Countries

As a priority institution, Váci Dunakanyar Színház (Vác Danube Bend Theatre), established seven years ago, took up at the outset to engage in regular international dialogue on the cultural, especially theatrical, aspects of the regime change, said director Márk Kiss Domonkos at the opening of the conference. November 8, 2019 saw the final event of the programme, the seventh meeting with the participation of cultural experts from the V4 countries, such as Joanna Urbańska, director of the Polish Institute in Budapest; Patricia Pászt, senior lecturer at Jagiellonian University in Krakow; and stage director Krystof Dubiel. Hungarian theatres across the border were represented by Tibor Tóth, director of Komáromi Jókai Színház (Jókai Theatre in Komarno); actor Péter Havasi, chairman of Košice Old Town Cultural Committee; as well as actor Viktória Tarpai, from Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház (Subcarpathian County Hungarian Drama Theatre) and Vác Danube Bend Theatre. Director of Vertigo Slovak Theatre, Daniella Ónodi gave an update on acting in the Slovakian language in Hungary. The conference was attended by museum director János Angi; film director, scriptwriter and musician Attila Bokor; Ferenc Susán, production director of Zenthe Ferenc Theatre in Salgótarján, as well as actor József Szarvas. In this compilation, the welcome speech by theatre director Márk Kiss Domonkos, the introduction by Zsolt Szász, representing the National Theatre in Budapest and the journal *Szcenárium* as moderator, as well as comments by theatre director Árpád Árkosi are published.



PÁSZTI PATRÍCIA

A lengyel dráma transzformációja 1990-től napjainkig

1989 új korszakot nyitott a lengyel irodalomban – ezt nem csupán a kapitalista gazdaság megjelenése, de elsősorban a cenzúra eltörlése jelezte. Az áhított szabadság szelének első fuvallatai azonban inkább zavarodottságot hoztak, mint megváltást a dráma-, és színházművészet számára (is). Egyfajta krízishangulat lett úrrá, általánossá vált a modern drámák és kortárs színpadi adaptációk hiánya feletti a sopánkodás, és egymást érték e „lehetetlen helyzet” megoldását sürgető szakmai fórumok.

A rendszerváltozással megszűnt a politikai-társadalmi közeg, amely irodalmi szempontokból „megfelelő” terepet, „drámai szituációt” és „inspirációt” biztosított a művészek számára. Korábban megszokott volt, hogy az alkotók többsége a cenzúra elkerülése végett a metaforikus formanyelvet választotta, s ez az „egymásra-kacsintás” közösséget teremtett író és olvasó között. A pluralizmus megjelenésével eltűnt a közös ellenségkép, megosztottá vált a színházi szakma s a közönség is. Az egykor nagycsaládként funkcionáló színházi műhelyek vagy szét-hullottak, vagy átstrukturálódtak, csak némely fontosabb színházi központ tudott ugyanolyan formában fennmaradni, mint a rendszerváltozás előtt.

Megváltozott a befogadó réteg összetétele és igény szintje. Széthullott az egyívású, hasonló gondolkodású nézőtábor és a közös kritériumrendszer. A „konkurenciát” jelentő új tömegszórakoztatási médiumok (videó, DVD, internet stb.) megjelenése, valamint a közönség átfelműködött ízlésvilága és eltérő elvárásai szükségszerűen a színpadi nyelvezet és a repertoár jelentős átalakulását idézték elő. A színház közösségteremtő erejét és össztársadalmi érvényességét elveszítve, teljes egészében elfordult a politikától. Ennek eredményeképp nem csupán a kommersz darabok és musicalek lepték el a színpadokat, hanem az autotematikus l'art pour l'art jellegű előadások is, amelyek egy-egy kiváló színész szerepeltetésével kívánták a nézőket visszacsalogatni.

A változó politikai és gazdasági feltételek rányomták bélyegüket a színházi intézményrendszerre is. A decentralizációs politika és az új szabadpiaci körülmények

mények tömeges elbocsátásokra kényszerítették a színházakat, s a megváltozott gazdasági feltételek között minden társulat más-más módon kereste a megoldást a fennmaradásra. E jelenség automatikusan indukálta a jelentős kasszasikereket ígérő bulvárdarabok és musicalek tömeges megjelenését s egyben az ambiciózus, kísérleti, úgynevezett „művészi” előadások eltűnését. Mindez arra kényszerítette a rendezőket, hogy a klasszikus vagy a külföldi repertoárban keressenek megoldásokat napjaink kérdéseire.

A lengyel drámában a kilencvenes évek fordulóján jelentkező pangás egybeesett a nyelv s ezen belül az irodalmi nyelvezet válságával. A külső-belső el-lenségkép eltűnésével feleslegessé vált az öröklött jelképrendszer, amelynek segítségével a művész és a befogadó hallgatólágos konszenzus útján kommunikált egymással. Értelmüket veszítették a metaforikus kódok, társadalmi-politikai allúziók, kiüresedtek az ezeket közvetítő fogalmak, kifejezések. A cenzúra eltörlése megnyitotta az utat a szabadabbá vált, nyílt, érthető beszéd előtt. A színpad ismét az egyszerű történetek helyszínévé vált.

A kezdeti lelkesedésből fakadó elvárásokkal ellentétben azonban a XX. század utolsó évtizedében nem született új, nagyszabású repertoár, mert egyfajta bénultság alakult ki a hétköznapi valóság problémáival szemben. A kortárs alkotók leg többje hirtelen nem tudta feltalálni magát az új szituációban és sokáig ugyanazt a kódrendszert alkalmazta, mint a korábbi évtizedekben. A mindeddig az allúziók, az abszurd és groteszk nyelvén megszólaló kollektív színházi nyelv felbomlott, a nézőkkel folytatott dialógus más, újabb formái azonban egyelőre még nem alakultak ki. A megváltozott helyzetben az elsődleges gondot paradox módon éppen a szabadság, a nyílt beszéd és szabad megnyilvánulás jelentette.

A rendszerváltozással beköszönő, a drámairodalmat s a színház világát is mélyen érintő általános krízishangulat azonban rövid lefutású volt Lengyelországban. A kortárs drámák hiányát vagy hiányosságait kifogásoló panaszárakat hamar felváltotta a szakma egészére kiterjedő öntevékeny és hatékony válságkezelő aktivitás, valamint a különböző fórumok. Az úgynevezett átmeneti – nagyjából az 1990–95-ig tartó – időszakban lezajlott társadalmi-gazdasági változások, valamint az infrastrukturális és esztétikai környezet átalakulása új dimenziókat nyitottak a lengyel dráma és a színházművészet számára: megkezdődött az irodalmi nemzedékváltás.

A nálunk is jól ismert „Nagy Mesterek” (Sławomir Mrożek, Tadeusz Róże-wicz) az „új dimenziókkal” nem mindig tudtak mit kezdeni, és az átalakult valósággal szembesülve vagy nem találták saját hangjukat, vagy régi drámáik egykori elemeit felhasználva hoztak létre darabokat. Ezek művészi színvonala gyakran alatta maradt a korábbi alkotások színvonalának. Néhány „Nagy Öreg” – például Bogusław Schaeffer és Janusz Głowacki – művészetét viszont nemhogy nem érintette a rendszerváltozás, de nagy sikereket is tartogatott a számukra. Mindkét szerzőre érvényes, hogy művészetük távol állt a mindaddig megszokott parabolisztikus drámai képalkotás írói módszereitől.

A rendszerváltozást követően debütáló fiatal drámaírók középkorosztálya (ma már ők is hatvanas-hetvenes éveikben járnak) vagy az úgynevezett drasztikus realizmusban (Grzegorz Nawrocki, Marek Kotorski, Ewa Lachnit, Marek Bukowski) vagy a pszichologizáló dráma műfajában (Jerzy Łukosz, Lidia Amejko, Ingmar Villquist) találtak rá eredeti, jellegzetes stílusukra. A két tendencián kívül, külön kell megemlítenünk a mitikus történeteiről s karakterisztikus költői nyelvezetéről elhíresült, autonóm, homogén írói világot teremtő kiemelkedő művész, Tadeusz Słobodzianek nevét, aki nemcsak drámaíróként tölt be jelentős szerepet, de Dráma Laboratóriumának megalapításával egyben a mai lengyel színház-történet meghatározó személyiségévé nőtte ki magát.

A harmadik kategóriát az utóbbi évtized felfedezettjeinek számító fiatal – általában 1960 után született – tehetséges drámaírók alkotják. Ezen alkotók esetében egyfajta nemzedékváltásról is beszélhetünk az ezredforduló lengyel drámairodalmában. 2000 után látványos változásra lett figyelmes a lengyel szakma. Egyre több ismeretlen, fiatal szerző neve jelent meg a színházi bemutatók plakátjain. „Hogy változnak az idők. Pár szezonnal korábban még panaszkodtunk, hogy a színházak idegenkednek a kortárs drámától. Úgy tűnt, hogy a drámaírás a kihalófélben lévő szakmák listájára kerül Lengyelországban. Erre váratlanul visszájára fordult minden. Kedvező konjunktúra jelent meg a kortárs dramaturgia számára” – írta 2003-ban Wojciech Majcherek, a jeles lengyel színházkritikus. Tanulmányában a fiatal drámaírók „nagy boomját” többek között azzal indokolta, hogy 2000 körül egyre több olyan fórum jelent meg Lengyelországban, amely teret nyitott s lehetőséget adott az ifjú, ismeretlen alkotók bemutatkozására, egyszersmind alkalmat adva, hogy szövegeiket a színpadon is vizionálhassák. Szinte évente jöttek létre az újabbnál újabb drámaírói műhelyek, versek s fesztiválok, amelyek a kortárs lengyel dráma színpadi jelenlétét elősegítve a legifjabb nemzedék szárnypróbálgatásait támogatták.

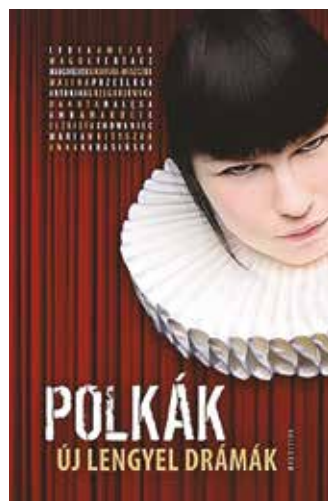
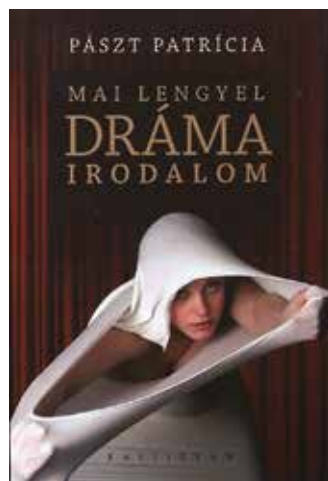
Ezek közül a legjelentősebb kezdeményezés napjaink egyik legkiválóbb lengyel drámaírója, a már említett Tadeusz Słobodzianek nevéhez fűződik, aki nem csupán szerzőként, de az ifjabb drámaíró-nemzedék elhivatott mentoraként is elhíresült hazájában. A Słobodzianek által 2003-ban megalakított varsói Dráma Laboratórium legfőbb célkitűzéseinek egyike, hogy „a fiatal drámaírók, rendezők és színészek számára a színház eszközeivel biztosítson önkifejezési lehetőséget, és a kortárs drámairodalmat a kommercializáció ellenszereként kezelje”. A *Heti gyakorisággal* megrendezett workshopok keretében szerzői felolvasásokat szervez ifjú drámaírók és rendezők részvételével, amelyek során az új szövegek „életképességét” vizsgálják kritikus szemmel. A műhelymunka eredményeképp többször átdolgozott drámák a varsói színházak egyikében kerülnek bemutatásra. A Dráma Laboratórium eddigi működése során több mint 100 workshopot szervezett, melyeken több mint 200 drámát elemeztek.

Az ezredvég „drámai újhullámának” kialakulását egy másik fontos tényező is inspirálta: egy ifjabb színházi rendező-nemzedék megjelenése, amely a hagyományos,

„unalmasnak és kiégettnek” minősített konvencionális lengyel színházi élet ellenében egy merőben más alaphangot ütött meg, és a „rég mesterektől” teljesen eltérő esztétikát képviselve szólította meg a közönséget. Piotr Gruszczyński lengyel színházkritikus 2003-ban kiadott *Apagyilkosok* című könyvében „tehetségesebb fiatalabbaknak” keresztelte el e generációt, amely az eddigi lengyel színházi *ethoszt* alapjaiban megrengető, „megbotránkoztató” és „eretnek” színházi nyelvezettel tört be a színpadokra – főként a nyugat-európai „brutalisták” repertoárjára támaszkodva. A fiatal rendező korosztály (Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna, Zbigniew Brzoza, Piotr Cieplak, Anna Augustynowicz) és az új színházi stilsztika megjelenésével még nyomatékosabban jelentkezett az igény olyan friss, hazai drámák iránt, amelyek képesek méltó módon felzárkózni a gyökeresen átalakult színházi formanyelv mellé.

A 2003-as esztendő meghozta a rég várt nemzedék/meg-váltást a lengyel drámairodalom számára. A Dráma Laboratórium megalakulásával egy időben négy új drámaantológia látott napvilágot, összesen 32 új művel.

A 2000 és 2010 között született darabokat összekötő közös életérzés az új évszázad legfőbb nyugtalanságát tükrözi: a nihilizmust, a tömeg képzeletét uraló erőszakot, az érzelmi kapcsolatok és a család válságát, a kapitalizmusból és a szabadpiacból való kiábrándultságot, a fogyasztás mint fő életmodell diadalát, az *autorítások*, köztük az egyház bukását. Az új drámák hősei a fogyasztói társadalom különböző közegeiből származnak, s főként a nagyvárosokban élnek. Ide tartoznak a szakmai siker megtestesítői, az ifjú médiaszemélyiségek vagy művészek, akik a lengyel társadalmi-gazdasági változások haszonélvezőivé váltak. Vagy a harmincasok korosztálya, akik felnőtté válásuk próbatételeivel és identitásukkal küszködnek, s mindeközben különféle érzelmi pótlékokon élnek. A harmadik csoportot a „kívülállók”, vagyis a társadalom által „másnak” titulált, megbélyegzett



vagy éppen környezetük közömbössége miatt tragédiába süllyedt emberek képviselik. A hősök szinte egytől egyig magányos emberek, akik érzelmi életük, saját maguk vagy a társadalom számkivetettjei, küzdelmeikben nem találnak támaszra sem hivatásukban, sem érzelmi kapcsolataikban, sem közvetlen környezetükben.

E tíz év lengyel drámáinak valósága nem túlzottan bővelkedik napsütötte tónusokban, a szövegekből általános válsághangulat árad, minden kötelék darabokra szakad, s az élet sötét oldala kerül előtérbe. A művek preferált tematikáik szempontjából az európai „brutalista” irodalomra emlékeztetnek. Visszatérő motívumok: az érzelmi kiüresedés (családi, szerelmi és egyéb emberi kötelékek híján), a függőségek (szex, munkamánia, alkoholizmus), az erőszak és különböző patológiák (gyilkosságok, extrém, beteges magatartások), valamint a „manipulatív és agymosó” média szélsőséges megnyilatkozási formáinak ábrázolása. A legtöbb szerző közkedvelt témája a család széthullása (Elżbieta Chowaniec, Tomasz Mann), illetve a média eltorzult világa (Andrzej Saramonowicz, Joanna Owsianko).

Mindemellett egy másik tendencia is felfedezhető az ezredforduló lengyel drámaírók művészetében: újra „visszaszívárgott” a művekbe az esztétizáló stílus és szimbolikus nyelvezet. A szerzők a publicisztikai, szociológiai megközelítés valamint a valóság kíméletlen diagnosztizálása helyett újra a formával és nyelvvel kezdtek kísérletezni. [E kettősség amúgy – a publicisztikához közelebb álló, és az „erkölcstelen nyugtalanság” fogalmával fémjelzett realista-naturalista stilisztika, valamint a belső lelki folyamatokat ábrázoló, különleges nyelvi és formai megoldásokat előtérbe helyező szimbolikus-metaforikus látásmód – mindvégig nyomon követhető a lengyel drámairodalom történetében.] A drámák a konkrét, kézzelfogható helyszínek helyett bensőséges vagy szimbolikus térben (például a képzelet szférájában) játszódnak. A hősöket mindenekelőtt érzelmi meghatározottság jellemzi, nem pedig szociológiai, így a társadalmi körleletek nem jelennek meg közvetlen formában, hanem a szereplők között folytatott játszmákban, helyzetekben tükröződnek. A hétköznapi nyelvezetet és a nyers hangnemet felváltja a stilisztikai virtuozitás és a sokféleség (Michał Bajer, Michał Walczak és Dorota Masłowska).

A harmadik említésre méltó jelenség, hogy újra hangsúlyossá kezd válni a lengyel színpadokon a történelem. A legutóbbi évek sikerdarabjai (*A zsidó, Megvagyunk egymással, Gardénia*, vagy Tadeusz Słobodzianek nagyszabású történelmi tablója: *A mi osztályunk*) alapján megállapíthatjuk, hogy a lengyelek merészebben és nyíltabban mernek szembenézni és elszámolni a XX. század – nemzeti lelkiismeretet is érzékenyen érintő – fel nem dolgozott, meg nem emésztett kérdéseivel. A zsidó pogromokat, a katolikus egyház tévedéseit vagy a politikai baloldal túlkapásait a közelmúltban feltáró dokumentumok össztársadalmi felelősségvállalásra sarkallták a művészeket, amelynek eredményeképp számos jelentős történelmi tematikájú mű született. Különösen érdekesen jelenik meg e motívum a női szerzők műveiben, melyekben a XX. századi történelem női élet-történetek és nemzedékről nemzedékre öröklődő családi tragédiák árnyékában zajlik, követhető nyomon (*Gardénia, Megvagyunk egymással*).

A legutóbbi tíz év lengyel színházművészetének egyik legérdekesebb jelensége a nők aktív szerepvállalása: a lengyel drámairodalom utóbbi évtizede kétségkívül a nőké. Ez nem jelenti azt, hogy minden írás a nőkről szól – az abszurd komédiáktól (Anna Burzyńska, Iza Degórska művei) a társadalmi-politikai paraboláig (Jolanta Janiczak, Monika Strzępka), a történelmi szembenézésről (Małgorzata Sikorska-Miszczuk, Weronika Murek, Magda Fertacz) a groteszk vagy költői egzisztencialista vízióig (Lidia Amejko, Antonina Grzegorzewska, Zuzanna Bućko, Zyta Rudzka, Dorota Masłowska), az ifjúsági és gyermekdaraboktól (Maria Wojtyszko, Marta Guśniowska, Malina Prześluga) a színpadra írás módszerével készült szövegig (Anna Karasińska) mindent megtalálhatunk a mai lengyel drámairodalom nők által képviselt szegmensében, s a művek tárgyköre igen változatos. Mindemellett jelentős számban képviselteti magát a gender (Joanna Owsianko, Julia Holewińska, Dana Łukasińska) és a kimondottan női tematika is (Elżbieta Chowaniec, Anna Wakulik), számos mű asszonysorsokat mutat be, az anyák, feleségek, leányok, nővérek szemszögéből láttatva a valóságot.

Általánosságban elmondható, hogy az utóbbi évtizedben háttérbe szorult az ezredvég drámairodalmára jellemző „brutalista” esztétika. A legkülönbözőbb devianciákat bemutató, a média világának felelősségét firtató, általános társadalmi romlást és kilátástalanságot sugárzó darabokat felváltották a mély, ontológiai kérdéseket taglaló – legtöbbször az egyén és történelem, egyén és család, egyén és nemi identifikáció konfliktusára épülő, személyes és társadalmi felelősségtudatot boncolgató –, egzisztenciális ihletésű művek. Témájukat tekintve töretlen népszerűségnek örvendenek a lengyel történelmi lelkiismeretet elszámoltató, társadalmi, politikai kérdéseket feszegető művek és történelmi parafrázisok. Külön említést érdemel a női egzisztencia, női önmeghatározás kérdésköre, illetve továbbra is túlnyomó részben családi történetek születnek. Az ezredfordulón írt hasonló tematikájú szövegekkel ellentétben már nem annyira a társadalom kóros jelenségeire, hanem inkább az egyén torzulásának hátterére és megoldási lehetőségeire kívánják felhívni a figyelmet. Jellegetes elemként gyakran megjelenik a darabokban a pszichoterápiára és annak változatos formáira való utalás (egyéni és családterápiák, Hellinger-féle családállítás, személyiségfejlesztő tréningek stb.) mint a személyiség gyógyulásának elengedhetetlen vagy épp eleve kudarcra ítélt feltétele. Az egyéni és ezzel együtt a társadalmi tudatosodás szükségessége a kortárs lengyel dráma legégetőbb kérdéskörei közé tartozik.

Az utóbbi 15 év legfőbb lengyel és magyar nyelven kiadott drámaantológiái:

[Előkészületben: *Színpadi kompozíciók*, Kalligram Kiadó, 2020]

Polkák. Új lengyel drámák, Kalligram Kiadó, 2017

A mi osztályunk. Hat színpadi mű, Kalligram Kiadó, 2011

Fiatal lengyel dráma, Kalligram Kiadó, 2010

Ilja próféta. Mai lengyel drámák, Európa, Budapest, 2003

Wróg publiczny i inne dramaty węgierskie, ADiT, Warszawa, 2017

Kolizje. Antologia nowego dramatu węgierskiego, Panga Pank 2010

Współczesny dramat węgierski., Księgarnia Akademicka, Kraków, 2003

Patrícia Pászt: Transformation of Polish Drama from 1990 to the Present Day

Reviewing the dramatic literature of the three decades after the regime change, expert on contemporary Polish theatre, Patrícia Pászt distinguishes between the following periods. First, the turn of the 1990s, characterised by stagnation and the crisis of literary language, rooted in the fact that with the disappearance of external-internal enemy images, the inherited system of symbols via which the artist and the recipient used to successfully communicate during the dictatorship became redundant; the transitional period from 1990 to 1995, when the change of literary generations began as a result of changes in society and the economy: after the “grand old” playwrights, the middle generation of those born after 1950 came into prominence, finding their particular style in drastic realism or in the genre of psychologising drama; they were followed at the turn of the millennium by dramatists born in the 60s, who, also thanks to the activity of Warsaw Drama Laboratory founded by Słobodzianek in 2003 to embrace young talents, appeared in large numbers with their works, fundamentally shaking Polish theatre ethos by their “heretic” language and following the Western-European “Theatre Brut” style mainly. 2003 saw the publication of four new drama anthologies, with a total of 32 new works. The dramatic output of the decade after the turn of the millennium, as the author of the article points out, conveys a sense



of general crisis. The recurring motifs of the pieces are going emotionally numb, addiction (sex, workaholism, alcoholism), violence (murders, extreme and sickly behaviours), and extreme manifestations of “manipulative and brainwashing” media. Yet, the author concludes by taking stock of encouraging tendencies in our time: the aestheticising style and symbolic language are demanding space anew across the spectrum of contemporary Polish drama; the historical theme is very popular; female authors have become more and more dominant over the last decade; and young authors are re-publishing existentially inspired works in search of a solution.



„Mintha az élet csúszna ki a kezeik közül”

A beregszászi *Három nővér* Fara in Sabinában

Rachel Joseph és Kyle Gillette

P. Gulyás Márton kérdéseire válaszol

Vidnyánszky Attila *Psyché*-rendezése 2017-ben nagy sikerrel szerepelt a Teatro Potlach által szervezett, minden évben megrendezésre kerülő interkulturális fesztiválon, az olaszországi Fara in Sabinában. A 2019-es fesztiválra újabb Vidnyánszky-rendezés kapott meghívást, a Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház *Három nővér*-adaptációja. Kyle Gillette-et¹ és feleségét, Rachel Joseph-et², a San Antoniói Trinity University színháztudománnyal foglalkozó professzorait P. Gulyás Márton arra kérte, hogy a június 26-i szabadtéri előadást követően mint szakavatott nézők mondják el észrevételeiket, reflexióikat. Az előadás osztatlan sikert aratott a fesztivál jórészt szakmai közönségének körében, s Kyle és Rachel örömmel tettek eleget a kérésnek. Az alábbiakban a beszélgetés szerkesztett változata olvasható.

P. GULYÁS MÁRTON: Kérem, hogy röviden vázolják, mit is tanítanak az egyetemen!

RACHEL JOSEPH: Többek között színészmesterséget³, drámaírást, színház-történetet, drámairodalmat tanítok. Egyéb tanfolyamokat is tartok, például elsőéveseknek az „Elméletek a művészetben” kurzust.

KYLE GILLETTE: Az „Elméletek a művészetben” kurzust én is tanítom. Ez a különböző művészeti ágak mögött meghúzódó filozófiai irányzatokat mutatja be. Szintén tanítok színház-történetet, drámairodalmat, és az „Az előadás filozófiája⁴” című előadás is az enyém. Gyakorlati tárgyakat, például improvizációt és színészmesterséget oktatok. Ezen kívül rendezünk is minden évben, tavaly Rachel például a *Három nővér*t vitte színre.

¹ <https://inside.trinity.edu/directory/kgillett>

² <https://inside.trinity.edu/directory/rjoseph>

³ Performance – nálunk ezt színész mesterségnek hívják.

⁴ Philosophy of Performance



P. G. M.: Ezek szerint gyakorlati értelemben is otthon vannak a színház világában. Az egyetemnek van saját társulata?

K. G.: Az egyetemnek három színháza van, amelyekben a diákok játszanak. Professzionális rendezők és díszlettervezők – akik szintén itt tanítanak az egyetemen – viszik színre az előadásokat. Rachel, én és három másik tanár rendezi őket.

P. G. M. (a hölgyhöz): Mint Kyle mondta, tavaly a Három nővért rendezte meg. Érdekelne, hogy mi motivált ebben. Drámatörténetileg volt érdekes, vagy mert tartalmaz valamilyen üzenetet a mai kor számára?

R. J.: Nagyon fontosnak tartottam, hogy a diákok Csehovot játsszanak, és ezáltal megtapasztalják, hogy Sztanyiszlavszkij módszerét hogyan lehet összekapcsolni Csehov drámájával. Az én rendezésemben a szerepek túlnyomó részét nők játszották. Sokkal több a női hallgató, mint a férfi, és lehetőséget szerettem volna adni nekik a színjátszásra. Úgy gondoltam, hogy ez egy izgalmas színmű, amelyben elmélyedhetnek, amely igazi színészi kihívást jelenthet számukra. Amikor a Stanford doktori iskolájába jártam, hosszan tanulmányoztam a darabot, ebből írtam a másodéves vizsgamunkáimat is. Ez volt a másik ok, amiért a *Három nővért* választottam. A Vidnyánszky Attila által rendezett előadásban sok helyen megjelenik, ami engem is nagyon érdekel: az idő és a három nővér kapcsolata. Az idő abban az értelemben, hogy úgy tűnik, a szereplők soha sem a jelenben, a MOST-ban léteznek. A múltban élnek, vagy valamilyen jövőbeni esemény után vágyakoznak. Nagyon érdekel az a megközelítés, hogy az idő miként szökik meg előlük újra és újra, különböző módon. A fesztiválon látott produkcióban és az előadás közben bejátszott videó-felvételeken is azt látjuk, ahogy a szereplők időről időre fizikailag megragadják, majd elengedik a másikat. S ahogy újra és újra elveszítik egymást, mintha az élet csúszna ki a kezeik közül. Tetszik, ahogy szó szerint a kezeik közül csúszik ki az idő, mielőtt bármelyikük is észrevenné. Ezeket a dolgokat használtam én is az előadásomban. Legmeghatározóbb élményem a főiskolán a Wooster Csoport *Brace up*⁵ című előadása volt⁶, ami egy *Három nővér*-adaptáció. Azelőtt még sohasem láttam kísérleti színházi előadást. Ők is sok videó-anyagot és élő kapcsolást használtak az előadásukhoz. Ron Vawter játszotta Versinyint, Willem Dafoe és Kate Walk is részt vettek a készítésében; őket méltán nevezhetjük az amerikai kísérleti színház isteneinek. Ez az előadás a csontomig hatolt, nagyon megrázott.

⁵ E kifejezés arra utal, hogy valaki nekigyürkőzik egy kemény munkának. Kb: Hajtsd fel az inged ujját!

⁶ Online: <http://www.thewoostergroup.org/brace-up>

P. G. M.: Felfedezték-e, hogy az ebben a Vidnyánszky-rendezte előadásban megjelenő videó-felvételken az éppen játszó társulatnak egy tíz évvel ezelőtti Három nővér-előadását láthatjuk?

K. G.: Ebben az előadásban ez egy nagyon okos, tökéletes megoldás. Megjelenik az állandó változás a múltra, de a múlt ezáltal újra és újra is játssza önmagát.

A kísérleti színházi előadásokban, ahol sok videó-bejátszást alkalmaznak, legtöbbször projektorral vetítenek; vagy a kép hatalmas, vagy egy nagyon tiszta és egyértelmű képernyőt használnak. Itt azonban nagyon érdekes volt a megvalósítás, hiszen a hatalmas, hivatkozott kép helyett egy kicsi, szellemszerű videó-felvétel jelenik meg a fákra vetítve. Ezt kedved szerint ki is zárhatod, máskor ismét odafigyelhetsz rá. Én nem tudtam, hogy a videó-bejátszás egy tíz évvel ezelőtti előadás volt, de azt tudtam, hogy ugyanaz a társulat jelenik meg a múltból. A fákra vetítve, Moszkváról álmodva – tökéletes megoldás. Meg kell jegyezzem, hogy az angol fordítás is nagyon jó volt.

R. J.: A fordítás gyönyörű, igazán megragadó. Nagyon sok verzióval találkoztam. Én magam Sarah Ruhl fordítását használtam, és ez a változat is nagyon sokszor erre a mostanira emlékeztetett, hiszen nagyon egyszerű nyelvet használt.

K. G.: Ha megnézed a *Három nővér*t angolul, egyszerűen csak azt érted meg, hogy mi történik. De itt most láttuk, érzékelhettük a fordításból Csehov irodalmi magasságait is. Nagyon izgalmas adalék.

P. G. M.: *Felirat nélkül és a nevek említése nélkül is tudták volna, hogy ez egy Csehov-darab?*

K. G.: Igen. Szerintem rájötteünk volna, hogy Csehov-darabot látunk: párhuzamosan a sok ember jelenléte; annak érzékelése, hogy folyamatosan több dolog történik egyszerre, mint egy tájképen; az, hogy bizonyos dolgok nagyon konkrétak és realizisztikusak, ugyanakkor szürreálisak is, mint egy álomban; és természetesen a könyvek jelenléte... igen, valóban érzékelhető, hogy ez Csehov.

P. G. M.: *És mit gondoltok az előadás kezdő képsorairól? (Miközben beszélgetünk, itt láthatjátok őket felvételről a laptopon is.)*

R. J.: Úgy éreztem, mintha csapdába esett emberekre akadtam volna rá az erdőben. Mintha egy időhurokban lennének, a bejátszott videó is ismételte magát, azt sugallva, hogy az események különböző módon újra és újra megtörténnek. A tárgyak a természettel szembeállítva lesújtó hatással voltak rám: ők beszéltek el ezeknek az embereknek a történetét. A kabátok, a bögrék, amiket hordoztak, a szamovár... mintha ezeket a tárgyakat valaki kidobta volna az erdőbe.



Brace up ('Gyürkőzz neki'), a Wooster Csoport Csehov-előadása, r: Elizabeth LeCompte, premier: 1989, utolsó előadás: 2003 (fotó: Mary Gearhart, forrás: thewoostergroup.org)



A. P. Csehov: *Három nővér*, a beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház előadása
Fara in Sabinában, 2019. június 29-én (fotó: P. Gulyás Márton)

K. G.: Mi, amerikaiak, ha látunk egy szamovárt egy színdarabban, akkor már egyértelműen tudjuk, hogy ez egy Csehov-darab. *(nevet)* Ha nem tudnám, hogy ez a *Három nővér*, akkor a következőt venném észre: élő fák, halott fák, könyvek, amiket fából készítettek, és növények; a nő félretolja a könyvet, előveszi a palántát; a férfi eltolja a növényt, és visszatesszi a könyvet; a könyvek felakasztva, mint-ha ruhák lennének, így teljesen haszontalanok, az emberek rosszul bánnak velük; magukba tömködik, nincs jelentősége, se értelme az írásnak, ugyanis a könyvek csak halott tárgyak. Ha pedig tudod, hogy a *Három nővért* nézed – amit természetesen mindenki tud, aki eljön megnézni – nagyon izgalmas, hogy az előadás a harmadik felvonással kezdődik. Azonnal a tűznél tartunk. Nem látod, ahogy Natasától fokozatosan vesznek el mindent, a fák már ki vannak vágva, az erdő és a házak lángokban állnak. Az az érzésem, hogy a katasztrófa megtörtént. Minden, ami ezután történik, ami a különböző idősíkokon visszatér, mind a videóknak, mind a jelenetekben, mintha szellemként kísértene őket a múltból.



Jelenetkép az előadásból
a farönkökkel és a könyvekkel
(fotó: P. Gulyás Márton)

R. J.: Izgalmas megoldás, hogy a harmadik felvonással kezdték a darabot, több szempontból is. Először is a harmadik felvonásban vannak a szereplők leginkább jelenben, a MOST-ban, a tűz miatt. Az első és a második felvonásban az apjuk halálára emlékeznek, a szüleik szelleme veszi körül őket. Nagyon izgalmas ilyen aktívnak látni őket. Ami még nagyon érdekes volt, az az, hogy a Moszkva utáni vágyakozás így nem jelenik meg azonnal, csak a kezdő *(itt a harmadik)* felvonás legvégén. Az eredeti első felvonásban azonnal érezhető, a második felvonás pedig ezzel is zárul: Moszkvába! Moszkvába! Moszkvába!⁷ De

⁷ „Irina: (egyedül maradvá, sóvárogva) Moszkvába! Moszkvába! Moszkvába!” – a második felvonás vége

itt a Moszkvába való vágyakozás szép lassan jelenik meg, nem azonnal nyit ezzel a darab. Ez egy érdekes dramaturgiai megoldás.

K. G.: Én nagyon szeretem, ahogy ezt Csehov megírta. Azonnal empátiát érzek a nővérek iránt: ki tudja, talán eljutnak Moszkvába. Remélem, hogy minden rendbe jöhet, talán együtt lehetnek a szerelmükkel, talán tehetnek valami izgalmasat az életükben. Látom, ahogy szép fokozatosan darabokra hullik szét a világuk. Ebben van valami nagyon valóságos. Ahogy összekeverednek az idősíkok, az Heiner Müller *Hamletgép*⁸ című darabját juttatja eszembe. Én egy nagyon fontos felismerésre jutottam – főleg, miután megtudtam, hogy a felvételen a tíz évvel ezelőtti előadást láthatjuk: megértettem, hogy mit is jelent elveszettnek lenni. Ebben a helyzetben az életet gyakorlatilag elszenveded. Itt azonnal a darab közepébe csöppensz, az egészet lineárisan nem éled át. A szenvedést látod azonnal, nincs meg az átmenet, ahogy a boldogságból szép lassan jutunk el a teljes szétesésig. Ez a kétségbeesés a tárgyokban is megjelenik, például ahogy a törött tubákon játszani próbálnak. Ezzel erősítik azt az érzést, hogy minden reménytelen és eredménytelen.

R. J.: Ahogy néztem az előadást, újra és újra Kantor jutott eszembe és a *Halott Emlékek Gépezete*⁹. Az a vonzolás, mintha saját maguk darabjait vonszolnák, a jellegzetes kabátok, amiket viseltek, és a dramaturgia is Kantort idézte. Mintha a darabban játszanál: mellette haladsz, táncolsz vele, nem pedig előadod. A két dolog – Csehov drámája és az előadás – párhuzamosan haladnak egymás mellett, mintha táncot járna egyik a másikkal. Ez nagyon erősen hatott rám.

K. G.: A felvétel, ahogy a tíz évvel ezelőtti előadást mutatja, Beckett *Az utolsó tekercs*¹⁰ című darabját juttatja eszembe. Teljes mértékben azt az érzést közvetíti.

R. J.: Pontosan, főleg azért, mert a kivetített felvételen ugyanazok a színészek jelennek meg, ugyanazt a darabot játsszák tíz évvel fiatalabb korukban. Ez eszembe juttatja Herold Pinter *Utolsó tekercs*-adaptációját is, azt az előadást, amikor az élete vége felé, már torokrákkal, rekedten játszott benne.

K. G.: Pinter nemcsak író volt, de színész is. A darabjain erősen érezhető Beckett hatása. Nagyon hasonló érzést keltett az az előadás, mert tudtad, hogy valóban haldoklik, mégis régi felvételeket hallgat, felidézi, hogy milyen volt szerelmesnek lenni, milyen volt maga az élet. Kantor darabjai közül ez eszembe juttatja a *Halott osztály* és a *Wielopole, Wielopole* című előadásokat. Katonák jelennek meg az egyenruhájukban, s a bábuikkal újra és újra eljátsszák a háborút. Egyáltalán nem ijesztőek, nem olyanok, mintha zombik lennének, egyszerűen halottak.

P. G. M.: Véleményem szerint Csehov darabjaiban már csírájában megtalálható az abszurd. Például, ahogy egymás mellett elbeszélnek, nem dialógusok jelennek meg, hanem monológok.

⁸ <http://szinhaz.net/2009/04/06/thomas-irmer-heiner-muller-hamletgepe/>

⁹ Krzysztof Plesniarowicz: *The Dead Memory Machine*. Tadeusz Kantor's „Theatre of Death” (translated by William Brand), 2004.

¹⁰ Samuel Beckett *Az utolsó tekercs* című, 1958-ban írt darabja

K. G.: Pontosan, párhuzamos monológok ezek. Peter Brook jellemezte úgy a Csehov darabokat – bár ezt talán pont a *Cseresznyés kert* kapcsán mondta –, hogy olyanok, mint az impresszionista vagy pointilista festmények. Ha elég messziről szemléled, látod az egész festményt; ugyanakkor, ha közel mész hozzá, felfedezed az egyedi ecsetvonásokat is. Az én kedvenc színházfilozófusom Bert O. States¹¹, aki a 'Nagy felfedezések kis szobákban'¹² című könyvében a Csehov és Beckett közötti mély kapcsolatról ír. Csehov előremutató volt, például azzal, ahogy a csenddel bánt. Azt mondja, hogy ha például Csehovot és Ibsent hasonlítod össze, Ibsennél a csendek terheltek, tele vannak sejtellemmel, várakozással, tudod, hogy valami történni fog. Ahogy a tárgyakat Ibsen használja, az is teljesen különbözik Csehov tárgyhasználatától. Például egy szék az út egy jó beszélgetéshez, máskor egyszerűen csak azért válik fontossá, mert valaki mindig azon ül. Csehovnál a tárgyak is abszurdok, például a *Cseresznyés kert*ben nem a könyvespolcról beszél Gajev, hanem közvetlenül a könyvespolchoz beszél. Ibsennél a tárgyaknak mindig van jelentése, s a tárgyak Csehovnál is biztos pontok a lélek eltévelyedésével szemben – ahogy States mondja. Beckett-nél és Csehovnál is üresek a csendek: mindent látsz, minden jelen van, egyértelmű jelentés nélkül.

R. J.: A tárgyak használata a darabban Kantort idézi: a tárgyaknak nincs többé hasznuk, például a tubán nem tudsz már játszani.

K. G.: Teljesen igaz! A könyvek széthullottak, többé nem tudod elolvasni őket.

R. J.: A bögréket vonszolják a földön.

K. G.: Eszembe jut egy eset, amikor Csehov dühös lett egy előadás kapcsán. Azt hiszem, a *Sirály* volt az, és Sztanyiszlavszkij rendezte. Az első felvonásban mindenféle békákat és rovarokat akart a színpadra vinni. Csehovnak pedig egy nagyon jó hasonlata volt erre: vegyünk egy arcképet, egy tökéletesen realisztikus festményt, mely minden részletében valóságghű. Ha kivágod az orrát, és egy igazi emberi orral helyettesítéd, gyakorlatilag teljesen valóságghű orrot kapsz, de a festményt totálisan tönkre teszed. Ezért olyan lenyűgöző, hogy ebben az előadásban megjelenik a valós természet.

P. G. M.: *Mit gondolnak a zenéről? Az első mondat a tizenharmadik percben hangzik el, a zene pedig a huszonötödik percnél kezdődik, mégis olyan, mintha az egész előadást erre a zenére „komponálták” volna.*

K. G.: Tetszett a zene. Ahogy André Breton írja: a szürrealizmus nem olyan, mint egy álom, hanem olyan, mint az a pillanat, amikor felébresz az álomból, hallasz távolról egy harangot és a valóság egybeforr az álmoddal. Ilyesféle érzést kelt, amikor a zene megjelenik, és a korábban káotikusnak vélt dolgok komponálttá válnak.

¹¹ Bert Olen States (1929–2003) amerikai drámaíró, kritikus, esztéta

¹² Bert O. States: *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theatre*. Berkeley, 1985.

R. J.: A zene számomra olyan érzést keltett, ahogy beszűrődött és megint visszahúzódott az életük különböző pontjain, mintha maga Moszkva jelent volna meg. Nem állandóan Moszkvára gondolnak, jelen van ez a zene is, mely hol előtérbe kerül, hol ismét feledésbe merül. Az apjuk halála vagy Mása szerelme ugyanígy mutatkozik meg, majd húzódik vissza.

K. G.: Igen, nagyon érdekes, hogy ezt mondod Moszkvával és a múlttal kapcsolatban. Olyan érzést kelt ez a csodás zene is, ahogy beúszik és ismét eltűnik, mintha valójában nem is volna ott. És valóban így is van, hiszen ez egy felvétel. De a jelenlévőnek szánt zene, melyet a tubán próbálnak játszani, az nem működik. Kiábrándító, ahogy a jelen valósága ellentétben áll azzal a másik valósággal, mely a múltból kúszik be. Az volt az érzésem, hogy az idő nem múlik. Az előadás után meg sem tudtam becsülni, hogy hány óra lehet, mennyi ideig tartott. Teljesen megfeledkeztem az időről, nem éreztem hosszúnak az előadást. Ez Csehov és az abszurd kapcsolatában is érdekes, ugyanis túl sok dolog történik egyszerre, miközben semmi sem történik. Ahogy a *Godot-ra várva* című darabban mondják: senki sem jön, senki sem megy¹³. Minden történik, folyamatosan, újra és újra és újra, de ez olyan, mint az élet. Ha megfigyeled az életedet: az emberek érkeznek, eltávoznak, és nem érted, hogy végtére miért is volt ez az egész.

R. J.: Amikor egy előadást nézek, általában nagyon feszült vagyok, mert sokszor azt várom, hogy vége legyen. (nevet) De ahogy az első tizenöt percben (ahogy te [P. G. M.] fogalmaztál) semmi nem történt, ellazultam. És csak azt akartam, hogy folytatódjon. Tudtam, hogy hol tartunk a darabban, mert ismerem, de teljesen jó érzés volt, ahogy átadtam magam az előadás hullámainak. Például a parti jelenetben, amikor mindenki részeg lesz, nem a szokásos unalmas és kibíráhatatlan felállást láttam, amit Amerikában megszoktunk. Inkább gyors volt, mint a tűz, mintha lángra kapott, aztán alábbhagyott volna...

K. G.: Nekem lenne egy kérdésem hozzád (Rachelhez fordulva), ha szabad. Érdekelne, hogy nem volt-e olyan érzésed, mintha Gertrude Stein állandóan jelen lenne?

R. J.: De igen. Gertrude Stein azt írja a színpadi előadásokról szóló esszéjében, hogy a közönség folyamatosan vagy előbbre jár, mint a darab, vagy le van tőle maradva. És szerintem ez a probléma maga, hogy soha nem lehetsz a jelenben. Úgy éreztem, hogy ez a produkció jó úton haladt afelé, hogy harmóniát te-



Samuel Beckett: *Godot-ra várva*, kép az ősbemutatóról, Théâtre de Babylone, Paris (forrás: bl.uk)

¹³ Estragon: Semmi sem történik, senki sem jön, senki sem megy el – borzalmas.

remtsen a színész és a néző között, hiszen én mint néző ugyanabban a jelenben vagyok, mint ők, a színészek ott fent, a színpadon.

K. G.: Valamilyen módon ez igaz, hiszen ők sem egy valós, stabil jelenben vannak, hanem mindig a múltban vagy a jövőben. *(nevet)* Azt még nem is mondtam, hogy szerintem maga a színjátszás is nagyon szép volt. Vidnyánszky Attila minden előadásának az az erőssége, hogy a színész munkájában magát Sztanyiszlavszkijt látod. És mégis teljesen más ez, mint amit én a Moszkvai Művész Színházról gondolok. Nagyon valóságos, nagyon konkrét, ugyanakkor rengeteg lehetőséget rejt magában, nem köti magát egyetlen stílushoz. Kicsit olyan, mintha Sztanyiszlavszkijt „összemixelnék” Steinnel, Kantorral és Beckettrel.

P. G. M.: *A színészi játékot realiztikusnak tartják?*

K. G.: Számomra kicsit olyan, mint a Grotowski-féle színjátszás, aki továbbfejlesztette Sztanyiszlavszkijt. De szerintem Vidnyánszky nem abba az irányba halad. Úgy érzem, hogy ebben a darabban a színészi játék a Sztanyiszlavszkij-féle realiztikus színjátszás továbbfejlesztése, egészen addig a határig, amikor az már nem is nevezhető realizmusnak. Nem egyszerűen szürrealizmus, inkább hiperrealizmus ez, vagy realizmus a realizmuson túl.

R. J.: Ha nincsenek is színen a szereplők, mindig érezhető a jelenlétük. Olyan érzésed van, mintha mind együtt úsznának.

K. G.: Szerintem ez az előadás a jó realizmus minden konkrét tulajdonságát tartalmazza, anélkül a valótlan elem nélkül, hogy azt játszanák, mintha senki nem nézné az előadást. Tetszik, hogy nem kell úgy tenned, mintha nem egy színházban lennél. Mert nem is színházban vagyunk, hanem egy erdőben. *(nevet)* Ugyanakkor a halál állandó jelenléte nagyon erősen sugárzik a tárgyakból, abból, ahogyan a tárgyakkal bánnak. – A párbajról még nem is beszéltünk. Nagyon jó az eredeti csehovi drámában, hogy a színpadon csak mintegy kívülről hallasz róla. Szép megoldás, és ez nekem egy picit hiányzott is ebből a rendezésből. Ugyanakkor nagyon érdekes volt látni, ahogy mindenkinek a feje egymás mellé rendeződött. Azt érezkeltetve, hogy ha valaki meghúzza a ravaszt, a lövés keresztül kell hogy hatoljon mindenki fején.

R. J.: Igen, mintha ők egytől-egyig a tűzvonalban lettek volna. Nekem hiányzott, hogy az orvos azt mondja az egyik félnek: *Lelőtték!* Az eredeti műben megmutatkozik egyfajta távolságtartás a párbajtól, ami ebben a produkcióban nem jelenik meg. Érdekes volt látni a párbajt, ami eddig színpadon kívül zajlott. Ezzel bekerült az erőszak és egy hatalmas tragédia is a színpadra. Ezen sokan gondolkoztam, ahogy az előadásról tűnődtem.

K. G.: Nagyon lesújtó ez, szép és izgalmas. Mindenki benne van, mindenki a részese, senki soha sincs egyedül. Én nem akarok kritikát mondani vagy tanácsot adni, az érzéseimet közvetítem. Ugyanakkor egyetértek, hogy a távolságtartás nem jelent meg. Ebben a verzióban azt éreztem, hogy senki sem különálló egyéniség, ilyesmi itt nem létezik, mindannyian csak egymás részei.

R. J.: Pontosan. És talán mélyíteni is akarták ezt a jelentéssíkot az eredetiben szigorúan megjelenő távolságtartás kárára.

K. G.: Mit gondoltál Natasáról a nőkhez viszonyítva? A megjelenésére, az esernyőjére, a ruhájára, a videó-felvételhez való közvetlen viszonyára gondolkodok.

P. G. M.: *Néhány kritika azt írta, hogy ebben az előadásban Natasa kerül a középpontba. Nem így érzik?*

K. G.: Én nem érzem, hogy ez így lenne. Nem irányítja az eseményeket, ahogy egy átlagos *Három nővér* előadásban megszokhattuk. Ő itt vizuálisan a központi téma. Nekem egy kicsit olyannak tűnt, mintha a jövőből jött volna, mindenképpen egy másik időből.

R. J.: Nekem egyértelműen ő maga az idő. Ő az egyedüli, aki a helyén marad.

K. G.: Mint a halál úrnője.

R. J.: Ő az, aki mindent leráz magáról, mindent elpusztít.

K. G.: Érdekes, hogy a szexualitása mindig látható. Mindenki más teljesen fel van öltözve mint egy földműves, rengeteg ruha van rajtuk és nagyon vidékies az öltözködésük. Ő mindig kicsit városias érzetet kelt, mintha ő akár még ott is lehetne Moszkvában vagy Párizsban. Ez egy nagy kontraszt.

P. G. M.: *Divatos mostanában „posztdramatikus” színházról beszélni. Úgy gondolom, hogy egy „posztdramatikus” színház lehetősége már Csehov darabjaiban benne van, és Attila ezt a lehetőséget bontotta ki a rendezésében.*

K. G.: Igen, ezt meg is beszéltük. Egyrészről úgy érződik, hogy Attila elveszi Csehovtól a darabot, megemészti, magáévá teszi. Másrészről az is érezhető, hogy Csehovban ez eddig is ott volt, arra várt, hogy megszülethessen.

R. J.: Igen. A *Három nővér* nem olyan, mint egy szokványos dráma, ahol az egyik dolog következik a másikból. Itt minden szimultán történik.

K. G.: Nincs egy központi karakter, egy folyton együtt mozgó kapcsolati háló jön létre. Ez nem egy lineáris vonalú dráma, ami felfelé halad és a katarzisznál véget ér. Igen, mondhatjuk, hogy Csehov valamilyen módon posztdramatikus. Igen, pre-posztdramatikus. (nevet)

P. G. M.: *Annak, aki nem ismeri a darabot, önök szerint egyértelmű, hogy egy időbeli ugrás történik a harmadik felvonás (ami itt az első) után?*

K. G.: Erről nem minket kellene megkérdezni, mert mi ismerjük a darabot. De véleményem szerint gondolhatják, hogy egy visszatekintésről, egy emlékről van szó.

R. J.: Számomra eléggé filmes ez a mozzanat, mintha flashback lenne.

K. G.: Rachel sokat írt David Lynchről. Ez a megoldás egy picit emlékeztet arra, ahogy Lynch az idővel bánik.

R. J.: Lynchnél mindig valami feszültség jelenik meg két igazság között.

K. G.: Egyik kedvenc jelenetem a *Három nővér*-ben, amikor leejtik az órát, és az összetörik. Nem egyszerűen arról van szó, hogy egy értékes óra, ami édesanyjuké volt, összetörik, hanem maga az idő törik meg, s az univerzum innentől kezdve romokban van.

P. G. M.: *Csehov ezt a darabot a 19. század végén írta, azóta eltelt egy évszázad, két világháborúval, holokausztal, a Szovjetunió rémtetteivel, s most olyan, mintha a*

„tűz utáni” állapotban lennénk. Nem érzik-e úgy, hogy ez az előadás ennek a világalapotnak a kifejezése?

K. G.: Csehov, mikor ezt a darabot írta, olyan volt, mint Kasszandra az Agamemnónból: látott valamit, valami borzalmasat, amit senki nem hitt el. Most pedig olyasvalamiben élünk, mint a trójai nők, egy utóhatásban, egy következményben, amikor minden szét van törve, és nagyon érdekes, hogy ezzel mit kezdsz... lehet, hogy ezért is annyira szoros a kapcsolata ennek a Csehov-interpretációnak Kantorral és Heiner Müllerrel. Mert mindkettejüknél érzed, hogy minden esik szét, s azt is, hogy valami értelmet kell adnunk a széthullott daraboknak és időt kell fordítanunk arra, hogy megértsük őket...

Fordította: Czika Tünde

"A Sense of Life Slipping Through Their Hands"

Three Sisters from Beregszász (Berehove) in Fara Sabina. Rachel Joseph and Kyle Gillette Answer Márton P. Gulyás's Questions

In 2017, Attila Vidnyánszky's *Psyche* brought down the house at the annual intercultural festival organized by Teatro Potlach in Fara Sabina, Italy. To the 2019 festival, another production by Vidnyánszky was invited: the adaptation by Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház (Subcarpathian County Hungarian Drama Theatre) of *Three Sisters*. Professors of theatre studies at Trinity University in San Antonio, Texas, Kyle Gillette and his wife, Rachel Joseph, were asked by Márton P. Gulyás as experienced viewers to comment and reflect on the June 26 open-air production. The performance was a unanimous success among the festival's mostly professional audience, and Kyle and Rachel were pleased to meet the request. It transpires that Rachel Joseph herself as well as her undergraduate students have also staged this Chekhov piece, with the primary focus on the problem of time. In her opinion, Attila Vidnyánszky's interpretation centres on the characters living in the past or longing for some future event, too. It shows how the present always escapes them, how they are always grasping hands and letting go of them, as if life was slipping through their hands before they notice. According to Kyle Gillette, this is conveyed by the video sequences as well, evoking a performance from ten years before to have the same company step forward from the past. They both find it an interesting dramaturgical choice that this production begins with the third Act, which is most related to the present. They recall the creators – Heiner Müller, Tadeus Kantor, Beckett, Harold Pinter and Gertrude Stein – who they think can be associated with this directorial approach. They address the absurdity of Chekhovian dramaturgy, the prominent role of music, the further development of Stanislavsky's realistic acting, its "realism beyond realism" and its "pre-post-dramatic" nature. They appreciate interpreting Natasha's role as "the lady of death" and the unique portrayal of the duel episode, which makes every individual a part of the tragedy. Their conclusion is that Chekhov at the end of the 19th century, predicted, like Cassandra, the hopeless struggle of the man of our time to make sense of, or dwell among, the pieces of the ruins of the 20th century.

Ifjú pegazusok



Berettyán Nándor, Nagy Márk és Szabó Sebestyén László írásaiból

A Nemzeti Színház legutóbbi nyílt napján, 2019. szeptember 21-én *Ifjú pegazusok* címmel irodalmi délutánra került sor, amelyen a társulat legifjabb tollforgató művészei mutatkoztak be (gitáron közreműködött: Szép Domán; a rendezvény moderátora Verebes Ernő volt). Berettyán Nándor, Nagy Márk és Szabó Sebestyén László saját előadásban elhangzott versei és kisprózái közül adunk most közre egy válogatást.

BERETTYÁN NÁNDOR

Őszi leoninus

Munka után tömörülnek a villamoson s szelidülnek pillanatok hű koldusai s túlórák számot adói.
Úlésükre leesnek gondba bemélyült testek,
görbe gerincük hajlata gondolatoktól roskad. A lassu buszok sziszegése agyak kis megpihenése.
Bár lázadnak ugyan páran, s ki rövidnadrágban s van, ki papucsban idézné még dacosan jelenévé elmúlt nyár üdeségét – ősz van, s hűvösségét szétlehelik házak betonában megbújt árnyak.
Már a Nap is türelem híján siet át rövid útján, sürgeti ködlő köznapok únt utazóit, s átsajog áthajszolt heteken csendben múlt élet a testen, mert a napok hosszúk, de az élet már sehogyan se az.
Ettől oly tört-búsak, míg végül haza jutnak.
Szomszédok válnak szót, s túloznak rosszat s jót, és már este van, és besötétült, és haza szédült végre a lelkük a kóbor távoli-képelet útról, s elhúzódik fényodujába az ember mára, s bár a nyugalomuk bérelt, megszelidítik az éjjelt.



Erre a pár órára marad minden boldog s szabad
pillanat éledezése, de nem jut csak pihenésre
s szórakozásra erő s akarat, s az idő épp elszalad,
mint ez a hét meg a másik, mint éltünk a halálig;
s csak mielőtt elaludnánk, ott a nagy-álom előtt,
ott jut eszünkbe, s el is szomorodunk,
jót s szépet majd miből álmodunk?

Krisztus utolsó lehelete

Elértem immár a világ tetejét,
A helyet, ahonnan nem vezet út.
Bíbor cseppekben serken a végtelen,
A mindenség vállamra borult.
Testem úgy rengedez, mint fán a levél,
Koponyám ragyogó aranyalma,
Tenyeremben tartom a világ sebét,
Szívemen pihen Isten nyugalma.
Nem tudom, akartam-e ide jutni,
Hisz nekem is nagyon fáj a halál,
De anyám öléből szép volt az élet,
S szép megint, hogy nincsen láthatár.
Ide születtem, tudom, a keresztre,
Szeretteim, kik bőröm szagatták,
Tietek végre e végtelen örökség,
Mi enyém sosem volt: a Szabadság.

NAGY MÁRK

Lassan nem maradok más, mint önmagam avitt bábja,
amint mászkálok a szobában csak faltól falig járva.
A testem is átver, mint az olcsó hamis kártya,
és hogy kiszabaduljon belőle, már a lelkem, alig várja
de miért van így bátyja?
mindenki szarik rá? ja
senki nem segít, amíg kívül csak az őrült faszit látja,
amint magát mutogatja, mint egy páva
egy kalitkába zárva
fel-alá kalimpálva,
mint egy bolond, aki nem vágyik másra, mint egy kis hajnali bájra,



de annak is örül, ha van még otthon Kalinkája,
pedig rá akart még találni a legangyalibb lányra
és ő szeretett volna lenni a rap József Attilája
mindenkinek van álma
de egy szemétdombon állva
lassan úgy érzem, hogy elveszek, mert a szívem gyakran árva
be vagyok piálva
érezem, rég betelt a számla,
és ráordítok a világra,
hogy menjen a p.cs.b.

...

Kétharmad részem a tudatlan bódulat,
Olcsó konyakot gyártó szeszfőzde.
De egyharmadom mindent lát, jól mulat,
Tudja, ki mire gondol szex közbe'.

Kétharmad részem dermedten alél,
Nem törődve azzal, hogy kinek tetszik.
De egyharmadom míg hálát ad, hogy él,
Két kézzel tömi magába a dexit.

Kétharmad részem izgatottan figyel,
S tette szánja el magát néhanap.
De egyharmadom lopott Bentlyvel
Halványsárga port árul kéz alatt.

Kétharmad részem a nők teszik tönkre,
S mégis térdelve csókolom lábukat.
De egyharmadom vadászik a nőkre,
S el is találja, akire rámutat.

Kétharmad részem talán mindent kibír,
Órákig is megül egy sarokban.
De egyharmadom gyermeket szeretne, nevet és sír.
És ti nem is látjátok, hogy mindig ott van.

SZABÓ SEBESTYÉN LÁSZLÓ



Fél hét... fél hét múlt hét perccel, az annyi, mint fél hét meg hét... tehát tizennyolc óra harminchét. Igen, tehát még van huszonhárom perce, hogy ideérjen, de úgyis késni fog, adjunk hozzá tízet, még van harminchárom percem, három szál cigim és egy rágóm. Tízpercenként szívhatok el egy cigit, és akkor... állj, nem jó, a rágót minimum öt perccel az érkezése előtt kell bevennem. Egy biztos: az egyikre most rögtön rágyújtok. Tehát, van harminchárom percem, illetve harmincegy, egy égő – még alig szívott – és kettő érintetlen cigarettám, és egy rágóm, amit minimum öt perccel az érkezése előtt kell bevennem. Számoljunk harminc perccel. Tehát harmincből öt (a rágó), az huszonöt, és míg ezt elszívom, az még kábé három perc. Mindez azt jelenti, hogy van huszonkét percem a két szálra összesen. Igen. De mi van akkor, ha nem késik? Vagy ha többet késik? Felhívom. Nem, nem hívom fel. Még azt gondolná, hogy tola克斯om, vagy a szemére vetem, hogy esetleg késni fog – mert ki tudja, lehet, hogy teljesen pontosan érkezik... Én voltam a hülye. Nem kellett volna ilyen hamar idejönnöm. Bár akkor meg azon rágódnék, hogy vajon nem jön-e ide ő hamarabb, és nem vár-e rám. Mert nem illene megvártni. Lehet, hogy elrontanék mindent. Nyugalom, ne pánikolj, négyszer hetes légzés... Istenem, de jó ez a cigi... beszív, kifúj, beszív, kifúj, nem lesz semmi baj, király leszel, kurva jól nézel ki, lehengető vagy... háromnegyed hét múlt öt perccel.

Ötvenöt... szerintem akkor most gyújtok rá a következőre. Vajon szereti az epreset? Lehet, hogy többfélét kellett volna vennem. Mi van, ha éppen ezt utálja? Talán még elszaladhatok az éjjelnappaliba, veszek egy vegyes ízesítésűt, akkor nem lehet baj. Még van öt percem hétig, tíz percet minimum késik. De ha pont akkor jön meg, amikor én a boltban vagyok? Mert a cigi nem olyan gáz, azt még meg tudnám magyarázni neki, sőt, még az előnyömről is fordíthatnám: Úgy izgultam a találkozástól, hogy bár megígértem neked, hogy leszokom, muszáj volt rágyújtanom. Vagy valami ilyesmi. De az, hogy ő idejön pontosan, én pedig nem vagyok itt, mert a boltban vagyok, az nagyon gáz. Ötvennyolc... na, mi legyen? És ha idejön, és én nem vagyok itt, ezért elmegy, és én visszajövök, és nem tudom eldönteni, hogy volt-e már itt, és elment, mert én nem voltam, vagy még egyáltalán nem jött, vagy csak meg akar viccelni... na jó, ez túl bonyolult. Megvan! Elmegyek a boltba, és hagyok itt egy üzenetet. Akkor nem lehet baj. Azt mondja, hogy:

„Katinkám, elmentem ide a boltba, ezt a kis cetlit csak azért írom, hogy ne-hogy azt hidd, hogy nem vagyok itt, vagy nem jöttem ide időben. Itt vagyok, mindjárt jövök, úgyhogy el ne menj! Csók.”

Ez az. Most pedig indulás.

Júdás-vers

Miért árulta el a mesterét?
kiválasztott
felkent
nevedre még a gonosz lelkek is engedelmeskedtek nekünk
közös pénztárt
adományozó
egy a tizenkettő közül elment a főpaphoz, hogy elárulja. Amikor ezek tudomást
szereztek róla, megőrültek és pénzt ígértek neki. Ezért kereste a kedvező alkal-
mat, hogy a kezükre adhassa.
Mit adtok nekem, ha kezeitekre adom?
Azok harminc ezüstöt fizettek neki.
A sátán hatalmába kerítette az iskarióti Júdást, a tizenkettő közül az egyiket.
Uram, ki az?
Az, akinek a bemártott falatot adom.
Amit tenni akarsz, tedd meg mielőbb!
senki sem értette.
átvette a falatot, és azonnal kiment.
éjszaka volt.
ahová én megyek, oda ti nem jöhettek.
Az Emberfia elmegy ugyan, amint meg van róla írva, de jaj annak az embernek,
aki elárulja az Emberfiát. Jobb lett volna neki, ha meg sem születik.
akarta az árulást
tervek, indulatok, vágynak.
remény.
ügyes ember
megérdemli
könnyen meggyőző másokat
magát is
ha rám hallgatott volna
nála van a pénz is
nagy tanító, de bizonyos dolgokat rosszul csinál!
értetlenség, gyanakvás, türelmetlenség.
ahogy az meg van írva.
pénzügyminisztérium.
kézbe veszi az irányítást
gőg.
végre elismerik!
csók.
Amikor látta, hogy elítélték, megbánta tettét, és visszavitte a harminc ezüstöt a
főpapoknak és a véneknek.



Vétkeztem, elárultam az Emberfiát.
 Mi közünk hozzá? A te dolgod!
 Erre az ezüstöt beszórta a templomba, aztán elment és felakasztotta magát.
 fölszedték a pénzt
 Nem szabad a templom kincstárába tenni, mert vér díja.
 Megvették rajta a fazekas telkét az idegenek számára temetőnek.
 Ezért hívják azt a telket még ma is Vérmezőnek.
 Fogtam a harminc ezüstöt, annak árát, akit ennyire becsültek, akit Izrael fiai be-
 csültek ennyire, s a fazekas telkéért adták, ahogy az Úr parancsolta nekem.

Utolsónak

Utolsónak született,
 mindig rossz nőt szeretett,
 végül kimerült,
 végül kimerült.

Énekelt és ragyogott,
 hazudott és tagadott,
 vérzón, keserűn,
 vérzón, keserűn.

Hitet nyert, ha hitetett,
 és a szíve remegett,
 apját temető,
 párját kereső.

Féltek tőle, nevetett,
 nem tudták, hogy ki lehet,
 szárnyát kötöző,
 mindig repülő.

Hazamenni nem akart,
 megbüntették, ha zavart.
 Hisz még gyerek ő,
 lázas csecsemő!

Hulltak is a könnyei,
 mint az élet vizei,
 de nem menekült,
 de nem menekült.

Young Pegasus

The last open day at the National Theatre in Budapest on 21 September 2019 included a literary afternoon titled *Young Pegasus*, featuring the youngest men of letters in the company (with Domán Szép on guitar and Ernő Verebes moderating the event). We are now publishing a selection of poetry and prose recited by the authors themselves: Nándor Berettyán, László Sebestyén Szabó and Márk Nagy.

NEMZETI

Udvaros
Dorottya

Bánsági
Ildikó

Örkény István

Macs kajáték

Rendező: Szász János

„Míg a 19. században mi, oroszok, még Dosztojevszkij is, azt mondtuk, hogy (...) Európa az Európa, tanulnunk kell tőle, példát kell vennünk róla, ma már ezt nem tudnám így kijelenteni. Persze, mondhatnám, hogy vannak ott érdekes színházak, izgalmas előadások, jó filmek, ez így van. De összességében úgy érzem, Európa degradálódik, mert önként lemond mindarról, amit évszázadok, évezredek során létrehozott. (...) teljesen új életformát, új erkölcsi szabályokat, újfajta kommunikációs formákat erőltet saját magára.” (Valerij Fokin)

„Ahhoz képest, hogy régen az embereknek mindent a helyszínen kellett megtapasztalniuk, ezért kifejlődött bennük a másokkal való együttéléshez szükséges bölcsesség, a körülöttünk lévő modern világ (...) lehetővé teszi, hogy ismereteket szerezzünk anélkül, hogy »jelen lennénk«. Ezt a változást a »nem állati« energiák (elektromosság, kőolaj, nukleáris energia stb.) széleskörű kiaknázása hozta magával, [amelyek] egyre gyorsabb és kényelmesebb kapcsolattartást ígérnek. Ez oda vezethet, hogy az emberi testben elraktározódott »állati« energiában rejlő gazdag potenciál meggyengül vagy feledésbe merül. [Holott] az emberi kultúrák épp az »állati« energia kifinomult felhasználásának köszönhetően virágoztak.” (Tadashi Suzuki)

„Ahogy kezdtem megérteni a japán gondolkodásmódot, úgy nyertek fokozatosan értelmet az előadásaikban látott különböző furcsaságok, és leginkább a drámai hiánya. De rá kellett jönnöm, hogy más drámákhoz szoktak az én érzékszerveim, melyek Székelyföldön csiszolódtak, s azt várnák el, hogy ha két ember nem ért egyet, vagy veszekszik egyet, s másnap kibékül, vagy – ahogy a családi legendárium tanításai szóltak »ez előttről«, a régi, falusi életéről – rögtön előkerülnek a bicskák, s szúrnak. Nos, saját tapasztalataim szerint Japánban, ha egy ártatlan beszélgetésben nem értesz egyet a másikkal – az felér egy késszúrással.” (Lestyán Attila)

„[Lengyelországban] a rendszerváltozással megszűnt a politikai-társadalmi közeg, amely irodalmi szempontból »megfelelő« terepet, »drámai situációt« és »inspirációt« biztosított a művészek számára. Korábban megszokott volt, hogy az alkotók többsége a cenzúra elkerülése végett a metaforikus formanyelvet választotta, s ez az »összekacsintás« közösséget teremtett író és olvasó között. A pluralizmus megjelenésével eltűnt a közös ellenségkép, megosztottá vált a színházi szakma s a közönség is. Az egykor nagycsaládként funkcionáló színházi műhelyek vagy széthullottak vagy átstrukturálódtak...” (Pászti Patrícia)

„A Vidnyánszky Attila által rendezett [*Három nővér*] előadásban (...) a szereplők soha sem a jelenben, a MOST-ban vannak. A múltban élnek, vagy valamilyen jövőbeni esemény után vágyakoznak. Nagyon érdekel ez a megközelítés, hogy az idő miként szökik meg előlük újra és újra (...) mintha az élet csúszna ki a kezeik közül. – Csehov, amikor ezt a darabot írta, olyan volt, mint Kasszandra az *Agamemnónból*: látott (...) valami borzalmasat, amit senki nem hitt el. Most pedig olyasvalamiben élünk, mint a trójai nők, a (...) következményben... érzed, hogy minden esik szét, s azt is, hogy valami értelmet kell adnunk a széthullott daraboknak...” (Rachel Joseph – Kyle Gillette)

