

A stylized illustration in a graphic, almost cubist style. The background is a deep blue night sky. A large, bright red circle, representing the sun or moon, is positioned behind a blue, muscular, and somewhat abstract human figure. The figure is shown in profile, facing left, with its arms crossed. In the background, there are several wooden houses or structures. One house on the right has a yellow light emanating from a window, where a small black silhouette of a person is visible. Another house on the left has a yellow light from a doorway. The overall composition is layered and symbolic.

szcenárium

VI. évfolyam 1. szám, 2018. január

Beaumarchais drámaelmélete

KOVÁCS ILONA

Párbeszédben a *Figaro* alkotóival

SARDAR TAGIROVSKY, NAGY BIANKA,
BARTA ÁGNES, SZABÓ SEBESTYÉN LÁSZLÓ,
SCHNELL ÁDÁM

„Idiótát játszani”

ANATOLIJ VASZILJEV

A kutya, akit Mózesnek hívtak

P. GULYÁS MÁRTON A *DOGVILLE*-RŐL

szerzőink

Abdullajeva, Zara (1953) filmkritikus, film-, színház- és irodalomtörténész

Barta Ágnes (1993) színész, a Nemzeti Színház tagja

Bergman, Ingmar (1918–2007) film-, opera- és színházi rendező, író

Huszár Ágnes (1964) könyvtáros, az OSZMI munkatársa

Komáromi Sándor (1977) drámapedagógus

Kovács Ilona (1948) irodalomtörténész

Nagy Bianka (1991) színész, filmrendező

Németh Antal (1903–1968) rendező, egyetemi tanár, a Nemzeti Színház igazgatója

P. Gulyás Márton (1980) filmesztéta

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

Peterdi Nagy László (1937) színház- és irodalomtörténész

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

Schnell Ádám (1964) színész, a Nemzeti Színház tagja

Szabó Sebestyén László (1991) színész, a Nemzeti Színház tagja

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

Tagirovsky, Sardar (1985) színházi rendező

Vasziljev, Anatolij (1942) rendező, a „Drámaművészet Iskolája” Színház alapítója

Végh Attila (1962) költő, filozófus



Támogatók



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

tartalom

beköszöntő

Ingmar Bergman: *Laterna magica* (részlet) • 3

nemzeti játékszín

Németh Antal: A magyar színjátszás története (1790–1830) • 5

Peterdi Nagy László: Szerelmes nemzeti drámánk, a *Bánk bán* • 16

kultusz és kánon

Kovács Ilona: Beaumarchais drámaelmélete • 35

olvasópróba

Végh Attila: *Élektra*-variációk • 50

műhely

P. Gulyás Márton: A kutya, akit Mózesnek hívtak
Lars von Trier *Dogville* című filmjéről • 59

„Idiótát játszani”
Anatolij Vasziljevvel Zara Abdullajeva beszélget
(fordította: Huszár Ágnes) • 69

mitem 2018

Játéklények a színpadon és a filmen, avagy egy örült nap emléke
Párbeszédben a *Figaro* alkotóival

Sardar Tagirovsky: „Együtt álmodjuk a valóságunkat” • 79

„A kampányvideó még nem volt elég pofátlan”
Nagy Biankát, a videofilmek alkotóját kérdeztük • 83

„Nem teszünk úgy, mintha nem lenne a közönség”
Barta Ágnes és Szabó Sebestyén László a *Figaró*ról • 85

Schnell Ádám: „Butaság volna visszasírni a régi időket” • 88

orbis pictus

„Aki egyszer beleszeretett a színházba, az legfeljebb pihenőket tart”
Komáromi Sándorral Regős János beszélget • 92



Jelenetkép Ingmar Bergman *Fanny és Alexander* című filmjéből (forrás: igmarbergman.se)

Laterna magica

Vannak visszatérő álmaim. A leggyakoribb a munkámmal kapcsolatos: a filmgyárban vagyok, a műteremben, és egy jelenetet kell megrendeznem. Mindenki ott van, színészek, operatőrök, büfések, technikusok, statiszták. Valahogy nem emlékszem az aznapi rész szövegére. Minduntalan rendezői naplómba kell sandítanom. A dialógus, ami ott áll, érthetetlen. (...)

A színész gyanakodva néz rám, de engedelmesen követi az utasításomat. A kamerán keresztül figyelem, a fél arcát és az egyik szemét látom csak. (...) Egy pillanatra átfut rajtam, hogy ez lesz a film különlegessége, melyet majd nagyra értékel és behatóan elemez a nemzetközi kritika, de tisztességtelennek tartom a gondolatot, és elhessegetem magamtól. Hirtelen belém hasít a *megoldás*: a kamerát kell mozgatni, körbe a színészek körül, el a statiszták mellett. Tarkovszkij mindig, minden jelenetben „kocsizik”, a kamera gurul és repül. Én persze nem szeretem ezt a módszert, de megoldja a problémámat. Telik az idő. (...)

Nem hiszek Istenben, ez kétségtelen, de a dolog nem ilyen egyszerű, mindannyian hordozunk magunkban egy istent, egyetlen rendszert alkot minden, melyet néha megpillanthatunk, kivált halálunk pillanatában. Ezt akarom elmondani, de nem érdemes. Az emberek félrehúzódnak, és valahol távol egybeverődnek a félhomályos stúdióban. Szoros körben állnak, és vitatkoznak. Nem hallom, mit mondanak, csak a hátukat látom.

Nagy repülőgépen ülök, én vagyok az egyetlen utas. A gép felszáll a kifutópályáról, de nem bír a magasba emelkedni, széles városi utakon repül dübörögve. A házak legfelső emeletének magasságában száll, belátok az ablakokon, emberek mozognak, gesztikulálnak, vihar lóg a levegőben. Bízom a pilóta ügyességében, de tudom, hogy közeledik a vég.

Most repülőgép nélkül repülök, furcsán mozgatom a karjaimat, és könnyedén felemelkedem a földről. Azon csodálkozom, hogy eddig miért nem próbáltam meg soha repülni, ha ilyen egyszerű. Közben rájövök, hogy ez különleges adottság, nem mindenki tud repülni. Azok közül is, akik tudnak, sokan csak begörcbített karral, feszülő inakkal és minden erőttartalékuk bedobásával bírnak a levegőbe emelkedni. Én olyan könnyedén lebegek, mint egy madár.

Hatalmas folyó van alattam, magas híddal. A híd alatt téglalapú épület áll ki a folyóból, hosszú kéményeiből füst gomolyog, gépek dübörgését hallom, gyár.

A folyó most hatalmas ívben elkanyarodik. Két partját erdők borítják, a panoráma végtelen. A napot felhő takarja, de erős, árnyéktalan fény van. A folyó zöldes vize átlátszóan hömpölyög széles medrében, néha árnyak suhannak végig a víz mélyén fekvő köveken, hatalmas csillogó halak. Nyugodt vagyok és bizakodó.

Ingmar Bergman



A budai Várszínház épülete 1899-ben Klósz György felvételén (forrás: Fortepan/Budapest Főváros Levéltára)



NÉMETH ANTAL

A magyar színjátszás története

(1790–1830)¹

A német színészet Magyarországon már régóta virágzott. A legrégebbi évszám, melyről tudunk, 1760. amikor német vándorszínészek a Várban a „Vörös sünhöz” címzett, ma is fennálló házban előadást tartottak. Valószínűleg az akkor divatos, rögtönzött színdarabokkal és bábszínházi előadásokkal mulattatták a közönséget, előbb itt, később a „Fehér kereszt” vendéglőben, a mai Főutcában. Fővárosunk színészet történetének fennmaradt legfontosabb emléke, a Várszínház is eleinte a német színészet fészke volt, és csak az első magyar előadástól számított negyvenharmadik esztendő múlva lett a magyar diátristák aziluma [’színészek menedéke’].

A magyar nyelv ellen kiadott intézkedések nemzetpolitikai reakciója gyanánt tehát 1790 szeptemberében megszerveződött az első színtársulat, amely hosszas huzavona után október 25-én mutatkozott be a Várszínházban, Simai Kristóf „Igazházi egy kegyes jó atya” című ötfelvonásos „mulatságos játékával”. (Két nap múlva megismételték az előadást a pesti Rondellában.) A társulat, melyet Kelemen László szervezett, az úri



Magyarország legrégebbi, folyamatosan lakott épülete, a Vörös Sün fogadó 1944 előtt (forrás: egykor.hu)

¹ Vö. Színészeti Lexikon (szerk. Németh Antal), Győző Andor Kiadása, Budapest, 1930, 490–496.

dilettánsok színvonalán állott, akiknek nagyon kevés sejtelmük volt a színjátszásról, és csak a nagy célért vívott fanatikus harcuk szuggesztív lendülete biztosította erkölcsi sikerüket. Az akkor Budán üléső országgyűlés magyar követei lelkesen megtapasztalták a magyar aktorokat, azonban, amikor II. Lipót koronázása miatt Pozsonyba helyezte át üléseit az országgyűlés, magukra hagyatva válságba jutottak. Pozsonyban szerettek volna játszani a koronázási országgyűlés alatt, ez a vágyuk azonban egyelőre nem teljesülhetett. Pest vármegyéhez fordultak támogatásért és tárgyalásokba bocsátkoztak a német színházak bérlőjével, Unwerth gróffal, aki minden erejével elgáncsolni igyekezett a magyar színeszet ügyét. Az idegen szellemű hatóságok és az anyagi érdekeit védő német színészek megérezték a Kelemen László és társainak heroikus létért való küzdelmében rejlő veszedelmet, és folytonos bürokratikus huzavonával akadályozták meg a magyar színészeknek a magyar nyelv érvényesítése érdekében folytatott munkáját. Valóságos jegyzékváltások voltak a magyar színtársulat és Unwerth gróf között, amely végre arra készítette Pest város tanácsát, hogy maga tisztázza az ügyet. Újabb hónapokig tartó tárgyalások következtek, végül is 1792. január 28-án sikerült a német színházak bérlőjével megkötönni a szerződést, melynek értelmében egy évre kibérelték a Reischl-féle fa-színházat kétszáz Rh. [‘arany’] forintért. Összeverődött a feloszlott társulat. Részben a régi, nagyrészt azonban új tagokból állt a gárda. Adományokból gyűlt össze a megnyitáshoz szükséges összeg. (Az országgyűlésen, amikor Kelemenék országos gyűjtésre vonatkozó engedélyét tárgyalták, hangzott el ez a felszólalás: „A magyar sohasem csinált bolondot magából! Lehet művelni a nemzetet, ha nem komédiázunk is!... Nem javallom tehát, hogy a magyarnak is legyenek komédiái. Nem válnék méltóságára, hogy magát bohóc módjára viselje.”)

Az új társulatban nem volt senki, aki a mai rendezői tevékenységnek megfelelő munkát vállalhatta volna, úgyhogy erre a tisztségre Kelemen egy Protasevitz Benedek nevű lengyel származású, állítólag színészi múlttal rendelkező egyént kért fel, aki azonnal pártoskodást szított a társulatban, igyekezett a maga kezébe keríteni a hatalmat, ami végül is sikerült. Az első előadás 1792. május 5-én volt. Eleinte szépen indult anyagilag a magyar színeszet vállalkozása, amikor azonban kezdett rosszul menni az üzlet, Protasevitz közel ötszáz forint deficittel otthagyta a társulatot. Kelemenék erre gróf Ráday Pált kérték fel az igazgatásra, aki azonban csak rövid ideig vezette Kármán József támogatása mellett a széthullásnak induló társulat ügyeit, mert a belső viszálykodás és a közönség indokolt bizalmatlansága reménytelenné tették fáradozásait. Utána újra rövid Protasevitz-éra következett, akit – a társulat alattomban áskálódó csoportja hívott vissza, hogy a zavarosban annál jobban



Kelemen Lászlóról (1762–1814)
készült ceruzarajz, 1800 körül
(forrás: hirosnaptar.hu)

halászhassanak. Szeptember 26-án végül is be kellett zárni a fa-színházat. Hűvös őszt köszöntött be, ami még kilátástalanabbá tette az első magyar színtársulat helyzetét.

A társulat megpróbálkozott helyet keresni, azonban saját erőtlensége miatt kilátástalan volt jövője. Veszélyben forgott a magyar nyelv propagálójának ügye, aminek jelentőségét azonnal átértézték a nemzeti érdekek szolgálatára mindig kész vármegyék, és egyesek közülük a feliratokkal támogatták a nemzeti játékszín ügyét. Ennek az lett az eredménye, hogy a helytartó tanács Podmaniczky József bárót bízta meg a társulat belső ügyeinek rendbehozásával. Ekkor újraszerveződik a társulat, és megkötik Umwerth-tel a megállapodást, amelynek értelmében 1793. február 20-tól kezdve újra játszanak minden szerdán, pénteken és szombaton.

Színészeink ekkor már – legalább relatív értelemben – némi haladást mutathattak fel a színjátszás mesterségében. A gyakorlat következtében félszegségük valamit csökkent és nem követtek el kirívó baklövéseket. Legalább erre enged következtetni a korabeli Magyar Hírmondó egy cikke, melynek dicséretét azonban a természetes elfogultság miatt nem szabad szó szerint vennünk: „Két hónapja múlt vala – írja a tudósító –, hogy Pestről eltávoztam. Nemzetem és a Teatrom szeretete elmenetelemkor sem mutatta nekem nagytőüvegen át a játszóok alkalmas voltát és a teatromi szép mesterségekre való hajlandóságaikat. Most... is csak azt mondom, amire a belső meggyőződés bír, hogy ti. két hó lefolyása alatt játszóink közül sokan messze mentek mind az indulatok helyes kifejezése, mind a személyek természeti előadásaikban...”

A színészet ügye biztatóan indul. Unwerth gróf ugyanis 1793 márciusában lemond a Tuschl Sebestyénnel kötött szerződésről, és utóda Busch Jenő lesz, amivel párhuzamosan a magyar társulat ügye is rendeződik, miután Protasevitz májusban végleg megválí a társulattól, és ekkor Busch vállalja a magyar színészek vezetését is. Az országos gyűjtés kedvezőbben zárul, mint az előző évben, és minden alap megvan arra, hogy szépen fejlődjék a társulat, amikor újabb belső viszály létében támadja meg a magyar színészetet, amihez még a társulat eladósodása is járul. Busch az első év után elejti a magyar társulatot, miután azonban a helytartótanács garantálja veszteségei megtérítését, újra átveszi az ügyek intézését, de mindenben a magyar színészek kárára. A vármegyék pártolólágg álltak a magyar színtársulat mellé, és a helytartótanácsba intézett átirataikban hangsúlyozták, milyen nagy szükség van a magyar nyelv terjesztése és ápolására, a főváros megmagyarosítása érdekében nemzeti játékszínre. A társulat nem léphetett fel teljes erkölcsi súlyával létérdekei mellett, mert az intrikus Sehy Ferenc erkölcstelen élete, Liptay Máriával való viszonya, zsarolásai, viszályt szítása megbontották a társulat belső egységét, sőt egy alkalommal nyilvános botrányt is szervezett a színházban. A közönség bizalmát elveszítve, a becsületesek ellen nyílt rágalmazónak lépett fel a



Sehy (Kemény) Ferenc (1764–1799), császári besúgó, színész, Bartholomeus Mambrini akvarelljén, 1795-ből (forrás: oszk.hu)

Sehy-párt, Rehákné, Kelemen, Várady leköszöntek, erre Sehy puccsszerűen magához ragadta a hatalmat. Hivatalos úton végre sikerült elsimítani az országos botrányt. Sehyt elbocsájtották, pártja meghunyászkodott, de a békétlen, önző intrikus egy év múltán már ismét a társulatnál működött.

Mindenki érezte, hogy a magyar színészeket csak az állandó játékszín mentheti meg. Szabolcsmegye 1794-ben nagyarányú mozgalmat indított egy nemzeti színház felépítése érdekében, ez azonban politikai okokból csírájában elfojtódott. Az udvari kancellária ugyanis a Martinovics-ügy óta félt minden nagyobb országos akciótól, ezért a nemzeti játékszín ügyét is jobb időkre halasztották.

Ettől kezdve vegetálás a társulat élete: 1794. április 1-én lemond Busch, amikor a társulat azután vádakát emel ellene, sikerül újabb megegyezést kicsikarni egy évre, azonban 1795 végén, 1796 elején teljesen nyomorba jutnak. Kelemen visszavonul. Sehy újabb botrányok okozója lesz, úgyhogy 1796. április 10-én feloszlik a társulat. A feloszlással lezárul az úttörő magyar színészet történetének első fejezete. Az ország közönye, színészeink tapasztalathiánya, gyakorlatnélkülisége, kapkodása és határozatlansága volt az első generáció létének sírásója.

A magyar színészet e kezdő korszakában egyik legsúlyosabb baj a műsor hiánya volt, ami érthető is. Hiszen a dráma mindenütt a színészből nőtt ki. Nálunk a színészet későnszülettségével magyarázhatjuk drámairodalmunk teljes hiányát és az első próbálkozások kényszeredettségét. Ha seregszemlét tartunk a túlnyomórészt fordított, idegen szellemű darabokon, melyekkel első színészeink az eredeti hiányát próbálták pótolni, azonnal megvilágosodik előttünk, milyen lehetett színjátszásunk fent vázolt első korszakának szelleme. Nálunk az első hivatásos színészek műkedvelőkből lettek, játéktílusuk tehát miben sem különbözött egy mai vidéki műkedvelő előadás színvonalától, melynek szereplői legjobb esetben nagyon közepes német színészek példája nyomán sajátították el a „theátrális tudományokat”. Kétségtelenül akadtak köztük ügyesebbek is, akikben idővel meglátszott a gyakorlat, azonban a játéktílus csiszolása, mint a művészi akarat megnyilatkozása ebben az időben még nem volt cél a magyar színészet számára, mert – mint hangsúlyoztuk – önmagán kívül fekvő program beteljesítésére jött. A magyar szín-

szi lélek kibontakozása csak három-négy évtized múlva veszi kezdetét, amikor a gyakorlat iskolájában fölnevelkedett harmadik generáció tagjai közül a jobbak előtt lassan világossá lesznek nemcsak politikai, de művészi célok is.

Az első magyar színjátszó társaság széthullása után újabb erőfeszítések indultak meg „egy különös



Az 1821-ben átadott kolozsvári, Farkas utcai színházépületről 1900 körül készült színezett fotó (forrás: erdelyinaplo.hu)

magyar Theatrum” felállítása érdekében. A magyar társadalom érdeklődése nemzeti játékszínünk iránt azonban fokozatosan csökkent. A feloszlott társulat tagjai részint Debrecenbe és Nagyváradra, részint Erdélybe mentek.

Erdélyben ekkor már a magyarországi törekvésekkel egyidejűleg és annak mintájára megalakult volt az első színjátszó társaság, mely Köztársaság címen működött 1792. november 11-e óta Bánffy György báró, majd Wesselényi Miklós báró patronátusa alatt. Az erdélyi magyar urak nem nézték olyan könnyen el a vállalkozást, mint a magyarországiak, akik ha áldoztak is valamit, vagy saját idegen nyelvű színházaiak fenntartására fordítottak nagy összegeket, vagy Bécsben verték el pénzüket. Kolozsvárron, gróf Rhédey Mihályné házában nagytermében ingyen szállást találtak a magyar játékszíni előadások. A társulatnak rövid idő múlva Kótsi Patkó János lett az igazgatója, aki szellemi irányítója is volt az úttörő erdélyi színésznek. Az állandó játékszín hiánya lehetetlenné tette a társulat eredményes működését. Erdély főurai látva azt, hogy a társulat napjai a támogatás ellenére is meg vannak számlálva, az országgyűlésen elhatározták egy állandó játékszín felállítását, amire csakhamar meg is indult a gyűjtés, úgyhogy 1803-ban lerakhatták alapkövét, az erdélyi színészek azonban csak tizenhét év múlva vonulhattak be falai közé. A színészet Wesselényi Miklós báró anyagi támogatása mellett tarthatta csak magát. A társulat egykorú följegyzések szerint jeles volt, azonban részint az egymásközt fellépő meghasonlás miatt, részint megunva Wesselényit, egy töredékük Ernyi Mihály vezetése alatt útnak eredt Debrecen felé, ahonnan később Szegedre vándoroltak. A szecesszió nem ártott meg az időközben túlságosan felszaporodott létszámú társulatnak, mely úgyszólván volt szokva a staggione-élethez, amit most a fiataloknak is meg kellett tanulniok. Ezzel megindult a kolozsvári gárda felbomlása, mert egy évvel utóbb, 1807-ben a régi gárdát is útnak indították rövid vendégszereplésre, amiből azonban hosszú vendégjáték lett.²



Kótsi Patkó János (1764–1842),
Láng Ádám ceruzarajza, 1800-as évek eleje
(forrás: wikipedia.org)



Idősebb báró Wesselényi Miklós (1750–1809) arcképe Wagner János festménye után készült metszeten, 18. sz. vége
(forrás: wikipedia.org)

² Lásd a Színészeti Lexikon *Kolozsvár színészete* címszavát.

A küzdelmeknek nekiindult új generáció tagjai lényegesen különböztek elődeiktől. A társulat saját erejére, saját tudására hagyatva átértette helyzetének jelentőségét, és szorgalmas tanulással a régi személyes villongások erkölcsrontó, erőtbénító intrikák teljes kigyomlálásával készült betölteni hivatását. A lassú öntudatra ébredés korszaka ez, szemben elődjeik gyerekes viszálykodásokban kimerülő erőpazarlásával.

Szegeden meglepi őket a szokatlanul szíves vendéglátás, ami a színész társadalmi helyzetváltozásának eleven bizonyítéka. Nem kiközösített, megvetett népség többé a színész, legalább Szegeden nem, ahonnan kérvényt adnak be Pest megyéhez, játszási engedélyért.

A pesti német színházzal megbízottaik útján megállapodnak színészeink, hogy az országgyűlés ideje alatt heti két előadást tartanak a Rondellában, a feltételek azonban kedvezőtlenek, úgyhogy később Jandl és Czibulka, akkori bérlők hajlandónak mutatkoztak megváltoztatni és novembertől kezdve a magyar társaság egyenrangúnak volt elismerve a német színtársulattal.



A pesti rondella épülete egy 1790 körül készült metszeten
(forrás: oszk.hu)

A reformtervek folyamatos halogatása miatt elkeseredett megyék szigorú utasítással küldték követeket erre az országgyűlésre, melyen a magyar nemzeti nyelv ügye került tárgyalásra, felszólítva egyben arra is őket, hogy a magyar nemzeti játékszín ügyét támogatassák. Kapóra jött tehát a pesti próbálkozás: az országrendjei látták a második magyar színjátszó társaság szerep-

lését, és a nádor is a magyar aktorok oldalára állt minden súlyával. A társadalmi viszonyok is kezdtek megváltozni. Pest, mely az első magyar színtársulat széthullása óta idáig könnyen nézte a sziszifuszi küzdelmet a létért, a magyar nyelv ügyében indított politikai mozgalom hatása alatt lassan kezdte levetni a német vonásokat.

A magyar társulat egyszerre kellemetlen konkurrens lett Czibulkának, aki minden eszközzel igyekezett megnehezíteni a színészek helyzetét, úgyhogy azok Pestmegyéhez voltak kénytelenek fordulni segítségért. A vármegyék sora egyhangúlag foglalt állást a magyar színészet érdekében, feliratokban kelve a társulat érdekeinek védelmére. Impozáns volt az ország megmozdulása: a nemzeti játékszín ügyét – látszólag pillanatnyilag – magáévá tette a közönség, és így történhetett, hogy színészeinknek nem kellett tovább a német színház albérlőinek lenniök, és 1809. március 1-én már a Hacker-féle szálában kezdték meg önállóan színielőadásukat. A Rondellától február 22-én búcsúztak el azzal a reménnyel, hogy közben felépül az új német színház, és így ők foglalhatják el a kopott, ósdi Rondellát, ami meg is történt. (A Hacker-szálában való tartózkodás ideje alatt a bőkezű Vida

László igazgatta a társulatot, aki két évig minden erejével áldozott a magyar színészet ügyének, utána pedig Mérey Sándor ügyelt fel a társulatra újabb két évig.)

A magyar színtársulat Pest városától végre is megkapja a Rondellát, ahová anyagi okok miatt kényszerűségből költöznek át, azonban nem tudják felvenni a versenyt a fényes, immár új színházban működő német társulattal. Összeomlás előtt állnak már, amikor a páratlanul lelkes Kulcsár István 1813 szeptemberében átveszi a társulat igazgatását, kitataroztatja a Rondellát, mialatt a társulat Székesfehérvárott vendégszerepel. Ekkor azonban újabb katasztrófa fenyegeti őket: a Verschönerungs Comission elhatározza, hogy csak rövid időre engedi meg a magyar színészeknek a Rondellában való tartózkodást, mert egy év múlva lebontják. Ennek következményeit elhárítandó Kulcsár megveszi a Deron és Jüttner-féle telket, és az 1814. június 20-i megyei közgyűlésen bejelenti, hogy a házhelyet minden nyereség nélkül hajlandó a „theatrum felséges céljaira” átengedni. Rövidesen át is vette Pest megye a telket, és Kulcsár tollal, buzdító röpiratokkal kardoskodik a magyar játékszín mielőbbi felállítása érdekében.

A közönség érdeklődése azonban ellanyhul még az előadások iránt is, úgyhogy a pártolás teljes hiánya miatt fel kell készülnie a társulatnak a távozásra. A pénztelenség, a német direktio szűnni nem akaró intrikái a magyar színészek helyzetének megnehezítésére lehetetlenné teszi a társulat helyzetét, és 1815 júliusában a második magyar színtársulat is elhagyja Pestet, s a vármegye ajánlólevelével Miskolcon üti fel tanyáját³. Csakhamar megkezdik átrándulásait Kassára⁴ aminek a magyar nyelv terjesztése szempontjából fontos jelentősége van, mert Pestről a társulat egyenesen azzal a megbízással jött, hogy Kassát, mely ekkor még legelőkelőbb köreiből is eltótosodott, magyarosítsák meg.

A második magyar színtársulat oszlásával másodszor bizonyosodott be, hogy a magyar nyelv kultusza nem gyökeresedhetik meg az ország fiatal fővárosában. Színészetünk első korszakával szemben azonban jelentékeny előrehaladást tapasztalhatunk. Úttörő színészetünk 1815-ben lezáruló második korszaka már a nemzet figyelmének homlokterében pergett le, a nemzeti nyelv fontosságának mindjobban tudatossá váló jelszava uralkodik a megyei és országgyűlési vitákon. Társadalmunk azonban még éretlen volt, fővárosunk idegenpártoló, és nem érezte át eléggé a nemzeti játékszín szükségességét. Külső gátlás is hozzájárult a belső indiszponáltsághoz: a cél egy volt – elnyomni minden önálló nemzeti törekvést. Így érthető, ha rossz napok jártak a magyar színészetre és nem nyílt számára alkalom játékstílusának tapasztalati alapon való kialakításához.

A második magyar színjátszó társaság Erdélyből indult ki. Legtöbbje lelkes fiatal, aki tele van a tanulás vágyával, az iskola azonban, amibe járnak rossz: a fejlett pesti német színésztől tanulnak jót, rosszat egyaránt. Ekkor lesz általánossá, az első korszak dilettantizmusa után, az éneklő hang hordozás, helytelen hangsúlyozás, mely több évtizedre kihatóan beleveszi magát színészeink játékába, úgyhogy

³ Lásd a *Miskolc színésze* címszót.

⁴ Lásd a *Kassa színésze* címszót.

a természetes játékmód híveinek későbbi reformmunkája jó ideig küzdeni kénytelen ezzel az álstílussal. A rossz akusztikájú nézőterek miatt hozzászoknak a túlságosan hangosságához is. Később, amikor a Hacker-szálába költöznek, próbálnak önállóságra szert tenni, a Kulcsár-éra alatt különösen tanulnak, azonban még 1815-ben



A Nemzeti Játzó Társaság Hacker-szálában tartott előadásának plakátja 1811-ből (forrás: oszk.hu)



Balogh István (1790–1873) portréja 1854-ből (forrás: wikimedia.org)

is így kénytelen írni Vitkovits Mihály Szemere Pálhoz arról a társaságról, mely a „régimorlott és nem jobbulható Lánggal” élén összeverődött erdélyi és magyarországi tagokból áll: „Nyers játszóinkat nézvén a színen, azt kell állítanom, hogy a magyar nem teátrumra való”. Ez a nyilatkozat és Döbrentey későbbi véleménye színészeinkről – amely szerint „ami eddig van, külföldi színezés” – tanúsítja, hogy még szó sem lehet magyar színészi stílusról. Sőt a húszas évek elején sem, és ekkor még sejteni sem lehetett, hogy „a külföld vakult utánzásából” mikor fog „önereje vonattatása szerint egészen kifejlődni” a magyar jellegű színészet. A Pestről Miskolcra érkező és ott tanyát ütő színészeink egyik kassai vendégszerepléséről maradt fenn Dessewffynek Kazinczyhoz intézett levelében a következő kritika: „A színészek... eléggé alkalmazatosak... de a színésznők... nyífogók, szavok hangja nem természetes... Ezen természetlen hangon minden hágás és esés nélkül változtatlanul sebesen pergő nyelvök forgása tehát duplán unalmas és kedvetlen egyformaságában.”

A fővárosi színészek széteszlása előtt egy esztendővel bomlott fel Erdélyben a törzsgárda, melyről a pesti társulat levált volt. Az erdélyi színészet sorsa attól kezdve, hogy az öregeknek is Debrecenben kellett tengődniük két esztendeig, fokozatosan rosszabbodott. Távollétükben elhunyt patrónusuk, a bőkezű Wesselényi báró. A kolozsvári gárda újra kettéoszlott, egy részük Debrecenben maradt, más részük Kolozsvárra tért vissza Vándza Mihály vezetése mellett, ott négy évig tengődtek, az utolsó esztendőben új igazgató alatt, de végülis fel kellett oszolniuk.

A debreceni töredék Balog Istvánt választja meg igazgatónak. Hosszas bolyongás után Fehér vármegye meghívására Székesfehérvárott ütik fel tanyájukat, és ők lesznek az első társulat, mely Pesten vendégszerepei az első szecesszió után. A második társulat feloszlásától kezdve ugyanis tizennyolc évig Pestet csak vendéjátékaikkal keresik fel vidéki társulatok, azonban valamennyi bukással végződik. Balog István társulatának híre elhat Pestig, és Brunswick Ferenc gróf, a német színház akkori bérlője meghívja a magyar színészeket, akik különösen Kisfaludy Károly „A tatárok Magyarországon” c. darabjával aratnak szokatlan sikert (1819). (Kántorné ekkor Balog társulatánál működött.) A következő évben újabb vendégszereplésre jönnek, ami azért nevezetes, mert repertoárjuk ekkor már túlnyomórészt magyar művekből áll. A legközelebbi, 1820-ban történt rövid vendéjáték alkalmával a fővárosban időző királyi udvar is megjelent a magyar színészek előadásán. Ezek a vendéjátékok szép erkölcsi sikerekkel járnak, és ekkor már egy elfogult német is kénytelen színészeink játékát a híres német színészek előadásai mellé helyezni (Erich Ágost: *Die Ungarn, wie sind*).

A székesfehérvári színészek után a következő társulatok szerepelnek rövidebb-hosszabb ideig vendégként a fővárosban: 1822-ben Kilényi Dávidé, 1824-ben újra a székesfehérvári társulat, 1825-ben a Pozsonyba készülő „válogatott” magyar társulat, melyben az ország három nagy társulatának javát válogatta össze Fehér vármegye, ezzel akarva dokumentálni a Pozsonyban kezdődő országgyűlés előtt az állandó játékszín szükségességét. A rendek azonban nem érdeklődtek, és elaludt az ügy, a társulat pedig felbomlott. Az egyik töredék és az őket pártfogoló Kisfaludy Sándor buzgóságának köszönhető a balatonfüredi színház felépülése 1831-ben. A pozsonyi vendégszereplés csődje után összeverődött tagokból Pergő Celesztin igazgatása alatt álló másik töredéke a székesfehérváriaknak 1820-ban bukkan fel Pesten. Ezek mutatják be a „legelső nemzeti operát” Budán. Innen aztán visszamentek Kolozsvárra. A Borsodvármegyei Magyar Társasággá átalakult Miskolci Társaság 1827-ben előbb Budán, majd az Arany Hattyú szálájában szerepel. Mint látjuk tehát, egymást váltják fel a Pesten vendégszereplő vidéki társulatok, egymás esélyeit gyengítve sűrű megjelenésükkel. Az Erdélyi Országai Nemzeti Színjátszó Társaság, miután vendégszerepelt az akkori fontosabb színészi központban, kedvező auspiciumok [’előjelek’] mellett 1827. október 27-től kezdve játszik Pesten. Ők sem tudták azonban hosszabb időre biztosítani fennmaradásukat, és 1827 februárjában két részre szakadtak: egy részük Miskolcra ment Borsodvármegye meghívására, a néhány nappal érkezésük előtt elkészült miskol-



A balatonfüredi színház Libay Károly rajza után készült litográfián, 19. sz. közepe (forrás: oszk.hu)

ci színház megnyitására, másrészüik pedig Nagyváradra ment, ahol azonban reményeikben csalódva, meghívásra Kassára vándoroltak. Az erdélyiek után csakhamar megjelent a fővárosban a következő társulat Balla Károly vezetése alatt. Ez a gárda tanulni vágyásból vállalta a pest-budai nyomorúságokat, hogy „hátha alkalmuk nyílik a német színpadon a külföldi színészet egy-egy kitűnőségét, Schrödert, Esslaint, Schrödernét stb. láthatni...” Eleinte az Arany Hattyúban játszottak, majd a Beleznay-kerti Podmaniczky palotában húzódtak meg. A társulat itt szép sikerrel játszott, további sorsára vonatkozólag azonban csak gyér adataink vannak. Valószínű, hogy kisebb-nagyobb megszakításokkal 1832-ig játszottak fővárosunkban, szereplésük vége felé Balla és Pergő Celesztin kettős igazgatása alatt, csökkenő számú és csökkenő művészi értékű tagokkal és sikerrel. Eleinte Kántorné is Ballánál működött, aki lelke volt a gárdának, később mind jelentéktelenebb tagokra cserélődött át az eredeti társulat, élén az ósdiasan szavaló, élvezhetetlen, elhízott Pergő Celesztinnel. Egy egykorú szemtanú szerint a társaság ekkor már „egy-kettőnek kivételével, személyzetére nézve a leggyöngébb magyar színésztársaság volt, amelyet valaha látott...” Így érthető, hogy sorsukat el nem kerülhették. Ezzel a szomorú süllyedéssel zárul fővárosi színészetünk második periódusa, az úttörő második színészgeneráció működési korszaka. Nem érdektelen stílustörténeti szempontból Fogarassy Jánosnak két évvel később megjelent röpirata, amely szerint alig talált padra valót színészeink között. Túrhetetlen affektálás jellemzi általában játékuakat, mindig deklamálnak, még a társalgási darabokban is, és ez a deklamálás énekszerűségével annál bántóbb, mert már mindannyian eltanulták egymástól. Csak az menti hibájukat, hogy nincs hol és kitől tanuljanak. – Ez az első hang, mely nálunk a színészeti oktatás fontosságát tudatosan hangsúlyozza.

Miben kell találunk annak okát, hogy a színészet nálunk a kezds után négy évtizeddel sem tudott gyökeret verni? Ha végigtekintjük a vitairatoknak nem jelentéktelen sorát, amelyek a magyar színészet ellen vagy mellett íródtak a XIX. század elején, két főszempont indokolja meg a különböző állásfoglalásokat: az egyik etikai természetű, a másik a nemzeti nyelv fejlesztésével van összefüggésben. Döbrentey buzdításai, Katona József tisztánlátásról tanúskodó erőteljes vitairata, Kölcsey nemes pátoszú, költői lendületű beszéde, Széchenyi reális szellemű röpirata, a játékszín érdekében elhangzott nyilatkozatok legkimagaslóbb jelenségei, amelyek azonban jó ideig pusztába kiáltó szó maradtak. Az ellenzéki táborban az „erkölcs megrontásától” féltek, míg a játékszínért küzdők a „nyelv csinosodását”, a nemzeti előrehaladást óhajtották, de egy hozzászóló kivételével (Felső Magy. Minerva, 1829. január) senki sem vette észre a nemzeti játékszín elhanyagoltságának okait. [Az] E. J. P.-vel szignált cikk írója szerint „a játékszín szükségességéről csak a gondolkodni tudó rész volt nálunk meggyőződve, de a nagyobb, a nem tanult nincsen... A tiszta magyar középosztály legjellemzőbb vonása minden dolgaiban bizonyos ünnepélyesség, lassúság, meglettség és komolyság... az élénk mímelésért, eleven mozgásért megveti a színjátszót, sem személyét, sem művészetét nem becsüli. A német, francia, olasz akkor is foglalkoztak a színjátszással, amikor az még nem volt művészi színvonalra emelve, mert ez reájuk nézve karakterükből folyó szük-

ségesség volt. A magyarságban az ilyenre való hajlandóságnak még nyoma sincs.” Végül kívánva: bár hamis próféta lenne, megjósolja, hogy „nem egykönnyen fog ily intézet megfundáltatni hazánkban is. Példa erre a Pesti Theátrum viszontagságai.”

A Magyar Tudós Társaság, melyet ugyanaz a gondolat hívott életre, mint a nemzeti játékszínt, már megalakulásakor programjába vette, hogy a hazai nyelv ki-művelésére elhivatott, mostoha sorban tengődő színjátszásunkat jó darabok ki-adásával támogatni fogja munkájában. Részint fordításokra, részint eredetire pá-lyázatokot írlak ki. (Nem érdektelen megjegyezni, hogy a szomorújátéknak ítélt első pályadíjat Vörösmarty „Vérnász”-a nyerte el.) Fontos lépés volt a Tudós Tár-saság részéről az, hogy 1833 novemberében a következő kérdésre hirdetett pályá-zatot: „*Miképpen lehetne a magyar játékszínt Pest-Budán állandóan megalakítani?*” A beérkezett válaszok közül különösen Fáy Andrásé érdemel figyelmet, aki az első jutalmat el is nyerte, és aki pénzbeli s természetbeni közadakozásból véli felállít-hatónak az állandó pesti theatrumot, részletesen fejtegetve színészeti hátramara-dottságának okait és hozzávetőleges költségvetéssel szolgálva. Ugyanitt állapítja meg Fáy azt a stílustörténeti szempontból fontos tényt, hogy színjátszó művésze-tünk haladása nem kvalitatív, hanem csak kvantitatív. Az, hogy az Akadémia fel-karolta a nemzeti játékszín ügyét, jótékony hatást gyakorolt, és újra felébresztette Pest vármegye támogató kedvét. Ezzel párhuzamosan az Akadémia keretén belül megalakult a Játékszíni választottság, melynek tagjai közt ott találjuk Széchenyt, Fáy, Wesselényit, Döbrenteyt és Vörösmartyt. Ez a testület, mely játékszíni kül-döttséget alakított a határozatok végrehajtására, a műsor színvonaláról, a fordí-tások kijavításáról, eredeti művek előadatásáról gondoskodott, és ezzel jelentéke-nyen előmozdította színházi viszonyaink javulását.

Az Akadémia – elsősorban dramaturgiai – támogatását különösebben az tette aktuálissá, hogy a pesti színjátszás hanyatlása óta először jelentek meg magyar szí-nészek fővárosunkban, ezúttal azonban Budán. 1833 július 7-én kezdve meg elő-adásaik sorát, mely 1837. március 19-én zárul az időközben felépült pesti Nemzeti Színház megnyitásának esztendejében.

Antal Németh: The History of Hungarian Acting (1790–1830)

The next one in the Antal Németh series is a passage from a subsequent entry in the *Színészeti Lexikon (Encyclopedia of Acting)* published in 1930, which discusses the history of Hungarian acting starting with the formation of the first professional company (1792) lead by László Kelemen (1762–1814), analysing in detail the causes of why the promising attempts at the institutionalisation of acting in the Hungarian language balked in the first three decades of the 19th century. Through the internal struggles of contemporary companies, an extensive view unfolds of the social, political and cultural conditions of contemporary Hungary. The reform ambitions at the National Assembly as well as the utterances made by count István Széchenyi (1791–1860), Ferenc Kölcsey (1790–1838) and, above all, the first major Hungarian dramatist, József Katona (1791–1830) expressing their hopes at the realisation of the idea of a nation united by literary language through the establishment of a National Theatre are taken into account.



PETERDI NAGY LÁSZLÓ



Szerelmeses nemzeti drámánk, a *Bánk bán*

Nem „hősszerelmesek” és „drámai szendék” számára írott darab ez, persze. Hanem egy sokra szánt, tehetséges vidéki fiú nagy szívéből kiszakadt, véres, de nem forradalmi, még kevésbé „rendszerelváltó” mű. – Több annál. – „Paradigma-váltó”, mondanám, ha nem szégyelleném annyira, hogy még mindig nem alkottunk meg egy, a magyarok számára is érthető és elfogadható elnevezést erre a régóta halogatott, megváltó mutatványra, amelynek sikerétől nemzetünk megmaradása függ.

Katona remekműve abban különbözik csak Kölcsey *Himnusz*ától, hogy nemzeti sorsunkat nemcsak elpanaszolja, hanem *meg is éli, halja*, jó alaposan. – Ahogyan mi szoktuk megélni az ilyesmit. A régi nagy eszmék és értékek tűnte és az újak fájó keselkedése miatt egy nagy *szerelem* munkál benne kihívásként, mint Napóleon után a romantikába hajló szentimentalizmus többi jelentős európai művészeinek legjobb alkotásában is. – Ottó és Gertrudis nem hisz ebben, és nem is alkalmas rá. Bánk és Melinda rájönnek viszont az ízére, ha kicsit későn is. Ez egy látszólag ide nem illő, megejtő bájt és időszerűséget kölcsönöz ennek a szakállas, bajuszos, kardos történetnek. Életkoruk, vagyoni és társadalmi helyzetük ellenére egészen *kezdők* ők ebben a szerelemben. De *nagyon szépen* csinálják. Ne sirassuk hát el őket túl korán!

A „szöveg”

A Nemzeti új *Bánk bán* előadásáról készült, talán legérdekesebb kép előterében Bánk (Mátray László) és II. Endre király (Szalma Tamás) láthatók az előadás vége előtt néhány perccel, amikor a Gobbi Hilda terem zsinórpaddlásáról egy jókora üvegszekrény ereszkedik rájuk éppen. Vidnyánszky Attila rendezőnek és Alek-

szandr Bilozub díszlettervezőnek ez az ötlete így emeli ki őket a Kaposvári Egyetem Színházművészeti Intézetének harmadéves hallgatói alakította udvari népségből, amely a királyné ravatalánál épp a „pártütők” elszámoltatására készül ezen a forró őszön. És most megdöbbenve látja, hogy a „jó királlyal” együtt a „királygyilkos” is a Mennybe (az épülő-szépülő Néprajzi Múzeumba?) kerül. Az előző nagy összecsapásukban nyilvánvaló lett pedig, hogy ez a két férfiú más-más világot képvisel, és ezek csak igen nyomós okból és sok-sok furfanggal csúsztathatók egybe.

Igen, nyomós érvek szólnak II. Endre mellett is. – Egy egészen rendes, profi király. Egy pragmatikus reálpolitikus. Gertrúd halála után még két, igen jó európai házból való királynéval ékesítette fel a magyar udvart¹, és az 1222-ben kiadott Aranybullát tiszteletre méltó hely illeti meg az európai uralkodók kiváltságlevelei között. Hogy mindez együtt sem volt elég a tatárjárás kivédéséhez, arról ő már nem tehet, szoktuk mondani. Európa már akkor is szívesebben küldött leveleket és asszonyokat katonák helyett, ezzel szoktuk ezt elintézni. Az egy nemzedékkel később alkotó Georgije „Đura” Jakšić (1832–1878), a szerbek legnagyobb romantikus költője, aki Pesten tanulta a festészetet, a *Bánk bán* ismeretében írta meg *Jelizaveta* című darabját, melynek hőse a törököktől védi Velencét egy szépséges menyasszony kedvéért. És odavesznek bizony ők is, a derék vitézek, a „két pogány között”...

Éppen ezt akarta hát elkerülni Bánk, tűnődöm Vidnyánszkynek e kíméletlen szellemi párbajra kihívó rendezése láttán. De Ottó felhergelte, a királyné meg a saját törébe szaladt bele. És ennyi elég volt hozzá, hogy Petúrék nekiinduljanak a biztos halálba. A felkelés kegyetlen eltiprása után a haldokló Petúr „Egy átkot nyögött ki még / Nagyasszonyunkra és az alattomos Gyilkosra; téged áldott csak királyom / És a hazát”² – derül ki aztán, már későn (V. szakasz, 5. jelenet).



Mátray László a *Bánk bán* utolsó jelenetében, Nemzeti Színház, 2017, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Az Aranybulla (forrás: aranybulla.hu)

¹ Courtenay Jolán a Capeting-dinasztia Courtenay ágából származó Courtenay Péter, Auxerre grófja, későbbi konstantinápolyi latin császár és Flandriai Jolán leánya, Courtenay Mária nikaiai császárné nővére, I. Henrik konstantinápolyi latin császár unokahúga, II. Fülöp Ágost francia király rokona volt. Harmadik felesége Estei Beatrix, VII. Azzo, estei ör-grófjának és Ferrára uralkodójának unokahúga lett.

² Vö. Katona József: *Bánk bán*. mek.oszk.hu/00700/00723/00723.htm
A további idézetek forrása ugyanez a kiadás.

Hm, hát igen. Így mennek nálunk a dolgok. – A tervezés, a szervezés, az elemzés hiányosságai folytán. – Mert kár volna ezt Katona dramaturgiai ügyetlenségére fogni. A rendező mintha azt várná tőlünk, hogy néhány órányi vallatás után eldöntsük, Bánk bán vagy II. Endre lenne-e jobb egy kiadós polgárháború helyett. – Egy pragmatikus, profi király és férj, vagy töprengő és kombináló, szerelmes és tehetséges helyettese? Én mindenesetre Bánkra szavazok, és mindjárt el is mondom, hogy miért. A dráma alapszituációja szerint – ami megfelel a történelmi tényeknek is – a király seregével Halics felé tart. Így hát neki kellene leszerelnie valahogyan a készülő polgárháborút! Ha nem karddal, hát új gondolatokkal. Legfőképpen pedig a megértő bölcsesség és szerelem erejével. Ebből mindig tehetséges, országot mentő és építő gyerekek szoktak születni.

Nem lehetetlen, hogy úgy járunk hát most Bánkkal, mint ahogyan Tolsztoj járt egyik legtalányosabb hőisével, a jövődő polgári Oroszország álrúhás ősatyjával, a *Háború és béke* lapjain elég tanácstalanul átbukdácsoló Pierre Bezuhovval. Ere-



A BBC 2016-ban gyártott *Háború és béke* televíziós sorozatának főszereplői (forrás: youtube.com)

detileg a dekabristákról akart regényt írni ő is, mint ahogyan Széchenyiről és Kossuthról nálunk is mindenki, mindenáron. Megértette aztán, hogy ők végrehajtói voltak csak azoknak a kétségeknak, vágyaknak és gondolatoknak, amelyeket az előző, a napóleoni háborúkat végigharcolt nemzedék szenvedett meg, hordott ki. Ez a nagydarab, naív fiatal orosz arisztokrata végigolvasta a felvilágosodás irodalmát, és végig etette-itatta

a forradalom hadseregének Moszkvát megszálló tisztikarát. Azután pedig hadifogolyként is végigjárta, végigbeszélgette velük a visszafelé vezető út egy részét. Mind ezt jól megforgatva a fejében a háború után elvette barátjának, a Kutuzov szárnysegédédeként elesett Andrej hercegnek a menyasszonyát, Natasa Rosztovát. Gyönyörű nagycsaládot alkottak, megannyi kis dekabristával a fiúgyermekek között...

Ami Katona remekművét illeti, bizonyára nem véletlen, hogy az is Melinda bátyja, Simon szavaival kezdődik, amelyekből megtudjuk, hogy spanyol menekültként hét derék fiúgyermeket nemzett a magyar hazának. Egyáltalán nem biztos, hogy ezek nem harcoltak aztán a tatárok ellen, és aki megmaradt közülük, nem lett-e magyarabb a magyarnál. Másfajta magyar mégis, mint Petur megmaradt követői, akik kikövetelték még maguknak az Aranybullát, de nemigen tudtak már mit kezdeni vele. A sorsdöntő pillanatban pedig, jobb híján, elzavarták a kunokat, megfosztva az országot egy ütőképes hadseregtől a tatárok ellen.

A történelem elég ráérősen dolgozik, persze. Az ilyen hősök egy kicsit „korán” érkeznek mindig, remek feladatot adva az igazi nagy munkára alkalmas művészeknek. Az érző, a vívódó, a szerelmes Bánk „korán” kopogtatott most be hozzánk is.

Amint a szerzője is, Déryné és a vándorszínészet kicsinyes, szűkös világába. Szülei vágyalmát beteljesítendő, Katona Pestre ment tanulni, majd jurátus lett. De volt a levegőben akkor már valami, ami ellenállhatatlanul a színház felé vonzotta ezt az érzékeny fiatalembert. – Napóleont Elba szigetére küldték, és éppen úgy, ahogyan Fukuyama professzor úr állítja, a Szent Szövetséggel akkor is befejeződni látszott a történelem. Ő viszont éppen verseket, drámákat kezdett el írni és fordítgatni a reformkor szellemi előkészítésének egyik leghősiesebb szerepét magára vállaló Pesti Magyar Játékszíni Társaság számára.

Amit meg elég jól megírni még nem tudott, azt beleszötte szépen Széppataki Róza, a későbbi Déryné iránt érzett heves, de viszonzatlan érzéseit tükröző vígjátékába.³ Ez a szerelem az én olvasatomban egész életének a hívószava. És nem is csak az övének. A kenyerét nem csak temperamentumával és bájaival, hanem tehetségével és kitartó munkájával megkereső színész nő *éppen azért* utasította vissza a vidéki ifjú közeledését, ami azt annyira vonzotta benne: a *céltudatos, hivatásos* művész volta miatt.

Hát nem így járunk-e mi is mindig Európával? Hát nem két hasonló *lúzerre* ereszkedik-e rá újra és újra a mindentudó zsinórpadlásról az a bizonyos üvegszekrény, amely a királyt és Bánkot történelmünk két ellentmondásos korszakának – a 13. és 19. század elejének – múzeumba száműzött relikviáiként láttatja? Pedig nekik most is a Parlamentben volna a helyük!



Telepy Károly Déryné portréja
(forrás: nemzetiszhaz.hu)



Katona József portréja ismeretlen festő pasztellképén
(forrás: bacstudastar.hu)

Néhány eredménytelen próbálkozás után, szülei határozott kívánságára, Katona odahagyta a színházat, hogy a szülővárosában főügyész legyen. – A vesztere, vesztünkre. De ez a szerelem azért nem múlt el egészen. Egyre újabb alakot öltött, egyre gazdagodott a műveiben. Bánkból és Melindából pedig már ízig-vérig a 19-ik század embereit, a *Schiller és Goethe, Puskin és Slowacki* műveihez hasonló hősöket próbált formálni. Katona azonban nem elégedett meg ennyivel. Tudta, hogy még Goethe színházában is Kotzebue volt a legnépszerűbb szerző. Kibérelte hát a városi hússzéket, hogy rendezőként, díszlettervezőként és játékmesterként is levizsgáztassa a hőseit. Az első reformországyűlés évében, éppen amikor beindult volna az igazi munka, a hivatalába menet leterítette azonban egy éppen arra lézengő *ritter*, az érzelmi motivációk iránt még Biberachnál is érzékletlenebb *Herr Stroke*. – Talán

³ A vígjáték címe: *A rózsza, vagyis a tapasztalatlan légy a pókok között* (1814). Lásd erről Gajdó Tamás beszámolóját a Nemzeti Magazin 2017. szeptember-októberi számában, 50–51.

azért, hogy ne kelljen a darabjai sorsával tovább gyötörnie magát? Vagy hogy ne terhelje tovább értelmetlen jogászi komolykodással a tehetségét?

A Kecskemétre visszavonuló Katona egy nagy tanulmányban elemzi, hogy Magyarországon a játékszíni mesterség, amelynek leghitelesebb képviselőjét nyilván önmagában látja, miért nem tud vajon lábra kapni⁴. „Az írónak útmutatója, hogyha dicsőséget akar aratni, nem jó alkotású, hanem csak dicsekedéssel teljes hazai drámát kell írni” – fakad ki, nem elsőként az európai dráma legjobb alkotói közül. Ő a két Kisfaludy nemesi-nemzeti, csipkés-cirádás darabjaira céloz, félreérthetetlenül. De nemcsak nálunk volt a hazafiság jól jövedelmező öncél! Ezért hagyta el szülőföldjét a fiatal Gogol a színházért, majd egy kishivatalnoki állásért Szentpétervárott. Hasonló okból válhatott meg Ibsen a Bergeni Norvég Színházról, majd Joyce, amikor hűtlen lett az általa halhatatlanná tett dublini emberekhez, hogy Fiumében Horthy Miklóst taníthassa angolul. És azt hiszem, hogy éppen ez a „hűtlen hűség” tette igazán nagy ukrán, ír, meg norvég íróvá őket. Egyre nyilvánvalóbb lesz, hogy nem rövidítheti le magának ezt a rögzös utat az új Nemzeti magját alkotó művész-csapat sem.

„A Nemzeti nem lett a tahó, nép-nemzeti, tehetségtelen, akarnok böszmeség fellegvára, de az sem valósult meg, hogy a nemzet számára legfontosabbnak vélelmezhető szellemi energiák világitótornya legyen⁵” – írta Szócs Géza 2015-ben. „A ’költőiség’ fogalmának pontosabb definiálásával ez a csapat – amelynek magunk is a tagjai vagyunk – azóta is adós maradt” – ismerik el az eddig végzett munka lényegét a legmélyebben megragadó tanulmányukban alig egy évvel később Pálfi Ágnes és Szász Zsolt.⁶ „A költői színház (legalábbis Vidnyánszky színháza, amelynek kapcsán vizsgálódásunkat folytattuk) /.../, szinte teljes egészében bennfoglaltatik a posztdramatikus paradigmában, körülbelül olyan módon, ahogy a posztdramatikus a posztmodernben” – foglalja össze a kérdésről kialakult véleményét Bessenyei Gedő István a Szcenárium 2013. októberi és novemberi számában közölt tanulmányában⁷, azzal egészítve ki ezt a definíciót, hogy utal a költői színház „szlávós” szellemi gyökereire, a németénél jóval mélyebb és érzékenyebb, személyesebb voltára.

Magam úgy hiszem azonban, hogy nem csak erről, és nem is csak arról az agyonpüfölt sámándobról van szó csupán, amellyel legutóbb Az Isten ostorában találkoztunk. „Mire a modernizmus (mint a kortárs szocializmusok) végül mégis megkaparintotta a hatalmat, már túljutott a saját életén, és ez a posztumusz győzelem azt eredményezte, amit posztmodernnek hívunk⁸” – foglalja össze a helyzetet Fredrick Jameson, a nyugat-európai posztmodern alighanem legjobb mai ismerője. De nagyon ismerősen hangzik ez a kelet-európai fül számára is. Ezt neveztük mi egykor fáziseltolódásnak, fáziskésésnek. Ezzel magyaráztuk Kelet-Közép-Európa megannyi

⁴ Tudományos Gyűjtemény, 1821. IV. szám.

⁵ Heti Válasz. 2015. április 23. 78.

⁶ Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: Költői és/vagy epikus színház? Magyar Művészet, 2016/3, 61.

⁷ Bessenyei Gedő István: „Halál, hol a te fullánkod?” Szcenárium, 2013. november, 40.

⁸ Fredric Jameson: A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája. Noran Libro. Budapest. 2010. 326–327.

tragikomikus jellemzőjét. Ahogyan Arkagyij Rajkin ismételte a budapesti vendégszereplésén: „*Válami ván, de nem az igazi!*”

Nem hiszem én sem, hogy a költőiség a „posztdramatikus” paradigma privilégiuma lenne. Még kevésbé, hogy az meg a posztmoderné. A kortársi életnek (és tudatnak) előbb a tragédia, majd általában is az *igazi* dráma felfogására való képtelensége még a boldogságos *modern* kornak a felfedezése volt, az olykor lírai és filozófiai elemekkel átszőtt *groteszk* és *abszurd* formájában. Hozzánk ez már a dollárkölcsonőkön vásárolt „fridsider szocializmus” formájában jutott el persze, amelynek a legnagyobb drámája legfeljebb az lehetett, hogy eldugult a túszelep az ember Trabantjában. A „költői színház” jóval több ennél, ebben bizonyára egyetértünk.

Miért ne bízhatnánk rá például egy kissé bátrabban magunkat a *nemzeti dimenzióra*? Miért lenne az a romantika vadbőrökbe csomagolt privilégiuma? „*A forma játékosága, az új formák improvizatív létrehozása, vagy a régiek örömteli kannibalizmus* olyan ellazult és befogadóképes állapotba hoz majd minket, hogy egy szerencsés véletlen folytán úgys meg születik majd egy ’nagy’ vagy ’jelentős’ forma. Nem csoda tehát, hogy régebbi avatárjainak – akár még a realizmusnak is éppannyira, mint a modernizmusnak – a foszlányai tovább élnek, vélelmezett utódjuk luxuscsapdáiba újracsomagolva⁹” – intézi el a kérdést az imént már idézett Fredric Jameson.

A lengyel felvilágosodás és romantika, valamint Katona kortársainak nálam sokkal jobb ismerői, Király Nina¹⁰, vagy az ennek a témának egy egész tanulmánykötetet szentelő Spiró György¹¹ ezt *tudatdrámának* nevezik. Erről most annyit csak, hogy Wyspiański *Felszabadulás* című darabjának bemutatóján a mű főhőse, Konrad például egész természetességgel vitázott az akkor lassan egy évszázada betiltott Mickiewicznek a krakkói piactéren éppen felállított első szobrával. És mindenki értette pontosan, hogy miről beszél. Ha mi is így ismerjük majd a történelmünket és a klasszikusainkat, akkor bizonyára ismeretebb lesz ez a drámatípus nálunk



S. Wyspiański: *Felszabadulás*, Stary Teatr, Krakkó, 1974, r: Konrad Swinarski (forrás: stary.pl)

⁹ Fredrick Jameson: idézett mű, 12.

¹⁰ Lásd *A lengyel felvilágosodás színháza*. Kandidátusi disszertáció, MTA, Budapest, 1971.

¹¹ Lásd Spiró György: *A közép-kelet-európai dráma*, Magvető, 1986.

is. A *Bánk bán* mai üzenetén tűnődve elkerülhetetlennek tartom, hogy mélyen elgondolkozzunk ezen. És remélem, hogy tulajdonképpen nyitott ajtókat döngetek.

A Katonával való mostani találkozás Gobbi Hildának, és a Nemzeti Színházat a háború után a saját kezükkel újjáépítő nemzedék legjobbainak a szellemében történt. Nemigen hiszem, hogy Hans-Thies Lehmann, vagy a posztmodern és „posztdramatikus” színház bármely más teoretikusa juttatta volna el Vidnyánszkyt nemzeti drámánk ilyen ízig-vérig mai olvasatához. Mint jelentős és felelős kelet-európai művésznek, valami ilyesmi járhatott az ő fejében már akkor is, amikor „költői” színháznak nevezte el a maga ideálját. Vagy amikor *Az ember tragédiája* rendezésekor szerzett tapasztalatainak birtokában Katona zseniális művét most a Gobbi Hilda „műtőben” kezdte el boncolni, és a Bocsárdi László sepsiszentgyörgyi előadása alkotóinak és nézőinek minden tapasztalatát az idegsejtjeiben hordozó Mátray Lászlót bízta meg a címszerep alakításával. – Bezárt egy gímszarvast az ordas farkasok közé.

„Szó sincsen már a remény színházáról – írta a Népszava recenzense, szinte örvendezve. Az előadás végén, akárcsak az elején a király II. Endre (Szalma Tamás) és Bánk egy üvegalitkába zárul be, ami tele van vérrel. Az árulás, a züllöttség, a cselvetés, a reménytelenség bűnjeleivel.¹²”

Ugyan hogyan tudtunk egyszerre ennyi sok „bűnjelet” kipróbálni magunkból? – kérdezhetnénk most, ha érdemes lenne felvenni ezt a kesztyűt egyáltalán. Sokkal fontosabb felfigyelni azonban az ilyen, vastag gumikesztyűben végzett elemzéseknek egy másik közös hibájára. Hogy a vizsgálat lezárásakor készült jegyzőkönyv számít mindig „az eset” (a mű) egyetlen hiteles olvasatának. A perújrafelvételkor aztán már nem az eredeti „esettel” (művel) foglalkozunk tehát, hanem annak az éppen legutolsó olvasatával.

Így történt ez a *Bánk bánnal* is valahogyan. A darab „megigazítói”, „mai színpadra alkalmazói” és „bevezetői”, valamint „junior” változatának a szerzői két „bűnét” emlegetik leginkább a műnek: „dramaturgiai ügyetlenségét” és hol ünnepien „veretes”, hol meg „eksztatikus nyelvművészetét”. Miből gondolják azonban, hogy Katona nem ismerte legalább annyira a színházat, meg a magyar nyelvet is, mint mi? A pályázaton való sikertelen szereplés után „megigazította” ő is a *Bánk bánt*, de nem a fenti okok miatt. A mű nyelvújítás előttire stilizált nyelvét nagyon tudatosan használta ő úgy, ahogyan használta. Egy nagyon fontos szándéka volt vele. – Ezt a „súgást” szánta az előadás zenei háttérének, afféle partitúrának (szcenáriumnak) a színészek számára. Nemcsak arról van szó tehát, hogy a szerző valami mélymagyar konzervativizmus miatt mellőzte volna a nyelvújítás szókinsét. Ezt a dikciót a tulajdon színeszi eszköztárából, a protestáns hitvita és a magyar színészet „síró-éneklő” korszakából, valamint a vármegyei törvénykezés happeningjeinek legemlékezetesebb jeleneteiből vette, amelyeket Shakespeare-hez, Madáchhoz és Mikszáthhoz hasonlóan jól ismert maga is.

¹² Balogh Gyula: *Kalitkába zárva*. – Népszava.2017. szeptember 23.

Katona kortársai, a lengyel romantikus dráma legjobbjai számára mind ez egészen természetes volt. A klaszszikusok közös recitálása, amely mégis minden alkalommal más- és más-ként hangzik, egészen természetes mai kelet-európai kortársaink számára is. Halhatatlan példája ennek Miczkiewicz az *Ősök* címe verses drámája, amely valójában egy ősi litván halotti szertartás dramatizált szövegének együttes „felmondása”. A költői színház legtisztább forrása ez, amelyből mindig szívesen merítettek a legjobb közép- és kelet-európai alkotók. Nem lehet véletlen például, hogy a múlt század elején és végén a lengyel színház és társadalom soron lévő nagy megújódása az *Ősök* egy-egy korszakalkotó előadásával kezdődött.

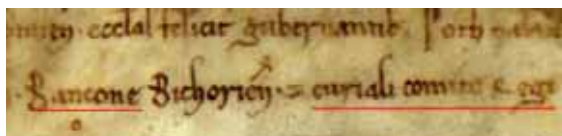


A. Mickiewicz: *Ősök*, Stary Teatr, Krakko, 1973, r: Konrad Swinarski (forrás: stary.pl)

Ami a *Bánk bánt* illeti, az egymást követő, de egymásra szellemileg építeni sajnos soha nem tudó korszakok nálunk összeszabdalták és összemaszatolták az eredeti „szcenáriumot”. Mi pedig sietve, sőt kissé kapkodva igyekszünk előkaparni most belőle az eredeti, az *igazi* drámát és költészetet. Ezt azonban – *nemzeti* drámánkról lévén szó – nem a tudós restaurátorok, de maga az élet, a történelmünk lesz majd szíves kiszorítani belőlünk. Egy *igazi* drámát nem lehet betiltani, még egy minősítetten „posztdramatikus” korban sem. A fejükben forgatják, és elkerülhetetlenül tovább is mondják, gondolják azt a nézők, az olvasók. Ez minden nemzeti *kultúra* titka. Ennek szolgálatára esküdött fel a Nemzeti mai csapata is.

2002-es *Bánk bánt* előadásában Vidnyánszky még a színészekre bízta, hogy a szövegben élve és működve mennyit mondanak ki végül hangosan is belőle¹³. Ma van már egy igen jól működő *zenekara* is a színpadon. Jól érzékelhető mégis, hogy a korábbinál nagyobb jelentőséget tulajdonít a rendező a szövegből áradó *szöveg-alatti* zenének. A második szakasz második jelenetében Petur ismerteti a zendülés tervét, és kéri Bánkot, hogy álljon annak élére. Bánk így válaszol:

„...Való, hogy engem
Az emberek bolondozása meg-
Mulattat; oh, de a vérekbe és
Az életekbe *forró* ösztönöm
Markolni nem kíván,...

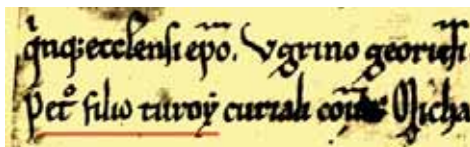


Bánk bánt megnevezése korabeli kódexlapon (forrás: martelyman.blogspot.hu)

¹³ Valójában ez fordítva történt. Attila csontra húzta a szöveget, s a próbák folyamán kértek vissza a színészek bizonyos passzusokat (– Szász Zsolt, *az előadás dramaturgia*).

Mennyire illenek még ezek a Kecskemétről hozott régi birtokos ragok, az egész kép forró vértől gőzölgő volta ahhoz, amit Petur bán mond ugyanezen a tanácskozáson! Az a piros képű, hangos és haragos úr, akivel a címszereplőt, néha még a szerzőt is össze szoktuk tévesztetni.¹⁴

„...Mindenik kimondott szó
Hazud, s az emberekben nyargaló
Tüdő csak a hazugság ördögének
Lakása...” (I. szakasz, 2. jelenet)



Töre fia Péter (Petur) neve korabeli kódexlapon
(forrás: martelyman.blogspot.hu)

Petur és Bánk legfeljebb csak külsőre hasonlít azonban egymásra. Szép szál, derék magyar ember mind a kettő, akik részt szoktak venni az odahaza leölt állatok megnyúzásánál, feldarabolásánál. Mind a ketten elég vérmesek és érzelmeseek. Majdnem egy lett a sorsuk is. De csak majdnem. Éppen arról szól a darab, hogy miért, *mitől* nem! Mert egy-egy ilyen korai agyvérzés vagy királygyilkosság hajlamosító tényezői évekig, évtizedekig, sőt évszázadokig érlelődnek ám! Ha nem viházt, még vele is születhetnek az emberrel. És akkor odacsap csak úgy az asztalra egy *nyitott* mellkast, amint az fentebb olvasható. Hiszen az elmetszett nyakon át kétségbeesetten levegőért kapkodó tüdő „nyargalása” csak egy *élő* ember (vagy talán bárány?) *nyitott* mellkasában látható! Egy íróasztal mellett ülő ember ilyet nem láthat soha életében, még ha főügyész is, mint ő, vagy megcsalt férj és országgyűlési képviselő, mint Madách Imre volt. – Csak ha reggelenként, a hivatalába érve, elővesz egy, az éjszaka sűrűn teleírt, gyűrött papírlapot, és összetépi, és elégeti. Otthon meg csak ül, hallgat, és iszik, és eszik. Akkor már nem kell sok a korai halálhoz. Mi ne tudnánk ezt éppen?

A Melinda elcsábításával kapcsolatos, egyre erősebben feltámadó gyanúját Bánk előbb még így hessegeti el:



„Előbb való a hit parancsolatja;
Istennek a kenettje, egy király felség.”
(II. szakasz, 2. jelenet)

De mennyivel fakóbb, csupán kötelességtudásból kimondott, erőtlenebb szavak már ezek! Milyen jól mutatják a benne akkor már feltámadt, de még csak így megnyilvánulni tudó kétségeket! Vagy nem figyelni fel Katonának a Tudományos Gyűjteményben megjelent, a magyar játékszínről szóló említett tanulmányában a következő, érezhetően a *Hamletre* utaló mondatára. „Ez én magam vagyok – én, a 13-ik században élő hatalmas

¹⁴ Elégge nem ellenőrizhető források szerint egy rögtönzött házi előadáson egyszer maga Katona is Petur szerepét választotta magának Bánké helyett.

Bánk. /.../ Hogyan szedhessem én kiszabott kottára fájdalmamat?” – kéri ki magának, hogy Kisfaludy darabjainak hamis pátosát vagy az ortológusok és neológusok vitájának „kottáját” kérjék számon rajta. És persze azt is, hogy Bánkján meg a Grillparzer által megírt „*urának hűséges szolgáját*”, aki egy igazi klasszicista hősként, az önmaga természetes énjén „felülkerekedve”, gondolkodás nélkül alárendeli tetteit „Istennek a kenettje, egy király felség” dinasztikus érdekeinek. Az ő Bánkja, ha keserves gyötrődések árán is, éppen ettől a vakhittól szabadul meg.

A fenti szöveget én legszívesebben így érteném tehát: „*a 13-ik században élő hatalmas Bánk /tulajdonképpen/ én vagyok...*” Főművének hatalmas adag kötelességtudásból, érzelmességből és önvádból meg önróniából egybeszótt hőse éppen így lett ugyanis nemesi reformereink legjobbjainak, egy Zrínyinek, egy Kölcseynek, egy Széchenyinek, egy Kossuthnak, vagy akár egy Tisza Istvánnak az előképe. – És talán egy lehetséges mai magyar politikusé is. Mostanában én ezen a gondolaton nyargalok. Ehhez kaptam biztatást a Nemzeti előadásában is.

A „szövegálati”

Az első korszak, amely „*lenyomatát*” a *Bánk bán*ra égette, a szerző halálának évében, az 1830-as országgyűléssel megkezdődött *reformkor* volt. Soha nem téveszthetjük szem elől azonban, hogy nem ez szülte Katona remekművét, hanem a pangás néhány megelőző évtizede, amelyet, szellemi értelemben legalább is, bizton nevezhetünk a magyar történelem egyik legsötétebb korszakának. Ezek a „kalapos király” halálát és Martinovicsék kivégzését követő évtizedek leginkább a Kádár-korszak első felére emlékeztetnek. Azzal a különbséggel mindössze, hogy a francia (és az 1956-os magyar) forradalomtól és a tulajdon parasztjaitól halálosan megijedt magyar nemességet (a „középkáder” réteget) Kádár a hasán, I. Ferenc császár pedig mindössze a hiúságán fogta meg. A lojalitásért cserébe elég volt nagylelkűen szemet hunynia a régi dicsőség emlegetésében kimerülő önfelmagasztalás és önvigasztalás felett, amely bőséges helyet kapott még az irodalomban is.

Említettem már, hogy a figyelmesen átdolgozott *Bánk bán* egy-egy példányát Katona elküldte Kazinczynak, Berzsenyinek, Kölcseynek, és a többi jelentős alkotónak, de nem kapott választ. A Nemzeti Színház megnyitása sem a *Bánk bán*-nal történt. Bemutatója ott kilenc évvel a szerző halála után volt, és akkor is így ijesztgették egymást a színészek az előadás előtt: „*Meglássátok, megver minket a publikum!*” Ezért volt, hogy az 1821-es kiadás cenzorai, de később a hálás szerepet kereső reformkori színészek és nézők is inkább Petur bánt tették meg fő hősnak, sem hogy a Bojóthy családot mentő, Melindába még mindig fülig szerelmes, szóval egy kicsit romantikus, egy kicsit szentimentális, az Aranybullában még egyáltalán nem szereplő eszméken és eszményeken lovagoló lovagra kelljen bízni nekik az ország sorsát.

A „rendszerelváltás rendszerének” csődje elől most a *Hamlethez* menekültünk először mi is, persze. De mintha még mindig Kazinczy fordításában olvastuk volna,



Katona József: *Bánk bán*, Budapesti Kamaraszínház, 1996, r: Ruszt József, a főszerepben Gálffi László (forrás: színhaz.net)

jóformán továbbra is Bécestől vártuk a megoldást egy-egy új Gorenje hűtőszekrény vagy nemzeti király formájában. Ehelyett jött aztán *Az ember tragédiája*. A közönségben azonban még elevenen éltek az előző másfél, két évtized „színházi forradalmának” tapasztalatai. Ez tette lehetővé azt a szellemi találkozást, amelynek eredményeként mind a színpadon, mind az elméletben új, szélesebb távlatokat nyitó alkotások jöhettek létre. Elsősorban az idén *post mortem*, de szinte teljesen észrevétlenül 80 évesse lett Ruszt Józsefnek 1996-ban a Budapesti Ka-

mara Színházban rendezett *Bánk bán* előadására gondolok. A Nemzeti mai előadásán mintha ennek a maga sötét korából Katona keserves módján kitörő, de az új világban gyökeret verni már nem tudó alkotónak a jelenlétét is érezném. Vidnyánszky vagy Bilozub aligha látta azt az előadást. Nekem úgy tűnik mégis, hogy ők nagyon hasonlóan gondolkoznak a színház feladatáról. Tudják, hogy mindig ott dől el, milyen legyen kívül és belül egy magyar államférfi. És hogy ezt tulajdonképpen mi döntjük el, „néma személyek s nézők e darabnál”.¹⁵

„A Bánk arról szól – írta akkor, 1996-ban a műsorfüzet – *hogy nem értjük egymást, hogy mindenki elbeszél a másik mellett, hogy lenyomott, sötét, szürke éjszakai színtereken élünk, hogy nem tudjuk felismerni, hogy ki az idegen és kik vagyunk mi, hogy megtapsoljuk a puffogó frázisokat, de nem halljuk meg a nép szavát. Bábjai vagyunk a korunknak, s a legkomikusabb, hogy mi magunkból termeltük ki a kórt, ez a mi imánk torz szülötte. A kör bezárult, beteljesült – nélküliünk. Hadonászva hallgatjuk képviselőink sületlenségeit, akik hadonászva gondoskodnak kizárólag önmagukról.*”¹⁶

Vidnyánszky meghallotta ezt a vészjelzést. Ha nem a Budapesti Kamara Színházban, hát a Nyugati Pályaudvar „kultur-várótermében”, ahol korábbi pesti tanulmányútjai során az éjszakákat töltötte. És 2002-ben, amikor lehetősége volt megrendezni a Nemzetiben, alighanem ez vezette el a *Bánk bánnak* egy mitologikus, allegorikus, talán nemzeti-kollektivista, de mindenképp nagyon mai olvasatához. Egy nemzet sorsának alakulását a pártküzdelmeknél sokkal nagyobb erők alakítják, állította benne. *Isten? Nemzeti sors? Alkat?* Az előadás sikeres lépésnek bizonyult a misztériumjáték, a rituális és a népi színjáték magyar hagyományainak és lehetőségeinek a feltárása irányában is. A színház egy korábbi nehéz korszakában Németh Antal munkássága meggyőzően bizonyította már ennek a forrás-

¹⁵ Shakespeare: *Hamlet*. Arany János fordítása.

¹⁶ Vass Zsuzsa: *Ruszt, a Pogány*. – Criticai lapok. 1996. november–december.

nak a gazdagságát. Később Grotowski „szegény színháza”, Kantor és Szajna műhelye, nálunk pedig Ruszt József „szertartás-színháza” tett fontos lépéseket egy *kelet-közép-európai ihletésű népszínház* létrehozásának az útján. Vidnyánszky tudatosan építi most ezt az utat tovább. Mindenesetre talált máris Bánk számára egy mai mondanivalót. – Felfüggeszteni egy időre az ideológiai és a közjogi vitákat! – Felhagyni mind a hamleti, mind a peturi pózokkal! Az új, hitelesebb víziók megjelenéséig is elvégezni szépen egy mai európai államférfi „*mindennapi, rendes foglalatosságait*”, amint Arany olyan pontosan leírta ezt a *Hamlet* mindmáig legjobb fordításában.



Katona József: *Bánk bán*, Nemzeti Színház, 2002, r: Vidnyánszky Attila, a képen: Sinkó László és Rácz József (fotó: Kaiser Ottó, forrás: nemzetiszhaz.hu)

Az utolsó felvonás

„*Nem ezt akartam én...*” Az ötödik, utolsó szakaszban hangzik el Bánk szájából (történik meg) ez a „szöveg”, amelyet oly sokan szeretnének elhagyni, akár az egész felvonással együtt. Mivel négy felvonás agyafúrt próbálkozásaival sem tudják egy valamire való párbajig és/vagy dísztemetésig eljuttatni, a szipogó király csodatévő erejében pedig nemigen bíznak, hát el is hagyják szépen. Ahelyett, hogy lehetőséget adnának elmondani, amire, ha túl drágán is, de rájött a végén. Hogy nemcsak a parasztfalásban és feleségpusztításban vétkesek ők itt ezzel a királlyal, hanem egy ennél sokkal fontosabb dologban is: nem beszél egyikük sem szláv és mongol nyelveket. És ők akarnak itt szépek és okosak, meg felkentek lenni! Szerintem ez a nyitja most Déryné csizmás, mentés és bajszos, komor szerelmese, Katona „Józi” remekének.

Egy, a maihoz, meg a tatárjárás előttihez hasonlóan kilátástalannak tűnő helyzetben, 1923-ban, Nyikolaj Bergyajev filozófus egy „új középkor” eljövételét jövendőlte meg a polgárháborúba süllyedt Oroszországban: „*A humanizmus, individualizmus, formális liberalizmus végét az újkor kultúrájában, s egy kollektív vallási korszak kezdetét, amely mindent felszínre kell, hogy hozzon, ami az újkori történelem mélyrétegeiben és tudatalattijában rekedt.*”¹⁷ Mindazt a hitet és energiát, reményt és

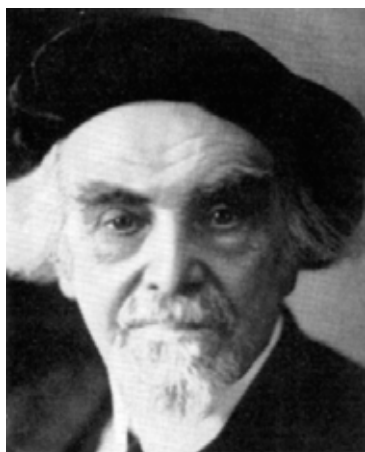
¹⁷ Nyikolaj Bergyajev: *Novoje szrednyevokovje. Razmislennyija o szugybe Rosszii i Jevropi.* Moszkva, Fenyiksz, 1990. 24.

ambíciót tehát, amely nélkül lehetetlennek tűnt megoldani az évszázadok alatt egymásra torlódott nemzeti létkérdéseket. Mindezt a vallás és az „új érzékenységek” nevezett művészet eszközeivel.

A művészeti fejlődés kilátásairól szóló közkeletűen pesszimista vélekedésekkel vitázva Kulin Ferenc 2010-ben mondta ki egy konferencián: „*A romantika nem más, mint a modernitással szembeni szellemi reakció. Konzervatív válasz mindarra, amit a legújabb kor produkál: demokráciára, liberalizmusra, szocializmusra és nacionalizmusra.*”¹⁸

Nem ellentmondás ez? Dehogynem! Éppen úgy, mint az előző. – Alekszandr Blok: *Tizenketten*. A járőröző vöröskatonák élén Jézus Krisztus halad. Aki részt vehetett 2002 áprilisában Anatolij Vasziljev moszkvai színházának vendégjátékán az éppen felépült Nemzeti Színházban, meggyőződhetett róla, hogy milyen nagy lehetőségeket rejteget ez az ellentmondás. „*Vasziljev szentségkereső színháza a szenvedélyes rendteremtés, a vadító pontosság, a kiszámított szürrealizmus színpadi miséje*” – írta az előadásról Molnár Gál Péter.¹⁹

„*A mi korunkban az új középkorra való felszólítás egyúttal a lélek forradalmára, az új tudatra való felszólítást is jelenti*”²⁰ – erősíti meg könyvének egy másik helyén Bergyajev.



Ny. Sz. Bergyajev (1874–1948)

Miért ne érthetnénk a *Bánk bán* mai üzenetét mi is – az államjog, a pénz és a paragrafusok helyett a lélek igazságaira, a tudat forradalmára való felszólításként? Hiszen alighanem ugyanezt gondolta a romantikáról, valamint annak véres és érzelmes előjátékáról, a napóleoni háborúk utáni évtizedek kábult és szegénylős szentimentalizmusáról Katona József is. De akármit gondolt is, élnie ebben kellett neki magának, és a színpadra még mindig ki nem engedett, az agyonfüstölt teremben „dombórozó” 13-ik századi hőseinek is. Ennek a másfél évtizednyi pangásnak, áramszünetnek, „fecsegő időnek”, kakasszó előtti vaksötétnek a rémképeit foglalta össze ő a *Bánk bán*-ban. De egyetlen színházi függöny sem záródik

tökéletesen. Az utolsó felvonás felégetett udvarházainak üszke mögött itt is, ott is éles fénysugarak törnek át a látóhatárt. Hajnalodik. A rémálmok szétfoszlanak, megsemmisülnek. Nem azért, mert ez így illik. Hanem, mert kell a hely. Ami most jön, az már nem a posztmodern unaloműző pasziánsza ugyanis. Hanem egy egészen új világ.

Katona édesapja öreg szövőszékének köszönhetően, a betiltás ellenére, ha a szerző halála (1830) után három évvel is, a *Bánk bán* hivatásos színpadra kerül.

¹⁸ Kulin Ferenc: *A romantikus attitűd*. A Poszt↔Modern Mérlegen. 1990–2010. Előadás a Polgárok Házában 2010. októberében megtartott konferencián.

¹⁹ 2 és 163 mestermű. Népszabadság, 2002. április 8.

²⁰ Nyikolaj Bergyajev: idézett mű, 25.

Régi jó barátja, Udvarhelyi Miklós választotta jutalomjátékaul Kassán, 1833. február 15-én: „Színészek közül én voltam az első, kinek Bánk bánját egy délutáni órában atyjának szövőszékére ülve /.../ mindketten egy kancsó bor mellett, a szerző felolvasta²¹” – emlékszik vissza a derék ember erre a délutánra, amely, úgy érezte, kötelezi arra, hogy anyagilag is sokat kockáztatva jutalomjátékaul válassza halott barátjának jóformán teljesen ismeretlen művét. Ennek az előadásnak a színészei vitték sikerre aztán a darabot Kolozsvárotra is, és indították el a maga rögzös diadalútján.

Melindát Dérnyé alakította. Ki mondhatná, hogy egészen véletlenül történt ez is? Visszaemlékezésiben a színésznő sajnálkozik rajta, hogy nem ismerte fel idejében a zárkózott vidéki fiú érzelmeit. A „Jó-zsi” egy nagy szerelem hősnőjévé tette azonban, még így is. „Bánk és Melinda szerelemmel szeretik egymást. Kettejük tragédiája, hogy szinte tehetetlenül kell végignézniük, ami megtörténik velük. Minden egymás felé kapaszkodásuk ellenére eljön az a pont, amikor a két ember számára sincs több visszaút egymáshoz. Amikor Bánk Melindát mint nőt már eltaszítja magától, egyszer csak megátkozza a gyermeküket is, vagyis már az anyát sem tiszteli benne. Ez a momentum nyitja meg az utat az örület felé...”²² – nyilatkozta az előadásban Melindát alakító Söptei Andrea.



Söptei Andrea és Mátray László „szerelmi” jelenete, *Bánk bán*, 2017, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Láttam az előadást, és hiszek neki. Sőt, meggyőződtem arról is, hogy ennek a szerelemnek a kedvéért írta meg Katona az egész, sokat vitatott vagy el sem játszott utolsó felvonást. Otthagyta nekünk a kulcsot a lábtörő alatt. Otthagyt két nagyon fontos szereplőt, akiket az előző négy felvonásban elfelejtett igazán bemutatni nekünk: egy meggyalázott hullát, és egy korábbi önmagával meghasonlott félholtat. Akikben még mindig olyan erős lánggal ég azonban az élet, hogy képesek megvilágítani mindazt, ami itt történt és történni fog. És talán még többet is tesznek ennél. Itt hagyják az *egyetlen fiukat*, Somát az esetleges későbbi intéznivalók végett:

„KIRÁLY

Nem – nem áldozott

Le szennye a nap szent koronám felett.

Ártatlan ő! Király, férj, és atya!

²¹ Németh Antal: *Bánk bán száz éve a színpadon*. Budapest Székesfőváros Kiadása, 1934, 38.

²² Nemzeti Magazin, V. évfolyam, 1. szám, 13.

MIKHÁL

Légy atya hát e gyermeknek, király! –
Magyarok! velem jön számkivetésbe és
Öcsémmel, e szegény kicsi – mindenét
Itt hagyja nektek, csak az egy életért
Rimánkodik.

KIRÁLY

Nem a tiéd –

MIKHÁL

Enyim,

Melinda s atya bízta rám: nem is
Adom ki senkinek. (...)

KIRÁLY *(mélyen gondolkodván, halkkal szól).*

Vigyétek

Csak félre kissé –

BÁNK *(aki mindeddig oszlopmódra állott, földre szegezett szemekkel,
most hirtelen felkapja kardját).*

Ki? mit?

ZÁSZLÓSÚR

Hah! kardot

Emelt –

UDVORNIKOK

Királyi-gyilkos! El vele!

*(Hirtelen messziről egy pásztori síp szomorúan hallatszik – mind
közelebb-közelebb. – Álmélkodás.)*

BÁNK *(elcsuklik a karja, reátámaszkodik a kardra, de ez is végre
kisikamlík alóla s a földre esik; melynek zördülésére mintegy
álomból felébred).* (...)

(V. szakasz, 5. jelenet)

Tiborc, ki kevéssel előbb bejött, csak a szegletbe húzza magát.

KIRÁLY

Ki vagy?

BÁNK *(odateként).*

Jaj! ismered te?

Nem ismerem – nem ismerem.

TIBORC *(csak ottmarad).*

Tiborc.

BÁNK

Nem igaz. Tiborc ez nem lehet. Tiborcnak
Becsületesebb ábrázatja volt.
Hol van Melinda? (...)



Bánk, Soma és Tiborc jelenete
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

(Néhány jobbágyak öszvekött botokon hoznak egy betakart halottat és a szín hátulja közepén leteszik.)

BÁNK (visszarezzen s a parasztokat mint esmeretéseket merően nézi).

TIBORC (típeg topog, nyögdéssel).

BÁNK (reszkető kézzel vonván le a szemfödelet – nem hisz a szemeinek.

és elcsukló inain erősen akar megállni).

(...) Melinda! serkenj fel; hisz' esmeréd

Te Bánkodat – nem ezt akartam én –

Nem ezt! – siket fül – szem homályosul –

Hasadj ki szív – (Fejét a földhöz nyomva görgeti.)” (VI. szakasz, 6. jelenet)

A gyertyák szolgáltatta rivaldafény helyett a Gobbi Hilda teremben ma már nagyteljesítményű reflektorok világítják meg a főhős arcát, és jól érthető minden szava is. A fejnek görgetése tehát elmaradt. Nem ez tette *intimé* („érzelgőssé, szentimentálissá”), az adott körülmények között egyedül *hitelessé* tehát ezt a helyzetet. Egy *valóságos dráma* fénysugarai hasítják itt át a Gertrudis temetésével összevont kormányzási, rendszer-, illetve nemzedékváltási komédiát. Jobb híján „posztmodern”, igazi drámák híján „posztdramatikus” korunkban pedig csak a „szöveg” egyetlen, félénk utalásával segíthet neki a szerző. – A felismerhetetlenségig tépett és kormos Tiborc kilétét latolgatva Bánk az „ismerni” igének a köznyelvi formáját használja, kétszer is. Jobban szemügyre véve a parasztokat, akik – igen jól kiszámítva – „a szín hátulja közepén”, tehát egy nagy jelenetre a legalkalmasabb helyen teszik le a halottat, majd pedig, felismerve Melindát, a szónak egy sokkal személyesebb és *érzekibb*, táj- és népnyelvi alakjára („*esmérni*”) tér át.

Vidnyánszkynek ennyi is elég. Ő megrendezte már az operát is, és tudja, hogy a dráma *tudatosan, színte ironikusan* nyelvújítás előtti, néha dübörgő és csattogó, néha meg habos hullámokként locsogó („posztmodern”) szövege tulajdonképpen csak *szcenárium*, *partitúra* a rendező és – az itt a színpadon fizikailag is jelen lévő – zenekar számára. A színészek a porondon ögyelegve („lézengve”) várják, amíg a közönség elfoglalja helyét. Aztán a Gertrudist alakító Udvaros Dorottya a nézőtéren ülő rendező felé fordulva megkérdezi, hogy „*Elkezdjük?*” És elhangzik: „*Lehet-e csak úgy elmesélni, szépen, egy történetet? – Meddig lehet elmenni? – Bármeddig!*”

Igen jó szöveg. Ilyesféleképpen ajánlotta a szerző is művét „SZABADOS KECSKEMÉT MEZŐVÁRASSA NEMES FŐBÍRÁJA ÉS TANÁCSÁHOZ”.



Endre (Szalma Tamás) és a halott Gertrudis (Udvaros Dorottya) jelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Horváth Lajos Ottó (Biberach) és Farkas Dénes (Ottó)
a *Bánk bán* egyik jelenetében
(fotó: Talán Csaba, forrás: origo.hu)



Mátay László (Bánk) és Söptei Andrea (Melinda)
kettőse (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

A második rész előtt az élete talán legjobb alakítását nyújtó Horváth Lajos Ottó körbe jár aztán, és emlékezteti rá a nézőket, hogy ő az első részben bizony meghalt már. – „Elemeli magát” tehát a másik, az Ottó pénzéért „megdolgozni” kényszerülő Biberachtól. De a „játék-lénye” velünk marad. És kiderül, hogy ez az igazi.

Szóval, működik ez így is.

A Puskindtól és Nyekraszovtól, Turgenyevtől és Csehovtól, meg Katonától tanult „szövegatlant” inspirálja, vezeti a színészeket. Az első csalódásokon már túlesett szerelmeseknek finom hallásuk (áthallásuk) van. „Hisz’ esmeréd / *Te Bánkodat*”. Akkori jelentésében nem csak a testi közelségre utal azonban egészen nyíltan ez az érv, hanem a lelkire is. Mindarra, amire Söptei Andrea utalt a fenti nyilatkozatában. Mint ahogyan Hamlet és Ofélia óta tudjuk, azt a kis örületet sem kell mindig egész komolyan venni. Söptei és Mátay tehetsége, meg a Gobbi-terem intimitása következtében nincsen is most erre

igazán szükség. Bukás van itt, meg halál is, elég. De mindez nem vezet mégsem „vég-semmiséghez”, amint a nagy szavakat kedvelő főhős képzelet.

Mint minden *igazi, tehetséges szerelem* és emberi kapcsolat, Bánk és Melinda szerelme is *csodákra képes*: a bukás után, a tömeges halál és pusztulás láttán most mégiscsak *meg tudják beszélni egymással*, amit a gyilkosságot közvetlenül követő felfordulásban elmulasztottak. Egyenlő felekként, amint az egy európai, *polgári*, ráadásul „vegyes” házasság két tagja között szokás. Egészen új dimenzióját nyitja meg ennek a bonyolult, de páratlanul gazdag műnek, amelyet, mint kiderül, még mindig kevésbé ismerünk.

A Katona által fordított lovagdrámákban az elárult és félrevezetett hős, aki a kedvese ellen jóvátehetetlen hibát, sőt bűnt követett el, ilyenkor „leroskad a halottjára”, és kész. Legfeljebb ha lenyeli a kardját mérgében. A szerzőnek a kisujjában van mindez. Itt azonban sokkal többet akar ennél, és ebben a színházi csapatban most végre partnerekre talált. Bánk itt most nem csak a *szerelme*, de a *felesége*

és barátja testére roskad le. És megpróbálja Bessenyei Gedő István módján feltámasztani. Legalább szellemi és szerelmi, vagyis drámai és „játék lényként”. Közben pedig, egy másik „játék-lényként”, újjászüli magamagát is. – *Megérti, hogy mi történt velük, és hogy általában is mi történik itt. És megbeszéljük a dolgot.* – De úgy ám, hogy „*komámasszony is értsen belőle*”.

„Zendülés

Lappanga mindenütt, s csak ő vala
A gyűlöletnek tárgya; a legelső
Magyar, ki hazáját kedveli,
Megtette volna rajta áldozatját.” (V. szakasz, 5. jelenet)

Ezt a „szövegét” Bánk valójában már a vérszagra összegyűlt udvarnak és a hadserege nélkül döntésképtelen „jó” királynak adja elő, aki persze kapva kap is rajta. Így sikerül pártütés és polgárháború, valamint kétes együttműködési és hűségnyilatkozatok nélkül az ország számára legkisebb áldozattal járó megoldást kreálnia az „elszámoltatásból”. Katona egészen profi, a külső-belső történés ritmusában, vezérszavanként „feldobott” sugása segítségével a Mátray – Söptei – Szalma Tamás trojkának sikerült hibátlanul megvalósítani ezt a ritka színpadi *trouville*-t.

Nem ezt akartam én, mondja Bánk. És biztosra veszi, hogy Melinda pontosan érti is, hogy nem a király előtt mentegeti magát, hanem tőle kér bocsánatot, feloldozást. „*Hiszen esmeréd Te Bánkodat*”. Hiszen megbeszéltük, megvitattuk mi már ezt jó néhányszor, együtt. Hogy Endre gyenge, Gertrudis pedig nem ismeri ezt a népet. De éppen arra kell felhasználni a hatalmat, hogy kihozzuk ebből a helyzetből, amit csak lehet. A pártütés nem megoldás, de *el kell menni a falig!* Csak nem szabad nekimenni fejfel! – Én most pedig éppen ezt tettem. – *Ezek előtt akartam én megvédeni a lovagi becsületemet.* – A 13-ik, 19-ik, a 21-ik század elején. Örület! Éppen ezzel veszítettelek el. Miért nem tudtuk ezt *megbeszélni*, amikor még lehetett? Miért játszottam én még akkor is a sértett, a hiú, a hűbérúri hímet, akinek csorba esett a keresztes-lovagi becsületén? *Bocsáss meg! Szeretlek! Gyere, beszéljünk meg!*

Gertrudis leszáll még aztán a ravatalról, és az öt gyászoló férje mellett többször is szeleburdin elszietve korrigálni igyekszik ezt-azt a törtéteken. A lényeghez mindez azonban nem sokat ad már hozzá. Az újabb feltámadott halott inkább csak arra hívja fel a figyelmet, hogy a négy előző felvonás üres pózai, rosszul feltett vagy fel sem tett, mindenképpen megoldhatatlan kérdései és az őket messze elkerülő válaszok után ez a felvonás már egy új dimenzióban játszódik. Az igazán fontos dolgok most már nem a „veretes” monológokban és dialógusokban, de nem is a szereplők kiemelkedő légtornászi teljesítményében, hanem sokkal lejjebb és beljebb, valahol a lelkek mélyén történik. A reá hulló üvegbúra alatt Bánk *eszmélkedni* kezd. Kezdi talán *érteni* is már, hogy mi történik itt *valójában*. És kezdjük érteni mi is, hogy ez az „okoskodás” *önmagában* is egy nagy és merész, *mai tett*. – Amely őt egy érzékeny, önmagával és az éppen érvényben lévő féligazságokkal elégedet-

len, kereső és kutató tehetséges, mai emberré, a *kortársunkká* teszi. Vidnyánszky költői színházát pedig a kelet-európai posztmodern talán legemberibb változatává. Meleg és színes, mint a szlávok, és érzelmes, mint az oroszok. – Szellemes, sőt szellemi és mitologikus, mint a lengyelek, tudatos és kegyetlenül józan, mint a németek. Mégis reményteli, bizakodó, sőt magabiztos. A „szöveget” bizony nem mindig tiszteli. A „szöveg alattira” odafigyel azonban, egyre jobban.

László Peterdi Nagy: Our Beloved National Drama, *Bánk Bán* (The Viceroy)

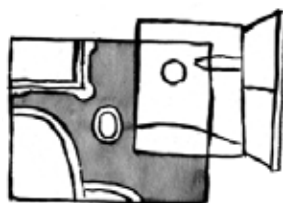
The study discusses Hungarians' "first national drama" from 1815 by József Katona (1791-1830) apropos of its latest premiere at the Nemzeti Színház (National Theatre) in September 2017. The author shares the opinion of the director, Attila Vidnyánszky, who believes that this work is "creepily topical" because it raises the most important issues that we, Hungarians have been concerned with to this day: being stuck between East and West, our justified and putative grievances, our irreconcilability with the world. Peterdi points out that this drama, made to be a cult work instantly by the 1848 revolution, was in fact conceived in the choked atmosphere of the period of sluggishness before the reform struggles starting afresh in the 1830s. He covers the parallel phenomena of Eastern and Central European romanticism, especially of Polish and Russian literature, as well as the devaluation of great ideals and values which, according to the author, was to be seen in the age of Katona already and which is made visually obvious by the closing image of the performance: the glass dome, the exhibition case descending on Bánk and the king. Nevertheless, the greatest virtue of the production is, the essayist thinks, that the director focuses on "the truths of the soul and the revolution of the mind" in interpreting the tragedies of the two protagonists, Bánk and Melinda, thus opening a whole new dimension to this historical drama, the basic conflict of which, according



to traditional interpretation, is the impossibility of choosing between public interest and privacy, "homeland" and "love". In his view, the love of Bánk and Melinda in this direction is capable of miracles, even the miracle of resurrection. Because on this stage, after the fall, in the face of mass death and destruction, the two of them can still talk over what they failed to do so heretofore. In a manner it is done between equal parties in civilized Europe, between a man and woman who are married.



KOVÁCS ILONA



Beaumarchais drámaelmélete

Beaumarchais változatos profiljai

Beaumarchais ezer arca közül a *Sevillai borbély* és a *Figaro házassága* szerzőjének arcéle a legismertebb, de a más látószögből kirajzolódó kontúrok nélkül szükség-szerűen töredékes kép alakul ki róla. A teljes drámai életmű tárgyalása¹ nem fér bele egy cikk kereteibe, itt tehát csak a szerző dramaturgiai újításra vonatkozó gondolatait és megvalósított terveit vizsgáljuk.

Mindenekelőtt azt kell leszögezni, hogy a fikcionális alakok és az alkotó azonosítása mindig tévút a művek értelmezéséhez, amely más hasonló törekvésekhez hasonlóan az életmű és az életrajz összemosásával zavarja a tisztánlátást. Ebben esetben fokozottan érvényes ez az axióma, hiszen a szerző kalandos élete, meglepő fordulatokban gazdag pályaképe, politikai szereplése, szélhámosságai,² sikeres komédiái stb. gyakran elterelik a figyelmet a gondolkodó és kísérletező drámaíróról. Talán a merészség az a tulajdonsága, amely minden tettében megnyilvánult, magánéletében és írói működésében egyaránt, dramaturgiai újításaiban szintén. Emlékeztetőül csak egy rövid idézet Hegedüs Géza rövid esszéjéből, ahol találóan emelt ki néhányat izgalmas, kaleidoszkópszerűen váltakozó tevékenységei közül: „... mesteri órásnak indult, zenélő órák keresett szakembere volt. Egyszeriben foglalkozást és életmódot változtatott és megbecsült lant- és hárfaművész, a király unokáinak zenetanára lett, hogy hamarosan merész üzletemberré váljék, aki egy

¹ Kritikai kiadásnak tekinthető közlése a daraboknak a Pléiade (Gallimard) összkiadása, 1988, szerk. Pierre Larthomas.

² A számos életrajz közül Maurice Lever háromkötetes, angolul is olvasható munkája a legrészletesebb: *Pierre Augustin Caron de Beaumarchais*, Fayard, 1999, 2003, 2004.



J. M. Nattier: Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732–1799) portréja, olaj, vászon, 1755 (forrás: wikipedia.org)

időre börtönbe is kerül hivatalnokok megvesztegetéséért.”³ A személyéhez tapadó rengeteg rágalom és szóbeszéd közül itt csak arra szeretnék kitérni, hogy még gyilkos hírébe is keverték, mert két nála idősebb és gazdag feleség halt ki mellőle, ami elég volt ahhoz, hogy alaptalanul méregkeveréssel vádolják meg. Két sikeres darabjáról, röpiratairól, pereskedéseiről és önéletrajzi feljegyzéseiről viszonylag sokan ismerik, a történészek különösen az amerikai függetlenségi háborúban és a francia forradalomban játszott szerepét vizsgálták, a gondolkodó és tudatos író profilja viszont sokáig árnyékban maradt.

Az életrajzi adatoknál tehát a mi elemzésünk szempontjából sokkal lényegesebb, hogy a két átütő siker, a két Figaro-darab egy trilógia része,

amelynek harmadik részét (*A bűnös anya, avagy a Másik Tartuffe*) a korabeli mérsékelt siker ellenére ma már alig játsszák,⁴ holott a szerző sokkal érdekesebbnek találta komédiáinál, és egy új műfaj kialakításával kísérletezett benne. Félrevezető lehet az is a közönség szemében, hogy a két első darab operaváltozata óriási sikerrel forog a világ színpadain (Rossini, ill. Mozart zenéjével), a trilógia szinte elfeledett „komoly” záró részét viszont hiába zenésítette meg Darius Milhaud (1966, 1968), ezt a művet így sem fedezték fel. Holott Diderot írásai mellett Beaumarchais több darabja, és a hozzájuk illesztett elméleti szövegek megérdemlik a figyelmet annak az új műfajnak a történetében, amelyet a szerző maga is két véglet, a tragédia és a komédia között helyezett el a középponton. Az utókor mások (elsősorban Diderot és Lessing) nevéhez kapcsolja ezt a törekvést, holott ez a kísérletezés szinte vörös fonalként szövi át Beaumarchais egész pályáját. Drámaelméleti reflexiói – és ilyen szellemben írt darabjai – érdekes párhuzamba állíthatók a korabeli elméletekkel, és eredeti témákkal is gazdagítják az eddig ismert összképet. Fontos leszögezni, hogy Beaumarchais ismer- te Diderot hasonló tárgyú írásait, amelyekre reflektál is – a *Színészparadoxon* kivételével, mert azt először 1830-ban adták ki, posztumusz, mint számos más Diderot-művet. Saját koncepcióját több előszóban⁵ és egy nagy terjedelmű esztétikai tárgyú

³ A teljes szöveg: <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/IrodalmiArckepcsarnok-hegedus-geza-irodalmi-arckepcsarnok-1/vilagirodalmi-arckepcsarnok-9B9/beaumarchais-17321799-CC8/>

⁴ Bizonyítja ezt az is, hogy míg az első két darab állandóan szerepel a magyar színházak repertoárján, és Paulay Ede óta számos új fordítás készült belőlük, addig a záró részt csak 1988-ban fordította le Forgách András (Színház, 21 [1988]/4, 1–23) a miskolci ősbemutatóra (1989).

⁵ Ezek közül a legfontosabbak a *Figaro házassága*, a *Tarare* és *A bűnös anya* bevezető szövegei. Meglepő értelmezések születtek ezekre az előszavakra. Béatrice Didier pl. azt

Esszében⁶ fogalmazta meg, és ezekből rajzolódik ki egy egész esztétikai konstrukció, középpontjában a komoly drámáról kialakított eszméivel. Módszere abban áll, hogy az egyes darabokat ért kritikákra válaszolva fejti ki véleményét, összekapcsolva az elméletet a drámai szövegek elemzésével. Csak egyetlen esetben foglalta önálló rendszerbe esztétikai elgondolásait, az *Eugénie* című darabot kísérő, már említett *Esszé*-ben, amely egyúttal összefoglalása a többi helyen kifejtett nézeteinek is.

A Figaro-trilógia helye a drámai és dramaturgiai életműben⁷

Az „Almaviva család regénye” összefoglaló (al)címet viselő trilógia olyannyira egységet alkot, hogy a „komoly” lezáró rész ismerete nélkül nehéz megítélni a két korábbi darabot. A nyitó komédia, a *Sevillai borbély* [1775] és a középső rész, a *Figaro házassága* [kiadás: 1778, bemutató: 1784.] után tizennégy évvel keletkezett öt felvonásos „erkölcsi dráma” [1792] nem előzmény nélküli. A legkorábbi hasonló kísérlet, az *Eugénie*, 1767-ből való, és a hozzá illesztett, komoly drámáról szóló esszéjén Beaumarchais már csaknem egy évtizeddel korábban elkezdett dolgozni. További próbálkozásai e téren a *Két barát* [1770] és a *Tarare* című melodráma, amelyek közül a korabeli sikerek ellenére egyik sem bizonyult maradandónak, mint ahogy a műfaj maga sem termelt remekműveket a francia irodalomban. Ezúttal egyéb komoly műfajú színdarabjai közül egyet elemzünk részletesebben, mert a trilógiába belefoglalt „A bűnös anya” a legérdekesebb a két Figaro-darab és az esztétikai tételek szemszögéből.

A cselekmény magja a középső darab egyik konfliktusából van kibontva, és már az első jelenet meglepetéssel szolgál: kiderül, hogy Cherubino, a *Figaro házassága* apródfigurája nem hiába udvarolt a grófnénak, sikerült őt elcsábítania, és törvénytelen



A trilógia ebook kiadásának címlapja
(forrás: amazon.fr)

jegyzi meg, hogy a *Figaro* előszava olvasható úgy is, mint Beaumarchais elmélkedése arról, hogyan lehetett volna a *Figaro*-komédiát komoly drámává alakítani, ld. *Beaumarchais ou la passion du drame*, Paris, PUF, 1994, 24.

⁶ *Essai sur le genre dramatique sérieux*, [Esszé a komoly dráma műfajáról], amelyen 1758-tól kezdve dolgozott, és végül az *Eugénie* című dráma bevezetőjeként közölt 1767-ben.

⁷ A témát összefoglalóan tárgyalja Gabriel Kones, *La Trilogie de Beaumarchais écriture et dramaturgie*, Paris, PUF, 1985, további érdekes, idevágó elemzések: René Pomeau, *Beaumarchais ou la bizarre destinée*, Paris, PUF, 1987, 120–132, és Béatrice Didier, id. mű, 7–58.

viszonyukból egy fiú is született (Leo). A kapitánynak kinevezett és Katalóniába száműzött apród időközben fiatalon meghalt. A grófné arra készül, hogy a fiú születésnapján, amely egyúttal a névadó Szent Leó ünnepe, megemlékezzen régi szerelméről, és egyúttal elégesse kompromittáló leveleiket. Hamarosan színre lép egy intrikus, Bergasse személyében (ő az alcímben szereplő *Másik Tartuffe*), aki a gróf gyámleányát, Florestine-t szeretné lecsapni Leo kezéről. A fiatalok szeretik egymást és házasodni készülnek, amikor a betolakodó egy kezébe jutott szerelmeslevéllel leleplezi a fiú származását. A bizonyíték hatására a gróf elígéri Florestine kezét a képmutató cselszövőnek, aki azonban újabb árulást követ el, és most a lányról kürtöli világgá, hogy valójában a gróf törvénytelen gyermeke. Leónak és Figarónak, mint kísérőjének, Máltára kellene utaznia, hogy az intrikus esküvőjét a fiatal lánnyal még aznap este meg lehessen tartani. A kárvallottak csapdát állítanak a képmutató „Tartuffe”-nek, aki már a hozomány egy részét is megszerezte magának, és sikerül elűzniük. A leleplezés után a grófi pár két tagja kölcsönösen megbocsátja a másik fél házasságtörését, és a fiatalok egymáséi lehetnek. A *bűnös anya* utolsó jelenetében a gróf visszaadja feleségének a régi szerelemre utaló Rosina nevet, mindenkit kibékít és maga is megbékél, csak a szemtelen intrikus képmutató jár pórul.

Már a cselekmény vázából is jól látható, hogy a lezárásnak szánt dráma sok szállal kötődik az előzményekhez. Leót ugyanúgy megpróbálják messzire száműzni Figaróval együtt, ahogy annak idején a gróf megszabadult az apródtól, a törvénytelen születések itt is összebogozzák a rokoni viszonyokat, és egy esetleges incesztus árnyékát vetítik a fiatalok jövőjére, amíg a helyzet nem tisztázódik. A veszélyek itt elhárulnak, de a gróf éppen úgy igyekszik a hatalmával visszaélni, mint korábban, a grófné továbbra is boldogtalan, és még folytathatnánk a sort. A baj az, hogy ez a darab nem a helyzetek komikumát és a jellemek összeütközését aknázza ki, szellemes poénokra kihegyezve, hanem állandó moralizálással, bűnbánó passzusokkal és panaszok áradatával laposítja el a konfliktusokat, ráadásul a boldog vég kimódolt, egyáltalán nem meggyőző. A házaspárrá vedlett Figaro és Suzanne elvesztette találékonyságát és temperamentumát, az intrikus felsülése saját hibáinak köszönhető stb. Mindez elveszi a meglepő fordulatok sava-borsát, és a dráma szürke, lapos unalomba fullad. Mivel mindez egyúttal a polgári dráma alapelveit hivatott a gyakorlatban megvalósítani, a tézisdráma-jelleg (némi anakronizmussal alkalmazva itt ezt a terminust) ugyancsak eltávolítja a darabot a valóságtól. A *bűnös anya* (1792) így paradox módon főleg a már korábban (1758 és 1767 között) kidolgozott dramaturgiai elveknek, a komoly dráma jellemzőinek köszönheti jellegtelenségét és mérsékelt, kérészéletű sikerét. A legkorábbi teoretikus kísérlet tehát lassan formálódott, és jóval megelőzte a két sikeres komédiát, miközben több polgári középfasz dráma forrásául szolgált. Az utóbbiakban a jellemző dramaturgiai hibák mindenütt ismétlődnek (kikényszerített konfliktusok, valószínűtlen fordulatok, indokolatlanul kierőltetett megnyugtató lezárás), és bőven indokolják a sikertelenséget, az Esszé azonban jelentékeny gondolatokat tartalmaz az új műfajról.

A polgári eszmevilágot és valóságot kifejezni hivatott komoly dráma, szomorújáték létrehozására irányuló francia kísérletek természetesen nem egyedülállóak

ebben a korszakban, mert az angolok és a németek művészetfilozófiai reflexiói, és ezeket tükröző színművei párhuzamosak a francia fejlődéssel. Elsősorban Schiller drámái gyakorolnak nagy hatást 1781-től⁸ kezdve, de Lessing *Hamburgi dramaturgiája* (1767–69) szintén forradalmi lendületet ad a merész színházi gondolatoknak. Diderot első fellépése az új dramaturgia és a színművek megújítására 1757-ben történt,⁹ elindítva egy olyan tendenciát, amely még a következő században is eleven marad. Az új dráma esztétikája rendkívül érdekes és valóban újszerű, a megvalósítás azonban sikertelennek mondható. Lessing éppen úgy rossz, mára elfeledett és valószínűleg középszerű darabokra hivatkozik, mint ahogyan Diderot és Beaumarchais középfajú drámái sem remekművek, sőt érdektelen, rossz daraboknak is minősíthetők. Az elmélet ugyanakkor indokolt válasz a klasszicista és a barokk hagyományokkal való szakítás kihívására, és még a korai romantikus korszakra is jellemző, de az új műfajt nem sikerült megteremteni és meghonosítani. A reflexiókban felhasznált alapfogalmak azonos irányba mutatnak, Lessing éppen úgy középpontba állítja a közönség ítéletét, akárcsak a francia teoretikusok, és az ízlést alapkategóriaként kezeli: „Az igazi ízlés általános, kiterjed mindenfajta szépségre, de egyikőtől sem vár több gyönyörűséget vagy elragadtatást, mint amennyit az jellege szerint adni tud.” Ezek az új követelmények híven tükrözik az időközben végigment gazdasági és politikai változásokat, megjelenésük törvényszerű volt a polgári forradalmak korában, de ez a szükséges változás nem bizonyult termékenynek a komoly dráma műfajában.



Anton Graf: G. E. Lessing (1729–1781) portréja, olaj, vászon, 1771 (forrás: liveinternet.ru)

Ugyanakkor nem ez az egyetlen kezdeményezés az európai irodalomban új utak keresésére a 18. század folyamán. A hagyományokkal való szakítás többek-nél megtörtént, és egyúttal új tartalmak jelentek meg a színpadokon (pl. a szentimentális életérzés vagy a társadalmi érzékenység, a polgárság politikai és magánéleti konfliktusai). A formai változatosság is megnőtt, és általánossá vált a klasszicista és barokk verses művek bírálata, esetleg elvetése. Ha ezúttal csak a francia irodalmat vizsgáljuk, ott is rendkívül színes a kép. Csak nagy vonalakban felvázolva a legfontosabb irányokat, érdemes megemlíteni néhány jelentősebb alkotót, vázolva műfaji gyakorlatukat. Voltaire megőrizte az alexandrinus klasszikus formáját, de a felvilágosodás erkölcsi és filozófiai mondanivalóját fejezte ki benne, ami alapvetően paradoxon. Részben ez magyarázza, miért arattak olyan hatalmas sikert a szerző életében ezek a felvilágosult „tragédiák” (pl.

⁸ Ld. *A haramiák* (1781) majd az *Ármány és szerelem* (1783) recepcióját.

⁹ *Beszélgetések a Törvénytelen fiúról*, ford. Lőrinszky Ildikó, Attraktor kft. 2005.



Voltaire rendezői elképzelései
a *Semiramishoz* 1749-ből
(forrás: wikimedia.org)



Marivaux szerelmesei, a Théâtre de Poche 2015-ös előadásának plakátja
(forrás: commonwave.com)

Zaïre, Mérope, Sémiramis) már ismert verselésükkel. A formai hagyományörzés és az új mondanivaló azonban nem tudott szerves egységet alkotni, és bár ezek a drámák mára megőrizték társadalmi és filozófiai érdekességüket, irodalmi szempontból azonban olyan kuriózumokká váltak, amelyeket nem, vagy alig állítanak színpadra. Marivaux Molière örökségét vitte tovább, és bőségesen merített a *commedia dell'arte* témáiból, a figurákat nagy nyelvi humorral beszélgetve (marivaudage) komoly filozófiai mondanivalókat hordozó vígjátékaiban. Nála is tragikus mélységek felett egyensúlyoznak a hősök, de a nyugtalanító bonyodalmak végén váratlan fordulattal (látszólagos) nyugvópontra jutnak a konfliktusok. A több irányba elinduló újszerű irányzatok közül még néhányat említek: ilyen az „érzékenyjáték” (*comédie larmoyante*)¹⁰, szintén feloldást keresve a dilemmákra, jeles képviselője Nivelle de La Chaussée, de nem fejlődött irányzattá. Az erkölcsi komédiát sokan művelték (pl. Destouches, Sedaine, Regnard, Lesage), de maga a műfaj szintén rövid életűnek bizonyult, bár egyik-másik sikerebb alkotását még ma is előveszik. Fejlődésnek indultak a zenés műfajok is, a vaudeville és a vígopera (opéra comique), melyek a következő század folyamán hatalmas népszerűsége tettek szert.

Ebben a kontextusban kell tehát elhelyezni a polgári drámára irányuló francia törekvéseket, közelebbről a *Figaro-trilógia* záró részét és Beaumarchais más, elméleti és drámai kísérleteit.

Beaumarchais dramaturgiai koncepciója az új műfaj kidolgozására

Az európai irányzatok főbb képviselői közül kiemelkedik Diderot munkássága, és Beaumarchais legfőbb modellje is ő. Előre bocsátható, hogy alaptalan az a feltevés, miszerint Diderot mindent megírt, vagy ha jobban tetszik, Diderot írt meg min-

¹⁰ Más irodalmakban is kialakult ilyen műfaj, pl. az angol *comedy of manners*, vagy a német *Rührstück*.

dent, mert ő maga kellemesen meglepődött és értékelte kortársa ötleteit és okfejtéseit, amelyek támogatták az ő elképzeléseit. A módszeres összevetés¹¹ megerősíti ezt az állítást, sőt kimutatható, hogy Beaumarchais olyan kérdéseknek szentelt komolyabb figyelmet és terjedelmet, amelyek Diderot írásaiban kevésbé hangsúlyosak. Nem definiálja például részletesen a dráma fogalmát, mert azt már tudottnak tekinti, és a közönség reakcióinak, ítéletének, súlyának vizsgálatára helyezi a hangsúlyt. Mindkettőjükről elmondható ugyanakkor, hogy komoly polgári drámáikkal nem sikerült életre kelteniük az elméleti célokat. Teoretikus írásaikkal jelentősebbet alkottak mindketten, mint színpadra szánt, hasonló szellemű drámái műveikkel. Diderot esetére nézve már konszenzus alakult ki két komoly drámájával (*A törvénytelen fiú*, 1757, és *A családapa*, 1758) kapcsolatban, hogy rossz darabok, amit az is megerősít, hogy alig-alig játsszák őket a szerző halála óta. A drámái szövegekkel összefüggésben keletkezett elméleti írások¹² viszont teoretikusan megalapozták az új műfajt, még ha maguk a darabok nem is működtek a színpadon. Különös paradoxon, hogy a két drámával szemben Diderot dialógus formában készült művei maradandó sikert aratnak, ezek közül a *Beszélgetések*, amely *A törvénytelen fiú* szövegének kísérőjeként jelent meg, színpadon is megállja a helyét, akárcsak más bravúrai a szerzőnek, azok a filozófiai és esztétikai, párbeszédes formában megfogalmazott művek, amelyek nemcsak halhatatlanok, de színpadon is sokkal előbbek, mint a két polgári drámája. A *Rameau unokaöccse* (1761), illetve a *Jó vagy gonosz?* (1775–1780 között megszerkesztve) sőt a *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája* című regényének (1773, megj. 1796) színpadi adaptációi¹³ ma is remekül működnek a színpadokon, és esztétikai–filozófiai mélységük messze meghaladja a két, mintának szánt középfajú polgári dráma jelentőségét.

Elgondolkodtató a műfaj sorsa szempontjából az a tény, hogy Beaumarchais nemcsak nagy ambícióval dolgozta ki saját alapelveit a komoly színművekre, de sokkal többre tartotta ilyen jellegű műveit, mint két hatalmas sikert aratott komédiáját, a trilógia első két darabját. Saját értékelésének erősen ellentmond az utókor ítélete, de így sem tagadható, hogy köztudottan ő maga lepődött meg a legjobban a *Figaro-komédiák* sikerén, amelyeknek szövegét különösebb aggályok nélkül, meglepő gyorsasággal írta át és rövidítette meg a kritikák és a cenzúra nyomására,



D. Diderot: *Színészparadoxon*, a CreateSpace 2015-ös kiadásában (forrás: amazon.fr)

¹¹ René Pomeau, id. mű, 121–123, Béatrice Didier, id. mű, 12–17.

¹² *A drámái költészetről / Színészparadoxon*, ford. Görög Livia, Budapest, Helikon, 1966. és a *Beszélgetések a törvénytelen fiúról*.

¹³ Kundera a leghíresebb átdolgozó (1971), az ő színpadi változatát magyarul is nagy sikerrel játszották.

hogy elő lehessen adni őket.¹⁴ Ezért írhatott róla Dobossy László, a darabok egyik fordítója olyan címen esszét magyarul, hogy „Az öncsonkító Beaumarchais”.¹⁵ A *Figaro házassága* kézirat-együtteseket is figyelembe vevő filológiai és nyelvészeti szempontú elemzései¹⁶ igen tanulságosak, mert rávilágítanak Beaumarchais tudatos dramaturgiai gondolkodására, imponáló műveltségére és saját rutinja kontrolljára a darabírás területén. A különböző előszavakba szétszórt gondolatok áttekintése helyett itt azonban érdemes a magyarul egyelőre nem olvasható *Esszé* gondolatmenetét követni, mert ez a legstrukturáltabb szintézise a dramaturgiai koncepciónak.

Az *Esszé* érvrendszere¹⁷

A terjedelmes tanulmányban¹⁸ a komoly dráma létjogosultsága mellett felsorakoztatott érvek között a lélektani hatás előkelő helyet foglal el. A kritikusok ítéletének helyére a szerző azt a hatást állítja, amelyet a dráma közvetlenül a nézőre gyakorol, és amelyre alapozva megragadható, hogy a közönség reagálását annak társadalmi összetétele magyarázza. A polgári szereplők és konfliktusok megjelenítése elsőrendű követelmény a szemében, és nemcsak az egyes nézők reakcióiból kialakuló egységes képet tekinti fontosnak, hanem többször hivatkozik a *nemzetre*. Hol a nemzeti szellem, hol az egész nemzetet megérintő téma, hol a nemzet érdeke szerepel a fogalomtárában. Természetesen nem 19. századi értelemben használja e kifejezést, hanem egy nagy, lényegében polgári közösségre értve tér vissza nagy hangsúllyal a nemzet-fogalomra. Okfejtését onnan indítja, hogy a saját korszakát előbb a francia klasszikus tragédia nagy képviselőinek korával (Racine, Corneille) veti össze. Ez az érvelés később a romantikusok kiáltványaiban, elsősorban Victor Hugo tolla alatt szintén visszatér majd. Beaumarchais előre bocsátja, hogy nem a szerzők tehetségéről, hanem a műfajok különbözőségéről és szabályrendszeiről van szó: „A komoly műfaj lényege, hogy aktuálisabb érdeklődést tükröz, közvetlenebb erkölcsi tanulságot kínál, mint a heroikus tragédia, és mélyebben erkölcsös, mint a mulattató komédia, bár ezek mind egyenlő értékűek.” Tekintve, hogy a szöveg az *Eugénie* című színmű keletkezésének, forrásainak és a kritikusok érvei-

¹⁴ A fennmaradt kéziratok egyértelműen tanúskodnak erről a munkáról. A *Mérsékelt levél* pedig bizonyítja, hogy inkább megalkuvásból fogadta el az általa alaptalannak tartott kritikákat, mint meggyőződésből.

¹⁵ Ld. in: *Válságok és változások*. Esszék, tanulmányok a francia irodalomról, Budapest, Magvető, 1988. 196–205.

¹⁶ A nyelvészeti elemzések közel érdekes példa a karosszék többszörös funkciójának elemzése a *Figaróban*: Jean-Michel Adam: *Linguistique et discours littéraire /théorie et pratique des textes*, Larousse, 1976, 23–27)

¹⁷ Ez az alfejezet részletes ismertetése az *Esszé* le nem fordított szövegének, bőséges idézetekkel, amelyeket a saját fordításomban közlök.

¹⁸ A szöveg a Pléiade-kiadásban: 119–139.

nek cáfolataként van előadva, részletesen elmeséli, hogyan dolgozott a darabon hosszú időn át, és eközben hogyan hatott rá Diderot polgári drámáinak és elméleti írásainak megjelenése. Azt állítja, hogy a vele való rivalizálás nem célja, sőt erőt merített a pályatárs műveiből: „Nem sokkal később Diderot jelentkezett A Csapládapával. Költői géniusza, erőteljes stílusa, művének férfias és kemény hangvétele hatására le kellett volna tennem az ecsetet, de ő olyan utat tört, amely megbabonázott, és nem a saját gyarlóságomra gondoltam, hanem az ízlésem szavát követtem. Újabb lelkesedéssel vettem elő a drámámat [*Eugénie*]. Elvégeztem rajta az utolsó simításokat, és azóta már a színészek kezébe adtam.” Erőteljesen visszautasítja az álszerénység esetleges vádját, és újfent a közönség reakcióira hivatkozik. Meglepő, demokratikus és modern felfogásban közelíti meg a siker összetevőinek bonyolult kérdését, és ebben összhangzó az álláspontja Diderot-éval:

„Akadtak jóhiszemű emberek, akik bosszankodtak, hogy a komoly műfaj híveket szerzett magának. – Kétes műfaj, mondogatták, nem tudjuk, micsoda. Miféle darab az, amelyikben nincs egyetlen poén sem? Ahol öt halálosan unalmas, prózában előadott felvonás játszódik le, hiányzik belőle a humor sója, a maximák, a jellemek, és egy olyan regényes történet szálán függünk, amelynek gyakran a valószerűséghez sincsen több köze, mint a valósághoz. Nem nyitja-e meg az utat a licencia felé, nem bátorítja-e a restséget, ha eltűnjük az ilyen műveket? A könnyen folyó próza elundorítja majd fiataljainkat a versírás kemény munkájától, és drámaírodalmunk visszasüllyed a barbárság állapotába, amelyből költőink olyan nagy fáradsággal emelték ki. Ez nem jelenti azt, hogy az ilyen művek közül több ne rendített volna meg, nem is tudom, hogyan, de azt szörnyűnek találnám, ha egy ilyen műfaj gyökeret verne, mert azon túl, hogy nem felel meg nemzeti szellemünknek, közismert, mit gondoltak róla olyan híres szerzők, akiknek a véleménye mértékadó: kárhoztatták, mint olyan műfajt, amelyet Melpomené és Thália egyaránt elítéltek. Csak nem új Múzsát kellene életre kelteni, hogy ennek a triviálisan tragikus stílusnak, ennek a nagyképűsködő humornak arcukat kölcsönözzék? Tragikomédia, polgári tragédia, érzékeny színjáték, ugyan minek nevezzük ezeket a szörnyűséges képződményeket? És nehogy már valami silány szerző azzal álljon elő, hogy a közönség tetszése most éppen őt támogatja, holott ez a tetszés a színészek tehetségének és fáradozásának megérdemelt bére!... Még hogy a közönség!... Mi is a közönség? Amikor ez a kollektív lény elemeire bomlik, amikor részekre sza-



Az esszé az első kiadásban 1765-ből
(forrás: edition-originale.com)

kad, mi marad a közvélemény megalapozására, ha nem az egyes egyének vélekedése, akik közül a legfelvilágosultabbak nézetei a többiekre olyan természetes hatást gyakorolnak, amely előbb-utóbb mindnyájukat észre téríti? Amiből látható, hogy a kevesek ítélete számít, nem pedig a tömegé.

Elégedjünk meg most ennyivel, és legyen merszünk válaszolni az ellenvetések özönére, amelyeket nem gyöngítettem, és nem is kendőztem el a beszámolómban. Kezdjük azzal, hogy a magunk oldalára hajlítjuk a bíránkat, jogait védve. Bármit hirdessenek is a cenzorok, az egy tömegbe gyűlt közönség mégiscsak a mulattatására szánt művek egyedüli bírása, mindenkinek egyformán szembe kell néznie vele, és amennyiben meg akarják gátolni a géniusz erőfeszítéseit újfajta színelőadások létrehozására, vagy az ismertek kibővítésére, merényletet követnek el a nézők élvezetre való jogai ellen. Elismerem, hogy egy-egy nehezen belátható igazságot jobban elfogad, jobban felfog, egészségesebben ítél meg a felvilágosodott személyek kisebb csoportja, mint a mendemondákat terjesztő tömeg – épp emiatt kell ezt az igazságot nehezen beláthatónak neveznünk –, de vajon az ízlésnek az érzelm körébe tartozó, tiszta hatást kiváltó témáit, egyszerűen a színelőadást, amelyet mindig csak az összes nézőből kiváltott váratlan és elsöprő erejű vélemény hatására fogadunk be, nem másféle szabályok alapján kellene-e megítélni? Amikor nem elsősorban vitatni és alaposan átgondolni kell, hanem inkább érezni, szórakozni, vagy meghatódni, nem épp olyan kockázatos-e azt az állítást fenntartani, hogy a megrendült közönség ítélete hamis és oda nem illő, mint azt állítani, hogy egy olyan műfaj, amely az egész nemzetet élénken megérintette, nem éri el azt a minőségi fokot, amely megfelel nekik? Milyen súllyal esnek latba egyes szerzők szatírái a komoly drámáról a közönség ízlésével szemben, különösen, amikor tréfáik ebben a műfajban megalkotott megragadó műveket rágalmaznak? Azon felül, hogy következetesnek kell lenni, a szarkazmus könnyed, csevegő fegyverre soha nem mondta ki a végső szót semmilyen ügyben, és csak arra jó, hogy állást foglaljunk, és használjuk az olyan semmirekellő ellenfelekkel szemben, akik tekintélyérvek halmai mögé sáncolják el magukat, és nem hajlandók nyílt terepen megmérkőzni az észérvekkel. Az ilyen fegyver még a társasági csevegőknek is kapóra jön, akik csak a területét karcolják meg annak, amit megítélnek, és olyanok, mint a könnyűlovasság vagy az irodalom elveszett gyermekei. Itt minden visszajára fordul: a komor bírálók tréfálkozni kezdenek, a társasági emberek pedig vitákba bocsátkoznak. Mindenfelől nagy horderejű idézetek záporoznak felém, és a komoly műfajjal szemben felhozzák Arisztotelészt, az antik szerzőket, a poétikákat, a színházi szokásokat, a szabályokat, főleg a szabályokat, a bírálók örök közhelyeit, amelyekkel a közönséges elméket rémisztgetik. Melyik műfajban tapasztaltuk, hogy a szabályok hozzák létre a remekműveket? Nem fordítva, az ellenkezője történik-e, nem a mindenkor nagy példák szolgáltak-e alapul a szabályoknak, amelyekből most gátat építenek a géniusz ellen, megfordítva a dolgok rendjét? Haladt volna-e előre az emberiség valaha is, ha szolgál elküen megáll a csalóka kilométerköveknél, amelyeket elődei állítottak fel? Kiemelkedett volna-e a semmiből az Újvilág számunkra, ha a merész genovai hajós nem tiporta volna lábbal a hazug és gőgös He-

raklész oszlopainak felülmúlhatatlan tekintélyét? A kíváncsi, türelmetlen génusz, mely mindig szűkösnek érzi a megszerzett ismeretek körét, mindig valami többre gyanakszik, mint ami már ismert, sürgető érzései izgalomba hozzák, vívódik, vállalkozik, nagyobbra tör, míg végül áttöri az előítéletek korlátját, felülugorja az ismert korlátokat. Néha tévelyeg, de ő az egyetlen, aki messzire viszi a lehetőségek éjjelében a világító lámpást, amelyet azután buzgón követnek a többiek. Óriáslépést tett meg, és a művészet új területet hódította meg... Álljunk meg itt. Jelenleg nem az a célunk, hogy dühösen veszekedjünk, hanem hogy hideg fejjel vitázzunk. Fogalmazzuk meg tehát egyszerű szavakkal azt a kérdést, amelyet még soha nem tettek fel helyesen.”

Az újtók dicséretét az ókori drámákra és esztétikákra, köztük Arisztotelész *Ars poetica*jára való hivatkozásokkal erősíti meg, kimutatva, hogy az akkori alapelvek időközben elavultak. Alaposan elemzi az antik tragédiák hatását a nézőkre erkölcsi szempontból, és arra a megállapításra jut, hogy ezek a témák nemcsak távol esnek az újabb kori nézőktől, de a hősök magas rangja sem alkalmas a polgári valóság konfliktusainak kifejezésére. Ráadásul a végzet gyakran ártatlan áldozatai sem tudnak hasznos és emelkedett morális tanulságokkal szolgálni. Nyilvánvaló tehát, hogy új formát kell keresni, pontosabban feltalálni a megváltozott világ, az aktuális konfliktusok ábrázolására:

„Az antik tragédiákat nézve önkéntelen méltatlankodás vesz rajtam erőt a kegyetlen istenekkel szemben, és ez az érzés uralkodik el rajtam, amikor olyan bajokat látok, amelyeknek következtében ártatlan áldozatok szenvednek. Oidipusz, Iokaszté, Phaedra, Ariadné, Philoktétész, Oresztész és még sok más hős inkább rettegést, mint érdeklődést kelt bennem. Buzgó és passzív lényekként cselekednek, az istenek szeszélyeinek és haragjának vak eszközei, láttukon rettegés fog el, és sorsukon kevésbé érzékenyülök el. Minden túlméretezett ezekben a drámákban: a szenvedélyek zabolátlanak, a bűnök iszonyúak, és éppen olyan távol esnek a természettől, mint a mi erkölcsainktől, csak romok között haladunk, vértengerben gázolunk hullahegyeken keresztül, a katasztrófához csak méreg, gyilkosság, vérfertőzés vagy apagyilkosság vezet. Ha könnyeink fájdalmasak is, ritkán erednek el, majd égetnek, sokáig feszítik a homlokunkat, mielőtt kitörnének. Hihetetlen erőfeszítés árán tudjuk csak elsírni magunkat, és még a legzseniálisabb, emelkedett szerző is csak alig képes könnyet fakasztani. A végzet elkerülhetetlen csapásai semmilyen erkölcsi tanulsággal nem szolgálnak az elménknek. Ha csak reszketés és hallgatás a reakció, nem az a legszörnyűbb, ha gondolkodunk? Ha konklúziót akarnánk levonni az ilyen színművekből, az irtóztató lenne, és bűnbe vinne sok lelket, ugyanannyit, mint amennyinek elvenné a bátorságát, hogy az erény útját kövesse, mert ebben a rendszerben az erény semmitől nem óv meg. Hiszen nincs erény áldozathozatal nélkül, viszont áldozatot sem hoz senki a jutalom reménye nélkül. A végzetben való mindenfajta hit lefokozza az embert, mert megfosztja szabadságától, és végül nincs semmilyen moralitás a tetteiben.

Másfelől azt vegyük szemügyre, milyen formán érintenek meg bennünket a heroikus tragédiában a hősök és a királyok, és talán felismerjük majd, hogy ezek

a világ sorsát megfordító események, a bennük szereplő nagyszerű személyek csak csapdát állítanak gőgünknek, elbizakodottságunknak, és ezeknek a szív ritkán enged. A hiúságunk elégül ki, amikor bepillantást nyerünk egy fenséges udvar titkaiba, bekerülünk egy olyan tanácsba, amely egy állam sorsáról dönt, eljutunk egy királynő titkos kabinetjébe, holott őt megpillantanunk is alig szabadna. Szívesen tekintjük magunkat egy boldogtalan fejedelem bizalmasainak, mert bá-natai, könnyei, gyarlóságai látszólag hasonlónak teszik őt hozzánk, vagy megvigasztalnak, amiért ő annyival felettünk áll, miközben észre sem vesszük, hogy mindegyikünk saját köreit igyekszik kitágítani, és a gőgünket táplálja az az élvezet, hogy a színházban ítélkezünk a világ urai felett, akik mindenhol másutt lábbal tiporhatnak rajtunk. Az emberek sokkal többet álmítják magukat, mint hiszik: a legbölcsebbet is gyakran olyan indítékok mozgatják, amelyek miatt pirulna, ha világosabban átlátna saját indítékain. De ha a szívünk beleszól a tra-



Voltaire: *Mérope*, a párizsi kiadás előzéklapja 1744-ből (forrás: edition-originale.com)

gédia szereplői iránt érzett érdeklődésünkbe, ezt nem az váltja ki, hogy ők királyok és hősök, hanem az, hogy emberek és boldogtalanok; vajon a messinai királynő sorsán érzékenyülök el a Meropében?¹⁹ (...) Ha a színház hűséges képe annak, ami a világban zajlik, akkor a bennünk felkeltett érdeklődés szükségszerűen kapcsolódik ahhoz, ahogyan a létező dolgokat felfogjuk. Márpedig azt látjuk, hogy egy nagy fejedelem, a boldogság csúcsán, dicsőségtől övezve, sikerekben sütkérezve csak a csodálat meddő érzését tudja belőlünk kiváltani, amely idegen a szívunktól. A szívünk csak embertől emberig tartó kapcsolatban szólal meg, nem pedig ember és király viszonyában. Ezért a magas rangú tragikus hősök ragyogása gátolja az én érzéseimet, ahelyett

hogyan megrendítene. Minél közelebb esik az enyémhez a szenvedő ember társadalmi állása, annál inkább hat a szívemre. Hogyan is mondja Rousseau? »Nem volna-e kíváncsi, hogy fennkölt szerzőink kissé leszálljanak a folytonos emelkedettségükből, és olykor az egyszerű, szenvedő emberiességgel látványával hassanak meg minket, nehogy az történetük, hogy mivel csak a szerencsétlen hősök iránt lesz bennünk szánsalom, végül is nem lesz bennünk szánsalom senki iránt?«²⁰

¹⁹ Voltaire tragédiája (1743).

²⁰ Levél D'Alembert úrnak, 349, in *Értekezések és filozófiai levelek*, Magyar Helikon, 1978. (szerk. Ludassy Mária, ford. Kis János)

A valóságosság igényét kifejező gondolatmenete a különböző műfajok értékeléséhez vezet át. Érveiből logikusan vezeti le, hogy közelíteni kell a valósághoz a színdarabokat, sőt hogy erre nincs jobb forma a komoly műfajnál, mert a komédia csak felületes és igen mulandó hatást gyakorol a közönségre, nem hagy mélyebb nyomokat benne, és nem ösztönzi moralizálásra:

„Mindezek alapján azt hiszem, szükségtelen bizonyítani, mennyivel nagyobb érdeklődést vált ki egy komoly dráma, mint egy vígjáték. Közismert, hogy a megható témák sokkal jobban megérintenek, mint a mulattatóak, ha egyforma színvonalúak. Így elég lesz kifejteni ennek az állandó és természetes hatásnak az okait, és megvizsgálni az erkölcsösséget a két műfaj összehasonlításában. (...) A vidám téma rövid ideig mulattat, azután elmúlik, nem gondolkodtatja el a szívünket. Nem szolgál fegyverül a bűnök és a hibák kiküszöbölésére, sőt, néha ellenkező hatást vált ki, mert az erényes ember ellenében vált ki érdeklődést a csaló iránt, hiszen mindig ő a mulattatóbb. A hatás vagy nem mély, és elégedetlenséget vált ki, vagy egyenesen káros. Ezzel szemben a megható dráma az erkölcsből meríti a témáját. Néma, áhítatra indít, elszigetel a világtól és a többiektől még a tömegben is, és könnyeket fakaszt. Különösen az erényes és komoly műfaj hat így, mert eszközei valóságosak és természetesek. Nagy előnye végül az, hogy mindig ránk is hat a témán keresztül, ugyanabban a pillanatban. Azt is felróják, hogy nincs benne erő, tűz, komikai véna, amihez a latin komédiák hozzászoktattak bennünket. Az új dolgokat a már létezőkkel összehasonlításban kell megítélni, mert ez az új a két létező között középen helyezkedik el. Márpedig a jellem ereje éppen úgy megvan a fejedelemben, mint a magánemberben.

Versben vagy prózában kell-e írni? Már maga e kérdésfeltevés bizonyítja, hogy indokolt a kérdés. A természet rendje fontos támpont, és másokkal szemben (pl. De La Mothe) Diderot kiváló, drámai költészetről frott munkájában a próza mellett dönt. Mindkét félnek igaza van, mert a komoly dráma egyszerű stílust kíván meg, girlandok, díszítmények és cifrázás nélkül: témájából kell nyernie a szépséget. Mivel olyan igaz, mint a természet maga, épp úgy tilos a tragikum tollait magára öltetnie, szentenciákat fabrikálnia, mint a komikum csattanóit és kokárdáit használnia. A maximákat a cselekményből kell leszűrni, szereplői is természetesen kell hogy viselkedjenek, a darab valódi ékesszólása a helyzeteké, amelyek magukért beszélnek, és az egyetlen megengedett szín a szenvedélyek élénk, pergő, gazdag és igaz nyelve. A beszédnek el kell távolodnia a cezúra iránytűjétől és az affektált rímektől, amelyeket a költő a legnagyobb igyekezettel sem tud elkerülni a verses drámában. Annak érdekében, hogy a komoly műfaj olyan igazságot fejezzon ki, amelyet joggal elvárunk tőle, a szerző elsődleges célkitűzése az legyen, hogy olyan messze ragadjon a kulisszáktól, annyira láthatatlanná tegye a színészek játékát, a színházi apparátust, hogy még az emlékü se kísértsen egyetlen egyszer sem a dráma folyamán.”

Újra idézi a mértékadó ókori szerzőket, majd hatalmas erudícióval körképet ad a korabeli francia irodalom és filozófia jeles műveiről a komoly dráma szempontjából. Végezetül az egész műfajt a nemzet egészének figyelmébe ajánlja, aho-



Louis Clausade: *Beaumarchais*, Párizs, bronz, 1895 (forrás: wikimedia.org)

gyan *A bűnös anya* bevezető szövegének²¹ utolsó mondata is erre futott ki. A közösség érdeke, hogy hajdani híres műveltségét megőrizve az új műfajjal példát állítson mások elé.

Ha tehát az elméleti írásokat, köztük az *Esszét* a dramaturgiai gondolkodás fejlődésvonalába illesztjük bele, akkor világos, hogy az új polgári műfaj ugyan a francia drámairodalomban nem hozott létre maradandó színpadi műveket, de nagy lendületet adott a róla való reflexiónak. Célkitűzéseit valójában a kritikai realista regény tudta megvalósítani hiánytalanul, mert az új probléma, a polgári környezet, helyszínek és dilemmák kifejtése valójában a próza eszközeivel oldható meg sikeresen. A regény extenzív dimenziói alkalmasak igazán az ábrázolni kívánt konfliktusok kibontására, ahogyan ez meg is történt pl. Balzac vagy Dickens regényeiben. Beaumarchais színdarabjainak egyik, már többször idézett, kiváló ismerője el is játszik a gondolattal, hogy milyen példásan megfelel a *César Birotteau* című Balzac-regény mindazoknak a célkitűzéseknek, amelyekről a hasonló tematikájú a *Két barát* című darab olyan távol esik.²² A dráma fejlődésében az igazi nagy váltás a romantikában következett be, amely a tragédiát új szellemben vitte tovább, majd a következő drámaíró-generációk többféle irányban indultak el mind a tragikum, mind a komikum irányában (romantikus dráma, vaudeville, opera, operett, stb.). A Diderot, Beaumarchais és Lessing nevével fémjelzett dramaturgiai reflexiók hatása mégsem múlt el nyomtalanul, mivel jelentő-

²¹ *Un Mot sur la Mère coupable*, Paris, Rondonneau, 1797, 5–13.

²² Pomeau, id. mű, 127.

sen átalakította a műfajról való gondolkodást. Egyik csattanós bizonyítéka ennek, hogy Victor Hugo és Sainte-Beuve, a következő korszak meghatározó egyéniségei igen sokra értékelték Beaumarchais egész életművét. Sainte-Beuve a *Hétfői csevegekben* méltatja igen pozitívan és részletesen, Hugo pedig többször hivatkozik rá a *Cromwell Előszavában* (1827). Ebben a korszakalkotó kiáltványában a romantikus drámai költő leszögezi, hogy darabjaival Beaumarchais megtette az első lépést a „modern művészet” felé vezető úton, és ennyiben a romantikus dráma elődjének tekinthető. Drámaíróként szintén kiemelkedő alkotónak tartja, és egyenesen Corneille és Molière mellé helyezi, mint a francia színpadi szellem harmadik géniuszát! Jogos tehát elméleti írásai és kísérletező drámái alapján úgy tekinteni rá, mint a dramaturgia történetének egyik jelentős személyiségére.

Ilona Kovács: Beaumarchais's Dramatic Theory

Beaumarchais's Figaro-trilogy is examined from two aspects by the study, first determining its place in the dramatic oeuvre then in the dramaturgic one. It is pointed out that the trilogy under the summary subhead "*The Novel of the Almoviva Family*" is so cohesive that without knowing the "serious" closing part, *The Guilty Mother* [1792], it is difficult to judge the two previous pieces. The play in five acts, completed fourteen years later than the opening comedy, *The Barber of Seville* [1775] and the middle one, *The Marriage of Figaro* [publication: 1778, premiere: 1784], deserves attention primarily because it was meant to put into practice the principles of 'drame bourgeois', elaborated by the playwright in 1758 and 1767. The essayist looks at the similar experiments of the age, the theoretical work of Diderot and Lessing, whose theoretical writings were also more significant than their dramatic works in the same spirit, intended for stage. She states that all three of them were characterised by the criticism of the aesthetics of Classicism and Baroque and the rejection of poetic works within that. It is emphasized that the new aesthetics was based on sentimental feeling and the bringing into focus of social sensitivity, political and private conflicts of civil life, which resulted in the introduction of a lifelike, common prose on the stage. The final chapter of the paper gives an outline of the ideas incorporated in Beaumarchais's deservedly famous theoretical writing, *Essai Sur Le Genre Dramatique* (Essay on Serious Drama), [1767], which is not available in Hungarian yet and is the most structured synthesis of his concept of dramaturgy, according to the author. She uses ample quotations in her own translation to support the conclusion that although the new middle-class "serious" genre propagated by Beaumarchais did not create permanent stage pieces in French dramatic literature, it did give great impetus to thinking about drama. In her view, it was the critical realist novel which fully realized Beaumarchais's goals because the representation of the new problems, civil life and the dilemmas of the middle class can in fact be successfully resolved through the tools of narrative prose, like for example in Balzac's or Dickens's novels. The study is relevant in that *Figaro avagy egy örült nap emléke* (*The Marriage of Figaro or the Memory of a Mad Day*), directed by Sardar Tagirovsky, was added to the repertoire of the Nemzeti Színház (National Theatre) in the autumn of 2017 and will be presented at MITEM 2018, too.



VÉGH ATTILA



Élektra-variációk

Élektra és Oresztész történetét a nagy tragikus triász mindhárom tagja megénekelte. A három mű összevetésének előzetes megértését az az előítéletem irányította, amely a három szerzőt egy olyan szellemi ív emblematikus alakjainak láttatja, amely ív az ős-drámától (mely voltaképp Dionüszoszról szól) húzódik egészen a „modern ókori drámáig”, melynek legfőbb jellemzője (Nietzsche szerint), hogy a közönség már ott fent van, a színpadon, ahová Euripidész engedte föl. De hogy minden csalfa reménytetörjek, már most, utunk elején elárulom: előítéletem nem változott.

A tragédia motorja: a harag

Aiszhülosz *Oreszteiája* második darabjának, a *Khoréphoroinak* címe magyarul annyit tesz: *A halotti italáldozatot bemutatók*. Mivel azonban ez elég bénán hangzik,



Oresztész és Élektra Agamemnon sírjánál, paestumi vörösalakos vázakép, i. e. 330–300 (forrás: wikimedia.org)

a címet Csengeri János így magyarázza: *Síri áldozat*. Devecseri Gábor pedig az *Áldozatvivők* címet adja a tragédiának.

A darab azzal a toposszal veszi kezdetét, amely mindhárom Élektra-verzióban megjelenik: a síri hajáldozattal. Oresztész egy hajfürtjét apja sírjára helyezi, így áldoz emlékének. A görögöknél szokás volt, hogy azok az ifjak, akik elérték a felnőttkort, hajfürttel áldoztak. Oresztész tehát itt, apja sírja mellett érik férfivá, ami jelen esetben azt jelenti, hogy voltaképp az *alasztórnak*, a büntető szellemnek áldoz: belép a bosszú körébe. Élektrával

is itt, a sírnál találkozik. Oresztész elmondja, hogy Apollón parancsa kényszeríti a gyilkosságra. Az isten ugyanis megfenyegette őt: ha nem hajtja végre, keservesen megbánja. Az őshagyomány szerint az isteni parancsnál nincs erősebb imperatívusz, s az isteni parancsolatok fölött moralizálni fölösleges. Aiszkhülosz tragédiájának értelmezési tartományába nem fér bele az a gondolat, hogy az istenek esetleg hibáznak, horribile dictu: vétkeznek.

Az Agamemnón által sikerrel megvívott trójai háború homéroszi krónikája a *harag* (*ménisz*) szóval kezdődik:

*Ménin aeide, thea, Pélíadeó Akhiléosz,
úlomenén, hé müri Akhaioisz alge ethéke...*

A háború eleve Menelaosz haragja miatt tör ki. Később Akhilleusz szörnyen megharagszik az őt ért sérelem okán. Szophoklész tragédiájában a Trója felé hajózó hadak Philoktétészt magára hagyják a szigeten, aki ezért szörnyen megharagszik, mert így nincs módja rá, hogy kivegye részét a nagy közös haragból Trója falai alatt. Oresztész azért is haragszik a sorsra, mert az nem engedte Agamemnónnak, hogy hősi halált haljon Trója falai alatt. Hiszen a legszebb halál a polisz érdekében halni. A régi görög közmondás szerint senkit sem mondhatunk boldognak addig, amíg nem ért élete végére, és amíg nem vált bizonyossá, hogy halálában is boldog volt. Nos, aki hősi halált halt, azt mindenképpen a boldogok közt tartotta számon az utókor.

A bosszú vérkörébe lépve a harag a legjobb tanácsadó, hiszen – ahogy Élektának mondja a karvezető a darabban – „rosszért rosszal megfizetni jó”. Arisztotelész is oda nyilatkozott a *Nikomakhoszi etikában*, hogy a helyes viselkedés az, ha az ember a barátaival jót tesz, az ellenségeivel pedig rosszat. Ez a legősbibb, legfőbb törvény, ahogy a karvezető is kifejti (Devecseri Gábor fordításában):

*Tudd: az a törvény, hogy a földre alá-
csepegő vér megint vért követel csak,
újat: a vész elhívja Erínüiszt,
ama kezdeti áldozatok nyomain
követőül az átkot, az újat.*

Amit Devecseri átoknak fordít, az a görög *até*. Főleg elvakultságot, örületet jelent. Ennyiben rokona az *Íliász* kezdőszavának, a *ménisz*nek. A harag ugyanis nem individuális fölhorkanás, hanem az isteni tűz alászállása. A görög hős haragja az őshagyomány szerint az istenek adománya, a háború pedig nem más, mint az égi indulat tiszteletteljes, kollektív elfogadásának aktusa. Amikor Akhilleusz az őt ért jogtalanság miatt haragra gerjed, akkor annyi történik, hogy az isteni viszály a földre száll, szent tűz gyullad a hősben, aki ezt elfogadva megengedi, hogy önbecsülését (*timéjét*) a harag betöltse.

A haragot jelölő *ménisz* figyelemre méltó etimológiai rokonságban áll a *mania* (elragadtatás) szóval. Az eredeti görög felfogás szerint mindkettő isten eredetű erény. Mire a tragikusokig (főleg Euripidészig) eljutunk, a helyzet megváltozik: a harag itt már nem feltétlenül „pozitív” indulat. Számos tragédiában megtalálhatjuk a „negatív” haragot.

Amikor Platón a *Phaidroszban* a költőket két csoportra osztja aszerint, hogy a dalnok részesül-e isteni elragadtatásban vagy sem, a *mania* dicsőítésekor eszébe sem jut, hogy szót ejtsen a *méniszről*. Az eposz méltóságteljesen hömpölygő, magasztos világában még isteni helye volt ennek a férfias indulatnak, amely az *Ál-doztatvivők* zaklatott, feszültségteli világában már csak mint a bosszú láncolatának mozgatója talál helyet magának. Aiszkhülosz azonban, ahogy látni fogjuk, mégis a legközelebb áll a homéroszi, ősi felfogáshoz, amely szerint ha az isteni harag kifutja magát, a világrend helyreállhat. Peter Sloterdijk írja *Harag és idő* című, nemrég magyarul is megjelent könyvében: „Egyetlen modern kori ember sem képes visszahelyezkedni egy olyan korba, amelyben a háború és a boldogság értelmes együtt-állást alkot, pedig Homérosz hallgatói számára ezek a fogalmak egymástól elválaszthatatlanok voltak.”

A harcmezőn elterülő katona boldogságának másik gyökere az a tény, hogy a görög létmegértésben az egyénnek csak akkor van létjogosultsága, ha a poliszban, a poliszért él. És a legfőbb jó – mint fentebb már jeleztük – mindig az, ami a közösség, a polisz számára jó.

Első variáció: Aiszkhülosz

Ezért is olyan fájó, ha a harag nemes kicsapódását jelentő háborúból visszatérő hős hadvezér kicsinyes, önző haragnak esik áldozatul. És ha belegondolunk, hogy Agamemnón gyermekáldozatának megítélése nem föltétlenül váltotta ki a kor rosszallását – hiszen a király a közösség ügyének, a háborúnak oltárán áldozta föl leányát –, akkor nemcsak Aigiszthosz, de Klütaimnésztra is a haragot kicsinyes, önző formában dédelgető lelkek közé tartozik. Velük szemben helye van a nemes, őrült haragnak. Ezért amikor a kar Oresztészt „házi háborúba” küldi, ezzel bocsátja útjára:

prepei d' akamptó menei kathékein
(úgy illik, hogy állhatatosan láss munkához).

Oresztész némi ködösítés után fölfedi kilétét, és Aigiszthoszt azonnal levágja. Most anyján a sor. Amikor az fölfogja, mi történik, térdre rogy fia előtt, és könnyö-rögni kezd az életéért. Oresztész gyalázó szavaira így felel:

Mondd csak, de aztán szólj apád vétkééről is.

Mire Oresztész:

Tűzhely mellett ülő, ne vádolj hadvezért.

Ezzel a fiú nyilvánvalóvá teszi, hogy individuális irányból a kollektívumért harcoló (és a közösségért individuális szeretteit föláldozó) hős kikezdhetetlen. A kar pedig ehhez hozzáteszi, hogy amit isten parancsol, az soha nem lehet gonosztett. (Euripidész *Élektirájában* a helyzet majd épp ellenkező lesz.) Oresztész fölmentése ez, aki harcba szállt az apajog érdekében, és aki nem véletlenül a Napot, a férfi-bolygót kéri, hogy nézzen ide és lássa meg anyja szentségtelen gáztettét. Hősrünk ezzel irányt vesz az esdeklés, a bűnbocsánat és Delphoi felé:

*S most nézzetek rám, útrakészen állok itt,
s olajfa-gallyal s gyapjufüzérrel már a föld-
köldökhöz, jósló székhelyéhez indulok [ti. Apollónnak],
s a tűzhöz, melyről mondják, mindig fennlobog...*

A vérbűnös fiút persze automatikusan üldözőbe veszik az Erinnüszők (Euripidésznél a haláldémonok, a Kérek), de hát nekik ez a dolguk. Az *Eumenisz*ekből majd kiderül, hogy végül ők is megjuhászodnak, és elfogadják a tett jogosságát.

Az Élektra-ügy morálisan akkor kezd billegni, amikor az emberben fölmerül, hogy Íphigeneia auliszi fölázdosása esetleg bűn. Mint láttuk, ez a vád Aiszkhülosznál is előáll – Klütaimnésztra apológiájában –, de akkora ereje még nincs, hogy beroskaszsa a mítosz ősi/aiszkhüloszi szemléleti hátterét.



Oresztész megöli Aigiszthoszt, attikai vörösalakos vázákép i. e. 500 körül, Bécs Kunsthistorisches Múzeum (forrás: ox.ac.uk.)

Második variáció: Szophoklész

Nem tudni, hogy Szophoklész *Élektrája* korábban íródott-e Euripidész hasonló című tragédiájánál, de hogy szemléletében közelebb áll Aiszkhüloszhoz, mint az euripidészi mű, az világos. Aiszkhülosz műve az istenek tragédiája, amely azonban az emberek világának tükrén csapódik ki. Szophoklész a drámát a Nevelő (*Paidagógosz*) szavaival indítja, melyek elhelyezik a történetet a mitikus térben: a Nevelő Ió mítoszt említi föl. A tette, amit Oresztész elkövetni készül, szintén magasabb szférából jön a buzdítás: maga Apollón üzent meg a fiúnak, hogy bosszút kell állnia apja haláláért. Mert a *logosz* világából gyorsan a cselekvés birodalmába jutunk: a Nevelő Oresztészt és Püladészt tette sarkallja. Oresztész – akinek a terv szerint az összeesküvők majd halálhírét keltik – ekképp csatlakozik az előtte szólóhoz:

*Mit árt nekem, ha holtnak költ a puszta szó,
De tetteimmel élek és nagy hírt nyerek?
(ti gar me lüpei tuth', hotan logó thanón
ergo iszi szóthó kaxenenkómai kleosz;)*

A *logosz* és az *ergon*, a szó és a tett áll szemben egymással. Oresztész a tettek embere, az ő dolga hát, hogy a világ meggörbült tengelyét kiegyenesítse. Addig azonban sok *logosz* elhangzik még. Klütaimnésztráé – a lányával folytatott vitában – így:

*Mert hát apád, a híres, kit folyton siratsz,
egyedül merte minden hellének között*

föláldozni nővéredet, kit nemzve nem
 kínlódott annyit, mint én, mikor szültem őt.
 No jó, csak oktass, hogy kinek javára volt
 az áldozat. Tán azt felelnéd, Argoszéért?
 Annak megölni lányomat nem volt joga.

Klütaimnésztra tehát úgy véli, a közösségért hozott (ráadásul isteni parancs-
 ra történő) áldozat jogtalan. Ez már nem az archaikus kollektívum világa, az ősi



Oresztész, Klütaimnésztra és Erinnüsz, paestumi
 vörösalakos amforán, i. e. 4. század, Bécs,
 Kunsthistorisches Múzeum (forrás: theoi.com)

világrend megrepedt. Válaszában
 Élektra elmagyarázza, miért volt
 mégis jogos testvérhúga föláldozása.
 Agamemnón Auliszban joggal bűn-
 hódott az isteni parancsolattól sújt-
 va, hiszen előzőleg hübriszt követett
 el Artemisz rovására egy vadászaton.
 Élektra szerint tehát húga föláldozá-
 sa jogos volt, hiszen az isteni törvény
 fölülírja az emberi szív törvényét.

Élektra ebbéli hitének kétfé-
 le megítélése lehetséges. Vagy egy-
 szerűen kőszívű, bigott teremtetés ő,
 olyan figura, mint Euripidész Hip-
 politosza, aki fene nagy szűziességé-
 ben csak a jéghideg istenvilágot für-
 készi, és képtelen a szeretetre. Vagy
 pedig anyjával ellentétben – akit az
 individuális kötődés mozgat, aki te-
 hát az új világrend képviselője – az

ősi rend, az isteninek az emberi életet mindenképp alárendelő hit embere ő. (Per-
 sze zavarban volnék, ha a két megítélést szigorú kritériumok alapján el kellene ha-
 tárolnom egymástól.)

Így vagy úgy, de előlép Élektra, és elzengi panaszát. A mükénéi nők kara prób-
 álja jobb belátásra (azaz feledésre) bírni. A kollektívum szava a beletörődésé.
 Élektra azonban hajthatatlan. „Niobé, te vagy istenasszonyom” – mondja, meg-
 idézve a fájdalomában kővé változott mitikus alakot. Miközben az emberi világ
 – saját testvérhúgát is beleértve – nem érti meg Élektra fájdalmát, és a hatalom
 előtti meghunyászkodást javasolva bosszúvágáról lebeszélni igyekszik őt, az iste-
 nek – ezt a lány pontosan érzi – mellette állnak.

Élektra panaszát a kar mondatai szaggatják. Az egyik ilyen felidézi Agamem-
 nón halálát:

*Szörnyű volt kiáltása,
 szörnyű volt, mikor ősi ágyán
 lecsapott rá szemből az ércbalta,
 nekilendült, sújtott, sebzett.*

Csel eszelte ki ezt, szerelem gyilkolt,
szörnyen szörnyű magokat vetve;
isten keze tette, vagy emberi kéz
volt a végrehajtó?

Szophoklész pontosan olyan távol áll Aiszkülosz létmegértésétől, mint amek-
kora szakadékot megnyit egy ilyen mondat, egy ilyen dilemma.

Élektra legerősebb érve:

Mert ha apám halott s fekve a föld alatt
semmi már, szegény,
és a gyilkosok
nem bűnhődnek e tettükért,
kihalt a székelyen
s a jámborság az emberekből.

A 'jámborság' az eredeti szövegben így hangzik: *euszebeia*. Ez istenfélelmet, va-
lamint gyermeki szeretetet és tiszteletet jelent. Ellentéte (mivel olyan szó, hogy *ka-
koszebeia* nincs a görögben) az *aszebeia*, amely istentelenséget, kegyelethiányt jelöl,
és az egyik legfőbb bűn volt a görög világban. (Gondoljunk csak Szókratész és más
gondolkodók *aszebeia*-pörére.) Ha az *euszebeia* kihalt az emberekből, akkor az
emberiség az általános *aszebeia* állapotában leledzik. Szophoklész itt fölfest egyfaj-
ta negatív utópiát, Élektra szívében engedi fölrémlieni a dolgok sötét végkimenete-
lét: az emberiség az *aszebeia* állapotába jutva a véglények életét fogja élni. Ez a vég
nincs is olyan messze: a véglény-filozófiának, mint láttuk, már most is vannak hí-
vei. Nemcsak maga a műkénéi asszonyok kara, de Élektra húga, Khrüszothemisz
is azon a véleményen van, hogy az ember úgy lehet szabad, ha mindenben a hatal-
masoknak enged. Nem, Khrüszothemisz nem elmebeteg. Csak éppen az a szabad-
ságfogalom, amellyel ő „dolgozik”, nem a lelki-szellemi szabadságot fedi, hanem a
testit. (Viccesen azt is mondhatnánk, hogy a lány beszélő neve is erről az opportu-
nizmusról tanúskodik, *khürszothemisz* ugyanis fordítható így: *az arany igazsága*.)

Akárhogy is, az *aszebeia*-gondolat elég erős eleme a tragédiának. Amikor a
Karvezető megdicséri húga előtt Élektrát, így teszi:

Kegyesség szól e szűzből...

Az eredeti szövegben a 'kegyesség' helyén ez áll: *prosz euszebeian*. Élektrából az
euszebeia szava szólt. Élektra legalábbis ambivalens figura: ő az istentisztelet és a
szülők iránti kegyelet ideáltipikus alakja, az ősi rend fenntartója és védelmezője,
szemben az őt körülvevő opportunistá világgal; ugyanakkor ő az, aki gondolkodás
nélkül segít kibelezni saját szülőanyját.

Harmadik variáció: Euripidész

Euripidész Élektráját nem úgy indítja, mint Szophoklész. Ő nem a mitikus térben
helyezi el a cselekményt, hanem a pusztán történetiben. Euripidész Oresztésze ví-
vódóbb, bizonytalanabb, mint elődei. Itt Élektra a kulcsfigura. Euripidész nem-

csak abban megy túl Szophoklészon, hogy a hangsúlyt az emberi szereplők indulatira, a tetteket előidéző pszichológiai mozgatórugókra helyezi. Aiszkhülosznál az isteni parancs feloldozást jelent a tett következményei alól. Szophoklésznál már megbillen az ősi világ, és az ember kételkedni kezd e feloldozás abszolút jellegében. Euripidész drámájában azonban már az is fölmerül, hogy maga Apollón követte el a bűnt. Előáll a gonosz, bűnös, vagy legalábbis hülye isten képze:

Oresztész: *Phoibosz, mily esztelenség volt jósszavad!*

Élektra: *Hol még Apollón is téved, ki ott a bölcs?*

Élektra mondatának eredetije:

hopu d'Apollón szkaiosz é, tinesz szophoi;

Az itt álló *szkaiosz* melléknév ügyetlent és ostobát jelent. Láthatjuk, Euripidész sokkal erősebb hatáselemekkel dolgozik, mint elődei. Megvan a véleménye mindkét „politikai oldalról”. Aigiszthosz és Klütaimnésztra itt nemcsak hogy nem tisztelik a holt Agamemnón szellemét, nemcsak örömnünnepet rendeznek a gyilkosság napjáról megemlékezve, mint Szophoklész darabjában:

És Agamemnón sírja tiszteletlen áll,

nem ékesíti áldozat, se mirtusz-ág,

s oltára minden áldozattól fosztva van.

S anyámnak férje, hogyha mámor szállja meg,

a hírneves, mondják, a sírra rászökell,

és megdobálja kővel apámnak sírkövét,

s ilyen szavakra mer fakadni ellenünk:

„Hol van most Oresztész? Vajjon sírodat

jól védi-e itt?” – így sérti őt, ki messze van.

Aigiszthosz itt már primitív sírgyalázó, a legalantasabb ember, akivel valaha dolgunk volt. Ráadásul azt se mondhatjuk, hogy Agamemnón gyilkosaival, az értéktelenekkel szemben úgy magaslik Oresztész és Élektra alakja, mint valami értékörző szellemeké. Élektrának vad gyűlöletében nem tudunk igazán lelki társai lenni. Utóbbiból ráadásul Euripidész konkrét tettestársat csinál. Az ő verziójában ugyanis Élektra és Oresztész együtt fogják a kardot, amely anyjuk életét kioltja. Itt Élektra az igazán könyörtelen: a tett előtt Oresztész elbizonytalanodik, de a lány hajthatatlan konoksága végül erőt önt belé. Ezt a tényt a kar tanúvallomása is igazolja, midőn a gyilkosság megtörténte után a saját jövőjéről lágyan panaszkodó Élektrához így dalol:

A szél, a szél a szellemed

megint megfordította:

nem voltál ily jámbor, mikor

iszonyú sugalltál, kedvesem

imént, huzódozó öcsédnek.

„Az Élektrát (...) az teszi oly nyomasztóvá, hogy egyik oldalon sem érezzük igazán érték jelenlétét. Így nem lehet szó értékek pusztulásáról sem, vagyis megszűnik a tragédia lehetősége, annak felemelő, értéktudatot megerősítő hatásával együtt, s a nézőben csak egy értékben szegény világ nyomasztó érzete marad, ahol ugyan



Tükhé szoborábrázolása, Burdur Archeologiai Múzeum, Törökország (forrás: deviantart.com)

vad tülekedés folyik, de ennek kimenetelében semmiféle rendszert, mélyebb erkölcsi törvényszerűséget fölfedezni nem lehet. (...) Az ember ki van szolgáltatva ismeretlen, ellenőrizhetetlen erőknél, amelyekről észszerűséget nem várhat, ezek hol földhöz verik, hol éppoly váratlanul megint fölemelik” – írja Ritoók Zsigmond. Az istenek alkonya után így veszi át az uralmat az emberi élet fölött Tükhé, a vak véletlen ura. A dolgok megtörténnek, a vétkek megbosszultnak, de a világrend már nem áll helyre. Minden jóvátehetetlen. A drámavé-
gi *deus ex machina* révén megjelenő

Dioszkurosok sem zárnak le semmit, csak mechanikusan elrendezik a dolgokat, hogy medret vájjanak annak a sötét folyónak, amit jövőnek nevezünk.

Attila Végh: Electra Variations

The story of Electra and Orestes was sung by all the three masters of Greek tragedy: Aeschylus, Sophocles and Euripides. According to the writer of the essay, the three works reflect the process during which ancient Greeks' focus moved from the proto-drama on Dionysus to “modern ancient drama”. Aeschylus' piece manifests the traditional conception that there is no stronger imperative than the divine command and there is no point in moralizing over this. The anger of the Greek hero is still the gift of the gods here, and vengeance and war are none other than the consequences of a humble identification with the anger of the heavens. However, the title character of Sophocles' s drama, *Electra*, is the child of an ambivalent age already: she herself is the typical figure of the ideal of worship and filial piety, the maintainer and protector of the ancient order, but the world around her, represented by Clytemnestra, has become divided against itself and opportunistic. In Euripides' work, the author says, an already mercilessly active Electra provokes resentment, and although vices are avenged, the ancient world order is no longer restored.



F. Leighton: *Elektra Agamemnon sírjánál*, olaj, vászon, 1869, Ferens Művészeti Galéria (forrás: wikipedia.org)

Műhelyrovatunk mindkét publikációjának témája a színház és a film, a teatralitás és a valóság-hűség szerteágazó kérdésköre. Vizsgálatuk tárgya is azonos: Lars von Trier 2003-ban bemutatott „kultuszfilmje”, a *Dogville*, mely szorosan kapcsolódik a „Dogma 95” avantgárd mozgalomhoz. Elindítói kiáltványuk záradékában ezt a fogadalmat tették közzé: „elsődleges célom, hogy mind a karakterekből, mind a beállításokból az igazságot hozzam felszínre”.

P. Gulyás Márton esszéje az ismert szemiotikus, Jurij Lotman filmesztétikai tanulmányának megállapításaiból kiindulva arra mutat rá, hogy bár a mozgalom kiáltványában lefektetett szabályok többségének nem tesz eleget, a *Dogville* Lars von Trier egyik legsikerültebb alkotása, mely a nyugati civilizáció alapvető kérdéseit veti fel: menedéket nyújt-e az egyénnek a társadalom? Léteznek-e még „kőbe vésett” morális törvények? Meglátása szerint a *Dogville* nem „színház a filmben” avagy „lefilmezett színház”, hanem olyan epikus film, mely az elidegenítő effektek egy részét a színházról, Brecht epikus színházától kölcsönözte. Ám – ahogyan Brecht darabjaiban – a szereplőkkel való (pszichológiai/érzelmi) azonosulás Trier filmjében sem iktatódik ki teljesen. P. Gulyás Márton a *Dogville* cselekményéről is részletes leírást ad, így esszéje a következő publikáció bevezetőjeként is haszonnal forgatható.

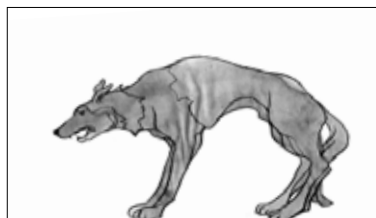
A híres orosz rendezővel, Anatolij Vasziljevvel Zara Abdullajeva esztéta, filmkritikus beszélget – közös könyvük, a *Parautopia* 2017-ben jelent meg. A legérdekesebb kérdés a *Dogville*-ben Vasziljev szerint az, hogy a rendező által felépített elvont színházi tér miként hozza létre a film epikus terét. A rendező korábbi filmjére, az *Idiótákra* való utalása pedig a beszélgetés címét is magyarázza: „»idiótának lenni« – annyit jelent, mint játékba kezdeni a valósággal”, ami Vasziljev szerint a 21. századi ember jellegzetes attitűdje. A beszélgetésben szó esik a színészi játék hitelességéről, a realizmus technikájáról, mely a *Dogville*-ben nem a valóság konkrét közegébe, hanem egy elvont játéktérbe helyeződik. Kitérnek a történet példázatszerűségére, a dialógusokra épülő jelenetekre; elemzik a film nézőre gyakorolt hatását, mely arra épül, hogy bár a történet igazából *Dogville* lakóiról szól, az áldozatra szánt főhősnővel való azonosulást váltja ki belőlünk.

E két publikációt kapcsolódó témakörénél fogva előtanulmányként ajánljuk e lapszám MITEM 2018 rovatában olvasható írásokhoz, melyekben a Nemzeti Színházban bemutatott *Figaro házassága* avagy egy örült nap emléke című előadás alkotói válaszolnak kérdéseinkre a videotechnika színpadi alkalmazásának tapasztalatairól, a színház és a film szimbiózisának művészi lehetőségeiről.

A szerkesztők



P. GULYÁS MÁRTON



A kutya, akit Mózesnek hívtak

Lars von Trier: *Dogville*

„Hogy vajon Grace hagyta el Dogville-t, vagy ellenkezőleg, Dogville hagyta el őt (és általában a világot), olyan ravasz kérdés, melynek felvetése nem ajánlatos, megválaszolása még kevésbé. És mi sem fogunk itt válaszolni rá.”
(A *Dogville* c. film utolsó mondatai.)

Jurij Lotman szerint „A filmnek mint művészetnek és mint kulturális jelenségnek a fellépése egész sor technikai találmánnyal kapcsolatos, és ebből a szempontból elválaszthatatlan a XIX. század végétől és a XX. század elejétől. Általában ilyen perspektívából is nézik. De nem szabad elfeledkezni arról, hogy a film művészi alapját egy sokkal régebbi tendencia képezi, amely az emberi kommunikációt meghatározó két jelfajta dialektikus ellentmondásán alapul.”¹

Az egyik jelfajta, az egyezményes jel megértéséhez speciális kulcs szükséges, a másik, az ikonikus „természetes”, „érthető”, mert valamilyen izomorfizmus, pl. alaki hasonlóság van a jel és a jelölt között (gondoljunk a máig megfejtetlen Vojnich-kéziratra: az írásjelek által létrehozott karakterlánc nem tudjuk, mit jelent, a képekről viszont többnyire tudjuk, mit ábrázolnak; és ha valaha megfejtik az írást, abban feltehetőleg az ikonikus jelek lesznek segítségünk).

Ha a filmet nem a többi jelrendszertől elszigetelten vizsgáljuk, világossá válik, hogy „kultúra történetének egyik legfontosabb problémájához kötődik azzal, hogy a néző érzelmileg hisz a vásznon bemutatottak valóságában.”² Ez a probléma a „jel és a hazugság azonosítása, s az ellene folytatott küzdelem, [amely] az újabb idők-

¹ J. M. Lotman: *Filmszemiotika és filmesztétika*, Gondolat, Budapest, 1977, 16.

² Lotman i. m. 17.

ben az európai demokrácia egyik vezető eszméje lett Rousseau-tól Tolsztojig”³. Megjelent a „szöveg, amely hazug lehet” és „az a szöveg, amely nem lehet hazug” ellentéte. „A XVIII. század végétől, mivel a művészetben egyre erőteljesebben követelik az igazságot, a dokumentum tekintélye gyorsan nőtt. Puskin a *Dubrovszkij*-ba már a művészi alkotás részeként építi be a kor eredeti bírósági anyagait. A század második felére a hiteles dokumentumok helyére az újságírói riport lép. A XIX. században (...) ez a műfaj is elhagyta a kizárólag igazi szövegek »skatulyáját«, és ellentétébe csapott át. Helyét a fénykép foglalta el, (...) amelyet úgy értelmeztek, mint valami kultúrával, ideológiával, költészettel ellentétes dolgot, mint az életet a maga realitásában. (...) És ezt mindenki elismerte a bűnügyi szakértőktől a történészekig és újságírókig.”⁴

Végül megjelent a film, amivel úgy tűnt, hogy „az élet bemutatásának pontossága elérte legszélső határait.”⁵ De ha a film, ahogyan Godard mondta (pontosabban *A kis katona* c. filmjének egyik szereplőjével mondatta), másodpercenként 24 képkocka igazság, hogyan nyújthat esztétikai élményt, aminek Puskin így határozta meg a formuláját: „Könnyeket ont egy kitalált dolog miatt”?⁶ Lotman szerint a válasz a kérdésre az, hogy „a valóság, az élettel való hasonlóság érzését – amely nélkül nincs filmművészet – nem elemi módon, közvetlen érzékelés útján nyerjük. Ez egy bonyolult művészi egésznek szerves része, sok szállal kötődik a közösség művészi és kulturális tapasztalataihoz.”⁷ Lotman Viscontit hozza fel példának, aki 1948-ban leforgatta a *Vihar előtt*, amely egy szicíliai halászfaluban játszódik, valós szereplőkkel, valós helyszíneken; „Minden tiltakozás ebben a műben a művészet művészeskedése ellen: a szicíliai dialektus, (...), maga a téma, a szerkezet és a típusalkotás is. Ám 1953-ban már a *Senso* (Érzelem) c. filmet forgatta, amely (...) meglepően teátrális, opera felépítésű (szerelem, féltékenység, árulás, halál váltják egymást), a színpadi hatások leplezetlenül primitívek, a rendezői fogások pedig ósdiak. De a filmművészet általános fejlődésének összefüggésében, a *Vihar előtt* szembeállítva mindez más értelmet nyer. Nagy műveltség kell ahhoz, hogy megérthessük a meztelen igazság művészetét, amely meg akar szabadulni a művészi áttételesség minden fajtájától. Bár eszméi demokratikusak, nyelvvezete túlságosan intellektuális. A tapasztalatlan nézőt untatja. Emiatt vissza kell állítani a tudatosan primitív, hagyományos, de a közönséghez közelebb álló művészi nyelv-



L. Visconti *Vihar* című filmjének DVD borítója, 2012 (forrás: ebay.co.uk.)

³ Uo.

⁴ Lotman i. m. 18–19.

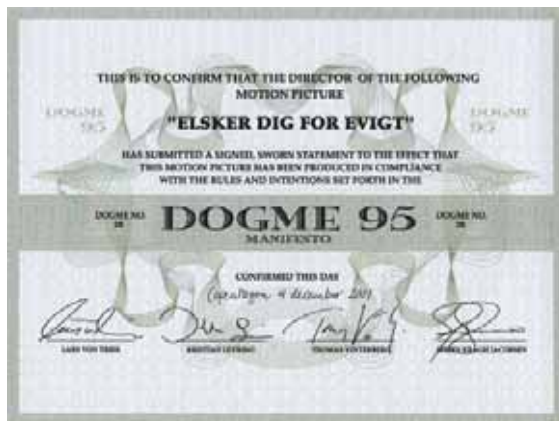
⁵ Uo.

⁶ Lotman i. m. 26.

⁷ Lotman i. m. 33.

vet. Olaszországban a legegyszerűbb néző számára is érhető az álarcos komédiák és operák hagyományos szimbólumrendszere.”⁸ A filmtörténetből számos példát lehetne hozni ilyen „páli fordulatokra”; érdemes talán egy hazai példát is felidézni: nagyjából hasonló utat jártak be a Balázs Béla Stúdióból az 1960-as évek végén indult filmesek a „Szociológiai filmsoportot!” kiáltványtól kezdve a Budapesti Iskola dokumentum-játékfilmjein át Bódy Gábor és Jeles András vagy Xantus János nagyjátékfilmjeiig⁹.

A mozi 100. születésnapján egy párizsi szimpóziumon egy akkor már a művész-film-rajongók körében elismert, és hazájában, Dániában a szélesebb közönség körében is ismert filmrendező – Herskó János tanítványa – Lars von Trier bejelentette, hogy egy kollégájával megalapította a „Dogma 95” nevű mozgalmat. A Dogma állítása szerint a hanyatlóban levő filmművészetet van hivatva megmenteni, ami a mozgalom szellemiségében alkotó filmrendezőktől 10 pont szigorú betartását követeli meg (Pl.: a felvételeket a valódi helyszíneken kell készíteni, kellékek nem használhatóak, hang nem rögzíthető a képtől függetlenül, és fordítva, kézi ka-



A Dogma 95 alapító okirata (forrás: wikipedia.org)

merát kell használni, minden ebből adódó mozgás engedélyezett, a történetnek nem ott kell játszódnia, ahol a kamera van, a kamerának kell ott lennie, ahol a történet játszódik, a műfaji film nem elfogadható, 35 mm-es filmre kell forgatni az anyagot, a rendező nevét nem lehet feltüntetni; és a végén található egy fogadalom: „elsődleges célom, hogy mind a karakterekből, mind a beállításokból az igazságot hozzam felszínre”¹⁰) Vitatható, hogy a filmművészet éppen hanyatló állapotban volt-e ekkor, és ha igen, a Dogma 95 ennek a folyamatnak a visszafordításában (vagy késleltetésében) milyen szerepet játszott, de egy körülmény különös súlyt adott a kiáltványnak: 1992-ben megjelent az első tömegfogyasztásra szánt digitális fényképezőgép, és ezt követték az egyre jobb képminőséget produkáló digitális kamerák. Ennek jelentősége, hogy a digitálisan rögzített kép ténylegesen szöveggé vált, diszkrét jelekből, nullákból és egyesekből álló karaktersorozattá, mely

⁸ Lotman i. m. 31–32.

⁹ Erről bővebben: Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest: Osiris, 2002. *Budapesti Iskola – magyar dokumentum-játékfilmek 1973–1984*. Szerk. Zalán Vince. Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete, MADE, Budapest, 2005.

¹⁰ Részlet a Dogma 1995-ben Koppenhágában nyilvánosságra hozott Kiáltványából. Írói: Lars von Trier és Thomas Vinterberg dán filmrendezők.



Lars von Trier (forrás: translacamera.com)

– miként az írott nyelv – tetszőlegesen manipulálható és másolható, így véglegesen kikerült a fentebb említett „az a szöveg, amely nem lehet hazug” kategóriából¹¹. Úgy vélem, a Dogma-mozgalmat elsősorban egy erre a változásra adott reakciónak (és persze egy ügyes marketingfogásnak) kell tekintenünk. Mi sem támasztja alá jobban ezt a megközelítést, mint hogy Trier maga csak egy

Dogma-filmet rendezett, az *Idiótákat*, az ezt követő filmjeiben radikálisan szakít a csoport által lefektetett szabályokkal. Vegyük sorra, a *Dogville*ben hol szegi meg a Dogma-szabályokat: nem eredeti helyszínen forgat, a hang független a képtől, speciális világítást használ, non-diegetikus zenét is használ, fegyverek, gyilkosságok vannak benne, a cselekmény filmes elemekből épül fel, digitális kamerára rögzítettek (amit aztán később 35mm-es filmre másoltak). Lényegében a 10 pontból csak egyet, a kézi kamera használatának követelményét tartotta meg Trier. Vajon megszegte-e azt a fogadalmát is, hogy „elsődleges célom, hogy mind a karakterekből, mind a beállításokból az igazságot hozzam felszínre”?¹²

¹¹ A digitális és analóg kép valósághoz fűződő viszonyának különbségét többen is taglalták, hadd idézzem példaként Francois Soulagest: „A digitális kép, mondja Edmond Couchot, »egy számokból álló mátrix, azaz minta vizuális lefordítása, amely a valóságot – a tárgyat – szimulálja, s majdnem végtelen számú nézőpontból képes újraalkotni. Ez egy képmátrix – mivel belülről szolidáris a számítógép és az őt létrehozó program áramköreivel – maga is képes sok más képet megalkotni.« Mint a negatívot, ezt a képmátrixot is lehet generálni a valósághoz való viszonya folytán: optikailag elkapunk egy képet, majd digitálisan átalakítjuk számítások segítségével. A lenyomat logikájától tehát eljutunk a szimuláció logikájához; de nekünk itt nem a valósághoz való viszony módzatai a fontosak, hanem a viszony létezése; a viszony létezése miatt beszélhetünk visszafordíthatatlanságról, egyszerűen azért, mert egy időbeli valósághoz fűződő időbeli viszonyról van szó, amely irreverzibilis. Ahogy a negatív esetében ezt a képmátrixot is a végtelenségig fel lehet fedezni és fel lehet dolgozni; sőt még jobban alátámasztja a befejezhetetlen dimenziót, mivel a képbe foglalt tárgyat minden lehetséges szempontból és módon lehet ábrázolni. A valósághoz fűződő viszonyt ugyanakkor sokkal könnyebb megtörni a digitális kép esetében, amely, ha megváltoztatjuk a számmátrixot, teljesen automatikussá válhat az eredeti valósághoz képest, és eljuthat a fotográfiai logika szférájából a tisztán numerikus logika területére, ahol a már létező valóságtól teljesen függetlenül készített, kiszámított képek is találhatóak, attól a valóságtól függetlenül, amelyben mintha röptében kapnánk el egy számítás segítségével a képet – ahogy *mutatis mutandis* egy nyomat segítségével tennénk.” Francois Soulages: *A Fotográfia Esztétikája*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2011, 136.

¹² A kérdésre adott válasz persze nagymértékben függ attól, mit értünk az „igazság” fogalmán.

A filmet a kritika és a közönség is vegyesen fogadta¹³. A Dogma-hívek ismét a mozgalom elárulásával vádolták Triert, Nicole Kidman rajongói többnyire unalmasnak, vontatottnak találták a filmet, a nyugati értelmiség egy része Amerika-ellenességgel vádolta a rendezőt. Legtöbbre azon rajongói tartották, akik Trierre mint saját magánmitológiákkal, visszatérő témákkal rendelkező, az életművét tudatosan építő szerzői filmesre, a filmművészet egyik utóvédharcosára tekintenek¹⁴. A Dogville filmelméleti recepciójából érdemes megemlíteni a feminista¹⁵, a teológiai¹⁶ és a politikai-filozófiai¹⁷ megközelítéseket. Ezen interpretációk sarokpontja Grace döntése, miszerint Dogville-t el kell pusztítani, amit többnyire (attól függően, hogy az író-rendező állásfoglalásával azonosítják-e a főszereplőt) problematikusnak tartanak.

Jómagam a *Dogville*-t – a *Hullámtörés* mellett – Lars von Trier eddigi legsikerültebb filmjének tartom, mely minden részletében, a filmes jelentésképződés minden szintjén – a *Mise-en-scène*, a színészi játék, a dialógusok, a narrátor szövege, az operatőri munka, a vágás, a hangtechnika, a zenehasználat terén – határozott formában és következetesen teszi fel az emberi társadalom alapvető és ma különösen égető kérdéseit: menedéket nyújt-e a társadalom (közelebről: a nyugati civilizáció), amelyet létrehoztunk¹⁸, léteznek-e „kőbe vésett” morális törvények; vagy

¹³ Az IMDb-n 117 227 szavazat alapján 10-ből 8 pontot kapott. http://www.imdb.com/title/tt0276919/ratings?ref_=tt_ov_rt

¹⁴ Ehhez lásd például Földényi F. László *Mozisirató* c. esszéjét: „Lars von Trier, Haneke vagy Tarr Béla (...) érzékeltetni tudják a transzcendencia törekénységét és sérülékenységet, s ettől filmjeik nem csúsznak lapos anakronizmusba – nem az ötvenes és hatvanas évek filmművészetéhez igazodnak, hanem a harmadik évezred kihívásaira válaszolnak. Alkotásaikat az teszi jelentőssé, hogy úgy tesznek javaslatot a transzcendencia visszaszerzésére, hogy közben tisztában vannak a Ponyvaregény-féle világgalapot megkerülhetetlenségével. Egy pillanatra sem táplálnak olyan illúziókat, hogy erről nem kell tudomást venni. A szenvedés, miként Tarantinónál, az ő esetükben is annak a garanciának a megsemmisülését jelzi, amely nélkül végképp értelmét veszti az élet s a civilizáció vaktában halad előre, minden lépéssel saját pusztulását siettetve. De, szívük mélyéig romantikusként vagy hívőként, a megelőlegezett pusztulás mögé is betekintenek. A reménytelen jövőt válaszolják fel, és ezt a régi nagy európai hagyomány tükre elé állítják.” Filmvilág, 2015. december, 4–9.

¹⁵ Mandolfo, C. (2010). Women, Suffering and Redemption in Three Films of Lars von Trier. *Literature & Theology*, 24(3) 285-300.

¹⁶ Orths, S. (2008). Gnade, wem Gnade gebührt? Dogville aus der Perspektive theologischer Anthropologie. In: S. Orth – M. Staiger – J. Valentin (Hg.), *Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers (179-194)*. Marburg: Schüren Verlag, 2008.

¹⁷ Brandt, P. A. (2003). The Political Philosophy of a Dogville. On Dogville by Lars von Trier. *A Danish Journal of Film Studies*, 16:51-55. http://pov.imv.au.dk/Issue_16/section_1/artc6A.html

Fibiger, B. (2003). A Dog Not Yet Buried – Or Dogville as a Political Manifesto. *A Danish Journal of Film Studies* 16:56-65. http://pov.imv.au.dk/Issue_16/section_1/artc7A.html

¹⁸ Csak utalnék itt arra, hogy a klasszikus liberalizmus feltevése szerint az ember a természeti állapotból egy szerződés révén emelkedik ki, és hozza létre az államot, a polgári

ahogy Nietzsche írja a *Túl jön és rossz* 108. aforizmájában, „egyáltalán nincsenek morális jelenségek, csupán jelenségek morális értelmezései vannak”; vagy ha mégis léteznek, akkor mi a bűn, a bűnösök nyerhetnek-e feloldozást – és hogyan?

Lotman szerint „a filmművészet történetileg két hagyomány kereszteződéséből alakult ki: a nem művészi filmhíradóból és a színházéból”.¹⁹ Ez a megállapítás véleményem szerint nem tartható, hiszen például a XIX. századi novella, a XX. század eleji képzőművészet is ugyanúgy hozzájárult a film művészetté válásához. De amit továbbiakban ír Lotman, az a film és a színház médiumának fontos különbségeire világít rá: „A színház kortársunkat, egy élő embert állít elénk. Ezt azonban el kell felejtünk, és valamilyen jel-lényeget kell látnunk benne. (...) A filmhíradó a vászon sík felületén fekete és fehér foltok váltakozását mutatja. Ezt el kell felejtünk, és a vászon figuráit élő emberekként kell értelmeznünk. Az egyik esetben a realitást használjuk fel jelként, a másokban pedig a jeleket realitásként.”²⁰ Továbbá: „A filmhíradóban az ember és a környező dolgok valóságfoka azonos. Ez oda vezet, hogy az ember mintegy egyenlővé válik a fényképezés más tárgyaival. Lehetséges az is, hogy jelentés egyenlő mértékben oszlik meg a tárgyakon, sőt, az is, hogy nem az embereken összpontosul, hanem a dolgokon. (...) A színházban a szereplők és környezetük, a díszlet, kellékek két, alapvetően különböző áttételes-ségfokú és értelmi töltésű közlésszintet képviselnek.”²¹

Mindezt figyelembe véve kézenfekvőnek tűnik, hogy a *Dogville*-t mint „lefilmezett színházat” nézzük, a „színház a filmben” típusú filmek közé soroljuk. Álláspontom szerint másról van szó: a *Dogville* ízig-vérig film, és színpadra történő adaptálása eleve hamvába holt ötlet. Azt lehet mondani, hogy Trier „epikus filmet” rendezett, a brechti epikus színház mintájára, és az elidegenítő effektek egy részét a színházról kölcsönözte. De ahogy Brecht legjobb darabjai sem „vegytiszta” epikus színművek, a szereplőkkel való (pszichológiai/érzelmi) azonosulás Trier filmjében sem iktatódik ki teljesen, még ha a vásznat nézve egy percig sem feledkezhetünk el róla, hogy filmet látunk. A cselekmény fejezetekre (9+1, azaz 10) osztása, a néhol ironikus narráció egyértelműen elidegenítő effektusként hatnak, a színészi játék azonban visszafogott, nem teátrális. Valóságközeliségét, annak érzését, hogy mi is jelen vagyunk, részesei vagyunk a történeteknek, még tovább növeli a kézi kamera használata (a kép azonban néha „megugrik”, a vágás nem követi mindig a beállítás-ellenbeállítás megszokott szabályát, megszakítva ezzel a téridő folytonosságot). A tér ezzel szemben teljességgel művi, valóban egy színházi térhez hasonló, csak jelzésértékű elemekből áll: a tér-beosztást krétarajz jelzi, a településen kívüli külső környezet nem jelenik meg, csak homogén fekete/fehér (éjszaka/nappal) háttérként, a megvilágítás mesterséges, az utak is belső térként jelölőd-

társadalmat. Az amerikai alkotmány egyebek mellett Locke szerződéselmélete (*Értekezés a polgári kormányzatról*) gyakorlatba való átültetésének tekinthető – tehát amennyiben a film Amerika-kritika, annyiban liberalizmus-kritikaként is olvasható.

¹⁹ Lotman i. m. 112.

²⁰ Uo.

²¹ Lotman i. m. 112–113.

nek, falak, ajtók, ablakok nincsenek (és mégis egyszerre jelen is vannak: a kopogások, nyikorgások hangjait hallani, ahogy a *Nagyítás* fotósa hallja a nem létező teniszütések hangját). Néhány tárgyi elem (Derek Jarman: *Wittgenstein* c. filmjében alkalmazott megoldáshoz hasonlóan) megjelenik: szék, pad, ágy, autók. A belső tér minden eleme a kameraállástól függően transzparenssé válik. A történet azonban érzelmileg átélhető, a szereplők pszichológiailag motiváltak, és a már említett visszafogott, de aprólékosan kidolgozott színészi játéknak köszönhetően azonosulni is tudunk velük. A szűzsé nem jelenít meg olyan elemeket, melyek nem részei a cselekményvilágnak (egyedüli kivétel az időnként felhangzó Vivaldi-zene), csak egyes elemeket nem foto-realisztikusan ábrázol (szélső esetben írott szöveggént). Tehát egyszerre tudjuk „kívülről” (néha szó szerint: felülről) és „belülről” nézni az eseményeket.



Jelenetkép Derek Jarman *Wittgenstein* című filmjéből (forrás: zeitgeistfilms.com)

Érdemes kitérni Trier színészválasztásaira is, hiszen mint Lotman írja, „a filmben a színész mitologizálása épp annyira erős, mint a szerepe. (...) A színész a színpadon maradéktalanul azonosulni akar a szereppel, a filmen viszont két lényegként jelentkezik: mint az *adott* szerep megvalósítója, és mint egy bizonyos filmmítosz. A filmlak jelentése ennek a két különböző értelmi szervezetnek a viszonyításában (egybeesésében, konfliktusában, küzdelmében, elmozdulásában) rejlik.”²² Trier valóságos sztárparádét vonultat fel, ám ezek a sztárok a filmvilág egymástól messze eső „tájairól” érkeztek (és jelenlétükkel más-más filmtípust, műfajt is képviselnek): Nicole Kidmant elsősorban ausztrál és amerikai tömegfilmekből ismeri a közönség, Harriet Andersson Bergman egzisztencialista filmjeiből, Lauren Bacall élő film noir-legenda volt, Ben Gazzara az amerikai független filmes, John Cassavetes filmjeiben nyújtotta legemlékezetesebb alakításait, a narrátor, John Hurt egy klasszikus drámai színész, aki minden műfajban bizonyította tehetségét – ahogy a film cselekményében is több műfaj keresztezi egymást.

Dogville egy Istenháta mögötti kis bányászfalu Amerikában az 1930-as évek táján, lakói szegény, de „jó és becsületes polgárok, akik szeretik a városukat”. Ifjabb Thomas Edison (apja, idősebb Thomas Edison, Thomas Alva Edison, a feltaláló kortársa rádiót hallgatt, mert idősebb korára a „könnyedebb zene iránt kezdett vonzódni”) a történet egyik központi figurája, aki a település „értelmiségét” képvi-

²² Lotman i. m. 120–121.

seli és akinek írói ambíciói is vannak (megismerni az emberi lélek titkait), egyfajta széplélek, istentiszteletek híján heti rendszerességgel tart a templomban erkölcsi prédikációkat („nem kell az orgona, mi éneklés és Biblia nélkül is elvagyunk”). Épp arról elmélkedik, hogyan tehetné próbára a közösséget: vajon hogyan viselkednének valamilyen kívülről érkező külső segítség (ajándék) érkezésekor. Egyáltalában hogyan tudnák gyakorolni az emberiség egyik alapvető problémáját, a mindig is nehéz próbatételt: az elfogadást? Elképzelése megvalósításához kapóra jön az üldözői elől a faluba menekülő Grace, egy angyali kinézetű, szép, fiatal nő, akit Tom javaslatára egy bizonyos próbaidő eltelte után (mely alatt Grace felajánlja mindenki számára a segítségét, szívesség gyanánt, akinek csak tud és amiben csak tud: segít) a falu befogad. Menedéket nyújt számára az öt üldöző gengszterek elől, méghozzá egyhangú szavazással (amúgy Dogville lakói nem járnak szavazni, mert a szomszéd városba kéne menni). Lehet, hogy menedék a civilizáció, az emberi közösség, a társadalom a világegyetem, a „sziklás hegység” kietlen, kegyetlen, rideg világa ellenében? Elfogadják Grace segítségét, sőt még a fizetést is megszavazák számára, és lassan Grace igyekezete, őszinte segítőkészsége, erkölcsi tisztasága, áldozatkészsége, tapintatossága, lelki tisztasága és hálája nyomán a falu „felvirágzik”, mindenki jobban érzi magát, mint előtte. Azonban nem tart sokáig ez a paradicsomi állapot, a rendőrség megjelenik a színen, kiteszik Grace képmását eltűnt személyként, majd lecserélik és bankrablással gyanúsítják – amiről később kiderül, hogy a gengszterek rendőrségi kapcsolatainak köszönhető –, az információért cserébe pedig magas összeget ígérnek, és a lakosok lassanként fogoly-rabszolgaként bánnak vele. Ellensúlyként több munkát kell elvállalnia kevesebb fizetésért. („Álkegyességgént” fél óránként meghúzzák a harangot, hogy jobban követhesse új programját.) Fokozatosan kiderül, hogy már a kezdeti nagylelkűség mögött is érdekek vagy hátsó szándékok húzódtak meg. Tom hosszú ideig Grace mellett áll, szerelem is szövődik kettejük között, megpróbál megoldásokat keresni, egyre erőtlenebbül és egyre kevésbé önzetlenül. Grace tisztasága, mássága szinte provokálja a falu lakóit, és ez egyre inkább feltűzeli őket az embertelen bánásmódra. A közösség önhatalmúlag ítélkezik és cselekszik, kikerülve a törvényt, az igazságszolgáltatást, és mindezt nem erkölcsi megfontolásból, hanem önzésből, irigységből, bosszúból, irracionális emberi gonoszságból. Grace perverz indulatok áldozatává válik, tűri, de egyre nehezebben viseli el a megaláztatásokat. Teste szabad prédává válik. Dogville lakosai úgy érzik, végre van hatalmuk nekik is valami-valaki fölött. Grace



Tom és Grace szerelmi kettőse a *Dogville*-ben
(forrás:youtube.com)

az almát (!) fuvarozó Ben segítségével el akar szökni. Bár Ben azt mondja, hogy más nyomorából nem akar hasznot húzni, ennek ellenére pénzt fogad el, melyet Tom lop el az apjától, majd ezt Grace-re fogja. Az úton veszélyességi pótlék gyanánt megerőszkolja a lányt, majd visszaviszi Dogville-be.

Ekkor indul az igazi terror. „Meg kell védenünk a közösséget, nincs más választásunk.” Nyakára vasat vernek és harangot akasztanak, hogy hallják, merre jár. Láncot is tesznek rá, arra nehezéket, így lehetetlen újra elmenekülnie. Természetesen a munkát folytatnia kell, sőt, a férfiak esti érkezése is



Grace, láncra kötve, jelenetkép a *Dogville*-ből
(forrás: youtube.com)

rendszeressé válik. Miután Grace szerelmük tisztaságára hivatkozva elhárította a Tom által régen vágyott testi közeledést (ő volt az egyetlen, aki végül is kimaradt a sorból), Tom úgy határozott, hogy a saját sorsa, elképzelt karrierje érdekében, a közösségből való kirekesztettségétől való félelmében feladja Grace-t. De nem a rendőrségnek, hanem a gengsztereknek, akiktől több jutalmat remélhet (ekkor derül ki, hogy azt a telefonszámot, melyet a gengszterektől kapott, nem égette el még az elején, ahogy később állította, hanem számítóan elrejtette, gondolva a jövőre...). Kudarcot vallott tehát az a kísérlet, melyben próbatételnek lett kitéve az emberi közösség: hogyan tud sáfárkodni a felülről kapott lehetőségeivel, azzal az áldással, amely boldogabbá tehetné volna az életüket.

Grace, aki a történet elején (mint ahogyan az utolsó fejezetből megtudjuk) apja gengsztervilágától menekült Dogvillbe, azzal a hittel, hogy létezik emberibb világ, most belülről megtapasztalva ennek a „békés, jóérzésű, befogadó emberi világnak” a valódi arcát, némi hezitálás után úgy dönt, hogy ugyan romlottságban alig különbözik egymástól ez a két világ, mégis azt választja, ahonnan menekült, mert itt legalább hatalmat kap, amit felhasználhat – nem az őt ért sérelmek megtorlására, a bosszúra, hanem arra, amit ki is mond: „azt akarom, hogy a világ kicsit jobb legyen (...) ha van olyan város, ami nélkül boldogabb lenne a Föld, akkor ez az!” A gengszterek önhatalmúlag végrehajtják az Utolsó Ítéletet: mindenki halállal fizet. A Tom és Grace közötti személyes kapcsolat azzal ér véget, hogy Grace saját kezével lövi tarkón Tomot; az angyalból öldöklő angyal lesz. Ahogy az epikus színház nézői az elidegenítő effektusok hatására „kívülről” kezdik nézni a dráma cselekményét, úgy kerül szembe Grace Dogville „színpadának” világával, és hozza meg végzetes döntését. Az Isteni Ítékezés helyett marad a magát isteni jogokkal felruházó gengsztervilág önkényes ítélete.

A *Dogville* egy példabeszéd, parabola, kegyetlenül őszinte emberismereti lecke az „Isten halála” utáni, varázstalanított világ sérülékenységről, az ítékezés jogosságáról és/vagy jogtalanságáról, az elfogadás, a befogadás képességének hiányáról – megnyugtató alternatívát nem nyújtva. Talán az egyetlen élőlény, aki nem vétkezett, és aki a hangján, ugatásán kívül nem jelenik meg látható formában a film végéig, csak egy rajz (ikonikus jel) és egy felirat (egyezményes jel) jelzi a jelenlétét, Mózes, a kutya (a kutya, akit az ember szelídített és láncolt meg, hogy őrizze házat). Grace csak őt hagyja életben, hisz „a kutya csak a természetére hallgat”

– nincs szabad akarata, így cselekedeteinek sincs erkölcsi súlya –, és talán arra is utalva, hogy mózesi kőtáblák, isteni eredetű erkölcsök és törvények nélkül nem létezhet emberi társadalom sem.

A legvégén, a stáblista alatt *a csavar még fordul egyet*: az 1930-as évekből, a film cselekményének jelen idejéből láthatunk fekete–fehér és színes szociofotókat Amerikáról, miközben David Bowie *Young Americans* című, 1975-ben született dala szól... Mint a legnagyobb mágusok, Lars von Trier is ravasz módon, kézen fogva vezet el bennünket az emberi lélek és társadalom bugyraiba, hogy ott elengedje a kezünket. Vajon ki tudunk-e találni ebből a labirintusból?



Márton P. Gulyás: The Dog Named Moses

The subject of the writing is Lars von Trier's 2003 "cult movie", *Dogville*, which is closely related to the avant-garde movement "Dogma 95". Its initiators had the following vow published in the clause of their proclamation: "My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings." Taking the statements in well-known semiotician Yuri Lotman's study on film aesthetics as a starting point, Márton P. Gulyás highlights that although it does not meet most of the rules laid down in the proclamation of the movement, *Dogville* is one of Lars von Trier's most successful works, raising the fundamental issues in Western civilisation: does society offer refuge to the individual? Are there still any moral laws "carved in stone"? In the essayist's view, *Dogville* is not a "play within a film" or a "filmed theatre", but an epic film borrowing some of the alienation effects from theatre, namely the epic theatre of Brecht. However, like in Brecht's pieces, (psychological / emotional) identification with the characters is not completely annulled from Trier's film. The author provides a detailed description of the plot, too, so this paper may be a useful introduction to the following interview (*To Play an Idiot*. Zara Abdullaeva Talks to Anatoly Vasiliev).



„Idiótát játszani”

Anatolij Vasziljevvel Zara Abdullajeva beszélget*

Zara Abdullajeva: *A Dogville – epikus mozi és epikus színház, amelyben a színészek nem a brechti felfogás szerint játszanak, hanem rendkívül hitelesen. Performance-film és film a performance-ról. Példázat az emberi természetről és a színész, a játszó ember természetéről. Provokátorokról és provokációkról. A provokáció rendezéséről. Termelési film. Továbbá példázat a megtorlásról. Grace, akinek Dogville színpadán kell rejtőzködnie az őt üldöző gengszterek elől, két hetet kap a színészi próbákra. Ez az író-rendező Edison rendezői elképzelése a lány ott tartózkodását illetően.*

„Úgy beszél, mintha ez csak játék lenne.”

„Úgy van. Játszunk. Az élete csak megér egy játékot. Nem?” (Idézet a filmből)

Őn szerint miért választott Lars von Trier ilyen játékkeret?

Anatolij Vasziljev: Régóta nem kérdeztek a mozival kapcsolatban, régóta nem gondolkodtam, és nem beszéltem erről. Talán most van itt az ideje. Vágjunk bele! Ez egy példázat. És epikus mozi. És minden epikus műnek szüksége van a megfelelő térre. Ugye? Milyen tér jut biztosan az eszembe, ha a kedvenc korszakomat, a múlt század moziját nézem? A Pasolini-filmek epikus tere! Az utóbbi tíz évben én magam is metafizikai terekben dolgozom. Megtanultam létrehozni azokat, lemondtam az illuzionizmusról. Felépítettem egy fehér térelemet, és elkezdtem ki-dolgozni benne a fény-árnyék partitúráját. Amikor épül a díszlet, minden kontúr szó szerint centiméterre követek, hogy sehol se tűnjön át az illuzórikus kép, hogy a díszlet ne tanúskodjon önmagáról, hogy az itt lejátszódó események ilyen vagy olyan valósággá váljanak, és a díszlet eltűnjön. Hasonlóan a délibábhoz.

Ahhoz, hogy epikus teret hozzon létre, Lars von Triernak ki kellett menni ezzel a témával a sivatagba vagy a Holt-tenger partjára, hogy színházi teret építsen. A paradoxon abban is megnyilvánul, hogy a színházi tér, melyet fehér horizont

* Első megjelenés: Анатолий Васильев: «Играть в идиота» – Искусство кино, 2003. 09. 03.



Dogville, a falu mint játéktér (forrás: film-grab.com)

vesz körül és a térbeosztást vonalak jelölik rajta – s mindezt felülről veszi a kamera –, jelenti számunkra az EPIKUS TERET a moziban. Ez meglepő szerintem! Ha a rendező konkrét közeget választott volna, ebből a történetből hollywoodi novella lett volna, erkölcsi tanulságokkal teli, szörnyű befejezéssel.

Z. A.: *Ne felejtsük el, hogy a finálé után az epilógusban archív dokumentumokat, a 30-as évek fotóit vonultatja fel.*

A. V.: Várj csak! Először is. A színházi tér epikus térként való alkalmazása a moziban zseniális módszer. Itt a cselekvés ideje is hosszabb lehet. Ezért nincs egyetlen egy kijárás sem a természetbe. Beszéltem Neked arról, hogy megjelent előttem egy filmkocka: a tüzes megtorlástól égő város képe a hegyen. De a rendező nem élt ezzel.

Másodszor. A fehér horizont segít megtisztítani a dialógusokat és a filmkockát mindattól, ami a fotó- és filmábrázolásra jellemző, mely természeténél fogva tele van az anyagi kultúra, az élet kellékeivel. A fehér tér absztrakt, átszüremlik rajta a metafizika, ami a filmbeli szereplők arcát megtisztítja a létezés nyomaitól. Amikor a szereplők találkozása nem igényel párbeszédet, ott a tér konkrét térelemekkel teli és sötét. Ahol meg kell tisztítani a teret és be kell mutatni a párbeszédet a maga valójában, ott a rendező fehér háttérrel használ, gyakorlatilag a horizonton forgat.

Engem meglepett, hogy a színházi tér epikus térnek néz ki, miközben teatralizálnak, jelképesnek kellett volna kinéznie. Nem érzékeljük teatralizálnak a színházi teret, mely egyébként alulmarad bármilyen más természetes térrel szemben, kivéve a kozmikus tájakat.

A *Dogville* történetét valóságos térben gyakorlatilag lehetetlen megrendezni, mert belső helyszíneken játszódik. Vannak külső helyszínek, utcák is. Ezek viszont egy ilyen történetben belső tereknek tünnének és színpadiasnak. A példázat sem érné el a célját. A főhősnő valódi bányába menne le, konkrétumokat látnánk és természetesen szimbolikát. Az a helyzet, hogy itt nagyon fontos éppen ezeknek a hiánya. A tiszta metafizikai terek egyike sem szimbolikus, hanem mind minima-

lizáltak. A közönséges terek általában szimbólumokkal vannak tele. Ezért az ilyen témájú filmek nagy része hamis.

Z. A.: Azzal, hogy Trier jelképes teret választott, átértelmezte és elidegenítette ezt az erkölcsi tanítású brechti darabot, amelyet az író Tom rendez a filmes térben a „színpadon”.

A. V.: Nekem úgy tűnik, és ragaszkodom a saját amatőr hozzáállásomhoz, ami a mozit illeti, hogy az *Idióták* koncepciójában már sok minden ott van a későbbi Lars von Trierből, mert „idiótának lenni” annyit jelent, mint játékba kezdeni a valósággal. Lars von Trier filmjeiben játékba kezdeni, konfliktusba lépni azt jelenti, hogy „idiótának lenni”. „Idiótának lenni” és „idiótát játszani” – igen vékony a határ a kettő között. Ez tudod, olyan, mint amikor naplementekor a horizont vonala alig-alig különbözteti meg az átlátszó eget az átlátszó víztől; ahogyan az „idiótának lenni”-t a modern életben egy alig észlelhető határvonal választja el a pravoszláv értelemben vett „félkegyelműnek lenni” állapotától. Mert a modern művész már régóta nem száll harcba a világgal, játékba kezd vele, hogy aztán nyerjen. Így egy másik stílus születik, aminek megvannak a maga génuszai és tehetségtelenjei. Igen, természetesen ezért nevezik Lars von Triert provokátornak.

Z. A.: A mesterséges közeg a *Dogville*-ben váratlan játékszabályokat provokál.

A. V.: A *Dogville*-ben van valamilyen pont vagy terület, amin túljutva megtörténik a játékszabályváltás. Hasonlítsd össze a *Hullámtöréssel*.



Jelenetkép a *Hullámtörés* című filmből Emily Watsonnal a főszerepben (forrás: reflexionesmariginales.com)

Az után, hogy a főhősnő teherautón visszatér *Dogville*-be és újra a városban van, teljesen máshogy is fel lehetett volna építeni a cselekvését, úgy, ahogyan a *Hullámtörés*-ben szereplő színésznő viselkedése felépül. Ha figyelmesen megnézzük, ezután a jelenet után Kidman teljesen semlegesen kezd viselkedni a *dogville*-iekkel szemben. A *Hullámtörés* színésznőjének viszont egy pont után – nevezzük kritikus pontnak – olyan út adatik, ahol minden csapást magára vállal. Ez egy és ugyanazon fejlődés kétféle értelmezése. Elmondódik valamilyen történet, amely során a főhősnő magára veszi a kritikus tömege, de a továbbiakban valaminek történnie kell vele. A kérdés az, magára veszi-e ezt a kritikus tömeget, vagy félretolja.

A *Hullámtörés* a főhősnőről szól, míg a *Dogville*-ben – a katasztrófa egyfajta szemszögéből – a főhősnőre azért van szükség, hogy a városlakók történetét mesélje el, nem pedig a saját történetét.

Nevetséges lenne azt mondani, hogy egy ilyen kiváló képességű rendező nem tudta, hogyan építse fel a főszereplő cselekvését. Próbálta még aktívabbá tenni

őt, aztán változtatott, vagy a színésznőnek nem sikerült megbirkózni a feladattal. Más volt a cél. Ez a film nem Grace történetét meséli el, hanem Dogville városának történetét. A *Hullámtörés* pedig a főhősnő, Emily Watson történetét. Az események kritikus tömege felhalmozódik, amit Grace tovább ad a többi szereplőnek, hogy azok dolgozzák fel. Grace a cselekvés szabadságát adja nekik. Azért kell átadnia a cselekvést, hogy kivárjon, majd aztán válaszoljon. Grace ezt nem számításból teszi, ez a rendező és a forgatókönyvíró érdeke, gondolata. A főhősnőnek félre kell állnia, hogy aztán átadja a cselekvést. Grace egy ilyen palánta...

A történet tele van a városlakók cselekedeteinek a görbületeivel. Nekem a következő kép jut az eszembe ezekről a cselekedetekről: egy meredek hegy, kis zászlócskákkal teletűzdelve, ezen az útvonalon ereszkednek le a szereplők szalamozva, és minden bizonnyal összetörnek, mert képtelenek irányítani ezt a kanyargós mozgást. Túl meredeken kell forgolódniuk az „élet kis zászlócskái” között. Ilyen a valóság.

Gondolkodtam azon, miért használja a rendező a játék szót. A leendő író szerintem így mondja: „Játsszál”! Ez néhányszor megismétlődik a történet legelején, aztán a „játék” szó állandósul a történet megvalósulásában. Emberek, játék – mindezek értelmezésre kerülnek. De hiszen ez az „idiótának lenni” formulája! Ez nem csak kihívás. Ez annál ravaszabb.

Z. A.: *Grace Emily Watsonnal ellentétben azt az utat teszi meg ebben a térben, ami az Idegentől a Háromgarasos opera Kocsmáig vezet. Ezen kívül a mesterséges közeg elképesztően hiteles színészi játékot provokál.*

A. V.: Számomra lenyűgöző a színészi technika realista részleteit látni a filmben. A jelenlétet, a hitelességet. Lenyűgöző.

A hangok pontossága, az erőteljes esztétikai pillanatok hiánya, a hisztérikuság hiánya, ami szinte elképzelhetetlen, mert sok olyan esemény van, amire hisztérikusan kell reagálni. Ez valami kivételes igazságérzetről tanúskodik, ahogy már említettem, a minimalizmussal kifejezett igazságérzetről. A hisztéria mint az igazság kifejezésének eszköze a XX. század első felének emberére volt jellemző, de nem a múlt század végi, e század eleji emberre. Ennek ellenére az emberiség európai fele a konformizmus erős injekcióját kapta, ami lenyugtatta a hisztériát. Az európaiak megtalálták azt az egyetlen viselkedési formát, mely mögött hegyek és völgyek rejtőznek, mintha világméretű özönvíz áradt volna szét és öntötte volna el az egész tájat, fölötte az egyenletesen ringó tenger, a mélyben pedig mindaz, ami a földre jellemző, a magasság és mélység érzése. Azt gondolom, hogy ezeknek a színészeknek kivételes képességük van a realista hitelesség ábrázolására. Ez fantasztikus.

Valójában ennek a képnek a főszereplője a filozófus-író. Hajlama a filozófiai kísérletezésre világos, azonban amikor a reális és a jelképes tér helyenként felcserélődik, onnantól már nem kísérletező, hanem kísérleti alany, aki többé már nem tesz különbséget a két tér között. Ennek megvalósítása csak játékformákban lehetséges. A realizmus technikájával, de játékterekben, és ez nem egy és ugyanaz. Mert a hitelesség technikája jó a reális tér a pszichológiai tér és a játék tere számára is. De tilos összekeverni egyiket a másikkal. Nem lehet lejátszani egy jelenetet

egy vakkal úgy, hogy nem állapodsz meg vele és velünk a térről, amiben a film játszódik. Tudniillik látnak és egyidejűleg vaknak lenni a játék terében vakságot eredményez. Ez a játék-konceptió feltétele. Ezen a két szereplőn keresztül, az író és a vakon érzékelhetők leginkább a dialógus- és jelenetépítés szabályai.

Egyrészt látunk egy nagyon kifinomult realista technikát, de mögötte az „idiótának lenni” formula rejti, ami azt jelenti, hogy „adni az idiótát”. Ha figyelmesen megnézzük, vannak más jelenetek is, amelyek játékot ajánlanak fel. A módszer titka is ebben rejlik, hogy a szereplők a játékterekben helyezkednek el, de az elhelyezkedésük közötti kapcsolatot a hitelesség és a realizmus jelenti. Jelzésszerűség nyilvánul meg eredetileg magában a koncepcióban, mert a város megrajzolt, nincs is, a házfalak átlátszóak. A városlakók fragmentumokban léteznek. Mindegyiknek adva van a maga fragmentuma, amelyben cselekvő személyként fejlődik.

Z. A.: Az epikus mozi, melyet Brecht epikus színháza ihletett, speciális rendezői koncepciót igényel, amelyben a színészek, úgy tűnik, más szabályok szerint léteznek.

A. V.: A példázat alapszabálya az egyezsége alapuló történet, amely egyezésnek a játék a feltétele. Az egész történetet e szerint a megállapodás szerint játsszák a példázat szereplői. A „nem példázat”-ban az egyezés nem alapfeltétel. Ellenkezőleg. Bármiféle „nem példázat” sajátja a nem egyezsége alapuló történet. Ezekben a szereplők összeütközése más módon zajlik.

A példázat sajátossága – kísérőnek lenni. A novella sajátossága – zsákutcának lenni, fényes befejezéssel.

A kompozíció részekre osztásának két princípiuma van. Az első – az élmények, katasztrófák tömegének következetes felhalmozása – ez felel meg a drámának. A második azzal van összefüggésben, ahogyan az energia – az események előrehaladtával – megoszlik. Résztvevői a szereplők, akik ezeket az eseményeket átélik. A második princípium felel meg inkább a példázat kompozíciójának.

Két munkaelv a kompozícióban. A felhalmozás elve. A megoszlás elve. Az első – katasztrófák tömegének felhalmozása, mint a drámában, vagy a katarzis tömege a tragédiákban. A második – ahogy az energia megoszlik, és ahogy az események menete kombinálódik.

Minden tragédia példázat, de nem minden példázat tragédia.

A *Dogville* története az apa megjelenéséig dialógusokban és jelenetekben játszódik le, a példázat befejező része tulajdonképpen a párbeszéd az apával.

Z. A.: Ez a párbeszéd a rendezői partitúra csúcspontja, és a finálé kezdete.



Bertolt Brecht: Az *anya*, Deutsches Theater, Berlin, 1951; a jelenet háttérben a körhorizonton John Heartfield egyik (sorozatban) vetített óriás fotója látható (forrás: johnheartfield.com)

A. V.: Igen. Milyen motívumok nélkül elképzelhetetlen a *Hullámtörés* gondolata és megvalósítása? A koporsó töri a hullámokat és elrepül. De ez a téma nincs bemutatva. A felemelkedést nem látjuk, de ott van. A koporsót leengedik a vízre, töri a hullámokat, mi pedig csak azt látjuk, ahogy a kamera az égre néz. Aztán, tetetés a pokolba, egy rövid beállítás: a koporsóból hull a homok, a következő rövid jelenet a csónakban – mindezek nélkül a film ötlete és megvalósítása nem lehetséges.

Mi az a motívum, ami nélkül elképzelhetetlen a *Dogville*? A lány párbeszéde nélkül az apjával. Ha szépen akarnánk mondani: amikor Nasztaszja Filippovna levelet ír Miskin hercegnek, azt kéri tőle, nézze meg az aláírást. Ha meg akarjátok látni a *Dogville*-t nézzétek meg az aláírást, a lány párbeszédét az apjával. Térjünk vissza az epikus térhez. Ha a film nem epikus térben játszódott volna, akkor a befejező rész a bíróságról, *Dogville* emberi bíróságáról szólt volna és akkor a lány párbeszéde az apával egy apa és a lánya közötti párbeszéd lett volna. Mivel azonban itt epikus térről van szó, a film kétharmadáig a teljes hitelesség a jellemző, leg-



Grace (Nicole Kidman) és a Nagyember/Gengszter (James Caan) a film végének egyik jelenetében
(forrás: kinotom.com)

végül viszont ez a tér áthelyeződik egy autószalonnát sötét terébe, amit nem látunk, mert a párbeszédet fekete háttérrel veszik fel.

Amennyiben a katasztrófa pont után Grace átadja a kritikus tömeget a többi szereplőnek és eltávolodik, pontosabban elidegenedik, annyiban Grace mint személyiség kilép a realista térből a metafizikai térbe, ahol megszabadul az együttérzéstől, a lelkiségtől és mindattól, ami ezzel összefügg. Megszabadul minden-

től, ami emberi, és ami ezzel jár. Most más személyek ők, konkrét nevük van. Az apa neve Gengszter, hogy konkretizáljuk az erőt, a lány neve Grace, hogy konkretizáljuk a benne levő irgalmat.

Ez a két szereplő – bár képesek rá – föl van szabadítva a lelki konkretizálás alól, és szereplői mivoltától is. Most egy olyan párbeszéd résztvevői, amelynek témái, gondolatai már nem emberhez tartozóak. Ezeket a témákat az emberek megosztják egymással, hiszen azok bennük tükröződnek vissza, általuk cselekszenek, de maguk a témák nem tartoznak hozzájuk, mert a válaszokat velük kapcsolatban nem találhatjuk meg az emberekben. És ekkor lekerül a rózsaszín szemüveg, amin keresztül az emberi cselekedetekben megnyilvánuló sötét világot látjuk. Most ez a világ úgy néz ki, mintha égi magasságokból tekintenénk le rá.

Z. A.: *Ezért is szerepel a 18. zsoltár.*

A. V.: Igen, igazad van, az elején megemlítik, de csak megemlítik. *Hullámtörés, Dogville-törés.*

Minden olyan zárt, mint egy misztériumban. Csak találgathatunk a többi név létezését illetően. Ha a világot a teremtő teremtette és a teremtőtől függ, ha a világot a művész teremtette és a művésztől függ, ha a világot az emberi alkotó teremtette és tőle függ, akkor a világ a művészen, a teremtőn keresztül ítéltetik meg. A világ igaz volta az alkotón keresztül ítéltetik meg. Miért szükséges ez az utolsó találkozás Grace és Tom, a teremtő között? A film legvégén az Utolsó ítélet megállítható lett volna, ha az emberi alkotó nem lett volna konformista. Ezért az egyetlen formula a világ elleni tiltakozásra, amit egy ilyen teremtő alkotott, az „idiótának lenni” formulája és az „utolsó ítélet” meghozatala. Lars von Trier nem kíméli saját testvér-alkotóját. És helyesen teszi. A világot emberi alkotó nem teremtheti meg, vagy ha mégis, akkor rosszul.

Z. A.: *Lehet-e mondani, hogy a narrátor hangja a háttérben ugyanazt a szerepet tölti be, mint a songok Brecht színházában?*

A. V.: Így is lehet mondani. Amennyiben nekem az epika tetszik, annyiban a *Dogville* sokkal közelebb áll hozzám, mint a *Hullámtörés*, bár ez utóbbi sokkal erősebben hat. Az együttérzés – ez a fő kritérium a nézőtérén. Végül is ez a nézőtér problémája, a szakértőké és nem szakértőké. A XXI. századba átlépve az emberek nem akarnak lemondani a ragaszkodásról, a jövőendő zsákutcák iránti szimpátiáról.

A szereplők kidolgozásában én nem látom az epikus színházi módszert. Sehol sem válnak jelképpé, mindig hitelek. Az elidegenedés, az elidegenített téma viszont Brechtől származik.

Emlékezz csak, egy adott pillanattól kezdve te, mint az események átélője hirtelen függővé válsz a témától. A szereplők múltját nem ismered. Hiszed, hogy nincs bennük semmi kompromittáló. Nagyon furcsa felfogás. Te Grace oldaláról leszel a történet résztvevője, nem a városlakók oldaláról. Ezért aztán Te is azt akarod, hogy megmentsenek, elfogadjanak, megsimogassanak. Keresed a barátságot, az irgalmat, a szeretetet, az ünnepet, a mennyországot. És a film nagy részét ilyen együttérzéssel nézed. De ha a főszereplő helyébe képzeled magad, a Grace-szel történt események elkezdenek forogni veled, aki a nézőtérén ülsz. A városlakók egyre aktívabbak lesznek azokkal szemben, akik a (nézőtérén) figyelik őket. Az együttérző néző, tehát én is, szereplővé válik Grace oldalán. Azonosulok vele a mennyország reményében. Azokat a cselekedeteket, amelyeket a városlakók követnek el Grace-szel szemben, velem szemben is elkövetik, és rám sokkal súlyosabban hatnak, mert én a nézőtérén teljesen beleéltem magamat a történetbe, feleségül vettem a főhősnőt, izgultam, mi lesz a szavazás eredménye, a templomban maradhat-e vagy sem.

Beszéltem már a szalomozásról, az erkölcsi csapdákról, azokról a cselekedetekről, amelyeket az emberek követnek el, de mindez sokkal erősebben hat azokra, akik Grace mellett állnak. Ez a nézőtérén nagyon fontos pillanat. Egy darabig, a cselekmény fejlődésének egy bizonyos pillanatáig tűröd ezt a fájdalmat, de egy adott ponttól elviselhetetlenné válik. És csak akkor eszmélsz rá, hogy te a nézőtérén ülsz, és nézed a vásznat. S akkor felteszed magadnak a kérdést: igaza van-e annak a művésznek, aki ilyen történeteket mesél el? Igen, igaza van. De igaza van-e

annak a művésznak, aki több mint elbeszélő, amikor ilyen történeteket mesél el? Hiszen ezek olyan erősen hatnak, nemcsak a stílusuk miatt, hanem a természetes cselekvések miatt, hogy már nem tudsz figyelni a kifejezőmód szépségére, már nem vagy többé az esztétikai cselekvés része. Éppen ez lesz az a pillanat, amikor a rendező kelepcét állít. Megrendezi a lány párbeszédét az apával, és minden élményed igazolást nyer. Szövegét tekintve a legcsodálatosabb dialógus ez a létezés igazságairól és azok megvalósításának szükségességéről itt a földi életben. Hiszen a művészek még kapaszkodnak a gondolatba – helyénvaló-e, hogy az embernek megadatik az ítékezés? – „Hogy meg ne ítéltess!” – De most megint visszavezetnek téged a finálé dialógusához, és megérted, hogy ezt a kérdést nem teheted fel, mert a dialógusban nem vesznek részt se emberek, se szereplők. Gyönyörűen van megcsinálva. Kivételesen. Emlékszel, amikor beszéltem neked arról a jelenségről a levegőben, amikor elmosódik a határ ég és föld között az alkonyati fényben?

Z. A.: *Mit szól ahhoz, hogy Lars von Triert amerikaellenességgel vádolják?*

A. V.: Amerikát úgy kellett venni, mint egy civilizációt, amit az emberi hőstettek ereje virágoztatott fel. Nem ilyen egyszerű. A legszebb, a legjobb területet kellett kiválasztani. Teljesen helytelen lett volna a legtaszítóbbat, legutálatosabbat választani. Igen, igazad van, konkrétan egy „földi paradicsomot”. Ezt egy kis falucska jeleníti meg, melyben az élet szegényes, elhanyagolt, de ahogy megjelenik Grace, az élet kivirágzik.

Az ilyen művek partitúrája vertikális, minden szálnak meglehet a maga olvasata. Minél több van belőle, annál erősebb az alkotás. A gyengéknek csak egy olvasata van, az ilyen művek szerzői a grafománok.

Z. A.: *Az, hogy az értelmiség nem fogadta el a Dogville-t – nem megszokott tény.*

A. V.: Én azt gondolom, hogy a Dogville nagyobb erővel hat Európa keleti felére, mint a nyugatira. Mert a mi tudatunk számára az egyik legfontosabb kérdés a megtorlás kérdése. Még csak azt sem mondanám, hogy a bűnökért, hanem általában az elkövetett tettekért. A kelet-európai tudat számára fontos átélni a jövőt mint jövőbeni megtorlást. Nagyon súlyos kérdés ez.

Z. A.: *A filmet a nyugati nagykosok sem fogadták el.*

A. V.: Mégiscsak a mi tudatunkban rejlik a morál és a szellemi igazságok robbanó keveréke. Ezek az állapotok folyamatosan változnak, innen ered minden hiba, ingadozás, fordulat. Az orosz tudat agyszélhűdés előtti állapotban van emiatt a robbanó keverék miatt.

Z. A.: *Lars von Trier baloldaliként ismert, amihez ragaszkodik is, mégis azzal vádolják, hogy polgári nézeteket közvetít.*

A. V.: Nevezük Lars von Triert a baloldali és a realista kultúra hagyományainak legkövetkezetesebb, majdhogynem egyetlen zseniális folytatójának. Leginkább Trier filmjein keresztül figyelhetjük meg ennek a nyelvnek a sajátosságait, amikor eltűnik a határ a valós és a jelképes között, amikor – ez nagyon fontos – megmutatkozik az áttetszőség az anyagi világ és a szimbólumok világa között. És ahogy a fejlett orosz kultúra képviselőinél, Lars von Triernél is megörökítődnek ezek a láthatatlan átjárások a valóság és az álom között...

Igen, igen, abszolút jó, ha szóba hozzuk például az *Egy nevetséges ember álmát*, de ez azon a napon történik, amikor nyárfapihe vagy égi manna hull, ez a nap – mintha július negyedike lenne – azért fontos, hogy a téma testet öltjön, a nyárfapihe vagy az égi manna pedig azért, hogy eltüntesse a határvonalat. Ezen kívül a rendező a „balos” montázstechnikát használja. A *Táncos a sötétben* című filmben ez nyilvánvaló, itt viszont kevésbé szükséges. Ez nem a megoldandó feladat kérdése, ez a tér problémája. A kamera továbbra is ugyanaz marad.

Két alak párbeszédet folytat egymással, a filmkocka ugyanazon kompozíciós pontján helyezkednek el, nem egymással ellentétes oldalon. Nevezzük ezt sokkoló montázsnak, ami az élő szereplő jelenlétét megdöbbenő részletességgel beszéli el. Elképesztő, milyen hitelesen ábrázolja az emberek életét. Mintha nem is valamiféle speciális exkluzív elbeszélések résztvevői lennének.

Aztán az égi finálé jelenlétének szükségessége. „Égi” – nem, mint melléknév, hanem mint az ég cselekedete, ami része az elbeszélésnek. Miközben észrevétlen az értelmezések sokaságában, mentes mindenfajta illusztrációtól.

Minek örülnek ezek az emberek, legyenek akár tengerészek, akiknek a tekintete a szívárvány, a nap felé fordul, ami csak úgy tűnik, hogy ott van, vagy afelé, ami valóban ott van? Ki tudja? Lars von Trier nem mutatja meg ezt.

Z. A.: A nézők úgy érzik, *Lars von Trier* folyamatosan bolondítja őket, és ellenállnak az ilyenfajta manipulációnak.

A. V.: A modern színház egyik kardinális kérdése a nézőtér problémája, és nem a színpadé, a moziiban a nézőtéré, és nem a filmvászoné. Azt mondhatnám, hogy különféle emberi erőfeszítésekkel elkezdtek építeni a kultúra Bábel tornyát, de nem tudtuk felépíteni, a nyelvek összekeveredtek és többé már nem értjük meg egymást. Erre a felfedezésre az utóbbi időben, az elmúlt tíz év során jöttem rá, amikor megértettem, hogy mindenféle nézőtér ellenségesen viszonyul a színpadhoz vagy a filmvászonhoz, ellenséget keres, az ellenségeskedés vektorát. A nézők egymással perlekedve ülnek a nézőtéren, nem alkotnak egységet. A filmvászon és a színpad „idiótának lenni”, ellenségesnek lenni szándéka a nézőtérrel szemben immár kudarcra van ítélve. Se a mozi, se a színház nem tud totálisan szembeszállni a nézőtérrel. Nem fog sikerülni. A harminc évvel ezelőtti idők elmúltak. Egyetlen művész sem lehet nyugodt. Akármilyen a nézőtér, kompetens, nem kompetens, a nosztalgiát keresi, és amikor megtalálja, megnyugszik. Ezt a nosztalgiát megtalálhatja a játékmódban, a témában, magában a történetben, az elbeszélés kompozíciójában, nem beszélve azokról a módszerekről, amelyek a szórakoztatást, a gyönyörködtetést szolgálják.



Táncos a sötétben, Lars von Trier filmjének amerikai plakátja 2000-ből (forrás: wikipedia.org)

Voltak idők, amikor a művész a nézőtér ellensége volt, és a nézőtér egységes értékeket képviselt. Most viszont a művész nem tud teljes és végleges győzelmet aratni ebben a kérdésben, mert ha teljességgel ellenséges vagy a nézőtérrel szemben, az azt jelenti, hogy a nézők teljességgel elfogadnak. A *Hat szereplő keres egy szerzőt* a nézőtér teljes ellenségeskedése mellett játszottuk. Néhány év múlva a modern színház szimbóluma lett ez az előadás, és totális győzelmet aratott a nézőtér fölött.

Z. A.: Nem tudjuk, hogy ez a megosztott, perlekedő nézőtér hogyan szakad még tovább, és mikor, milyen feltételek mellett válik újra eggyé.

Oroszból fordította: Huszár Ágnes

"To Play an Idiot"

Zara Abdullaeva Talks to Anatoly Vasiliev

The apropos of the interview with the famous Russian director is Lars von Trier's 2003 "cult film", *Dogville*, which involves the wide-ranging topic of theatre and film, theatricality and realism. It is a "performance-film and a film on performance, an epic cinema and an epic theatre", says Zara Abdullaeva. According to Vasiliev, the most interesting question is how the abstract theatrical space constructed by the director creates the epic space of the film. His answer to that passes as a general aesthetic tenet even: "The white horizon helps to clean dialogues and frames of all that is in the nature of representation by photo and film, that it is full of material culture and the necessities of life. White space is abstract, with metaphysics dimming through it, which cleanses the actors in the film of the traces of existence." The director's hint at an earlier film, *Idiots*, explains the title of the interview, too: "»to be an idiot« – means to start to play with reality", which, according to Vasiliev, is the characteristic attitude of 21st century man. Also, mention is made during the interview of the authenticity of acting and the technique of realism, which is embedded here not in concrete reality but an abstract playing area. There

is word about the exemplariness of the story and the scenes built upon dialogues, which, as both participants in the conversation agree, culminate in the dialogue between the heroine and the father. The effect of the film on viewers is analysed at length: it is based on the fact that though the story practically involves *Dogville* people, an identification with the heroine to be sacrificed is elicited. Finally, commenting on the relationship between the auditorium and the cinema as well as the auditorium and the stage, Vasiliev points out the paradox of the present situation: "There were times when the artist was an enemy of the house and the house represented uniform values. But now (...) if you are completely hostile to the house, it means that you will be fully accepted."



Játéklények a színpadon és a filmen, avagy egy örült nap emléke

Párbeszédben a *Figaro* alkotóival

SARDAR TAGIROVSKY

„Együtt álmodjuk a valóságunkat”



Kecskeméten nevelkedtem az orosz és ukrán évek után. Elszakadtam a gyökerektől, mint a csehovi szereplők gyerekkoruktól. Folyamatosan kergettem az „idilli” gyerekkor állapotát. „Idegenként” nehezen találtam a közösségeket, sokszor magányos kamasként éltem meg az akkori magyar valóságot, hiszen tudtam egy másik nyelven, tudtam egy másik világ létezéséről, amihez már nem volt közöm. Arról a világról nem tudtak az osztálytársaim. Ők annyit hallottak a szüleiktől, hogy az oroszok rosszszak. Ilyenkor én kaptam a pofonokat. A kultúráim nagy része orosz. A származásom zavaros, hiszen keveredtek az őseim: tatár, volgai bolgár, indiai vér és

még ki tudja, mi kommunikál bennem folyamatosan. Fontosnak tartom, hogy ezt megemlítssem, mert összefügg azzal az érzéssel, hogy nem találom a helyemet a világban fizikailag. A színház egyfajta menedékhelyként szolgál számomra. Egy fészek, ahol feldolgozhatom azt a rengeteg utazást, amiben gyerekként vettem részt. Olyan, mintha filmkockák sokasága lenne a múlt. Sok helyszín, még több ember, rengeteg kulturális hangulat. Talán ezért tudott igazán lekötni a film.

A film a lényegre tért rá a maga bűvös dobozában. Mint középiskolásokat gyakran vittek színházba minket a tanáraink, de nem tudott lekötni. Az fogalmazódott meg bennem akkor, hogy azok az emberek a színpadon miért csinálnak úgy, mintha nem tudnának arról, hogy mi a nézőtérben ülünk. Idegenként hatott rám ez a gesztus, mert magányossá váltunk mi, nézők. Nem éreztük meg a közös magány költészetét.

– Egy nyughatatlan alkotó mindig keresi a közös magány kifejezését, legyen szó képzőművészetről, zenéről, filmről, vagy akár színházról. Mind az elmúlásról beszél a maga módján. A film speciális ilyen szempontból, hiszen a felvett és szerkesztett anyag már magában tartalmazza az „elmúlás költői gesztusát”. Engem ez a gesztus magával ragad, mert nagyon törékeny és emberi. Sok fotóm van a nagyapámról, aki akkor halt meg, amikor Kazanyban éltem. Egy muzulmán férfi volt, akit a háborúba kényszerítettek, pedig dokumentumfilmeket rendezett és verseket írt. Nekem hiányzik ő. Tőle kaptam egyszer színes ceruzákat a szürke Szovjetúnióban, Kazany akkori lerobbant utcáin cseperedve. Ezek az emlékek vezettek oda, hogy emberi sorsokkal foglalkozzak a színházban.

– A színház egy jelen idejű felkiáltójel. Valóban ott van minden lehetőség, hogy abban a pillanatban közösen érezzük meg a mágiát: hiszen tudjuk valahol mélyen azt (a szívünkben), hogy ez az utolsó esélyünk. Utolsó esély arra, hogy át-érezzük, mennyire mulandóak vagyunk.

Vasziljev a *Hullámtörés* és a *Dogville* kapcsán fogalmazza meg a tér és a színész viszonyát (lásd ugyanebben a lapszámban – *a szerk.*). Hiszen alapvető módon dől el a játék iránya. Meghatározzuk a közös játéktér lehetőségét a szöveg, a történet függvényében. A szerzőre mint verbális, ám költői operátorre tekintünk, aki végigviszi ártatlan nézői-olvasói tekintetünket egy fontos vízió keresztül, ahol hangsúlyt kapnak a legmélyebb vágyak, a legszentebb titkok. Valahogy úgy vagyok ezzel, hogy a kimondatlan költői titkok és vágyak vezetnek, terelik a világ hús-vér anyagát. Mi mozgatjuk törékeny testünket az elmúlás dimenziójában. És ehhez a tapasztaláshoz kapjuk a művészi kifejezés erejét, aminek a csírája minden-
kiben ott van. Alkotóban és befogadóban egyaránt. Végző soron közösen tartjuk fent a film, a színház és a mindenkor alkotások megbocsájtható illúzióját. Együtt álmodjuk a valóságunkat. Közösen vagyunk magányosak.

– Egy ideje egyre ritkábban használok módszereket a próbák során, viszont sok-szor segít néhány „technikai elem”, amikor elakadok. Az adott anyagból próbál-

lom a munkát megfogalmazni, ami a *Figaro* esetében Beaumarchais trilógiájára bővült. Az előzmény-dráma és a harmadik anyag is folyamatosan a szemünk előtt volt, amikor a dramaturggal, Sényi Fannival napi szinten szerkesztettük és beszéltük át a „továbbiakat”. A „Bűnös anya” problematikája már csírájában felismerhető a *Figaro házasságában*, ezt próbáltuk erősíteni Cherubin és Rozina kapcsa-



Rozina (Szűcs Nelly) és Cherubin (Berettyán Nándor) jelenete a *Figaróból* (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

latában is. Ebben a kastélyban senki sem ártatlan, de mindenki vágyik az ártatlanságra. A „nász” mint központi téma izgatja a „boldogtalan lelkeket”.

Próbáljuk meg az alaphelyzetet a nászból elindítani. A gróf úgy hiszi, hogy jár neki Suzanne (az eredeti írás szerint: az első éjszaka joga) egy szeretkezés erejéig.

– Engem az nyűgözött le, hogy Figaro (látszólag) milyen egyszerűen kezeli a helyzetet. Nem úgy reagál, ahogy „általában” reagálnánk mi, emberek. Olyan, mintha bízna valami magasabb erőben, ami a tenyerén tartaná őt. Bízik ebben az erőben, és olyanná válik, mint egy bohóc, aki számára nincs tét, mert tudja, hogy győzni fog az „igazság”. Olyan, mint egy gyerek, aki nem tudja, hogy mi lesz, de érzi, hogy minden rendben lesz. Persze számára is van tét, de ez a tét máshol bujkál, hiszen ő nem az udvarral harcol, hanem saját magával, a kételyeivel, a hitével. A hitével a hitéért. Szövegeinek nagy része is ide vezet, eddig az alapgondolatig. Hiszen gyakran úgy szól a monológjai alatt, mintha tudná, hogy mi fog következni. Tudja azt, hogy mikor érkezik Bartolo és Marcellina. Nincs számára „valódi” meglepetés. Az eseményeket mintha már megélt volna egyszer. Déjavu.

Azt hiszem, hogy itt van a kulcs. A visszaemlékezés erejében. Mert ez a gesztus megsegíti a színészt. Részben ezért gondoltam arra, hogy olyan helyzetbe hozzuk a színészt, amelyben nem fogja eljátszani látványosan a meglepődést, hanem szemléli a történéseket.

– A mai világban egyre erősebb a kontroll, a figyelés. Nem tudsz elbújni egy szobában, mint Beaumarchais idejében. Ez számomra a korhoz köthető, bravúros megoldást biztosítaná, de nem ez érdekelt, hanem az, hogy a térbeli bújócska ma már szellemi szintűvé vált, pszichológiai játszává. Mi már nem kanapé mögött bújunk el, hanem pókerarccal nézünk egymás a szemébe és próbálunk úgy figyelni, hogy a másik ne vegye észre a titkokat. Ebben a digitalizált világban van egy ember (Almaviva), aki mindent figyel, övé a materiális hatalom, és van egy „bolond” (Figaro), akit nem érdekelnek a játszmák, mert sok mindent megélt, mielőtt a kastélyhoz került volna. Számomra ez az emberi lét két pólusa: a gróf és a szolga.

– És persze a mai világban a természetes ellentéte elevenedik meg erőteljesen: a mesterséges. Így esett a választásom a mesterséges intelligenciára. Ebből a világból következik az, hogy van egy találmány, amire készül a gróf, hogy bemutassa. Tehát nemcsak nász lesz ezen az örült napon, hanem a gróf vágyának beteljesülése: egy olyan gép, ami valós szimulációt eredményez, és elvihet minket az emlékekbe. Fon-



Almaviva (Schnell Ádám) és Figaro (Kristán Attila) az „emlékek szobájában”
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

tos: nem a múltba utazunk ilyenkor, hanem az adott emlékébe. Figaro a cégnél dolgozik. Erre hegyeztük ki az egészet, hogy ő megy vissza arra bizonyos napra, amikor a házassága történt. Ez természetesen a vége felé derül ki. Van olyan néző, aki hamarabb sejti, van, aki a vége felé lesz gyanakvó és van olyan, aki másodszor vagy negyedszer nézi meg, mert úgy rak össze egy új puzzle-képet. Figaro számára ez egy emlék, aminek az a tétje, hogy megértse azt a bizonyos napot, amikor Suzanne még élt. Ezért utazik vissza újra és újra, folyamatosan. Mi is ezért próbálunk visszaemlékezni egy adott eseményre egyre gyakrabban, mert fontos, mert dolgunk van vele.

A játékmódnál ez volt a kérés, hogy mindezek tudatában tudja játszani Kristán Attila a szerepét. Ez a szerkezet azért volt fontos, hogy egy olyan közlés legyen a színpadon, ami egyszerre laza és téttel teli. Vágytam arra, hogy Beaumarchais azon szövegei működjenek, amelyek a kiszólásokat tartalmazzák, amelyekből az érződik, hogy Figaro már megélte az eseményt valamikor.

– A színész furcsa szerzet, mert tudja, hogy mi fog történni a szereplővel, és mégis úgy kell tennie, mintha nem tudná. De az élet is ilyen, hiszen bizonyos sze-



Sardar Tagirovsky a *Figaro* próbáján (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

repeket játszunk, és tudjuk, hogy mit kell tennünk vagy mit fogunk tenni, aztán kien-gedünk és nem tudunk gondolkodni, hanem nézünk egy pitypangot a parkban vagy egy kósza felhőt az égen, esetleg egy bolyongó bogarat a fűben. Minket is játszik valami. Ez a valami nagyon közös anyag, egymásra csatlakozunk ott, ahol már nincsenek érdekek és játszmák. Figaróra akarnak rácsatlakozni a többiek, mert

ő egy másfajta tudás birtokában van. Érti, hogy valami a tenyerén tartja őt. A többiek félnek, mert tudni akarják a jövőt. Figaro érzi, mint a gyerek, hogy nem tudja, hogy mi lesz, de jó lesz.

– Mit jelent az, hogy beleélés? Mit jelent a tudat? Próbáljuk a magunk módján átlátni az életünket. Ezt teszi a szereplő is. Ártatlan módon próbál túlélni, jobb esetben ismerkedni a határaival. Ez a játék izgalmas, mert élő tud lenni. Nem az a színész izgalmas hosszú távon, aki a fogásokat ügyesen tudja használni, hanem aki kockáztat estéről-estére. Mert fontos neki, hogy ismerkedjen a szereplővel. Van olyan színész, aki azt mondja, hogy ő az, és kész. És ez egy ideig rendben van, de egy idő után már nincs meglepetés. Hiszen mi magunk sem tudjuk, hogy kik vagyunk. Lények vagyunk, akiket tudatalatti vágyak mozgatnak, nem döntéshozó személyiségek. Ha azok lennénk, akkor tudnánk kezelni a világi nehézségeket, de nem tudjuk. Miért akarunk úgy csinálni, mint az a szülő, aki jobban tudja, hogy mi kell a gyermekének?

„A kampányvideó még nem volt elég pofátlan”

Nagy Biankát, a *Figaró*hoz készült videofilmek alkotóját kérdeztük



– Szeretnénk, ha bemutatkoznál a Szcenárium olvasóinak. Számunkra az internet alapján annyi derült ki rólad, hogy az ELTE Budapest Filmakadémia hallgatója vagy, s hogy színészként és rendezőként is jelentkezél már egy-egy filmmel.

2013-ban végeztem a KIMI-ben, a Bárka Színház stúdiósaként, majd a rákövetkező egy-két évben a Közmunka Színház társulatában játszottam. Közben elkezdtem az ELTE filmtudomány és filmelmélet szakirányára járni, ahol az elmélet mellett filmkészítést is oktatnak. Itt szerettem bele a filmezésbe, aminek hatására a színház, és vele együtt a színeszet is egyre inkább a háttérbe szorult. Tavaly végeztem el itt az alapképzést. Az ELTE filmes szakiránya és a Budapest Film Academy ugyan szoros együttműködésben vannak, de igazából két különböző képzésről van szó. Én csupán egy kurzus erejéig, ösztöndíjasként kóstoltam bele a Budapest Film Academy képzésébe, de valóban itt ajánlottak fel nekem egy forgatókönyvet, hogy filmalapos támogatással rendezem meg azt. Ez lenne a fent említett film.

– Megnéztük *Játsszunk szerelmest! c. kisjátékfilmedet*, s az a benyomásunk, hogy hasonló kérdések foglalkoztatnak téged mint filmet, mint színházi rendezőként Tagirovskyt: a fikció és a realitás, a játék és a valóság viszonya. Hogyan talált rád Sardar, mi volt az, amivel megszólított a *Figaró*ban való együttműködésre?

A *Játsszunk szerelmest!* témáját tekintve teljesen jogos a felvetésetek: a játék a játékban, a fikció és a valóság összemosódása, a játék és a játszma közötti határ, ami megfogott ebben a forgatókönyvben. S az, hogy kísértetiesen hasonlított egy filmre, ami 14 évesen nagy hatással volt rám, ez Bertolucci *Álmodozók* című filmje. Úgy éreztem, dolgom van vele. De sajnos, a végeredményt tekintve nem tudom saját alkotásnak tekinteni ezt a rövidfilmet, inkább csak egy alkalmazott rendező voltam, akinek kevés szabadsága volt e történet megformálásában.

Sardarral való kapcsolatom már vagy 7–8 évre nyúlik vissza. A Tűzraktárban találkoztunk először, ahol akkoriban rendszeresen tartott tréninge-



Nagy Bianka a *Játsszunk szerelmest* felvételének idején
(forrás: budapestfilmacademy.com)



Jelenetkép video-bejátszással a *Figaro* előadásából
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

ket, felvételi előkészítőket. Később ilyen meghatározó találkozás volt az életemben. Azóta rengeteget dolgoztunk együtt, végig figyelemmel kísértük egymás pályáját, szoros barátság a miénk. A mostani munkánk volt az első, amiben már nem színészként, hanem filmrendezőként, vágóként dolgoztam vele. Eleinte sok aggodalmam volt a munka kapcsán, mert ugyan közel áll a szívemhez, ha egy film teátrális eszközökkel él, de a fordítottja már sokkal ingoványosabb terep. Nagyon ritka, hogy a filmes betétek jól mű-

ködjének egy előadásban, engem általában kifejezetten idegesíteni szoktak, s a sci-fi műfaj sem áll hozzám túl közel. De pont ezek miatt volt óriási kihívás. Tudtam, hogy Sardar számára a mozgókép nem pusztán plusz látványosság, amivel megigézheti a nézőt, hanem a koncepció szerves része. Ebben a jövőben játszódó történetben, ahol a gróf az androidjai által „meg akarja fogni” az álmokat, az emlékeket, ahol már senki sem tud elbújni, a kamera mindent látó szeme nagyon is releváns eszköz. Valamint a szimuláció, az előadás cselekményének emlékszerűsége tekintetében is megkerülhetetlennek tűnik a film mint halott képek sorozata, mely a színház jelenidejűségével szembeállítva egy furcsa melankóliát szül bennünk az előadás folyamán. Múlt és jelen, álom és valóság még jobban egymásnak feszül és összemosódik általa. Az élő felvételek alkalmazása pedig még jobban felerősíti ezt a kapcsolatot.

– Sardartól tudjuk, hogy a bemutató óta változtattatok a video-bejátszásokon. Mi volt az eredeti koncepciótok? Miért éreztétek úgy, hogy a mozgóképes anyagba még érdemes belenyúlni?

Sardar egy erős vízióval, koncepcióval érkezett a próbafolyamat elején, de az előadás anyaga mégis rendhagyó módon az utolsó pillanatig alakult. Sokáig kevés kapaszkodónk volt, hiszen a szöveget a próbafolyamattal párhuzamosan, fokozatosan írta meg Sényi Fanni és Sardar, így a próbafolyamat végére, ahogy elkészült a szöveggönyv, hirtelen gyorsult fel minden, és míg sokáig főleg érzetekbe kapaszkodtunk, egyszer csak mindenkinek meg kellett találnia a tényleges helyét ebben az alkotói folyamatban, és mindent az előadás alá kellett rendelnünk. Például a zene és a film tekintetében igen speciális helyzetek adódtak ebből kifolyólag. Sokszor előbb tudtam, hogy milyen zene szól majd egy-egy filmes betét alatt, minthogy ismertem volna az adott jelenet szövegét, vagy egyáltalán letisztáztuk volna az adott filmrészlet konkrét tartalmát. Így végül a zenére vágtam a filmeket, majd a zeneszerző, Katona Dávid a filmek és az előadásbeli jelenetek hatására még alakított a zenén, mire én is változtattam még a montázson, és így tovább. Egy furcsa láncolat ala-

kult ki, melyben minden szem az előadást szolgálta, s ha egyikünk elmozdult, a másik sem maradhatott egy helyben, az utolsó pillanatig nagyon erősen hatottunk egymásra. Sokáig csak néztem a próbákat, a díszletet, a jelmeztérveket, hallgattam a zenét, olvastam a már meglévő szövegrészeket, és próbáltam kitalálni, hogy milyen filmes betétekkel tudna együtt lélegezni az előadás. Majd az elkészült filmtervek és a felvett nyersanyagok ugyanúgy visszahatottak a szövegre, a jelmezre, a játéktílusra, a zenére. Sardar nagyon figyelt rá, hogy végül lehetőleg minden kapcsolatot megtaláljunk ezek között. Talán ezért tud organikus lenni, amit létrehoztunk, hiszen ez az alkotói adok-kapok a premier után sem szűnt meg. Sardarra amúgy is jellemző, hogy szinte minden előadásán ott van, a premier után is gondoza, alakítja őket, s ezt várja el az alkotótársaitól is. – A változtatások prózai oka pedig az, hogy a filmek utómunkájára nagyon kevés idő maradt, így a premier előtti estén még vágtam őket. Sok dolgot még mindig finomítunk rajtuk. De a legnagyobb változás az előadásban szereplő kampányvideót érinti. Ezzel kezdődik az előadás, itt kell lefektetnünk a játékszabályokat. S ahogy a színészek, játéktílusukat tekintve, a mai napig keresik azt a fajta szélhámosságot, merészséget, amit Sardar szeretne tőlük, úgy próbáljuk mi is eltalálni ennek a helyes arányait, hogy minél jobban megágyazzunk az előadás számára. Minél inkább sikerül itt ezt a kulcsot megtalálni, annál könnyebben érez rá a néző a későbbiek folyamán a játék önreflexív jellegére, annál felszabadultabban reagál majd az elidegenítő gesztusokra, kikacsintásokra. A kampányvideó még nem volt elég pofátlan, elég ironikus egy igazán erős kezdéshez. Ezen dolgozunk azóta is. Változott a zene, és rengeteg felirat, effekt került még bele, amiket Csordás Eszter készített, aki most csatlakozott a csapathoz.

„Nem teszünk úgy, mintha nem lenne a közönség”

Barta Ágnes és Szabó Sebestyén László a Figaróról

– Többször is szóba hoztuk már a Szcenáriumban a „játéklény” fogalmát, melyre Mihai Măniuțiu hívta fel a figyelmünket.* Ez a „lény” közérthetően fogalmazva a színész kettős színpadi jelenléte, szerepalakítása és civil egzisztenciája között teremt kapcsolatot. E köztársasági tartomány mindig is elsőrendűen fontos volt a színész számára, akkor is, ha nem erről szólt a produkció. Sardar Tagirovsky Figaro-rendezése viszont pontosan ezt teszi láthatóvá. Így az előadás voltaképp a színházról, magáról a színészetéről szól. Mennyire volt más színészként részt venni ebben a próbafolyamatban, mint amilyenekben eddig részt vettél?

BARTA ÁGNES (Susanne): Frissen végzett színészként viszonylag kevés összehasonlítási alapom van, de az egyetemi munkáim és néhány próbafolyamat a gyakorlati éveim alatt is egy kereső, kísérletező vonalon haladtak. Fontos volt számomra a Sardarral végzett tréningezés, és ezek közül is az egyik alkalom, amikor gyakorlatilag egy tréninghelyzetben létrejött egy konkrét darabbeli jelenetnek az

* Lásd: Mihai Măniuțiu: *Aktus és utánzás. Esszé a színész művészetéről*. Koinonia, Kolozsvár, 2006.



előzménye, így azt később valóságos emlékként tudom használni a színpadon. Játékszabály volt a próbafolyamat elejétől kezdve, hogy nem teszünk úgy, mintha nem lenne közönség, vagy mintha nem a színpadon lennénk. Személy szerint nekem ezt nem esett nehezemre ezt betartani, szeretek összekacsintani a nézővel.

SZABÓ SEBESTYÉN LÁSZLÓ (Sebastian, MI kutató): A próbafolyamatot tréningekkel kezdtük. Próbáltuk megérteni és gazdagítani a Sardar által felvázolt struktúrát, a szöveg pedig napról napra változott, hiszen a történet elkezdte élni saját életét. Sardar tudta, merre szeretné mozdítani, ám ennek

az állandóan újjászülető világnak a törvényszerűségeit előbb meg kellett ismerünk. Megharcoltam a szerepemért és a szereplőmmel. Éreztem, hogy ez a figura nagyobb falatot követel magának, szeretne súlyosabb mondatokat, sodróbb jelenléte, és személyes tragédiát is akar magának. Nehéz próbafolyamat volt. Nem szeretem az önző színészeket, a csapatjátékban hiszek, így magamat sem szeretem azon kapni, hogy önzőn próbálok. Az volt a célom végig – és Sardar sokat segített ebben –, hogy megtaláljam a mértéket és a szerep helyét a nagy egészben. Gyakran nem tudtuk, mi lesz a következő lépés, de mindig akadt egy gesztus vagy egy gondolat, amiből tovább lehetett építkezni. Azt gondolom, kitartóak voltunk, és ez meghozta gyümölcsét – szép ívek, erős helyzetek születtek. Jó csapatmunka volt.

– A 2016-os MITEM-ről szóló beszámolónkban úgy fogalmaztunk, hogy a Teatro Potlach másfél órás produkciója akkor egy valóságos színházavatóval ért fel. E társulat jóvoltából sikerült végre belaknunk a Nemzeti Színház külső és belső tereit. Tagirovsky a maga hasonló attitűdjét ebben az előadásban a filmbejátszásokkal fejezi ki. Ezek révén a néző is bevonódik abba a köztes erőterbe, mely a filmes élet-reálitás és a színpadi

fikció világát összeköti, illetve szembeállítja. Talán ennek is köszönhető, hogy az előadás folyamán a nézőteret is magába foglaló játékkeret s benne a színészt is másként kezdi el érzékelni a közönség. Ezek a veletek készült filmfelvételek mennyiben hatottak a színpadi alakításotokra? Milyen instrukciókat, támpontokat adott számotokra erre a kétféle – filmes és színpadi – jelenlétre vonatkozóan a rendező?

BARTA ÁGNES: Számomra a filmfelvételek mind a belső képzeletet gazdagították. Vála-



Szabó Sebestyén László, Barta Ágnes és Szűcs Nelly
hármás, „báli” jelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

szokat kaptam azokra a kérdésekre, amelyek amúgy is felmerülnek egy színészben. Például hogy milyen a hely, ahol lakik a karakter, hova menekül, ha baj van, mit eszik stb. Így eljátszva, elképzelve sokkal könnyebb aztán visszaidézni ezeket a színpadon.



SZABÓ SEBESTYÉN LÁSZLÓ: Az én jelenetemet kevéssel a főpróbahét előtt vettük fel, ezért már eleget tudtam a szerepről, a szerep szívééről ahhoz, hogy ne ütközzünk túl nagy nehézségbe. Emellett a video-felvételek első felében Schnell Ádám, Söptei Andrea és Tóth László megadták az alaphangot, ez a rész már kész volt, mikor az enyémet forgattuk, igyekeztem őket követni. Sardar és Bianka sokat beszéltek arról, hogy milyen szerepe lesz majd a videónak a struktúrában – az emlékek, az álom és virtuális valóság közti határ elmosódásának, az emberi lét feloldódásának érzékeltetése. A lényeg az volt, hogy a szereplőm kutató, keres és felfedez fontos dolgokat

a léttel kapcsolatban, én pedig kutatom, keresem és felfedezem őt.

– Azt tapasztaljuk, hogy ez az előadás erősen megosztja a közönséget, leginkább generációs alapon. Sokan elhagyják az első felvonás után a nézőteret, akik viszont maradnak – elsősorban a fiatalok –, hangos tetszésnyilvánítással köszönik meg a színészek játékát. Ebben talán benne van egy másfajta alapon képződő népszerűség esélye is, mely nem a tömegkommunikációs eszközök áttételén keresztül jön létre, hanem a színház közvetlen közösségi élménye révén. Tagirovsky ezzel az előadással láthatóan újra helyzetbe akarja hozni a színészt. Hiszen akár egyfajta jó értelemben vett „sztárolásnak” is tekinthető, ahogyan például a fiatalokat fölépteti. Szerintetek egy színésznek ma van-e esélye arra, hogy csupán a színpadi szerepei révén váljon olyan emblemikus figurává a nemzedéke számára, mint a régi nagyok?

BARTA ÁGNES: Nem hiszem, hogy ugyanazt a mintát, utat kell követnünk, mint Törőcsik Mari vagy Ruttkai Éva. Más világ van, más elvárásokkal. Most másképp kell már kommunikálni, dolgozni, más a tempó. És én nem látom feltétlenül rossznak vagy értéktelennek ezt a világot. Ötven-hatvan évvel ezelőtt ők úgy csinálták, ahogy akkor a legjobb volt, nekünk meg most kell megpróbálnunk valamit tenni. Lehet, hogy most nincs is szükség az olyanfajta sztárolásra, melyet akkor ők élvezhettek, lehet, hogy most egészen másról kell szólni a színész személye. Nekünk már másképp kell boldogulni, butaság lenne ugyanazt remélni.

SZABÓ SEBESTYÉN LÁSZLÓ: A lényeg szerintem az, hogy vannak-e valós kérdéseink a világgal és önmagunkkal kapcsolatban. Minden más csak azután jön. Az új generáció nem kap lehetőséget arra, hogy elinduljon a saját útján. Nincsenek fiatal igazgatók, átadott staféták. Látszólag mindenki velünk van, látszólag mindenki örül nekünk – mert ez a divat. Ennél mi többet szeretnénk. Én nem arra vágyom, hogy egyszer majd emblemikus figuraként gondoljanak rám, hanem arra, hogy azt érezzem, ki tudom használni a bennem és a társaimban lévő rengeteg energiát, lehetőséget.

„Butaság volna visszasírni a régi időket”*



Ha azt kérdezitek tőlem, mennyiben volt más Sardar Tagirovskyval dolgozni, a rövid válaszom erre az, hogy minden produkció, és minden rendezővel való munka más és más. Egyre inkább azt tapasztalom, hogy színészként nekem is mindig mindent előlről kell kezdenem. Hiába töltöttem el a pályán már több évtizedet, a civil Schnell Ádámnak minden alkalommal keresnie kell az adott figura gesztusait, lelkiségét, különben nem tudja hova tenni a kezét-lábát. Nyilván nagyon sok azonosság van az alakításaimban, hiszen mindegyik én vagyok, mégis mindig mintha valami újabb rekeszt nyitnának meg bennem ezek a szerepek. Az adott figura nyilván

már megvan bennem valahol, akihez én mint fókuszhoz próbálok közelíteni. S az embernek jó esetben egyszer csak valóban más lesz a gondolkozása, a ritmusa, a habitusa, a gesztusrendszere, a mozgása, a hanghordozása.

Sardarral azért volt érdekes dolgozni, mert gyakorlatilag az egész próbafolyamat alatt találta ki és építette föl önmagában is, hogy mit akar. Úgy kezdett hozzá, hogy szerintem ezt nem tudta pontosan. Neki folyamatosan érzetei, érzései voltak, s ezeket próbálta a maga módján közölni velünk, ami számunkra eleinte egy nagy rejtvény volt. Annyi azért kiderült, hogy Beaumarchais *Figaro házassága* csak amolyan ürügy volt a maga jövőről elgondolt víziójához. Az volt nagyon érdekes, hogy ebbe az alkotói folyamatba belehelyezkedve láthattuk, hogyan találódik ki, jön létre Sardarban ez a világ. Olyan használható instrukciókat nem mondott a színészeknek, hogy például állj oda, fordulj arra, hangsúlyozd ezt vagy azt. Ő érzetekről beszélt, s a képességüinktől, tapasztalatainktól függött, hogy mit tudtunk belőlük kihámozni. Eleinte nagyon aggódtunk, mindenki be volt rezelve, hogy ebből mi fog kisülni. S én akkor azt mondtam, nekünk az a dolgunk, hogy megfejtsük Sardar gondolatait. Mert a színészet, amit én különben nagyon nagyra tartok, amúgy egy igen primitív szakma is tud lenni, abból a szempontból, hogy ez egy „csinálás műfaj”. Mert színészként az ember hiába gondolkodik erről vagy arról, a végén csinálnia kell, a fizikumával fog dolgozni, ami nem tud mást, többet, mint járni, ülni, állni, feküdni – vagy újabban repülni. Aztán a rendező gondolataiból és a színész cselekvéséből összeáll a figura s az előadás, amihez viszont igazából már a néző is kell, hisz minden őbenne csapódik le, rakódik össze egy képpé.

* A szerkesztők kérdéseire Schnell Ádám interjú-formában válaszolt. Itt az általa adott válaszok szerkesztett változata olvasható.

Az előadásban látható filmeket akkor kezdtük el forgatni, amikor már érzékelni lehetett, hogy merre felé tart a produkció. Nekem itt alapvetően a szövegből kellett kiindulnom; annak ritmusa, tartalma alapján én gyakorlatilag már néhányszori elolvasása után hozni tudtam a



Schnell Ádám a „kampányfilm” felvételén, háttal: Nagy Bianka és az operatőr (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

formát. De ekkor már Sardarral is egyre többet beszélgettünk a figuráról, meg a darabról is. Furcsa módon a szöveg rántotta össze az egészet, a megtalált ritmus dobta ki a figurát, ami aztán előre mutatott a színpadi jelenlét felé is. Jó kérdés, hogy ez a fajta metódus alkalmas-e arra, hogy a színészek játéktílusát egységesítse. Erre nem tudok felelni, de arra igen, hogy a közös gondolkodást előrevitték ezek a video-felvételek. Folyamatosan rázódott össze a csapat, míg végül összezárt. S azt láttam, hogy a kezdeti kételyek után egyszer csak mindenki elkezdett hinni a produkcióban. Mindnyájan megszerettük, és úgy gondolom, hogy egy izgalmas előadás lett belőle.

Ami Mihai Măniuțiu felvetését illeti, az a bizonyos „játéklény”, azt hiszem, mindenkiben megvan. Ahogyan az életben is szerepeket játszunk, másképpen viselkedünk a különböző élethelyzetekben: egy négyszemközti beszélgetésben, társaságban, vagy amikor alá-fölérendeltségi viszony van köztünk. Mindenkiben benne van ez a képesség, de az emberek többsége zavarba jön attól, ha ezt mások is látják, észreveszik. A színész viszont éppen ezt élvezzi. A játszó ember, aki színésszé lesz, éppen ettől a figyelemtől táltosodik meg. Ami engem illet, be kell vallanom, hogy én nem a közönség, hanem a magam kedvéért játszom. Nagyon élvezem a közös játékot, ha egy olyan izgalmas produkcióban vagyok, ami érzelmileg és szellemileg megmozgat. Természetesen szeretnék hatni vele a közönségre is, katarzist kiváltani belőlük. Amúgy a hétköznapiakban egy meglehetősen zárkózott, intellektuális ember vagyok, s épp ebből szeretek kibújni a színpadon, amiben a végletekig el tudok menni.

A video-bejátszásokra visszatérve azt tudom mondani, hogy Tagirovsky velünk arról sosem beszélt, hogyan hat a filmes jelenlét a színpadira, és viszont. A filmeket Nagy Bianka rendezte, Sardar nem is volt jelen a forgatásokon. Hogy kettejük között erről milyen beszélgetés zajlott, azt nem tudom. A film persze egy teljesen más gondolkodást, koncentrációt, színjátszást igényel. A kamera közel hoz, minden nagyon jól látszik. A színpadon viszont mindent föl kell nagyítani, hogy az utolsó sorban is érzékelhető, hallható legyen. De közben színészként ugyanúgy igaznak kell maradnod, mint egy filmen. Tehát különbözőek az eszközök. Ez esetben az volt jó, én legalábbis azt élveztem, hogy a filmen is színpadias gesztusokkal, túlzásokkal élhettem. Mint említettem, már magából a szövegből kiolvasható volt az



Schnell Ádám, Kristán Attila, Barta Ágnes, *Figaro házassága* avagy egy örült nap emléke, Nemzeti Színház, 2017, r: Sardar Tagirovsky (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

előadás ritmusa, a figura harsánysága. Műfajilag ez tulajdonképpen egy „kampányfilm” volt, bizonyos politikusok és sikerkovácsok kampányfilmjeinek a paródiája. Pontosabban azt akartuk, a néző ne tudja eldönteni, hogy amit lát, az komolyan veendő vagy csupán egy a karikatúra. Hogy azt kérdez-

ze: Csak hülyéskednek? Vagy igaz lenne, amit erről a robot-technológiáról, az egész mesterséges intelligenciáról állítanak? Olyan meggyőzőnek, lendületesnek kellett lennem, hogy végül elhiggyék, amit mondok. Mint ahogy az is szándékolt volt, hogy az Éden Vállalat a Nemzeti Színház épülete maga. Sardar tudatosan azt akarta érzékelteni ezzel, hogy egyszerre kint is vagyunk, meg bent is. Hogy a Nemzeti Színház az Éden Vállalat központja, de egyúttal Almoviva gróf kastélya is. Mint ahogy a néző jó esetben azt is elfogadja, hogy amikor Schnell Ádám fölmegy a színpadra, akkor ő Almoviva gróf maga. Hiszen a nézőben is megvan az a bizonyos „játéklény”, aki veszi a lapot, sőt el is várja, hogy őt úgymond becsapják, amiért még fizetni is hajlandó. Pontosán ezért vannak az előadásban a nézőkkel való összekacsintások, kiszólások, amikből Sardar a mostaninál többet is be akart tenni, de erre már nem volt idő. Olyan kapcsolatrendszert akart kialakítani a nézőkkel, ami a színházak többségében ma sem szokásos. Vannak olyan jelenetek, amelyek úgymond belül játszódnak, majd a színész egyszer csak váratlanul kibújik ebből a belső szituációból. De van olyan jelenet is, ami kifejezetten arra a helyzetre épül, hogy most én szerepelek nektek, és meg akarlak győzni benneteket. De ezekhez a többféleképpen megjátszott ki-beugrásokhoz kell a néző játékgénye is, aki ebbe a folyamatba be tud vonódni, hagyja magát játékba hozni. Ahhoz viszont már érzékeny fül és szem szükséges, hogy valaki megértse: itt a színjátszásról magáról, a színészetről mint komédiázásról is szó van. Meglehet, hogy ennek a tudatosítására csak a színházi emberek képesek. Ők rögtön megérik, hogy itt összekacsint egymással az író, a rendező és a színész – tehát hogy ez az előadás valójában rólunk vagy rólunk is szól.

Ez esetben az sem mellékes, hogy különböző generációk jelen a színpadon és a nézőtérben is, akik kulturálisan másként szocializálódtunk; nem ugyanúgy hat ránk az információ-robbanás, a digitális kommunikáció térnyerése. Sardar a próbák során például rengeteg olyan filmről beszélt, amelyeket én nem ismerem. Őt az izgatta ezekben, hogyan bánnak a térrel és az idővel. Az biztos, hogy a mai generáció a filmek révén sokkal könnyebben átlép az egyik téridő dimenzióból a másikba. Például amikor a *Szentivánéji álmot* csináltuk Doiashvilivel, nagyon is érzékelhető volt ez a nemzedéki különbség. Ő mint világjárt fiatal művész egészen

más levegőt, lendületet vitt bele ebbe a rendezésbe. Négy évvel ezelőtt, amikor bemutattuk a darabot, a gyerekeim 10–14 évesek voltak, és el voltak ájulva tőle. Pedig ez egy nehéz előadás. Nem is a mélysége fogta meg őket, hanem a látvány, a színpadi eszközrendszer újdonsága. Csak amikor a lányom már harmadszor nézte meg az előadást, jött rá, hogy mennyi mindenről szól még ahhoz képest, amit először felfogott belőle. Úgy fogalmazott, hogy ez nem is az az előadás, mint amit először látott. A formán keresztül fokozatosan jutott el a tartalomhoz – aminek én nagyon örültem. De jelzi ez azt is, hogy a mai fiatalok hajlamosak arra, hogy megelégedjenek a külsőségekkel, a formával. Mert ez a mostani világ inkább a felületes gondolkodásra szoktatja rá őket.

Ezek a fiatal rendezők által létrehozott előadások – így Sardar Figarója mellett Doiashvili másik rendezése, a *Cyrano* is – érzékletesen kidolgozzák a formának ezt a látványos külső felületét – és pontosan ezzel a dinamikus közelítéssel tudnak hatást gyakorolni a maguk fiatal közönségére. Amire az idősebb nézők persze mondhatják azt, hogy mi nem erre jöttünk ide, mi köze ennek a *Figaro házasságához*? Pedig ha valaki figyelmesen végigüli az előadást, rá fog jönni, hogy nagyon is köze van ennek a rendezésnek Beaumarchais darabjához. Volt olyan, nálam idősebb vendégem is egyébként, aki nagyon élvezte az előadást.

Ami pedig a „sztárság” kérdését illeti, a minket körülvevő világgal együtt ez is óhatatlanul megváltozott. Ez a mostani fiatal generáció a maga lendületével, dinamizmusával szerintem alkalmas arra, hogy a saját művészetére, a maga eszközeire ráirányítsa a figyelmet. Butaság volna hát visszasírni a régi időket. A színház új eszköztára – mint azt például a MITEM előadásain láthatjuk – nagyon izgalmasan erősítheti föl a színész kisugárzását.

Stage-Selves on Stage and in Film, or the Memory of a Mad Day In Dialogue with the Creators of *Figaro*...

10 November 2017 saw Sardar Tagirovsky staging *Figaro házassága avagy egy őrült nap emléke* (*The Marriage of Figaro or the Memory of a Mad Day*) at the Nemzeti Színház (National Theatre), based not on the popular comic opera but on Beaumarchais's *The Follies of a Day – or The Marriage of Figaro*, completed in 1778 (see Ilona Kovács's study on the dramatic theory of Beaumarchais in this issue). However, the director practically reworked the piece with dramaturge and author Fanni Sényi, transposing its plot into the present as well as the future. In this “utopia” or “comedy fatale”, the director of the Eden Enterprise wants to create “the best of all possible worlds”, utilising the tools of sci-fi and artificial intelligence. In our compilation, we focused on the application of video technology and put questions to creators of the production: video editor Bianka Nagy, actor Ádám Schnell in the roles of the director of the Eden Enterprise and Count Almaviva, actress Ágnes Barta as Suzanne, actor László Szabó Sebestyén as AI researcher, and director Sardar Tagirovsky. The questions are related to two other publications in this issue, namely an interview with Anatoly Vasiliev on the artistic possibilities of a symbiosis between theatre and cinema, and an analysis by Márton P. Gulyás of the 2003 cult film, *Dogville*, from the same point of view.



„Aki egyszer beleszeretett a színházba, az legfeljebb pihenőket tart”

Komáromi Sándorral Regős János beszélget

REGŐS JÁNOS (RJ): Veled színházi rendezéseid révén kerültem kapcsolatba még akkoriban, amikor a Veszprémi Egyetemi Színpadot vezetted. Később ez a szakmai kapcsolat egyre intenzívebbé vált. Csoportod, a Teleszterion Színházi Műhely egyre gyakrabban fordult meg a Szkénében. Az idősebb színjátszók mellett egyre több erős tehetségű és felkészültségű fiatal bukkant fel az előadásaidban, sőt volt olyan darab is, amelyben már csak a diákjaid játszottak. Beszélgetéseink során kiderült, hogy ez nem véletlen, merthogy kiterjedt színházpedagógiai tevékenységet folytatsz különböző Veszprém megyei iskolákban.

KOMÁROMI SÁNDOR (KS): Muszáj lesz visszanyúlnom a legelső lépcsőfokig, amikor az ajkai Kossuth Lajos Általános Iskolában gyerekszínjátsszó lettem. Lázár Péter¹ jelent ott meg drámatanárként, és én mint meglehetősen rossz magatartású, makacs gyerek csatlakoztam az általa vezetett színjátszó csoporthoz, amiről azt sem tudtuk, hogy mi fán terem.

RJ: Hány éves voltál ekkor?

KS: Tizenegy. Meglehetősen nehéz sorsú családból jöttem, ennek köszönhetően rengeteg dac volt bennem. Úgy éreztem, hogy senki nem érti az én bonyolult lelki világomat, és senki nem szól hozzánk, gyerekekhez megfelelően. Lázár Péter az első olyan tanár volt ott az iskolában, aki partnerként szólított meg minket.



¹ Lázár Péter: drámatanár, rendező, közösségfejlesztő.

RJ: Ismerem őt: Zala megyében él, diák- és gyermekszínhátszór fesztiválokon szokott szűrízni, illetve színhátszór táborokat szervez.

KS: A kilencvenes évek egyik legendás drámatanáráról beszélünk. Ő indított útnak, ő hívott meg az első olyan előadásba, ami bár színházi előadás lett, de hosszú-hosszú próbafolyamat előzte meg, amiben az előadást célzó próbák mellett rengeteget játszottunk. Akkor úgy éreztem, hogy kicsit a helyemre kerültem. Nem feltétlenül a színháznak köszönhetően, hanem azért, mert egy olyan közegbe kerültem, ahol valóban önmagam lehettem. Elfogadták a nyugjeimet úgy, ahogy vannak, és engem sem zavart másoké. Kicsit koravén voltam én akkoriban. Édesanyámat nagyon korán elvesztettem. Másodikos voltam akkor. Egy meglehetősen szegény családi közegből érkeztem. A környezetemből, a szomszédok világából sok-sok olyan tekintetre emlékszem, melyek mintha arról szóltak volna, hogy mi olyan mások, olyan furcsák vagyunk. Talán nem is biztos, hogy ténylegesen léteztek ezek a tekintetek, lehet, hogy csak én éreztem magunkat furcsának, másnak. Az biztos, hogy nagy dac alakult ki akkor bennem: nem szerettem, hogy a körülmények formálnak. Már gyerekként is próbáltam tenni ez ellen. Ha azt gondolták, hogy rossz vagyok, akkor mindent megtettem azért, hogy jó legyek, ha meg azt, hogy jó vagyok, akkor mindent megtettem azért, hogy rossz legyek. Tehát semmiképpen nem akartam elfogadni a külső elvárásokat. Jól emlékszem arra, amikor egy pártbizottsági rendezvényen az Auróráról kellett volna verset mondanom, és én sunyi módon a *Himnusz* első versszakát szavaltam el. Így aztán nem kaptam csokoládét az ünnepség végén. Gyermeki dac volt ez, amiből felnőttként már kevesebbet őrzök, inkább az igazságtalanság az, ami rettenetesen feldúl. Bár a körülményekkel való küzdelem azért kicsit rányomta bélyegét a későbbi életemre is.

RJ: Mintha megtalálnának téged azok a helyzetek, amelyekből – különböző okok miatt – csak nagyon nehezen lehet kikászálódni. Csak ha azokra az évekre gondolkodok, amióta ismerlek. Veszprémből el kellett jönnöd, átköltöztél Pápára, itt is letettél valamit az asztalra: egy sikeres társulatot építettél, több helyi és környékbeli iskolában lettél drámatanár, több milliós TÁMOP programot vittél végig, rendeztél egy Szigeti veszedelem című történelmi játékot, amivel az egész várost megmozgattad. Aztán innen is menned kellett. És most Sopronban mintha megint mindent újrakezdenél...

KS: Ez valahogy hajtóerő is. A nehéz helyzetek nem feltétlenül jelentik, hogy úgy is maradnak, hogy rosszul végződnek. Az ember küzd a saját sorsa ellen, amit a körülmények kényszerítenek rá. A hajtóerő, amivel sok-sok negatív dolgot sikerül pozitívvá átváltoztatni, tanított meg az évek során arra, hogy minden nehézség megéri, ha végül egy értékes produktumot tud az ember letenni. Mert a küzdés, fájdalom valódi energiákkal tölt föl, boldogságot okoz, az Életet magát jelenti.

RJ: Az általános iskolás, dacos színhátszór gyerektől nagy ívet húztunk ahhoz, amit ebből ma is fontosnak érzel. De azért úgy sejtem, nem kitérők, megzuhanások nélküli ez év.

KS: Általános után egy kereskedelmi szakközépiskolába jártam Tapolcán. Nagyszerű osztályba kerültem, kiváló osztályfőnökünk volt. Itt tanultam meg azt, hogy az emberekkel való munka, a velük való kommunikáció, szükségleteik felismerése, a megsegítésük ezen a téren mennyire fontos része az életnek.

RJ: És a színjátszás?

KS: A szakközépiskolában semmi ilyesmit nem csináltam. Érettségi után még két évig dolgoztam a Balaton parton egy büfében, diszkó-hajóztam, gondtalan életet éltem.

RJ: Ezt az életformát, benne a türelmet, a szükségletek felismerést én is kipróbálhattam, igaz, csak nyaranta, amikor gimnazistaként a Palatinus strandon mértem a sört a félmeztelen embereknek, akik nagyon szomjasak voltak és sörre vágytak. Utána – de már közben sem! – évekig rá sem bírtam nézni a sörre. De te, aki tanult szakmádként dolgoztál a kereskedelemben, valahogy mégis csak irányt váltottál, és otthagytad a vendéglátást.

KS: Az életemnek az a szakasza valóban a próbatételekről szólt. Keveset kerestem, de sok szabadidőm volt, amikor újságkihordóként dolgoztam. Biztos, hogy az intellektuális építkezés ezekben az években nem a legjellemzőbb volt rám. De egyszer csak elkezdett hiányozni nekem. Szükségét éreztem annak, hogy ne csak ez a hétköznapi, fizikális világ vegyen körül, hogy történjen velem ennél valamivel több is.

RJ: Érték impulzusok ebből az irányból?

KS: Főlébredt bennem az igény. Azóta hiszem, hogy az embernek nagyon erős, az alapösztönökig visszavezethető szüksége van arra, hogy szellemi és lelki szinten is építse a maga világát. Most éppen ebben érzem a nagy különbséget a húsz évvel ezelőtti és a mostani világ között. Túl sok minden koncentrálódik a jelenre, a hétköznapiakra, az élet piszlicsárá dolgaira, és túl kevés energia jut a nagy mítoszokra. Nekem ez valahogy elkezdett hiányozni. Mítosz nélkülinek kezdtem érezni az életemet. Szürke lesz az így, hogy egy albérlet, később egy lakás, meg a kötelező tárgyi világ... kellett valami más. Autodidakta módon elkezdtem filmesztétikát tanulni. Faltam a könyveket ebben a témában. Imádtam a hollywoodi filmeket – a kölcsönzőkben a végén már ingyen adták oda nekem a VHS kazettákat. Ez a filmes inspiráció a mai napig érződik az előadásaimon.

RJ: Volt-e mindennek bármi köze is a színházhoz, színház-pedagógiához?

KS: Filmrendező akartam lenni, amikor a kezembe került Peter Brook könyve. Ebben arról írt, hogy ő is szeretett volna filmrendező lenni, de belátta, mennyire hosszú az út, amíg egy filmhez eljut az ember, és ő ezért választotta inkább a színházat. Ennek a mondatnak köszönhetően kezdtem el újra a színházzal foglalkozni.

RJ: Hogyan fogtál hozzá? Azért színházat sem olyan egyszerű létrehozni.

KS: Világéletemben szerettem a társaság középpontjában, amolyan bohócnak lenni. Kamaszként főleg! Szerettem hülyéskedni, jeleneteket összeállítani. Nem állítom, hogy a stand up-ban jó lennék, de egy asztaltársaságnak egy jó sztorit jól elő tudok adni. Úgy, hogy érdekes legyen a legunalmasabb história is. Egy boltban dolgoztam éppen Ajkán, amikor a tulaj fia szólt, hogy van egy amatőr színjátszó csoport a városban, amit Pataki András² vezet.

RJ: Ezek szerint innen datálódik az Andrással való barátságotok, ami most már munkakapcsolat is.

² Pataki András: rendező, a Soproni Petőfi Színház igazgatója.

SK: Ez kb. '98 körül történt. A csoport főként középiskolásokból állt. Ettől a korosztálytól én sem voltam túl messze. Megtetszett, ami ott zajlott. Bevettek egy *Antigoné* előadásba Kreónnak. András vezetésével mozgásszínházi tréningjeink voltak. Az egész csapat nagyon elszánt volt.

RJ: Igen, ő még magában hordozza annak a 'nagy színházi generációnak' a Grotowskira visszavezethető génjeit, amit Paál István, az Universitas színészei, rendezői örökítettek át, és ami az Arvisura Színházat megalapító Somogyi István színházi gondolkodásában is jelen volt.

KS: Talán három hónapot, ha jártam hozzájuk, amikor András megszólított, hogy nem akarok-e ezzel más szinten is foglalkozni. Volt – ma is létezik! – Magyarpolányban egy Galagonya nevű, legendás gyermekszínhátszó csoport, amit jóval korábban az én egykori tanárom, Lázár Péter alapított, s később Pataki András vett át, aki akkoriban már a profi színháznak kötelezte el magát. Kivitt oda és bemutatott Csabai Tibornak, aki az ottani művészeti iskolának volt alapító-igazgatója, illetve a polgármesternek. Velük közösen dolgoztunk a *Passión*, amit egy négy előadásból álló sorozatnak képzeltünk el. Felajánlották, hogy ha viszem ezt a színhátszó kört, akkor beiskoláznak egy drámás tanfolyamra. Rögtön a rákövetkező nyáron Takács Gábor – a Káva mai vezetője, aki akkor még Kaposi Lászlóval dolgozott együtt – vezetett egy egyhetes kurzust Magyarpolányban. Egy 120 órás drámás képzés volt ez, amelyet több pedagógussal együtt elvégeztem, és később Előd Nóra és Szauder Erik előtt sikeresen számot is adtam a tudásomról.

RJ: *Ha jól követlek, akkor a te legelső színházi csoportod általános iskolás gyerekekből állt.*

KS: Húsz éves voltam akkor. Nem igazán tudtam, hogy hogyan is kéne ezt csinálni. Az első évben csak az ösztöneimre hallgattam. Annyira megszerettem azokat a gyerekeket, akik hozzám kerültek, hogy mind a mai napig tartom velük a kapcsolatot. Egytől-egyig mind sikeresek lettek az életben.

RJ: *Hogyan kezdte el dolgozni velük? Hiszen, mint mondtad, semmi tapasztalatod nem volt, a Brook- könyvön kívül. Az eddig elmondottak alapján színházba sem igen jártál.*

KS: Ajkán, a még Vándorfi László vezette Petőfi Színház előadásaira volt bérletem. Ebből az előadásszámból nem sokat lehetett fölszívni, youtube meg még nem volt.

RJ: *Bennem a két kőszínházban töltött évad azt segítette eldönteni, hogy mit és hogyan nem akarok csinálni. Bár kedveltem és szerettem a színészeket, meg sokat tanultam is abból, amit ott tapasztaltam.*

KS: Ezzel pontosan így voltam én is. Az első foglalkozásomra nagyon szorongva készültem. Képes voltam összeírni a hatodik osztályos koromban játszott összes játékot. Arra emlékeztem, hogy mi esett jól gyerekként, hogy miben volt jó a kommunikáció, és így próbáltam a gyerekekkel 'csak' játszani. Mozogtunk. Rácsodálkoztam arra, hogy szavak nélkül mi mindent tud az ember megmutatni moz-



Pataki András, a Soproni Petőfi Színház igazgatója (fotó: MH)

gásban, gesztusokban, akkor is, ha nem táncos valaki. Spontán vittem zenéket a foglalkozásokra. Két-három hónap alatt kialakult bennem az elképzelés, hogy tanulási folyamatot nem lehet másképp építeni, mint szabadon, minden megkötés nélkül. Jöjjön elő, ami elő akar jönni, mert akkor valóban az mutatkozik meg, amiről igazán fontos beszélni. Az első közös előadásunk nagyon vicces lett. Ha most visszanézném, szépen elmondanám magamnak, hogy mennyi hibát vétettem mind drámatanárként, mind rendezőként. Az előadásunkban volt egy táltos-tánc. Az egyik fesztiválon, ahová eljutottunk, Uray Péter volt az egyik zsűritag, Mást nem, de ezt a táltos-táncot nagyon megdicsérték. A következő előadásunk már tényleg döntően mozgásszínházi elemekre épülő előadás lett.

RJ: *Azért végül csak összeraktál egy gyerekekre szabott tréning-módszert.*

KS: Többek között rájöttem, hogy az egyensúllyal, a súlypontokkal való játék mennyire fontos, mert tónust ad a testnek, és így mintha erősebb lenne a jelenlét. Már az első előadásokban ezt próbáltam mindenféle, általam kitalált gyakorlatokkal helyre tenni a gyerekekben. Jól ment, szerettek elfáradni ebben. Gyerekeknél a leghálásabb feladat megmozgatni őket! Ugyanakkor egyre tudatosabban próbáltam építkezni. Szerettem a némafilmes technikát. Ez a kissé teátrálisabb kifejezés-rendszer közelebb állt a lelki- és érzésvilágomhoz, mint az abszolút realista világ. Igazándiból csak filmes élményekből táplálkozhattunk, merthogy színházi impulzus minket ott az iparvárosban nem nagyon ért.

RJ: *Magadtól találtál rá egy olyan tréningmódszerre, ami a gyerekek számára egyszerre volt játékos és színház-pedagógiai szempontból szinte észrevétlenül célirányos is. Közben azért bizonyára tudatosult benned, hogy amit csináltok, abból mi épülhet fel.*

KS: Ez annyira tudatos volt bennem, hogy már a kezdet kezdetén egyfajta szakralitásként határoztam meg. Ma már úgy gondolom, hogy egyszerűen jól tett a léleknek, hogy csináltuk ezeket a gyakorlatokat. Nem volt ennek köze semmilyen keleti technikához, valláshoz, semmi ilyesmihez, csak azt vettük észre, hogy amikor egy-egy ilyen tréning után kijövünk, olyan érzésünk van, mintha az egész világot képesek lennénk átölelni. Én máig hiszek abban, hogy a pusztá fizikalitásnak, az emberek közötti valódi érintéseknek, a testi kontaktusnak alapvető fontossága van a színházi alkotómunka során. Ma is úgy kezdek dolgozni egy-egy csoporttal, hogy elsőként a szemkontakt és a testi érintések felé terelem a dolgot. A szó mint kommunikációs eszköz csak sokkal később lép be.

RJ: *Az első megszólalás, a hangütés nagyon leleplező tud lenni egy-egy előadásban, különösen amatőröknél. Az általam látott előadásaidban szereplő fiatalok esetében soha nem éreztem ilyesmit. Mindig mederben tudták tartani a legszélsőségsébb érzelmi töltésű szövegeket is. No de Magyarpolánynál tartottunk.*

KS: Közben elkerültem Szarvasra is, ahol az ott újjáalakuló Forrás Színházba³ (egyben az ottani Weöres Sándor Regionális Színházba) hívott Pataki András szí-

³ A Forrás Színház a rendszerváltást követő első, magánkézben lévő nagyszínházi vállalkozás. Korszerű, mobilis színházi programjából fakadóan a Kárpát-medence regionális igényeihez illeszkedik. Művészeti vezetője, alapítója: Pataki András.

nésznek. Ez egy stagione rendszerű utazószínház volt. Sok darabjukban játszottam, de közben Magyarpolányban is folytattam a gyerekekkel való munkát.

RJ: Ezek szerint csak megmártóztál a kőszínházi világban is, ráadásul színészként, mely mesterséget addig legfeljebb csak társasági mókamesterként műveltél.

KS: Igazából nem ambicionáltam én ezt, de András akkoriban fantáziát látott bennem, nekem meg imponált, hogy jó darabokban játszhatok, nekem kedves emberekkel, például Kézdy Gyuri⁴ bácsival, vagy az azóta szintén eltávozott Bicskey Lukáccsal. Csodálójukként, rajongójukként voltam én ott jelen. Kíváncsian figyeltem, hogy itt a kőszínházi színpadon hogyan zajlik mindaz, amit én már régóta csinálok a gyerekekkel. Akkor nem annyira tetszett nekem ez a kőszínházi rendszer és színházi gondolkodásmód, mivel túlságosan szem előtt kell tartani a nézőt. Ami persze nem baj, de mégis úgy éreztem, hogy a színházban több spirituszra, formakeresésre volna szükség. Én nem félek a teatralitástól, szeretek játszani, atmoszférát teremteni a fényekkel, zenékkal, hangokkal, képekkel. Szeretem, ha a színházat nem csak élvezni lehet, hanem meg is kell fejteni. Ebből, talán a rövid próbaidőszak, meg az utaztathatóság miatt is, nagyon kevés valósult meg ott. Nagy szerelmem volt a *Pál utcai fiúk* előadás, amit az ajkai Vörösmarty Gimnázium diákjaival csináltunk meg Pataki András rendezésében. Ebben Ács Ferit játszottam. Itt éreztem először, hogy a tér, a díszlet, a fények úgy vannak jelen az előadásban, ahogyan én is szerettem volna. Akkor döntöttem el, hogy én csak ilyen típusú előadásokat akarok csinálni, ahol nem kell kompromisszumot kötni. S rájöttem, hogy ez nem a kőszínházak világa lesz. Beleszerettem az amatőrszínházakba, mert ezekben hihetetlen szabadságot éreztem az alkotásra.

RJ: És ez a döntés fontos változást hozott az életedben is: az autodidakta színész/rendező egyetemi tanulmányokba kezdett.

KS: A Veszprémi Egyetem színháztörténet és magyar szakára kerültem. Persze, előtte még ugyanilyen autodidakta módon szedtem le a könyvtárak polcairól a színházi szakkönyveket, Brookot, Mejerholdot, Strehlert⁵ és a többieket. Ezek bonyolultak voltak az én iparvárosi agyamhoz, de valami mégis csak megragadt bennem a nagyok gondolataiból. Ez abból is látszik, hogy amikor Veszprém-ben már a Teleszterion Színházi Műhellyel az első előadásunkon, a *Bűn és bűnhő-*



A Magyarpolányi Passió résztvevői 2016-ban
(fotó: Penk Tímea, forrás: veol.hu)

⁴ Kézdy György (1936–2013): színész, Jászai-díjas, érdemes művész

⁵ Giorgio Strehler (1927–1997): korszakos jelentőségű olasz opera- és színházi rendező, Brecht szellemi örököse.



désen dolgoztunk, építettem az olvasottakra, meg tanáromnak, Kovács Árpádnak⁶ a regénnyel kapcsolatos gondolataira. Akkor még minden évfolyamnak volt egy, vagy akár több színjátszó köre is. Ez eléggé zárt rendszer volt. Jákfalvi Magdolna⁷, aki Bécsy Tamás⁸ mellett a színháztörténet szakon tanított, biztatott, hogy hozzuk létre az egyetemi színpadot, mert különben meg fogja csinálni egy vegyészmérnök. Igaza volt, a humán szaknak is kezébe kellett vennie a sorsát. Évfolyamtársaim biztatására elkezdtem szervezkedni, és 2002-ben több mint húsz fővel elindult a VESZ és a Teleszterion élete. Fesztiválokra akkor még nem jártunk, de sokat játszottunk a valamikori Dimitrovban és utaztattunk előadásokat országszerte. Magyarpolánytól sem szakadtam el teljesen, mert egy gyermekszínjátszó csoportom mindig volt ott.

RJ: *Valamiféle muníciót adott neked Magyarpolány?*

KS: Akkoriban nem tudtam megfogalmazni, hogy miért kell ez nekem. Ott indult el ez az egész szívsszerelem, és úgy éreztem, hogy oda, mint egy családba, úgy fogok hazajárni. Ma már sajnos a nosztalgián kívül hozzá kötődésem.

RJ: *Pedig egy ilyen iskolai csoportban mindig cserélődnek a gyerekek.*

KS: Volt év, amikor alig volt jelentkező, talán, mert én is kevesebb energiát tudtam belefektetni. Ott kísérleteztem először azzal, hogy a hetedik–nyolcadik osztályos gyerekeimmel mozgásszínházi alapokon *Antigonét* csinálunk. Hittem abban, hogy nem feltétlenül a téma határozza meg, hogy mit lehet a gyerekekkel megvalósítani, hanem inkább a forma. Annyi mindennel találkoztam én is fiataalként, amire azt mondták, hogy nekünk ez még nem való, közben mégis átmosódott rajtunk. Ezek már tudatos pedagógiai elképzelések voltak nálam, nagyon sokat készültem ezekre a munkákra. Nyári táborokat tartottam a gyerekeknek, képzéseket találtam ki nekik. Fesztiválokra jártunk, és ott kötelező volt mindent megnézniük.

RJ: *Ezek szerint kétlaki életet éltél: Veszprémben egyetemista és a színházi csoport vezetője, Magyarpolányban drámatanár. Mit tett hozzá az egyetem ahhoz, amit a színházcsinálásról gondoltál?*

⁶ Dr. Kovács Árpád (1944): irodalomtörténész, szlavista filológus, kultúrtörténész, az irodalomtudomány doktora, professor emeritus – Pannon Egyetem

⁷ Dr. Jákfalvi Magdolna (1965): kritikus, színháztörténész, egyetemi tanár – a Színház- és Filmművészeti Egyetem rektorhelyettese

⁸ Dr. Bécsy Tamás (1928–2006): egyetemi tanár, színháztörténész, esztéta, 1993-ban a Veszprémi Egyetemen megtervezte és megalkotta a színházstudományi szakképzési programját, tanszéket alapított, melynek 1994 és 2004 között ő volt a vezetője.

KS: Máig Bécsy Tamást tartom az egész tudományos életem megalapozójának. Tanulni tanított meg bennünket, és hitelesen képviselte, amire feltette az életét. Nehéz pár mondatban elmondani, de az biztos, hogy minden addig hallott és látott dologhoz képest más szemlélet volt, amit a magyar szakon Kovács Árpád, Horváth Géza⁹, Szitár Katalin¹⁰ képviselt, vagy ami a színháztudományi szakon Kiss Gabriella¹¹, Jákfalvi Magdolna és Kékesi Kun Árpád¹² jóvoltából uralkodott. Rendkívül szerencsésnek tartom magam, hogy velük találkozhattam.

RJ: *Illusztris névsor!*

KS: Emlékszem, a legelső támadásként Jákfalvi Magdolna óráján néztünk meg egy Zsótér előadást. Az első gondolatom az volt, hogy nem szabad így színházat csinálni. Cetliken kellett vitatkoznunk a látottakkal, olvasottakkal – ez lett volna a beadandó dolgozat. Ő okosnak tartotta az érveimet, de azt mondta, hogy majd térjünk vissza erre akkor, amikor láttam legalább annyi Zsótér előadást, mint ő. Akár meg is haragudhattam volna erre a mondatára. De ő azt értette meg velem, hogy még akkor is, ha az embernek van egy markáns nézete arról, hogy mi jó, mi nem jó, mi tetszik, mi nem egy színházi előadásban, sokkal fontosabb az, hogy mi minden van a színházi életben – és ez a mondata gyakorlatilag mindenevővé tett. Az a szemlélet, amit meg a magyar szakon kaptam a szöveg és a szöveg mögött megbúvó szimbolikus világról, nagyon sokat tett hozzá a színházi gondolkodásomhoz. Hogy egy egyszerű asztal vagy egy gesztus vagy egy megszólalás mögött milyen végtelen világ nyílhat meg. Ma már, például ha olyat kérek, hogy egy asztal most így vagy úgy viselkedjen az adott helyzetben, akkor én azt úgy tudom elmondani, hogy ne csak egy szimpla színpadi instrukció legyen.

RJ: *És a gyerekekkel foglalkozó drámatanár hozzáállásán is változtatott az egyetem?*

KS: Amikor az ember azt gondolja, hogy egy dolog jelent valamit, onnan már csak egy lépés, hogy az ember azt gondolja, az a dolog csak egy vagy legfeljebb néhány más dolgot jelenthet. Ez egy zárt rendszerré változtatja a gondolkodást. Az egyetemen számtalan ettől eltérő gondolkodásmóddal és jelfelfogással ismerkedtünk meg. Legfontosabb vezérelvvé az vált számomra, hogy ha egy jel mögött sokan sokfélét tudunk megfogalmazni, akkor az egy nyitottabb rendszer lesz. Ezért van szükség párbeszédre. Amikor így kezdtem jeleket becsempészni egy-egy előadásba, tréning-folyamatokba (tehát nem megmagyaráztam, hanem nyitva hagytam dolgokat), akkor azt vettem észre, hogy a gyerekek felszabadultabbak lettek. Sokkal inkább magukénak érezték, amit csináltak, és jó volt azt is megtapasztalni, hogy adott esetben valami tel-

⁹ Horváth Géza (1971): az irodalomtudomány doktora (PhD), egyetemi docens – Pannon Egyetem

¹⁰ Dr. habil. Szitár Katalin (1966–2015): az irodalomtudomány doktora, egyetemi docens – 2009-től a Pannon Egyetem Magyar Irodalomtudományi Tanszékének vezetője, 2014-től Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének igazgatója volt.

¹¹ Dr. habil. Kiss Gabriella (1970): a színháztudomány doktora, egyetemi docens – Károli Gáspár Református Egyetem

¹² Dr. habil. Kékesi Kun Árpád (1972): színháztörténész, az irodalomtudomány doktora – Károli Gáspár Református Egyetem

jesen mást jelentett nekik, mint amit nekem. Én addig azt gondoltam, hogy a rendezőnek az a dolga, hogy megmondja, mi mit jelent. Most azt gondolom – legalább is most itt tartok, lehet, hogy még messzebbre is el fogok jutni –, hogy sokkal hasznosabb egy közös párbeszéd során a bójákat lerakni, melyeken belül egy előadásban úszhatunk. Jobb elfogadni, hogy a te véleményed és utad más is lehet, mint az enyém, de a végső produktumban mind a kettőnké jelen lehet, találkozhat. Ez igazából a nyitottság kérdése. Így működik az is, hogy ha két vélemény kerül egymással szembe, akkor mindig azt a véleményt tartom többre, amelyikbe a másik is belefér. Addig sem voltam zsarnok, meg akarnok, a próbákon sem, maximum szigorú, ha dolgozni kellett, de attól fogva végképp azt gondoltam, hogy a világ sokkal színesebb, mint amit mi felfogni vagy jelekkel alakítani képesek vagyunk belőle. Ha sokan összeállunk, és elmondjuk, hogy az adott dologgal kapcsolatban mit gondolunk, akkor a közös munka egy elképesztően színes, fluktuáló világgá válik, nem pedig egy lehatárolt, kis bástyává. A jelentésszervezésben lettem nyitottabb. Ez a szemlélet, melyet a veszprémi egyetemen megtapasztaltam, a világ, a színház és önmagam felé tett nyitottá.

RJ: *Sokan a szétesettséget, a szervezetalanságot, a szétszórtságot próbálják hitelesíteni a nyitottság címkéjével. Pedig az alkotásra kész állapot, vagy ahogy Barba mondaná, a pre-expresszivitás elérése itt a legfontosabb cél. És ez már egy gyereknél is elérhető.*

KS: Nem hiszek az öntörvényűségben és az egóban. A jelentéssel kapcsolatban Umberto Eco értelmezés-elgondolása áll hozzám legközelebb¹³. Igen, mára beigazolódott számomra, hogy már gyerekeknél is el lehet érni a pre-expresszivitást, a tudatos jelenlétet, és emiatt a nézetem miatt – a kezdet kezdetén már – volt is sok vitám, főleg fesztiválokon. A gyermekszínháztársulásban elterjedt az a nézet, hogy a színházi szempontrendszer nem dominálhat az ő esetükben. És ebben van is igazság.

RJ: *Ezt Pap Gábor is aláhúzta az előző számban megjelent beszélgetésünk alkalmával.*

KS: A mi esetünkben annyira felerősödött ez a készenléti állapot, melyet én *jelenléti energiának* nevezek, hogy nagyon sokan megróttak a gyerekekkel való színházcsinálásért. Erre én azt feleltem, hogy persze, mert gyerekekkel dolgozunk, és színházi előadást teszünk színpadra. Akkoriban sokat dolgoztam azon, hogy egészséges egyensúly legyen. Azt tapasztaltam, hogy a gyerekek, akikkel dolgozom, nyitottabbak, határozottabbak lettek, szülőktől, tanároktól kaptam visszajelzéseket, hogy mennyivel jobban kiállnak a dolgaikért, kérdeznek, vitatkoznak, határozott véleményük lesz bizonyos dolgokról, és képviselik is a véleményüket – közkeletűen szólva társadalmilag aktívabbak lettek. Jobban jelen voltak, és nem a háttérből figyelték, hogy mi történik velük és körülöttük. A sok pozitív visszajelzés miatt is azt gondoltam, hogy ha bizonyos körökben nem is szeretik ezt a szemléletet, attól még nem biztos, hogy rossz. Sőt, ma azt gondolom, hogy a színház esz-közrendszerének és hatásmechanizmusának a tanulmányozása nagyon is fontos a gyermek- és diákszínháztársulásban is. És ezzel együtt, talán e miatt is elkezdtem nem szeretni a direkt fogalmazást, az explicit hatásokat, a színhézt performerré, civillé tevő formanyelvi kísérleteket – bár ennek most divatja van.

¹³ Lásd Umberto Eco *Az értelmezés határai*, Európa Kiadó, 2013.

RJ: *Viták folynak róla, nevezetesen a happening-szerű előadások kérdéséről.*

SK: Számomra az a nagy kérdés, hogy lehet-e az én civil, védtelen személyiségemet belehelyezni egy fiktív, de hatásmechanizmusát tekintve valós impulzusokat generáló helyzetbe. Számomra kell valami, ami egy kis távolságtartást ad, valami, ami egy lépéssel hátrébb helyez önmagamhoz képest, ahonnan kintebbről tudom szemlélni a velem történő eseményeket. Ez amúgy az életben is fontos bizonyos helyzetekben. Az életben forróbb fejű vagyok, mint amennyire ezt a gyerekeknek a színházi működés során tanítani tudom. Sokszor hozunk létre a gyerekekkel olyan színházi pillanatokat, amelyekben valóban a színház szcenikai egyenrangúsága érvényesül, tehát nem csak a gyerek a fontos, hanem az is, hogy időben, jó ritmusban szólaljon meg, álljon be a fénybe stb. Kaptam emiatt olyan jelzőt is, hogy ez egy rendezői színház – gyerekekkel. Kritikusan kezeltem ezeket a véleményeket, mert azt gondolom, hogy a színház igen sok mindenre ad lehetőséget, és attól, hogy az egyik csak bizonyos eszközökkel operál, attól még a másíknak is megvan a létjogosultsága. Ezt a formára is értem: attól, hogy valami operett, az még lehet kiváló, akkor is, ha engem mondjuk Dosztojevszkij sokkal jobban érdekel. Néha már én is zsűrizek gyermekszínhátszövegeket, és látok olyan csoportokat, ahol egyáltalán nincs semmiféle színháztechnikai tudás, de tökéletes a pedagógiai vonal. És látok olyat is, ahol tökéletes a szcenika, de nincs mögötte tartalom. Azt érzed, hogy nem önazonos a gyerek. Éreztem olyat is, hogy kárt tesz benne ez az egész.

RJ: *Nagy kárt tud okozni az a tanár, aki a saját világfájdalmát próbálja a világba kiáltani a gyerekeken keresztül. Ma azért már ritka az ilyen merénylet, hála a Kaposiék, a Káva és a többiek által szervezett drámatanár tréningeknek, tanfolyamoknak. A leg-sikamlósabb terep az, amikor valamilyen aktuális vagy a propaganda által sugallt nagy társadalmi problémát próbálnak a gyerekekkel színpadra vinni. Ilyenkor csak ritkán sikerül elkerülni a gyermektől idegen felnőttek nézőpontot.*

KS: A gyerekkel szinte mindenről lehet beszélni. De más a megfelelő nyelvezet és eszközrendszer minden korosztálynál. Amiről nincs valódi tudásunk, arról maximum véleményünk lehet. A vélemény, ha a témáról való tudás és tapasztalás hiányában nem elég árnyalt ahhoz, hogy komplex rendszerré váljon, propagandává silányul. A színház ennél többre érdemes.

RJ: *Miközben folytattad a gyerekekkel való munkát, te magad Veszprémből – kényszerből, a magad akaratából, vagy mert hívtak, a részletekbe nem érdemes belemenni – áthelyezted a székhelyedet Pápára.*

KS: Ilyesféle történet mindenhol van...

RJ: *Az biztos, hogy igen-igen személyfüggő, hogy az ember hol, milyen körülmények között dolgozhat. Ha nincs egy ügyszerető és ehhez eszközökkel is bíró támogató, akkor fel kell adni, és tovább állni. Tudom, hogy a pápai Jókai Mór Művelődési Központban te ilyen pártfogóra találtál az igazgatónőben, Baloghné Uracs Mariannában¹⁴.*

¹⁴ Dr. Baloghné Uracs Marianna: közművelődési szakember, jelenleg a Nemzeti Művelődési Intézet Veszprém Megyei Irodájának területi koordinátora.



A Teleszterion tagjai 2017-ben a monacói XVI. Amatőrszínházi Világtalálkozóon (forrás: facebook)



RJ: *Tehát volt hol és volt kikkel együtt dolgozni Pápán.*

KS: Egy percre sem gondolkodtam. Rögtön kitaláltunk egy utaztatható projektet: ennek keretében született meg a *Babó és Bigyó* című előadásunk, amit száz alkalommal játszottunk különböző településeken. Egy ugyanilyen sorozat lement a Sallinger-féle *Zabhegyező*ből is.

RJ: *A pápai társulatodban is több korosztály dolgozott együtt. Volt olyan előadás, amelyikben szinte csak diákok szerepeltek, olyan is, amiben a diákjaid néhány felnőttel együtt játszottak. Ezek az emberek saját neveltjeid voltak?*

KS: Amikor hivatalosan is művészeti iskolává alakult a magyarpolányi iskola, még ugyan egyetemista voltam, de meghívtak főállású drámatanárnak. Akkor a szabályok ezt még lehetővé tették. A Teleszterion még csak az egyetem falain belül működött. Magam mellé vettem néhány egyetemistát a Teleszterion csoportból, többek között a mára fantasztikus szakemberré vált Herceg Diát, és bevittem őket magammal az iskolai képzésbe. A nagy célom az volt, hogy Veszprém megyében építsünk fel egy erős drámás életet. Szűcsné Pintér Rozália volt még a másik nagy mentorom az egyetemi évek alatt. Ő a Veszprémi Gyermek- és Diákszínjátszó Egyesületet vezette a városban. 2010-ben, amikor befejeztem az egyetemet, jött a felkérés Pápáról, hogy ott egy TÁMOP-os¹⁵ pályázatban nem szeretnénk-e részt venni. Jó szívvel mondtam igent, mert Dr. Baloghné Uracs Marianna, akivel azóta is jó kapcsolatban vagyok, nem csak a színjátszás, hanem az összes amatőr és közösségi művészeti forma felé igen elkötelezett és nyitott volt. Az ország egyik legkiválóbb szakemberére találtam benne. Akkoriban ismerkedtünk meg Tegyi Tiborral¹⁶ és Horváthné Árvai Máriával¹⁷ akik mint „pápai gyermekszínjátszósok” már akkor is legendás nevek voltak ezekben a körökben.

¹⁵ TÁMOP: Társadalmi Megújulás Operatív Program (ezen belül a pápai JMK Tudás-Szín-Tér elnevezésű programja)

¹⁶ Tegyi Tibor (1965–2014): rendező, tanár, a Veszprém megyei gyermekszínjátszás és drámapedagógia kiemelkedő személyisége.

¹⁷ Horváthné Árvai Mária: Csoportvezető-rendező, Nem Art Színjátszó Csoport, Weöres Sándor Általános Iskola, Pápa.

KS: Akiket ezekben a darabokban láttál, azok már a diák stúdióból jöttek. Magyarpolányban, majd az onnan való elszakadás után a pécsi Eck Imre AMI égisze alatt Teleszterionként fölkaroltuk az ajkai és pápai, valamint a környékbeli iskolákban működő diákszínházi színt. Ahol nem volt, ott csináltunk, ahol meg volt, ott besegítettünk. Így lett egy kb. száz főből álló gyermek- és diákközösségünk, akiket mindenben megmártottunk, amiben csak lehetett: nyári táborokban, bérletes színházi előadásokban, fesztiválokban. Ez volt a mi nagy generációnk! Innen jön például Tegyi Kornél, Móczár Bence, akik most Pesten, Kaposváron színművészeti hallgatók. Ezekkel a diákokkal már erős, vállalható előadásokat készítettünk. Színpadi adaptációt készítettünk Jane Tellernek a *Semmi* című regényéből, a *Hullám* című Gansel-filmből, a Soltis Lajos Színházzal koprodukcióban újra megcsináltuk a *Bűn és bűnhődést*. És persze nem hagyhatom ki személyes kedvenceimet, a tűzszínházi előadásainkat, melyek mind a mai napig egyedi vállalkozásnak számítanak, hiszen a tűzszonglőr technikákat ötvöztük a prózai, a mozgás- és az utcaszínház technikáival.



RJ: Magam Somogyi Istvánnál tapasztaltam meg a gyakorlatban is azt, amit organikus színésznevelésnek hívok, és ami – szerintem – a te módszeredet is jellemzi. Tehát hogy nem egyszerűen csak a mesterség fogásait tanítod meg a fiataloknak, hanem egy színházi etikát, és ezzel együtt egy munkamódszert sajátítanak el. A folyamat maga egyáltalán nem 'technológiai' jellegű. Persze, ebben benne van bizonyos technikák elsajátítása is, hiszen – mondjuk – a tűzszínházi eszközök biztonságos színházi használatát egyáltalán nem egyszerű elsajátítani. De a ti tűzszínházi¹⁸ előadásaitok sikere a témaválasztásnak, a vízióknak, a színészi teljesítménynek, és nem a mutatvány- jellegnek köszönhető.

KS: A módszer tekintetében nem is volt más választási lehetőségem, csak az, hogy magam készítem fel azokat, akik majd velem dolgoznak. Már csak azért is, mert közben folyamatosan mentek is el emberek. Nem lettünk működési költségvetéssel rendelkező, független színházi szervezet. A nyitott kapukat viszont megtartottuk. Ez volt a legnagyobb erősségünk. Volt sok fájó szakításunk is.

RJ: Most volt egy nem minden fájdalom nélküli búcsúd Pápától, a Teleszteriontól, és kerültél ismét új kihívások elé Sopronban.

KS: A 2017-es év a legnagyobb váltást hozta az életemben. Két év óta új előadást már nem hoztunk létre a Teleszterionnal, de a régiakat még játszottuk. Így kerültünk ki Monacóba, az amatőr színházak világfesztiváljára (Mondial du théâtre, 2017. augusztus 20–31) a *Médeia* című előadásunkkal. Sopronban Pataki András évek óta működtet egy több generációs tanodai programot. Idén először

¹⁸ Teleszterion Társulat tűzszínházi előadásai: *Csillagtánc*, *Szélfogó Kalamona*, r: Komáromi Sándor



kapott ez egy művészeti iskolai háttérrel. Most – ahogy 2005-ben Magyarpolányban és 2011-ben Pápán – úgy érzem, itt is itthon vagyok. Kőszínház áll a háttérben, a Soproni Petőfi Színház, és egy helyi iskola működteti. Hogy mi lesz ebből, még nem lehet igazán megjósolni. Itt most hatvanöt általános-, középiskolás és egyetemista diák van körülöttem. Van egy fogyatékkal élőkből álló csoportom is. Hihetetlenül szeretek velük dolgozni. És dolgozom hátrányos helyzetből érkező gyerekekkel is. Mindemellett egy összegző, egyben korszakzáró munkával is készülök, hiszen nagy eseménye volt a 2015-ös évnek, hogy a lendvai – akkor még működő! – Egy & Más Vándorszínházzal közösen csináltunk egy nagyszerű tábor, ahol a módszertanunkat, az általunk használt/fejlesztett gyakorlatokat sikerült összeírnunk, kötetbe rendeznünk. Mindez szép lassan egy módszertani könyv formáját kezdi öltetni, ami a tervek szerint Szlovéniában fog megjelenni.

RJ: Sajnos, ők éppen abban a pillanatban lettek a helyi politika áldozatai, és szűntek meg működni, amikor művészi eredményeik alapján éppen a határán voltak annak, hogy az egyetlen hivatásos magyar társulattá alakuljanak Szlovéniában.

KS: Ilyesféle történet is mindenhol akad. A két legtehetségesebb fiatallal azóta is szakmai és baráti kapcsolatot ápolunk. Aki egyszer beleszeretett a színházba, az legfeljebb pihenőket tart. Vagy megöregszik. Marquez írja, hogy nem az öregséggel múlik el a szerelem, hanem a szerelem elmúltával érkezik az öregség.

“Once You Have Fallen in Love with Theatre, You Will Only Take Breaks from It”

János Regőcs Talks to Sándor Komáromi

Sándor Komáromi (b. 1977) has been working with youth theatre groups since 1999. In the interview he emphasizes that he considers it important – besides the aesthetic education based on the creation of productions – to develop the problem-solving strategy of growing generations and to encourage active social engagement. Speckled with restarts, his career began as a self-taught drama teacher and theatre director, but later the need arose for a systematic self-education: Sándor Komáromi graduated from the Pannon Egyetem (University of Pannonia), Veszprém, in Hungarian and Theatre History at the age of 30 and he mentions during the interview how much influence it had on changing his way of looking at things. Currently he is the artistic director of the Teleszterion Kulturális Egyesület (Teleszterion Cultural Association) which he founded in 2005 and also a member of the presidium at the Magyar Szín-Játékos Szövetség (Hungarian Federation of Amateur Theatres and Players).

2017/2018

NEMZETI

NEMZETI SZÍNHÁZ
KÖZÖSSÉGI KULTURÁLIS KÖZPONT

MÁTRAY
LÁSZLÓ m.v.

ÁCS
ESZTER

BÁNK BÁN

150
RENYAI
ÁNYOS
180 ÉVES
NEMZETI
SZÍNHÁZ

Magyar Nemzeti Színház

nó

CHINO

NEMZETI

színház

MITEM

ESTO

nemzetiszinhas.hu

www

mail

facebook

twitter

instagram

youtube

linkedin

vk

odnokl

gplus

skype

whatsapp

/nemzetiszinhas

„Az [ókori görögök] őshagyománya szerint az isteni parancsnál nincs erősebb imperatívusz, s az isteni parancsolatok fölött moralizálni fölösleges. [...] A bosszú vérkörébe lépve a harag a legjobb tanácsadó, hiszen [...] Arisztotelész is oda nyilatkozott a *Nikomakhoszi etikában*, hogy a helyes viselkedés az, ha az ember a barátaival jót tesz, az ellenségeivel pedig rosszat. [...] A görög hős haragja [...] az istenek adománya, a háború pedig nem más, mint az égi indulat tiszteletteljes, kollektív elfogadásának aktusa. Amikor Akhilleusz az őt ért jogtalanság miatt haragra gerjed, akkor annyi történik, hogy az isteni viaszály a földre száll, szent tűz gyullad a hősben...” (Végh Attila)

„Az antik tragédiákat nézve önkéntelen méltatlankodás vesz rajtam erőt a kegyetlen istenekkel szemben [...], amikor az ártatlan áldozatok [...] az istenek szeszélyeinek és haragjának vak eszközei [lesznek]. Minden túlméretezett ezekben a drámákban: a szenvedélyek zabolátlanok, a bűnök iszonyúak, és éppen olyan távol esnek a természettől, mint a mi erkölcsainktől [...], vértengerben gázolunk hullahegyeken keresztül, a katasztrófához csak méreg, gyilkosság, vérfertőzés vagy apagyilkosság vezet. [...] Hihetetlen erőfeszítés árán tudjuk csak elsírni magunkat, még a legzseniálisabb szerző is csak alig képes könnyet fakasztani. [...] A végzetben való minden fajta hit lefokozza az embert, mert megfosztja szabadságától, és végül nincs semmilyen moralitás a tetteiben.” (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais)

„[A velem készült videofilm, mely a *Figaro házassága*, avagy egy örült nap emléke című előadásban látható], bizonyos politikusok és sikerkovácsok kampányfilmjeinek a paródiája. Pontosabban azt akartuk, a néző ne tudja eldönteni, hogy amit lát, az komolyan veendő vagy csupán egy a karikatúra. Hogy azt kérdezze: Csak hülyéskednek? Vagy igaz lenne, amit erről a robot-technológiáról, a mesterséges intelligenciáról állítanak? Olyan meggyőzőnek, lendületesnek kellett lennem, hogy elhiggyék, amit mondok. Mint ahogy az is szándékolt volt, hogy az Éden Vállalat a Nemzeti Színház épülete maga. Sardar tudatosan azt akarta ezzel érzékeltetni, hogy egyszerre kint is vagyunk, meg bent is, a színpadi fikció világában. Hogy a Nemzeti Színház az Éden Vállalat központja, de egyúttal Almaviva gróf kastélya is.” (Schnell Ádám)

„[Lars von Trier *Dogville* című filmjében] a fehér horizont segíti megtisztítani a dialógusokat és a filmkockát mindattól, ami a fotó- és filmábrázolás természetére jellemző, hogy tele van az anyagi kultúra, az élet kellékeivel. A fehér tér absztrakt, átszüremlik rajta a metafizika, ami a filmbeli szereplők arcát megtisztítja a létezés nyomaitól. [...] Engem meglepett, hogy a színházi tér [ebben a filmben] epikus térnek néz ki, miközben teatralizáltak, jelképesnek kellett volna kinéznie. Nem érzékeljük teatralizáltként a színházi teret, mely egyébként alulmarad bármilyen más természetes térrel szemben, kivéve a kozmikus tájakat.” (Anatolij Vasziljev)

