

# szcenárium

VI. évfolyam 5. szám, 2018. május

## Nemzeti színházakról – másként

SZAKMAI KERESZTAL

## Szűkülő terek

P. GULYÁS MÁRTON A WOYZECKRŐL

## Színház és performatív emlékezet

SZABÓ ATTILA

## Danilo Kiš:

### *Borisz Davidovics síremléke*

VEREBES ERNŐ

## Mítoszok alkonya

VÉGH ATTILA



# szerzőink

**Balkányi Magdolna** (1950) a Debreceni Egyetem Germanisztikai Intézetének docense

**Balogh Géza** (1936) rendező, színháztörténész, az UNIMA vezetőségi tagja

**Bangha Imre** (1967) indológus

**Csáji László Koppány** (1971) költő, író, kulturális antropológus, néprajzkutató

**Hubay Miklós** (1918–2018) drámaíró, műfordító, a Digitális Irodalmi Akadémia alapító tagja

**Krnács Erika** (1961) előadóművész, rádiós szerkesztő

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

**Oskal, Sara Margrethe** (1970) számi drámaíró, színész, filmrendező

**Párvathy Bául** (1976) énekes, színész, mesemondó

**Sáringer Zoltán** (1966) fordító, szinkron-tolmács

**Sirató Ildikó** (1966) az OSZK Színháztörténeti Tárának vezetője, a Pannon Egyetem docense

**Szabó Attila** (1983) az OSZMI igazgatóhelyettese

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

**Ungvári Judit** (1968) újságíró

**Végh Attila** (1962) költő, filozófus

**Verebes Ernő** (1962) író, költő, zeneszerző, a Nemzeti Színház fődramaturgja

**Vidnyánszky Attila** (1964) színház- és filmrendező, a Nemzeti Színház igazgatója

**Vidnyánszky Attila, ifjabb** (1993) színész, rendező, a Sztalker-Csoport alapítója

**Wilmer, Stephen Eliot** (1944) színháztudós, a dublini Trinity College professor emeritusa



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, színháztörténész, kultikus színház) • Végh Attila (költő, filozófus, görög bölcelet) • Regös János (a Magyar Szín-Játékos Szövetség elnöke, alternatív és amatőr színházak) • Ungvári Judit (újságíró) • Durkóné Varga Nóra (nyelvtanár, angol fordító) • Szerkesztőség: Nemzeti Színház, Budapest, 1095, Bajor Gizi park 1. 3. em. 3221 • Szerkesztőségi fogadóórák: minden héten szerdán, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: [szenarium@nemzetisinhaz.hu](mailto:szenarium@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**

Hubay Miklós (1918–2018)

Két részlet az író beszélgető-könyvéből • **3**

### **kultusz és kánon**

Németh Antal: *Az ember tragédiája* bécsi sikeréről • **7**

### **olvasópróba**

Végh Attila: Mítoszok alkonya • **16**

### **mitem 2018**

Nemzeti színházokról – másként

A Szenárium folyóirat szakmai kerekasztala

(Lejegyezte: Ungvári Judit) • **23**

Sara Margrethe Oskal: *A jojka* élő hagyománya

a kortárs számi színházban

(Lejegyezte: Ungvári Judit) • **41**

Párvathy Bául: „A bául nem énekel, az ének magától árad...”

(Fordította: Bangha Imre) • **46**

P. Gulyás Márton: Szűkülő terek

Új medialitás az idei MITEM-en, különös tekintettel a *Woyzeckre* • **57**

„Én inkább csapatban gondolkodom”

Ifj. Vidnyánszky Attilát Krnács Erika kérdezte • **68**

Verebes Ernő: Forradalmi megsemmisülések nagy kérdései

Danilo Kiš: *Borisz Davidovics síremléke* • **73**

### **kilátó**

Szabó Attila: Színház és performatív emlékezet • **82**

Csáji László Koppány: Hova álljanak a belgák?

S. E. Wilmer *Performing Statelessness in Europe* című könyvéről • **93**

Balogh Géza: Németh Antal Árkádiában • **101**



Zichy Mihály illusztrációja *Az ember tragédiája* bizánci színehez (forrás: pinterest.com)



HUBAY MIKLÓS 1918–2018

## „...vajon érvényes-é az emberiség sorsában a haladás?”<sup>1</sup>

Ma egyre szaporodnak a fenyegető példák, hogy kultúrák, ideológiák és vallások harcának korszaka következik. A keresztény és iszlám közti viszály nem most kezdődött, mi, magyarok tudhatjuk ezt, hiszen nekünk százötven éves török megszállást kellett elviselnünk, és szerencsére „megfogyva bár, de törve nem” túléltek. Már a keresztes hadjárat, ahol a nyugati civilizáció volt az agresszor, felébresztette a legnagyobb nyugati szellemekben az ezzel kapcsolatos tünődést, hogy vajon jó úton jártunk/járunk-e? Sokszor idézem (...) Madáchot. Madách nagy művének szinte középpontjába helyezte azt a két jelenetet, amelyekben először a kereszténység, a szeretet vallása lélekemelő nagyszerűséggel győzedelmeskedik Szent Péter apostol személyében, és utána – legtöbbször ugyanaz a színész játssza – megjelenik a bizánci Pátriárka mint tömeggyilkos. Az *ember tragédiája* bizánci színeben a legelső ember, Ádám találkozik a Pátriárkával. „*De mondd, mi fejedelem / közelg amott, oly dölyfösen, kihívón? A főpap az, apostolok utóda.*” Már ebben a válaszban, drámai tömörítéssel, benne van az, hogy a Jézus 12 apostolának utóda más úton jár, mint a Mester. (...) És Ádám akkor azt mondja: „*Hitünk világát vittük Ázsiának.*” Keresztes vitézek, szép daliás keresztes vitézek, de a bizánci polgár azt mondja rájuk: „*e vad csőcselék isméri a szerájok kéjeit*”, azért mennek oda, mert ott másfajta, erotikusabb kalandokat remélnek. És Ádám, aki végigcsinálta a keresztes hadjáratot, döbbenetén tér vissza a keresztény földre, és kérdezi a Pátriárkától, hogy miért kéne neki az eretnekek ellen is küzdeni. A Pátriárka azt mondja neki: „*Minek keres-*

<sup>1</sup> Vö. Csillaghy András – Hubay Miklós: *Két kuruc beszélget*, Napút Kiadó, Budapest, 2009, 65–66.





Aba-Novák Vilmos: A 46. gyalogezrednek emléket állító freskórészlet a Hősök kapuján, Szegeden, 1937 (fotó: Söptei Zsuzsanna, forrás: szeretlekmagyarorszag.hu)

tek messze szerezcent, / itt a veszélyesb ellen. Fel tehát, / Fel falvaikra, irtsátok ki őket, / Pusztítsátok nő, aggot, gyermeket.” Ádám: „Az ártatlant, atyám, csak nem kívánod. – Pátriárka: „Ártatlan a kigyó is, míg kicsiny, / Vagy hogyha már kihullt méregfoga, / S kíméled-e?” Itt Madách – bár nem ez a fő témája a *Tragédiának* – megvilágítja a fő témáját is. Azt, hogy vajon érvényes-e az emberiség sorsában a haladás?

\*\*\*

Soha ennyit nem emlegették Európát, mint az utóbbi években, és ugyanakkor soha olyan kevés új, hiteles gondolatot nem írtak le róla, mint most. És a szellemi igényeknek ez a jelenlegi elapadása épp abban a történelmi pillanatba észlelhető, amikor végre csakugyan megvalósult az egységes Európa, ez a Római Birodalom bukása óta kísértő nagy álom. Megvalósult, nem nagyhatalmi ambíciókból, hanem demokratikus alapokon. És sehol nem látsz olyan kimagasló egyéniséget, aki-



Hubay Miklós otthonában 2008-ban (fotó: Kollányi Péter)

nek mondanivalója, üzenete volna Európa népeihez. A harmincas években is sokat beszélünk Európáról, ám hogy az európaiak már akkor fogytán lehettek, azt betéve tudja minden iskolás gyerek a *Thomas Mann* üdvözléséből. A francia fiatalok is tudták, hogy ki az a Romain Roland, az olaszok is tudták, hogy Mussolini ide, Mussolini oda, van egy Benedetto Croce, mi, magyarok büszkék

lehattunk Bartókra és Babitsra, és sorolhatnám tovább a magyar neveket. Új végvári hősök voltak ők Európa védelmében. Ma meg se tudom mondani, hogy mi biztosította ezeknek a személyiségeknek a vitathatatlan presztízsét. Nem hiszem, hogy a média szűrői, amelyek ma a legtöbbet számítanak, képesek erre. De hát persze a jelentős művek is hiányoznak.

És a tendenciák sem kedveznek eredeti, jelentős műveknek. Csábítóbb persze a múlt minden gazdagsága, amelyben tallózhat – vagy ahogy Ottlik mondta: guberrálhat – a neomodern alkotó. (...)

Semmiféle, egy épkézláb új gondolattal nem áll elő senki, legfeljebb olyasmivel, hogy a középkor egyik fele nem is történt meg; vagy hogy a huszadik század nem 1900-ban kezdődött Freuddal, Adyval, Debussyvel, Picassóval, Nizsinszkijjel, hanem tizennégy évvel később, a világháborúval, mert akkor már nem festettek és nem táncoltak, hanem lőttek; ezek közé a nagy szenzációk közé tartozik Fukuyama bejelentése is arról, hogy vége lett az emberi történelemnek – ezt illedelmesen tudomásul vettük, bár [2001] szeptember 11-én úgy éreztük, hogy a világtörténelem mégis mintha folytatódna.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Id. mű, 146–147.





A Burgtheater épülete egy 1934-ben kiadott képeslapon (forrás: picclick.co.uk)



A Burgtheater mai nézőtere (forrás: wikimedia.org)





NÉMETH ANTAL



## Az ember tragédiája bécsi sikeréről<sup>1</sup>

A Comédie Française után a Burgtheater Európa második, legnagyobb múltú, legnemesebb tradíciójú *nemzeti* színháza, melynek célja nem az üres szórakoztatás, hanem a magas színvonalú klasszikus irodalom kultusza. Hermann Röbbeling rövid pár éves működése megcáfolta azt a babonát, hogy nem kellenek a klasszikusok a közönségnek. Sorra elevenítette fel a német irodalom legnagyobb dramatikusait – zsúfolt házak jelenlétében. Megmutatta, hogy a hagyományok tiszteletben tartása mellett a modern színpadművészeti reformok értékes eredményeit is érvényre lehet juttatni az előadásokban, de nemcsak lehet, hanem *kell* is, mert a *mai* nézők szeme és füle számára csak *mai* szín- és vonalnyelv, *modern* színpadi dikció jelent értelmes beszédet.

Hermann Röbbeling azonban nemcsak kiváló színházi ember, hanem azzal is tisztában van, hogy a színház *több*, mint színház. Az ember egyik leghatékonyabb örök önkifejeződési formája, szószék, sőt néha templom, amely nagy eszmék szolgálatára hivatott. Így jutott arra a gondolatra, hogy *Stimme der Völker im Drama* ('A nép hangja a drámában') címen hatalmas ciklusban összefoglalja és sorra színpadra elevenítse a nagy kultúrnemzetek egy-egy reprezentatív drámai alkotását. Más nemzetek lelkivilágába akar ily módon bepillantást nyújtani, hogy e megismerésből megértés és a megértésből barátság, sőt szeretet fakadjon. A magyar nemzet igaz hálával könyvelheti el azt a tényt, hogy ennek a monumentális ciklusnak az elején a Festspiel-Zyklus negyedik estjét szentelte a Burgtheater Magyarországnak, mindjárt sor került irodalmunk e legnagyobb szabású alkotására, és Röbbeling

<sup>1</sup> A Burgtheater bemutatója 1934. január 23-án volt.



Hermann Röbbling (1875–1949)

igazgató nem riadt vissza azoktól a nagy nehézségektől, melyek a madáchi mű színrehozatalával együtt járnak.

A bécsi bemutató méltó volt a nagy műhöz. Az előadás-elgondolás és -megvalósítás egyformán az ő alkotása. Úgy dramaturgiai, mint szcenikai szempontból bátor kézzel nyúlt a *Tragédiához*. Közel 1500 sort törölt a nagy drámai költeményből, alig valamivel többet, mint Paulay, csak mást és máshol rövidített.<sup>2</sup> A Röbbling-dramaturgia fő célja a *Faust*-hasonlóságok lehető teljes kiküszöbölése volt, hogy semmi se emlékeztessen a nézőt Goethe művére. Jeleneteket sohasem cserélt fel, a megkurtított szövegek az eredeti sorrendben csatlakoztak egymás után. Ami a rendezői beállítást illeti, három elvet juttatott érvényre az előadásban: 1. az *álomszerűség* hangsúlyozását a IV–XIV. képekben, tehát az első három és utolsó szín keretes elkülönülését és e szerkezeti tagozódás szcenikai érzékeltetését; 2. a színek *életszerűségének* hangsúlyozását az egyéni és tömegjáték művészi kialakításában; 3. az örök ember meg-megújuló tragédiáinak *drámaiságát* juttatta erőteljes érvényre, tehát a Burgtheaterban a „drámai költeményből” a drámán volt a hangsúly. A látványosság sem kerekedett a mű fölé, hogy elnyomja tartalmi értékeit. Röbbling lemondott arról, hogy a madáchi mű színrehozatala alkalmával fitogtassa a Burgtheater pazar színpadtechnikai felszereltségét. Mértéktartás mindenben és egy szigorúan egységes rendezői elgondolás harmonikus kifejelesztése jellemezték a bécsi előadást.

*Röbbling munkatársai és a három főszereplő.* A Burgtheater igazgatóját jeles gárda támogatta művészi céljai elérésében. Elsősorban Willy Bahnert, a színpadképek nagy tehetségű, fiatal tervezőjét kell említenünk. Nagyvonalú és egyszerű eszközökkel jó hatást elérő díszleteiről még szó esik az egyes színek ismertetése kapcsán. Franz Salmhofer minden öncélúságról lemondó, hangulatszerű muzsikája kísérette az előadást. A táncosok és a tömegek mozdulatait Fritz Klingenberg, a fiatal koreográfus tanította be.

A Burgtheater a szokottnál is nagyobb szeretettel és ambícióval készült az előadásra. Csaknem teljes művészszemélyzetét csatasorba állította, és az egészen kis szerepeket is kiváló művészekre osztotta ki. A három főszerepet Paul Hartmannra, Maria Eisre és Otto Tresslerre bízta.

Paul Hartmann a német színpadoknak kétségkívül egyik legjelentékenyebb hősszínésze. Nemes beszédtechnikája, lobogó temperamentuma, rendkívül kifejező és közvetlen játékművészete kivételesen alkalmassá tette ezt a férfias meg-

<sup>2</sup> A Burgtheater titkársága elkészítette számomra a Röbbling-féle dramaturgiai átdolgozás betűhű másodpéldányát. Ez a kötet a Petőfi Irodalmi Múzeum könyvtárába került 1964-ben.

jelenésű, kiváló művész Ádám szerepére. Hartmann-nak sikerült megvalósítania azt, hogy játéka a részletek alapos és jellemző erejű kidolgozása ellenére is nagyvonalú, a sok külön-Ádámot ben-sőleg ritmikusan tagolt, töretlen egységbe foglaló alakítás maradt. Ennek az Ádám-alakításnak fő jellemvonása az volt, hogy elejétől a dráma végéig megrázóan *emberi* maradt. Tele emberi melegséggel, egyszerű és drámai közvetlenséggel élte a verssorokat. Hartmann Ádámja nem a „hősszerelmesek őse”. Az Éva iránt fel-fellobbanó érzés érzékeltetése másodrendűen fontos nála a történelmi missziótudat elhittetésével szemben. Ezzel a szerepfelfogással sikerült bizonyos értelemben az alak fölé kerekedve nem a *szerepet*, hanem a *darabot* kelteni életre. A karcsú, magas, lágy vonalú, törekenynek tűnő Maria Eis nagy drámai erejével, színes, gazdag asszonyiságával és már-már a tánc határát súroló, líraian szép mozgásával egészen új Évát elevenített elénk. Eis Évájából hiányzott minden pátosz. Szavaiban csendes, rezignált líra zengett. Egyik méltatója a következő lendületes szavakkal próbálta jellemezni Maria Eis játékát: „Bele-belezuhan egy tompa csendbe, fásult, és fáradtságot mímél, úgyhogy gyönyörűség a várása, amelyik egy-egy kitörését megelőzi, felgyűl az emberben, mint az eltorlaszolt vízesés. Szárnyal és zeng ez a kis nő, hűvös és izzó, röpköd és olyan súlyos minden szava, ha akarja, mintha millió asszony nevében mondana ítéletet. Csupa egyensúly, csupa diszharmónia, csupa költészet és merő próza, valóságos női Lucifer és imádkozó solymári szűz.” Ellentétben Hartmann történelmi miszsiótudattól hevülő Ádámjával, elsősorban szerelmes nő, nem a férfi oldalán álló, harcos élettárs, hanem csak nő, sokszínű, létté viruló, érzéki varázsú, örök asszony.

Otto Tressler, a Burgtheater örökifjú nagy karakterszínésze magas korát meghazudtoló mozgékony-sággal és nem lankadó erővel alakította a tagadás ősi szellemét. Sokáig Werner Kraussra, az egyik legnagyobb jellem-színészre gondoltak Lucifer szerepének betöltésénél. Majd Raoul Aslanra,



Paul Hartmann (1889–1977)



Maria Eis (1896–1954)



Otto Tressler (1871–1965)

de ez a kiváló Burg-színész megneheztelve, hogy nem alakíthatja Ádámot, amely szerepet a bécsi és müncheni rádióban már játszotta, kitért a feladat vállalása elől. Majd Ewald Balser volt kiszemelve e szerepre, de a bemutató összeesett berlini vendégszereplésével. Végül is Otto Tressler kapta Lucifert, aki nagy ambícióval dolgozta ki e szerepet. Szenvedélyes Lucifer volt, aki hittal harcol a maga igazáért. Nem a hitetlen, felsőbbrendű Értelem inkarnációja volt, hanem az egész drámai gépezet aktív mozgatója. A szöveg és annak értelme teljesen érvényre jutott erősen aláfestett hanghordozásában, amely azonban sohasem tévedt üres deklamálásba. Lélek fűtötte minden mondatát, és ha a kissé stilizált szövegmondás elütött is a másik két főszereplő „tárgyilagos” dikciójától, ez nem okozott stíluszavart, mert Lucifer természetfölötti lényét csak kiemelte.

A rendezés, a három főszereplő és az epizodisták meg a tömegek összehangolt, stílusos játéka vitte diadalra *Az ember tragédiáját* a január 23-i bécsi bemutatón, és aratott egyformán nagy erkölcsi és anyagi sikert azóta is, hétről hétre a Burgtheaterban.

\* \* \*

*Az előadás. Az első három szín.* Sötétben felmegy a külső kortina, és a mögötte levő, a színpad teljes nyílása elé feszülő fátyolra fokozatosan sötét felhők rajzolód-



Jelenetkép az első színből  
(forrás: oszk.hu)

nak ki. Tompán dübörögnek fel a színpad mögött a kísérezene ünnepélyes kezdőakkordjai. A messzeségből jön, mintha a szférákból szűrődne... A vetített felhők mögött felszakad a második, takaró függöny. Most a sötétben izzani kezd egy fénylő pont. Egyre erősebb a sugárzás, keresztre emlékeztető alakban fénykévék szakadnak ki a világító magból, majd látható lesz a három főangyal szárnyas alakja, fenn, magasan; alattuk az angyalok kara. A hatalmas, sötétkék égen világoskék és sárga csillagok ragyognak. Az angyalok mögött kettős szívdarab izzó színei fénylenek. Ez mint optikai effektus érdekes, de alkalmazása itt – vitatható.

Végig zene kíséri a képet, időnként énekkórusok. Az Úr hangja a fénykráter közepe tájáról száll a nézőtér felé. Nem beszél, hanem csak secco recitativószerűen énekel, ami hatásosan választja el mondanivalóit az angyalok verseitől, bár a hangstilizálást itt nyugodtan lehetett

volna a tiszta énekbeszédig fejleszteni. Lucifer bő redős, sötétszürke köpenyegben, vörös, lobogó hajjal, fekete szárnyasan áll az előtérben, csak akkor esik rá hideg, késszürke fény, amikor megszólal. A fenséges jelenet azonnal megteremti az ünnepélyes atmoszférát, és a közönség már lelkiileg előkészítve várja a következő képet, amikor sötétségbe vész a menny a fátyolra vetített felhők mögött.



A bécsi mennymegoldás tehát, mint látjuk, *statikus* – mint minden madáchi menny, ami színpadon ötven év óta megjelent. A képszerű tér- és alakkompozíció hangsúlyozásával szemben azonban a bécsi modern és gazdag fényhatások már jelentékeny lépést jelentenek a *Tragédia* egyes színeit ábrázolni szándékozó rendezői elgondolás keretén belül legmegfelelőbbnek vélt testetlen, *lebegő* mennyei jelenetbeállítás *dinamikus* rendezői megoldása felé...

Minden további szín így rajzolódik elő a felhők mögül, és a végén ugyanígy olvad bele a sötétbe. Megszakítás nélkül, teljes hangulategységben peregnék e nagy színpadi látomások a kilencedik kép végéig, tehát csak a párizsi forradalmi jelenet után van szünet.

A paradicsomi kép virágos fűvel borított tájon, a megátkozott két fa előtt játszódik le. A tudás és az örök élet fája meszeszerűen stilizáltak, belülről fénylenek. Legelőször ezek válnak láthatókká: „sugarakon repülnek elő a kék messzeségből” – mint az egyik kritikus lelkesen írta. A virágszirmokkal telehintett lankán hever az első emberpár. Mádárdal és női kórus éneke zsong a levegőben. Fölöttük a végtelen, tiszta ég, mely Lucifer megjelenésekor elborul, és vigasztalan felhők vágtatnak rajta végig. Eis Évjában csodálatos báj van, Hartmann bronzból kiöntött Ádámja gyermekien tiszta, álmodó és rajongó első ember, aki nagy lelki mohósággal szomjazza a tudást. „Ilyennek álmodták valamikor a nemes vadembert, akit még nem rontott meg a civilizáció” – írta Hartmann e jelenetről egyik bírálója. Nemcsak a színészek megragadó játéka, de a scenikai effektusok is nagy hatást tesznek, így például az első emberpárt valóban lán-goló, fénylő pallossal kiűző angyal megjelenése.

A színpad a magasabb háttérből lejtősen ereszkedik a rivalda felé. Ez a talajtagolás változatlanul átmegy a következő színbe, hogy az álomképekben megváltozzék, és a végén újra viszontlássuk, mintegy architektonikusan jelezve a *Tragédia* keretes szerkezetét.

A paradicsomon kívüli vidék két praktikábilis díszlete: a lugas, melyet Éva díszít, és egy primitív facölöp kunyhó. A hatalmas horizontra a legmodernebb Zeiss-féle díszletvetítő apparátusok stilizált, rideg, kopár, havas hegyormokat vetítenek. Ez a jelenet rövidült meg a legerőteljesebben: kimaradt a természet láthatatlan erőinek megérezéskeltetése, a Föld Szellemének megjelenése, úgyhogy Ádám, Éva és Lucifer drámaian leegyszerűsödött párbeszéde előzte meg csupán az álomképeket.

*Ádám álma: IV–IX. szín.* Miután álomba merült az első emberpár, simán, zökkenő nélkül bontakoznak ki a felhők mögül a nagy világtörténelmi látomások.



Jelenetkép a paradicsomi színből  
(forrás: oszk.hu)

Rendkívül megragadó mindjárt az egyiptomi szín. A sötétből először a vetített, hatalmas szfinx feje rajzolódik az égre, majd mikor Lucifer megszólal, ő lesz látható. A következő pillanatban meleg vörös fény hull néhány táncoló leányra, és csak azután látjuk az egyiptomi álma tudatára lassan eszmélő Ádámot mint Fáraót sárgásfehér fénykévétől megvilágítottan. A háttérben, barna félhomályban, ritmikus zenére dolgozik a köteleket vontató rabszolgahad. Hatalmas sátorban játszódik le ez a szín, mely nagy nyílása ellenére is szinte szimbolikusan zárja körül az egoista fáraó lírai életepizódját, hogy a következő, drámai jellegű athéni szín nyitott színpadon, a szabad ég alatt elevenedjék meg mozgalmas tömegjeleneteivel.

Az „álomjelenetek” talajtagolása eltér az előző színek előrelejtős színpadától. Aszimmetrikus lépcsőarchitektúra az állandó alap, és ezen változnak a díszletek.

Az athéni jelenetben a magas, tiszta homlokzatú, egyszerű görög templom, az előtte áldozatot bemutató Éva és a megvásárolható csöcselék mély ellentéte megkapóan érvényesül az emeltebb jobb és bal oldalra tömörített szereplők szembeállításában. Hatásosan sikerült Miltiadész bevonulása is, aki a háttérben bukkan fel sebesülten, két harcosára támaszkodva, serege élén. A férjéért síkraszálló Éva játéka egyike a legdrámaibb mozzanatoknak. „Úgy lobog ez a nő a bő peploszban, mint egy kigyúlt fehér máglya...” – írta Eis e jelenetéről egyik elragadtatott kritikusa. A végén, amikor már homály kezd borulni Ádám második csalódására, a tömeg hangja is fojtottá lesz, száz és száz begömbült ujjú kéz kap Miltiadész után, mint valami polip, felszíva, magához ölelve áldozatát, halálos öleléssel.

A római orgia színes, mozgalmas, bátor. A színpad lépcsőin összevissza fetregő párok. Az egész „olyan szétszórt és zilált, mint egy lakoma utáni asztal”. A táncosnők tánca nem „modern mozdulatművészet”, hanem ókori mímusok panto-



Maria Eis mint Éva a római színben  
(forrás: bpfe.eclap.eu)

mimikus játékainak leszeliédített mása. A két énekbetétet, mely valóban kissé eloperettesíti a színt, az első előadás után kihúzták. A fehér ruhában, kék átvetővel megjelenő Péter apostol nem kenetes rétor, hanem egzaltált hittérítő. Onno, ha hangban talán nem is tudta az expresszív hatásokat teljes mértékben érvényre juttatni, átélésben új Péter apostolt adott.

Ugyanilyen erőteljes volt a kereszténység színpadi apoteózisa. Komor ünnepélyesség és vallásos méltóság van e részben, és nem lehet lelki emelkedettség nélkül nézni a jelenetet.

A következő szín díszletének puritánsága is megkapó. Egyszerű, rideg kolostorfal, ajtó, két ablak jobbra fenn. Balra a háttérben Bizánc kupolái. Nem lehet elfelejteni Tankréd és Izóra találkozását és búcsúját. Őszinte, forró, pátosztalan líra fűti Hartmann szavait és Eis fájdalmasan lemondó Izorájának költőien szép mozdul-

latait. Ennek a színnek Maria Mayen remekbe sikerült kokett Helenája ad derűs földi varázst.

A megfáradt Ádám önmagába roskadásának melankóliája színezi a különben rendkívül impulzív Hartmann Keplerjét. Obszervatóriuma baloldalt, magasan fenn, egy torony erkélyén áll. Ugyanez változik Danton szónoki emelvényévé majd. A háttérben a Hradzsín tornyai, prágai háztetők – vetítve. Nem kertben játsszák e képet, hanem a királyi vár egy alacsony, kőfalakkal körülvett teraszán. Valami udvari ünnepség lehet a palotában: zene szűrődik ki halkán az alkonyatban. Herterich karcsú, túlfinomult, dekadens, mániákus Rudolf császára alig lép ki a spanyolos díszbe öltözött, hajbókoló udvaroncok közé, máris megadja a jelenet tökéletes stílusatmoszféráját, melyben a szíve mélyén szabadságra vágyó Ádám fuldokol. A második Kepler-jelenetből semmit sem vettek át. A tizenegyedik kép teljesen elmarad, a párizsi forradalom nem mint Kepler álma elevenedik elénk, hanem egy esztétikai értéksíkra helyezve a többi képpel. Így Hartmann nem alszik el borozgatva, hanem felgyúlva a lelkében új erőre kapó látomásoktól, már a forradalmár Danton alakjának csírázását érzékelteti képzáró, erőteljes monológjában.

Valóban: Dantonja felülmúlhatatlanul sikerült. Hartmann beszédművészetének expresszív ereje tűzcsóvaként gyűjt. A tömegjelenetek is pompásak. Komor, kopott, szűk párizsi kis tér, a háttérben barna, fekete házak – vetítve. Egy piszkos katlan, melyben szertelen szenvedélyek zubognak, véres gőzökkel festve pirosra a fekete háztetők fölött az ég alját. A guillotine elől, a sűgőlyuk közelében áll. Ehhez támaszkodva vall szerelmet Hartmann Dantonja a márkinőnek. Pompásan poentírozza a rendezés a lázasan lüktető jelenet minden mozzanatát. A fiatal tiszt öngyilkossága, a két arisztokrata behurcolása, a márkinő leszúrása – mind plasztikusan hangszílyozott részletek. Hartmann Dantonjának két megkapó momentuma van a szín végén. Saint-Just vádjait hangosan kacagva fogadja. Amikor a nép ellene fordul, fejbe csapja a kiábrándulás. A végső szavakat fáradt rezignációval mondja. Nem fenyeget, csak megállapítja ő, az örök ember, aki már átélte egy Miltiadész tragédiáját:

Doch höre: in drei Monden sollst  
Du folgen mir auf diesem Weg.  
(De ím, ezennel felszólítalak,  
Hogy három hó alatt kövess ez úton. –)

Illúziók és keserűség nélkül, *maga* lép a vérpadra, hogy megszabaduljon az élettől. A következő képek öreg Ádámjának fáradtsága árad el lelkében. Amikor a guillotine-ra lép, megpillantja a hóhér Lucifert, pár pillanatig mozdulatlanul áll: most ismeri fel démoni útítársát, és új útra induló daccal vágja annak gúnyosan vigyorgó arcába:

Henker, geschickt: ein Riese fällt!  
(Bakó, ügyes légy – őrzést vesztesz el.  
Fejét a nyaktiló alá hajtja.)

Legördül a függöny. A látomások két és egynegyed óráig tartó első része véget ért.

*Szünet után: XI–XV. színek.* Az egyetlen szünetnek itt történő beiktatása a színpadon megvalósítható *Tragédia*-tagolásnak legideálisabb megoldása. Ha már nem lehet szünet nélkül, egyetlen hatalmas iramban lepergetni Madách több órás drámai vízióit, leghelyesebb itt, a múlt és a jelen határán, a legizóbb drámaiságú jelenet után beiktatni a szünet nyugvópontját.

Eddig teljes a komoly siker, de ha arra gondolok, hogy ezután jön még a *Tragédia* legproblematikusabb hatású négy képe – félek. Tudom, hogy Paulaynál kezdve senkinek sem sikerült Párizs után a hatást fokozni. London, a falanszter, úrjelenet, jeges vidék – négy álomszínénél mindig csökkent az érdeklődés.

A londoni jelenet alatt megenyhül félelmem. A szín mozgalmas, eleven, ügyesek a szövegösszevonások. A templom és a Mária-szobor a színpad jobb oldalán, a kocsmá velem szemben, a szín bal oldalán van. E két ellenpontot a háttérben végighúzó Tower-fal köti össze, amely előtt áthúzódo emelvényeken, a háttérben vonul el az akasztási menet, kiemelve, és mégsem tolaodó hangsúlyt nyerve. A Ma szele csapja meg a nézőket. Még inkább fokozódik az aktuális varázsa a falanszterjelenetben. A rendező és díszlettervező ragyogó ötlete volt, hogy festett gépezetek helyett egyszerűen lebozsátották a színpad különben láthatatlan világítási berendezését. Az úgynevezett világítóhidak a kábelek szövevényével, acélszerkezetével, különös apparátusaival állandóan lassan fel és le mozognak a háttérben. Kísérteties ennek a „sivár acélkölteménynek” a hatása. A Költő egy-egy mondatára fel-felmorajlik a nézőtér. A messze jövőbe pillantó zsenit csodálják. A falansztert vezető agastyán nem komikus hatású, hanem félelmes, zord, ahogy a rá eső rideg, fehér fényben áll, kiemelve a környezet szürkeségéből. Maria Eis ebben a jelenetben saját Évját mülja felül. Szem nem marad szárazon a nézőtérén, amikor gyermekét elszakítják tőle. Hartmann még itt is ki tudja emelni az érdektelen passzivitásból Ádámot. A kép végén megszedül az ember feje, amikor az egész színpad a szemünk láttára elsüllyed.

Az úrjelenetben két bábu repül a színészek helyett. A sötét égbolton az esővetítő gép fényzuhataga kelti a suhanás illúzióját. A fátyolfüggönyre vetített földgolyó egyre kisebb lesz, majd újra nőni kezd, miután visszaereszkednek rá Ádám és Lucifer. Hartmann és Tressler oldalról beszélnek. Úgy látszik, hogy ez a tipikusan könyvdrámai jelenet szcenikailag megoldhatatlan. Minél hatásosabban sikerül az űrben való repülés érzékeltetése, annál kevésbé figyelnek a mély értelmű szövegre. És ha elmaradnak a külsőségek, unalmassá, érdektelenné válik annak a hallgatása, ami olvasva megkapó. A Burgtheater később, a január 27-i előadástól kezdve törölte ezt a teljes színt.

Az eszkimójelenet sem marad hatástalan. Különösen erősen reagál a közönség a nálunk szállóigévé lett mondatra:

Bist du Gott, so mach,  
Ich fleh, es gäbe weniger Menschen  
Und Robben mehr.

(...Ha isten vagy, tegyed,  
Könyörgök, hogy kevesb ember legyen,  
S több foka.)



Ebben a képen dublóz játszotta Évát. A próbákon a prémekbe burkolt segéd-színésznő némán mozogta meg pár másodperces jelenetét, míg az utolsó színre már átöltözött Maria Eis az eszkimókunyhó mögül mondta: „Gegrüsst sei, Fremdling, ruh dich aus!” („Légy üdvözölve, idegen, pihenj meg.”) A „szinkronizálás” sehogyan sem hatott jól, mire Eis asszony adta az ötletet, hogy a mondat maradjon el, és a dublóz artikulátlan, állati hangon maga hívja be a kunyhóba Ádámot.

Az eszkimószín színpadi talajtagolása azonos a következő színével: ugyanaz a rézsút hátrafelé emelkedő emelvényrendszer szerepel itt, mint a második és harmadik színben. Amikor Lucifer felébreszti Ádámot lidércnyomásos álmából, gyönyörű zengéssel deklamálja Tressler a madáchi verseket. Az utolsó kép végén meghasad az ég, és újra látjuk az első szín mennyországát. Felemelően csengenek az Úr szavai, és az első emberpár a földre borulva, a végtelen ég alatt imádja teremtményét. Utoljára vész el a sötétben a pompás kép. Szinte vallásos hangulatban áll fel a közel négyórás előadás után a közönség.

Részlet *Az ember tragédiája a színpadon (1933 után)* című, bevégezetlen könyvből.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Németh Antal: *Új színházat!*, Múzsák, 1988, szerk. Koltai Tamás, 432–442.

### Antal Németh: On the Success of *The Tragedy of Man* in Vienna

Vienna's Burgtheater, the national theatre with the second – after Comédie Française – longest tradition in Europe, saw the premiere of Imre Madách's play on 23 January 1934. Antal Németh, who himself saw the production and later staged this piece several times, reports on its reception so: the audience was “almost in a religious mood after a nearly four-hour performance”. In his view, the triumph of the play was down to the concerted and classy acting of the three main characters (Paul Hartmann, Maria Eis and Otto Tressler), bit players and the crowd, and, above all, to Hermann Röbbeling's unified director's concept, which emphasised the drama of the work and the realism of historical scenes. After this introductory part, Antal Németh gives a vivid, scene by scene description of the performance, showing stage techniques, the design, settings and atmosphere of the scenes, and highlighting the various styles and outstanding moments of acting. He also mentions text contractions as well as why the Space Scene was finally left out of the production. The topicality of the present publication comes from Attila Vidnyánszky staging Madách's play at the Nemzeti Színház (National Theatre) next season.





VÉGH ATTILA



# Mítoszok alkonya

Ne tévesszen meg senkit a romantikus cím. Nem kívánok csatlakozni a hivatásos aranykor-síratókhoz, jajongva az ókor letűntén, karikás ostorként pattogtatva szerencsétlen olvasóim orra előtt a jelenvalólét hanyatlásfenoménjének kisüléseit. Inkább annak próbálom utánajárni, hogy az a három mód, ahogyan az emberi létezés görög alaptapasztalata szót kér, miféle viszonyban áll egymással.

Unatkozó angyalok álldogálnak a berlini könyvtárban. Már nem dolguk, hogy isteni akaratot közvetítsenek az emberi világba. Az istenek halottak. Hírvivőik pedig szomorúan beszélgetnek, és hírek fogytán az emberi sorsok belső monológjaikat hallgatják, mesélik egymásnak. Némelyik hallatán azt mondják elismerően: „szép”. Állnak a kihűlt ég alatt a már csak esztétikai érdeklődésű szárnyasok, akik régen betörődtek, hogy pusztán önmaguk emlékművei.



Wim Wenders filmjének angol nyelvű DVD borítója (forrás: amazon.com)

Ide, a könyvtárba jár az öreg professzor (filmbeli neve: Homérosz), aki nem látja ugyan az angyalokat, de érzi őket. Monológja nekik szól: ha az emberiség elveszíti mesélőit, akkor vége mindennek. A mesék végső menedéke a könyvtár. Óvóhely. Vagy sziget. Erre a szigetre hordták össze a világ összes mitológiáját.

A *Berlin fölött az ég* az alkonyi filmje. Ennek az alkonyinak a késő délutánja kétezer-ötszáz évvel ezelőtt jött el. Az alászálló Nap ferde sugara bekukkantott Platón

barlangjába. A mítosz lobogása helyett a logosz napvilága. A vöröses fény átjárta a szent ligeteket is, kiűzve a képzelet csodálatos lényeit.

Késő délután volt akkor is, amikor Phaidrosz Lüsziasztól jövet sétálni indult a városfalakon túlra. Az úton Szókratészszel találkozott. Amikor amaz megtudta Phaidrosztól, honnan jön, kíváncsi lett, miről folyt Lüsziasznál a szó. De Phaidrosz nem fogott bele azonnal az ott elhangzott beszéd ismertetésébe. Szókratész javaslatára ugyanis letértek az útról, s az Ilisszosz partján sétálva alkalmas helyet kerestek, ahol letelepedhetnek.

A távolban meglátnak egy öreg platánt. „Ott árnyék is van, mérsékelt szellő és fű is, hogy leülhessünk, vagy ha tetszik, ledőljünk” – mondja Phaidrosz, majd így folytatja: „Mondd csak, Szókratész, nem innen az Ilisszosz mellől ragadta el a hagyomány szerint Boreasz Óreithüiát?”

A leendő beszélgetés színtere tehát nem egyszerű liget, hanem mitikus hely. (Mint megtudjuk, két-három sztadionnal odébb egy Boreasznak szentelt oltár is áll.) Phaidrosz azzal csalogatja a szent ligetbe Szókratészt, hogy itt majd felolvassa neki Lüsziasz beszédét, amely ő magára is akkora hatást tett, hogy reggel óta nem tudott elszabadulni barátjától.

Túl vagyunk a nap derekán, de még nem alkonyodik. Ahogy a barátok leülnek, Szókratész így szól: „Hérára mondom, szép pihenőhely ez. Ez a platán is mily terebélyes és magas; s a szűzbokor magassága és árnyas lombozata is nagyon szép, és mivel most van virágjában, az egész környéket belepi jó illata. Milyen kedvesen folydogál a platán tövében egy hús vizű forrás – érzi a lábam! –, s a gipszbabákról és egyéb szobrocskákról ítélve a nimfáknak és Akhelóosznak van e hely szentelve. Ha meg ez tetszik: mily kíváncsian és kellemesen szellős hely ez, a nyáriás susogás együtt zeng a kabócák kórusával. De a legpompásabb maga a fű: ahogy ezen a szelíden lejtős helyen annyira megnőtt, hogy leheveredve kényelmesen hajthatjuk le fejünket.”

Késő délután van, amikor a filozófusok leheverednek: a mitikus világrend késő délutánja. Phaidrosz megkérdezi Szókratészt, mit gondol Boreasz és Óreithüia mítoszáról:

*...szü tuto to müthologéma peithé aléthesz einai?  
(...meg vagy győződve róla, hogy igaz ez a mítosz?)*

Szókratész így felel:

*...all' ei apisztoién, hósziper hoiszophoi, uk an atoposz eién, eita szophidzomenosz phai-  
én autén pneuma Boreukata tón plészion tetrón szün Pharmakeia paidzuszan ószai...*

*(Ha nem hinném, ahogy a bölcsek teszik, nem keltenék feltűnést; bölcselkedve azt mondanám, hogy Boreasz szele sodorta le a közeli szikláról a lányt, miközben Pharmakeiával játszott...)*

Válaszában Platón már nem meggyőződésről vagy bizonyosságról beszél, ahogy Phaidrosz tette, csak pusztá elhívésről, kifejtve: nincs annyi szabadideje, hogy

– miképpen az említett bölcselkedők teszik – megkísérelje az egyszerű hitet félretenni a mitológémák tekintetében, és megpróbálja a mitológiai alakokat racionális természeti formákra visszavezetni. Így nem tehet mást, mint egyszerűen elhiszi a mítoszokat, az idejét pedig nem pazarolja arra, hogy önmagától idegen lényeket, mitikus figurákat vizsgáljon.

De olvassuk csak újra el, hogyan írja le Platón az Ilisszosz-menti tájat! Szinte úgy érezzük, hogy a beszélgetőtársakat szelíden átkaroló természet ragyogása egyenesen a mítosz, a homéroszi eposz világából árad erre a tájra. Platón dialógusa folytonosság-dokumentum: ez a szöveg mitikus-költői-filozófiai. Ernst Cassirer véleménye szerint az emberiség történetében nem tudunk egy olyan pontot kijelölni, ahol véget ér a mítosz, és kezdetét veszi a vallás. Annak ellenére, hogy – mint a Cassirerrel vitába szálló Kirk ezt kifejti – a mítosz és a vallás nem egyazon objektum iker-aspektusa, nekünk hasznunkra lehet ez a gondolat. Mert a mitikus vagy az epikus szemlélet végét sem jelölhetjük ki sehol a görög gondolkodásban. A tragédiaköltészet mítoszokra megy vissza, Hésziodosz és Homérosz szelleme ott lebeg a színpadon, a filozófuslakomákon, a görög létmegértésben.

Az mégis tagadhatatlan, hogy amint föltámad a filozófia és a dráma szelleme, a mitikus rend megreped. A *müthosz* helyett a bölcselőket már a *logosz*, a reflektált diskurzus rendje érdekli, és az a világ, amely így megismerhető. A tragédiaköltőket pedig a *katharszisz*, amely a mitikus létszemléletben legfeljebb bűvópatakként vagy háttérsugárzásként volt jelen. Hésziodosz *Theogoniájában* egyáltalán nem épít a befogadói katharszisz lelki jelenségére.

De mégis, mi történik a Phaidroszban? Miért hozza föl a mítoszokat Platón? Azért, hogy elhatárolódjon tőlük – mondhatnánk. Ez igaz is, csakhogy a határ a görög létmegértésben egészen mást jelentett, mint manapság. Platón, amikor Szókratészt elhatárolódni engedi a mitológémáktól, egy mítoszok ölelte világban rámutat arra a szellemi Ókeanoszra, amely a filozófiai diskurzust körülfolyja. Körültekintően szemmel tartja a határt, mely a beszélgetést a nemlétből kiöleli. E lélegző, lüktető, mitikus határok között van létjogosultsága a létezést már más módon, új formában, reflektáltan megvilágító logosznak, a filozófiai dialógusnak.

Mítosz, eposz, dráma, filozófia: ez nem evolúció, hanem körtánc. A táncolók, miközben forognak, folyamatosan fölmérik egymás helyzetét. Az i. e. 5. században már nem a müthosz, hanem a logosz tűnik az emberlét legmélyebb rétegeit kutató beszédnek. Annál is inkább, mert a különböző beszédmódok folyamatosan egymásra reflektálnak. (A korai mitológémák persze nyilván nem reflektálhattak későbbi, nemlétező logoszokra.) És mivel mindhárom logosz más hangoltságú, e kölcsönös reflexióból izgalmas táncrend alakul ki. A filozófus elhatárolódik a mítoszoktól, éppen a reflexió nevében. Elhatárolódik a költészettől is, egyrészt mert a költők (a korabeli közmondás szerint) sokat hazudnak, másrészt mert a költő művéhez semmit nem tud hozzátenni előszóban, nem tud szövege „segítségére sietni”. A dráma elhatárolódik az eposztól, mert annak lustán hömpölygő, magasztos fénye idegen a színpad feszültségteli világától, de elhatárolódik a filozófiától is (a legélesebben Arisztophanész). A filozófia és a drámaköltészet is elszakadna a





mítosztól, de a szakítás nem könnyű. A mítosz visszajár. Olykor csak kísértetként, máskor újabb és újabb lelki tartalmakkal telítődve.

Szabó Árpád Szophoklész műveit tárgyaló kötetében Aiasz példáját hozza föl, hogy szembeállítsa egymással az eposz derűs, illetve a tragédia komor világát. Az Iliászban Aiasz és Hektór története még harmonikusan, szinte lelki szeretetlakoma képében jelenik meg. Az egymás ellen küzdő hősök a harcban megfáradva úgy döntenek, hogy egyelőre megelégednek a döntetlennel. (Ebből mellesleg kiderül, hogy Aiasz mekkora harcos: Hektórral egy döntetlen egyáltalán nem rossz eredmény.) Ennek öröme ajándékot cserélnek: Aiasz Hektórnak adja bíborövét, amaz pedig kardját ajándékozta ellenségének. Az emberi küzdelem fölött meghajlik az *aithér*: a magasabb, isteni rend burája alatt megmutatkozik, hogy ami igazán fontos, az egészen más, mint hogy leöljük egymást egy nőért. (Még akkor is, ha a nő elrablása a rend megsértését jelenti.) Ilyen a homéroszi eposz fényteli, magasztos piktúrája.

Mennyire másképp használja ezt a toposzt Szophoklész, mondja Szabó. Itt nem a baráti ajándékváltás, hanem a tárgyak bosszúja a betartandó értelemirány. Szophoklész *Aiaszában* a megőrült főhős végül kardjába dől: Hektór kardjába. A harctéren eltemetett viszály újraéled és gyilkol. Hektór holttestét pedig lábánál fogva annak övével – az Aiasztól kapott bíborövvel – kötözi harci szekéréhez Akhilleusz, mielőtt körbevonszolja a harctéren. Ilyen a tragédia zaklatott, viszályok sújtotta világa.

A dráma nem az *aithér*ből alászállt, lepárolt levegőt lélegzi. A tragédiaköltő a nyugalmasan fénylő isteni búra alatt az orráig sem látna. Devecseri Gáborral egyetértve azt mondhatjuk: a költői forma mítosszal akar megtelni, a mítosz pedig formába kívánczik, de a mítosznak otthont adó tragikus forma már nem csak az istenvilág retortája. Devecseri a tragédiáról frott tanulmányában Antigonét idézi meg. Az ő története sokféle szempontból vizsgálható, de nekünk most az a mozzanat a legfontosabb, amelyet (Kerényi Károly nyomán) Devecseri főlemlít: hogy tudniillik Antigoné alakja Perszephonéval olvad össze. „Ó sír, ó nászszoba” – jajdul föl a lány, és indul a siralomházba, hogy megfizesse tartozását Anankénak. A tragédia e pillanatában a korabeli néző fejében megjelent az elrabolt, az anyját a Hádész sötétjéért odahagyó Perszephoné képe. A sír és a nászi ágy, az abszolút ső-

„Ha egyetlen szord is odabújt,  
a feleség fűrtömök lényekévé,  
[...] már nem élhet bűbőbe.”

Emlékest Devecseri Gábor költő, műfordító születésének 100. évfordulóján

**18 óra – Lant – összeállítás Devecseri Gábor műveiből.**

Műfordításairól beszélget **Ritoók Zsigmond** professor emeritus (ELTE BTK) és **Polgár Anikó** egyetemi docens (Comenius Egyetem, Pozsony).



10.1002/1522-2675(20010301)233:3<241::AID-HLCA241>3.0.CO;2-1

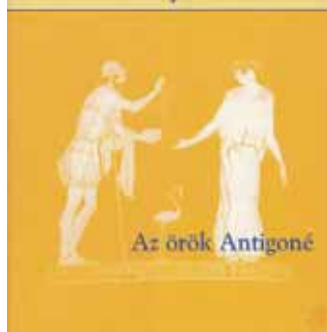


ról úgy gondoskodik, hogy a mindennek fölött álló, időtlen világot átemeli e világ időbeli hármasságába, emberiesítve a hátborzongató, idegen mindenséget. A hatalmas, kiszámíthatatlan erők az emlékezés, a gondolkodás és a remény hármasságában lelnek otthonra. És a mítoszban otthonra talál az ember. Ebből a társadalomalapító otthonosságból rázza ki a lassan öntudatra ébredő logosz. A gondolkodás kiszakad a hármasságból, reflektálni kezd önmagára, és ezzel párhuzamosan odahagyja az emlékezést és a reményt. Platón még nem tud elszakadni a mitikus képektől, de már vágyik erre. (Talán ezzel függ össze, hogy Platón kritizálja az írást, „a felejtés művészetét”, de mindezt írásban teszi. A mítosz, a beavatás, a szakralitás előszóban beszél. A dolgok mibenlétének kutatói (a *ti esztin* és a *to ti én einai* filozófusai), a logosz emberei írnak.

Sok minden életre kel, sok minden elvész a logosz uralma alatt. A mítosz az emberi élet eredendő, szavakba foghatatlan sokrétűségét igyekezett képekbe fogni. Ezek a képek könyörtelen isteneket ábrázolnak, hiszen az embert életének megmagyarázhatatlan, feloldhatatlan sokrétűsége gyötri. Nem véletlen a görög istenek kettős aspektusa: Apollón egyrészt a szennyeztelen fényisten, a művészetek atyja, másrészt az Olümposz gyilkológépe, a szörnyű pusztító. Artemisz a természet, az erdei vadak, a születés istene, de a gyötrelme és kínzás ura is. A görög istenek a legmélyebb lelki valóság, a gyönyörű sokrétűség borzalmas lelki otthontalanságának képviselői, akiket a logocentrizmus lassan száműz az emberi életből. Emlékeztetők azért maradnak. Ilyen a tragédia, amely a mítoszt kiszabadítja a logosz fogságából, a beszédet átemelve egy köztes szellemtérbe. A tragédiaköltők így lehetnek a Múzsák közvetlen tanítványai, akik az embereknek továbbadják a lélek mélységének: csodájának és borzalmának ősi, az istenek elméjében megőrzött tapasztalatát. A drámaköltők, ezek a lélekvezetők olyan nyomokat helyeznek el a jámbor nézők életidejében, amelyeken észrevétlenül elindulva azok visszatálthatnak mélyebb, ősi önmagukhoz.

Próbáljunk most rekonstruálni egy ilyen utazást! Legyen a nyom Antigoné jajszava, lélekvezetőnk pedig Kerényi Károly *Prótoigonos Koré* című tanulmánya. Az első lépésen, Antigoné és Perszephoné lelki azonosításán már túl vagyunk. Perszephoné ismét két ellentétes elvet, egymást kizáró létmódot egyesít alakjában: ő egyszerre lánygyermek és feleség. Élete egyik felét emitt, az anyjával tölti, a másik felét odalent, Hadész nejeként. Perszephoné alakja folyamatos egyenes adásban közvetíti a felnövő lány lelki megrázkódtatásának képét: ahhoz, hogy feleség lehessen, mint lánygyerekeknek meg kell halnia. De ebben a mítoszban élet és halál kézfogója megfordítva is egymásba játszik, hiszen Perszephoné számára éppen hogy a feleség-lét jelenti a halált, s az anyával-lét az életet. Az élet megszelídíthetetlen, mindent lebíró erői megjelenítetnek, mítoszbá foglaltatnak, és a mítosz állandó továbbmesélésében kopnak elviselhetővé, míg végül szimbólummá kopva

Kerényi  
Károly



Kerényi Károly vallástörténeti tanulmányainak kötetborítója, 2003 (forrás: antikva.hu)



*Akhilleusz visszakapja Briszéiszt, freskórészlet Pompei-ből, i. sz. I. század, Régészeti Múzeum, Nápoly  
(forrás: wikimedia.org)*

átadják a helyüket másfajta, természettudománynak és/vagy pszichológiának nevezett mitológémáknak.

A halhatatlannak tűnő mítosz végül mitikus módon lesz öngyilkos. Az utolsó mítoszteremtő génusz művében a Nibelungok gyűrűjét Brünhilde visszaadja a Rajnának. A Walhalla fellángol, az istenek a hatalmas tűzben elégnak. Elégnek, mert nincs már szükség rájuk, az üdvösség már nem tőlük érkezik, hanem a teremtető ember saját akaratából. „Az új kezdethez nem kellene már az istenek, akik – belefáradva elhibázott teremtésükbe – meghalhatnak, amikor az ember ráébred a szeretetre és a szépségre” – írja Nietzsche-monográfiájában Rüdiger Safranski. Amikor az ember leér legmélyebb metafizikai gyökereiig, és – átvilágítva a principium individuationis-t – rátalál arra az erőre, amelynek terében mindannyian egyek vagyunk, az életet betölti a lét. Ha az ember ráébredt arra, hogy a szeretet a legfontosabb, akkor a felismert lét tűzkörében minden, ami haszontalan, ami csak élet, naponta elég. Ahogy belenézünk a lenyugvó Napba.

### **Attila Végh: The Decline of Myths**

Ancient Greek thought took a decisive turn in the 5th century BC: it was no longer myth but logos which seemed to be exploring the most profound layers of human existence, says the author. Philosophers came to pursue a reflected discourse based on the laws of *logos*, and they were interested in the world which was to be discerned in this manner. As for tragedians, they developed the aesthetics of *catharsis* which had been present in the mythic view of existence unperceived, or like some background radiation. At the same time, the author draws attention to the fact that the command of collective reminiscence required keeping myths in mind. The retelling of myths as a repetitive collective act was a prerequisite for keeping in touch with the divine, eternal world. The author's line of thought reveals an idea according to which, in the world of art, myth and mythic thought remain to be the keys and generators to understand existence: during the period when logos was gaining ground, tragedy got myth liberated from the captivity of reflected dialogue, raising discourse over to an intermediate space of spirits.

# Nemzeti színházakról – másként

Európai Egyesült Államok vagy egyenrangú európai nemzetállamok szövetsége? Sorsdöntő kérdés a kulturális életben is, merre mozdul Európa, hiszen ennek hatására a nemzeti színházak szerepe, küldetése is (át)értékelődik. Község, nemzet, kulturális identitás – mit jelentenek ezek a fogalmak a mai globalizálódó világban? Mitől válhat nemzetivé egy régi vagy új nemzetállam színháza, egy autonómiával bíró, de önálló állammal nem rendelkező etnikum nemzeti színháza, és milyen színháza lehet annak a közös nyelvvel bíró népnek, mely több országban él, nincs se országa, se autonómiája, van viszont saját archaikus kultúrája? – A Szcenárium szervezésében ilyen és ehhez hasonló kérdésekre keresték a választ a MITEM szakmai beszélgetésének résztvevői 2018. április 21-én. A moderátor Balkányi Magdolna és Szász Zsolt, a folyóirat felelős szerkesztője volt.



SZÁSZ ZSOLT: Engedjék meg, hogy először bemutatassam vendégeinket. Mindenek előtt S. E. Wilmer színháztudóst, a dublini Trinity College professor emeritusát, aki a globalizálódó színházi világ aktuális történéseinek kiváló ismerője, kutatója. Mellette ül Balkányi Magdolna, a Debreceni Egyetem Germanisztikai Intézetének docense, az ő szakterülete a kortárs magyar és német dráma és színház. Harmadik beszélgetőtársunk Sirató Ildikó, az OSZK Színháztörténeti Tárának vezetője, a Pannon Egyetem docense, az észt és a finn színház szakértője. Itt van velünk Csáji László Koppány is, aki igen sokoldalú személyiség: költő, író, kulturális antropológus és jogász, de drámaírói

ambíciói is vannak. Többször publikált már a Szcenáriumban, és 2014 decemberében a Nemzeti Színház *Isten ostora* bemutatójához kapcsolódó, Attila királyról szóló konferencia megrendezésében is döntő szerepe volt. Ugyancsak folyóiratunkban jelent meg 2017 októberében Wilmer úr 2009-ben írott cikke, mely az Európa kisebb országaiban működő nemzeti színházakról, így a rendszerváltás után létrejött új közép-európai államok nemzeti színházairól is szólt, e részben új intézmények különböző működési stratégiáját vette számba. Érdemben foglalkozott – örö-



műnkre – Magyarországgal is. Ahogyan a műsorfüzetben is olvasható, előzetesen a három létező alaphelyzetet próbáltam kérdésként megfogalmazni: Nemzetállami keretek között hogyan lehet megőrizni és megújítani az adott színházi tradíciót, és ebben mi lehet egy nemzeti színház feladata? Mi a rendeltetése az országgal nem, de kulturális autonómiával rendelkező közösségek színházainak? Mit tehetnek a saját kulturális hagyománnyal bíró, de sem országgal, sem autonómiával nem rendelkező alkotók? Ha végiggondolom, Magyarországon 1920-tól, a trianoni döntést követően mindhárom kérdésfelvetés folyamatosan érvényes, és jelen is van a politikai és kulturális közbeszédben. A Kárpát-medencében egy ezeréves államisággal bíró országban élünk, ez szabdaltatott szét Trianonban, a párizsi békeszerződés következtében. Az újonnan létrejött nemzetállamokban a magyar anyanyelvű népesség többségiből kisebbségi helyzetbe került. Sőt van olyan népelemünk is a Kárpátokon túl, a moldvai csángók, akik a középkori magyarság nyelvi-kulturális állapotát őrzik, reprezentálják – viszont sem kulturális autonómiájuk, sem saját országuk nincsen. Tehát a magyar helyzeten keresztül is demonstrálni lehet ezt az egymással szorosan összefüggő három kérdéskört. Fontos előrebocsájtanom azt is, amiről Wilmer úr 2009-ben még nem tudhatott, hogy több éves előkészület, módosítás után 2013-ban működésbe lépett nálunk az az előadó-művészeti törvény, mely ezt a szakterületet teljes körűen szabályozza, és nemcsak finanszírozási, hanem tartalmi vonatkozásban is. 2013-tól a budapesti Nemzeti Színházon kívül öt vidéki város is megkapta a nemzeti színházi státuszt, ami olyan kulturális közfeladatok ellátására kötelezte ezeket az intézményeket, amelyek eddig nem voltak törvényben megfogalmazva. Ezeknek a színházaknak legalább két tagozatúaknak kell lenniük. De mielőtt ezeket a témákat szóba hoznánk, első körben arra kérnék mindenkit, hogy önbemutató gyanánt számoljon be arról, mivel foglalkozik most.



BALKÁNYI MAGDA: Nyugdíjba mentem a Debreceni Egyetem Germanisztikai Intézetéből, ahol német színházzal, színháztörténettel és interkulturális színházi transzferfolyamatokkal foglalkoztam, német-magyar vonatkozásban. De most is tanítok: A drámafordítás sajátosságai című szemináriumot viszem. A másik színházi vonatkozású tevékenységem jelenleg egy magyar színháztörténeti kutatás, ami az OSZMI „Színházi emlékezet” című pályázatához kapcsolódik. Ebben most fejeződik be egy hosszú munka első fázisa, ami arra irányul, hogy archiváljuk a közelmúltban létrejött színházi helyekkel kapcsolatos emlékezetet. Jómagam a Bárka Színház kutatásában

vettem részt, más munkacsoportok pedig a nyíregyházi illetve a zalaegerszegi színházzal foglalkoznak. Viszonylag jól átlátható, nem hosszú múlttal rendelkező színházakról van szó, amelyek ezért eredményesen kutathatók. A nyilvánvaló cél az, hogy addig gyűjtsünk adatokat, amíg lehet; amíg még élnek azok a színházi szakemberek, kultúrapolitikusok, akik aktívan benne voltak ezen színházak létrehozá-

sában, működtetésében, az ott folyó művészi munka alakításában, és emlékeznek ezekre az időszakokra. Ehhez készítettem két nagy életút-interjút a Bárka meghatározó alakítóiról.



S. E. WILMER: Új könyvem (*Performing Statelessness in Europe*, 2018) olyan bevándorlókról szól, akik a Közel-Keletről vagy Afrikából migráltak Európába. Azt vizsgálom, hogy ez a helyzet hogyan hat a színházi produkciókra, legyenek azok akár migránsok, menekültek által létrehozott, akár róluk szóló előadások. Mivel 2014–15-ben részt vettem egy németországi kutatási projektben, személyesen tapasztalhattam meg a németországi változásokat. Láttam az első körben oda érkezett menekültek helyzetét: mint önök is bizonyára tudják, megközelítőleg egymillió ember érkezett oda 2015-ben. Könyvem egyik fele az úgynevezett menekültválságra való német reakcióval foglalkozik,

a másik fele pedig más országokat vizsgál: Írországot, az Egyesült Királyságot, Szlovéniát, ahol szintén ismertek a menekültek által előadott színházi előadások. Dolgozom a Trinity College-ban végzett egyik hallgatóm kultúra-kritikai antológiáján is, és benne vagyok egy másik vállalkozásban, mely a skandináv és balti köztársaságok helyzetét vizsgálja, pontosabban azokról szól, akik ebben a térségben a kortárs színházról írnak. Foglalkoztat az is, milyen új megközelítése lehetséges annak a kérdésnek, hogy miként lehet a színházat a társadalom szolgálatába állítani, vagyis hogy miként férhet meg egymás mellett a globalizáció és a nemzeti elkötelezettség.



SIRATÓ ILDIKÓ: Az OSZK gyűjteményében, ahogy az OSZMI-ban is, mint Magda elmondta, a színházi emlékezettel dolgozunk, megpróbáljuk a lehető legtöbb forrását ennek a művészetnek megőrizni, feldolgozni. Hiszen magát a művet nem lehet, ezért a gyűjtemény célja a lehető legszélesebb forrásokra támaszkodni. Az oktatásban is nagyon széles körű pálya áll a fiatalok előtt, amennyiben a felsőoktatásunk nem szünteti meg teljesen a színháztudományt, sajnos, most ez látszik. A színháztudományi felsőoktatás két irányból közelít, az egyik egy bölcsészettudományi, a másik pedig egy művészeti irány. Próbáljuk a lehető legszélesebb körű metódusokat biztosítani a kutatás-

hoz. Ez nem könnyű ma Magyarországon, a tudomány helyzete miatt. Én magam a legszívesebben a nemzeti színházak kérdésével foglalkozom, történetével, jelenkorával, értelmezésével. Legújabbban a Nemzeti Színház Magazinjában jelent meg egy sorozatom a Nemzeti kettős jubileumához (180/15) kapcsolódva. Színházi előadásokkal alkotóként is foglalkozom, amikor lehetőségem van, külföldi színházakat nézek, erre nagyon jó fórum a MITEM is, de a legjobb, amikor az ember ott

nézi, abban a kulturális közegben, ahol az az előadás létrejön. Rendszeresen járok külföldi fesztiválokra, és ahogy kiemeltük a programban, elsősorban az észt és a finn színház a fő területem. Az a szerencsém, hogy az észt színházi fesztivál 2003-as megszületése óta minden alkalommal ott voltam, remélem, hogy idén ősszel is ott tudok lenni, és izgalmas felfedezéseket tehetek a kortárs észt színház folyamatairól.



CSÁJI LÁSZLÓ KOPPÁNY: A Pécsi Tudományegyetem Néprajz és Kultúrantropológia Tanszékén dolgozom, emellett a Napút irodalmi, művészeti folyóirat szerkesztője és a Napkút Kiadó sorozatszerkesztője is vagyok. Nemrég fejeztem be fordítótársakkal együtt a norvégiai számi őslakosok drámai spektrumát felölelő drámafordítás-kötetet, *Szerencsefia* címmel. Előtte pedig a kirgiz *Manasz* hőseposz műfordítását adtam közre. Ez egy nagyon hosszú, archaikus, szájhagyomány útján megőrzött folklór alkotás, hosszabb, mint az *Illász* és az *Odüsszeia*, nagyon sajátos költői nyelvezettel alakot nyit a lovasnomád világ gondolkodására, szokásaira, néprajzkincsére, amit a 19. század végén kezdtek el

lejegyezni. Az egyik huszadik század elején lejegyzett változatot fordítottam le a kirgizül anyanyelvi szinten beszélő Somfai Kara Dávid segítségével. A Napút irodalmi folyóiratnál az állandó rovatom a *VoltJelen*, ami egy műfajfüggetlen rovat, tehát, líra, dráma, próza, esszé, bármi megjelenhet itt. Ez a rovat arról szól, hogy a jelenből hogyan alkotjuk meg a múltat, ugyanakkor a múlt hogyan határozza meg a jelent, és ez a kölcsönhatás hogyan jelenik meg a művészetekben. Ezenkívül most írom az elmúlt nyolc évben általam végzett vallásantropológiai terepmunkáról a monográfiámat, amelyben a diskurzuselmélet és a kognitív szemantika módszerét az antropológiai elemzésre alkalmassá teszem, ez alapján értelmezem az általam gyűjtött anyagot.

SZÁSZ ZSOLT: Szeretném ezen a délutánon elindítani egy közös gondolkodást, melyet aztán a Szcenárium hasábjain folytatnánk tovább. Mi a magunk részéről ezt az eszmecserét tulajdonképpen már el is kezdtük, amikor Wilmer professzor fent említett tanulmányát – Balkányi Magdolna ajánlatára – közzétettük a folyóiratunkban. Ennek azt a passzusát, mely a Nemzeti Színház korábbi korszakára vonatkozik, és nem a jelenlegi vezetés stratégiáját tükrözi, szeretném szó szerint idézni, arra kérve Wilmer urat, hogy ossza meg velünk, mire alapozta akkori jóslatát:

„Közép- és Kelet-Európában a szovjet birodalom összeomlása óta néhány nemzeti színház – például Bulgáriában és Lengyelországban – az 1989-et követő politikai, kulturális és gazdasági változások dacára továbbra is virágzik, és megmaradtak a kísérletezés kiváló műhelyeinek.<sup>1</sup> Egy másik példa a 2002-ben megnyílt új

<sup>1</sup> A bolgár nemzeti színház elmúlt évtizedes sikeres működéséről lásd Stefanova, Kalina: *Bulgarian National Theatre 'IvanVasov': Traditionally Non- traditional*. In: *National Theatres in a Changing Europe*, Szerkesztette, válogatta és bevezette: S. E. Wilmer, Palgrave Macmillan, 2008, 188–195.

budapesti Nemzeti Színház, melynek épülete a tizenkilencedik századot idézi, ám a színház mégis keresi a helyét mint a huszonegyedik századi nemzeti kultúra képviselője (például számos vidéki társulatot hívnak meg az új játszóházukba). Az új épület egyben azt is jelzi, hogy a magyar állam továbbra is igen komolyan veszi a nemzeti színház intézményét – bár a színházi élet nem veszi komolyan őket, és láthatóan sodródnak egy gazdasági vállalkozás irányába.”

Ez a passzus nagyon elgondolkodtatott minket a tekintetben, hogy egy ilyen kép miért alakulhatott ki akkor rólunk, illetve a Nemzeti Színház 2002-ben felavatott új épületével kapcsolatban. Elsősorban Wilmer professzor urat szeretném hallani erről, illetve arról, hogy az elmúlt kilenc évben módosult-e ez a kép. De úgy látom, előbb Balkányi Magda szeretne megszólalni.



**BALKÁNYI MAGDA:** Csak a tágabb kontextus felvázolása miatt szeretném előzetesen elmondani, hogy írországi professzor vendégünket 12 évvel ezelőtt, egy nemzetközi kutatócsoportban ismertem meg, amely a STEP (Projekt on European Theatre Systems) nevet viseli. Ez a program a kis európai országok színházi rendszereinek összehasonlító kutatásával foglalkozott, foglalkozik. A kutatócsoport létrejöttének oka az volt, hogy a különböző nemzetközi színháztudományi fórumokon (pl. IFTR) azt lehetett tapasztalni, hogy legtöbbször csak a „nagy országok”, (pl. német, francia, angol) színházával foglalkozó kutatások eredményei jelennek meg, és alig van szó kis országokról, mintha ezekben nem lehetnének a fő sodortól eltérő jelenségek. E tapasztalat alapján gondolták úgy a holland Hans Van Maanen, és egy Svájcban élő német professzor, Andreas Kotte, a kutatócsoport létrehozói, hogy érdemes és szükséges lenne foglalkozni az Európa centrumán kívül eső országok (főként az ún. szélső régiók) színházi rendszereivel is, mert azok más geo- és kultúrpolitikai közegben működnek. Mások az utolsó évtizedekben bennük lezajlott változások is. Így kezdtünk el foglalkozni 2006-ban olyan országok színházaival, mint Írország, Hollandia, Dánia, Észtország, Szlovénia és Ma-



gyarország. Nemcsak történeti, hanem szociológiai szempontból is. Hangsúlyozom, hogy komparatistikai kutatásról van szó, tehát az eltérő színházi rendszerek összehasonlításáról, annak érdekében, hogy az általános tendenciák kirajzolódása is megfigyelhető legyen. Ez a munka 10–12 éve folyik, eddig két kötet jelent meg ennek eredményeképpen.<sup>2</sup> A Zsolt által kiemelt idézet az első kötetből való, amelynek a címe nem véletlen, jól kapcsolódik a mostani beszélgetéshez: *Global Changes, Local Stages*.... Azért, mert amikor elkezdjük a kutatást, akkor az derült ki rögtön, hogy alapvetően kétféle problémával küzdenek ezek az országok. Egyfelől ott vannak a nyugati égtájon lévők, mint Írország, Hollandia és Dánia, amelyekben nem történtek olyan politikai változások, mint Kelet-Európában, de azért voltak változások, elsősorban a globalizációból adódóan. Számukra az volt fontos kérdés,

hogy a globalizáció hogyan befolyásolja ezen országok színházait. Számunkra pedig az, hogy az 1989–90-es politikai változások hogyan változtatták meg azt a kontextust, amelyben színházat kell csinálni a mi országainkban (Észtország, Szlovénia és Magyarország). Ezt azért mondtam el háttérként, mert azt gondolom, hogy Steve-nek, (Wilmer professzornak) a nemzeti színházakkal foglalkozó idézett tanulmánya is e szellemben született, ennek a gondolkodásmódnak az eredménye – és benne az az üdítő a magyar gondolkozással szemben –, hogy történeti a megközelítésmódja, nem elfogult és előítéletes. Azt is szeretném még hozzáfűzni, hogy neki nagyon sokirányú a kutatási érdeklődése: amerikai, Írországból él, ráadásul a felesége finn, tehát eleve jól ismer három kultúrát. Az amerikai drámával éppúgy foglalkozott, mint a finn Nemzeti Színház kérdéseivel vagy Beckettel. Úgy látom, őt elsősorban a színház és az identitás kérdései foglalkoztatják, ha végignézem, legalább húsz publikációjában ez a központi kérdés. Természetesen másként foglalkozik az amerikai indiánok rituális formáival, mint az európai színházzal, de akkor is ez a központi kérdésfelvetése, az identitás és a színház összefüggése. Foglalkozott például a női identitással is, például a görög drámák hősnőinek mai megjelenésével a filozófiában és a színházban is, tehát egy individuális identitás-problémával, de az amerikai indiánokkal kapcsolatban nyilván a csoportidentitás reprezentációja volt a fontos számára. Sok témát adott neki ugyanakkor a nemzeti színházak és az identitás egymással összefüggő kérdésköre is – ennek egy szelete volt a kelet-európai színházakkal kapcsolatos vizsgálódása, benne Magyarországgal.

<sup>2</sup> *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries*, Edited by Hans Van Maanen, Andreas Kotte, Anneli Saro, Rodopi, Amsterdam – New York, 2009. Valamint: *City Study*. In: *Amfiteater. Journal of Performing Art Theory*. 3. 1–2. Szerk. Maja Sorli, Ljubljana, 2015.



STEPHEN WILMER: Köszönöm szépen, ez egy nagyon átfogó áttekintés volt, úgy érzem, hogy az egész működésemet összefoglalta. De igyekszem Zsolt előbbi kommentárjára is reagálni. Talán azzal kezdeném, hogy honnan is származik ez a nemzeti identitással kapcsolatos érdeklődésem. Amerikai vagyok, Írországban élek, talán ezért is érdekel az, amikor két különböző identitása van az embernek; de mivel a feleségemen finn, mondhatom azt is, hogy háromfelé szakadt az identitásom. Hivatalos papírokkal is igazolni próbálom ezt a hármas identitásomat. Nagyon érdekel ugyanis, hogy ki az, akit hivatalosan befogadnak, és ki az, akit nem – tehát az inklúzió–exklúzió kérdése. Valahogy ezen keresztül kezdtem el érdeklődni a nemzeti színházak iránt, mert ezek az intézmények magát az országot is reprezentálják. A 18. század végén és a 19. században kezdtek megjelenni, és Franciaországban, Dániában, Svédországban főként királyi színházak voltak, a monarchia képviselői. A 19. században egészen új típusú nemzeti színházak jöttek létre, sokszor olyan országokban, amelyek nem voltak nemzetállamok. Írországban ilyen például az Abbey Színház, amely a 19. század végén indult, vagy a Cseh Nemzeti Színház, amely még Csehszlovákia megalakulása előtt jött létre, és benne már cseh nyelven mutattak be darabokat, nem pedig németül. Magyarországon is hasonló volt a helyzet mintegy 180 évvel ezelőtt. Ezek a színházak alapvetően a nyelvművelésben játszottak fontos szerepet, de elősegítették a nemzetállamok létrejöttét is. A nemzeti nyelv e folyamat katalizátora volt, mivel a nemzeti színházakban anyanyelven lehetett színre vinni a nemzetet leginkább érdeklő kérdéseket. A huszadik században ez a folyamat továbbra is megfigyelhető, különösen Európában, de Afrikában vagy a Közel-Kelet egyes területein is. Ekkor már Ázsiában is létesültek nemzeti színházak. Világjelenség volt ez, és sok helyen már a nemzetállam létrejötte előtt is alapítottak ilyen intézményeket. Ez a folyamat ma is tart, legújabbán például Skóciában, de Walesben is alakultak nemzeti színházak. Egyes országokban több nemzeti színház is megalakult, például Szlovéniában. Ezek vagy a teljes nemzetet, vagy annak egy-egy régióját képviselik. Persze a finanszírozás miatt is fontos lehet ez a státusz, mert általa könnyebb az intézménynek anyagi forrásokhoz jutnia. Vannak olyan országok is, ahol a már nemzeti státusszal rendelkező színházak nem szeretnék, ha mások is megkapnák ezt a státuszt, mert ez csökkentheti a nekik juttatott támogatást. Észtországban például többen ellenzik, hogy a három vezető színház közül egyet kiemeljenek és nemzeti színházzá minősítsenek át, vagyis hogy megalakuljon a nemzeti színház. Ez a kiemelt státusz azt sugallhatja ugyanis, hogy csak az adott intézmény biztosítja a nemzeti kultúra fennmaradását. A nemzeti identitás megőrzésében betöltött fontos szerepük mellett azért is érdekelnek ezek a színházak, mert magukat a nemzeteket reprezentálják, a közönség önmagát látja ezeken a színpadokon. Persze vannak olyanok is, akik úgy vélik, ez csupán mítosz, mert szerintük a nemzet fogalmát az entellektüelek alkották meg, ők alakították ki egy homogén elképzelést arról, hogy mit jelent a nemzet. Az is érdekes lehet, hogy a nemzet közösségéből kit zárunk ki és kit veszünk be, mint ahogy az is, hogy ezt milyen vallási, szociális, gazdasági, etnikai megfontolásból tesszük. Ami pedig a Scenáriumban megjelent cikkemet illeti, az

inkriminált szövegrésszel kapcsolatban a következőket jegyezném meg. 2002-ben úgy látszott, hogy a magyar állam elhatározta, nagyobb reprezentációt biztosít a nemzeti színháznak, amit az emberek is támogattak. Úgy érezték, új épületet kell építeni a Nemzeti Színház számára. Az volt az érzésem, hogy nem volt elég erős a státusza az akkori Nemzeti Színháznak, a nemzet számára ezért kellett egy új épület. Az is nagyon fontos kérdéssé vált, hogy milyen darabokat vigyen színre ez az új Nemzeti. Amikor pedig itt jártam, az volt a benyomásom, hogy a tervező a 19. század hagyományos formáit tartotta szem előtt: grandiózus, de funkciójában nem túl rugalmas ez az épület. Ebben a hatalmas térben csak bizonyos darabokat lehet színre vinni. Úgy érzem, ez bizonyos korlátokat jelent. Erre akartam utalni ebben az úgynevezett provokációban, hogy kicsit régimódinak tűnik számomra az épület, hiszen manapság a színházakban már többféleképpen próbálnak kapcsolatot teremteni a közönséggel. Persze az is igaz, hogy többféle játéktér van az épületben, és technikailag jól felszerelt. A másik kérdés számomra akkor az volt, hogy miként szól a nemzethez ez a színház. Kezdetben volt egy döntés, hogy az ország minden pontjáról hozzanak ide előadásokat, vidékről is. Talán a mostani vezetés még nagyobb hangsúlyt helyez erre. Ez az új struktúra láthatóan új lendületet adott a színháznak, nemcsak a fővároshoz akar szólni, szélesebb a látóköre, a vidéki közönséget is meg akarja szólítani. Fontos az is, hogy a kisebbségi nyelvek is megszólalhatnak egy nemzeti színházban. A finn példa is elég érdekes ebből a szempontból, ott ugyanis két hivatalos nyelv van, a svéd és a finn, de a finn nemzeti színházban svéd előadást én még nem hallottam.

SZÁSZ ZSOLT: Ezekre a fontos kérdésekre, úgy érzem, az elmúlt öt év műsorpolitikája, a Nemzeti Színház mostani működése, illetve a MITEM-en keresztül épülő kapcsolatrendszere, a vidéket és a kisebbségeket, de a határon túli magyar színházakat is bekapcsoló regionalitás elve nagyrészt választ is ad. Ezek szerint nyugatról nem nagyon látszanak még a jelenlegi vezetés törekvései. Vidnyánszky Attila második ciklusára szóló igazgatói pályázatában ezt röviden úgy fogalmaztuk meg, hogy az első ciklushoz képest most egy még komplexebb működésre törekszünk. Kapcsolatainkat is fejleszteni szeretnénk, hogy a nemzetközi szinten is világhossá tudjuk tenni az elképzeléseinket. De ezt a komplex és kiterjedt működést egyelőre a hazai sajtóban sem könnyű kommunikálni. Nálunk egy ádáz tematizálási verseny is zajlik a liberális és a konzervatív értékrend képviselői között. Véleményem szerint azonban ez ma már nem egy politikai típusú szembenállás, inkább a fogalmakat illető definíciókkal van gond, illetve azzal, hogyan lehetne közös nevezőre hozni ezeket a széttartó nézeteket. A tartalmi dolgokra rátérve az említett cikkben szó van a történelmi tematikáról. Ezzel kapcsolatban mondanám el, hogy nálunk egyszerre él az az elvárás, hogy nemzeti, történelmi témát feldolgozó magyar szerzőket játsszon a színház, olyan, lehetőleg lineáris dramaturgiát érvényesítő darabokat, melyek jól követhetően, irodalmilag magas szinten, a konzervatív hazai színházi ízlés szerint vannak megrendezve. Ez az egyikfajta elvárás, a másik pedig az, hogy legyen szociálisan érzékeny, a társadalmi-politikai viszonyokra folyamatosan reagáló a Nemzeti Színház. A 2012-es pályázat idején is ugyanezek a szempon-

tok ütköztek igen élesen. Ildikóhoz fordulok: a balti államokban mi a helyzet a történelmi tematika és a korszerű színházi beszédmód vonatkozásában? Az idei MITEM-en láthattunk két észt előadást is: a *Vágyakozást*, melynek skót szerzője Csehov novellákból építkezett (Városi Színház, Tallinn, r: Elmo Nüganen) és a *Vérfarkast*, melyet a nagy észt nemzeti szerző, August Kitzberg drámájából egy jakut rendező, Szergej Potapov állított színre a tallinni R.A.A.M. Színházban. Én magam úgy foglalnám össze az eddig elhangzottakra vonatkozó tapasztalataimat, hogy a rendszerváltáskor nálunk igazából nem a nemzeti színjátszás éthosza volt a színházi szakma központi kérdése, sőt sokan a *nemzeti* jelző létjogosultságát is tagadták vagy anakronisztikusnak minősítették.<sup>3</sup> Hogyan merülnek fel ugyanezek a kérdések a finnek és az észtek színházkultúrájában, összehasonlítva magunkéval?

**SIRATÓ ILDIKÓ:** Óriási különbségek vannak a három kultúra között a jelenlegi fázisban. Azt tenném hozzá az előzőekhez, hogy a nemzeti színház és színjátszás változásai hosszú folyamat részei, vagyis nem arról van szó, hogy időről időre ki kell cserélni a nemzeti színházat és alapvetően meg kell változtatni a koncepcióját, hanem hogy a nemzeti színháznak mint intézménynek és a nemzeti színjátszásnak különböző korszakokban különböző típusú feladatai vannak. Amikor megalapították a nemzeti színházakat több helyen, köztük Magyarországon, az különböző fázisokban történt. Ezek a társadalmak éppen más-más fokozatban voltak, beleértve a nemzeti kultúrát, és a színháziság fázisát is. Tehát az, hogy valamelyik színházi intézmény a 18. század végén jön létre vagy a 20. század elején (vagy akár



William Boyd: *Vágyakozás*, Városi Színház, Tallinn, 2015, r: Elmo Nüganen (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



August Kitzberg: *Vérfarkas*, R.A.A.M. Színház, Tallinn, 2015, r: Szergej Potapov (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

<sup>3</sup> Lásd például Imre Zoltán *A nemzet színpadra állításai* című könyvét, Ráció Kiadó, 2013; valamint a róla szóló recenziót: Egyed Emese: Problémakatalógus, (mítosz)kritika és/vagy (Imre Zoltán új könyvéről, Szcenárium, 2013. november, 13–23.



A Nemzeti Színház új épülete (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

a 21.-ben), ez óriási különbséget jelent. Nem ugyanonnan kezdődik el a történet. A nemzeti színház nem egy felhőben létező ideál, ami egyszer csak leesik, és akkor ott van, hanem valamilyen folyamatnak a része, a keletkezése és a változásai szempontjából is. A kérdés arra vonatkozott, hogy hol tart a különböző nemzetek nemzeti színjátszása most, a 21. században. A magyarral kapcsolatban néhány dologra szeretnék reagálni, amit Zsolt

mondott, hogy mi volt a rendszerváltozás környékén, illetve, hogyan született meg az épület, ami nemcsak egy új, hanem az ELSŐ épület. Ez fontos, hiszen korábban mindig ideiglenes otthonokban működött a nemzeti színház. Részben ez is az oka annak, amit Stephen is megfigyelt, hogy az épület egy 19. századi koncepciót képvisel. Ez éppen azért van, mert a 19. században nem épült nemzeti színház, sőt a 20.-ban sem. A másik nagy kérdéskör, hogy mit jelent a nemzet, de erre nyilván ma nem fogunk tudni válaszolni. Jómagam ötvenkét éve gondolkodom ezen, a nálam jóval okosabbak pedig két-háromszáz éve. Ugyanakkor alapvető kérdés, hogy kiknek a közössége a nemzet, természetesen minden korszakban született erre is valamilyen válasz. Definíciós problémák vannak. Az olyan válaszok, amelyek a nemzet egységét valamilyen módon reprezentálták, és az olyan gondolatmenetek, amelyek azt fogalmazták meg, hogy kik tartoznak bele vagy kik vannak kizárva – hogy Stephen gondolatmenetére is utaljak –, ezek mindig manifesztumok, állítások voltak. A valóságban megvalósuló nemzeti kulturális jelenségek, vagy művek pedig nem manifesztumok, hanem műalkotások. Így a két dolog között nincs sok kapcsolat, tehát nem egy színház működése vagy egy történelmi tárgyú mű képezi a nemzetfogalmat, hanem fordítva: van valamilyen nemzetfogalmunk, mindenkinek van, de a műalkotások nem ezzel foglalkoznak. A történelmi változások sora azt is eredményezte – és itt kapcsolnék ismét Zsolt kérdéséhez –, hogy a nemzeti színház mint intézmény mindig más fázisban volt, tehát nem ugyanaz 1837-ben, illetve 40-ben, amikor létrehozzák egy országgyűlési gesztussal, mint ma. Az intézmény nemzeti színházisága válságba került a 19. század közepén, amikor új intézmények kerültek a Nemzeti Színház mellé, és a magyar színházi élet kibővült. A Nemzeti nálunk soha nem volt egyedül: amikor létrejött, már évtizedes magyar nyelvű színházi gyakorlat volt Magyarországon, csak nem volt állandó és nem volt nemzeti típusú színházunk. Az első válság, ami újradefiniálásra készítette a magyart, már a 19. század közepén jelentkezett, s ezután több is jött még. Ami igazán krízis-szerű volt, az a Paulay Ede halála utáni válság. 1894 és 1917 között sen-

ki nem tudta, mi az a nemzeti színház, leginkább ők maguk nem, káosz volt, és ekkor megpróbálták újradefiniálni, kitalálták, milyen legyen a huszadik század elejének nemzeti színháza. Ezt főleg Hevesi Sándor találta ki, és másik helyet talált, teljesen máshol helyezte el a színházat a 20. századi struktúrában, mint előtte. Aztán 1949-ben már megint baj volt, amikor mindegyik hazai színház nemzeti lett a struktúra változása miatt. Ekkor megint válság volt, és igazából ma is ez a struktúra áll fenn. A Nemzetinek tehát időről időre újra kellett definiálnia magát, mind a nemzeti éthoszt illetően, mind pedig a színházságát tekintve, vagyis hogy milyen színházat kell benne csinálni. Szerintem nemcsak a századforduló vagy a rendszerváltás volt fordulópont ebben a definiálásban, hanem 1978 is, amelyet elszálasztottunk. Úgy vélem, ha akkor sikerült volna megfogalmaznia bárkinek, milyen legyen a nemzeti színház, akkor most valószínűleg máshol tartanánk, másról beszélnénk. Ezért is nehéz ma definiálni a nemzeti színházat. Az új épületben is manifestumok sora jelenik meg. Ott van a belső feszültség, hogy a színháznak a művészi programja és a közönséggel való viszonya az egy normális színházi viszony, csak nem tudjuk, mi benne a „nemzeti színházság”. Ma Magyarországon sokféle színház létezik, differenciáltan, amelyek pontosan tudják, kinek, mit és miért úgy játszanak. A nemzetinek el kell döntenie, hogy 2018-ban mi az, hogy nemzet, és akkor megfogalmazhatjuk a színház funkcióját is. Az észti helyzetre rátérve, ott például nincs nemzeti színház. Nagyon fontos kérdés az észti színházaknak az észti kultúrához való viszonya. Ott a nyelvvel kapcsolatos kérdések is fölmerülnek, Észtország nagyon kicsi ország, a magyarnál körülbelül nyolcszor kisebb lélekszámmal, és a magyarnál sokkal erősebb nyelvjárásokkal. Észtországban azért olyan sikeres szerintem a színház, mert máig életben tartja az identitáskérdést, nem egy színház, hanem az összes. Finnországban ugyanez a kérdés nem úgy merül föl, mint Közép-Európában, más a társadalmi szerkezet, más a történelmi háttér is. Körülbelül száz éve jött létre intézményi háttérét és épületét tekintve is, állami támogatással a nemzeti színház, előtte Finn Színház néven magánvállalkozásként működött, amikor még az orosz birodalom részei voltak. A huszadik század elejétől formálisan is, előtte a 19. század hatvanas éveitől lélekben és saját intézményei révén is teljesen önálló és független a finn kultúra. Ily módon most ők nem ott tartanak, hogy a nemzeti identitás kérdése volna a legfontosabb, viszont nagyon érdekesek az új problémák, amelyek fölmerülnek, akár a bevándorlás, akár a többnyelvűség kapcsán. És nemcsak a svéd, hanem ahogy Stephen is utalt rá, például a számi, tehát a finnországi lapp kisebbség, illetve a nagyon jelentős finn nyelvű, de nyelvjárási kultúra kapcsán is. Ezt nálunk azért nehéz megérteni, mert nincs ilyen, ott viszont irodalmi művek jelennek meg nyelvjárásban, színházi előadások is vannak, szó szerint lefordítják a kortárs irodalmat is nyelvjárásira. Ott az új kérdéseket, problémákat már nem a 19. századi nemzetfogalom kontextusában tárgyalják, hanem inkább a globalizáció kontextusában.

**SZÁSZ ZSOLT:** Koppányhoz gördítem tovább a szót. Szeretném, ha több mindenről is megnyilvánulnál. A Manasz-fordítás kapcsán lehet-e azt mondani, hogy a nemzeti identitásnak a 1991-ben alakult Kirgiz Köztársaságban ez az eposz a befog-



láló formája? Vagy egy másik kérdés: említetted nekem, hogy legközelebbi nyelvrokonainknál, Hanti-Manszjszkban láttál egy olyan előadást, mely a sztálini terror idején a szovjethatalom ellen egyedül föllázadt hantik 1933-as fegyveres harcáról szólt. Náluk felmerülnek-e egyáltalán a nemzeti színház létre vonatkozó kérdések, a tematika, a művek, a formanyelv, illetve az intézményesség kérdésköre?

CSÁJI LÁSZLÓ KOPPÁNY: Kicsit távolabbról kezdeném. Szociálandropológusként el kell tudnunk választani az etnicitás jelenségét a nemzet és a nacionalizmus jelenségétől. Claude Lévi-Strauss, a francia antropológus már 1952-ben egy nagyon nagy hatású esszét írt, amelyben kifejti, hogy az etnicitás szerinte egy természetes emberi látásmód, amit nem kell újra definiálni, mert abban élünk, csak hogy az nem lineáris, homogén, nem egynemű dolog. A nacionalizmus, a nemzet ezzel szemben egy modern jelenség, egy kicsit politikai, kicsit ideológiai – Clifford Geertz <sup>4</sup> kifejezetten ideológiaként ragadja meg a nacionalizmust. Alapvető viszont, hogy mindig újra kell definiálni, mert kulturális konstrukcióként mindig újraértelmezhető. Amiről Stephen is beszélt, Benedict Anderson<sup>5</sup>, de akár Hobsbawm<sup>6</sup> vagy Rangers<sup>7</sup>, akik nem antropológusok, és inkább történeti, kultúrtörténeti szemmel nézik mindezt, arra koncentrálnak, hogy igenis, a „nemzetet mindig csinálni kell”, újraépíteni, definiálni. A nemzeti színházak a 19. században e nemzetépítési tendencia mentén indultak meg. Ugyanakkor az, amit most látunk, mondjuk a kautokeinoi<sup>8</sup> számi színház, vagy Hanti-Manszjszkban a kazimi felkelésről<sup>9</sup> szóló darab, sokkal inkább egyfajta etnicitás-diskurzusba kapcsolódik be, tehát komoly szerepváltozások történnek a szemünk előtt. Azt gondolom, hogy lehet és kell is újra és újra definiálni a nemzeti színház-koncepciót, de tisztáznunk kell, hogy vajon egy nacionalizmus-ideológián belüli diskurzusba akarunk-e bekapcsolódni, vagy pedig arra a természetes kérdésre keressük a választ, hogy hol a helyünk a világban. Jól ismerjük azt a József Attila- idézetet, hogy „Hiába fürösz-

<sup>4</sup> Clifford Geertz (/ˈɡɜːrts; 1926. augusztus 23. – 2006. október 30.) amerikai antropológus, elsősorban a szimbolikus antropológia gyakorlatközpontú szemléletének kidolgozásáról ismert. Három évtizeden keresztül öt tekintették a legbefolyásosabb kulturális antropológusnak az Egyesült Államokban.

<sup>5</sup> Benedict Richard O’Gorman Anderson (1936 augusztus 26. – 2015. december 13.) angol-amerikai történész. Az elmúlt néhány évtized egyik legnagyobb hatású könyve a nemzet és a nacionalizmus eredetéről Benedict Anderson *Elképzelte közösségek: gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről* című munkája (1983).

<sup>6</sup> Eric John Ernest Hobsbawm, (Alexandria, Egyiptom, 1917. június 9. – London, 2012. október 1.) brit marxista történész, szakterülete a felemelkedő kapitalizmus, szocializmus és nacionalizmus volt.

<sup>7</sup> Terence Rangers (1929. november 29. – 2015. január 3.) brit afrikanista történész, 1983-ban a nagy hatású *The Invention of Tradition* kötet társszerkesztője Eric Hobsbawm mellett.

<sup>8</sup> Kautokeino: település Norvégia északi részén, Finnmark megyében, ahol a 19. században gyarmatosító felkelés tört ki, amit a svéd hatóságok véresen megtoroltak.

<sup>9</sup> 1933-ban a kazimi hantik felkelést majd szabadságharcot robbantottak ki a szovjet elnyomás ellen.

töd önmagadban, / Csak másban moshatód meg arcodat.” Ehhez kell a MITEM, ami szerintem egy rendkívül fontos kezdeményezés Magyarországon, mert itt egyszerre reprezentálunk és reprezentációk által értelmezzük a többiek; olyan szituáció jön létre, ahol egy természetes interetnikus diskurzus részesei vagyunk. Felismerjük, hogy ez a diskurzus nélkülünk is létezik, és ebbe kapcsolódunk be. Itt lehet megfontolni, hogy a „nemzeti” hogyan választ, hogyan szelektál a darabok és stílusirányzatok között. Mert bármit és bár hogyan játszik is, hazai, külföldi,

kortárs, történelmi, akármilyen darabot is, ezáltal aktív részesévé lesz a diskurzusnak. A kérdés az, hogy a diskurzusnak a nacionalizmus szerinti változatát kezdi el újradefiniálni és újrakonstruálni, vagy pedig az etnikai diskurzusnak egyfajta természetes éhségét elégíti ki, iránytűt adva a sokféleség megéléséhez. Az, hogy ezzel párhuzamosan a pénz mint értékmérő a művészetipart is létrehozza, ez nem egy új, hanem egy régi, kényszerű jelenség. Az avantgárd sikerre jutása óta, az 50-es-60-as évektől a művészet iparszerűen működik. Nemcsak a színházra igaz ez, a képzőművészet, a zene – minden művészeti ág így működik. Nagy kérdés, hogy leragadunk pusztán a pénzben mérhető siker értékmérőjénél, vagy felismerjük, hogy az eredményesség valójában egyfajta diskurzusban való mértékadó részvételt jelent. A magyar Nemzeti Színház kezdeményezései az elmúlt években ez utóbbi törekvésbe illeszkednek, és jóval túlmutatnak a nacionalizmus keretein – helyünket, szerepünket jelölik ki a világban, segítenek felismerni a világba való beágyazottságunkat. Márpedig ez csak a természetes (ösztönös) etnicitás perspektívája felől, és nem egy lejáratott politikai ideológia keretében értelmezhető.

SZÁSZ ZSOLT: Nagyon szépen köszönöm, hogy sarkítottad a problémát. Én úgy vélem, hogy az etnicitás, kontra ideológiai nemzet-fogalom megférhet egy intézményben, abban a programban is, amit mi most a Nemzeti Színházban képviselünk. Ezt a kérdést egyébként az elmúlt két évben föl tettem betlehemezőknek is Kárpát-medence-szerte, amire nagyon meglepődtek: mi az, ami magyarnak megtart bennünket? Azt a példát hoztam föl nekik, hogy voltak pillanatok a magyar történelemben, jelesül a reformkor és az 1848-as forradalom retorikájában, amikor a politikus Kossuth és a költő Petőfi egy nyelvet beszélt, olyat, amelyet a köznép is értett. A nehézség az, hogy ezt a nyelvet iskolában minden új generációnak meg kell tanítani. Ezt a minimális alapot zömmel olyan irodalmi alkotások képezik, melyek egyúttal a történelmi tudatunkat is meghatározzák. Érdemes



A 2018-as MITEM hirdetménye (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Katona József: *Bánk bán*, Nemzeti Színház, 2017,  
r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

hát felsorolni azokat a történelmi tárgyú előadásokat, melyek jelenleg a Nemzetiben reper-toárján vannak: a *Tóth Ilonka* az 56-os tematikát képviseli, a *Gulág virágai* a kommunista terror időszakát idézi meg, az *Isten ostora*, ez az Attila hun királyról szóló darab a magyar őstörténet kitüntetett alakját lépteti föl, de itt van első történelmi drámánk, a *Bánk bán*, vagy a legutóbb bemutatott *Egri csillagok*, mely a török elleni végvári harcoknak állít emléket. Aztán ott van még

a *Csíkсомlyói passió*, vagy akár az ürrepülés hőskoráról szóló előadás, a *Mesés férfiak szárnyakkal* is – ezek ugyancsak történelmi tudatunk különböző rétegeit viszik színre. Más kérdés, hogy vannak-e mindenki által elfogadható fogalmaink, bírnak-e olyan esztétikával, hogy ezeket a műveket érdemben tudjuk értékelni és közkinccsé tenni.

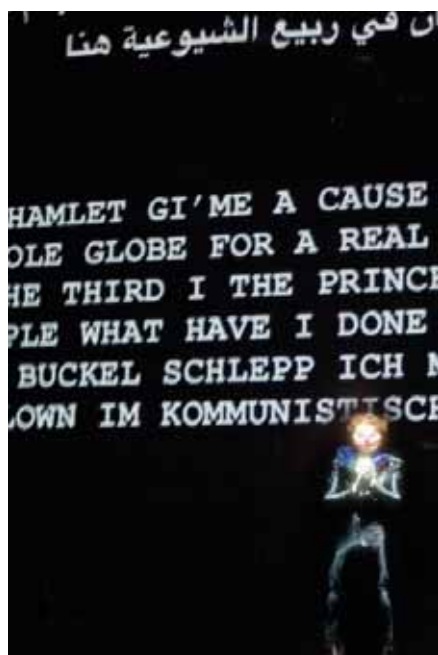
**SIRATÓ ILDIKÓ:** Ahhoz szólnék hozzá, amit Koppány mondott a kultúra, a művészet működéséről, hogy tudniillik van a mű és van a piaci része, a termék. Közte viszont ott van az intézmény mint fontos elem. Tehát a műalkotások intézmények segítségével jutnak el a közönségükhöz. Ez éppúgy érvényes a zenére, az irodalomra, mint a színházra. Az intézményi fázisnak mindkét pólussal kapcsolatban kell lennie, az alkotókkal és a közönséggel is. Amit a Nemzeti Színház manifestuma, programja vagy műsorpolitikája képvisel, azt – mint erről már beszéltem korábban – korról korra meg kellett újítani a többi színházzal szemben, a művészet, a medialitás különböző csatornáival való viszonyában. Sokféle színház van, és a klasszikusok sincsenek megtiltva, bárki játszhatja őket ma – volt idő, amikor csak a Nemzeti játszhatta. A kérdés az, mi teszi különlegessé a Nemzetit. Nyilván van egy elhatározás, de hogy az hogy megy át, abba már az intézményen kívül a piac is beleszól. Az is kérdés, hogyan fogadja mindezt a közönség, akár azok, akik látják, akár a kritika vagy a tudományos diskurzus.

**SZÁSZ ZSOLT:** Tehát itt a kommunikációs szintek kérdése is fölmerül...

**BALKÁNYI MAGDOLNA:** Olyan érzése van az embernek, mintha a Nemzeti problémakörében csak egy dologra figyelni igazán, és ez a tematika. Zsolt is erre utalt, hogy milyen programot képvisel a színház, felsorolta azokat a darabokat, amelyek tematikusan tükrözik az elvárásokat. Ezek elsősorban a magyar történelemre, közelmúltra reagálnak. Szerintem nem szabadna redukálnunk a Nemzeti feladatát pusztán ezekre, mert figyelve a jelenlegi vezetés törekvéseit is – és itt most elsősorban a rendező Vidnyánszky Attiláról beszélek –, szerintem a konfliktus abból fakad, hogy ha elővesz a Nemzeti egy történelmi darabot, akkor a kö-

zönség nem biztos, hogy reagens lesz rá. Kérdés, hogy az adott tematika szinkrónban van a mai korrall, ahogy azt az épületnél is említettük. Vidnyánszky Attila a rendezéseiben állandóan kibújik ebből a hagyományos térből, folyton megváltoztatja, mert az valóban nem alkalmas a korszerű színházi gondolatok közlésére. Tehát nemcsak a tematika fontos, hanem az, hogy színházesztétikai szempontból milyen előadásokat hoz létre a Nemzeti. Ez viszont problémás a közönség elvárásait illetően, hiszen, ha van egy történelmi tárgyú darab, akkor ahhoz egy elképzelt 19. századi esztétikát társítanak, abból az időszakból, amikor a magyar nemzeti színházzal kialakult. Lineáris szerkezetet, frontális kommunikációt várnak el, mintha nem lehetne ezt a nemzeti tematikát modern eszközökkel, mai nyelven, komplexen, korszerű esztétikával megközelíteni. Attila rendezései pedig pontosan ilyenek. A közönség elvárásaiban nem az jelenik meg, hogy ezt a tematikát ilyen esztétikával is színre lehet (sőt kell?) vinni a 21. században, ami feszültséget, problémát okozhat a Nemzeti Színház alkotói és nézői között. Ezért is mondom, hogy a nemzeti színházzal kapcsolatban ne csak a repertoárról, hanem a színház esztétikai minőségéről is beszéljünk.

STEPHEN WILMER: Nagyon érdekes a kérdés, hogyan lehet azt elérni, hogy a nemzeti produkciója a mai közönségnek releváns legyen. Természetesen, ha a közönség ismer egy darabot, eleve számít valamilyen megközelítésre. Ha még nem látták, akkor persze nincsenek ilyen elvárások. Egy német példát szeretnék megemlíteni. A német színház sok szempontból egy rendezői színház, sokszor olyannyira túlszaladnak a rendezők interpretációi, hogy már-már felismerhetetlenné válik egy-egy darab. De éppen ettől válik érdekessé mindazoknak, akik ismerik, de azoknak is, akik nem. Különösen szokatlan előadást láttam a berlini Gorkij Színházban talán egy hónapja. Nem is tudom, ki finanszírozza most ezt a színházat, az állam vagy a város, de öt évvel ezelőtt még tipikus társulatként működtek, német, fehér színészekkel. Aztán 2013-ban egy török bevándorló lett az igazgatója a színháznak, Shermin Langhoff, és amit tett, az nagyon szokatlan volt Németországban. Most már ez egy multinacionális színház, amelyben több nyelven is játszanak. Az egyik előadás, amit láttam, egyfajta modern klasszikusa volt a német színháznak: Heiner Müller hetvenes években írt darabja, a *Hamletgép*. Ebben a színházban teljesen más színezetet kapott ez a darab, a szereplőgárda etnikai és nyelvi sokszínűségének köszönhetően. Több olyan művész is dolgozik itt,



Heiner Müller: *Hamletgép*, feliratozás a berlini Gorkij Színház előadásában (forrás: gorki.de)

akik száműzetésben vannak, Szíriából, Palesztínából, Afganisztánból, Irakból érkeztek. Őket két-három évvel ezelőtt kezdték el befogadni. Ebben az előadásban is többen játszanak közülük. Németül, angolul, arabul és talán még valamilyen más nyelven adták elő ezt a darabot, amitől teljesen más színezete lett. Azt is gondolhatnánk, hogy Berlinben ez a fajta többnyelvű előadás nem tetszik a közönségnek. Persze volt felirat és tolmácsolás is, ami megkönnyítette a megértést. Igaz, hogy szokatlan volt ilyet látni, de azért hozzátenném, a berlini népesség egyharmada nem németajkú ma már. Mondhatni, nagyon is multinacionális a város, tehát annyira nem szentségtörés ez a Gorkij Színházról. A másik tanulság az volt, hogy minden jegy elkelt erre az előadásra, és mikor megkérdeztem a mellettem ülőt, mennyire szokatlan ez a fajta multikulturalitás, azt válaszolta, hogy nem is gondolt ebbe bele, csak azért váltott jegyet erre az előadásra, mert azt hallotta, hogy nagyon érdekes munkát végeznek ebben a színházban.

SZÁSZ ZSOLT: Michael Talheimer a közönségtalálkozón egy nézői kérdésre azt válaszolta: míg nálunk a migránsok jelenléte már hétköznapi valóság, ti Magyarországon kerítést húztok, mert féltetek, holott még nincs mitől. Magyarországon a migráns-helyzet úgy még nem merül föl, hogy idegen kultúrájú vagy éppen más bőrszínű színészeket léptessünk föl. Megjegyzem, a beszédmód sokszínűsége, diverzivitása akár egy színpadi nyelven belül is érvényesülhet, Vidnyánszky Attila színházi esztétikája ezt bizonyítja. A gondok és a viták abból adódnak, hogy sokan még nem értik vagy nem akarják elfogadni ezt a fajta polifóniát, különösen a történelmi témák esetében. De a nyelv kérdése manapság másként is megközelíthető. Ha azt vesszük, hogy a néhány évtizede még hatezer nyelvből mára mennyi maradt, és hogy kulcskérdéssé vált a fajok kipusztulása a klímaváltozás, a talajerózió következtében, akkor a migráns-válság egyik kézzel fogható kiváltó okára is rámutathatunk.

STEPHEN WILMER: Engem is foglalkoztat ez a kérdés. Szenteltem egy könyvet is annak, hogy mi volt az ember szerepe a legutóbbi ötven-száz év során a bolygó formálásában. Az is nagyon érdekes, hogy a színház hogyan reagál erre a problémára, hogy egyáltalán képes-e reagálni. Mit tudhat mondani arról, hogy az emberi környezetszennyezés tönkreteszi a bolygót? Az utóbbi száz évben az erdők több mint a fele eltűnt. Vajon a színház hogyan tudja felvetni ezeket a globális problémákat?

SZÁSZ ZSOLT: A közönség soraiban itt ül Vidnyánszky Attila, a Nemzeti Színház igazgató főrendezője. Úgy látom, reagálni szeretne az eddig elhangzottakra.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Rengeteg mindenhez kapcsolódnék. A színház-épületünk valóban 19. századi hangulatú, ami nem véletlen, tudatos döntést állt mögötte. Saját épülete ugyanis nem volt a Nemzetinek hosszú időn keresztül, a Blaha Lujza téri épületet pedig, amiről azt érezhettük, hogy a miénk, 1965-ben a metróépítésre hivatkozva sikerült felrobbantani. Ha itt lettem volna, amikor ezt az épületet tervezték, biztos, hogy sok mindent másként alakítottam volna. Ugyanakkor azt állítom, hogy ebben a színházban mindent el lehet játszani. Nekünk van a legnagyobb színpadunk, színpadterünk Budapesten, 350–400 embert



föl tudok tenni rá. Most *Az ember tragédiáját* kezdjük el próbálni, arénát csinálók az egész színházból, az egyes előadásokat nyolc-kilencszáz ember nézheti majd. Úgy gondolom, nálunk mindenféle színházat lehet játszani, igaz, a nagyszínpadon van egy „kukucska” alaphelyzet. A Nemzeti épületének hányatott sorsáról egy külön konferenciát lehetne rendezni. Sirató Ildikó felsorolta a válságokat, de azért megjegyezném, hogy voltak érvényes újrafogalmazási kísérletek



is ezenközben, ilyen volt például Németh Antal igazgatói korszaka, akit agyonhallgatnak. Nagyon izgalmas, korszerű koncepció alapján működtetett színház volt az övé. Az is figyelemre méltó, amit a rendszerváltást követően az Ablonczy László vezetett társulat képviselt, más kérdés, hogy az elképzeléseikből mennyit sikerült megvalósítaniuk. Olyan támadáshalmaz álltak szemben, hogy nehéz lett volna bármit beteljesíteniük. Itt voltak az idei MITEM-en az észtek.<sup>10</sup> A töredékét se tudtam elmesélni nekik, milyen támadások érték ezt a színházat a 2002-es kijelentésektől kezdve, hogy nincs szükség a *nemzeti* jelzőre. Erre azt mondták, ha Észtországban ilyesmi előfordulna, ők az összes színházukat nemzetinek neveznék el. Nem értették ezt a szembenállást, pedig náluk tényleg nincsen kimondottan nemzeti színház. Ugyanakkor a gondolat, a nemzeti elkötelezettség jelen van mindegyik színházuk működésében. Szerintem minden színháznak nemzetinek kellene lennie. De nemcsak az a lényeg, mit játszunk és hogyan, az is nagyon fontos, milyen struktúrában működünk. Ezt valahogy mindig elfelejtjük, pedig alapvető dolog. Az általam vezetett Nemzeti hat pilléren áll, ami rajtunk kívül egyik magyar színházról sem mondható el. Az első pillér természetesen a repertoár, második a befogadó színházi funkció (tavaly például száznál több előadást fogadtunk be). A harmadik pillér a darabjaink utaztatása: hetven tájelőadásunk volt az elmúlt évben. Ezen kívül van egy nemzetközi fesztiválunk, s vannak egyéb programjaink is, a roma holokausztól a fogyatékkal élők világnapjáig. Most válaszolnék Wilmer úrnak arra is, hogy mennyire vagyunk a nemzet színházaként befogadóak: olyannyira nem rekesztünk ki senkit, hogy a Magyarországon élő 13 nemzetiség húsz színháza idén már itt tartotta a hazai nemzetiségek színházi fesztiválját. Ez is fontos vállalása az intézményünknek. Mindemellett oktatási központként is működünk, a Kaposvári Egyetemmel karöltve. Szóval nem csak az a fontos, hogy mit hogyan játszunk, hanem a vállalt közfeladataink teljesítése is. Aktívan részt vettem az előadóművészeti törvény 2011-es módosításában, mely először szedte rendbe, foglalta írásba a színházak feladatait. Ezen természetesen lehet csiszolni; most

<sup>10</sup> Két tallinni színház mutatkozott be: a R.A.A.M Színház a *Vérfarkas*, a Városi Színház a *Vágyakozás* című produkcióval.



szerencsére azt érzem, hogy politikai hovatartozástól függetlenül van erre közös akarat: már egy éve folyik egy beszélgetés a témában. Nagyon fontos elvárásokat fogalmaz meg a jogszabály a jövő generációjával és a nézők nevelésével kapcsolatban is. A jelenlegi Nemzeti Színház működése véleményem szerint több szempontból is unikális, világviszonylatban is egyedülálló rendszert alkot.

*Lejegyezte Ungvári Judit. A fotókat Eöri Szabó Zsolt készítette.*

## National Theatres – Differently

The United States of Europe or a federation of equal European nation states? What mission can national theatres have in today's globalised world? What makes the theatre of an old or new nation state "national"? What is a national theatre for an autonomous ethnicity without a sovereign state? What theatre could a people of a common language living in several different countries, without a sovereign state or autonomy but with an archaic culture of its own, have? Answers to such and similar questions were sought by the participants at the professional roundtable discussion at MITEM on 21 April 2018, organised by *Szcenárium*. The keynote speaker in the panel was theatre scholar S. E. Wilmer, Fellow Emeritus at Trinity College, Dublin. For more than a decade, he has been a member of the STEP international research team established for the comparative study of the theatres of seven Western and Eastern European countries. The main focus of his varied interests (American and Finnish drama and theatre, Beckett) is national theatres and their changing functions; the creation of identity in contemporary theatre. Speakers included Magdolna Balkányi, associate professor at the Institute of Germanistic Studies, Debrecen University; her area of research is contemporary German drama and theatre, issues of Hungarian–German relations and drama translation; she led the Hungarian branch of STEP for ten years; Ildikó Sirató, head of Theatre Collection, Széchenyi National Library, associate professor at Pannon University, expert on Estonian and Finnish theatre; her main research area is the history of Hungarian and European national theatres; and László Koppány Csáji, poet, cultural anthropologist, ethnographer, fellow at the University of Pécs; with his areas of research being ethnicity research, cultural constructs, discourse analysis. During the discussion, general manager and director of the National Theatre, Budapest, Attila Vidnyánszky asked to speak and reflected on the participating experts' ideas by recalling the prosperous periods of the institution he led and outlining the current operating model. Moderating the event were Magdolna Balkányi and Zsolt Szász, editor-in-chief of *Szcenárium*.



SARA MARGRETHE OSKAL

# A jojka élő hagyománya a kortárs számi színházban

„A jojkát szerteágazó funkciói miatt nehéz röviden meghatározni. Saját kutatásaim alapján azt mondhatom, hogy a számik vokális énekhagyománya magában hordozza a szent és a profán szimbólumok sok jellegzetességét, használati köre pedig jóval meghaladja azt, amit általában a népdalokhoz vagy a szertartási énekekhez kapcsolhatunk. A kommunikáció eszköze, az identitás kifejezője, a szórakozás kelléke, továbbá a számik társadalmát és környezetét is modelláló és értelmező „sémák rendszere”, a tapasztalatok, a világról szerzett ismeretek egyfajta foglalata, amelyben tükröződik és kifejezést nyer a számi világkép. A számik felfogásában a jojka és a jojka alanya között erős összeköttetés, lényegi egyezés van, sosem mondják azt, hogy valakiről vagy valamiről jojkáznak. Tárgy esetben fogalmaznak: valakit vagy valamit jojkáznak (megénekelnek), hiszen a jojka egyfajta zenei megjelenítés, valakinek vagy valaminek a lényétől elválaszthatatlan fogalom. A jojkálás valaha kiterjedt a számik életének minden területére. Jojka által válhatott valaki a közösség tagjává: születésük után a gyermekek rögtön saját joj-



Számi család a norvégiai Lødingen nevű településen, 1900 körül (forrás: wikimedia.org)

kát (*mánnávuodaluhti-t*, azaz 'gyermekkor-jojkát') kaptak, amely elkísérte őket felnőttkorukig, amikor is megkapták személyjojkájukat. Akinek már volt személyjojkája, az válhatott a számi társadalom teljes jogú tagjává. A jojkának nagyon fontos szerepe volt a mindennapi kommunikációban is. Ez a hétköznapi beszédől nagyon eltérő és különleges hangképzéssel működő közlésforma elsősorban ritmikai-zenei eszközökkel működött, néhány szótagszerű elemtől (paneltől) eltekintve (pl. *loi-lo*, *nu*, *nun-nuu*, *go*, *lei* stb.) „valódi” szövegeket alig tartalmazott.”<sup>1</sup>

\* \* \*

Sara Margrethe Oskal (1970, Guovdageaidu/Kautokeino, Norvégia) számi drámaíró, színész és filmrendező. Tanulmányait a Helsinki Művészeti Akadémián 2003-ban fejezte be. Előadóként háromnyelvű *Caboodle–Full Pakke–Guskin Guoellemuorran* című saját darabjával aratott nagy sikert 2009-ben. Forgatókönyvíró filmrendezőként a *Sarki fény lát téged* (2015) és az *Ösvény* (2016) című filmekkel mutatkozott be. 2016-ban az Északi Tanács Irodalmi Díjára terjesztették fel költőként *Safri sánid* ('Megbízhatatlan szavak') című verskötetét. Szólóperformanszaival a skandináv országokon kívül számos helyen szerepelt (Izland, Finnország, Oroszország, Ausztrália, USA, Kanada). Magyarországon legutóbb a 2018. március 23-án *Számi társadalom és művészet a századfordulón* címmel rendezett konferencia díszvendége volt. Ekkor készítette vele az alábbi video-interjút Csáji László Koppány és Szász Zsolt (szerkesztő: Csáji László Koppány; operator-rendező: Nagy Attila János), mely a 2018-as MITEM szakmai programja keretében, a „Nemzeti színházakról – másként” kerekasztal-beszélgetés alkalmából, április 21-én került levetítésre.

Független művészként dolgozom, színházcsinálóként szövegeket írok, de filmben is dolgozom. Számi előadóként mindennek az alapja számomra a történetmesélés. A saját hagyományainkra, a jojka hagyományára támaszkodom, ez a tradicionális számi éneklésmódot és történetmesélést jelenti. Amikor drámai szöveget írok, gyakran a hagyományos számi történetekből indulok ki, de ezekből olyan történeteket hozok ki, amelyek a mai közönséghez szólnak. A hagyományokon keresztül teremtek a mai közönség számára releváns színházat. A színpadon csak a számi nyelvet használom, ez nagyon fontos számomra, persze tisztában vagyok vele, hogy ezzel nem tudok nagy közönséget elérni, ha nem használok feliratot hozzá. Ugyanakkor ez nagyon fontos számomra, színészként és íróként is, hogy az anyanyelvet használjam, és szerintem a közönségemnek is fontos ez.

A norvég akadémián kutatást végeztem a hagyományos történetekről és a jojkákról, arról, hogy miként találunk rá a humor forrásaira. Az volt a célom, hogy karikatúrákat készítssek. Direkt módon szeretnék a közönségekhez szólni és történeteket mesélni, majdnem úgy, mint egy humorista, csak különböző karaktereken

---

<sup>1</sup> Tamás Ildikónak, a Néprajztudományi Intézet munkatársának a műfajra vonatkozó meghatározása (forrás:nkfi.hu.gov.hu)



keresztül. Számomra az önirónia mindig nagyon fontos volt. Ennek forrását megtalálhatjuk a hagyományos történetekben, a jojka-hagyományban, szövegekben is. Az a képesség, hogy ne vessünk magunkon mindig is ott volt a tradíciókban, fontos volt, sőt, a túlélésünk egyik módját jelentette, hiszen elnyomott népként szükségünk volt a humorra.

A gyarmatosításkor, amikor a kereszténység betört, elégették a sámándobokat, nem tudom, mennyi maradt fenn a múzeumokban, de Skandináviában és talán Párizsban még fellelhető egy-két eredeti sámándob. Megpróbálták betiltani a nyelvünket, és a hagyományos jojka éneklésmódot is, ami a régi valláshoz kötődött. Ennek ellenére megtartottuk a nyelvet, a jojka éneklést, és a mítoszainkat is, megmaradtak a történeteink. Ez azért volt lehetséges, mert erősebb volt a szájhagyomány, az írásos irodalom új jelenség volt a számiknál. Ennek köszönhetően maradtak fenn a történeteink, nem felejtődtek el. A jojka a hagyományos énekmódunkat és történetmesélésünk módját is jelenti. Lehet rendkívül személyes, lehet benne mástól adományozott művészi neved, mely használható egyfajta identitás-azonosítóként is abban a társadalomban, ahol él még ez a hagyomány.

Nagyon erős a jojka spirituális szempontból is, ezért van az, hogy a keresztények az ördög művének tekintették, és hosszú ideig tilos volt énekelni. Mégis megőriztük. A számi kultúrában legalább tíz különféle nyelv létezik, északról délre haladva, és nekem például nehéz megértenem egy délit, mert én az északi számit beszélem. Ha odafigyelek, akkor megértjük egymást, mert azért vannak hasonlóságok az északi és a déli számi nyelvek között. Aztán ott vannak a meséink, melyek szintén azonosak, de mindegyiknek megvan a saját helyi karaktere. A mítoszainkban például az aurora borealis, az északi fény ugyanúgy jelen van, ugyanazt jelenti. A történetek, a nyelv, a hagyomány tesznek egygé minket, teljesen más kultúra ez, mint a norvég. A mi történeteink szerint a világot egy rénszarvas hozta létre, az istenek egy rénszarvasból teremtették a világot. A norvég és a számi teljesen eltérő nyelvek, pedig egy országban élünk.



Útjelző a norvégiai Nunaneneni településen  
(fotó: Csáji László Koppány, forrás: nkfi.gov.hu)



A sarki fény Aurora Village-ben  
(fotó: Kwon O Chul, forrás: earthporm.com)



Jártam Oroszországban finnugor színházi fesztiválon, számomra ismert a nyelvi rokonság. Már édesanyám is mesélt és énekelt, de nem nagyon értette, miért akarok színésznő lenni. Holott évekig mesélte a történeteket, és ezzel táplálta a képzelőerőmet, s tudjuk, hogy a gyerekek a legértőbb közönség, azonnal reagálnak mindenre. Minden apró gondolat, amit elültethetek egy gyermekben, nagyon fontos, mert lehet, hogy az egész életét megváltoztathatja. Fontos a mai történeteket is elmondani a számi gyerekeknek, mert nagyon lényeges, hogy felismerjék bennük magukat, amihez kortárs történetekre is szükség van. Elengedhetetlen, hogy képesek legyenek azonosulni, felfedezni magukat ezekben a történetekben, művészi alkotásokban.

Felnőtté válásom idején, azt lehet mondani, hogy a színháznak szinte nem volt értéke, „színésznőcske” – mondták. Sokkal többet ért, ha valakinek hivatali munkája volt, talán ma már elfogadottabb ez a hivatás. A nyolcvanas-kilencvenes évek óta jobban van lehetőségünk nekünk, számiknak is, hogy megjelenítsük a számi embereket színházban és filmen, könyv is több születik, egyre többet ki is adnak. A számi társadalom egyre nagyobb erőfeszítéseket tesz a művészetek támogatására, arra, hogy a művek kiadására előteremtse a pénzt. Fontos, hogy a társadalom elismerjen mint művészt, mert ha ez nem történik meg, sokkal nehezebb minden. Persze művészként akkor is méész tovább, teszed a dolgod, hiszen nem tudsz szabadulni attól az őrült gondolattól, hogy a te műved fogja megváltoztatni, jobb helyé tenni a világot. Ezért nem hagyja abba az ember.

A szexuális kizsákmányolás, az elnyomó hatalom, az anyák, családok elnyomottsága – ezek mind olyan témák, amelyek, azt gondolom, hogy egyetemesek, de én számi szemszögből mutatom meg őket. Három különböző karaktert dolgoztam ki, és mindig a jojkálókat használok kiindulásnak. A „Biigá” volt az első, ebben olyan történeteket használtam fel, melyekről tudtam, hogy az embereknek tetszeni fognak. Óvatosan bántam a jojka-hagyománnyal. A másodiknál a saját költészetemet használtam és jojkálókat egy nagyon kemény fizikai igénybevételt jelentő produkcióban, amelybe nagyon sok humort is próbáltam belevinni. A harmadikban egy nagymama, egy 106 éves öregasszony jelenik meg, aki a tabukról beszél. Olyanokról, mint a szexuális zaklatás kérdése. Ez gyakorlatilag minden kultúrában jelen van. Tavaly végigsöpört a világon a #metoo-kampány<sup>2</sup>, de érdekes, hogy én ezeket a történeteket majdnem tíz évvel ezelőtt fogalmaztam meg. Ebből is látszik, hogy nem számi probléma ez, hanem világméretű jelenség, amiről beszélnünk kell, amire oda kell figyelni. Az előadásom minden eleme érthető a nem számik számára is; ha nem értik nyelvilleg, akkor is hordoz fogható jelentést. A humoromat például világszerte értik, hiszen rólunk, emberekről van szó, egyetemes dolog ez. Az ember ráismer saját magára a bolond helyzetekben. Ennek köszönhetően nagyon sokat tanul a közönség magáról a számi kultúráról is. Sok ilyen visszajelzésem volt akár egy-egy humoros jelenet kapcsán is, aminek alapján azt mondom, a színház

---

<sup>2</sup> A kampány 2017 októberében indult az Amerikai Egyesült Államokból. A mozgalom azokat az embereket, főként nőket képviseli, akik nyíltan felleptek szexuális zaklatásuk ellen.

lehet szórakoztató, de lehet ugyanakkor tanító, felvilágosító szerepe is.

Fantasztikus dolog számomra számi művészként, számi színésznőként a saját anyanyelvemen megszólalni, képesnek lenni a kommunikációra akár egy nemzetközi közönséggel is, és fontos kérdéseket szóba hozni. Világszerte beszélek ezekről: jártam Ausztráliában, Új-Zélandon, az Egyesült Államokban, Kanadában, Oroszországban – felírtos előadásokkal. Az általam előadott történetek természetes alkotóelemei egy kortárs számi színháznak. Számomra természetes, de úgy gondolom, hogy a jojkálást a közönség is az önkifejezés egyik lehetséges formájaként fogadja és ismeri el. Az én számi színházamban a jojkálás hagyománya és a nyugati színészművészet bizonyos elemei egymást erősítik: a javát használom föl mindkettőnek, hozzájuk adva valamit önmagamból is.



Sara Margrethe Oskal saját drámai szövegeinek előadásaként  
(fotó: J. R. Valkeapää, forrás: beaivvas.no)

Fordította Sáringer Zoltán, lejegyezte Ungvári Judit

### Sara Margrethe Oskal: The Living Tradition of Yoik in Contemporary Sami Theatre

Sara Margrethe Oskal (b. 1970, Guovdageaidnu/Kautokeino, Norway) is a dramatist, actor and film director of Sami ethnicity. She graduated from the Academy of Fine Arts, Uniarts Helsinki, in 2003 and was awarded a PhD from the Oslo National Academy of Arts in 2010. As a performer she made a great success of her own play, the trilingual *Caboodle–Full Pakke–Guskin Guoellemuorran* in 2009. She made her debut as a screenwriter and film director with the short film *Aurora Keeps an Eye on You* (2015) and *Ara (Pathway)* (2016). She was nominated for the Nordic Council Literature Prize in 2016 with the poetry book *Savkkuhan sávrrí sániid (Unruly Words)*. She gave solo performances in several countries outside Scandinavia (Iceland, Finland, Russia, Australia, USA, Canada). Her latest visit to Hungary was as invited guest of honour to the conference titled “*Számi társadalom és művészet a századfordulón*” (“*Sami Society and Art at the Turn of the Century*”) on 23 March. This is the tapescript of the video interview with her made by László Koppány Csáji and Zsolt Szász (editor: László Koppány Csáji; cameraman-director: Attila János Nagy) and screened at the roundtable discussion “*Nemzeti színházakról – másként*” (“*National Theatres – Differently*”) in the framework of Professional Programmes MITEM 2018 on 21 April. The personal text raises the question of how a genuine representative of a given ethnic group may operate living local tradition as the “code” of the globalizing world, fertilizing contemporary theatre.



PÁRVATHY BÁUL



## „A bául nem énekel, az ének magától árad...”

### A bául mint előadói út

A bául kiváló mesélő, előadó és színész is egyben. Mindkét gurum, Szanátan Báábá és Sasánka Báábá említette, hogy szerepelt bengáli népi színjátékban, úgynevezett *dzsátrá*ban. Meséltek róla, hogy női szerepeket is játszottak. A táncos népi színjáték, a *dzsátrá* a brit gyarmati időkben vált népszerűvé. Akkoriban a színészek mikrofon nélkül énekeltek és táncoltak. A táncot, a lábmozgásokat erre szakosodott mesterek tanították.

A bául éneklés önmagában teljes előadás. Ugyanakkor mentes az előadást és előadót megkötő hagyományos elképzelésektől. Azt is mondják rá, hogy módszer nélküli, kötetlen előadásforma. Ha azonban valaki báulként szeretne énekelni, akkor szigorú képzésen kell keresztülmennie egy hiteles mester keze alatt. A tanítványnak előbb tökéletesen el kell sajátítania egy szintet, hogy a következőre léphessen. Ez a folyamat más, mint amit mi általában a tanulásról képzelünk. A guru soha nem tanít, csak annyit mond, „Tanulj a természettől! A természet az iskolánk.”

A tudást a tanítvány lassan, képességeinek megfelelő fokozatokban szerzi meg. Egyik mesterem sem ült le velem akár egyetlen énekóra erejéig is. Azt szokták mondani, hogy „Figyelmesen hallgasd ahogy énekelek, aztán te is énekelj.” Így legtöbbször az esti együttlét, a *satszang* idején ők énekeltek, én pedig követtem őket. Ugyanakkor mestereim fontosnak tartották, hogy fejből tudjam a szöveget, már jóval azelőtt, hogy utánuk énekelném dalaikat. A bául éneklésben a szö-

veg a legfontosabb, és órákat kell tölteni a helyes artikuláció elsajátításával, hogy a szerző, a *mahádzsán* dala átfolyjon rajtunk.

Az első években, mikor elkezdtem mesteremhez, Szanátn Bábához járni, ő napokig semmit nem tanított. Türelmetlen lettem, és kicsit még sértve is éreztem magamat, hiszen nem volt olyan egyszerű eljutnom ásrámjába. Az egyik nap aztán szólt, hogy kísérjem el sétálni. Közben dudolászni kezdett, és mondta, hogy dúdoljam utána, miközben sétálunk. Idővel a dúdolt dal egyre hangosabb lett. Mire visszatértünk, megtanultam egy teljes *mahádzsán*-dalt szövegestül, dallamostul.

## Az ének

A bául dal egy-egy lényeg, *tattva* formába öntése belső iránymutatáson keresztül. A bául nem egyszerűen csak szép hangot vagy szép dallamot kíván létrehozni, hanem a szerző, a *mahádzsán* versére tereli a hallgatóság figyelmét. Ezért úgy kell képeznie magát, hogy éneklése szabatos legyen. Ennek azonban semmi köze a klasszikus ének precíziójához. Mi másképp használjuk a *bháva*, érzésvilág és a *rasza*, esztétikai élvezet fogalmait, és nem azonosítjuk őket a klasszikus zene *rágá*jaival. A dal a bául előadó mélyéből fakad.

A bául hangja a dal és az érzelem (*bháva*) sodrása. Csak úgy tud az előadó egyszerre két hangszeren játszani, énekelni és táncolni is egyben, hogy átadja magát ennek a sodrásnak. Így a bául minden egyes dala megállás nélküli meditatív utazás. Az érzés és az esztétikai élvezet a bául látásmód miatt járja át a dalt. Ezért szeretik a bengáliak dalainkat még akkor is, ha az énekes néha hamis hangra téved vagy hangja megszakad a túlradó érzelmek folytán.



Párvathy Bául a MITEM  
2018. április 25-i  
közösségtalálkozóján  
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

## A tánc

A bául egyszerre énekel és táncol. A tánc a Krisna-imádó hagyományból származik, és a mestertől tanuljuk, mivel egyedi lépései és egyedi stílusa van. Megjegyzendő azonban, hogy a tánc nem része minden bául előadásnak. A fakír énekesek nem nagyon táncolnak, hanem testük spontán mozog.

A vaisnava bául tánca a *kártak*. Két fajtája van: *bédzs lágáno nács*, azaz a különböző lábmunkák egymásba szövése, és a *bérá pák nács*, a bambuszszövény hurkoló, ami forgó mozgásokból áll. Az éneklés közbeni testmozgást *mudrán*nak hívják.

Noha a bául énekes tanulmányai során elsajátítja ezeket a technikákat, amint oda jut, hogy előadjon, mindezt el kell felejtene, és teljes egészében utat kell engedjen spontaneitásának. Mestereim azt tanították, hogy a bául nem énekel, az ének magától árad. A bául nem táncol, a tánc magától lesz. Nem játszik a hangszeren, hanem a hangszer kel életre.

## A test megedzése

A tökéletességet elért jógi a testet eszköznek tekintik. Szerintük az ember egyetlen kincse a teste. A testi vágyat a feltétel nélküli szerelem forrásának mondják. Általában a báulok nem szeretnek gyakorlati módszereikről beszélni. A guru is azt mondja: „Soha ne beszélj belső módszeredről. Mindig légy résen, még magaddal szemben is.”

Általánosan szólva elmondható, hogy a bául gyakorlat az *adhar mánus*, a „Lényegember” elérésére irányul. Ezt a lényegembert hívhatják még *atal mánus*nak, „szilárd embernek”, *szahadzs mánus*nak, „spontán embernek”, *szónár mánus*nak, „aranyembernek”, *manér mánus*nak, „lelkünk emberének”, *bhávér mánus*nak, „állhatatos embernek” stb. A vele való egyesülésre a jóga a módszer. A báulok azt mondják, hogy minden emberben jelen van mint *bindu*, „mag” vagy „ősforrás”. A bául módszer a felfelé való sodrás, az *urdhva rati* követése.

A guru szerint minden, amit a kinti világegyetemben látsz, megtalálható a testeden belül. Amit mi magunk nem láttunk a szemünkkel, azt nem tudjuk imádni. Ez az, amit *anumánnak*, hipotetikus következtetésnek mondanak. Ami jelen van a testünkben, az a *bartamán*, a jelenlevő. A báulok a *bartamánt* követik.

A legtöbb bául a *hatha jóga*, azaz a testi jógagyakorlatok követője. Minden bául számára kötelező, hogy a lélegzetszabályozás, a *pránájáma* különböző formáit végezze. Azonban nem minden *hatha-jógi* bául. A különbség a többi jógi és a bául között az, hogy a bául technikája a *jugal szádhaná*, az „együttlét módszere”. A férfi és nő báulok együtt lépnek az önmegtagadás útjára. Ők se nem világról lemondó *szanjászík*, se nem családos emberek. Mindemellett valamilyen módon mindkét életformával kapcsolatban állnak. *Mahádzsan mondja: kövesd az emberek útját, mikor az emberek között vagy, szívedet nyisd meg az igaz guru előtt.*

A gyakorló báulok a belső fegyelmet minden bizonnyal a dél-indiai *sziddháktól* tanulták. Nem tudni, mikor és hogyan. Dél-indiai *sziddha* gurum szinte rendszeres látogatója keralai iskolámnak, az Ékatará Bául Szangíta Kálárinak. Néha felnevet, és tamilul dalra fakad. Egy dalának szövegét nagyjából így lehet lefordítani. „Aki a lapra írt, bepíszkította a lapot. Aki beszélt, bepíszkította a beszédet. Aki az értelem lakatját feltörte, meglátta a lényegét.”

Pontosan ezt mondják a báulok is. „Ha túl sokat beszélsz belső titkaidról, beszennyezed azokat.” E hagyományban a hétköznapi anyagi élet és a gyakorló bául



belső élete, a *szádhaná*, párhuzamosan folyik, még akkor is, ha az utóbbi fontosabb. Hagyományunkban mind a férfi, mind a női gyakorló számára rendkívül fontos a magvisszatartás. Ezt *rasza szádhanának* is mondják. Aki elsajátította a *szahadzsjá szádhanát*, az a *raszik*.

A báulok egyedi gyakorlata „a négy hold átszúrása”, a *csári-csandra-bhéda*. Ez nem azonos a jógában létező hat *lótusz* átszúrásával, a *sat-csakra-bhédával*. A „négy hold átszúrása” a bál feltevése gyakorlata. Általában a guru fedi fel a tanítványnak, ha az már megfelelő szintre jutott. Végző soron a guru határozza meg a *szádhana* (gyakorlás) típusát és útját, amit a tanítványnak követnie kell.

## A ruházat

Tanúsíthatom, hogy mindkét mesterem rendkívül sok időt töltött az öltözködéssel, mielőtt kiment a szádhu-találkozóra. Különös figyelmet fordítottak a fűzérre köthető magokra. Szanátan Bábá, Sasánka Goszái és Goszái má mind elmagyarázták, hogy a jógai énekeseknek nincs sajátos öltözetük. Egyesek fehér pamutruhát viselnek, mások sáfrányszínűt, vagy tunikaszerű ujjatlan szerzetesinget, *hált*. Idővel a sáfrányszín terjedt el a leginkább. India függetlenné válása után bizonyos utazási korlátozások léptek életbe, és ezért fontos lett, hogy a báulok viseletükben és viselkedésükben is elkülönüljenek a többiektől.

A különböző fűzerek, melyek azt jelzik, hogy a bál milyen beavatásokat nyert, különösen kedvelt részévé váltak a viseletnek. A fűzereken lehetnek bogyók, kövek, egyedi fagömbök, gyökök, bazsalikombogyó, rudra-bogyó, bengáli birsalma stb. Emellett számos bál átlátszó kristályszemeket is visel. A ruha leginkább az előadó személyiségétől függ. A férfi előadók ízlésesen elkészített, csodálatos, sokszínű *hált* viselnek. Különböző helyekről textildarabokat gyűjtenek, majd összevarrják azokat. Ez azt jelképezi, hogy minden ember együvé tartozik, függetlenül vallásától, kasztjától vagy társadalmi helyzetétől.

A férfi előadók turbánt is hordanak. Van, aki haját hosszúra növeszti, és beavatásuk szerint viselik vagy éppen leteszik fűzereiket. A Krisna-imádókhoz kötődő báulok függőleges jelet, *tilakát* festenek *bradzsa-mitthinek* „Bradzs porának” nevezett fehér földdel a homlokukra. Ezzel a szemöldökök közti helyet, a *rasz mandirt*, Krisna táncának templomát jelölik ki. Összesen hatvannégy különféle homlokjel létezik. Emellett ezüst karpereceket is viselnek, melyek a gurura emlékeztetik őket.

A fakír báulok általában fehér vagy fekete hosszú *hált* viselnek, bár néhányan a zöldet vagy a pirosat választják. Nekik is különféle bogyó-fűzereik vannak. Egyesek meghagyják a szakállukat és a hajukat. Általában nem viselnek turbánt, hanem egy ruhadarabbal fedik el a hajukat. Vannak, akik homlokjelet is festenek. Különféle fémekből készült karpereceket is hordanak.

A női báulok, mint Gószái Má is, tunikaszerű *hált* viseltek. Eredetileg nem hordtak blúzt vagy teljes szárit. A Gószái Mát követő generáció azonban már sáfrányszín

szárít visel. Ez és a füzérek manapság a női előadók viselete. Van, aki tarka *hált* is hord. Néhány bául a nem-birtoklás jelképeként kis tarisznyát visel a vállán, melyet askétatarisznyának hívnak. A tarisznyában különféle apróságok vannak. Emellett van még náluk egy kókuszdió-csésze is.

A bául dalokat egyszerű nyelvezeten írták. A beszélt nyelvet használják, gyakran vidékies szavakkal megtűzdelve. A szöveget mint dalszöveget szerzik, nem pedig mint költeményt. A versek kevés szóval is erős ritmust követnek. A bául versek versmértékre íródtak. A képvilág a természetből és az egyszerű falusi életből merít. A hétköznapi tárgyak, mint a hántoló, a fazekaskorong a belső valóságra utalnak. Lássuk például az alábbi *mahádzsan*-dalt:

*Az ürességben a torna  
két mangót terem;  
A mangókban  
jambóza virágzik.  
Alattuk folyó kanyarog,  
a gleccser elolvad  
a feltétel nélküli szerelemtől.*

Első hallásra ez a szerző furcsa verset költött. A báulok azonban így fejezik ki magukat. A dalszerzők gyakran használnak ilyen képeket a belső gyakorlat megjelenítésére. Gyakran még a bául-tanítványok számára sem világos a jelentésük mindaddig, míg útjuk teljesen belsővé, mintegy folytonos meditációvá nem válik. Talán az is a vers célja, hogy provokáljon. Ebben a költészetben, mikor a bául egy fáról beszél, akkor általában az emberi testet érti alatta. Nézzünk egy másik példát:

*Bár ellenségek, a kígyó és a manguszta,  
a macska és az egér  
mind együtt élnek.  
Ezt látva még a halott is táncra kel.*

A dalszerző itt ellenségeinkről, az érzékekről (*indriya*) beszél a kígyó, a manguszta, a macska és az egér képével. A vers azt mutatja be, hogy az isteni megvalósítás útjára lépett ember, a *szádhaka* tudatosságra ébred. Mikor eltűnik az *én*, nincs többé kettősség. A halott nem más, mint a *szádhaka*, aki túllép az érzékein, és eléri a végső boldogságot, a *szamádhit*.

*Kígyó tekeredik egy nagy tojásra,  
A mindenségre. Benne  
tizennégy világ és egy varázsvásár.  
Adnak és vesznek benne  
kötött áron.*

A kígyó *kula-kundaliní*. Ő tartja a tojást. A tojásban egy hosszú, tíz holdhónap és tíz napnyi folyamat végén létrejön az emberi test. A testben jelen van mind a tizennégy világ.

Szerelmes énekek téren és időn túl,  
Párvathy Bául együttesének előadása  
a Nemzeti Színházban (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Fején virágkoszorú van, s nála csábos furulyája.  
De jaj, ő a vízbe libben.



Most pedig minden magyarázat nélkül lássuk magukat a verseket, Bangha Imre fordításában<sup>1</sup>:

*Két madár éneke a szantál törzs teremtményszából*

Ó, az óceánban  
Ó, e két ember  
Ó, világra született  
Ó, hova tegyük őket?

Ó, mondd meg  
Ó, nagy úr, Teremtő Lélek,  
Ó, e két embert  
Ó, hova tegyük?

*Sibé dala a vágyakat betöltő varázsfáról*

Ó lélek, ülj a varázsfa tövéhez, nem más az, mint Gauránga.<sup>2</sup>  
Tested felüdül és eltölt az élet, mikor érint fénylő ága.

Fehér Krisna a varázsfa: mester, s szeretet forrása.  
Az életben nincsen mása: lásd, milyen szép, mily kegyes.  
Mindent magához ölel ő, legyen az koldus, szenvedő.  
Kincse tiéd, drága ékkő. – Neve hozza minden házba.

Ha Gauránga kegyes hozzád, s a varázsfa szellőt hoz rád,  
– bár te magad talmi játszmát árnyékában játszottál –  
vége bűnnek, gyötremnek, lélek-kínok mind eltűnnek,  
s akkor feltáruul szemednek Fehértestű dicső lába.

És a fának minden gallyán szeretetből rügyez nektár,  
az imádó, mint a madár, eszik róla. – De nem a közömbös.  
Ó jaj, Sibé, te mit tettél? Nektár helyett mérget ettél.  
Semmi gyönyört nem ízleltél, tested tüzes méreg járja.

*Pándzsú Sáh dala Isten koldusáról*

Kincstárad ki soha nem fogy. Üres kézzel ki tér vissza?  
Kegyes, ajtód elé járul, kit kín gyötör, úr és szolga.

<sup>1</sup> Köszönetemet fejezem ki Bháratí Besrának, Cseke Gábornak és Rideg Zsófiának a versek fordításában nyújtott segítségükért.

<sup>2</sup> Gauránga, „Fehértestű”, Krisna isten Bengálban gyakran használt jelzője. A szó utal a Krisnával azonosnak tartott karizmatikus istenimádó Csaitanjára is.

Te vagy mindhárom világban osztója kincseknek,  
kérés nélkül bármim lett is gyümölcse kegyednek.  
Más többet nem kérek, mester, csak lábad imádjам.

Családomat rég elhagytam, hogy megleljem lábad,  
mert hallottam, sok bűnösnek kegyesen megadtad.  
Tarisznyámmal a vállamon kapud elé álltam.

„Végy magadhoz! S csak gyönyörű lábadat imádnám.”  
„Több a koldus, annál, ki ad”, felelted te kurtán.  
Pándzsú mondja, választ kaptam. Ezen túl nem szól szám.

*Lálan Fakír dala a révész Istenről*

Hol vagy, ó kegyes révészem? Lét-hullámok közt sodródom.  
Vígy túlpartra dereglyéden.

Könyörület óceánja, elesettnek ten barátja,  
Add elérnem lótusz-lábad, s a viharon által érnem.

Ha a bűnöst át nem viszed, Segítőnek kit nevezzek?  
Balszerencse a lelkemnek, de nevednek nagyobb szégyen.

Hajós, kezéd fullaszt, s megment, Lálan mondja, esküm teszem,  
e létben más senkim nincsen. Lábadnál, add, helyem légyen.

*A bolond Kálácsánd dala az ember-testről, mint művelendő földről*

Az ember-test kívánságföld: ha munkálom, gyöngyöt terem.  
Most elértem létem célját, jó igával<sup>3</sup> ha művelem.

Ekéd tetteid érce adja, eléje hat ökör fogva.  
Drágakövet aratsz egyszer, csak tudd, magod mikor vesd el.  
Meződ tizennégy mérföld, Isten rajtad ha könyörült.  
Vesd e földbe a mag-mantrát.<sup>4</sup> Megéled, s meglátod sarját.

Kálácsánd, a bolond mondja, hej, a vízben nő virágja.  
Jól imádjad, s majd testet ölt, ha szívedben szeretet nőtt.

<sup>3</sup> Iga – szójáték a jóga szóval, melynek egyik jelentése „módszer”. Az óind jóga „összekapcsolás” szó rokona a magyar „iga” szó is.

<sup>4</sup> Mag-mantra – szójáték a bídza-mantra szóval, melynek eredeti jelentése „mag-mant-ra”. A jógában olyan egyszótagos, jelentés nélküli mantrát jelent, mely rezgésével belső energiákat mozgósít.



Arany madár, ne repülj el, ne hagyj itt!  
Gonddal őrizlek, kalitkába zárlak.  
Lélek-madár, kalitkámban jársz-kelsz.

Madaram eltévedt, elrepült.  
Ha kalitkádba visszaszállnál, megismernéd annak urát.  
ha csak kis időre is, édes szavakat váltanál vele.

Egy nap, madár, elrepülsz majd, egy nap, madár, elrepülsz és elhagysz.  
Ó, elrepülsz majd; és vajon milyen kalitkába szállsz?  
Ó, milyen kalitkába szállsz majd oly nagy kedvvel?

Maradj az én bolond mesterem lábánál!  
Örök életed lesz, madár.  
És újra ismételtgeted majd: „Krisna, Krisna.”

Csont-ketrecben lélegzet-madár, folyton ki-be jár.  
Mély titkát vajon ki ismeri?  
Övét, ki egy nap s egy éj huszonegyezer-hatszázszor megy ki és be.  
Aki titkát tudja, túljut életen és halálon.  
A gyöngyöt, mely a szél erejével száll, hol őrzí a lélek?  
Kinek ölt formát a formátlan? Ki ismeri szokásait?

Ó, ha csak egyszer is megismernéd, leráznád a földi létet és kötelékeit.  
A bolond szól, légváradban, játszik a forma nélküli ember.  
Bolond Szanátan, általjutsz majd a földi léten. Ó, imádd a mester lábát.

*Bindu dala a lélegzetről iszlám misztikus szókinccsel*

Ember, érezd légzésedet minden alkalommal.  
Ó, tanítvány, lélegzeted tartsd a tudatodban.

A levegő bemegy, s kijön, és valamit mindig közöl.  
Mindent legyőző lélegzeted:<sup>5</sup>  
Visszatartott, éles, rejtett, bármilyen is leheleted:  
fény-diadal a tűz felett.

<sup>5</sup> Szó szerint „a lélegzetnélküliséget legyőzi a légzés.” vagy „a lélegzetnélküliséget legyőzi az ember.” – Szójáték az *á-dam*, „légzés”, és *ádam*, „ember” szavakkal.

Allah, szellem-, dzsinn-, s föld-világ, s rajtuk túl mit senki se lát,<sup>6</sup>  
Az Önmagában Létező<sup>7</sup> benne van mindebben.  
Szépsége kimondhatatlan, ó testvérem, hozzád szóltam,  
nap és hold ragyog egy fényben.

Lépj a tanítványi útra, így jussál az égen túlra,  
s lásd az elbűvölő szépséget.  
Ezek után, Bindu szól hát, leborulva mért mondsz namázt<sup>8</sup>?  
Fejed földbe ugyan miért vered?

### *Gjándász dala a sötétvizű Jamunában eltűnő Fekete Krisnáról*

A korsót vállamra vettem, folyóvízzel, hogy megtöltssem.  
S lám, a sötét vízben a Fekete áll előttem.  
Fején virágkoszorú van, s nála csábos fuvolája.  
De jaj, ő a vízbe libben.

Egyre-másra őt keresem. Bárcsak rávetülne szemem?  
Ó, barátnőm, kezemet kinyújtom.  
Ahogy karom felé tárom, Krisnát magát már nem látom.  
Bánatomban vízbe bukom.  
Hullámok közt ér halálom, szerelmem, jaj, nem találom.  
Visszagázolok végül a partra.  
Kedvesemnek eltűnt arca, lelkem gyötrő kín mardossa.  
Ömlő könnyek közt térek házamba.

Gjándász mondja, ó halld szavam. Figyelj, Rádhá, te csintalan,  
A folyót tűvé miért is tetted?  
Nem érted a fény-játékot, a vízben csak tükörkép volt.  
A kadambafa ágán ült kedvesed.  
Nem volt ott, nem volt ott,  
Sötétbőrű kedvesed nem ott volt.  
A kadambafa ágán ült kedvesed.  
A vízben csak tükörkép volt.  
Nem volt ott, nem volt ott, kedvesed a fa ágán se volt.  
Sötétbőrű kedvesed tebenned volt.

<sup>6</sup> Az öt isteni jelenlét tana az iszlám misztikusok körében, elsősorban Ibn Arabi (1165–1240) követői között terjedt el. Az öt jelenlét a *háhút*, Önvaló, a leírhatatlan abszolútum, a *láhut*, a személyes Isten, a *dzsabariút*, a szellemvilág, a teremtettség világa, a *malakút*, a félisteni lények, a dzsinnnek világa, és a *násziút*, az emberek világa.

<sup>7</sup> Önmagában létező – Isten perzsa neve *Khudá*, a *khud* „önmaga” szóval áll kapcsolatban.

<sup>8</sup> Namáz – az iszlám által előírt napi öt ima.

## Rádhá és Krisna neveinek dicsérete

Együtt a királylány s a Hegyettartó.<sup>9</sup>

Jobbról a Táncos Fekete, balról a Kamaszlány Rádhá.

Őket látva táncra perdül nőstény és hímpáva;

Őket látva táncra perdül a pásztorok lánya;

Őket látva táncra perdül vízimadár s erdők papagája.

Dicsőség neked Tehénpásztor, Mozsártartó Gadádharma.

Ó, Fényes Fekete<sup>10</sup>, add meg kegyelmedet, Könyörület Óceánja.

Dicsőség, ó Rádhá s Pásztor, Vadvirág-füzéres.

Rádhának Élete s Kincse, Mukunda-ékkő, Mura démon pusztítója.

Énekeld csak az ő nevét, mindig arra gondolj. Ez legyen mindened.

Krisna neve határtalan, hatalma beláthatatlan.

A név maga Krisna, ezt imádd tántorítlan.

Nevével egy Hari isten.

Dicsőség Rádhának, Dicsőség a Pásztornak.

<sup>9</sup> Hegyettartó – Krisna egy jelzője, aki egyszer felemelt egy hegyet, hogy Indra isten pusztító viharától azzal óvja meg a népet.

<sup>10</sup> Fényes Fekete – szójáték a *krishnacsandra* „fekete hold” kifejezéssel. Ez utalhat a holdfényragyogású Krisnára, mind a fogyó félholdra.

## “A Baul Does not Sing, the Song Is Flowing by Itself”

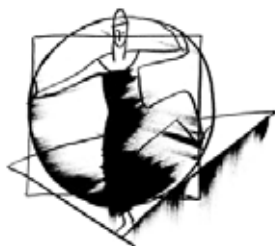
### Parvathy Baul's Personal Confession

A representative of the Bengali singing tradition, Parvathy Baul is now a returning guest of the Nemzeti Színház (National Theatre). This year's MITEM saw her production with her ensemble of singers and instrumentalists, *Love Songs Beyond Space and Time – By Bauls of Bengal*, and she also appeared in two of the professional programmes. The paper here is an edited version of her presentation, already published in English in the special issue of *Szcenarium*, *MITEM English*, which she gave at the meeting titled *The Path of the Mad Wisdom* together with a stalwart of the Odin Teatret, actress Julia Varley. As an Appendix to this text, a selection of songs are included, translated into Hungarian and commented by Imre Bangha.





P. GULYÁS MÁRTON



## Szűkülő terek

Új medialitás az idei MITEM-en, különös tekintettel a *Woyzeckre*

„Mi a színház? Mi az, amiben nem versenyezhet vele a film és a televízió?” – tette fel a kérdést a múlt század '60-as éveiben Jerzy Grotowski, s ez a kérdés ma, a mindent elárasztó mozgóképek, reklámok, az internet korszakában alighanem még aktuálisabb. Persze film és színház viszonya, egymásra hatása a filmtörténet kezdetei óta élénk viták tárgya. Színházi és filmes szakemberek, művészettörténészek, elméletírók fejtették ki elképzeléseiket a két médium kapcsolatáról.<sup>1</sup> Véleményem szerint a megközelítések sokfélesége mögött két alaptípust fedezhetünk fel.

Az egyik azon a feltevésen alapul, hogy a film és a színház médiuma között nincs átjárás, mivel esszenciájukban mást képviselnek, más a „küldetésük”, a „géniuszuk”. Ha egy film „színházszerűvé” válik vagy egy színház „filmszerűvé”, az csökkenti a művészi értékét. Maga Grotowski is ezen az állásponton volt, nem fogadta el, hogy a színház „a különböző művészeti ágak, vagyis az irodalom, a képzőművészet, a festészet, a fényjáték, a színészet szintézise”, és az akkoriban divatos „gazdag színházat” szembeállította a „szegény színházzal”:

„Mi a gazdag színház? A kleptománia művészi formája. (...) A gazdag színház az eltulajdonított elemek halmozásával próbál kijutni abból a zsákutcából, amelybe a film és televízió részéről fenyegető konkurencia szorítja. Minthogy a film és a televízió maguk mögött hagyták a színházat a gépi operativitás tekintetében (montázs, helyszínváltoztatás a cselekményben, keretkompozíció stb.), a gazdag színházban mintegy freudi kompenzációs alapon megjelent a „totális színház” igénye, amely valójában ad absurdum fokozza a különböző művésze-

<sup>1</sup> Magyarul jó összeállítás olvasható az alábbi kötetben: Kenedi János (szerk.): *A film és a többi művészet*. Bp. Gondolat Kiadó, 1977. 249–381.



Grotowski (1933–1999) fiatalkori portréja a Koham Teatr honlapján 2015-ben (forrás: kohamteatr.pl.)

ti ágak színpadi lehetőségének összekapcsolását az előadásban, s nem riad vissza a filmvászon közbeiktatásától sem, különösen pedig azokat az elemeket kedveli, melyek széleskörűen kifejlesztett színpadi és nézőtéri mechanika által mobilizálják a színházat. (...) A színház, építse ki bár az eddiginél sokszorta jobban technikai apparátusát, mindig szegényebb marad – e vonatkozásban – a filmnél és a televíziónál. Ezért mi azt a követelményt állítjuk a színház elé, hogy fogadja el a szegénység állapotát. Mi a gyakorlatban még a színpadról és a nézőtérrel is lemondtunk, nélkülözhetetlenek egyszerűen csak egy üres terem bizonyult, amelyben minden bemutató előtt újból és újból megállapítjuk a színészek és a nézők helyét.”<sup>2</sup>

Természetesen Grotowskit megelőzőn is sokan hasonló következtetésre jutottak. Jó példa erre Lukács György korai tanulmánya, amely azzal a megállapítással kezdődik, hogy a mozi ma (az 1910-es években) sokan a színház új és olcsó konkurenciájaként fogják föl. Ez a felfogás szerinte alapjaiban téves, amit így indokol:

„... a színházi effektusok gyökere nem a színészek szavaiban és taglejtéseiben vagy a dráma eseményeiben van, hanem abban a hatalomban, mellyel egy ember, egy eleven ember eleven akarata közvetlenül és gátló átvitel nélkül árad ki egy éppolyan eleven tömegre. (...) A jelenlét, a színész 'ittléte' a legkézzelfoghatóbban, és ezért legmélyebben fejezi ki, hogy a dráma embereit a sors szentelte fel. Mert jelenlevőnek lenni, azaz valóságosan, kizárólagosan és a legintenzívebben élni már önmagában véve sors – csak az úgynevezett 'élet' soha nem ér el oly életintenzitást, amely mindent a sors szférájába emelhetne. (...) E 'jelenlét' hiánya a 'mozi' lényegi ismertetőjegye. (...) Ez nem hiányossága a mozinak, ez határa, principium stilisationisa. (...) A 'mozi' lényege a magábanvaló mozgás, az örök változékonyság, a dolgok soha nem nyugvó átalakulása. (...) ezáltal mindaz, amit a sors absztrakt-monumentális súlya mindig elnyomott, gazdag és burjánzó életté virágzik. (...) A természet elevensége itt nyer először művészi formát: a víz csobogása, a szél zúgása a fák között, a naplemente csöndje és a zivatar tombolása itt mint természeti folyamatok lesznek művé-

<sup>2</sup> Jerzy Grotowski: *Színház és Rituálé*. Pozsony – Budapest, Pesti Kalligram, 1999. 13–14.



szetté (nem pedig – miként festészetben – egy másik világból kapott, festői értékek révén).”

Ugyanakkor Lukács úgy látja, hogy a mozi – közvetetten – pozitív hatással lehet a színház fejlődésére, mivel „megvan benne az a képesség, hogy mindent, ami a szórakozás kategóriájába tartozik és amit érzékelhetővé lehet tenni, hatékonyabban és mégis finomabban formáljon meg, mint azt a szószék-színpad teheti.” Ezért „ha egyszer – itt mindazoknak a nagyon távoli, de annál mélyebben óhajtott céljáról beszélek, akik a dráma ügyét komolyan veszik – a színpad szórakoztató irodalmát e konkurencia agyonvágja, akkor a színpad kényszerítve lesz újra azt művelni, ami valódi hivatása: a nagy *tragédiát* és a nagy *komédiát*.”<sup>3</sup>

Talán legtömörebben Robert Bresson filmrendező fogalmazta meg e szemlélet lényegét: „Ha a színház és a filmművészet frigyre lépnek egymással, akkor mindketten belepusztulnak. (...) A filmművészet nem ugyanazt ragadja meg a maga sajátos eszközeivel, mint a színház, a regény vagy a festészet.”<sup>4</sup>

A másik típusba azon megközelítések sorolhatóak, amelyek szerint a két művészet egymást gazdagíthatja, szintézisbe léphet egymással, átvehet formanyelvi eszközöket, sőt, a kettő ötvözetéből akár új minőség is születhet. André Bazin szerint „a különböző művészetek között, legalábbis fejlődésük egy bizonyos szakaszában, jelentős kölcsönhatások érvényesültek. A 'tisza művészet' ideája előítélet, a kritika viszonylagosan modern fogalmai közül való.”<sup>5</sup> Így tehát a film és a színház is nyerhet azáltal, ha sajátosságait a másik művészet szolgálatába állítják.

Számos példával lehet igazolni e megközelítések érvényes voltát. Az első egységes filmművészeti stílusirányzat, a német expresszionizmus számos formai elemet vett át Max Reinhardt expresszionista színházától<sup>6</sup>. Nem lehet eltekinteni attól sem, hogy a montázselmélet egyik fő úttörője, Eisenstein is színházi rendezőként, Mejerhold tanítványaként kezdte a pályáját. Elméleti írásaiban az úgynevezett mimetikus hagyományokat követte,



Robert Bresson (1901–1999)

<sup>3</sup> Lukács György: *Gondolatok a mozi esztétikájáról*. In. Lukács György: *Ifjúkori művek*. Bp., Magvető, 1977. 594–601.

<sup>4</sup> Robert Bresson: *Feljegyzések a filmművészetről*. Bp., Osiris Kiadó, 1998. 10–11.

<sup>5</sup> André Bazin: *Színház és film*. In. André Bazin: *Mi a film?* Bp., Osiris Kiadó, 1995. 137.

<sup>6</sup> „Az eltorzított formák, az erős fény-árnyék kontrasztok, a megtört síkok, a gépies mozgások az expresszionista képzőművészetből és a színház díszletvilágából kerültek át a filmbe.” Kovács András Bálint: *Metropolis, Párizs*. Bp., Képzőművészeti Kiadó, 1992. 40–41.

azaz a filmet és a színházat is a néző számára megszerkesztett látványnak tekintette<sup>7</sup>. Első színházi rendezése Osztrovszkij *Minden bölcs egyszerű* c. darabja volt (1923), melyben a színészek böhócjelmezeket viseltek és biomechanikus stílusban játszottak. Ebben a darabban vetítette le első filmjét, a *Glumov naplóját*, melynek végén, szemben a kamerával, meghajolt, ahogy a színházban szokás a nézők előtt. Eisenstein a híres „attrakciók montázsának” elméletét sem a filmre, hanem eredetileg a színházra dolgozta ki. Mint írja: „Attrakció (a színház szempontjából) a színház minden agresszív momentuma, vagyis minden olyan eleme, amely olyan érzéki vagy pszichológiai hatásnak teszi ki a nézőt, amely hatás tapasztalati-lag hitelesítve van és amely matematikailag számítja ki a befogadó bizonyos érzelmi megrázkódtatásait.”<sup>8</sup>

Kovács András Bálint szerint a „késő modern film egyik fő ihletője a színház volt, és ez a hatás meghatározta sok modern film stilisztikai felszínét is”<sup>9</sup> ezért a „teátrális formákat” külön stilisztikai kategóriának tekinthetjük. Olyan alkotók filmjei sorolhatóak ide, mint Alain Resnais, Fellini, Fassbinder és Hans Jürgen Syberberg. Ezen stílus két fő vonása az eltúlzott vagy elvont színészi játék, a díszlet és az expresszív világítás mesterséges voltának hangsúlyozása. A teátrális formák megjelenésének oka, hogy a művészfilm formai konvenciói (rendezés, térépítkezés) újra elvesztették hitelességüket, és „a film újra csak formáinak külső forrásból való megújulását kereste. (...) A film megújítását a teátrális filmstílus létrehozásában keresni tipikusan modernista válasz a válságra. A színházi rendezésre való támaszkodás olyan jelölők létrehozása, amelyeket át lehet vinni a filmbe, hogy megújítsák a filmi jelölőket.”<sup>10</sup> Ezzel szemben a posztmodern filmben (melynek egyik fontos előzménye Fellini *És a hajó megy* c. filmje, legkiforrottabb darabjai meg talán Greenaway '90-es évek elején készült munkái, mint a *Prospero könyvei* vagy a

<sup>7</sup> David Bordwell az *Elbeszélés a játékfilmben* c. könyvében több olyan kísérletét is ismerteti Eisensteinnek, melyben a filmet és a színházat próbálta ötvözni: „1924-ben Szergej Eisenstein és Lev Kulesov hozzáláttak egy olyan próbaterem megtervezéséhez, amelyben majdan filmszínészeket képeznek. Maga az épület paradox volt, hiszen olyan színház akart lenni, amely túllép a színművészet örökségén. Középen állt a főszínpad, oldalainál pedig két másik. A középső forgószínpad volt. A közönség egy korong alakú nézőtérre helyezkedett el, amely szintén forgott, hogy a kellő pillanatban a szín felé fordíthassa őket. A falak elmozdíthatóak voltak, hogy szükség esetén a külső táj képe fel tárulhasson. Egy híd vezetett a főszínpadról a nézőtérre, így a színészek „közelképben” is játszhattak. Még egy futószalagot is felszereltek, amelyen a színész helyben futhatott, vagy „elsvenkelhetett” a nézők előtt. Röviden, ez a „filmesített” próbaterem rendelkezett a hagyományos színpad összes perspektivikus törvényével, de tervezői a kortárs filmmezési szokások ismeretében módosítottak rajta. Eisenstein az Állami Filmintézetben, a rendezőosztályban is végzett hasonló kísérleteket. Egyszer hagyományos színházban készült egy darabot színre vinni, igen bonyolult színpadi gépezeteket tervezett, pedig a kívánt hatásokat a moziban sokkal egyszerűbben elérhette volna.” David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. Bp., Magyar Filmintézet, 1996. 25–26.

<sup>8</sup> Szergej Mihajlovics Eisenstein: *Válogatott tanulmányok*. Bp., Áron Kiadó, 1998. 59.

<sup>9</sup> Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Bp., Palatinus, 2005. 210..

<sup>10</sup> Kovács András Bálint, i. m. 217.

Maconi gyermek) „a különféle esztétikai jelölőrendszerek – film, színház, festészet, szöveg – szakadatlan egymásba folyásának vagyunk tanúi. (...) A jelentés jelölők transztextuális sorozatán keresztül jön létre, ahol mindegyik sorozat önmagában médiumspecifikus, de az a jelentés, amelyet létrehoznak, elveszíti eredeti kapcsolatát saját egyedi mediális környezetével.”<sup>11</sup>

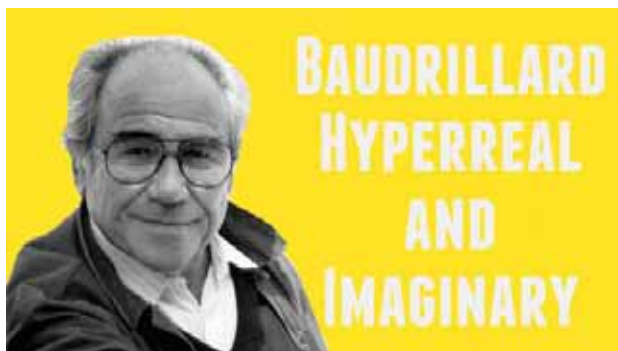


Kovács András Bálint (fotó: Dér András, forrás: nyugat.hu)

A posztdramatikus színház elméletét kidolgozó Hans-Thies Lehmann szerint a színházi diskurzus új formájának kifejlődése az 1970-es évekre tehető, amikor is a médiumok teljesen eluralták a hétköznapi életet, jelenlétük állandósult<sup>12</sup>. A tömegkommunikációs eszközök rohamos fejlődése gyökeresen megváltoztatta a tér és az idő hétköznapi érzékelését, és ez a változás nem maradt reflektálatlanul a különböző művészeti ágakban sem – ami gyakran a médiumok határainak kiterjesztésében, Bíró Yvette szavaival „nem tiltott határátlépésekben” öltött testet. Azt lehet mondani, hogy a posztmodern (és az az utáni) kor adekvát kifejezési módja a különböző művészi formák, eszközök „hibridizációja”.

A valósághoz fűződő viszonyunk (így tér- és időérzékelésünk) változásait leghatásosabban Paul Virilio és Jean Baudrillard francia filozófusok fogalmazták meg. Baudrillard szerint a hiperreális ábrázolás korszakába léptünk: felborult az eredeti és a másolat viszonya, a jelek és a képek váltak az elsődleges valósággá. A világot elöntik a szimulákrumok, melyek már nem is pusztán másolatok, hiszen „eredetibb” valóság nincs mögöttük. Egy késői esszéjében úgy írja le korunkat, mint „orgia utáni állapotot” – túl vagyunk minden forradalmon, minden felszabadításon, emancipatorikus törekvésen, amelyek nem váltották be a hozzájuk fűzött reményeket, nem vezettek az értékek átértékeléséhez:

„Immár csak szimulálhatjuk az orgiát és a felszabadulást, legfeljebb úgy tehetünk, mintha változatlan irányban haladnánk felgyorsult ütemben, de valójában az ürességben gyorsítunk, mert a felszabadulásnak minden célja mö-



Jean Baudrillard (1929–2007) a hiperreálisról és a képzeletbeliről beszél (forrás: youtube.com)

<sup>11</sup> Kovács András Bálint, i. m. 218.

<sup>12</sup> Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Bp., Balassi Kiadó, 2009. 17.

göttünk van már, és annak a tudatától szenvedünk, hogy minden eredményt előre ismerünk, minden jelnek, minden formának, minden vágnak a birtokában vagyunk.(...) A modernitás dicsőséges mozgalma nem minden érték átalakulásához vezetett, ahogyan megálmodtuk, hanem az érték szóródásához és sorvadásához, és ennek az eredménye számunkra a teljes zűrzavar, az, hogy nem tudjuk megragadni a dolgok akár esztétikai, akár szexuális, akár politikai meghatározásának elvét. (...) A művészetnek nem sikerült – a modern idők esztétikai utópiáját követve – eszményi életformává emelkednie (nem kellett előzőleg meghaladnia önmagát valamilyen teljesség irányában, mert ez a teljesség már jelen van, mégpedig a vallásban). Nem valamilyen transzcendens eszmeiségben enyészett el, hanem a mindennapi élet általános esztétizálódásában, azért szűnt meg létezni, hogy átadja helyét a képek pusztája terjedésének a köznapiság transzesztétikájában.”<sup>13</sup>

Paul Virilio a társadalmi gyorsulás következményeit elemzi esszéiben (a közlekedés, a telekommunikáció és a háború vonatkozásában). Szerinte a sebesség fokozódása térérzékelésünkben is döntő változásokat hozott:

„...Ha a világot összezsugorítjuk, ha minden karnyújtásnyira lesz, akkor (...) végtelenül boldogtalanok leszünk, mert elvesztettük a szabadság valódi helyszínét, a tágasságot. (...) Egy térség időbeliség nélkül nem térség többé, csak annak illúziója. Sürgető, hogy tudatosítsuk az ilyen tér-idő-kezelés politikai visszahatásait, mert ezek *félelmetesek*. A szabadság tere a sebességgel zsugorodik össze. Márpedig a szabadságnak térre van szüksége. (...) Azelőtt úgy gondolták, hogy a mozgás szabadsága a végtelen szabadságra vezet. Megmutatom, hogy ez nem igaz; egy bizonyos határon túl a mozgás diktatúrája következik be; az önmagát kimerítő, halálra gyötrő offenzíva. (...) Térben még mindig meglehetősen távolságra leszünk egymástól, de az audio-vizuális és a közlekedési eszközök révén olyan tespedtségbe és zsúfoltságba kényszerülünk, ami a semmivel azonossá redukálja a világot”<sup>14</sup>



Paul Virilio 2010-ben (fotó: Caroline Dumoucel, forrás: vice.com)

\* \* \*

<sup>13</sup> Jean Baudrillard: *A rossz transzparenciája*, Bp., Balassi Kiadó, 1997. 16.

<sup>14</sup> Paul Virilio – Sylvère Lotringer: *Tiszta háború*. In: Tillmann J. A.: *A későújkori józansága II*. Bp., Göncöl Kiadó, 2004. 204-206. Magyarul jó összefoglaló a társadalmi gyorsulásról és az erről alkotott teoretikus reflexiókról: Horváth Márk – Lovász Ádám: *Felbomlás és dromokrácia – társadalmi gyorsulás a modernitásban és a posztmodernitásban*. Bp., Dialóg Campus Kiadó, 2016.



A 2018-as MITEM-en több olyan előadást is láthattunk, melyben az alkotók filmes formanyelvi megoldásokat alkalmaztak a színrevitel során, a két művészeti ág szintézisére tették kísérletet.

A *Figaró házassága, avagy egy őrült nap emléke* c. előadásban volt a „legdirektebb” a filmes eszközök alkalmazása: időnként legördült egy vászon, melyen hol a színpadi történetek élő közvetítését láttuk, hol a színpad itt-és-mostján túli etűdöket, ezzel is erősítve az előadás futurisztikus jellegét.

Az *Alice* és az „*EzMi*” c. előadások az alkotók szándéka szerint is határátlépések: az „*EzMi*” műfaját „bábkaréként”, az *Alice*-ét „koncertszínházként” határozták meg az alkotók. Mindkét előadásban végig videó-kivetítéseket láthattunk a háttérben, és a jelenetek (vagy az „*EzMi*” esetében inkább helyzetképek) gyors változása a reklámok, a videoklipek formai megoldásait idézték, egyfajta világvége-hangulatot teremtve a játéktéren, amit tovább fokozott a gyakran atonális, kísérleti jellegű élőzene. Az *EzMi* inkább a kommunikáció, az emberi kapcsolatok elsorvasztását, az *Alice* a felnőtté válás, illetve ezen keresztül egy átmeneti kor kaotikusságát tette érzékileg átélhetővé. Ezekben az előadásokban egyfajta „lebegő” térérzet jött létre, kívül kerültünk a fizikai téren és időn, befogadóként egyfajta mentális térélményben volt részünk.

Az Ifj. Vidnyánszky Attila által rendezett *Woyzeck*-ben az alkotók pusztán színházi eszközökkel érnek el filmes, filmszerű hatást. Az előadásban nincsen vetített mozgókép, csak egy képernyő van, de az is a nézőknek háttal, tehát mi nem látjuk, mit mutat – illetve mégis, mivel (szó szerint) kilépnek belőle a színpadra a hús-vér szereplők. Innentől az előadás karneváli jelleget ölt, TV műsor (reklám, talk-show,





híradó, főzőcske-show) paródiák váltják a Woyzeck-dráma jeleneteit, a falból, a hűtőgépből lépnek elő a szereplők, mint valami fogyasztási cikkek.

A film formanyelvi sajátosságának szokás tekinteni, hogy a (színházzal szemben) a kameramozgások és a vágások révén a néző nem érzi lehatároltnak a teret, szabadon „mozoghat” benne, a képkivágaton kívüli tér is része „kognitív térképének”, így észlelése sokkal közelebb áll a hétköznapi tapasztalathoz. A *Woyzeck* előadását követve a díszlet, a játéktér ötletes kialakításának köszönhetően lesz filmszerű élményben részünk, és valóban a hétköznapi észleléshez – agyonmediatizált, hiperreális világunk érzékeléséhez – kerülünk közelebb (időnként egészen közel, annak túlfokozott, parodisztikus voltával szembesülve). A nézőtér a színházon belül is egy zárt térben foglal helyet: be kell lépnünk egy „szobába”, Woyzeckék házába; ugyanakkor, amikor belépünk, kívülrre is kerülünk: a nézőtér két oldala része a díszletnek, a háztömb külső (újságpapírokkal kitapetázott) falait mutatja, ablakokkal, ajtókkal, ahol ki-be járnak a szereplők (a két szélső fal nem párhuzamos, így a tér „összezsugorodik”, ezzel tovább erősödik az az érzetünk, hogy mi is részesei, „cinkosai” vagyunk a történeteknek). Tehát úgy kezdődik a darab, ahogy egy filmben az expozíciót szokás felépíteni: először totál plánokban megmutatják a környezetet, és utána kezdődik az első jelenet. Később még távolabbi „beállításban” is láthatjuk a házat: egy „prezentáció” keretében Woyzeck egy makettet fog a kezében, és végigmutatja, a háztömb melyik részében melyik szereplő lakik; mindeközben a nézőtér oldalsó részén megjelennek az ablakokban a szereplők, akikről a főhős éppen beszél – a néző tekintete „nagyotálról” „kistotalra” ugrál. A jelenetek elejétől végig gyors ritmusban követik egymást, mindenféle átmenet nélkül kerülünk egy teljesen más tónusú közegbe, mintha valaki a TV távirányítójával kapcsolgatna egyik csatornáról a másikra. A darab végén elsötétül a színpad, és csak a makettre vetül pulzáló, vörös fény. Mindez nem öncélú formai játék, és valójában közel áll az eredeti mű dramaturgiájához: a jelenetek a drámatöredékben is pergően, már-már filmszerűen követik egymást, Balassa Péter szerint nem is autonóm egységek<sup>15</sup>.

Mint ismeretes, Büchner drámája töredékesen, négy változatban maradt fenn. Ugyanakkor, mint Balassa Péter írja, „e műnek a töredékesség *alkati sajátja*, nem pedig ’fogyatékosága’”. Ezért „nincs és nem is lehet e műnek igazi előadási hagyománya. Mert ez a nyelv egy mindig *Most*-ként interpretálandó, lejátszandó világállapotra mutat, a jelek mint nyelvi jelek, egyszersmind *a mindenkori idők jelei*, melyek továbbmondása és újrakelevenítő jelenlét által válnak ismét csak: megfejtésekké, kulcsokká.”<sup>16</sup> Fontos körülmény még, hogy Büchner a darabot megtörtént esetek alapján írta. Elsősorban egy, a valóságban is Woyzeck nevet viselő ember történetéből, akinek az ügyéről a lipcsei főorvos és igazságügyi orvos-szakértő részletes szakvéleményt írt, ami alapján Woyzecket 5000 ember előtt kivégezték.

<sup>15</sup> Balassa Péter: „*Mint egy nyitott borotva...*”. In.: Szcenárium 2018. március. 64.

<sup>16</sup> Balassa Péter, i. m. 63.

Felhasználta még az un. Schmolling-ügy dokumentumait; Daniel Schmolling dohánysodró volt, aki megölte a szeretőjét.

A Woyzeck-dráma négy változata négy különféle szüzsét tár elénk. Mint tudjuk, a fabula az az eseménysor, mely a darab megtekintése/elolvasása után a néző fejében összeáll.<sup>17</sup> A mű feldolgozását többek között az nehezíti meg, hogy a négy szüzsé nem ugyanazt a fabulát „tartalmazza”. Például a gyilkosság csak az első változatban szerepel. A darab fabulája *lehetne* az, amit a lipcsei orvos-szakértő pontokba szedve leírt: „Miután 1818 decemberében (Woyzeck) visszatért Lipcsébe, sorrendben a következő helyeken lakott, és a következő állásai voltak, illetve saját elmondása szerint a következők történtek vele: (...)”<sup>18</sup> És itt következik egy felsorolás. Csakhogy Büchner nem pontos rekonstrukcióra törekedett, a bírósági iratokat csak kiindulópontnak tekintette, ezekből válogatott ki részeket, motívumokat és – főleg a „gyilkosság-komplexumnak” nevezett részben – felhasználta még Schmolling vallomását is arról, hogyan küszködött a gondolattal, hogy meg kell ölnie a szeretőjét. Külön érdekesség, hogy az igazságügyi szakértő által rekonstruált történetben *nem* szerepel semmilyen Doktor, akinek pedig mind a négy verzióban fontos dramaturgiai funkciója van. Feltételezésem szerint Büchner magát a szakvéleményt megfogalmazó orvost „írta bele” a darabba.

Nem túlzás azt mondani, hogy a Sztalker Csoport ugyanolyan szabadon kezelte Büchner szövegét, ahogy Büchner az eredeti dokumentumokat. A parodisztikus, TV show-szerű részek hol közvetlenül kapcsolódnak a cselekményvilághoz, hol elkülönülnek tőle. A szüzsé sem lineárisan jeleníti meg a fabula történéseit. Az előadás első harmadában – egy újsághírként – a Doktor felolvassa a bírói ítéletet (mely az orvosi szakvélemény rövidített, aktualizált változata), azaz a gyilkosságról jóval a bekövetkezte előtt értesülünk. A szereplők közötti viszonyok nagyjából leképezik a Büchner által felvázoltakat, és a hosszabb jelenetek és szövegrészek (pl. a Kapitány megborotválása, Woyzeck és az Orvos dialógusa, a mese a szegény gyermekről, Andres és Woyzeck dialógusai, a mesterlegények monológja) így vagy úgy (aktualizálva, improvizációkkal kibővítve) színre kerülnek. A játékidő nagy részét

<sup>17</sup> Itt érdemes felhívni a figyelmet az orosz formalisták által kidolgozott (és a narratológiában ma is használatos) *fabula* és *szüzsé* fogalomparra. „A fabula (...) olyan mintha, amelyet a befogadó feltételezések és következtetések által hoz létre: narratív jelzések vételéből, sémák alkalmazásából, hipotézisek alkotásából és ellenőrzéséből származó gyarapodó együttesek eredménye. Ideális esetben a fabula egy verbális, a körülményektől függően hol általános, hol részletes szinopszisban ölt testet. (...) A szüzsé rendszer, amely elrendezi az alkotóelemeket – a történet eseményeit és a tényállásokat –, méghozzá sajátos elvek alapján. Borisz Tomasevskij ezt így fogalmazza meg: 'A fabula – bár ugyanazokból az eseményekből tevődik össze – szemben áll a szüzsével: tekintettel van az események műben kialakított sorrendjére és az őket jelölő információs folyamatok sorozatára.' (...) A szüzsé (...) olyan jelzéskészlet, amely a történet információinak kikövetkeztetésére és összegyűjtésére készlet.” Bordwell, i. m. 62–65.

<sup>18</sup> Johann Christian Clarus: *Szakvélemény Johann Christian Woyzeck gyilkos beszámíthatóságáról, a bírósági iratok és az igazságügyi orvostudomány elvei alapján*. In: Domonkos Máttyás (szerk.): *Georg Büchner összes művei*. Bp., Osiris Kiadó, 2003, 286.



mindazonáltal a TV-műsor paródiák (melyekbe időnként beleszővődik Woyzeckék története) és a táncos jelenetek teszik ki, ez utóbbiak persze többnyire megfeleltethetők a kocsmában játszódó jeleneteknek. Az előadásban a darab végének mindkét (az első és a negyedik fogalmazvány szerinti) verziója megjelenik. Woyzeck először nem akarja megvenni a késeket, aztán elmondja a negyedik változat végszavait („Bizony Andres, mikor az asztalos /.../<sup>19</sup> a gyaluforgácsot, még senki nem tudja, kinek a feje nyugszik majd rajta.”), a végén pedig, mint az első változatban, leszúrja Marie-t – igaz, a kikiáltó beszéde (mely szintén nem pontos idézet – „Majomból katona, katonából gyilkos”; az eredetiben csak „katona lett a majomból”) és a színeszek első meghajlása után Marie kikel a kádból, és táncra perdül Woyzeckkel, hagyva a lehetőségét annak, hogy mindez csupán képzelődés volt.

A szövegkönyvet jegyző Vecsei H. Miklós szerint a Sztalker Csoport az előadással azt a kérdést teszi föl, hogy „Lehet-e Woyzecket bűnösnek nevezni? Vagy az a világ bűnös, amelyik gyilkosokat szül?” A darab elején a Doktort játszó színész a nézőtér felé fordul, és megpróbálja elmagyarázni, hogy most egy kísérletet fogunk látni, amelyben erre a kérdésre keresik a választ. De nem sikerül: folyvást félbeszakítják, illetve félbeszakítja magát, új és új szerepeket öltve magára. Lehet, hogy már föl sem lehet tenni ezt a kérdést? Mindenesre a gyilkosság után a szereplők gratulálnak Woyzecknek...

Az előadásban megjelenő transztextuális elemeket értelmezhetjük Woyzeck örületének manifesztációjaként is, egyfajta „mentális utazásként”, vagy, mivel Büchner darabjában is nagy szerepük van a kikiáltóknak, a cirkuszi mutatványoknak, a drámán belül eljátszott bábjátékoknak, a cselekményhez szorosan nem köthető „betéteket” tekinthetjük ezek sajátos interpretációjának is. Mindazonáltal én úgy vélem, ifj. Vidnyánszky Attila rendezése leginkább a Baudrillard és Virilio által leírt világállapot elé tart görbe tükröt:

„...a valódi probléma, az egyetlen probléma az: hová tűnt a Rossz? Mindenhová: a Rossz mai formáinak anamorfózisa végtelen. Abban a társadalomban, amely annyit fáradozott a profilaxissal, természetes referenciáinak a kipusztí-

<sup>19</sup> Büchner kéziratából hiányzó szövegrész – *a szerk.*

tásával, az erőszak fehérre mosásával, csíráinak és az elátkozott rész minden elemének a kiirtásával, a negatív plasztikai sebészettel, hogy már csak az előre kiszámított irányítással akar foglalkozni és csak a Jóról akar hallani, abban a társadalomban, amelyben többé nem lehet a Rosszat kimondani, a Rossz felöltötte mindazt a vírusos és terrorista formát, amely bennünket kísért.”<sup>20</sup>

A 63, 66 és 67. oldalon a Nemzeti Színház *Woyzeck* című előadásának Eöri Szabó Zsolt által készített jelenetfotói láthatók.

<sup>20</sup> Baudrillard, i. m.73.

### Márton P. Gulyás: Shrinking Spaces

New Mediality at This Year's MITEM, with Special Regard to *Woyzeck*

The relationship and interaction between cinema and theatre has been the subject of lively discussions since the beginning of film history, says the author. Behind the diversity of approaches two basic types are to be discovered. One is based on the assumption that there is no communication between the mediums of film and theatre (for example Grotowski, the young György Lukács or Robert Bresson stood for this). The other type includes approaches according to which the two art forms can enrich each other, form a synthesis, borrow formal elements, and, moreover, the alloy of the two may bring new qualities into being; it is represented by for instance Eisenstein, Alain Resnais, Fellini, Fassbinder, Hans Jürgen Syberberg and Greenaway. The author quotes Hans-Thies Lehmann, who said that the new form of theatre discourse developed in the 1970s, when the media flooded everyday life and their presence became permanent. He points out that the changes in our relationship to reality (so our sensation of space and time) have most effectively been formulated by French philosophers Paul Virilio and Jean Baudrillard. According to Baudrillard, we have come to the age of hyperrealism: the relationship between the original and the copy has lost balance, signs and images have become the primary reality. Paul Virilio believes that the space of freedom is shrinking with a rise in speed, and beyond a certain limit, the dictatorship of movement sets in. After the theoretical discussion of the subject, the author of the article mentions those productions at this year's MITEM (*The Marriage of Figaro...*; *Alice*; *EzMi*) which used the tools of the new mediality. Then he gives a detailed analysis of *Woyzeck* directed by Attila Vidnyánszky Jnr to conclude that this interpretation of Büchner's piece, above all, holds up a mocking glass to the state of the world described by Baudrillard and Virilio.



A *Woyzeck* alkotói (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



# „Én inkább csapatban gondolkodom”

Ifj. Vidnyánszky Attilát Krnács Erika kérdezte<sup>1</sup>

Az idei MITEM egyik kiemelkedő eseménye volt az új *Woyzeck* előadás, melynek „színtársulata” több színházból verbuválódott. A tizenhárom szereplőből öten (Barta Ágnes, Bordás Roland, Fehér Tibor, Szabó Sebestyén László, Berettyán Sándor) a Nemzeti Színház tagjai, a címszereplő Nagy Márk utolsó éves színinövendék a Kaposvári Egyetemen. A fiatal színházi alkotókból 2017-ben alakult Sztalker-csoport alapemberei közül is többen vettek részt a produkció létrehozásában: a szövegkönyvet jegyző dramaturg, Vecsei H. Miklós, a látványtervező Vecsei Kinga Réka, a zeneszerző Mátyássy Szabolcs és a rendező, ifjabb Vidnyánszky Attila.

– *Hogyan készül nálatok egy előadás? A most bemutatott Woyzeckből is az látszik, hogy nem egyértelműen Büchner darabját állítottátok színre, hanem csak annak nyomán készült az előadás.*

A színházcsinálásra nincs semmiféle kész recept. Az én tapasztalatom eddig az, hogy volt, amit fél évig próbáltunk, volt, amit klasszikus módon két hónapig, volt, amit több hónapra szétszórva, pár nap alatt hoztunk össze. Az előző debreceni munkánk tulajdonképpen három hét alatt született<sup>2</sup>, a mostani *Woyzeck* négy hét alatt, úgy, hogy csak délelőtti próbáink voltak. De az a tapasztalatom, ha közös az

<sup>1</sup> Az előadás bemutatója 2018. április 11-én volt a Nemzeti Színházban, a MITEM programjában másnap szerepelt. A rendezővel készült interjú *Woyzeck*ről szóló részletét közzöljük.

<sup>2</sup> Az Arany János életéről szóló, „*Kinek az ég alatt már senkije sincsen*” című előadást 2017. március 16-án mutatták be a debreceni Csokonai Nemzeti Színházban (dramaturg: Vecsei H. Miklós, rendező: Ifj. Vidnyánszky Attila).





A Woyzeck előadás próbafotója a Sztalker csoport és a Nemzeti Színház fiatal színészeiről  
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

ügy, a gondolkodás, közös a cél, akkor megszűnik a munkahelyzet, meg a próbahelyzet is. Nem dolgozni jövünk be a színházba, nem próbálunk, hanem együtt vagyunk. Ez egy olyan biztonságot ad, hogy mindenféle gátlást egykettőre le lehet küzdeni. Tulajdonképpen együtt csináljuk az előadást, ezért is nem tartom magam igazán rendezőnek. Én a legjobb esetben sem tudok, de nem is szeretnék úgy működni, mint egy rendező, mert nincs meg az a tapasztalatom és az a tudásmennyiségem, ami egy igazi rendezőnek szerintem meg kell hogy legyen. Inkább csapatban gondolkodom. A *Woyzeck*-nél, mint ahogy az *Aranyról* szóló produkció vagy a *Liliomfi* esetében is az volt nagyon izgalmas, hogy nem volt véglegesített forgatókönyv, hanem mi magunk szültük meg, találtuk ki, pakoltuk össze az előadást. Nem volt lejáró- és rendelkező próbánk, hanem szépen lassan valahogy összeállt az egész. Ezt a furcsa hangnemet, hangulatot nagyon nehéz más színházakban megtalálni. Nem azért, mintha nem lenne lehetséges, hanem mert ott nincsenek ilyen intenzív találkozási pontok. Attól függetlenül, hogy egy előadás jó-e, vagy sem, nálunk ezek megvannak. Ezért is alakulhatott ki egy ránk jellemző, sajátos stílus.

– Ez nagyon is érződik. Azt mondtad a közönségtalálkozón, hogy amikor följárlottad a Nemzetinek, hogy megrendezed a *Woyzeck*-et, akkor ez a terved még csak egy nagy lila köd volt. Elég furcsán is néztek rád, hogy miért pont ezt a darabot választottad. Ti mit láttatok bele ebbe a történetbe?

A *Woyzeck*, ahogyan azt más színházak korábbi előadásai mutatják, nem egy igazán közönségbarát téma. Én elmondtam, hogy ezt a történetet egy panelházban képzelem el, vagy inkább egy braziliai favelában<sup>3</sup>, ami mások számára nyilván nem volt egy biztató ötlet. Azt tudtuk, hogy ez az előadás nem a repertoárt kell hogy szolgálja, nem havi nyolc előadást kell kihozni belőle, hanem ez egy kísérleti munka kell hogy legyen. Ezért is az lett az alcíme, hogy „Kísérlet”. És hál’ istennek, sikerült is a Nemzetiben egy olyan szituációt teremteni, hogy mi, fiatalok összeállunk, kísérletezünk egy anyagon, azzal, hogy majd meglátjuk, mi sül ki belőle.

<sup>3</sup> A nagyvárosok környékén kialakuló nyomornegyed.

Hál' istennek, a dolog jól sült el, nagyon boldog vagyok a bemutató óta. A legfontosabb kiindulópontunk az az elhagyatott, egyszerű kisember volt, aki nem akar és nem is tud cselekedni, döntést hozni, ő csak végzi a dolgát. Milyen az a világ, mik azok a körülmények, amelyek ezeket az embereket – minket – megzavarnak, és arra késztetnek, hogy bűnt kövessünk el? Felmerül a kérdés, amit maga Büchner is feltett – aki miután megtalálta a Woyzeckről szóló újságcikket, nyomon követte a bírósági tárgyalásokat is –, hogy föl lehet-e menteni a bűn alól azt, aki nem tudja, hogy bűnt követett el. Ez egy nagyon izgalmas kérdés. Ha meggondolom, a mi világunk éppen erről szól. Itt mellettünk Oroszország és Ukrajna között háború van, nekem is jött már két behívóm. Tizen- vagy huszonéves fejjel manapság olyan végletes helyzetekkel találkozok az ember, hogy nem tud állást foglalni, mert azt érzi, hogy kicsi hozzá. Régebben is ugyanilyen szörnyűségek történtek a világban, csak akkor nem jutott el mindez az emberek tudatáig. Ma meg, ha bekapcsol-



Georg Büchner: *Woyzeck*, Nemzeti Színház, 2018, r: ifj. Vidnyánszky Attila, a képen a címszereplő, Nagy Márk (fotók: Eöri Szsabó Zsolt)

juk a tévét, minden ott van előttünk. Én egy nagyon szorongó embernek tartom magam, többek között azért, mert túl sokat látok és tudok, olyasmiket, amikre nincs szükségem. Azok az emberek, akik ne adj isten, szörnyűségeket követnek el, valójában nem rosszak. Nem őket kellene hát elítélni, hanem azokat a körülményeket, helyzeteket kellene megvizsgálni, amelyek körülveszik őket. De a világ ezzel valamiért nem foglalkozik. Ez egy olyan aktuális problémája a generá-

ciónak, amellyel kötelességünk szembenézni. És eljuttatni az emberekhez azt az üzenetet, hogy egy olyan világot építettek fel körülöttünk, amelyben nagyon nehéz normálisnak maradni.

– *Ez, amit elmondtál, egy nagyon komoly kor- és kórtörténet. Az előadásban igen fontos szerepe van a televíziónak.*

Igazából sok mindent be akartunk hozni az előadásba, de ez a dramaturgiai ötlet minden mást ledobott magáról. Mikor az első pár próba zajlott és beszélgettünk, az volt köztünk a téma, hogy milyen furcsa idegrendszeri betegségek jelennek meg a nálunk fiatalabbak körében azért, hogy tizenkét-tizenhárom évesen már mindennel találkoztak az interneten. Tehát mindent tudnak, amit egy felnőtt ember tudhat a világról. Mindenféle szörnyűségekre is gondolok itt. Ezáltal a kíváncsiság, az érdeklődés, a serdülő egész idegrendszere megváltozik. Nem lesznek érzékenyek bizonyos dolgokra, és huszon-, harmincéves korra beáll náluk egy üresség. Nincsen út, nincsen irány, nincsen kapaszkodó, nem tudnak tájékozódni. Ez így az én számból nagyon bugyután hangzik. De ma már komoly tanulmányok szólnak ar-



ról, hogy nem tudjuk még, mit okoz az internet, meg a folyamatos telefonfüggőség majd úgy húsz-harminc év múlva. Érdekes módon ezzel valahogy nem foglalkoznak az emberek. Ha az öcsémrel az interneten szeretnénk megnézni egy videót, akkor olyan brutális dolgokat látunk, hogy nem értjük, miért nem téma ez, milyen alapon tolják mindezt a pofánkba. El kell gondolkodnunk azon is, hogy ez mennyire szándékos, mennyire nem. Mennyire tudatos a mai világban az, hogy a figyelmünket elhalásszák, eltereljük a komoly dolgokról, aminek következtében nem tudunk koncentrálni semmire. Féltő, hogy ez már bennünk is olyan maradandó nyomot hagyott, hogy nem fogjuk tudni ezt a problémát megoldani, nem leszünk rá képesek.

– *Úgy érzem, ez az előadásotok egyfajta vészkiáltás is.*

Nekünk Vecsei Miklóssal van egy olyan megállapodásunk, hogy minden új produkció előtt egy szinte elérhetetlen célt tűzünk ki magunk elé. A *Liliomfi* esetében azt gondoltuk ki, hogy az előadás végén ne mi táncoljunk a színpadon, hanem a nézők jöjjenek föl. Itt, amikor az olvasópróbát elkezdtük, azt mondtuk, hogy ennek az előadásnak a végén a nézőknek ne legyen kedvük tapsolni. Nem azért, mert rossz vagy provokatív, amit láttak, hanem mert a történet olyan hatást gyakorol rájuk, hogy eszükbe sem juthat megtapsolni a színészeket, amiért szépen dolgoztak. Azt szerettük volna elérni, hogy az általunk színre vitt mechanizmust ők ne akarják szolgálni, ahhoz ők ne akarjanak asszisztálni. Az első és a harmadik előadáson ez nem sikerült, a második előadás végén viszont igen.

### **“I Prefer to Think in Terms of a Team”**

Attila Vidnyánszky Jnr Is Interviewed by Erika Krnács<sup>4</sup>

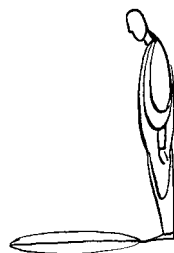
One of the most prominent events of this year’s MITEM was the recent *Woyzeck* production, with the “company” having been recruited from various theatres. Five (Ágnes Barta, Roland Bordás, Tibor Fehér, László Sebestyén Szabó, Sándor Berettyán) of the thirteen characters are members of the National Theatre, Budapest, while the protagonist, Márk Nagy is a drama student in his last year at Kaposvári Egyetem (Kaposvár University). Several founding members of the Sztalker-csoport (Stalker Group), formed by young theatre creators in 2017, were involved in making the production: screenwriter – dramaturge Miklós H. Vecsei, visual designer Kinga Réka Vecsei, composer Szabolcs Mátyássy and director Attila Vidnyánszky Jnr. In response to the interviewer’s questions, Vidnyánszky explains that this is not a repertory piece which follows a fixed director’s concept or is based on a pre-written script, but an experimental work created by a team. He talks about the “sinless guilt” of little men under impossible circumstances, which he considers an alarming global phenomenon in our days. The director also imparts that the central role television plays in the production is meant to draw attention to the danger threatening Internet- and smartphone-dependent generations. Finally, he points out that instead of an applause this team expects the audience to not assist in maintaining the status quo presented in the piece. The interview is closely linked to Márton P. Gulyás’s review of the performance in this issue.

<sup>4</sup> The play premiered at the National Theatre, Budapest, on 11 April 2018 and was presented at MITEM the next day. The part on *Woyzeck* of the interview with the director is published here.





VERÉBES ERNŐ



# Forradalmi megsemmisülések nagy kérdései

Danilo Kiš: Borisz Davidovics síremléke



Danilo Kiš (1935–1989)  
arcképe egy 2010-es  
montenegrói bélyegen

„Két elnyomó rendszer, két véres történelmi valóság, a test és a lélek elpusztítására létesített két táborrendszer kortársának lenni úgy, hogy könyveimben csak az egyik (a fasizmus) kapjon teret, miközben a másikon (a sztálinizmuson) a lelki vakfolt mechanizmusának hatására keresztülnézünk – ez az intellektuális rögeszme, ez a morális lidérc olyan súllyal nyomasztott az utóbbi időben, hogy kénytelen voltam ahhoz a bizonyos »lírai érvágáshoz« folyamodni. Szégyenérzet és lelkiismeret-furdalás fogott el arra a kitartóan kísértő gondolatra, hogy többé-kevésbé mindannyian úgy viselkedünk, mint a pavlovi kutyák, hogy feltételes reflexeink az egyetlen tényleges *spiritus movensei* még a lírai és epikai (értsd: irodalmi) eljárásainknak, hogy mint azok

a kutyák, ugyanúgy taknyozunk, amikor megkondul a lélekharang, és amikor felharsan a *dance macabre* a tábori (az auschwitzi) zenekarok hangszerein, márpedig ugyanilyen, feltételes reflexszerű viselkedés és gondolkodásmód diktálja azt a gyakorlatot is, amely sztereotip gondolatok, vélemények, figurák, viszonyok ismételtetésében merül ki, aminél – az irodalomra nézve – nincs veszedelmesebb.”

(Danilo Kiš: *Anatómia lecke* – a részletet Borbély János fordította<sup>1</sup>)

<sup>1</sup> Danilo Kiš: *Anatómia lecke*, Palatinus, 1999.



A Borisz Davidovics síremléke, mint egy elbeszélés-füzér címadó darabja és mint önálló, kultikus kisregény, 1976-os megjelenése óta túl van már magyarázaton és értelmezésen, saját helyének keresésén, habár lényege pont ebben van: a helykeresés lehetetlenségében. De



Milan Tucović Danilo Kiš emlékére készített műve 1996-ból  
(forrás: prometej.ba)

s említhetnénk itt sorskeresést is, vagy a jövő számára készített életrajz-szentesítést. Mert a jövőnk az, mely kigyóként a saját farkába (múltunkba) harap, s ránt vissza abba a körkörös-ségbe, mely a forradalomnak véget vetni nem akaró „rossz és igazságtalan” társadalom és a „jó”, mert áldozatnak feltüntetett egyén közötti erkölcsi különbségeket felszámolva egyetlen

szükségyszerű tragikumot vetít előre. Társadalom és egyén a közös és véres érdekek mentén titkon összefonódó sorsot kovácsolnak. De lehetséges az is, hogy az egyén mint saját meggyőződésének zászlóvivője a társadalom élére képzelet magát, úgy, hogy mögötte egyéni sérelmei zárják le az utat, míg a magasabb érdekek szerényen meghúzódnak a látóhatáron. A forradalmár forradalommal való azonosulása az eszmei túlvállalások visszavágását, visszakurtítását követeli meg, hisz a „gépezet a csavarban” fizikai lehetetlenségét még a legforradalmibb eszme sem vonhatja kétségbe. Borisz Davidovics mint a forradalom arctalansága egy adott kor, a fiatal huszadik század díszletei között forgószélként lesz „látható”: ha ő maga nem is, de a környezetében fellelhető összes, levegőben sodródó emberáldozat jól láthatóan jelzi útját. A rebellió „szilánkjai” úgy röppennek fel, ahogy a változás kényszerűségével megvert történelem forgószéle repíti őket.

Danilo Kiš írói vállalkozása az irodalom újszerű szerepvállalásának kétségtelen bizonyítéka. Úgy dokumentarista, hogy epikai alapelve a *non-fiction*. Nála a miszticizmus, illetve a sokak által mágikus realizmusnak nevezett borgesi fordulat jelenlétét és súlyát valójában a forma áldokumentarista jellege alapozza meg, míg a *történelem* szárazanyaga és a *történet* bővírúsége közötti szintkülönbség kiegyenlítő-dését az egymással való szembesítésük hőfokán keletkező, verbalitáson túli jelentéstartomány biztosítja. Az alkotófantázia sem szenved tehát hajótörést a kitalált és a valós tényyszerűségek zátonyain. A képzelet aktivitása révén egy olyan „mesélésnek” lehetünk tanúi, mely túltesz a legrafináltabb hazugságon is, hisz a tényeket esztétikai szintre emelő „kegyes csúsztatás” nem a valótlan állítja, hanem a lehetséges valóság igazságát kanonizálja.

Az alábbi szövegrészlet kérdések sorozata, melyeket részben magamnak, részben Aleksandar Popovszkinak, a darab rendezőjének, főleg pedig Borisz Davidovicsnak tettem fel, hisz ő az, aki nincs, így költői kérdésekkel is őt a legcélszerűbb ostromolni:



Danilo Kiš: *Borisz Davidovics síremléke*, Újvidéki Színház, 2017, r: Alekszandr Popovszki  
(fotó: Srđan Doroški, forrás: uvszinhaz.com)

„Ki vagy te, Boris Davidovics Novszkij? Gyilkos bohóc, aki dió nagyságú bombákat mint kavicsokat hajigál? Ki az a Borisz Davidovics? Egy csuklyában szaladgáló, arc és hang nélküli, bújócskát játszó forradalmár? Mi vagy te? Hamis próféta? Materialista végrehajtó? Hazafi? Zsidó, szerb, magyar, menekült, értelmiségi, demokrata, terrorista? A saját igazsága nevében másokat ölő szabadságharcos? Te, aki az ellenséget már nem csak kívül, hanem magadon belül is észleled, de úgy gondolod, az nem te vagy? Azt hiszed, az ellenség kívül van, pedig te is azzá lettél, s hogy kinek az ellenségévé, már teljesen mindegy. Valakié, akit meg kell hogy semmisíts valaminek a nevében, ami már nem létezik, mert helyét egy másik eszme foglalta el. Egy újabb halálos ellenség, aki kintről beléd költözött. Az dolgoztat, mert más munkád nincs. Főnöke és beosztottja lettél saját magadnak. Ön-magadnak parancsolsz, és amit végre kell hajtano-d, az csakis olyasmi lehet, amit nem jószántából csinál az ember. Nem énekelhetünk és szeretkezhetünk pusztá parancsszóra, de dalolunk és közöszlünk, mert éppen ezekbe a dolgokba nem halunk bele. Ám neked ez nem elég. Bele kell hogy dögölj abba, amit szabadságnak nevezel, mert ez a szó, amit valakik valamikor a fejedbe vertek, nem érte el a szívedet, hanem beszorult az agyadnak egy szegletébe, és onnan kiabál kétségbeesetten, hogy segítség, mentsetek ki innen! Hát nem látjátok? Én vagyok Borisz Davidovics szabadsága!”

\*\*\*

A fenti provokáció nem maradt válasz nélkül. Borisz Davidovics ugyanis, talán zokon véve forradalmi elkötelezettségének megkérdőjelezését, a közönséghez intézett monológ formájában azon okokat igyekszik megvilágítani, melyek őt a jövőben is szabadságharcossá avatják. Borisz Davidovics nevében válaszoltam tehát az önmagam által feltett kérdésekre, legalábbis megpróbáltam egy olyan helyzetet kialakítani, amellyel elkezdődhet az előadás. Íme, egy felütés Danilo Kiš művének általam készített szöveg-adaptációjából:



A sírásó monológja az előadás második jelenetében  
(fotó: Srđan Doroški, forrás: uvszinhaz.com)

irányzatnak, sőt, ahogy nő rá az igény, úgy állnak ellen egyes felekezetek a megsemmisítés e módozatának. Megindul a harc a sírhelyekért. Itt-ott felbukkannak orv-sírások, akik tiltott helyeken, jó pénzért ásnak. A bankok részben pénzelik ezeket az akciókat, hisz számtalan ügyfelük támogatja őket ebben. A bankok, fitytyet hányva az állam tiltó rendelkezéseire, a fekete sírásói tevékenység legnagyobb befektetői lesznek. Néhányan lemorzsolódnak, de a legnagyobbak megmaradnak. És ezeket már az új egyházak is elfogadják, mert őket is e bankok pénzelik. A földfelület az élők számára egyre zsugorodik, a kegyelet viszont egyre nő, a harcokból háború lesz, a nagy befektetők megeszik a kicsiket, az új felekezetek bekebelezik a történelmi egyházakat, felszámolják a temetőiket, és halottaik helyébe fekszenek. Megszületik a generikus népszámlálás, amely már az anyakönyvezett felmenőket is beszámítja. Az idő vertikális vonala egyre erősödik: fiúban apa, nagypapa, dédapa, ükapa is megszámláltatik. A Föld lakosainak száma percenként százmilliókkal nő, elmosódik a határ élet és halál között, halott forradalmárok nevét skandálja a nép, mintha azok még élnének, és rohan utánuk a dicsőséges szakadékba. A győ-



A „Borisz Davidovics kínzatása” jelenet  
(forrás: zsinorpadlas.wordpress.com)

„Csak ne tessék nevetni! Mert néhány száz év múlva megtele- nek a temetők. Újakat csak a termőföld kiiktatásával lehet kialakítani. Olyan kereslet alakul ki a sírboltok iránt, amilyent házak, lakások kapcsán addig elképzelni sem lehetett. Tudják, a halottak gyorsabban szaporodnak, mint az élők, mert tovább élnek odalent. Vagy odafent. És az egyre növekvő kegyelet nem engedi majd, hogy lakóhelyeiket bántalmazzák, megszüntessék. A hamvasztás nem felel meg minden vallási

győzelem immár mindenkié, hisz a vesztes éppen halálában a legnagyobb, hatalmas erőfeszítésekkel kiharcolt nyughelye pedig a legmaradandóbb hatalmi rezidencia, amit ember az öröklét dicsőségére alkotott. És a forradalom nem eszi meg többé gyermekeit, csak szüli őket sorra, ahogy a költő mondaná, terpeszben a sír fölött, ezért kellenek újabb és újabb sírok, és sír a lélek is, ha elfogytak, mert akkor nincs miért harcolni to-

vább, megbicsaklanak a lábak, fáradtan csüngenek a fegyvertartó kezek, és nem cseng többé az ének, csak a varjak káromgása hallatszik a forradalmak dicső temetőjében.”

Borisz Davidovics szelleme főleg a volt Szovjetunió területén hódít a 19. század végétől egészen 1937-ig. A cári Oroszország bukása a proletár forradalmak hőseinek garmadáját szüli meg, akik pusztá létezésüknél fogva egy igazságté-

tel szószólói és harcosai. Hogy mely igazságról van szó, az teljesen mindegy, mert minden társadalmi gépezet arra van beállítva, hogy korszakonként egy igazságot szüljön. A vallatóra fogott egyén, ahogy Borisz Davidovics is, bűnösségének beismerésével a rendszer továbbélését hivatott szolgálni, hisz ő maga szükségszerűen csak ezért létezik. Ez derül ki a vallatótiszt Fegyukin és Borisz Davidovics párharcából is. Fegyukinnak meg sem fordul a fejében, hogy a kihallgatott alany ártatlan, hisz *nem lehet az*. A forradalmár viszont érzékeny arra, hogy életrajza ne szenvedjen csorbát a jövő nemzedékek szemében, hisz ez a fajta „túlélés” az eszme átörökítését jelenti. A pusztán *történő, tartó* történelem víziója sejlik föl tehát e szövegből, s nem a minőségileg is fejlődő. „Aki látta a jelent, mindent látott: azt is, ami a legrégebb múltban történt, és azt is, ami a jövőben fog történni.” E Marcus Aurelius-i meghatározás időtleníti Borisz Davidovics alakját. Danilo Kiš szavaival élve: „A világot koronként elpusztítja a tűz, melyből vétetett, de ezután újból megszületik, hogy ugyanazt a történelmet élje át.”

\*\*\*

Az Újvidéki Színház társulata, Aleksandar Popovski rendezővel az élén rendhagyó, ugyanakkor könnyen követhető, képszerűségében eredeti előadást hozott létre. A kisregényből színpadra alkalmazott szöveg, mely előtérbe helyezi a prózában inkább narráció által közvetített párbeszédek feszültségét, jó alapot nyújtott a színpadi háttér kialakításához. A színészi játék és jelenlét ugyanis éppen elegendő ahhoz, hogy a betonszürke falak közé szorított képek rendszerét élővé varázsolja. A tér kutyaólszerű magánya végig meghatározó marad, még akkor is, ha egyszerre tizenkét szereplő látható a színpadon. Szürke, fekete és vörös – e három alapszín jól szimbolizálja azt a berozsdásodott világot, melynek olykor egészen élénk koloritjai képesek elbűvölni a nézőt. A színészi játékból pedig egyértelműen kiderül, hogy nem a morális pátoz, hanem a konokul hűvös, epikus tárgyilagosság az, amelyből az érzelmek szabadon, fájdalommentesen törhetnek elő, születhetnek meg. Ezt példázza az alábbi két jelenet is:



Az előadás záróképe (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

*Puskalövés, sötét. Majd a születő fényben megjelenik egy fej, egy halott feje, egy nagy üveg spirituszban. A színen két tanú, egy vizsgálótiszt és egy ügynök, név szerint Jevno Azef.*

VIZSGÁLÓTISZT Melyikük itt Azef?

AZEF Én vagyok.

VIZSGÁLÓTISZT És maguk a tanúk?

TANÚK Igen.

VIZSGÁLÓTISZT Önök azt állítják, hogy ez itt Zemljanyikov feje.

AZEF Ez nem Zemljanyikov feje.

TANÚK De, ez itt Zemljanyikov feje.

AZEF Az nem lehet.

VIZSGÁLÓTISZT Maga ügynök, vagy patológus?

AZEF Zemljanyikovnak asszír koponyája volt, ez köztudott. Ez meg itt dinári típus.

TANÚK Köztudott? Azt az embert még senki sem látta, nemhogy az asszír koponyáját.

VIZSGÁLÓTISZT Azef, maga látta már azt a forradalmárt?

AZEF Sok forradalmárt láttam. Holtan. Ő nem volt köztük.

VIZSGÁLÓTISZT: Látta-e Zemljanyikovot, élve?

AZEF Akkor már nem az volt a neve.

VIZSGÁLÓTISZT Magának se az lesz, ha most lelövöm.

AZEF Zemljanyikov kétszer szökött a börtönből, egyszer pedig egy munkatáborból. Először úgy, hogy társaival kibontották a börtöncella falát, másodszor pedig fürdés közben tűnt el, méghozzá a felügyelő ruhájában, aki ott maradt meztelenül. Legutóbbi letartóztatása után, vándorkereskedőnek öltözve, zsidó taligán került át a határon az ismert vilkomiri csempészáton. Ekkor M. V. Zemljanyikov névre szóló, hamis útlevelet használt.

TANÚK Mi az, hogy M. V.?

AZEF Nem mindegy? Úgy sem ismerték, közben meg itt tanúskodnak, hogy ő az itt, ebben az üvegben.

VIZSGÁLÓTISZT Elég legyen! Miért tartóztatták le?

AZEF Zemljanyikov lefoglalt egy vasúti kocsit, minek folytán néhány millió rubel lett a forradalmárok zsákmánya. Ezüstszállítmány Szibériából. De az igazi neve Borisz Davidovics Melamud, vagy másképpen Borisz Davidovics Novszkij volt.

TANÚK Ezt betanulta, mi?

VIZSGÁLÓTISZT Mi is a maga neve?

AZEF Jevno Azef.

TANÚK Maga kettős ügynök, és ez nemsokára ki fog derülni.

AZEF Miért? Maguk eleve ketten vannak, mégsem lehetnek kettős ügynökök soha.



„Zemljanyikov feje”  
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)



TANÚK Minden kettős ügynök skizofrén.

VIZSGÁLÓTISZT Azef! Biztos abban, hogy nem maga Borisz Davidovics Novszkij?

AZEF Igen, biztos vagyok benne.

TANÚK Hogy éppen ő lenne? Egy hiú fráter maga, Azef. Egy hiú fráter.

\*\*\*

*Ismét a szoba. Asztal, szék, a falnál állványon mosdó. Jelen vannak: Fegyukin, Butyenko és a Letartóztatott, aki egy székhöz kötözve, megsemmisülten ül.*

BUTYENKO Ön, Borisz Davidovics Novszkij, egy magához hasonló embert ölt meg itt, csak mert nem volt hajlandó beszélni. Egy embert, akinek az élettörténete egy eljövendő, lehetséges élettörténet magját hordozta magában, egy következetes, kerek, az önéhez annyira hasonló, de az ön hibájából már a legelején kettészakasztott, úgyszólván csírájába fojtott élethistóriáét, azzal, hogy konokul megtagadja a vizsgálati szervekkel való együttműködést. Figyelmeztem, hogy most egy hosszú bünténysorozat előtt áll, amennyiben ragaszkodik ahhoz, hogy magába zárkózik, és nem hajlandó felelni a kérdéseinkre.

FEGYUKIN /Türelemten/ Nem kell ennyi szót pazarolni rá. Őrség! Küldjék be őket! /Kintről egy toprongyos kórus vonul be. Szabályosan felállnak./ Szereti az ószláv liturgiákat? Vagy a katolikus szenténekeket? Esetleg motetta, madrigál? Netán egy miserészlet? Ezek mindent tudnak.

*Beint, mire a kórus siránkozni, nyüszíteni kezd, könyörögve azért, hogy ne öljék meg őket. Fegyukin leinti a kórust, csend lesz.*

BUTYENKO Ezt nevezik kortárs egyházi zenének.

LETARTÓZTATOTT Néha, holdfényes estéken én is ezt dúdolom.

FEGYUKIN Akkor dúdolja velük. Most!

*Ismét beint, a kórus vonyítva könyörög, egyre hangosabban. A letartóztatott velük vonyít egy ideig, majd elhallgat, és befogja a fülét. Fegyukin leinti a kórust.*

FEGYUKIN Látom, ismeri a művet. Most énekeljen szólóban, nekem. /A letartóztatott hallgat/ Nem akar?

Csend.

FEGYUKIN Nem gondolja, hogy a szopránokhoz képest túl sok itt a tenor?

LETARTÓZTATOTT /Végignézz a kóruson/

FEGYUKIN Én például úgy gondolom. Tudja, egy kórusban a szólamok egyensúlyja nagyon fontos.

LETARTÓZTATOTT Ne!

*Fegyukin előveszi a pisztolyát, és lelő egy „tenort”, aki összecsuclik. Az örök kivonszolja.*

LETARTÓZTATOTT /Üvölteni kezd/

FEGYUKIN Egész jó, még szólista is lehet. Nézzünk most egy másik művet, egy vidám alleluját. De vidám legyen! Hozsanna a magasságban!

*Beint a kórusnak, amely valami iszonyú, a sírás és a nevetés határán mozgó hangzavart produkál. Fegyukin karmesteri kézmozdulatokkal próbálja kicsikarni, amit elképzelt, de végül leinti a kórust. Mélységesen csalódott.*

BUTYENKO Ahol hiányzik a képesség, ott dicsérendő az akarat. Első próbálkozásnak nem is rossz.

FEGYUKIN Egyetlen alleluját sem hallottam. Maguk miattam kerülnek az istentisztelet legvidámabb tételét? Nagyon tévednek, ha azt hiszik, hogy kultúrtörténeti szempontból nincs jelentősége annak, amit maguktól kérek. Itt az ideje megtanulniuk, mit kell tagadni. Csalódtam magukban. Ezért most Novszkij elvtársat kérem fel arra, hogy szólistaként adja elő, amit önöktől nem kaptam meg. Alleluja!

LETARTÓZTATOTT /Suttogja/ Alleluja.

FEGYUKIN Ne szerelmet valljon nekem, hanem dicsérje az Urat!

LETARTÓZTATOTT Én kommunista vagyok.

FEGYUKIN Nehéz dolog ez, ugye? Dicsérni az Urat, aki hasonlít magára, hisz nincs rá bizonyíték, hogy létezik. Maga egy isten. Énekeljen önmagának! Meg nekem! Alleluja!

LETARTÓZTATOTT /Bizonytalan hangon dörmögni kezd, majd amikor látja, hogy Fegyukin célba vesz egy kórustagot, egyre hangosabban énekel, végül üvölti az alleluját/

FEGYUKIN /Leengedi a pisztolyt, a Letartóztatott elhallgat/ Nem mondtam, hogy elég. /Felemeli a pisztolyt és lelövi a kórustagot/

BUTYENKO Hoppá.

*A Letartóztatott megsemmisülten áll. Az örök ezt a hullát is kiviszi, majd a Letartóztatotthoz mennek, és leveszik a köpenyét. A Letartóztatott egy ágyékkötőben marad, testen hegek garmada. A megkínzott Krisztusra emlékeztet.*

FEGYUKIN /A kórushoz/ Itt a maguk forradalmi istene.

Vagy a fia? /A Letartóztatotthoz/ Maga egy gyilkos, tudja?

Vezessék el. /Az örök kivezetik a Letartóztatottat/ Azt, hogy egy állat miatt így megfogyatkozzon a kórusom! Na,

de azért lássuk, mit tudunk! A hitvallásomat akarom hallani! /A maradék kórusra néz, majd beint/

KÓRUS /Gépiesen kántálják/ Az, ami felbőszít egy kihallgató tisztet, és felébreszti lojális gyűlöletét, a vádlottaknak az az érzelmős önzése, beteges szükséglete, hogy mindenáron bebizonyítsák a maguk ártatlanságát, a maguk kis igazságát. Ez nem más, mint az ő agyukban bekövetkező áramszünet, neurotikus egy



Fegyukin lelövi a kórustagokat  
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

helyben topogás, miközben csótlátó szemléletmódjuk képtelen egy magasabb értékrendszerbe helyezni magát, mely áldozatokat követel, és nem lehet tekintettel az emberi gyengeségekre.

*Fegyukin leinti a kórust, majd lazán folytatja.*

**FEGYUKIN** Ezzel azt akarjuk mondani, hogy aláírni a beismerő vallomást a kötelesség nevében nem csak logikus, hanem erkölcsös dolog is. /A kórus felé tapsol/ Brávó!



Az előadás végén ismét a sírnál  
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

## **Erő Verebes: The Big Questions of Revolutionary Wrecks**

Danilo Kiš: *A Tomb for Boris Davidovich*

The play by Danilo Kiš, *A Tomb for Boris Davidovich*, published as a cult long-short story in 1976, was presented at MITEM this year by the Hungarian language Újvidéki Színház (Novi Sad Theatre, Novi Sad, Serbia), adapted for the stage by Erő Verebes and directed by Aleksandar Popovski. Danilo Kiš's long-short story is an undoubted proof of the innovative role of literature – writes Erő Verebes: "...its epic principle is the pseudo-documentary *non-fiction*. (...) Nor does creative imagination get shipwrecked running aground on the reefs of fictitious and real facts. Through the activity of imagination, we can witness a »storytelling« that goes even beyond the most artful lies; since, elevating facts to an aesthetic level, it does not make false claims, but canonises the truth of a possible reality." In order to illustrate his expert commentary, the dramaturge has selected two characteristic extracts from this world-famous work.



SZABÓ ATTILA



## Színház és performatív emlékezet<sup>1</sup>

A történettudományokban jelentkező úgynevezett „emlékezeti fordulat” kétségtelenül a színházra is fontos hatással volt, de, mint testeket jelként használó multimedialis művészeti forma, a színház az emlékezet játékba hozásának többretegű végiggondolására kényszerül. Ez nem merülhet ki egyszerűen a színpadra vitt történetek milyenségének és narratív szerkezetének elemzésében, hanem mindenképpen reflektálnia kell a testek emlékezetének a színházi reprezentáció keretén is túlmutató problémakörére is. Ahogy a performansz elméletei a színházi elemzés kereteit rendkívüli módon kitágították, a nyilvánosság olyan jelenségeire is színházként tekintve, melyek korábban más tudományterületek hatáskörébe tartoztak, úgy az emlékezet és emlékezés módszertani kerete is gyakran olyan tág perspektívát kínál, mely sok esetben már inkább megnehezíti a színház tulajdonképpeni emlékezetének, azaz az emlékező színház vizsgálatának törekvéseit. A számos elméleti összefüggés ellenére módszertani szempontból mégiscsak tanácsos különbséget tenni a színházra emlékezés, a színház történet, „hist(o)riográfia”, valamint a színház keretében történő emlékezés között. Ez utóbbi, bár a személyes és társadalmi emlékezet elméleti megfontolásainak számos eredményét hasznosíthatja, ebben az értelemben a színházi emlékezet mégis inkább azokra a performatív gyakorlatokra utal, melyek a színházi eszközök segítségével a társadalmi lét egyéb, színházon kívüli területeit és történeteit kívánják a közös elemzés színterébe emelni. Ennek

<sup>1</sup> Részlet a szerző *Performatív műltfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban* című, 2018-ban megvédett doktori disszertációjából. A Szcenárium ezzel a színházelméleti háttéranyaggal kívánja bevezetni azt a diskurzust, melyet történelmi tudatunk és a színház kölcsönhatásának témakörében szeptembertől fog indítani.

kapcsán mindenképpen szükség van a színház referencialitásának újragondolására is, mely a diszciplína önállóságának megalapozására irányuló harcok során az utóbbi évtizedekben némileg háttérbe szorult. Nem elégedhetünk meg azzal, hogy a klasszikus történelmi dráma sokszor igencsak reflektálatlan színházelméleti és történelemelméleti keretében vizsgáljuk a múltfeldolgozás színházának újabb törekvéseit, melyek az esetek túlnyomó részében tudatosan működtetik a múlt fogalmának korszerű értelmezéseit, illetve sok esetben a színház sajátos eszközeivel tesznek kísérletet a múlt, a történelem, az egyéni- és csoportidentitás erőinek újragondolására.

A nemzetközi elméleti szakirodalomban több elméletíró foglalkozik érintőlegesen vagy részletesen a színház és emlékezet összefüggésének vizsgálatával. Bár nézőpontjuk sokszor igen eltérő, a kérdés vizsgálatának többnyire két szintjét különítik el. Első szinten a színházra alapvetően mint emlékezeti intézményre tekintenek, hiszen a színház történetének szinte minden fokán múltbéli szövegek és tapasztalatok jelenbe hozását tartotta alapvető feladatának és munkamódszerének. Ezt a gondolatkört Marvin Carlson így foglalja össze:

Minden darab emlékezetdarab.

A színház, mint a kulturális és történeti folyamat szimulákruma, miközben megpróbálja az emberi viselkedés legszélesebb skáláját fizikai

kontextusukkal együtt megrajzolni, mindig is arra törekedett, hogy a társadalom számára saját maga megértési kísérleteinek kézzel fogható dokumentumát adja. A színház a kulturális emlékezet tárháza, de, akár ki-k személyes emlékezete, ez is folyamatos korrekcióra és módosításra szorul, amint az emlékeket új körülmények között és más kontextusokban hívjuk életre.<sup>2</sup>

A színházi emlékezetnek erre a primér, a kulturális emlékezet konténere- vagy archívumakénti működésére utal Gerald Siegmund is, kiemelve, hogy a színház fontos szerepet tölt be az emlékek közti rend megteremtésében, egyfajta tárolóként működve, melyben minden sértetlenül megőrződik, hogy később, szükség esetén aktivizálódhasson:

Elvégre mi mást csinál az irodalmi színház, minthogy emlékezik az irodalmi kánonba került dramatikus szövegekre, és közönségével együtt konfrontálódik a kortárs szövegekkel? Akár régi, akár új drámákkal, folyamatosan felmutatja egy csoport önmagáról alkotott bizonyos képét, például a polgárságét, amely a jelen horizontjában vizsgálja felül és kérdőjelezi meg önmagát. A csoport konstitutív



Marvin Carlson egy Sanghajban készült felvételen  
(forrás: marvincarlsontheatrecenter.org)

<sup>2</sup> Marvin A. Carlson: *The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, 2003, 2.



értékein keresztül szembesül önmagával, s ezen értékek folytonossága így módon biztosítva van.<sup>3</sup> *Performing History* című művének előszavában Freddie Rokem rámutat arra, hogy a fennmaradt görög drámák közül csak egy dolgoz fel kortárs témát, Aiszkhülosz *Perzsák* című darabja, mely i. e. 472-ben, a perzsa háború kezdete után húsz évvel íródott. Rokem ugyanakkor, Jean-Pierre Vernant munkájára hivatkozva azt is fontosnak látja, hogy különbséget tegyen a színre vitt múlt két státusa között. Bizonyos történelmi események, ahogy a görög drámákban feldolgozott történetek legnagyobb része, a (korabeli) nézők számára egyfajta mitikus és túlvilági távolságban maradnak, mely meggátolja azt, hogy ezekre a narratívákra és karakterekre a nézők saját jelenünk előzményeként tekinthessenek. Ugyanez nem vonatkozik a történelmi eseményekre épülő színdarabokra és karakterekre, melyek olyan „valódisággal és valószínűséggel bírnak, mely nem kizárólag a színpadi létezésre korlátozza jelenlétüket.”<sup>4</sup> Némileg meglepő módon Rokem a holokauszt színreviteleit is ebbe a mitikusnak nevezhető kategóriába sorolja, azt igazolva, hogy nem pusztán az időbeli távolság, hanem inkább egy adott múltbeli eseménysor jelenbeli státusza határozza meg a színrevitel kiindulópontját is.



Freddie Rokem

A színházi emlékezet második szintje a színházi médium esztétikai sajátosságait igyekszik figyelembe venni, egyszerre kitágítva és specifikusabbá téve a színháznak mint emlékezeti mechanizmusnak a lehetőségeit. Siegmund szerint, míg a színházi avantgárd a jelenidejűség hangsúlyozásával kívánta megteremteni a művészeti ág önállóságát, addig a posztmodern paradigmaváltás felhívta a figyelmet a tiszta jelen tapasztalatának lehetetlenségére: „amiről azt hisszük, hogy látjuk, az csak az emlékezet árnyképe; csalóka kép, hiszen emléke nem más, mint egy másik emlék emlékezte.”<sup>5</sup> Ha nem létezik autentikus pillanat, úgy a színházi tapasztalat sem a jelen időben, hanem inkább utólagosan, az emlékezet alkotó tevékenysége során konstruálódik meg:

Az emlékezet csak olyan átírásokban létezik, amelyeknek eredetije rég a feledés homályába veszett. Eredeti nélküli kép, amely emlékként épp azért tesz „rémisztő” hatást a szemlélőjére,



Gerald Siegmund

<sup>3</sup> Gerald Siegmund: *A színház mint emlékezet*, ford. Kékesi Kun Árpád, *Theatron*, 1999. tavasz, 36.

<sup>4</sup> Freddie Rokem: *Performing History, Theatrical representations of the past in contemporary theatre*, University of Iowa Press, Iowa City, 2000, 10 (ford. tőlem).

<sup>5</sup> Siegmund, i. m. 37.

mert néma marad. Ami nem reprezentálható, arra emlékezni kell. Amire emlékezünk az nem tehető teljes egészében a reprezentáció részévé. Ez a kiegyenlíthetetlen maradék teszi ki a színház emlékezetét és érzékiségét.<sup>6</sup>

Ugyancsak a jelen pillanat inautentikusságának belátásából bontakozik ki Marvin Carlson kísértetjárás-elmélete (*ghosting*), amely módszeres elemzésnek veti alá a színházban megjelenő ismétléseket a szöveg, test, színrevitel tekintetében, kísérletet téve arra, hogy a színháztörténetet az iterációk történeteként vázolja fel:

A már elmesélt történetek újramesélése, a már eljátszott események újrajátszása, a már megtapasztalt érzések újraélése, olyan problémák, melyek a mindenkori színház figyelmének középpontjában voltak, de ezzel szoros összefüggésben állnak a színházi produkció sajátos dinamikái is: a történetek, amelyeket kiválaszt, a testek és más anyagszerűségek, amelyeket felhasznál, és azok a helyek, ahol ezek a történetek elmondásra kerülnek. A produkció nagyon sok összetevője „már korábban látott” elemekből épül fel, és ennek az újrahasonosított anyagnak az emlékezete, amely egyik előadásról a másikba vándorol, nem csekély mértékben járul hozzá a színház, mint személyes és kulturális emlékezet gazdagságához és sűrűségéhez.<sup>7</sup>

Rokem szerint a történelmet csak akkor tudjuk akként felfogni, ha megismétlődik, amikor valamifajta diskurzust hozunk létre, mint amilyen például a színház is, melynek alapján a múlt szervezett ismétlése megkonstruálható, mely képes arra, hogy a múlt kaotikus viharait saját esztétikai keretében kordában tartsa.<sup>8</sup> Még az olyan váratlan, specifikus és előzmény nélküli nagy történelmi katasztrófák, mint a 2001-es New York-i terrortámadások, sem gondolhatók el teljesen autentikus eseményként. Slavoj Žižek érvelése alapján, a fantazmatikus szinten a hollywoodi filmek már évtizedek óta alaposan előkészítették egy hasonló kataklizma eljövetelet. Žižek szerint: „[a] kérdés, amit azonnal fel kellett volna tennünk magunknak, amikor bekapcsoltuk a tévét szeptember 11-én, az a következő: Vajon hol láttuk már ugyanezt újra meg újra meg újra”.<sup>9</sup>

Az ismétlés mellett az emlékezés több elméletíró szövegében a halállal kerül kapcsolatba, illetve az élet és halál közti illékony határsávval, ahol szellemek és más hasonló élőhalottak vonulnak fel. Carlson és Rokem könyveik bevezetőjében egyaránt a Hamlet szellem-jelenetét idézik fel, amint a halott apa szelleme újra és újra megjelenik. A szellem felbukkanása egy olyan nyugtalanító kép, mely nem fejthető meg azonnal, viszont jelzi, hogy valami súlyos hiba csúszott a szimbolikus rendbe, melyet valakinek ki kell javítania. A fényképes portré, ami a színházhoz hasonlóan szintén testek képét felhasználó művészeti forma, Roland Barthes számára is első sorban a halállal való társításban jelenik meg: „Alapvetően amint én a rólam készült fényképen nézek (vagyis az a szándék, amivel én a képre tekin-

<sup>6</sup> Uo. 38.

<sup>7</sup> Carlson, i. m. 4.

<sup>8</sup> Rokem, i. m. xi.

<sup>9</sup> Slavoj Žižek: *Welcome to the Desert of the Real. Five Essays on September 11 and Related Dates*, Verso, London–New York, 2002, 17.



Marcus Tullius Cicero  
(Kr. e. 106–43)

tek), az a Halál. A Halál az előttem álló fénykép eidosza. (...) Ugyancsak furcsa módon, számomra a fényképpel társuló testrész nem a szem (ez elretent), hanem az ujj: ami az objektívet működésbe hozza, ami elindítja a lemezek fémes kattogását”.<sup>10</sup>

Ugyancsak a halál a kiindulópontja Siegmund színházról és emlékezetéről szóló tanulmányának is. Ciceró híres szövegét idézi, mely a mnemotecnika alapító legendájaként vált ismertté, és melyben az emlékezés hatalmát a tömeghalált okozó katasztrófa (a vendégeket maga alá temető ház) fizikai és szimbolikus káoszában kiigazításában látja.<sup>11</sup> A 2001-es terrortámadás során leomló ikertornyok több mint háromezer azonosíthatatlan testet temettek maguk alá. A hírek hallatán a kórházak sebesültek ezreinek ellátására készültek, de hamar

kiderült, hogy nemcsak sebesültek nincsenek, hanem holttestek sem. A tornyokban minden tárgy és minden test szürke porrá vált. Az elkövetkezendő hónapok és évek során az emlékmunka egyik fontos feladata volt az áldozatok beazonosítása. New York utcáit egyszerre ellepték az „eltűnt” személyeket kereső rögtönzött feliratok, de az eseményeket feldolgozó nekrológok, regények, filmek és színdarabok is részben arra törekedtek, hogy szimbolikusan arcot adjanak az áldozatoknak, hogy a szavak, mikrotörténetek segítségével beazonosítsák az elhunytakat.

A holokauszt is, amint erre az általunk használt megnevezés is utal, a teljes megsemmisítést jelenti, amelyben a testeket szándékosan tűntették el az elkövetők. Nem kevésbé kegyetlenek a huszadik század számos egyéb módszeres népirtásai sem, de a tömegsírok kiásása legalább megőrzi annak a lehetőségét, hogy ha testeket nem is, de a csontokat meg lehessen találni és tisztességben újra lehessen temetni a holtakat. Úgy tűnik, hogy a (holt)test megtalálása és az adott szokások szerinti eltemetése nemcsak az ókori népeknél, de alapvetően szekularizált világunkban is egyik nagyon fontos feltétele a múlt lezárásának és a gyászmunkának, Magyarországon például Nagy Imre és mártírtársai esetében. Ennek jeleit látjuk akkor is, amikor a kortárs katasztrófák, például egy tengerbe zuhant repülőgép tragédiáját követően is rendkívüli erőket mozgósítanak a keresésre, és nemcsak a bizonyítékok begyűjtése miatt, hanem a holttestek iránti kegyeleti okokból is. A temetetlen holttest, akár a nyughatatlan szellem, olyan felkiáltójelként működik, amely megakadályozza, hogy lezáruljon, hogy lezárható legyen egy történeti esemény, míg az elkövetők, vagy

<sup>10</sup> Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, ford. tőlem, Cahiers du cinema, Gallimard Seuil, 1980, 32.

<sup>11</sup> A legenda szerint a gazdag Szkópász házában vendégeit a váratlanul leomló mennyezet mind maga alá temeti, és csak a véletlenül megmenekült Szimonidész szónoknak köszönhető, aki megjegyezte a vendégek ülésrendjét, hogy a felismerhetetlen holttesteket azonosítani tudták, és tisztes temetésre átadhatták a testeket a családtagjaiknak.

azok fiai, unokái el nem végzik a rájuk rótt feladatokat: konkrét szinten a holtak eltemetését, elvont szinten pedig a múlt dialogikus feldolgozását.

A Cicero által a Szimónidész-legenda összefoglalásában figyelmen kívül hagyott pusztulás tapasztalata, amely nélkül sem az emlékezet, sem a nevek és jelek, amelyekkel az emlékezet operál, nem léteznének, a színházban kijátszásra kerülhet. Így azonban a színház, mint emlékezet nem annyira a teljes élet megerősítéseként, hanem a halottakkal folytatott dialógusként (Heiner Müller) jelenik meg: halottgyalázásként, hiszen az antik tragédiában mindig is az volt.<sup>12</sup>

A színház emlékezetként történő elgondolásának harmadik fontos alapkitétele, hogy a színház mindig is testeket használ fel alapvető eszközöként, miközben képeket hoz létre. Siegmund érvelésében a képalkotás hangsúlyozása a narratívával szemben segít már a definíció szintjén kivédeni azt a gyakori (nézői) elvárást, hogy a színház a múltat az ismert/elfogadott formában, változatlanul vigye színre. A történettel szemben a kép ugyanis mindig kettős felületre oszlik: míg szenzoriális felszíne könnyen megtapasztalható, addig tartalmát vagy jelentését sosem lehet egyértelműen beazonosítani. „A felhasznált jelek sokasága, a színházi esemény konkrét érzékisége veszélyezteti a jelentések egyértelmű rendjét, és a színpadi jeleket saját szakadékuikba taszítja.”<sup>13</sup> A test ellenáll a jellé változtatásnak, erőszakként éli meg a narratívába való illesztést. Azt az anyagbeli ellentmondást, ami a színész élő teste és a színházi kép élettelen alkotóelemei között feszül, a századforduló nagy színházi újítói is felismerték, köztük például Adolphe Appia is, míg az avantgárd színházi válasza inkább a test különféle eszközökkel történő mechanizálását tűzte ki célul. A kortárs színház számos törekvése már nem igyekszik láthatatlanná tenni ezt az ellentétet, hanem inkább kihasználja az élő test integrálhatatlanságának kreatív potenciálját. Siegmund felhívja a figyelmet arra is, hogy a színész teste mindig magán viseli saját történetének nyomait is, mely egy sajátos, jelentéses viszonyt hoz létre a megjelenített alak testének történetével. Ugyanakkor a színészi test sérthetetlensége, mely a legtöbb színházi konvenció alapját alkotja, gátat szab a test történelem általi radikális színpadi alakíthatóságának. A történelem a testen ugyanis irreverzibilis nyomokat hagy, melyek felmutatására a színháznak felhatalmazása van, de előidézése tabunak számít. Ugyanakkor a test enyhe átalakíthatóságának, elmaszkírozásának, rekontextualizálásának megmutatása és az ezzel való kísérletezés a színház fontos hatásmechanizmusát képezi.

A test színpadi jelenléte határozza meg a film és a színház közötti döntő különbséget azáltal, hogy megteremi a nyelvtől való elkülönülést, amelyet a film illuzórikus-képzeletbeli képekkel hidal át. (...) A színpadon látható test tehát szintén kettős. Egyrészt látjuk azt a zárt test-képet, amellyel a színész a szerepét játssza. Másrészt e szerep-kép mögött található az a tapasztalat, amely a képben nem kap helyet, nevezetesen a formálhatóság, a fájdalom és a szexuális energia amorf tapasztalatát, amelyet a színész a szerep megformálásakor felhasznál.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Siegmund, i. m. 39.

<sup>13</sup> Uo. 38

<sup>14</sup> Siegmund, i.m. 38.

Carlson szerint nemcsak a történelem, hanem a színészi test emlékezete is a kísértetjárás dinamikájának van kitéve. A színész korábban játszott szerepeinek emléke kétélű fegyver: van, amikor megerősíti, korábbi tapasztalatok előhívásával elmélyíti az éppen látott karakter milyenségét, de van, amikor törést, hermeneutikai rövidzárlatot okoz a nézőben, aki az épp látott figurát akaratlanul is megpróbálja az össze nem illő korábbi szerepemlékkel szembesíteni:

A színész újrashasznosított teste, ami már eleve szemiotikai üzenetek gazdag hordozója, egy új szerepben szinte elkerülhetetlenül megidézi korábbi szerepeinek szellemét, hogyha azok bármilyen hatással is voltak a nézőkre, egy olyan jelenség, amely sokszor színesíti, vagy akár dominálja is az adott alakítás befogadását.<sup>15</sup>

A színész művészetének emlékezet általi meghatározottságát Patrice Pavis is hangsúlyozza: „a színész archiválja magában régi szerepeit, gondolja, újrjátssza, kutatgatja, összehasonlítja, múltbéli és jelenbeli tapasztalataival veti össze őket.”<sup>16</sup>



Patrice Pavis

A nézőtérre pedig a recepció közege is kollektív emlékezetnek tekinthető, hisz maga a „kész” színházi műalkotás alapvetően csak ebben a formában élhet tovább: „A színház élő emlékezete a legkényesebb, a média elől elillanó, a néző élő emlékezetére számító kincs.”<sup>17</sup>

A kortárs színház a történelem színrevitelének számos formáját használja, és sok esetben a színészi test nem reprezentál történelmi karaktereket vagy nem egy karaktert testesít meg. A vallomásos, narratív, dokumentarista, túlazonosításra épülő vagy

posztdramatikus színészhasználat ugyanakkor nem csökkenti az élő test általi emlékezés sajátos hatásmechanizmusait, hanem éppen ellenkezőleg, a test mint médium által kérdőjelezi meg a történelem, elbeszélés, tanúvallomás, csoportidentitás problémamentesnek elfogadott konstrukcióit. A testekből alkotott képekben felsejlő történelem sosem tart igényt a totalitásra és kizárólagosságra, nem kíván a történelem nagy elbeszéléseinek helyére lépni, vagy annak megerősítője lenni. Ahogy egy kép sosem lehet a teljesség, csak egy keretezett pillanat, úgy a megtestesülő történelem is csak szubjektív, vagy ideálisabb esetben polifonikusan interszubjektív formát ölthet. Ebben a folyamatban a színész részéről sem lehet adekvát a teljes beleélés és valamely történet általi elragadtatás álláspontja, hanem pozíciója meg kell hogy kettőződjön: amellet, hogy testét és hangját kölcsönzi egy korábbi létezőnek (vagy szövegnek) egyben jelenbeli nézője is kell legyen a megjelenített történelemnek. Mindig az adott előadás formai döntése, hogy mennyire kívánja láthatóvá tenni a színésznek ezt a szükségszerűen nézői, még ha szakértői, privilegizált nézői állapotát. Freddie Rokem *hipertörténész*ként aposztrofálja ezt a színészi alapállást:

<sup>15</sup> Carlson, i.m. 9-10.

<sup>16</sup> Pavis, i.m. 47.

<sup>17</sup> Uo.



Ahelyett, hogy a történész által használt dokumentumokra hagyatkozna, a színház leginkább a színészek azon képességére épít, hogy az előadás alatt meggyőzzék a nézőket arról, hogy a „valós” történelmi múlt egy szelete a szemük előtt kerül színre. A színészeknek pedig a drámaírók, rendezők, tervezők kreativitására kell hagyatkozniuk, hogy a nézőket egy olyan esztétikai tapasztalatban részesítsék, mely egyszersmind a múltból is elmond valamit. A történelmet színre vivő színház az különbözteti meg a színház más formáitól, hogy lehetővé teszi, hogy a történész valami olyasmivé változzon, amit én *hipertörténésznek* nevezek, aki tanúja az eseményeknek, szemben a nézőkkel. Ez az átalakulás egyszerre felhasználja azokat az energiákat, amelyek a történelem színrevitelének lényegét alkotják és hoz létre újabb, módosított energiákat is.<sup>18</sup>

Bár az emlékező színház és a színházra való emlékezés módszertani szétválasztása mindenképpen indokolt, fontos belátni, hogy a kétféle emlékezet egymástól nem választható szét. Ha elfogadjuk, hogy a színházi tapasztalat sem az abszolút jelen időben, hanem mindig is csak utólagosan, az emlékezet alkotó tevékenysége során konstruálódik, akkor igencsak megfontolandó Amelia Jones radikális meglátása arról, hogy még a jelenben megélt (performatív) eseményeket sem tudjuk közvetlenül megtapasztalni.<sup>19</sup> Ugyancsak a tapasztalat és emlékezet szoros összefüggésének kapcsán beszél Philip Auslander a dokumentum performativitásáról, több olyan példát elemezve, ahol a fényképek vagy hangfelvételek által dokumentált „előadás” a valóságban sosem valósult meg egy adott valós térben és időben, hanem egy kreatív aktus fikciójaként jött létre. Ilyen például Yves Klein *Leap into the void* című híres fényképe, melyről utólag kiretusálták az emeletről mélybe ugró művész esését tompító védőhálót. A performatív esemény így csak a dokumentum által megteremtett fiktív valóságban jön létre. Bár ez kétségtelenül a színház határainak radikális kitágítását eredményezi, a fenti gondolatmenet alapján felmerülhet, hogy a nyilvánosság minden olyan formáját performatív aktusként elemezzük, mely testeket használ az adott esemény sajátosságának



Philip Auslander

<sup>18</sup> Rokem, i.m. 25.

<sup>19</sup> „Semmilyen kulturális produktummal nem tudunk mediáció nélküli kapcsolatot létesíteni, ideértve a test művészetét is. Bár tiszteletben tartom annak a tudásnak a specifikumát, amely az élő performatív eseményen való személyes részvétel sajátja, de úgy vélem, hogy ennek a specifikumát nem szabad az esemény dokumentációs nyomainak tanulmányozása során létrejövő tudás specifikuma fölé helyezni. (...) Ezek a színházi események sokszor csak az évekkel későbbi visszaidézés során telítődnek jelentéssel: ugyanúgy, ahogy a történelem mintázatait is nagyon nehéz azonosítani, amikor az ember benne van az adott korban.” Amelia Jones, “Presence” in Absentia. *Experiencing Performance as Documentation. Art Journal*, Vol. 56, No. 4, *Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century*, Winter, 1997, 12, <http://www.jstor.org/stable/777715>, elérés: 2016.07.11.



Yves Klein: *Ugrás a semmibe*, 1960  
(forrás: maimanohaz.blog.hu)



...és a valódi történet

felfejtésére. Ebben az olvasatban Yves Klein fényképe is joggal tekinthető előadás-dokumentumnak, hisz egy ilyen elemzés nem az adott műtárgy speciális technikájára koncentrál, hanem a fényképet a testtel való gondolkodás egy kísérletének tekinti.<sup>20</sup> A továbbiakban a történelem performatív megélésének számos, hagyományos értelemben nem színházi formájával is foglalkozom, melyek, ugyanakkor, mindig a testek nyilvános vagy fél-nyilvános médiummá válásával jönnek létre. Ilyenek a nyilvános beszédek és apológiák vagy a politikusok és elöljárók egyéb nyilvános gesztusai,

az utcai események és happeningek, és természetesen a dokumentarista és fikción alapuló drámák és színházi előadások, melyek a múlt bizonyos szegmensének fiktív vagy valós testeken átszűrt tapasztalatát dokumentálják.

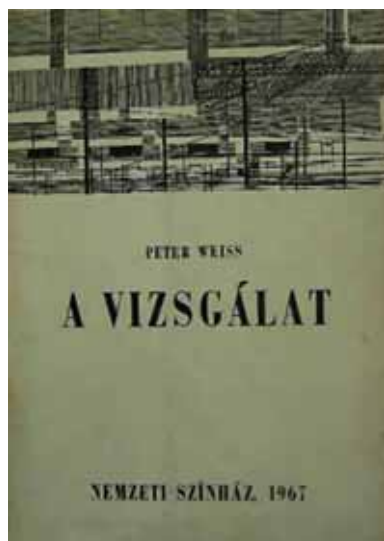
A testekkel emlékező történelemnek természetesen korlátai is vannak. A múlt nem minden pillanata és konstrukciója alakítható képpé és dolgozható fel performatív eszközökkel. A posztdramatikus színház kontextusában is megfontolandó lehet Peter Szondi meglátása, aki a dráma fogalmát az abszolút jelenidejűség hangsúlyozásával igyekszik kibontani, ezért drámaiatlannak ítéli a történelmi játékot:

A dráma elsődleges: ez is egy ok arra, miért lesz mindig „drámaiatlan” a történelmi játék. Az a kísérlet, mely „Luthert a reformátort” akarja színpadra állítani, magába foglalja a történelemre való utalást. Ha sikerülne egy abszolút drámai helyzetben Luthert ama elhatározáshoz vezetni, hogy megreformálja a hitet, akkor a reformáció drámáját alkothatnánk meg. (...) A dráma számára az egyetlen lehetséges út az lenne, hogy ezt a döntést Luther interperszonális kapcsolataival magyarázzuk, a reformáció drámájától azonban az ilyen megoldás nyilvánvalóan idegen.<sup>21</sup>

Tény, hogy drámadefinícióink az ötvenes években megjelent Szondi-mű óta jelentős változáson mentek át, köszönhetően nagy részben annak a rengeteg újszerű színházi formának, melyek nem sokkal később, a hatvanas évektől kezdve jelentek meg a különféle országok színházi kultúrájában, rendkívüli módon kitágítva a drámaként, színházi szöveggént felfogott szövegeknek a sorát. Szondi érvelése mégis jól felmutatja azt az elméleti és dramaturgiai problémát, amely a végtelen eseményfolyamként felfogott történelem drámai képpé sűrítésének örök kihívása lesz, és nemcsak a klasz-

<sup>20</sup> Philip Auslander: The Performativity of Performance Documentation, *Performing Arts Journal* 84, 2006, 1-10.

<sup>21</sup> Peter Szondi: *A modern dráma elmélete*, ford. Almási Miklós, Gondolat, Budapest, 1979 [1956], 14.



Peter Weiss: *A vizsgálat* című drámája a Nemzeti Színház kiadásában, 1967  
(forrás: antikvarium.hu)

szikus történelmi dráma, de a múltfeldolgozás kortárs színházi kísérleteinek is örök kihívása.

Például Peter Weiss 1965-ben írt dokumentarista drámája, *A Vizsgálat*, már semmiképpen nem értelmezhető sem a klasszikus dramaturgia által megkívánt „interpersionális viszonyrendszer”, sem a Szondi könyvének vezérfonalát adó epikussá válás irányából. A frankfurti per valamásait felhasználó darab ennek ellenére kétségtelenül a múltfeldolgozás performatív lehetőségeit kívánja kibontani, mely sok ponton különbözik a holokausztról szóló számos regény és film által képviselt emlékeztől. A *Vizsgálat* kiaknázza a bírósági tárgyalás alapvetően teatrális jellegét, mely később számos más dokumentarista dráma közkedvelt szövegalkotási elvéné válik. A társadalmi performansz színpadi performanszá transzponálása Weiss szövegének

metateatrális alapvetést ad. A vallomások egymás mellé sorjázásából felépülő szöveg sem a klasszikus, sem a modern drámaelméletek felől nem értelmezhető maradéktalanul, de a vallomást tevő testek színrevitelével az emlékezésnek teljesen más útjait nyitja meg, mint mondjuk a történelmi elbeszélés. A szikár, tárgyilagos, ready-made szöveg egy olyan komplex képként kerül színre, mely számos összetett értelmezési ösvényt kínál fel, anélkül, hogy bármelyiket is expliciten súlykolná a nézőbe. Ilyen az emlékezés eltérő pozícióinak egyidejű megjelenítése; az elkövető és az áldozat eltérő emlékezeti stratégiái a bírósági per teatralitásának eszközei; vagy a beszélő élő test és a dehumanizált (holt)testek konceptuális összeegyeztethetlensége.

## Attila Szabó: Theatre and Performative Memory

The author of the book defended his doctoral dissertation titled “*Performatív múltfeldolgozás Közép-Európában és a világshínházban*” (“Performative Strategies for Coming to Terms With the Past in Central European and World Theatre”). The excerpt here deals with many forms of performative experience in history, theoretically putting into a broad context the stage forms within traditional and contemporary theatrical practice of coming to terms with the past. Great emphasis is placed on views regarding the cultivation of “history remembered in bodies” as the key tenet in theatre aesthetics. Looking at the latest literature, it asks the epistemological question that, like historical consciousness, theatrical experience is not constructed in the present, but in the aftermath, during the creative activity of memory. His theoretical reasoning is supported by a number of concrete examples, pointing to the topicality of this theme as well as its practical benefit to contemporary theatre practitioners. This theoretical background material is meant to usher in a discourse on the topic of interaction between historical consciousness and theatre, to be launched in the September issue of *Szcenáríum*.





CSÁJI LÁSZLÓ KOPPÁNY



## Hova álljanak a belgák?

S. E. Wilmer *Performing Statelessness in Europe* című könyvéről<sup>1</sup>

Ki ne ismerné a viccet az egyszeri emberről, aki – miközben a folyóparton sétál – észreveszi barátját a túlparton; amaz átkiabál neki: „Te, hogy tudok átjutni a túlsó partra?“, mire az egyszeri ember csodálkozva válaszol: „A túlsó partra? De hiszen ott vagy!” A viccbéli félreértés mindannyiunkban ott lapul. Nem könnyű a túlsó partiakat úgy érteni, ahogy „ők” akarják, és nem úgy, ahogy önmagunkon keresztül „mi” értelmezzük lecsupaszított szavaikat, magatartásukat. Az empátia hiánya okolható az Európa-szerte polarizálódó közbeszédért, amit sajnos sokszor hatalmi tőkév is kovácsol (korbácsol) „ezen” vagy „azon” part (párt) átpolitizált diskurzusa. Pedig humanizmusunk alapvető morális elvárása lenne, hogy belegondoljunk annak a világába, aki másként gondolkodik, aki máshogy érez, más kultúrája, szokásai vannak. A különböző társadalmakban, kultúrákban élő emberek megértésére és magatartásuk, értékrendjük értelmezésére jött létre másfél évszázada a kulturális- és szociál-antropológia, és saját gyermekbetegségein, tudománytörténetének útvesztőjén áthaladva úgy tűnik, hogy egyre árnyaltabb kép megfogalmazására képes „az emberről”, mint aki hasonló is, meg más is, mint „a többiek” (a „Mások”). Jelen kötet esetében: „a migránsok”. Az alapkérdés tehát színház-antropológiai jellegű. Ezért is merek szociál-antropológusként könyvismertetést írni Stephen E. Wilmer *Performing Statelessness in Europe* ('A hontalanság Európa színpadán') című, 2018-ban megjelent könyvéről. A recenzált kötet a migrációnak és a polgárjoggal nem rendelkezők élethelyzeteinek, egyéni sorstragédiáinak a kortárs európai drámairodalomban és színházművészetben

<sup>1</sup> Stephen Eliot Wilmer: *Performing Statelessness in Europe*, London: Palgrave Macmillan – Springer, 2018, 255 oldal.



megjelenő interpretációit és válaszait vázolja fel, egy világszerte ismert színháztörténész és esztéta látószögéből.

A „túlsó part” néha olyan messze van, hogy hiába is kiáltanánk, azt ott már senki sem hallja. A túlsó part lehet a Styx túlsó partja, vagy épp a vágyott édenkert odaátja. Vannak, akik lélekvesztőn vágnak neki a „túlsó partnak”, annak ellenére, hogy tudják: évente több ezer menekült fullad vízbe a keserves úton. Belegondoltunk már valaha, mi készíti ezeket az embereket, hogy maguk, családjuk, gyermekeik életét kockára téve nekivágnak az ismeretlennek? A túlsó part talán alig látszik. Alig érthető szövegfoszlányok jutnak csak el hozzánk odaátról. A túlsó partról főleg „itt” keletkezett hírek és mendemondák keringenek (hiszen mi „ezt” a nyelvet beszéljük), és ha a közbeszéd arra sarkall, rettegünk az ismeretlen „odaáttól”. De a partról jól oda lehet kiabálni – az „íteni” internetes híreket, kommenteket és blogokat olvasva vagy a kocsmából távozóban. A túlsó part felé lehet vágyakozva is tekinteni: ahogyan Casablancában nézhették az óceánt a II. világháború európai menekültjei, vagy épp a francia partok kikötőiben Amerika felé igyekvő kivándorlók a századforduló évtizedeiben. A túlsó part olyan sokféle, amilyen maga „az ember”. Mi is túlsó part vagyunk a világ tekintélyes részének a szemében. A polarizált média éppen ennek a sokféleségnek a megértését, megélését rabolja el tőlünk. Lássuk, hol helyezkedik el ezen a diszkurzív mezőn Stephen E. Wilmer „kortárs hontalanság” kötete.

Stephen E. Wilmer világszerte ismert amerikai színháztörténész és esztéta jelenleg a dublini Trinity College professor emeritusa, a School of Drama, Film and Music Tanszék oktatója. Fő kutatási területe a nemzeti színházak szerepe az identitásalkotásban, az európai színháztörténet, azon belül is különösen a finn és a német színháztörténet, az antik színház kortárs interpretációi, a kortárs kísérleti és avantgárd színházak. Mintegy öt tucat publikációja van. Nem először kapott meghívást a magyar Nemzeti Színházba sem. Egy ilyen alkalom kapcsán ismerkedtem meg vele a 2018-as MITEM egyik kerekasztal-beszélgetésén.

A szerző a könyv előszavában (1–10. oldal) részletesen és kertelés nélkül felvázolja törekvését: csak azokat a színházi megjelenéseket veszi számba, amelyek a bevándorlást morálisan támogatandó jelenségnek, a bevándorlókat pedig könyörületre szoruló, befogadandó, elesett személyeknek tekintik. A kötet nem szól arról, hogy van-e (és milyen formában) olyan interpretáció Európában, amelyben ettől eltérő vélemények kapnak hangot.

Az antik előzmények – és ezeknek a kortárs színművészetben való új kontextusba helyezése – alkotja az első fejezetet (11–50. oldal). A „túlsó part” mint a menekült-kérdés metaforája az emberiség hajnalától foglalkoztatja a művészetet. A drámaírás atyjának, Aiszkhülosznak egyik drámája (az *Oltalomkeresők*) képezi Wilmer kötetének kiindulópontját: Észak-Afrika felől közeledik az ötven Danaida-szűz, férj-jelöltjeik elől menekülve Argoszba. Argosz népe pedig a vendégjogra hivatkozva megszavazza, hogy befogadják őket. A szerző az antik drá-



mákban, Szophoklész *Antigonéjában* és az *Oidipusz Kolonoszban*, de főleg Aiszkhülosz fenti darabjában véli felfedezni a kortárs migrációs-jelenség antik előzményeit (morális kiindulópontját).<sup>2</sup> Idealizálja az antik jelenséget a „vendégjog” általános égisze alatt, hiszen az ókori drámákat a szerző a jelenkori színházi interpretációk előzményeként, a befogadás alapvető emberi moráljának szubjektív szemüvegén keresztül tárgyalja. Az érdeklő főleg, hogy a 21. században ezt a problémát hogyan értelmezik az egyes színházi előadások. Nem illik bele az érvelésébe, hogy az antikvitásban milyen szegregáció és miféle jogi korlátozások érintették a perioikoszokat vagy Athénban a metoikoszokat stb.

A kötet egészen végig vonul ez a kortárs olvasatokra koncentrálnó perspektíva, amelyekkel a szerző azt kívánja bizonyítani, hogy a színházi szakma (szerinte egyöntetűen) hogyan állt ki a bevándorlók megsegítése és befogadása mellett Európában, még ha ezt politikai környezetük rossz szemmel nézte is néhány országban. A bevándorlással kapcsolatosan az ógörög párhuzam egyébként Magyarországon is felbukkant. Karsai György klasszikafileológus és Fekete Ádám *Aiszkhülosz: Oltalomkeresők – Karsai György beavatósínháza* címmel éppen a magyarországi EU bevándorlási kvóta-népszavazás napján (2016. október 2-án) színre vitt interpretációja hasonló megfontolásból született.

A második fejezetben (51–72. oldal) valós események által inspirált, elképzelt élethelyzetekről, személyekről írott drámákat ismertet a szerző. Ezek közös vonása, hogy az agresszív és értetlen államhatalom semmibe veszi a könyörületre és befogadásra váró, sanyarú sorsú menekülteket. E drámák írói joggal számítanak arra, hogy a bécsi templomba menekülő, éhségstrájkoló migránsok vagy az Ausztrália felé tartó, hajótörést szenvedett menekültek visszafordítása a legtöbb emberből együttérzést vált ki. A harmadik fejezet (73–96. oldal) olyan, dokumentációkra épülő előadásokról szól, amelyeket bevándorlók készítettek vagy bevándorlókról szólnak. A negyedik fejezetben (97–120. oldal) különös párhuzamot von a szerző: az ír leányanyák egykori helyzetét és gyermekeik szolgasorba

<sup>2</sup> Nem az antikvitás közegében kontextualizálja az alkotásokat, tehát nem mutatja be azokat a szigorú (kirekesztő) rendszabályokat, amelyek korlátozták a görög poliszokban a bevándorlók státuszát (így például a polgárjog-nélküliséget, az ingatlanszerzési tilalmat és az egyhónapos maximális tartózkodás szabályát).

tasztítását párhuzamba állítja a bevándorlók liminális<sup>3</sup> státuszával és kirekesztettségével.

A következő két fejezetben – a politikai, hatalmi szereplőkkel szembeni véleménykülönbségek színház általi megragadásáról és az identitásváltásokról (121–138. oldal), illetve a bomlasztó és túlértékelő performatív megformálási módokról szólva (139–162. oldal) – a szerző szatirikus színházi akciók, előadások és performance-ok társadalomkritikai attitűdjét elemzi. Ezek közül bővebben a bevándorlást gátolni kívánó, szűkkeblűnek és anti-humánusnak minősített nacionalizmust és az államhatalmat kifigurázó projekteket tárgyalja.

Ezt követően a szerző a „színházi nomadizálás”<sup>4</sup> fogalmával él, és annak két útját esettanulmány-szerűen vizsgálja: a Fluxus és a Théâtre du Soleil társulatának átalakulását és reakcióit vázolja a kortárs bevándorlás-jelenségre (163–188. oldal). Majd önálló elemzést szentel a német színház intézményes válaszána bemutatására (189–208. oldal), kiemelve a Gorkij Színház (Maxim Gorki Theater) határozott kiállását az általuk jogkorlátozónak tartott német bevándorlás-politikával szemben. Ismerteti a menekültek érdekeit képviselő színházi projektjeiket és kezdeményezéseiket a bevándorlók személyes befogadására, támogatására. A szerző e fejezet elején képet ad arról is, hogyan változott a 2000-es években a német bevándorlás-politika, többek között a színházak határozott állásfoglalásának köszönhetően, ami szerinte a színház véleményformáló erejét bizonyítja.

A kötet érdemi részét a következtetéseket tartalmazó fejezet (209–121. oldal) zárja, amelyben a szerző összefoglalja vizsgálódásának tanulságait. Ezt egy igen terjedelmes bibliográfia (213–232. oldal) követi, amelynek döntő részét az egyes elemzett művek, előadások és a róluk szóló újsághírek, beszámolók teszik ki. Ezekből részletesen tájékozódhatunk a kötetben szereplő alkotókról és konkrét előadásokról. A kötetet a tárgyszójegyzék zárja (233–245. oldal).

A *Performing Statelessness in Europe* egy kétségtelen humanizmusból fakadó politikai állásfoglalás lenyomata. Az egyoldalúság vádja alól a kötet szerzője nem is kíván az objektivitás látszata mögé bújni: őszintén vállalja az egyértelmű állásfoglalást a bevándorlás-jelenség „menekült-olvasata” mellett, és szembehelyezkedik a „migráns-olvasattal”. Ez a célzatosság néhány olvasó számára akár mozgalmár-attitűdnek is tűnhet, ám a szerző empátiája, emberbarát attitűdje megkérdőjelezhetetlen.

Wilmertől mint színházelméleti szakembertől joggal hiányolhatjuk azonban a színházi antropológia szempontrendszerének a jelenlétét, illetve azoknak az alko-

<sup>3</sup> Ez a fogalom az 1970-es évek egyik vezető brit szociál-antropológusától, Victor Turner-től származik, melyet Arnold van Gennep átmeneti rítus-elmélete inspirált. A társadalmon kívüli periferezáció (ami az átmeneti rítusokból fakadóan sokszor csak időleges) a jogfosztottság egalitárius közösségformáló állapota (létrehozva az ún. *communitast*).

<sup>4</sup> A nyolcadik fejezet címe: „Two Approaches to Nomadism: Fluxus and Théâtre du Soleil”). A „nomád” fogalmának ez a metaforikus használata azt jelzi, hogy még mindig nem sikerült árnyalni a legtöbb nyugati gondolkodó sztereotípiáját, mely szerint a „nomád” esetlegesen és szinte migránsként vándorol jószágaival mint szegény és jogfosztott földönfutó (lásd Owen Lattimore „the pure nomad is a poor nomad” kijelentését).

tóknak a szerepeltetését, akik – mint például Peter Brook, Richard Schechner, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba – évtizedeket szenteltek arra, hogy kidolgozzák a kultúrák közötti érintkezés színházi módszertanát, elméleti és gyakorlati eszköztárát. Azt remélve, hogy – amint Barba fogalmazott – ily módon létrehozható és folyamatosan fenntartható az eltérő kulturális tradíciókat képviselő felek közötti „cserekereskedelem”, a magas színvonalú színházi barter.

A kötetet mindazonáltal nem csupán a kortárs valóság kihívásaira adott színházi válaszok kutatóinak ajánlom; nem is csak színészeknek, színházi szakembereknek, drámaíróknak, hanem azoknak is, akik kíváncsiak arra, hogyan jelennek meg az európai színtéren – a hétköznapi valóságban és a színpadon – a bevándorlók sorstragédiái, az emberi szolidaritás és humanitárius szerepvállalás drámai kihívásai. Azoknak, akik arra kíváncsiak, hogyan viszik színre a kortárs drámákban, performance-okban a hatalom és a kisember viszonyának ezen új fejleményét.

\*\*\*

Nem tudom megállni azonban, hogy mint kulturális antropológus néhány további kritikai észrevételemet is meg ne osszam az olvasókkal. Kétségtelen, hogy Stephen Wilmer leginkább a nacionalizmust és a nemzeti értékrendben való gondolkodást vádolja a bevándorlás-ellenes személyek, pártok szerinte antihumánus attitűdjére rámutatva. Nem tesz különbséget az etnicitás Lévi-Strauss és Fredrik Barth iránymutató etnicitás-kutatásai óta alapvető emberi érzékelésnek tartott kognitív iránytű (az etnicitás) és a nacionalizmus mint újkori (politikai jellegű) ideológia között.

Kifogásolható az is, hogy Magyarországról és a visegrádi négyekről – a kötet irodalomjegyzékéből ez világosan látszik – főleg a *The Guardian* és más nyugati lapok hasábjairól informálódott. Márpedig ezek a sajtó fórumok nem a legalkalmasabbak arra, hogy valaki reálisan ítélje meg az itteni viszonyokat, mentalitást, hiszen rendkívül kontrasztos képet sugároznak. A hivatkozásban szereplő politikai sajtóban az egyik és a másik oldal néhány jellemző oppozíciós jelzője a bevándorlás-ellenesek, versus bevándorlás-pártiak jellemzésére: 1. nacionalista, idegengyűlölő, előítéletes, demagóg, populista, autoriter; 2. nyitott, humanitárius, művészi, egyenlőségelvű, demokratikus, emberi jogokat elfogadó. Nem nehéz belátni, hogy a hasonló oppozíciós párokkal operáló politikai sajtó ugyanúgy egyoldalú, mint amilyen a száz évvel ezelőtt uralkodó szóhasználat volt a *primitív* kontra *civilizált* „népeket” illetően, vagy mint ami a hidegháború idején egymással szembenálló két tábor érveinek, egymásról alkotott véleményének a kommunikációját jellemezte. Jelen esetben azonban a *primitív* vagy a *diktatúra* szót a „populista”, „autoriter” stb. jelző váltotta fel. Mivel Stephen Wilmer ezekből a sajtóorgánumból tájékozódott, Magyarországról kevés említés történik, és az is inkább csak a hírekre korlátozódik.<sup>5</sup> (Ezt ugyanakkor a kötet egyik erényének is tekinthetjük, hiszen értékítélet helyett megkísérel a tényszerűsége koncentrálni.)

<sup>5</sup> A magyar színház az elemzésben nem jelenik meg, mint ahogyan általában a közép-európai színház sem.

A kötet ismeretében ugyanakkor érdemes feltennünk a kérdést: Valóban ilyen egyértelmű és árnyalatlan lenne a világ? Vajon valóban ilyen homogén el-  
lentétpárokba rendeződnek „Európa lakói”? Belső törésvonalak szabdalják ke-  
resztül-kasul világunkat, s a „túlso part” nemcsak Afrikában vagy a Közel-Ke-  
leten létezik. Az Európán belüli szakadékok néha áthidalhatatlanabbnak  
tűnnek, mint a kontinenseket elválasztó tengerek. A mindkét oldalról szélső-  
séges, szinte a háborús propaganda vehemenciájával uszító sajtó vészjósló idő-  
ket idéz fel bennünk. A megbékéléshez szükséges lenne megértenünk a közöt-  
tünk (értsd: Európában, Magyarországon stb.), illetve a bennünk élő „másikat”  
is, a másként gondolkodót – ahhoz, hogy elkerüljük a vérszomjas konfrontáci-  
ót. Az antropológia arra tanít, hogy meg kell kísérelnünk a másik oldal fejével is  
gondolkodni, és törekednünk kell annak megértésére. Kétségtelen azonban, hogy  
ez utóbbinak sokkal kisebb drámai ereje van, mint a nevetségessé tételnek vagy  
a homogenizált elítélésnek, az „erkölcstelen”, „jogtalan”, „abszurd” stigmatizáló  
jelzőinek. Polarizált világunkban nem is erre tűnik fogékonynak az acsarkodásra  
hangolt nagyközönség.

Jóllehet egyre megkerülhetetlenebb annak tudatosítása, mihez vezet, ha nem  
illik (nem szabad) beszélni a bevándorlás árnyoldalairól – hiszen az Németország-  
ban, Svédországban, Franciaországban, Belgiumban és Olaszországban már poli-  
tikai földcsuszamlásokhoz vezető társadalmi feszültségeket okozott. Nemrég Göt-  
tingenben jártam, és döbbenet tapasztaltam, hogy a német társadalom sokkal  
megosztottabb, és a szemben álló táborok még radikálisabban ütköznek egymással,  
mint Magyarországon vagy Csehországban.

Egy hidegháborús évekbeli viccen a magyar bevándorló (innen nézve: disszi-  
dens, bűnöző – onnan nézve: menekült, munkavállaló), amikor a belga hadsereg-  
be besorozzák, és a tiszt jobbra állítja a flamandokat, és balra a vallonokat, azt kér-  
dezi: „...és tessék mondani, hova álljanak a belgák?” Nem könnyű kérdés, hogy mit  
gondoljon az, aki nem hisz a polarizált, propagandisztikus diskurzus homogenizáló  
és egymást kölcsönösen sztereotipizáló narratíváinak, és megpróbál felülemelkedni

vagy kilépni a menekült, versus mig-  
ráns lövészárokból. A túlon túl kont-  
raztos, szélsőséges példákön túlmu-  
tató árnyalt kép ma még sajnos egyik  
oldal diskurzusában sem jelenik  
meg. Talán mert egyikük sem támo-  
gatja a kölcsönös megértés attitűd-  
jét. Az árnyaltabb kép nem illeszke-  
dik a polarizált társadalmi többség  
„elvárásaiba” sem. Európa mostan-  
ság kizárólagosságra törekvő elitek  
játékszere, és egyre inkább polarizá-  
lódik. A polarizáció mindkét oldalt a  
szélsőség felé hajtja...



Falfirka Göttingenben (a szerző felvétele)





Utcai zavargásokat ábrázoló kép egy göttingeni kirakatban (a szerző felvétele)



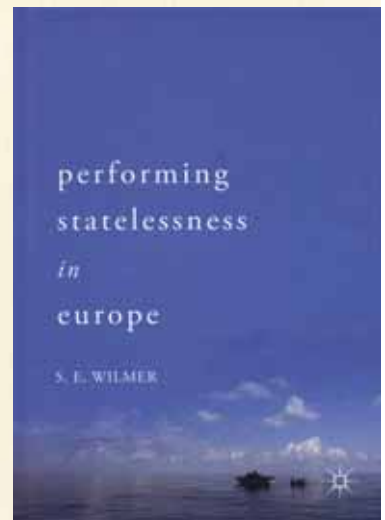
Athén központja, az Omonia tér 2017-ben (a szerző felvétele)

Hova álljanak vajon azok a „belgák”, akik a két part között hallgatják az egyik vagy másik partról jövő kiáltásokat? Mindkét oldalról idegenkedve néznek rájuk, mert nem állnak be a sorba. Talán nekik is inkább el kellene menekülniük egy békésebb égtájra, akár életük kockáztatása árán is?

## László Koppány Csáji: Where Should Belgians Stand?

On S. E. Wilmer's *Performing Statelessness in Europe*

Stephen E. Wilmer's book is a clear humanitarian statement – says the writer of the review: how theatre artists interpret the phenomenon of migration, and what kind of answers they give? What kind of recognitions and helps can be found? *Performing Statelessness in Europe* is not the presentation of different pro/contra opinions from several perspectives but a demonstration of a clear position, which is rooted in humanism. The world-famous theatre aesthete, Stephen E. Wilmer stands firmly in a “pro-refugee” humanitarian position, and sharply opposes the “migrantophobic” reading. Jerzy Grotowski's ambitions for intercultural communication, or even Eugenio Barba's theatre-anthropological propositions do not fit in with the author's spectrum, since the author focuses on the antique parallels (like Aeschylus' *The Suppliants*), and the contemporary artistic reactions. Stephen Wilmer examines European theatre-art related to immigration in an emphatic sense: as answers to the ever-existing problem of humanitarian (moral) aspects. The book is recommended not only to those searching for answers to the challenges of contemporary reality, but also to theatre artists, practitioners and dramatists, and to those who are “interested in how tragedies of fate related to immigration, dramatic situations of human solidarity and humanitarian engagement are being formed on the European scene. To those wondering how this new form of relationship between power and the little man appears in contemporary plays and performances.”





*A test forradalma*, Toneelhuis Antwerpen i.c.w. Association Kulturanova  
a Mossem.eu program keretében, r: Mokhallad Rasem  
A performansz 2018- április 19-én, az V. MITEM fesztivál idején volt látható  
a Nemzeti Színházban (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Matei Vişniec: *Migránsoook – avagy túlsúlyban a bárkánk*, Tomcsa Sándor Színház,  
Székelyudvarhely, 2017, r: Zakariás Zalán  
Az előadás 2018- április 26-án, az V. MITEM fesztivál idején volt látható  
a Nemzeti Színházban (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



BALOGH GÉZA



## Németh Antal Árkádiában

2018. május 23-án a Nemzeti Színház által meghirdetett Németh Antal (1903. május 19. – 1968. október 28) emlékévként Kaposváron ünnepi eseményre került sor. Az egyetem Rippl-Rónai Művészeti Karának tavaly felújított Színművészeti és Kulturális Központját Vidnyánszky Attila kezdeményezésére Németh Antalról nevezték el. Kaposváron csak 1955-ben, a színházak államosítása után hat évvel alakult meg az önálló társulat. Az első válságos évad végére az intézmény igazgató nélkül maradt. Az 1956-os forradalmat előkészítő szellemi erjedésnek köszönhető, hogy az 1956–57-es évadra Zách Jánost nevezik ki, aki rendezőnek a Nemzeti Színház egykori legendás igazgatóját, az akkor már tizenkét éve mellőzött Dr. Németh Antalt hívta meg, tőle remélve a fiatal társulat stabilizálását. A rendező színész- és közönségnevelő munkája maradandó hatással volt a társulatra és a város szellemi életére. Ezt olyan mai színészlegendák igazolhatják, mint a pályáját itt kezdő Tordy Géza vagy Csurka László, valamint Tóth Béla, a kaposvári Csiky Gergely Színház örökös tagja. A névadó ünnepséghez, melyen a város és az egyetem prominens személyiségei szólaltak meg, ünnepi gálaműsor kapcsolódott, melyen neves művészek és az egyetem Művészeti Karának első éves növendékei léptek föl. Ennek keretében hangzott el Csurka László videó-üzenete és Balogh Géza személyes visszaemlékezése, mely azt bizonyítja, hogy Németh Antal érzelmileg élete végéig kötődött a városhoz: Árkádiának nevezte Kaposvárt az itt töltött évadra emlékezve.



Árkádia! – ezzel az egyetlen szóval válaszolt, amikor a kaposvári évadról kérdeztem. Különben sem volt soha bőbeszédű, főleg, ha – nagy ritkán – valamilyen magántermészetű kérdést merészeltem föltenni. Pedig ez jóval később volt, amikor éppen leszerződött a Pécsi Nemzeti Színházhoz. Megint, mint már annyiszor az életben, tele volt reménységgel. Két egymás utáni napon megnéztem a *Macbethet* és a *Bernarda házá*t. Hatalmas sikere volt, és úgy érezte, most már tényleg megint teljes jogú állampolgára lett a magyar színházi életnek. Még nem tudta, hogy e két rendezése túlságosan jól sikerült. Hogy igazgatója ezek után jó ideig csak operarendezéseket bíz rá, amivel talán nem kelt majd akkora feltűnést. Meg azt sem sejtette, hogy a következő igazgató végképp megelőlegeli a sikereit, és rövid úton megszabadul tőle.

Az a jó másfél órás beszélgetésünk a Nádor Szálló kávéházában máig a legszebb emlékeim közé tartozik Németh Antallal kapcsolatban. Sokat kérdezett sorsom további alakulásáról, és örömmel vette tudomásul, hogy Prágába megyek bábszínjátszást tanulni. Az a mondatom, hogy a bábjáték iránti vonzalmamat elsősorban neki köszönhetem, különösen jól esett neki. Talán ennek tudható be, hogy a beszélgetésünk egyre személyesebb hangvételűre sikeredett, és kérés nélkül is beavató a sorsát alakító események felidézésébe.



A táblaavató közönsége (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Emlékezett, hogy ott voltam a *Csongor és Tünde* kaposvári premierjén, pedig akkor a tolongásban csak egy kézszorításra és egy suta közhely-gratulációra futotta részemről. Az előadásról négy évvel később se nagyon akart beszélni. Valami olyasfélét mondott, hogy az egy vizsgaelőadás volt. Neki is, meg a megörökölt, készen kapott fiatal társulatnak is. Aztán Zách Jánosról kezdett beszélni. Azt hiszem, azt is akkor mondta ki, hogy Árkádia. Az idillikus görög költészetben, az eklogákban Árkádia a boldogság, a gondtalan pásztorok országa. Németh megszállottja volt a görög kultúrának. Két évvel a halála előtt, 1966-ban jutott el álmai





Balogh Géza a jelen írást olvassa fel (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

földjére, egy IBUSZ-utazással. A felesége nem kapott útlevelet. Egyedül volt kénytelen megtenni a kamaszkora óta vágyott zarándokutat. Hogy Kaposvárt Árkádiához hasonlította, azt bizonyítja, hogy hányatott élete során itt volt a legboldogabb.

Amikor az egy évvel korábban megalakult kaposvári színház igazgatójává Zách Jánost nevezik ki, egyetlen feltétellel vállalja el a megbízatást: ha Németh Antalt szerződtetheti rendezőnek. Amikor a felügyeleti szervek ebbe kénytelen-kelletlen beleegyeznek, azonnal levelet ír, amelyben Igazgató Úrnak titulálja a címzettet. A levélíró aláírása alatt nem szerepel a váratlanul rászakadt titulus. Kettőjük kapcsolata ritka példája a harmonikus együttműködésnek. Amikor évadnyitó és programadó előadásnak Vörösmarty mesejátékát választják, azzal visszautalnak Németh Antal szegedi pályakezdésére: 1929. szeptember 21-én Szegeden is a *Csongor*val mutatkozott be. A kaposvári a tizedik találkozása a darabbal. Ezúttal az 1942-es nagyszabású, forgószínpados, teátrális nemzeti színházi előadást gondolja újra Pekáry István díszleteivel, amelyek a tervező modern festői stílusát ötvözik a népművészet naivitásával.

De az évad legjelentősebb bemutatója nem a *Csongor*, hanem Thornton Wilder színműve, *A mi kis városunk*, amely húsz évvel korábban szenzációt keltett Európa-szerte formai újításaival, a jelzett díszletekkel és a narrátor szerepeltetésével. A modern színház egyik úttörője, úgy tűnik, még mindig nem veszített eredetiségéből. Az előadás Zách János és Németh Antal közös hitvallása. Zách játssza a főszerepet, a narrátort, de a nyilvános főpróbán Németh Antal köszönti a nézőket. „Amikor itt összegyűltek a mai főpróba estéjén, bizonyára olyan érzés fogta el önöket, látva a kopár, üres színpadot, a felhúzott vasfüggönyt, hogy talán nem is lesz



itt főpróba – mondja. – Lesz. Az elaltatott képzeletet kell felébreszteni minden-  
kinek, hogy ezt a darabot teljes nagyságában és értékében felfogják. Ahhoz, hogy  
teljesen megértsék a művet, önmagukban is fel kell ébreszteniük a költőt.”

A korábban zenés bohóságokhoz szoktatott nézők döbbszent csendben ültek végig  
az előadást, majd a végén tomboló tapsban törnek ki. Németh Antal és Zách János  
csatát nyert. Az évad végén mégis véget ér az idill. Zách János visszamegy régi  
munkahelyére, a Vígszínházba, Németh Antal pedig elfogadja a kecskeméti színház  
meghívását.

A kaposvári színház igazgatói széke ezután ötször cserél gazdát, súlyos válságo-  
kon megy keresztül a társulat, mígnem tizenegy évvel később létrejön az, amit a  
magyar színháztörténet „Kaposvár-jelenségként” tart számon. Hogy van-e valami-  
lyen kapcsolat az 1956/57-es évad szellemi törekvései és a hetvenes évek „relatív  
avantgárdja” között, annak vizsgálatával még adós a hazai színházelmélet.

## Géza Balogh: Antal Németh in Arcadia

23 May 2018 saw a festive event in Kaposvár, the opening of the Antal Németh (May  
19, 1908 – October 28, 1968) memorial year, which had been announced by the  
Nemzeti Színház (National Theatre). The Színművészeti és Kulturális Központ (Centre  
for Dramatic Art and Culture) in the Rippl-Rónai Művészeti Kar (Rippl-Rónai Faculty  
of Arts), Kaposvár University, was named after Antal Németh at the initiative of Attila  
Vidnyánszky. It was as late as 1955, six years after the nationalisation of theatres, that an  
independent company was founded in Kaposvár. By the end of the first perilous season,  
the institution was left without a manager. Thanks to the spiritual fermentation paving  
the way for the revolution of 1956, János Zách was appointed for the 1956-57 season, and  
he invited as stage director the former legendary head of the Nemzeti Színház, having  
been put on the shelf for twelve years by then, Dr Antal Németh, expecting of him the  
stabilization of the company. The director's  
work to educate actors and audience left a  
long-lasting impact on the company as well  
as the intellectual life of the city. This may  
be proved by today's theatre legends such as  
Géza Tordy or László Csurka, who started  
their career here, and Béla Tóth, life member  
of Csiky Gergely Színház (Csiky Gergely  
Theatre), Kaposvár. The naming ceremony,  
which featured prominent personalities of the  
city as well as the university, was celebrated  
with a gala performance by renowned artists  
and first-year students of the Faculty of Arts.  
As part of that, László Csurka's video message  
was played and Géza Balogh's personal  
recollections could be heard, confirming that  
Antal Németh was emotionally attached to  
the city until the last moment of his life.



# NEMZETI

NEMZETI SZÍNHÁZ  
1877  
KÖZÖS MEZŐFÖLT

**FARKAS**  
DÉNES

**HERCZEGH**  
PÉTER e.h.

## A GÖMBFEJŰEK ÉS A CSÚCSFEJŰEK

15 ÉVES  
AZÜLÉSI  
180 ÉVES  
A NEMZETI  
SZÍNHÁZ

15 ÉVES  
AZÜLÉSI  
180 ÉVES  
A NEMZETI  
SZÍNHÁZ



NKA  
NEMZETI KÖZTARSASAG

ORIGO

NEMZETI  
SZÍNHÁZ

szcenárium  
színház

MITEM

színház

nemzetiszinhasz.hu



/ nemzetiszinhasz

„Mestereim azt tanították, hogy a bául nem énekel, az ének magától árad. A bául nem táncol, a tánc magától lesz. Nem játszik a hangszeren, hanem a hangszer kel életre. (...) A tökéletességet elért jógik a testet eszköznek tekintik. Szerintük az ember egyetlen kincse a teste. A testi vágyat a feltétel nélküli szerelem forrásának mondják. (...) A guru szerint minden, amit a kinti világegyetemben látsz, megtalálható a testeden belül.” (Párvathy Bául)

„A mítosz újabb és újabb elmondása, felidézésének állandóan megismételt kollektív aktusa az isteni, örök világgal való kapcsolattartásról gondoskodik (...). A mindennek fölött álló, időtlen világ, (...) a hátborzongató, idegen mindenség (...) az emlékezés, a gondolkodás és a remény hármas időterében lel otthonra. (...) Ebből a társadalomalapító otthonosságból rázza ki [az embert] a lassan öntudatra ébredő logosz. A gondolkodás kiszakad a hármas ölelkezésből, reflektálni kezd önmagára, és ezzel párhuzamosan odahagyja az emlékezést és a reményt.” (Végh Attila)

„Danilo Kiš epikai alapelve [a *Borisz Davidovics síremlékében*] a *non-fiction*. Nála a mágikus realizmus (...) jelenlétét és súlyát valójában a forma áldokumentarista jellege alapozza meg, míg a *történelem* szárazanyaga és a *történet* bővérűsége közötti szintkülönbség kiegyenlítődsét (...) a verbalitáson túli jelentéstartomány biztosítja. (...) A képzelet aktivitása révén egy olyan »mesélésnek« lehetünk tanúi, mely túltesz a legrafináltabb hazugságon is, hisz a tényeket esztétikai szintre emelő »kegyes csúsztatás« nem a valótlan állítja, hanem a lehetséges valóság igazságát kanonizálja.” (Verebes Ernő)

„A test ellenáll a jellé változtatásnak, erőszakként éli meg a narratívába való illesztést. Azt az (...) ellentmondást, ami a színész élő teste és a színházi kép élettelen alkotóelemei között feszül, (...) a kortárs színház (...) már nem igyekszik láthatatlanná tenni, hanem inkább kihasználja az élő test integrálhatatlanságának kreatív potenciálját. (...) A test enyhe átalakíthatóságának, elmaszkírozásának, rekontextualizálásának megmutatása és az ezzel való kísérletezés (...) a színház fontos hatásmechanizmusát képezi.” (Szabó Attila)

„Az Ifj. Vidnyánszky Attila által rendezett *Woyzeck*ben az alkotók pusztán színházi eszközökkel érnek el filmes, filmszerű hatást. Az előadásban nincsen vetített mozgókép, csak egy képernyő van, de az is a nézőknek háttal, tehát mi nem látjuk, mit mutat – illetve mégis, mivel (szó szerint) kilépnek belőle a színpadra a hús-vér szereplők. Innentől az előadás karneváli jelleget ölt, TV műsor (reklám, talk-show, híradó, főzőcske-show) paródiák váltják a *Woyzeck*-dráma jeleneteit, a falból, a hűtőgépből lépnek elő a szereplők, mint valami fogyasztási cikkek.” (P. Gulyás Márton)

