

szcenárium

V. évfolyam 5. szám, 2017. május

Mesterek és vándorok

SARDAR TAGIROVSKY

„A színház foglyul ejt”

A PORNÓ A MITEM-EN

Faust

EGY KLASSZIKUS CSEH BÁBJÁTÉK

„én az örökkévalóságnak táncolok”

BOZSIK YVETTE

Figyeljünk a titkos erővonalakra!

GYORSJELENTÉS A MITEM-RŐL

A Nemzeti Színház
művészeti folyóirata



szerzőink

Balogh Géza (1936) rendező, színháztörténész, az UNIMA vezetőségének tagja

Beyen, Roland (1935) filológus, Ghelderode-kutató

Bozsik Yvette (1968) táncos-koreográfus, rendező, a Bozsik Yvette Társulat vezetője

Heritier, Philippe (1958) zeneszerző, a Bozsik Yvette Társulat tagja

Kulcsár Edit (1963) a Nemzeti Színház dramaturgja

Miklós Eszter (1982) nyelvtanár, színházi lektor

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

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

Rideg Zsófia (1970) műfordító, a Nemzeti Színház dramaturgja

Somogyi István (1953) színész, rendező, társulatvezető

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

Tagirovsky, Sardar (1985) színész, rendező

Tömöry Márta (1944) drámaíró, dramaturg, bábos szakíró

Ungvári Judit (1968) újságíró

Végh Attila (1962) költő, filozófus

Visky András (1957) költő, drámaíró, dramaturg



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelőszerkesztő: Szondi Bence • Lapterv: Nyolc és fél Bt. • Szerkesztőségi titkár: Nagy Noémi • Belső munkatársak: Király Nina (színháztörténész, világsszínház, 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) • Regős János (a Magyar Szín-Játékos Szövetség elnöke, alternatív és amatőr színházak) • Durkóné Varga Nóra (nyelvtanár, angol fordító) • Szerkesztőség: Nemzeti Színház, Budapest, 1095, Bajor Gizi park 1. 3. em. 3221 • Szerkesztőségi fogadóórák: minden héten szerdán, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: scenarium@nemzetisinhaz.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház • Nyomdai munkák: Crew Print • ISSN 2064-2695

tartalom

beköszöntő

Visky András: Szabadok vagyunk-e? • 3

kultusz és kánon

Balogh Géza: Avantgárd színház Kelet-Európában
Magyarország, 4. rész • 5

mitem 2017

Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: Figyeljünk a titkos erővonalakra!
Gyorsjelentés az idei MITEM-ről • 17

Műmelléklet: *Faust*
Egy klasszikus cseh bábjáték szövegkönyve
(Fordította: Tömöry Márta) • 38

Mesterek és vándorok
Sardar Tagirovskyt Ungvári Judit kérdezi • 53

„A színház foglyul ejt”
Beszélgetés a *Pornó* című előadásról • 60

műhely

„...én mindig az örökkévalóságnak táncolok”
Bozsik Yvette-tel Szász Zsolt beszélget • 66

„Most az elmúlt évszázad megemésztése zajlik”
Philippe Héritier zeneszerzőt Rideg Zsófia kérdezi
(Fordította: Miklós Erika) • 74

Roland Beyen: Michel Ghelderode avagy az újra felfedezett tradíció
(Fordította: Tömöry Márta) • 78

olvasópróba

Végh Attila: Temetni jöttem
Szophoklész: *Antigoné* • 86

félmúlt

„Éveken keresztül rendszeresen azt álmodtam, hogy színházat csinállok”
Somogyi Istvánnal Regős János beszélget • 94



Antigoné, a Frontal4 Színház ifjúsági előadásának hirdetménye (forrás: 4frontal.com)

Szabadok vagyunk-e?

Romantikus költők csaknem teljes életét kitevő időt kellett a színházban eltöltenem, hogy, elsősorban önmagam számára, megtaláljam a színházi lényegét. Azt, ami öntudatlanul a színházhoz, majd a színházba vonzott.

Arra jutottam, hogy a színház a velem szembejövő Másik felismerésének és életben hagyásának átélhető és valósággá váló boldog eseménye. A tőlem radikálisan különböző Másik, igen, legyen az Ember vagy Isten: nemcsak életben maradni, hanem megkímélni, azaz elfogadni valakinek a különösségét, nos ez is egy egész életet kitevő megajándékozottság. Boldogok a szelídek, visszhangozza mind-egyre, sírva-nevetve, a színházi fekete doboz.

A drámával, ezzel a nem-irodalom irodalommal, amit senki nem olvas, mert nem is olvasásra termett, egészen más a helyzet: a dráma az olvashatatlan írás. Olvashatatlan, de a legnyitottabb, mert a beteljesítő megcselekvésre várakozik. Lehetőségek sokasága áll előtte, maga a végtelenség, mert a színésznek a maga egész életével kell belépnie az írás szabadon hagyott terébe, hogy, színész és írás, beteljesüljön. Végeérhetetlen paradoxon: a dráma akkor válik irodalommá, ha, odahagyva a maga szövegszerűségét, valóságos létté bír lenni, de legalábbis annak a közvetlen közelébe kerül. Nemcsak nyitottság, hanem befejezetlenség is: tökéletes töredékesség.

Mi másra emlékeztetne bennünket a dráma, mint, bizony, saját életünkre, erre a hibátlan ideiglenességre és egyszerűségre, amit hitelbe kaptunk és el kell számolnunk vele. A dráma, még ha sikerületlen vagy kifejezetten rossz is, a színpadon megérinti az életet, a valóság közelébe kerül, visszavonhatatlanná válik. Még eredménytelenül sikeréhes, rémisztő üressége is hullámokat ver az emberi lélekben: az élet-hiány visszhangjait.

A kortárs dráma hiánya színpadjainkon elsőrendűen nem a rossz művek születéséről, hanem a bátorság hiányáról tanúskodik, arról tudniillik, hogy a saját időnket színház-szakmai alapokon hártjuk el gyáván és eltökélten. Azt a mindig is jelen idejű kérdésfeltevést, hogy szabadok vagyunk-e valójában, és hogy vajon nem álmaink legjobb börtönöreit választjuk mindegyre magunk fölé, saját fejünket tálcán nyújtva át nekik, a mindenkori nagy gondoskodóknak.

A Másikat szemlélve saját arcunkba tekinteni: kikerülhetetlen és, nem kétséges, főemelő feladat, aminek a dialógus ezen egyedülálló művészete, a dráma a legjobb formája. Sem valódi dráma, sem igazi színház nem lehetséges játékos és nézők egymásra és egymásba tekintése nélkül.

Én (itt) vagyok, mert te (ott) vagy. Lenned kell, hogy lehessen; lennem kell, hogy lehessen.

Elhangzott Aradon, 2014. szeptember 21-én, a Magyar Dráma Napján.

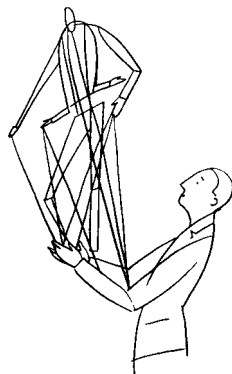
Visky András



Blattner Géza a Walleshausen Zsigmond által tervezett
„nyomor” maszkkal (OSZMI báltár, forrás: szinhaz.org)



BALOGH GÉZA



Avantgárd színház Kelet-Európában

Magyarország, 4. rész

Az avantgárd és a bábszínház

A magyar avantgárddal foglalkozó tanulmányok többsége nem vesz tudomást a bábjátékról. Pedig az európai bábjáték kezdettől fogva melegágya volt az avantgárd törekvéseknek. Nem véletlenül, hiszen minden bábjátékban legalább akkora súllyal van jelen a képzőművészet, mint a színház, és számos képzőművész éppen a bábjátékban fedezte fel azokat az *időbeli* lehetőségeket, amelyek megjelenítésére a kép és a szobor nem képes. A 20. század elején a modernizmus legkiválóbb képviselői kezdtek érdeklődni a bábok iránt. Picasso bábokra emlékeztető jelmezeket tervezett a Gyagilev Balettnek.¹ Paul Klee² mintegy ötven kesztyűsbábot készített 1916 és 1925 között a kisfia számára, melyek a vásári bábjáték világát szűrték át saját intellektuális és naiv ábrázolásmódján, majd a

¹ Szergej Pavlovics Gyagilev (1872–1929) a Mir Iszkussztva című folyóirat alapítója, kiállítás-szervező és impresszárió. 1909-ben vitte először Párizsba együttesét, amely május 18-án mutatkozott be a Châtelet Színházban. Ettől az időponttól számítják a modern balett születését. A háború elszakítja az együttest Oroszországtól, Monte Carlóban telepednek le. Gyagilev halála után a társulat feloszlott. Picasso a *Parádé* című „realista” táncjátékot tervezte. A zeneszerző Eric Satie, a szövegíró Cocteau volt. A bemutatóra 1917. május 18-án került sor Párizsban, a Théâtre du Châtelet-ben.

² Paul Klee (1879–1940) svájci festő, grafikus. Művészete érinti a szürrealizmust, az expresszionizmust, a nonfiguratív törekvéseket, de nem sorolható egyik izmushoz sem.

Bauhaus tanáráként teljesedett ki a műfaj iránti vonzalma. Kandinszkij³ hasonló utat járt be a báb felfedezésében. Oscar Schlemmer⁴ a *Triadikus balett* című háromrészes produkcióban, amelyben szintén báboknak öltözött táncosok léptek fel, az ember és a tér kapcsolatát vizsgálta. Gordon Craig azt követelte, hogy a színházat tisztítsák meg a színésztől, és helyét az übermarionett vegye át. Valerij Brjusov⁵ szerint „a színészt rugós bábuval kell pótolni, amelybe egy gramofon építettek.”⁶ A század egyik jelentős művészi bábszínházának megteremtője, Richard Teschner⁷ festő és grafikus volt. 1908-ban a prágai Deutsches Theaterben mutatta be első műsorát. Podrecca⁸ bábszínházának arculatát számos dadaista és futurista művész – Klee, Prampolini,⁹ Georg Grosz¹⁰ – segített kialakítani a húszas években.

A század első felének legjelentősebb művészi bábszínháza, Blattner Géza¹¹ Arc-en Cielje valóságos gyűjtőhelye volt a Párizsban élő magyar és más nemzetiségű képzőművészeknek. Ő is festőnek készült, Hollósy Simon müncheni szabadiskolájában kezdte tanulmányait, majd beiratkozott a müncheni Iparművészeti Akadémiára. 1917-ben hazaszólítja a katonai behívó. Az 1917-es margitszigeti Hadikiállításon játszik először marionettel. Balázs Béla darabját, *A halász és a hold ezüsthát*¹² meg Mozart *Bastien és Bastienne* című egyfelvonásos daljátékát adja elő

³ Vaszilij Vasziljevics Kandinszkij (1866–1944) orosz festő, a nonfiguratív művészet egyik legjelentősebb képviselője, az autonóm festészet elméletének kidolgozója. 1924 és 1933 között a dessaui Bauhaus tanára. 1928-ban itt készítette el Muszorgszkij zenéjére az *Egy kiállítás képei* című színpadi kompozíciót, amelyben kizárólag formák, színes alakzatok váltják egymást. Más produkcióiban előszeretettel alkalmazott bábfigurákat is.

⁴ Oscar Schlemmer (1888–1943) német festő, színpadtervező, rendező, a modern német színpadi törekvések vezető alakja, a Bauhaus kísérleti színpadának vezetője. A mechanizált színpad jövőjének hirdetője. A *Triadisches Balett* bemutatója a stuttgarti Landes-Theaterben volt 1922. szeptember 30-án.

⁵ Valerij Jakovlevics Brjusov (1873–1924) orosz költő, író, esztéta. Az októberi forradalom előtt a modern irodalmi törekvések szószólója. A forradalom után csatlakozott a szovjethatalomhoz, és belépett a kommunista pártba.

⁶ *Ember és műfigura* című tanulmányában hivatkozik rá Oscar Schlemmer. In: *A Bauhaus színháza*. Corvina, Bp., 1978. 18.

⁷ Richard Teschner (1879–1948) csehországi születésű osztrák szobrász, grafikus, báb-művész, a modern művészi bábjáték egyik legjelentősebb képviselője. Artisztikus bábjait a pálcákkal mozgatott jávai wayang golek mintájára készítette.

⁸ Vittorio Podrecca (1883–1959) olasz bábszínház-igazgató. 1914-ben nyitotta meg bábszínházát, a Teatro dei Piccoliti, amellyel 1927-ben és 1930-ban Budapesten is nagy sikerrel vendégszerepelt.

⁹ Enrico Prampolini (1894–1956) olasz festő, szobrász, építész, művészeti író.

¹⁰ Georg Grosz (1893–1959) német grafikus, festő, karikaturista. 1918-ban csatlakozott a berlini dadaistákhoz. 1932-től csaknem haláláig az Egyesült Államokban élt, ahol romantikus-naturalista tájképeket és aktokat festett.

¹¹ Blattner Géza (1893–1967)

¹² A darabot 1930-ban Palasovszky is megrendezte Madzsar Alice mozdulatművészeti táncsoportjával.

Hincz Károly¹³ és Rónai Dénes¹⁴ társaságában. 1919 márciusában kerül sor Blattner és Rónai bábszínházának premierjére, a *Wayang játékokra*. A Rónai Váci utcai műtermében kialakított színpad szűknek bizonyul a különféle technikákkal játszott darabokhoz, ezért kibéreltik a közeli Belvárosi Színházat.

Műsorukon Balázs Béla két jelenete, *A könnyű ember* című marionettkomédia és *A fekete korsó* című „őgyiptomi sziluettek-re írt” árnyjáték, egy „óflamand játék”, *A lovag meg a kegyese*, valamint egy székely tárgyú mesejáték, az *Egyszer volt* szerepel. Balázs már pályája kezdetén, Berlinben érdeklődni kezdett a bábjáték iránt, 1918-ban pedig



dramaturgiai előadásai során kísérletet tett a művészi bábjáték esztétikájának felvázolására. *A könnyű ember*, amely a műsorfüzetben a „bolondos bábjáték eredeti városligeti módra” alcímet viselte, egy pehelykönnyű férfiúról szól, akinek még a huzatnál is félelmetesebb ellensége a porszívó. *A fekete korsó* az alvilág kapujában játszódik, ahová Pamyles eljön, hogy megmentse szerelmes hitvesét. *A lovag meg a kegyese* Kosztolányi szabad átköltése egy középkori játék nyomán. A bemutatóról több recenzió jelent meg. Két évvel később egy bábesztétikai kérdéseket is elemző visszaemlékezésben a következőket olvashatjuk: „Az ízléstelenségek, a művészi korrupciók idején – ma – jólesik visszaemlékezni egy csendes szombat délutánra a Belvárosi Színházban, ahol majdnem üres széksorok előtt hajladoztak, komédiáztak, szerettek és szenvedtek két óra hosszat fából faragott kis figurák, a távoli Kelet ideszármazott kedves szórakoztatói, a jávai wayang európaivá vedlett színes testvérei. Van annak már két éve is, hogy a pesti wayang-játékok rendezői elmondhatták bukásuk után Aranyinak az úttörőre vonatkozó szentenciáját – és azóta sem gondolt senki arra, hogy egy kis szépséget lopjon bele megtépett életünk sivár napjaiba.”¹⁵ A szenvedélyes hangú írás szerzője a tizennyolc éves Németh Antal, aki soha nem múló szerelemre gyullad a bábjáték iránt, és nem sokkal később életre szóló barátságot köt Blattner Gézával.

A *Wayang játékok* mindössze három előadást ér meg. Blattner még abban az évben újabb vállalkozásba fog. A Tanácsköztársaság idején az Angolparkban ren-

¹³ Hincz Károly (1885–1953) vásári mutatóványos, a városligeti Vurstli Első Magyar Bábszínházának tulajdonosa. A hazai vásári bábjáték leghosszabb ideig működő családjának tagja.

¹⁴ Rónai Dénes (1875–1964) fotóművész, filmrendező. Több némafilmet és szkeccset rendezett. 1910-ben fényképészeti műtermet nyitott a Váci utcában, otthont és anyagi háttérrel adva az első hazai művészi bábjátéknak, Orbók Lóránd (1884–1924) Vitéz László Bábszínházának, majd Blattner első műsorainak.

¹⁵ Németh Antal: *Wayang-játék*. Magyar Helikon, 1921. október 15.

deznek be egy kétszáz férőhelyes színházat. Itt felújítják *A halász és a hold ezüst-jét*, bemutatják Mohácsi Jenő¹⁶ – Ábrahám Pál¹⁷ *Etelka szíve* című báboperáját, egy jelenkorba áthelyezett *Vitéz László-játékot*, és újra játsszák a *Wayang-játékok* egyes darabjait. Két évvel később kezd bele utolsó magyarországi vállalkozásába. 1921 novemberében a Katolikus Kör Molnár utcai nagytermében zajlik le a *Művészi bábjátékok* címen meghirdetett bemutató. Most is van kesztyűsbábokkal játszott vásári komédia (*A lusták orvosa*), pálcás bábjáték (*Béka-egérharc*), árnyjáték (*A bűvös hordó*), síkbábokat és kesztyűsbábokat kombináló egyfelvonásos (*Ludas Matyi*), amelyben Németh Antal játssza Döb-
 rögi szerepét. Később – egy újabb technika, az úgynevezett billentyűs, alulról mozgatott marionett első hazai alkalmazásaként – sor kerül egy *Faust*-bábjáték premierjére, Blattner és Németh Antal közreműködésével. Az előadás előtt Németh Antal ismerteti a Faust-téma bábszínpadai történetét.



Blattner a *Faust* Mesemondó bábujaival 1923-ban (OSZMI bábтар, fotó: ismeretlen)

Ezzel véget is ér Blattner Géza magyarországi pályafutása. 1925 őszén Párizsba megy szerencsét próbálni. Amikor megérkezik, a képzőművészet klasszikus avantgárd korszaka éppen a lezárulásához közeledik. Hátravan még a szürrealizmus, amely a futurizmus és a dadaizmus szelídebb folytatása. A francia színház viszont éppen a húszas években érkezik el az avantgárdhoz. 1927-ben megalakul az avantgárd rendezők négyes szövetsége, a Cartel.

Egyikük, Gaston Baty¹⁸ – részben három szövetségese színészcentrikus törekvései ellenében – kijelenti, hogy a költőiség és az irrealitás kifejezésében a bábjáték sokkal többre képes, mint a színészekkel dolgozó színház. De miközben költők, képzőművészek, rendezők fordulnak a bábjáték felé, a francia bábjátékosok alig vesznek tudomást a körülöttük zajló eseményekről.

Blattner Géza magyar festőművésznek kell elmennie Párizsba, hogy munkatársaival megteremtse az első minden ízében korszerű, huszadik századi avantgárd bábszínházat. Távozásával hosszú szünet következett be a magyarországi avantgárd

¹⁶ Mohácsi Jenő (1886–1944) regény- és drámaíró, költő, műfordító. Németre fordította *Az ember tragédiáját* és a *Csongor és Tündét*. A Thália Társaság 1908-ban bemutatta *Hamu* című egyfelvonásosát. (L.o.)

¹⁷ Ábrahám Pál (1892–1960) zeneszerző, karmester. Népszerű operettjeit bécsi és berlini színpadokon is játszották. Számos filmzenét komponált.

¹⁸ Gaston Baty (1885–1952) rendező, díszlettervező, író. 1921-ben a Compagnions de la Chimère, 1924 és 1928 között a Studio des Champs-Élysées, 1928 és 1930 között a Théâtre de l'Avenue igazgatója, 1930-tól a Théâtre Montparnasse főrendezője. Élete utolsó szakaszában – Craig hatására – nagy figyelmet szentelt a bábjátéknak.



Ország Lili (1926–1978)

bábjáték történetében. A negyvenes évek felnőtteknek játszó bábszínháza inkább a szórakoztató műfajok nyomdokain haladt. Az 1949-ben megalakuló és sokáig egyetlen hivatásos bábszínház vezetői sem gondolhattak a modernizmus bármiféle térhódítására. Különös paradoxon, hogy ugyanakkor az első igazgató, Bod László¹⁹ nemcsak a pályáról kiszorult színészeknek kínált lehetőséget, de menedéket nyújtott olyan formalistának bélyegzett képzőművészeknek is, mint Ország Lili,²⁰ Márkus Anna²¹ és Jakovits József.²² Természetesen egyikük sem tervezőként működött a színháznál, hanem a műhelyekben dolgoztak.

Amikor az ötvenes évek végétől országjáró intézménnyé alakul a színház, a hatalmas előadás-

számok, majd a nemzetközi rangot jelentő zenei műsorok mellett fontos szerepet játszanak az úgynevezett „kísérleti” műsorok, amelyek egyértelműen az avantgárd szellem kibontakozását jelentik. Már az első ilyen jellegű vegyes felnőttműsor nagy vihart kavart. A *Bábuk és emberek* című összeállítás eredetileg Ionesco *A kopasz énekesnő*, Beckett *Jelenet szöveg nélkül* és Mrożek *Sztriptíz* című művét tartalmazta volna. Mindhárom szerző azonnal szemet szűrt a kultúrbürokrácia illetékeseinek. Ionesco komédiájának bemutatását nem engedélyezték, de komoly problémák merülnek fel Beckett-tel kapcsolatban is, akinek *Godot-ra várva* című drámáját néhány hónappal korábban, 1965 novemberében mutatta be a Thália Színház. És Mrożekkel kapcsolatban is zavarban van



Tárgyak és emberek. Állami Bábszínház, 1974, r: Kovács Gyula, tervező: Ország Lili (fotó: Keleti Éva, forrás: artmagazin.hu)

- ¹⁹ Bod László (1920–2001) rajztanár, festőművész, bábtervező. Egy ideig Miskolcon vezet amatőr bábszínházat, majd fogalmazó a Vallás- és Közoktatási Minisztériumban. Az államosítástól 1954-ig az Állami Bábszínház igazgatója.
- ²⁰ Ország Lili (1926–1978) a 20. századi magyar festészet kiemelkedő alakja. Kezdetben szürrealista, majd egyre inkább a transzcendens irányokban bontakozik ki egyedülálló világlátása.
- ²¹ Márkus Anna (Anna Mark, 1928) festőművész. 1956-tól Németországban, 1959-től Párizsban él. A hatvanas években a Group Carré tagja. Kezdeti szürrealista festésétét később az absztrakt, geometrikus formák és az anyagszerű hatások váltják fel.
- ²² Jakovits József (1909–1994) autodidakta szobrász, festőművész, az Európai Iskola tagja. Szobraiban a prehisztórikus és primitív népek plasztikájának élménye és a szürrealizmus egyesül. 1965-től az Egyesült Államokban él. 1987-ben hazatelepül.

a hatalom: még nem lehet tudni, hogy 1963-ban végleg elhagyta-e hazáját, vagy csak hosszan elnyúlik olaszországi tartózkodása.

A *kopasz énekesnő* helyére Wolfgang Weyrauch²³ *A japán halászhalka* című, eredetileg hangjátéknak írott műve kerül. A darab a nukleáris halálfélelemtől szól, és háromféle akusztikai térben játszódik. A bábszínház előadásában új dimenziókat kap a statikus oratórium, amely a korabeli kritika számára a három darab közül a legkevésbé problematikus, de a két erőteljes mű mellett halványnak bizonyul. A kritikák a két „rázós” szerzőt elemzik, vitatják, támadják, védik, mentegetik, magyarázzák. A *japán halászhalkákra* alig jut egy-két közhely-megállapítás.

A produkció legnagyobb értéke Ország Lili munkája. Ez volt az első tervezése. Bemutatkozása szempontjából azért érdemel figyelmet, mert a furcsa hangulatú oratórium látványa saját festői világából bontakozik ki. A vetített hátterek: mind megannyi öntörvényű Ország Lili-kép, ekkorra már végérvényesen letisztult, érett, szürrealizmuson túli festészetének jellegzetes és egész pályáját végigkísítő témáival, a falakkal, a kövekkel, az idővel. A bal oldalszínpadon elhelyezkedő női fej is festészetének gyakran visszatérő eleme: csak körvonalai utal emberi arcra, bárki lehet közülünk. Talán szobor, jelkép, a megkövült asszonyi-emberi fájdalom és félelem szubsztanciája. Ugyanilyen személytelen a tömeg is, a halászhalka és a siratók gyászmenete. Minden fakó, hamuvá égett vagy sötét tónusú. Csak a nonfiguratív hátterek némelyike izzik élénk színekben.



S. Beckett: *Jelenet szöveg nélkül*, Állami Bábszínház, 1966, tervezte Koós Iván (forrás: criticaipapok.hu)

Beckett jelenete a színház fennállásának egyik nagy remekműve, a Bartók- és Sztravinszkij-adaptációk méltó társa. Egyetlen szereplője, a fehér bohóc Koós Iván²⁴ korszakos jelentőségű életművének kiemelkedő darabja.

A játék különlegessége, hogy Beckett némajátékát egy bohóc játssza el, aki egy bábu. (Beckett *férfit* említ a szövegkönyvben.) Ezzel kétszeresen is általánosabb érvényűvé válik mindaz, amiről a darab szól. A kiszolgáltatott kisember küzdelme az életben maradásért ironikus felhangot kap. Nemcsak az élet kozmikus reménytelensége szelődül meg, de bölcsessége is visszavonhatatlanná válik.

Koós Iván tervezte a Mrożek-egyfelvonásost is, amelynek két hőstét egyforma ruhát és egyforma óriásmaszkot viselő színészek játsszák, miközben szövegüket

²³ Wolfgang Weyrauch (1904–1980) német író, költő, lapszerkesztő. A Gruppe 47 tagja. A *Die japanischen Fischer* című hangjátékát 1955-ben írta.

²⁴ Koós Iván (1927–1999) tervező, festőművész, 1960-tól haláláig az Állami Bábszínház meghatározó alkotója.

egy harmadik színész mondja. Vagyis a hangjuk is azonos. Mindenben egyformák. Egyforma a küllemük, a sorsuk, a helyzetük. A két előadás az Állami Bábszínház két legpuritánabb produkciója: mindkettő lényegében üres színpadon játszódik, egyik a fekete színház végtelen ürességében, a másik egy hálóval lezárt, szögletes térben. Beckett hősének „partnere” egy hol lekonyuló, hol feléledő pálmafa, néhány fehér kocka, egy üveg víz, egy olló, egy zsebkendő. A *Sztriptíz* szereplői akataskát szorongatnak a hónuk alatt, partnerük-parancsolójuk a hatalmas kéz, amely hol jobbról, hol balról nyomul be a képzeletbeli szobába, és hívja őket a mutatójával.²⁵

A Kísérleti Stúdió vegyes műsorai 1972-ben folytatódtak. Ekkor Kosztolányi Dezső *A szörny* című bábjátéka, Jean-Claude van Itallie²⁶ *Motel* című jelene- te és néhány más etűd mellett Ligeti György *Aventures* című zenei groteszkje került színpadra. Kosztolányi darabja karalábéval, krumplival, egy pléhvödörrel és néhány rongydarabbal kelt életre. A *Motel* előadása abszurdba fordítja a „színház a színházban” jól ismert hagyományát. A színpad ezúttal egy nyomasztó nőalak, a blúza pedig egy igazi „bayreuthi” függöny, amely mögött a mellkasában van a csöppnyi színpad. Ebben a rideg és zsúfolt motelszobában jelennek meg a nászutasok, akik a környezet hatására ízekre szedik a színpadot, vagyis a motel tulajdonosát: a tárgyak legyőzik az embert, a legyőzöttek vak dühe pedig elpusztítja a világot. A nászutasokat megszemélyesítő bábok jelentéktelenek; annál erőteljesebb a színpadkép: a tulajdonosnő sokféle elemből össze- szőtt, frontálisan ábrázolt, monumentális alakja szinte agyonnyom mindent.

„Az *Aventures* azt kutatja, meddig lehet elmenni a »mozgó képzőművészet« irányában úgy, hogy megmaradjon a dráma, a játék és a színházszerűség – írja Pasuth Krisztina. – A játéknak vannak nyugvópontjai, amikor a képszerűség teljes szépségében kibontakozik. [...] Az előadás a színész-bábu nélküli színpadot a mechanikus színpad alapötlete nyomán, a pop-art törekvéseinek ismeretében valóította meg. Közvetlenül azonban egyikhez sem kapcsolódik – festőibb, mint a húszas évek puritán konstrukciói, és játékosabb, könnyedebb, mint a pop-art al-



Ligeti György – Szilágyi Dezső: *Aventures*, 1972, Állami Bábszínház, tervező Koós Iván, r: Szőnyi Kató (forrás: papageno.hu)

²⁵ Mindhárom darabot Szőnyi Kató (1918–1989) rendezte. A bemutató 1966. március 7-én volt.

²⁶ Jean-Claude Van Itallie (1936) amerikai drámaíró, rendező. Legjelentősebb munkái Csehov-rendezések, a *Sírály* (1973), a *Cserezhényeskert* (1977) és a *Három nővér* (1979). Színdarabjai között vannak igazi sikerek és igazi kudarcok.

kötásai. A tárgyak életörömöt, felszabadultságot árasztanak magukból, felülemelkednek a mulandó dolgokon.”²⁷

1975-ben *Tárgyak és emberek* címen hat különböző hangvételű jelenetet mutatnak be, 1979-ben pedig sor kerül a sorozat utolsó darabjára, amelyben a harmadik alkalommal is műsorra tűzött Beckett-jelenet mellé elkészült a szerző másik némajátéka, a *Jelenet szöveg nélkül II.*, amelyben két zsákból előbújó ember, A és B úr mindennapi készülődéseit figyelhetjük meg. Egyikük közönyös és flegma, ráérősen végzi napi teendőit, a másik elszánt tüsténkedő; pedánsan tesz eleget a mindennapok kihívásainak, töpreng, terveket sző. Mégis mindkettőjüket egyformán bökdösi a hatalmas konyhakés (az eredetiben tüske), amely kattogva-ketyegve himbálózik a fejük felett.²⁸

Hosszas előkészületek után ugyanebben a műsorban kerül közönség elé – Ország Lili posztumusz tervezéseként – *Az orr*,²⁹ Gogol fantasztikus novellájának maszkos színházi változata. Egy műsorban akartuk színpadra állítani Gogol írá-



Gogol – Balogh Géza: *Az orr*, Állami Bábszínház, 1975, tervező Ország Lili, r: Balogh Géza (forrás: artmagazin.hu)

sát és Peter Handke *Kaspar* című beszédjátékát. Gogol hőse, Platon Kuzmics Kovaljov egy reggel arra ébred, hogy elvesztette az orrát. Handke arra tanítja hőstét és a közönséget, miként sajátíthatja el azt a nyelvet, amelynek segítségével fenntartások nélkül alkalmazkodni tud a fennálló rendhez. Kaspar vágya, hogy olyan legyen, amilyen volt már valaki más. Kovaljov vágyai szerényebbek: olyan szeretne lenni, amilyen ő maga volt, amikor még nem bitangolt el az orra, és nem lett belőle titkos tanácsos. Egymásra felelő, egymásra mutató két példázat. A *Kaspar* félig készült el. Egy zártkörű főpróbán mutattuk be. Egyetlen bábu, Kaspar volt a manipuláció tárgya; az átnevelő manipulátorok a szemünk láttára képezték ki a főhőst, mígnem belepusztult a mássá lenni akarás elérhetetlenségébe. A színház igazgatója nem várta meg, amíg Handke is Ionesco sorsára jut. Nem merte vállalni a kényes témát és nem terjesztette fel engedélyezésre a darabot. Ábrándozásunk egyetlen hozadéka Ország Lili karkai ihletésű, nyomasztó színpadképe és szánni valóan nevetséges, vigyori bábfigurája.

Az orr szereplői hatalmas, groteszk maszkokat viseltek, amelyek még az árnyokkal is bizarr játékot űztek. Pelagéja Grigorjevntát, Kovaljov reménytelen és

²⁷ Passuth Krisztina (1937): *Koós Iván*. Corvina műterem, Bp., 1984, 50–51.

²⁸ Tervező: Koós Iván, rendező: Balogh Géza.

²⁹ Zeneszerző: Decsényi János (1927), tervező: Ország Lili, színpadra alkalmazta és rendezte: Balogh Géza.

egyre elérhetetlenebb szerelmét egy megtermett férfi játszotta, míg Kovaljov megsemmisítője egy filigrán színésznő volt. A matróna görögdinnye-méretű keblei között vergődött a cingár csinovnyik a képzeletében többször megjelenő bálterem táncparkettjén. Éltek a díszletek, a szemünk láttára gyötörték, préselték a kálváriáját járó főhóst. „Ország Lili orra remekmű – jelentette ki Molnár Gál Péter. – Van benne némi klinikai eredet, de cseppet sem visszataszító. Prehisztorikus orrnak látszik. Történelem előtti leletnek. A fekete színház álomsíkján az orr kiinteget fehér ló vontatta hintaja ablakából. A fekete semmiből előgombolódik egy lépcsősor: tetején trónszerű ülőalkalmatosságon magas rangú cári egyenruha galérija fölött az orr gúnyosan viselkedik. Gogol kozmikus rettenetéből, szorongó elveszettség-érzetéből az előadás a kasztrációtól való félelem Freud-utáni vidám rémálmát állította elő.”³⁰

A rendszerváltozás után alaposan átrendeződik a magyarországi bábszínházak hálózata. Az újonnan alakuló városi és megyei fenntartású társulatok mellett számos magánvállalkozás jön létre, amelyeknek egy része kifejezetten kísérleti jelleggel kezd működni. Ki a régmúlt idők hagyományainak feltámasztását tűzi ki célul, ki az avantgárd színházak útját igyekszik járni. De nemcsak a bábművészek keresik az avantgárd és a neo-avantgárd új útjait, az avantgárd színházak is egyre gyakrabban fordulnak a bábművészet felé. Legutóbb Jeles András okozott meglepetést egy bábszínházi produkcióval: a szombathelyi Mesebolt Bábszínházban 2015 nyarán újra feldolgozta egyik korábbi témáját, a *József és testvéreit*.³¹ A Monteverdi Birkózókör egykori munkatársai, Melis László zeneszerző, Perovics Zoltán³² díszlettervező és mások részvételével. Marek Waszkiel³³ így értékelte a 13. Kecskeméti Bábszínházi Találkozón látott előadást: „Az ismert magyar filmrendező a bábművészetet érintve a mai legizgalmasabb előadásformához nyúlt, amelyben különféle műfajok fonódnak össze: lágy énekhang, szokatlanul érdekes (ugyanakkor mégis statikus) narráció, filmvetítés, maszkos játék, valamint kiváló színészi és bábjátékos előadásmód. A mindig aktuális történet Józsefről elsősorban képzőművészeti és színészi-bábjátékos megformálásával okoz meglepetést.”³⁴

A Stúdió K bábszínházi tevékenysége mellett Jeles András vállalkozása is az avantgárd és a báb egyre szorosabb kapcsolatának újabb meggyőző bizonyítéka.



Tamási Áron: *Szegény Ördög (Furfangosok)*, Állami Bábszínház, 1976, tervező: Ország Lili, r: Bánd Anna (fotó: Keleti Éva, forrás: artmagazin.hu)

³⁰ Molnár Gál Péter: *Bábszínháztörténet*. In: *Bábszínház 1949–1999*. Bp., 1999, 59.

³¹ 2004-ben filmet készített a témából *József és testvérei. Jelenetek a Parasztbibliából* címmel.

³² Perovics Zoltán (1966) színész, látványtervező, Jeles filmjeinek és színházi előadásainak állandó munkatársa.

³³ Marek Waszkiel (1953) lengyel bábtörténész, egyetemi tanár, színházigazgató, a kecskeméti Bábszínházi Találkozók rendszeres vendége.

³⁴ Marek Waszkiel: *13. Kecskeméti Találkozó – kifáradás*. In: *Art Limes Báb-Tár*, 2017/1.

Egy véletlen folytán a hetvenes évek közepén elkerültem a szocialista realizmus egyik markáns és mindenre elszánt képviselőjének otthonába. Néhány hónappal azelőtt halt meg, és a lánya megkérdezte, nem akarom-e megnézni a műtermét. Kegyeleti okokból úgy hagytak mindent, ahogy a művész használta. Természetesen örömmel fogadtam az invitálást. El voltam készülve rá, hogy a falakon hírhedt műveit, a Budapestet felszabadító, vörös zászlókkal feldíszített szovjet tankokat meg hős katonákat ábrázoló bombasztikus és patetikus szocreál festményeit vagy azok vázlatait fogom látni.

Beléptünk a szentélybe, és földbe gyökerezett a lábam. A falakon mintha az Európai Iskola fauve-jainak, nonfiguratív és szürrealista alkotóinak addig ismeretlen képeit látnám. Nem tudtam megszólalni. A hosszú csendet a házigazda törte meg, aki nyilván számított a megdöbbenésemre. Nem, ez nem egy titkos műgyűjtemény, mondta. Valamennyi itt látható festmény és grafika a papa munkája. Azé az emberé, akiről nem sokkal korábban Ország Lili beszélt nekem keserűen. Aki adáz indulatoktól fűtve üldözte őt és „formalista” évfolyamtársait a főiskolán. Aki számos tanulmányban fejtette ki véleményét a szocialista realizmus felsőbbrendűségéről. A harcos kommunista, aki 1919 után német, majd orosz emigrációban élt, és 1945-ben a Vörös Hadsereg tisztjeként tért haza. Aki azt vallotta és azt hirdette, hogy a művészetnek a valóságot kell mindenki számára érthetően ábrázolnia. Tulajdonképpen örülnöm kellett volna a felfedezésnek, hogy a tekintélyes professzor titokban az avantgardizmusnak hódolt. Olyan ez, mint amikor az erénycsősz félrelép. Csak annyit tudtam kinyögni, hogy ezek a képek roppant érdekesek. Amikor pedig kiszédültem az elegáns budai villa kertkapuján, egy ideig éreztem még valamit azokból a gyötrelmekből, amelyeket a festő átélhetett, amikor igazi énjét elrejtve igyekezett eleget tenni a kor elvárásainak. És amelyekért persze busás jutalmakban részesült. Vajon mennyiben volt ő is a kor áldozata?

Egy idő után aztán a nagy árulás markáns példáját kezdtem látni benne. Kettős életébe csak rövid időre pillanthattam bele. Igazi képességeit, művészi vágyait csak futólag, a néhány perces műterem-látogatáskor ismertem meg. Előtte is, utána is azok a freskói és mesterkélt pózokba beállított olvasztárjai, kubikusai, aratói lebegtek a szemem előtt, akiknek idilli képmásai a neve hallatán a képzeletemben felbukkantak.

Aztán az jutott eszembe, hogy a képzőművész mennyivel szerencsésebb a diktatúrákban, mint egy színházi alkotó. A műterem magányában, a vászonnal szemben egy festő mégiscsak azt fest, amit akar. Legalább titokban. Ha ebben a skizofrén állapotában illetéktelen látogatója érkezik, nyilván marad ideje, hogy a kompromittáló műveket eltüntesse. Írni, festeni, komponálni lehet magányosan, de a színházcsináláshoz közösség és közönség kell. Különben vágyálom vagy rögeszme marad. Déry negyvennégy évig várt legjobb drámája bemutatójára. Igaz, ő becsületes maradt. Nem áhítozott a kétkulacosoknak járó jutalomra. Drágán meg is fizetett érte.

Az avantgárd színház apostolainak nemcsak az jutott osztályrészül, hogy megfosztották őket a színpadtól, de a marxista ideológia ízlést (de)formáló feladatai között fontos szerepet játszott a *lejáratás* is. Jól emlékszem azokra, akik még a

nyolcvanas években is úgy beszéltek Palasovszky Ödönről, mint egy félnótás dilet-tánsról. Meg arra is, hogyan fogadták a Szolnokról meg Kaposvárról jött fiatal ve-zetőket a Nemzeti Színházban az 1978-as nagy földindulás idején. Talán igazuk van azoknak, akik szerint nem az avantgárd tört be akkor a Nemzeti Színházba. Mégis figyelmet érdemel Koltai Tamás „feledékenysége”, aki azt állította a hetve-nes években feltűnt rendező-nemzedékről, hogy „nem voltak avantgárdok. Kísér-letezők is csak annyiban, hogy valami mást akartak. Ennek a »másnak« nincs köze sem a színháztörténeti, klasszikus avantgárdhoz, sem a mai neoavantgárdhoz. [...] Magyarországon mind a mai napig nincs avantgárd színház. S nincs experimentális – kísérleti – színház.”³⁵ Nem vesz tudomást arról, hogy Halász Péterék 1976-ban „disszidáltak”, és az Egyesült Államokban arattak sikereket, meg hogy a Stúdió K működését éppen felfüggeszteni készült a hatalom. Az írás a korabeli cinkos új-ságírás fényes példája. Olyasmit állít, amivel senki nem mer vitába szállni, hiszen egyetlen olvasó sem tételezi fel, hogy a kritikus ne lenne pontosan tisztában az ál-lítás ellenkezőjével. De mi félszavakból értjük egymást. És a körmönfont érvelés természetesen az akkori fiatal alkotók *védelmében* íródott.

Az idézettel egyidős riportkönyv, amely a kaposvári színház első nagy korszakát járja körül,³⁶ ennél mégis merészebben fogalmaz. „A *Kaposvár-jelenség* máig érvényes fogalom maradt. Arra keres választ, miként sikerült túlélni az 1978-as válságot, mi tette lehetővé, hogy a társulat – ezt is meg merném kockáztatni – a korábbi korszakot meghaladó művészi szinten és bizonyos értelemben a tudatosság magasabb fokán folytassa munkáját. [...] A hazai avantgárd csillagának letűnése után a stafétabot át-került néhány vidéki műhelybe, Kaposvárra, Szolnokra, Kecskemétre. E vidéki vá-rosok színházainak élére az 1970-es évek elején olyan fiatal rendezők kerültek, [...] akikben nemcsak az igény, a tehetség és a készség volt meg arra, hogy a nagyvilágban zajló színházi forradalom tanulságait hasznosítva modern színházat szervezzenek, de olyan hatalmi, igazgatói, főrendezői pozícióba kerültek, hogy erre lehetőségük nyílt.”³⁷

„El kell utasítanunk az anarchia színházának tartalmát – jelentette ki a hetvenes évek első felében Kazimir Károly. – Nem lehet közünk a sokkoló, önmagáért kegyet-len, Zen buddhista szituációkat úgymond magasabb régiókba emelő, de valójában a realizmust és mindenfajta realizmust alapjaiban tagadó, kiválasztott kevesekhez szó-ló színházhoz. Jól felfogott érdekünk hasznosítani a kifejezési formák lehetőségeit, a felkészülési módok reális, valóságos értékeit, de tudnunk kell azt is, hogy a formai jegyek átvételének lehetősége is véges. [...] Grotowski formai eszközei, általános vi-lágfájdalma legalábbis vita tárgyát képezhetné a hazai kritikákban, mint ahogy a belgrádi BITEF hatása eredményeivel együtt is több bíráló szót érdemelne.”³⁸

A rendszerváltozás új helyzetet teremtett nemcsak Közép-Kelet-Európában, de egész Európában. A ránk szakadt szabadság a színházak életében is évtizedek óta

³⁵ Koltai Tamás: *Essen le a kolbász az orrunkról*. In: *Színházművészetünkéről*. Szerk. Antal Gábor (1922–1995). Kossuth, Bp., 1983, 437.

³⁶ Mihályi Gábor (1923): *A Kaposvár-jelenség*. Múzsák, Bp., 1984.

³⁷ Mihályi, i. m. 15–16.

³⁸ Kazimir Károly: *Színházi gondok*. Új Írás, 1973. június.

nem tapasztalt lehetőségeket kínált. „Csak a »szabadság« szó lelkesít még engem – írta hajdan André Breton.³⁹ – Hiszem, hogy képes végtelenül feltüzelní az emberek ősi fanatizmusát. És kétségtelenül ez felel meg egyedüli törvényes célkitűzésemnek. Annyiféle örökölt rossz között azért el kell ismerni, hogy a szellem *legnagyobb szabadsága* még megmaradt nekünk. Rajtunk áll, hogy ne éljünk vissza vele.”⁴⁰

A szabadság számos csapdát rejt. Különösen azok számára, akik még nem szoktak hozzá igazán. A 21. század rendezői színházában elmosódni látszanak a határok a hagyományos formák követői és az avantgárdtól örökölt eszköztár között. Egyszerre őrizzük Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Tairov, Vahtangov, Ljubimov eredményeit, meg Wyspiański, Kantor, Grotowski, vagy Radok és Krejča szellemét. A mai magyar színház is egészen más lenne Hevesi, Németh Antal, Bárdos Artúr hagyatéka nélkül. A tőlük kapott örökség arra buzdít, hogy legyünk merészek. Éljük okosan a szabadság lehetőségeivel. De közben arra is figyelmeztet, amiről Hamlet intelmei szólnak: „minden olyan túlzott dolog távol esik a színjáték céljától, melynek főadata most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát.”⁴¹

³⁹ André Breton (1896–1966) francia költő, publicista, a szürrealizmus elindítója és egyik képviselője a költészetben.

⁴⁰ André Breton: *A szürrealizmus első kiáltványa* (1924). In: *Az avantgardizmus*. Gondolat Kiadó, Bp, 1965, 414.

⁴¹ Shakespeare: *Hamlet*. III. felvonás, 2. szín, Arany János fordítása.

Géza Balogh: Avant-Garde Theatre in Eastern Europe Hungary, Part 4

The author concludes his series on avant-garde theatrical endeavours in Hungary by reviewing the attempts at renewing puppet theatre, a genre still considered an odd one out by many. As he points out, at the beginning of the twentieth century such masters of modernism as Picasso, Paul Klee, Kandinsky, Oscar Schlemmer, Gordon Craig, Valery Bryusov and Richard Teschner became interested in puppetry. The career starting in 1917 of Géza Blattner, a representative of the genre worthy of comparison with them, is next commemorated along the works he created while the role of his distinguished contemporaries (Béla Balázs, Károly Hincz, Dénes Rónai, Dezső Kosztolányi, Antal Németh) is also highlighted. After Blattner left for Paris in 1925 (where he created puppet theatre modern through and through), a long pause followed in the genre's Hungarian history. The author indicates that the resurgence of the avant-garde spirit cannot be dated earlier than the mid-sixties of the twentieth century when the Állami Bábszínház (State Puppet Theatre), founded in 1949, attempted to stage experimental productions based on works by Beckett, Mrożek or Ionesco already. The '70s and '80s saw the continuation of the same tendency: Géza Balogh, in his capacity as a director at the institution at that time, draws an authentic picture of the period, highlighting among other things the series *Tárgyak és emberek* (*Objects and People*) (1975) and the memorable production based on Gogol's short story, *The Nose* (1979), whose Kafka-inspired stage setting was designed by the remarkable artist Lili Ország.



PÁLFI ÁGNES



SZÁSZ ZSOLT



Figyeljünk a titkos erővonalakra!

Gyorsjelentés a 2017-es MITEM-ről

Sz. Zs.: Most, a negyedik találkozó után elmondhatjuk: bevált az a gyakorlat, hogy a koncepciózus tematizálás erőltetése helyett inkább azokra a titkos erővonalakra figyelünk, melyek a meghívott produkciók áttételén keresztül évről-évre hű képet adnak a változó világról, a színházkultúra aktuális állapotáról. S az a nyitottság is visszaigazolódt, hogy meglátásunk szerint nemcsak a leghíresebb hivatásos kőszínházak képviselhetik a színházi elitet, hanem a prosperáló független társulatok is. Az idei fesztivált a „Világhírű rendezők, ünnepezt előadások” szlogenrel hirdettük meg, amelynek programjában a megaprodukción túl kamara- és szólóprodukciók is helyet kaptak.

P. Á.: A fesztivál ötödik napján jártunk, amikor ez utóbbi produkciók láttán arra eszméltünk föl, hogy szinte mindegyikük a haláltematikát variálta. A bergamói Teatro Tascabile fesztiválnyitó gólyalábas utcaszínházát a viharos időjárás elsöpörte ugyan, de a színház fogadóterében előadott részletek így is érzékeltették, hogy a polgári Európa emblemikus tánca, a keringő ma már egyfajta nosztalgikus és elégikus haláltáncként hat. Ezt az olvasatot erősítette két nappal később bemutatott produkciójuk, a Rosso Angelico is, mely egyértelműen a közös nagy európai hagyományt, a haláltánc műfaját perszifálta.

Sz. Zs.: Fontos tudnunk, hogy ez a Renzo Vescovi által alapított társulat az egyik legjelentősebb



Giuseppe Chierichetti: *Keringő*, Teatro Tascabile di Bergamo, r: Renzo Vescovi (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Tiziana Barbieri: *Rosso Angelico, egy éteri utazó tánca*, Teatro Tascabile di Bergamo, r: Tiziana Barbieri (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

képviselője annak az antropológiai színházi szemléletnek, mely Eugenio Barba és Nicola Savarese nevéhez köthető. Az alapító-rendező emlékének szentelt előadásban a keleti hagyomány szellemiségét olyan magas színvonalon ötvözték az európai tradíciókkal, ami ezen az elit fesztiválon is a párját ritkította.

P. Á.: Engem mint nézőt mégsem pusztán a technikai tudásuk-

kal nyűgöztek le, hanem azzal a személyességgel, mely el tudta hitetni velem, hogy valóban létezik az a bizonyos „szép halál”, melyet a keleti filozófiák hirdetnek.

Sz. Zs.: A közönségtalálkozóan a társulat művészeti vezetője, Tiziana Barbiero hangsúlyozta, hogy ők – az Odinnal ellentétben – soha nem építenek be a maguk előadásaiba egy keleti művésztől származó betétet, hanem gondolkodásuk spirituális többletét tanulmányozzák, s egyeztetik a magukéval, mely az európai kereszténység szellemében gyökerezik. Azért is figyeltünk föl erre a különbségtételre, mert a MITEM előtt hat hónapon át közzeltünk Barbától a Szcenárium-ban olyan írásokat, melyek másról se szólnak, mint az európai és a keleti színház-művészet szintézisének az esélyeiről.



Antonio Tabucchi: *Levél a szélben* c. novellája alapján: Só, Odin Színház, r: Eugenio Barba, a képen Roberta Carreri (fotó: Tony D'Urso)

P. Á.: Julia Varley szertartásnak nevezett produkciója, az *Ave Maria* egy színésznő emlékére készült, míg Roberta Carreri *Salt* című szólóelőadása (pontosabban duója, hiszen Jan Ferslev egy komplex hangmontázssal van benne jelen) szerintem egy személyes vallomás az általa színészként bejárt útról, melyhez Antonio Tabucchi novellája adta az inspirációt. De mindkető a halál utáni lét misztériumába avatja be a nézőt, illetve az embernek azt az elemi vágyát tükrözi, hogy saját halálát birtokba vegye. Voltaképp a középkorból származó haláltánc funkciója is az, hogy halálunkat az életünk részének tekintsük, s ne valami tőlünk idegen fatális történésnek. De magát a színházat is ez az ősdráma tartja fenn, mert egyedül képes érzékileg evidenssé tenni azt a paradoxont, hogy a színész, mi-

közben a színpadon életre kelti a holtakat, ő maga mintha már ahhoz a másik világhoz tartozna. Emlékezzünk Tadeusz Kantorra, aki ezt a paradoxont helyezte esztétikája centrumába. Roberta Carreri a léthatárok átjárhatóságát érzékíti meg hihetetlenül szuggesztíven, amikor a alápergő só függönyén mint hártavékony vízfátyolon áttörve saját arcának lebegő maszkját teszi meg e széánsz záróképének.

Sz. Zs.: Julia Varley az általa celebrált „szertartás” során a halál-téma teatralizálásának teljesen más módját választotta. Ez a chilei Pinochet-rezsim ellen küzdő színésznő, Maria Cánepa emlékének szentelt előadás egyfajta bábos reprezentáció, hiszen ő maga egy óriásbábba rejtőzve van jelen az előadás első és utolsó harmadában, s a közbülső szakaszban sem látható az arca. A magára öltött csontváz hivatott a halott Mariát élőként megidézni, nyilvánvalóan arra utalva, hogy Dél-Amerikában az ősökre való emlékezés, a halottak napja a legnagyobb ünnep, fölvirágozott csontvázakkal, színesre festett koponyákkal. Ez az egész produkciót jellemző áttételes közlésmód engem mint bábost, aki jól ismerem e műnem hatásmechanizmusát, sajnos megakadályozott abban, hogy a két színésznő személyes kapcsolatának drámáját s az emlékezés csendes szomorúságát átéljem, befogadjam. Nagyon meggyőző volt viszont Eugenio Barbának Julia Varley-val közösen tartott mesterkurzusa, mely az Odin készülő új művének, a *Rednek* volt a harmadik, nyíltszíni próbája. A Mester Borghesnek egy költői prózáján demonstrálta munkamódszerét: a színésznővel a szöveg cselekvésre utaló igéi nyomán támadt szabad asszociációit „játszatta el”. E mimetikus gesztusorból állt össze fokozatosan egy olyan önálló etűd, mely nem illusztrálta, hanem egy másik nyelven írta újra a történetet.

P. Á.: A Barba által fölemlgetett „oszt-ranyenyije”¹ metódusával a színésznő pontosan azt a szövegbe kódolt szimbolikus jelentéstartományt tette érzékelhetővé, ami a mai világhelyzet neuralgikus pontja: fölismeri-e az ember, hogy az ökológiai katasztrófáknak ő az okozója? Vagy konkrétan fogalmazva: miért csodálkozunk, amikor az általunk földobott vörös homok a fejünkre hullik vissza?

Sz. Zs.: Már A *fa* tavalyi bemutatója után megfogalmazódott bennem, hogy a színpadon elő lehet állítani egy olyan mesét, mely érvényesen tudja leképezni a



Ave Maria, Odin Színház, r: Eugenio Barba
(fotó: Tommy Bay, forrás: odinteatret.dk)

¹ Az orosz formalisták egyik alapfogalma, melyet gyakran az 'elidegenítés' fogalmával azonosítanak. Holott ez sokkal inkább az eredeti szövegkontextusból való kiragadást, kiszakítást jelenti annak érdekében, hogy a szöveg egy-egy elemére friss szemmel tekintsünk, annak kiterjedtebb jelentéstartományát szabadítva fel.

mai világállapot drámai voltát. Ez a fajta történetmesélési mód Barba életművében is új – a magam részéről nagyon várom tehát a beígért újabb opust, amelyből már az idei MITEM-en is láthattuk ezt a fontos felvetést.

P. Á.: Színházi szakemberként, irodalmárként az ember egyre több minden befogadására válik képessé. De jó, ha nem próbáljuk elnyomni magunkban azt a természetes kérdést, hogy mennyire az én történetem, amit látok. S a rendszerváltás utáni évtizedek színháza ebben a vonatkozásban nem nagyon kényeztette el a nézőt. Ezért is volt számomra váratlan szívütés a szatmárnémeti színház Harag



Visky András: *Pornó*, Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulat, r: Visky András, a képen: Albert Csilla (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

György Társulatának előadása, a *Pornó*, mely egy meg nem született gyermekről és a fiatal anya haláláról szól. Mert noha annak idején én nem vállaltam politikailag exponált ellenzéki szerepet, ugyanolyan belső emigráns voltam, mint e darab hősnője, akihez hasonlóan én is nemet tudtam mondani mindarra, ami körülvett, akkor is, ha ez életveszélyes volt női mivoltomra éppúgy, mint művészként való érvényesülesemre. „A darabnak ugyan vége van, de a történetnek nincs” – mondta a drámaíró és rendező Visky András a közönségtalálkozón,² amit tapasztalataim alapján én is csak aláhúzni tudok. Hiszen hiába lett vége a kelet-európai diktatúráknak, néha magunk sem értjük azt a géneinkbe kódolt kiszolgáltatottságot, melyet a jelek szerint időközben már tovább is örököztünk.

Sz. Zs.: Nálunk a színházi közbeszéd még mindig hangos attól a szlogentől, hogy a kortárs magyar színház elsődleges feladata a társadalmi felelősségvállalás. Ennek olyan akusztikája van, mintha a színháznak egyedül kellene választ adnia arra, miért történtek Magyarországon a dolgok úgy, ahogyan azt a gazdaság, a politika, a kultúra szférájában látjuk. 2016–2017 az '56-os forradalom emlékéve. A Nemzeti Színház dramaturgiai műhelyében is komoly fejtörést okozott, hogyan lehet a diktatúra természetrajzát, a forradalmat és az azt követő megtorlást élményszerűen színre vinni úgy, hogy az minden generáció számára hiteles olvasatot adjon. A *Tóth Ilonka* mellett számomra a *Pornó* is a művészetnek azt az egyszerű igazságát bizonyítja, hogy drámai értelemben mindig a leggyengébb a legerősebb, ahogyan azt már az antik drámák hősnői is nyilvánvalóvá tették.

P. Á.: A Franz Kafka *Éhezőművész* című elbeszélésén alapuló litván előadás pedig arról az abszurd állapotról szól, amikor a művész – nem lévén más eszköze a világgal való kommunikálásra – saját pusztulását, önkéntes halálát teszi köz-

² A közönségtalálkozón elhangzottak szerkesztett szövegét lásd e lapszámban, 60–65.

szemlére. Magyarországon a múlt század 60-as, 70-es éveiben, az önveszélyes performance-ok idején fedezték fel ezt a témát, s a legemlékezetesebb feldolgozásnak akkor, az egyenirányított kulturális élet közegében határozott politikai felhangja volt.³ Ebben a mostani előadásban nincs semmi hasonló demonstratív gesztus. Nincs ketrec, a színésznő szabadon mozog a színpadon, ami azért mégiscsak egy színházi produkció zárt tere, bármennyire is puritánnak, hétköznapiinak, mondhatni jelentéktelennek tűnik mindaz, amit látunk. A rendező nyilván szánt szándékkal juttatja el a közönséget odáig, hogy már-már érdektelennek minősítse a szimpatikus színésznő, Viktorija Kuodyté minimalista akciót, hogy a hangsúlyt a Kafka-elbeszélés szinte hiánytalanul elhangzó szövegére helyezhesse át. Ezzel az eljárással éri el azt a hatást, amire a közönségtalálkozón megszólaló fiatal rendező, Sardar Tagirovsky is utalt; tudniillik hogy Nekrošius egy már-már kínoosan hosszú, egyre inkább humorossá váló felvezető után exponálja magát a drámát, mely a Kafka-szöveggel való ütköztetés révén, fokozatosan mélyül el. Az előadás ezzel a fonák dramaturgiával szerintem arra hívja fel a figyelmet, hogy a mai világból mintha végképp kiveszett volna az a fajta pátosz, mely az abszurd karkai történet mögöttesében még ott munkált. S amely Tadeusz Kantor provokatív előadascíméből, a *Vesszenek a művészek!* ellen-manifesztum jellegű, avantgárd gesztusából is kiolvasható volt még.



Franz Kafka: *Az éhezőművész*, Meno Fortas Színház, r: Eimuntas Nekrošius, a képen: Viktorija Kuodyté (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Sz. Zs.: Vajon hogyan hat ma a szovjet-orosz szerző, Nyikolaj Erdman 1928-ban írott szatírája, *Az élet szép* (amelynek eredeti címe *Az öngyilkos*), egy olyan fiatal nemzetállam közönségére, amilyen Macedónia, ahol csak néhány éve alakult újjá a nemzeti színház intézménye? Nálunk ez a darab a rendszerváltozást közvetlenül megelőző időszakban vált ismertté, s futott be tisztes karriert; azt példázva a kisember-hős meghiúsult művész-ambícióin és öngyilkos hajlamán keresztül, hogy az újnak, üdvöztetőnek kikiáltott szocialista világrend már a Proletkult idején is az agónia jeleit mutatta. Alexander Morfov mostani rendezése viszont sokkal inkább napjaink balkáni viszonyait, mentalitását viszi színre, ami leginkább a halálra szánt főhős tiszteletére rendezett bankett, majd a halotti tor egymásba csúsztatott jelenetsorában kulminál, mely a holt lelkekkel való kereskedés gogoli abszurdján is túlesz. Nehéz

³ Az 1975-ben készült *Kopplóművész* című kisjátékfilm főszerelője a *Szindbád* világszerete ismert filmrendezője, Huszárik Zoltán volt. A forgatókönyv írója és a film rendezője: Felvidéki Judit.



Nyikolaj Erdman: *Az öngyilkos* című darabja alapján: *Az élet szép*, Macedón Nemzeti Színház, r: Alexander Morfov (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

valóban önként lépett ki az életből. De ugyanez a túlerő teszi súlytalanná a „happy endet”, az együgyű házaspár újbóli egymásra találásának „idilljét” is.

P. Á.: Ennek a záró képnek a fényében válik érthetővé a címváltoztatásban rejlő keserű ironia. Hiszen a darabban bemutatott élet épp olyan távol áll a szépségtől, mint a történet főszereplője, Podszekalnyikov attól, hogy művésszé váljon, hogy azt a bizonyos tubát meg tudja szólaltatni.

Sz. Zs.: A *Nyugalom* című darab viszont, a regényi fikció szerint legalábbis, három igazi művész egzisztenciális drámája. A színésznő anyja és a hegedűművész lánya közötti konfliktust megörökítő és az életben tovább is bonyolító írójelölt háromszögéből akár egy görög sorstragédiához hasonló viszonyrendszer is felépíthető lenne a színpadon. Vagy ha a polgári dráma felől nézzük, a *Nyugalom* drámai kollíziója Csehov *Sirályának* felvetéséhez is hasonlítható: mindkettőre érvényes, hogy a külvilág képtelen megítélni, mit ér a tehetség, illetve az a teljesítmény, amit a művész már letett az asztalra.

P. Á.: Ám ez esetben korántsem evidens, hogy ezért pusztítják, örlik fel egymást a szereplők. Az anyja, B. Fülöp Erzsébet kiváló „civil” szerepjátéka igen érzéket-

ezt az előadást másként értelmezni, mint nyers, naturalisztikus önfeltárulkozásként, mely nyilvánvalóvá teszi, hogy a rendező szándékosan mossa el a határt a való élet és a színpadi valóság között. A dráma mellékszereplőinek haláltáncra emlékeztető extázisa vitalitásával, nárcisztikus magamutogatásával szinte észrevétlenné teszi, hogy eközben a színpalak mögött valaki – a néma fiú –



Bartis Attila: *A nyugalom*, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulat, r: Radu Afrim (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

sé tudja tenni a személyiség ön-felszámolásának folyamatát, de – vélhetően a rendezői koncepció folytán – alig-alig villantja föl a művész egykori formátumát. Szerintem nem a fiú anyakomplexusa, hanem ez a hiányérzet okozza a néző zavarát Radu Afrim rendezése láttán, azt kérdezve: mi is volt ennek a történetnek a valódi tétje?

Sz. Zs.: Az oslói norvég színház *Amerikai Elektrájá*-ról viszont elmondható, hogy O'Neill drámája, amelyből ké-

szült, egy olyan családi konfliktust emel az ókori tragédia rangjára, mely az amerikai polgárháború (1861–1865) idején válik végzetessé. Maga az előadás viszont, számomra legalábbis, azt sugallta, hogy ezek a világok – az ókor, a 19. század második fele és a 21. század eleje – fényévnvi távolságra vannak egymástól.

A szereplők mintha csak narrátorai lettek volna az általuk alakított figuráknak, mindvégig tudatosan kerülve a pszicho-realista játékmódot. Ez a szenvtelenség egy darabig érdekes volt, de aztán – különösen az első részben – unalmassá kezdett válni.

P. Á.: Engem ez az előadás a Zsótér Sándor által most a Nemzetiben rendezett *Hüppolitosz*ra, Euripidész drámájának újszerű adaptációjára emlékeztet, mely meggyőzött arról, hogy az effajta elidegenítő játékstílus igencsak alkalmas rá, hogy a színpadon nagyobb szövegkorpuszok hangozhassanak el. Az *Elektrában* viszont a szövegkezelés módjánál jóval produktívabbnak érzem, hogy az antik kórust egy dzsessztrióval helyettesítik, s hogy olyan ismert rock-balladák is elhangzanak a színeszek előadásában, melyek ebben a freudi komplexusokkal terhelt közegben az elfojtott ösztönöket artikulálják, szabadítják föl. Ezzel a fajta többnyelvűséggel, mely itt egy új műfajt, a dzsesszoperát előlegezi meg, szerintem mindenképp érdemes kísérletezni.

Sz. Zs. Ugyancsak érdekes kísérlet a videó és a színház szimbioziséra az Anna Pettersson rendezte *Hedda Gabler*, és Dosztojevszkij elbeszélésének színpadi adaptációja, *A krokodilus* Valerij Fokin rendezésében. A Hedda Gabler naturalisztikusan berendezett színpadképe, a nagypolgári lakásbelső virtuális valósága akár egy tévében látható szappan-operára is emlékeztetheti a nézőt, melyből a hősnőnek sikerült valahogy kiszabadulnia, és most, mint valami terrorista vagy még inkább mint egy western-film pisztolyhőse le akar számolni életének odabent rekedt megrontóival (jó kérdés, hogy a dimenzió-határoknak ez az áttörése sikerülhet-e), míg végül önmagával végez.



Eugene O' Neill: *Amerikai Elektra*, Det Norske Teatret, r: Erik Stubø (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Henrik Ibsen: *Hedda Gabler*, Dramaten Stockholmi Királyi Színház, r: Anna Pettersson (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



F. M. Dosztojevszkij: *A Krokodilus*, Nemzeti Színház,
r: Valerij Fokin, balra Kristán Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Sz. Zs.: *A krokodilus* kisember-hőse viszont végül kikerül a virtuális valóság fog-
ságából, ami ez esetben a fenevad gyomra. Az előadásnak tavaly ősszel volt a be-
mutatója a Nemzetiben, s én azóta is azon meditálok, miért nem született ebből a
remek rendezői ötletből egy igazán sikeres előadás.

P. Á.: Talán ha kisebb térben, közelebb a nézőhöz zajlottak volna az abszurd
humorban bővelkedő jelenetek, jobban érvényesült volna a színészek kiváló tel-
jesítménye (én Kristán Attila megejtő orosz kisemberének és Tóth Augusztá leg-
apróbb rezdülésekig kidolgozott stíljátékának örültem legjobban). A kisebb tér jót
tett volna a háttérben látható videó-animációnak is, mely azt volt hivatva doku-
mentálni, hogy mi minden történt a jelentéktelen kisemberrel a krokodil gyomrá-
ban, hogyan vált úgymond jelentős személyiséggé. De az is meglehet, hogy túl ke-
mény dió ez, és hogy nem véletlenül maradt befejezetlen Dosztojevszkijnek ez a
különös elbeszélése.



Az egérlyuk: *Párbeszéd Dosztojevszkijjel*, Jerzy Grotowski
és Thomas Richards Workcenter, r: Thomas Richards
(forrás: mitem.hu)

P. Á.: Nekem ez az előadás
igazából attól vált emlékezetes-
sé, amit a Hedda Gablert játszó
rokonszenves színésznő, Electra
Hallman a közönségtalálkozón el-
mesélt. Hogy a videó-felvételen
szereplő színészekkel ő a próba-
folyamat során nem találkozha-
tott, miközben mint hús-vér em-
berekkel kellett kommunikálni
velük. Így aztán, amikor az elő-
adás utáni banketten ismerősként
üdvözölte őket, azok értetlenül
fogadták és félreértették a köze-
ledését.

Sz. Zs.: „Valamennyiünkben
ott rejtezik egy földalatti odú”
– nyilatkozzák ajánló szövegük-
ben *Az egérlyuk: Párbeszéd Dosz-
tojevszkijjel (The Underground:
a Response to Dostoevsky)* című
produkció alkotói.

P. Á.: Mivel én fordítottam
ezt a szöveget, emlékszem, hogy
sehogy sem akaródzott a 'res-
ponse' főnevet a 'fellebbezés' szó-
val visszaadni, mert az valamifé-
le vita-szituációra utal. Most, az
előadás ismeretében azt mondom,
talán mégis az lett volna a jobb.

Hiszen ők itt mintha egyfajta profilaktikus megoldást kívánnának adni mindnyájunknak, hogy megszabadítsanak e léthelyzet „elnyeléssel fenyegető” vonzásának a pszichózisától. De hogyan válik ez a világállapot konkréttá ebben az előadásban?

Sz. Zs.: Két állítást látunk a színpadon megjátszani: a világ egyik legfőbb baja, hogy túl sok az ideológia, a másik pedig, hogy a pénzvilág fetreng a mocsokban. De mivel nincs módunk ezekkel az erőkkel szembeszállni, a megoldás csak az önfelszabadítás művészi praxisa lehet – sugallja ez a performance. A folyamatos műhelymunka valóban alkalmas lehet egy ilyen programra. De Sardar Tagirovskyval együtt én is azt mondom: „Egy jó workshop még nem biztosíték arra, hogy jó színházat hozunk létre”⁴.

P. Á.: Viktor Rizsakov esetében viszont azt látjuk, hogy a rendezői és a pedagógusi munkásság egymást erősíti. A Nemzeti Színház repertoárján szereplő rendezése, a *Részegek*, mely Ivan Viripaev drámájából készült, attól vált átütően sikeressé, hogy számos pályakezdő magyar színészt léptetett föl, aminek köszönhetően egyfajta nemzedéki hangpróba tanúi lehettünk.⁵ Ezt az MITEM-en bemutatott előadást az is emlékeztetése tette, hogy Trill Zsolt balesete miatt Max szerepébe a moszkvai előadás színésze, Vitalij Kiscsenko gond nélkül be tudott ugrani, oroszul játszva el a figurát – ami a társulat rugalmasságán túl Rizsakov érdeme is.

Sz. Zs.: A *Fro* című előadásban ugyanazok a moszkvai Rizsakov-tanítványok léptek fel, akik tavaly a *Korszerűtlen koncerttel* szerepeltek nálunk.



Ivan Viripaev: *Részegek*, Nemzeti Színház, r: Viktor Rizsakov, (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Andrej Platonov: *Fro*, Julius Együttes – MHAT 9. Stúdió, r: Mihail Rahlin (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

⁴ A Sardar Tagirovskyval készült interjút lásd e lapszámban, 53–59.

⁵ Az előadásról lásd: *Játéklények élet-halál harca a Nemzeti színpadán* címmel Tömöry Márta, Pálfi Ágnes és Szász Zsolt beszélgetését, *Szcenárium*, 2016. december, 80–89; valamint ennek angol verzióját: *Life-and-Death Struggle of Stage Selves at the National Theatre – Roundtable on The Drunks*, *Szcenárium*, MITEM English, April 2017, 95–104.

Azóta ez az osztály a MHAT kilencedik stúdiójaként önálló társulattá alakult. Ahogyan előző „verbatim” produkciójuk, ez a mostani is a nagy-, illetve dédszülők letűnt korszakát faggatja. De most nem a Nagy Honvédő Háború túlélőit szóltatták meg, hanem a húszas évek proletkultos munkáshőseinek a bőrébe bújtak, azt a „hurraoptimizmust” figurázva ki, mely még az ötvenes éveket is áthatotta.

P. Á.: Ez a csapat teljesen másként használta a filmet mint médiumot. Az elején úgy ültünk a széksorokban, mintha moziban lennénk: a filmvászonon életvidám, fiatal arcok sugározták a sematizmus ideológiáját, hogy ők a „lehető világok legjobbjában” élnek. S csak ezután nyílt meg e plakát-valóság mögöttese, az a színpadi tér, ahol a halottfehérre festett figurák játéka egy teljesen más világot tárt elénk. Mintha egy esztrádműsort láttunk volna, amelyben – mint Bulgakov regényében – megfért egymás mellett az abszurd rémdráma, a burleszk, a bohóc-ripacsérija – a századelő orosz avantgárdjának teljes színpadi kelléktára.

Sz. Zs.: Az előadásnak ez a műfaji kavalkádja azonban szerintem oda vezetett, hogy egyre kevésbé érzékeltük azt a fajta radikális, provokatív attitűdöt,



Fekete tej (interjúk alapján), Rigai Új Színház,
r: Alvis Hermanis (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

mely az orosz avantgárd gyilkos humorára olyannyira jellemző volt. Az is fölmerült bennem, hogy valamiféle nosztalgia kerítette hatalmába a darab rendezőjét, Mihail Rahlint.

P. Á.: Fogalmam nincs, hogyan kellene neveznünk viszont a humornak azt a fajtáját, mely a lett társulat produkciója alatt az egész közönséget a hatalmába kerítette. Színházban én még sosem nevettem úgy, mint *A Fekete tej* előadásán. A közönségtalálkozón a színháztörténész, Király

Nina öko-színháznak nevezte Alvis Hermanis rendezését. Ez teljesen jogos is, hiszen a téma itt az a mindenki számára nyilvánvaló ökológiai katasztrófa, mely ma már egész civilizációnkat fenyegeti. A lett hagyományörző vidéken gyűjtött „folk-lór” szöveganyag, a halálba készülő öregek anekdotái, hiteles tudósításai, amelyeket felhasználtak, is azt támasztották alá, hogy ez a katasztrófa-tudat már a perifériát is elérte.

Sz. Zs.: Ha azt kérdezed, mitől olyan ellenállhatatlan ez a humor, én abból indulnék ki, hogy a leghálásabb színészfeladat öregembert és állatot játszani. A színjátzás valójában az állatutánnal kezdődött, mely az embernél nagyobb erők megzabolázását, az állatban megtestesülő szellemvilág humanizálását szolgálta. Tudjuk vagy sem, ennek a mágiája ma is elementárisan hat ránk. Elég, ha csak gyermekeink ösztönös szerepjátékaira gondolunk – igaz, az ő tudatukat már nem elsősorban a háziállatok, hanem a kipusztult dínók foglalják el. Az animális lét-

szintnek ez a megélése mint tapasztalat felnőtt korunkra a mélytudatunkba süllyed le. Amikor a *Fekete tej* szarvasmarhákat játszó felnőtt színészeit nézem, folyamatosan oda-vissza kezdek el kapcsolgatni racionális énem és mélytudatom között – az így kiváltott nevetés azért tud olyan felkavaró lenni, mert ezt a kontrollálatlan szférát is aktivizálja. Bárcsak minél több hasonló produkciót látnánk itthon is!

P. Á.: Szerintem az egész fesztiválon egyetlen kakukktojás volt, az *Asik Kerib*, amit pedig – talán a korábbi évek „egzotikus” előadásainak a sikere nyomán is – nagy várakozás előzött meg.

De azért ezt a felnőtteknek szánt közel-keleti vándormesét is érdemes volt végignézni, ha másért nem, hát a címszereplő szellemeként megszólaló énekes, Eduard Fagimovich Latipov kedvéért, aki a tatárok tradicionális szerelmi költészetének legjavát mutatta be hitelesen ebben a mozgalmas, de meglehetősen tiri-tarka előadásban.

Sz. Zs.: Sajnos, Trill Zsolt balesete miatt elmaradt a Nemzeti Színház *III. Richárd* előadása, de a MITEM azért most sem maradt Shakespeare nélkül, amit a varsói Teatr Polski igazgatójának, a világhírű színésznek, Andrzej Sewerynnak köszönhetünk.

Amint elmondta, ő egy közel harmincéves, a Comédie-Française-ben eltöltött diadalmas időszak után ezzel az előadással tért vissza saját lengyel közönségéhez. A legjobb

Shakespeare-művek monológjaiból összeállított szólóest láttán a hazai színjátszás olyan alakjai idéződtek fel bennem, mint Darvas Iván, Latinovits Zoltán, Sinkovits Imre vagy Bessenyi Ferenc. Bizonyítva számomra, hogy e klasszikus művek megszólaltatásához továbbra is szükség volna arra az elavultnak minősített klasszikus előadasmódra, melyből manapság egyre kevesebbet látunk, holott a közönség továbbra is igényelné.



M. J. Lermontov: *Asik Kerib*, Almetyjevszki Tatár Állami Drámai Színház, r: Iszkander Szakajev (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Shakespeare forever!, Arnold Szyfman Lengyel Színház, rendezte és játssza: Andrzej Seweryn (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

P. Á.: George Banu a *Faust*-előadáshoz kapcsolódó szakmai rendezvényen⁶ úgy fogalmazott, nem kell feltétlenül ismerni Goethe művét, hogy tisztában legyünk az-
zal, mi ez a jelenség. Amivel vélhetően arra utalt, hogy akár akarjuk, akár nem,
európaiak lévén a fausti embert hordozzuk magunkban mindannyian. Ez egy olyan
kikezddhetetlen axiómaként hangzott, mely már eleve kizárta, hogy a közönség sorai-
ból rákérdezzünk: de kicsoda is ez a Faust, egyáltalán főhőse-e még ennek a Purcă-
rete-rendezte előadásnak. Egyetemi oktatóként tizenegy éven át foglalkoztam ezzel
a témával, s talán ezért is inkább arra buzdítanám a serdülő ifjúságot, hogy ne csak
Goethe művével ismerkedjen meg, hanem Marlowe és Thomas Mann *Doktor Faus-
tus*ával, Bulgakov *A Mester és Margaritájával*, de akár az alapművel, az 1587-ben
megjelent Német Népkönyvvel is, illetve – főleg, ha színházi ambíciói vannak – az
európai színpadokon évszázadokon át játszott bábos verziókkal is. Hiszen mint tud-
juk, egy ilyen bábelőadás keltette föl a fiatal Goethe érdeklődését a téma iránt.⁷

Sz. Zs.: Az elmúlt tíz év során ez az előadás volt a román színjátszás legna-
gyobb szabású vállalkozása. 2007-ben, amikor Nagyszeben Európa kulturális fővá-
rosa lett, az ötven millió eurós keretből két milliót csak erre a produkcióra költöt-
tek. S valóban egy olyan emblemikus előadás született, mely azóta meghódította
Európa számtalan nagyvárosának közönségét. Aminek köszönhetően Románia



J. W. Goethe nyomán: *Faust*, Radu Stanca
Nemzeti Színház, Nagyszeben, r: Silviu Purcărete
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

végképp színházi nagyhatalommá
avanzsált. És a beígért varázslat Bu-
dapesten a magyar címszereplő-
vel, Bács Miklós alakításával egye-
temben nagyszerűen sikerült. Évek
múltán is úgy fogunk emlékez-
ni erre az előadásra – fogalmazott
egyik szakmabeli barátunk –, mint
egy olyan közösen átélt esemény-
re, amelynek részeseiként máskép-
pen fogunk tekinteni egymásra is.
Ugyanakkor nem tagadhatjuk, hogy
maga a produkció hasonlóan meg-
osztotta a közönséget, mint a tava-
lyi MITEM-en látott *Gulliver*. Aho-

gyan ott a gyermekgyilkosság és a kannibalizmus nyílt színi bemutatása verte ki a
biztosítékot, itt a pedofília és a véres incestus naturális aktusa váltott ki sokakból
ellenérzést.

P. Á.: A pedofíliát egyébként már Goethe is tematizálja, amikor Faust Mephis-
tótól azt kérdezi, Margit elmúlt-e már tizennégy éves. Ám ez a véres és ugyan-

⁶ Faust avagy Silviu Purcărete költői színháza. Az április 28-án rendezett kerekasztal
résztevői: Silviu Purcărete rendező, Helmut Stürmer díszlettervező, Vasile Șirli zene-
szerző, George Banu kritikus és Constantin Chiriac, a szebeni Radu Stanca Nemzeti
Színház igazgatója.

⁷ Lásd ehhez e lapszám műmellékletét, egy klasszikus cseh bábjáték szövegművét, 38–52.

akkor abszurd incesztus, amelyet itt nem maga Faust, hanem Mephisto követ el Margiton, valóban döntő fordulat az interpretációk történetében: Purcärete ezáltal radikálisan törli az előadásból Erősz bármiféle jelenlétét. Az utolsó jelenetben sem az erotika a mozgató, mint Goethénél, ahol Faust lelke azáltal menekül meg, mert Mephisto figyelmét érzékiségénél fogva sikerül elterelnie a nemtőknek. Szerintem ebben a határozott lépésben rejlik a rendezői koncepció egyik lényeges összetevője. Ahogyan Dosztojevszkij regényében Raszkolnyikov egy helyütt azt mondja Szonyának: „az öregasszonyt az ördög ölte meg, nem én”, Purcärete is elhárítja a felelősséget Fastról azért, ami Margittal történik; hiszen a színpadon, hasonlóan a nézőtéren ülő közönséghez, valójában ő is csak tanúja ennek a bűnténynek. Ezt a morális megközelítést felülíró olvasatot én sokkal felkavaróbbnak és időszerűbbnek tartom, mint például Michael Thalheimer 2004-es rendezését⁸, mely Faustot fasisztikus hajlamokkal terhelt, gátlástalan kéjgyilkosnak állította be.

Sz. Zs.: A kerekasztal-beszélgetésen, miközben elzárkóztak az előadás értelmezésétől, az alkotók azért annyit elárultak, hogy a románok – ortodox hitűek lévén – másképp viszonyulnak az isteni, az ördögi és általában a démonikus szférához, mint a nyugati keresztények. Ezzel vélhetően azokra az archaikus tudattartalmakra utaltak, melyek például az ördöggel kapcsolatban a magyar képzetrendszerben is jelen vannak – lásd például az „ördöge van” szólásmondást, ami egyáltalán nem negatív értelmű, hanem többlettudást, teremtő képességet jelöl. Szerintem ebben az előadásban Mephisto a főszereplő, hiszen az életunt, öngyilkosságra készülő Faustot voltaképp az ő életereje, többlet-energiája rángatja ki az apátiából.

P. Á.: Nekem erről a hím-nős, életerős Mephistóról C. G. Jung okfejtése jut az eszembe, melyet a második világháború megkerülhetetlen tapasztalatainak a hatására, 1947-ben fogalmazott meg: „Amíg a Gonosz holmi mé on (nemlétez), senki sem veszi komolyan az árnyékot. Továbbra is úgy lesz, hogy Hitler és Sztálin 'a tökéletességnek csak valamely véletlen hiányát' jeleníti meg. Az emberiség jövője nagymértékben az árnyék felismerésétől fog függeni. A Rossz – lélektanilag szólván – rémségesen valós. Végzetes tévedés lekicsinyelni hatalmát és realitását – még ha csak metafizikai értelemben is.” Jung épp ezért a Szentháromság kvaternitássá való bővítését szorgalmazza, hiszen felfogása szerint „Az istenség belsejében lappangó ellentétek szétváltak a Fiú születésével, és a Krisztus–Ördög ellentétben manifesztálódtak”⁹:

Pater
Filius + Diabolus
Spiritus

Sz. Zs.: A Faust-mítosz egyik éltetője, hogy manifeszt módon megjelenik benne a Diabolus. Színpadi megjelenítése széles skálán mozog a bukott angyaltól a „denevéremleren” át a menedzser-külsejű mai tömeglényig. Ofélia Popii meghökkentő

⁸ A magyar közönség ezt az előadást 2006-ban láthatta a Nemzeti Színházban.

⁹ C. G. Jung *A szellem szimbolikája*, Bp., Gondolat, 1997, 165.



Mephisto és Faust indulása a Valpurgis-éjbe, próbaafotó az előadás helyszínén, az Eiffel csarnokban (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

megjelenése, halottfehérre mázolt arca és szuggesztív játéka önmagában is meggyőzheti a nézőt arról, hogy démoni erejével uralni képes azt a szférát, melyet közönségesen pokolnak nevezünk. De itt ráadásul nemcsak Faust, hanem a közönség lélekvezetőjeként is fellép, amikor az első rész játéktérét áttörve bevezet bennünket annak mögöttésébe, a Valpurgis-éj közegébe, mely egy csarnok méretű színtér.

Kettős élményünk van: mert azon túl, hogy a rendező, kimozdítva a helyünkről fizikai aktivitásra kényszerít bennünket, térérzékelésünket is megváltoztatja, s teszi mindezt úgy, hogy e felszabadító élményt Mephisto démoni energiájának tulajdonítsuk. Ez a pszicho-fiziológiai változás tesz minket alkalmassá arra, hogy tisztult tudattal érzékeljük azt a képnylvet, amellyel Pucărete, illetve látványtervező Helmut Stürmer úgy írja le a poklot, mint a bennünket itt és most körülvevő valóságot.

P. Á.: Ahol minden „az, ami”, ahogyan Sebastian Vlad Popa mondja Pucăretéről szóló tanulmányában¹⁰. Valóban olyan „konkrét színház”¹¹ ez, ahol az észlelésen, és nem az értelmezésen van a hangsúly. Ebből a kitágított dimenzióból szemlélve Margit tragédiába forduló életdrámája úgy jelenik meg a játéktér hátsó traktusában, mint egy komikus, miniatürizált báb jelenet. Ekkor már valóban nem ezt a történetet érzékeljük realitásként, hanem azt a közlő szemléltető mechanizált világot, mely kavargásával, túlfűtöttségével hengerli le a tömeglénnyként be-terelt publikumot.

Sz. Zs.: Úgy éreztem, hogy a nézők többségét elsősorban ez a karneváli élmény nyűgözte le. Több színész-kollégánk valóságos pokolra szállásként élte meg az előadásnak ezt a középső szakaszát. Engem viszont, aki rendezőként többször celebráltam még ennél nagyobb léptékű ünnepi utcaszínházi produkciót is, Pucărete-nek ez a mutatványa nem rendített meg. Ugyanakkor állítom, hogy bár ez a demonstráció nem Isten szabad ege alatt, hanem egy lepusztult ipari csarnokban zajlott, mégis képes volt kiváltani egy hasonló „kozmosz” élményt, mint a természeti közeg. Vélhetően ezért is sikerült a rendezőnek az a nézőkön végrehajtott újabb „tudatmódosítási kísérlete”, hogy amikor az előadás harmadik szakaszában ismét az eredeti helyünkről szemléljük a barokk színpadi térben zajló végkifejletet – tudniillik hogy mi lesz Faust lelkének a sorsa –, azt éljük át, hogy már belénk van kódolva a túlvilág létének tudata vagy inkább érzete. Ezt erősíti az előadásban

¹⁰ Vö. Sebastian Vlad Popa: *A dráma celebrálása*, Szcenárium, 2014. február, 4–15.

¹¹ Vö. Bessenyei Gedő István: *Posztdramatikus jelenségek Silvii Pucărete rendezéseiben*, Szcenárium, 2016. január, 99.

kezdettől jelen lévő „mennyei kórus”, melyet a zeneszerző, Vasile Șirli középkori zenei motívumok felhasználásával komponált, és most, a zárójelenet végén hangzik fel újra végső mementóként – avagy az ambivalens élményeivel küszködő közönség kiengeszteléseként.

P. Á.: Purcărete végső soron mégiscsak Goethe művét interpretálta ezzel az előadással, követve azt a konvenciót, mely szerint csak a mű első része és záró fejezete alkalmas színpadra. Nem a történethez, nem is a mű stílár, hangnemi sajátosságaihoz hű, hanem a történetben rejlő ősdramához, mely az emberi lény legbenső mozgatója; azt a hajtóerőt teszi láthatóvá, mely tudatalatti ösztönéletünk és tudatos létezésünk konfliktusából fakad. A *Bűn és bűnhődés* színpadra állítása-kor ez akár egy közös szemléleti alap is lehetne, hiszen Raszkolnyikov drámája is abból fakad, hogy rá mer kérdezni az emberi lény intellektuális, pszichológiai és egzisztenciális mozgatóira.¹² Vidnyánszky Attila azonban nem ebből a perspektívából közelíti meg a regényt. Abban az interjúban, mely az első próbák időszakában készült¹³, arról beszél, hogy Dosztojevszkij dialógusait szinte változtatás nélkül meg lehet szólaltatni a színpadon, annyira elevenek, aktuálisak ma is. S az elkészült előadás nyelvezetében valóban meglepően közel áll a regényhez, ám mégsem mondhatjuk, hogy pusztán a dosztojevszkiji epika illusztrációja volna.

Sz. Zs.: Köztudott, hogy Dosztojevszkij műveit regénytragédiáknak is nevezik az irodalomárok. A *Bűn és bűnhődés* esetében rögtön a megjelenése után föl is merült a színpadra állítás gondolata. A *Szenáriumi* 2017. februári számában publikáltuk azt a tanulmányt, mely Dosztojevszkij 1872-ben írott levelére hivatkozva boncolgatja ezt a műfaj-poétikai dilemmát. Azt tudniillik, hogy a szerző óva int a regény egészének színpadra állításától: „Más kérdés – írja levelezőpartnerének –, ha Ön a lehető legnagyobb mértékben átformálja a regényt, s csak valamely epizódját, vagy a gondolati kiindulópontot őrzi meg, miközben teljesen megváltoztatja a cselekményt.”¹⁴ Dosztojevszkij szerint ugyanis a cselekmény kötődik legjobban ahhoz a költői gondolatsorhoz, mely megszabja, hogy a mű elbeszélői vagy drámai formába kívánczik-e. Az elbeszélői epika dramatizálásakor egy másfajta költői gondolatsort kell tehát szerinte kiépíteni. Vidnyánszky Attila láthatóan nem ennek a poétikai megfontolásnak a mentén közelített a regényhez, hiszen a művész színpadra vitelét vállalta fel: „nekem most szükségem van az idő epikus tágasságára” – nyilatkozta lapunknak.¹⁵ A pétervári elsőpró siker után ezt a rendezést a budapesti közönség is álló tapssal fogadta. A russzista elit képviselői pedig már közvetlenül az előadás után arról diskuráltak velünk, hogy ez a produkció számos ponton képes kiváltani ugyanazt az izgalmat a nézőből, mint amit

¹² Lásd erről Király Gyula: *Dosztojevszkij és az orosz próza*, Akadémiai, Budapest, 1983, 285–308.

¹³ „Nekem most szükségem van az idő epikus tágasságára” (Vidnyánszky Attilával Szász Zsolt beszélget), *Szenáriumi*, 2016. szeptember, 32–40.

¹⁴ Vö. Király Gyula: *Az elbeszélői és drámai formák elhatárolásának kérdéséhez*, *Szenáriumi*, 2017. február, 32–41.

¹⁵ Id. mű.



F. M. Dosztojevszkij: *Bűn és Bűnhődés*, Alekszandrinszkij Színház, r: Vidnyánszky Attila, a felvételen Marmeladov halotti torának jelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Vidnyánszky Attila ilyen nagyvonalúan és hatásosan tudta színre vinni ezt a bonyolult regényi konstrukciót.

P. Á.: Az a fajta dramaturgia, mely simultán viszi színre a valóság térben és időben elkülönült szegmentumait, kiváltképp alkalmas Dosztojevszkij e regénye esetében. Raszkolnyikov olyan magnetikus erőközpont, mely az addig külön szálon futó sorstörténeteket egymáshoz közelíti, dialogikus kapcsolatba hozza. Ezek mindenek előtt Raszkolnyikov tudatában olvasódnak össze az orosz létviszonyok tarthatatlanságát demonstráló freskóvá, de ahogy a regényben előre haladunk, a szereplők között egyre több az interakció a külső történet síkján is. E folyamat már a tett megelőzően kezdetét veszi, de csak a gyilkosság elkövetése után válik meghatározóvá, visszamenően igazolva Raszkolnyikov lázadó indulatának a jogosságát. Vidnyánszky Attila összevonja ezt a két időszakot: a színpadon kezdettől egyfajta dialogikus közeget teremt, mindjárt a külső történetbe rántja bele a nézőt, mellőzve azt a monológ-állapotot, melyben a tett megelőzően Raszkolnyikov vívódásai zajlanak¹⁶, de amelynek a jelenlétét mindvégig érzékeljük a regényben. Ennélfogva nem az ő belső drámája kerül a fókuszba, hanem a környezetében zajló, nem kevésbé megrázó történe-



Szonya és Raszkolnyikov páros jelenete az előadásból (Fotó: Eöri Szabó Zsolt)

¹⁶ Lásd erről Pálfi Ágnes: *A belső beszéd metanyelvi funkciója a Bűn és bűnhődés narratív építkezésében*, in: *Studia Russica* XI. 1987.

tek, melyek a dosztojevszkiji regényvilág egyfajta erkölcsrajzi olvasatává állnak össze.¹⁷

Sz. Zs.: Tavalyi beszélgetésünk során Attila hangsúlyozta, hogy a színpadi megvalósításban számára az a legfontosabb, hogy a történetet úgymond át tudja hozni a mába. Mint aki testközelből tapasztalta meg a szovjet-orosz valóságot, a fiatal színi növendékekből verbuvált „kórus” mozgatásával valóban létre is tudta hozni az időbeli kontinuitás élményét. Ez a toprongyos rabruhába öltöztetett, egyforma usankát viselő csoport a folyamatos Gulág-létet teszi kezdettől jelenvalóvá. A történetmesélésnek szerintem itt ez a kötőszöve, amire a kortárs orosz néző nyilván elementárisan rezonál. Mint ahogyan bizonyára jobban átérzi annak a jelentőségét is, hogy Raszkolnyikov ebben az előadásban nem a földi bíróság előtt hajol meg, hanem annak a hatására, hogy a köztörvényes elítéltek kivetik maguk közül mint testidegen értelmiségit.

P. Á.: Dosztojevszkij visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy számára nem a kivégző osztag előtti pillanat volt életének legmegrázóbb tapasztalata, hanem az a felismerés, amelyre négy éves permi raboskodása során jutott, tudniillik hogy az orosz értelmiség milyen távol került attól a néptől, melyet lázító eszméivel meg akart váltani.

Sz. Zs.: Számomra ebben az előadásban Raszkolnyikov és Porfirij párbeszédei voltak a legizgalmasabbak. Nemcsak azért, mert ezekből értesült a regényt esetleg nem is ismerő néző bizonyos előzményekről, melyek Raszkolnyikovot – legalábbis az ügyész megítélése szerint – a tett elkövetésére készítették. Az előadás folyamán a leglátványosabb jellemfejlődés Porfirijon megy végbe: a lezser 21. századi világfi a főhőssel közös utolsó jelenetben már mint egy szerzetes áll előttünk, ami arra utal, hogy nála is bekövetkezhet(ett) egy olyan lélektani fordulat, mely a történetek mélyebb megértésére teszük képessé.

P. Á.: Azért itt nem árt óvatosnak lennünk. Mert igaz, hogy a feldolgozások zöme a rendezőknek azt a meggyőződését tükrözi, hogy a regényben Porfirij az egyetlen, aki intellektuálisan egyenrangú partnere Raszkolnyikovnak. Csakhogy a főhős tettének végző magyarázata már nem abból a hónapokkal korábban írott cikkéből olvasható ki, mely az ügyész kezébe került, és amely szerinte Raszkolnyikov napoleonizmusát bizonyítja. Ebből a szempontból igen szerencsésnek tartom, hogy Vidnyánszky színpadán nem az „eszmeregényként” való értelmezés dominál, hanem a regény erkölcsrajzként való olvasata, mely a külső körülményekre helyezi a hangsúlyt.



Raszkolnyikov és a vizsgálóbíró utolsó jelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

¹⁷ Lásd erről Király Gyula: *A regény rokonsága az eposzsal, tragédiával és erkölcsrajzzal*, in: id. mű, 177–202.

Sz. Zs.: Nézőként nekem az volt az alapélményem, hogy itt egy műegész, egy olyan önálló, a regénytől függetlenül is értelmezhető színpadi műalkotást látok, melyben a téralakításnak van döntő szerepe. A nyitóképben az egésznek látszó, vakítóan fehér díszlet a szemünk láttára robban szét Marmeladov extatikus monológja alatt – a „minden egész eltörött” képzetét szuggérálva. A rész és az egész között folyamatosan fenntartott feszültség az epizódok egymáshoz illesztését és egymásba játsztatását is variábilissá teszi, ami akár úgy is olvasható, hogy a Tregubov-házaspár folyamatosan változó színpadképe Raszkolnyikov tudatmozgását képezi le. Nem egy additív, lineáris építkezést érzékelünk, hanem a történetek dinamikus összjátékát, mely Bahtyin felfogásához hasonlóan Dosztojevszkij regényének polifóniájára hívja fel a figyelmet.

P. Á.: Puskin *Anyeginje*, éppúgy, mint a *Bűn és bűnhődés*, az irodalmi műveltség alapja Magyarországon is – ha nem is kötelező, de választható ez a két mű az érettségien is. Ám jó kérdés, hogy a mai ifjúsághoz mennyire állnak közel ezek a hősök. Amikor húsz évvel ezelőtt az egyik legkiválóbb tanítványom (azóta végzett dramaturg, színházi alkotó) tiltakozott az ellen, hogy az *Anyegin*ről írassak vele esszét a gimnáziumban, gondolkodtam el ezen először. S aztán évekkel később, már egyetemi oktatóként azzal kellett szembesülnöm, hogy Raszkolnyikov dilemmája, a nagy emberré válás lehetősége vagy lehetetlensége nemigen mozgatta meg a bölcsészhallgatók fantáziáját (akiknek kilencven százaléka persze nő volt).

Sz. Zs.: Én meg arra volnék kíváncsi, hogy azok a frissen végzett színészek, akiknek egy része már társulati tag a Nemzetiben, vagy akik a *III. Richard* rendezője, ifjabb Vidnyánszky Attila körül tömörülnek, hogyan tekintenek ezekre a hősökre, akik életkorukat tekintve az ő kortársaik lehetnének, és akik mint dráma-hősök már régen fönt vannak nemcsak az orosz, hanem a világszínpadon is.

P. Á.: Anyegint az irodalmi köztudat úgy tartja számon, mint Oblomov, az orosz felesleges ember prototípusát. A szemiotikus Jurij Lotman ezzel szemben azt állítja, hogy Anyegin Dosztojevszkij olyan lázadó „napóleoni” hőseinek is az előképe, mint Raszkolnyikov.¹⁸ Ugyanakkor Dosztojevszkij Puskin-tanulmányát ez alkalomból újraolvasva nagyon meglepett az a vehemencia, amellyel e lázadó hős megalkotója Anyegint az agyagba döngöli, felvetve azt is, hogy az író jobban tette volna, ha az orosz néplelket megtestesítő Tatyjánát tette volna meg címszereplőnek. Te hogyan látod ezt? Tuminas rendezésében ki ennek a történetnek a főszereplője?

Sz. Zs.: A válasz eléggé egyértelmű. Az előadásban nem Anyegin, hanem Tatyjana életdrámáját tekinthetjük végig – ilyen értelemben ennek az előadásnak ő az abszolút hőse. Legalábbis a pszicho-realista felfogás szerint, ami Tuminas színpadán is a történetmesélés alapja. Akkor is, ha számszerűségében Anyegin van túlsúlyban, hiszen ezen a színpadon ketten vagy inkább hárman alakítják az ő figuráját. Az öreg Anyegin jelenléte mint fikció itt paradox módon a színpadi realitás megteremtését szolgálja. Ahhoz a gesztushoz hasonlítható

¹⁸ Jurij Lotman: *A valóság költészete* (ford. Szabó Tünde), Szcenárium 2017. március-április, 64–73.

ez, mint amikor Tadeusz Kantor mintegy karmesterként a maga előadását vezényli. Mint-ha a színész, Szergej Makoveckij itt egyszerre volna a Puskin-mű szerzője és annak interpretátora, rendezője. Az előadás utáni közönségtalálkozón ki is derült, hogy olyan mélységig van ott-hon ebben a témában, hogy a távol lévő Tuminast méltó módon helyettesíteni tudta. A színésznek ez a színpadi és civil jelenléte ezen az estén együttesen hitelesítette azt a nehezen körülírható esztétikán túli minőséget, melyet Lotman e Puskin-mű kapcsán a „valóság költészetének” nevez.

P. Á.: Szerintem itt a női oldal van túlsúlyban számszerűségét tekintve is. Hiszen a szépséget, az esztétikumot itt egy egész tánckar képviseli, akik a balett nyelven a tatyjánai psziché hajlékonyságát, átszellemültségét érzéktik meg. Bizonyos pillanatokban ez hasonló hatást keltett, mint Weöres Sándor Vidnyánszky Attila rendezte *Pszichéje*, melyben a színésznövendékek a költőnő alakmásaiként együttesen hozták létre azt a női génuszt, amelyet a mű szerzője megálmodott, illetve „társalkotóként” költemények során át különböző hangnemben megszólaltatott. Tuminas színpadán a „valóság költészetének” számomra az volt a legemlékezetesebb pillanata, amikor a Tatyjana által sorban a deszkára helyezett, kinyitogatott könyveket mintha csak a szél kezdte volna el lapozgatni, a szabadságvágy hófehér madárkait röppentve föl a képzeletünkben – egyúttal visszautalva a tánckarra mint lélekmetaforára is. S a női oldalon úgyszintén feltűnnek olyan idősebb hölgyek is, akik – mint a balettmester vagy a Tatyjana álmát vigyázó kékruhás személy – ugyanúgy a színpadi fikció részét képezik, mint az öreg Anyegin, s így bizonyos értelemben Tatyjana alakmásainak tekinthetők. De ők inkább a női életút stációit szakaszolják: a balettmester halála a lányság korszakának végét és a szerelem nélküli házasság lélekölő voltát szimbolizálja; az álmójelenet kékruhás asszonya viszont azt a majdani matrónát testesíti meg, aki sosem tagadja meg ifjúkori szerelmét, s mindvégig őrzi azt a titokzatos álmot, mely az előadás végén a medvével való keringőzés szürreális víziójában köszön vissza. Ebben a



A. Sz. Puskin: *Anyegin*, Vahtangov Állami Színház, r: Rimas Tuminas (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Tatyjana a könyvekkel, jelenetkép az előadásból (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Az Anyegin(ek) búcsúja és a balettmester halála jelenet (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



A névnapi produkciók jelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

ségre, mely nemcsak a 19. századi orosz valóságra utal, hanem a 21. századi orosz ember mentalitására is. A paródia szelleme a Tatyjana névnapijának alkalmából rendezett ceremónia jelenetsorában kulminál, ahol az amatőr produkciók lelkes előadói sorra kudarcot vallanak – a műértelmezők által felstilizált orosz vidék sznobériájának hű tükörként. De érzésem szerint ez a jelenetsor Tuminas önvalólamása is arról a színházról, ahol még működik az életünkből egyre inkább kivesző családiasság, a kulturális identitást fenntartó familiaritás.

P. Á.: Ezt a produkciót már négy éve játssza fergeteges sikerrel a Vahtangov Színház. De ha valaki látta az egyik első előadás felvételét a You Tube-on, meglepődve tapasztalhatta, milyen feltűnő az a hangnembeli változás, mely ez alatt az idő alatt végbement: míg ott a paródiának sokkal metszőbb volt az éle (például Tatyjana levelét az a színész úgy mondta el, mintha egy rosszul sikerült színészvizsga lett volna), itt Tatyjana életdrámáján túl az a nemzetet összetartó „közös ihlet” is megnyilvánult, ami új értelmet adott annak a közhelynek is, mely szerint Puskin *Anyeginje* az „orosz élet enciklopédiája”.

Sz. Zs. Tuminas rendezése visszaállította a romantika megtépzott tekintélyét is. Hiszen azzal, hogy Lenszkij alteregója túléli a párbajt, a romantikus költőt – ha tetszik, Puskin alakmását – teszi halhatatlanná. S talán itt érdemes szóba hoznunk *Rostand Cyránóját*, melyet David Doiashvili rendezésében láthatott a MITEM kö-

jelenetben a gyereklánnyá visszaváltozott Tatyjana immár félelem nélkül, felszabadultan táncoltatja meg álmának rettegett fenevadját, a medvét, mely tudvalevően Oroszország szimbóluma is.

Sz. Zs.: Érdekes szóba hozni e rendezés parodisztikus jellegét is. Van erre egy jó magyar kifejezés, a kifigurázás, mely nem a szatíra, a megsemmisítő gúny eszköze, hanem az alakteremtés speciális módja, mely a túlarajzolás technikájával él, hogy az adott személy vagy jelenség lényegét megragadja, láthatóvá tegye. Az előadás egészét áthatja egyfajta kettősség: a rendező úgy vonultatja fel az orosz nemzeti karakterológia toposzait, hogy eközben kialakít és fenntart egy önreflektív attitűdöt is, mely a Puskin-műhöz híven hol eltávolít ettől a világtól, hol ráközelít egy-egy olyan jelen-

zönsége. Hiszen a rendező Christiant ugyanúgy Cyrano alakmásként lépteti fel, mint Tuminas az életben maradt költőt. Szerelmük közös tárgyát, Roxane-t pedig a különböző életkorokban és -helyzetekben itt is több – történetesen őt – színésznő alakítja. Az örökifjú férfi-páros viadala a költészet legnagyobb témáját, a szerelmi szenvedélyt teszi meg a legfőbb mozgatóként. Az egész színpadot Erősz uralja, mintha nemcsak a teljes szereplőgárdát, hanem a színpadi masinéria egészét is ő dinamizálná, töltené föl energiával.

P. Á.: Ahogyan Platon híres dialógusában, *A lakomában* olvassuk, Erősz a szépség, a harmónia utáni vágy démona bennünk. S mi másból fakadna Puskin verses regényének az az „érzelmi, zenei harmóniája”, melyet Tuminas – mint nyilatkozta – ezzel a rendezésével meg akart idézni? Mert igaz, hogy Tatyjánának nem sikerült elnyernie „a vágy titokzatos tárgyát”, de – mint kiteljesedő szépsége bizonyítja – emancipált lénné, személyiséggé e beteljesületlen szerelem által válik.

Sz. Zs.: Ez az a tartomány, amelyet mai világunkban a leginkább nélkülözünk – ezt jelezte az idei MITEM kínálata is. E két előadás reményt ad viszont arra, hogy előbb-utóbb a kortárs színház is vissza fog találni ehhez az éltető forráshoz.



Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac*, Nemzeti Színház, r: David Doiashvili (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



A Tatyjana levele jelenet (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Ágnes Pálfi – Zsolt Szász: Listen to the Secret Lines of Force Flash Report on MITEM 2017

Once again, *Szcenárium* editors have undertaken to give an overview of this year's MITEM productions. In their view, many of them have rendered the spirit and moral imperative of “memento mori” at a high aesthetic level (*Valzer*; *Rosso Angelico*; *Salt*; *Ave Maria*). The dominance of the death-theme has in general characterized the festival by showing up the miscellaneous aspects of the vulnerability of human life and the crisis of artist existence (*Life Is Beautiful*; *Tranquility*; *Porn*; *Hedda Gabler*; *Mourning Becomes Electra*; *The Crocodile*; *Black Milk*; *The Hunger Artist*). The authors analyse in detail the three clearly preeminent stage renditions (*Faust*, d: Silviu Purcărete; *Crime and Punishment*, d: Attila Vidnyánszky; *Eugene Onegin*, d: Rimas Tuminas), dissecting above all the subject of the theatrical adaptation of grand narratives. As an attachment to the *Flash Report*, a 18–19th century *Faust* puppet piece, still playing to this day, is published.

Faust*

Első felvonás

Első jelenet

(Faust szobája.)



FAUST (az asztalnál ül, előtte hatalmas könyv – feláll) Ámbátor, én Johannes doktor Faust, mint az orvos- és jogtudományok doktora, sőt, mint a Szentírás értelmezője és magyarázója from is alá a nevem, mégis sosem feledhetem, hogy egy wittenbergi születésű mailandi alattvaló szegény napszámos fia vagyok, akit senki se támogatott. Ha most megkérdék egy parasztot: elégedett vagy-é, paraszt, a helyzeteddel? Azt mondaná: nem, szívesebben lennék báró. A báró meg: inkább lennék gróf. A gróf: bár lennék herceg, a herceg meg: király, a király pedig császár. Ergo, senki sem elégedett a saját helyzetével: így hát Faust, te sem lehetsz megelégedve a tiéddel.

ANGYAL (jobb felől kiált) Fauste, Fauste, szenteld életedet a teológiának, hogy szerencsédet és nyugalmadat megtaláljad!

FAUST Ejh! Mi kiáltja jobb felől, hogy lépjek be a teológiára, hiszen már elvégeztem, mire mennék oda még egyszer?

ÖRDÖG (bal felől kiált) Brrr! Fauste, Fauste! Kezdd el a diogramantika iskoláját; életed e világon legszerencsésb leend, meglásd, hercegeken is uralmat nyersz, aranyban, ezüstben bővelkedsz!

FAUST Ejha! Mit hallok bal felől? Ha a diogramantika tanulására adom fejem, majd mindenben dúskálkodom, hercegeken uralkodom. A bal oldal illata remek, máris nyomába eredek. (Kopogtatnak.) Herain!

Második jelenet

WAGNER Nagyméltóságú uram, két diák áll alant, egy nem kicsiny könyv a hónuk alatt, és nem tágulnak onnan, míg méltóságoddal nem beszélnek.

FAUST Én leghűbb szolgám, Wagner, miért nem kérdezéd meg nevüket?

WAGNER Tudom a neveiket, az egyiké Fabricius, a másiké Kornélius.

FAUST Bizonyára ez lészen az a két diák, aki kijárta a diogramantika iskolát. Megyek, megkérdem mit óhajtanak. (Mindketten el.)

* Faust, Genovéa, Don Sajn. Klasszikus cseh bábjátékok, Magyar Művelődési Intézet, é. n., 8–49., ford.: Tömöry Márta (A cseh eredeti címe: Johannes Doktor Faust, Jenovéa, Don Sajn, Praha, 1976.)

Harmadik jelenet

PAPRIKAJANCSI U-juju! Alássan köszöntöm az egész tisztelt auditóriumot, alá-szolgája, kosamszte dine! Mit össze nem rohangáltam, lábaimat lestrapáltam, de hiába! Valamit ki akarnék tanulni, de nem lehet. De a szentségit, tudom én, mért van ez! Mért tanácsolták a komák, hogy maradjak meg örökre kis hülyének! De megtudtam, hogy amerre ez a doktor Faust mászkál, mindenféle írásokat hagyigál maga után. *(Meglátja a könyvet.)* Hehehe, ez aztán szép kis könyv, ez biztos a doktoré. Megnézem, mi van beleírva. *(Olvas.)* A hétszentségit, ez aztán szép rész arról, hogy csinálnak árpából kölest! *(Tovább olvas.)* Mi az ördög? Hogyan reparálják meg az eltört szüzeket, és mi kell az operációhoz... *(Olvas.)* Hahaha! Ez is jó, hogyan csinálnak agg legényekből ifjakat? Csakhogy mindezt el fogom felejteni, nem megy be a fejembe. Tudom már mit csináljak! Ráülök ide ni, így, szépen *(leül)*, és belém másznak, mint a hangyák. *(Fészkelődik.)*

Negyedik jelenet

WAGNER Hé, te otromba fráter, ki engedte meg neked, hogy az uram asztalát székeddé tedd?

PAPRIKAJANCSI Hát én magamnak, te daruláb.

WAGNER Azt tanácsolom, gyere le onnan, mielőtt a gazdám betoppan!

PAPRIKAJANCSI Miért? A gazdád nálad is nagyobb állat?

WAGNER Ugyan, mire menne, ha olyan tökmag lenne, mint te?

PAPRIKAJANCSI Nem sokra, de ha ilyen nagy marha lenne, mint te, hatszor annyit fizethetne.

WAGNER *(lelőki Paprikajancsit)* Leszállsz végre?! Látom, nagy kópé vagy, volna kedved szolgálni engem?

PAPRIKAJANCSI Mért ne? Szolgállok én furton furt, ha kapok ruhát és libériát, pénzt és fizetséget, ennivalót és eleséget. De te miféle szerzet vagy?

WAGNER Én Johannes doktor Faust lakája vagyok.

PAPRIKAJANCSI Az ördögbe, én meg azt hittem, hogy a magad ura vagy. Hát akkor azt ajánlom, szolgálj te engem, neked adom ezt a régi libériát, én meg majd a sutban ücsörgök.

WAGNER Félre a tréfát, ha van kedved szolgálni, bejelentelek az uramnak. *(Elmegy.)*

PAPRIKAJANCSI Hogy az ördög vinné el, mit kárpált ez össze! Azt se tudtam a végén, fiú vagyok-e vagy lány. Legjobb, ha a szolga maga egyezik az úrral. *(Elmegy.)*

Ötödik jelenet

FAUST Miután a két diák konzultált velem a hónuk alatt hozott könyvből, most aszerint járok el. Berándulok eme vadonba, hol semmiféle emberi teremtmény nem zavar, ott egy kört rajzolándok, és erre rápingálok a planétákat. Wagner! Légy szolgálatomra!

Hatodik jelenet

WAGNER Mit parancsol a méltóságos úr?

FAUST Wagner fiam, most elmégy, és pemzlit és festéket szerzel nekem!

WAGNER Tisztelt méltóságos úr! Véletlenül éppen van nálam pemzli és festék. Ha tesszik, kölcsönadom.

FAUST Ah, úgy? Akkor jöjj, és segíts festeni!

Második felvonás

Első jelenet

(Mély erdő.)

FAUST *(egy varázskörben áll)* E varázskörben állva, most megidézlek benneteket, ti pokolbeli szellemek, erre a világra. Előbb átokkal kényszerítelek benneteket, Strik, Pik, Mefistofil, Auberon és Pluto, jelenjete meg!

Második jelenet

PIK *(beregül)* Brrr! Faust, mit óhajtasz?

FAUST Áru! el, te pokolbeli szellem, milyen fürge vagy?

PIK Brrria! Faust, én olyan gyors vagyok, hogy a kilótt golyót mancsommal elkapom és visszapasszolom.

FAUST Ez pompás fürgeség, és mondd csak, te pokolszörny, mi a neved?

PIK A nevem: Pik.

FAUST Repülj vissza, te pokolfajzat, vannak nálad fürgebbek is a tüzes pokolban.

Harmadik jelenet

FAUST Másodszor kényszerítelek benneteket, Strik, Pik, Mefistofil, Auberon és Pluto, jelenjete meg!

MEFISTO *(villámlás és mennydörgés közepette beregül)* Brrrua! Faust, mit óhajtasz?

FAUST Te pokolszörnyeteg, áru! el, milyen gyors vagy?

MEFISTO Brrr, én fürgebb vagyok, mint az emberi gondolat.

FAUST Ez aztán a sebesség, az emberi képzeletet követni! Áru! el, pokolbeli szellem, mi a neved?

MEFISTO Az én nevem Mefisto, és a tüzes pokolban nincs hozzám fogható!

FAUST Mefisto, akarnál-e szolgálatomba állni?

MEFISTO Brrr, Faust, magamtól nem tehetem, Pluto fejedelmünktől kell rá engedélyt kérnem.

FAUST Akkor menj hát, te pokolbeli szellem, Pluto fejedelemhez, és térj vissza hamar a válasszal!

MEFISTO Brrr! *(Elregül, és egy pillanat múlva megjelenik.)* Brrr! Itt az engedély, de Pluto fejedelem öt pontot szabott ki rád. Ha ezeket betartod, szolgálatodra állok.

FAUST Te pokolbeli szörny, miféle súlyos pontokat talált ki nekem ez a Pluto fejedelem?

MEFISTO Brrr! Faust! Az 1. pont: tilos a feszületre tekintened, s uradat el kell feledned.

2. pont: nem járhat sz templomba, nem imádkozhatsz imakönyvből. 3. pont: megengedi a bujaságot, de tiltja a házasságot. 4. pont: hajat és körmöt nem vágatsz, és mosakodnod sem szabad, brrr! 5. és utolsó pont: en vére! el kell aláírnod, hogy 36 év múltán tes ted-lel! ked nekem adod.

FAUST Istenem! Nehéz pontokat szabott ki rám ez a Pluto fejedelem. Nem nézhetek a feszületre, s el kell felednem az Urat..., hisz ő maga a jóság, te pokolbeli szörnyeteg.

MEFISTO Hiszen saját könyvében írta, hogy nem lehet két úrnak egyszerre szolgálni.

FAUST Ez igaz. Akkor erre a pontra ráállok. A 2. pont szerint nem imádkozhatok, templomba se járhatok... Te őspokolbeli szörnyeteg, mit szólnak ehhez a wittenbergi polgárok? Mindig elsőnek láttak a templomban...

MEFISTO Brrr! Faust! Helyedre ültetek egy személyt, aki mindenben rád hasonlít.
 FAUST Képes vagy erre?
 MEFISTO Brrr! Faust! Mi sem könnyebb!
 FAUST Akkor beleegyezem ebbe a pontba, is. A 3. pont megengedi a bujaságot és tiltja a házasságot. Ezzel nincs semmi problémám. A 4. pont szerint se a hajam, se a körmöm nem vághatom, sőt nem is mosakodhatom. Te őspokolbeli szörny! Hisz akkor hamarosan hozzád lészek hasonlatos.
 MEFISTO Brrr! Faust! Minél tovább nem fészülködsz és nem vágsz körmöt, annál szebb, ékeesebb leszel.
 FAUST Képes vagy erre is?
 MEFISTO Ugyan, Faust, ez semmiség.
 FAUST Akkor ebbe is beleegyezem. De az 5. és egyben utolsó pontra nem tudsz rávenni. Saját testemet megvágni, önmagamnak fájdalmat okozni... Te pokoli szellem, én zsenge korom óta, amióta a betűt ismerem, a legkisebb fájdalmat sem tűröm.
 MEFISTO Brrr! Faust! Én fájdalom nélkül annyi vért kiszívok belőled, amennyit csak kell! Add a kezéd!
 FAUST Itt van, de semmit se érzek! *(Odanyújtja a kezét.)* Vart! *(Állj!)* Égets! *(Elrántja.)* Ah, mit jelent ez: látok itt három vércseppet, ezen betűkkel: „libro vide!”
 MEFISTO Brrr! Faust! Ez csak azt jelenti, hogyha gyorsan megkötöd a szerződést, és én visszaviszem Plutóhoz, akkor mily boldog leend.
 FAUST Repülj hát, és hozd azt a szerződést!
 MEFISTO Brrr! *(Elrepül.)*
 FAUST *(kilép a körből)* Faust, e perctől kezdve minden oldalról szólít a szerencse. *(Elmegy.)*

Negyedik jelenet

PAPRIKAJANCSI Valami nem stimmel az asszonnyal. Állandóan gombászni küld az erdőbe, most is, mikor már semmiféle gomba sem nő. Ó, jé, mit látok! Ez valami kis kert? Biztos valami elmaradt gazda akart itt káposztát ültetni. *(Körbejárja a kört.)* Ó, tudom már, mi ez! Tudom már, mi ez! Ez doktor Faust madárfogója. Mikor azt mondja: perluke! – akkor kijönnek a madarak, s mikor azt mondja: herluke! – de addig nem is beszélek, amíg ott nem leszek. *(Beugrik a körbe.)* Már itt is vagyok! Azt mondja: perluke! – akkor kimennek a madarak a madárfogóból, s mikor azt mondja: herluke! – akkor...

PIK Brrr!

PAPRIKAJANCSI Az ördögbe! Ez aztán jómadár! Ugyan miféle szerzet? Seregély nem lehet, rigó se, aha – varjú lesz ez! Öregem, kapóra jössz a kalitkámba! Hát ez remek madárfogó, kár, hogy nem hoztam magammal zsákot. Perluke! *(Az ördög elrepül.)* Hátha van több is? Herluke!

MÁSIK ÖRDÖG Brrr!

PAPRIKAJANCSI Ilyet még nem láttam, ez se nem varjú, se nem rigó! Tudom már: gébics, mert jó hosszú orra van. Öregem, rosszkor jössz a zsákomba, perluke! De ni csak, ez meg csonka, ezt már lecsapta a csapda. Vajon van-e még több, herluke!

MEFISTO Brrr! Te Paprikajancsi, mért nem hagysz nyugton a forró pokolban, mért citálsz hiába erre a világra?

PAPRIKAJANCSI Ó, jaj, a madarak beszélni is tudnak!

MEFISTO Én nem vagyok semmiféle madár.

PAPRIKAJANCSI Hát mi vagy?

MEFISTO Ördög vagyok!

PAPRIKAJANCSI Az ördögbe, hisz én nem ördögöt hívtam, hanem madarakat.

MEFISTO Brrr! Paprikajancsi! Mássz ki ebből a körből!

PAPRIKAJANCSI Gyere te ide!

MEFISTO Én nem mehetek.

PAPRIKAJANCSI *(gúnyosan)* Én se mehetek.

MEFISTO Brrr! Mássz ki abból a körből, mert ha elkaplak, száz darabra szaggatlak! *(Köze-lít hozzá, fut a kör körül, ki akarja szedni onnan, civalakodnak. Mefisto ki akarja onnan billenteni, Paprikajancsi be akarja húzni oda, végül megrémül.)*

PAPRIKAJANCSI Jaj, jaj, jaj! Herluke! Herluke! Perluke! *(Az ördög elszáll.)*

Látták? El akarta járni a hopszaszát. Most lesz csak az igazi, mert rájöttem, hogy az ördög ebben a körben semmit se árthat nekem. Várj csak, te fekete pófa, zsírozd meg az inad, hadd látom, milyen fürge vagy! Herluke! Perluke! Herluke! Perluke! *(Stb.) (Az ördög oda-vissza repked, Paprikajancsi a földön fetreng a nevetéstől.)* Az ördög vigyen el! Tudom, a kor-mos bestiát majd előlnti az epe, hadd egye a fene! Az ám! De hogy kerülök innen haza? Ha ez a fekete bestia megles, elkap, mint a legyet. Lássuk csak! *(Kidugja a lábát, az ördög oda-repül, Paprikajancsi kiabálni kezd.)* Herluke! Perluke! *(Az ördög elrepül.)* A bestia! Hogy várt rám! Itt kell legyökereznem, vagy épp megpenészednem, mert ez az ördög-héja most már furt itt les rám. *(Leül a körbe, elmozdul vele.)*

Ó, nini, hisz ez mozog! Így, most beülök ide, és szépen hazaseggelek benne. Így, a fekete bestia dörgölheti a szemeit, otthon meg lóbabot ültetek ebbe. *(Elcsúszkál a varázskörrel.)*

Ötödik jelenet

FAUST Ezennel aláírom a szerződést: ego, Johannes -

ANGYAL *(feltűnik)* Fauste, Fauste, mit teszel, vérszerződést kötsz az ördöggel, gondold magadra, ne mássz a torkukba!

FAUST Ah, mi ez itt? Jobb kezemből a toliam eltűnik. „Homo vide” – mit jelent ez?

MEFISTO Brrr! Faust! Ez csak azt jelenti, hogy körmölsz, és észre sem veszed, hogy az in-cselkedő egerek kitépték kezedből a tollat. Csak írd szaporán, hisz van másik tollad Is!

FAUST Akkor hát kezdem: ego Johannes doktor Faust.

ANGYAL Fauste! Fauste! Memento moh!

FAUST Ami megtörtént, megtörtént. Már itt áll en véremmel megpecsételve. Akié ez az írás, most jöhet, és elviheti. *(Az írás kirepül.)* Na, ti pokoli szellemek, megvan immár a fi-zetségetek, most megtudjátok, hogy cserébe a nyelvetek is kilóg. Mefisto! Hol vagy? Légy szolgálatomra!

MEFISTO Brrr! Faust! Mit óhajtasz? Most bátran parancsolgathatsz. Ha azt kívánnád, hogy háromezer ördög jöjjön segítségedre, abban a minutában valamennyi itt lenne.

FAUST Én nem háromezer ördöggel szerződtem, csak veled. Amit csak akarok, kényem-re-kedvemre végrehajtod. Most tehát, mire hazaérek, ezüst, arany, drágakő és más ritka kincsek házamban legyenek, lovak és jószágok bőviben, hogy ne kelljen szükséget szenved-nem.

MEFISTO Brrr! Faust! Szíved táncra kél örömeiben, ha szobádba belépsz, minden szín-ezüst, színarany lesz.

FAUST Ilyen hamar elitézted?

MEFISTO Brrr! Bennem halál biztos lehetsz!

FAUST Látni szeretném!

MEFISTO Akkor kapaszkodj a hátamra, s ott vagyunk egy minutában.

Harmadik felvonás

(*Faust lakása.*)

Első jelenet

FAUST (*kiált*) Mefisto, hívd ide Wagnert, hadd készüljön az útra! Külföldre vágyom, mivel hallám, hogy a portugál király nagy vígasságot rendez, és egy ilyen palávert nem óhajtok kihagyni.

MEFISTO (*durva hangon*) Wagner! (*Kimegy.*)

Második jelenet

WAGNER Méltóságos úr, mit parancsol?

FAUST Wagner fiam, rád bízom a házamat s egész gazdaságomat, míg Portugáliában léteznek és onnan visszatérek.

WAGNER Méltóságos úr, az egész ház és gazdaság túl sok teher egy személynek.

FAUST Ha tudsz valakit, hívd ide, s én megbízom segedelmedre.

WAGNER (*hajlongva el, a függöny mögött kiált*) Paprikajancsi! Gyere egyenest az uramhoz!

PAPRIKAJANCSI (*kintről*) Mondd, hogy nem tudok egyenesen járni.

WAGNER Te bohó, járj, ahogy tudsz, csak gyere már!

PAPRIKAJANCSI Mondd, hogy a csizmára húzom a nadrágom és megyek.

WAGNER Neked szoltam, jössz már?

PAPRIKAJANCSI Várj csak, még kesztyűt húzok a lábamra.

WAGNER (*kisvártatva*) Mit piszmogsz olyan sokáig?

PAPRIKAJANCSI Most bújok ki az ingem ujján. Ha nem hiszed, gyere, nézd meg, hogy csupasz vagyok.

WAGNER Hagyd a tréfát, s menj az uramhoz!

PAPRIKAJANCSI (*bejön*) A gutába, még felkészülni sem hagyják rendesen az embert!

(*Hátrálva nekimegy Faustnak.*) Darulábú!

FAUST (*megrökönyödve*) Kérlek, Wagner fiam, mért veszel fel bolondokat? Hisz ez teljesen ütődött!

PAPRIKAJANCSI Ha tetszem magának, mit számít az? Bár csak én lennék az egyetlen hülye a világon!

FAUST Nem akarnál a szolgálatomba állni?

PAPRIKAJANCSI Mért ne? Szolgállok én, ha kapok pénzt és fizetséget, ételt és elemózsiát és minden egyebet, szolgállok én.

FAUST Akkor hát, ha van kedved szolgálni engem, itt egy dukát borraavaló, ugorj el, és igyál az egészségemre! (*Elmegy.*)

PAPRIKAJANCSI (*ujjong*) Juhé! Most elmegyek az Apollóba, felöntök a garatra, kártyázni és táncolni fogok, hogy a cipőm sarka a ház oldalát majd kirúgja! (*El akar futni.*)

WAGNER (*elcsípi*) Csak semmi kocsma, amíg nem hoztál vizet és fát, aztán ugorhatsz, ahogy akarsz.

PAPRIKAJANCSI Úgy? Az úr nem mondta nekem, hogy menjek vizet hasogatni, fát méríteni, hanem azt mondta az úr, hogy igyak az egészségére.

WAGNER Én meg azt mondom, jöjj utánam! (*Elmegy.*)

PAPRIKAJANCSI Menj csak, menj, te seggfej, majd úgy a fejedre hánynom a fát meg a vizet, hogy megcsiratud.

Harmadik jelenet

MEFISTO *(berepül)*

PAPRIKAJANCSI *(ijedtében elesik)* Ó, jaj, végem van!

MEFISTO Paprikajancsi, tudod-e, hol van az urad?

PAPRIKAJANCSI Jaj nekem, ugyan hol volna?

MEFISTO A gazdád háromezer mérföldre van innen.

PAPRIKAJANCSI Nem sül ki a szemed, úgy hazudsz, mint háromszáz ördög, hisz épp az imént beszéltem vele, és adott nekem egy dukátot.

MEFISTO Paprikajancsi! Az úton jutottál eszébe a gazdádnak; s ebben a minutában utol kell érned!

PAPRIKAJANCSI Ó, jaj, a gyomrom igen csak korogna, ha olyan messzire utazna.

MEFISTO Az úton nem zabálunk!

PAPRIKAJANCSI És hol a szekered vagy a hintód?

MEFISTO Kapaszkodj a hátamra!

PAPRIKAJANCSI Akkor fordulj meg! *(Mefisto megfordul.)* Olyan szálkás vagy, mint egy reszelő. Hová üljek, mindenünnen leesek. *(El akar lógni.)*

MEFISTO *(visszafordul)* Na, gyerünk!

PAPRIKAJANCSI Fordulj meg, nincs semmilyen ülőke rajtad.

MEFISTO Hé, ne tréfálj velem, mert izekre szaggatlak! *(Paprikajancsi a hátára kapaszkodik – repülnek.)*

PAPRIKAJANCSI Jaj, csak le ne essek! *(A színfal mögött)* Ó, jé, már Buda fölött vagyunk!

Negyedik felvonás

(Királyi terem a portugál várban.)

Első jelenet

KIRÁLY *(udvaroncai közt)* Egészségeitekre, én hű alattvalóim! Örvendjünk, hogy nekünk ismét házastársat adott az Isten, de parancsba adom, hogy a mai napon városunkba ne bocsátassék senki, aki nálunk alantasabb rendű.

Második jelenet

PAPRIKAJANCSI *(a színfal mögül)* Neked szólok, te sátán! Ne hintázz, mert leeseam, ne hintázz, leeseam! *(Beesik a király lábához.)*

KIRÁLY *(hátrahőköl)* Mit látnak szemeim? Királyi lábam elé pottyant egy csöpp emberke. Mi szél hozott, barátom?

PAPRIKAJANCSI *(nyög)* Ö...Ö...Ö...

KIRÁLY Csak nem vagy néma?

PAPRIKAJANCSI De, de, de.

KIRÁLY Kár, hogy néma vagy, emberke, mert aprócska tested nagy kópét sejtet, s talán hallhattunk volna tőled valaminő tréfát vagy viccet. Mióta vagy néma?

PAPRIKAJANCSI Mióta nem beszélek.

KIRÁLY Mért tagadtad, hogy szólni tudsz? Honnan jössz, miféle szerzet vagy?

PAPRIKAJANCSI Nem árulhatom el, hogy én vagyok doktor Faust szolgája, mert elvisz az ördög.

KIRÁLY Hogyan? Doktor Faust szolgája?

PAPRIKAJANCSI Igen, vagyis a lakája.

KIRÁLY Ifjú korom óta hallám hatalmas tudásának hírért! Te tökmag, menj uradhoz, s mondd, hogy alázatos hódolatom neki, és legyen olyan kedves, látogasson meg minket! PAPRIKAJANCSI Nem fog menni. Nem szabad elmozdulnom, hét krajcár büntetés fejében.

KIRÁLY Csak menj, meglesz a borravalód!

PAPRIKAJANCSI Hát igen, az urak szívesen ígérek, de nem szívesen adnak. *(Elmegy.)*

KIRÁLY Hú, udvaroncim, örvendjünk, mert a mai nap valami underholtot látunk! *(Kö-pognak.)* Herain!

Harmadik jelenet

FAUST *(bejön, meghajlik a király előtt, üdvözlík egymást)*

KIRÁLY Ah, nagy örömmel köszöntöm körünkben, de szabad tudnom a nevét?

FAUST Királyi fenség, a nevem Johannes doktor Faust.

KIRÁLY Johannes doktor Faust! Úgy hallám, hogy hétp próbás, a nagy kunsztokban felet-több jártas ember.

FAUST Ahogy parancsolja Felség, minden valóra válik; ha azt kívánná, hogy a halak a le-vegőben röpködjének, vagy hogy a madarak vízben úszkáljanak; vagy hogy valamely holt tetem, mely teszem azt, háromszáz éve porlik már a földben, itt megjelenjen, az még e percben itt terem.

KIRÁLY Johannes doktor Faust! Nagyon megörvendeztetne, ha felidézné Leonórá-t, a gyönyörű szüzet, aki annyira szép vala, hogy pusztulásba vitte Pávia városát, kiért is azt a diákok földig rombolták. Szívesen látnám őt itt.

FAUST Parancsára! *(A kulisszák mögé megy és kiált.)* Alla Strik, Pik, Mefistofil és a töb-biek! Idézzétek meg Leonórá-t, a gyönyörű szüzet. *(Villám, mennydörgés, megjelenik Leonóra.)*

KIRÁLY No jó, kétség kívül, nagyon szép lehetett. De Johannes doktor Faust még inkább kedvünkre tenné, ha megidézné nekünk ama híres Nagy Sándor nevű királyt.

FAUST Parancsára, azonnal itt lesz. *(Félre kiált.)* Alla Mefistofil és a többiek! Idézzétek meg Nagy Sándor királyt! *(Villámlás, mennydörgés, megjelenik Nagy Sándor.)*

KIRÁLY Ez tisztára az ő képmása, kellemes volna velük néhány szót váltani, de mit te-gyünk, hisz mindez rég por-hamu. Ellenben úgy tűnik nekem, Johannes doktor Faust, hogy ebben semmi emberi művészet, sem matematika, se asztronómia nincs, ez csupán po-koli szemfényvesztés. Ezért téged e percben városunkból kitiltunk, s ha azonnal el nem tűnsz, mint varázslót máglyán megégettetünk. Hű alattvalóim, hamar kísérjete-k ki engem, mielőtt még valami balszerencse érne e varázsló miatt! *(Kivonulnak.)*

Negyedik jelenet

PAPRIKAJANCSI Ugye mondtam, hogy elillannak. De ennek az utolsónak fizetnie kell! Holt!

UDVARONC Mit akarsz, te korcs pocok?

PAPRIKAJANCSI Ide a borravalót, amiért az uramat idehívtam, s mert valahányan elfu-tottak! Addig el nem eresztelek, míg ki nem fizetsz!

UDVARONC *(földhöz vágja Paprikajancsit)* Nesze, a fizetség!

PAPRIKAJANCSI Az ördög köszönje meg neked! Ez nem kalács volt, se nem lángos! De várj csak, te szárnyas kabát, majd rezegetteted még a szárnyadat, mint a galamb, mikor tur-békol a tojónak. De én majd alád pörkölök, te dobverő, te csúszómászó. *(EL.)*

Ötödik jelenet

FAUST (*dühödten járkál*) Mefisto, hol vagy?

MEFISTO Brrr! Faust! Mit parancsolsz?

FAUST Mefisto! Hallottad, mit mondott nekem a portugál király? Hogy a művészetemért megérdemelném, hogy máglyán mint varázslót megégessenek.

MEFISTO Pontosan.

FAUST Ezért a csínyért megérdemli, hogy illő bosszút álljak rajta. Most menj, idézz ide vihart, mennydörgést; lázítsd föl nekem az összes tengeri szörnyet; merítsd vízbe a madarakat, a levegőben röptess halakat, aztán én tengeri csikón nyargalok, miközben te előttem hidat építesz, majd mögöttem megsemmisítesz, utána egy alvilági mulatót építesz nekem a vízen, ahol tekézni fogok – a bábukat te állítgatod –, midőn a portugál király kiáll bámulni az ablakba, tedd, hogy hatalmas agancsa nőjön, de akkora, hogy a feje se ki, se be ne férjen. Így állom rajta bosszúmat!

MEFISTO Brrr! Faust! Lehetetlent kívánsz tőlem. Hogy lenne nekem hatalmam a villámok fölött? A vihar és mennydörgés nincs hatalmamban, ezért ezeket ne is kérd tőlem, minden mást megteszek.

FAUST Te pokolfajzat, meg kell tenned!

MEFISTO Brrr! Faust! Ezt ne kívánd tőlem! (*Sírva fakad.*) Brrr! Ha csúffá akarsz tenni, brrr, akkor inkább visszaadom a céduládat.

FAUST Te pokolfajzat! Azért kötöttem szerződést veled, hogy ha valamit akarok, azt végre kell hajtano-d, s ha nem, fogom a flintám, és beléd lövök.

MEFISTO (*elreptül, a függöny mögött sírós hangon kiabál*) Strik, Fik, Auberón és valameny-nyen, gyertek, segítsetek, mert Faust nagyon dühös.

FAUST Amit akarok, annak meg kell lennie! (*Elmegy.*)

Ötödik felvonás

(*Tengeri táj, félelmetes vihar, mindenféle állatok úszkálnak, Paprikajancsi csónakon evez, Faust tengeri csikón vágat, majd tekézik.*)

Hatodik felvonás

(*Faust szobája.*)

Első jelenet

FAUST (*függöny mögül kiált*) Mi ez ott?

MEFISTO Amerika.

FAUST Hát az ott?

MEFISTO Afrika.

FAUST És ez?

MEFISTO Ausztráliában vagyunk, ezek pedig az Anna-szigetek, az meg ott a Szent Ilona-sziget, melyen Bonaparte meghalt.

FAUST Hát ez?

MEFISTO Ez Ázsia, ahol a haverom almát adott Évának.

FAUST És ez?

MEFISTO Itthon vagyunk! *(Berepül a szobába.)*

FAUST Mefisto! Láttad a keresztet, ami fölöttünk a szélben lebegett, mikor Jeruzsálem fölött repültünk?

MEFISTO Egen.

FAUST Tudod, én úgy szeretnék egy ilyen festett feszületet! Szerezz nekem egyet!

MEFISTO Brrr! Faust! Ne kívánd tőlem, hogy feszületet fessek neked, mert ehhez négyezer ördögöt kellene összecsődtsek.

FAUST Amit parancsolok, végre kell hajtano!

MEFISTO *(elrepül, és kiált a függöny mögött)* Alla, Strik, Pik, Auberon és valamennyien, legyetek segítségemre, mert Faust nagyon dühös, készíttetek feszületet! *(Meghozza a feszületet.)* Brrr! Faust! Nézd meg, jól van-e megfestve!

FAUST *(megnézi)* Te pokolfajzat, hol van a felirat, amit Pilátus tétetett rá?

MEFISTO Brrr! Faust! Ezt ne kívánd tőlem, hiszen jól tudod, hogy ez a felirat messzire kergeti a pokolfajzatokat.

FAUST Te pokolszörnye, nincs feszület ez írás nélkül, igyekezz ráfesteni!

MEFISTO Brrr! Faust! Ne kérj tőlem ilyet, mert inkább visszaadom a cédulád!

FAUST Ha te nem tudod ráfesteni, magam fogom befejezni. Te csak állj mellettem, és jól figyelj, mert ahogy az Úristen nem kíván lehetetlent az embertől, úgy én se tőled, te pokolfajzat! *(Odaáll, és festeni kezdi a felíratot.)* Jézus...

MEFISTO *(elfut)*

FAUST Mefisto, hol vagy?

MEFISTO *(leszáll)* Brrr! Faust! Ne nevezd meg előttem e szent nevet, hiszen jól tudod, hogy ez bennünket, pokolbeli lelkeket háromszáz mérföldre űz.

FAUST Itt maradsz! *(Fest és közben mondja.)* Názáreti Jézus, a zsidók királya. *(Mefisto elfut, Faust letérdel és imádkozik, egy angyal föl száll.)*

MEFISTO *(leszáll)* Brrr! Faust! Mit mívelsz, csak nem térdelsz le ez előtt? Hisz én festettem, bal kézzel!

FAUST Távozz a szemem elől, pokolfajzat, lelkem üdvéről gondoskodom!

MEFISTO *(elrepül, és kiabál a függöny mögött)* Brrr! Strik, Pik, Auberon és Pluto meg az összes többiek, valaki öltözzön közületek női személylé, mert Faust jó útra akar térni! Brrr! Mit meg nem tettünk neki, csak nem fogunk mindent elveszteni? *(Bevezet egy szép nőt a színpadra.)* Brrr! Faust! Faust! Pillants ide...! Brrr! Csak fél szemmel...! Brrr! Nézz ide!

FAUST Távozz tőlem! *(Nem néz oda.)*

MEFISTO Brrr! Ez aztán a friss szűzike. *(Faust felé lökdösi.)* Brrr! Ez megérdemli, hogy szeresd... Brrr! Nézd...! Brrr! Ha rá se nézel, halálodig banni fogod.

FAUST *(nem fordul meg, lerázza)* Erídj tőlem, te pokolfajzat!

MEFISTO *(a nőt Faust elé lökdösi)* Brriá! Faust! Faustka! Ne üzd el, brrr, ingyenc falatka!

FAUST *(kiszárvátva)* Látod, te pokolfajzat, a kedvedért vetek egy pillantást a szűzre, mert sarkantyúz a bujaság, pokolba veled, túlvilág! *(Megfordul. Az ördög elrepül, a feszület is eltűnik, Faust meghajol a nő előtt.)* Ah, legalázatosabb szolgája, szépséges szűz, e szőnyegen an-dalogjunk szobácskámba, pár csésze kávécskára és egy porció nyalánkságra! *(Karonfogja és kimennek.)*

Második jelenet

MEFISTO *(leszáll és nevet)* Bruhahaha! Ily szerencsém sem volt még soha, hogy ilyen könnyen lépre csaljam és örök kárhozatra csábítsam az embert! *(Elrepül.)*

Harmadik jelenet

FAUST Ó, ti őspokolfajzatok! Hogy nem sújt villám rajtatok! Ez a gazember álnokul becsapott, azt mondva, hogy tiszta szüzet szerzett szerelemre, holott nem volt más e bestia, mint a forró pokol legocsmányabb ördög öreganyja. Mefisto! Hol vagy?

Negyedik jelenet

MEFISTO Brrr! Faust! Mit parancsolsz?

FAUST Te pokolfajzat, azt mondtad, harmatos szüzet szereztél szerelemre! Mikor tüze-
sebben megvizsgáltam, láttam, hogy ocsmány bestia! Milyen apróra tudod a szecskát szele-
telni?

MEFISTO Brrr! Kisebbre, mint a bolha veséje.

FAUST Akkor hát vágj ilyen egészen apró szecskát, s fonj belőle kéve kötelet, mellyel a
tengerparti fövenyt nyalábba kötheted.

MEFISTO Brrr! Faust! Aligha, mivel a mai nappal a te időd végleg lejárt.

FAUST *(dühbe gurul)* Te pokolfajzat! Hogy járt volna le? Épp ma 18 éve fogadtalak fel 36
évre. Nemde?

MEFISTO Így igaz, csakhogy minden cselédet éjszaka békén hagynak, ellenben te éjjel és
nappal minket dróton rángattál, fíncoltattál, ezért most joggal számítjuk fel az éjszakákat
nappaloknak. Most hát időd lejárván, készülj a halálra! *(Elmegy.)*

Ötödik jelenet

FAUST Őspokolfajzatok, mily álnokul becsaptatok, a legszebb férfikorban kell elveszte-
nem életem. *(Körülnéz.)* Hát nincs itt senki szolgálóim közül!

Hatodik jelenet

PAPRIKAJANCSI Nincs, nincs, senki, csak én, a kis Paprikajancsi.

FAUST Én leghívebb szolgálóm, jer ide! Senkim sincs rajtad kívül.

PAPRIKAJANCSI Mit parancsolsz, uram?

FAUST Mi újság a házamban?

PAPRIKAJANCSI Nagy újság van, drága uram. A háztetőn egy hatalmas madár ül és kia-
bál: Indicává! Indicává! Pokolra gurít a kordé.

FAUST Mit beszélsz? Nem ezt kiáltja: Indicává est? S ez annyit tesz: készülődj!

PAPRIKAJANCSI Nem olyv, koromfekete, mint a macska.

FAUST Menj, nézd meg, ott ül-e még az a madár!

PAPRIKAJANCSI *(kimegy, majd rögvest visszajön)* Uram, már ott egy fehér galamb is, ve-
rekednek.

FAUST Menj, nézd, melyik győz; ha szerencsém van, a galamb, ha nem, a balsors rám sza-
kad.

PAPRIKAJANCSI *(elfut, majd hamarosan visszajön)* Uram, győzött a galamb – leesett a
földre.

FAUST Ó, akkor végem, de nem hiszek neked, menj, és hívd ide Wagnert.

PAPRIKAJANCSI *(elmegy és kiabál)* Wagner, Wagner! Bognár, vasald a postakocsit,
uram postán megy a pokolba.

Hetedik jelenet

FAUST Wagner fiam, ez a Paprikajancsi azt meséli, hogy a tetőn egy óriásmadár ül és azt kiáltja: indicává!

WAGNER Igazat szólt a kis Paprikajancsi, bármerre nézek, csak e pokolszörnyet látom, minden sarokban ott ül, utálatosan bámul, kénköves tüzet fúj, miért is tartom szerencsémnek, s engedelmével lelépek. *(Elmegy.)*

PAPRIKAJANCSI *(a színpad mögül kiabál)* A Bognár nagy hős, mégis így fél, hát akkor én is iszkolok. Drága uram, ajánlom magam! *(Elindul.)*

FAUST Gyere ide, tudd meg, mindazt, ami utánam marad, rád hagyom!

PAPRIKAJANCSI Bárcsak tudnám, mi az ördög, ha egy krajcárt is hagy maga után, maradnék.

FAUST Tudtam, hogy te vagy a leghűbb hívem. Jöjj velem, a szobámban alszol ma éjszaka! És most szerezz két markos éjjeliórt, ígérj nekik óránként egy dukátot!

PAPRIKAJANCSI Jéghideg az úr szobája, ki éjszakázna ott?

FAUST Ha zavar a hideg, vedd fel az én kabátom! Én most úgyis hálókamrámba távozom.

PAPRIKAJANCSI Tartsa meg a kabátját! Jó trükk! Az az ördög bestia még azt hinné, hogy én vagyok maga, s engem hurcolna a pokolba maga helyett. *(Elmegy és kiabál.)* Málé, koma meg a sógora, ide! Őrséget állni az uramnak!

Nyolcadik jelenet

MÁLÉ Az ördögbe is, bhh, bhh! Ört állunk, ugye?! Miféle ez a doktor Krausz? No, koma, hol fog állni, itt vagy amott?

KERGE *(kappanhangon)* Én nem tudom, Málé koma, tán szívesebben állnék oda, a házamhoz közelebb.

MÁLÉ Jó, álljon ott, ahol magának jobban teccik! Nekem nyóc!

KERGE Hát akkor, kedves Málé koma... Akkor én, mondjuk... Például, ide állok.

MÁLÉ Én meg emide. *(Beállnak a helyükre, üt az óra.)*

PAPRIKAJANCSI *(kint énekl)* „Tízet ütött már az óra, állítsatok éjjeliórt a kéményluka-ba.”

MÁLÉ Kerge koma, hallja, hogy vacog a dukát a zsebibe? A hétszencségít, úgy álljon ott, mint egy faszent a temetőben!

KERGE Csak hadd vacogjon, attól én még itt állok.

MEFISTO *(felmordul)* Brrr!

KERGE Hallja koma, dörmög valaki?

MÁLÉ Ki az ördög lenne? Hadd dörmögjön, ott egye a fene!

MEFISTO Brrr!

KERGE *(minden alkalommal odaszalad a másikhoz)* Koma, itt dörmög valaki!

MÁLÉ Csak hadd dörmögjön, álljon vissza, a pokolba is!

MEFISTO *(rávág Kergére)* Brrr!

KERGE Málé sógor, hallotta? Valami verdes a szárnyával!

MÁLÉ Ördög vigye, hadd verdesen ott!

MEFISTO Brrr!

KERGE Koma, már megint!

MÁLÉ Hagyja mán, hadd verdesen!

MEFISTO *(rávág Kergére)* Brrr!

KERGE *(elszalad)* Málé koma, hallotta, mekkorát szolt!

MÁLÉ Ördögöt hallottam.

KERGE Könyörgök, Málé sógor, jöjjön oda velem, ott valami furt' morog.
 MÁLÉ Az ördögbe, ha morog, hadd morogjon! Ha verdes, hadd verdesse! Megmondom én mi az; biztos egy szarkafíú! Álljon csak vissza!
 MEFISTO Brrr!
 KERGE Ko-ko-ko-komám, hallgassa csak, nem maradok itt.
 MÁLÉ *(odamegy hozzá)* Kerge sógor, várjon, ez a Puli sógor! Kösse meg a kutyáját, mert fél a komám, hogy megharapja.
 KERGE K-k-k-kérem, Puli sógor, k-k-k-kösse meg a k-k-kutyáját!
 MÁLÉ Na, most már nyugta lesz! *(Visszamegy a helyére.)*
 MEFISTO Brrr!
 KERGE Ko-ko-ko-komám, megint morog.
 MÁLÉ Azt mondom én magának, Kerge koma, az a maga baja, hogy nem tudja, mi a regula.
 KERGE Ma-ma-ma-maga tudja?
 MÁLÉ Most megtanítom, jól figyeljen: ha baj van, csak kiáltsa azt a mindenható jelszót: holt verda!
 KERGE Holt, holt, ki halt meg?
 MÁLÉ Verda.
 KERGE Berta?
 MÁLÉ Na, ezt már tudja! Ha jó lélek, azt feleli: kutfraind.
 KERGE Nyughass!
 MÁLÉ No lássa! Álljon, mint a cövek! Nem bántja az ördög se. MEFISTO Brrr!
 KERGE Koma, hallotta? Ho-ho-hóttBertanyughass!
 MEFISTO *(belerúg)*
 KERGE Sógorkám, álljon a helyemre!
 MÁLÉ Maga választotta, koma.
 KERGE Szépen kérem, álljon oda!
 MÁLÉ Na jó, mert komám kend, cserélhetünk. *(Helyet cserélnek.)*
 MEFISTO Brrr!
 MÁLÉ Holt verda! *(Néhány ütést kap.)* A mindenségit! Ez akkorákat üt, mint a toronyóra! *(Elmegy onnan.)* Komám, álljon csak kend vissza, eleget kaptam maga miatt. *(Helyet cserélnek, az óra tizenegyet üt.)* Hallja koma!

Kilencedik jelent

PAPRIKAJANCSI *(bejön egy lámpással és énekel)* Tizenegyed ütött már az óra, minden jó-tét lélek a vendéget áldja. Óvjátok a fényt, a lángot, a gyertyát kóc közé dugjátok, fussatok Isten nevében, ti ellenlábas bugrisok, adjátok meg a mi répánkat, ki ne hűtsétek kásánkat és krumplinkat se! *(Rávilágít az örökre.)* Úgy, úgy, csak álljatok a strázsán, hogy a sátán be ne másszon ide! *(Elmegy.)*

Tizedik jelenet

MEFISTO *(közelít Máléhoz, az felébred)*
 MÁLÉ *(Mefistóhoz fordul, azt hiszi, hogy az Kerge)* Kedves komám, mintha már egyet ütött volna – a hétszencségit! *(Elugrik.)* Holt verda!
 MEFISTO Eressz be Fausthoz!
 MÁLÉ Eresztelek ám pokolba, de nem Fausthoz! *(Összecsapnak, majd Mefisto földhöz vágja Málét és elmegy.)*

Tizenegyedik jelenet

MEFISTO Micsoda ötlet! Strázsát állíttatsz magadnak. Lejárt az idő, az óra tizenkettőt ütött. Velem kell jönnöd!

FAUST Mefisto! Legalább egy órát adj még, pár sort írnék, hadd tudják meg Wittenbergben, milyen kínhalált szenvedtem.

MEFISTO Brrr! Egy percet sem, készülj fel a halálra!

FAUST *(a gyermekekhez folyamodik)* Jertek közelébb, ti ártatlan lelkek, gyűjtsatok értem méceszt! Íme, most tanúi vagytok, hogy fizeti meg a kamatot a legutolsó órában az a tétközlő fiú, aki én voltam. Hallom a pokol kapuit fülembe csikorogni, s ez a pokoli söpredék már lábamat kezdi rágni. A halál célba vesz, ah, mindjárt végem lesz.

MEFISTO *(a többi ördöggel együtt énekel)* Nyíl ki pokol szája! Lásd meg palotánkat, miniket tettél meg uradnak, az igaz Istent gyaláztad, örök kárhozat a jutalmad! Alla Strik, Pik, Auberon meg a többiek, adjuk meg Faustnak a végső ünnepséget! *(Körülvesszik, s elrepülnek vele.)*

Tizenkettedik jelenet

KERGE *(visszatér komájához, s a fülebe ordít)* Hej, koma, térjen észre! *(Ismétli.)*

MÁLÉ *(összeszedi magát, majd felkel)* Hol vagyok? Maga az, komám? Kár, hogy elfutott, annyit adtam neki, hogy ég bele a pofám.

KERGE Kedves koma, ki kellett mennem. Odajött hozzám valami, így csinált: fffr, én meg a nadrágba tettem.

MÁLÉ Azt mondom én magának, sógor, én kettőnk helyett álltam, s így két fizetséget kapok. Maga meg, mivel elfutott, semmit.

KERGE Ha beáru, hogy elfutottam, én megmondom, hogy elaludt kend, s egyikőnk se kap semmit.

MÁLÉ Akkor úgy teszünk koma; kend nem árulja be, hogy elfutottam, én sem mondom, hogy kend elaludt. Hívja azt a csámpást, hadd fizessen, és beugrom egy pohárra ezenközben! *(Elmegy.)*

KERGE Csámpás úr, jöjjön ki! Ki fog itt fizetni?

PAPRIKAJANCSI Itt vagy, te tuskó?

KERGE Még jó, hogy itt vagyok. Kérjük a fizetséget az őrségért!

PAPRIKAJANCSI Küldöm a kasszást. *(A függöny mögött kiabál.)* Menj, fizesd ki azt a parasztot!

Tizenharmadik jelenet

HÁZMESTER *(megüti)* Obe vos vilst? *(Akarsz mit itt?)*

KERGE Jaj Istenem, egy németet küldött rám, mikor nem is tudok németül, és még a komám sincs Itt.

HÁZMESTER Obe vos vilst? *(Akarsz mit itt?)*

KERGE *(ordítva)* Ko-mám...a du-ká-to-kat...az őr-ség-ért...

HÁZMESTER Vós, dukaten hóben? *(Van dukátod itten?)*

KERGE Az, az, a dukátokat.

HÁZMESTER Ject klaich. *(Elkezdi csépelni.)* Kérsz mást? *(Minden ütéskor megismétli, majd elmegy.)*

KERGE Szép kis fizetség...! Csörgő dukátok! De ha már én kaptam, kapjon a komám is!

Tizennegyedik jelenet

MÁLÉ (*büfög*) Na koma, kifizettek?

KERGE Teljesen.

MÁLÉ Adtak rendesen?

KERGE Ajaj, már nem is kértem, de adták.

MÁLÉ Szamár maga koma, én bezzeg elfogadtam volna, csak adják! De tudja mit, jöjjön oda, ugatok neki valamit németül, adjon ráadást kendnek, mert sokat kiállt, és sok pulyája van!

KERGE Ó, nekem már dosztig elég! Kérje csak a maga részét! (*Elmegy.*)

MÁLÉ Ha nem kell, nem kell. Bolond, aki ad, még bolondabb, akinek nem kell. Ha ő eleget kapott, nekem még több jár. Hé, Csámpa úr, hol a fizetség?

PAPRIKAJANCSI Hát te mit akarsz? Te kóchuszár? Küldöm a kasszást, ő majd kifizet. Hehe!

MÁLÉ Hé, Csámpa úr, szóljon az érdekemben, toldja meg nekem! Én végig kitartottam. A koma meg elfutott. Hiszen tudja...

PAPRIKAJANCSI Várj csak, úgy kioszt téged, amennyi a pofádra fér. (*Elmegy kiabál. Fügöny mögül.*) Fizesd ki ezt a kóchuszárt! Ráadást akar.



Kašparek figurája a Maizner-család bábszínházából, Bábmúzeum, Chrudim (forrás: Art Limes, 2006. 1)



Ördögök T. Dubsky bábszínházából, 1917 körül, Bábmúzeum, Chrudim (forrás: Art Limes, 2006.1.)



Faust, T. Dubsky (1875–1965) marionettje, Bábmúzeum, Chrudim (forrás: Art Limes, 2006. 1)

A szövegben előforduló idegen szavak jegyzéke

holt verdo – halt, wer da

homo vide

konc – ganz

kosamte dyne, kasamster diner,
gehorsamster Diener

obe vost vilst – aber was willst

oleáns – alles eins

sita – siehe da

to host – da hast (du)

ucknek – Hausknecht

vart – Warte

állj, ki vagy?

ember, lásd!

egészen, teljesen

legalázatosabb szolgája

mit akarsz?

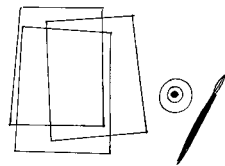
minden egy, egykutya

ej no, nézd csak!

nesze neked!

háziszolga

állj!



Mesterek és vándorok

Sardar Tagirovskyt Ungvári Judit kérdezi

Az elmúlt évekhez hasonlóan több műhelymunkára is lehetőség nyílt a MITEM ideje alatt. Sardar Tagirovsky az egyik résztvevője volt a szakmai programoknak. A rendezőként, bábszínészként és színészként is működő alkotót ezeknek a mesterkurzusoknak a tapasztalatairól, a Nemzeti Színház következő évadában megvalósuló rendezéséről és eddigi pályájáról is kérdeztük.

Oroszországban születtem, Kazanyban, éltem Kijevben, Moszkvában is, majd a szüleimmel együtt Kecskemétre kerültem. Itt jártam középiskolába, de elég rossz tanuló voltam, sokat lógtam az iskolából. Ekkoriban még a színház sem foglalkoztatott, sokkal inkább a filmek érdekelték. Közgazdasági szakmát tanultam, könyvelőként még dolgoztam is később, de egyáltalán nem fogott meg az a világ. Nagyon nehezen érettségiztem le, alig készültem rá. Úgy gondoltam, úgysem vesznek föl sehová, ezért jelentkeztem a Shakespeare Akadémiára, mert azt hittem, a színészet könnyű, biztosan menni fog. Ide három évig jártam. Aztán szinte véletlenszerűen adódtak az események, bábszínészetet tanultam a Budapest Bábszínházban, majd felvettek a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem rendező szakára. Ezért színész, bábszínész és rendező is vagyok, és nem is tudom ezeket szétválasztani egymástól. Már gyermekként is úgy játszottam a játékokkal, hogy mindegyiknek kitáldaltam egy belső dramaturgiát, érzelmi ívet, és ahogy egymáshoz helyeztem őket, úgy alakultak ki a kapcsolatok, a viszonyrendszerek. Vagy amikor fociztam, és rosszul játszottam, erősen elképzeltem, hogy bika vagyok, és ez segített jobbra lenni. Ilyen ösztönös dolgok tereltek a színház felé.

– *Miért éppen Marosvásárhelyre jelentkezett?*

Azért, mert nem vettek fel semmilyen szakra itt, pedig jelentkeztem, dramaturgnak, filmrendezőnek, színházrendezőnek, bábszínésznek, sőt, még bábrendezőnek is. Kaposvárt is megpróbáltam. Úgy huszonháromszor próbálkoztam sikertelenül. Időközben a Zöld Macska Diákpincében kísérletezgettem, hozzám hasonlóan elvete-



A Zöld macska diákpince színpada
(forrás: artnews.hu)

múlt fiatalokkal. Kétségbeestem, hogy nem jutok előrébb a szakmában, kellett a papír, ezért jelentkeztem Marosvásárhelyre, ahol éppen Bocsárdi László indított osztályt, és végül ide vettek fel.

– Mit tanultál ebből a kalandos kudarc sorozatból?

A Shakespeare Akadémián az első évben még nagyon lusta voltam, ki is akartak rúgni. Dávid Zsuzsa volt az osztályfőnököm a színész szakon, és amikor megíjedtem, hogy valamilyen pol-

gári foglalkozást kell majd választanom, könyörögtem, hogy ne küldjenek el, akkor elbeszélgettünk. Azt mondta, hogy ha ezt a linkséget tovább folytatom, akkor az egész nem fog működni. Ez a félelem aztán elég volt ahhoz, hogy második évre már nagyon belevettem magam a munkába. Elkezdtem időt szakítani arra, hogy fejlődjek. Napi öt órát aludtam, a fennmaradó időben pedig folyton készültem. Végignéztem vagy ötszáz előadást, rengeteget olvastam, mert valójában műveletlen voltam addig. Ki is voltam erre éhezve. Huszonkét évesen még hegedűórákra is jártam. Mindez nagyon sok inspirációt jelentett. Ebben az időszakban izgalmasnak találtam például Bodó Viktor rendezéseit. Az akadémia végén jártam Ascher Tamás színházi táborában is, aminek köszönhetően őt is a mentoraim közé sorolom. Tőle az a tanács maradt meg, hogy ne csak a képzésben bízzak, hanem az alkotó csapatban, akikkel együtt tudok gondolkozni a színházról. A Budapest Bábszínházba a kíváncsiság vezetett, meg akartam találni a helyemet. Gyerekkoromtól kezdve kicsit mindenhol idegennek éreztem magam, végigvándoroltam az életemet. Azért is akartam bábszínészettel foglalkozni, mert azt is a színház szerves részének tartom. Ebben az időszakban volt a sok sikertelen felvételem, közben hívtak a bábszínházhoz dolgozni, de nem akartam magam nagyon leköttni. Valami másra vágytam, és ahogy mondtam, végül a kétségbeesés vitt Marosvásárhelyre.

– Bocsárdi László elég markáns személyisége az erdélyi színháznak. Milyen volt tőle tanulni? Mire nyitotta rá a szemedet?

Rengeteget tanultam tőle, és érdekes módon azt éreztem, hogy hazaérkeztem. Ott is és Sepsiszentgyörgyön is mindig otthonérzésem támadt, bár az utóbbi időben Pestet is megszerettem. Sok mindenben megerősített, amikkel korábban kísérleteztem, vagy amikre ösztönösen ráéreztem. Nem úgy tanított minket, hogy megmondta volna, mit hogyan kell csinálni, hanem inkább kérdezett, és hagyta, hogy mindenki a saját ízlése szerint dolgozzon. Engem főként abban erősített meg, hogy bízzak a színházzal kapcsolatos megérzéseimben, fedezzem fel a kíváncsiságom révén a színházat. Nagyon is fontos tanításnak érzem ezt, hogy engedni kell a rácsodálkozást, sőt, sokszor kimondottan naivnak kell lenni. Újra értelmet talál-

tam a munkában, és eltűnt a fáradtságérzetem is.

– *Komoly szakmai sikereket is arattál a pályád elején, ezt hogyan élted meg?*

Nehezen, mert hiú ember vagyok és nagyon meg akarok felelni. Ezzel a kényszerrel a mai napig küzdök. Mindig izgattak az újabb és újabb kockázatok, mindig azt kerestem, hogyan tudok kinyitni újabb kapukat. Volt persze bukásom is, de tudtam, hogy tovább kell mennem. Az egész inkább a küzdelemről szól, ami része a munkánknak. Nagyon sokat tanultam ezekből. A bukásaimat sokkal fontosabbnak tartom a sikereimnél.

– *Mit nevezel bukásnak?*

Például a *Zongota* című előadással nagyon megküzdöttem. Ez a Gyulai Várszínház és a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház koprodukciójában készült. Azt éreztem, nagyon új irányból sikerült megközelítenem a színházat, és az volt meglepő számomra, hogy az emberek még vették is, teltházzal ment, pedig nagyon vad előadás lett belőle. Konkrétan egy belső olvasatra épült, a szereplők táblákat tartottak fel, és a nézőben csapódott le az olvasás kollektív élménye. Olyan volt, mint egy némafilm. Nagyon értékes előadásomnak tartom, úgy gondolom, nagyon sok utat nyithatna meg Magyarországon, de szerintem szerencsétlenül járt, és nem jutott el oda, ahová kellett volna. Igen szubjektív, hogy milyen előadásokat válogatnak be fesztiválokra. Pedig még a szakma is viszonylag jól fogadta, de nemcsak az volt a baj, hogy fesztiválra nem jutott el, hanem a nézőkhöz sem. A nagyváradi bábelőadásom (*Idő-óda 1880–2020; Lilliput Társulat – a szerk.*) szintén nehéz küzdelem volt és nem tudtam megfelelően kezelni a próbafolyamatot. Ezt szükségszerű, ám tanulságos bukásnak éltem meg. Annyira új struktúrát akartam kipróbálni, hogy végül összenyomott, miközben voltak benne nagyon jó részek. Ebből a tanulságból született viszont Temesváron *A versailles-i rögtönzés (A versailles-i rögtönzés, avagy a majmos ház; Csiky Gergely Állami Magyar Színház – a szerk.)*, amit főleg a románok fogadtak jól. Igaz



Tamási Áron *Zöld ág* című regénye alapján: *Zongota*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2016, r: Sardar Tagirovsky (forrás: tasz.ro)



Molière nyomán: *A versailles-i rögtönzés, avagy a majmos ház*, Temesvári Csiky Gergely Színház, 2017, r: Sardar Tagirovsky (fotó: Bíró Márton, forrás: tm-t.ro)



A. Csehov: *Meggyeskert*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2014, r: Sardar Tagirovsky (fotó: Barabás Zsolt, forrás: jatekter.ro)



A. P. Csehov *A 6-os számú kórterem* című elbeszélése alapján: 6, Nemzeti Színház, 2016, r: Sardar Tagirovsky (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

munka lett, amiben meg tudtam fogalmazni a saját válságomat is. Nem könnyű ugyanis, hogy az ember egyik helyről megy a másikra, és mindig újra kell bizonyítani, ugyanazokat a játzmákat kell végigjátszani más-más színházakban. Ilyenkor mindig fölmerül bennem, hogy egy társulathoz kellene tartozni, vagy alapíthatnék egy sajátot. A folytonos helyváltoztatás korlátozza az alkotói merészséget, mert a rendszerben mindenki tele van félelmekkel, és ez nagyon nagy nyomást gyakorol a rendezőre. Most viszont azt érzem, erőmteljében vagyok. Az eddigi tapasztalataimat a sikerekkel és a kudarccal együtt tudom tovább vinni.

– *A Nemzeti Színházban bemutatott 6 hogyan illik ebbe a sorba?*

Volt bennem ennél is megfélemlési kényszer a Nemzeti Színház miatt, de azt éreztem, izgalmas felfedezést tudtunk tenni. Nem

vagyok mindennel elégedett abban az előadásban, a mai eszemmel már átdolgoz-nám, finomítanám, erősíteném. Nagy munkát és mindannyiunknak fontos tapasztalatot jelentett. Merőben új dolgokkal kísérleteztem, kockázatos volt, de megérte.

– *Mi alapján választasz szöveget a munkáidhoz?*

Sokszor a szerencse határozza meg ezt is. Volt olyan, ami éppen a linkségemből adódóan sült el jól, ilyen például az *Úrhatnám polgár* Sepsiszentgyörgyön. Nehezen tudom azt mondani egy anyagra, hogy az rossz lenne, azonnal elkezdem keresni a szerzőt benne, pontosabban a szerző szívét. Csehov *A 6-os számú kórterem* című műve nagyon mélyen bennem élt, mert már úgy 11–12 évesen olvastam. Emlékszem, éppen Ukrajnában ültem egy buszon, Kijevből tartottam egy falu felé. Akkor nagyon szíven ütött, és annyira erős volt ez a hatás, hogy abból az érzésből kezdtem dolgozni vele csaknem húsz évvel később. Egy színdarabot egyébként sem elég érteni. Lehet hosszasan értelmezni, de attól az még nem színház. Meg kell figyelni, mik azok az érzetek, sőt – szeretem ezt a szót használni – energiák, amelyek működtek. Olyan ez, mint József Attila *Eszmélet* című verse, amely tízévesen is megérint és harminc évesen is, csak másként. Szeretem az anyag mögött az embert keresni, sze-

retem azt a vágyat, érzést keresni benne, ami a szerzőt akkor elragadta. Ha van információ róla, ha nincs, megpróbálom elképzelni, miért lépett a szerző arra az útra, ami a megíráshoz vezetett. Nagyon gazdaggá teszi az embert, ha megérzi, hogy az író kommunikálni akar vele. Érdekes folyamat ez, hiszen én mint rendező egyben az első nézője vagyok az előadásnak, a könyv a színpad, az olvasó pedig a néző. Később, amikor a színészeknek találom, akkor már én vagyok a színpad és a színészek a nézők, azután ők válnak közvetítővé. A nézőkkel való kommunikáció akkor kezdődik, amikor a rendező olvas. Ezért minden egyes anyagban azt keresem először, ami majd rajtam keresztül a későbbi nézőt megszólíthatja. Ez a feladatom, megtalálni azokat a pontokat, ahol párbeszédet folytathat a szerző és a néző, mert mindkető ember. Ha ezt az utat követem, nem válhatok az ötleteim áldozatává.

– *Mennyire szívesen dolgozol nem megírt, nem kész, színpadon születő szöveggel?*

Nagyváradon Az eset volt ilyen. A dramaturgiailag nem kiforrott anyagnál is elősörban az érdekel, hogy a szerző mit képvisel. Bár az mindig kérdéses számomra, hogy mi is a tökéletes dramaturgia? Akár mai szöveg, akár kétszáz éves, mindig azt keresem, hol van benne a szerző, aki abban reménykedett, hogy megszólít valakit. Ehhez járulok hozzá a magam fantáziájával, és így lesz a két illúzióból valóság.

– *Nem idegen tőled, hogy különböző mesterkurzusokon veszel részt. A MITEM-en az idén is voltak. Miért fontosak ezek?*

Ebben a szakmában általánosságban nagyon fontos a nyitás, különösen, ha valaki játszik is. Ez nemcsak a workshopokra, hanem az életre is vonatkozik. A képzetet megsegítése a rendezőt is gazdagítja. A mai világban minden arról szól, hogy egymáshoz vándorolnak a gondolatok és szemléletek. Nagyon fontos, hogy az ember nyitott legyen, de közben megőrizze a legbensőbb alapvető tulajdonságait. Számomra egy workshop azért kell, hogy új szempontok szerint tápláljam a munkámat. Legfeljebb nem sikerül rácsatlakozni, mert nincs vele dolgom, pontosan ugyanúgy van ez, mint az emberekkel. „Egy technika akkor működik jól, ha mesteri kezek irányítják” – így szól az idézet Mihail Csehov A színészhez című könyvében. Nagyon igaz, ha nem mester irányít, ugyanaz a technika már nem működik. Emberek adják át egymásnak ezt a tudást, és annak a lényege átsugárzik egyikből a másikba. Rengeteg kurzuson vettem részt. Azt merném mondani, hogy négy generáció távlatából, mégis szemtől szemben találkoztam Sztanyiszlavszkijjal, Lee Strasberggel, Mejerholddal, Grotowskival. De ehhez az én képességeim, az én illúzióm is kellett.

– *Miket tanultál ezekből?*

Mindegyikből mást. A Sztanyiszlavszkij-Strasberg módszer éppen a megfelelő pillanatban adott a kezembe egy olyan rendszert, ami kellett. Ez a módszere olyanoknak, mint Heath Ledger, vagy Al Pacino, akik kitűnő színészek. Sajnos, egyikük már csak volt. Nagyon nehezen sajátítottam el ezt a gyakorlatot, négy éven keresztül dolgoztam vele, hol Rómában, hol Budapesten. Azt éreztem, hogy nem bűn megtanulni egy komplex energiakezelési rendszert. De a színház csalafta dolog, és egy idő után lépni kell. A színház a bohócokról szól, akik mindig tovább vándorolnak, és a módszerektől függetlenül tudnak maradni. Muszáj szabályokat követni, aztán pedig elszakadni tőlük. Nagyon fontos találkozás volt az Oleg



Oleg Zsukovszkij önmagáról készített fotómontázs (forrás: wordpress.com)



Alekszej Levinszkij
(forrás: ruskino.ru)



Thomas Richards
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Zsukovszkijjal való, sajnos, nagyon kevés alkalom. Rengeteget adott nekem az, ahogyan ő a természethez kapcsolódik. Aztán jött Alekszej Levinszkij, aki egy korábbi MITEM-en tartott kurzust. Ő – azt lehet mondani – Mejerhold szellemi unokája. Nála például az volt csodálatos, hogy nem akart rám direkten hatni, hanem végigvezetett egy úton, amiből megértettem Mejerholdot, aki addig távolabb állt tőlem. Talán kicsit közelebb is kerültem hozzá, mint Sztanyiszlavszkijhoz, bár mindkettővel dolgozom. Itt is az volt a lényeg, hogy egy ember adja át a tapasztalatot. Tankönyvből is lehet izgalmas dolgokat tanulni, de az más, mint ha szemtől szemben állsz a mesterrel. Fontos, hogy az ember találjon mestereket, akiket aztán később el lehet hagyni a megfelelő ponton. Tisztelettel, de el is kell hagyni, és vándorolni kell tovább. Mindegy, hogy az a mester egy rendezőt, egy színészt, egy kurzusvezetőt, vagy egy nagyapát jelent, fontos az elengedés, a továbblépés. Néha a különlegesen ihletett pillanatok is lehetnek olyanok, mint egy mester. A jó mester egyébként nem teszi függővé a tanítványt, nem tartja kalitkában, hagyja repülni.

– *A mostani Barba-kurzus, vagy a Thomas Richards-féle workshop hogyan illik a sorba? Milyen tanulságokkal szolgáltak?*

A Barba-kurzus inkább előadás volt, nem az aktív színészi részvételre koncentrált. Egy hitvallást fogalmazott meg, főleg a mostani korszakáról, ami inkább kíváncsiságot tett. Nagyon tetszett, ahogyan a színésznő (Julia Varley) megmutatta, miként dolgoznak az anyag-

gal. Úgy érzem, ez egy igazi nagy formátumú alkotó érzékelése a színházról. Meg tudott mutatni nekem egy más szempontú gondolkodást. Ezt Thomas Richardsnál is éreztem, bár utóbbi esetében inkább kétes volt a viszonyulásom, hol nagyon szerettem, hol eltartottam magamtól. Ami itt igazán érdekelt, az a karibi, afrikai dalokkal való csoportos munka volt. Az Anton nevű asszisztensében egy végtelenül jószágos embert ismertem meg. Vele egy vershez kapcsolódó szabad szöveggel kezdünk dolgozni, és a bemutató előtti utolsó napon nagyon intenzív érzés kerített hatalmába. Összességében izgalmas munka volt Thomasszal, annak ellenére, hogy nem mindennel tudtam azonosulni. A Barba-kurzusban nagyon érdekes volt a szöveg és a mozgás viszonya, Thomasnál pedig a cselekvések és egy szabadon megalkotott szöveg kapcsolata. Nyilván pusztán ezek alapján nem tudok majd egy előadást megoldani, de fontos volt, hogy lássam, és biztosan lesznek eszközök, amelyek majd eszembe jutnak a következő munkáknál.

– *Az így létrejövő produkciók színházi értelemben mennyire érvényesek?*

Nincs rá recept, mint ahogy nincs tökéletes forma sem. Egy workshop nagyon sokat segíthet és adhat, de lehet megtévesztő is, mert az még nem színház. A színházban is fontos az, hogy legyen egy meder, amiben a felfedezés zajlik, de nem szabad azt hinni, ez csak így működik. Az ilyen workshopok addig jók, amíg nem fojtják meg a színházat, amíg humorral és kívülről is rá tudnak látni önmagukra. A bohócság itt is kiütközik. Egy jó workshop még nem biztosíték arra, hogy jó színházat hozunk létre. A kulcs magunkban és az alkotói találkozásokban van. Ha az emberek jól tudnak közösen gondolkodni, létrejöhet. A színház a képzelet fizikai szüleménye, és ez bárhol, bármikor megtörténhet. Olyan, mint egy ima vagy egy meditáció. Bármikor jogod van hozzá.

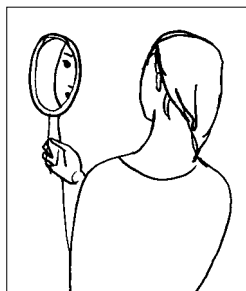
– *Másodjára is kaptál lehetőséget a Nemzeti Színházban. Milyen darabot viszel színpadra a következő évadban?*

A *Figaro házasságát* fogom rendezni, részben a próza, részben az opera alapján. Nagy falat lesz, nagyszínpadi mű, igazi kihívás. Ráadásul nagyon új megoldásokat akarok kipróbálni. Úgy nevezem ezt, hogy képdramaturgia, mert a képek és a zene segítségével vándoroltatom a néző képzeletét. Az idővel szeretnék játszani, érdekel a nem lineáris világ, az idő játéka, a szabad ugrás az időben. Nagyon sok fénykép lesz majd az előadásban. Ez is izgalmas, a pillanatok kimerevített lenyomata, a lefagyott idő, amelyben a történet különböző síkjai is megjelennek. De nem mondok el mindent, mert akkor nem lesz meglepetés...

Masters and Travellers

Sardar Tagirovsky is Interviewed by Judit Ungvári

As in previous years, MITEM 2017 also hosted several workshops and masterclasses. Sardar Tagirovsky (b. 1985, Kazan) was one of the participants in the professional programmes announced by Odin Teatret and Thomas Richards. Director, puppeteer and actor, Tagirovsky speaks of the experience he gained at these masterclasses, his staging *The Marriage of Figaro* at the Nemzeti Színház (National Theatre) in the upcoming season, as well as his career so far.



„A színház foglyul ejt”

Beszélgetés a *Pornó* című előadásról

Különös személyes vallomás Visky András *Pornó* című darabja, amelyben húsz év után tárta fel meg nem született gyermeke és felesége történetét. Háttérben a még szinte feltáratlan időkkel, a nyolcvanas évek romániai rezsimjével, s az abban megfogant szabadságvágygal. Az előadás a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulatának produkciójaként szerepelt a MITEM-en, a szerző rendezésében. Az alkotókkal Kulcsár Edit, a Nemzeti Színház dramaturgia beszélgetett.

– Úgy tudom, hogy a *Pornó* romániai bemutatója szorosan kapcsolódik a felújított szatmárnémeti színház tavalyi átadásához. Hadd kérdezzem erről Bessenyei Gedő Istvánt, a színház Harag György Társulatának művészeti igazgatóját.



A beszélgetés résztvevői balról jobbra: Kulcsár Edit, Albert Csilla, Visky András, Fornvald Gréti, Bessenyei Gedő István (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

BESSENYEI GEDŐ ISTVÁN: Az volt a koncepciónk, hogy az új színházépület átadásának alkalmából Szatmárhoz kötődő szerzőkből indítunk sorozatot. Nagy szerencsénkre sikerült két ősbemutatót is színre vinni, ezek közül Visky András ma látott darabja romániai ősbemutató, angol nyelven már előtte is játszották Chicagóban. Nekem a pályám alakulása szempontjából meghatározó tanárom volt Visky András, akit a kolozsvári teatralógián ismertem meg. Amikor egy másik művét, a *Júliát* tűztük műsorra, bátorkodtam felhívni, hogy jöjjön el és beszélgesse az alkotókkal, segítse a munkánkat. Ezt a beszélgetést továbbiak követték Szatmáron. Az egyik ilyen alkalommal merült fel Visky Andrásban, hogy ennek a ma látott történetnek haza kellene találnia. Így ajánlotta fel nekünk ezt a darabot. Nagy örömmel vállaltuk, hogy a *Pomó* bemutatója a felújított színház átadásának egyik legfontosabb eseménye legyen.

– A *Gobbi Hilda* színpad előterében van az előadáshoz kapcsolódóan egy installáció is. Mit látunk itt pontosan? Hogyan kapcsolódnak ehhez az installációhoz az előadás filmbejátszásai?



VISKY ANDRÁS: Ebben a bunkerdobozban vagy labirintusdobozban, amit az itt ülő fiatal építésszel, Fornvald Grétivel együtt hosszas beszélgetések után alkottunk meg, a titkosszolgálati anyagaimat állítom ki. Ezek a dokumentumok persze románul íródtak, aminek megvan a maga abszurditása is, mert az ezerháromszáz oldalból négyszáznyolcvan lehallgatási anyag.

Mi otthon leginkább magyarul beszélünk, csak elvétve románul, ha barátok jöttek hozzánk, nagyon ritkán angolul is. Ezek szerint lefordították románra a lehallgatott beszélgetéseket. Nagyon érdekes volt viszontlátni, hogy a nyolcvanas években miről beszélgettem például az apámmal vagy a barátaimmal. Hogy miként fényképeztek le minket különböző helyzetekben, szembesülni fiatalkori önmagammal. Ez egy fikciógymagyár is volt egyben, mert a belügyi szervek nyomás alatt voltak, hogy a saját létüket igazolják. Ebből következően akár azt is mondhatom, hogy a jelentések fogalmazóinak írói attitűddel kellett hozzáállniuk a feladathoz. Az előadás és az installáció együttes bemutatásával a valóságkonstrukciót mint olyat szerettem volna demonstrálni. És azért volt jó helyszín mindehhez Szatmárnémeti, mert a dokumentumok nagy része is ott keletkezett. Az ottaniak jól ismerik azokat a helyszíneket, amelyek a filmbejátszásokban feltűnnek. Azt szerettem volna, ha nemcsak egy fikcionalizált színházi előadást látunk, hanem szembesülünk a valóságnak azzal a szeletével, amihez mindannyiunknak köze volt. Kolozsvárott is játszottuk, ott az installációt sokkal többen megnézték előadás után, mint előtte. Azért van erre szükség, mert így helyére kerül minden. Azt szeretném, ha a nézőben kérdések fogalmazódnának meg, vagy ha úgy tetszik, zavarba jönnének. És ha amikor kijönnek, akkor szembesülnének azzal, hogy az előadásnak ugyan vége van, de a valóságnak nincs vége.

– A színésznőhöz fordulok: valójában hányan vagytok a színpadon? Hány karaktert játszol?

ALBERT CSILLA: Szerintem hárman vagyunk a színpadon, Attila (Antal Attila), a Jóisten és én. Azt hiszem, jobban ismerem a szöveget, mint Visky András, mert én a testemmel, a könnyeimmel, a hangommal is benne vagyok. Ő pedig csak a fejével ismeri. András szövegei mindig hosszú érelelést igényelnek, nem elég rájuk az egyhónapos próbafolyamatot. Ezen is nagyon sokat dolgoztunk. Akkor találkoztam először a szöveggel, amikor még írta. Felhívott, és elolvasta nekem, hogy kipróbálja, mi működik, és mi nem. Feltérképezte, mi az, ami megbicsaklik, mi az, ami nem – ahogy otthon mondanák – „csihol nemesbé”. Másodszor akkor találkoztam vele, amikor az Ars Sacra Fesztivál meghívta, hogy olvassuk fel, akkor már zene is volt hozzá, volt egy kis teste az egésznek. Ekkor még én olvastam a besúgó-szövegeket is. Aztán görgettük hosszan, míg végül Szatmáron ért célba. Akkor állt össze az egész.

– Láttam különböző terekben ezt az előadást, hol közelebb, hol távolabb került a közönség a játékhoz. Most talán ideális volt a tér, hogy érzitek?



ALBERT CSILLA: Egyelőre nehezen tudok elvonatkoztatni attól az izgalomtól, hogy Budapesten mutathattuk meg az előadást. Az viszont igaz, hogy ahány tér, annyiféle előadás született. Szatmárhoz képest itt nem volt például süllyesztő a végén. Mindig valahogy meg kell szelídíteni a teret. Sokszor muszáj kompromisszumot kötni, de olyan a formája, a díszlete,

és szerencsére András is elég nyitottan és szabadon kezeli ezt az egészet, hogy mindig tudjuk ahhoz a térhez alakítani, ami éppen adva van. Most kicsit furcsa volt ez a széles nézőtér, meg az is, hogy a nézők ilyen sokan voltak.

– Andrásához fordulnék azzal, hogy tulajdonképpen ez egy nagyon személyes vallomás, egy családi történet. Alcímként is az szerepel, hogy a „feleségem története.” Mégis, amikor a drámát látom, úgy érzem, hogy ebbe az egy szereplőbe beleírtad a feleségedet, de magadat is. Beleírtad azt a kort is, amiben játszódik. Hogyan épül föl ez a dramaturgia, amit „barakk-dramaturgiának” nevezel?

VISKY ANDRÁS: Amikor ezt először játszottuk, akkor még nem szerepelt alcímként, hogy a feleségem története. Egyébként itt, a Kaszás Attila teremben volt ennek a darabnak a felolvasó-színházi bemutatója Radnay Csillával, és aztán Chicagóban volt az ősbemutató. Nyitottnak tartom a szöveget, el lehet játszani két, három vagy akár négy színésszel is ugyanezt. Nem szeretem megkötni a kezét a rendezőnek szerzőként, nagyon minimális rendezői utasítást írok bele a darabokba. Ami ezt a történetet illeti, '89-hez képest majdnem húsz év után tudtam csak megírni. Mindig ott volt a nyelvem hegyén, de túl személyes volt, és valahogy meg kellett találnom a formáját. Annyit tudtam, hogy el kell mondanom előbb-utóbb.

Ez a gyermekünk elvesztésének a története, amibe a feleségem majdnem belehalt, amikor már két gyerekünk volt. Utána még lett két gyerekünk, pedig az orvosok azt mondták, hogy ez már nem lehetséges. Azt hiszem, '89 után átjárt bennünket a szabadság szelleme, talán ez is közrejátszott. Persze a feleségemmel meg kellett küzdenem, a szó nemes értelmében, hiszen nemcsak nyilvánosságra hozom, hanem az ő személyéhez is kötöm ezt a történetet. Egy idő után rájöttem, nem tudom pusztá fikcióként kezelni, úgy éreztem, jobban le kell magam meztelenítenem hozzá. Ebben az évben jelent meg a drámaavatómatom, ott már a 'feleségem története' alcímmel szerepel. Azt hiszem, másképpen nem is tudtam volna összekapcsolni az installációval. – A „barakk-dramaturgia” mibenlétének az ismertetése egy szemeszternyi anyagot tesz ki, ebbe most nem kezdenék bele. A színházat nagyon komoly kulturális képződménynek tartom, elképesztő, hogy eljön hat, nyolcszáz vagy pláne ezerkétszáz ember, és azok együtt vannak, egy térben, és nem is csak az a fontos, hogy egy előadást nézzenek, hanem hogy közössé teszik az életüket. A színház a fogság terét is jelenti számomra. Első gyermekkori emlékem, hogy éppen kitelepítenek. Az apám börtönben volt, nem emlékszem rá a börtön előtről. Pszichiáter barátaim szerint csak a verseimben jönnek föl ezek az emlékek, nem tudatosak. A színház foglyul ejt: bemegyünk, bezár magába, de ami ott történik velünk, valamilyen értelemben ki is szabadít bennünket. Ha egyfajta önreflexív szituáció jön létre a néző és az előadás között, az már felszabadítás-esemény, és akkor a néző hazavisz valamit. Azt a fajta színházat szeretem, ami után például nem tudok aludni, vagy ami rávisz arra, hogy elkezdjek sétálni, nézzem a Dunát. A Duna-deltába voltunk kitelepítve, nagyon jó viszonyban vagyok a folyóval. A „barakk-dramaturgiát” több helyen tanítják a világban, most Chicagóban megjelent egy könyv is róla, ha valakit érdekel, utánanézhethet. A színházi előadás szerintem nem biztos, hogy identitás-erősítő esemény, inkább megráz minket. Feltételezi a kérdést, hogy ki vagyok, miért vagyok itt, mennyire az én történetem, amit látok. A katarzishoz az a feltétele, hogy amit elmondanak a színpadon, az a saját történetünké váljon, hogy valamilyen közösség jöjjön létre a befogadó és az előadás között. Ezért én inkább a poétikus színházat szeretem, és nem a „történetmesélőset”. Azt szeretem, ami kiemel a székből, beszippant, és számít rá, hogy ott vagyok. Szokták is mondani, hogy nem könnyítem meg a néző dolgát. Ez az előadás is olyan, hogy úgy negyedóráig nem lehet tudni, mi folyik, ez nálam szándékos. Azt szeretném, hogy a néző kicsit „elaludjon”, és mire felébred, már benne legyen a borzalomban. De ez nem egy negatív borzalom, hanem egy közös ügyünké tett vallomás.

– *Én azt az előadást szeretem, amit ha harmadszor látok, akkor kezdenek a láthatatlan szálak összeérni. Amikor újabb és újabb gondolatokat fedezek fel. A fiatal tervezőhöz fordulok most, akinek nem lehetett egyszerű dolga, amíg eddig eljutottatok. Ráadásul ezt az időszakot, gondolom, tanulmányoznod is kellett.*

FORNVALD GRÉTI: Kicsit azért emlékszem a diktatúra légkörére. Nem volt könnyű feladat, bemutató előtt Andrással kétszer-háromszor találkoztunk, pontosabban többségében telefonon, interneten beszélünk. A bemutatóra a kiállítás



még nem készült el. Nagyon örülök, hogy megcsinálhattam ezt a munkát, hiszen eredetileg nem díszlettervező, hanem építész vagyok. A diktatúra installációját egy zárt betondobozban képzeltem el a színház előterében, szándékosan úgy helyezve el, hogy akadályt jelentsen. Zárt tér, szabályos forma, ebben kapott helyet az összes megfigyelési dokumentum. Ott

van egy nőgyógyászati ágy is, ami a történethez kapcsolódik. Nem tudom, a férfiak hogy vannak ezzel, de egy nőnek az ilyesmit mindig hátborzongató látni.

– *Hozzátenném az eddigiekhez, hogy nekem Szatmárnémeti a szülővárosom, a színházában tizenöt évig dolgoztam. Számomra tehát nem voltak ismeretlenek a város helyszínei a felvételeken. Érdekes, hogy magad is megjelenesz egy videó felvételen, amikor egy pártot alapítottatok. Ez hogyan is történt?*

VISKY ANDRÁS: '89 decemberében egy forradalmi pártot alapítottunk Parászka Miklóssal és másokkal. A videó úgy került az előadásba, hogy amikor próbáltunk Szatmáron, akkor a videós munkatársunk kérdezte, hogy ismerem-e ezt az anyagot. Nem ismertem. Nagyon megtetszett, mert annyira benne van ez a kor. Az a köztes állapot, mely egyszerre mutatja a szabadság iránti vágyunkat és azt a még béklyóban tartó formát, amiben éltünk. Ezért került bele az előadásba, ráadásul a szatmáriak azonnal felismerik a szereplőket is. Nagyon fontos volt nekem ez a dokumentatív ábrázolás.

Nézői kérdés: Szándékos-e, hogy házaspár van a színpadon?

VISKY ANDRÁS: Minden szándékos. Az merült fel bennem, hogy kellene ebbe az előadásba egy „istenfigura”, ezt testesíti meg a zene, a nonverbális nyelv. Ezért kérdeztem meg, hogy Attila (Antal Attila), aki a kolozsvári opera zenekarában játszik, de dzsessz-zenész is, elvállalná-e a közreműködést. Amikor Attila megmutatta nekem, hogyan tud egy hangszerrel egy egész zenekart megidézni utcazenészként, akkor nagyon hamar eldőlt, hogy jelen kell lennie az előadásban. Az pedig izgalmas többletet jelent, hogy ők férj–feleségként játszanak egy házaspárról szóló történetben. Az sem volt kérdéses, hogy Csillával dolgozzak együtt, úgy éreztem, hogy a képességei, a humora, a személyessége rengeteget ad hozzá a darabhoz. Nagyon sok mindent javasolt a próbák alatt, és ahogy mondtuk is, minden egyes előadásnál újra kell kitalálnunk a végét. Itt a Nemzeti Színházban például a vasajton ment ki Csilla, ellenfényben, ami az ő ötlete volt. Én pedig azt kértem tőle, hogy benne szülessen meg a fény, hogy boldogan menjen ki, egy olyan valóság felé tartva, amely felülírja a szabadságvágyat eltipró evilági realitást.

Nézői kérdés: Chicagóban magyarul játszották az előadást, magyar közönségnek?

VISKY ANDRÁS: Angol változat volt, egy olyan színésznővel, aki már több alkalommal játszotta a *Júlia* című darabomat ott, s később egy másikat is. A színházának a felkérésére írtam meg ezt a darabot, mert ez a színésznő az év színésze

lett a *Júliában*, és szeretett volna tőlem újabb szöveget. Hozzáteszem, ez egy olyan város, ahol 8–9 millióan laknak, és minden hétvégén 50–80 kortárs darabot játszanak. Ott teljesen más az előadás, mert a történeti vonatkozásokat részletesen el kell magyarázni. Hiszen nekik nincsenek erről közvetlen, testközeli tapasztalataik. Annak az abszurditását viszont tökéletesen értik ott is, hogy milyen, ha valaki egy olyan világban él, hogy még a halott gyermekét sem hajlandó a társadalom gondjaira bízni, és ez a tiltakozás a lázadása. Értik a küzdő fiatal anyát, aki körül nagy játszmák folynak, és aki csak a maga törekénységével és szabadságvágyával tudja felülmúlni ezeket a nagy játszmákat.

Nézői kérdés: A „kis koszosok” egy valós történeten alapul?

ISKY ANDRÁS: Igen, volt egy barátunk, aki egyszer csak elkezdte szétesztani mindenét, később derült ki, hogy rákja van. Az édesanyja azt hitte, megőrült, én meg emlékszem, azt mondtam neki, hogy hagyja, lehet, hogy mi vagyunk őrültek. Ezzel a darabbal ennek a barátunknak is emléket kívántam állítani.

– *Zárásképpen Istvántól kérdezem: mi minden zajlik mostanában a szatmári színházban?*

BESSENYEI GEDŐ ISTVÁN: Elindultunk egy úton, amelyen ennek az előadásnak a megvalósulása nagyon fontos állomás volt. Nem szeretek sokat értekezni, mert egy színház leginkább önmagát kell hogy felmutassa, ilyen alkalmakkor különösen. Azzal szívesen dicsekszem, hogy a legnézetesebb romániai magyar színház, a legtöbb bérletessel rendelkező kisebbségi műhely vagyunk. A sok szempontból piacvezető szerep nagyon fontos eleme, hogy ezek az előadások valóban széles régióhoz jutnak el. A három, magyarok által is lakott megye egyetlen társulataként nagy a felelősségünk abban, hogy milyen műsorpolitikát követünk. Éppen ezért fontos, hogy ezt a kibeszéletlen időszakot színre vigyük, különösen azok számára, akiknek nincsenek közvetlen élményeik.

A közönségtalálkozó felvételeit Eöri Szabó Zsolt készítette.



“Theatre Captivates Me.”

Roundtable on *Porn*

András Visky’s *Pornó* (*Porn*) is a suggestive personal confession, exposing – after twenty years – the story of the author’s wife and their third child never to be born. In the background of the fate of the individual is the period, almost unexplored as yet, of the eighties’ dictatorial regime in Romania, which did its utmost to break and retaliate the young generation’s yearning for freedom. The production by the Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulat (Northern Theatre Harag György Company, Satu Mare, Romania) and directed by the author, was invited to MITEM this year. Nemzeti Színház (National Theatre) dramaturge Edit Kulcsár talked to the artists at the meeting with the audience which followed the performance.



„...én mindig az örökkévalóságnak táncolok”

Bozsik Yvette-tel Szász Zsolt beszélget

– Egy hónapon belül mutatta be a Nemzeti Színház Az Úr komédiáisait, a Csíksomlyói passiót és a Mária testamentumát. Felteszem, hogy neked, mint szuverén női alkotónak, a Szent Ferencről szóló darab rendező-koreográfiájának, határozott véleményed van arról, hogy ezek a témák ma miért fontosak.

Nem igaz, hogy nekem mindenről határozott véleményem volna. Az ember, ahogy idősebb lesz, egyre inkább elbizonytalanodik. Talán abban vagyok egyre határozottabb, hogy meg kellene tanulnunk hallgatni. Hogy többször kellene csendben lennünk, mielőtt ítéletet alkotnánk. Ez az, amiben Az Úr komédiásai nekem sokat segített. Mintha a rendezés során e darab vagy egyenesen Szent Ferenc vezetett volna végig. De voltak ebben alkotótársaim is. Rideg Zsófiával például együtt találtuk ki, hogy a Teremtő és a Halál egy és ugyanaz, de hogy nő legyen,

az már az én ötletem volt. S hogy ilyen gyönyörű a halál – ami engem is mindig meghat – az a Jean-Philippe Hértier-től kapott zenének is köszönhető. Ő mondta, hogy a halál csak szép lehet. Tudom, hogy a szépség ma nem egy divatos dolog. Az én pályámon viszont a szépség, az esztétikum mindig jelen volt, ahogy az ellentéte is. Én minden egyes előadást úgy fogok fel, mint egy tanulmányt, amiből egyszer csak majd



Michel de Ghelderode: Az Úr komédiásai / Jelenetek Szent Ferenc életéből, Nemzeti Színház, 2017, r: Bozsik Yvette (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

összeáll egy egész. Az Úr komédiásaiban nagyon sok minden összeállt, ami nemcsak az én érdemem. Nagyon szerencsés csillagzat alatt született ez az előadás, sokaknak köszönhetően, beleértve az élő alkotókon kívül a halottakat is.

– Az alkotótársaid azt nyilatkozták, hogy jó volt veled együtt dolgozni. Viszont a rólad szóló cikkeket olvasva azt látom, a munkásságod sokakból vált ki értetlenséget. Vajon miért van ez? Változott-e a munkamódszered mostanában?

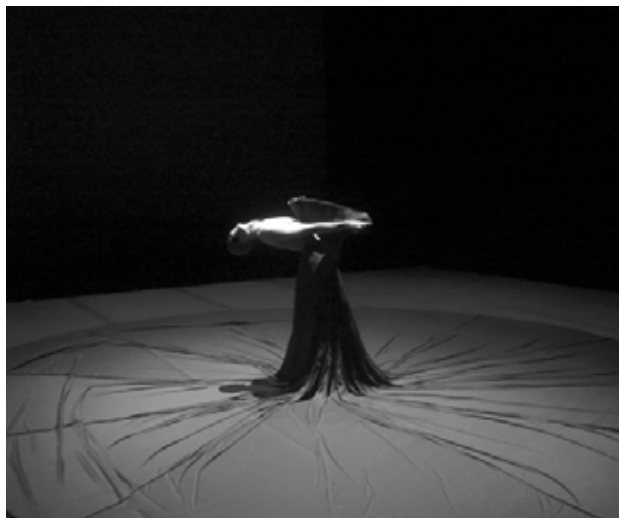
Az utóbbi időben már szeretek bizonyos távolságba kerülni a színpadi műtől, amin éppen dolgozom, és úgy tekinteni rá, mint egy festményre. Folyamatosan változom, amit a legtöbben nehezen tolerálnak. Ma eretnekségnek számít, ha nem mindig ugyanazt és ugyanúgy csinálod. Mikor a pályámat kezdtem, szinte a nulláról kellett elindulnom; de kezdettől eretnek voltam, akkor az akadémizmus ellen lázadtam fel. Most abban vagyok lázadó, hogy saját magamat is unom, a magam divatjába sem szeretnék belefulladni. A körülöttem lévő divatokat is utálok. Ezért is van, hogy mindig megpróbálok valami mást csinálni. De közben folyamatosan építkezem is. Ebben a mostani munkámban a korábbi dolgaim számos eleme is megjelent, például az a fehér anyag, ami az Emiben¹ is szerepelt.

– Ghelderode e darabjának volt már egy bemutatója 2011-ben az Új Színházban, melyet Szikora János rendezett. De úgy tudom, Lanczkor Gábornak az a fordítása nem volt teljes.

Valóban, az egy kivonat volt, a teljes szöveg most lett lefordítva. A vége, az epilógus a szpíkerrel, ami a mai világunk elképesztő víziója, eddig nem is volt nálunk ismert.

– Mennyire kezeltétek szabadon a szöveget?

Az imént említett epilógust valóban szabadon kezeltük, mert az Ghelderode-nál egy nagyon a korhoz kötött kubista stílusú látomás, amivel a korszak avantgárdjára reflektált. A szerzői utasításokban előírja, hogy milyen legyen az előadásban a zene, a tánc, a díszlet, a jelmez. Az én ötletem volt, hogy ezt az epilógust egy mai elegáns, szmokingos bál közegébe helyezzük. Nagyon fontos szövegek hangoznak itt el, amiket a szerző által javasolt karneváli jelleg elnyomta volna; a darabba egyébként is beépítettem jó néhány karneváli elemet. Például a



Emi, Bozsik Yvette szólóestje, 1996 (forrás: thealter.hu)

¹ Az Emi egy japán női név, jelentése: 'áldás' és 'szépség'. Bozsik Yvette ebben a produkcióban, melynek bemutatója 1996-ban a Műcsarnokban volt, távol-keleti és japán táncelemeket használt föl.

haláltáncot, amit különben is nagyon szeretek, korábban is csináltam nagyon sokat, ahogyan commedia dell'arte jellegű produkciókat is. Volt például egy szóló-előadásom, amelyet Mary Wigman² emlékére készítettem.

– Következő kérdésem a zenére vonatkozik. Meglepett az a nyilatkozatod, hogy az előadásaid zenéje előre elkészül, és azon már nemigen változtattok.

1993-tól minden évben van egy közös munkánk Jean-Philippe-el. Volt közöttük olyan, amikor a már meglévő zenéit használtam föl, hiszen ő filmzenéket is ír. De legtöbbször eredeti zenéket ír nekem. Ha van szöveg, azt elolvassa, mint ahogy most is történt, vagy ha nincs, az egyes részek atmoszféráját vázoló nekem dramaturgiai vezérfonalként.

– Meghatározod az időtartamokat?

Ezt megelőzően a *Pinokkió*n dolgoztunk, ahol csak azt jeleztem neki, hogy milyen tételekből fog állni a történet, de ezeket nem bontottam ki a számára. Például csak annyit mondtam, hogy most éppen a bálna hasában vagyunk. Erre ő megírta a zenét, amihez én csak a körülbelüli hosszúságot adtam meg. Apró változtatások persze időnként vannak, de szinte mindig jó, sőt zseniális zenéket kapok tőle.

– Lehet azt mondani, hogy a tánc világában a zeneszerző és a koreográfus alkot egy olyan párost, mint a drámai színházban a vezető színész és a rendező?

Lehet, de nem ő az egyetlen partnerem, hiszen nekem Berzsényi Krisztina is állandó jelmeztervezőm, akivel szintén a kilencvenes évek közepétől dolgozom együtt. Cziegler Balázst, a díszlettervezőmet csak nemrég ismertem meg, de vele is tartósan ígérkezik a munkakapcsolatom. Olyannyira, hogy ő ajánlotta, hogy ezt a Szent Ferenc-darabot megcsináljuk. És ott van a társulatom vezető táncosa, Vati Tamás is. Persze a zene és a tánc lényegi kapcsolata az megkérdőjelezhetetlen. Ráadásul Jean-Philippe nagyon hűséges hozzánk, pedig dolgozhatna másokkal is – lehet, hogy ezért nem lett világhírű. De azért dolgozik ő együtt a svájci Da Motus!-szal vagy Fabienne Bergerrel, a magyar származású svájci koreográfussal is. Kevés társulattal dolgozik, s ezek közül velünk a legrégebben. Mondja is néha, hogy szólj, ha elegendő van belőled, de szerencsére ilyen még nem volt.

– Szent Ferencre tekinthetünk úgy is, mint egy olyan filozófusra, akinek a legfontosabb eszméje a világharmónia. Nemhiába tartják őt számon a buddhisták is, szinte mint maguk közül valót. Szerintem Szent Ferenc világfelfogása a keleti színházesztétikákkal, például a *No-színház*éval is rokon.

Nálunk a butoh volt Bakos-Kiss Gáborral a közös nevezőnk ebben a produkcióban. Elég volt annyit mondanunk, hogy Tatsumi, és tudtok, hogy miről van szó. Tatsumi Hijikata (1928) és Kazuo Ohno (1906–2010) a butoh-tánc megalapítója és két legjelentősebb alakja. Olyan jelentős mesterek, újtók voltak ők, hogy nehéz arra szavakat találni. A premier után váratlan szerencse ért bennünket: egy hétre rá itt termett, majd egy előadás és egy workshop erejéig a körünkben ma-

² Mary Wigman (1886–1973) német táncos-koreográfus, a német expresszionista tánc megalapítója és a táncterápia úttörője

radt az ő tanítványuk, Endo Tadashi, aki sokat mesélt erről a két mesteréről. Ez volt az a kurzus, amely Bakos-Kiss Gábornak is nagy élményt jelentett. Elképesztő, amikor ezek a legfontosabb dolgok ilyen szépen összeérnek.

– *Mindig csodálkoztam azon, hogy nálunk, ha színházi újításokról beszélnek, a távol-keleti eredményeket nem kalkulálják be.*

Elsősorban azért, mert nálunk hiányzik az alázat, ami pedig a keleti mentalitást alapvetően meghatározza. Nagyon sok területen hiányzik az alázat, például az oktatásból is. A táncosok esetében valahogy ez jobban működik. Az a fajta meditáció, koncentráció is hiányzik nálunk, ami akár egy transz-állapotot is előidézhethet. Rám is mondták sokszor: „elképesztő, hogy te milyen transz-állapotba tudsz kerülni” – pedig csak koncentráltam. Azt a hatást, amit a színpadon tapasztaltak, én előre kiszámítottam és az elemeket alaposan be is gyakoroltam a próbateremben. Ezt a módszert sokak nem veszik komolyan. Színészekről hallom gyakran a próbán, hogy „most nem adok bele mindent ebbe a jelenetbe, de majd a színpadon megcsinálom nagyban”. Pedig ez nem így működik. Ez a jelenet a színpadon is csak rossz lehet. Endo Tadashi érdekes történetet mesélt el ezzel kapcsolatban. Egyszer beállított egy jól menő szakács Hijikata-hoz azzal, hogy csatlakozni szeretne a színházhoz. Már több hónapja ott volt, de a mester még mindig nem engedte be őt a próbaterembe, csak főzni engedte. S amikor a szakács hangot adott annak, hogy nem érti, miért van ez így, azt a választ kapta, hogy a főzés még a koreográfiánál is fontosabb. S emelt hangon utasította rendre. Később aztán ebből a szakácsból lett az egyik leghíresebb táncosa. Ez a fajta szemlélet nálunk nem jellemző. Azonánál mindent akarunk, anélkül, hogy az egészet belátnánk. Sosem csak az adott pillanatnak, én mindig az örökkévalóságnak táncolok. Én mindig hosszabb időfolyamatokban, tágabb dimenzióban gondolkodtam, és nem azért, hogy a nevem fennmaradjon.



Eikoh Hosoe: Kazuo Ohno, 1994
(forrás: artblart.com)



Tatsumi Hijikata 1968-ban
(forrás: japantimes.co.jp)



Endo Tadashi (fotó: João Meirelles,
forrás: jordan rosin.com)

– Nyugaton is voltak azért, főleg a klasszikus balettban, olyan emblemikus táncosok, akik ötvenen túl is elbúvöltek a közönséget, például Maja Pliszeckaja. Béjart koreográfiájában is jobb volt, mint a húszévesek.

Keleten, például Japánban az alaplodog, hogy az idős mestert tisztelni kell. Nálunk ez nincsen így. Példának hoznám Markó Iván esetét, hogyan nyírták ki idős korára. Minél többet tett le valaki az asztalra, annál jobban ellehetetlenítik, ahelyett, hogy tanulnának tőle. Lehet, hogy amit az időszödő mester csinál, az ma már nem a legkorszerűbb. De miért kellene annak lennie? S ki mondja meg, hogy mi a korszerű? A *kortárs* jelző is ki lett sajátítva. Mert ki a kortárs? – az, aki él és alkot. Ezt én mondom, aki a magyar kortárs táncnak az egyik elindítója voltam. Ma ez a jelző sokkal inkább arról szól, hogy a fiatalok a divatra, a trendire figyelnek, amire a média még rá is segített. Ahelyett, hogy kinyitnák a szemüket és tanulnának. Ez egy általános, ma már nem csak a fiatalokra érvényes jelenség. Hogy minél gyorsabban, minél kevesebb befektetéssel, minél nagyobb sikert akarnak produkálni. De már az is egy óriási kérdőjel, hogy mi a siker valójában. Hogy ezt ki mondja meg. Egy komoly szisztéma van felépítve e mögé is. Mert vannak emberek, akik úgy gondolják, hogy megmondhatják, mi a jó és mi a rossz, hogy mi a korszerű.

– A Nemzeti Színház legutóbbi két bemutatóját, a Csíksomlyói passiót és a te darabodat látva nagyon óvatosan, de megkockáztatom, hogy itt egy titkos forradalom zajlik: a táncszínház és a drámai színház fúziója.

Nagyon remélem. Most volt a tánc világnapja, ahol az hangzott el, hogy a 21. század a táncművészet évszázada lesz. És ezt mi alkotók érezzük is. Hiszen egyre több koreográfus kezdett el rendezni, valószínűleg nem véletlenül. Mert vannak olyan dolgok, amelyek szavakkal nem fogalmazhatóak meg. De visszafelé ez nem működik ugyanígy; viszonylag ritka, hogy egy dráma-rendező koreografálni kezd. És azt is fontosnak tartom, hogy egyre több legyen a női alkotó ezen a területen. Kaposvárra most egyre több női koreográfust és rendezőt szeretnék meghívni, hiszen mi másképp látjuk a világot. Azt gondolom, ma már nem az aktuális utalások az érdekesek, hanem az absztrakció a fontosabb. Ki kell találni egy új esztétikai formát, s szerintem az absztrakció az, ami ki tud emelni minket ebből a mocsárból. Úgy gondolom, a művészetnek egyfajta csatornaként kell működnie az ég és a föld között. Mostanra én is eljutottam odáig, hogy nem a földi dolgok érdekelnek. De a tánc az mindig is fölfelé törekedett.

– Ha meggondoljuk, a színház alapja, eredete is a szent tánc volt a régi görögöknél. És Keleten még mindig a tánc a színházművészet alapja.

Amikor elegendő lett abból, ami a szakmámban körülvevett, a görögökhöz menekültem vissza. Megcsináltam az *Oidípust* (2016), az *Antigonét* (2014), az *Orfeusz és Euridikét* (2012), ami egy nagyon nagy változást hozott az életemben. S talán ezek voltak a legkomplexebb művek a pályámon.

– A Kaposvári Csiky Gergely Színház művészeti tanácsadójaként te egy új programot vállaltál föl: egy háromgenerációs színházét, amibe a csecsemőszínházról az éjszakai kabaréig nagyon sok minden belefér.

Igen, nagyon fontosnak tartom például a zenés műfajokat is. Kevesen tudják rólam, hogy színházi példaképem és mesterem Paál Isti volt. Ő ugyan nem csinált gyerekshíházat, de elképesztő rálátása volt a színházra. Sokat mesélt nekem arról, hogy mire is való a színház. Másik példaképem Imre Zoltán³ volt, aki nagyon odafigyelt a fiatalokra. Nem véletlen, hogy az NKA egyik fiatalokat segítő programjának a javaslatomra ő lett a névadója. A fiatalok megszólítása nekem mint anyának is régóta fontos, mert ez ráadásul egy igen innovatív terület. Például a csecsemőshíház most nagyon divatos és progresszív is Európa-szerte. A szülők tátott szájjal figyelik a gyereküket, hogyan reagál arra, amit lát. Ez egy rituálé. Tanulni kell hozzá, mert itt nem lehet a bevált eszközöket alkalmazni. Erre a programra például női koreográfusokat hívtam: Góbi Ritát és Blaskó Borit. De szeretnék fiatal rendezőket is hívni, mert úgy érzem, van itt egy nagy űr. Megszólítottam már színészeket is: Olt Tamás és Rajkai Zoltán fog Kaposváron rendezni.

– *Hogyan látod, változott-e a női alkotók megítélése az elmúlt évszázad alatt?*

Továbbra is meg kell vívni bizonyos csatákat, de nem mindegy, hogyan: a férfiak ellenében vagy velük együtt. Két fiú édesanyjaként én már a férfiakkal együtt vívom ezt a harcot. Csodálattal nézek föl rájuk, és sokkal több energiát kapok tőlük, mint amikor ellenük harcoltam. Együtt csinálni valamit az mindig sokkal többet ad, mint egymás ellenében. És ez mindenre vonatkozik. A másik meg a Szent Ferenc által hirdetett szeretet – mert anélkül nem megy.



Carl Orff – Philippe Heritier: *Antigoné*, Bozsik Yvette Társulat, 2014, koreográfus: Bozsik Yvette (forrás: fidelio.hu)



Philippe Heritier: *Oidipusz*, Bozsik Yvette Társulat, 2016, koreográfia: Bozsik Yvette (fotó: Horváth Judit, forrás: színhaz.org)



Christoph Willibald von Gluck: *Orfeusz és Euridiké*, Bozsik Yvette Társulat, 2016, koreográfia: Bozsik Yvette (fotó: M. Schmidt János, forrás: nol.hu)

³ Imre Zoltán (1943–1997) Erkel Ferenc-díjas koreográfus, táncművész, balett-igazgató.

– Egyetemi oktatóként hogyan látod: érvényre jut-e a holisztikus szemlélet a képzésben?

Én mindig az egész embert próbálom tanítani, nem csupán a technikát. Persze teljesen más a koreográfus-képzés, mintha táncosokat, balettet vagy néptáncot tanítanék. A lényege azonban ugyanaz: mindig az embert kell nézni. De ezt a művészek, akik tanítanak, maguk sem tanulták meg, én magam sem erre nevelődtem. Sok tapasztalat, fájdalom és küzdelem kellett ahhoz, hogy erre rájöjjelek. És továbbra is folyamatosan tanulok a tanítványaimon keresztül. Hogy belőlük induljak ki, s ne kívülről oktrojáljak rájuk semmit. Abban kell mindenkit erősíteni, amiben jó. S a koreográfus-képzésben erre megvan a lehetőség. Fontos, hogy a koreográfus saját nyelvet alakítson ki, de még fontosabb, hogy gondolkodó emberré váljon. Hiszen belőlük lesznek a 21. század rendezői, vagy olyan koreográfusai, akik együtt tudnak dolgozni a rendezőkkel. Ehhez nagyon sok minden kell: képzőművészet, zene, irodalom. Az oktatásban nálunk az a gond, hogy nem tudjuk eléggé személyre szabni. Mert nem arra kellene törekedni, hogy mindenki egyformán jó legyen, hiszen az nem is sikerülhet.

– Mit mutatnak a világtendenciák? A drámai színházban a régi nagy öregek után én egy szakadást érzek. A favorizált fiatalok mellett a középgeneráció mintha nem tudná kellő súllyal képviselni magát. A tánc világában is megfigyelhető-e ez?



Csajkovszkij – Anders Högstedt: *Rómeó és Júlia*, Kungliga Svéd Királyi Balett, 2013, koreográfus: Mats Ek (fotó: Alastair Muir, forrás: telegraph.co.uk)



Bella Figura, Nederlands Dans Theater, 1995, koreográfus: Jiří Kylián (forrás: votateatro.it)

– Pina Bausch meghalt, és nagyon nagy űrt hagyott maga után. Mert amit csinált, csak ő tudta. Az biztos, hogy a táncosok nyugaton is egyre inkább a szöveg felé fordulnak. Ám nem a klasszikusok felé, hanem inkább a napi aktualításokat hozzák szóba, s nagyon sokszor propaganda-ízűek ezek a szövegek. Kevesen vannak, akik mint Mats Ek⁴ vagy Jiří Kylián⁵ a klasszikus alapokból hoznának létre új formát. Én mindig visszatérek ahhoz az alaphoz, amit számomra a klasszikus balett jelent. Ha az ember távlatokban gondolkodik, akkor előre és visszafelé is kell tekintenie. Ha ez a képesség nincs meg egy alkotóban, az baj, mert ez a fajta egyensúly a legfontosabb.

– Az idei MITEM-en azt figyeltem meg, hogy a néhány grandiózus

⁴ Mats Ek (1945) svéd balett-táncos, koreográfus, rendező

⁵ Jiří Kylián (1947) cseh táncművész, koreográfus, balett-igazgató

szuperprodukciónak mellett főleg szólóelőadások voltak. Feltételezem, hogy a tánc terén is hasonló a helyzet manapság.

Én ezzel úgy vagyok, hogy noha nagyon szeretek nagy léptékben dolgozni, arra is vágyom, hogy például nagy koncentrációt igénylő szólóelőadásokat csináljak. Ezért volt az idei MITEM-en nagy élmény számomra Julia Varley-től az *Ave Maria*. A szólótáncba számomra az egész univerzum belefér.

– Az idei fesztivál huszonkét produkciójából kilenc volt olyan, amit nők jegyeztek színesként vagy rendezőként. S ezek az előadások mind a kezdet és a vég nagy témáit variálták. Ki lehetett volna írni rájuk szlogenként, hogy *memento mori*.

– Ez jó dolog. Fontosnak tartom, hogy egy színház szakrális legyen, hogy beszéljünk a halálról. Csodálatos haláltáncokat láttam. Ez azt jelzi, hogy megyünk vissza a gyökerekhez. Az aktualitásokkal az a baj, hogy egy-két év múlva érvényüket veszítik. És azt pedig, hogy mi az igazság, nem tudhatjuk. Én legalábbis nem hiszek ebben. Legfeljebb a zsigereinkben érezzük. A saját megérzéseimnek tudok hinni, amelyek szerintem minden emberben közösek. A születés, az élet, a család, a halál, a hit, a szerelem mozgat mindent, akkor is, ha megpróbáljuk elhitetni magunkkal, hogy nem így van, hogy ezek ósdi fogalmak.

– Te most egy számomra ismeretlen ír szerzőtől fogsz bemutatni egy darabot *Pogánytánc címmel a Nemzetiben*. Hogyan esett erre a választásod?

– Igazából nem én választottam, Kulcsár Edit hívta fel Brian Frielnek⁶ erre a darabjára a figyelmemet. Annak idején láttam a Kamrában. És amikor most elolvastam, gyönyörűnek találtam. Olyan, mint a *Három nővér*, csak itt öten vannak. Ez nekem nagy kihívást jelent, mert igazából nem a táncról, hanem annak a hiányáról van benne szó. De Vidnyánszky Attila azzal biztatott, hogy tovább kell lépni azon az úton, amelyen rendezőként elindultam.

⁶ Brian Friel (1929–2015) ír drámaíró, novellista

“...I Always Dance to Eternity.”

Zsolt Szász Talks to Yvette Bozsik

Ballet artist, choreographer and director Yvette Bozsik (b. 1968) has regularly staged productions with the Nemzeti Színház (National Theatre) company (choreographer of *Johanna a máglyán* (*Joan of Arc at the Stake*) in 2013; choreographer and director of *Éden földön* (*Eden on Earth*) in 2015 and *Az úr komédiásai* (*The Lord's Comedians*) in 2017). The editor of *Szcenárium* has made an interview with the Kossuth Prize winner artist apropos of her latest work on Saint Francis, an adaptation from Ghelderode's drama. She is asked first of all about the increasingly apparent tendency that creators are trying to renew stage language by combining the art of dance and dramatic poetry. The conversation focuses on the necessity of reforming art education in Hungary, the example to be followed of the eastern theatrical tradition which is founded on humility and intense preparation as well as the growing involvement of women artists in the realisation of a “secret revolution” in 21st century theatre.



„Most az elmúlt évszázad megemésztése zajlik”

Philippe Héritier zeneszerzőt Rideg Zsófia kérdezi

– Az Úr komédiásaiban jelen van a klasszikus, az (effekt-szerű) digitális, a minimalisztikus és a szakrális hangzás is. Elégé tág stílustér ez. A Szent Ferenc-téma mennyiben készítetett ilyen sokrétűségre?

Nem közvetlenül a Szent Ferenc-téma inspirálta az eklektikus stílust, hanem inkább az, hogy életemben sokféle zenét tanulmányoztam. Filmzenét is írok, ahol az adott stílusirányzatokhoz kell igazodnom. Ütős hangszerekkel kezdtem, ami szintén hozzájárult a zene alapjainak megértéséhez. Vissza kell térni a forrásokhoz, Afrikához, és minden olyan térséghez, ahol ősi gyökerei vannak az ütős hangszereken való játéknak, hogy valóban megértsd a zene alapját. Marokkóhoz például, ahol ez elsődleges, a zenei szövet alapját adja. Aztán zeneszerzést is tanultam egy román tanártól, akivel áttekintettük a huszadik és huszonegyedik századi zenét. Nem nagy a változás, de azért észrevehető: ismerek olyan komponistákat, akik a hatvanas években szeriális zenével kezdtek, és mostanra sokkal szabadabbá váltak, egyre többféle hatás találkozik a zenéjükben. A mai korra jellemző lélekállapot arra indít, hogy valamilyen módon összegezzük mindazt, ami a múlt század, főleg Ravel és Debussy, aztán Bartók, Messiaen és Dusapin óta történt. Mára sokkal nagyobb a szabadság, egyre kevesebb a szabály. Nagyjából azt csinálhatjuk, amit csak akarunk. Megszűntek azok a merev iskolák, melyek meghatározóak voltak a hetvenes évekig, és ez a szabadság számomra igen inspiráló. Lassan hatvan éves leszek, így magamnak is van mire visszatekintnem: sokféle forrásból táplálkoztam, Afrikától a kortárs zenéig.

– Gyakran voltál Afrikában?

Korábban inkább Észak-Afrikában jártam, de éppen most indulok majd Kenyába. Emellett technikai szempontból különösen inspirál a Közel-Kelet. És egészen elképesztő, hogy hova fejlődött Indiában a zenei ritmus. A dallam tekin-

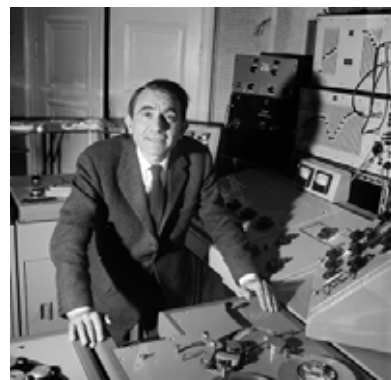
tetében kevésbé jellemző az improvizáció, de ha az indiai tablásokot hallgatod, örületes, amit csinálnak. Míg mi itt bele vagyunk ragadva a négynegyedbe és a háromnegyedbe, addig nekik egészen hosszú ritmikai ciklusaik vannak, melyek egy-egy dallamon alapulnak, és azt fejből tökéletesen vissza tudják játszani. Mindenre emlékeznek, de ugyanakkor hatalmas a szabadságuk. Számomra a ritmust illetően ez egyfajta csúcspont.

– *Milyen technikával dolgozol? A digitális és az „élő” hangzás egyensúlyát mennyire nehéz megteremteni?*

A hetvenes-nyolcvanas években kezdtem foglalkozni különféle zenei felvételekből készült kollázsokkal. Voltak olyan zeneszerzők, mint Pierre Schaeffer, akik azzal szórakoztak, hogy kollázsokat hoztak létre elektronikus technikával. Én is így kezdtem. A nyolcvanas években forradalmi újítás volt a sampler megjelenése, amellyel fel lehetett venni mindenféle hangot, és aztán le lehetett játszani a klaviatúrán. Ez hatalmas nyitást jelentett, mert bármilyen hangra rá lehetett illeszteni zajokat. 1985–86-ban készítettem az első felvételeket, s ezt követően mindig így dolgoztam, miközben a számítógépek nagy technológiai fejlődésen mentek keresztül. Ma már lehetséges egy teljes szimfonikus zenekar játékának a felvétele, valamennyi hangszert beleértve. Lehetővé vált a zenekar szimulálása is. Mára eljutottunk odáig, hogy szinte lehetetlen megmondani, igazi vagy csak szimulált egy zenekar. Nem felejtettem el, hogy sokkal nyersebb eszközökkel kezdtem a pályámat, például magnószalagokkal, melyekre a természet hangjait vettem fel. Megpróbáltam ezekkel is játszani. Párhuzamosan jártam kortárs zeneszerzés-órákra, és a felvett anyagokból elkezdtem felépíteni a saját univerzumomat. Próbáltam eredeti lenni és valami mást csinálni, mint a többiek. Ahogy egymás után komponálok a darabokat, mindig találász valami újdonságot, és így lassan megteremtődött általuk a magad világát.

– *Zenei tereket hozol létre.*

Néha háttérzajokra hasonlít, amiket hallasz, de aztán egyszer csak valódi kompozícióvá áll össze valódi hangszerekkel, majd ismét valami kevésbé határozott, álomszerű lesz a hangzás. Elégge hatott rám a hetvenes évek repetitív zenéje is. Nagyon jól működik együtt a tánccal, mert egyfajta mantraként ismétlődik benne ugyanaz, de nem pontosan ugyanúgy, hanem mindig egy kicsit másként. Megnyitja a lelket a táncra, éppen mert nem túl változatos, hogy helyet a képzeletnek is. Ez egy elég nyitott zene abban az értelemben, hogy nem túl expresszív. Néha olyanná válik, mint egy filmzene, ami inkább zenei díszletként van jelen, majd bizonyos pillanatokban elrugaszkodik, és életre kel.



Pierre H. M. Schaeffer
(1910–1995)



TX16Wx Software Sampler

– Az Úr komédiásai esetében az egész darab a zenére épül. Amikor egyeztetettek, mennyiben diktáltál te és mennyiben a rendező-koreográfus? A szövegkönyvből indultatok ki?

A szövegkönyv képeket ad, azok alapján komponálok. Yvette-tel úgy dolgozunk, hogy én előbb megírom a zenét, majd ő abból inspirálódva készíti el a jeleneteket. Arról nincs szó, hogy a zene a darab egy meghatározott helyére íródna. Yvette azt csinálhat a zenémmel, amit csak akar, ilyen értelemben nem korlátozzuk egymást. Néhány szóban elmagyarázza, hogy mit szeretne, például, hogy egy-egy zenei motívum kevésbé legyen szomorú vagy legyen emelkedetebb, és ez elég is.

– Régóta együtt dolgoztok, beszélnél egy kicsit a megismerkedésetekről?

Yvette-tel úgy ismerkedtünk meg, hogy 1993-ban látott egy svájci előadást itt Budapesten, aminek a zenéje eléggé feldühítette. Ez a társulat aztán meghívta őt Svájcba egy rendezésre, és akkor dolgoztunk együtt először. Onnantól kezdve állandó alkotótársa vagyok. Amit igazán szeretek benne, az a teljes szabadság. Szeretek előredolgozni egy adott téma kapcsán, és azon kívül nincs sok megkötés, illetve ha van is, azt sem kell pontról pontra betartani. Azt hiszem, Yvette eléggé szereti a munkáimat, mert szívesen alkalmazkodik hozzájuk.

– Ez volt az első alkalom, hogy egy drámai szöveg alapján dolgoztatok. Sikerült meglepned őt?

Nem igazán. Viszont olyan sok dalbetétről beszélt eleinte, hogy az volt az érzésem, akár egy opera is lehetne a darabból. Kicsit meglepődtem, mert sosem csináltam korábban hasonlót, és úgy indultam el, hogy majd meglátjuk, mi lesz. Végül aztán nem lett belőle opera, inkább filmzeneként gondolok arra, ami született, semmint egy olyan zenére, amely egy táncelőadáshoz készült.

– Kicsit olyan a hatása, mint az expresszionista filmek zenéjének.

Igen. Benne van az is, hogy nem szabad nagyon betolakodni a szövegbe, a képekbe, ahogy a filmbe sem. A filmzene olyan, hogy ha sokat hallgatsz, elrugaszkodik a történetről.

– Igazán fennkölt, szép zenét írtál. Olyan, ami nem leigáz, hanem kiegészít.

Ahogy a beszélgetésünk elején is mondtam, szinte minden zenei műfajban, akár a rap-ben, akár a fiatalok mai zenéjében sok mindent felhasználnak abból, ami a hatvanas-hetvenes évek



Ghelderode: Az Úr komédiásai, Szent Ferenc a madarakkal jelenet, Nemzeti Színház, 2017, r: Bozsik Yvette, (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

óta történt. Nem vagyok biztos, hogy mi számít mindabból, amit csinálunk – magamat is beleértve – innovatívnak. Inkább arról van szó, hogyan emésztjük meg mindazt, amit korábban létrehoztak. Mintha egy ideje – legalább tíz-tizenöt éve – nem született volna valódi újdonság, legalábbis, ami a zenét illeti. De talán elmondható ugyanez a festészetről is. Mostanában nem találok olyan újítással, mint amilyen például a Picassóé volt a maga korában. Elég régóta nincs olyan új tendencia, mely

iskolát teremtett volna. Egyelőre az elmúlt évszázad megemésztése zajlik, de úgy gondolom, hogy ebből majd kialakul valami, és egyszer csak képesek leszünk igazán újat, eredetit alkotni. Nem gondolom, hogy ebben az emésztési fázisban ne lenne jelen a szépség. Az eklektikus stílus nem zárja ki az érzelmek, az erős benyomások jelenlétét. És nem számít, hogy honnan ered az anyag, ha valami igazán átélt születik belőle. Mivel az alkotókat nem korlátozzák a korábbi szabályok, teljesen nyitottá vált a zene, főleg az informatika megjelenésével. Olyan sok a lehetőség: ott van például a YouTube, tele mindazzal, ami jelenleg a világban történik. S a világzene felől a saját gyökereidre is rátalálhatsz. Ha visszagondolok, rettenetes volt a hetvenes évek elitista zenéje, ahol a zeneszerzők egymásnak írták a darabjaikat. Volt persze az egészenben valami: ott volt Xenakis, aki matematikai elméletek alapján írt zenét. Ha meghallgatom, önmagában nem valami érdekes, viszont ha megérted a benne lévő matematikát, akkor lenyűgöző. Ez a fajta korlátozó jellegű alkotói módszer ma már nincs jelen.

– *Nem vagyok szakmabeli, de nekem kissé Philip Glasst és Nino Rotát idézi ez a zene, amit nekünk írtál. Egyetértesz?*

Igen, ők is a repetitív korszakot képviselték. Elhagyták a szigorú szabályokon alapuló stílust, és visszatértek a zene alapjaihoz, az afrikai zenéhez. Steve Reich például konkrétan elment Afrikába, és az ottani forrásokat dolgozta fel a darabjaiban.

– *Az interneten hallhatók olyan kompozícióid, melyekben kevésbé van jelen a dallam. A mostani zenédben viszont vannak dallamos részek. Mit jelent számodra a dallam?*

Egy táncelőadásban a tánc voltaképp maga a dallam, ezért óvatosan kell bánni vele. Mert ha a táncéhoz a zene is hozzáteszi a maga dallamát, könnyen kiolthatják egymást. Ahogy a filmekben, itt is fontos, hogy a dallam jelenléte ne legyen redundáns. Van ebben az előadásban egy énekelt rész, ahol egy cigány dallam hangzik el, de ez ott a jelenet dramaturgiai eleme. Ha viszont a zene célja az, hogy megtámogasson egy jelenetet, amely önmagában is mondani akar valamit, és arra ráteszel még egy dallamot is, akkor az könnyen túl sok lehet. Kiolthatja a koreográfiát, csorbíthatja a jelenet hatását, költői szabadságát.

Fordította és szerkesztette: Miklós Eszter

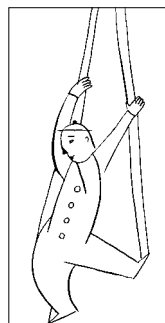
"The Digestion of the Last Century Is in the Pipeline"

Composer Philippe Heritier Is Interviewed by Zsófia Rideg

Swiss born composer Philippe Heritier, living in Paris at present, composes music for stage and films. He studied music theory and contemporary composition at the Lausanne Conservatory of Music as well as ESAD in Geneva. His collaboration with Bozsik Yvette Társulat (Yvette Bozsik Company) dates back to 1993. In this interview, apropos of the joint production *Az Úr komédiásai*, he gives a subjective panorama of trends in contemporary music during the last half century. With regard to the current situation he highlights that innovation has lost its significance by now, but there are more and more opportunities for creative freedom, thanks to, among other things, the development of information technology. A picture is drawn of the nature of his co-operation with Yvette Bozsik, the working method which gives primacy to mutual inspiration and poetic licence in synchronising music, dance and dramatic text.



ROLAND BEYEN



Michel de Ghelderode, avagy az újra felfedezett tradíció¹

Ghelderode huszonegynéhány cikket közölt a marionettekről, melyek egy része még kiadatlan, nem szólva a számos tanúságtételéről, mely óriási levelezésében olvasható. Mindez mély, szinte misztikus kötődését mutatja a népi bábjátékhoz. Maga vall erről 1947-ben, 30 év múltán ... *Etude* címmel az öt folklór bábjátékot tartalmazó kötethez írott előszavában²: „Ne várjanak tőlem komoly tanulmányt a bábokról, melyek gyermekkoromtól elvarázsolnak, túlságosan szeretem őket, túl sokat adtak nekem. Szép tudományos művet írhatnék, ha számba venni akarnám e világ értékeit, s azt is, hol keveredik bennem a drámaíró-dramaturg, a kritikus, a művészettörténész, a folklorista, az archeológus, és a ki tudja, még mi, ami én vagyok. S mennyi több évszázad alatt felhalmozódott illusztráció, fotó, rajz volna benne, s hozzá az emlékeim! Nem, én nem írnám meg ezt a könyvet, ostobaság volna részemről ez a fajta agyafúrtság... Jobban kedvelem a *specialista* (de rémes szó és dolog!) titulusnál az öreg gyermek minősítést, akit felláztított egy torz üvöltés, mely a mágikus erejű bábjátékosból szakadt föl a pincében felállított bábos bodéban, akit hallucinációkra ragadtattak e rongyból való hősök merev gesztusai, primitív embersége – ők számomra a világ legnagyobb színészei, 30 év színházi gyakorlata sem vitt rá, hogy ezt megcáfoljam. Sőt!”

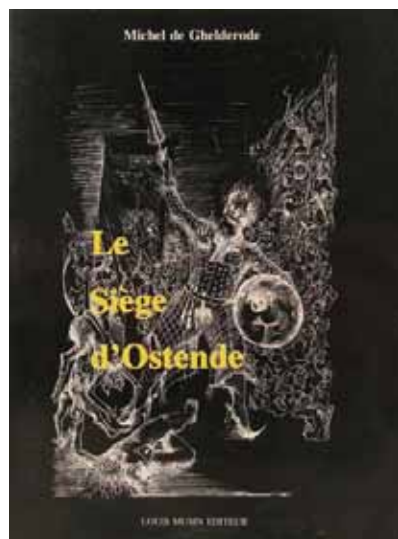
¹ PUCK. L'avant-garde et la marionnette. Edition Institut International de la Marionnette. L'Age d'Homme, No. 1. 1988, 74–77. Roland Beyen (1935) belga filológus, korunk legnagyobb Ghelderode kutatója, 1994-től a francia nyelv és irodalom királyi akadémiajának tagja.

² A szöveg cím és referencia nélkül volt publikálva egy (nem realizált) kötetben, Jan Francis által: *Eternel aujourd'hui de Michel de Ghelderode*, Bruxelles, Musin, 1968, 120–128 (részlet), a 122. oldalt idézzük az eredeti kézirat alapján.

Ghelderode reflexiói a színházról általában, s kiemelten e „földalatti színházról” töredékesek, csapongóak, és gyakran ellentmondásosak. De mégis jelen van bennük számos állandóan visszatérő tétel, melyek egytől egyik felfedezhetőek a harmadik *Ostendei beszélgetésekben*, ami a leghosszabb és legérdekesebb szöveg, melyet az író a marionetteknek szentelt.

(Jó tudni ugyanakkor szoros együttműködéséről Alain Trutattal, aki az 1951-es rádiós orális verzióban csalódott barátja elé terjesztette az 1954-es legegypelt átíratot, melybe számos új kérdést is belevett. Ghelderode pár kivétellel mindenre válaszolt, mielőtt publikálta az anyagot az Arche Kiadónál, 1956-ban. Ezért a marionetról szóló oldalak (96–130) jószerint duplikátumai az 1951-ben Ostendében adott, a tárggyal kapcsolatos rádiós nyilatkozatoknak; és csaknem minden, ami pontosításként megjelent (dátumok, nevek, címek stb.) Alain Trutattól való. De e precíz együttműködés s a Ghelderode által rászánt idő ellenére, hogy kiegészítse a rádióban elhangzott szóbeli közlést, a publikált verzió kevés teret szentel a pantinek/pojácák esztétikájának. Ezt írja például: „a báb mint élő tárgy, bőverejű, mint minden ember-képmás”, valami „mágikus”, „zavarba ejtő”, „a ráolvasás, a varázslat realitása”. Számára a fabáb-színészek magasabb rendűek, mint a hús vérből valók, mert az igazi bábo „magukban hordják a színház revelációját, a tiszta színházat, a színházat a vadság állapotában, „az eredet színházat”, ami „népi, nyers, zavarba ejtő”).

Ghelderode más szövegei néha kevésbé átfogóak, de nüanszokat tesznek hozzá a tárgyhoz. Explicit formában ezek jelzik, hogy bár nem zárkózott el a modern bábszínházról, annak dramaturgiája sose érdekelte igazán; őt az a bábszínház ragadta meg, mely idővel egyre jobban összekapcsolódott nála a brüsszeli marollettal³, főleg az után, hogy 1934. március 30-án látta a Toone IV. (Jean Hambeuf)⁴



³ A *marols* vagy *marollien* eredetileg egy brabanti holland dialektus, mely számos francia eredetű szót tartalmaz. Spanyol szókészlete abból az időből való, amikor V. Károly német-római császár 1519-ben megszállta Németalföldet. A brabanti hercegség polgárosult népe egészen 1713-ig hosszú és véres vallás- és felszabadító háborút vívott függetlenségéért a spanyol birodalommal. Brüsszel Marollen (Marolles) nevű része egy munkás kerületet jelöl (ma a belváros kellős közepén). A brüsszeli Théâtre Royal de Toone bábszínház 1830-tól ebben a városrészben működik.

⁴ A Toone brüsszeli bábo dinasztia: az öreg Antoine 1830-ban kezdte el bábo tevékenységét a Marolles-ban. Itt játszották az úgynevezett Kék Könyvtár repertoárját, vagyis a lovagregék nagy klasszikusait, s egy népi hős, Woltje ('a kis vallon') jó érzésű, gunyoros figurája is besiklott már ekkor a vitéz lovagok közé. A Toone (nem családi) dinasztia napjainkig megszakítás nélkül folyamatosan vezetőként működik. Ő az, aki mondja a szöveget, minden szerepet eljátszva, és akinek az arcát a castelet oldalán lévő kis ovális ablakban látja a publikum. Tudja modulálni a hangját, s a brüsszeli nép-



A Királyi Perruchet Színház régi bábjai
(forrás: wordpress.com)

bábszínházban franciául bemutatott nagypénteki passiójátékot. A következő évben egy hónappal később volt a repríze ugyanennek az előadásnak. Ghelderode a *L'indépendance Belge* nevű lapban május 18-án⁵ nyilvánosságra hozta, hogy Toone, az éhezés rémétől fenyegetve, bezárni készül a színházát. Ez alkalmat adott számára, hogy egy szírporkázó emlékbeszédet tartson a Perruchet Színház⁶ olasz fantoccini figuráitól olyannyira eltérő fémpálcás bábokról: „A fantoccikat és marionetteket nem lehet összekeverni, mert két eltérő humanitást képviselnek.

A szegények színháza a (fémpálcás) marionetteké. Elmondható róla, hogy elementáris, hogy az ösztönök színháza, mely elszenvedi, hogy a Történelem gonoszul bánik vele – de vajon a »természetten« nevelkedett publikum megtalálja-e benne azt, amit a költészetben keres? Nem. És a kritika is alulértékeli a népi bábok rangját a színházi formák hierarchiájában. De válasszunk távlatosabb nézőpontot! Szívtelen és kegyetlen tárgyi mivoltuk révén és az örökérvényű dramaturgiai törvényekhez való visszatérésük okán a marionettek visszaidézik az Erzsébet-kori nagy idők atmoszféráját. Mert a Toone IV. nemcsak Dumas-t játssza a marolle-i hangvételt érvényre juttató rendezésben. A bábfigura, ez a szubtilis apró emberke akkora művész, hogy ha akarja, eljátssza Marlowe *Faust*-tragédiáját, a középkori misztériumokat, sőt a *Hamlet*et is, integrált verzióban. Látni kell a blafard-bábot, s hallani a dán herceg szellemének hangját – és a megvilágított pinceluk színtere kitágul, az ember elragadtatva érzi magát, valahová, a világon kívülre kerül, ahol a *to be or not to be* nagymonológja bargoensch⁷ tájszólásban se kelt nevetést, állíthatom.”

nyelv gazdagságát, minden árnyalatát ismeri. A brüsszeli (fejben fémpálcával mozgott primitív) marionett-bábok keze is pálcákkal, illetve zsinórokkal mozgatható. A repertoár, melyet Michel de Ghelderode olyan gondosan rekonstruált, olyan műveket tartalmaz, mint a *Flandria oroszlánja*, *Belle Rose*, *A négy Aymons fiér*. Ez utóbbi a Nagy Károly-mondakörből került be a repertoárba – T. M.), de felfrissítve a klasszikusok báb-adaptációival (*Macbeth*, *Nők iskolája*, *Lucrétia Borgia*) s a hozzájuk rendelt brüsszeli „szósszal”, amit Woltje rögtönöz nagy lendülettel és népi öntudattal. (A Toone bábszínház új generációinak korszakát római számmal jelzik, mint a királyokét – T. M.) Vö. *Les marionnettes*. Sous la direction de Paul Fournel et Antoine Vitez, Bordas, Paris, 1982, 150.

⁵ A *Le crepuscule Mousquetaire* cikk reprodukálva a Magie Rouge n 4. 4eme trimestre, 1980, 17–18.

⁶ Alapította: Carlo Speder, 1930

⁷ Irodalmilag: argot-ban, a „gonosztevők nyelve”, „zöld nyelv” jelentéssel, de Ghelderode kétségtelenül „en marollien” értelemben használja, a tájszólásra utal vele.

Később a fantocci kifejezés határozott pejoratív értelmet kap nála. 1961-ben ezt írja René Hermannak:

„Ami a salzbourgi (zsinóros) marionetteket illeti, egyáltalán nem felelnek meg az én ideáloknak. Ami a fantocci bábok artikulációját, emberhez való hasonlóságát illeti – e fantoccik olasz módra virtuóznak... Szerintem a bábok nem árulhatják el a népet, frusztrálóknak, nem túl mechanizáltak kell maradniuk, de ékesszólóknak, fecsegőnek, tollforgós sisakos, parádés kalandoroknak... a Toone-féle báb marad az én álmom, és az anvers-i. S mind, ami Flandriában fellelhető. Az olasz, holland, francia báboknak, a szószátyár Guignolnak is megvannak az értékei – de ezekben kevesebb a költészet...”

Mind jobban idealizálva a Toone fémpálcás marionettjeit elfordul a kesztyűs báboktól is. Ezt írja 1961. február 6-án Jef Contryn flamand marionett-játékosnak: „Sosem éreztem különösebb szeretetet a kesztyűsbábok iránt, jóllehet szellemük és bizonyos gyakorlatuk megfogott, de tény, hogy nem éltem Liège-ben és Lyon-ban, e városokban, ahol ezek a bábok regnálnak, leszármazásilag továbbra is képviselve egy primitív hangvételt, beszédmodot. Sosem szólnám le őket, de forrásaik, csakúgy, mint repertoárjuk, nekem kissé ... egzotikus, sokkal inkább keleti bábok ezek, vagy egyszerűen mediterránok.”

Ennek a levélnek a folytatásában megjelenik az a nyilvánvaló tévedése is, hogy a liège-i hagyományos marionettek, mint például Tchanché bábja, eredetileg fémpálcás marionettek voltak...

A repertoár, melyet a dramaturg Ghelderode állított össze bábok számára, szerencsésen ellensúlyozza ezeket az inkoherenciákat és kommentárokat.

Ott van mindenek előtt az öt hagyományos marionett-darabja: *A Mi Urunk Passiójának Misztériuma* (*Le Mystère de la Passion de Notre-Seigneur Jésus Christ*), ezt először a *Occident Renaissance*-ban publikálta 1924 novemberétől 1925 januárjáig. *A Szent Antal megkísértése* (*La grande tentation de Saint Antoine*) 1925 júniusában⁸,



Jelenet a Toone Színház *Faust* előadásából
(forrás: ilotsacre.be)



Tchanchés figurák a liège-i bábmúzeumban
(forrás: tchantches.be)

⁸ Élő változata: *La grande tentation de Saint Antoine*. Burlesque cantata, 1932.

Az ártatlanok lemészárlása (*Le massacre des innocents*)⁹ 1926 novemberében, a *Du-velor avagy farce a vén ördögről* (*Duvelor ou la farce du diable vieux*) először a *Rouge et noir*-ban jelent meg 1931. május 27-én, és végül a *Farce a halálról, aki bekrepál* (*La Farce de la Mort qui faillit trépasser*). Ezt csak 1952-ben publikálta, de már 1925 nyarán kiadták flamand nyelven, Jef Vervaecke és Michel Ghelderode által szignálva¹⁰. Mind az öt darab „a brüsszeli bábosok előadása után rekonstruálva” megjegyzéssel jelent meg, de ez megjelölés ellentmondásosnak tűnik magánál Ghelderodenál is a számos repríz miatt, illetve az őket körüllegző legendák miatt is.

Ezekről az ellentmondásokról frappírozva André Vandegans volt az első, aki 1966-ban kételyének adott hangot e rekonstrukciók autenticitását illetően¹¹, s öt évvel később mi is rákényszerültünk az argumentáció elfogadására, amit épp Mme Ghelderode adott, aki elmesélte nekünk, hogyan írta férje a *Mystere de la Passion*-t Liedt utcai otthonuk konyhájukban, 1924 nyarán, házasságkötésük után pár hónappal.¹²

Mindez nem akadályozta a továbbélő legendát, sőt erősítette; José Géál, akit miután 1963. december 10-én megkoronáztak Toone VII.-nek, nem győzte bizonygatni, hogy Ghelderode gyűjteménye, a *Mystere de passion* és más marionett-szövegek egyenesen



Mystere de Pasion, a Toone Színház előadása
(forrás: xpats.com)

a Toone VI. százából valók, 1910, 1916 és 1918-ból. Jóllehet az író csak jóval később (feltehetőleg 1934. március 29-én) ismerkedett meg a bábossal, a darab francia premierje (március 30-a)¹³ előtt. E szöveget flamand dialektusban már közölte az Ostendében (1932. március 20-án).

Maga Ghelderode a rekonstrukciók „apaságát” sosem a Toone IV.-nek tulajdonította, hanem a Marolle régi játékosainak”, „egy ösztönös zseninek” stb. De

⁹ Betlehemi gyermekgyilkosság

¹⁰ Vlaamse Volkstoneel, nov. 19, 1925.

¹¹ *Le Mystère de la Passion et Barabbas*. Revue de langage vivant 1966, n. 6, 547–551. vö. Jan Louis Van Wassenhove, *Les cinq pièces pour marionnettes folkloriques de M. de Ghelderode et leur adaptation à la scène par Toone VII. memoire de licence*. K. U. Leuven jun. 1987, 271.

¹² *M. de Ghelderode ou la hantise du masque*. Essai de biographie critique. Bruxelles Académie Royal de Langue et de Litterature Françaises, 1971, 178–184. Valamint: Bibliographie de Michel de Ghelderode. Bruxelles, Académie Royal de Langue et de Litterature Françaises, 1987, 926.

¹³ *Le Mystère de la Passion de Notre-Seigneur Jésus Christ* (1924, for marionnettes), Produced Brussels, Théâtre des Marionnettes de Toone, Mar. 30. 1934.

az ember megbocsátja Jean Géálnak az igazság torzítását, mert 1966 óta minden évben, Húsvét táján nagyszámú publikum élvezheti előadásukban a *Passiót*, egy olyan verzióban, mely alig különbözik az író által leközölttől.

Hogy senki nem vádolta csalással Ghelderode-t életében, ez azért van, mert e darabok valóban orális hagyományból valónak tűnnek. Az író-dramaturg feltehetően látott néhány „világi” darabot, s egy nap a specialisták talán meg is találják a dokumentumot, mely inspirálta őt. Addig arra kell gondolni, hogy vélt népi eredetük miatt forszírozták a Marolle-ban ezek előadását. Az a tény, hogy Ghelderode városi írnokként valósággal elmerült a flamand népkönyvek áradatában, melyekből kibányásztta például *Károly császár komikus történetét* (*Histoire comique de Keiser Karel*), melyet 1918 ősze és 1922 között alkotott meg, azt mutatja, hogy teljesen át volt itatva a néplélekkel, s ez elég volt számára, hogy a téma ismeretében képes legyen efféle a „brüsszeli népi bábosok előadása után komponált” darabot alkotni.

S ezek a darabok annál is inkább játszhatónak tűntek, mert megfogalmazták és reprezentálták a *Renaissance Occident*, a brüsszeli *Marionettszínház Körét*, melynek elnökségi tisztét 1924 nyarától Ghelderode tölthette be. Azzal kezdte, hogy konstruált egy casteletet, azaz bábszínpadot sőgora, Jean segítségével, aki elkészítette azokat a bábokat is, amiket aztán Mme Ghelderode öltöztetett fel. Ghelderode felkérte a kör tagjait, hogy írjanak darabokat, és maga is munkához látott.

Firmin Cuyper cikkcskéje az egyetlen dokumentum, mely a *La Flandre littéraire*-ben betekintést enged a tervezett repertoárba. A régi és alapvetően folklór-darabok mellett, mint a *Face de la Mort qui faillait répassé* (*Farce a halálról, aki bekrepál*) és a *Mystere de la Passion de N-S. J-C.* (*A Mi Urunk Jézus Krisztus szenvedésének misztériuma*), barátunk adni fog néhány aktuális modern darabot, melyből egyeseket ő fog írni, de tanulmányozásra a repertoár is bemutatásra kerül: *La mort de Tintagile* (*Tintagile halála*) Maeterlincktől, az *Ubu roi* (*Übü király*) Jarrytól, a *La 100. historie de cocu* (*A megcsalt férj századik története*) és a *La nuit dans le mauvais lieu* (*Rosszkor rossz helyen*) Pierre Fontaine-től, a *Le singe melancolique* (*A bánatos majom*) Pavol Avorttól, a *Le muffle á quatre feuille* (*A négylevelű*) Max Deauville-től, a *L'oeil mécanique* (*A mechanikus szem*) René Verboomtól és a *Mystère marollien* (*Marollien misztérium*) Paul Vanderborhtól.

Sajnos, e színházi vállalkozás minden erőfeszítés dacára kudarccal végződött. Mielőtt Pierre Fontaine lett ideiglenesen a főnök, a viszály épp a bábszínház körül tört ki. Ghelderode malíciózusan megjegyzi, hogy 50 frankot kért a casteletért, és elutasította, hogy kevesebbért adja el a bábgyűjteményét, a kulisszákat¹⁴ stb. – ez a kudarc jelzi, hogy a Kör tagjai nem érdeklődtek túlságosan a hagyományos bábjáték iránt.

A Ghelderode-i repertoár tartogat különös meglepetéseket. Az öt szimpla rekonstrukció mellett, melyeket bábokra terveztek a dramaturggal, az *Ostendei beszélgetésekben* közöl három saját darabot is fabáboknak: *1933-ban Les Femmes au*

¹⁴ Vö. Albert Lepage: *Michel de Ghelderode*. Essai d'interpretation. ms. dact. s. d. (1960?), 24

tombeau (Nők a sírnál) és *Le Siège d'Ostende* (Ostende ostroma) címmel; 1934-ben pedig *D'un diable qui prêcha merveilles – Mystery for marionettes*, 3. acts (Egy ördög, ki csodákat prédikál – Misztérium marionetteknek, 3 felvonásban) címmel. Ezeket eredetileg hús-vér színészeknek szánta, de alcímükben ez áll: *bábok számára*.

„Nem gondolom, hogy e darabokat hús-vér színészek képesek volnának ma eljátszani. A gyávaság a kritikától és a publikumtól – ez az ismertető jegye a mai interpretációknak, néhány kivételtől eltekintve, akik még védik a színház becsületét” – ez a mondat, mely egy vele készült interjúból való, darabjainak bizonyos ellentmondásaira utal. Morális szempontból ezek nem olyan illetlenek, mint 1931-ben a *Magie Rouge* (Vörös mágia), a *Hop signor* vagy 1929-ben a *Fastes d'enfer* (Pokoli pompa) stb., de technikai szempontból többé-kevésbé problematikusak, például ha az ember Sir Jaime és az ördög közötti végeérhetetlen diskurzusa gondol. A castelettel, a bábos színpaddal való kísérletezés sokkal jobban érződik rajtuk, mint Ghelderode többi darabján.

Ha ez ember összességében tanulmányozza e „bábok számára” alcímmel közreadott darabokat, konstatálhatja, hogy az író gyakran apellál a fabábokra. 1924-ben már első publikált műve a *Tête de bois* (Fafejek) címet kapta. Szerepel benne egy hús-vér szereplő, a Költő, aki patetikusan monologizál; hat, a *grand macabre*¹⁵ „manökenjeihez” hasonló fafigura: egy generális, egy tudós fekete-fehérben, egy vámos, egy néger, egy anarchista fiatalember és egy bankár – akik gúnyt űznek a Költő metafizikai szorongásából. Ez egy „rövid darab”, de fontos abból a szempontból, hogy már megjelennek benne a Ghelderode-i dramaturgia tematikus elemei. S gyakran feltűnnek színészek és tárgyak, nem valódi marionettként, inkább a tárgyak és a hús-vér emberek közötti átmenetként: egy viaszbáb – a *Ráció ál-mából* (*Le Sommeil de la raison*, 1930); a *Karolin háztartása* (*Le Ménage de Caroline*, 1930) manökenje; Az irgalom estje (*Un soir de pitié*, 1928) maszkái; az *Ostendei Maszkok* (*Masques ostendais*, 1934) stb.

Ami fontos, hogy bár egyes szereplők sem nem bábok, sem nem manökenek, sem nem maszkák, mégis emlékezetnek a fabábokra. Ez a hasonlóság gyakran a didascalíában (szerzői megjegyzésekben) fedezhető fel explicit módon, de ha így nem is, akkor is érezhető módon – jegyezte meg több kritikus¹⁶. A Ghelderode-i dramaturgia lényegét tekintve bábos, kevés darabja van, mely nem adható elő bábokkal.

A kutatók és kritikusok többsége ezt a jellegzetességet a marionett-előadásokkal magyarázza, melyeket Ghelderode feltehetően gyermekkorában látott. Ezt a feltevést a *Bábuk* (*Puppées*) című elbeszélésre alapozzák (*La Halt catholique*, 1922), ahol a narrátor arról az ígézetéről beszél, hogy a gyermek mennyire elvarázsoló-

¹⁵ *La Balade du grand macabre* (Kószál a nagy kaszás), 1934

¹⁶ Vö. Albert Lepage. *M. de Ghelderode*. Paris. Dutieu 11, 1960; George Wellvarth *Ghelderode's Théâtre of the Grotesque*, Tulane Drama Review; VIII. 1. 1963, 11.; B. Eruli: *La marionnette dans la théâtre contemporain et chez Ghelderode*. Dans Michel de Ghelderode. Actes du Congrès International des Gênes 22–25, 25 nov. 1978, publiés par Beyen M, Otten, G. Nicoletti, V. Ambroso. Bruxelles Société Internationale des Etudes sur Michel de Ghelderode, 1980, 103–104, 107, 111, 112, 118–116.

dott a kis, fából való színészek különös viselkedéséről. Elég figyelmesen újraolvasni ezt a mesét, hogy meggyőződjünk róla: az író gyermekségétől tervezgette jövőendő esztétikai koncepcióját („A drámák nevetségesesek voltak, és a farce-ok megdermesztettek”); és főleg hogy megérezzük a fiatalember sérült emberi kapcsolatokról, a világról alkotott vízióját. A *Bábuk* narrátora kifejti: gyermekkora bábelőadásai annyira hatottak rá, hogy felnőtté válva elég volt ránéznie az emberekre, s máris azonosítani tudta őket a bábokkal „felkínálkozó gesztusaik örökkévalósága és típusra szabott egyen-arcuk hülye mozdulatlansága révén.”

Nem valószínű, hogy egy gyermek így keresztelte volna el bábjait: Ostobaság, Ösztön, Hazugság, Szerelem, de az viszont lehetséges, hogy a fiatalember azt gondolja: ez a négy erő uralja a felnőttek világát, s fel akarja fedni, hogy „ki mozgatja a bábok zsinórjait”.

A *Bábuk* azt szuggérálja, hogy Ghelderode műveiben a marionettek mindenhatósága filozófiai természetű esztétikai premissza. A világ mindenek előtt látszat. A *Fafejek* szerzője szerint a színház nem a színészeké, hanem a marionetteké; arra van teremtve, hogy mielőtt eltűnne a süllyesztőben, prezentálja az ismeretlen erő által színre vitt „látszatok komédiáját”. E világvízió sokkal többet jelent, mint csupán a kísérletezésre, a színház megújítására sarkalló vágyat. Végző fellebbezés ez egy inkább gyakorlati jellegű, mint teoretikus esztétikához, mely lényegét tekintve bábos, és a maszkok lidércnyomásának uralma alatt áll.



Michel de Ghelderode
(1898–1962)

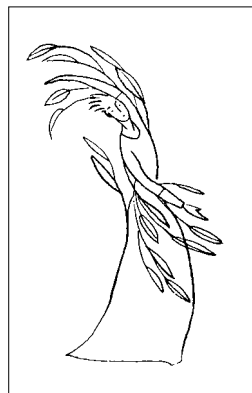
Fordította és szerkesztette: Tömöry Márta

Roland Beyen: Michel Ghelderode or Tradition Rediscovered (translated by Márta Tömöry)

Roland Beyen, the most prominent representative of Ghelderode studies, explores the sources of the world-famous Belgian playwright's dramaturgy in the present article, published in 1988. Ghelderode's relationship with traditional Dutch puppetry is outlined on the basis of personal conversations and written documents found in his legacy. This journey from childhood experiences through attempts at setting up a puppet theatre to writing puppetry shows proves that Ghelderode was not only thoroughly familiar with the genre and the various puppet techniques but also the best puppet aesthete of his time, even if he did not create such an influential system as did Gordon Craig. The author draws attention to the fact that most of Ghelderode's dramatic works, too, testify to a philosophically well-grounded puppeteer's attitude.



VÉGH ATTILA



Temetni jöttem

Szophoklész: *Antigoné*

A tragikus televény

Az uralkodók dolga, hogy a mértékben ne ismerjenek szeretetet. A testvéreké, hogy a szeretetben ne ismerjenek mértéket. Ha e két elv, e két figura egymással szemben áll, fölizzik a drámai feszültség. Ebben a helyzetben a királynak is, a testvérnek is igaza van. Hogy mégis miért Antigonének drukkolunk? Forduljunk a válaszáért Albert Camus-höz, aki az algériai Tipasában, az ókori római romváros tengerpartján sétálva döbbsent rá: „A dicsőség nem más, mint a mérték nélküli szeretet joga”.

Szophoklész Antigonéja már a dráma első mondatában utal családja előtörténetére. Ezt most épp csak érintjük. Oidipusz karrierje egészen addig töretlen, amíg szörnyű bűneire nem derül fény. Az *Oidipusz király* záróképe palotájában mutatja a néhai királyt, a nincstelen vak koldust. Oidipusz itt sorsa inflexió pontján áll: tudja, hogy innentől lefelé visz az út. De hiába leli meg végső nyughelyét Kolónoszban, hiába csitítja le a szent ligetbe érkezéssel a nyakában lihegő vészbanynyákat, hiába szelídíti Erinnüszeit Eumeniszekké (azaz jóakaratóakká), ivadécai is átkozottak. És miután két fia egymás ellen törve elhull, kezdődik az *Antigoné*, hogy a sístergő átok végén csapkodó fény végre kihunyjon. (Az, hogy Polüneikész Eteoklész ellen tör, természetes: ha a négy testvér beszélő neveit fölfejtjük, máris látjuk a családi konfliktus szerkezetét. Eteoklész: igaznak mondott, Polüneikész: sokat viszálykodó, Antigoné: ellenszegülő, Iszméné: hasonuló.)

A darabot bevezető párbeszédben Antigoné színvállásra kéri Iszménét, aki (Mészöly Dezső fordításában) így szól:

*Erőseké a jog: miénk a hódolás,
akármilyen keserves is meghajlanunk.*

Antigoné magára maradt. Az egész tragédia során bátor, önként vállalt magányából szól a többiekhez. Ez a magány azonban az istenek világa felé végtelenül nyitott. Húgának így felel a lány:

*Tudd meg: tovább kell tetszenem
az Alvilágban, mint e földön, mert amott
örökre nyugszom. Ám ha néked jobb emígy:
te csak tapodj az istenek törvényein!*

Isméné az emberi, írott törvények világát választja, amely világnak Kreón az ura, aki nemsokára előáll és így szónokol:

*S ki bárcsak egy barátját többre tartja e
szülőházánál: azt többé nem ismerem!
(...)
S ki a házával szembe fordul, az nekem
sosem lehet barátom, mert tudván-tudom,
hogy egyetlen mentő hajónk van csak: hazánk;
s míg az bizton halad: barátunk lesz elég.*

Kreón, akinek királyként – ahogy korábban említettük – az érzelmekkel nem szabad törődnie (a hazaszeretetet kivéve), a barátságot sem tartja többre amolyan cseretárgynál, amely az uralkodót csak addig illeti meg, amíg az jól teszi a dolgát, és amíg a haza nem kerül veszélybe. A király az emberi társadalom nagyon is emberi játékszabályait elfogadja és őrzi; jórészt az istenekre is csak azért hivatkozik, hogy hatalmát legitimmé tegye.

Ebben a mélységesen emberi világban a legalacsonyabb etikai szinten az őr áll. Ő az, aki Antigonét a sírnál elfogja és előállítja, és aki közli a királlyal, hogy neki ugyan semmi más nem számít, csak hogy a saját bőrét mentse. A csöcselék, a plebs képviselője az őr, az életét partikuláris elvek tudatlanságában leélő lényé. Fölötte áll Isméné, aki nála jóval nemesebb gondolkodású, de aki szintén a *nomosz*t, az emberi törvényt érzi a legfőbb instanciának. Egy párbeszédben ugyan följajánlja nővérének, hogy követi őt a halálba, de elég könnyű lebeszélni róla. Végül pedig Kreón, az emberi törvény ura. Ők hárman kirajzolják a földi törvények szolgálatában élők hierarchiáját: ha szabad egy anakronisztikus hármassággal élnem: az őr a test, Isméné a lélek, Kreón a szellem.



Thomas Armstrong: *Antigoné és Iszméné*, olaj, vászon, 81×56 cm
(forrás:findartinfio.com)

Egyedül a világ fölött

Rajtuk kívül áll Antigoné, akit emberi érzések vezetnek ugyan (a szeretett fivére iránt érzett kegyelet), de akinek legbensőbb, lelki indítékai egybeesnek a legtágasabb kozmikus elvvel, az isteni törvénnyel. Antigoné és a többiek között pedig – amolyan médiumként – ott a kar, amely híres, oly sokszor félrefordított dalában („Sok van, mi borzalmas/fenséges, de az embernél nincs semmi borzalmasabb/fenségesebb...”) többek között ez hangzik el:

*De házárd haza-vesztő mind,
ki a bűnre merész:
soha házi tüzemnél az
vendég ne legyen,
soha társam a hitben, az elvetemült!*

Itt a kar Kreón mellett áll, és ez nem véletlen, hiszen a kar véleménye mindig valamiféle köztes álláspont egyedi és általános között, legalábbis abban az értelemben, hogy miközben a kar szükségképpen a kollektívum felől vizsgálja a dolgokat, gyakran részvétet tanúsít a sors kerekei közt felörlődő, magányos hős iránt is. Így van ez most is, hiszen amikor kitudódik, hogy valaki a holttestet titokban földdel fedte, a kar így szól Kreónhoz:

*Uram, magamban rég azon töprenkedem,
hogy az, mi történt, isteneknek műve tán.*

Mivel az, mi történt, Antigoné műve, tette e kétsoros kardalban isteni visszfényt kap. (Ezt hallván haragra is gerjed szegény Kreón, mint annak a rendje.)

Egy szokásos értelmezés szerint a darabban Kreón az etika, míg Antigoné a morál képviselője. Az etika (*éthosz*) az emberi szokások (*ethosz*) által kialakított szemléleti és viselkedési rend, a társadalmat a törvény keretei között megtartó belátások rendje, míg a morál az e rendre gyakran fittyet hányó, belső – ma úgy mondanánk: lelkiismereti – belátások kategorikus imperatívuszának sugarait küldi. Hogy meneküljünk a 'morál' latin terminusától, ezt a belső parancsszót mondhatnánk a daimón szavának is, ahogy Szókratész is tette pörében. E húszárvagunk több is, mint pusztá menekülés egy anakronisztikus fogalom elől, hiszen Antigoné daimónja – mint minden rendes daimón – isteni lény, valamiféle belső isteni elv szószólója. Ez az elv áll szemben Kreónnak – szintén az Olümposzra hivatkozó – politikai felfogásával, mely alattvalóit megtartani igyekszik az éthosz korlátai közt. (Ennek persze – ahogy a király egy odavetett mondatából kiderül – önös okai is vannak, de vajon melyik türannosz nem szereti a hatalmat?)



Kreón és Antigoné ábrázolása athéni vázáképen
i.e. 380–370 (forrás: pinterest.com)

A maga szempontjából tehát valóban mindenkinek igaza van. Amikor elébe vezetik, Kreón ezt kérdi a lánytól:

*kai dé't' etolmasz tuszd' hüperbainein nomusz;
(S a rendelettel szembe mertél szállni?)*

Kreón itt a *nomosz* főnevet használja, amely ebben az esetben emberi törvényt, rendeletet jelent. A *nomosz* szokásos ellenfogalma a *phüszisz* volt, a természet és a lét törvénye. A *nomosz* írott parancsával a lét rendjének íratlan szabályai állnak szemben. Az istenek és az emberek a *nomosz* földi, illetve a *phüszisz* égi koszmoszát általában egységben látják/élik, ám amikor a két rend egysége meghasad, betör az *apeiron*, a határokat és a mértéket eloldó szorongás (és ezzel megszületik a tragikus alaphelyzet). Ezek után azt várnánk, hogy Antigoné válaszában majd a *phüszisz*, esetleg a *logosz* (a természetes világrend) vagy a daimón belső imperatívuszára hivatkozik, de nem így történik:

*u gar ti moi Zeusz én kérüxasz tade,
ud' hé xünoikosz tón kató theón Diké
toiúszd' en anthrópoiszin hóríszen nomusz;
(A rendeletet nem Zeusz hirdette meg;
s az alvilágiak közt trónoló Diké
ilyen törvényt az emberekre nem szabott.)*

Antigoné itt – várakozásunkkal ellentétben – sajnos szintén a '*nomosz*' szót használja, de az ő törvénye a továbbiakban mégis élesen elválik attól az instanciától, amelyre a király hivatkozik:

*ude szthenein toszuton óomén ta sza
kérügmath', hószt' agrafta kaszphalé theón
nomima diünaszthai thnéton onth' hüperdramein.
(Olyan hatalmas soha nem lehet szavad,
hogy bármi földi rendelettel elsöpörd
az istenek íratlan, szent törvényeit.)*

Főnév-szinten mindvégig a *nomosz* körében mozgunk, csak hogy az a törvény, amire Antigoné hivatkozik, *agrapton nomimon*, azaz *íratlan hagyomány*. (Ha viccelődni volna kedvünk, most Platón íráskritikai dialógusa, a *Phaidrosz* mellé utasíthatnánk Szophoklész drámáját, mondván, hogy itt ő is az élőszó rendjét, a *logoszt* dicsőíti. És talán valamivel több is volna ez egyszerű viccnél.) Antigoné *nomosz*-át az emberi talajtól eloldja az a tény is, hogy válaszában a *kérügmával* állítja szembe. Ebben az opozícióban – ellentétben a *phüszisz*-*nomosz* párossal – a *kérügma* húzza a rövidebbet. Ez a főnév ugyanis itt szimpla hirdetményt, királyi parancsolatot jelöl. Végül Antigoné kijelenti, hogy az a törvény, amit ő tart szem előtt, örök, szemben Kreónéival.

Az alapkonfliktus így szépen kirajzolja erővonalait. Antigoné, miközben mindig morális hőse a darabnak, tükröt tart húga, Kreón és az egész thébai társadalom elé. Közben ő maga is tükörré válik, az emberi és isteni szféra határtükrévé: sorsa a bukás képét vetíti az emberi társadalom felé, ám e sors tükre az istenvilág felé ablak.

Nemek harca

Kreón a vitában többször is oda nyilatkozik, hogy az ő akaratának azért kell érvényesülni, mert nem engedhető meg, hogy egy nőnek legyen igaza egy férfivel szemben. Ebben ismét az anya-, illetve apajogú társadalom szembenállása fejeződik ki, amelyet már tárgyaltunk, például Aiszkülosz *Oreszteiájának* ürügyén. A kar pedig – miután Haimón és Kreón vitája lezajlott – Antigonét szintén azzal vádolja, hogy úgy viselkedik, ahogy egy férfi, nevezetesen apja, Oidipusz:

*probasz' ep' eszkhaton thraszusz
hüpszélon esz Dikasz bathron
proszepeszesz, ó teknon, poli.
Patróon d' ektimeisz tin' athlon.
(Nagyot merészeltél, leány!
Igazság istenasszonyának
megostromoltad trónusát –
s atyád sorsában osztozol.)*



Az idézetben szereplő Dikét nem helyes az 'igazság istenasszonyának' nevezni. Diké nem a tudás, a megismerés értelmében vett igazság megszemélyesítője. Antigoné apjának életvezetésébe simán beleférne, hogy Alétheia istennő küszöbe ostromlójának nevezzük, hiszen ő volt az, aki megfejtette a Szphinx rejtvényét (ami emberfölötti tudás tanújele, annál is inkább, mert a rejtvény megoldása: 'az ember'), ráadásul ő volt az is, aki kutatást indított, kiderítendő, ki az oka a várost sújtó járváynak. Oidipusz tehát előbb megfelelt a kérdésre, hogy *mi az ember*, majd meg akarta tudni, *ki az az ember*. Utóbbi nyomozás sajnos éppen őhózzá vezetett.

A fordításban szereplő igazság-istennő inkább Alétheia volna, akit azonban a görögök nem személyesítettek meg olyan gyakran, mint Diké képében az igazságosságot és a jogot (már Parmenidész is megnevezetlenül hagyta Alétheiát tanköteményében, amely pedig azt írja le, hogyan kapta meg tőle a bölcselő égi kocsiútja végén a végső beavatást). Antigoné bűne nem az, hogy a végső megismerésre tör, mint tette azt apja, Oidipusz, hanem hogy az emberi jogrendet áthágva Diké küszöbét ostromolja. És itt kiderül, hogy míg Antigonét az alvilág istenei támogatják, addig az égiek nem. Két istenvilág fordul szembe egymással. Megint visszajutottunk oda, hogy a darab a földi, anyajogú szemlélet bukását jeleníti meg, és a férfijog győzelmét.

Perszephoné és Antigoné

Az isten- és embervilág villámfényű összecsapásában mítoszok kelnek életre. Antigoné alakja összeolvad Perszephonééval. (Kerényi Károly nyomán Devecseri Gábor említi ezt valahol.) „Ő sír, ó nászszoba” – jajdul föl a lány, és indul a síralomházba, 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 sötétség és a baldachinos ragyogás bennünk élő képe Antigoné panaszos mondatával egymásba olvad. Csakhogy most nem napsütötte homéroszi tájakon bolyongunk. Itt tragédiáról van szó. Ez a megfelelés a két női alak között már nem az eposz ősi, mindenén túli, isteni egységből szűrődik alá, hanem bilincsként kattan. A lélek békéje itt már *katharsziszt* kíván: a tragédia nézőjét fel kell zaklatni, hogy szelleme megtisztuljon, hogy elinduljon azon az úton, amelynek végén a hátborzongatóan otthontalan világot – amely könyörtelenül elpusztítja Antigonét – otthonossá felejtí.

Próbáljunk most rekonstruálni egy ilyen utazást! Legyen a nyom Antigoné jajszava, lélekvezetőnk pedig Kerényi Károly *Prótoponos Koré* című tanulmánya. Az első lépésen, Antigoné és Perszephoné lelki azonosításán már túl vagyunk. Perszephoné ismét két ellentétes elvet/létmódot egyesít alakjában: ő egyszerre lánygyermek és feleség. Élete egyik felét emitt, az anyjával tölti, a másik felét odalent, Hádész nejeként. Perszephoné alakja folyamatos egyenes adásban közvetíti a felnőtt női lány lelki megrázkódtatásának képét: ahhoz, hogy feleség lehessen, meg kell halnia lánygyerekként. De ebben a mítoszban élet és halál kézfogója megfordítva is egymásba játszik, hiszen Perszephoné számára éppen hogy a feleség-lét jeleníti a halált, s az anyával-lét az életet. Az élet megszelídíthetetlen, mindent lebíró erői megjelenítettnek, mítoszba foglaltatnak, és a mítosz állandó továbbmesélésében kopnak elviselhetővé, míg végül, teljesen elkopva átadják a helyüket másfajta, természettudománynak és/vagy pszichológiának nevezett mitológiáknak.

A mítosz, ez a saját előfeltevéseit szóba nem hozó, saját világszemléletét meg nem kérdőjelező, önmaga számára cseppet sem problematikus beszédmód a görög világban akkor kezd erodálódni, amikor a gondolkodás megtanul relativizálni (amikor kiderül, hogy például a barbárok is emberek, akik meglepő módon saját szemlélettel és kultúrával bírnak). Kikezdi egyfelől a filozófia, másfelől a szintén ekkortájt emancipálódó, egyre sokrétűbb költészet.

Kollektív tudás – egyéni vágy

Az *Antigoné*ban Haimón és Kreón vitájában elhangzik a fiú szájából a következő mondat:

*Hosztisz gar autosz é phronein monosz dokei
é glósszán hénuk allosz é pszükhén ekhein,
hutoi diaptükhentesz óphthészan kenoi.*

*(Ki váltig vallja, hogy csupán ő itt a bölcs,
s agyát és nyelvét többre tartja bárminél,
kiszülhet arról véletlen, hogy mily üres.)*

A mondat utolsó szavát, a *kenosz* melléknevet általában üresnek fordítják, holott a szó *haszontalan* is jelent. Ha ezt a magyar megfelelőt tartjuk szem előtt, akkor érdekes kép áll össze, főleg, ha észrevesszük, hogy ami itt bölcsnek lett fordítva, az a *phroneóból* származó infinitívus. Ezek fényében a mondat jelentheti ezt is: „Aki azt képzei magáról, hogy csak ő tud gondolkodni, hogy tehát csak neki van értelme, az haszontalan”. Az értelem tehát kollektív ügy. Aki azonban el tud ettől szakadni, és saját, egyéni módon képes fölereszkedni az isteni szépség ragyogó birodalmába, azt maga a szép, és azon keresztül Erősz vezeti. Aki ezt a legszebb, saját utat választja, az kiszakad ugyan a hasznos emberek közösségéből, mégsem haszontalan: ahová ő jut, az túl van haszon és haszontalanság marhamázsáin. És aki erre a végtelen, égi tengerre kijutott, csak az lehet tanítója a hátramaradottaknak. A tanítás persze palackpostával történik: a szépség tengeréről üzeneteket küldözget az eltávozott, hátha van rá remény, hogy az örömhír valakit megtalál.

Erősz neve explicite fölmerül egy szép kardalban. Amikor Antigonéba szerelmes fia, Haimón szembefordul Kreónnal, és feldúltan, öngyilkosságra elszántan távozik a palotából, a kar Erőszhoz így dalol:

*Megtántorítod te a jót,
zuhatagként sodrod a bűnbe.
Ime, egy törzs férfait
egymásnak uszítod erővel!
A kíváncsú arcú lány megbontja a törvényt:
a Jog helyett Vágy ül a trónra.
Aphrodité fia játszva kerül fölül és diadalt ül.*

A kar eddig mintha elítélné a lányt. Ám a szöveg így folytatódik:

*Lám, én se törődöm a törvénnyel,
ha szemem sugarát Őrá emelem:
nem fojthatom el most könnyeimet,
mert jól tudom, Antigoné oda tart,
hol a sír lesz nász-nyoszolyája.*

Túl azon, hogy itt Antigoné és Perszeophoné összeolvadása ismét föl villan, Kreón implicit módon megkapja a fő vádat: a mérték, amihez ő ragaszkodik, nemcsak szeretet-, de egyenesen életellenes is. A dicsőségben a végső győztes Antigoné, aki önként megy oda, ahová Kreón küldené, az al-



Henry Fuseli: *Haimón megtalálja Antigoné holttestét*, papír, diófafapác, grafit, 1800, a huntingtoni könyvtár gyűjteményében (forrás: huntington.org)



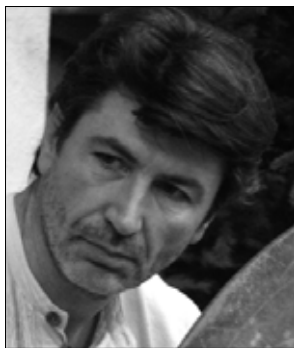
Carl Orff – Philippe Heritier: *Antigoné*, Bozsik Yvette Társulat, 2014, koreográfus: Bozsik Yvette
(fotó: Dusa Gábor, forrás: nemzetitancsinhaz.hu)

világba, amellyel neki sokkal mélyebb kapcsolata van, mint a királynak, aki csak használja a halált. „Magad útján még a halálba!” – búcsúzik a kar Antigonétól. A szörnyű családi sors üldözte lány élete végén fölemeli a fejét. Évezredekre lát.

Attila Végh: I Have Come to Bury

Sophocles: *Antigone*

According to the common interpretation, Creon represents ethic, while Antigone morality in Sophocles' drama. Ethic, as we know, is the order of customs and forms of behaviour that keep society operating within the framework of law, whereas morality is, to use a current concept, the categorical imperative of discretion based on conscience, thumbing its nose at ethics. In the author's view, this inner command may also be called the daimon's word. Antigone's daimon – like any daimon worthy of the name – is a godly creature, the advocate of some kind of internal divine principle. This is the principle which opposes Creon's political understanding of Olympus that seeks to confine its subjects to the limits of ethos. In Attila Végh's reading, Antigone, while holding up a mirror to her sister, Creon and the whole of the Thebaid society, becomes a mirror herself: her destiny projects the image of doom to the human community, nevertheless this fate as a mirror opens a window to the divine world. Paradoxically, Antigone is supported by underworld gods and not the heavenly ones, which, according to the author, indicates the fall of the matriarchal approach and the victory of men's rights.



„Éveken keresztül rendszeresen azt álmodtam, hogy színházat csinálok”

Somogyi Istvánnal Regős János beszélget

REGŐS JÁNOS (RJ): Most, amikor beszélgetünk, te körülbelül tizenöt évre, én meg hét éve vagyok távol a Szkénétől, egykori 'anyaszínházunktól', ahol majd' húsz éven át dolgoztunk együtt. Velel mi történt azóta?

SOMOGYI ISTVÁN (SI): Amikor lezárult az Arvisura¹, akkor az egy vízválasztó volt az életemben, mert a személyes utamon egyre erősebb lett a spiritualitás, ahogy az egyik színészemnél, Szabó Attilánál² a keresztény-misszionáriusi elhivatottság lett alapvető meghatározója az életének. Döntés született, hogy a Szkénében ne működjön tovább az Arvisura. Így kerültem át a Pinceszínházhoz. Hívtam a csapatot, jöjjenek velem, megcsináljuk ott a *Tragédiát*.³ Tartottunk egy társulati ülést...

RJ: Azon ott voltam én is.

SI: Ekkor kiderült, hogy a csoport meghatározó része nem ugyanazon az úton szeretne járni, amin én. Ezzel tulajdonképpen elváltunk egymástól. Egy darabig ez után még folytattam fiatalokkal a színházi munkát, s az a bizonyos *Tragédia*-előadás el is készült.

¹ Arvisura Színházi Társaság: 1979-ben indult Tanulmány Színház néven, majd 1985-ben vette fel az Arvisura nevet, és működött a kétezres évek elejéig. Művészeti vezetője mindvégig Somogyi István.

² Szabó Attila Feri: színész, rendező – az Arvisura és a Szkéné több formációjának és produkciójának színésze, a JÁKIM Stúdió alapítója és vezetője.

³ Madách Imre: *Az ember tragédiája*, Arvisura-Pinceszínház, r. Somogyi István, 1998.

RJ: Láttam is, mégpedig egy próba fázisában, Ternyák Zoltánnal⁴, Kövesdi Lászlóval⁵ a főbb szerepekben.

SI: Nagyon izgalmas előadás lett, mert az a fajta színházi felfedező munka, ami a vége felé már kicsit hiányzott nekem a régi Arvisurából, folytatódott legalább egy előadás erejéig. Aztán a Pinceszínházban megszűnt a további munkalehetőség. Jött egy erősebb, erőszakosabb hölgy, aki talán azóta is ott van.

RJ: Azt tudnod kell, hogy amikor meghoztad a döntést, hogy átmész a Pinceszínházba, én nagyon aggódtam. Úgy éreztem, hogy az a fajta védettség, amit a Szkénében élveztél, megszűnik azzal, hogy kilépsz a színházi „szabadpiacra”. Nem lehet véletlen, hogy az egykori Arvisura-színész, Pintér Béla, aki ma már egy egész színházi évadot tudna kitölteni a repertoáron lévő darabjaival, most is ragaszkodik a Szkénéhez mint bázishoz.

SI: Én úgy emlékszem, hogy te döntöttél úgy, hogy inkább kamara-csoportok legyenek a Szkénében.

RJ: Igen, volt egy ilyen elképzelésem. Tamási Zoltán fogta volna össze ezeket a csoportokat, benne az Utolsó Vonal produkcióit, és az Arvisurából levált formációkat, hiszen több színész (Deák Tamás, Bereczky Péter, Horgas Ádám, Terhes Sándor) is bemutatókkal jelentkezett abban az időben. De ebben az elképzelésben te is benne lettél volna. Úgy hittem, hogy – bár válságos időkkel élsz – te is megtalárod a magad helyét ebben a felállásban. Ma is úgy hiszem, hogy ha te ott maradsz a Szkénében, akkor nem kerülsz légüres térbe.

SI: Lehet, hogy igazad van, de onnan meghívást kaptam, és ott egy évadon át működhettem is. Míg aztán jött valaki, és egy határozott mozdulattal átvette tőlem a színházat. Én sohasem voltam elég erőszakos területfoglaló. Így aztán nem fejtettem ki nagy ellenállást. Ezzel aztán el is kerültem a színházcsinálás közeléből. Annyi maradt, hogy jó darabig a celldömölki Soltis Lajos Színház meghívására készítettem velük néhány előadást.⁶ Budapesti társulattal már nem dolgoztam többé. Egyszerűen nem voltak meg ehhez a megfelelő feltételek. Azok a keretek, ame-



Ternyák Zoltán (1963–2003)



Tamási Zoltán

⁴ Ternyák Zoltán (1963–2012): színész

⁵ Kövesdi László (1967): színész, rendező, performer

⁶ A Soltis Lajos Színházban Somogyi rendezései: Bornemissza Péter: *Magyar Elektra* (2001); Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde* (2011); *Fehérlófia* (2010)

lyek a Szkénében és egy ideig még a Pinceszínházban is megvoltak, tehát hogy van egy tér és van egy költségvetés, nos, ez megszűnt. Bármennyire is szerettem volna, hogy mindez másként legyen, ez a lehetőség többé nem tért vissza. Így aztán fokozatosan eltávolodtam a színháztól. Nem nagyon érdekelt az a fajta színházi munka, amit az az időszak lehetővé tett.

RJ: És hogy tudtad ezt feldolgozni?

SI: Nagyon nehezen. Én éveken keresztül rendszeresen azt álmodtam, hogy színházat csinálók.

RJ: Néha velem is megosztottad ezeket az álmaidat. Például a Horvát kertben, a Nyári Színkör helyén szeretnél volna felépíteni egy színházat, melynek nyitott hátfala a Gellért-hegyre néz. Volt egy álmod Paál Istiről is, hogy rendezel egy előtte tisztelgő nagy happeninget.

SI: Igen, volt néhány ilyen kezdeményezésem, ami aztán befulladt. A szándék sokáig élt bennem, aztán hosszabb távon ez végül azzá alakult, hogy elkezdtem filmekben gondolkodni. Ehhez elég voltam magamban. Írtam is néhány filmnovellát, ötletet.

RJ: De hát filmet még nehezebb összehozni, mint egy színházi előadást.

SI: Fő, hogy megírtam ezeket a filmnovellákat. Ez jött elő belőlem, az én személyes belső munkámnak ezek lettek a gyümölcsei. Most úgy léteznek, mint palackba zárt üzenetek. Lehet, hogy soha nem lesz belőlük film, de megvannak, le vannak védve. – Tehát a színházcsinálás területéről fokozatosan szinte teljesen kiszorultam. A szívem a színházé maradt, de valahogy úgy, mintha egy elvesztett szerelem lenne: volt, élt egy darabig, és utána a körülmények hatására el kellett szakadnom tőle. Utoljára talán a *Fehérlófiát*⁶ rendeztem meg Celldömölkön. Úgy érzem, hogy ez méltó befejezése a színházi működésemmek. Egyébként ezt szerettem volna most a Nemzeti Színházban is megrendezni. Beszélgettünk is erről Vidnyánszky Attilával, illetve javasoltam neki egy Rejtő-adaptációt a *Szőke ciklonból*. Érdeklődést mutatott, de eddig nem jelentkezett.

RJ: Amíg a Szkénét vezettem, és három-négy éveként, ha valamit meg akartam csinálni, akkor volt hol, volt kivel és volt miből. Egyszerűen kimaradt az életemből az a know-how, hogy hogyan kell rávenni – akár íróként, akár rendezőként – egy színház-igazgatót, dramaturgot, hogy mutassák be a darabomat. Az elmúlt hét év tapasztalata alapján mondhatom, hogy igen nehéz bejutni még akkor is, ha a szakma nagy része ismer és szeret.

SI: Tekinthető ez sorsszerűségnek. A profi színházba nem tudtam, nem is nagyon akartam, de nem is lehetett volna betagozódni, annyira más fajta színházban gondolkodtam, hittem. A Soltis Színházban még tudtam a magam módszere szerint dolgozni.

RJ: Valóban, ma a Soltis az egyetlen olyan csapat, mely valamelyest hasonlít arra a lelki-szellemi és alkotói közösségre, amiben az Arvisura működött az erőziók előttig. Ennek a mai világ nem nagyon kedvez, és nem csak nálunk. Ma már a független színházi világban többnyire mindenütt úgynevezett projekt-társulatok vannak. Az biztos, hogy az én színházi etikámat az Arvisura nyolcvanas évekbeli tréningjei, próbafolyamatai és

azok a nevezetes előadások alapozták meg, melyekben színészként részt vehettem. Tudom, hiszen hosszú időn át dolgoztunk együtt, hogy neked csak ehhez volt és van érzéked, ebben tudsz művésziileg termékeny lenni.

SI: Ezért aztán inkább most már nem csinálom.

RJ: Amikor rád gondolkodok, nagyon sokszor eszembe jut a mi első színházi találkozásunk a kőbányai Szent László Gimnáziumban, ahol a Japán halászhajók című mozgásházai darabot adtátok elő az ottani diákjaiddal, talán 1979-ben. Nagyon mélyről jövő energiákat hozott fel magából az a kis csapat. Nem az előadásban megjelenő színházi eszköztár fogott meg, hanem valamiféle közös elszántságot éreztem, azt, hogy ez a társulat valaminek a birtokba vételére készül, egy színházi tanulmányútra, ami a színházon túli régiókba is elvezethet. Hogyan gyűjtötte magad köré őket?

SI: Kémia-biológia szakos tanár voltam ott. A diákok kerestek meg. Ők egy baráti társaság voltak, Gerhes Gábor, Papp Ervin, Ocztos Pista⁷, Terhes Sanyi – többek között. Tehát az a néhány későbbi alapember odajött hozzám az egyik szünetben. Tudták, hogy akkor már hat éve dolgoztam az Universitas együttesben színészként, a vége felé már elkezdtem rendezni is. A diákok hoztak egy darabot, és a téli szünetben összeraktunk egy előadást. Ezt láttad. A csapat aztán együtt maradt, és ez lett az induló magja a későbbi Arvisurának.

RJ: És komoly szándékaitok jelzésekként Tanulmány Színháznak neveztétek el magatokat. Igazán találó, de furcsa névadás volt a tiétek, hiszen abban az időben ilyen név alatt futottak amatőr társulatok, hogy Utcaszínház, Stúdió K, Reflex, Manézs, Szkéné Együttes, Bányász Színpad... Ez a névadás jól jelzi, hogy benned, a színházi alkotómunkában is, mindig erősen munkált a pedagógus és a kutató.

SI: Ez tagadhatatlan. A színésznevelés és a kutatás mindig is a legfontosabb volt számomra. Személyes mesterem Paál István volt. Ő Grotowski által erősen megérintett ember volt. Vele egy évet dolgoztam, tréningeket is vezetett, ami meghatá-



M. Bulgakov: *Mester és Margarita*, Arvisura Színházi Társaság, 1984, r: Somogyi István, a képen Pintér Gábor és Scherer Péter (fotó: Katkó Tamás, forrás: Szkéné Színház 1968–2008)

⁷ Ocztos István (1967): festőművész, grafikus.



Bornemissza Péter: *Magyar Elektra*, Arvisura Színházi Társaság, 1984, r: Somogyi István, a képen középen: Terhes Sándor és Horváth Györgyi (fotó: Katkó Tamás, forrás: Szkéné Színház 1968–2008)

és Margaritának legalább három változata volt, az ős-változatot később úgy is hívtuk, hogy a 'mezítlás' Mester. A *Magyar Elektra*-ból is több változat készült. Valahogy nem az volt az együttes hajtómotorja, hogy minél többféle előadást mutassatok be, tartsatok műsoron. Erre – szemben a mai pályázati rendszerrel – külső kényszer sem hajtott benneteket.

SI: Az idők során fokozatosan mélyültünk el ezekben a darabokban – engem ez az elmélyülés érdekelt, és ezt ott nálatok a Szkénében meg lehetett tenni. Akár éveken keresztül is foglalkozhattunk egy-egy előadással, mert te erre fogadókész és nyitott voltál. Azóta is hiszem, hogy egy olyan mű, mint *A Mester és Margarita*, amit tíz éven keresztül írt a szerzője, megérdemel annyi figyelmet, hogy én se hat hét alatt készítek belőle előadást, mint ahogy ezt többen megpróbálták. Itt egy éven át tartott csak a dramaturgiai munka⁹, és utána még sok éven keresztül készült maga az előadás. Ennek az előadásnak az első változata '85-ben készült el, Rókás László társulatával együtt. Emlékszem, mindenki sírt, annyira keserves volt a próbafolyamat utolsó hete. Mindenki erején felül dolgozott. Akkor még nem volt ösztöndíj sem.

RJ: Mikortól kaptatok Soros-ösztöndíjat?

SI: 1986-tól kezdődően. Akkor Soros még más megítélés alá esett a magyar közéletben. Az, hogy művészeti csoportokat támogatott, kifejezetten progresszív dolognak számított.

RJ: A Soros Alapítványtól öt éven át érkezett havi ösztöndíj, illetve támogatás a társulathoz. Hogyan élted meg azt, hogy a társulatnak anyagi támogatója lett?

SI: 1985-ig mindenkinek volt civil elfoglaltsága, a tagok többnyire diákok voltak, én gimnáziumi tanár. Addig heti két-három próbával dolgoztunk, bemutató idején kicsit többel. 1985-re egyértelművé vált számomra, hogy eljutottunk a sa-

rozó volt számomra. Ő aztán Pécsre szerződött. Alapműként tekintettem még Vekerdy Tamás könyvére⁸ a No színházról. Ezeken az alapokon kezdtünk el dolgozni önképző jelleggel, hosszú éveken keresztül.

RJ: Mintha az első előadásaitokkal nem is annyira a közönséget akartátok volna megszólítani.

SI: Ezek az általunk elvégzett tréning munkának a gyümölcsei voltak.

RJ: Az is csak rátok jellemző dolog volt, és ezt már személyesen mint színész is megtapasztaltam, hogy több változat is készült egy-egy előadásból. A Mester

⁸ Vekerdy Tamás: *A színészi hatás eszközei Zeámi mester művei szerint*, Gondolat, Budapest, 1974.

⁹ *A Mester és Margarita*: Arvisura Színház, első változat (1984. november), dramaturg: Mezősi Anna, díszlettervező: Horgas Péter, jelmeztervező: Horgas Péter, zene: Éliás Ádám, koreográfus: Deák Tamás, Stubnya Béla

ját teljesítőképességünk határáig: ennyi idő alatt, ennyi munkabefektetéssel maximum ezt a minőséget tudjuk produkálni. A *Mester és Margarita* első változatát még így, 'amatőr módon' készítettük el. Ez volt a már emlegetett 'rongyos-mezít-lábas' változat. Dacára annak, hogy ez egy meglehetősen szegényes kiállítású előadás volt, elképesztő tömegek jöttek rá, nem tudtuk elégszer játszani. Oldalt estek le az emberek a nézőtéri dobogókról.

RJ: *Emlékszem, a havi műsor megjelenésének napján a Mesterre 'lábon' elkelt az összes jegy.*

SI: Ennek oka lehetett az is, hogy azokban az években izzó kulturális élet zajlott az egyetemeken. Nos, ekkoriban tévedt be a színházba Hankiss Elemér¹⁰. Emlékszem, szóltatok, hogy menjek hátra, mert akar velem beszélni. Kérdezte Elemér, hogy hallottam-e a Soros Alapítványról. Mondtam, nem, nem hallottam. Szerinte kaphatnánk támogatást színházi működésre, pályázzak – ezt javasolta. Pályáztam, és első menetben három évre kaptunk ösztöndíjat, aztán még két évre. Na, ez módszerváltást hozott. A csoportban mindenkinek feltettem a kérdést, hogy akar-e hivatásszerűen színházzal foglalkozni; természetesen magamnak is fel kellett tennem a kérdést, hiszen abba kellett hagynom a tanítást. A csoport meghatározó része igent mondott.

RJ: *És a szükséges feltételek is megvoltak ehhez a döntéshez: volt hol és volt miből dolgozni.*

SI: És ennek az időszaknak volt az első új produkciója a *Szentivánéji álom* (1986), ami nagy siker lett nemzetközi vonalon is. Ez volt az első előadásunk, ami profi körülmények között készült, és végig örömteli munka volt. Nemzetközi szinten – a *Magyar Elektra* mellett – ezzel turnéztunk a legtöbbet. Még Shakespeare szülővárosában is eljátszhattuk.

A Tanulmány Színház nevet is ekkor változtattuk át Arvisurára.

RJ: *Ennek az előadásnak a próbafolyamatában végig részt vettem. A rávezető próbák során – benne a már zajló színészképzéssel – éreztem meg azt, hogy itt nincs olyan kényszer, hogy célratörően, minél rövidebb idő alatt kidolgozzuk egy majdani karaktert.*



W. Shakespeare: *Szentivánéji álom*, a Mesteremberek jelenete, Arvisura Színházi Társaság, 1986, r: Somogyi István, középen Regös János (forrás: Szkéné fotótár)

¹⁰ Hankiss Elemér (1928–2015): Széchenyi-díjas magyar szociológus, filozófus, értékkutató, irodalomtörténész, akkoriban az MTA-Soros Alapítvány Bizottságának tagja

Mi – E. Barba szóhasználatával élve – nagy kerülőkkel, ugrásokkal és viszonylag távolról (peripeteia, leaps – Barba terminológiája) közelítettünk az alakhoz, a lehető legtöbb lehetőséget végig járva találtunk vissza valami elemien egyszerűhöz és magától értetődőhöz. És ez vonatkozott a zenére, a díszletre, a kellékekre is, vagyis az előadás minden elemére.

SI: Igen, és ezzel lehetőség nyílt arra, hogy egy tágabb merítésű színészképzési programot is beindítsak. Igyekeztem tájékozódni arról, hogy mik azok az elengedhetetlen irányok, amikben képezni kell az embereket. Ebben a keleti és Grotowski-féle vonalban igen fontos helyett kapott a mozgás, a harcművészeti gyakorlatok, a néptánc. Jött Montágh Imre¹¹ beszédtechnikát oktatni, Pap Gábor¹² művészettörténetet tanított, és persze folyt tovább az általam kidolgozott színészténing. Ez előadás-szerűen – a felkészülés megkívánta módon – változott, ugyanis minden előadásra más és más színészképző technikákkal készültünk. És ezeknek a tréningeknek köszönhetően újult meg aztán A Mester és Margarita előadásunk, a Magyar Elektra, amiben – György Karcsi tréningjeinek köszönhetően – a magyar színpadon először jelent meg fontos alkotóelemként az autentikus magyar népzene és néptánc. Az



Rejtő Jenő: *Piszkos Fred, a kapitány*, Arvisura Színházi Társaság, 1992, r: Somogyi István (forrás: Szkéné fotótár)

előadást az MTV is rögzítette. Rejtő Jenő-előadás is készült akkoriban, a *Piszkos Fred, a kapitány* (1993. Szkéné Színház).

RJ: *Ő hogyan került képbe nálad? Azért eléggé elütött az előzményektől.*

SI: A mi korosztályunknak alap-olvasmánya volt Rejtő, mindenki ismerte a könyveit. Láttam néhány adaptációt, mindegyik rossz volt. A Rejtőre jellemző verbális humort senkinek sem sikerült igazán színpadi, tehát cselekvő helyzetkomikum-má alakítani. Ez egyébként tényleg nagyon nehéz. Dolgoztunk is rajta jó

sokat. Az első variáció túl hosszú is sikerült, aztán meghúztuk. A dolog tényleg úgy jött, mint egy kihívás, hogy én ezt azért is megpróbálom.

RJ: *Hogy mennyire nehéz, azt magam is megtapasztaltam, amikor a Tizennégy karátos autót¹³ adaptáltam és rendeztem. A legnehezebb a stílust eltalálni. Hogy lehet azt elérni, hogy 'rejtős' maradjon az atmoszférája, de közben azért valamennyire szétszálazható legyen a sokfelé burjánzó cselekmény, hogy legyen színpadi igazsága a figuráknak, és végül, ami a legfontosabb, hogy színpadi humorként lehessen nevetni azon, ami alapvetően szövegből fakadó humor. De van itt még valami, ami nélkül nem megy a színpad-*

¹¹ Montágh Imre (1935–1986): gyógyepedagógus, logopédus, több beszédtechnikai szak-könyv szerzője, a Színház- és Filmművészeti Főiskola docense 1973-tól haláláig

¹² Pap Gábor (1939): Magyar Örökség díjas művészettörténész, irodalomtörténész

¹³ Rejtő Jenő – Regős János – Simon Attila: *A tizennégy karátos autó*: 2009 – Szkéné-Piccaro produkció, r: Regős János

ra tétel: a gondolati mag, vagy ha úgy tetszik, az életfilozófiai üzenet megtalálása, ami minden regényében ott van. A Tizennégy karátost például arra építettem fel, és maga az előadás is arról szólt, hogy Vanek úr miként rombolja le, hajtja szinte katatón örületbe maga körül a REND világát. Te sem vetted félvállról a Piszkos Fredet.

SI: Mi beavatási történetnek fogtuk fel. Hogyan lesz valakiből, a Hercegből, a „poklokat megjárva” egy olyan uralkodó, aki készen áll erre a szerepre.

RJ: Ezek az előadások jelentették a fénykort, ami már magában hordozta azokat a hajszáltrepedéseket, melyek később a széteséshez vezettek. Egy lelki törés miatt, mint színész, egy idő után magam sem akartam már veled dolgozni. Ez persze nem jelentette azt, hogy ne folytathattad volna tovább a Szkénébeli alkotómunkádat.

SI: Minden hosszú ideig játszott előadásnál ott van a kiürülés veszélye, különösen, ha olyanok a körülmények, hogy nem sikerül minden figyelmet és erőt összpontosítani. Ebből a szempontból annyira maximalista voltam, hogy nem tudtam elnézni, ha egy előadást üresnek éreztem. Márpedig egy idő után nagyon nehéz megtartani azt a fajta töltést, ami életben tart egy előadást.

RJ: De mivel lehet ezt a töltést fenntartani, hogyan lehet azt elérni, hogy egy előadás ne élje túl önmagát? A Mester-előadás például jóval túlélte magát az Arvisurát is. Követted az útját, amikor már a Bárka Színházban játszották a színészeid?

SI: Követtem, de már nem volt lehetőségem arra, hogy úgy, mint az Arvisura idejében, előadásról előadásra próbáljuk visszajelzésekkel, új kérdésekkel, új kihívások megfogalmazásával életben tartani. Mert az tartja a töltést az előadásban, ha a színész folyamatosan érzi az újabb és újabb provokációt a rendező részéről.

RJ: Szóval te ezért is provokáltad az embereket az előadások utáni megbeszéléseken?

SI: Kell egy optimális feszültség, de ez egy alkotói feszültség. Ha ez nincs meg, akkor fokozatosan kiürül az előadás. A profi színházakban általában a bemutatókra tetőzik a feszültség, aztán a legtöbb esetben 'beáll', kiüresedik az előadás.

RJ: Tehát, te akkor nagyvonalúan elengedted azt az előadást, azt mondtad a színészeknek, jó, csináljátok, ha akarjátok.

SI: Azért minden este ott voltam, csak nem volt már a kezemben a produkció. Elfogadtam, hogy ez egyfajta utóélete már az együttesnek, mely már nem úgy dolgozik, ahogy eredetileg tette. A Mesterre még volt igény, a színészekben meg szándék arra, hogy játsszák. Maga Pepe (Scherer Péter) kezdeményezte, hogy legyen még ebből előadás.

RJ: Ha visszatekintek az Arvisura és a Szkénében dolgozó/fellépő többi társulat kapcsolatára, akkor azt látom, hogy ti eleinte egy meglehetősen zárt, családi-as csoportot alkottatok, téged sem nagyon érdekelt a többiek munkája. Nem vgyültetek. Pedig sok mindent történt körülöttem, jött Gaál Erzs, Jeles András, az Utolsó Vonal, az Artus, Bozsik Yvette és Árvai György, és még sokan mások.



Scherer Péter (Pepe)

A korai időszakban azt éreztem, hogy nem csak magadat, de a téged követő színészeket is igyekszel óvni ezektől a sajátos 'környezeti ártalmaktól'. Aztán a nyolcvanas évek vége felé azt kezdtem tapasztalni, hogy már engedted a színészeidnek, hadd próbálják ki magukat más formációkban is. Sőt, maguk is elkezdtek önálló előadásokat rendezni. Aztán egyszer csak ezek a külsős színészek elkezdtek megjelenni a te előadásaidban is.

SI: Így alakult. Megnyílt a közeg, talán attól is, hogy egy olyan légkör alakult ki a Szkénében, ami több csoportot engedett egymás közelébe. Maguk a profi színházak is észrevették a létezésünket. Jöttek előadást nézni rendezők is, színészek is. Fokozatosan létrejött egy kölcsönös figyelem. Ezt már az a kor hozta magával.

RJ: Kétségtelen, hogy az Arvisurának erős vonzása volt a profi világ felé is. Hatással volt nem egy színészre, rendezőre. Ács János az egész társulatot meghívta kórusnak a vígszínházi Oidipusz előadásába¹⁴, Szikora János pedig az Újszínházba. Ennek nagyon örültem, mert a Szkénét már a kezdet kezdetén egy olyan alkotói műhelynek képzeltem el, ahol találkozhatnak a magyar színházi élet különféle szereplői, ami befogad és kibocsát embereket. Az Arvisurával sem volt ez másként, hiszen az Utolsó Vonalból játszott itt Tamási Zoltán, Felhőfi-Kiss László, a Magyar Elektrában pedig egy ideig Ráckevei Anna, aki ma a debreceni Csokonai Színház igazgatója.

SI: Igen? Igazgató?

RJ: Már évek óta. Ő, aki már ekkoriban is neves, vezető színésznő volt, hogyan került az előadásba?

SI: Eljött előadásokra. Horváth Györgyi, aki addig játszotta Elektrát, Waldorf tanárnak ment tanulni Németországba, aztán Anna egyszer csak beugrott ebbe a szerepbe. Kicsit már ködbe vész számomra ez az időszak. Beállt közénk, és nagyon szépen megoldotta a szerepet!

RJ: Tény, hogy bár mindig jutott némi szakmai figyelem a Szkénének, de Pintér Bélán kívül, sem az Arvisuráról, sem az Utolsó Vonalról – hiába voltak sikeresek – nem lehet elmondani, hogy befogadtattak volna a magyar színházi 'mainstream'-be.

SI: Nem baj.

RJ: Ez csak azért hozom fel, hogy hány évtizednyi kitartó munka kellett ahhoz, hogy végre egy valaki, egy 'ős-szkénés' ténylegesen ki tudjon ugrani, és el is ismerjék az alkotói teljesítményét. Különbözik meg én is úgy gondolom,



Két hindu mese, a Suryakanta király és a Szávítri című előadások zenéjének szerkesztett hangfelvétele, Arvisura Színház, Forrás Kamarazenei Műhely, Somogyi István, a Hungaroton kiadványának borítója, 1997 (forrás: discogs.com)

¹⁴ Ács János, rendező, színész (1949–2015): Szophoklész: Oidipusz (Vígszínház, 1994)

hogy inkább jót tett nekünk, hogy nem kerültünk sem a politikai, sem a színházi nyilvánosság homlokterébe, hogy békén hagytak bennünket és a munkára koncentrálhattunk.

SI: Még volt egy indiai vonal az Arvisurában: a *Suryakanta király története* (1991) és a *Szávitri* (1993) című előadások, és mellettük a *Bálványosvár* (1996), ami viszont a Magyar Elektra-vonal folytatása volt, és saját ősi hagyományainkra épített.

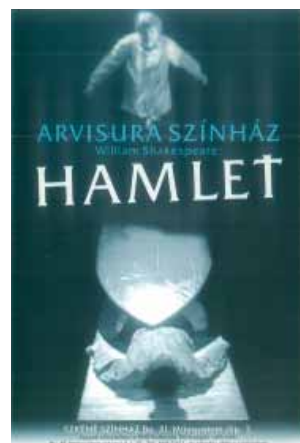
RJ: Ezek emlékeim szerint igen koncentrált, finoman kidolgozott és zeneileg is erős kamara-előadások voltak. És még ez után készült a *Hamlet* (1994), ami megint egészen más alapokra épített. Nem mondhatja senki rólad, hogy monomániás rendező lettél volna. Abban viszont konzekvens és sokáig nagyon szigorú voltál magadhoz és munkatársaidhoz is, hogy csak koncentráltan és intenzív munkával lehet előadást készíteni és játszani. Ez a szigorú elvárás néha elválásokhoz, szereplő-cserékhez is vezetett. Ennek tudható be az is, hogy színészek és színészgenerációk váltották egymást a különböző szerepekben. A Messtert játszotta például Molnár Péter, Berecky Péter, Uray Péter és Terhes Sándor; közülük Wolandot is többen játszották, például játszotta Uray Péter és Terhes Sándor is, Jesuát Papp Ervin és Deák Tamás. Emlékszem, mennyire meglepődtem, amikor Scherer Péterre, a társulat hangulatfelelősére osztottad Pilátus szerepét, aki aztán zseniálisan megcsinálta. Közben azért számos konfliktus, feszültség is nehezítette a közös munkát. Néha nagyon kényelmetlenül éreztem magam az előadások utáni megbeszéléseken, annyi feszültség tört a felszínre belőled és a színészekből is.

SI: Ez az alkotói feszültségből fakadt, ami mindannyiunkban benne munkált.

RI: Hogyan döntötted el, hogy kit veszel fel a csoportba?

SI: Majdnem minden évben indult stúdiós csoport. Itt csak stúdió munka, tréning zajlott, és ezekből az emberekből választódott ki az a néhány ember, akik aztán az 'újak' lettek. A második nagy generáció tagjai között ott volt már – többek között – Deák Tamás, Szalontay Tünde, Pintér Béla, Horváth Györgyi, Fórizs Sándor, Scherer Péter, Pintér Gábor, Péterfy Bori. Ezt olyan iskolának képzeltem el, amiből folyamatosan nevelődnek ki emberek, és az előadásokat is úgy választottam meg, hogy alkalmat adjon az ő személyes és színészi érlelődésükre. Így például Pepe (Scherer Péter), Sanyi (Terhes Sándor), Tünde (Szalontay) hatalmas szakmai-emberi utat jártak be.

RJ: Tény, hogy akik végül is színházi pályán maradtak, többnyire sikeresek lettek. Furcsa, hogy épp azok, akik a legismertebbek, bár az Arvisurát mindig megemlítik mint pályájuk egyik fontos állomását, név szerint rólad mint mesterükről alig-alig emlékeznek meg.



A Bálványosvár és a Hamlet korabeli plakátjai
(forrás: Szkéné fotótár)

SI: Elindítottam embereket. Hogy erre miként emlékeznek, az az ő dolguk.

RJ: *Igaz, nem Japánban vagyunk, ahol a Mesterre való tiszteletteljes emlékezés egy egész pályán át vállaltan jelen van, és hat a tanítvány munkájára. Nem azt mondom ezzel, hogy elfelejtettek volna, de valahogy inkább kizártak, mintsem bent tartanának téged a mostani szakmai életükben. Mi lett azokkal a dolgaiddal, melyek a cserkúti házhoz, a sámánizmus-hoz, a táltos-énedhez kapcsolódnak? Hogyan alakult ez a másik életed a Szkéné után?*

SI: Ezek mind megmaradtak. Egy szellemi úttá vált mindez, és ezt az utat végig is jártam.

RJ: *Egyedül vagy társakkal?*

SI: Is, is. Ennek megvolt a tere, értelme, és érdekelt is. De rendszeres jövedelem híján az életem egzisztenciális nehézségekbe futott bele. Öt évvel ezelőtt először, és tavaly nyáron másodszor futottam bele egy úgynevezett szorongásos depresszióba, ami előfordult már a családban.

RJ: *És most is emiatt vagy itt a János kórházban.*

SI: Igen, bentlakó vagyok, de szabadon kijárhatok. Próbálnak gyógyszerrel segíteni. Hogy tudnak-e, nem tudom. Az biztos, hogy mint életforma egészségtelen ez a bent lét. Tavaly nyáron még teljesen fitt voltam. Futottam, mentem naponta 20–25 kilométert, szellemileg is aktív voltam. De őszre megreccsentem. Öt évvel ezelőtt még idejében el lett kapva a dolog, egy évig szedtem antidepresszánt, és kijöttem belőle. Igaz, akkor még biztosabb életkereteim voltak. Együtt éltünk még Bernivel (Gregor Bernadett, színésznő). De most nincsenek biztonságos keretei az életemnek. Kívül kerültem a világon. Nem érzek kapcsolódási pontokat.

RJ: *És a régieket, színészeket, barátokat, az Arvisura Színház rajongóit sem keresed? Egy egész Facebook-mozgalom indult a megsegítésedre.*

SI: Nem. Én akkor már nem is olvastam el ezeket a bejegyzéseket. Megosztottam azt a bizonyos, helyzetemre, állapotomra vonatkozó üzenetet, és röviddel azután bekerültem a debreceni klinikára. Ott feküdtem hat hetet. Most úgy érzem, hogy vagy valami nagyon nagy váltás következik, vagy pedig befejeztem.

“For Years I Was Having a Recurrent Dream About Making Theatre”

János Regős Talks to István Somogyi

Director and ensemble leader István Somogyi (b. 1953) was a member of the Universitas ensemble between 1973 and 1979. Then he founded the Tanulmány Színház (Study Theatre) in 1979, which acquired the name Arvisura Színházi Társaság (Arvisura Theatre Company) in 1990. The major performances of the company (Bulgakov: *Master and Margarita*, Shakespeare: *A Midsummer Night's Dream*, Péter Bornemisza: *Magyar Elektra* (Hungarian Electra), Balázs-Molnár: *Suryakanta király története* (The Story of King Suryakanta)) were produced during the heyday of the János Regős-led Szkéné Színház (Szkéné Theatre) spreading an umbrella over them. This conversation closes the series of interviews in the column “Recent Past”. In it István Somogyi’s professional career is discussed, including, above all, the nearly two-decade period which ended at around the turn of the millennium, a phase of theatre historical significance for the Hungarian amateur movement.

ÚJ ÉVAD – NEMZETI SZÍNHÁZ

BÉRLETEK
már kaphatók!

2017/18

NEMZETI SZÍNHÁZ
1837
KÖZÖS NÉZŐPONT

CSÉCSFEJŰEK /  MITEM / **BÁNK BÁN** / AZ ÜGYNÖK HALÁLA / FIGARO HÁZASSÁGA / V
URI / HÁZASSÁG PALERMÓBAN / BÁNK BÁN / **AZ ÜGYNÖK HALÁLA** / FIGARO HÁZ
WOYZECK / A GÖMBFEJŰEK ÉS A CSÚCSFEJŰEK /  MITEM / BÁNK BÁN / AZ ÜGYNÖK H
ALA / **FIGARO HÁZASSÁGA** / HÁZASSÁG PALERMÓBAN / ÚRI MURI / SZENT SZÖ
LLAGOK / WOYZECK / A GÖMBFEJŰEK ÉS A CSÚCSFEJŰEK /  MITEM / BÁNK BÁN
ÚRI MURI / FIGARO HÁZASSÁGA / **HÁZASSÁG PALERMÓBAN** / AZ ÜGYNÖK HAL
BARO HÁZASSÁGA / **ÚRI MURI** / SZENT SZÖRNYETEGEK / CSERESZNYÉSKERT / PO
BÁN / HÁZASSÁG PALERMÓBAN / ÚRI MURI / **SZENT SZÖRNYETEGEK** / CSERI
WOYZECK / A GÖMBFEJŰEK ÉS A CSÚCSFEJŰEK /  MITEM / BÁNK BÁN / AZ ÜGYNÖ
RI MURI / SZENT SZÖRNYETEGEK / **CSERESZNYÉSKERT** / POGÁNYTÁNC / FIGA
OGÁNYTÁNC / EGRI CSILLAGOK / WOYZECK / A GÖMBFEJŰEK ÉS A CSÚCSFEJŰEK /
SERESZNYÉSKERT / **POGÁNYTÁNC** / EGRI CSILLAGOK / SZENT SZÖRNYETEGEK
GYNÖK HALÁLA / FIGARO HÁZASSÁGA / HÁZASSÁG PALERMÓBAN / ÚRI MURI / BÁNK
ZÖRNYETEGEK / ÚRI MURI / **EGRI CSILLAGOK** / WOYZECK / CSERESZNYÉSKER
CSERESZNYÉSKERT / POGÁNYTÁNC / EGRI CSILLAGOK / **WOYZECK** / A GÖMBFEJŰEK
OGÁNYTÁNC / EGRI CSILLAGOK / WOYZECK / A GÖMBFEJŰEK ÉS A CSÚCSFEJŰEK /
WOYZECK / **A GÖMBFEJŰEK ÉS A CSÚCSFEJŰEK** /  MITEM / BÁNK BÁN
FIGARO HÁZASSÁGA / HÁZASSÁG PALERMÓBAN / ÚRI MURI / SZENT SZÖRNYETEGEK
GÖMBFEJŰEK ÉS A CSÚCSFEJŰEK /  **MITEM** / BÁNK BÁN / AZ ÜGYNÖK HALÁLA /

„A színházat nagyon komoly kulturális képződménynek tartom, elképesztő, hogy eljön hat-, nyolcszáz vagy pláne ezerkétszáz ember, és azok együtt vannak, egy térben, és nem is csak az a fontos, hogy egy előadást néznek, hanem hogy közössé teszik az életüket. (...) A színház foglyul ejt: bemegyünk, bezár magába, de ami ott történik velünk, valamilyen értelemben kiszabadít bennünket. Ha egyfajta önreflexív szituáció jön létre a néző és az előadás között, az már felszabadítás-esemény, és akkor hazavisz a néző valamit.” (Visky András)

„Szeretem az anyag mögött az embert keresni, szeretem azt a vágyat, érzést keresni benne, ami a szerzőt elragadta. Ha van információ róla, ha nincs, megpróbálom elképzelni, miért lépett a szerző arra az útra, ami a mű megírásához vezetett. Nagyon gazdaggá teszi az embert, ha megérzi, hogy az író kommunikálni akar vele. Érdekes folyamat ez, hiszen én mint rendező egyben az első nézője vagyok az előadásnak: a könyv a színpad, az olvasó pedig a néző. Később, amikor a színészeknek tálalom, akkor már én vagyok a színpad és a színészek a nézők, azután ők válnak közvetítővé.” (Sardar Tagirovsky)

„A bábfigura, ez a szubtilis apró emberke akkora művész, hogy ha akarja, eljátsza Marlowe *Faust*-tragédiáját, a középkori misztériumokat, sőt a *Hamlet*-et is, integrált verzióban. Látni kell a (...) bábót, s hallani a dán herceg szellemének hangját – és a megvilágított pinceluk színtere kitágul, az ember elragadtatva érzi magát, valahová, a világon kívülre kerül, ahol a *to be or not to be* nagymonológja (...) tájszólásban se kelt nevetést, állíthatom.” (Michel de Ghelderode)

„A mai korra jellemző lélekállapot arra indít, hogy valamilyen módon összegezzük mindazt, ami a múlt század, főleg Ravel és Debussy, aztán Bartók, Messiaen és Dusapin óta történt. Mára sokkal nagyobb a szabadság, egyre kevesebb a szabály. Nagyjából azt csinálhatjuk, amit csak akarunk. Megszűntek azok a merev iskolák, melyek meghatározóak voltak a hetvenes évekig, és ez a szabadság számomra igen inspiráló. Lassan hatvan éves leszek, így magamnak is van mire visszatekintenem: sokféle forrásból táplálkoztam, Afrikától a kortárs zenéig.” (Philippe Heritier)

„A tánc idei világnapján az hangzott el, hogy a 21. század a tánc évszázada lesz. Ezt koreográfusként már érezzük is egyébként, ezért vállalkozunk drámai színpadokon is rendezésre. Mert vannak olyan dolgok, amelyek szavakkal megfogalmazhatatlanok. De visszafelé ez nem működik ugyanúgy; viszonylag ritka, hogy egy dráma-rendező koreografálni kezd. Azt is fontosnak tartom, hogy egyre több a nő alkotó ezen a pályán, mert ők másra érzékenyek, egészen másként látják a világot.” (Bozsik Yvette)

