

szcenárium

V. évfolyam 6. szám, 2017. szeptember

POSZT 2017

Egy másik kontinens

SEBASTIAN-VLAD POPA

Gondolatok a tragikumról

NÉMETH ANTAL

Hippolütosz magánya

VÉGH ATTILA

A másik Dosztojevszkij(e)

V. GILBERT EDIT

Kristály és láng

BESZÉLGETÉS PINO DI BUDUÓVAL



szerzőink

Di Buduo, Pino (1946) a színházi antropológia teoretikusa, a Teatro Potlach alapítója, vezetője

Debreczeni Tibor (1928) drámapedagógus, szakíró, a Magyar Drámapedagógiai Társaság tiszteletbeli elnöke

V. Gilbert Edit (1963) habilitált egyetemi docens, PTE

P. Gulyás Márton (1980) filozófia–filmesztétika szakán diplomázott

Katona József (1791–1830) költő, drámaíró, Kecskemét főügyésze

Kulcsár Edit (1963) a Nemzeti Színház dramaturgja

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

Olga Jegosina színházi kritikus, a MHAT tudományos munkatársa

Popa, Sebastian-Vlad (1968) esztéta, egyetemi tanár, az INFINITEZIMAL szerkesztője

Regéczi Ildikó (1969) a Debreceni Egyetem Szlavisztikai Intézetének docense

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

Végh Attila (1962) költő, filozófus



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelőszerkesztő: Szondi Bence • Lapterv: Nyolc és fél Bt. • Szerkesztőségi titkár: Nagy Noémi • Belső munkatársak: Király Nina (színháztörténész, világszínház, nemzetközi kapcsolatok) • Verebes Ernő (író, zeneszerző, dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi kapcsolatok, fordítóműhely) • Kozma András (műfordító, dramaturg, nemzetközi kapcsolatok) • Kulcsár Edit (dramaturg, román és határon túli magyar színházak) • Kornya István (újságíró, szerkesztő, német műfordító) • Eöri Szabó Zolt (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: szcenarium@nemzetisinhaz.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház • Nyomdai munkák: Crew Print • ISSN 2064-2695

tartalom

beköszöntő

Katona József: Mi az oka, hogy Magyarországon a játékszíni költő-mesterség nem tud lábra kapni? • 3

kultusz és kánon

Németh Antal: Gondolatok a tragikumról • 5

P. Gulyás Márton: A tudatalatti (újra)felfedezése • 11

olvasópróba

Végh Attila: Hippolitosz magánya
Euripidész drámájáról • 19

mitem 2017

Regéczi Ildikó: Levél – képkeretben
Puskin *Anyeginje* Rimás Tuminas rendezésében • 25

Olga Jegosina: Dosztojevszkij a színpad és az élet tükrében
(Fordította: Kozma András) • 33

V. Gilbert Edit: A másik Dosztojevszkij(e) • 41

műhely

Katona József: *Bánk bán, Magyarország nádorispánja* (1815)
Előversengés • 57

orbis pictus

„Tisztelni kell a gyerek személyiségét”
Debreczeni Tibor drámapedagógussal Regős János beszélget • 67

kilátó

Sebastian-Vlad Popa: Egy másik kontinens
POSZT 2017 • 81

Kulcsár Edit: Színházi örület Szebenben • 89

Kristály és láng
P. Gulyás Márton beszélgetése Pino Di Buduóval • 93



Katona József, Orosz István plakátja, 1976

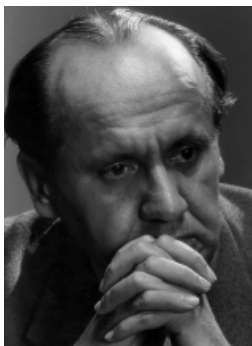
Mi az oka, hogy Magyarországon a játékszíni költő-mesterség nem tud lábra kapni?

– részlet –

A dramaturgia, mely, mint az egyiptomi *Holtak ítélőszéke* a kimúltakat az élők elébe állítja tetteiknek megítélése végett, régen a vallások keretei közé tartozott. A papság élő személyekkel cselekedtette azt, ami földön járó istenein (mert elsőbb mindenik a földön járt.) megtörtént. Először ugyan csak harsány muzsika és tánc között való víg karénekekből állott, mert isteneik eránt, kikkel rossz nem is történhetett, szomorú szállást a népben nem gerjeszthettek. Az isteni tisztelet öröm volt, nem rémülés. Thespis látta meg legelőbb, hogy sokszor a muzsika taktusai szerént menő énekek nem jelenthettek ki minden eseteket – eléállított egy embert, ki e hézagot beszéddel pótolta ki – így váltotta fel a *monologus* a *kórust*, és a *játszó* leve e dolognak főszemélyévé. A félistenek is tárgyai lévén ennek, már az életben megesett keservek *szomorújáték*okat is szültek, hogy ebből a nép tanuljon, miképp kell nagynek, hősnak és egykor boldogulandónak (félistennek) lenni. Amint a dráma a félistenekről az emberekre is lecseppent, csak az első (az isteni) volt a nemes. Aeschylus az egy mellé több segítő személyeket is vett, és a kórus csak a közönség ítéletét jelentette ki. Sophokles még szorosabb határok közé nyomta azt. Így törte nyakát az utóbbi az előbbinek, és ez amannak ellenségivé tevődött. A szerelem, mint az emberi cselekedetek legfőbb rúgója, sokszor megpirította a nézőt – az ifjúságra nézve veszedelmes lett; a tilalom gyűlölséget szült, mely gyűlölség becstelenséggel végződött. Még nincs egy százada, hogy a kereszténység utcákon és templomokban szentséges mesterének tetteit személyekkel játszatta; és ugyanakkor, midőn egy töredelmes korhely a szent jelet vállain hurcolván, arculcsapásokat szenvedésén a nép buzgólkodott, akkor a színjátszónak, ki az erkölcsöt únszolta, a hazaszeretetet hirdette és a hősöknek borostyányokat kötött, gyalázat volt a bélyege. Így maradt a legájtatosabb (következésképpen a becstelen komédiást mindég utáló) magyar hazánk is játékszín nélkül...



Németh Antal Tárogató utcai lakásában,
1940-es évek (Németh József felvétele)



NÉMETH ANTAL



Gondolatok a tragikumról

2018. október 28-án lesz Németh Antal halálának 50. évfordulója, aki 1938 és 1944 között a Nemzeti Színház igazgatója volt. A meghirdetett emlékévként alkalomból lapunk egy olyan sorozatot indít, mely a korszakos jelentőségű rendező írásaiból ad közre hónapról hónapra válogatást. Ezzel kívánjuk felhívni a figyelmet Németh Antal teoretikusi, pedagógusi és színházszervezői munkásságának innovatív jellegére és máig is hasznosítható eredményeire. Jelen írás a tragikum természetét többféle aspektusból járja körül. A szerző szerteágazó gondolatmenetén mindvégig érződik a gyakorlati színházcsináló többlete, mely meglátásait korunk alkotó művészei számára is aktuálissá, inspirálóvá teszi.

Nincs még egy esztétikai jelenség, esztétikai minőségváltozat, mely annyira izgatta, ingerelte volna az emberi szellemet, a lényeg megragadására törekvő értelmet, mint a tragikum. Arisztotelésztől Volkertig, Kölcseytől Péterfy Jenőig és Pauler Ákosig minden kor elmélkedő akarata kinyilatkoztatta a maga hitét, meggyőződését ebben a kérdésben. És még sincs nyugvópontra jutás, és nem is lehet...

Az esztétika nem tudomány, amelynek művelésében az egymást felváltó nemzedékek az elődök felismeréseit helyesbítve lépésről lépésre közelebb kerülnek az igazsághoz. Az esztétika a gondolkodás művészetének, a filozófiának egyik legszébb tartománya, ahol az elme művészi gondolatszerkezeteket alkot, felszárnyal a kifejezhetetlen szépségek kék távolai felé, vagy az elvont fogalmak színes köveiből titkos értelmű épületeket emel, s ezek nem az ember, hanem a misztikus megsejtések lakásai. A filozófia és kategóriáinak egy-egy nagy rendszerténye nem érvényteleníti elődjét: vannak, léteznek egymás ellenére, mint az időtlen szobrok – ami esetleg elavul bennük, az már a múlandó tudomány, mely él, és folyton megújítja sejtjeit. (Kant miatt nem avult el Arisztotelész, sem Platón, mint ahogyan Wagner nem érvényteleníti Mozartot vagy Michelangelo Pheidiaszt.)

Ha végigtekintenénk a tragikum elméletének történetét, itt is azt látnánk, hogy a filozófusok, esztétikusok, dramaturgok és színházi emberek mindegyike, aki ezzel a bonyolult kérdéssel foglalkozott, kora, világnézete és egyénisége (nemzetisége, műveltsége, temperamentuma, eredetisége stb.) szerint ítélte meg ezt a kérdést. Nem lehet közös nevezőt találni az elméletek e bábeli zavarában.

Ha vannak is néhol feltűnő egyezések, a különbségek döntőbbek a szellemi igazságkeresésnek ezen a tornáján. Sokszor körüljárták már ezt a sokarcú problémát, mégis mindig akad új vonás, amit egy-egy új kor friss szemű embere észrevehet majd. Talán azért ez a mindig megújuló elégedetlen kutatás, keresgélés, mert csak embernyit, önmagunknyit méríthetünk ki a problémák végtelen vizeiből, és a lélek merőanyaglója annyiforma, ahány ember van. Mint ahogyan nincs két egyforma falevél sem...

A tragikum mibenlétének felismeréséhez tehát nem vezet el az eddigi elméletek elemzése és azok látszólagos továbbfejlesztése, kijavíthatása a mi korunk esztétikai világnézetének megfelelően. De ugyanilyen meddőnek érzem azt a módszert is, mely a drámai művek százainak szerteboncolása, szétszedése útján akarja ezt a kérdést korszerűen megoldani. A tragikum végérvényes definíciója sohasem közelíthető meg a művekből kiindulva, a drámákban megnyilatkozó eseteit vizsgálva, mert az, hogy milyen irodalmi alkotások alapján kívánunk ítélni, már egy előzetes kiválasztás eredménye. A szelekció – akár tudatos, akár tudattalan elv alapján végezzük – szükségszerűen annak az elvnek a priori érvényesítése lesz, amit a kiválasztott művekkel be akarunk bizonyítani. Mi dönti azt el, hogy mely művekben nyilatkozik meg legtisztábban és legteljesebben a tragikum? Sem az autoritativ példák elemzéséből kiinduló absztraháló módszer, sem akár a legnagyobb vizsgálati anyagra támaszkodó pszichológiai módszer (Volkert) nem nyújt biztosítékot arra nézve, hogy akár csak átmenetileg is, de megragadjuk a mi szempontunkból legtel-

jesebb igazságot, mely lényegében az értelem hideg ujjjaival megfoghatatlan, mint a fénysugár... E sorok írója körülbelül úgy érez és gondolkodik ebben a kérdésben, mint Schiller, aki azt írta egyik levelében Goethének: „Nem tagadhatni, hogy az érzés a legtöbb emberben helyesebb nyomon jár, mint az okoskodás; csak a reflexióval kezdődik a tévedés.”

Ezek a gondolatok a tragikumról nem rendszeres elmélkedések eredményei: úgy villantak meg leírójuk agyában, mint ahogyan a villám lecikázik az égből a földre. A kéz csak engedelmesen leírta őket, mint ahogyan a felhők ki-sülése rárajzolja cikcakkos útját a fényképezőlemezre. Tudjuk jól, hogy a felhőknek messze földek felett kell vándorolniuk, míg terhessé duzzadnak. Így száll el a lélek is sok-sok könyv,



J. H. Ramberg: J. W. Goethe, ceruzarajz, 1791–92 (forrás: kingscollections.org)

dráma, színházi előadás színes tájai felett, a „földről” felszálló élményeket és emlékpárákat mind magába gyűjtve, hogy egy kiszámíthatatlan napon kidördüljön belőle a Gondolat...

Éppen ezért nem érezzük paradoxonnak „definícióval” kezdeni: a tragikum erős feszültségviszony, mely egyrészt az elméretezett lélekalakut, az átlagnál intenzívebb létezésű tragikus hős egyén,

másrészt a normális embertömeg közt fennáll, és amely feszültségviszony cselekmény formájában úgy robban ki, hogy a szociális értékű lélekreteg megsemmisíti az átlagból kitörő, szertelen hőst, és diadalra juttatja a hétköznapi, átlag világrendet!...

Mit jelent ez?

A tragikus hős felfokozottan, az emberi átlagnál sokkal intenzívebben éli át az érzéseket, a létezés belső tényei meghatározottan feszülnek lelkében, valami lázas szertelenség ég benne. A tragikus hős túltör a hétköznapi élet szűk érzéskereit: benne minden az emberi mértéken felüli kiáradásra lázad. A cselekvő ember a tragikus hősben ostromolja a határtalant: benne álmodja a maga szerelmét, önzését, nagyravágyását, összes hajlamait, indulatait, vágyait külön-külön, mind emberfölöttivé, teljessé. Az élet gyakran dob felszínre olyan kiváltságos lelkeket, akik egy tragikus sors elrendeltségét hordozzák önmagukban. A költészet ezeket a hőssé avatásra alkalmas egyéniségeket megtisztítja az élet, a valóság zavaró kísértőjegyeitől, és tragikus prototípusokká stilizálja őket.

A földi élet azonban csak a közészerűt tudja elviselni, mert minden túlzó megbontja az élet rendjét: a szertelenség veszélyezteti a szociális harmóniát. A közösség létérdeke az egyének összehangoltságát követeli. Egyfelől áll tehát a tragikus hős, akiben a tömeg a maga életérzéseit teljesíti meg felfokozott formában – tehát a hős bizonyos értelemben vágyteljesülés –, másfelől áll a normális életrend, a közészerűség nyugalma, a megalkuvások békéje. E két belső erőtenyező minden emberegységben lappangó konfliktusát a tragédia tudatosítja. A tragédián keresztül lesz világossá a nézőben egyrészt a vágy az intenzívebb létezés, az élménykiélés után, másrészt a hétköznapi, zajlásmentes, körülkorlátozott élet szürke öröme. Ezért van az, hogy vágytalan koroknak nincsenek tragédiái, tragikus hős-ideáljai. Ha az emberben nem lappanganak emberfeletti vágyak, törekvések, indulatok, hanem már eleve megalkuszik (például Ekdal), a kompromisszumból sohasem lesz feszültségviszony egy felfokozott életérzésű és a normális világrendet megváltoztatni akaró hős, illetve a normális világrend között. Tehát nem jöhet létre tragédia, mert éppen ez a feszültségviszony a tragikum forrása.



J. W. Goethe: *Solfatara Pozzuolinál, szépia és tusrajz, 1787*
(forrás: wikimedia.org)

A tragikus hős életérzéseinek fokozott intenzitásával válik ki a többi ember sorából, akik az átlag életérzést képviselik. Nem etikai értelemben kiváló tehát, csak felfokozottabb ember. Az életérzések normálison túlra fokozottsága gyakran etikai konfliktusokba is sodorja ugyan a hőst, azonban ez sorsának már nem oka, hanem következménye. (A bűn, a vétség tehát nem lényeges mozzanat... Az abszolút bűnös, a gonosztevő ember nem tragikus hős, de nem azért, mert a tragikum lényege ezt kizárja, hanem mert a bűn nem az alapéletérzés megnyilatkozása, hanem már a következménye valamilyen törekvésnek.)

Vannak törekvések, amelyeknek intenzívebb volta objektíven érzékelhető, és vannak mások, amelyeké viszont nem... Vannak átélések, amelyek akár normális, akár fokozottabb formában csak szubjektív együttélés formájában követhetők, de bizonyos eseménysorozat révén nem érzékeltethetők. Ezért például az erotikus élmény csak olyan korszakaiban témája a színjátszásnak, amikor a tömeg aktívan együtt játszik a színésszel (misztériumorgiák). Nagyravágyás, féltékenység azonban



J. W. Goethe: *Faust és a földszellem*, ceruzarajz 1810–12 körül (forrás: columbia.edu)

kibontható cselekménnyé. Nem minden életérzés felfokozottsága fejezhető ki tehát drámailag, hanem csak azok, amelyeknek nem az én az intencionális tárgyuk. Rajtunk kívül fekvő pont kell hogy a cél legyen. A felfokozott ember és a világ, a világ törvényeinek a közepszerűség által biztosított rendje adja a tragikum feszültségét.

A feszültségviszony tragikus feloldódása: a hős bukása, mely a rendet, a közepszerűt, az átlagot juttatja diadalra a parttalan áradású egyéni érzésekkel, törekvésekkel szemben. A tömeg egyrészt rokonszenvvel kíséri szertelen hőse sorsát, hiszen az ő rejtett vágyai vívják harcukat a normális mérték fölé való emelkedésért, másrészt megnyugvást kelt bukása, mert a mértéktelen indulatok, érzések, vágyak hordozójának megsemmisülésében a saját kollektív létérdekeit látja biztosítva. A világrend győzelme oldja fel a konfliktust, és tisztítja meg a nézők lelkét a parttalan vágyaktól, indulatoktól. A hős bukásának nem mindig kell halállal járnia. A felmorzsolódás is tiszta tragikum, csak a dráma műfajában sűrítetlenségénél fogva ritkán alkalmazható.

A görög végzetdráma csak látszólag mond ellent ennek a tragikumelméletnek. Ha a legsajátosabb görög tragikus hőst, Oidipuszt vesszük, benne is felfedezünk egy szertelen erejű törekvést, vágyat – azt, amit Freud e hős után Ödipuszkomplexusnak nevezett el –, csakhogy ez nem a tudat fölött háborog, mint Shakespeare hőseinek indulatai, hanem a tudat alatt. Oidipusz öntudatlanul hajtja végre egy rettenetes tudat alatti vágy parancsszavát. A tudat: a rend, a törvény akarója; a tudattalanba van leszorítva az a szertelen szenvedély, melyet nem tűr az élet. A rend megsemmisíti a szertelent: az önmagára eszmélő Oidipusz önma-

gát. Egy személyben van egyesítve a két örök emberi törvény: az életérzések korlátozást nem tűrő akarata és az életrend, a szociális élettörvények tisztelete. A tudatlan tudatosodásával az utóbbi arat győzelmet, de ehhez önmagát is félig meg kell semmisítenie (megvakítás)! Itt a halál abszolút nihilizmust sugallna, mert a szociális ember elpusztítását is jelentené. Szophoklész *Oidipusza* így lesz a világirodalom egyik legtokéletesebb tragédiája, mert nemcsak azt mutatja be, hogy bizonyos életérzések korlátlan intenzitása szükségszerűen önmagában ég fel, pusztul el, az élet nem tűrvén el a határtalan expanziókat, hanem azt is, hogy a szociális érdek, a törvény, a rend győzelme szomorú győzelem. Öncsonkulással jár! Igaz, hogy nem lehet felfokozottan élni, de az az intenzitásnélküliség félembert, roncs embert tud csak tovább éltetni.

A tragikus feszültségviszony nem vezet konfliktusra, ha a hős önként aláveti magát a vele szemben álló erő túlsúlyából következő sorsnak, vagy ha korlátlanul kiélheti a felfokozott életérzéselemeket, és azok önmagukban lobbannak el, anélkül, hogy ellenállásra találnának (ókori misztériumorgiák). A kollektív színjátszás tavaszi korszakaiban a közösség együtt éli a hőssel a korlátlanra fokozott érzéseket. A rend és az élettörvények megszilárdulása azonban gátakat emel a szertelenségre törekvésnek, szétválík a kiválasztott egyén és a tömegember, akit immár a színész képvisel a színpadon. A közönség így a maga ellentétes irányú élettörekvéseinek, érzelmeinek harcát, konfliktusát szemléli, szimbolikusan, akció formájában a térbe vetítve a színpadon. A saját legszubjektívabb és legörökebb problémáira ismer a játékban. Az az író, aki csak egy bizonyos korban lehetséges konfliktust érzékeltet meg, gyorsan divatjamúlt lesz. A zseni az ember időtlen konfliktusait tudatosítja a tömegekben.

A „kultusz” egy nagy törekvést jelent az emberi kultúrákban: áttörni a valóság korlátait, és egy magasabb létszférát ostromolni meg. A költő az intenzívebb életérzésű drámahősben objektiválja testté, élő és cselekvő alakká ezt a törekvést, mert az ismeretlen, félelmes életfölötti világ sorsviszonylataiba csak úgy pillanthatunk bele, ha mindent meghatványozunk magunkban. E magasabb rendű, misztikus világ létformájának teljes átélése azonban túlmegy az emberi szellem átélő-, megismerőképeségének határain. A valóságfölötti, teljesebb létezés nem tűri a leplezést. A tragikus és komikus hősben hull újra és újra vissza önmagába a túlra tekinteni akaró ember, hogy újra és újra megkísértse az elérhetetlen, a kifejezhetetlen kifejezését. Közben egy-egy viszonylata pillanatra feltárul, megvilágosodik, megvillan az emberfeletti léttörvényeknek. Ezt a megvilágosodást az igazi költő éli át és tudatosítja a tömegben. Ezért jelenti a költő a színjátszásnak a kultusszal való egyetlen összefüggését.

A tragikumot tehát előbb a tragédia alkotója éli át, és ezt az átélését formába öntve, az alkotásán keresztül a közönség. Ha az íróban nincs meg a vágy az emberfeletti szerelemre, nagyravágásra stb., ha nincs meg benne a szertelen szenvedélyek végzetessége, a feszültségviszonyt sem érezheti. Shakespeare, mint minden zseni, korának keresztmetszete, igazi reneszánsz lélek: ő Macbeth, ő Romeo, ő Lear és ő III. Richárd... A saját emberfeletti életérzését objektiválta alakjai rop-



Arthur Rackham: *Lear és a bolond*, illusztráció Shakespeare drámájához (forrás: art.com)

pant sorába. Mesterségesen, írói szándékból tragédiát írni nem lehet – ide hatalmas érzésintenzitás kell. Külső műfogások, ok-okozat másolgatások sokkal gyengébb eredményt adnak, mint például egy eklektikus regény vagy lírai vers...

A tragikum egyrészt nemzetfeletti, mert a tragédia legtöbbször örök emberi alapérzések sorsát foglalja akcióba, másrészt nemzeti, mert a feszültségviszony formája függ egy-egy nagy emberközösség ilyen irányú diszpozícióitól: hogyan éli ez vagy az a nép ezeket a tragikus elrendeltségű indulatokat?... Vannak a tragikum átélésére alkalmasabb nemzetek, és vannak antitragikus lelki struktúrák, amelyek eleve feloldják ezt a konfliktust. Ilyen például az orosz lélek. Ezenkívül koronként áradhat vagy apadhat, sőt egészen el is tűnhet a tragikus életérzés, aszerint hogy a közítélet hogyan bírálja el az ember lelki következetességét, és vajon tragédiává tornyosítja-e konfliktusait, vagy pedig a megalkuvások mocsarába fojtja...

A magyar lélekben roppant indulatok lappanganak, amelyek azonban csak néha szikráznak tragédiává, mert nincs kitartó erejük egy sorozatos cselekményben való megmutatkozásra. A magyar élet tele van torzóként meredő tragédiákkal, melyeknek teljessé alkotott kifejezése azonban hiányzik. A második magyar tragédiát Katona után az fogja megírni, aki magában lelke legmélyéig átélve a roppant magyar életakarat heroikus lángolását és tespedt közéletünk minden lángot elfojtó mocsárlevegőjének gyilkos atmoszféráját, kiáltó hangot ad egy szertelen szenvedély nagy elhullásának és a megalkuvó hétköznapi tengődés gyászos győzelmének!

És ha ezt egy zseni valaha megírja, ez a dráma lesz az irodalomtörténelem legszomorúbb, legkeserűbb tragédiája!...

Első megjelenés: *Napkelet*, 1932. XVIII. 1–12. sz. 715–719. old.

Antal Németh: Ideas on Tragedy

October 28, 2018 will be the 50th death anniversary of Antal Németh, who was the director of the Nemzeti Színház (National Theatre) between 1938 and 1944. On the occasion of the memorial year announced by the institution, *Szcenárium* is launching the publication of a series of the epochal director's selected writings. The editors would like to draw attention to the innovative nature as well as usable results, even to this day, of Antal Németh's theoretical, pedagogical and theatrical work. The present essay explores the nature of tragedy from several aspects, examining its social determinism, its relation to morality and eroticism, its supranational and national features, and incorporating, among other things, the approach of Freudian depth psychology. The author's wide-ranging line of thinking betrays the surplus of a practical theatre-maker all along, which can make his insights relevant and inspirational even to creative artists of our time.



P. GULYÁS MÁRTON

A tudatalatti (újra)felfedezése

Tudatalatti, tudattalan, tudatelőttés, ösztön én, felettes én: e szavak hallatán a legtöbb embernek elsősorban Freud, esetleg Jung neve jut eszébe. Ezekről a jelenségekről azonban már jóval a 19. század vége előtt is írtak jeles gondolkodók¹. Szent Ágoston például így ír a *Vallomásokban*: „Mikor emlékezetemhez fordulok s elrendelem, hogy ezt vagy azt parancsom szerint adja el, egynémely dolgok tüstént előjönnek, másokat csak hosszas keresés után, mintegy rejtettebb fiókokból szed elő. Vannak, amik seregestül tódulnak s mikor az ember más valamit akar vagy keres, minduntalan odaugranak, mintha kérdeznék: nem mi vagyunk? Ilyenkor elhessegetem őket emlékezetem arcáról lelkem egy kézlegyintésével, míg csak ki nem tisztul és élém nem jön rejtekéből az, amit keresek. Ismét mások készségesen, sorrendben jelentkeznek kívánságom szerint. Az előbb jövők helyet adnak az utánuk következőknek, s azzal, hogy helyüket átadják, máris elrejtőztek, de amikor akarom, megint előtűnnek.”² Arthur Koestler szerint: „Freud semmivel sem nagyobb felfedezője a tudatalattinak, mint az evolúciónak Darwin. (...) Ahogy a modern fizika Newtonnal vette kezdetét, úgy kezdődik a modern filozófia azzal, amit karteziánus katasztrófának nevezhetünk. A katasztrófa abban állt, hogy a világ az anyag és a szellem birodalmaira hasadt ketté, és a tudatos gondolkodást a szellem birodalmával azonosították. Ennek az eredménye volt az esprit Cartesien sekélyes racionalizmusa és az üresjáratba kényszerült pszichológia, amely csak három évszázad múltán kezdett magára találni – úgy-ahogy. És volt még egy váratlan, harmadik következmény is. Idézem Whyte-ot³:

¹ Vikár György egy interjúban úgy fogalmazott, hogy valójában az jelentette az újdonságot, hogy Freud előtt nem tudtunk róla, hogy „ebből mi következik az ember számára? Milyen módszerrel deríthető fel? És ha megpróbáljuk felderíteni, mi derül ki?” (Forgács Péter: *Beszélgetések a pszichoanalízisről*)

² Szent Ágoston: *Vallomások* 9. könyv VIII. fejezet (ford. Dr. Vass József)

³ Koestler L. L. Whyte: *The unconscious before Freud* c. könyvére utal.



»Descartes és az ő hajszálpontos dualizmus-definíciója előtt semmi ok nem volt azon töprengeni, hogy a tudatalatti vajon a szellem elkülönült birodalmába tartozik-e. Sok filozófus és vallásos gondolkodó magától értetődő létezőnek ítélte a kívül elhelyezkedő, de a tudatosságra közvetlenül hatást gyakorló faktorokat... Amíg nem történt egy (nyilvánvalóan sikeres) próbálkozás, hogy a tudatosságot úgy fogalmazzuk, mint a szellem meghatározó jellegét, nem volt ok és alkalom arra, hogy a tudatalatti fogalmát kitaláljuk...«

Csak fokozatosan következett be a reakció; annak a felismerése, hogy ha két birodalom – egy szellemi és egy fizikai – létezik, a tudatosság nem lehet a szellemiség kritériuma, mert az emberi természet forrásai a tudattalanban rejlenek... a birodalomban, amely az emberi tudatosság pillanatait összeköti a szerves folyamatok hátterével, amelyből kiemelkedett.”⁴

A tudatalatti legnagyobb hatású (újra)felfedezője kétségkívül Sigmund Freud (1856–1939) volt. Munkássága felmérhetetlen hatást gyakorolt a pszichológiára, de a művészetekre és a filozófiára is. A továbbiakban megkísérlem kimutatni, hogy Henri Bergson (1859–1941) filozófiája több ponton is érintkezik Freudnak az emberi tudatról és az Énről alkotott koncepciójával – sőt, bizonyos szempontból megelőlegezi azt.⁵

⁴ Arthur Koestler: *A teremtés*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998, 180–182.

⁵ Külön tanulmány tárgya lehetne, hogy *közvetlenül* hogyan hatott egymásra Freud és Bergson. Mivel több helyütt is hivatkoznak egymásra, és a kor tudományos és filozófiai diskurzusának mindketten meghatározó személyiségei voltak, joggal feltételezhetjük, hogy követték, ismerték egymás munkásságát. Freud hivatkozik Bergsonra a vicc-ről írott tanulmányában; a kollegáival folytatott levelezéseiben is fel-fel bukkan Berg-

Bergson kezdettől fogva foglalkoztatta a tudatalatti kérdése. Első tudományos publikációját a tudatalatti hipnózis során megfigyelhető működéséről írta⁶. Azonban soha nem használta olyan következetesen és terminológiai szigorúsággal ezt a fogalmat⁷, mint később Freud, és azt is meg kell jegyezni, hogy a „tudat”, a „tudatosság” fogalmán nem pontosan azt értette, mint Descartes és követői – nem véletlenül fordította e kifejezéseket Dienes Valéria, Bergson első hazai interpretátora, „eszméletnek”, „eszmélődésnek”.

Ahol a tudat mellett megjelenik a tudatalatti, ott az Én egységét fel kell váltania egy strukturálisan „hasadt” szubjektumnak – ahogy ez megtörtént Freud és Bergson elméleteiben is. Dolgozatomban megpróbálok választ találni rá, hogy Bergson Én-konceptiója milyen rokon vonásokat mutat Freudnak az Én hármas tagolódásáról szóló elméletével. Ehhez elsősorban Bergson 1889-es (tehát Freudnak a tudatalattiról szóló elmélete publikálása előtti) *Idő és szabadság*, Freudnak pedig *A pszichoanalízis foglaltata* c. tanulmányára fogok támaszkodni, ami, Buda Béla szerint „a legtömörebb összefoglalás a pszichoanalízis elméletéről, teli leüledett, tisztult megállapítással, tételszerű megfogalmazásmódban, amelyben minden bekezdés, témaegység utal a freudi életmű egy-egy munkájára, vagy elméleti vonulatára.”⁸

Mivel Bergson vizsgálódásainak terepe elsősorban a metafizika, Freud pedig biológiai és pszichológiai elméleteket alkotott, joggal merül fel a kérdés: lehetséges-e egyáltalán a két szerző koncepcióinak összehasonlítása? Hogy erre választ kapjunk, érdemes egy kis kitérőt tenni és megvizsgálni a tudományokhoz fűződő viszonyukat.

Az *Idő és szabadság* keletkezésének idejében Freud még egy neurológiai magyarázat kidolgozásán dolgozott. A szakirodalom „Tervezet” címen tartja számon ezt a kéziratban maradt művét⁹. Mint írta: „Célom egyfajta természettudományos pszichológia: azaz, hogy a lelki folyamatokat specifikálható anyagi részecskék mennyiségileg meghatározott állapotaiként írjam le, s ezáltal ezeket a folyamatokat világosakká és ellentmondásmentesekké tegyem.”¹⁰

son neve. Bergson is megemlíti Freudot például egy 1901-es, az álomról tartott előadásában (ez magyarul olvasható *A nevetés* első magyar kiadásában, mely négy, Dienes Valéria által fordított „lélektani értekezéssel” megtoldva került az olvasóközönség elé) és az *Anyag és emlékezet* c. művében (ennek magyar fordítása még várat magára) hivatkozik Freudnak az afáziáról szóló 1891-es tanulmányára. A magam részéről mindazonáltal úgy vélem, hogy leginkább e hivatkozások kevés száma a figyelemre méltó.

⁶ „*De la simulation inconsciente dan l'états d'hypnotisme*”. *Revue philosophique*, 1886 – ekkor még nem ismerhette Freud hipnózissal kapcsolatos kutatásait.

⁷ Persze néha használja, pl. „A komikum tudattalan.” – írja a *Nevetésben* (Budapest, Gondolat, 1968, 45).

⁸ Sigmund Freud: *Esszék*, Gondolat, 1982, 476. (utószó)

⁹ Erről lásd: Bérdi Márk: *Freud és a természettudományos pszichológia tervezete*, Imágó 2011, 2. 77–92. [http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/1\(22\)2011-2/077-092_Berdi-M.pdf](http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/1(22)2011-2/077-092_Berdi-M.pdf) és Sulloway: *Freud, a lélek biológusa*. Gondolat, Budapest, 1987, 126–139.

¹⁰ idézi: Bérdi Márk i. m. 81.

Ezt a redukcionista elméletét később elvetette: „...a tudattalant könnyen leírhatjuk és követhetjük fejlődését, amennyiben a tudatoshoz való viszonya felől közelítünk hozzá, amellyel oly sok közös tulajdonsága van. Másrészt pedig egyelőre úgy tűnik, nem lehetséges, hogy a fizikai események irányából közelítsük meg. Így tehát szükségképpen pszichológiai tanulmányozás tárgya kell maradjon.”¹¹ Adolf Grünbaum szerint „miután pedig 1896-ban megtagadta neurobiológiai modelljét, ettől kezdve úgy látta, hogy klinikai elmélete tudományos státuszra teljes egészében a megfigyelésekből származó biztos és közvetlen episztemológiai bizonyítékok erejére támaszkodva tarthat igényt. E bizonyítékokra páciensei és saját maga megfigyelésével tett szert.”¹² Tehát Freud mindvégig arra törekedett, hogy a pszichológia olyan tudománnyá alakuljon, mint bármely természettudomány, a „pszichoanalízis [pedig] a pszichológiai mentális tudományának részét képezze.”¹³

Bergson filozófiájának vonzerejét sok kortársa számára az adta, hogy – elsősorban az intuíció és az élelendület fogalmai segítségével – szakított a pozitivistá tudományfelfogással, a determinisztikus, mechanikus világszemlélettel. De a tudománnyal, a tudományos megismeréssel szemben sohasem viseltetett ellenszenvvel! *A Tartam és egyidejűség* c. műve „hozzászólás Einstein elméletéhez”, a *Teremtő fejlődésben* pedig, még ha erősen kritizálja is kora biológiai elméleteit, azok mélyreható ismeretéről tesz tanúbizonyságot. *A gondolkodás és a mozgó* c. művében így összegzi a tudományokhoz fűződő viszonyát: „...mi olyan filozófiát akartunk, mely aláveti magát a tudomány ellenőrzésének, s képes előbbre is vinni a tudományt. S úgy véljük, ez sikerült is nekünk, mivel a pszichológia, a neurológia, a patológia, a biológia mind nyitottabbak nézeteink iránt, melyeket először paradoxnak ítélték. Ám maradjanak bár paradoxak, e nézetek soha nem voltak tudományellenesek (...) Azt kértük csupán a tudománytól, hogy maradjon tudományos, s ne bélelje ki magát öntudatlan metafizikával, amely ekkor a tudomány álarcában mutatkozik a tudatlanoknak vagy féltudósoknak.”¹⁴

Ahhoz, hogy megértsük, mit ért Bergson „felszíni” és „mély”-énen, érdemes előbb szemügyre venni az *Idő és szabadságban* kifejtett metafizikáját.

Bergson a létezőknek két alapvető típusát különbözteti meg. Az egyiket „szaggatott sokszorosság” jellemzi, azaz mennyiségi jellegű, megszámlálható és mérhető. Itt „kölcsonös egymásonkívüliség van egymásután nélkül”¹⁵. Ez nem más, mint a homogén tér és a térbeli dolgok általában. Illetve, ide tartozik még az is, amit Bergson „homogén időnek”, illetve mennyiség-időnek nevez; ez tulajdonképpen a tér negyedik dimenziója, a valóságos idő – azaz a tartam – szimbolikus, a térben „legördített” képe. A létezők másik típusát a „minőséges sok-

¹¹ idézi: Adolf Grünbaum: *Filozófusok Freudról és a pszichoanalízisről*, Cserpéfalvi, 1993, 143.

¹² Adolf Grünbaum i. m. 145.

¹³ idézi: Grünbaum i. m. 140.

¹⁴ Bergson: *A gondolkodás és a mozgó*, L'Harmattan, 2012, 55–56.

¹⁵ Bergson: *Idő és szabadság*, 117.

szorosság”, heterogenitás jellemzi, nem megszámlálható, nem mérhető. Itt „egymásutániség van, kölcsönös egymásonkívüliség nélkül”. Ez a tulajdonképpeni idő, a tartam világa.

E megkülönböztetésnek megfelelően Bergson szerint énünknek is „két arca” van: „Az igazi tartam kiterjeszkedett szimbóluma, a homogén tartam mögött egy *figyelmes lélektan* oly tartamot lát kibontakozni, melynek heterogén pillanatai átjárják egymást; az eszméleti [tudati] állapotok számbeli sokszorossága mögött minőségbeli sokszorosságot; a határozott állapotú én mögött olyan ént, melyben az egymásután összeolvadást és szerveződést jelent.”¹⁶ Az előbbi a felszíni Én, az utóbbi a „mély”, vagy „alapvető” Én: a tudatunk, érzeteink, érzelmeink – és gondolataink terepe. „(...) Az egymáson kívül levő és rajtunk kívül eső anyagi dolgok ezt a kettős vonást egy közeg homogénságától kölcsönzik, mely intervallumokat állapít meg köztük és megrögzíti körvonalaikat; de az eszméleti tények, még az egymásutániak is, egymásba hatolnak és legegyszerűbbjükben az egész lélek tükröződhetik. Helyénvaló volna tehát az a kérdés, vajon a homogén közeg formájában elgondolt idő fogalma nem holmi fattyúfogalom-e, mely a tér gondolatának a tiszta eszmélet tartományába történt betolakodásából származott.”¹⁷

Bergsonnal szemben Freud a „lelki készüléket” *térbeli kiterjedéssel* bíró dolognak képzi el.¹⁸ „Feltételezzük, hogy a lelki élet egy olyan készüléknek a működése, amelynek téri kiterjedést tulajdonítunk, és amelyet több részből összetettnek képzelünk el, hasonlóan a távcsőhöz vagy a mikroszkóphoz és más ilyesmihez.”¹⁹ Freud az Énnek három rétegét különíti el. Az egyik az ösztön-én, ez a „legrégebbi lelki tartomány”, ez tartalmazza, ami „öröklött, amit születésünkkel magunkkal hoztunk, ami alkatilag van meghatározva.” Az ösztön-én és a külvilág között az Én közvetít. Az Én uralkodik az akaratlagos mozgások felett, és fő feladata az önfenntartás, a külvilágból és a belülről, az ösztön-én irányából jövő ingereket ennek megfelelően kezeli. De „az én időről időre meglazítja a kapcsolatát a külvilággal és az alvás állapotába vonul vissza (...)”²⁰ Az Én harmadik rétege, a felettes-én a szülői befolyás hatására alakul ki az emberben. A szülők hatása azonban „természetesen nem szorítkozik az ő személyes tulajdonságaikra, hanem magában foglalja azokat a családi, faji és nemzeti hagyományokat, amelyeket továbbadnak, s ezenfelül közvetlen társas környezetüknek az általuk érvényesített követelményeit.” A felettes énben tehát – a szülőkön keresztül – a tágabb értelemben vett kultúra is nyomot hagy. Ezen felül Freud a „lelki minőségeknek” is megkülönbözteti három formáját: a tudatelőtest, a tudatot és a tudattalant. A tudatosság fogalmát adottnak veszi, minden mást, ami lelki, tudattalannak nevez, és feltevése szerint személyisé-

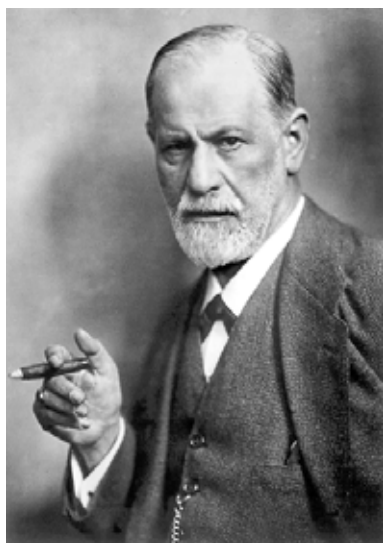
¹⁶ Bergson i. m. 128.

¹⁷ Bergson i. m. 111.

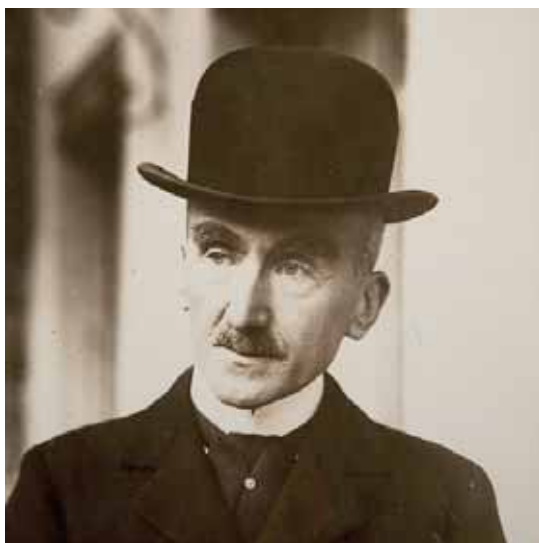
¹⁸ De hangsúlyozta, hogy nem felelteti meg az agy anatómiájával. A lelki készüléket „térbeli kifejezésekkel írjuk le, anélkül azonban, hogy ezzel kapcsolatot keressünk a reális agyanatómiával”, Grünbaum i. m. 142.

¹⁹ Freud i. m. 410.

²⁰ Freud i. m. 411–412.



Sigmund Freud (1856–1939)



Henri Bergson (1859–1941)

günknek ez a lényegibb összetevője, azaz „a lelki tulajdonképpen tudattalan”. Talán ezért nem tűnik ellentmondásosnak, hogy az „Én”-t nem a tudattal azonosítja, hanem elsősorban a tudatelőttessel, azaz a tudattalannak azon részeivel, amelyek könnyen tudatossá válnak. A tudatossá válásban a beszédfunkciónak, azaz a nyelvnek döntő szerepe van. A felettes én tartalmai is leginkább a tudatelőttess tartományába tartoznak. „Ami tudatelőttess, annak tudatossá válásában, amint látuk, semmi részünk nincs, a tudattalannak tudatosításáért viszont *erőfeszítéseket kell tennünk*.(…)” Az ösztön-én és a tudattalan között egyértelmű korreláció állapítható meg: „Az ösztön-énben a tudattalan minőségeknek van egyeduralma.”²¹

A fentiek ismeretében már feltehetjük a kérdést: mennyiben állítható párhuzamba Bergson mély-én/felszíni-én felosztása Freud ösztön-én/én/felettes-én felosztásával? Fontos látni, hogy sem Freud, sem Bergson nem tartja áthatolhatatlannak énünk különböző rétegeit. „A tartalmak három osztálya közé, amelyek ezeket a minőségeket hordozzák, nem lehet sem abszolút, sem pedig állandó választóvonalat húzni.”²² – írja Freud. Az is bizonyos, hogy a bergsoni mély-én és a freudi ösztön-én „tudatosításához” is erőfeszítéseket kell tennünk. „Így alakul egy második én [a felszíni-én], mely betakarja az elsőt, oly én, melynek léteben különvált pillanatok vannak, melynek állapotai egymástól elszakadnak és könnyű szerrel szavakba öntődnek”, de, „ugyanaz az Én veszi észre ezeket a különvált állapotokat és ugyanaz látja őket, *figyelmének nagyobb megfeszítésével* egymásbaolvadni mint hókristályokat, melyeket hosszasan érint a kéz.”²³ – írja érzékletesen Bergson. De van itt egy döntő különbség: a „tudatosítás”, énünk és a valóság mélyebb

²¹ Freud i. m. 427.

²² Freud i. m. 427.

²³ Bergson i. m. 134.

megismerése Bergsonnál a mély-énbe, a minőség-időbe való alámerülést jelenti: a freudi értelemben vett tudatosítás Bergson szemében tipikus példája annak, mikor a belső-én állapotait a „térben gördítjük le”. Községes időfogalmunknak „a térnek a *tiszta eszmélet tartományába* való fokozatos betolakodása” (...) „Eszméleti állapotaink éppen azért tartanak mindinkább a számbeli sokszorosság formája s egy homogén térben való kiterülés felé, amint *énünk mély rétegeitől távolodunk*, mert mind tehetetlenebb természetet, mind személytelenebb formát öltenek.” Érdekes ebből a szempontból megfigyelni, mit mond Freud és Bergson az álmokról. Freud szerint az álmokképződés oka, hogy alvás közben a belső ellenállások megszűnnek, és a „tudattalan tartalom benyomul az énbé.” Bergson szerint az álom annak a következménye, hogy az én és a külvilág közötti kapcsolat minimálisra csökken, így érzeteink már nem kötődnek a külvilág tárgyaihoz, amiknek a jellemzője a homogenitás és a számbeli sokszorosság. Ennek köszönhetően a tartam ilyenkor „mennység voltából visszatér minőségi állapotába”²⁴, tehát álomban közelebb kerülünk alapvető-énünkhöz, a „tiszta eszmélethez”. Mindazonáltal „módszertani” szempontból az ösztön-én Freudnál is elsőbbséget élvez, nem véletlenül nevezi az ott lejátszódó folyamatokat „elsődlegesek”-nek, míg az énbén, a tudatelőttesben lejátszódókat „másodlagosaknak”.

A bergsoni felszíni-én és a freudi felettes én is több ponton párhuzamba állítható egymással. Mindkét én működésében a beszéd, a nyelv döntő szerepet játszik, és elsősorban a szocializáció, a társas érintkezések eredménye – illetve Bergsonnál részben az oka is, hiszen, mint írja, ha nem volna sem nyelv, sem társadalom, a homogén tér képzetét akkor is kialakítanánk, tehát nem csak mély-énünket élnénk át. De „a homogén tér szemlélete már a társas élet felé vezet. Az állat érzetein kívül valószínűleg nem képzel, mint mi, egy tőle jól elkülönített külső világot, mely minden eszmélő [tudatos] lény közös birtoka. Az a hajlam, melynek erejéből tisztán képzeljük a dolgok e külsőlegességét és közegüknek e homogén voltát, ugyanaz, ami a közös életre vezet. De amint teljesebben és teljesebben valósulnak meg a társas élet feltételei s amint jobban és jobban érvényesül az az áramlat, mely eszméleti állapotainkat belülről kifelé viszi, ezek az állapotok apránként tárgyakká, vagy dolgokká alakulnak; nemcsak egymástól, hanem tőlünk is elszakadnak. Csak abban a homogén közegben vesszük őket tudomásul, hol képüket megrögzítettük s a *szón* át, mely odakölcsonzi nekik mindennapi színezetét.”²⁵ Freud szerint viszont az Énnek ösztön-énen kívüli rétegei, így a felettes-én is, kizárólag a külvilág hatására fejlődtek ki: „Kezdetben minden ösztön-én volt, az én csak a külvilág folyamatos hatására fejlődött belőle. Ennek a lassú fejlődésnek a folyamán az ösztön-énnek bizonyos tartalmi tudatelőttes állapotba mentek át, és ezzel az énbén kaptak helyet. Más tartalmak az ösztön-énben maradtak, változatlanul, ezek alkotják nehezen hozzáférhető magját.”²⁶

²⁴ Bergson i. m. 127.

²⁵ Bergson i. m. 134.

²⁶ Freud i. m. 430.

Mindezek alapján úgy vélem, hogy Bergson én-koncepciója több szempontból is megelőlegezi Freudét; de nem szabad szem elől téveszteni az eltérő megközelítésmódjából adódó lényegi különbségeket sem. Hiszen Bergson szerint, ha a lélektan „úgy akar okoskodni a végbemenő tényeken, mint ahogyan a végbement tényeken okoskodott, ha a konkrét- és élő ént úgy tünteti fel, mint egymástól különvált és homogén közegben sorba rakódó tagok társulását, akkor látni fogja, hogy leküzdhetetlen nehézségek merednek elébe. S ezek a nehézségek annál jobban szaporodnak, minél nagyobb igyekezetet fejt ki megoldásukra, mert minden igyekezete csak jobban és jobban kidomborítja majd annak az alapvető hipotézisnek a képtelenségét, mellyel az időt a térben gördítette le s az egymásutánt egyenesen az egyidejűség ölébe tette.”²⁷

Felhasznált irodalom

- Bergson: *Idő és szabadság* – tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól, Budapest, Franklin társulat, 1923
- Bergson: *A nevetés*, Budapest, Gondolat, 1968
- Sigmund Freud: *Esszék*, Gondolat, 1982
- Arthur Koestler: *A teremtés*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998
- Bérdi Márk: *Freud és a természettudományos pszichológia tervezete*, Imágó 2011, 2. 77–92.
- Bergson aktualitása, Gondolat, Budapest, 2011
- Frank J. Sulloway: *Freud, a lélek biológusa*, Gondolat, Budapest, 1987
- Henri Bergson: *A gondolkodás és a mozgó*, L'Harmattan, Budapest, 2012

²⁷ Bergson i. m. 134.

Márton P. Gulyás: The (Re)Discovery of the Subconscious

What issues, old and new ideas, theoretical and practical, aesthetic and philosophical approaches are the emerging creators of the theatrical world having on their mind? The present paper opens a new column, “Lookout”, for the publication of a series of essays by young artists and researchers, but, above all, undergraduate and PhD students both at the Kaposvári Egyetem Színházi Intézete (Theatre Institute of the University of Kaposvár) and the Színház- és Filmművészeti Egyetem (University of Theatre and Film, Budapest). In his opening study Márton P. Gulyás dissects a key question also in the practice of theatre makers: to what extent can a parallel be drawn between Henri Bergson’s division of deep self/superficial self and Sigmund Freud’s id/ego/super-ego? After a survey of the respective fundamental works (Bergson: *Time and Free Will*; Freud: *An Outline of Psychoanalysis*), it is noted that the two theories coincide at several points. It is highlighted that speech, or language, which is primarily the result of socialization, or social interaction, plays a decisive role in the operation of Bergson’s *superficial self* and Freud’s *super-ego* alike.



VÉGH ATTILA



Hippolütosz magánya

Miféle cím ez? Magányos hős a görög színpadon? A magány egzisztenciális fájdalomnak felmutatása az ókorban? Van ilyen? Nos, a korai, Theszpisz előtti görög színtékről nem sokat tudunk, de ha igaz, hogy eredetileg minden szereplő Dionüszosz alakmása, akkor a tragédia ősének nem sok köze lehetett a magányhoz, hiszen a nüszai isten a kollektív elv képviselője, a közös mámor védnöke. Persze az így vagy úgy magukra maradó hősök szenvedése mélyen átélhető volt az ókori nézők számára is. Emberek voltak ők is. A mítoszok megértésének hermeneutikai körében sem történik más, mint hogy a halandók egyéni lelki élete forogja magát kollektív-é, kozmikus-é, istenivé. Az ember totális magánya azonban – amit talán csak az egzisztencializmus fedezett föl – a korai görög színpadon nem jelenhetett meg. Annak egyik alapfeltétele ugyanis az, hogy a létezés szellemi rendje, amelynek jegyében berendezkedésük fogant, alapjaiban megrendüljön. Szophoklész nagy magányosai (a kolonoszi Oidipusz, Aiasz vagy Philoktétész) sem szakadnak ki a szellemi-morális rendből, és ha egy időre meg is élik azt, amit mi magánynak mondunk, végül akkor is beilleszkednek, ha máshogy nem, hát úgy, hogy megelélik végső nyughelyüket az Eumeniszek ligetében, hogy visszatérnek az őket elhagyott hadsereghez, vagy hogy derekasan kardjukba dőlnek.

Az ősi rend fentebb földézett bomlása mégis fölfedezhető Euripidész *Hippolütosz*ában. A színre lépő Phaidra első mondata:



Hippolütosz és Phaidra, freskó, Pompei, i. sz. 1. sz., Régészeti múzeum, Nápoly (forrás: flickriver.com)

*Kedveseim, támasszátok meg fejemet,
lazul a tagokat összekötő erő.*

Ezután történik még ez-az, mígnem a darab végén Hippolütosz – halni készülvén – így szól:

*De jaj, szememre már sűrű homály borul,
apám, tarts átölelve, s támaszd meg fejem!*

E két mondat görögül így hangzik: *aírete me demasz, orthute kara*, illetve *mu kai katorthószon demasz*. A két szöveg oly erősen rímel egymásra, hogy a darab végén a Hippolütosz haldoklását átélő nézőkben szükségképpen fölrémlett, amit Phaidra a tragédia elején mond. A tagokat összetartó erő lazulása, amely a darab elején pusztán fiziológiai (vagy legfeljebb lelki) jelentéssel bír, a darab végére már az egész család széthullásának oka és jele.

A görög társadalmi berendezkedés a teljes, gömbszerű, megbonthatatlanak érzett morális rend égisze alatt forrt ki. Ebben a világban az emberek közötti konfliktusok fölött istenek őrködtek, az istenek cselekedetei pedig lelkileg a legközvetlenebbül átélhetőek voltak mindenki számára. A lélek és az istenvilág között a *daimón* volt a kapocs. Mikro- és makrokozmosz egymásra reflektált, a mítoszok az emberi lélek megértéséhez nyújtottak segítséget, a lélek képe pedig folyamatosan az égre vetült ki. A két világ átvált egymásba, mert voltaképp egy volt. Innen nézve – erősen leegyszerűsítve – azt mondhatnánk: a korai görög tragédia az istenek közötti konfliktus drámája, a későbbi az emberek és az istenek közötti konfliktusé, míg a kései az emberek között zajló küzdelmekről ad hírt. A mitológia ködgomolygásából kibontakozó individuum egyre inkább megköveteli jogait. A görög erkölcsi világ-

rendben megszülető sorsfogalom egyre kevésbé átélhető, az életküzdelem egyre egyénibb szinteken zajlik. Az ókori, az istenek által kimért sors mint drámaszervező erő végül, az újkorban majd átadja a helyét a karakternek, a bennünk élő kopasz zsarnoknak, a „miniatur sorsnak”.

De miért neveztük magányosnak Hippolütoszt? Elsősorban azért, mert ő magát Aphroditét hagyta el. A szerelem, a vágy, a közös mámor istene ezt nem tűrheti, ezért bosszút áll a szűzies elbizakodottságban leledző fiún: mostohaanyjában szerelmet ébreszt iránta. És a darabot életben tartó vonzalmak és gyűlölségek gépezete beindul.

Bűn és bűnhődés. De ki büntet kit, és miért? Egy korabeli mítoszvariáció szerint Nemesisz bünteti Thészeuszt és Phaidrát nászuk miatt (amellyel Thészeusz vérig sérti hitese feleségét, Hippolütét, az Amazónok királynőjét) azzal, hogy Phaidrát Thészeusz fia, Hippolütosz iránt



Fortuna-Nemesisz szobra, mészkő,
i. sz. 2–3. sz., BTM Aquincumi Múzeum
(forrás: wikimedia.org)

gyalázatos szerelemre gerjeszti. Ez a büntetés jól beleillik Nemeszisz profiljába. Az ő neve a *nomosszal* tart rokonságot, ami többek között szokást, törvényt és rendelkezést jelent. Nemeszisz mellett sorsisten Tükhé is, de az ő neve a *tiinkhanóból* ered. (Ez a szó azt jelöli, ami megtörténik, ami épp csak megy az emberrel.) Tükhé a sorsot csak úgy méri ki, ahogy egy piaci kofa a tévépaprikát. Ezzel szemben Nemeszisz olyan sorsisten, aki mindig akkor lép közbe, amikor a világ gyémánttengelye megbillen, és a rendet helyre kell állítani. Nemeszisz tehát nem létpiaci kofa, hanem zsonglőr: félelmetes ténykedésének célja és tétje mindig az egyensúly.

A nagy triász legkéseibb tragédiaköltője ezt a *liaisont* rajzolja meg, de őt már nem Nemeszisz, a világ menetét kiegyenesítő létbíra érdekli, hanem egy emberibb isten: Aphrodité. A darab nyitóképén a sértett istennőt látjuk, aki erősen fölindul azon, hogy Hippolüosz milyen szűzies életet él, s hogy („emberi mértéken felül”) imádja Artemiszt, a holdarcú istennőt, a sápadt konkurenciát. A bűnbe esett Phaidra a dajkának panaszkodva bűnét családja végzeteként jellemzi. Ez nem véletlen, hiszen az őszanya, Európé annak idején egy bikát szeretett, Phaidra testvére, Ariadné pedig magát Dionüszoszt, ami legalábbis különöc szerelmi ízlésről tanúskodik. A végzet ostorának végén Hippolüosz anyagi képe csap oda Phaidrának egy jó nagyot, aki önmarcangoló lélekbarangolásai során nyelvészeti útra téved. Amikor ugyanis a dajkának elpanaszolja bűnét, így szól:

*Tudjuk s világosan felismerjük, mi jó,
de mégse tesszük; van, ki lusta, hogy tegye,
és van, ki többre tart akármilyen gyönyört
a jónál, és gyönyör bizony sokféle van,
tétlenség, káros szenvedély, üres beszéd,
s a szégyen; ez kétféle, egyikük nem árt,
a másik átok minden házra, volna jobb
szavunk, a kettő nem viselne egy nevet.*



Euripidész: *Hippolüosz*, Nemzeti Színház, 2017, r: Zsótér Sándor, Phaidra: Trokán Nóra, Dajka: Kristán Attila (a fotókat Eöri Szabó Zsolt készítette)

Már ezen a ponton is eszünkbe juthat Platón *Phaidrosza* és abban a lélekszekeret húzó lovak képe, de a szöveg folytatása még élesebb fényben idézi föl a platóni dialógust:

*Tehát mióta megértettem ezt magam,
azt hittem, nincsen oly varázs, mely engemet
a józanság útjától eltérítene.*

Az utóbbi mondat eredetiben így hangzik:
*taut'un epeidé tiinkhanón prognusz egó,
uk eszth' **pharmakó** diaphteirein
emellon, hószte tumpalín peszein phrenón.*

A varázsszer, a *pharmakon* sötét anyag, mely a *phronészisz*, a józan belátás útjáról letérítheti ez embert. Érdekes, hogy a fentebb bevillantott pla-

tóni dialógus címszereplője, Phaidrosz véletlenül éppen a Phaidra név (=fénylő, sugárzó, vidám) hímnemű alakját viseli. Platón e dialógusában a beszéd közben isteni révületbe esett Szókratész azt mondja beszélgetőtársának, az őt megbabonázó szépségű, ifjú Phaidrosznak, hogy ő varázsolta el a nyelvét, azért volt képes ilyen ihletett beszédre. Platón itt a *katapharmakeuthentosz* kifejezést használja, amely a gyógyszer, varázsszer, méreg jelentésű *pharmakon* főnévből eredő *katapharmakeuó* (=elbűvöl) igeire visszavezethető passzív participium. A dialógusnak ezen a helyén a kifejezés használata rendkívül finom visszautalás arra, ami a szöveg legelején hangzik el. Ott ugyanis, miközben Phaidrosz és Szókratész az Ilisszosz partján sétálva megfelelő helyet keresnek a beszélgetésnek, Phaidrosz fölveti, hogy ez az a hely, ahol a legenda szerint Boreasz elrabolta Óreithüiát, midőn az Pharmakeia nimfával játszott. Szókratész erre kifejti, hogy a mítoszok őt nemigen érdeklik, és bár tiszteltben tartja őket, tudja, hogy ezek a beszédmodok arra nem alkalmasak, hogy a bölcselkedő gondolkodást beindítsák. Hogy később az őt megejtő varázslatra Szókratész mégis a *pharmakeuó* ige egy alakját használja, amely Pharmakeia nimfa nevét idézi, az talán annak a jele, hogy a mitikus isteni megszállottság, amely többek között ilyen legendákat lehel, mégiscsak a magasabb rendű, isteni beszéd jele.

E kis exkurzus után térjünk vissza Euripidészhez, akinek örök céltáblája az olyan ember, aki a mámor, a szerelem, az élet dalára süket. Nézzük a darab feszültségének alapvonalait! A szűzies Hippolütosz vértelen létszemlélete az egyik végpont. A dajka megengedőbb, az élvezetet nem eleve elutasító felfogása a másik. Kettőjük között áll Phaidra, aki számára a józanság, a *szóphroszüné* éles ellentétben áll azzal, amit Erósz (és rajta keresztül Aphrodité) követel tőlünk. Csakhogy fogott rajta az isteni átok, így az ő sorsa a meghasonlás. Az e struktúrában elfoglalt helyük alapján méretik ki a szereplőknek saját józanság-felfogásuk, kinek-kinek más és más. Az érintetlen Hippolütosz, akivel Artemisz oltáránál találkozunk, a „természettől fogva józan” létezését csodálja, és – bár távolról köszönti – nem tiszteli Aphroditét, a szerelmi mámor istennőjét. Hippolütosz világa a sötétségtől nem szennyezett nappal, az érzelmektől meg nem rontott értelem, a földi párától nem ködlő éteri tisztaság otthona. Phaidra felfogása hasonló, csakhogy a lavinát ő indította el azzal, hogy bűnös módon feleségül ment Thészeuszhoz. Ő is a tiszta öntudatról szónokol, de tetteiben ő nem olyan tiszta, mint a fiú, akibe beleszeret, még akkor sem, ha bűnös szenvedélye miatt képes volna meghalni is. A józanság Phaidra szerint is azt jelenti, hogy az ember nem adja át magát mindenféle vágyaknak. A dajka szemlélete – akinek hivatása eleve aphroditéi művészet – egészen más józanság-értelmezésben mozog. Ezt többek között a ház-metafaora jelenléte érzékelteti, amelynek háromszori megjelenését a darab íve belső tükrének tekinthetjük. Phaidra ugyanis korábban így beszél azokról az asszonyokról, akik „minden kalandra készen állnak”:

Ó Küpris, tengerek királyi asszonya,
 hogy nézhet bátran férjének szemébe az,
 s büntársa, a sötét, hogy nem rémíti meg,
 s nem fél, hogy megszólal s rávall a háztető?

(Bár a fordítás eléggé szabad, mégis eszünkbe juthat a magyar mondás arról, aki hazudik: „Hogyhogy nem szakad rá a plafon?”)

A dajka monológiában azonban, amely Aphroditét élteti, és a vaskalapos józanság állapotából próbálja kilendíteni Phaidrát, ez áll:

*Az életben nem jó a túlságos szigor,
a háztetőt zsinórral mérik s ferde lesz.*

A dajka lazább életfelfogásra próbálja rábírní úrnőjét, és hübrisznek nevezi, ha valaki nem tiszteli Aphroditét, és vele az öröm elvét. Végül egyenesen a gyávaság vádjával illeti Phaidrát, mert megfutamodik az érzés elől, amit a hatalmas istennő mért rá.

A helyzet minden vita és érvelés ellenére megoldhatatlan. Szépen szaporodnak is a baljós előjelek. A kar például földidezi Phaethón halálát, aki apjához hasonlatosan az égi napsekeret óhajtotta hajtani, de az isteni lovak – megérezve, hogy a kocsis karjaiban nincs elég erő tartani a gyeplőt – szétszaladtak, fölperzselve eget-földet, Phaethón pedig, az elbizakodott hajtó holtan zuhant az Éridanoszba. Hasonló halála lesz majd Hippolütosznak, akinek beszélő neve is a szabadjára engedett lovakra utal.



A kocsihajtó Hippolütosz, Apuliai vörösalakos vázákép, i. e. 340–320, British Múzeum, London
(forrás: greek-language.gr)

A háztető képe még egyszer megjelenik, mielőtt mindennek vége lesz. A kar jelenti be Phaidra öngyilkosságát, közölve, hogy a szerencsétlen asszony a tetőgerendára föl kötötte magát. Az épület szóba hozásának hangulati íve tehát a következő: a ház(tető) mint az isteni rend védelmezője – a tető mint zsinórral kimért (isteni), de ferde (emberi) alakulat – a tetőgerenda mint akasztófa. Ez a belső tükör.

A lejtőn csúszva Szophoklész Oidipusza is fölrémlik előttünk egy pillanatra. Felesége halálhíre hallatán ugyanis Thészeusz így jajong:

*Ó jaj, miért e lombfűzér a homlokom
körül, balvégzetű zarándokút után?
Tárjátok fel, szolgálak, az ajtószárnyakat
szélesre, hadd lássam halottan hitvesem,
habár e látvány engem is romlásba dönt!*

A szeme világát elvesztett, a világból kihullott Oidipusz körülbelül ugyanígy beszél. Láthatóság és lét a görögök világában összetartozott. Ők a létet nem a transzcendensben, a látható világon túli síkon keresték. A görögök világa ugyanis nem metafizikus világ. Az ő ontológiai szemléletük szerint az emberi létezés mögött nincs egy örökre megismerhetetlen, igazi lét, amelyből amaz forrásozna. A fizikai sík mögött nem húzódik metafizikai sík, mert a *phüszisz*, a természet (avagy a lét) az embert átjárja, és az emberek közül bárki (akit az istenek alkalmasnak találnak erre) képes lehet rá, hogy a lét ragyogását, vagy ha úgy tetszik, az ideák fényét még itt, a földön, testbe zárt lélekkel megpillantsa. A megpillantott megnyílik, *alétheia* tör-

ténik, az eddig elrejtett most láthatóvá lesz, és ennek az a feltétele, hogy minden, ami létezik, egyszersmind jelenlévő, látható fenomén. A jelenlét a görögök számára így volt egylényegű a léttel. Ezzel a kollektívum tisztában volt, legfeljebb az azonosság felismerésének mélységében adódtak eltérések. A hősök a közösségért csodálatos tetteket hajtottak végre, a költők e hőstetteket megénekeltek, és dalaik szájról-szájra járva az egész társadalmat bevonták és benne tartották a lét feltárulásának hermeneutikai körében. És akit az emberek érdemes találtak rá, annak hírneve fennmaradt, hogy őrizze az egy napi élők között annak az emlékét, aki képes volt rá, hogy energiát adjon a létezés óriáskerekének. Ezért volt a legfontosabb az ókori ember számára a hírnév, nem pedig azért, mintha őket is valami beteges narcizmus hajtotta volna, ahogy a mai celebeket (és rajongóik ájult tömegét).

Hippolüosz azonban – Euripidész meglátása szerint – éppen ebből a világból zárja ki magát azzal, hogy semmibe veszi Aphroditét, a szerelmet, a lelki összeolvadást. Aphrodité pedig – mivel gyűlöletet ébreszteni nem tud, csak szerelmet – tiltott szerelemmel sújtja e *hübriszért*. A többi majd elvégzik az emberek – gondolja magában.

És lőn. A gyűlölet kígyója végigtekereg a tragédián. Phaidra, aki kezdetben csak egy orwelli gondolatbűnöző, végül aljas bosszút áll szerelme tárgyán. Hippolüosz pedig, az Aphroditét vérig sértő *idiótész*, ugyanúgy pusztul el, ahogy a fel-fuvalkodott Phaethón, aki az égi fogaton saját apja helyébe akart állni. Kettejük titkos rokonsága csak most derül ki: ha Phaidra dajkájának terve sikerült volna, Hippolüosz is saját apja helyébe állt volna. Ez nem történhetett meg. Apja ráborítja végül a szemfedőt, és elmondja utolsó mondatát, amelyben mindannyiunkat utoljára figyelmeztet Aphrodité tiszteletére: „Boldogtalan vagyok, s el nem felejttem Küpris bosszuját”.

Attila Végh: Hippolytus' Loneliness

Euripides' *Hippolytus* reflects the late Greeks' concept of tragedy, says the author. This work is no longer a drama of conflict between the gods; nor is it about the conflict between humans and gods, but it informs about struggles between people. The concept of destiny reflecting the Greek moral world order has, by then, become more difficult to empathise with, the scene of existential struggle has shifted to more private levels, and the individual has begun demanding his own rights. This makes the choice of title justified, even though total solitude is not really discovered before the emergence of existentialists, as the author notes. In his view, Hippolytus becomes lonely and dies because, in his virginal presumption, he leaves Aphrodite, the goddess of love, desire and shared ecstasy, and goes over to Artemis, who is "sober by nature". With this he denies the basis of the Greeks' ontological attitude to life, according to which *physis*, nature (or existence), permeates man, enabling him to have, still here on earth, with his soul imprisoned in his body, a glance at the glare of being or, if you like, the glow of ideas and, by liberating it so from its hidden form, to make it visible and present. The publication of the essay owes its topicality to the fact that *Hippolytus* was presented by Sándor Zsótér last year, and is currently in the repertoire of the Nemzeti Színház (National Theatre).



REGÉCZI ILDIKÓ



Levél – képkeretben

Puskin *Anyeginje* Rimas Tuminas rendezésében

Jutka emlékének

Puskin *Anyeginjét* a magyar – még inkább az orosz – olvasóközönség egy tökéletes, de mégiscsak a múlt részét képező, már-már vizuális képként hordja emlékezetében. Olyan értékes szöveggént, amelyet „műemlékké” válása előtt többszörösen interpretáltak, darabokra szedtek, kisajátítottak. Tatjana egy időben még a magyar iskolákban is kötelező memoriternek számító (a szocializmus időszakában orosz eredetiben megtanulandó) levele, vagy annak valamely részlete sokféle hangon szólalt már meg, sokan érezték és érzik sajátjuknak. Merítették belőle a 19. és a 20. századi klasszikusok, újraírták kortársaink, megjelent zeneműként, filmen és színi előadások sokaságában. A Puskin verses regényével végbemenő folyamat Rimas Tuminas zseniális *Anyegin*-előadásában szimbolikus erejű motívummá sűrűsödik: Tatjana levelét – azt a lehetőséget is felvillantva, hogy az első sorral már „minden el lett mondva”, és akár fölösleges is a felidézés – a színpadi miliőben mindenki látni és birtokolni szeretné. Egységében, teljes valójában mégis láthatatlanná válik (hiszen az érte való harc során darabokra tépik), az óvatos rekonstrukció pedig csak arra vállalkozhat, hogy keretbe foglaltan láttassa a szöveg emlékezetét. Tuminas az előadásban a falra akasztatja a már csak képként, mementóként létező szöveget, mintegy annak jelzéseként, hogy – rálátva a szöveget terhelő sokféle értelmezési attitűdre – minden erőfeszítése arra irányul, hogy a szöveget élővé tegye, régies reáliái közt a ma, az itt és most jelenvalóságának fontos eseményeként teremtsen újjá.

Kiindulásként le kell szögeznünk, hogy Puskin szövege nem a könnyedén színre vihető dramatikus eseménysor miatt nyűgözi le olvasóját. A történeti szál gyakorlatilag a másodvonalbeli romantikában is ismert motívumok kissé elbonyolított

újrarendelésének is tekinthető. Ami miatt ez a mű mégis messze felülmúlja a szüzsé populáris változatait, az elsődlegesen az elbeszélői hang vagy inkább elbeszélői hangok gazdag polifóniája, a megjegyzéseivel, szellemes hasonlataival és (igen!) intertextuális játékos kedvével az egyes epizódokat kommentáló elbeszélői szólam. A sajátos puskin szöveg, amely többretegűen mutatja meg azt, mint amit az egykori történet felvállalni képes. Ez a műről szóló alapismeret metatextuális jelleggel részévé is lesz a szövegnek: Tatjana Anyegin könyveit olvasva magát a férfit igyekszik megfejteni. A regények, versek olvasása közben a széljegyzetek érdeklik igazán: „Itt-ott jelt lát egy-egy levélen, / Éles körömvonás a jel, / S ha megpillantja lap-szegélyen, / Tatjana élénken figyel.”¹ (VII/23) A ceruzajel, a kereszt, a kérdőjel vagy éppen ezek hiánya, vagyis a szöveget kísérő gondolatmenet és érzelmi rezonancia „[ö]nkéntelen jött vallomás” (VII/23) Tatjana megismerésre vágyakozó lényé számára, ami által többet lát és többet ért Anyegin szelleméből, mint korábban („egy-re jobban / Meglátja azt, kiért epedt” (VII/24); az orosz eredetiben: «понемногу / [...] понимать / Теперь яснее [...] / Того, по ком она вздыхать / Осуждена судьбою властной», a.m. 'elkezd egy kicsit világosabban érteni azt, akiért a hatalmas sors által vágyakoznia ítéltetett'). Gyönyörű képként elevenedik meg ez az epizód a színpadi előadásban: a szél fuvallata által lapozott könyvekből táru fel az a lényegi tartalom, amit Tatjana keres, amely érzéséhez, szellemi-lelki kompetenciája fejlődéséhez szükséges.



A. Sz. Puskin: *Anyegin*, Vahtangov Állami Színház, Moszkva, 2013, r: Rimas Tuminas (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

zó narrációs gazdagság? A fabulán túli, szövegmélyi sokszínűség hogyan lesz része a hagyományos eszközökkel élő színi megformálásnak? Tuminas nem ódzkodik a narratív részekről, sőt, abból kreálja az előadás voltaképpeni drámai magját. Módszerének lényege, hogy a verses regény fikciója szerint Anyegin barátjaként aposztrofálható elbeszélő karakterének összetettségét alakmások sorával kelti életre. Puskin elbeszélője, aki hol a főhőshöz közeli, hol attól távolabbi pozíciót foglal el, minden esetben megértő, empátikus narrátora Anyegin történetének. Ízlésbeli, szemléletbeli különbségét legfőképp az időbeli distinkció okozza. Ahogyan az Anyegin-variánsok esetében is a legfontosabb törésvonalat az életidő más-más periódusában tartó szellem képviseli. Nem csupán lermontovi értelemben („[K]ét ember van bennem”² – olvassuk Pecsorin monológiát a *Korunk hőse* című regényben) játszik két

De hogyan jeleníthető meg a színpadon a nagy egészre jellemző

¹ Puskin *Anyegin* című művét Áprily Lajos fordításában idézzük fejezet- és énekszámmal.

² Lermontov, M. J.: *Korunk hőse*. Ford. Áprily Lajos. Bp., Európa, 1972. 149.

lélek, egy léha és e léhát megítélő komoly a színen, hanem egy fiatalabb és egy idősebb, többet megélt Anyegin-alakmás tekintete is végigkíséri az előadást. A narrátori szerep ilyen módon történő felosztásában a Puskin-szöveg esszenciája rejlik. Az idő, az elmúló, tovatűnő idő által újrarajzolt körvonalak és a kulturális párbeszédre is késztető időbeli változás ugyanis a szöveg egyik legpoétikusabban kimunkált tartalmi eleme. Jelen van a szerelmi szálban, mivel az alapkonfliktus szerint Anyegin túlságosan sokat tapasztalt Tatjana naiv lényéhez képest. A narrátori szólamban, amelyben többször is szóba kerül az életidő „beosztásának” mikéntje, jól-rosszul értelmesíthető volta, és – másfelől – a majdani olvasó elképzelt alakja, véleménye.³ De jelen van a megelőző irodalmi hagyománnyal folytatott párbeszéd jelenségében is, az allúziók, reminiscenciák vagy szó szerinti idézetek Puskin-szövegbe ágyazott helyzeteiben. A színi eseményhez való viszonyban hol ez, hol az a hang kerekedik felül (de még gyakrabban: tart különös egyensúlyt); az egyfajta sorsszimbólumként is érthető balettmeister pálcája által előírt (az ugyancsak a fátum képviselőjeként érthető kobzos által kísért) mozdulatokat – az életkor függvényében is – nagyobb vagy kisebb szenvedéllyel megélt további alakmások reflexióban.⁴

Az idő mint szemléleti másságot is hordozó tényező a rendezői koncepcióban elfoglalt kitüntetett helyét a darab felütése, az első – Puskinnál az utolsó, nyolcadik fejezetben felhangzó – narrátori szólamban is aláhúzza:

Boldog, ki ifjan ifjuskort él
S érszidőben érni kezd,
S ha már hideggel jó a zord tél,
Békén, megértve hordja ezt,
Nem volt vad álmok lelkesültje,
Estélyek mobját nem kerülte;
Mikor húszéves, már ficsúr,
Harminc s jól nőült házasság úr,
Majd ötvenéves kort elérve,
Minden tehertől szabadul,
Egymás után elébe hull
Hír, pénz, rang, nem harcol meg érte;
S azt mondják majd az emberek:
Pompás egyéniség, remek. (VIII/10)



Az „öreg” Anyegin, Szergej Makoveckij (forrás: vakhtangov.ru)

³ A jövőbeni befogadó megszólítására példaként a szöveg végéről: „S most, olvasóm – ki vagy? Barátom / Vagy ellenségem? nem tudom –, / Isten veled hát! – ezt kiáltom, / Baráti szóval búcsuzom. / Bármit kerestél verssoromban: / Felfrissülést a munkagondban, / Viharos, szép emlékeket, / Elmés szót, élő képeket, / Hibát stílusban és szavakban, / Kívánom, lelj bár cseppnyi részt, / Mely álmodni s mulatni kész, / Vagy arra, hogy folyóiratban / Vitázzék harcos ingered. / Elvállunk most. Isten veled.” (VIII/49)

⁴ A darabbeli lehetséges Tatjana- és Lenszkij-alakmások kérdéséről Pálfi Ágnes és Szász Zsolt az idei MITEM-ről szóló beszélgetése: Pálfi Ágnes, Szász Zsolt: *Figyeljünk a titkos erővonalakra!* Gyorsjelentés a 2017-es MITEM-ről. *Szcenárium*, V. évf. 5. 35–36.

Amelyre mintegy ráfelel, polemikusan ellentételezve a fenti közhelyes bölcselkedést a bohémebb – az előadásban fiatalabb alakmás által megjelenített – narrátori szólam:

*De fáj, ha drága ifjúságunk
Kielvezetlen elsuhan,
Az is kijátssza balgaságunk,
S mi is megcsaljuk csúfosan;
Fáj, hogy legszebb vágyunk s reményünk,
Hamvas-friss álmunk, eszmeképünk
Gyorsan tűnő, csalóka jel,
S lehullt levélként rothad el.
S szemünket fáj jövőnkre vetni,
Ebéd, ebéd, nap nap után
Az élet szertartás csupán,
A sok nagyságost kell követni,
Akikben eszme s érzület
Velünk rokon sosem lehet. (VIII/11)*



A „fiatal” Anyegin, Viktor Dobronravov
(forrás: vakhtangov.ru)

A két hang együttesen van jelen, együttesen mutatja meg az egy szereplő megítélésekor is felmerülő ambivalenciát, amely sokféleségből teremt voltaképpen poézist a szerző. A két alakmás ugyanakkor a lelki bonyolultság tükröztetésére is alkalmasnak tetszik, hiszen egyes esetekben a szereplői replikát is átruházza Tuminas az eredetileg narrátori szerepkörű alakokra. Mint például abban a kulcsjelenetben, amelyben Tatjanát „lányeszményeként” (IV/13), „testvéri lélekként” (IV/16) csodálja Anyegin, de az elutasítás, az őszinte hangot felülíró moralizáló szerepjáték már az érett Anyegin-variáns hangján hallatszik, aki tud nyers és kegyetlen lenni, aki Tatjánának címzett prédikációja tetőpontján az önszeretet csalóka ideáját hangoztatja:

*Te, délibábok hajszóloja,
Ködkép után magad ne ved,
Te csak magad, magad szeresd,
(IV/22)*

Az előadás első felvonásának legvégén elhangzó kioktatás a szerelmi történet kibontakozásának holtpontjaként fogható fel, amely Tatjanából heves lélektani reakciót vált ki: az egyes tárgyakat (ágy, kerti pad) is megelevenítő szerelmi energiája leküzdésének, az egoizmus kísértését elkerülő szublimálásának drámája feszült várakozást szül a befogadóban.



Az első felvonás zárójelenete Tatjánával
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

A részben ellentétes szemléleti horizontot képviselő narrátorok mellett a Vah-tangov színház produkciójában egy harmadik szereplő is feltűnik a fenti szólam-harc kiegészítéseként. A leginkább szerzőinek nevezhető alak a puskinsi önreflexív hangon túl a narrátori diskurzus romantikus kliséit is elősorolja: „Szerelem, rét, virágözön!” (I/56) Ez a Puskin korabeli divatos eszköztár a verses regényben több szinten is megkérdőjeleződik. Mint például a szöveg elején lévő lírai reflexióban⁵ vagy a vidéki költő, Lenszkij figuráját illető ironia szintjén. Erre az ironiára pedig mintegy ráerősít az előadás játékkal, képpel, hangeffektek (tehénbögés, lőnyerítés) segítségével, amelyek a profán „vidéki való” vagy még inkább az ezzel a trivialitással azonosuló, az idillt provincializmusba fordító mindennapiság jelzései.

A puskinsi írásmód sajátjának is nevezhető ironiát és a paródiára való hajlamot minden lehetséges alkalommal kijátssza, utolsó cseppjéig kiaknázza, fergeteges színpadi attrakciót épít fel belőle az adott rendezés. Egy ponton viszont elutasítja a regényi ironikus hangot az előadás: Olga férjhezmenetele kapcsán. A szereplők a darabnak ebben a részletében valósággal kitessékelik az ironikus narrátori szólamot vivő Anyegin-variánst a színről, hogy Olga fájdalmát és a férjhez adás erőszakos aktusát színre vigyék. A szigorú életszabályt követő közeg és az egyszerűségében is poétikusabb lelkületű fiatal lány konfliktusa a darab elején felhangzó diskurzusra mutat, a rendezettségében kereknek ható és az örömet sóvárgó életlenség konfliktusára.

„Szükséges-e azt bizonygatni – teszi fel a kérdést Andrej Szinyavszkij, az egykor emigrációba kényszerült orosz irodalmár –, hogy Puskin műveinek legalább fele parodisztikus? Hogy ott tombol benne az indulat a tiszteletet parancsoló szövegekkel szemben, hogy hebehurgyán szétcincálja őket? Puskin helyesen bontotta ki a költő és a visszhang klasszikus hasonlatát – s nem csak abban az értelemben, hogy mindkettő visszaveri a hangot. A visszhang, miközben »minden hangra« felel, kifiguráz bennünket.”⁶ Tuminas rendezésének nagy értéke, hogy ebben a játékos attitűdben társként tud részt venni, mi több, képes továbbírni a kulturális dialógust, belekomponálni a Puskin utáni örökségünket is a felszabadult történetmondásba. Mint például, ahogyan aktivizálódik



Olga (tangóharmonikával) a Tatjana névnapja jelenetben
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

⁵ A darabban fel nem hangzó folytatása a fenti sornak: „Mindig megörvendek, ha látom, / Hogy hősmőtől különbözöm” (I/56). Vagyis a byroni minta, az önportré, a szubjektív hang kizárólagosságának elutasításáról van szó.

⁶ Szinyavszkij, A.: *Séták Puskinnal*. Ford. Szőke Katalin. Bp., Európa, 1994. 48.

a néző emlékezete Tatjana névnapjelenetét látva, amelyben a csehovi abszurd képek köszönnek vissza. A *Három nővért* idéző helyzet, az ünnepelt számára haszontalan ajándékok és érdektelen megnyilatkozások sora, majd az emblematis funkcióval felruházott, sejtelmes, baljóslatú hanghatás beleírása a regényi kompozícióba, egyértelműen a csehovi dramaturgia megoldásait hozza elénk. A várakozás poézise és az automatizmusba fulladt életsorsok vészjós atmoszférájú ellentéte egyszerre puskinsi és csehovi nyelven szól hozzánk. Egy olyan kulturális tér jön létre az *Anyegin* színrevitelekor, amelyben – Belinszkij fogalmával élve – valóban az orosz élet teljességére van rálátásunk, de nem pusztán a kulturális „kelléktár” elemei, hanem azok átlelkesített lényege tárul fel az újrajátszás során.

Az ironikus, parodisztikus tónus felfüggesztése Puskinnál minden esetben figyelemfelkeltő. Csupán olyan alkalmakkor történik meg, amikor kétségbevonhatatlanul egynemű esemény taglalása történik. A regénybeli fennkölt leginkább Tatjana alakja körüli minőségként fedezhető fel, az előadásban azonban változnak a hangsúlyok. Olga már említett házassági ceremóniáján túl egyéb patetikusnak is nevezhető mozzanat is vegyül a finom iróniát mindvégig fenntartó jelenetek sorába. Mint például az idős Larin halálakor, amely Puskinnál szintén komikus élt is tartalmazó téma,⁷ Tuminas azonban inkább hangsúlyozza „*az élet halk folyójában*” (II/34) létező apa Tatjana iránti empatikusabb viszonyát (ismételten a két szereplő, a szülőpár tagjai között megosztott narratori szólam változó nézőpontjai révén) és az apa életből való kilépésének tragédiáját érintetlenül hagyja. A család és a környezet számára már lezárult élet konstatálása és – ezzel párhuzamosan – a végre való ráeszmélés megnyújtott időpillanata nem nyújt teret az ironikus attitűd számára.

Az előadás legpoétikusabb momentumai éppen ezekben a kitartott időpillanatokban, kvázi lassított jelenetekben teremődnek meg. A farsangi jóslás érzelmi kavargásában; Anyegin Olgát kompromittáló tánca során; az orosz télben utazó hősök – a Puskin-biográfiából származó áthallással⁸ gazdagított – állapotrajzában vagy Tatjana és idős férje megismerkedésekor, a közös befőtt evés érzéki-bensőséges mozdulatsorában. De hasonlóan gyönyörű, többjelentésű képként jelennek meg a Puskin-regény szubtextusában megragadható lelki történések. Tatjana az Anyegint elutasító monológiát követően lezárja a balettmeister szemét, átveszi an-

⁷ A Puskin-mű a vidéki és a vidékies Oroszországot magát egyébként is nagyfokú iróniával kezelő (ld. a mottóbeli szójátékot: „O rus! [HORATIUS]/ O Rusz!”) második fejezetében a következőt olvassuk: „Így vénültek meg mind a ketten, / De jött egy nap, s a férj halott, / Koporsóban feküdt meredten, / És ott új koszorút kapott. / Ebéd előtt halt meg...” (II/36). Majd Lenszkij emlékező szavaiban a Shakespeare *Hamlet*-jét idéző „Poor Yorick!” felkiáltás már a clown bonyolultabb szereplehetőségét kínálja fel: az elmésség, a tisztábban látás szintén az apához tartozó minőségeit is megszólaltatva.

⁸ A legenda szerint az éppen mihajlovszkoji száműzetésben lévő Puskin néhány nappal a dekabrista felkelés előtt illegálisan Pétervárra indult, de egy nyúl keresztezte az útját, amely rossz előjelenek számított és ezért a babonás költő visszafordult. Ha nem is pontosan így történt az eset (Puskin életrajza már az útra kelést megelőző intő jelek soráról beszél), akkor is elmondható, hogy ezen baljóslatú jel/jelek hiányában Puskinra minden bizonnyal – dekabrista társaihoz hasonlóan – szibériai száműzetés várt volna.



A puskinsi legenda „nyúl vadászat” jelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

nak pálcáját, és a tudatalatti félelmeit legyőző, a saját sorsa fölötti uralmat is szimbolizáló medvetáncoltatás aktusával mintegy maga zárja le az előadást.

Az orosz irodalom – és kitüntetetten Puskin művészete iránt – különös affinitást érző Kosztolányi Dezső a *Pesti Hírlap* egyik 1935-ös számában az *Anyegin* szer-

zőjének sajátos időszemléletét és vizuális teremtményét csodálja: „Vajon micsoda ebben a munkában a nagy, a bámulatra méltó és halhatatlan? Az, hogy az elröppenő életet megrögzíti, örökkévalóvá teszi. Byron minden versszaka tűzijáték, Puskin minden versszaka egy kép, egy festmény, egy káma, gyöngéd színekkel, lekarcolatlan vonásokkal, kiizzítva a szenvedés háromezer fokos porcelánégető kemencéjében. Az élet képei ezek. Képek emberekről és állatokról, mozdulatokról és fintorokról, képek a tavaszról és a télről, a teáról, a vidéki batyubárlról és eszem-izomról, az álomról, a babonáról, az öreg dadáról s a bakafántos párbajsegédre. Képek az elmúló élet ünnepéről. Úgy érezzük, hogy először érintkezünk az élettel, hogy először látunk embereket, tárgyakat, zúzmarát és lámpafényt, s valami szűzi borzongás fut végig rajtunk. Ez az alkotás csodája. [...] Annak idején



fotó: Eöri Szabó Zsolt

sokszor mondogatták, hogy ha Oroszország végképp eltűnnék a föld színéről, ebből az egyetlen könyvből fogalmat alkothatnánk, milyen volt. Most ez megtörtént. Ez az Oroszország nincs többé. De az *Anyegin*ben még mindig ott remeg és ragyog, mint gyermekkorunk bűvös csövében a jegecekből és színes gyöngyökből összehulló, tükröztetett képek. Ott áll Tatjana, Olga, Anyegin és Lenszkij, mint egy örökévaló álomban, mozognak, sírnak és teáznak, egymásra merednek, s úgy rémlik, hogy nem is múlnak el soha.”⁹

Az idei MITEM keretében bemutatott előadásban úgyszintén egy darab Oroszországot láthatott a magyar közönség. A legkitűnőbb orosz színházi hagyományokat kiérleltén ötvöző interpretáció arányos egészként állt előttünk. Puskin szövegének értő tolmácsolásán túl a képi hatás, a színpadi tér vizuális élményt nyújtó megkomponálása, a zenei aláfestés funkcionális gazdagsága (Csajkovszkij, Sosztakovics zenéje, orosz románcok, francia szonok és templomi kóruszene részleteit hallhattuk) és az orosz balett tradícióján kimunkált mozdulatsorok összművészeti harmóniába olvadtak, és kiváló ritmusú előadást eredményeztek. A litván-orosz származású rendező eredetiben megszólaló *Anyegin*je még az oroszul nem (vagy csak alig) értő nézőközönség számára is az *ismert* érzését közvetítette, és az önértelmezés tapasztalatának egyik alakváltozataként vált befogadhatóvá. Rimas Tuminas éppen olyan képeket teremt a színpadon, mint amilyeneket a Puskin írásművészetét méltató Kosztolányi csodálattal emleget. Képeket, amelyek immár nem keretbe foglalt régiségként, töredékes formában, hanem újraírt teljességükkel, az ábrázolás frissességével, az élet mulandó pillanatainak jelenvalóvá tételével nyűgözik le a mai publikumot.

⁹ Kosztolányi Dezső: *Alekszandr Szergejevics Puskin*. (Pesti Hírlap, 1935. október 20.) In: Kosztolányi D.: *Szabadkikötő. Esszék a világirodalomról*. Bp., Osiris, 2006. 76–77.

Ildikó Regéczi: A Letter – in a Picture Frame

Pushkin's *Eugene Onegin* Directed by Rimas Tuminas

Pushkin's *Eugene Onegin* has lived in the memory of Hungarian and, even more so, Russian readers as a perfect iconic work of art belonging, nevertheless, to the past, says the author in her introduction. A text which had been interpreted, taken to pieces and expropriated in many ways before becoming an "art relic". In Regéczi's view, director Rimas Tuminas makes every effort to bring new life into the text of his *Eugene Onegin* production, to re-create it as an important event in the here and now. The play presented in this year's MITEM combines the finest Russian theatrical traditions, she says. In addition to an intuitive interpretation of Pushkin's text, the visual effect, the composition of the stage space to offer a visual experience, the functional diversity of the background music (music by Tchaikovsky and Shostakovich, Russian romances, French chansons, church choral music) as well as movements reminiscent of the Russian ballet tradition melt into total-artistic harmony and result in a performance of excellent rhythm. She sees it confirmed, too, that the Lithuanian-Russian director's original *Eugene Onegin* was easy to follow even for those in the audience who spoke no (or hardly any) Russian and that it became receptive through offering the possibility of self-interpretation.



OLGA JEGOSINA



Dosztoevszkij a színpad és az élet tükrében

Mihail Bahtyin a *Dosztoevszkij poétikájának problémái* (eredetiben: «Проблемы творчества Достоевского» „Dosztoevszkij művészetének problémái” – a ford.) című kultikus könyvének első fejezetét a következő szavakkal kezdi: „a Dosztojevszkijről szóló kiterjedt irodalmat szemlélve az a benyomásunk alakul ki, hogy nem egyetlen szerző-alkotóról van szó, aki regényeket és elbeszéléseket írt, hanem több író-gondolkodó filozófiai műveinek egész soráról”... Amennyiben ezt a megállapítást a színházra vonatkoztatjuk, azt is hozzátehetjük, hogy végigtekintve a Dosztojevszkij-művekből az elmúlt több mint egy évszázad alatt létrehozott kulcsfontosságú rendezések egész során, minden esetben nem csak hogy új (gyakran ismeretlen)

író-gondolkodóval, de alapvetően különböző művészi világokkal szembesülünk.

Jellemző, hogy gyakran éppen a Dosztojevszkij-szövegekből készült rendezések bizonyultak sorsfordítóknak a 20. századi orosz színházban. Megpróbáljuk kijelölni ezeket az alapvető mérföldköveket (félretéve azokat a rendezéseket, melyek ugyan magas művészi színvonalat képviselnek, de színházi értelemben nem nyitottak új fejezetet.)



F. M. Dosztojevszkij: *Karamazov testvérek*,
V. A. Szimov díszletterve, Művész Színház, 1910,
r: V. I. Nyemirovics-Dancsenko (forrás: mhatmuseum.com)

A *Karamazov testvérek* premierje után, melyet a Moszkvai Művész Színház színpadán mutattak be, Nyemirovics-Dancsenko a következőket írta Sztanyiszlavszkijnek: „Mindannyian valami hatalmas kerítés mellett járkáltunk és kerestük a kaput, a kertajtót, vagy legalábbis valami rést rajta. Aztán hosszú ideig egy helyben topogtunk, ösztönösen érezve, hogy valahol itt könnyen át lehet szakítani a falat. A *Karamazovokkal* áttörtük, és amikor kiléptünk a fal túloldalán, a lehető legszélesebb horizont tárult fel előttünk. És mi magunk sem számítottunk arra, hogy az milyen széles és hatalmas. Rögtön mondom: szerintem rajtam és Önön kívül még senki sem képes megközelítőleg sem felmérni ennek a horizontnak a szélességét. Senki, és nem csak a közönség, nem csak a kritikusok körében, de még nálunk, a színházban sem. Én magam sem számítottam arra, hogy ilyen hatalmas perspektívák nyílnak meg előttünk. Nincs itt szó semmiféle dicsőségről vagy győzelemről, de mégis, valami hatalmas dolog történt, valami kolosszális, vértelen forradalom játszódott le. Az első néhány előadás során volt néhány ember, akik megérezték, de még nem fogták fel, hogy a *Karamazovok* egy óriási folyamat végeredménye, amely tíz év alatt ért be.”



F. M. Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*, Nagy Drámai Színház (BDT), Leningrád, 1957, szerkesztette és színpadra állította G. A. Tovsztogonov, Miskin herceg szerepében I. Szmoktunovszkij (forrás: kino-teatr.ru)

A *Karamazov testvérekkel* a Művész Színház kijelölte a 20. század fő rendezői csapásirányát – hogy ne színműveket állítsanak színpadra, amelyek az alkotót többé vagy kevésbé a darab keretei közé szorítják, hanem közvetlenül a szerző prózájához nyúljanak.

Georgij Tovsztogonov, amikor a Nagy Drámai Színház (BDT) mű-

vészeti vezetője lett, Dosztojevszkijt veszi elő, akit évtizedeken keresztül ki nem hirdetett cenzúra sújtott. Az 1957-ben bemutatott *Félkegyelmű* nemcsak Innokentyij Szmoktunovszkij zsenialitását hozza felszínre, akit Mihail Csehovhoz hasonlítanak, de a színészi jelenlét új módját, a színpad és a nézőtér közötti új viszonyt is. Dina Svarc így írt a színész játékaról: „Amikor Miskin herceg egyedül átment az előszínpadon (ezt a mozgást – *Mise-en-scène* – állította be Grigorij Tovsztogonov végig, az előadás jelenetei között), és valami hirtelen gondolat szöveget ütött a fejébe, megállt, s a nézőtér felé tekintett, mintha tőlünk, minden egyes nézőtől vár-

na választ vagy legalábbis tanácsot. Sokkoló volt ez a „kimerevedés”, mely minden taps, nevetés, sírás felett állt.”

A Dosztojevszkij-művek színpadra állításai az orosz színház számára mindig az igazság pillanatát jelentik, amikor is a színház új lehetőségeket, új utakat nyit meg továbbbi létezése előtt. És, természetesen, a Dosztojevszkij-rendezések, így vagy úgy, de szükségszerű módon erőteljesen rezonálnak a kor szellemi (ideológiai) kontextusára.

Nem véletlen, hogy Gorkij a proletár legvehemensebb felháborodásával támadja meg a *Nyikolaj Sztavrogin* című előadást, amelyet a Moszkvai Művész Színház 1913-ban hoz létre. Abban, hogy a legnagyobb hatású orosz színház Dosztojevszkij *Ördögök* című művéhez fordul, Gorkij az országban zajló forradalmi mozgalom egészére nézve lát veszélyt. „Javaslom minden szellemileg egészséges embernek, mindenkinek, aki tisztában van az orosz élet egészségessé tételének szükségességével, hogy tiltakozzon Dosztojevszkij regényeinek színpadra állítása ellen.” – írja A *karamazovscsináról* („A karamazov-jelenségről”) című cikkében. Bízunk a forradalom előhírnökének lelkiismeretére, hogy milyen módon értelmezte Dosztojevszkijt mint „mélységesen kártékony” szerzőt. De azt nagyon pontosan érzekelte, hogy Dosztojevszkij íróként az orosz társadalom ideológiai vitáinak katalizátorra – ebben Gorkij profetikus éleslátása mutatkozott meg.

Az *Ördögök* Dogyin rendezte pétervári bemutatójára a Kis Drámai Színházban (Malij Dramatyicseskij Tyeatr) 1991. december 21-én került sor. Négy nappal később Mihail Gorbacsov bejelentette, hogy távozik a Szovjetunió elnöki posztjáról. A bejelentést tartalmazó beszéde közben a Kreml zászlórúdján leeresztették a Szovjetunió vörös zászlaját, és felhúzták az orosz trikolorrt. Az ország történelme új irányt vett.

A kilencórás előadás saga-szerű terében egy olyan város életéről meséltek, amelynek támaszgerendája megingott. Megingott Sztavrogin (a témát, amelyben minden egy emberre támaszkodik, Pjotr Szemak még a Mihail Prjaszlin-féle szerepével indította el a *Fivérek és nővérek* című előadásban), és ezzel megingott valamennyi hozzá kapcsolódó ember is, megingott a kormányzóság, lábra kaptak az ördögök. Szemak Sztavroginján keresztül a világba megérkezett a



F. M. Dosztojevszkij: *Ördögök*, Kis Drámai Színház, 1991, Szentpétervár, r: L. Dogyin, fsz: P. Szemak, alul balra (forrás: mdt-dodin.ru)

gonoszság. Minden egyes szava, minden mozdulata elnyújtott, véres visszhangot keltett. A személyiségek sokaságát felvonultató rendezésben megrázó volt az emberi természet szinte sebési pontosságú, könyörtelen elemzése. Lev Dogyin a legérzékibb (legtestesebb) művészet eszközeivel szólt az emberi lélek legfontosabb metafizikai igényeiről, miközben az orosz történelem nagy, sorsfordító pillanatát élte...

A 2016/2017-es évadban az Alekszandrinszkij Színház és a budapesti Nemzeti Színház egy rendhagyó kísérletre vállalkozott. Vidnyánszky Attila az Alekszandrinszkij Színházban rendezett egy ötórás, meditatív *Bűn és bűnhődés*t, Valerij Fokin pedig a Nemzeti Színház színpadán mutatta be Dosztojevszkij *Krokodil* című elbeszélésének fantazmagorikus interpretációját. A MITEM fesztivál programjában a budapesti Nemzeti Színház és az Alekszandrinszkij Színház egymás mellé kerülő előadásai váratlan és produktív dialógusba léptek egymással.

Valerij Fokin koncentrált, másfél órás színpadi kinyilatkoztatásával ellentétben Vidnyánszky Attila egy nagylélegzetű, az epikus színház szellemében fogant produkciót hozott létre.

Valerij Fokint az a Dosztojevszkij érdekelte, aki Kafka és az abszurd színház előzménye. Vidnyánszky Attila a polifonikus pszichológiai regény mesterét látta benne.

Fokin előadásában a társadalom és a világ „elkrokodilosodása” az éles társadalmi metafora színházi formáiban ölt testet. Vidnyánszky Attila a pszichológiai színházi virtuóz színészi játéka által hozott létre egy példaszerű előadást.

Dosztojevszkij az *Író naplójában Krokodil* című elbeszélését „irodalmi tréfának” nevezte, „amely abból a szándékból született, hogy egy fantasztikus mesét írjon, Gogol Orrjához hasonlót.” Az elbeszélés, amely az *Epoha (Kor)* című folyóirat 1865-ös évfolyamának második számában jelent meg, a sajtóban nagy vihart váltott ki. Mindenki érintve érezte magát: a *Russzkoje szlovo (Orosz szó)* nihilistái, a *Szovremennyyk (Kortárs)* című folyóirat közgazdászai, a *Russzkij vesztnyik (Orosz hírmők)* konzervatívjai. A párt-klánok összes mártírja, így vagy úgy, de megszólítva érezte magát a kedvenc eszméjük „előítéletességének” vitriolos paródiája által, amely az önelégült krokodil gyomrából szól. Az ócsárlóknak Dosztojevszkij csak egy legyintéssel válaszolt, ám az elbeszélést már nem fejezte be.

A szinte mondat közben félbeszakadt elbeszélésnek nem lett folytatása az író életművében, viszont ezt nem mondhatjuk el a világirodalom vonatkozásában.

Joszif Brodskij Dosztojevszkijről szóló grandiózus esszéjében jogosan nevezte az író egyetlen és közvetlen irodalmi utódjának Andrej Platonovot. Ugyanakkor azt is hozzátehetjük, hogy mellékszálon Dosztojevszkijnek sokkal több utódja van. Az OBERIU¹ képviselőiről azt írták, hogy valamennyien Lebjadkin² versiké-

¹ A 'Reális Művészet Egyesülete' (Объединение реального искусства) az orosz avantgárd abszurd irányzatát képviselő szerzőket (Alexander Vvedensky, Daniil Kharmis, Nikolai Zabolotsky) tömörítette a múlt század húszas és harmincas éveiben (– a szerk.).

² Dosztojevszkij *Ördögök* című regényének egyik alakja.

jéből bújtak elő, amely szerint „Élt egy csótány e világon, gyerekkorunk csótánya”. A *Krokodil* szerzője az abszurd drámairodalomra is nyilvánvaló hatással volt.

Jellemző, hogy az orosz színház fő Gogol-szakértője, Valerij Fokin ebben a rendezésében nem is annyira az *Orr* örökösének tartott Dosztojevszkijt, hanem inkább a Ionesco előzményének tekinthető Dosztojevszkijt mutatta meg.

A társadalom „krokodilosodása” (amely tüneteit tekintve semmiben sem különbözik az „orrszarvúsodástól”) vált a budapesti rendezés fő témájává. A díszlettervező Szemjon Pasztuh mozgó panel-falakkal álló fantasztikus kockát épített fel a színpadon. Az egyik tükröződő falnál hever a krokodil farka, a másikon a szörnyeteg feje. A hátsó falra vetített gigantikus videoprojekció lehetővé teszi, hogy megfigyeljük a főhős alászállását a krokodil mélységes bugyraiba, és azt, ahogy a belei között kapálózik.

A tükröződő falak négyzeteiben a színészek alakjai összetöredeznek és a végteleenségig megsokszorozódnak. Amikor Ivan Matvejevics (Horváth Lajos Ottó) a krokodil belsejében egyszer csak felismeri az ember és az állampolgár jogait és kötelességeit, s a tudósítók várakozó tömege előtt táncra perdül, az „új guru” figurájának százai kezdenek futkosni a négyzet alakú képernyőkön.

Dosztojevszkij hőségének álmai a színpadon valóra válnak. A „krokodilus” bölcsességére vágyók tömegei elárasztják a



F. M. Dosztojevszkij: *A krokodilus*, 2017, Nemzeti Színház, r. V. Fokin (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



A fotóriporterek rohamának jelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

passzázst. A jól ismert tömeg szelfibotokkal felszerelve a feleségével fényképezkedik. A televíziós bemondók műsort vezetnek a krokodilban élő szenzációs bölcsről. A konzervatívok a Németországgal (meg az egész EU-val) való konfliktus veszélyére hívják fel a figyelmet egy polgár miatt, akiről kiderül, hogy más tulajdonának a „határait sérti”. A bulvársajtó a gasztronómia új lehetőségeiről ír.

Valerij Fokin ritka képessége, hogy egy klasszikus szövegből mának szóló metaforát teremtsen. A *Krokodilus* kidolgozottsága csak kielezi és árnyaltabbá teszi a benne gomolygó aktualitást.

A krokodilok tangója a fináléban talán a mai kor egyik legerősebb metaforája, amit kortárs színpadon létrehoztak. Mostantól ha ránézek a televízió vagy a facebook tömegjelenségeire – a polgárok bármiféle pártba összeverődött nyájára –, gondolatban krokodilfej-maszkot adok rájuk. A civilizáció „elkrokodilosodása” – rémisztőbb bármely vírusnál, korrupciós küzdelemnél és ideológiai szembenállásnál.

Úgy tűnik, mindenki, aki az Alekszandrinszkij Színházban bemutatott *Bűn és bűnhődés*ről írt, rámutatott arra, hogy Vidnyánszky Attila szándéka a regény alapvető szálainak a megőrzésére irányult. Ezt a némiképp korszerűtlen szándékot a



F. M. Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés*, Alekszandrinszkij Színház, Szentpétervár, 2016, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

rendezőnek a szerző iránt táplált áhítatával magyarázzák, s vizsztatérésnek tekintik az irodalmi színházhoz. Ugyanakkor Vidnyánszky Attila számára maga a Raszkolnyikov által elkövetett büntett a világegyetem igazságtalan berendezkedésének a része és következménye; ez az oka annak, hogy a becsületes, szemékből hívó, önzetlen ifjú elveszíti az esztét.

Raszkolnyikov (Alekszandr Polamisev) a félhomályos városban sétál, ahol minden oldalról rátörnek a szegénység, a részeg-

ség, a züllés jelenetei. Csábítón mosolyognak a prostituáltak, az alkoholisták szókásuk szerint vedelnek. Valahol egy lovat vernek. Marmeladov (Szergej Parsin) pedig egy egyszerű és szívhez szóló történetet mesél el neki családjának széteséséről. Az uzsorás vénasszony, Jelena Nyemzer nem csak a zálogtárgyak árát nyomja le, de zsarnokoskodik is a hűga felett, könyörtelenül elpusztítva Lizaveta szabados életének „következményét”.

A gyengék szenvedése kínzó érzést vált ki Raszkolnyikovból, aki itt a világ igazságtalanságának a tanújaként van jelen. És mivel tehetetlennek érzi magát a felé áradó keserűséggel szemben, úgy dönt, hogy rendet tesz, s felemeli a baltát. A mai „eszméktől vezérelt gyilkosok” («идейные убийцы») ugyanígy veszik fel magukra

az öngyilkos mártírok (sahidok) övét, fognak gépfegyvert, ülnek a teherautó kormányához...

Mi a teendő, ha a világgal szembeni ideológiai harcot vállalva nem tudod elkerülni, hogy megölj egy ilyen véletlenül utadba kerülő Lizavetát? Raszkolnyikov szinte dühödten faggatja az Anna Blinova által alakított Szonyát: hogy a kis Polenykának jó legyen, annak érdekében, talán nem érdemes megölni egy senkiházi és kártékony tetűt?

Szonya megijed a kérdéstől: „hát ítélezhetek én az emberek felett?” – Erre senki sincs felhatalmazva. És senkinek sincs joga eldönteni, hogy ki éljen, és ki haljon meg. Annál is inkább, mivel bármelyik krokodilban hirtelen feltámadhat az emberi természet. Bármely sötét lélek képes feltámadni, magához térni, bűneit megbánni.

Marija és Alekszej Tregubov díszlettervezők egy nyomasztó, szürkésfehér világot hoztak létre a színpadon. Félbevágott ló. Félbevágott székek, mintha egy soron következő kortárs installációból lépnének elő. Vörös foltként izzik a vér az uzsorásasszony ajtaja melletti falon. Lebezjatnyikov kérdései kékes színűek. Pimasz, jakobinus bíborszínnel provokál Porfirij Petrovics (Vitalij Kovalenko) sapkája.

Ez a Porfirij Petrovics olyan, mint egy bohóc, a vurstli kikiáltóinak intonációját idéző pojáca, csak nagyritkán konyul le és komorodik el az arca. Amikor gyakorlatiasan kihúzza a Raszkolnyikov által padlóhoz szögezett Bibliából a szöveget. Amikor igyekszik rábeszélni Raszkolnyikovot, hogy menjen be vallomást tenni: „Lehet, hogy magát most Isten teszi próbára... Nekem viszont – már bevégeztetett!”

Ha hiszünk abban, hogy minden emberi bűncselekmény egy szög Isten testébe, akkor ez a Porfirij is beleütötte a magát...

Olyan Szvidrigajlovot, amelyet Dmitrij Liszenkov alakít, még nem látott az orosz színpad. Egy dobozból előugró kisördög, sakktábla-mintás, divatos kabátban, kezében sétapálcával. Hamiskártyás, gyilkos, kéjenc, liliomtipró... Bűneinek listáját hosszan lehetne sorolni. Raszkolnyikov undorral, elborzad-



Raszkolnyikov két áldozatának „szellemalakjaival”, jelenetkép az előadásból (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Raszkolnyikov a vizsgálóbíróval (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Szvidrigajlov és Raszkolnyikov jelenete
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

va szemléli őt, de valami visszaszűrő, belső közelség érzetével. „Bennünk sok a közös!” – kacint oda neki biztatólag Szvidrigajlov... Raszkolnyikov semmit sem tud felhozni azzal a neki szegezett kérdésével szemben, hogy „hát az öregasszonyokat eszerint agyon lehet csapni bármivel?” – ami sokkal nagyobb erkölcsi bukást jelent számára, mint a megölt áldozatok megjelenő szellemei.

Vidnyánszky Attila egymásra rímelteti a Raszkolnyikov által

önmagára mért „bűnhődést” és Szvidrigajlov öngyilkosságát. A kéz sokáig ellenáll, hogy meghúzza a ravaszt, az emberi természet teljes egészében beleremeg a halál-félelembe, ám Szvidrigajlov mégiscsak végigmegy az önpusztítás útján.

És akkor Raszkolnyikov földig hajol, és fennhangon kimondja: „Én öltem meg.”

Ez az egy évadban bemutatott két előadás kétféle utat, választási lehetőséget mutat föl: a gondolkodás nélküli, önfeledt krokodillá válást és a bűnbánat, a vezeklés hosszú útját.

Kozma András fordítása

Olga Egoshina: Dostoevsky's Works in the Light of Stage and Life

The renowned theatre critic and scientific associate at the Moscow Art Theatre (MAT) was actively involved in the MITEM professional programme entitled *The Works of Dostoevsky on Stage*, which took place on April 24, 2017. In this paper, she first calls attention to novel adaptations (*The Brothers Karamazov*, d: Nemirovich Danchenko, 1910, *The Idiot*, d: Georgy Tovstogonov, 1957, *Demons*, d: Lev Dodin, 1991) which, beyond their artistic quality, were related to epoch makers in Russian history. In her view, these productions have proved that the wide existential-philosophical horizon as well as exceptional poetical form of Dostoevsky's works truly reveal themselves at the times of great social crises. The essay continues by the appraisal of the two pieces at this year's MITEM. The greatest virtue of *The Crocodile* directed by Valery Fokin is pointed out to be in its reformulation of the absurdity of the story, the metaphor of "crocodilization" as a dangerous phenomenon of today's civilization. As regards Attila Vidnyánszky's *Crime and Punishment*, the director's aspiration to stage the whole universe of the work is highlighted. The author finds the figure of Svidrigailov especially interesting in this adaptation on two accounts: first, the parallel of his life story with the protagonist's, and second, the way this character – re-styled to a typical man of our time – relates to Raskolnikov's rebellious attitude.



V. GILBERT EDIT



A másik Dosztojevszkij(e)

Komparatistaként, színházzal is foglalkozó orosz irodalmárként sokszoros szellemi izgalmat jelentenek azok az alkalmak, amelyeken az említett területek tárgyai együttesen szerepelnek. Ilyen volt számomra az idei MITEM. Az előadások nagyobbik részét láttam; összetételüket statisztikailag is dominánsan határozta meg az orosz színházi jelenlét. Kincs ez a hazai ruszistáknak, a magyarországi orosz kolóniának, és rajtuk kívül az orosz színházat, kultúrát kedvelőknek. Helybe jött tehát a lehetőség, amivel éltek is az élelmeselek. Pillanatokon belül elkeltek előre a jegyek, így hát a Nemzeti Színház sikeresnek könyvelheti el immár hagyományyá vált tavaszi nemzetközi fesztiválját. A hazai nézőknek egyúttal részük lehetett abban az élményben testközelből, hogyan ünnepel, miként adja meg a módját a rendkívüli eseményeknek, amilyen a jó színház is, az orosz közönség. Nemcsak az előadások alatt és után, a szünetekben is orosz miliő jött létre: pezsgővel, tószttal, a színházi élet mint szociokulturális közeg apró kiegészítő gesztusaival.¹

Az orosz dráma s az orosz irodalom folyamatosan körülvesz bennünket Magyarországon, a társadalmi-politikai hullámverések mostanában már kisebb mértékben hatnak befogadására, beágyazottságára. A rendszerváltás utáni évtizedben gyökeresen megváltozott az oroszstanulás hazai környezete és rendszere, a kétezres években azonban már újra számottevő az érdeklődés a nyelv, a szak iránt a felsőoktatásban. Az orosz irodalom népszerűsége pedig tulajdonképpen töretlen, átvészelte a kilencvenes évek politikai krízisét, s akkor sem csökkent jelentősen. A fakultatív orosz irodalmi szemináriumok az átmenet éveiben is megteltek a kortárs és a klasz-

¹ Tudósításom a fesztivál egészéről, benne a moszkvaiak ragyogó Anyeginjével s a Vidnyánszky-féle *Bűn és bűnhődés* színházlátogatói orosz közönségdíjával (a TEATRÁLÉ-val, ami a Szentpétervári Nézők Társasága) a Criticai Lapok 2017. júniusi számában olvasható: *Észak és Kelet a MITEM-en. Beszámoló a IV. Madách Nemzetközi Színházi Találkozóóról*, XXVI. ÉVFOLYAM 05–06. 27–32.

szikus művekre kíváncsi hallgatókkal. Az áttekintő világirodalmi előadásoknak, óráknak pedig, ha a 19. század reprezentáns alkotásáról van szó, gyakran a *Bűn és bűnhődés* – esetleg az *Anna Karenina* –, ha a 20. századról, a *Mester és Margarita* a kedvencműve lett még a középiskolákban is. Kurzusoktól független kultusztervezők Szorokin, Pelevin és Akunyin, akik bizonyos szubkultúrákban karakteres rajongótáborral rendelkeznek. Az orosz klasszikusok pedig nyelv- és paradigmaalkotók.

Csehov a kortárs magyar dráma – hangzott nemrég még gyakran e kissé epés kritikái szlogen, némileg rosszállva, hogy újra és újra csak Csehovon keresztül tudunk beszélni önmagunkról, egzisztenciális létkérdéseinkről. Számos kritika, fesztiválokról és kortárs magyar színházi szemlékről szóló tudósítás kezdődött a fenti gondolattal. Túlon túl hozzászoktunk ahhoz, hogy Csehov a zsinórmérték, a forma, hogy annyit játsszák, mint Shakespeare-t. A mostani fesztiválokról sem hiányzik természetesen sem Csehov, sem az orosz dráma. Az idei POSzT-on a kecskeméti *Platonovja* szerepelt tőle *Apátlanul* címmel, a főszereplő Kocsis Pál több



A. P. Csehov: *Platonov* (*Apátlanul*), Kecskemét, Katona József Színház, 2017, r: Szász János, a képen: Kocsis Pál (fotó: Walter Péter, forrás: kecskemetikatona.hu)

díjat is elhozott. A pécsi találkozóra beválogatták a decemberi kortárs drámafesztiválon is szereplő Viripajev egy másik darabját, a Nemzeti Színház kiváló *Részegekjé*², s ott volt Gorkijtől az *Éjjeli menedékhely*, ezúttal az eredetihez jobban közelítő *A mélyben* címmel. Nemzetközi koprodukcióban készült e posztapokaliptikus, helytől-időtől elvonatkoztatott adaptáció: Yuri Kordonsky rendezésében a kolozsváriak román és magyar alkotótársakkal dolgoztak.

A POSzT-ok off-programjai közt többször felbukkantak már valamiféle *Karamazoff*-ok, Dosztojevszkij idén a versenyprogramban futott. Gogoltól *Az örült naplója* pedig az augusztus eleji dél-dunántúli Ördögkatlan Fesztivál slágerelőadása lett. Ezzel nyitottak, s a forró nagyharsányi tornateremben szünni nem akaró tapssal, állva hálálkodott a többségében fiatalokból álló közönség Keresztes Tamás különleges, a díszletet és a hangzásvilágot is meglepően invenciózusan, egyedien megalkotott monodramájáért.

A debreceni Deszka Fesztiválon 2017 tavaszán egy szlovák nyelvű pozsonyi Esterházy Péter-előadás³ és Székely Csaba romániai székely magyar etűdjei⁴ kerül-

² A szerző nagyszerű, megrendítő politikai kiáltványa rendezőtársa letartóztatása ellen nyílt levél formájában itt olvasható: <http://kinosoyuz.com/news/?pub=2584>

³ Esterházy Péter: *Mercédesz Benz*, Szlovák Nemzeti Színház, Pozsony, r: Roman Polák.

⁴ Székely Csaba: *Idegének* – négy politikai gyerekdarab, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Liviu Rebreanu társulata, r: Sebestyén Ábá.

tek színre – utóbbiak a befogadó román kultúra nyelvén. Érdemes ezeknél is elidőznünk egy pillanatig, hiszen azt reprezentálják: miképpen néz vissza ránk – a másik. Akit talán nem hittünk túl barátságosnak, de most nagyon is érdekeli, figyel ránk, azt mondja a maga nyelvén, amit mi mondunk. A pozsonyi szlovák színház Esterházyt választotta kortárs külföldi szerzőnek, s győzte is meg arról, hogy írjon nekik. S a közben bekövetkezett vég feletti szomorúságot hol erősíti, hol enyhíti, hogy itt van velünk az eltávozott írónak ez a kiváló, megrendítő transzposztumusz darabja. S különös erővel szólal meg a vendégjátékokon, melyekből még nem volt sok, ám óriási rá az igény. (A direktorok, a befogadni vágyó meghívók azonnal elkezdtek fontolgatni, mi legyen a zsinórpaddal, ha nekik nincs, minthogy a magas díszlet, a vertikális tér elengedhetetlen része az előadásnak.) Nagy erővel szólít meg bennünket e mű, lélegzetviasszafojtva hallgatjuk üzenetét, de náluk, Szlovákiában is hat, s hamar híre ment, még ha csak stúdióban játsszák is. Szerepet kapnak benne történelmünk közös kronotoposzáinak elemei. Felcsillan egy, az ő területükön lévő Esterházy-kúria visszakerülésének a lehetősége, ami praktikusán ugyan nem mozgatta meg íróinkat, de csalinak talán mégsem volt utolsó. És sorjáznak közös múltunk, történelmünk képei, tele veszteségekkel, bűnökkel, mulasztásokkal. Igen tanulságos, miként képződik meg a Bahtyintól tanult viszonyosság vonzatait is figyelembe véve a mi *Mercédesz Benz*-felőli oldalnézetünk. Hogyan jön létre a szomszéd felkérésére a mi nagy formánk, embertragédiánk nyomán az isten, az ördög, az ember, az asszony archetipikus drámája, ez a mű, mely náluk és nekik készül, az ő nyelvükön szólal meg, beleszó(l)rva azért a mienkből s másokéból is elemeket.

A fiatal s páratlanul gyors népszerűsége szert tett romániai magyar szerző, Székely Csaba pedig a népeink s a kisebbség-többség közti ellenségeskedést, feszültséget forgatja bele négy abszurdjába. Magyar gyerekbeceneveken szölongatják egymást például a román mondatokban. A többségi színház (a marosvásárhelyi román tagozat) odafordulása az államukban élő kisebbségi fiatal drámaíró felé éppoly beszédes, mint a pozsonyiak vonzódása Esterházyhoz. Íme tehát két példa a határon túli, magyarok által is lakott területek centrumainak többségi érdeklődésére egy, az ő határaikon belüli (frissen, azonnal kanonizált fiatal) és egy azon kívüli (középkorú és erősen kanonizált) magyar szerző iránt.

Látványos, érzékletes gesztus a műfaj sajátosságainál fogva a színházi adaptáció, amikor a színház egy szomszédos vagy egy másik kultúra alkotójának művét dolgozza fel. Az eredmény, a testet öltő megvalósulás közvetlen válaszokkal szolgál a miértekre és hogyanokra. Az idei MITEM kölcsönös Dosztojevszkij-párjátékának értelmezése felé kanyarodva hadd tegyek még egy kis kitérőt orosz irodalmi vonzalmainkról. Dosztojevszkij, Csehov, Bulgakov és Ulickaja erős magyarországi jelenléte vitathatatlan. Világszerte a kánon élén állnak e szerzők, magyar recepciójuk azonban még meggyőzőbb, határozottabb és speciálisabb mind a szakma, mind az olvasóközönség körében. Köszönhetik ezt a fordításoknak, a jó marketingnek és egyes paratextuális elemeknek, mint amilyen például a könyvborító – hivatkoznak is a siker efféle összetevőire a kiadók. Azt a szellemi tartalmat ugyan csak érdemes azonban méltányolni, amelyet ezek a külföldi művek képviselnek,

s amellyel hiányt pótolnak. A célközönség, esetünkben a magyar számára olyan regisztereket nyitnak meg és tesznek átélhetővé, amelyek valamiképpen gyengébben képviseltek a mi kultúránkban. Valamit tehát tudnak, tagoltabban és mélyebben (a fentiekhez: misztikum és mélypszichológiai realizmus, bölcs-csípős, empátikus női írás), s ez a fordítások révén bekerül hozzánk is. Esztétikai tudattartalmuk a mi szellemi bázisunk részévé válik, tágítva kultúránk horizontját. A külföldön magát nagyon jól érző szerző annak a népnek tud valamit adni, mondani, ahol arra az eseményre, melyet ő képvisel, már vártak, látenszen készültek, de még nem volt rá saját szavuk. A helye azonban már megvolt, készen állt annak létrejöttére. A közvetítő, a fordító a maga transzformációs alakzatait az őket megelőlegező, helyüket kijelölő, mintegy kihagyással megképező formákba önti, helyezi bele. Másfelől fogalmazott metaforikával: a fordított alkotás leüti a hangot, amelyen megszólalhat, s ezzel értelemszerűen megidéri a hang itteni tulajdonosát, akivel a jövevény egy szólabban rezeg, akihez hallásra-hangzásra kapcsolódik.

Az összehasonlítókat látják és láttatják mindkét oldalt, s érzékelik, mit tud adni egymásnak a két kultúra. S azt is, új testbe születése révén mit tud meg az új hiposztázist nyert mű önnönmagáról. Izgalmas, sokoldalú és dialogikus szellemtudomány a komparatiztika: művelői fogékonyak a régi-új alkotásnak egy újabb nyelven történő megszólaltatása révén feltárulható univerzum a jelentéstartományaira. Hálás dolog kívülről, oldalról szemlélni a másikat, mert így talán nagyobb eséllyel meglátjuk, mi benne a másutt is jelentős, meg tudjuk különböztetni a fától az erdőt. Nem pozitivista, biográfiai vizsgálódásokat végez, nem prototípust keres a belső viszonyokat nem ismerő, belterjes elfogultságtól mentes külső tekintet. A dolgokat priméren, közvetlenebbül fogja fel, jelentésüket és fontosságukat univerzálisabban érzékeli ez a szemlélő, nem esik a kultikusság csapdájába. Üde, üres,



Erkel Ferenc: *Bánk bán*, Erkel Színház, 2017, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Gergely Beatrix, forrás: opera.hu)

ártatlanabb, némileg gyermeki ez a befogadói karakter: nem terhelték túl rárakódott értelmezési rétegek. Nem látta, hallotta túl sokszor, kényszerűségből a művet, nem unja, nem kell szeretnie vagy csakazértis utálnia, mert kötelező olvasmány volt az iskolában. Csak akit nem nyomaszt a kulturális örökség tudata, az tud pimasz és innovatív lenni, amikor nemzeti múltunk kanonizálódott csúcsteljesítményeit kézbe veszi. Amikor például Madách művéhez nyúl. A *Bánk bán* pedig vajon miről szólhat kívülről? – figyeljük kíváncsian a válaszokat. (Az Urbán András-féle szabadkai interpretáció radikálisan aktualizáló és asszociatív. A Katona-mű hamarosan látható lesz az Erkel Színházban és a Nemzetiben is Vidnyánszky Attila rendezésében.) Külföldi irodalomélvezőként szerencsénk van a nyelvvel is: nem az eredeti műben része-

sülünk, hanem annak kortárs átiratában. Könnyebben felfogjuk, mert a mi mostani nyelvünkön beszél, úgy, ahogyan megíródásakor is érthették azok, akik akkor éltek. Az mindig nehezebb ügy, amikor a magunk régi irodalmával, az elmúlt századokban íródott művek archaikus nyelvezetével van dolgunk.

Dosztojevszkij viszont az egész világra talán a legnagyobb hatással bíró modern író. Ruszista elfogultság lenne ez a kijelentés? Magyar nézőpontú elfogultság? Tény, hogy Tolsztojt sokhelyütt jobban értékeli kiegyensúlyozottabb formája miatt. Erről a szakadatlan s igen termékeny szellemtörténeti, poétikai, narratológiai összevetésről is szól nemcsak az orosz (Lihacsov, Bahtyin, Lotman, Uszpenszkij), hanem a magyarországi ruszisztika Király Gyulától Kovács Árpádon, Kroó Katalinon, Horváth Gézá, Szabó Tündén át számos tanítványukig. Egyetemi centrumainkban alakultak ki a Dosztojevszkij művészetét értelmező iskolák. A fenti budapesti poétikai-narratológiai mellett a szegedi szellemtörténeti műhely Fejér Ádám, Szalma Natália (Bognár Ferenc) s a debreceni esztétikai kutatóhely Hajnád Zoltán (Goretity József, Regéczi Ildikó, Kukucska Csilla, Gyürky Katalin) nevével fémjelezhető. Nemzetközi kitekintésben is jelentős teljesítmények ezek, s követik a külföldi kutatási irányokat, azokkal párhuzamosan haladnak. Mindez a Kroó Katalin és Szabó Tünde szervezte 2007-es budapesti nemzetközi Dosztojevszkij-kongresszuson is megnyilvánult, amely összegyűjtötte és számos szekcióban szólaltatta meg a világ szlavistáit.

Dukkon Ágnes irodalomtörténeti összegzéséből (részben Romsics Ignác adatai alapján) kiderül, milyen magyarországi jelenlét tette lehetővé a fentieket, a szerző tanulmányozásának szinte külön tudományágként való működését. Dosztojevszkij a 19. század végén érkezik meg hozzánk Nyugatról, nyugati nyelveken, de a múlt század 20-as–30-as éveiben már oroszról is fordítják. 1945 után, 1957-ig a világirodalomból nálunk megjelentetett címek kétharmada eleve orosz, ami egyharmadát teszi ki az összpéldányszámnak, ám Dosztojevszkij ekkor még nincs az első tizenkettőben, hiszen a Szovjetunióhoz kellett alkalmazkodnunk, s ott a szerző 1955-ig tiltólistán volt. 1955-re, a hruscsovi olvadás idejére datálható a szerző műveinek újrakiadása a Szovjetunióban (1955: *Bűn és bűnhődés*, 1956–1957: gyűjteményes kiadás), majd ezzel egy időben nálunk is kezdik őt megjelentetni.⁵ '56 után Dosztojevszkijt olyan irodalompolitikai utószóval adták ki nálunk, mely elmagyarázta, mit fogad(hat)unk el belőle és mit nem. Szerették, azaz szeretni lehetett a magyaroknak a *Szegény emberek* és a *Feljegyzések a holtak házából* szerzőjét, aki a szenvedést, a szegénységet ábrázolta a cári Oroszországban, a misztikus és szatirikus darabokat azonban nem kultiválták, ahogyan nem tolerálták természetesen Dosztojevszkij forradalomellenességét sem. A 60-as évektől Török Endre, Fehér Ferenc foglalkozik vele, érvényre juttatva az életmű megújított marxista értelmezését.

Mit jelent tehát a nagy orosz író – nekünk, nálunk, könyvben és színpadon? Hogyan alakul recepciója és adaptációja, s ezek tükrében milyennek látszanak az idei MITEM Dosztojevszkij-előadásai?

⁵ <http://www.filologia.hu/kisebb-kozlemenyek/dosztojevszkij-magyarorszag-recepcio-tortenete-1945%E2%80%931958-kozott.html>



F. M. Dosztojevszkij: *A Játékos*, Radnóti Színház, 2017, r: Fehér Balázs Benő
(fotó: Dömölky Dániel, forrás: radnotiszinhaz.hu)

Dosztojevszkij hosszabb és rövidebb, ismert és kevésbé ismert műveinek dramatizált változatai folyamatosan jelen vannak a magyar színpadokon. 2017 tavaszán például *A játékos* mutatták be ifjú alkotók a fővárosban: „A Dosztojevszkijjel való foglalkozás különös érzékenységgel ruházza fel az embert. Mivel ő minden szereplőjét szereti, és a maguk összetettségében és bonyolultságában ábrázolja őket,

mintha arra hívná fel a figyelmet, hogy mielőtt elítélsz valakit, próbálj meg a mélyére nézni. Nincsenek gonoszok és jók. Szerelmesek vannak – emberbe, pénzbe, adrenalinba, magába a szerelembe. A *játékos* szereplői mindent megtesznek azért, hogy a fenti felsorolásból magukénak tudják a legtöbbet” – nyilatkozta Fehér Balázs Benő. A néhány éve végzett Fekete Ádám és Kelemen Kristóf dramaturgi munkája nyomán éledt meg a Radnóti Színházban ez a Dosztojevszkij-darab, a szintén ifjú rendező, Fehér Balázs Benő pedig azóta már a szerző egy másik művét is színpadra vitte: a Jurányiban egyetlen nézőre kitalált *Bűn és bűnhődés*t adtak elő alkotótársaival.⁶

A *játékos*t a fiatal alkotók már jóval korábban felfedezték maguknak. 1985-ben a Katonában Forgách András átíratában, Csizmadia Tibor rendezésében a kor meghatározó színészgyéniségei: Bán János, Básti Juli, Rajhona Ádám, Gobbi Hilda, Balkay Géza, Udvaros Dorottya, Dörner György, Vajda László, Ronyecz Mária szerepeltek. 1997-ben magyar–angol filmdrámát készített a kisregényből a most elhunyt Makk Károly. Kern András eddigi pályáján háromszor is alakított Dosztojevszkij-figurát a Vígszínházban. Kétszer a *Bűn és bűnhődés*ből: 1978-ban Raszkolnyikov volt Ljubimov, 2001-ben Porfirij Tordy Géza rendezésében (1986-ban az *Ördögök* Verhovenszkijét játszotta, r: Ascher Tamás).

2013-ban Szombathelyen Jeles András rendezte meg négy és negyed órában vízcso bogással, a kupolán-barlangon át látható ég és tenger különleges terében *A félkegyelműt*, ahol az alakok egymás életének céltalan kalauzai, afféle holt lelkek.⁷ Korábban, 2005-ben a Katonában Máté Gábor *Az idióta* címmel vitte színre a művet. Szonya címmel az Újszínház 2008-ban a részeges Marmeládovék történetére fókuszálva tűzte műsorra a *Bűn és bűnhődés* egy szegmensét.

2015-ben Dosztojevszkij-mérgezésre panaszkodik a magyar kritikus: *A félkegyelmű* 2014-es székesfehérvári bemutatójára, két *Karamazovok* és egy *Ördögök*-interpretáció-

⁶ http://szinhaz.hu/2017/04/24/a_jatekos_fiatalkok_alkotok_debutaltak_a_radnotiban

⁷ <http://www.prae.hu/index.php?route=article%2Farticle&aid=5988>, <http://www.wssz.hu/tartalom/cikk/dosztojevszkij-probak>, <http://www.ellenfeny.hu/index.php/archivum/2012/7/3803-dosztojevszkij-dialogusok?layout=offline>

ra utal, s nincs mindegyiktől meghatódva, mert sok ideológiai gyötrődést, kínládást lát a színpadon. Az ugyanekkor a Szkénében színre kerülő *Bűn és bűnhődés*ről, Horváth Csaba rendezéséről viszont ezt írja Zappe László: „Garai Judit dramaturggal együtt követhető cselekményt, átlátható kapcsolatokat, pontos jellemrajzokat, jól érthető lelki folyamatokat tesz színpadra. Hozzá most is eredeti eszköztárat talált (ki). A színpadot hatalmas sötét matracok uralják. Azokat meg a színészek. Emelik, ledobják, hozzák, viszik, hajlítják, küzdenek velük. Alakítják a teret. Néha praktikus, sokszor inkább jelképes céllal. Vagy érzékletesen. ... A *Bűn és bűnhődés* történetének mélyén éppúgy rejlenek ideológiai-történelmi kérdések, mint erkölcsiek, vallásiak. Horváth Csaba csöppet sem realisztikusan pepecselő színházában mégsem jelennek meg propagandisztikusan vagy igehirdetéként. Nem fedik el az emberi történetet.”⁸

Raszkolnyikov történetét 2011-ben Sopsits Árpád tévéfilmre vitte egy mai börtönszituációra alkalmazva, a színházterápia lehetőségeit kutatva a Dosztojevszkij-regény cselekményének eljátsztatásával. 2016-tól *Dosztojevszkij evangéliuma* címmel a Karamazovok láthatók a keresztény Jákim Stúdióban a cinikusan ördögi apa, a melegszívű, kövér sztarec és a bűnbánó Grusenyka részvételével⁹.

2015-ben az Erkel Színházban a *Karamazovokat* pszichológiai balett formájában vitték színre orosz–magyar koprodukcióban.¹⁰ *Marmeladov* címmel monodrámát adtak elő Temesváron 2007-ben¹¹, 2014-ben pedig Szombathelyen *A szelíd teremtetést* játszották el kétfős monodráma-változatban.

Sokan emlegetik még ma is (így például Nánay István az idei vígszínházi *Bűn és bűnhődés* kapcsán) Andrzej Wajda nagyhatású, kétszereplős rendezésének Nasztaszja Filippovnáját, mely Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényének motívumai alapján 1977-ben készült, és 1980-ban nálunk is látható volt: „A próbafolyamatra beengedték a közönséget is, majd amikor a színészek már a szöveg birtokában voltak, egy éjszakai, magányos, mondhatni zártkörű próba után alakult ki a végleges forma.”¹²



Nasztaszja Filippovna,
F. M. Dosztojevszkij
A félkegyelmű című műve
alapján, Sary Teatr, 1977,
r: Andrzej Wajda (forrás:
cyfrowemuzeum.sary.pl)

⁸ 2015. <http://nol.hu/kultura/koreografia-szineszekre-es-matracokra-1547635>.

⁹ <http://divinity.szabadosadam.hu/?tag=a-karamazov-testverek>. 2015-ben az *Ördögök* vizsgálódás volt, 2016-ban az RS9-ben egy monodráma, a *Történet az egérlyukból* került színpadra szerzőnkől.

¹⁰ <http://www.opera.hu/musor/megtekint/karamazov-testverek/eloadas-201506281900/>

¹¹ http://kulturpart.hu/2012/11/16/dosztojevszkij_halalos_iteleterol,

¹² „A cselekményt Miskin és Rogozsin Nasztaszja Filippovna holtteste melletti utolsó találkozására korlátozzuk... Dosztojevszkij teljes szövegéből kiemeljük az összes dialógust, s abból rakjuk össze a két a férfinak a meggyilkolt halott iránt érzett tébolyult szerelme történetét... akit magát nem mutatjuk meg, de a halott mégis állandóan jelen van mindenben, ami történik és amiről beszélnek a színpadon” – olvashatjuk a rendezésről. http://ejszakaiszinhaz.szinhasz.org/repertoar_arhiv.shtml.

A Dosztojevszkij-szakirodalom nálunk is óriási, leképezi keletkezési idejének aktuális áramlatait. A pszicho-biográfia, a patológiatörténet is bekapcsolódik: az író hipochondriája, epilepsziája a tárgya például Benedek István értelmezéseinek. Az eszmetörténeti, filozófiai, keresztény egzisztencialista megközelítés a két világháború közt és azután is termékeny. Az orosz író művei közül a *Bűn és bűnhődés* áll leginkább a magyar befogadás középpontjában.¹³

Király Gyula (1927–2011), a magyar Dosztojevszkij-kutatás kiemelkedő alakja a regényhősök egymáshoz való viszonyát nem a konfliktusállapot, hanem az identitáskeresés és permanens polarizálódás folyamatában látja. Az egymásból merítés

¹³ Vatai László (1914–1993) az ateizmus utáni kereszténységet látja meg benne, az utat az autonóm embertől a megtérésig, ami „önmagában természetesen nem elég. Mert ha Krisztus csak igazságot hozna, s nem újjáteremtő szeretetet, akkor nem volna Megváltó, csak bíró. S ezért Porfiri Petrovics mellett ott van a *Bűn és bűnhődés*ben Szonja, a teremtői emberismeret istentől adott megtestesítője Raszkolnyikov számára. Az isteni emberismeret misztériuma a Szonjáié. Szonja olyannak látja a másikat, amilyennek Isten szeretné látni őt. Szonja nem azt a Raszkolnyikovot látja, akit mindenki lát...” http://www.federatio.org/mi_bibl/VataiLaszlo_Dosztojevszkij.pdf
2009-ben Soproni András új fordítása kapcsán Hetényi Zsuzsa a hagyományban meghonosodott magyar cím pontatlanságáról értekezik, s kicserélné például „Büntett és büntetés”-re. Ellenőrzi a regény címét a világnyelvekben, azokat többnyire pontosnak találja, s rátalál a németre, a túlértelmezés forrására. <http://www.holmi.org/2009/06/hetenyi-zsuzsa-a-forditasok-bune-es-vetke>. (Visszafordítva talán greh i pokajanyije vagy raszkajanyije lehetne oroszul a nálunk bevett magyar cím.)
Tallár Ferenc poétikát és etikát közelít *Útban a másik felé* címmel. Így foglalja össze az Egy szimbolikáját, az Én és a Másik egybe-esését, az azonosság ígétét, az „orosz” szolidaritástípust Lukács György nyomán: „amennyiben megtalálom magamat, őt találtam meg”. Elkülönbíti az imago Dei, a „mindegyikünkben bennünk élő” paradicsom alapját Szent Bernátnál Bahtyin, Buber és Rosenzweig „nem-azonosság”-felfogásától, ez utóbbi a létrejövő dialógus alapja. A „lényeg” helyére – Merleau-Pontyval szólva – a keletkezés „stabilizált robbanása” lép, írja: <http://www.vilagossag.hu/pdf/20071204085755.pdf>.
Bartha Ágnes szerint a határon lenni nem élhető, átlépése nem indokolható, csak pillanatnyi mámor. <http://www.adatbank.transindex.ro/pdf/6/009BarthaAgnes.pdf>
Irodalmi szövegfolynosság. A közvetítő alakzatok poétikája Dosztojevszkij alkotásai-ban című munkájának műértelmezéseiben Kroó Katalin sokfelől: az irodalomtörténet (szentimentalizmus-kutatás), az intertextuális kapcsolatok s a szemiotika oldaláról kapcsolódik a Dosztojevszkij-filológiához. Horváth Géza bahtyini szellemben követi a disszonanciától a többnyelvűségig a két tudat határán álló eszmeeseményt, a hősök megnyilatkozásait, a térbeli viszonyok által értelmezett szubjektivitását – az eleven és személyes odafordulást mindenhez. A szólam mindig belülről polemizált, dia-logikus szó, kétirányú: a beszélőre is irányul. A címzett is benne van; a hős egyszerre igyekszik cáfolni és igazolni önmagát a másik szólama és nézőpontja tükrében. „Al-josa Karamazov mintegy képessé válik rá, hogy belépjen testvére, Iván belső dialógusába, s válaszoljon arra a kérdésre, amelyet Iván saját belső dialógusában tett fel önmagának, vagyis hogy ő felelős-e apja haláláért.” Az eszme mindig megélt – karnevál, műfaji emlékezet, halál és újjászületés kapcsolódik hozzá. <http://docplayer.hu/37109107-S-horvath-geza-dosztojevszkij-polifonikus-regenye-mihail-bahtyin-dosztojevszkij-poetikajanak-problemai.html>

és az egymástól való elkülönülés egymást váltását regisztrálja az író műveiben az „Én” érdekének keresése közben. Szcenáriumban közölt gondolatmenete Dosztojevszkij színpadi megvalósulásának témájában különösen releváns, minthogy nyomatékosítja az elbeszélői és drámai műfajok közös epikus jegyeit. Az eltérést nem a konfliktus és a dialógus jelenlétében vagy mértékében látja, hanem a maradéktalan perszifikációban a drámában, illetve „az epikus teljességhez szükséges perszifikálatlanul maradt tárgyi-jelenségbeli valóság elbeszélői objektiválásában: tér-időben való narratív összekapcsolásában az elbeszélői epika műfajaiban”.¹⁴ Király itt Dosztojevszkij gondolatmenetét reprodukálja egy 1872-es levél nyomán, melyben regénye, a *Bűn és bűnhődés* színpadra vitele kapcsán általános elméleti fejtegetésbe bocsátkozik a két műnem eltéréseiről. Az epika belső formája, költői asszociációs rendszere véleménye szerint nem ültethető át drámába, csak úgy, ha egy jelenet köré csoportosul a drámai cselekmény, s egy új, a másik médiumnak megfelelő képrendszer épül ki. Az eredeti cselekménysor azonban nem maradhat meg.

Ez az intés vajon foglalkoztathatta-e valamiképpen Vidnyánszky Attilát, aki ha nem is az egész cselekményt, de annak jó részét színpadra vitte Szentpéterváron? Az öt és fél órás előadás a budapesti Nemzeti Színházban nagy siker volt. Alig néhányan távoztak a hosszú előadás alatt, a szünetek után sem volt számottevő a veszteség. A nézők bevonódtak a rendkívüli feldolgozásba, s együtt haladtak az anyaggal, mely alázattal viszonyult a regény teljességéhez. A szereplők sokasága, a főbb csomópontok mind megjelentek, időt és teret kapott a folyamatok kibontása. Nem sikkadt el a kulcsjelenetek pszichológiai temporalitása sem: Lázár feltámasztása és Raszkolnyikov beismerése képezték a tetőpontokat. Az előbbit többen megkönnyezték, például Kukorelly Endre, aki egy rádióműsorban vallott erről. A hatáshoz messzemenően hozzájárult Kozma András ihletett szinkrontolmácsolása, ami nélkül nehéz lett volna követni a szerteágazó cselekményt. A hosszú folyamat próbára teszi a befogadó tűrőképességét, aki egyfajta időtlenségbe merülve részesül a műben, s mentálisan, szellemileg, lelkiileg várja a beismerés pillanatát, amikor is, az utolsó negyedórában Raszkolnyikov kimondja a várva várt szavakat: *Én öltem*.

A magyar nézőnek abban a szerencsében van része, hogy egy másik budapesti előadásban is végigélje most a művet. A Vígszínház (Ljubimov 1978-as előadása és Tordy Géza 2001-es rendezése után) Michal Dočekal rendezésében éppen ebben az időszakban, 2016–17-ben játssza a *Bűn és bűnhődést*, melyet beválogattak az idei POSzT-ra is. Stohl Andrásnak mint zseniálisan érzékeny Porfirijnak a megítélésében egyetért a kritika, az előadás más vonatkozásainak hűvösebb a fogadtatása. Soós András címet is módosítana, minthogy eltűnni véli ebben az adaptációban a főszereplő gyötrődését.¹⁵ Raszkolnyikov mellékszereplővé válásával, a mindenkori

¹⁴ Vö. Király Gyula: *Az elbeszélői és drámai formák elhatárolásának kérdéséhez*, Szcenárium V. évfolyam 2. szám, 32–41.

¹⁵ http://7ora7.hu/2016/10/21/bunok_es_bunhodesek



F. M. Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés*,
Vígyszínház, r: Michal Dočekal
(fotó: Dömölky Dániel, forrás: vigszinhaz.hu)

bűncselekmények általános, személytelen, karkai atmoszférájú vizsgálatával e felfogás lefokozza a Dosztojevszkij-regény intellektuálisan vívódó karakterét (a színlapon is vállaltan) krimivé – fejtegeti. A (poszt)brechtien elidegenítő steril, boncteremre és laboratóriumra emlékeztető technicista tér – Nánay István kritikájával¹⁶ egyetértve – az én véleményem szerint is merész és nem hatástalan közeg és közelítés. Az összevonások: a halotti toré, a boncolásé, a lázálmoké jól érvényesülnek benne, ridegsége fájóan,

kongóan maivá teszi világát. A gomolygó, oroszos, pravoszláv miliő nincs jelen, mindent elurál az analízis, a koponya belsejében való, materiálisan objektíválódó kutakodás és a cseh színházkultúrából ismert panoptikumszerűség. A gyerekszereplőket is bábok, babák helyettesítik. Ennek az alapkoncepciónak köszönhetően időnként úgy tűnik, mintha kivonták volna az előadásból az eredeti színeket és érzeteket. A találatokat, bizonyítékokat (vagy akár a következő snittet) jelző számtáblák is a racionalitás felé mozdítják el a koncepciót. A padon összegyűlő egyénekből összeadódó szereplőgárda megnyilvánulásainak folytatásaként, az ő közléseik, fellépésük hozadékaként kerül sor mégiscsak a tett bevallására. Ez pedig visszaidézi a közösségi szellem, a „szobornyoszty” oroszos összetartó erejét. Izgalmas – és a nézőt az események primér értésében megzavaró – fogás, hogy Szonya és Dunya ebben az előadásban meglehetősen hasonlítanak. Karakterük, kinézetük, ruháik összekeverhetők.¹⁷ Mintha ezzel is közelíteni szándékozná a rendezés a kétféle társadalmi státuszt, arra mutatva rá, hogy nemcsak Szonya adja el magát, hanem a pénzért való férjhez menés végső soron ugyancsak a nő kiárusítása.

Folyamatosan keresem az értelmezésekben és a filmes, színházi adaptációkban a prostituáltként pénzt kereső Szonya alakján mestersége nyomait. Érdekes módon a szakirodalom s a különféle adaptációk is kevésbé reflektálnak e lehetőségre. A Dosztojevszkij-művek megközelítéseiben az ikonikus és a polifonikus irányok mintha nem találkoznának. Az előbbit vallók Szonyában egysíkiúan és egyértelműen a tisztaság, a bölcsesség attribútumait, a megvilágosítót, bűnös életvitelében is az istenarcúság lehetőségeit meglátó személyt ismerik fel. A polifonikusan felfogott Dosztojevszkij-hősöket azonban nem hagyják nyomtalanul sem elméleteik, sem fizikai cselekvéseik: porban, mocsokban, verekedésben, lerészegedésben, a testiség különféle formációiban lesznek tapinthatóan érintettek intellektuális és

¹⁶ *Életek a boncasztagon*, <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/6420/dosztojevszkij-bunes-bunhodes-vigszinhaz>

¹⁷ <http://www.jelenkor.net/visszhang/832/sylvariai-pokember-szentpetervari-matrix>

egzisztenciális értelemben is. Ez alól mintha kivételt képezne Szonya, akinek légiessége, szeplőtelen szeretetadó képessége, méltósága, töretlen istenhite, bizalma az életben, az igazságban, a jóság megváltó erejében nem szenved csorbát teste illetéktelen használatától.

A vígszínházi rendezésben szakadt harisnyája, a pétervári produkcióban egyszer felcsúszó-felhúzott szoknyája utal mindössze foglalkozására. Mostohaanyja, Kattyerina Ivanovna kétségbeesésébe, vergődésébe, lelkipurdalásába, örületébe, a nevelt lányát védelmező kiállásába transzponálódik az alaknak ez a belső dinamikája – tulajdonképpen az eredeti mű intencióját követve. Nagyszerű alakítást eredményez mindkét feldolgozásban a megőzvegyülő Kattyerina Ivanovna megformálása. A Vidnyánszky-féle változat különösen erősen hangsúlyozza a Marmeladovház viszonyait, történéseit, karneváliságát, melyben a gyerekszereplők is fontos szerephez jutnak. Mindkét rendezés látványvilága fekete-fehér, a péterváriban a kockás-pepita mintázat s a vörös szín is be-bekerül, és a graffitik is hangsúlyosak, melyek az élet értelmét firtatják s a bolsevik időszak mozgalmi jelszavait idézik. Megjelennek a sűrke proletárok, mintegy kiterjesztve az ölés lehetőségét, benépesítik a rendező szokás szerint amúgy is telített színpadát, ahol legtöbbször mindenki a színen van (Dočekalnál jobbra Raszkolnyikov és Porfirij van jelen, az előbbi tudattartalmai materializálódnak s az utóbbi boncolja azokat).

Vidnyánszky szereplőinek a nagy színpadon megvan a maguk helye: egyesek a szakadék szélén, a hasított díszletelemek peremén állnak vagy ülnek hosszasan. Az egyszerű geometrikus térelemek utcasarkot, szobabelsőt, ravatalt képeznek – a megvilágítással és az erős érzelmi hatású, változatos zenei effektusokkal kiemelve. A magyar közönség a MITEM-en már sejtette, mire ül be Vidnyánszky Attila színházába; hatalmas várakozás előzte meg pétervári rendezésének idehozatalát, s megfelelő volt az időzítés, az előadás délutáni időpontja is. Az oroszokat otthon inkább zavarba hozhatta az adaptáció jellege, monumentalitása és hosszúsága. Érződik az orosz kritikákon az értetlenkedés a másfajta színházi nyelvvel, jelrendszerrel szemben. (A MITEM egyik szakmai kerekasztal-beszélgetésének résztvevője, a pétervári színház művészeti vezetője, Valerij Fokin is elismerte: az ő hibájuk volt, hogy eleinte esti időpontban kezdték az előadást, így elment az utolsó metró, mire véget ért. Később ott is délutáni időpontra tették az előadást, s megnyugodtak a nézői kedélyek.)

A budapesti rendező kárpátaljai gyökereiről, kijeji képződéséről is írnak a kritikák, s igyekeznek elhelyezni vízióját a saját horizontjukon. Megszokták, hogy klasszikus szerzőik, így Dosztojevszkij is a világszcéna szereplője, s szabadon, a maguk módján nyúlnak hozzá a legkülönbözőbb rendezők, ez az interpretáció mégis próbára teszi őket. Avantgárd megközelítés szürkében, komor fekete-fehérben – írja róla Ligijja Sityenburg, visszaulva a két évvel azelőtti *Johanna a máglyán* vendég szereplésére náluk, az Alekszandrinszkij Színház deszkáin.¹⁸ Tömeg, misztérium és lelkiség, önfeledt pátosz, hangos hangok és elkeseredett kiáltások, betegességgig fokozódó hisztéria, együgyűség – olyan show ez, ahol szerinte mindenki

¹⁸ <http://www.colta.ru/articles/theatre/12425>



F. M. Dosztojevszkij: *Bűn és Bűnhődés*, Alekszandrinszkij Színház, Szentpétervár, 2016, r: Vidnyánszky Attila, a képen Katyerina Ivanovna nagyjelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

szenvet, beleértve a nézőt is. Olvasatában a Vidnyánszky-rendezés krónikus kozmikuságában allegorikus jelek, kubista, szürreális, konstruktivista jelképek tűnnek elő a nemlétező költői színház színpadán, a groteszk, komikus és pasztorális stílusok kereszteződésében. Marina Dmitrevszkaja közreadja Jele-na Volgusztal folytatott levelezését a premierről, előszámlálva közel-múltjuk *Bűn és bűnhődés*-élményeit, és nem találva a rendezői mondani-valót ebben a képeskönyv- és szöveggyűjteményszerű újramondásban, ahol a karakterek nincsenek

összehangolva. Kiemeli belőle Viktorija Vorobjova nagyszerű, élő Katyerina Ivanovnáját, de a produkció egészét olyannak látja, ahová mintha csak beesne a *Mesés férfiak – szárnyakkal* című előadásból egy úrhajós. Felsorolja azokat a különféle színdarabokat, amelyekben megvalósult már ez-az a most látottakból, s nem leli a budapesti vendég rendezésében a nívumot. Véleménye szerint következetesen, sok-sok szóval, alaposan kidolgozott mikrojelenetekben bontja ki ez az előadás a könyvet. Levelezőtársa ugyancsak lázasan keresi, kit akart kiemelni a magyar rendező: biztosan nem Raszkolnyikovot, akiről nem tudni, hogyan is élt velünk ebben az öt és fél órában, hogy mozgott, kire nézett és milyen arckifejezéssel, hogy változott meg a kifejezés az arcán, amikor ezt vagy azt mondta – minthogy híján van a karizmának. Mindössze egy jóindulatú, kedves fiatal fiú ő itt – írja. Megemlíti Ljubimov legendás rendezését, ahol felakasztott balták s vérfoltok közt vonultak a nézők, szemtől szembe kerülve a szereplőkkel. – Vidnyánszky vajon mivel szembe-sít? Talán Liszenkov Szvidrigajlovjának kiélt, rideg, aljas, rettenetesen kellemetlen figurájával, aki hirtelen védtelenné válik ajtót bezáró jelenetében Dunyával szemben? Akiről viszont nem tudja elképzelni az elemző, mivel tartja fogva, nyűgözi le a férfit. A viszontválasz szerint a színen Raszkolnyikov tudattartalmait látjuk, s a fentiek elismerése mellett kollégája továbbra is hiányolja a rendezői koncepciót a színészek összjátékának, összehangolásának tekintetében. Más stílusú az alakításuk – dicsérik a lenyűgöző, fiatal Anna Blinovát Szonya szerepében, aki pszichológiailag átélten, hitelesen játszik, s emlékezetes, ahogy felvidul, miután értesül Raszkolnyikov tettéről. Van kit megmentenie, s nem egyedül ő a bűnös. Tetterős, friss, eleven alak, aki törekény alkatát feledtető mély, erős hangjával, egyszerű és ellenállhatatlan belső erejével székéhez szögezi a közönséget, mely lélegzetviasszafojtva hallgatja csodálatos monológját Lázár feltámasztásáról. A kritikus véleménye szerint viszont pontosan ekkor követi el Vidnyánszky a legnagyobb hibát az érzelmeket felerősítő, illusztráló zene bejátszásával, amivel él másutt is,

s amire nagyon haragszik Dmitrevszkaja. (A Szonyát alakító színésznő emlékezetesen közvetlen volt a budapesti előadás utáni beszélgetésen, amikor szerepéről kérdezték. Nem hiszem, hogy ilyen emberek vannak, úgy éreztem magam, mint ha a Holdon lennék, de élveztem – mondta nevetve. Társai elmesélték, hogy a *Szarvassá változott fiú* című filmjének levetítése után kezdték felfogni, mire is hívja őket a magyar rendező.) Volguszt kolléganőjével egyetértve említi, hogy talán életében először zavarta prózai színházban a zene, amely itt tolakodó volt, túlzó, elnyomta a színészek hangját, melyet így nem lehetett hallani. Túl sok, túlsordul, hiányzik a csend az előadásból – mondják, és sorolják a felismert zeneszerzőket, a népénekeket és börtöndalokat. Masszív, nehézkes darabnak tartják a látottat, hatalmas (fizikai, anyagi, próbákra fordított) erőfeszítések termékének, melyben elsősorban a regény általános polifonikus háttérzaja hallatszik.¹⁹

A hozzászólások némelyike védelmébe veszi az előadást, azzal például, hogy a vendégrendező nem az ő orosz kontextusukban mozog, nem az ő meleg, saját olvasatukat hozza, s nem is a náluk megszokott szegény, szenvedélyes Rogyát (Raskolnyikovot) hívja életre. Ez a fiatalember még semmit nem képvisel, éppen átömlik rajta a regény összes moraja, s éppen most lesz valakivé. Ettől mai ez a rá és környezetére vetülő kortársi, friss külföldi tekintet – írja az egyik kommentelő. A többség hiányolja a színház körülölelő kényelmét, biztonságot nyújtó ismerősséget: itt minden hideg, rideg, racionális, pedig az ő Dosztojevszkijüktől ők megszokták az otthonos, komfortos melegséget, a belakható, élhető világot – s ezt várják a színháztól is. Egyikük nagyon érdekesen bővíti a Szonyát játszó fiatal színésznő eszköztáráról mondottakat azzal, hogy mindenféle külsőleg látható temperamentumbeli megnyilvánulás nélkül, statikusan, pátosztalanul – „mindössze” belső tűzzel adja elő hittel teli, extatikus hatású monológját. Többen ajánlgatják egymásnak az éppen futó *Karamazovokat* másutt, s szörnyülködnek hasonlóan rossz Dosztojevszkij-estéiken. A legtöbb kritikus és kommentelő tanácstalan: nem tudja, mire futott



Szonya nagymonológja, a képen Anna Blinova (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

¹⁹ <http://ptj.spb.ru/blog/polifonicheskij-gul-dialog-opremere/>

ki az előadás. Vlagyimir Kantor megfejtése: absztraktan általánosított szürreális térben mozog a szereplők kollektív tudattalanja, ez a kortárs európai színház szűrője. Kiemeli az összpontosítást a százötven is évesen is frissen hangzó klasszikus szövegre, s ő is lelkesedik Anna Blinova szervesen felépített Szonya-alakításáért.²⁰

S most nézzünk néhány magyarországi kritikát! B. Kiss Csaba elismerően szól Vidnyánszky víziójáról, mely megidézi a művet, bár úgy véli, ki lehetett volna hagyni belőle sok mindent, s ő a zenét is dicséri. A *Mesés férfiak* óta nem látott a rendezőtől ilyen meggyőző, eredeti produkciót expresszív, színházilag jelentős pillanatokkal.²¹ Pálfi Ágnes és Szász Zsolt értő, jó értelemben bennfentes-beavatott interpretációjában a rendező által vágyott és megvalósított színpadi téridő epikus tágassága öleli fel a regény egészét, sikerrel. Szimultán megvalósuló, időben-térben távol álló eseményeket köt össze asszociatíván ez a rendezés. Nem a főhős belső monológján, s nem is az eszmeregény-jellegen van a hangsúly, hanem tudattartalmainak kifejeződésén, kivetülésén s interakcióba lépésén a külvilággal. A külső körülmények azok, amelyek ebben a rendezésben megtörik a főhőst. S nagy nyomatékot kap, amikor mint értelmiségit kiveti őt magából a köztörvényes elítéltek csoportja. Ez az értelmezés ráirányítja a figyelmet a kezdettől jelenlévő, toprongyos ruhába öltöztetett GULÁG-rabokra mint összekötő szövetre, arra a folyamatos száműzött-létre, melyre meglátásuk szerint mindenk előtt az orosz néző képes rezonálni.²²

A szétrobbanó, töredékes, félbehasított tárgyi elemek absztrakt, geometrikus ridegsége és funkcionalizmusa, amire minden kritika reagál valahogyan, érdekes módon nem a rendező eredeti elképzeléséből származott. A kisfilmből, amely dokumentálta az előadás létrejöttét²³, s amit a MITEM-en még frissen s talán még nem véglegesre vágva be is mutattak, kiderült: a díszlettervező Tregubov-házaspár fokozatosan győzte meg a vendégrendezőt arról, hogy feladja kiinduló ötletét a szerves anyagok: víz, föld, kő, fa használatáról. Látványos példája ez a vendég és a helyi munkatársak termékeny dialógusának, közös produkciójának.

Felmerülhet ennek kapcsán, hogy Fokin A *krokodilus* rendezésekor vajon miért a saját csapatát hozta, s miért nem az itteni alkotói stábbal működött együtt. A félbehagyott, némileg elfelejtett, nálunk legalábbis szinte ismeretlen eredeti mű látványos akvárium-díszleteként a kisembert elnyelő állat gyomra elevenedik meg a színen, lenyűgöző fény-effektusok kíséretében, korunk mediatiszt világának szenzációhajhászására irányítva a figyelmet. Ám ezzel együtt hiányérzetünk támad. A színészek Tóth Augusztával az élen mindent megtesznek, ám a rendező mintha nem gondolta volna át igazán, mit akar ezzel a történettel elmondani. Jónéhány lehetőséget kihagyott, kezdve a kisember kikecmergésének következményeitől a

²⁰ http://spbvedomosti.ru/news/culture/son_s_nbsp_zhivymi_mertvetsami/

²¹ <http://artandgo.hu/2017/04/26/dosztojevszkij-maraton>

²² Lásd Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: *Figyeljünk a titkos erővonalakra!* Gyorsjelentés az idei MITEM-ről, Szcenárium, 2017. május, 31–34.

²³ Mispál Attilának A *krokodilus* és a *Bűn és bűnhődés* előadásainak létrejöttéről szóló dokumentumfilmje, a *Raszkolnyikov találkozása a krokodillal* 2017. április 24-én került bemutatóra a Dosztojevszkij-művek a színpadon címmel rendezett szakmai program keretében.

hírnevet biztosító gyomorból, amelyekről a Pálfi–Szász-beszélgetésben is említés esik, s olyasmiket, amiket az előadás után a dühös nézők, köztük egy krokodilbiológus is szóvá tett. Másvalaki az előadás sztereotipikus német multiellenességén bosszankodott. Valóban: a kapitalizmusra jellemző kommercializálódás kritikáján, a szenzációéhség határtalanságának egyszerű lélektanán, a katasztrófa-helyzetből kikerült egyén azonnali ejtésén túl van-e még itt valami?

Számos hazai kritika született az előadásról. Balogh Gyula sem lát mélyebbet benne a mejerholdi formalista eszközvilágon nevelődött rendező erős látványelemeinél, amelyek ugyan imponálóak technikailag, de mindent felemésztenek.²⁴ Ménesi Heléna alapos olvasata elégségesnek, elegendőnek találja a bravúros látványt, jelmezeket, díszletet, számítógépes grafikát, fényjátékot, tűpontos koreográfiát – a perspektíva-váltással kiegészülve, amikor a krokodilok felénk fordulva minket néznek.²⁵ Antal Klaudia is kiemeli a tüköreffektet, s pontosan leírja a látványelemeket, nem rejtve véka alá a koncepció túl könnyű dekódolhatóságát, didaktikus voltát.²⁶ Bódy Géza könyörtelen kommentárja ekképp regisztrálja a bemutatón történeteket: „Az író társadalomkritikája akár közgazdaságtanilag is megállja a helyét, ám legfeljebb öt percben és pamfletben. (...) A végén kínos taps, huhogás, értetlenül és csalódottan vagy felháborodottan távozó nézők.” Szűcs Nelliből viszont többet szeretne.²⁷

Az orosz Marina Tokarjeva nem üt meg kritikai hangot, empátiával szemléli az előadást. A benne felvázolt társadalomkritikát érvényesnek tartja, s úgy véli: náluk, Oroszországban még erősebben hatna az előadás, de talán már a magyarokat is megérintette ez a világ. Alcímében is ezt mondja: „Dosztojevszkij és Fokin mesélnek rólunk és róluk, önmagukról a magyaroknak.” Fokin rövid és heves viszontválasszal szolgált a rendezőcsere keretében Vidnyánszky öt és fél órás előadására – mondja Tokarjeva. Schilleren, Osztrovszkijon és Gogolon vezet át elemzése a dosztojevszkiji szatírából kinövő epés Ionesco-szerű groteszkig, a cethal gyomrából kikelő Jónást s Hobbes Leviathánját is megidézve. Az utóbbi az állam, amely felemészt, elnyel, tönkretesz. A jólértelmezett, művelt publicista evidenciának tekinti az alapmű orosz ismertségét. A pletykák szerint, melyeket Dosztojevszkij cáfolt, a szerencsétlenül járt kisemberben Csernisevszkijt parodizálta volt. Fokin viszont pártállás nélkül terjeszti ki kritikáját az egész modern civilizációra, embertelen társadalomra – summázza értelmezését a kritikus.²⁸ Olga Jagosina hasonlóan elismerő hangon szól nemcsak a látványról, hanem a mű aktuális üzenetéről, a szenzáció világának több nézőpontból való ábrázolásáról. Elemzése elmélyül a konkrét részletekben. Érzékletesen ír az egyes pártok, hírgyártók, önjelölt tudósok, szelfizők és megannyi bőrt lehúzó egyéb csoportok akciójáról az előadásban. Ő is említi az orosz irodalom fantasztikus vonulatát, amely Dosztojevszkijből s a Ionesco-féle ab-

²⁴ <http://nepszava.hu/cikk/1108318-a-mindent-felfalo-krokodil>

²⁵ <http://contextus.hu/kenyeret-es-cirkuszt-a-majmoknak/>

²⁶ <http://kutszelistilus.hu/szinhasz/kritika/334-antal-klaudia-a-memme-lett-krokodilus>

²⁷ http://magyarhirlap.hu/cikk/68517/Egy_krokodilus_kinos_veszte

²⁸ <https://www.novayagazeta.ru/articles/2016/11/11/70499-porozhdenya-krokodilov>

szurdból merít. Az elkrokodilosodás tangóját az előadás végén egyenesen világlapotunk érvényes színpadi metaforájának tartja.²⁹ Az alábbi hírportál³⁰ tudósítója, Valerija Kudrjavceva melegen üdvözlí az együtműködést a magyar Nemzeti Színházzal, amelyet hosszan dicsér, kiemelve nyitottságát az orosz színház felé. Hosszan tartó tapsról számol be az előadás végén.

Az orosz szakmai néző tehát hálásabb saját reáliáikért és a felismert napi referenciáért (a konkrét tévémsorokból például), élénken reagál a felfedett kulturális kontextusra, lelkesedik a felfejtett hagyományhálózatért. Tapasztalatainkat összegezve elmondhatjuk: elméletileg is tanulságos szemügyre venni ugyanannak a műnek hazai befogadását és külföldi fogadtatását. Ám nem feledhetjük az így feltáruló értelmezési horizontok esetlegességét és szubjektív karakterét. A filológus saját habitusa, érzékenysége, fogékonysága szerint alkot véleményt, összegez, a legjobb szándékkal is konstruál. A recepció ugyanakkor egy szüntelenül zajló, nyitott folyamat.

Vidnyánszky Attila pétervári rendezésének mérvadó hazai megítélése a továbbiakban főként a MITEM szakmai közönségétől várható, az eddigi kritikák inkább elismerőek. Hazai kritikuskaink a rendező világlátásnak, stílusának, életművének ismeretében jobban értik a produkciót. Stuber Andrea a *Jelenkor* idei nyári, színházi számában a zene és a csend kialakuló arányáról és az alakok megelevenedő kettőseiről ír; a párokról, akik a leegyszerűsödő szerkezet által pontosan megjelenített kapcsolatban drámai szituációkba bocsátkoznak.³¹ Molnár Zsófia a Színház 2017/07-es számában *Dosztojevszkij haladóknak* című kritikájában méltatja Vidnyánszky pétervári rendezését, a kiváló színészi játékot, a díszleteket, a jelmezeket és a zenét – megtalálva ezek funkcióját, hosszan elemezve és elhelyezve a zenei világot is az előadás szervesülő egészében.

²⁹ <http://www.teatral-online.ru/news/16790/>

³⁰ https://tvkultura.ru/article/show/article_id/157525/

³¹ Stuber Andrea: *Mintha lehetne bármi másképp, mint ahogy van*, *Jelenkor*, 2017. július, 657–662.

V. Edit Gilbert: The Other(s) Dostoevsky

V. Edit Gilbert, associate professor at the University of Pécs, researcher in the field of contemporary theatre and modern Russian literature, a literary comparatist, was asked by *Szcenárium* to take part in the roundtable discussion “Dostoevsky on Stage” at this year’s MITEM. This paper is primarily a report on the Hungarian and Russian reception of the two Russian-related productions at the theatre meeting (*Crime and Punishment*, Alexandrinsky Theatre, St. Petersburg, d: Attila Vidnyánszky; *The Crocodile*, National Theatre, Budapest, d: Valery Fokin) with a survey of reviews on them. In addition to this, the reception history of Dostoevsky’s oeuvre is outlined, including the workshops and lines of research in Rusistics in Hungary. The paper published here by Gyula Király (1927-2012) on the demarcation of epic and dramatic forms within epic art as well as the dramatization of Dostoevsky’s novels is highlighted. The most important Hungarian stage adaptations of the oeuvre, testifying to the enduring popularity of the Russian author in Hungary, are also discussed.



KATONA JÓZSEF



Bánk bán, Magyarország nádorispánja

Eredeti magyar dráma öt felvonásban

A magyar drámairodalom e klasszikus történelmi darabjának első verziójában, mely 1815-ben született, az itt közölt *Előversengés* is szerepel, mely a négy évvel későbbi végleges változattól már kimaradt. Ez a drámai cselekményt megelőző prolóógus a szerző pokolra szállását, a történet szereplőivel való ottani találkozását beszéli el a mentorával, vergiliusi lélekvezetőjével folytatott párbeszéd formájában. E humorban bővelkedő szöveg arról tanúskodik, hogy Katona Józseftől, a tragédia avatott mesterétől a komédia hangneme sem volt idegen. A publikáció aktualitását az adja, hogy e művet idén ősszel a Nemzeti Színház és a Magyar Állami Operaház Vidnyánszky Attila új rendezésében tűzte műsorára, s ugyanő jegyzi a kaposvári színinövendékekkel készülő osztálytermi változatot is.

ELŐVERSENGÉS

Juj! Ejnye millióm! Bocsáss komám
Mentor; biz' egy tapod't se léphetek
immár tovább. Lenyúzzom orromat
ez átkozott bűdös setét üregben.
Hová vezetsz?

MENTOR

Pokolba.

ÉN

Jaj nekem!



A kassai ősbemutató plakátja
(forrás: bacstudastar.hu)

MENTOR

Semmit se félj; ha már az emberek
közt délt, kelet', lenyugvat', éjszakot,
Göncölszekért s Kaszást megesmeréd:
végtére jöszte, s lásd Elysiumban,
hogyan mit csinálnak *ungur* őseid.

ÉN

Szerelmes Istenem, ne hagyj el ez
egyszer! – Komám, szerette Mentorom,
ím térden állva kérlek –

MENTOR

Élhetetlen

fickó, ugyan miért akarsz odébb
nem jönni?

ÉN

Egy barátom, akinek
éltében öt garassal én adósa
voltam – maradtam, ám nyakon kaphat.

MENTOR

Félész bolondka, kell is itten a
pénz –

ÉN

Mentor, ó, ugyan ne csalj meg! Ej,
hol nem kereng az mindenütt! He, he!
Nem ámítasz el engemet soha.

MENTOR

No, hát mivel hogy oly nagyon Tamás
vagy a hivésben, ím' ne, vedd ezen
kis irományt; azonban mégis előbb
incognito tekints be e lyukon.

ÉN

Itt?

MENTOR

Ott – belátni a pokolba jól.



Az ősbemutató II. Endréje: Szerdahelyi József (1804–1851) (forrás: dka.oszk.hu)



Gertrudis: Kántorné Engelhardt Anna (1791–1851) (forrás: dka.oszk.hu)



Ottó: Egressy Gábor (1808–1866) (forrás: wikipedia.hu)

ÉN

Már látod ez helyesbke gondolat – – –
Az ember itt azonban miért kukucskál,
ha mind az itt a könyvbe benne van.

MENTOR

Korántse vajmi sok lehetne benne;
tollam hegyét csak egy nagyon szemes
és tiszteletre indító kis *olló* –
pockázva rajtam – el ne metszené.

ÉN

Ej, ej, de furcsa! Hm, való, hogy ezt
nem értem. Ám de lássuk ott be, hogy
mit is csinál az óvilág, s az én
pajtásom ép-e? S hány lovon koesiz? – –
Br! Br!

MENTOR

No mit br-regsz fiú? – Felelj,
mit látsz?

ÉN

Bizony – no – szinte semmit; ám
Mert a sok összevisszaság között
Azt sem tudom, hová tekintsek előbb – –
Ni! Hej, madáme! Hej, madame, hej!

MENTOR

Mi ördög ordítást teszel fiú,
úgy, mintha csak szegény eszed kerengne?

ÉN

Ott egy szegény nyugodtan alvó asszonyt
néhány selyemruhás urak amúgy
jól megzsebelnek.

MENTOR

Annak a nevét
Justitiának olvassuk.¹



Bánk bán: Bartha János (1799–1852)
(forrás: dka.oszk.hu)



Miklós Udvarhelyi: Miklós Udvarhelyi (1988–1864) (forrás: wikipedia.hu)



Melinda Déryné Széppataki Róza (1793–1872) (forrás: hellomiskolc.blog.hu)

ÉN

S ugyan
rég meghalálozott?

MENTOR

Korántse; még ő
nem holt meg – a szegény szerencse bábja

ÉN

El tán csak élve nem temettetett?

MENTOR

Nem – nem; de új nyavalya nembe – rég
Álomba hogy merült; se senki fel
nem tudta költeni; azért hozatták
a másvilágra. Ám de nyugta itt sincs
kedves szegény mi asszonyunknak –

ÉN

Ó,
Szegény menyecske! – – – – –
Ni – juj! Ki az?

MENTOR

Hol?

ÉN

Ott – azon komor
magyar, ki két szemét meresztve egy
holt asszonyállaton vad indulattal
sír, s egy kicsinké gyermeket magossan
emelve, egy nagy úr felé mutat?

MENTOR

Az volt, fiam, hatalmas ember egy
időben, életét egészen a
polgári jó hazádnak áldozá;
lásd, mint jutalmazd egy asszony által
(Bánk bán nevét örökre háborítván)
Haramjaságra kényszerítve őt.



Petur bán: Szentpétery Zsigmond
(1810–1898) (forrás: keptar.oszk.hu)



Petur: Szilágyi Pál (1790–1874)
(forrás: sulinet.hu)



Egressy Gábor Nemzeti Színház-
béli jutalomjátékának plakátja
1839-ből (forrás: oszk.hu)

ÉN

Amott megént egy a sarokba ül
tollat faragva; s pantomistaként
csak mummog.

MENTOR

Ám a nyelve mert ki van
szakasztva, mint egy ily nevű – Igazság.
Hogy el ne fedje tőlünk a jövőendő
e gyászos esetet, azt le fogja most
írkalni.

ÉN

S oly kíváncsian miért
áhít azon veresruhás, pohos
emberre, aki jobb kezében egy
tükröt mutat, de háttal a szemünknek,
hogy nem lehet belé tekinteni?

MENTOR

Ó, jó fiú! Az a Religió.
Bölcsen vagyon, hogy elfedé üveg
felét, nem esne jól, ha minden ott
belé tekintne. Mégis egy kereszt-
vonást csinál mostan szegény Igazság
szép számvetésiben.

ÉN

Hm! Ehen!
Ugyan miképp lehetne az, hiszen
minden szabad nekie?

MENTOR

De nem szabad
másoknak általa.²

ÉN

Ahá! – – No most
bezzeg, temette, látta val'mit ám, mert
ugyan mohon s örömmel ír.



Az 1848 március 15-i előadás plakátja (forrás: mnl.gov.hu)



Lendvai Márton (1807–1858) mint Bánk 1845-ben (forrás: mek.oszk.hu)



Laborfalvi Róza (1817–1886)
mint Gertrudis 1846-ban
(forrás: wikimedia.org)

MENTOR

Lehet.

Nyilván Merániának a tükör
megett kucorgó s még valódi hercegét,
kit a Religió szemünk elől –
botránkozásba híveit ne hozza –
elfed.

ÉN

De hát miért? Ej, ej! – –
Ahol ni! Mit csinál azon kehes
és pápaszemmel ümmögő öreg?
Tollával a bért levélnek a
lapján törölget, s a szegény Igazság
elbúsul, írt, lehet, haszontalan.

MENTOR

A cenzor az, ki hogyha mit kisütne
is agyvelőnk, egész alázatos
készséggel eltörölni tartozik.

ÉN

Nézd, nézd, amott az a sovány legény
mely szájvonyítva hányja félre a
sok könyveket – nini, hisz a feje
üres – velőtlen –

MENTOR

Ó, az a recenzens.

ÉN

Gutát, komám, miféle marha az?

MENTOR

Egy olyan ember, aki aztat is,
amit megengedének a tova-
mondott urak, tökéletesen el-
ítéli fidibusznak, aki egy pohár bor
mellett itéletét kimondja, s el-
tapodja minden érdemét egy olyan
munkának, amin a szorgalmatos
szerző talán esztendeig töré az
eszét; csupán azért, mivel vagy
nem érti, vagy pedig *haszont vadász*.



Erkel Ferenc: *Bánk bán*, az opera
ősbemutatójának plakátja 1861-ből
(forrás: wikipedia.org)



Erkel Ferenc (1810–1893) a zeneszerző
(forrás: gyulaihirlap.hu)



Egressy Béni (1814–1851), a librettőrő
(forrás: wikipedia.org)

ÉN

Mindennek a meráni hercegekhez –
őket nem illetik – mi gondja van?

MENTOR

Ó, sőt igen nagy, ők valának a
magyar hazádnak akkor áspisi.

ÉN

Hányan?

MENTOR

Csak egyik a veszélythozó.

ÉN

Melyik?

MENTOR

Tanulni éppen azt akarná
ki nyughatatlan agyvelőnk is, ám
ládd: a meráni drága herceg úr,
Berthold, olyan kegyes s jó vén vala,
hogy ő fiúkat és leányokat
tudott nevelni, szinte mint akárki;
meg is halálozott szokás szerént.
Ennek leánya lett magyar király –
mondom: király!³

ÉN

Tovább.

MENTOR

Ne vágj belé
szavamba! Ej, miképp is esne másképp,
hiszen dagadt torokkal áldja őtet,
Bonfint kivéve, mindenik rege.
Miképp jöhetne arra egy nemes
s erkölcsös asszony, aki anyja egy
szent szűznek? – A mi odvas almafánk,
mivel megeshetik, hogy egy jó almát
nevelt, feloldva, hogy legyen, lehet'len;
Borbála apja nolle-velle szent,
mivel magának az, hogy *az* legyen,



E. Kovács Gyula (1839–1899)
mint Bánk bán az 1890-es
években (forrás: mek.oszk.hu)



Jászai Mari (1850–1926) mint
Gertrudis az 1870-es években
(forrás: wikipedia.org)



Márkus Emilia (1860–1949)
Melinda szerepében 1893-ban
(forrás: mek.oszk.hu)

megengedőde; vagy mivel Fülöp
hogy jó fiú, legyen szelíd az apja,
vén Montenách is.

ÉN

Ebből én azért
még nem tudom, veszélythozó ez-é,
avagy pediglen az!

MENTOR

Kezedben van,
olvasd. De jó előre tőled im
már engedelmet kérek a csalásról,
mert én se láttam a tükör megé.
Eckbertről ezt lehetlen, ám de még
feltenni vétek is, mivel hogy ő
bambergi püspök: az való ugyan,
hogy a szegény Fülöp király ölese
gyanúja mondja, hogy Vitelspach Ottó
e tettbe cimborája. Hát de még
Berthold? Ha! Őt belé keverni nem
hagynám sokért, *Kalocsa érsekje lett*
Hiszen! – Haszontalan viszázkodál te
bölcс pápa, büszke asszonyállatoknál
nincs semmi is lehetlen. – És ezen
ifjúcska, mondom, ó, jeles személy!
Históriánk beszéli, hogy lemond
mátkáról érsek-érdemért. – Ez oly
nagy csúnyaságra nem vetem'dhetett;
ámbátor éppen akkor ő szökött meg,
holt nénye bús árvái pénzeket
is elvivén magával.
Nyugodjatok ti hát jó emberek,
kiket csupán azért nem érdekelt
tollam, mivel tekéntetes csuha
fedé be egykor árva test'teket; szent
előttem a reliigió becse.
És jöszte *Henrik, Ottó, még ti is*
merániak valátok, egyitek
szükség sarat tapodja, mert ki nem
verhettek abból, áspisi hogy a magyarnak
csupán merániak lehettek! – – Ej,
Henrik, felőled én csak azt tudom,



Jelenetkép Kertész Mihály (1888–1962) *Bánk bán*
című filmjéből, 1914, a képen középen Jászai
Mari (forrás: hangosfilm.hu)



Katona József: *Bánk bán*, Nemzeti Színház,
1936, r: Németh Antal, az előadás záróképe
(forrás: OSZK fotótár)



Katona József és a *Bánk bán*, egy képkocka a
Diafilmgyártó Vállalat által 1963-ban készült dia-
filmből (forrás: diafil.osaarchivum.org)

hogy – hogy te is gyanús valál Fülöp
király ölettetésiben: no, s így –
utazz te is keresztül itten: és –
Ottó, megállj!

ÉN

E' furcsa, hát csak az
ártatlan ember álljon itt elé
rút színben? E bizony komám, nagyon
rendes dolog tetőled!

MENTOR

Arra, hogy
ártatlan-é, nem esküdött meg egy regének
írója is, s nekem, tudom, hogy ő
meg fog bocsátani. – Fiú, no, olvasd!
Miattam Ottó szép személye hely'tt bár
értsen, ki mit szeret – hisz értek én.

ÉN

olvasván.



Katona József: *Bánk bán*, Nemzeti Színház, 2002, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Kaiser Ottó, forrás: nemzetiszhaz.hu)



Mátray László mint Bánk bán, Nemzeti Színház, 2017, r: Vidnyánszky Attila, a felvétel a próbákön készült (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

József Katona: *Bánk bán* (*The Viceroy*) – Prologue

The first version of the classic historical piece in Hungarian dramatic literature, performed extensively to this day, was written in 1815. Its *Prologue* is being published now, which relates the author's descent into hell and his encounter there with the characters of the story in the form of a dialogue with his mentor. This humorous text is proof that the mode of comedy was not alien to József Katona, the master of tragedy. The publication is made relevant by the re-staging of *Bánk bán* by Attila Vidnyánszky as a co-production between the Nemzeti Színház (National Theatre) and Magyar Állami Opera (Hungarian State Opera) to premiere this autumn.



Invitatio. Einleitung. Meg Szollitás.



M. Veni, *puer!*
disce sápere.

P. Quid hoc est?
sápere.

M. Omnia,
quæ necessaria,

rectè intelligere,
rectè ágere,

rectè eloqui.

P. Quis me
hoc docebit?

M. Ego,
cum DEO.

P. Quómodo?

L. Romm her/Znab!
lerne klug seyn.

S. Was ist das?
Klug seyn.

L. Alles/
was nöhtig ist/

recht verstehen/
recht thun/

recht ausreden.

S. Wer wird mich
das lehren?

L. Ich/
mit Gott.

S. Welcher Gestalt?

M. Jöszte ide gyermek
tanulj okoskodnyi
[(bölcsekednyi)]

G. Micsoda ez?
bölcsekednyi.

M. Mindeneket
valamellyek szük séges-
[sek]

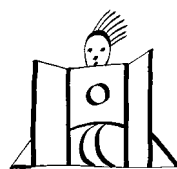
igazán meg érteányi,
igazán cselekednyi,
[(véghez vinnyi)]
igazán ki mondannyi.

G. Kicsoda
tanét meg engemet erre?

M. En,
isten segétségével.

G. Micsoda formán?
[(mi képpen?)]

M. Du.



„Tisztelni kell a gyerek személyiségét”

Debreczeni Tibor drámapedagógussal Regős János beszélget

Debreczeni Tibor a magyar drámapedagógia doyenje – magát a fogalmat is ő vezette be. Ezért indokolt, hogy új rovatunkat, mely ezzel a diszciplinával foglalkozik, a vele készült interjúval indítsuk. Drámapedagógusi működésének első tíz évében – 1971-től – dolgozta ki azt a nevelési metodikát, mely olyan humán értékek kiteljesítését szolgálta, mint az önálló gondolkodás, a kreativitás, az emberi viszonyok partneri jellege. Olyan improvizációs technikákkal kísérletezett, amelyekkel elősegítheti a felnövekvő nemzedék otthonosságérzetét a világban. Behatóan ismerte a korszerű külföldi és hazai szakirodalmat, elsőként építette be a pszichológusként és pedagógusként is tevékenykedő Jean Piaget és Mérei Ferenc elméleti inspirációit, Peter Slade és Brian Way gyakorlati tapasztalatait. De eszköztárának szerves részét képezték a



Debreczeni Tibor szülei és testvérei körében, 1950-es évek
(fotó: Debreczeni Tibor gyűjteményében)

népi gyermekjátékok, a zenepedagógus Kokas Klára és mások által kidolgozott módszer alapján. Mindez nyomon követhető a szerző *Szín-kör-játék* – Kreatív játékok – címmel 1981-ben megjelent könyvében. Ahogy a nyolcvanas évek második felében a *Peter Slade* utáni angol szakirodalom is beáramlott Magyarországra, s ahogy egyre több mód nyílt tapasztalatcserékre, külföldi szakemberek itthoni szerepeltetésére, úgy lett gazdagabb a szerző drámapedagógiai eszköztára. Míg az első korszakban a lazító és koncentráló gyakorlatok, önis-

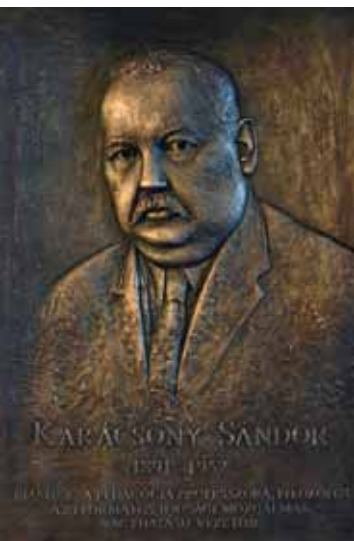
mereti játékok, kommunikációs és interakciós etűdök, nonverbális és verbális rögtönzések alkották foglalkozásainak jó részét, ekkor már úgy irányította drámaóráit, mint a foglalkozások animátora és szerkesztője. Időközben az újabb szakirodalomból elsajátított más eljárásmódokat is. Hatott rá O. Neill, Heathcote, Bolton és Neelands, illetve akik közvetítették őket: J. Hollós, R. Finch, D. Davis. De mindvégig megőrizte bölcsességét, hogy mint tanár akkor lépjen át a rendező és színész szerepébe, ha azt a pedagógiai megfontolások indokolták teszik.¹

Regős János: Kétszer is végigolvasva a könyvedet² az derült ki számomra, hogy bármihez is fogtál, bárhol is dolgoztál, benned mindennél erősebb volt és maradt a pedagógiai indíttatás. A művészi ambíciók nem igazán hajtottak, a produkciónál sokkal fontosabb volt számodra maga az alkotófolyamat, annak is a pedagógiai oldala. Honnan eredhet nálad ez a hozzáállás?

Debreczeni Tibor: Édesapám, nagy- és dédapám is a Sárospataki Református Tanítóképzőben szereztek diplomát, és falusi tanítóként szolgáltak. Nem régen érkezett egy megtisztelő felkérés, hogy tartsak előadást Debrecenben mint hajdani debreceni tanár egy Kiss Árpád³ és Karácsony Sándor⁴ munkásságának szentelt pedagógiai konferencián. Egyféleképpen tudnék eleget tenni a felkérésnek – volt a válaszom –, ha valahogy kifejthetném, hogyan is alakult ki bennem az a nevelői eltökéltség, amely az idők során a reformpedagógia gyakorlásához vezetett. Az örökölt hajlamon kívül ennek meghatározó módon van köze Karácsony Sándorhoz, ezt én tizennyolc éves korom óta biztosan tudom.

RJ: A neve jól ismert, de elsősorban a pedagógusi és oktatáskutatói körökben. Miért annyira fontos ismernünk őt?

DT: Szerintem a legjelentősebb magyar reformpedagógus volt a két háború között, meg utána is – bár ő sohasem használta ezt a fogalmat a munkásságával kapcsolatosan. Az 1948/49-es fordulatig a debreceni egyetem Pedagógiai Tanszékét vezette. Hogy mennyire veszélyesnek tartották a működését, jelzi, hogy Rá-



Győrfi Lajos: Karácsony Sándor, dombormű, bronz, 2016 (forrás: ttre.hu)

¹ Az interjú bevezetője a szerző egyes szám harmadik személyben fogalmazott írása alapján készült. Vö. Debreczeni Tibor: *Drámapedagógia órák alsóban, felsőben és főiskolán*. Kiadja a Magyar Drámapedagógiai Társaság és a Kecskeméti Tanítóképző Főiskola, 1994.

² Debreczeni Tibor: *Történet pedig – Egy Corvin téri népművelő a puha diktatúrában 1966–1989, Játzó Kuckó Társaság, Vári Színpadosok Köre, Budapest, 2012.*

³ Kiss Árpád (1907–1979) neveléstudós, közoktatás-politikus, 1974-től 1979-ig a Magyar Pedagógiai Társaság elnöke.

⁴ Karácsony Sándor (1892–1951) pedagógiai, filozófiai író, egyetemi tanár, a harmincas, negyvenes évek egyik legismertebb és legnépszerűbb pedagógiai gondolkodója.

kosiek már 1950-ben nyugdíjazták és a műveit indexre tették. Megjegyzem, hogy a Kádár korszak végén, a nyolcvanas években az általam művelt drámapedagógiát a többi reformpedagógiával együtt a pedagógia hivatalos irányítói még mindig burzoának, fellázítónak tartották.

RJ: *Miben látod az ő jelentőségét te mint gyakorló színjátszással is foglalkozó pedagógus?*

DT: Abban, hogy amit személyiségközpontú pedagógiának nevezünk, annak az elméleti alapjait Magyarországon – meglehet, hogy mások mellett – ő fogalmazta meg, és eszerint működött tanárként is. A háború előtt Németországban járva több egyetemen megfordult, és találkozott a reformpedagógia különböző felfogásaival, melyek nagyon erősen hatottak rá. A Herbart⁵ féle tanárközpontú pedagógiaelmélettel szemben a mellérendelésre épülő, demokratikus, személyiségre figyelő pedagógia fontosságát hangsúlyozta. A tanárnak – írta – le kell szállnia a dobogóról. Nevelni csak partneri viszonyban lehet. A cserkészmozgalomban, melynek Sík Sándorral együtt a vezetője volt a két háború között (Sík a katolikusoknál, Karácsony meg a protestánsoknál), szintén fontosnak tartotta pedagógiai elveinek a gyakorlati érvényesítését még a színpadi próbafolyamatban is.

RJ: *Arról van szó, hogy a diákban ellenállás alakul ki, ha nem érez maga iránt tiszteletet?*

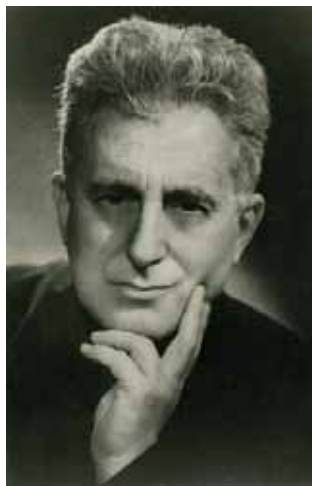
DT: Karácsony Sándor nagyon pontosan meghatározta, hogy melyik korosztálynak mik az életkori sajátosságai, tehát hogyan kell a gyerekhez igazítani a módszert, ahogy tanítunk, mindig úgy, hogy ne hagyjuk figyelmen kívül a személyiségét.

RJ: *Ha ez az ellenállás kialakul, ha van egy válaszfal a tanár és tanítványa között, akkor ez blokkolja az alkotókészséget is, és félreviszi a pedagógiai folyamatot: a diák cikizi a tanárt, gúnyolja, nem tiszteli, nem figyel, semmibe veszi, káosz lesz az órán stb. Maga a személyiség pedig rejtkehelyet keres és talál magának, bezárkózik. Rosszabb esetben egy egész közösség válik felnőtt- és társadalomellenessé. És itt jön be a drámapedagógia – ha jól sejtem –, ami segíthet feltörni ezeket a zárványokat.*

DT: Jó meglátás. Kisvárdán jártam gimnáziumban a háború előtt. Ott megtapasztaltam ezt a tanár–diák ellentétre épülő modellt, és végig is szenvedtem. Már negyedikes vagy ötödikes gimnazista voltam (ma ez a 8–9. osztálynak felel meg – R. J.), amikor jelentenem kellett a tanárnak, és a be-



J. F. Herbart (1776–1841)
filozófus, pedagógus
(forrás: wikipedia.org)



Sík Sándor (1889–1963)
piarista tanár, költő
(forrás: wikipedia.org)

⁵ Johann Friedrich Herbart (1776–1841) német filozófus, neveléstudós, pedagógus. A neveléstudomány elméleti megalapozója a 19. században. A század közepén kialakult Herbart-féle pedagógiai iskola (herbartizmus) névadója.

csengetés után a tízórait egy falatja még a számban volt. Bejött Hernádi tanár úr, ezt meglátta, és egy nagy pofont adott. Egy tizenöt éves gyerek számára ez elviselhetetlen volt.

RJ: Tehát erős negatív sokkhatások értek ott.

DT: Ugyanakkor meg előtte/utána értek jó élmények is, elsősorban az elemi iskolában, ahol édesapám volt az elsősök és másodikosok tanítója. Egy falusi pedagógus sokszor hatvan-hetven gyereket is tanított egyszerre, de mindig az volt az érzésem, hogy szeretik a gyereket. Ha a szeretetet megérzi a gyerek, akkor még a nádpálcát is elviseli. Később, nyugdíjazásom után, 63 évestől 85 éves koromig, amikor Nagykőrösön, a Károli Egyetem Tanítóképző Főiskoláján tanítottam drámapedagógiát és rendezésgyakorlatot, azt vallottam, hogy tulajdonképpen majdnem mindegy, milyen módszerrel dolgozik a tanár, ha kifejezésre tudja juttatni, hogy szereti a tanítványait.

RJ: Általános iskolai élményeim alapján csak megerősíteni tudom, amit mondasz. Bármilyen szigorú is volt velem a magyar–történelem szakos osztályfőnököm, meg az orosz tanár, akit 'Tüske' becenévvel illettünk, éreztem, hogy szeretnek, hogy odafigyelnek rám, és nem csak a tanulmányi előmenetelem érdekli őket.

*DT: Tehát a gimnáziumi időszakom nem volt igazán kedvemre való, de az is igaz, hogy hamar fölfedezték bennem azt a tulajdonságot, hogy van karizmám. Ha kiálltam az emberek elé, észrevettem, hogy figyelnek rám. Van valamiféle kisugárzásom, ami számomra egy iskolai, március tizenötödikei versmondáskor derült ki egyértelműen. Barla Gyula az önképzőkör diákelnöke (ő később Debrecenbe került a nyelvészeti tanszékre) fölfedezte, hogy van íráskészségem, és alsósként bevont az önképzőkörbe. Nos, mi csináltuk a március tizenötödikei ünnepi műsort, s velem mondatta el Petőfi *Respublika* című versét. Én egy szemüveges, szemtengety-ferdüléses gyerek voltam. Az igazgató levétette velem a szemüveget, mondván, hogy ilyen fizimiskával nem illek a március 15-i képbe. Én megalázva kiálltam a függöny elé, és csend lett, nem röhögtek. A végén zúgott a taps.*

A kancsalságom eleve kizárta számomra a színművészetit mint lehetőséget. Tanárként is meg kellett ezzel küzdenem. Például ha ránéztem egy gyerekre, és ketten ugrottak fel, miközben a névmemóriám sem volt a legjobb. De a tanítóképzős lányok meg a gimnazisták, akiket Debrecenben tanítottam, soha nem éltek vissza ezzel. Azért ritkán álltam csak ki színpadra. Nyugdíjas koromban, amikor már nem volt színpadom (a Vári Irodalmi Színpadról van szó – R. J.) bátorkodtam először saját magamat rendezni egy önálló est erejéig. Az *öreg ácsot palira vették* (1986) című estemről beszélek. Annyi mondandó feszült bennem, hogy mindegyképpen ki kellett beszélni magamból, mennyire átvett engem ez a szocializmus.



Az öreg ácsot palira vették, Debreczeni Tibor önálló estje, 1986 (forrás: Debreczeni Tibor fotógyűjteménye)

RJ: *Nem csak téged, tegyük hozzá.*

DT: El kellett mondanom, mi a véleményem a nagyvilágról meg a közvetlen munkahelyi világomról. Benkő Éváék⁶ nem hagytak kétséget a felől, hogy ha betöltöm a hatvanat, elküldenek nyugdíjba. Hiába dolgoztam jól, hiába volt a drámapedagógia terjeszkedése, ami abszolút mértékben összeforrt az én tevékenységgemmel, kísérletező munkámmal. Kellott a helyem. Vitányi⁷, az akkori főigazgató valahogy meg akart szabadulni tőlem, úgy, hogy felfelé buktat. Neki megvoltak a maga káderei erre a pozícióra. Ekkor osztályvezető voltam a Népművelési Intézetben. Fölhívtak Ruszt Jóska azzal, hogy szeretne velem beszélgetni. Még Debrecenből ismertük és tiszteltük egymást. Mondja, 'Én vagyok most a Népszínház igazgatója (művészeti vezetője volt – R. J.), és nagy szükségünk volna rád.' 'Mit kéne csinálnom?' – kérdezem. 'Mindent!' – volt a válasz. Kérdezem, 'Nem Vitányi kért-e fel téged, hogy ajánld fel nekem ezt a lehetőséget?' 'Ördögöd van – válaszolta –, igen.' Szóval, nyolcvanhat körül mutattam be az *Öreg ácsot*. Akkoriban reneszánszát élte az előadó-művészet. S engem fölkaptak. Végigjártam az összes egyetemet, legalább száz előadásom volt ebből az estből a rendszerváltásig. Egy kritikus még Latinovits Zoltánnal is összevetett. Utána valahogy okafogyottá vált ez a színjátékom. Én hagytam abba. Készítettem még egy Petri-összeállítást, s később, a rendszerváltás után több önálló estet is. Még most is fellépek. Olykor hívnak.

RJ: *De nagyon előreszaladtál az időben. Ugorjunk vissza oda, amikor rájöttél, hogy van kisugárársod, hogy odafigyelnek rád, amikor előadsz valamit. Ennek a felismerésnek köze van-e ahhoz, hogy a színháznál, pontosabban az előadó-művészetnél kötöttél ki végül?*

DT: A színház csak úgy mellékesen érdekelt. Gyerekként szerettem játszani. Édesapám népszínházművet rendezett Anarcson, az iskolában, ahol tanított. Az iskolapadokra felállítottuk a dobogót, mázoltuk, festettük a hátttereket – módfelett élveztem, de magában az előadásban már nem vettem részt. Viszont nagyon korán felfedezett a lelkész. Nem voltam tizenöt éves, amikor felengedett a szószékre, és magam celebráltam végig a protestáns istentiszteletet. Ez amolyan előzetes legációnak volt tekinthető.

RJ: *Előre leírtad, hogy miről fogsz beszélni?*

DT: Akár le is írhattam volna. De apámnak, aki Sárospatakon annak idején járt legációba, megmaradt néhány prédikációja. Előszedte – emlékszem, *János evangéliumából* volt a textus –, én ezt a beszédet bevágtam, apámmal gyakoroltuk a tükör előtt. Mutatta, hol kell a hangomat rezgetetni, mert ettől majd az öregasszonyok sírni fognak. És én nem szorongtam a szószéken. Eljöttek vasárnap délután a szüleim, az ismerősök és a falusiak, és szájtátva hallgatták Tibikét, a gyereket.

RJ: Tehát már gyerekként bizonyosságot szerezteél arról, hogy az embereket érdekli nem csak az, amit mondasz, hanem az is, *ahogy* mondod.

⁶ Benkő Éva (1939–) 1977-től a Népművelési Intézet osztályvezetője, majd 1980 és 1986 között igazgatója.

⁷ Vitányi Iván (1925–) szociológus, művelődéskutató, esztéta, politikus, 1972-től a Népművelési Intézet igazgatója, 1980-tól a Művelődéskutató Intézet vezetője, majd 1986-tól 1992-ig az Országos Művelődési Központ főigazgatója.

DT: A legátus mindig a végén megy ki a templomból, oldalán a palástos lelkésszel. A presbíterek⁸ már ott állnak fél-karéjban a templom bejáratánál, sorra kezelnek a lelkésszel. De most nemcsak vele, hanem velem is kezét fogtak. Ezzel a gesztussal mintegy felnőtté avattak.

RJ: *Tehát egy beavatási szertartáson estél keresztiül.*

DT: Ez az volt, és én így is éltem meg. Éreztem, hogy elfogadtak. Figyelnek rám. Egyik könyvemben meg is írtam, hogy azért az furcsa volt, amikor a falu kovácsához értem – ő volt az Árva sógor, mert apám az egyik gyerekének a kereszta-
apja volt –, kezét fogott velem, és azt mondta: 'Tibikém, nagyon szép vóót, csak kár, hogy nem értettük.' Én akkor ott nagyon megsértődtem, és csak utóbb jöttem rá – miután felnőttként kezembe került az a prédikáció –, hogy akkor igazság szerint én se nagyon értettem, amit mondtam. De csak mondtam, hiszen jó szövegek voltak benne, és a részek megfogták az embereket. Ő viszont az egészre lett volna kíváncsi, arra, hogy mit akarok üzenni vele.

RJ: *Volt más kapcsolatok is az egyházzal?*

DT: A református egyháznak volt egy megújulás mozgalma ebben az időben, Soli Deo Gloriának, SDG-nek hívták. Én Kisvárdán bekapcsolódtam ebbe a mozgalomba. Igehirdető stáb voltunk, falvakba jártunk ki, és délutánonként, az istentisztelet után összejöttünk bibliamagyarázatra, beszélgetésre, versmondásra. Szerettem, mert demokratikus légköre volt, ellentétben az iskolaival. Ez 1942/43-ra tehető. És már benne is vagyunk a háborús években.

RJ: *A ti generációtok diákként élte meg a háborút, apámnak az érettségi vizsgán már kezében volt a SAS behívója. Ti hogyan vészeltétek át?*

DT: '44 őszén híresztelték, hogy a szovjetek elviszik a fiúkat. Mi hárman voltunk fiúk a családban. Édesanyám rávette apámat, hogy meneküljünk. Szekérre ültünk, és elindultunk a Dunántúlra, meg se álltunk Nyergesújfaluig. A szülők naivitására is jellemző, meg a kor propagandájára, hogy azt hittük, majd a Tiszánál vagy a Dunánál feltartóztatják az oroszokat. Tehát Nyergesújfaluban kötöttünk ki, de ez alapvetően katolikus község volt, mellette viszont volt egy település, Lábatlan.



Református templom, Lábatlan
(forrás: labatlan.hu)

RJ: *Az azóta bezárt cementgyárról volt ismert.*

DT: Akkor még az erős református gyülekezete miatt emlegették. Míg lehetett, oda jártunk át a szülőkkel a református templomba. Mondtam a lelkésznek, hogy én már többször is prédikáltam. Ő felkínálta a szószéket egy délután. A lábatlani hívek el is fogadtak, de nem ez az érdekes, hanem az, hogy a megszálláson

⁸ A protestáns egyházakban a presbíterek többnyire a lelkész mellé választott, világiakból álló döntéshozó testület (presbitérium) tagjai.

átelve, már '45 koratavaszra lehetett, átjött a lábatlani kurátor – ő volt az egyház világi vezetője –, hogy menjek át hozzájuk szolgálni, mert elmenekült a papjuk, és el kéne temetni négy gyereket, akiket a gránát szét tépett a mezőn. Átmentem, egy hónapig nála laktam. Tizenhat évesen egy hónapon át felelős lelkipásztora, értelmiségije voltam ennek a községnek. Talán a múlt kódéba veszett volna ez az egész történet, ha egyszer csak nem jut eszembe, hogy újra meglátogassam a lábatlani gyülekezetet, hogy vajon emlékeznek-e erre az időszakra, és nemcsak kitalálom ezt a történetet. A feleségemmel leautóztunk. A lelkészt megkértem, próbálja összehívni azokat az öregeket, akik emlékezhetnek erre az eseményre. Megtaláltuk az anyakönyvben a négy gyerek nevét. Kerestem benne magamat, ezt a másfél hónapot. Nem volt benne. Volt ott egy szomszédbeli fiatal lelkész, aki megírta Lábatlan egyházának monográfiáját, s nyomát sem találtam benne az én történetemnek. Mondom neki, most, hogy már tudja az igazságot, korigálja a könyvét? Azt mondta, hogy nem.

RJ: Megmondta, miért?

DT: A lelkész, mikor visszatért, úgy írta be azt a temetést, mintha ő búcsúztatott volna. Nyoma sem volt az anyakönyvben, hogy nem ő temette el a gyerekeket, hogy elhagyta a rábízott egyházat. Az sem, hogy egy sorsdöntő korszakban egy fiatal srác harangoztatott be vasárnaponként s igazgatta az egyházközség lelki életét, segítvén őket veszteségeik feldolgozásában. A papot egyébként rendes embernek tartották, s visszafogadták. De valami, ami fontos volt, el lett hallgatva.

RJ: Minden jel szerint korán érő gyerek voltál.

DT: Rákényszerített az élet.

RJ: Ez a kényszer másokra is ránehezedett, de téged terhelni lehetett, be tudad fogadni, fel tudad dolgozni azokat a kihívásokat, amelyek szembe jöttek veled. És ez a terhelhetőség egész életed során megmaradt. Jól bírtad a gyűródéseket. És aztán maradtatok, mentetek?

DT: Visszamentünk Nyíregyházára. Édesapám ott kapott állást. Én Kisvárdán még befejeztem a gimnáziumi osztályt, a hatodikat. Magántanuló voltam, de azért bejártam az órákra is.

Egyszer nagy zaj volt az osztályban a szünet után. Már becsengettek. Berobban Vértési tanár úr, az igazgatóhelyettes, és azt mondja: 'Csűrhe banda! Felállni, micsoda disznóság!' Ordenáre módon üvöltözött ránk. Ami korábban soha eszembe nem jutott volna, hirtelen megszólaltam, magamnak is váratlanul (ez máskor is előfordult velem, hogy akkor szólalok meg, amikor nem kéne): 'Elnézést, tanár úr, de az osztály nevében ezt a hangot kikérem magamnak. Így nem lehet már velünk beszélni'. Kaptam fegyelmit, igazgatóit, de megúsztam. Közben meg tudtam, hogy Vértési tanár úrnak igaza van, mert nem lehet úgy hülyülni, ahogy azt mi csináltuk. De azt is tudtam, hogy a tanár sem kiabálhat ránk megalázó módon. Nemcsak a világ változott, mi is. És én magam is. Jogom volt, hogy partnernek tekintsenek.

RJ: Tehát beavatás kettő volt számodra ez az affér.

DT: Pontosan. És most visszatérek a Karácsony Sándorral kapcsolatos, életre szóló élményemre, az ő demokratikus, mellérendelő, személyiségközpontú pe-

dagógiájára, ami végül is elvezetett engem később, már népművelési intézetis koromban a drámapedagógiához. Mert e nélkül biztos, hogy nem fedezem fel a csehországi Prostějovban, egy brnói gyermekelőadásban ezt a meghatározónak mondható pedagógiai módszert. – 1945 után Nyíregyházán éltünk. Én az evangélikus Kossuth Gimnáziumban végeztem el a hetedik–nyolcadik osztályt, ahol módfelett jól éreztem magam. Jó szellemű barátok és tanárok között. Margócsi tanár úr például fölfedezte bennem az irodalmi érdeklődést, s felhívott a lakására, külön ellátott könyvekkel, megismertetett Horváth Jánossal⁹. Díjakat nyertem, szavaltam. Szüle Miklós lelkész lehetővé tette, hogy részt vegyek azon a nyíregyházi nyári egyetemen, amelyen ott volt Karácsony Sándor, s a köréhez tartozó Újfalusi József¹⁰, Varga Balázs¹¹, Lükő Gábor¹² – micsoda szellemóriások! S az utolsó estén



Karácsony Sándor egy nyári egyetemen tanít, 1940-es évek (forrás: hbmo.hu)

Karácsony Sándor tartott előadást. Ő mindenben megerősített engem, amit az életről, emberi viszonyokról, kapcsolatokról gondoltam vagy időközben meg is éltem. Döntő élmény volt ez számomra, és abban is megerősített, hogy Debrecenben legyek bölcseész, ahol Karácsony Sándor a pedagógiai tanszék professzora. Magyar–francia szakra jelentkeztem. Az alapvizsga után, 1949-ben a francia szakot sajnos megszüntették.

RJ: *Több helyen is írod a Történet pedig¹³ című könyvedben, hogy egész*

életedben sajnáltad, hogy legalább egy nyelvet nem tudtál rendesen megtanulni.

DT: A francia szak megszüntetése miatt a második év után fel kellett vennem a történelem szakot. Ez lett az álmomból, hogy majd a Sorbonne-on fejezem be az egyetemem.

RJ: *Akkoriban fontos mozgalom volt a népi kollégistáké, főként egyetemi körökben. Úgy tudom, te is kollégista voltál. Nekem, aki '53-as vagyok, Jancsó Miklós filmje, a Fényes szelek¹⁴ hozta legközelebb ezt a mozgalmat.*

⁹ Horváth János (1878–1961) Kossuth-díjas irodalomtörténész, egyetemi tanár, a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja

¹⁰ Újfalusi József (1920–2010) Kossuth- és Széchenyi-díjas zenetörténész, zeneesztéta, egyetemi tanár, a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja. A zeneesztétika és a 20. századi zenetörténet, ezen belül Bartók Béla, Claude Debussy és Liszt Ferenc zenéje volt a kutatási területe. 1973 és 1980 között az MTA Zenetudományi Intézet igazgatója, majd 1988-ig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 1995 és 1998 között a Károli Gáspár Református Egyetem rektora. 1985 és 1993 között az MTA alelnöke.

¹¹ Vargha Balázs (1921–1996) irodalomtörténész, fordítókönnyvíró, könyvtáros, pedagógus.

¹² Lükő Gábor (1909–2001) Kossuth-díjas néprajzkutató, szociálpszichológus. Több könyvet írt, fő műve a néprajzi tárgyú *A magyar lélek formái* című.

¹³ Lásd az első lábjegyzetet.

¹⁴ Jancsó Miklós *Fényes szelek* című színes magyar nagyjátékfilmjét 1969-ben mutatták be.

DT: Jancsónak sok mindenben igaza volt. Nekem viszont volt ott egy jó évem, az 1948-as. Ne felejtsük, a NÉKOSZ alapító atyái még a háború előtt, a Győrffy István Kollégiumban a népi írók ideológiájára építették a rendszerüket. A NÉKOSZ-pedagógiát meg Karácsony Sándoréra. Én első éves egyetemistaként fél évig a Református Kollégium lakója voltam Debrecenben, de ott nagyon rosszul, magányosan éreztem magam.

RJ: *Pedig híre-neve legendás.*

DT: Móricz jól megírja ezt a *Légy jó mindhalálig*-ban. Csokonait is kivágták minden további nélkül. Örültem, amikor a NÉKOSZ-ba átkerültem. Jancsó filmje is igaz, meg az is igaz, amit én gondolok erről. A Karácsony Sándor fémjelezte, mellérendelésre épülő pedagógiai filozófia a NÉKOSZ-ban egészen addig jelen volt, amíg nem képzett – 1949-től – a kommunista párt számára janicsárokat. Addig üdítőnek éreztem ezt a másakra odafigyelő, mondhatni parlamentáris vagy presbiteri szisztéma szerint felépülő rendszert. Itt szövetkezetnek neveztük a lakószobákat, ezeknek képviselői voltak, részt vettünk a kollégium vezetésében. A kollégium vezetőit is a tagság választotta. Egy-két hetente kollégiumi esteket tartottunk, ahol jogunkban volt elmondani a véleményünket. Ne felejtsük, még többpártrendszer volt!



Képkocka Jancsó Miklós: *Fényes Szelek* című filmjéből, 1968
(forrás: mozi24.hu)

RJ: *Paraszt- és munkáscsaládok gyerekei tudtak együtt élet- és szellemközösségben létezni az értelmiségi családból érkezőkkel.*

DT: Én vagyok rá az egyik példa. Így volt egy évig. Az utána következőkre nem szeretek emlékezni.

RJ: *Tehát te a tomboló Rákosi korszak közepén fejezed be az egyetemet.*

DT: A feleségem Kósa Vilma, kollégista társam, akivel eljegyeztük egymást, s hallgatóként már össze is házasodtunk – róla kisütötték 1950-ben, hogy kuláklány, ezért fegyelmit is kapott, engem meg, mivel – mint mondták –, rés voltam a bástya fokán, kirúgtak az egyetem magyar irodalmi intézetéből, ahol tudományos munkatárs voltam.

RJ: *Igaz, hogy az egyetemi karriered ezzel el lett vágva, viszont a pedagógusi, majd később a drámapedagógusi élethivatás felé ekkor és emiatt indultál el. Hol kezdted tanítani?*

DT: Egészen véletlenül, személyi kapcsolatokkal szakértségtanfolyamra kerültem oktatóként. Nálamnál idősebb embereket tanítottam. Kiderült, hogy az a pedagógia, amit én ösztönösen elsajátítottam Karácsony Sándor nyomán, fantasztikusan működik felnőttek esetében is. Innen másfél év után, miután kiderült,

hogy nem vagyok elég jó káder, a régi típusú tanítóképzőbe kerültem, amilyenbe édesapám, meg dédapám is járt. Ezt rendkívül élveztem! Nálam alig két-három évvel fiatalabb lányokat tanítottam. Önképzőkört, szavalókört szerveztem.

RJ: Jól érzem-e, hogy az önképzőkör és minden tevékenység, ami ehhez kapcsolható, nálad nem elsősorban műalkotás, produkció létrehozására irányult?

DT: Ez teremtett lehetőséget arra, hogy a mondanivalómat közöljem. Tehát, hogy amit igaznak gondolok, azt megosszam másokkal. A tanítás is ezért izgatott. Én szerettem tanítani, szerettem üzenni.

RJ: De alighogy elkezdted művelni szeretett szakmádat, jött '56. Írod, hogy exponálad magad a forradalomban. Hol és hogyan élted meg ezt az időszakot?

DT: A tanítónőképzőben engem választottak meg a forradalmi bizottmány elnökének. Felvonultunk, sztrájkoltunk. 1957-ben aztán fegyelmissel áthelyeztek a tanítóképzőből az akkor alakult Tóth Árpád Gimnáziumba.

RJ: Hírneves gimnázium lett belőle.

DT: Többek között nekem is köszönhetően. A tíz év alatt, amíg ott tanítottam, irodalomban és színpadi munkában felzárkózott a nagy iskolák mellé. Jártunk a sárospataki diáknapokra. Több aranyérmet is elhoztunk onnan. Hadd mondjam el, hogy annak a Kuckónak, amelyikben havonta összejövünk még ma is, jó néhány tagja ezekből az '57-es elsősökből verbuválódott. Többen barátaim.

RJ: És innen hívtak aztán be a Népművelési Intézetbe.

DT: Ennek azért előzménye van. Tanítottam, és közben létrehoztam a városi rangú József Attila Irodalmi Színpadot. Engemet is meglepett, hogy milyen jó dramaturgiai érzékkel komponáltam a színpadi esteket. Sikeresen szerkesztettem lírai és epikus művekből. Dramatizáltam dokumentumokat és regényt is. Elsőként Magyarországon Hašek Švejkjét. Ebből egy nagysikerű, két órás estet csináltunk a Hungária Kamaraszínházban. Balogh Tamás – ő most a zalaegerszegi színház-



A Hungária Film- és Kamaraszínház az 1960-as években (debrecenikepeslapok.blog.hu)

nál van – volt Švejk. – Mindjárt a működésünk elején híre ment, s a hír eljutott Budapestre, a Népművelési Intézetbe is, ahonnan az amatőr színjátszók, irodalmi színpadosok munkáját irányították, hogy dolgozik Debrecenben egy tanár, és bérletes előadásokat csinál nagy közönségsiker mellett. Mezei Éva, ő volt a szellemi irányító, az Intézetből leküldte hozzánk Gyurkó Lászlót¹⁵, néz meg minket,

¹⁵ Gyurkó László (1930–2007) Kossuth-díjas magyar író, újságíró, országgyűlési képviselő, színikazdátó, 1979–1986 között a Népművelési Intézet főmunkatársa volt. Kádár János életrajzírója.

s írna rólunk véleményt. Gyurkó akkoriban '56-os ügyei miatt még külsős kisfiú volt az Intézetben. Később aztán emelkedni kezdett a korszak írói ranglétráján.

RJ: *Nekem főnököm volt a Népszínházban.*

DT: Gyurkó aztán beajánlott Mezei Évának, s javasolta, hogy hívja meg előadásunkat az országos győri fesztiválra. Ezzel kezdetét vette az országos karrierünk. Szárnyakat kaptunk, és minden hónapban jöttem egy új bemutatóval.

Kilencszáz bérletes hallgatónk volt Debrecenben! Vonzó műsortervet kellett készítenünk, olyat, amelyben minden műfaj jelen van: irodalmi összeállítások, oktatást kiegészítő feldolgozások és színpadi darabok is. Villon, Burns, Karinthy, Nagy László szerepeltek a repertoárban. A klasszikus- és élő irodalom. Még az Aranybika nagytermében is játszottunk, többek között Juhász Ferenc *Tékozló országát*. Erre már a Rádió is felfigyelt, és közvetítő csival felvette, sugározta.

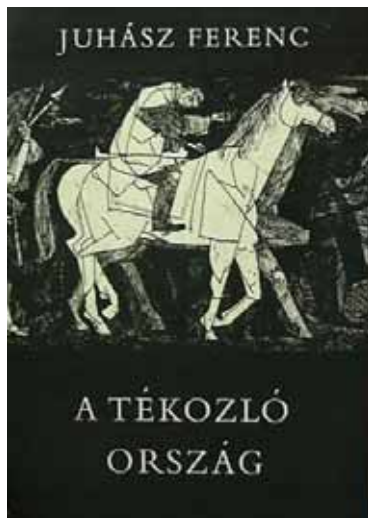
RJ: *A központ tehát felfigyelt rád.*

DT: Komoly barátaim lettek, Bécsy Tamás-tól¹⁶ Nagyfalusi Tiborig¹⁷, egyszóval a java azoknak a tanároknak, akik akkoriban színpadot vezettek.

RJ: *Ebben az időben – ezek szerint – te alapvetően rendeztél, dramatizáltál, tehát színházi előadásokban alkottál vagy alkotótárs voltál, egy nagyon aktív és virulens színi élet motorjaként. Mondod, országosan is felfigyeltek rád. Gondolták: 'Ez a Debreczeni egy igen tehetséges amatőr rendező, legyen ő a magyar amatőr-színházi mozgalom minde-nese.' Mit mondtak neked az intézetiék, mi lesz a feladatod?*

DT: Nem mondtak semmit. Annyira nem, hogy egy reggel felhívtak (érettségiztetés előtt!), hogy itt van az Intézetből az igazgató elvtárs, Kiss Imre¹⁸, és hívat, beszélni akar velem. Első reakálásom a pánik volt. Vajon ki láthatta valamelyik produkcióm, amiért felelősségre vonták az Intézet valamelyik munkatársát? Mondjuk, esetleg Mezei Évát, aki megmondta, ki a bűnös, és akkor engem most tetemre hívnak. Végiggondoltam, hogy mi a csodát csinálhattam, ami nem tetszik nekik.

RJ: *Mindjárt a legrosszabbra gondoltál. Ez kor-tipikus tünet volt a kulturális élet szereplőinél. Sokszor nem is lehetett tudni, hogy egy szerző éppen tiltólistán van. Így járt*



¹⁶ Bécsy Tamás (1928–2006) egyetemi tanár, színháztörténész, esztéta, kritikus, 17 önálló könyv, több száz magyar és idegen nyelvű tudományos publikáció szerzője. A dráma lételméletével foglalkozó munkái és drámaelméleti modelljei úttörő jelentőségűek.

¹⁷ Nagyfalusi Tibor (1934–2014) könyvtáros, színpad vezető, 1975-től 1998-ig a Babits Mihály Városi Könyvtár igazgatója. 1981-ig az esztergomi amatőr színjátszó csoport vezetője volt.

¹⁸ Kiss Imre: művelődéstörténész, a Népművelési Intézet igazgatója 1960-tól 1965-ig.

apám is, amikor a vári Vörös Sün Udvarban bemutatta Ionesco egyik darabját¹⁹, amiről kiderült, hogy Aczél a szerzőt épp tiltólistára tette. Apám ez után évekig nem talált befogadó helyre, a gyerekszoba lett otthon a próbaterme.

DT: Sikereim csúcán voltam Debrecenben, nem is nagyon akaródzott eljönni onnan. De a feleségem, aki elismert tanára volt a debreceni Fazekas Gimnáziumnak, azt mondta: 'Harmincnyolc éves vagy. Az ember életében ritkán adódnak ilyen alkalmak. Nem szabad kihagyni, bele kell ugrani.' Azt mondta, ő vállal mindent. Nem ígértek semmi mást, csak nekem egy állást. Merész húzás volt. Nehéz volt, sok gondnal, de végül is jól jöttünk ki belőle.

RJ: De mit mondtak, hogy mit csinálj?

DT: Hogy a Művészeti Osztály vezetőjének, Maróti Gyulának²⁰ szüksége volna egy aládolgozó íródeákra. Kell valaki, aki segíti őt. Ez volt az az időszak, amikor a



A Népművelési Intézet épülete az 1980-as években (forrás: epiteszforzm.hu)

túlságosan szabad szellemű amatőr művészeket nem fejleszteni, hanem sorvasztani akarták. Na, engem ilyen sorvasztónak vettek oda.

RJ: De veled aztán jól bevásároltak!

DT: Már Ácsné²¹ volt akkor az igazgató, mondta, kár engem ilyesmire elpazarolni. Ő történetesen tudta, hogy szakmai szempontból mit érek. Tudta rólam, hogy ha valamibe belekezek, abból lesz valami. Tele voltam energiával, és pontosan tudtam, hogy mit is akarok csinálni.

RJ: Másfél évtizedes gyakorlati tapasztalattal a hátad mögött, harmincnyolc évesen épp a legjobb korban voltál ehhez. Tanítottál, rendeztél, színpadra adaptáltál, csoportot vezettél.

DT: És a diákszínjátszással is kapcsolatba kerültem már, ami akkoriban hivatalosan a KISZ-hez tartozott. Egyszóval, ezt a kört is be akartam vonni. Mondták: Tibor, csináld, ha akarod, de ha baj lesz belőle, nem tudunk segíteni.

RJ: Akkoriban egy diákszínpadnak kizárólag az volt a dolga, hogy műsort adjon az iskolai ünnepepeken. Főként Váci Mihály Még nem elég című versét szavalták, ami

¹⁹ E. Ionesco: *A király meghal*, Commedia XX. Pantomim, r: Regős Pál (1926–2009), mozgásművész, rendező, fesztiválszervező. Idézet utolsó interjújából: „Én mindenesetre el lettem ásva miatta hosszú évekre. A főpróbára ugyanis megjelent a kerületből egy tisztviselő, s kijelentette, hogy nem lehet bemutatni, mert Ionesco egy fasiszta. Könyörögtem, nézze legalább meg a darabot! Megnézte, erre engedélyezték. Az ügy még Aczél elvtárhoz is feljutott, mivel a párizsi nagykövetség készített egy jelentést, miszerint Magyarországon nem lehet Ionesco-t játszani, és Regős Pál mégis játszhatja a Vörös Sün Udvarban!... Behívattak a kerületbe, hogy ezt akkor sajnos mégsem lehet.”

²⁰ Maróti Gyula (1912–2002) kóruszene történész, művelődéskutató szakíró, a Népművelési Intézet egyik vezetője, és közel két évtizedig a Kórusok Országos Tanácsának (KÓTA) vezető tisztségviselője.

²¹ Ács Miklósné 1965-től 1971-ig a Népművelési Intézet igazgatója, majd 1972-től 1980-ig módszertani igazgatója volt.

minden évfordulóhoz passzolt. És te szeretted volna, ha a diákszínjátszók ki tudnának törni ebből a mókuserékből.

DT: Fölfedeztem magamnak az úgynevezett pódiumjátékot. Tehát éppen nem az irodalmi színpad, hanem a színjátszás irányába szerettem volna elvinni a mozgalmat. Gondoltam, erről a mocsok világról, amiben élünk, a dokumentum fel dolgozásokkal, a jó novellák, például Sánta Ferenc írásainak a dramatizálásával és populáris helyeken való megszólaltatásával lehet valamit mondani. Elképesztően pontosan érzékeltam, hogy mire lenne szükség. Csináltunk egy bemutató színpadot az Intézetben. Később már hatásvizsgálatot is végeztünk Bánlaki Pállal²². Ez aranykora volt a magyar amatőr színjátszásnak. Ne felejtsem el azt sem, hogy módszertanosa lettem a gyerekszínjátszásnak is, és érdekelt az akkori az avantgárd. Ezért is figyeltem fel arra, hogy mi zajlik Wrocławban és Nancyban²³.

RJ: *A könyvedből²⁴ érződik, hogy keletkeztek feszültségek és kényes helyzetek körülöttered, de mindenkiben tisztelted a tudást, még akkor is, ha más volt a véleményetek, akár alapvető kérdésekben is. Így voltál például főnököddel, Vitányi Ivánnal is, akivel sok mindenben nem értettél egyet, mégis, akiről a könyved egyik bekezdésében elismered, hogy egy 1987-es szegedi konferencián tartott előadásában mennyire azonos platformon álltatok a kultúra gazdasági szerepét illetően²⁵. A konfliktusok elkerülhetetlenek voltak egy olyan intézetben, amely az ékszíj szerepét töltötte be a művelt szakterület és a hatalmi gépezet között. Az kétségtelen, hogy aranykora volt ez a magyar amatőr színjátszásnak, '71-től, mondjuk, a Stúdió K 1977-es Woyzeck-előadásáig.*

DT: Nekem rendezőként is aranykorszakom volt, mert a műegyetemistákkal – a Kuckóban ők is barátaim – az általam alapított Vári Színpadon hozhattam létre négy-öt olyan előadást, melyet máig jegyez a szakma. Igaz, többször volt betiltás szélén egy-egy előadásunk. Nemrég Nánay Istvánnal²⁶ találkoztam, aki azt mondta: 'Kár, hogy akkor jobban nem figyeltem rád'. Pedig mindig dicsérően írt rólunk.

RJ: *Akkor tényleg jók lehettetek, mert ő mindig nagyon szigorú volt az amatőrökkel, nem könnyen lehetett az elismerését kivívni. Igaz, korholásaiból is mindig kiérződött a szeretet, az, hogy 'értünk morog'. A könyvedből, annak kronológiájából olvastam ki, hogy ez a sokféle színházi tapasztalat és ismeret egyszer csak újra a pedagógia világába vitt, a színházpedagógia területére. A hetvenes évek végére esik, amikor rájössz arra, hogy a te igazi szakterületed a színházpedagógia. Ehhez megfelelő muníciót gyűjtesz, és lelkes kollegákra is találsz – többek között Mezei Éva, Gabnai Katalin²⁷, Kaposi László²⁸ személyében. És valahogy ez kapcsol vissza téged Karácsony Sándorhoz, pályád kezdeteihez.*

²² Bánlaki Pál (1937–) tanár, amatőr rendező, szociológus, főiskolai tanár

²³ Legendás amatőr-, egyetemi színházi világfesztiválok a hetvenes években, ahol a kor legfontosabb független színházai léptek fel.

²⁴ Lásd az első lábjegyzetet.

²⁵ Az első lábjegyzetben idézett könyv 137–138. oldala.

²⁶ Nánay István (1938–) kritikus, egyetemi tanár, színházi szakember

²⁷ Gabnai Katalin (1948–) színműíró, drámapedagógus, kritikus, egyetemi tanár

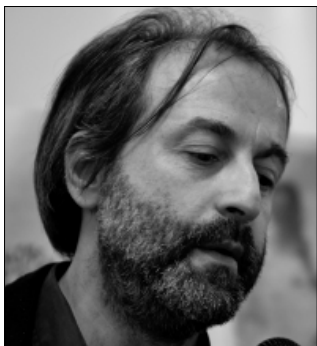
²⁸ Kaposi László (1957–) drámatanár, rendező, a Kerekasztal Társulat vezetője

DT: Így igaz. Nevezd persze színházpedagógiának az érdeklődési területemet, ha akarod, de én drámapedagógiának neveztem, hangsúlyozni akarva a pedagógia jelenlétének a fontosságát. Még a névadáshoz is közöm van. Nyugaton TIE-nek (Theatre In Education) nevezik. Én magyar szempontból, és a TIE-től kicsit eltérően fontosnak tartom a magyar népi hagyományok, népi gyerekjátékok alapként való beemelését, és – a maiaktól eltérően – kevésbé fontosnak a folyamat művészi eredményességét. Úgy hiszem, hogy minden olyan oktatás, amely nem a nevelést tartja fő feladatának, hamis úton jár. A fejlődő személyiség korszaka tizennyolc éves korig tart. Ekkorra kellene a tanulónak megtanulnia önmagát, meg a világhoz való viszonyát. Később, felnőtt korban ez pótolhatatlan. És az iskolában ezért volna szükség okos, értelmes, sugárzó tanárookra, hogy a gyereket önmagára ébresszék. A tanár ne a maga akaratát kényszerítse rá a gyerekre, hanem abban segítse, hogy a gyerek fedezze fel a tananyagban önmagát. A matematikában, a fizikában, bármiben! Úgy gondoltam, hogy a drámapedagógiában megvan az a metodikai lehetőség, hogy ezt a nevelői szándékot általa meg lehessen valósítani. Ez számomra mindennél fontosabb volt. A színház, az amatőr színház is úgy fogtam fel, mint egy hihetetlenül nagy nevelési lehetőséget. Az alkotást létrehozó közösség létrejött talán még fontosabb is, mint maga az előadás. Tehát ha az előadás nem sikerült, de a közösség létrejött, akkor azt én éppen olyan nagy értéknek tekintettem, tekintem. A zsűrizéseim során mindig az érdekelt, hogy a rendező, a csapat mit akart mondani, és az sikerült-e. Az esztétikai szempont az amatőr színjátszásnál másodrangú. Az első a nevelési érték. Ezért izgatott engem mindig a drámapedagógia. Annyira, hogy miután akaratom ellenére nyugdíjaztak, 1988-ban, a rendszerváltás kezdetén létrehoztam a Magyar Drámapedagógiai Társaságot, és irányítottam elnökként 1994-ig. Ekkor is azt hangsúlyoztam: a színjátszás próbafolyamata során olyan lehetőséghez jut a rendező, amelyben ki tudja nyitni a játszókat arra, hogy ebben a szerepben vagy játékban hol van ő, miért fontos ez neki.

"Respect Your Child's Personality"

János Regős Talks to Tibor Debreczeni

Tibor Debreczeni is the doyen of Hungarian drama pedagogy – even the concept itself was introduced by him. Therefore it is proper to launch our new column featuring this discipline by an interview with him. During the first ten years of his drama pedagogical activity, from 1971 on, he developed a method of education to serve the fulfillment of such human values as independent thinking, creativity and partnering human relationships. He experimented with improvisation techniques which could help the rising generation to feel at home in the world. He was well versed in modern national and international literature and a pioneer in incorporating the theoretical inspirations of Jean Piaget and Ferenc Mérei, both working as psychologists and pedagogues, as well as the practical experience of Peter Slade and Brian Way. Traditional children's games also formed an integral part of his toolkit, based on the method of music teacher Klára Kokas and others. The interview throws light upon the decisive events of this career full of twists and turns as well as on the circumstances which, in the decades of socialism, did not favor the introduction and practice of this discipline.



SEBASTIAN-VLAD POPA



Egy másik kontinens

POSZT 2017

Magyarország egy kegyetlen ország.

Még jó, hogy nem vagyok magyar.

Mert ha figyelembe venném a *vélemény* meghallására való süketségem, a relativizmus iránti tompaságom, az önkényesség, fixa ideák és indulatok iránti izonyomat, és hozzátenném mindehhez a torzítás és a játék, továbbá a lazaság és az édes komolytalanság iránti olthatatlan szomjam, szánnalmas felelőtlenségem, valamint azt a boldogságot, hogy félvállról vehetem a hétköznapiak nehézségeit, a „politikát”, az igazságtalanságot – legfőképpen az emberek ellen elkövetett igazságtalanságot –, szóval, ha mindezt megfűszerezném *magyarsággal*, akkor úgy gondolom, hogy átokföldje övezne.

(Felismernek?) Mert egy olyasvalaki számára, aki kívülről érkezik, de van szem látásra, annak Magyarország nem csupán egy *másik* ország, hanem egy másik kontinens. Máskülönbén képtelenség – gondolom én – elmagyarázni egy európai tudatban felnőtt ember számára, hogy hogyan is hat a közönségére egy olyan előadás, mint a Móricz Zsigmond regénye nyomán írt *Kivilágos kivirradtig*¹. Egy polgári, fél-polgári magyar világ, amely magyar politikai, magyar társadalmi témákat ötvöz, közben mulat, táncol, magyaros lakomákat rendez és, legesleginkább, kétségbeesetten keresi a szerelmet. A közönség örömmámorban úszik ezt az idilli magyar „atmoszférát” látva. Felgyorsul a légzése attól, amikor egy kicsit is „magyar-ként” azonosíthatót lát.

A belterjes eposz végén a magyar közösség elűzi az „ördögi idegent”. Az előadás szereplői váratlanul a harmincas években találják magukat, már érezhető a

¹ A Miskolci Nemzeti Színház előadása



Móricz Zsigmond: *Kivilágos kivilradtig*, Miskolci Nemzeti Színház, 2016, r: Rusznyák Gábor (forrás: mnsz.hu)

második világháború előszele. Egy nagyon kifinomult és perverz kémia tartja össze ezt a játsszunk szépséges magyar polgári világosdit és nyers történelmesdit. Rusznyák Gábor rendező egy olyan mérget adagol, amelyet ő homeopátiás gyógyszernek vél. Én azonban elképzelni sem tudom, miféle homeopátiáról lehet itt szó.

Ahogy én látom, a közösségi lét szépségéből, a patriarchális együttélés ártatlanságából, az egészséges élet egyszerűségéből, a legtermészetesebb és legemberibb érzésekből – szinte észrevétlenül – *gonoszság, gyűlölet* születik. Könnyen lehet, hogy ehhez nincs is szükség két ember találkozására. Lehet, hogy a gonoszság, a gyűlölet a régi magyar dalok szépségéből fakad. Vagy a magyar táncok szépségéből, netán a magyar folklór mélyrétegeiből. A magyar extázisból. Egy pillanat! Meglehet, a gonoszság, azaz a gyűlölet egyenesen a magyar ember jóra valószínűségéből, szelíd jó-ságából ered. Lehet, hogy a gonoszság, azaz a gyűlölet egyenesen a magyarságból származik? Kétségtárgyul igen. A magyarság gyönyörű, energikus, naiv, érzékeny, szenvedélyes, melankolikus – és mi következik mindebből? Az, hogy a magyar lét, amely oly nagyszerű és mélységesen emberi dolgok összessége, gonoszságot szül és gyűlöletet táplál.

De hogyan? Azt nem tudjuk meg. Csak úgy. Nincs mit tenni, így alakul. A magyarság gyűlöletet szül. Miben manifesztálódik a gyűlölet? A magyarságban.

Mi a tanulság? A magyarság gyönyörű, de jobb elkerülni. Mérgezett. Csábító-nak tűnik, de végromlásba dönt. Mi a tanulság? Te, aki magyarnak érzed magad, légy nagyon óvatos, és próbálj leszokni róla (mint valami káros szenvedélyről). Mert a szépséges magyarság mélyén valami láthatatlan rejtőzik, ami egyszer csak felfakad, mint egy fekély.

Rendben. Egyáltalán nincs ellenemre ez a gondolat, mert én is úgy vélem, hogy a hovatartozás bármilyen formája együtt jár a makacssággal és vaksággal, vagyis az eltérővel szemben kialakult érzéketlenséggel. Ezt a tényt úgy viszem magammal, mint egy értékes felfedezést. Kérdem: a Rusznyák Gábor által rendezett miskolci *Kivilágos kivilradtig* darab alatt a magyar közönségnek örvendeznie kell a magyar világ szépsége felett vagy borzongania a szépsége miatt? A közönség szinte belehal a gyönyörbe, hogy a régi magyar világot látja a színpadon. Utána meg azt érzem,

hogy akkor is majdhogynem belehal a gyönyörbe, amikor azt látja, *mennyire gyalázatos a magyar világ*, amelyik gyűlölködve elúzi az idegent. Eddig semmi rendkívüli. A románok is imádják a románságot, és imádnak a csömörig undorodni tőle, talán minden nép így éli a maga életét.

Amit azonban itt megfigyeltem, az nem skatulyázható be ilyen egyszerűen, mert egyszerre nyilvánul meg esztétikai és politikai szinten: a politikai *korrektség* (PC) értelmében, nem jó magyarnak lenni; esztétikai értelemben azonban nagyon is jó magyarnak lenni. Még pontosabban: létrejön egy – esztétikai értelemben vett – szép „magyar” előadás, azaz egy sajátosan magyar előadás, pont azért, hogy elutasítsuk mindazt, ami magyar. *Itt valami újról van szó*. Romániában ocsmány „román” darabokat visznek színre, hogy pokolba kívánhassunk mindent, ami román. A katarzis logikus: megmutatod a förtelmet, hogy szenvedj tőle. A *Kivilágos kivríradtig* esetében ez fordítva történik. Megmutatsz valami szépségest, hogy megvethesd. Másképpen fogalmazva: hogyan is lehet megvetni valamit? Úgy, hogy megmutatjuk, mennyire szép is valójában. És minél gyönyörűbb, annál megvetendőbb, annál mérgezőbb. Egyfajta neoplatonizmus – öngyilkosok számára. A szépség nem csupán nyilvánvaló, a látszat *gyarlóságot, szerencsétlenséget* takar.

Mi a tanulság? A világ ne legyen szép. (Ami visszatetsző, a szomorúság, az áldozati állapot mondhatni profilaktikus, és nem hordoz magában ilyen veszélyt.)

Ennek az új militáns tézisnek a bizonyításához a művészetnek szép, szívderítő dolgokat kell felmutatnia. Az esztétikum, a szépség elengedhetetlenül szükséges a megvetés tárgyának megteremtéséhez. És aki művészetet pusztán a művésztért csinál, az egy virtuális gyilkos. Mutasd, milyen gyönyörű a világod, csak hogy rámutathassak, mennyire gyalázatos! – Talán nem tévedek, amikor úgy vélem, hogy az ilyesfajta politizálás a művészetben mennyire sajátos, mondhatni mennyire *magyar*. Könnyen lehet, hogy az önostorozás és az öngyűlölet az európai kultúra egyik sajátossága. Az pedig közismert, hogy a magyarok európaibbak, mint az összes európai együttvéve. És senki sem szomjúhozza jobban a(z ön)gyűlöletet.

Rusznayák előadásának konkrét formájáról csupán annyit, hogy színpadtechnikai szempontból lenyűgözően komplex, a színészek játéka káprázatos, az elképesztően nehéz időkompozíció (a narratív és nem a drámai!) rigorózus, az eszközhasználat precíz, a darab minden szempontból szolid – amilyent manapság már csak a német és orosz színházban láthatunk nagy ritkán. És ez is nagyon *magyar*, teszem hozzá.

Igen, így van! Tizennégy napon keresztül napi két előadást láttam, és ha kihagyjuk a diskurzusból Marosvásárhelyt és Kolozsvárt – amelyek, esküszöm, kilógnak a 2017-es pécsi színházi fesztivál összképéből –, egyetlen olyan előadást sem



Jelenetkép az előadásból
(forrás: mnsz.hu)

láttam, amelyik ne érné el a szakmai követelmények kötelező sztenderdjeit. Ilyesmi még sosem esett meg velem, egyetlen fesztiválon sem. Még a „legrosszabb” előadások is, mint a Radnóti *Futótüze*, vagy a Nemzeti *Részegekje*, jó darabok. Legalábbis gazdag, pontos, technikai szempontból összetett, és felszabadultan játszott darabok. Ugyanakkor a legtöbb előadás politizál. Ma már nem mész át egyetlen vizsgán sem, ha nem kínálsz politikai megoldást – ezt régóta tudjuk.

Még a Fesztivál legintenzívebb és legeredetibb színházművészeti pillanata – ifj. Vidnyánszky Attila *III. Richárdja* a Nemzeti és a Vígszínház társulatának előadásában – sem mentes a politikai állásfoglalástól. Még ha szembe is megy a világban eluralkodni látszó politizálási gyakorlattal.

Először is ennek a színpadra állításnak a drámai ragyogásáról fogok beszélni. Első rész! Szigorúan az első. Itt ifj. Vidnyánszky Attila következetesen a *tárgy kettős természetének* elve mentén építkezik. A nagyformátumú tárgy ilyesfajta *kettőssége* iránti érzékkel már csak nagyritkán találkozunk a világ rendezőiskolaiban, ahol a grandiózus színházi totemek is csupán mechanikus megoldások által realizálódnak, és pusztán *narratív* célt szolgálnak. Történetek, ahol az események egymásból következnek, vagy sem, mindenesetre megtörténnek.

A *III. Richárd* első részében minden történés kettős, olyan értelemben, hogy vagy tartalmazza az analógiát – valamivel, ami egy másik szinten zajlik –, vagy magában hordozza önmaga ellentétét. A jelenetek egy folyamatos, háttérben hallható erőszakos felhangokkal tűzdelt morajlás közepette zajlanak. Amikor kitárul a szín



W. Shakespeare: *III. Richárd*, Nemzeti Színház, 2017, r: Ifj. Vidnyánszky Attila, Lady Anna és Richárd jelenete az áldozat fölött, a képen: Trokán Nóra és Trill Zsolt (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

és belépnek a szereplők, pokolivá erősödik a morajlás, és elhatalmasodik bennünk az érzés, hogy az igazi történelmet *odaát* írják, valahol, ahová nincs betekintésünk, ám ahol forrong az emberiség – bár nem kézenfekvő, mégis megrendítő ez a benyomásunk. Látjuk, hogyan működik a csúcshatalom, odaátról pedig hallani lehet, ahogy erjed az egyelőre diffúz, zavaros alternatív ellenerő. Valóban ilyen a történelem: kétpólusú. Az egyik része látszik, a másik rejtett. Egyik az elité, a másik a lázadóké. Ez nincs benne Shakespeare szövegében, de a rendező megérti, parafrázeálja a poláris shakespeare-i szellemiséget.

Aztán a Richárd utasítására megölt Clarence-t játszó színész – a színpadon – átváltozik Györggyé, anélkül, hogy elhagyná a gyilkosság színhelyét, mint ha csak ez volna a mindenkori király születésének kitüntetett helyszíne. (Hegedűs D. Géza csodálatos ebben a szerepben).

Hogyan kéri meg Richárd Lady Anna kezét, s hogyan hódol be a nő? Az anyag poláris körforgása szerint az, aki megölte a férjet, tragikus (és logikus) módon az özvegy férje lesz. A meggyilkolt férfi, útban a

sír felé, a távolból még tesz egy explicit kézmozdulatot, mint egy jóváhagyja Richárd érzelmi és erotikus algoritmusát.

Aztán Erzsébet és Margit, a politikai rezon szószólója és az átkok szétkürtölője válnak a színpad ragyogó pólusaivá: ezüst és fekete, fullasztó hőség és fagy – ugyanazt érzékeltetve, mint ahogyan az imént az áldozat lényegült át a nap hűségé. A drámai idő nem áramlik, hanem kikristályosodik, a poláris struktúrák egymásra rezonálnak. Ismétlődő visszhangokat, az ambivalencia újabb és újabb variációit produkálva sorjazzák az eltűnéseket: a testvér meggyilkolt testvérének teteméről lép fel a történelem porondjára; a gyilkos és az özvegy a rend higgadt tónusát és a végzetszerűen beteljesülő prófécia hangját képviseli... és mindez *látható* a színpadon, az események materiális valósággá válnak. A lelkiismeret behatolt az idő szövetébe, nem csupán egy időben zajló eseménysort követ a partvonalról.

Az odaát forrongó ellenerő a darab vége felé új irányt vesz. A történelmet az új generáció fogja megváltoztatni: az elnyert szabadság extázisában úgy viselkedik, mint a történelem páncélozott járműve. III. Richárdot, aki egy oszlop (a hatalom) tetejére kapaszkodott, ahonnan már nem tud leereszkedni (szerencsétlen rendezői ötlet, amely naivitásával aláássa az előadás második részét), elsodorja az emberáradat, hogy az elfoglalt tér immár az ifjak gátlástalan terrorjának legyen az új helyszíne. A fiatal nemzedék az új előítéletek tankjával érkezik, és mindent eltapos, mint valami kommandós osztag. A rendező alighanem a saját generációjáról beszél. És ha a mindenkori színházi rendező óhatatlanul elhatárolódik saját történel-



Erzsébet királyné gyermekei és az udvaroncok körében
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)



III. Richárd a „csúcson”, jelenetkép a második rész végén
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)



„A szabadság ifjú generációja” jelenetkép az előadásból
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

mi beágyazottságától, felülírva az eljövendő generációkba vetett bizalmát, úgy jelen esetben ifjabb Vidnyánszky Attiláról is feltételezhető, hogy elhatárolódik saját generációjától, annak dogmatikus vitalitásától. És ez ugyancsak a fiatal rendező ösztönös érzékét bizonyítja a shakespeare-i értelemben vett szélsőséges ellentmondások iránt.

Tagja voltam a POSZT zsűriének, és én is lelkesen fogadtam a *Mesél a Bécsi erdőt* – Ödön von Horváth darabját, melyet Bagossy László rendezett az Örkény Színházban. Amennyire kifinomult, olyannyira egyszerű ez az előadás: egy pazar stilisztikai konstrukció. Ödön von Horváthnak ez a kifogástalan újraírása modern színpadra nem csupán bámulatos, kreativitásról és próteuszi dramaturgiai érzékről tanúskodó teljesítmény, hanem a szó legszigorúbb és legnemesebb értelmében vett kulturális aktus. Bagossy előadása a kulturáltság felső foka: pontos jelzések, mérték, kifinomultság, átláthatóság és felismerhetőség, az idő arányos zenei tagolása. Bravúros, ahogyan ezt a törekény és kiszámíthatatlan történetet a rendező egyetlen tárgy, egy (rövid húros)



Ödön von Horváth: *Mesél a bécsi erdő*, Örkény István Színház, 2016, r: Bagossy László, a zongoránál: Kákonyi Árpád (fotó: Gordon Eszter, forrás:orkenyszinhaz.hu)

zongora köré építi fel, amelyből Kákonyi Árpád mint valamiféle androgün bűvész zenét és hang-súlyos aláfestést varázsol elő, egy újabb pillérrel támasztva alá az előadást, egységesítve az idő-élményt.

Bagossy László és az Örkény Színház igazgatója, Mácsai Pál megkérdezett, nem érzem-e úgy, mintha a magyar színház a román színház nyomában kullogna. Már nem tudom, mit válaszoltam tört angolsággal.

Nem hiszem, hogy rendesen el tudtam mondani nekik, hogy a román színház (a Vidnyánszky junior-féle) „új generáció” kezébe került, amely meglehetősen dogmatikus és műveletlen. Most így utólag azt felelném nekik, hogy a színházat mindenhol a magányos művészek tartják életben.

Mundruczó Kornél *Látszatélete*² – írója Wéber Kata – már *valami*. Egy olyan rendkívül ritka esetnek voltam tanúja, ahol a politizálás és a szociális felháborodás nem csupán hangosan szétkürtölt demagógiába torkollik, amely minden jót képes tönkretenni a világban (a demagógia már maga is ennek a része), de képes, mondhatni organikus módon, színházi *formát* öltetni. A *Látszatélet* két összetevőből áll: egyrészt hiperrealizmusból, amely *valós idejű* játékot jelent, és úgy viselkedik, mint ha antirealizmus lenne, másrészt egy valós léptékű katasztrófa pontos leképeződését látjuk. Ennek az előadásnak alapvető stílusjegye az utalások és szintetizáló ki nyilatkoztatások hiánya. Nem állítható, hogy a színház bármit is veszít, ha lemond erről az összegzési kényszerről. A színház oly mértékben válik nem-színházzá,

² A Proton Színház produkciója



Látszatelet, Proton Színház, 2016, r: Mundruczó Kornél (fotó: Rév Marcell, forrás: poszt.hu)

vagyis nem-reprezentációvá, ha és amennyiben visszajut egy nem-szimbolikus eredeti állapotba, ahol minden egyes aktus megrendítő és könnyörtelen tette válik a mindenkori néző szeme előtt. Tegyük fel, hogy egy lakásban összezártan élő embereket figyelünk; mindez egy olyan keretben valósul meg a *kívülről* látható színpadon, amely rettenetesebb mindenfajta realista megkomponáltságnál. Idővel pedig mindez feltöltődik az előadás „kulcsjeleneteivel”. Pontosan a holtidő, vagyis a valóságos idő, a tétova vagy bizonytalan tettek, pótcselekvések és fölösleges gesztusok, vagyis mindaz, ami nem képes formát, irányt és szándékot ölteni, a függőben maradt dolgok, a felesleges tárgyak közötti élet szánalmas diszkomfortja így együttesen fokozza fel hihetetlen módon a színházi tapasztalás érzelmi intenzitását, sebenségét. Ezt cselekszi Mundruczó. És joga van a *felháborodásra*, mert megvan hozzá a formája. Röviden: az élet gyilkos – de nem azért, mert ő, a színházi rendező ezt mondja, ezt találta ki, hanem mert mindent a maga nyers valójában mutat fel, úgy, mint egy *ready-made*-et. És bár a videó-művészetbe történt átszívárgása után a *ready-made* mára már olcsó bohózzattá vált, és színházban ritkán láthatjuk, a hatása megrendítő. Ugyanezt a megrendülést tapasztaltam Rodrigo García *Ronald, a McDonald's bohóc* előadásán³, ahol a színpadon az emberek a valós időben élnek.

Szörnyű, undorodom. Hát persze, hogy undorodom. De legalább van egy „színházi produkciónk”, amely bár a nyomorúságról szól, nem egyszerűen a felháborító, szimulált, feltételezett, elhallgatott, szuggerált nyomorról fecseg, ahogy azt megszokhattuk a „társadalmi” színháztól.

És akárcsak Rodrigo García esetében, az igazi katasztrófa Mundruczónál is a maga anyagi valóságában mutatkozik meg. A *Ronald...-ban* minden (minden!) záporozik a színpadon, a rideg, a puha, a képlékeny tárgyak, élelmiszerek és vegyi anyagok, mindaz, amit egy szupermarket nyújthat. A tiltakozás jellege ugyan idió-

³ 2004-ben az avignoni fesztivál keretében játszott portugál–spanyol koprodukció <http://www.festival-avignon.com/en/shows/2004/the-history-of-ronald-the-clown-mcdonalds-s>



Látszatélet, Proton Színház, 2016, r: Mundruczó Kornél,
a képen Láng Annamária
(fotó: Rév Marcell, forrás: protonszinhaz.hu)

májának” immár nincs jelentősége. Fontos, hogy a néző egy az egyben élhesse meg a világvégét. Egy magyar rendező még ezt az eseményt is képes volt megszervezni.

ta, a formája azonban túlmutat önmagán: íme, ezek létezésünk szubtilis anyagai, és íme, ilyen a bűzük, amikor felfeslik a csomagolásuk és összekeveredik a tartalmuk.

A *Látszatélet*ben egy egész ház forog a saját tengelye körül, és felforgatja a számtalan kisebb és nagyobb tárgyat, olyan lármásan és erőszakosan, hogy az ember már-már a bőrén érzi a földi kataklizma bekövetkeztét. Az előadás „té-

Nagy Lajos fordítása

Sebastian-Vlad Popa: An Other Continent

POSZT 2017

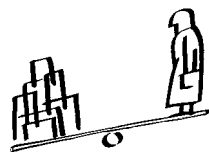
Romanian aesthete Sebastian-Vlad Popa was present at this year's National Theatre Festival in Pécs (POSZT) as a member of the jury. This essay of his highlights five of the festival productions. In his view, *Kivilágos kiveradtig* (*Until Daybreak*) adapted from Zsigmond Móricz's novel (Miskolc National Theatre, d: Gábor Rusznyák), reflects the dichotomy inherent in the mentality of Hungarian people: the cult of beauty, which, however, only temporarily covers foibles and hushes up irrational wickedness and hatred. The greatest virtue of *Richard III* (a co-production between the National Theatre and Comedy Theatre, Budapest, d: Attila Vidnyánszky Jr.) is that the direction is capable of not only faithfully holding up but also paraphrasing the polarity characteristic of Shakespeare's drama – the dual nature of history and man. At the same time, the author thinks the end of the performance questionable, with the potential danger, in his reading, that the younger generation “is arriving with a tank of new prejudices, trampling everything in sight.” He appreciates Ödön von Horváth's piece, *Mesél a Bécsi erdő* (*Tales from the Vienna Woods*) (Örkény Theatre, Budapest, d: László Bagossy) as a “lavish stylistic construction”. But the most special achievement according to him was *Látszatélet* (*Illusory Life*), directed by Kornél Mundruczó at Proton Theatre, and the production *Ronald,*

a McDonald's bohóc (*The Story of Ronald, the Clown from McDonald's*), after Rodrigo García's work (Arad Chamber Theatre, Transylvania, with Attila Harsányi in the lead role), watching which, he says, “man can almost feel the cataclysms of the Earth round the corner”.





KULCSÁR EDIT



Színházi örület Szebenben

Fesztiválok korát éljük. Valamikor különleges rangot jelentett nemzetközi film-, zenei- vagy színházi fesztiválon részt venni, hiszen nem volt túl sok belőlük. Ma-napság mindenki, mindenhol fesztivált szervez keleten és nyugaton egyaránt, mondhatni egész évre biztosítva van a karneváli hangulat. A nagy múltú színházi fesztiválok sem tudnak már annyira a figyelem középpontjába kerülni. Például az idén hetven éves avignoni fesztivál hivatalos programja is egyre inkább az épp aktuális fesztiváligazgató érdeklődési körét tükrözi, nem tud (talán nem is akar) széles spektrumú nemzetközi körképet adni a világ színházi élvonaláról. Ha még egyáltalán van megegyezés abban, hogy ki tartozik a világ színházi élvonalába...

Mi is egyre többször tesszük fel ezeket a kérdéseket az ötödik budapesti MITEM-re készülve: Ebben a karneváli fesztivál-kavalkádban hogyan tudja fenntartani az érdeklődést egy színházi fesztivál? Hogyan határozza meg a célját, milyen erővonalak mentén állítja össze a programját? Érdemes megfigyelni, hogyan építette fel Szebenben egy negyedszázad alatt Constantin Chiriac egy világhírű fesztivál imidzsét. Saját bevallása szerint alapgondolata az volt, hogy a vidéki város közönségét színházba szoktassa, mi több, értő színházi nézőt neveljen belőlük. Egészen pontosan így fogalmazták meg a fesztiválapító szándékot: „1993-ban egy kis csapat Constantin Chiriac színművész vezetésével elhatározta, hogy egy színházi fesztivállal ajándékozza meg a várost. Ezt a törekvést kizárólag a város és a színházművészet iránti szeretet táplálta, azzal a céllal, hogy az itt élő közösségnek egy olyan támpontot nyújtsanak, amire büszkék lehetnek.”

Ma Szebenben a nemzetközi színházi fesztivál egy több mint egy hetes népünnepély és idegenforgalmi látványosság, ahol a városban és környékén több száz helyszínen láthat a közönség művészeti alkotásokat. Gyorsan tegyük hozzá, hogy mialatt a fesztivál programjai számbelileg folyamatosan gyarapodtak, a színvonalból nem engedtek, itt az utca embere is minden műfajban *művészettel* találkozik.



Ovidius alapján: *Metamorfózis*, Luxemburg (nemzetközi koprodukcióban, a Szebeni Radu Stanca Színház produkciójaként), 2007, r: Silviu Purcărete (forrás: sibfest.ro)

Jelenleg több mint húsz szekcióban¹ szerveznek programot. A figyelem középpontjában természetesen a színházi előadások állnak. A mintegy félszáz színházi előadás kevesebb mint fele külföldi, a többi romániai, és évről-évre újra műsorra tűznek olyan legendás szebeni produkciókat, mint a *Faust* és a *Metamorfózis*, mindkettő Silviu Purcărete rendezése. Megkérdeztem tavaly a fesztiválgazgató egyik munkatársát, aki épp válogatóként tartózkodott nálunk, hogyan tájékozódnak a színházi kínálat rengetegében. Egy apró titkot elárult: sokszor kisebb fesztiválokon figyelnek fel kiváló előadásokra, és kifejezetten cél, hogy legyenek saját felfedezettjeik. Constantin Chiriac a fesztivál tekintélyét azzal is erősíti, hogy a fesztivál csapatának „tisztületbeli tagjai” a világszínház meghatározói személyiségei², akiknek tanácsai és támogatása az egész világot behálózó kapcsolatrendszer kialakításához segítette hozzá. 2013-ban, hollywoodi mintára, Szebenben is létrehozták a Hírességek Sétányát, azóta harminc csillagot avattak fel olyan művészeknek, akik jelenlétükkel hitelesítették és irányt szabtak a fesztiválnak. Csillagot kapott itt többek között Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba, Declan Donellan, Krytian Lupa, Lev Dogin, Peter Brook, Peter Stein, XVIII. Nakamura Kanzaburo, Klaus Maria Brandauer, Eimuntas Nekrošius, Alvis Hermanis, Christoph Marthaler, Thomas Ostermaier, Luk Perceval, Rimas Tuminas, Tim Robbins, Robert Wilson, és nem utolsó sorban a román büszkeségek: George Banu, Silviu Purcărete, Marcel Iureș. Hollywoodi a módszer, de sokkal mélyebb kulturális tartalmat reprezentál a szebeni Hírességek Sétánya, amelynek a helyét is gondosan jelölték ki: a várost mindig megvédő középkori városfal két gyűrűjét köti össze, arról a rondelláról kiindulva, ahol 1788-ban először volt színházi előadás, addig a helyig, ahova a jövőben a város új színházát fogják felépíteni.

¹ Szekciók: színház, tánc, kortárs cirkusz, musical, színházi egyetemek találkozója, zene, orgonakoncertek száz templomokban, utcaszínház, film, felolvasószínház, konferenciák, könyv, műhelyek, képzőművészeti platform, kiállítás, előadás-tőzsde, projektek, Sibiu. Forever. Young (versmondás templomokban)

² Tisztületbeli tagok:

George Banu – esszéíró, a Sorbonni Egyetem díszdoktora

Yun Cheol Kim – kritikus, az AICT tisztületbeli elnöke

Jonathan Mills – az Edinburgh-i nemzetközi fesztivál volt igazgatója

Silviu Purcărete – rendező

Noel Witts – egyetemi tanár, Leeds Metropolitan University

Kazuyoshi Kushida –Tokyo Metropolitan Theatre művészeti vezetője

Ioan Holender – a Metropolitan Opera New York és a tokyo-i Tavaszi Fesztivál művészeti tanácsadója, a bécsi Operaház örökös tagja

A XXIV. szebeni fesztivál díszvendégei Mikhail Baryshnikov és Robert Wilson voltak. „More love” – ez volt minden reklámanyagra nyomtatva, idén a szeretet, „több szeretet” jegyében zajlottak az események.

Azt mondják, a Rigai Új Színház *Brodsky/Baryshnikov* című előadására fogytak el leghamarabb a jegyek. Az Amerikában élő híres orosz táncművész és színész, Baryshnikov honfitársa és barátja, a Nobel díjas költő, Joseph Brodsky verseit mondja és táncolja el ebben az előadásban megrendítő szuggesztivitással. Tánca most egyszerű mozdulatokban materializálódik, inkább a lélek tánca élet és halál mezsgyéjén. „Őhozá jártam egyetemre” – szokta nyilatkozni a balettművész költő-barátjáról, aki bevezette őt az irodalom világába. A két emigráns művész

a hetvenes évek elején találkozott New Yorkban, és életreszóló barátságot kötöttek. Brodsky korán, ötvenöt éves korában meghalt, Baryshnikov most, hatvankilenc évesen vele folytat párbeszédet a test korlátairól, öregedésről, halálról. A produkció rendezője, Alvis Hermanis az egyszerűsége törekedett, így az előadó és a versek őszintesége érvényesül, ami mélységesen megérinti a közönséget.

A fesztivál másik monodramáját az avantgárd rendező, Robert Wilson adta elő. Ő is egy általa nagyrabecsült művész életműve előtt tisztelt, a kortárs zenét forradalmasító John Cage *Előadás a semmiről* című provokatív szövegét állította színpadra, saját magára osztva az egyetlen főszerepet. Amikor Wilson felolvassa Cage vallomását az alkotásról, tulajdonképpen saját alkotói módszerét járja körül. Wilson, aki az időn és téren túlra tekint színházművészetében, most – hűen követve Cage partitúráját – túllendíti a közönséget önnön komfortzónáján. „A semmi nem örömteli, ha az embert irritálja, de egyszer csak örömteli, és akkor már nem irritál (és aztán egyre kevésbé)” – írja Cage³, mondja Wilson az „előadásban a semmiről”.

Idén a válogatás az amerikai és a kínai–japán vonalat hangsúlyozta. Itt volt Pekingből egy hagyományos kínai előadás és Japánból egy no-színház, a Yamamoto.



Josef Brodsky: *Brodsky / Baryshnikov*, Új Színház, Riga, 2015, r: Alvis Hermanis (forrás: sibfest.ro)



John Cage: *Lecture on Nothing*, Bochum, 2012, rendezte és játssza Robert Wilson (forrás: sibfest.ro)

³ John Cage: *Előadás a semmiről*, fordította: Weber Kata, Jelenkor, 1992/10 <http://www.jelenkor.net/userfiles/archivum/1992-10.pdf>



Weöres Sándor: *Psyché*, Nemzeti Színház, 2015,
r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Keletről érkezett két Macbeth-feldolgozás is. Kínai-japán-tájváni koprodukcióban készült a *Macbeth csak feketével festve* című előadás Show Ryuzanji rendezésében, mely Shakespeare tragédiáját kortárs ázsiai környezetbe helyezi. A japán rendező hazájában alternatív vonalat képvisel, társulatával a különböző művészek, csoportok közötti együttműködést generálja.

Shakespeare klasszikusát tájváni színészekkel, tájváni tájszólásban és saját kultúrájukhoz igazítva adják elő, a hatalomért való háborúskodás megszüntetésének reményét mutatva fel. A másik *Macbeth* Hongkongból ugyancsak kiindulópontként használja a témát, és a kínai történelem sötét korszakaiba helyezi a történetet.

A programban szerepelt egy hatvan éve műsoron tartott előadás, Ionesco *A kopasz énekesnője*, Nicolas Bataille rendezésében. Az abszurd színház atyjának „anti-drámáját” 1957 óta játsszák a párizsi Huchette Színházban, azóta tizenkilencezerszer játszották el, több mint kétmillió néző látta. Kétségtelenül múzeumi előadásról van szó, és a román fesztivál tisztelgéséről Ionesco előtt, de a nézők azal a csodálattal nézik az előadást, mint egy elbűvölő zenélő dobozt.

A szinte háromszáz oldalas fesztiválkatalógusban egy magyarországi előadás szerepel, Vidnyánszky Attila végzős színész-osztályának előadása, a *Psyché*, mely már második éve a Nemzeti Színház repertoárján szerepel. A nyolcszáz éves kisdisznódi erődtemplom sok vihart megért falai között Weöres remekműve különleges akusztikával szólalt meg.

A szebeni fesztivál tulajdonképpen nem is egy, hanem több fesztivál – egy lélegzetre. Ha valaki egy hétre odaköltözik, akkor is csak kisebb hányadát tudja végignézni a kínálatnak. De éppen az a különleges benne, hogy itt mindenki számára élményt kínálnak: szakértőnek és laikusnak, turistáknak és a város lakóinak. A fesztiválalapítók szándéka beteljesedett: elhozták a városnak a világot, és Szeben bebizonyította, minden évben egy hétre a világ kulturális fővárosává tud válni. S mindezt a „more love” jegyében!

Edit Kulcsár: Theatre Craze in Szeben (Sibiu)

It has been a quarter of a century since Constantin Chiriac created an international festival in Szeben (Sibiu, Transylvania). It has now grown to become a world-renowned event attracting the vanguard of the theatrical profession. Edit Kulcsár, chief organiser of MITEM 2017, therefore a competent person, reports on the theatre programmes and accompanying events at this year's Sibiu festival, which had the motto “more love”. She is also seeking to answer the question about the essence of the philosophy and strategy that guarantees the long-lasting success of this artistic enterprise.



Kristály és láng

P. Gulyás Márton beszélgetése Pino Di Buduóval

A 2016-os MITEM nyitó eladása az olasz Teatro Potlach *Angyalok a város felett* című produkciója volt, melyben többek között a kaposvári színésznövendékek is részt vettek. E tavasszal végzett csapat idén ellátogatott Fara in Sabinába, ebbe az alig 300 lakost számláló, elbűvölő szépségű községbe, a Teatro Potlach székhelyére, ahol nyaranta az ISTA¹ együttműködésével megrendezésre kerülő fesztivál, a FLIPT² keretében a Vidnyánszky Attila által rendezett *Psyché* is bemutatásra került. Az előadás a nemzetközi (amerikai, olasz, dán, brazil, japán, iráni, indonéz) szakmai közönség és a helybeli lakosok körében osztatlan sikert aratott, Eugenio Barba is gratulált az alkotóknak. Másnap a magyar együttes sikeres tréninget, munkabemutatót tartott. A workshopokban, előadásokban, találkozókban gazdag fesztivál záró produkciója a résztvevőkkel együtt létrehozott összművészeti előadás, az Italo Calvino azonos című művének alapuló, struktúrájában az *Angyalok a város felett*hez hasonló *Láthatatlan városok* (*Città invisibili*) volt. A színház igazgatóját, az előadás rendezőjét, Pino Di Buduót kérdeztük.

F. L. I. T.

23/06 - 9/07 2017

Teatro Potlach

Fara in Sabina (RI), Italy

Workshop, performances, dialogues with:
Eugenio Barba, Julia Varley, Claudio De Maglio,
I Wayan Bawa, Teatro Potlach...



¹ International School of Theatre Anthropology, Nemzetközi Színházantropológiai Iskola, bővebben lásd lejjebb.

² Festival Laboratorio Interculturale di Pratiche Teatrali



Teatro Potlach: *Angyalok a város fölött*, 2016, a III. MITEM nyitóprodukciója (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

P. Gulyás Márton: Abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy több Láthatatlan városokat is láttam már: Mantovában, Ingolstadtban, s itt Fara in Sabinán kettőt; a Láthatatlan városokkal rokonítható produkciót, az Angyalok a város felettét is két helyszínen, Budapesten és Roveretóban. Most a beépítésben is részt vettem, és így az alkotói folyamatba is sikerült betekintést nyernem. Elgondolkodtató volt, amit itt az egyik munkamegbeszélésen mondtál: „A Láthatatlan városok nem csak színházi produkció, hanem antropológiai projekt is”. Ami beindított egy kérdéssort bennem, az az, hogy látok egy kis különbséget a te szemléleted és a színházi antropológia Eugenio Barba által megfogalmazott definíciója között. A Papírkenuban olvashatjuk: „Minden kutató tisztában van azzal, hogy az elnevezések részleges azonossága még nem jelent azonosságot. (...) Az antropológia kifejezést mi itt nem a kulturális antropológia értelmében használjuk. A Színházi Antropológia egy új kutatási területet jelöl ki. Az emberi lény pre-expresszív viselkedését vizsgálja szervezett előadás körülményei között”. – Tudjuk rólad, hogy kulturális antropológiát végeztél, a potlach szó is antropológiai terminus, több fordítása is létezik: az észak-amerikai indián törzsek nyelvén csere, ajándékot jelent, de például Franz Boas a „tápláló” (azaz: „a hely, ahol jól lehet lakni”) jelentésben használja. A kulturális antropológiában leginkább Marcell Maussnak³ az ajándékról írott tanulmánya nyomán terjedt el, ahol Mauss egy speciális jelentéssel ruházta föl. A potlach nála a „totális szolgáltatások rendszerének” egy alelete, a vetekedő típusú totális szolgáltatások közé tartozik. A csere egy formája, melynek két fontos jellemzője van: az egyik, hogy nem egyének, hanem közösségek közötti csere, a másik, hogy nem gazdaságilag hasznos dolgok, hanem udvariassági aktusok, rítusok, lakomák, katonai szolgáltatások, táncok, ünnepek, vásárok közötti csere. – Mint megtudtam, nem csak „fotelből művelt” a kulturális antropológiát, terepmunkát is végeztél – röviden el tudnád mondani a témáját és a módszertanát a kutatásodnak?

Pino Di Buduo: Igen, ez volt a szakdolgozatom. Nagyon sokat kellett érte harcolnom, hogy megcsinálhassam, mert akkor, a 60-as évek közepén nem adtak lehetőséget a hallgatóknak, hogy elmenjenek terepmunkát végezni. Csak könyvekből tanultunk, dolgozhattunk. Én viszont azt kértem, hadd menjek el Basilicatára, hogy végigjárjam azt az utat, amit már végigjárt egy kutató, Ernesto de Martino⁴, aki a népi mágiát, annak funkcióját kutatta. Úgy gondolom, itt kezdődött a Potlach. Mert ahhoz, hogy megírjam a dolgozatomat, összekészítettem az összes munkaeszközt, ahogy egy igazi antropológus, Radcliffe-Brown⁵ csinálta, őt vettem példának. Kérdőívek, S8-as felvevőgép, hangfelvevő, fényképezőgép – s összeállítottam, hogy kit kell meginterjúvolni: a polgármestert, a papot, az orvost. Felkészültem a kérdésekkel, kérdőívekkel, mindennel. Gondoltam, megmutatom, hogy képes vagyok tudományosan működni, nagyon jó

³ Marcell Mauss (1872–1950) francia szociológus, etnológus. Az ajándékról írt tanulmányát lásd: Marcel Mauss: *Szociológia és antropológia*, Budapest, Osiris, 2004.

⁴ Ernesto de Martino (1908–1965) olasz etnográfus, antropológus. *Sud e magia* (Dél és mágia) című művéhez egy kis dél-olasz városban, Tricaricóban végzett terepmunkát.

⁵ Alfred Reginald Radcliffe-Brown (1881–1955) angol antropológus. Az antropológia strukturális-funkcionalista iskolájának megalapítója.

jegyeim voltak – kétkedve, de megadták nekem a lehetőséget. Elmentem Tricaricóba, és amikor a térre értem, délután két óra lehetett, nagyon erős volt a napfény, megálltam a kocsival, teljesen üres volt a tér, tűzött a nap, és egy fa se volt, csak kőházak, melyek körbevették a teret, minden ablak be volt zárva. Hova menjek most? Menjek oda a polgármesterhez, hogy megkérdezzem, mi maradt meg a mágiából? Megkérdezzem a papot vagy az orvost, hogy létezik-e még a mágia? Azt fogják mondani, hogy nem. Megfordultam, tudtam, hogy van



Maggio di Accettura – Az Accetturai Május Fesztivál, 1963, a fenyőoszlop városba hurcolása ökrökkel
(fotó: John Vink)



Az idei fesztivál óriási fenyőoszlopa
(forrás: lemacine.com)

– Klementiina, Margerííta... az a lényeg, hogy én egyetlen kérdést sem tettem fel, mert egyrészt nem akartam zavarni, másrészt meg akartam figyelni csendben – ürességet teremtettem hát magamban, így figyeltem meg. Talált egy kicsit odébb egy kis rétet, egy fa alá leült, leültem mellé én is, és cigit sodortam, ő is sodort egy cigit, és elkezdett történeteket mesélni. – Ezt csinálom a résztvevőkkel a *Láthatatlan városok* rendezése közben is. Hallgatok, megfigyelek és meghallgatok. Embereket, helyeket, épületeket, egy teret, egy kis utat, egy balkont,

egy ünnepség egy közeli településen, Accetturán. Lementem a völgybe, szép hely, nemzeti parkkal, magas fenyőkkel, és tényleg volt ott egy ünnep, és voltak erdészek, akik a nemzeti parkot gondozták. Kérdezték, hogy turista vagyok-e, mondtam, nem: diák vagyok, tanulmányt írok a hagyományokról... Eszembe jutott, hogy szeretnék egy tanyára elmenni és a helyi tehénpásztorokkal találkozni, hátha vendégül látnak... Erre megszólalt az egyik erdész, hogy az ő apósa pásztor, menjek... dzsippel lementünk tíz kilométerre délre, egy tanyára, Pancrazio Corteséhez, akinek száztíz tehene volt, és megkértem, hogy lásson vendégül. Beleegyezett. Megkérdeztem, másnap reggel mehetek-e vele, mondta, hogy jó, de ő négykor kel. Reggel négykor felkeltünk, kimentünk a dombra, ami körülbelül egy órányi járásra volt. Megálltunk az erdő határánál, és a pásztor hangoikat kezdett el kiadni. Neveket

egy kertet, parkot, egy panorámát. Ugyanígy ürességet hozok létre magamban, nem kezdek kérdéseket feltenni, csak hallgatok.

P. G. M.: *Várod, hogy megnyilatkozzanak?*

P. D. B.: Az a lényeg, hogy nem ítélekem felettük. Csúnya, kicsi, nagy? – nem érdekel. Ürességet, űrt hozok létre magamban. – Amikor megalapítottam a Potlachot, ugyanezt csináltam a színészeimmel. Megtanultam különféle típusú gyakorlatokat – akrobatika, biomechanika, tánc –, amiket megtanítottam a színészeknek is, odaültem hozzájuk és figyeltem. Amikor energiát veszítettek, kisebb javaslatokat tettem, impulzusokat adtam, mikor láttam valamiféle életlángot, akkor bátorítottam őket, hogy tovább élesszék. Ezt a technikát, amit a gyakorlatokon keresztül megtanultak, annak a tudatosítását, hogy a testük hogyan van jelen a színpadon, később „elégítették”, de ez a technika, annak ellenére, hogy később nem gondoltak rá, segített nekik, hogy megnyissák a kreatív forrásait.

P. G. M.: *Az Eugenio Barbával való találkozás előtt is foglalkoztál színházzal?*

P. D. B.: Egyetemi társaimmal csináltunk színházat, nagyon szerettem, de nem gondoltam, hogy ez fogja meghatározni a jövőmet.

P. G. M.: *Mi jelentette a fordulópontot?*

P. D. B.: Az Odin Teatret *Apám háza* (1972) című előadása döntő jelentőségű volt. Egy héten egyszer a lakásomban a barátaimmal színházat csináltunk, a római avantgárd közegében, volt egy mozgalom, mely a tradicionális színházat le akarta rombolni, és meg szeretne volna újítani. Érdekes volt, néhány előadás nagyon tetszett is, de nagyon konceptuálisnak találtam. Engem a testtel való munka, leginkább a tánc érdekelt. Ahol a színész az egész testét bevonja a színészi játékba. Abban a közegben egyedül voltam ezzel, nem is beszéltem róla a többieknek. Egy nap az egyik barátom kezembe adta Grotowski és Barba könyvét a szegény színházról⁶. Az első oldalon ott voltak a rajzok a konkrét gyakorlatokról. Nagyon tetszett ez az irány. Láttam, hogy van, aki sokkal előrébb tart nálam, ez felbátorított, és elkezdtem ezeket a gyakorlatokat csinálni. Akkor tudtam meg, hogy Eugenio Barba jön az egyetemre az Odin Teatrettal előadást tartani. Az előadás az *Apám háza* volt, hatvan ember mehetett be, az öt előadást háromszázan nézhet-



Az apám háza, Odin Teatret, 1972, r: Eugenio Barba
(forrás: odinteatretarchives.com)

⁶ Erről a kiadásról van szó: Jerzy Grotowski *Per un teatro povero*, Bulzoni Collana: Biblioteca teatrale 1970.

ték meg összesen. Egy barátom, Luciano Mariti, aki aztán később tanszékvezető lett, szólt, hogy gyorsan iratkozzak fel, mert el fognak fogyni a jegyek. Danielával⁷ feliratkoztunk, és a harmadik napon megnéztük az előadást. A játéktér négyzet alakú volt, körülötte padok. Néhány bambusznád és egy lámpafűzér alkotta a díszletet. Hét színész játszott. Elkezdődött az előadás, mely egy kitalált nyelven folyt. Elejétől a végéig egy folyamatos, intenzív érzelmi állapotba kerültem. És azt mondtam: ilyen színházat akarok csinálni. Nem értettem semmit. Volt két zenész, a színészek nagyon közel voltak hozzád, a legapróbb rezdüléseiket is láttad, egyetlen színész sem nézett rá a nézőkre, egy pillanatra se. A transzhoz hasonló, fantasztikus dolog volt. Egy évre rá visszajött Barba Rómába szemináriumot tartani. Az egyetemi színpad előtt láttam meg őt, s egy fájdalmas érzés futott rajtam végig, mintha ötven méterről kellene leugranom. Halálfélelem. Erőt vettem magamon, és odamentem hozzá, hogy megszólítsam. Mintha kiszálltam volna magamból, máskülönben nem tettem volna. Mikor odaléptem hozzá, Barba nagyon kedves volt. Rögtön elmondtam, hogy ki vagyok, mit csináltam eddig, mivel foglalkozom. Erre Eugenio azt felelte: „Nem az egész testemmel értelek. A szeminárium után ebédeljünk együtt.” Megvártam, elmentünk ebédelni, és meghívott nyolc hónapra Holstebróba. Elfogadtam a meghívását, s ez megváltoztatta az életemet.

P. G. M.: Mikor Rómában a szemináriumot tartotta Barba, beszélt már színházi antropológiáról? Létezett már ekkor ez a terminus? Az ISTA ötlete mikor született?

P. D. B: Nem, akkor még nem beszélt színházi antropológiáról. Az ISTA ötlete 1979-ben, egy japán utazás során született, ahol én is ott voltam és ott volt Ugo Volli⁸ is. Különböző japán városokban turnézott az Odin Teatret, kevésbé érdekes, de fontos út volt, mert a hosszú utazás során sokat beszélgetett Eugenio Barba Ugo Vollival. Az első ISTA-találkozó 1980-ban volt. – Barba elkezdte tanulmányozni a keleti színészek viselkedését a színpadon (japán No-színház, indiai – oriszaí – táncosok, indonéz Topeng táncosok), és először is azt a kérdést tette fel: hogyan tanulták meg a technikákat? A bali színészeknek például megfogják a kezüket a szüleik és beállítják így (mutatja, hogy miként – P. G. M.)



A 2016-os ISTA logója (forrás: odinteatret.dk)

⁷ Daniela Regoli a Teatro Potlach színésze, a Potlach társalapítója

⁸ Ugo Volli (1948) olasz szemiotológus, filozófus

P. G. M.: *Mint ahogy Bawanál⁹ láthattuk.*

P. D. B.: Igen. A japánok például pálcával verik a tanítványokat: „Előrébb!” Van egy mester, aki követi őket egész idő alatt. Az indiaiak kis koruktól kezdve ott élnek a gurujuk házában, takarítanak, mindent csinálnak, s megfigyelik a gurut, aki közben énekel, táncol nekik. A bali táncosokat is kis koruktól kezdve tanítják. Később megkérdezik, hogy nevezik például azt, amikor felemeled és lehajtod a könyököd. „Keras, manis” – ez a keménység és a puhát jelenti. Ezt az egész testen szétszórtatják. Barba is elkezdett kérdezni, mint ahogy egy antropológus kérdez, figyelj. A színész viselkedésmódját tanulmányozta a színpadon. Ezekből a különböző keleti színházi formákból levonta az alapelveket, amelyek a színész testét élővé teszik. A test alapelveit olvasta ki belőlük, hogy a saját színészeinek át tudja adni; azt akarta, hogy a saját színészei tudatosak legyenek, hogy tudják, mit hogyan kell csinálni. Például, hogy a színész soha nem lehet egyensúlyhelyzetben, csak egyensúlyhelyzeten kívül, vagy hogy a gerincoszlopát kell használnia folyamatosan, ahhoz, hogy jelen legyen. Amikor a színész elfoglalja az egyensúlyhelyzetet, elveszíti a jelenlétét. Bawa az egyensúlyhelyzeten kívül van folyamatosan, a nézők figyelmét ezzel kelti föl. Ott van a ruha, a maszk is, de alattuk a test az, ami tudja, hogyan kell jelen lenni. Ezek az alapelvek jelen vannak a többi keleti hagyományban is, és mindig ugyanaz a funkciójuk. Barba rájött arra, hogy a *Commedia dell'arte*-ben és a balettben vagy a művészi gimnasztikában is ugyanezekre az alapelvekre építenek. Csakhogy például a *Commedia dell'arte*-ben Goldoni elhagyta a maszkot¹⁰, visszavett a különböző karakterek viselkedésformájából, s ezzel felszámolta a totális színészetet. Most vagy táncolsz, vagy színészként játszol, vagy énekel, zenélsz – míg ezekben a keleti formákban e mesterségek még együttesen vannak jelen. Mint ahogy itt is láthattad Parvathy¹¹, Keiin¹², Bawa esetében.

P. G. M.: *Fontosnak tartod, hogy olyan mestereket hívjal meg a fesztiválra, akiknél még nem különültek el ezek az elemek?*

P. D. B.: Igen.

⁹ I Wayan Bawa indonéz táncos, színész, <https://nemzetiszinhas.hu/muvesz/i-wayan-bawa>

¹⁰ „A természetes kifejezés lehetőségét kereső Goldoni újító jelentősége abban van, hogy amíg a külvilág, a társadalmi mozdulatlanságba merevedett velencei köztársaság élete egyre inkább maszkírozottá, teátrálissá válik – a mindennapi öltözködésben, az emberi kapcsolatokban egyaránt –, ő a színházban fokozatosan ledobhatja a maszkokat, a színésszel felfedeztetni az »új maszkot«, az emberi arcot, és ezt a friss, konvencióktól mentes, természetes eszközt használja fel, hogy a jellemkomédiában általa megrajzolt létező karaktereket, azaz megírt szerepeket megjelenítse. Szerzői reform ez. Ismeretes, hogy a színpadon a szerepben tevékenykedő színészegység és a testi megnyilvánulásokkal, mimikával érzékeltetett és kifejezett képzeletbeli alak egységes egésszé, színészalakká ötvöződik.” Vö. Nyerges László: *Goldoni velencei komédiaszínháza* – Egy XVIII. századi színházi reform története, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991, 42.)

¹¹ Parvatghy Baul (1976) Baul énekes, előadóművész. Lásd róla a Szcenárium 2016. novemberi számában: Baul Parvathy: *Egy összművész Indiából*, 75–76.

¹² Keiin Yoshimura Japán Kamigata-mai előadóművész, koreográfus



Fara in Sabina régen és most (forrás: Wn.com)

tunk meg, de a Fara in Sabina-i lakosok nem jöttek megnézni. Mivel nem tartozott hozzájuk, nem ismerték el a működésünket. Antropológiai alapelv, hogy a népi kultúrában élő emberek többsége azt megy el megnézni, ami hozzá tartozik, aminek a részese. Nekik a saját tradíciójuk fontos: a népi kórus, a táncház, a rezesbanda. Én ezeket kezdtem el meghívni. És persze meghívtam barátokat is, színházakat is, hogy ezeken a helyszíneken dolgozzanak egy-egy téma mentén, ami az első évben a „képek” volt. Fara in Sabina, ha felülről nézed, egy pince, egy kert – olyan, mintha szigetekből állna, mint Vence. Minden résztvevőnek ugyanazt a témát akartam adni, ugyanakkor az is fontos volt, hogy az előadás közben mindenki megtartsa a maga identitását. A rezesbanda rezesbanda maradjon, a táncos táncos, de legyen egy közös téma. És ehhez megfelelő alanyanyag volt a *Láthatatlan városok*. Mert sok kis elbeszélésből áll, mindegyik önmagában komplex, de van egy struktúrája: Marco Polo és Kubla kán beszélgése összeköti őket.

P. G. M.: *De van egy logikai, szinte matematikai struktúrája is, például ha megnézed a fejezetcímeket a tartalomjegyzékben, csak a témák szerint is egy hagymaszerkezet rajzolódik ki.*

P. G. M.: A Láthatatlan városok ötlete Calvino művének hatására jött létre, vagy volt már korábban is elképzelésed egy ilyen struktúrájú előadásról?

P. D. B.: A Láthatatlan városok itt Fara in Sabinán született. A szükség hozta létre, de véletlenszerű elemek is közrejátszottak. Fara in Sabina építészetiileg egy fantasztikus, majdnem hogy érintetlen község. Pincék, teljesen váratlan belső udvarok és kertek – egyik indítékom az volt, hogy ezeket az ismeretlen, használaton kívüli érdekes helyeket, helyszíneket felhasználjam. Kísérleti színházat csináltunk, fantasztikus dolgokat hív-



P. D. B.: Calvino a matematikát is felhasználta. Egy másik könyve, az *Amerikai előadások* is meghatározó volt számunkra. Az *Amerikai előadások* és a *Láthatatlan városok* összetartoznak. Amikor *Láthatatlan városok*at csinálók, Calvino alapelveit tartom szem előtt: Könnyedség, Gyorsaság, Pontosság, Képszerűség, Sokrétűség. A „Sokrétűség” azt jelenti: sok minden – egyidejűleg. A *Láthatatlan városokban* mindenki megtartja saját identitását, de egy nagy téren belül, egy útvonalon, egyidejűleg van jelen. Sok kis helyzetben. És a nézők az utazók, akik az utazás során találkoznak a történetekkel.

P. G. M.: Ezt egyfajta adaptációnak is nevezhetjük, de nem a hagyományos értelemben. Nem azokat a kis történeteket mondják el, melyeket Polo elmesél a Kánnak, maximum az összekötő szövegek jelennek meg vizuálisan.

P. D. B.: A *Le città invisibili* Marco Polo *Il Milione* című művén alapul. Marco Polo elmegy Kínába Velencéből, és különböző városokat látogat meg, meglátogatja Kubla Kánt, hogy meséljen neki ezekről a városokról, de mivel nem beszéli a nyelvét, Polo táncol, énekel, rajzol, és elvarázsolja őt. Calvinónál ezek a városok a fantázia szüleményei, de valós elemekből épülnek föl. Marco Polo velencei volt. Velence felülről nézve szigetek összessége. A *Láthatatlan városokban* mindegyik elbeszélés egy komplett világ. És mi van az elbeszélések között? A víz. A műből készült előadásban az egyik szigetet a másikkal a nézők kötik össze. Mintha ők lennének a víz. Az egészet oly módon hozom létre, hogy a nézők úgy mozogjanak, mint a víz. Összeszűkítem a teret, a víz így több energiát kap, aztán kiszélesül és lelassul.

P. G. M.: Szintén az itteni megbeszélésen mondtad, hogy az előadás elején az emberek nézők, aztán utazókká válnak, és a végén megint nézőkké változnak vissza. Mi a különbség a két attitűd között?

P. D. B.: Ez nem egy hagyományos előadás, ez egy utazás. Mit jelent a nézőknek egy utazás? Itt nem olyan nézőkről van szó, akik ülnek és látják, ami megtörténik. Hanem mozgás közben gondolkodnak. Mert mennek. Felsétálnak a lépcsőn, majd leereszkednek, összeszűkül a tér, kitágul, minden fehér, hirtelen fantasztikus templomot látnak, aztán a hideg természetben, a fák között találják magukat, majd valami spirituális dolgot találnak. Könnyűvé válnak. Utaznak. És mikor valami



Italo Calvino Párizs fölött sétál 1961-ben
Jacques Rivette *Párizs tartozik nekünk* c. filmjében
(forrás: filmforia.co.uk)



Eutopia, hommage à Italo Calvino
(forrás: arte.it)

leköti a figyelmüket, akkor megállnak. S ez az utazás megváltoztatja mindnyájuk életét. Amikor a néző nézőként megérkezik, egy utazást kezd meg, ami átváltoztatja. A végén megváltozva tér vissza a normális életbe. Az egész úgy van felépítve, hogy valami változás történjen. Ez a változás maga az élet. És ezeket a történeteket, amikor a néző hazamegy és találkozik valakivel, úgy meséli el, mintha egy utazásról mesélne. Egy olyan utazásról, ami átváltoztatta őt.

P. G. M.: Szeretnék kicsit visszakanyarodni az antropológiai kutatásod elméleti részéhez. A strukturalizmus volt-e hatással rád? Levi-Strauss, Jakobson, Calvino is foglalkozott strukturalizmussal, és ez a Láthatatlan városokban is tetten érhető.

P. D. B.: Levi-Strauss nagy hatással volt rám. Merthogy struktúráról beszél. De egy társadalomban a struktúra nem látható. Láthatatlan relációkból áll. Ami szépen lassan megjelent előttem. Ez egy kitartó tanulást kívánt. A struktúra el van rejtve, nem látható, másképp kell felfedezned. Mindennek van egy struktúrája. A testünk is struktúra. A csontozat, az idegrendszer, a szervek. A városnak is van struktúrája, egy épületnek is, egyébként nem állnak meg a lábán. Egy előadásnak is van egy struktúrája. De láthatatlan, nem tudod megérinteni... Egy falu



Jelenet az idei Fara in Sabinában rendezett *Láthatatlan városok* egyik megállójából (fotó: P. Gulyás Márton)

hogyan épül föl? A templom, a tér, a városháza, a fontos üzletek és a házak sora. Ez a struktúra, ez a szerkezet ma már eltűnőben van. Már attól megbomlik, hogy a templom nem a falu közepén van. A városháza nem tudja helyettesíteni a templomot. Ez káoszhoz vezet. Konfúzióhoz. Meg kell találni, hogy mi legyen a központban. A görögöknél, a rómaiaknál a templom, a színház és a várostér volt ott. Ez volt a rend, ezek voltak a referencia-pontok, az melyeknek alapján az

emberi közösség megszerveződött. Ma úgy tűnik, hogy a „templom” a bevásárlóközpont. Ott találkoznak az emberek, de valami lényeges hiányzik a számukra.

P. G. M: És azt, ami elveszett, a színházszal, az ilyesfajta előadásokkal vissza lehet hozni?

P. D. B.: A régi nagy vallási ünnepeken a város egésze egységesen megnyilvánult. Azon dolgozunk, hogy ezt visszahozzuk. Az ünnepi nagy menetekben az egész város ott volt. Ezeket az alkalmakat manapság semmi sem pótolja. A *Láthatatlan városokban* a város minden része jelen van. A kórus, a táncsoport, a színházi társulat, a zenekar tagjai nem is ismerik egymást. Annak ellenére, hogy esetleg egymás mellett élnek. Gyakran nem is kommunikálnak egymással. A *Láthatatlan városokban* mindenkinek van egy külön helye, nem kell összekeveredniük, de ugyanabban az előadásban vesznek részt. Egyetlen pillanat, amikor együtt vannak a nézők előtt, az esemény eleje és a vége. De a nézők is főszereplővé vál-

nak, utazókká és felfedezőkké. Ez egy olyan előadás, mely nem létezhet nézők nélkül. És a végén visszatér az élet, de pozitív energiákkal telítődve. Ugyanez volt a funkciója régen a vallási ünnepeknek. Krisztus meghalt és újjászületett. A természet és az ember is újjászületett. Fontos pillanatai az évnek, amikor a halálból élet születik. Például a búzának szentelt népiünnepet ennek a jegyében tartják...

P. G. M.: *Tehát nem csak a vallási rítusokról van szó, hanem a népi ünnepekről, karnaválokról is?*

P. D. B.: Igen. És ezek ma hiányoznak. A hétköznapiok vakká teszik az embert a szépségre. Én a saját városukat mutatom meg a saját lakóinak, és olyan ez, mint ha először látnák.

P. G. M.: Az Amerikai előadásokban *Italo Calvino két abszolútumról beszél: a kristályról és a lángról*¹³, és noha magát a „kristályok partizánjának” nevezi, fontosnak tartja, hogy ne feledkezzen meg „az életmódot, létformát jelentő” láng értékeiről.

P. D. B.: Ezek az ellentétes dolgok együtt, egymáshoz képest léteznek. Calvino azt is mondja, hogy a könnyedség a nehézség elvonása. Hogyan oldjam meg például, amikor a nézőknek egy emelkedőn kell felmenniük, hogy ne vegyék észre ennek a nehézségét? Valami olyan dolgot mutatok nekik fent, amit meg akarnak nézni. Így amikor felérnek, nem veszik észre, hogy húszt métert tettek meg. Könnyeddé teszem számukra ezt az utat.

P. G. M.: *Műfajilag nehezen besorolható könyv a Láthatatlan városok (sokat mondó, hogy Magyarországon először egy sci-fi sorozat részeként adták ki), filozófiai-lag is sokrétiű, az említett strukturalizmuson kívül például az egzisztencializmus hatását is felfedezni vélem a lapjain. Sartre a Zárt tárgyalás című művében, amely a pokolban játszódik, olvasható a szállóigévé vált mondat: „a pokol – az a Többiek”. Nem hiszem, hogy az egzisztencializmust le lehet erre az egy mondatra egyszerűsíteni, de úgy érzem, könyve utolsó mondataiban Calvino erre reflektál*¹⁴. Azt írja: két módja van, hogy

¹³ „Tudományos könyvekben, melyekbe olykor beleütöm az orrom, hogy meglódtam a képzeletemet, nemrégiben azt olvastam, hogy az élőlények kialakulásának modellje egyfelől a kristály (a sajátos szerkezetek változatlanságának és szabályosságának képi megjelenítője), másfelől a láng (a szüntelen belső mozgás ellenére is állhatatos külső egész jelképe). (...) A láng és a kristály ellentétes képét azért említi a szerző, hogy érzékeltesse velünk a biológia nyelvén megfogalmazott, majd pedig a nyelvelméletre és a tanulás képességére is vonatkoztatott alternatív lehetőségeket. (...) Kristály és láng: a szemet fogva tartó tökéletes szépség két megjelenési formája, kétféle növekedési mód az időben, a környező anyag kétféle felemésztése, két erkölcsi jelkép, két abszolútum, két kategória a tények, eszmék, stílusok, érzelmek osztályozására. Az imént századunk irodalmának kristálpárti vonulatára utaltam, de azt hiszem, hasonló névsort lehetne föllálistani a lángpártiakból is. Magamat mindig a kristályok partizánjának tartottam, de az idézett könyvbevezető arra figyelmeztet, hogy ne feledkezsem meg az életmódot, létformát jelentő láng értékeiről sem.” Italo Calvino: *Amerikai előadások*, Európa, 1998, 89–90.

¹⁴ „A nagykan már lapozgatta atlaszában a városok térképeit, amelyek fenyegetően jelennek meg a lidérces álmokban és az átkokban: Enoch, Babilon, Yahoo, Butua, Brave New World.
Így szól:



A Teatro Potlach multimédiás téranimációja *Kortárs tájak* címmel Palermóban 2015-ban (forrás: balarm.it)

ne szenvedjünk a pokoltól, amit együtt alakítunk ki. Az egyik elfogadni, részévé válni annyira, hogy észre se vegyük. A másik folyamatos figyelmet és tanulást kíván: megtalálni és teret adni annak, ami és aki nem pokol. Ezt a szövegrészt gyakran ki is vetítitek a falakra vagy felírjátok egy kifüggesztett molinóra. Lehet

ezt az idézetet úgy felfogni, mint az előadásaitok mottóját?

P. D. B.: Igen, a *Láthatatlan városokkal* ezt az utóbbi lehetőséget szeretnénk kiaknázni: a pokolban azt próbáljuk meg felfedezni, ami nem pokol, ami láthatatlan. És ennek kísérelünk meg teret adni.

Minden hiábavaló, ha az utolsó kikötő nem lehet más, mint a pokolbeli város, és ott abban a mélységben, egy mindig szűkülő spirálvonalban nyel minket el az áramlat.

Polo válasza:

Az élők pokla nem olyasmi, ami majdan lesz; ha van ilyen, akkor az az, ami már itt van, a pokol, amelyben mindennap lakunk, amelyet együtt alakítunk ki. Két módja van, hogy ne szenvedjünk tőle; az egyik sokaknak könnyen sikerül: elfogadni a poklot, és részévé válni olyannyira, hogy már nem is látják. A másik kockázatos, és állandó figyelmet és tanulást igényel: megkeresni és felismerni tudni, ki és mi az, a pokol közepette, aki és ami nem pokol, s azt tartóssá tenni, annak teret adni.” Italo Calvino: *Láthatatlan városok*, Európa, Budapest, 2012, 126.

Crystal and Flames. Interview with Pino di Buduo in Fara in Sabina

Attila Vidnyánszky's adaptation of Sándor Weöres's *Psyche*, staged at the Nemzeti Színház (National Theatre) in 2015, travelled to the theatre festival in Fara in Sabina, Italy, this summer. It had been invited by the Pino di Buduo-led Teatro Potlach, which celebrated the highly successful opening production at MITEM in 2016 (see: Ágnes Pálfi – Zsolt Szász: 'It Has Been a Real Inauguration of Theatre! A Flash Report on MITEM III', *Szcenáriúm*, April 2017, pp 24–25). Márton P. Gulyás, member of the Hungarian delegation at the festival, found an opportunity to talk to Pino di Buduo about the beginnings of anthropological theatre, his personal relationship with Eugenio Barba



as well as his own theatrical practice. Among other things, Pino di Buduo describes how Italo Calvino's world-famous novel, *Invisible Cities*, published in 1972, inspired and laid the foundations of his philosophy of theatre, to be maintained throughout his work.

IFJÚSÁGI PROGRAMOK A NEMZETI SZÍNHÁZBAN

1. KÖLYÖKNAPOK A NEMZETIBEN

Minden hónap egy-egy vasárnapján, ünnepekhez, eseményekhez kapcsolódóan szervezzük ingyenes Kölyöknapjainkat, ahova az óvodás és kisiskolás gyerekeket a szüleikkel együtt várjuk! A Kölyöknapokon a színjátszáshoz kapcsolódó kézműves-programok, színházi előadás vagy koncert várja vendégeinket!

2. ÁDÁMOK ÉS ÉVÁK

Az immár országos mozgalommá vált ÁDÁMOK ÉS ÉVÁK ÜNNEP-én középiskolás színjátszó csoportok – minden évben új témát kapva – munkájukat, tanárikaik és a színház mentorai által segítve, minden év januárjában színházi galán mutatják be a Nemzeti Színház Nagyszínpadán.

3. NEMZETISZÍNHÁZTÖRTÉNETI VETÉLKEDŐ

A négyfordulós vetétkedő során négy fős, középiskolás csapatok mérik össze tárgyi tudásukat, kutatóképességüket, kreativitásukat. Az első három forduló az Interneten zajlik, a döntőre – értékes nyereményekért – a színházban kerül sor. Az elmúlt évek vetétkedőinek feladatai és azok megoldásai a nemzetisinhaz.hu/vetelkedo oldalon hozzáférhetők.

A fenti programok mindegyikéről információ kérhető Pintér Szilviától, a Nemzeti Színház ifjúsági programfelelősétől:
szilvia.pinter@nemzetisinhaz.hu



4. SZÍNHÁZ PEDAGÓGIAI FOGLALKOZÁSOK

Előadásainkhoz ajánljuk két- és háromlépcsős színházpedagógiai foglalkozásainkat. tizenöt-tizenhat fős, általános és középiskolás csoportoknak az előadás előtt a színpadi mű befogadását, utána pedig a látottak mélyebb megértését segítő, egy-egy órási foglalkozást tart színházpedagógusunk. Ajánljuk a János vitézhez, a Csongor és Tündéhez, a Szentivánéji álomhoz, valamint idei bemutatóink közül a Bánk bánhoz, az Egri csillagokhoz, az Uri murihoz és a Cseresznyés kerthez!

5. RÁHANGOLÓ

Az előadás előtt egy órával a produkció dramatizálja és/vagy rendezője mintegy negyven perces bevezető beszélgetést tart az iskolai csoportnak. A ráhangoló után a diákok felkészültebben ülnek be az előadásra, felfigyelhetnek összefüggésekre és érdekes részletekre is. A programra legalább két héttel az előadás előtt kell jelentkezni!

6. KÖZÖNSEGTALÁLKOZÓ

Az előadás után a színészek és az előadás dramatizálja találkoznak az iskolai csoportokkal, és beszélgetnek a darabbal kapcsolatos élményekről. A mintegy harminc perces találkozáson közös fotózásra, dedikálásra is alkalom nyílik. A programra legalább huszonöt fős iskolai csoportok jelentkezését várjuk, legalább két héttel az előadás előtt!

A fenti programok mindegyikéről információ kérhető Pintér Szilviától, a Nemzeti Színház ifjúsági programfelelősétől:
szilvia.pinter@nemzetisinhaz.hu

7. KULISSZAJÁRÁS

A csoportos iskolai színházlátogatások alkalmával, az előadás előtt nyílik rá lehetőség. Mintegy negyven perces séta közben bemutatjuk a színház működését, a színpadokat, az öltözőket és egyéb „háttérérdekeségeket” is. Egyszerre legfeljebb harminc diákot tudunk fogadni. A programra legalább két héttel az előadás előtt kell jelentkezni!

Jelentkezés a kulisszajárásra:
latogatas@nemzetisinhaz.hu



DIÁKJEGYEK, DIÁKKEDEZMÉNYEK

#nemzetiadiakokert

a Nemzeti Színház új programja a 2017/2018-as évadban
Négy előadásunkat: a János vitéz, a Csongor és Tündét, a Tóth Ilonkát és a Fekete ég – A fehér felhő című darabokat diákcsoportok (és kísérőnárak) számára ingyenessé tettük. Célunk, hogy a magyar irodalomtörténet fontos műveit és a magyar történelem sorsfordító pillanatait megidéző előadásainkat a lehető legtöbb diák számára elérhetővé tegyük.

DIÁKBÉRLETEK

BUBIK ISTVÁN diákbérlet:
3 előadásra érvényes, 3.000Ft
KASZÁS ATTILA diákbérlet:
4 előadásra érvényes, 3.600Ft
A diákbérletek bármely előadásra beválthatók, a nagyszínpadi előadások esetében a karzatra szólnak.

CSOPORTOS DIÁKKEDEZMÉNY

Mértéke 40% mindegyik színpadunkon, mindegyik székünkre. Igénybevételéhez legalább 20 diák részvétele szükséges, kísérő(ik)nek 200 forintos jegyet biztosítunk.

PEDAGÓGUS JEGY

Játszó- és ülőhelytől függetlenül a jegyár-kedvezmény mértéke 40%. Pedagógusigazolvánnyal egy előadásra két jegy vásárolható!

A diákbérletek és diákjegy-kedvezmények igénybevételére, valamint az ingyenes előadásokra történő jelentkezés, regisztráció:
jegy@nemzetisinhaz.hu

A Nemzeti Színház iskoláknak szóló programjaira az iskola@nemzetisinhaz.hu e-mail címen lehet jelentkezni. Munkatársunk minden kérdést, időpontot, részletet egyeztet az érdeklődőkkel!

„A tragikus hős életérzéseinek fokozott intenzitásával válik ki a többi ember sorából, akik az átlag életérzést képviselik. Nem etikai értelemben kiváló tehát, csak felfokozottabb ember, [ami] gyakran etikai konfliktusokba is sodorja (...), azonban ez sorsának már nem oka, hanem következménye. (A bűn, a vétség tehát nem lényeges mozzanat... Az abszolút bűnös, a gonosztevő ember nem tragikus hős, de nem azért, mert a tragikum lényege ezt kizárja, hanem mert a bűn nem az alapéletérzés megnyilatkozása, hanem már a következménye valamilyen törekvésnek.)” (Németh Antal)

„III. Richárdot, aki egy oszlop (a hatalom) tetejére kapaszkodott, ahonnan már nem tud leereszkedni (...), elsodorja az emberáradat, hogy az elfoglalt tér immár az ifjak gátlástalan terrorjának legyen az új helyszíne. A fiatal nemzedék az új előítéletek tankjával érkezik, és [a szabadság extázisában] mindent eltapos, mint valami kommandós osztag.” (Sebastian-Vlad Popa)

„[A görögök] a létet nem a transzcendensben, a látható világon túli síkon keresték. (...) Az ő ontológiai szemléletük szerint az emberi létezés mögött nincs egy örökre megismerhetetlen, igazi lét, amelyből amaz forrásozna. A fizikai sík mögött nem húzódik metafizikai sík, mert a *phüszisz*, a természet (avagy a lét) az embert átjárja, és bárki (akit az istenek alkalmasnak találnak erre) képes lehet rá, hogy a lét ragyogását, vagy ha úgy tetszik, az ideák fényét még itt, a földön, testbe zárt lélekkel megpillantsa.” (Végh Attila)

„[Tuminas rendezése] a puskinsi írásmód sajátjának is nevezhető iróniát és a paródiára való hajlamot minden lehetséges alkalommal kijátssza, utolsó cseppjéig kiaknázza, fergeteges színpadi attrakciót épít fel belőle (...). Egy ponton viszont elutasítja a regényi ironikus hangot az előadás: Olga férjhezmenetele kapcsán. A szereplők a darabnak ebben a részletében valósággal kitesséklik az ironikus narrátori szöveget vivő Anyegin-variánst a színről, hogy Olga fájdalomát és a férjhez adás erőszakos aktusát színre vigyék. A szigorú életszabályt követő közeg és az egyszerűségében is poétikusabb lelkületű fiatal lány konfliktusa a darab elején felhangzó diskurzusra mutat, a rendezettségében kereknek ható és az örömet sóvárgó életlehetőség konfliktusára.” (Regéczi Ildikó)

„[A *Citta invisibili*] nem egy előadás, hanem egy utazás. Mit jelent a nézőnek egy utazás? Látja, ami történik. Mozgás közben gondolkodik. Mert megy. Felmegy a lépcsőn, lemegy, összeszűkül a tér, kitágul, minden fehér, hirtelen fantasztikus templomot lát, a hideg természetben a fák között találja magát, aztán valami spirituális dologra lel. Könnyűvé válik. Utazik. És mikor valami leköti a figyelmét, megáll. (...) A végén megváltozva visszatér a normális életbe. De az egész úgy van felépítve, hogy valami változás történjen. Ez a változás maga az élet. (...) Amikor a *Citta invisibili* nézői hazamennek vagy találkoznak valakivel, mint ha egy utazásról mesélnének történeteket.” (Pino Di Buduo)

