

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
XIII. évfolyam 3. szám, 2025. május–június



Hogyan vált a pekingi opera Kína nemzeti identitásának alapjává? – Révész Ágota tanulmánya • Tudósítás a Nemzetiségi Színházak Világszövetségének megalakulását előkészítő tanácskozásról • „Ariadné fonalán” – szerelemvallás a MITEM-krónika írójától • „Ez a fajta színház felér egy terápiával” – kerekasztal-beszélgetés Jan Fabre *Vér vagyok* című produkciójáról • „Az »Ég Fiai« és a halhatatlan halandók” – Ludvigh Károly írása • Erosz és Thanatosz találkozása – Sasho Dimoski elemzése Diana Dobрева *Vér nélkül* című előadásáról • *Liliom* a 21. században – Ungvári Judit és Gyürky Katalin esszéje Molnár Ferenc darabjának budapesti és debreceni bemutatójáról

SZERZŐINK

Bechtel, Klemens (1964) rendező, a Temesvári Német Színház művészeti vezetője
Bessenyei Gedő István (1986) teatrológus, dramaturg, a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulatának művészeti igazgatója
Csasztvan András (1959) néptáncos, koreográfus, a Jelen/lét fesztivál igazgatója
Dimoski, Sasho (1985) író, drámaíró, egyetemi tanár
Durkó Nóra (1965) szakfordító, az Óbudai Egyetem angol nyelvtanára
Fajzulin, Irsat (1980) az ufai Mazsit Gafuri Színház igazgatója
Gyürky Katalin (1976) irodalomtörténész, műfordító
Jakupov, Ilfir (1982) a kazanyi Galiaskar Kamal Színház igazgatója
Klinče, Atila (1958) színész, színházi pedagógus, kultúrpolitikus
Kozma András (1967) a budapesti Nemzeti Színház dramaturgia
Ludvig Károly (1960), pszichiáter, válság-tanácsadó, író, képzőművész
Nyári Oszkár (1968) színész, rendező, színházi pedagógus, a Karaván Művészeti Alapítvány vezetője
Onjenović, Vida (1941) regény- és színműíró, műfordító, az újvidéki Új Erőd Színház igazgatója
Radnóti Miklós (1909–1944) költő, műfordító
Rusz Milán (1963) színész, rendező, író, a Magyarországi Szerb Színház igazgatója
Smid Róbert (1986) irodalom- és kultúratudós, az SZFE tanára
Erős Kinga (1977) kritikus, irodalomtörténész, szerkesztő, a Magyar Írószövetség elnöke
L. Simon László (1972) író, költő, politikus
Révész Ágota (1966) sinológus, műfordító, egyetemi oktató
Szabó Réka (1990) az SZFE tanára, a budapesti Nemzeti Színház dramaturgia
Szász Zsolt (1959) bábművész, a Szcenárium felelős szerkesztője
Ungvári Judit (1968) színházi szakíró, rádiós szerkesztő, a Szcenárium munkatársa
Verebes Ernő (1962) költő, drámaíró, dramaturg, zeneszerző
Vidnyánszky Attila (1964) rendező, a budapesti Nemzeti Színház vezérigazgatója



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelőszerkesztő: Szondi Bence • Lapterv és illusztráció: Nyolc és fél Bt. • Belső munkatársak: Kozma András (dramaturg, oktatási referens) • Kulcsár Edit (dramaturg, külkapcsolati referens) • Kornya István (a Nemzeti Magazin főszerkesztője) • Eöri Szabó Zsolt (honlap-főszerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Ungvári Judit (kulturális újságíró) • Durkóné Varga Nóra (nyelvtanár, angol fordító) • Szerkesztőség: Nemzeti Színház, Budapest, 1095, Bajor Gizi park 1. 3. em. 3221 • Szerkesztőségi fogadóórák: minden héten kedden, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: szcenarium@nemzetiszhaz.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház • Nyomdai munkák: HTS-ART Kft. • ISSN 2064-2695

TARTALOM

beköszöntő

RADNÓTI MIKLÓS: Nyolcadik Ecloga • 3

kultusz és kánon

RÉVÉSZ ÁGOTA: A pekingi opera mint a nemzetépítés eszköze Kínában • 5

Tudósítás a Nemzetiségi Színházak Világszövetségének megalakulását előkészítő tanácskozásról • 32

mitem 2025

UNGVÁRI JUDIT: Ariadné fonalán
Szerelemvallás a MITEM-krónika írójától • 46

„Ez a fajta színház felér egy terápiával”
Kerekasztal-beszélgetés Jan Fabre *Vér vagyok* rendezéséről • 57

LUDVIGH KÁROLY: Az „Ég Fiai” és a halhatatlan halandók • 71

SASHO DIMOSKI: *Vér nélkül*: Sui Generis
Diana Dobрева rendezéséről
(Fordította: Durkó Nóra) • 81

nemzeti játékszín

GYÜRKY KATALIN: „Múlt hétfőn megütött”
Molnár Ferenc *Lilioma* a Csokonai Nemzeti Színházban • 93

UNGVÁRI JUDIT: Egy csirkefogó végzete
A budapesti Nemzeti Színház új művészgenerációja a *Liliomban* • 100



Náhum próféta megsérült ereklyetartó fülkéje Alqosh (Elkós) városában, halála feltételezett helyszínén, az ISIS, az Iszlám Állam ellen indított mosuli offenzíva után, 2016-ban. A harcok során a helyi káld keresztények védték ezt a zsidó emlékhelyet a Magvető Szűzanya kolostorában (forrás: mesopotamiaheritage.org)



RADNÓTI MIKLÓS (1909–1944)

Nyolcadik Ecloga

Költő: Üdvözlégy, jól bírod e vad hegyi úton a járást
szép öregember, szárny emel-é, avagy üldöz az ellen?
Szárny emel, indulat úz s a szemedből lobban a villám,
üdvözlégy, agg férfiú, látom már, hogy a régi
nagyharagú próféták egyike vagy, de melyik, mondd?

Próféta: Hogy melyik-é? Náhum vagyok, Elkós városa szült és
zengtem a szót asszír Ninivé buja városa ellen,
zengtem az isteni szót, a harag teli zsákja valék én!

Költő: Ismerem ős dühödét, mert fennmaradott, amit írtál.

Próféta: Fennmaradott. De a bűn szaporább, mint annak előtte,
s hogy mi a célja az Úrnak, senkise tudja ma sem még.
Mert megmondta az Úr, hogy a bő folyamok kiapadnak,
hogy megroggyan a Kármel, a Básán és a Libánon
dísze lehervad, a hegy megrendül, a tűz elemészt majd
mindent. S úgy is lőn.

Költő: Gyors nemzetek öldöszik egymást,
s mint Ninivé, úgy meztelenül le az emberi lélek.
Mit használtak a szózatok és a falánk, fene sáskák
zöld felhője mit ért? hisz az ember az állatok alja!
Falhoz verdesik itt is, amott is a pötty csecsemőket,
fáklya a templom tornya, kemence a ház, a lakója
megsül benne, a gyártelepek fölszállnak a füstben.
Égő néppel az utca rohan, majd bűgva elájul,
s fortyan a bomba nagy ágya, kiröppen a súlyos ereszték

s mint legelőkön a marhalepény, úgy megsugorodva
szertehevernek a holtak a város térein, ismét
úgy lőn minden, ahogy te megírtad. Az ősi gomolyból
mondd, mi hozott most mégis e földre?

Próféta: A düh. Hogy az ember
ujra s azóta is árva az emberforma pogányok
hadseregében. – S látni szeretném újra a bűnös
várak elestét s mint tanu szólni a kései kornak.
Költő: Már szóltál. S megmondta az Úr régen szavaidban,
hogy jaj a prédával teli várnak, ahol tetemekből
épül a bástya, de mondd, évezredek óta lehet, hogy
így él benned a düh? ilyen égi, konok lobogással?

Próféta: Hajdan az én torz számat is érintette, akárcsak
bölcs Izaíasét, szénnel az Úr, lebegő parazsával
úgy vallatta a szívem; a szén izzó, eleven volt,
angyal fogta fogóval s: „nézd, imhol vagyok én, hívj
engem is el hirdetni igédet”, – szóltam utána.
És akit egyszer az Úr elküldött, nincs kora annak,
s nincs nyugodalma, a szén, az az angali, égeti ajkát.
S mennyi az Úrnak, mondd, ezer év? csak pille idő az!

Költő: Mily fiatal vagy atyám! irigyellek. Az én kis időmet
mérném szörnyü korodhoz? akár vadsodru patakban
gömbölyödő kavicsot, már koptat e röpke idő is.

Próféta: Csak hiszed. Ismerem újabb verseid. Éltet a méreg.
Próféták s költők dühe oly rokon, étek a népek,
s innivaló! Élhetne belőle, ki élni akar, míg
eljön az ország, amit ígért amaz ifju tanítvány,
rabbi, ki bétöltötte a törvényt és szavainkat.
Jöjj hirdetni velem, hogy már közelít az az óra,
már születőben az ország. Hogy mi a célja az Úrnak, -
kérdém? lásd az az ország. Útrakeresztünk, gyere, gyűjtsük
össze a népet, hozd feleséged s mess botokat már.
Vándornak jó társa a bot, nézd, add ide azt ott,
az legyen ott az enyém, mert jobb szeretem, ha göcsörtös.

Bor, 1944 augusztus 23.



RÉVÉSZ ÁGOTA

A pekingi opera mint a nemzetépítés eszköze Kínában¹

Akárhányszor kérdeznek a pekingi operáról, mindig azzal szoktam kezdeni a mondanivalóm, hogy a pekingi opera sem nem pekingi, sem nem opera. Hogy miért nem pekingi, azt az alábbi tanulmány érinteni fogja, hogy miért nem opera, azt rögtön tisztáznom kell, mivel ez adja a keretét a továbbiaknak. Kínában egészen a 20. század elejéig nem volt prózai színház. 1907-ben Japánban tanuló kínai fiatalok műkedvelő csoportja előadta Alexandre Dumas *A kaméliás hölgy* című darabjának harmadik felvonását, és ezzel vette kezdetét kínai nyelven az az előadóművészet, amit Európában általában csak „színház”-ként ismerünk. A kínai színpad ugyanis hagyományosan legalább két dolgot követelt színészeitől: az éneket és a táncot, méghozzá igen magas színvonalon. A műfaj énekelt voltából adódóan került rá a nyugati nyelvekben az „opera” név, ami meglehetősen félreértést okoz a mai napig. Saját fogalmi struktúránkban ugyanis az opera a prózai színház mellett párhuzamosan létező előadóművészet, míg Kínában a fenti okból az opera volt maga a színház.

Operák, identitások

Az óriási birodalomban azonban nem csak egyetlen opera létezett. (Helyesebb lenne azt mondani, hogy „színház” vagy „színházfajta”, de nem akarom a jelen tanulmányban átírni a már közismertté vált elnevezést, ezért inkább megtartom az „operát”. Az „opera” a továbbiakban műfaji megjelölés – ha egyes művekről beszél-

¹ Révész Ágota *A pekingi opera mint a nemzetépítés eszköze Kínában* c. tanulmánya először a Világtörténetben, a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézetének folyóiratában jelent meg (2020/4, 581–604); https://tti.abtk.hu/images/kiadvanyok/folyoiratok/Vilagtortenet_2016_tol/vt_2020/VT_2020_4/VT_2020-4_Rvsz.pdf. A tanulmány szövegét, melyet a szerző kérésére változatlan formában közlünk, informatív képanyaggal egészítettük ki (– a szerk.).

lek, azt külön kiemelem.) Elég csak arra gondolni, hogy Kína rendkívül soknyelvű ország, az egyes helyi nyelvek egymás között nem feltétlenül érthetőek. A kapocs közöttük az írás, amely egységes, ám az operák (és egyéb előadóművészetek) döntő többsége szájhagyományozás útján terjedt, a színészek a 20. század közepeig jellemzően írástudatlanok voltak. Az operák mindegyike létrehozta saját dallamkészletét, rímvilágát, saját szabályait az adott nyelv eleve meglévő zenei hangsúlyainak beépítésére, és így területileg erősen eltérő operák jöttek létre. Vannak közöttük egészen kicsi, esetleg csak egyetlen városra vagy szűk területre jellemző operák, és akadnak egészen nagyok, amelyek több tartományban egyaránt népszerűek. Egy-egy területen gyakran egymás mellett több opera él, ezek általában más-más közönséget szolgálnak ki: különbséget tehet a nem, a korosztály, a társadalmi státus. Ma a Kínán belül létező operák száma háromszáz körül mozog.²

A fentiekből következően az operák erős identitáshordozók is, azaz körülíráható közösségeket képviselnek. Ez a kisebb operák esetében leggyakrabban területi identitás, amely az adott közösségek hovatartozás-érzésének megfelelően állandó mozgásban van. Egy eredetileg összetartozó közösség érezheti úgy, hogy két részre szakadt, és ez előbb-utóbb leképeződik az opera kettéválásában; de arra is van példa, hogy egy közösség megszűnik vagy egy nagyobbhoz csatlakozik, és operáját elveszíti. A 20. század viharai, majd a televízió és a számítógép terjedése, valamint a rohamos urbanizáció sok opera halálos ítéletét jelentette.³

Az identitások mellett a közösségek országon belül elfoglalt helye is leképeződik az operák világában: a kicsi operák igyekeznek, hogy megjelenjenek a „nagyok” színpadain, és ezzel elismertséget (vagy egyáltalán: láthatóságot) szerezzenek közösségüknek. A legnagyobb elismerés, ha egy kis opera az ország legnézettebb tévéműsorában, az újévi gálán megjelenik, ez sokszor további érdeklődést, és akár központi vagy tartományi támogatást is von maga után. A legnagyobb megtiszteltetés, ha egy opera az ország vezetői előtt adja elő valamely darabját. Egyik kutatóutam során meglepve láttam, hogy Putien (Putian) városban, Fucsien (Fujian) tartományban a nemrég épült óriási színház előcsarnokában relief örökíti meg, ahogy a város operája, a *puhszien* (*puxian*) opera a Csungnanhajban (Zhongnanhai), a pekingi zárt kormánynegyedben fellép.

Az operák hálózata tehát rendkívül összetett, folyamatosan változó ökológiai rendszer, amely önszabályozó módon, minimális központi beavatkozással élte

² A Kulturális Minisztérium legutóbbi, 2015-ben végzett felmérése alapján az operák száma összesen 348, ezek közül 48 van jelen legalább két tartományban vagy nagyvárosban, a többi 300 csak egyetlen tartományra vagy városra korlátozódik (Yang, 2017). Egy kicsit korábbi, 2012-es felmérés viszont csupán 286 operát azonosított, amelyek közül 74 esetében mindössze egyetlen társulat képviseli az adott operatípust (Zhou et al., 2014). A nagy különbség vélhetőleg az eltérő mérési szempontokból adódik.

³ Sanhszi tartományban 1983-ban még 49 operát azonosítottak, húsz évvel később ezekből már csak 28 volt jelen (Liu W., 2006). Ha figyelembe is vesszük a lehetséges mérésbeli eltéréseket, a kihalás folyamata tagadhatatlan.

az életét a 20. század elejéig. Akkorra lépett be az a tényező a színház életébe is, amely Kína számára ontológiai kérdést jelentett: a nemzettudat. A 19. század közepén lezajlott ópiumháborúk előtt Kína a dinasztiáin keresztül definiálta magát, az ópiumháborúk vezették be az Európában addigra kialakult vesztfáliai rendszerbe, a nemzetállamok rendszerébe. Ami már a 19. századi Európában problémásnak bizonyult – az állam mint politikai és gazdasági entitás egybegyűrése a nemzettel mint kulturális és etnikai entitással –, Kína számára szinte megoldhatatlan feladatnak tűnt. A felbomlott társadalmi rend, az erős nyugatosodás és a nemzetközi közösségbe való kikerülhetetlen integráció azonban szükségszerűen magával hozta, hogy erre Kínának megoldást kellett találnia. A színház, amely eleve identitásokat fogalmazott meg, óhatatlanul részévé vált ennek a folyamatnak. Az alábbiakban azt szeretném bemutatni, hogyan hárult a pekingi operára az a szerep, hogy hozzájáruljon a nemzetépítéshez, a kínai nemzeti tudat formálásához.

A pekingi opera és a mandzsu udvar

Kínában 1644-től kezdődően az etnikailag mandzsu Csing-dinasztia (Qing) uralkodott, amely magával hozta saját írását és kultúráját, és fokozatosan ugyan számos területen sinizálódott, etnikai különbsége mégis érzékelhető és artikulált maradt. A pekingi opera eredettörténete rendszerint 1790-nel kezdődik, amikor négy társulatot Anhuj (Anhui) tartományból Pekingbe hívtak a Csienlung (Qianlong) császár 80. születésnapjára rendezett ünnepségekre. Ebből a régióból érkezett már korábban is társulat, mert az ottani játéktílus a császár kedvence volt.⁴ Az anhuji társulatok egészen 1827-ig maradtak az udvarban, és amikor a következő császár kidobta őket, nem hazamentek, hanem Pekingben maradtak, és megpróbálták megélni a város üzleti alapon működő társulatai között. Az ottani operák maguk is jövevény, sőt keveredett formák voltak, ezeket az anhuji társulatok rendre valamilyen módon felhasználták túlélésük érdekében.

A város színházi világának meghatározó közönsége a mandzsu katonai elit volt, belőle kerültek ki az első amatőr színészek is. A ma használatos fogalom az amatőr énekesre a *piaoju* (*piaoyou*) („jegy” + „barát”), ahol a *piao* eredetileg az



Az anhuji opera karaktereinek ábrázolása egy 1790 előtt készült képen (forrás: chiculture.org.hk)

⁴ Goldstein, 2007. 20.

engedélyt jelentette, amelyet a mandzsu tiszteknek a színházlátogatáshoz be kellett szerezniük.⁵ E sajátos közönség ízlésének megfelelően maradhatott meg a *huj* (*hui*) (anhui) opera akrobatikussága az újonnan formálódó operafajtában, de ez az új opera magába olvasztott dallamokat, énektechnikákat és történeteket a többi, Pekingben már jelen lévő formából is.

A kínai operák világában nagyon számít a kor, egy-egy opera bemutatásánál általában elsőként említik, mikortól létezik – minél idősebb, annál jobb. Sokáig nem értettem, miért adnak meg a pekingi opera esetében csupán kétszáz évet, hiszen a pekingi opera közvetlen felmenője, a *huj* opera sokkal idősebb. A válasz vélhetőleg az identitáskeresésben rejlik: a pekingi opera „néven nevezése” előtt Pekingnek nem volt „saját” operája, és fontosnak tartották, hogy a főváros azonosítsa magát az operán keresztül.

A pekingi opera története tehát ott kezdődik, amikor – ahogy a neve is mutatja – végérvényesen összekötődik a várossal. A 19. század végére már igen népszerű lett az udvarban is, Cehszi (Cixi) anyacsászárné, aki 1861 és 1908 között irányította Kínát, rajongásig kedvelte. Ebbe belejátszhatott a politika is: lehet, hogy a pekingi opera legfelső támogatása a „laissez faire” uralkodás demonstrációja volt, de lehet ennek az ellenkezője is, azaz a helyi kultúra kisa-játítása. A mandzsu udvaron belül is vélhetőleg más-más narratívák léteztek. Számunkra most az a lényeges, hogy a pekingi opera két kultúra metszéspontjában jött létre: a mandzsu vezetés kultúrája és a kínai populáris kultúra találkozásánál. Ki kellett valahogy egyenlítenie az észak–dél ellentétet is, valamint az elit- és a közkultúra, az írástudó és a katonai réteg között fennálló feszültséget. Ez egyúttal azt jelentette, hogy a pekingi operának nem csupán esztétikai területen kellett navigálnia, hanem nagyrészt a politikában is. Nem sokkal születése után megjelent benne az „össznemzeti” jelleg, vagyis elkezdett „szétterülni”, átnyúlni Kína számos helyi kultúrájának etnikai és nyelvi határain.

„Egy kínainak legalább két operát kell ismernie: az egyik a saját szülőhelyéé, a másik a pekingi opera” – áll egy fórumon.⁶ A következőkben azt szeretném bemutatni, milyen folyamaton keresztül jutott el a pekingi opera odáig, hogy Kínát mint nemzetet képviselje.

Modernizáció és nemzetépítés

A két ópiumháborút követően a kínai társadalom óriási változásai – iparosodás, urbanizáció, megnövekedett mobilitás – új piacokat is létrehozottak. A pekingi opera Tiencsinen (Tianjin) keresztül eljutott az északkelet-kínai területekre: Harbinba (Haerbin) és Senjangba (Shenyang), és dél felé, a Jangce irányába is

⁵ Zhao, 2004. 51.

⁶ <http://www.xijucn.com/html/difangxi/20080527/4043.html> (letöltés: 2020. július 22.).

terjedt Sanghaj (Shanghai), Hangcsou (Hangzhou) és Nanking (Nanjing) felé. Sanghaj, a kor legnagyobb szerződéses kikötővárosa komoly szerepet játszott a pekingi opera történetében: 1889-re a város színházainak negyötöde kizárólag pekingi operát játszott.⁷ Sanghaj még saját stílusát is kifejlesztette, és a „sanghaji iskola”, ami először lebecsülő minősítés volt, egyre inkább megbecsülésnek örvendett, és összekapcsolódott Sanghaj „merész”, sőt „rebellis” kultúrájával.⁸

Sztárkultusz alakult ki, és a legnépszerűbb színészek szinte folyamatosan turnéztak a nagyvárosokban (Peking, Sanghaj és Tienccsin álltak a lista tetején), kiszolgálva az erősen keveredett identitású új városi népességet. A nemzeti sztárok turnéi politikai tartalmakat is hordoztak, és a társadalmon belüli hierarchiákat képezték le. Egyrészt a sztár fizikai jelenlétén keresztül hozzákapcsolták a közönséget a nemzet kulturális-politikai központjához (1911-ig a császári udvarhoz), másrészt a nézőtér a helyi társadalom metszetét mutatta fel. Ahogy Goldstein írja, a pekingi opera előadásai „társadalmi szöveg”-ként működtek: a 19. század végén létrejött teaház-színházakban számos módja alakult ki annak, hogyan különítsék el magukat a pénz és a hatalom birtokosai a társadalom alsóbb rétegeitől.⁹

A nyugatosodás és a megnövekedett piaci igény a színházépületek zömét a 20. század elején nyugati típusú proszcénium-színpadokká alakította át, nagy nézőterekkel. Ugyanezek a háttér folyamatok azonban a színház társadalompolitikai funkcióját is felerősítették, és a színház heves viták tárgyává vált. Az egyik ezek közül a modernizáció körül zajlott, amelynek az ópiumháborúktól kezdődően az egyik sarokpontja a honvédelem volt. Ez a meghatározó diskurzus (amely voltaképpen a mai napig tart) igen széles spektrumot ölelt fel: voltak, akik csupán technológiai modernizációt, mások viszont teljes körű társadalmi és ideológiai modernizációt kívántak elérni. Az 1910-es évek végén és az 1920-as évek elején virágkorát élő Új Kultúra Mozgalom meghatározó alakjai mind

a hagyományos társadalmi berendezkedést okolták Kína gyengeségeért, és nyugati típusú átalakulást propagáltak. Csen Tu-hszü (Chen Duxiu), a Kínai Kommunista Párt első főtitkára (1921–1927) úgy látta, hogy a színháznak főszerep jut ebben a változásban. Az alábbi szöveg még 1904-ből származik: „Az opera az, amit az emberek a legjobban szeretnek látni és hallani. Ez a



Az Új Kína mozgalom néhány vezéralakja, balról jobbra: Lu Hszün (Lu Xun, 1881–1936), Csen Tu-hszü (Chen Duxiu, 1879–1942), Hu Si (Hu Shi, 1891–1962) és Caj Jüan-pej (Cai Yuanpei, 1868–1940) (forrás: www.master-insight.com)

⁷ Luo, 2005. 80.

⁸ Li, R., 2010. 205.

⁹ Goldstein, 2007. 63.



Csen Tu-hsziu (Chen Duxiu, 1879–1942) író, filozófus, a kínai kommunista párt társalapítója, 1921–1927 között első főtitkára (forrás: newsen.pku.edu.cn)

művészeti forma könnyen bejut az emberek fejébe, és megérinti a szívüket. (...) Az opera a nagy iskolája mindenkinek a világon; a színészek az emberek fontos tanítói. (...) Mivel a mai [pekingi] opera a közismert standard nyelvet használja, könnyebben szól a közönséghez. Van, aki ezt egyszerűnek és póriásnak találja, de ez a módja, hogy megértessük magunkat az egyszerű pórnépkel. (...) Az operának sok előnye van, de a mai gyakorlatának sok hiányossága is akad. (...) Először is, az operának több új darabot kell készítenie, hogy javítsa az erkölcsöt és az értékrendet. (...) Másodszor, az operának muszái nyugati technikákat is tanulnia. Nagyon hatékony lenne, ha a szereplők vitákat folytatnának, vagy beszédek tartanának, hogy szélesítsék a közönség látókörét. (...) Csak az opera, egy

megreformált opera képes felrázni és átalakítani az egész társadalmat – a süketek látják, a vakok hallják. Nincs jobb eszköze a társadalmi reformnak, mint az opera.”¹⁰ Azért idéztem Csen Tu-hsziut hosszabban, mert több olyan szempontot is felvet, amelyek fontosak a jelen téma körüljárásához. Hadd emeljek ki hármat: 1. A mai magyar olvasó vélhetőleg nem érzékeli a teljes súlyát annak a gesztusnak, amellyel Csen az operát a legalacsonyabb társadalmi státusból egyszerre a „tanítók” respektált kategóriájába emeli.¹¹ Ez a hatalommal felruházás radikális gesztusa. Ugyanakkor erős paternalizmus is érzékelhető itt: a közönségnek sürgősen szüksége van oktatásra. 2. Számára a fő értékelési szempont az operák esetében nem a művészi színvonal, hanem a társadalmi hatékonyság. 3. Nem említi szöveget az operák esetében: végig a színpad érzékekkel felfogható jellegéről beszél, amellyel meg lehet szólítani az írástudatlan közönséget is.

Egy másik fontos nyilvános vita a nemzetépítés körül zajlott, mivel – ahogy korábban említettem – Kína számára nehéz feladatot jelentett az integráció a

¹⁰ Fei, 2002. 117–120. Az idézett szöveget fordításban találtam meg Faye Chunfang Fei angol nyelvű kötetében, részeit azonban kínaiul is vissza tudtam keresni. Az angol szövegben szereplő „színház” szót itt „operának” fordítom, a kínai szöveg ugyanis egyértelműen operáról (tehát nem prózai színházról) beszél.

¹¹ A vidéki színészek vándorló életformája megvetendő volt a letelepedett földművelő népesség körében: gyakorlatilag „törvényen kívülinek” számítottak. A színészetet a kínai társadalom a prostitúcióhoz is kötötte. Vegyes, férfi-női társulatok egészen a 20. századig nem jöhettek létre, és a prostitúcióval való asszociáció a női színészet teljes betiltása idején is megmaradt. Colin Mackerras feldolgozta a pekingi opera színészeinek életét a Csing-dinasztia idején. Lásd: Mackerras, 1972.

nemzetállamok rendszerébe. Az a teória, mely szerint egy nemzetet meg lehet határozni „nemzeti esszencián” keresztül, Japánból érkezett Kínába a 19. század végén,¹² és további teret nyert a Nyugaton tanult kínai értelmiség hatására. A Nyugaton járt kínaiak megismerkedtek az ír irodalmi reneszánszsal és annak erős kulturális nacionalizmusával.¹³ A pusztán tény, hogy ez egy beáramló eszmrendszer volt, szintén azt mutatja, hogy a nemzetben és nemzeti kultúrában való gondolkodás újdonságnak számított Kínában. A korszak jelentős gondolkodói – Kang Ju-vej (Kang Youwei), Liang Csi-csao (Liang Qichao) és a legismertebb Szun Jat-szen (Sun Yixian) – mind a nemzetépítés mellé álltak. Az öndefiníció kényszere az új, nemzetközi kontextusban egyúttal létrehozta a „nemzeti színház” iránti igényt is. (Itt nem szívesen írnék „nemzeti operát”, holott továbbra is operáról beszélünk.) A két meghatározó diskurzus, a modernizáció és a nemzetépítés metszéspontjában megszületett a „modern nemzeti színház” gondolata.

Az azonban, hogy mi is alkossa a modern nemzeti színházat, vita és kísérletezés tárgya maradt. Az 1920-as évek „nemzeti színházi mozgalma” elképzeléseiben igen heterogén volt. Elkerülhetetlenül alakított rajta a frissen importált prózai színház, amit sok értelmiségi haladónak ítélt (lásd a fenti Csen Tu-hszü szöveget). De akár ebből a kiindulópontból nézve, a „hogyan” továbbra is nehéz kérdés maradt.

Hadd idézzek itt egy kortárs kutatót, Csou Ninget (Zhou Ning): „Egy maroknyi diák, akik Európában vagy Amerikában tanultak, elindította a »nemzeti színházi mozgalma«-t, és kísérletezni kezdett a kínai operák esztétikájára alapozva, de összegyúrva azt a nyugati prózai színház realizmusával. Azt akarták elérni, hogy legyen »kínai színház, ami kínai anyagból van, és kínaiak játsszák kínaiaknak« – vagyis »nemzeti színház«. Kár, hogy ez a »nemzeti színházi mozgalom« végül megrekedt az elképzelés szintjén. Ha elkezdjük keresni, mi valósult meg végül ebből az elképzelésből a 20. század folyamán, a »mintaoperákat« találjuk. Sok kritika érte őket politikai tartalmuk miatt, de művészi szinten mégis bizonyos esztétikai koherenciát mutatnak. (...) A kérdés a régi [operák] és az új [prózai színház] küzdelme mögött így hangzott: az új darabok modernnek, de nem kínaiak, míg a régi darabok kínaiak, de nem modernnek. A »nemzeti színházi mozgalom« programját, vagyis azt, hogy nemzetivé alakítsa a prózai színházat és modernizálja az operát, azzal kellett volna kezdeni, hogy megértik a színház lényegét, és elkezdenek vele kísérletezni. Akkor talán megoldották volna a dilemmát, hogyan lehet megvalósítani a kínai modernitást. De a színházkritika, ahogy napjainkban is, ideológiává lett, és a fő kérdés valami egészen mássá alakult át. A művészek állítják, hogy a »nemzeti színház« hajtóereje a művészet, a politikusok pedig állítják, hogy a »nemzeti színház« hajtóereje a politika.”¹⁴

¹² Liu M., 2008.

¹³ Han, 2005.

¹⁴ Zhou N., 2013. 8., 10.

Hadd emeljek ki ebből a szövegből is három szempontot: 1. A marxista esztétika alapvető dichotómiája – a forma és a tartalom kettőssége – láthatóan hatott a fenti elemzésre. Azzal, hogy a „mintaoperákat” mutatja fel mint legsikerültebb kísérletet a „nemzeti színházra”, a szerző a „kínaiságot” a fizikai/észleleti szinten ragadja találja meg. A forma–tartalom dichotómia vélhetőleg erősen jelen volt az utóbbi százhusz év kínai színházi gyakorlatában és színházkritikájában, mivel a fókuszban az a választás áll, vajon a színház nyugati tartalmat válasszon a kínai formához, vagy kínai tartalmat a nyugati formához. A téma további kutatást igényelne. Úgy tűnik, a „modern nemzeti színház” értelmezésében a „modernitás” általában nyugati tartalmat jelöl, míg a „kínaiságot” a hagyományos operaformák hordozzák. 2. Azzal, hogy egyértelműen arról a dilemmáról beszél, „hogyan lehet megvalósítani a kínai modernitást”, a szerző a színházat és a színházi diskurzust a nemzeti (és nemzetről szóló) küzdelem középpontjába helyezi. 3. A szerző még egy dichotómiát észlel, a művészet és a politika szembenállását mint folyamatosan jelenlévő kulcsényezőt a „nemzeti színház” alakításában. A kettő között folyamatos hatalmi harcot lát, mivel mindegyik irányító szerepre törekszik, ám a színház pozíciója mégis gyengébb az ideológiával szemben. Az „ideológiát” a szerző nem definiálja közelebbről, de ezen a ponton nem is kell: ez a külső erő, amely használja (kihasználja) a színházat a „nemzeti színház” csataterén. A „nemzet” létrehozása nem alulról felfelé építkező, hanem erőszakosan, felülről lefelé irányított folyamat. Ez a szempont fontos lesz számunkra a későbbiekben.

Sztárok és a nemzet

Amikor ezek a kísérletek elkezdődtek a nemzetközileg elismert „nemzeti színház” létrehozására, a pekingi opera már pozicionálta magát mint a legjelentősebb városi operafajta Kínában; prominens képviselője, Mej Lan-fang (Mei Lan-fang) pedig elérte a „színészkirály” státuszt. Ráadásul Mej Lan-fang „kulturális nagykövet” lett mind a kínai, mind az amerikai média szemében, mert szoros kapcsolatokat ápolt a Kínában élő nemzetközi elittel.¹⁵ 1930-as amerikai turnéjának sikere ennek ellenére nagy meglepetést okozott Kínában, és hirtelen új szögből engedte látni, mi az, amit a külföld „kínainak” lát és örömmel fogad. Mej 1935-ös szovjetunióbeli útja tovább erősítette a pekingi opera nemzetközi – és ezen keresztül nemzeti – pozícióját mint Kína „nemzeti színháza”. Moszkvában Mejt a két legnevesebb európai színházi szakember fogadta: Konsztantyin Sztanyiszlavszkij és Bertold Brecht, ami a pekingi operát a kínai kultúra legmagasabb globális reprezentánsává avatta. Jelen szempontunkból mindegy, miért és hogyan értette félre Brecht a pekingi opera színészetét, az epikus színház lé-

¹⁵ Goldstein, 2007. 266.

nyegét, a „V-Effekt” néven elhíresült elidegenítési effektust Kínában vélte megtalálni. Írásai és saját legérettebb, nagyvű darabjai óriási hatással voltak a színházi szakmára. A nemzetközi színházi világ figyelmét felkeltette a pekingi opera: „a” kínai színház.

Az 1930-ban alapított Nemzeti Opera-Zene Intézet csaknem kizárólag a pekingi opera oktatásával foglalkozott. Két vezetője a két nemzeti pekingi operaszótár: Cseng Jen-csiu (Cheng Yanqiu) és Mej Lan-fang. Mivel a projekten belül Cseng felelt a Nemzeti Színiakadémiáért, Mej megalapította saját Nemzeti Színházi Társaságát, amelyhez iskola is tartozott. Az intézmények jelentős Kuomintang (Guomindang) (kormány- vagy kormányközeli) támogatást kaptak, ahogy Mej külföldi útjait is a Kuomintang finanszírozta.¹⁶

Mej Lan-fang azonban később hátat fordított a Kuomintangnak, és megértette, hogy az idő hamarosan nem a sztárnak, hanem a népet szolgáló művészeknek kedvez. A Japán elleni háború idején nyíltan mert demonstrálni a megszállók ellen – bajuszt növesztett, hogy ne tudjon fellépni a női szerepekben, amelyeket játszott –, és ezzel a hazafias cselekedettel nemzeti hős lett.¹⁷ Egészen a háború végéig, 1949-ig nem is lépett fel, majd 1949-ben már Mao Ce-tung (Mao Zedong) mellett állt a Tienanmen (Tiananmen) tribünjén, ahonnan Mao kikiáltotta a Kínai Népköztársaságot.



Mej Lan-fang (Mei Lanfang, balról) Moszkvában 1935-ben, Eisenstein (középen) társaságában (forrás: artasiapacific.com)

Tajvan és egy név problematikája

A Kommunista Párt 1949-es hatalomra kerülését követően a Kuomintang Tajvanra (Taiwan) menekült, és vele számtalan művész és értelmiségi, a társadalom azon tagjai, akik vagy vezető állásban voltak a Kuomintang-kormány idején, vagy egyszerűen féltek a kommunistáktól. Tajvanon egy ideig bizonytalanság volt a szigeten is népszerű pekingi opera elnevezésében, de hamarosan állandósult a „nemzeti színház” elnevezés.¹⁸ Ekkorra a népköztársaságban már a „pekin-

¹⁶ A Kuomintang (szó szerint: Nemzeti Párt) kormányozta Kínát 127 és 1949 között.

¹⁷ Kim, 2006.

¹⁸ Guy, 1995. 86.

gi opera” (szó szerint „fővárosi opera”) lett az általános, Tajvan azonban jelezni akarta, hogy nem ismeri el Pekinget fővárosként. A „nemzeti színház” azonban még mélyebb jelentést hordozott: Tajvant 1971-ig a nemzetközi kapcsolatokban a legitim Kínaként ismerték el, és a tajvani vezetés sokáig azt tervezte, hogy visszafoglalja a szárazföldet a kommunistáktól. A „nemzeti színház” ezt erősítette: ők a hivatalos nemzet, és ők az autentikus kínai kultúra letéteményesei. A nemzet és a politikai hatalom összefonódása új dimenziót kapott Tajvanon, ahol a Kuomintang azért küzdött, ezúttal már „kívülről”, hogy visszanyerje a nemzet felett a politikai irányítást. Nem szabad lebecsülnünk a színház által játszott szerepet a tajvani igények foganatosításában: a „nemzeti színház” olyannyira az egész nemzetet képviselte, hogy még felügyeletét is a honvédelmi minisztérium biztosította. Ez egyúttal teljes állami dotációt is jelentett a pekingi operának Tajvanon egészen az 1990-es évekig, amikor a tajvani politikai szándékok alábbhagytak.

A nemzetközi viszonyok változásával és a népköztársaság egyre növekedő globális súlyával Tajvan számára nyilvánvalóvá vált, hogy a szárazföld visszavételére nincs reális lehetőség. A függetlenség elérését lehetett célul tűzni, azaz egy erős politikai és kulturális identitású Tajvan nemzetközi elismertetését önálló államként. 1995-ben a honvédelmi minisztérium a négy nemzetiszínházi társulattól hármat feloszlatozott, egyet pedig az oktatási minisztérium alá rendelt.¹⁹ Ennek a megmaradt egy társulatnak feladatul szabták, hogy „tajvanizálja” a nemzeti színházat, azaz dolgozzon ki számára tajvani nemzeti identitást. Ekkortól kezdődően az „öshonos” tajvani operafajták is egyre több állami támogatást kaptak, és lassan – mint Tajvan reprezentatív operái – átvették a pekingi opera helyét a nemzetközi színházi rendezvényeken.

A pekingi opera országos terjesztése

Amikor a népköztársaság 1949-ben megalakult, tudható volt, hogy az új kommunista államnak szüksége van a színházra a tömegek ideológiai irányításához. Ezt Mao már 1942-es jenani (Yan'an) beszédében ében is világosan elmondta: „A mi írni-olvasni tudó aktivistáink, a katonai egységek harcosai, a gyárak és üzemek munkásai, a falu parasztjai könyvet, újságot akarnak olvasni; de az írástudatlanok is akarnak színdarabokat látni, festményekben gyönyörködni, dalokat énekelni, zenét hallgatni. Ők is hozzátartoznak irodalmunk és művészetünk közönségéhez. (...) Bármelyik forradalmi író vagy művész munkájának csak akkor van értelme, ha az illető író vagy művész kapcsolatban van a tömegekkel, ha a tömegek életét ábrázolja, ha a tömegek igaz szószólója. Csak akkor lehet nevelni a tömegeket, ha a nevelő maga is a tömegek képviselője; csak akkor lehet a tömegek tanítójává válni, ha a tanító maga is a tömegek tanítványa. Ha a tö-

¹⁹ Guy, 1995; Guy, 2019; Chang, 2009.

megek urának, arisztokratának képzeletét magát, aki magasan a »csőcselék« felett áll, akkor – lehet bár nagytehetségű művész – tehetsége nem kell a tömegeknek, munkájának nem lesz semmi perspektívája.”²⁰ Két szempont fontos itt számunkra: 1. a művészetet a tömegeknek kell szólni, 2. oktató-nevelő céllal. Mao folytatja tehát a Csen Tu-hszü-i gondolatot.

Az opera a kínai kultúrában az emberek életének egyik alapvető elemét jelentette, egyszerre volt művészet, rituálé és információs forrás, területtől függő kombinációban. Egyértelmű volt, hogy ez a művészeti forma képes a legjobban közvetíteni az új ideológiát. Az opera meg tudta szólítani az írástudatlan tömegeket, és ez stratégiai előnyt adott neki az irodalommal, sőt a festészettel szemben is, mivel a képeken gyakran szerepelt kalligráfia. Ezen túlmenően az új államnak a nemzeti egység erősítésére is szüksége volt, mivel az ország az előző ötven évben politikailag teljesen fragmentálódott.

Óriási népszerűsége mellett a pekingi operának még egy tulajdonsága volt, ami hasznossá tette a politikai vezetés számára: a mandarin kínait használta.²¹ Ez Kína közös beszélt nyelve, amit a maga tiszta formájában talán sehol sem beszélnek, sok területen pedig egyáltalán nem, a nemzeti egység megteremtéséhez azonban ezt szemelték ki mint az ország *lingua francáját*. Az új kommunista vezetés elengedhetetlennek látta, hogy a mandarin kínait az ország legtávolabbi vidékein is elterjesszék, mivel a politikai és nemzeti egységhez szükségesnek találták a nyelvi egységet is. A hivatalnokok írásbeli kommunikációs hálózata, amely a császárkori Kínát adminisztrációs szinten egyben tartotta, nem volt alkalmas a tömegek bevonására – szükségesnek látszott egy egységes beszélt nyelv. A pekingi opera alkalmasnak tűnt arra, hogy a sok apró darabra szakadt – vagy talán soha össze sem állt – nemzet kulturális és nyelvi egységesítésének első lépését megtegye.

Ha megnézzük a helyi pekingiopera-társulatok történeteit országszerte, azt találjuk, hogy a legtöbb tartományi vagy tartományi városi szintű társulat az 1950-es években alakult meg. Ekkorra a „pekingi opera” elnevezés lett általános a „nemzeti színház” helyett, ugyanis a kommunista vezetés ugyanúgy átpolitizálta a színházat, mint tette azt a tajvani, és hangsúlyozni akarta a távolságot a korábbi Kuomintang-kormánytól és kedvelt-szponzorált „nemzeti színházától”. 1949 és 1960 között tartományi szintű pekingiopera-társulat jött létre Kína mind a húszonhat tartományában és autonóm területén (Hajnan [Hainan] akkor még nem volt külön tartomány). Bizonyos helyeken ez nem volt több, mint egy már meglévő társulat átnevezése, de sok tartományban, messze a városi pekingiopera-központoktól és legfőképpen a nem han kínai etnikumú, illetve nem valamely kínai nyelvet beszélő autonóm területeken a társulat létrehozása központi utasításra

²⁰ Mao, 1954. 134., 160.

²¹ Nem teljesen tiszta formában használja a pekingi opera a mandarin kínait, archaikus és területi szóhasználat is akad benne, de a mandarin kínait beszélők számára jól érthető.

történt. Ezeken a helyeken a pekingi opera importtermék volt, tehát a társulatokat is importálni kellett. A következőkben két példát mutatok be erre.

Az első a hszincsiangi (Xinjiang) pekingiopera-társulat alapításának története.

Az egyik legnagyobb, operákkal foglalkozó weboldalon egy nyolcvanhét éves káder, Jang Ven-jing (Yang Wenying) asszony beszél egy interjúban arról az időről, amikor Hszincsiangba küldték azzal a megbízással, hogy ott honosítsa meg a pekingi operát. Az alábbiakban kicsit bővebb válogatást közlök a szövegből, az ugyanis ritka bepillantást enged az akkori körülményekbe.

„Több mint ötven éve élek Hszincsiangban, tanúja voltam az itteni élet változásainak, nem bántam meg soha, hogy idejöttem. (...) A Kommunista Párt segített felnőni, ahová a Párt küld, ott az otthonom. Hszincsiang most már örökre az otthonom.

Szegény parasztszaládba születtem Hupej (Hubei) tartományban, tizenhét évesen álltam be katonának. 1958-ban az Új Lendület Pekingi Opera Társulathoz irányítottak Pekingbe, ott lettem párttitkár. Akkor a férjem már két éve Pekingben élt, négy gyerekünk is volt már. Az Új Lendület Társulat privát volt, állandó tagokkal, de külsősökkel is dolgozott. A társulatnál nem volt még párttag, és a Pekingi Városi Kulturális Bizottság engem küldött, hogy megalapítsam ott a helyi pártszervezetet. 1960 elején egy nap behívatott a Kulturális Bizottság vezetője, és azt mondta, hogy az Új Lendület Társulatot, az egész társulatot Hszincsiangba küldik, és megkérdezett, hogy megyek-e. Azt mondtam, katona vagyok, ahová a katona megy, ott van az otthona, követem a parancsot. (...)

Ezek után mobilizáltuk az egész társulatot. A Kulturális Bizottság vezetői mindenkinek azt mondták: »Ahogy vonatra szálltok, állami alkalmazottak vagytok.« Akkoriban Pekingben nagy volt a kereslet a pekingi operára, de a nép körében működő társulatok alapvetően mind magántársulatok voltak, nem kaptak vas rizsestálát az államtól.²² Ahogy a társulati tagok meghallották, hogy Hszincsiang a vas rizsestálát jelenti, persze nagyon megörültek, és szívesen készüldöttek az útra. [Jang asszony leírja az előkészületeket, családja útját Hszincsiangba, majd folytatja.]

Hamarosan megérkezett a társulat második része, családjaikkal összesen 350 ember. Mindegyik család letelepedett. Hamarosan megalapítottuk a Hszincsiangi Pekingi Opera Társulatot, és elkezdődött a munkánk Hszincsiangban.

1960-ban a három év természeti csapás közepén jártunk [a nagy kínai éhínség ideje], még savanyított zöldségünk sem volt. Pekingben az akrobatikus színészek 35 font [17,5 kg] gabonát kaptak havonta, az énekes színészek 32 fontot [16 kg]. Hszincsiangban az akrobatikus színészek csak 32 font [16 kg] gabonát kaptak havonta, az énekes színészek 28 fontot [14 kg], mi, káderek pedig csak 26 fontot [13 kg]. (...)

²² A „vas rizsestál” fogalma az állam által nyújtott alapvető juttatásokra vonatkozik (biztos munkára és szociális ellátásra) – olyan rizsestál, ami soha nem törik el.

1963-ban a Hszincsiangi Pekingi Opera Társulat készített egy pekingi operát *Hszi Lin és Parhat* címmel, amely a hszincsiangi életet tükrözte. Az autonóm terület Kulturális Bizottsága megkért bennünket, hogy vigyük el a darabot Pekingbe egy beszámoló előadásra.²³ Mikor indultunk, a Kulturális Bizottság vezetője azt mondta nekem, aki az előadás után vissza akar jönni, az visszajön, aki nem, nem. Hagyjunk mindenkit szabadon választani, hogy Pekingben marad-e, vagy visszajön Hszincsiangba. [Jang asszony leírja, hogy az álláslehetőségek Pekingben még rosszabbak voltak, és a társulat tagjai úgy döntöttek, visszatérnek Hszincsiangba.]

A pekingi beszámoló előadás után mindenki megkönnyebbült. Kicsit lazábban próbáltunk, kimentünk a nép közé a darabokkal. A három év természeti csapás lassan elmúlt, teljes szívvel dolgoztunk, gyakran tájoltunk falvakban is. Pekingben két lábon álltunk: hagyományos és modern. Hszincsiangban ezt megtartottuk. Ha kijött egy új pártrendelkezés, mentünk a falvakba, és bambuszcattogtatók ritmusára kihirdettük a rendelkezést, kultúrát vittünk a tömegeknek, hogy kövessék. (...)

A fejlődéssel aztán egyre gazdagabb lett az emberek kulturális élete. Jött a tévé, az emberek inkább azt nézték, és nem mentek el otthonról. A pekingi opera lassan kikopott az emberek életéből. [A társulatot feloszlatták.] A pekingi opera a mi nemzeti esszenciánk, és Hszincsiang olyan nagy, csak kellene, hogy legyen itt egy pekingiopera-társulat, amely továbbadja a nemzeti esszenciát.”²⁴

Az idézett szöveg magáért beszél, én csak néhány szempontot szeretnék kiemelni. A narratíva olyan, mintha egy vadnyugati történetet hallanánk: egy maroknyi ember elhagyja a kultúrát (a központot, a civilizációt), és bemerészkedik a vadonba (a perifériára, a civilizálatlan világba). Központi szervezőerő küldi őket egy küldetéssel: vigyék el a központ információit a kormányzott terület végeire. A színpadi munka, a színészek napi feladata összekeveredik a pártideológia közvetlen terjesztésével. A felülről lefelé irány teljesen egyértelmű: a pekingi opera színészei tanítók, az információ birtokosai, ők a kapocs a terület és a központ között. Hszincsiang őshonos művészei nem jelennek meg az interjúban, csupán annyi szerepel erről, hogy készítettek egy darabot, „amely a hszincsiangi életet tükrözte”, ezt mutatták be Pekingben. Hszincsiang tehát egy külső nézőpontból, a nem honos pekingi operán átszűrve jut vissza a központhoz. Úgy tűnik, a pekingi opera az a csatorna, amelyen keresztül a központ és a periféria kommunikál egymással – fontos szerep ez az óriási pártgépezetben.

A másik példám Tibet. Hszü Csang-seng (Xu Changsheng) pekingiopera-színész a *Kínai Pekingi Opera* folyóirat hasábjain mesélt egykori élményeiről, ezt később egy weboldal újra publikálta.

²³ A „beszámoló előadások” rendszere a mai napig él, kisebb területek előadásai mutatkoznak be a nagyobb területek vagy a központ politikai és szakmai vezetői előtt, akik ezután véleményezik azokat.

²⁴ Chen Y., 2015.

„1960 őszén néhány művészcsoporthoz Pekingben felajánlották, hogy támogassák a külsős munkát, közülük az Új Lendület Pekingi Opera Társulatot Hszincsiangba küldték, Li Csin-seng (Li Jinsheng) és Csen Csin-hszüan (Chen Jinxuan) társulatát Liucsouba (Liuzhou, Kuanghszi [Guangxi] tartomány); a Negyedik Pekingi Opera Társulatot Vu Szu-csiu (Wu Suqiu) vezetése alatt Senjangba (Shenyang); a Városi Dráma Társulatot Csengcsouba (Zhengzhou). A mi Új Kína Pekingi Opera Társulatunk, amely a pekingi Csungven (Chongwen) kerülethez tartozott, szintén teljes társulati gyűlést tartott, ahol a vezetők bejelentette, hogy az egész társulatot Tibetbe küldik, minden elvtárs mobilizálva lesz, mert a Párt felhívásának megfelelően támogatnunk kell a határterületek kulturális építkezését. A gyűlés után Li Van-csun (Li Wanchun) úr volt az első, aki tacepaót készített a felhívás támogatására (és ezzel a döntésével, hogy Tibetbe megy, meg is szabadult a »jobboldali« jelzőjétől), aztán a párttagok és a többiek lassacskán mind a költözés mellett döntöttek. Megvoltak az orvosi vizsgálatok, elrendeztük a családot, összehajigoltuk a holmijainkat, beleértve a jelmezeket, kellékeket és mindenfélét. Jó csapatmunka volt, és két héttel később a társulat [140 fő, beleértve a 40 tanuló] útnak indult. [Öt hetet utaztak, mire Lhászába értek.]

A Mulu-templomban szállásoltak el bennünket, alig pár száz méterre a Jokhang-templomtól és az Oktogon utcától a városközpontban. A templom nagy volt, ötemeletes, a keleti felét a mi pekingiopera-társulatunk kapta meg, a nyugati felét meg egy szecsuanai (Sichuan) és egy honani (Henan) operatársulat. A templom udvarán egy próbahelyet építettek a társulatunknak. (...) Február 4-én [1961-ben] Csang Kuo-hua (Zhang Guohua), a Tibeti Katonai Körzet parancsnoka és Pagbalha Geleg Namgya, a Tibeti Autonóm Terület Előkészítő Bizottságának helyettes vezetője (...) kellemes fogadást rendeztek az újonnan megalakított Tibeti Pekingi Opera Társulat tagjai számára a Kommunista Párt Tibeti Munkabizottságának nagy konferenciatermében. Csang parancsnok úgy mutatta be nekünk Pagbalha Geleg Namgyát, hogy ő az élő Buddha, a forradalom élő Buddhája. (...)

Autókaravánunk elérte az »Augusztus 1. Új Falu«, ²⁵ ahol tiszták és katonák, és a tibeti nép fogadott bennünket. »Augusztus 1. Új Falu« volt a Népi Felszabadító Hadsereg legfőbb egységének a székhelye (...), őket átvezényelték Szecsuanba. Nekik rendeztek búcsúestet »Augusztus 1. Új Falu« rendezvénytermében. (...)

Mialatt a társulat egy része külsős helyszíneken adott elő, a Lhászában maradtak gyakran kaptak meghívást a katonaságtól, szervezetektől vagy üzemek-től, hogy adjanak ott elő. (...) A Lhászai Nagyszínházban minden szombat és

²⁵ 1927. augusztus 1-jén alakult meg a Nemzeti Felszabadító Hadsereg, ezért augusztus 1. ünnepnap Kínában.

vasárnap előadás volt.²⁶ Ha a Norbulingkában valamilyen kültéri rendezvény volt, a pekingi operát mindig odahívták.²⁷ (...)

A kemény éghajlatot több öreg és gyenge elvtársunk nem tudta megszokni. Volt, aki megbetegedett, egy öreg és egy fiatal elvtárs meghalt. A társulati tagok szanaszét laktak, nagyon nehéz volt az élet. Emiatt a tibeti oldal és a központi kormány felelős szervei hozzájárultak, hogy pekingiopera-társulatunkat áthelyezzék a Belső-Mongol Autonóm Területre, ahol már jobbak voltak a természeti körülmények. (...)

Ugyan a Tibeti Pekingi Opera Társulat története csupán másfél év, mégis sikerült bemutatnunk ezt a nagyszerű művészetet az óriási tibeti területen, ezzel népszerűsítettük a nemzeti esszenciát, felpezsdítettük a kulturális életet, és elősegítettük a nemzeti egységet, valamint a katonaság és a nép egységét.”²⁸

A szöveg ismét magáért beszél. Nyilvánvaló, hogy a pekingi operát a Kommunista Párt a kulturális gyarmatosítás eszközeként használta, és azt a szerepet szánta neki, hogy a „kemény” katonai jelenléte, és ezzel a terület kínai fennhatóságát elfogadhatóbbá tegye. Ebben az értelemben a pekingi operának „puha erőként” kellett volna működnie a helyi lakosság körében, de úgy tűnik, rövid tibeti pályafutása alatt megmaradt a kínai katonatisztek szórakozásának. A szöveg sajnos nem mond semmi többet a másik két operatársulatról, amelyek szintén Lhászában voltak, de Szezsuan Tibet mellett fekszik, és az ottani opera korábban kiterjedt Tibet részeire is.²⁹ A honani opera kicsit korábban, szintén a katonaság mozgásával és annak igényeit kiszolgáló, de nem felső párthatározattal került Tibetbe.³⁰ A központi utasításra érkezett pekingi operának az volt a küldetése, hogy egyesítse a nemzetet, egyesítse a hódítókat és a meghódítottakat – és így törvényszerűen bukásra volt ítélve.

Aranykor?

A fentiekben a pekingi opera széles körű, központilag irányított terjesztéséről volt szó, de ez csak az egyik fontos jellemzője az operák történetének a röviden csak „tizenhét évnek” nevezett időszakban, azaz 1949 és 1966 között, a népköztársaság kikiáltásától a kulturális forradalomig. Az időszak másik jellemzője, hogy az egész operavilágot át kellett szabni a kommunista ideológia szükségletei alapján. A folyamat azonban nem volt – nem is lehetett – egyenletes, sokkal inkább kampányok, harcok és kompromisszumok végtelen sorát látjuk.

²⁶ A Lhászai Nagyszínház 1956-ban nyílt meg mint az első színházi rendezvényterem Tibet történetében.

²⁷ Norbulingka volt a dalai lámák nyári palotája 1959-ig, a XIV. dalai láma száműzetésbe vonulásáig.

²⁸ Xu, 2019.

²⁹ Du, 2011. 4.

³⁰ Zhu, 2018. 37.

A népköztársaság megalakulása után egy éven belül létrejött egy hivatal, egy bizottság, majd egy intézet is az operák reformjára. Legfelső szinten Csou En-laj (Zhou Enlai) 1951. május 5-i direktívájában hármass cselekvésre szólította fel az operatársulatokat, ami röviden a „megváltoztatni a darabokat, az embert és a rendszert” összefoglalásban vált ismertté.³¹ A „megváltoztatni a darabokat” annyit tett, hogy a tartalmat a kommunista ideológiához kell igazítani; a „megváltoztatni az embert” a színészképzésre vonatkozott, vagyis arra, hogy írástudó és a forradalomhoz hű színészeket kell képezni; míg a „megváltoztatni a rendszert” a társulatok szervezeti működésének átalakítását tűzte célul.

Óriási nyomás nehezedett ezzel az operatársulatokra, amelyek legtöbbje nem állami támogatásból, hanem a piacról élt. A városi, nagy pekingiopera-társulatok különös figyelmet kaptak, azokat tekintették ugyanis mintának, és az eszközök is megvoltak a változtatásokhoz. Miután elkezdődött a kísérletezés, gyakorló színházi emberek igyekeztek felszólítani a mértéktartásra,³² és maga Csou En-laj is kiállt emellett 1959-es, művészekhez intézett beszédében.³³ Egy 1960-as minisztériumi rendelkezés az operákat végül három csoportba sorolta: „hagyományos darabok”, „újjonnan írott történelmi darabok” és „kortárs darabok”.³⁴ A felosztás nem volt teljesen új, hiszen a színdarabok század eleji modernizációs igényével együtt megjelentek az új kategóriák is. A minisztériumi rendelkezés most azt tűzte célul, hogy a három kategória legyen egyensúlyban. Az operák hármass csoportosítása a mai napig használatos, benne a „kortárs darab” megjelölés kortárs témát jelent, míg az „újjonnan írott történelmi darab” kortárs szerző történelmi témájú (tehát „kosztümös”) darabjára utal.

A központi reformigények leginkább a „hagyományos darabokat” viselték meg. Azok ugyanis ki voltak téve az úgynevezett „átrendezés és adaptáció” követelményének, vagyis alaposan át kellett dolgozni őket az új ideológiai elvárásoknak megfelelően. Néhány művet teljesen értelmetlennek találtak az új színpadra, ezeket egyszerűen törölték a repertoárból. Az egész operavilágnak alkalmazkodnia kellett, az addigra súlyosan átpolitizált pekingi opera azonban különös figyelmet kapott. Az volt ugyanis a feladata, hogy irányt mutasson a többi operának, ráadásul a tartalmi tisztítás folyamata párhuzamosan zajlott a pekingi opera központilag irányított, össznemzeti terjesztésével. Azt is látnunk kell, hogy a hagyományos darabok „átrendezése és adaptációja” nem szöveggönyvek átirását vagy átértelmezését jelentette. Nem a szöveggönyveken, zajlott, hanem az előadásokon, amelyek színészgenerációkon keresztül öröklődtek. Ha egy darabot töröltek a repertoárból, az gyakorlatilag halálos ítéletet jelentett: a színhagyományozás rendszerében egy darab addig él, amíg az utolsó színész, aki játszani tudja. Más-

³¹ Zhou E., 1951.

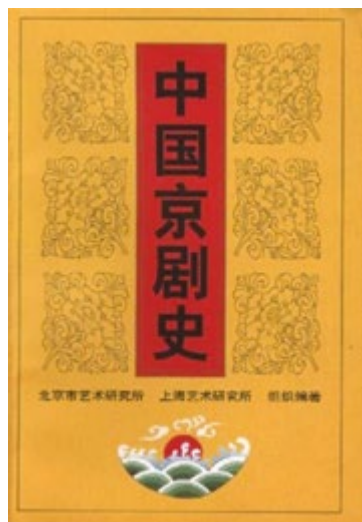
³² Lásd például Tian Han neves színdarabíró 1959 elején publikált cikkét. Tian, 1959.

³³ Zhou E., 1959.

³⁴ Qi-Zhou, 2005.

résről, ahogy Si Hszü-seng (Shi Xusheng) bemutatja, ugyanez az „átrendezés és adaptáció” mentette meg például a *kun* operát, amely ebben az időben a kihalás szélén állt. Az utolsó kunopera-társulat 1956-ban a *Tizenöt füžér pénz* című darab adaptációjával olyan sikeres lett, hogy hamarosan öt új társulat jött létre erre az operafajtára.³⁵ Ez a zűrzavaros időszak viták forrása lett a kínai színházi szakemberek körében is az utóbbi három évtizedben. 1999-ben jelent meg a jelentős háromkötetes, *A pekingi opera története* utolsó, dupla kötete az 1949-től kezdődő fél évszázadról a pekingi és a sanghaji Művészetkutató Intézet kooperációjaként.³⁶ A komoly szakmai háttérű mű az 1949 és 1964 közötti időszakot a pekingi opera „aranykorának” minősíti. Megjelenése után éles kritika jelent meg róla a Hupej (Hubei) Tartományi Művészeti és Irodalmi Szövetség folyóiratában, Szun Huan-jing (Sun Huanying) szerkesztői véleményeként. Szun lépésről lépésre leszámol az időszak idealizálásával: ezekben az években, írja, egyetlen „pekingiopera-iskola” (azaz egyéni művészi stílus) sem jött létre; az új pekingi operáknak az „osztályharcot mint vezérelvet” kellett követniük, és előkészítették a talajt a kulturális forradalom szolgálatába állított „mintaoperáknak”; a „megváltoztatni a darabokat” irányelv csúcsideszakában a „változtatni” annyit jelentett, hogy „központi határozatra megtámadni a darabokat, és lemészárolni őket”.

Fontosnak tartom idézni azt is, amit a „megváltoztatni a rendszert” direktíváról ír: „Mindaz a rossz gyakorlat, amit a pekingi operák működési rendjében ma megreformálni igyekszünk, alapvetően ennek a tizenhét évnek, a »megváltoztatni a rendszert« utasításnak a terméke: először is, a pekingi opera mint szellemi termék a piaci kontroll alól átkerült egy tervezési kontroll, a tervgazdaság kontrollja alá; másodsor, a pekingi opera kénytelen volt a saját alkotási törvényeit a tervezett termelés törvényeinek alárendelni: az üzenet áll mindek felett, a [párt]titkár parancsol, kollektív alkotás van, teljesen elfeledkeztünk arról, hogy az alkotás az egyéni esztétikai érzéken múlik; harmadszor, egy versenyrendszerből átkerültünk a nagy rizsestálba, a vas rizsestálba [az állami támogatás rendszerébe]; negyedszer, a művészek élethosszig káderek lettek, az operatársulatok adminisztratív szervezetek.”³⁷ Szun egyértelműen kiáll az egyé-



A pekingi opera története borítója
(forrás: baike.baidu.com)

³⁵ Shi, 2004. 33.

³⁶ Zhongguo, 2020.

³⁷ Sun, 2000.

ni kreativitás és a szabadpiaci szabályok mellett a pekingi opera munkájában, és azzal a gondolattal zárja esszéjét (egyúttal Marxra hivatkozva), hogy a művészet működési mechanizmusai mások, mint a társadalomé, és *A pekingi opera története* szerzői részéről hibás az a feltételezés, hogy Kína társadalmi átalakulása a kapitalizmusból a szocializmusba automatikusan segítette a pekingi opera fejlődését.

Rövidesen megjelent a válasz a *Sanghaji Színház* folyóirat hasábjain, szerzője Csen Pej-csung (Chen Peizhong), *A pekingi opera története* második kötetének szerkesztője. Írása háromszor olyan hosszú, mint Szun Huan-jing cikke, itt csak néhány rövid részt közlök belőle: „Ez a cikk [Szun Huan-jingé] nem csupán egy könyv értékelése körül forog, nem is tudományos kérdés körül. A lényege az egész színházi reform értékelése, és még azon túl is, azt értékeli, milyen volt az ötvenes évek vezető ideológiája, milyenek a politikai alapelvei, irányelvei és rendelkezései. Ezért szükségszerű, hogy tisztán lássunk ebben az alapvető, helyes-helytelen pólusú kérdésben. (...)

Az úgynevezett »aranykor« csupán jelző, a pekingi opera új megjelenésére, új fejlődésére utal az új Kína megalapítása után. Azt mondja el, hogy ez a korszak az egyik legjobb a pekingi opera történetében. (...)

[Csen hosszan idézi Csou En-laj 1951. május 5-i direktíváját a színházi reformról.] A fentiekből látni lehet, hogy a »színházi reform« elvei, követelményei, módszerei, folyamatai stb. tisztán szabályozva voltak. A »május 5-i direktíva« szellemében az egész ország neki tudott látni az irányított, tervezett és szisztematikus »színházi reform« munkának. A rossz tartalmak és a rossz játékművek szükséges és helyes kijavítása után, és a színpad rendbetételével az operák, beleértve a pekingi operát is, új fényben ragyoghattak.

Egészében véve Szun úr nem veszi figyelembe a »három változtatás« komoly vívmányait, az egyéni hiányosságokat keresi ki, alaptalanul vádaskodik, és teljesen megtagadja a színházi reform munkáját. Egyszerűen eltorzítja a »Határozatot«, ³⁸ és a Párt ötvenes évekbéli vezető ideológiáját, politikai irányvonalát és színházi reformpolitikáját vádolja. Ez túrhetetlen. (...)

Az ötvenes évek óta kanyargós volt a pekingi opera útja: néha rögzös, néha sikerekkel teli. Még a legjobb időszakokban is lehet itt-ott fogyatékoságokat találni, ez nem meglepő. Az 1960-as évek után [sic!], főleg a kulturális forradalom alatt, a »balos« elhajlás, és főleg a »négyek bandája« pusztítása következtében a pekingi opera művészete komoly károkat szenvedett – ez volt a művészeti világ egyik legnagyobb katasztrófája. Ezt a fájdalmas történelmi leckét soha nem szabad elfelejtenünk. (...)

Ahol hiányosság mutatkozik, örülünk a kritikának – de tartanunk kell magunkat az elveinkhez. A színházi reform, beleértve a pekingi operáét is, egyike

³⁸ Azt a határozatot, amelyet a KKP adott ki saját történelméről 1981-ben, hogy elhatárolja magát a kulturális forradalomtól.

a legnagyobb sikereknek a kultúra és a művészet területén a Kínai Kommunista Párt vezetése alatt. Eredményeit világszerte elismerték, hatásuk messze mutat. Nincs joga senkinek ahhoz, hogy megbélyegezzon és rágalmazzon embereket, hogy mocskos hazugságokat és alaptalan vádakot terjesszen, hogy eltorzítsa és befeketítse a Kínai Kommunista Párt történelmének valós képét.”³⁹

Az idézett utolsó mondat, egyben a cikk zárómondata a legsokatmondóbb: Csen A *pekingi opera története* védelmében ír – és a Kínai Kommunista Párt védelmével összegzi mondandóját. Ez az a szempont, ahol a két szerző elbeszél egymás mellett: Szun Huan-jing a pekingi operát autonóm területnek tekinti, amelyet a politika eszközként használ, és történetét is ebbe a keretbe helyezi; Csen Pej-csung számára a pekingi opera története a párt története. Ő normatív perspektívából beszél, és magától értetődőnek veszi, hogy a pekingi opera átpolitizált: Csou En-laj direktívája a haladást szolgálja, és keretet ad az „irányított, tervezett és szisztematikus »színházi reform« munkának”.

A modernizáció rendkívül erős narratíva volt Kínában már a 19. század végi önmegerősítési programtól kezdve a kommunista átalakításig, de az 1978-as nyitás óta is ez hajtja a változásokat. Ez az egyik legfontosabb politikai cél, amely arra hivatott, hogy Kínát a világban vezető helyzetbe hozza (Csen Pej-csung is beszél a „világszerte” tapasztalt elismerésről), ugyanakkor felülről lefelé működő tervezési és szervezési rendszert követel, ami az élet minden területére kiterjed. E logika szerint elképzelhetetlen, hogy a pekingi opera (vagy általában a művészet) ne legyen az egész része: ebben az ontologikus viszonyban a pekingi opera politika, és a politika pekingi opera. Ezért válik a pekingi operáról folytatott vita a történelem értékeléséről folytatott vitává.

A mintaoperák

Mindkét szerző említi a mintaoperákat, amelyek a kulturális forradalom (1966–1976) alatt készültek. Voltaképp nem mind volt opera: 1966-ban, a kulturális forradalom kezdetén az összesen nyolc mintaműből kettő balett volt, egy szimfónia és öt pekingi opera. A „színházi reformot” követően könnyen megtehető következő lépés volt, hogy mintákat kell létrehozni az új színház számára, és a pekingi opera volt a legegységelműbb választás. 1964-ben a *Nemzeti Pekingi Opera Kortárs Darabjait Tanulmányozó Fesztiválon*, Pekingben, ahol szerte az országból felléptek pekingiopera-társulatok, Csiang Csiang (Jiang Qing), Mao felesége és a kulturális forradalom egyik legfőbb irányítója beszédet tartott *A pekingi opera forradalma* címmel, amelyben a színház további átpolitizálását tűzte célul.⁴⁰ Kiválasztották és tovább finomították azokat a darabokat, amelyeket a vezető

³⁹ Chen P., 2000.

⁴⁰ King, 2011. 199.

káderek, és főleg Csiang Csing, a legalkalmasabbnak ítélték a forradalmi eszme közvetítésére.

A „forradalmi modern pekingi operák” váltak a meghatározó csoportjává a fent említett nyolc mintaműnek, amelyek életben maradhattak az országban. A *Zsenmin Zsípao* (*Renmin Ribao*), a Kínai Kommunista Párt központi napilapja 1967 májusában így ír róluk: „Ezek a darabok nemcsak a pekingi operának, de a proletár művészetnek is kiváló mintái, sőt azon túl is: kiváló mintái a »harcolj, bírálj, újíts« [felszólításnak] a nagy proletár kulturális forradalom minden frontján.”⁴¹ Ezek a pekingi operák erősen stilizált, de kortárs színpadképpel mutattak be történeteket háborús és forradalmi témákról, így gyakorlatilag a kommunista Kína történetének adtak audiovizuális „testet”.

Az összes többi színházi produkciót betiltották, a társulatok szétszéledtek, ahogy az ország belesüllyedt a vörösgárdisták terrorjába, és a városi lakosság jó-részt vidékre küldték munkatáborokba. Kevéssé ismert, hogy az ismét csak a *Zsenmin Zsipaó*-ban megjelent 1970-es felszólítást követően mégiscsak akadt néhány vidéki operatársulat, amely megpróbálta az új elvárásokhoz igazítani saját operafajtáját és előadni a mintaoperák történeteit saját operája stílusában. Ezeket be is mutatták 1974-ben Pekingben az újévi gálán – az ország politikai központjában, a legnagyobb kínai ünnepen – mint a nemzeti egység üzenetét. A vidéki operatársulatok, hogy a politikai vezetők kedvében járjanak, erősen „pekingi operásították” ezeket a darabokat.⁴² Ekkorra a mintaművek száma már tizennyolcra nőtt, ebből tíz volt színházi produkció, és ismét mind pekingi opera.

Li Szung (Li Song) irodalomtörténész statisztikája alapján 1978-ra, azaz két évvel a kulturális forradalom után már kétszáz, mindenféle műfajú színpadi mű volt az országban.⁴³ Az

élet kezdett lassan visszatérni a területi operafajtákba is, bár náluk komoly veszteség jelentkezett. Ha azonban megnézzük a mintaoperákról folytatott mai diskurzust, azt találjuk, hogy a legtöbb szerző zenei újításairól ír. A kérdés, hogy miért vált ennyire dominánssá a pekingi opera mint operafajta, gyakorlatilag soha nem merül fel. A zenére koncentrálok kutatók általában dicsérik a pekingi mintaoperák művészi telje-



A *Tigris-hegy bevétele* című, 1963-ban készült mintaopera jelenetképe 1967-ből (forrás: thepaper.cn)

⁴¹ Huanhu, 1967.

⁴² Chen X., 2018.

⁴³ Li S., 2011.

sítményét.⁴⁴ Ezt saját élményem is alátámasztja. 2015-ben Pekingben megnéztem *A Tigris-hegy bevétele* című mintaopera felújítását két barátommal. Mindketten pekingiopera-színészek, és nem győzték dicsérni főszereplő kollégájuk egyik áriáját, mivel az „annyira nehéz, hogy csak bravúros technikájú énekesek tudják kiénekelni”. Paradox módon ezek a pekingi operák technikai szinten valóban innovatívak: készítőik óriási nyomás alatt voltak, hogy megnyerjék a legszélesebb közönséget a legtisztább forradalmi üzenet-höz. A nyugati zene elemeit is beépítették a pekingi opera hagyományos zenéi mintázatába, a színpadon pedig át kellett menteniük a szükséges akrobatikus és táncelemeket a hagyományos jelmezek és kellékek nélkül.

A mintaoperák készítése jellemzően hosszú ideig tartott – az *Azálea-hegy* című darabot 1964-es bemutatója után 1973-ig kétszer is teljesen újrairták –, nem pusztán a fenti nehézségek miatt, hanem inkább azért, mert mindent az egyetlen elvárt értelmezés szolgálatába kellett állítaniuk.⁴⁵ Barbara Mittler ezt „szemantikai túlrögzítésnek” hívja, a mintaművek ugyanis „nem adnak teret a szabad interpretációnak, tagadják a szöveg határozatlanságát, és előírják, hogy »interpretációs közösségük« minden részletben egy és ugyanazon interpretációra jusson”.⁴⁶

A mintaoperák ugyanakkor uniformizált tömegkultúrává is váltak, mivel a dallamokat és a színpadképeket a legkülönbözőbb médiumokban (könyv, képregény, poszterek stb.) tovább propagálták a legszélesebb közönség számára, amelynek nem is volt hozzáférése semmi máshoz. (A kulturális forradalom elején volt egy mondás, amely szerint „nyolcszázmillió ember néz nyolc darabot”). Tematikusan a darabok szinte kizárólag „a háborús élménnyel és emlékezettel” foglalkoztak, legitimitást adtak a forradalomnak, gyakorlatilag népszerű történetírásként működtek.⁴⁷

Kialakítottak egy sztereotipizált, de igen meghatározó Kína-képet és Kína-önképet: a mintaoperák maguk lettek a legitimált kulturális emlékezet, és ezzel alakították, hogy Kína miként látja magát, miben találja meg különösségét.⁴⁸

A hierarchia, ami a kulturális forradalmat megelőzően a pekingi opera és a többi operafajta között már fennállt, az 1970-es évek végére így csak tovább erősödött. A „forradalmi modern pekingi opera” lett a forradalom hangja és látványa



A Tigris-hegy bevétele című mintaopera főszereplőinek megjelenítése egy tányéron (forrás: baike.baidu.com)

⁴⁴ Lásd például: Ludden, 2013. 450.

⁴⁵ Uo. 339–441.

⁴⁶ Mittler, 2003. 74.

⁴⁷ Chen, X., 2002. 77.

⁴⁸ Uo. 74.

– nem csupán egy kommunista forradalomé, hanem egy sajátosan kínai forradalomé. Elmondható, hogy a pekingi opera segített sinizálni a forradalmat, és tette ezt össznemzeti léptékben. És mivel egyesítette magában a forradalmat és a nemzetet, egyértelműen dominanciát nyert az összes többi operafajta fölött. A kulturális forradalom után a helyi operafajták lassan magukhoz tértek, s ezzel együtt a pekingi opera is újra kezdte játszani a hagyományos darabokat. Újonnan írott történelmi darabokból is egyre több született, és nem csupán a pekingi operában. A pekingi opera központi szerepe azonban megkérdőjelezhetetlen: továbbra is képviselője a nemzetnek és a nemzeti emlékezetnek – sőt, ezek aktív létrehozója is.

Mai irányok

A 2003-as „két ülészakon” (az Országos Népi Gyűlés és a Népi Politikai Tanácskozó Testület együttes ülésén) javaslatot nyújtottak be a pekingi opera bevezetésére a nemzeti tantervbe. 2008 februárjában az Oktatási Minisztérium közleményt adott ki „a pekingi opera bevezetése az általános és középiskolákba kísérleti projektjéről” tíz tartományban.⁴⁹ A projekt később „az egész országra ki lesz terjesztve”. A közleményt alig két hét múlva követte egy helyesbítés: „A pekingi opera bevezetése a tantervbe »javaslat«, nem »elvárás«.”⁵⁰

Kína történetében az utóbbi négy évtizedet az is meghatározta, hogy miként pozicionálja magát az ország a világban. Az ország gyors gazdasági fejlődése ellenére nemzetközi megítélése nem javult jelentősen, és a „puha erő” fogalma a Hu Csin-tao-korszak (Hu Jintao) elejére nagy népszerűségre tett szert a pártvezetésben. A pekingi opera mint „nemzeti esszencia” az egyik legalkalmasabb eszköznek tűnt, hogy Kína nemzetképét közvetítse a külföld felé.



Kerry Brown 2012-es, Hu Csin-taóról (Hu Jintao) szóló könyvének borítója (forrás: epigrambookshop.sg)

Írásom zárásaként hadd idézzem röviden Jü Kuj-cse (Yu Kuizhi) pekingiopera-színészt. Jü részt vett a Kínai Irodalmi és Művészeti Körök Szövetsége X. Kongresszusán 2016 novemberében, ahol meghallgatta Hszi Csin-ping (Xi Jinping) beszédét. Benyomásait a *Zsenmin Zsípao* weboldalán a KKP-híreknek szentelt oldal közölte.

„A kultúra sorsa összefonódik a nemzet sorsával, a kultúra erei a nemzet ereibe futnak

⁴⁹ Oktatási Minisztérium Központi Hivatala, 2008.

⁵⁰ Oktatási Minisztérium, 2008.

bele. Főtitkár úr kiemelte, hogy minden művésznek meg kell tartania kreativitását, újtónak kell lennie, magasra kell tartania a nemzeti lelkület fáklyáját, meg kell fűjnia a haladást éltető kürtöket, jobban kell reflektálnia az idők szavára, fel kell mutatnia az emberek küzdelmét, erősítenie kell a nemzeti szellemet, nemes érzéseket közvetítő nagyszerű munkákon keresztül kell tanítania, és arra kell törekednie, hogy a kínai nemzet eljusson nagy megújulásának művészi csúcspontjára.

Főtitkár úr szavai után úgy érzem, küldetésem és felelősségem van. Főtitkár úr aggódik a pekingi opera miatt, már sokszor látott pekingi operát. Buzdított bennünket, hogy a pekingi opera a nemzeti esszenciánk, el kell mondania Kína történetét a világnak.⁵¹ Hogy elérjük ezt a célt, nem elég akármilyen fáradhatatlanul tárjuk fel a pekingi operát, arra is figyelünk kell, hogy erősítsük a megjelenését, kiterjesszük a hatását. A 2017-es Holdújév idején a kanadai nemzeti televízióban (...) lépek majd fel, hogy hirdessem Kína nagyszerű kultúráját, és megismertessem Kínát a világgal.”⁵² A nemzet fogalma rendkívül hangsúlyos a szövegben, a képek a nemzetet az emberi testhez (ér) és a természetfeletti erőkhöz (sors) kötik. Töretlennek látszik a modernizációs narratíva, amely nemzeti megújulást ígér. Fontos szerep jut a pekingi operának is: harcolnia kell, alakítania Kína képét külföldön, hogy az előre robogó országot befogadja a világ. Amikor a pekingi opera színésze fellép Kanadában, ott maga Kína áll a színpadon.

Összefoglalás

A fentiekben azt igyekeztem bemutatni, milyen szerep hárult a pekingi operára a kínai nemzetpolitikában. A 19. század közepétől kezdődően Kína folyamatosan küzd azzal, hogy miként fogalmazza meg magát nemzetként. Az 1978-as nyitást követően a kérdés még élesebben jelent meg,⁵³ a mai Hszi Csin-ping-i politika pedig tudatosan kapcsolja össze a nemzetet, a pártot és a modernizációt. Mivel a nemzet egyik legfőbb tartóeleme a kultúra, elkerülhetetlen volt, hogy az opera (ami Kínában gyakorlatilag a színház) beépüljön a politikába, mivel népszerűségéből adódóan a lehető legszélesebb rétegeket képes megszólítani.

Mondhatjuk, hogy a pekingi opera jókor volt jó helyen. Országos növekedése egybeesett a nemzetkérdés felmerülésével, majd legnagyobb sztárja, Mej Lan-fang külföldi sikerei hirtelen rálátást adtak arra, hogy mit lát a külföld „kínainak” – és ebből a külső nézőpontból formálták a kínai nemzetképet. 1949 után a kormányzatilag szervezett országos terjesztés összekapcsolta a pekingi operát a politikai központtal, majd a kulturális forradalom idején mindehhez új szem-

⁵¹ Hszi Csin-ping 2014-től kezdődően rendszeresen használja ezt a kifejezést, elsősorban a médiára értve.

⁵² <http://theory.people.com.cn/n1/2017/0112/c83855-29018284.html> (letöltés: 2020. július 21.).

⁵³ Lásd például: Gries, 2004.

pont társult a mintaoperák által, amelyek a forradalmat mint nemzeti tradíciót rögzítették a köztudatban. Az utóbbi négy évtizedben pedig már a kulturális diplomácia területén is egyre jobban felhasználják a pekingi operát. Ez az operafajta – eredetileg egy a sok közül – tehát rendkívül sokrétű módon vált eszközévé, sőt alakítójává a kínai nemzetképnek. Mindez nem kicsinyíti a művészek munkáját, nem csökkenti a művek élvezetét. A pekingi opera története és mai mozgástere azonban elválaszthatatlan a kínai nemzetpolitikától.

Forrás- és irodalomjegyzék

Chang

2009 Chang, Bi-Yu: Taiwanese Identity Shift and the Struggle for Cultural Hegemony in the 1990s. In: *Cultural Discourse in Taiwan*. Eds.: Cheng, Chin-Chuan et al. Kaohsiung, 2009. 30–51.

Chen P.

2000 Chen Peizhong: Ping „1949–1964: Jingju de huangjin shidai?” [Az „1949–1964: »A pekingi opera aranykora«?” kritikája]. In: *Shanghai xiju* [Sanghaji Színház], 2000. 6. sz. 34–37.

Chen X.

2018 Chen Xiaojuan: Difang juzhong yizhi jingju „yangbanxi” de ge’an yanjiu: Yuju „Hongdeng ji” changqiang fenxi [Területi opera „pekingi operásítása”. Esettanulmány a „Vörös lámpás” című honani operához]. In: *Yishu keji* [Művészet, Tudomány és Technika], 2018. 1. sz. 79–80.

Chen, X.

2002 Chen, Xiaomei: *Acting the Right Part: Political Theater and Popular Drama in Contemporary China*. Honolulu, 2002.

Chen Y.

2015 Chen, Ying: Xinjiang jingjutuan jushi [Az egykori Xinjiaangi Pekingi Opera Társulat története]. In: *Xijuwang* [Színház], 2015. február 6. <http://www.xijucn.com/html/jingju/20150206/65763.html> (letöltés: 2020. július 26.).

Du

2011 Du Jianhua: Chuanju de wenhua jiazhi yu shengtai huanjing [A szecsuanai opera kulturális értéke és ökológiai környezete]. In: *Sichuan xiju* [Szecsuanai Színház], 6. (2011) 144. sz. 4–7.

Fei

2002 *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. Ed.: Fei, Faye Chunfang. Ann Arbor, 2002.

Goldstein

2007 Goldstein, Joshua: *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870–1937*. Berkeley, 2007.

Gries

2004 Gries, Peter Hays: *China’s New Nationalism: Pride, Politics and Diplomacy*. Berkeley, 2004.

Guy

1995 Guy, Nancy: Peking Opera as „National Opera” in Taiwan: What’s in a Name? In: *Asian Theatre Journal*, 12. (1995) 1. sz. 85–103.

- 2019 Guy, Nancy: Peking Opera and Politics in Taiwan Revisited. In: *Taiwan Studies Revisited*. Eds.: Fell, Dafydd – Hsin-Huang, Michael Hsiao. London, 2019. 160–177. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780429259937>.
- Han
- 2005 Han Lili: Aierlan wenyi fuxing shiqi de huaju yu woguo „guoju yundong” [Az ír reneszánsz drámája és Kína „nemzeti színházi mozgalma”]. In: *Anqing shifan xueyuan xuebao* [Az Ankingi Tanárképző Főiskola Folyóirata], 24. (2005.) 1. sz. 34–37.
- Huanhu
- 1967 Huanhu jingju geming de weida shengli [Üdvözljük a pekingi opera forradalmának nagyszerű győzelmét]. In: *Renmin Ribao* [Népi Napilap], 1967. május 10.
- Kim
- 2006 Kim, Suk-young: From Imperial Concubine to Model Maoist: The Photographic Metamorphosis of Mei Lanfang. In: *Theatre Research International*, 31. (2006) 1. sz. 37–53. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0307883305001896>.
- King
- 2011 King, Richard: Typical People in Typical Circumstances. In: *Words and Their Stories: Essays on the Language of the Chinese Revolution*. Ed.: Wang, Ban. Leiden–Boston, 2011. 185–204.
- Li, R.
- 2010 Li, Ruru: *The Soul of Beijing Opera: Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*. Hong Kong, 2010.
- Li S.
- 2011 Li Song: Yangbanxi Shumu kaobian xinlun [Új megközelítés ahhoz, hány min-taopera volt]. In: *Zhongguo xiandai wenxue* [Modern Kínai Irodalom], Tajvan, 12. (2011) 153–166.
- Liu M.
- 2008 Liu Mengxi: Guoxue yu „guocui” [Nemzeti tanulmányok és a „nemzeti esszencia”]. In: *Guoxue zixun* [Nemzeti Tanulmányok Tájékoztatója], 2008. június 6. 10. <http://news.guoxue.com/article.php?articleid=16453> (letöltés: 2020. július 26.).
- Liu W.
- 2006 Liu Wenfeng: Xiqu de shengcun xianzhuang he yingdui cuoshi – „Quanguo juzhong jutuan xianzhuang diaocha” zongshu [Az operák életkörülményei és rájuk adott válaszaik – A „Felmérés az ország operatársulatainak helyzetéről” összegzése]. In: *Zhongguo xiju* [Kínai Színház], 2006. 1. sz.
- Ludden
- 2013 Ludden, Yawen: *China’s Musical Revolution: From Beijing Opera to Yangbanxi*. [PhD Thesis, School of Music, University of Kentucky.] Lexington, 2013. https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=music_etds (letöltés: 2020. július 26.).
- Luo
- 2005 Luo, Suwen: Gender on Stage: Actresses in an Actors’ World (1895–1930). In: *Gender in Motion: Divisions of Labor and Cultural Change in Late Imperial and Modern China*. Eds.: Goodman, Bryna – Larson, Wendy. Lanham, 2005. 75–96.
- Mackerras
- 1972 Mackerras, Colin: *The Rise of the Peking Opera, 1770–1870: Social Aspects of the Theatre in Manchu China*. Oxford, 1972.
- Mao
- 1954 Mao Ce-Tung: *Válogatott művei*. 4. köt. Bp., 1954.

Mittler

2003 Mittler, Barbara: Cultural Revolution Model Works and the Politics of Modernization in China: An Analysis of „Taking Tiger Mountain by Strategy”. In: *The World of Music*, 45. (2003) 2. sz. 53–81.

Oktatási Minisztérium

2008 Oktatási Minisztérium: *Jiaoyubu: Jingju jin ketang shi „tuiguang” bing fei „yaoqiu”* [Oktatási Minisztérium: A pekingi opera bevezetése a tantervbe „javaslat”, nem „elvárás”]. 2008. február. 26. http://www.moe.gov.cn/jyb_xwfb/xw_fbh/moe_2069/moe_2070/moe_2126/moe_1968/tnull_33093.html (letöltés: 2020. július 26.).

Oktatási Minisztérium Központi Hivatala

2008 Oktatási Minisztérium Központi Hivatala: *Jiaoyubu bangongting guanyu kaizhan jingju jin zhongxiaoxue ketang shidian gongzuo de tongzhi* [Az Oktatási Minisztérium közleménye a pekingi opera bevezetése az általános és középiskolákba kísérleti projektjéről]. 2008. február 13. http://www.moe.gov.cn/srcsite/A17/moe_794/moe_624/200802/t20080213_80578.html (letöltés: 2020. július 26.).

Qi–Zhou

2005 Qi Xiangyan – Zhou Shiyuan: Qi Yanming zai Wenhuaabu [Qi Yanming a kulturális minisztériumban]. In: *Yan Huang Chunqiu* [Jen Huang Krónika], 2005. 2. sz.

Shi

2004 Shi Xusheng: Xiandaihua yu jingdianhua: 20 shiji Zhongguo xiqu de wenhua xuanze [Modernizálás és klasszicizálás. A 20. századi kínai opera kulturális választása]. In: *Xiju yishu* [A Színház Művészete], 2004. 3. sz. 25–35.

Sun

2000 Sun Huanying: 1949–1964: „Jingju de huangjin shidai”? [1949–1964: „A pekingi opera aranykora”?] In: *Xiju zhijia* [Színházmesterség], 2000. 1. sz. 28–29.

Tian

1959 Tian Han: Cong shoudu xinnian yanchu kan liangtiaotui zoulu [A fővárosi újról előadás rámutatott: mindkét irányt tartanunk kell]. In: *Xijubao* [Színházi Lap], 1959. 1. sz.

Xu

2019 Xu Changsheng: Huiyi Xizang Jingjutuan chengli yinianban de yanchu qingkuang [Színjátszási körülmények a Tibeti Pekingi Opera Társulat másfél éves története alatt]. In: *Guocui Jingju* [Pekingi opera: a nemzeti esszencia], 2019. március 3. <http://www.guocuijingju.com/jjwz/html/?28095.html> (letöltés: 2020. július 23.).

Yang

2017 Wenhuaabu fabu quanguo difang xiqu juzhong pucha chengguo [A kulturális minisztérium beszámolója a területi operák országos felmérésének eredményéről]. In: *Kulturális minisztérium honlapja*. Szerk.: Yang Qian. 2017. december 26. https://www.mct.gov.cn/whzx/whyw/20171226_830165.htm (letöltés: 2020. július 26.).

Zhao

2004 Zhao Zhizhong: „Manzu yu jingju” [„A mandzsuk és a jingju”]. In: *Manzu yanjiu* [A mandzsuk nép kutatása], 2004. 1. sz. 49–54.

Zhongguo

2000 *Zhongguo jingju shi* [A pekingi opera története]. III/1–2. köt. Szerk.: Sanghaji Művészeti Kutató Intézet és Pekingi Művészeti Kutató Intézet. Beijing, 2000.

Zhou E.

1951 Zhou Enlai: Zhengwuyuan guanyu xiqu gaige gongzuo de zhishi [Az Adminisztratív Tanács direktívája az operareform munkájáról (1951)]. In: *Xiju gongzuo wenxian*

- ziliao huibian* [Színházi dokumentumok gyűjteményes kötete]. Szerk.: Hua Jia – Hai Feng. Changchun, 1984. I. köt. 24–26.
- 1959 Zhou Enlai: Guanyu wenhua yishu gongzuo liangtiaotui zoulu de wenti [Arról, hogy a kulturális és művészeti munkában mindkét irányt tartanunk kell (1959)]. In: *Xiju gongzuo wenxian ziliao huibian* [Színházi dokumentumok gyűjteményes kötete]. Szerk.: Hua Jia – Hai Feng. Changchun, 1984. I. köt. 335–338.
- Zhou H.
- 2014 Zhou Hanping et al.: Liuzhu women de wenhua jiyin – guanyu tuidong quanguo xiqu juzhong chuancheng fazhan de diaoyan baogao [Tartsuk meg kulturális génjeinket – kutatási beszámoló a területi operák továbbadásának fejlesztéséről]. In: *Guangming Ribao* [Guangming Napilap], 2014. március 18. http://epaper.gmw.cn/gmrb/html/2014-03/18/nw.D110000gmrb_20140318_1-11.htm (letöltés: 2020. július 26.).
- Zhou N.
- 2013 Zhou Ning: Xiandaihua yu minzuhua: xiju guannian de tantu huo mitu – 20 shiji Zhongguo xiju piping de jiben wenti zhi er [Modernizáció és nemzetiesítés: a színház sztrádái vagy tévútjai – a 20. századi kínai színházkritika két alapvető kérdése]. In: *Yiyuan* [Művészetek Kertje], 2013. 3. sz. 6–12.
- Zhu
- 2018 *Zhongguo xiqu juzhong yanjiu* [A kínai operafajták]. Szerk.: Zhu Hengfu. Beijing, 2018.

Ágota Révész: Beijing Opera and Nation-Building in China

The article discusses the role Beijing opera has acquired in the process of nation building in China. Starting from the mid-19th century, China has been struggling with the task to establish and articulate itself as a nation. As the concept of the nation is, in turn, strongly dependent on culture, it was inevitable for opera (i.e. “theatre” in China, the art form being able to address the widest audiences) to be drawn into the area of politics. Beijing opera happened to be at the right place at the right time. It reached popularity in the urban centres as the idea of nation building was becoming prominent. The huge successes of the overseas tours of Mei Lanfang, its biggest star, offered an insight into what is perceived as “Chinese” by foreign audiences – and helped shape the national image of China. After 1949, the centrally organized dissemination of Beijing opera to every region of the country was meant to be a step towards national cultural unification. Beijing opera’s close relationship to the political centre was further strengthened by the “model operas”, which assisted greatly in defining the revolution as a national tradition. The past four decades have seen Beijing opera emerge as a means for cultural diplomacy. The history and current status of Beijing opera – one of the many operas of China – are inseparable from its political significance as a carrier and co-creator of Chinese national identity. Ágota Révész is a sinologist currently based in Berlin. In addition to Chinese theatre, her research focuses on EU–China relations and narrative studies. She leads the “Public Diplomacy and Knowledge Production” working group within the China in Europe Research Network. Her monograph, *Economy of Identities in Traditional Chinese Theatre*, was published by Palgrave Macmillan in late 2024.

Tudósítás a Nemzetiségi Színházak Világszövetségének megalakulását előkészítő tanácskozásról

A budapesti Nemzeti Színház 2018 óta rendezi meg a Jelen/lét Fesztivált, amelyen a hazai nyelvi és etnikai kisebbségek színházai mutatkoznak be. 2023-tól szerepelnek a MITEM programjában a szerbiai Újvidéken 2017-ben alapított Synergy World Theatre Festival előadásai. A 12. MITEM keretében látható volt az oroszországi obi-ugor, az észak-macedóniai török, a romániai német és zsidó, valamint a georgiai orosz kisebbségi színházak egy-egy produkciója is. Ugyancsak a 2025-ös MITEM adott helyt annak a Nemzeti Színház vezérigazgatója, Vidnyánszky Attila kezdeményezte tanácskozásnak, mely e szakterület képviselőinek bevonásával egy olyan világszervezet létrejöttét készítette elő, amelynek célja a kisebbségi színházi intézmények és alkotók összefogása, művészi tevékenységük támogatása, folyamatos nemzetközi jelenlétük elősegítése. Az alakuló ülésre ez év decemberében fog sor kerülni. A tanácskozás moderátora Kozma András, a Nemzeti Színház dramaturgja volt.



VIDNYÁNSZKY ATTILA: Közületek szinte mindenki tudja, hogy érintett vagyok a témában: én is nemzetiségi kisebbségben nőttem föl, és nemzetiségi kisebbségi társulatot hoztam létre 1993-ban Ukrajnában: egy magyar nyelvű színházat a 170 ezres kárpátaljai magyarság számára. Ez a színház nagy büszkeségünkre még mindig létezik, bár most elég nehéz körülmények között: a háború miatt a színészeink többsége itt tartózkodik három éve már a Nemzeti Színházban. A társulat kisebbik része maradt csak otthon Kárpátalján, de a színház továbbra is működik, és feltett szándéka, hogy ha normalizálódik a helyzet, otthon folytassa ezt a munkát. Az első pillanattól kezdve, hogy a színházunkat Beregszászban húszan-harmincan elkezdtuk működtetni, tudtuk, hogy ez a fajta színházcsinálás messze túlmutat a színházon mint művészetten. Nagyon hamar rájöttünk, hogy megtartó erő vagyunk Kárpátalján, hogy a kis magyar közösség léte, megmaradása szempontjából nélkülözhetetlen intézmény vagyunk. Mostanra csak még hangsúlyosabbá vált ez a szerep. Akik most együtt vagyunk, mindnyájan tudjuk, hogy annak a színháznak, amelyet művelünk, egy kisebbségi közösség életét kell gazdagítani, s hogy e közösséggel való párbeszéd fenntartása számunkra egy plusz feladat a budapesti színházcsináláshoz képest.

Én a 20. századi kataklizmák közé sorolom azt is, hogy több ezer nyelv tűnt el a világból. Ez azért katasztrofális, mert ezek a nyelvek egyúttal világmagyarázatok voltak, s szervesen kapcsolódott hozzájuk a folklór, a mítoszvilág, a történelem. Mint színházcsinálók mi a nyelven keresztül létezünk. A nyelv a színpadi hatásmechanizmusok közül a legfontosabb. Ugyanakkor arra kellett rájönnöm, hogy bármennyire is mások vagyunk, számos olyan kérdés van, ami közös, amire közösen tudunk választ találni. Mi azért tudtunk Kárpátalján magyar színházat csinálni, mert a Szovjetunióban létezett egy olyan szabály, hogy egy 70 ezres városban lehet színházat alapítani. Igaz, hogy Kárpátalján nem volt ekkora magyar város, de mivel a Beregszász és a környező falvak együttesen egy körülbelül 70 ezres közösséget képeztek, rámondattott az ámen ennek a színháznak a létrehozására.

Mára az a furcsa helyzet állt elő, hogy a történelmi kataklizmák eredményeként nem csökken ezeknek az intézményeknek a száma: egyre több nemzetiségi színház vagy idegen nyelvi közegben működő színház jön létre. Itt Magyarországon is lett például ukrán színházunk, ami korábban nem volt. De ugyanezt a tendenciát észleljük egész Európában is. Azt látjuk, hogy már több száz ilyen kisebbségi intézményről van szó. Ez bőven elég ahhoz, hogy együtt álljunk ki a saját érdekeinkért, s hogy a magunk vágyait, álmait könnyebben meg tudjuk valósítani. A vízióm az, hogy ha megalakul ez a szervezetünk, a nagy nemzetközi fórumok, például az Európai Unió boldogan támogat majd bennünket, hogy szerte a világban megmaradjunk.

Magyarországon korántsem a legrosszabb a nemzeti kisebbségek helyzete, kétségkívül van egyfajta pozitív viszonyulás a nemzetiségi színházakhoz a magyar kultúrpolitikában, de még volna min javítani, alakítani. Fontos, hogy minden évben megrendezhessük a Jelen/lét Fesztivált, örömteli, hogy megújul például a magyarországi Horvát Színház. A Színművészeti Egyetemen most egy olyan integrált nemzetiségi osztályt készülünk létrehozni, amelybe öt magyar nemzetiségből fognak érkezni a diákok. De tervezzük egy-egy szerb, szlovák, horvát, német és roma gyerekekből álló osztály elindítását is. S mivel alakul egy zsidó kulturális központ itt Budapesten, ahol lesz egy csaknem 300 férőhelyes színházterem, azt reméljük, hogy a Színművészeti hamarosan indíthatunk majd egy héber osztályt is.

De vannak hasonlóan szerencsés fejlemények világszerte: Oroszországban például a nemzeti kisebbségek színházai már szövetségre léptek, és a Synergy Fesztivál kapcsán Szerbiában is kialakult egy szövetség. Jó volna ezeket az energiákat, törekvéseket egy irányba terelni, ezért szerveztük ezt a beszélgetést. Már maga az a tény, hogy együtt vagyunk, egy fontos esemény, az első lépés az összefogás érdekében. A folytatáshoz a Nemzeti Színház lehetőségeihez mérten mindent meg fog adni.

KOZMA ANDRÁS: Köszönöm szépen Vidnyánszky Attilának ezt az átfofogó nyitóbeszédet, amelyben megfogalmazta találkozónk célját, mely két rész-



ből fog állni. Az első részben röviden lehetőséget szeretnénk adni a különböző színházaknak vagy a nemzetiségi, kisebbségi fesztiválok képviselőinek, hogy nagyjából tíz percben foglalják össze tevékenységük lényegét, aktuális helyzetüket, és tegyék fel kérdéseiket. Majd egy rövid szünetet követően egyfajta szabadabb, informálisabb beszélgetésre adunk módot a résztvevők között. Először a Magyarországi Nemzetiségi Színházak Szövetsége képviselőjének, a Jelen/lét Fesztivál igazgatójának, Csasztvan Andrásnak adnám át a szót.



CSASZTVAN ANDRÁS: Mondandómat azzal kezdeném, hogy 1982-ben szlovák nagyszülők és szülők gyermekeként úgy gondoltam, hogy néptáncosként, koreográfusként dramatikus játékokkal és a keresztény hitvilágra épülő ünnepkörrel fogok foglalkozni. És aztán kinyílt a világ. Azt láttam, hogy Pécsen a horvátok és Budapesten a szerbek is hozzám hasonlóan a néptánc felől megközelítve teszik ugyanezt. Gyakorlatilag az irodalmi, nemzetiségi színjátszás mellett egy nagyon erős táncos, mozgásos, szokásokra épülő színpadi tevékenységrendszer is kialakult. A múltban olyan elődök, szakmai nagyságok tették ugyanezt, akiktől csak tanulni lehet. A magyar színjátszás mellett már az Osztrák–Magyar Monarchiában is jelen volt a német, a szerb, a szlovák színjátszás. Szövetségünk jövőre lesz húszéves. 2006-ban éreztük úgy, hogy fontos volna egyfajta szakmai érdekképviselőt létrehozni ezeknek a magyarországi nemzetiségi, kisebbségi nyelvű vagy kultúrájú színházaknak a támogatására. Először egyesületi formában működtünk, szövetségünknek bárki a tagja lehetett, majd 2016-ban a hazai nemzetiségi színházak szakmai szövetségévé alakultunk át. Ez egy nagyon fontos fordulópont volt, mert amikor a mindenkor kormányzat és kultúrpolitika például a kulturális élet jogszabályi hátterét, pénzügyi, pályázati konstrukcióit gondolta átalakítani, kikérte és meg is hallgatta szakmai szervezetünk véleményét.

Érdekképviselőtünknek egyik legfontosabb kézzelfogható eredménye a Jelen/lét Fesztivál, mely idén már nyolcadik alkalommal itt, a Nemzet Színházában kapott helyet egy héten át. Sokak számára nagyon fontosak az itteni magasszintű szakmai és technikai feltételek, amelyek nagyban hozzájárulnak ahhoz, hogy az otthoni körülmények közt létrejött előadások ki tudjanak teljesedni. Az elmúlt nyolc év alatt sokféle stációt éltünk meg, de az idei évről elmondható, hogy jó néhány dologban fordulópontot jelentett. A média részéről olyan élénk érdeklődést tapasztaltunk, mint még soha. Négy előadásunkhoz kapcsolódó stúdióbeszélgetésben vehettünk részt, és két-három közmédia stábja minden nap megjelent a rendezvényeinken, eseményeinken. A Jelen/lét Fesztivál honlapján is külön „sajtóhírek”-fült hoztunk létre. Újítás az is, hogy háromtagú szakmai zsűrit kértünk föl, természetesen a Magyar Teátrumi Társaság bevonásával, hogy a találkozón egyfajta szakmai értékelésre is sor kerüljön. Mert fontos, hogy

azok a színházaink, amelyek föl vállalják a szakmai megmérettetést, megfelelő tanácsot, vagy ha kell, kritikát kapjanak a tovább lépéshez.

Vidnyánszky Attila említette, hogy tevékenységünk túlmutat a kultúra közvetítésén, a nemzetiségi anyanyelv ápolásán. Én elnökként mindenkor azt mondtam, hogy egyfajta kulturális diplomáciát folytatunk, amelybe a legtöbb esetben az országos nemzetiségi önkormányzatokat mint fenntartókat is bevon-
tuk. Ez azért fontos, mert így a mi kulturális tevékenységünk politikai síkra is át-
tevéődik. Csak ezáltal van esélyünk arra, hogy – mint Vidnyánszky Attila fölve-
tette – az Európai Unió is fölfigyeljen ránk és támogasson bennünket.

Köszönöm a figyelmet, és ezzel át is adom a szót kollégámnak, a Magyaror-
szági Szerb Színház vezetőjének.



RUSZ MILÁN: Most nem szerbül, magyarul fogok beszél-
ni. Azzal kezdeném, hogy mennyire legitim a Szerb Színház itt
Budapesten. 200 éve egy Joaquim Vujity nevű úriember Balogh
Istvánnal létrehozta az első polgári előadást Pest-Budán, a Ron-
dalle nevű magyar színpadon, tehát már akkor léteztünk ebben
a városban. Szeretném a Nemzeti Színház jelentőségét ebben az
egész történetben még inkább hangsúlyozni. De mindenekelőtt
hadd üdvözljem körünkben Vida Ognjenovićot, a szerb színház nagyasszonyát,
aki meglepetésemre itt van most velünk. De őneki is okoznék most egy megle-
petést. 1993-ban a Magyarországi Szerb Színház a lakásomon működött, és létre-
hoztunk egy passiójátékot is *Szentendrei evangélium* címmel. Ablonczy László, az
akkori Nemzeti Színház igazgatója rendezett egy nemzetiségi fesztivált, ami ak-
kora löketet adott a nemzetiségi színházi kezdeményezéseknek, mint amekkorát
talán most a Jelen/lét Fesztivál. Hatvanan játszottuk a nagyszínpadon ezt a pas-
siójátékot kórossal, zenekarral, és eljött hozzánk erre a fesztiválra Vida Ognjeno-
vić is. Ez 32 évvel ezelőtt történt, megkaptam tőle ezt a *Kékhajú lány* című friss
drámáját, amit a kezemben tartok, azzal a beírással, hogy mint újdonsült ismer-
rőst a barátjává fogadott. Jelentem, hogy azóta is léteztünk. Még vagy tíz évet
el kellett töltenünk a lakásunkon, ahol a feleségem szoptatott, mi pedig olvasó-
próbát tartottunk. De igazból minden nemzetiségi színház így indult, míg aztán
fölkarolta ezeket a kezdeményezéseket Magyarország kormánya. A Szerb Szín-
ház ma már Budapest egyik legfrekvenciáltabb helyén, a Nagymező utcában mű-
ködik. Megfelelő infrastruktúrával, színházteremmel, költségvetéssel rendelke-
zünk, és a Jelen/lét Fesztivál szervezői vagyunk. Nem tudok másik országról, ahol
mint nálunk, a nemzetiségek a kormány támogatásával megkapják a Nemzeti
Színházat, és egy héten át bemutatkozhatnak az előadásaikkal. Vidnyánszky At-
tilával a Synergy Fesztiválon ismerkedtünk meg Újvidéken. Néztük egymás elő-
adását, és ő elújságolta, hogy török osztály indult a szkopjei egyetemen, ahol tör-
ök ajkú színészeket képeznek, és épül a török színház is. Én meg eldicsekedtem
azzal, hogy nálunk is el fog indulni a nemzetiségi osztály. Már akkor tervezget-
ni kezdtük a közös workshopokat, kölcsönös vendégszerepléseket. Aztán amikor

Attila a Nemzeti Színház igazgatója lett, elmondta nekem, hogy a Nemzetiségi Színházi Szövetség létrehozása is a céljai között szerepel. Arról is beszélgettünk például, hogy jó lenne, ha nemzetiségi színészek is kaphatnának szakmai díjat, vagy a Színház- és Filmművészeti Egyetemen is elindulhatna a nemzetiségi képzés. Mostanra már meg is valósult a Déryné-program, amely arra hivatott, hogy odavigye a színházat, ahol egyáltalán nincs, vagy olyan kistelepülésekre, ahová nagyon ritkán érkezik színházi előadás. A múlt héten, jó messze innen Budapest-ről, négy előadást játszottam ebben a programban. Azt gondolom hát, hogy van értelme leülni és közösen tervezni a jövőt.

KOZMA ANDRÁS: Köszönjük szépen. És át is adnám a szót Bessenyei Gedő Istvánnak, aki a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulatának művészeti igazgatója. Ez a színház az erdélyi magyar színjátszás egyik fontos műhelye, amely, ha jól tudom, tavaly már a tizedik Interetnikai Fesztivált rendezte meg.



BESSENYEI GEDŐ ISTVÁN: Mindenekelőtt hadd üdvözljem ezt a remek kezdeményezést. Tapasztalatból tudjuk, hogy a párbeszéd milyen fontos, hiszen csaknem egy évtizede mi magunk is létrehoztuk a MASZÍN-t, a Magyar Színházi Szövetséget Erdélyben. Mostanáig az erdélyi magyar színházak egy részét ölelte csak fel, de éppen most tárgyalunk a további bővülésről. Ez alatt a néhány év alatt pusztán a kommunikáció által fantasztikus dolgokat értünk el, többek között létrehoztunk egy magyar színházi fesztivált Bukarestben. S hátha majd egyszer Budapesten is létre fog jönni egy hasonló erdélyi fesztivál. Az egész annak az összekapaszkodásnak az eredménye, mely ugyancsak az Interetnikai Fesztiválhoz kötődik: Szatmáron 2016-ban döntöttük el, hogy néhányan megpróbálunk egy szövetséget létrehozni, és 2017-ben már be is jegyeztettük. Azóta van egy vándorfesztiválunk, a MAFESZT, amely csak a szövetség tagjai között vándorol, a tagjaink előadásait vonultatja fel, mivel ennek elsősorban a belső kommunikáció erősítése a célja; és már negyedik alkalommal készülünk a BUKFESZT megszervezésére, ami a román fővárosban való megmutatkozásunknak a biztosítéka. Igen rosszul álltunk ezen a téren, hiszen Romániában a távolságok sokkal nagyobbak, mint Magyarországon, és a Kárpátok sem könnyítik meg a Bukarestbe való eljutásunkat. Sokkal egyszerűbb átjönnünk Magyarországra, jóval hamarabb vagyunk Budapesten, mint Bukarestben, ezért a román szakmától bizony hosszú időre elszakadt egy kicsit a kisebbségi színjátszás. De most már leomlóban vannak ezek a gátak, amit az is jelez a szövetségünk tagjainak, hogy legutóbb az UNITER válogatózsűrije a három legfontosabb kategóriában is a Román Országos Színházi Szövetség díjára jelölte a Harag György Társulatot.¹ Továbbá egy másik tagszínházunk, a nagy-

¹ A legjobb előadás, a legjobb rendezés és a legjobb férfi főszereplő kategóriában jelölték a társulatot, illetve a szatmári III. Richárd főszereplőjét és rendezőjét: Nagy Csongor Zsoltot és Albu Istvánt.

váradai Szigligeti Színház is kapott egy jelölést.² Ez mind a kommunikáció erősítésének, illetve annak az eredménye, hogy elkezdtünk erőteljesebben nyitni a román többség felé is.

Mielőtt a fesztiválunkra rátérnék, nagyon röviden szólnék az erdélyi színházak helyzetéről. Bár néha színháztörténészként is kontárkodom, most tartózkodni fogok a kimerítő történeti áttekintéstől. Arra azonban fontos emlékeztetni, hogy míg romániai magyar színjátszásról csak azóta beszélhetünk, amióta Erdély, a Bánság, a Partium és Máramaros Románia részévé váltak, az erdélyi magyar színjátszás ennél sokkal régebb óta létezik, ami nekünk hatalmas büszkeségünk. Az erdélyi magyarság színházi kultúrájához való ragaszkodását szimbolizálja az a tény, hogy míg a budapesti Nemzeti Színház 1837-ben alakult meg, a kolozsvári már 1792-ben, tehát szinte fél évszázaddal korábban. Talán nem kell ecsegetnem, hogy a Habsburg Birodalmon belüli tartományként akkor mennyivel gyengébb volt gazdaságilag ez a térség, az erdélyi magyarság, az erdélyi magyar nemesség és a polgárság is, mint a magyarországi. Hihetetlen elszántság kellett ahhoz, hogy még az anyaországot is messze megelőzve összekapaszkodjanak, és létrehozzanak Kolozsváron egy Nemzeti Színházat. Ez a Kárpát-medence legrégibbi, folyamatosan, megszakítás nélkül működő magyar társulata, de a német színjátszás még régebbi gyökerű Erdélyben: tíz évvel idősebb a kolozsvári magyarnál az 1788-ban Nagyszebenben alapított német színház (ma a Radu Stanca Nemzeti Színház német nyelvű társulataként működik, jogfolytonos módon). Tehát Erdélyben hatalmas színházi kultúráról beszélhetünk, amelyeket Románia úgyszólván „megörökölt”. Igen nehéz helyzetén az erdélyi színjátszás a két világháború között csak olyan elhivatott emberek elszánt küzdelme árán jutott túl, mint Janovics Jenő vagy Szatmáron Szabadkai József, aki a Román Királyság első forgószínpadát saját költségén építtette meg. Azután sajnos – és ezt sem lehet elhallgatni – az anyaország a visszacsatolás éveiben azzal „hálálja meg” ezeknek az embereknek a hihetetlen kitartását, hogy leparancsolja őket a színpadról, merthogy zsidó származásúként a zsidótörvények hatálya alá estek. Janovicsnak bujkálnia kell Budapesten, Szabadkai mártírrá válik. Aztán következik egy újrendeződés, ami szintén egy nagyon nehéz időszak volt, hiszen a mai intézményrendszer gyökere a kommunizmusban alakul ki, de csak azok után, hogy 1948-ban gyakorlatilag az összes intézményt felszámolják vagy államosítják (a felszámolt aradi színház máig sem alakult újjá állami intézményként). A '40-es évek legvégén, az '50-es évek elején aztán elkezdik létrehozogatni a kisebbségi színházakat: akkor jön létre az a hat erdélyi magyar színház, amelyek úgymond a nagy régi kőszínházainknak az örökösei. A rendszerváltás után ez a szám megduplázódik. A Székelyföldön gombamód szaporodnak a színházak: ma már tíz állandó társulattal rendelkező, állami státusú társulat műkö-

² A legjobb koreográfiáért, a *Suttogások és Sikolyok* előadás koreográfus-rendezőjét, Györfi Csabát jelölték.

dik, legutóbbiként ugyanis állandó társulata lett a kézdivásárhelyi színháznak is. Van egy magyar nyelvű operaház is Erdélyben, emellett van négy független társulat, két kortárs táncműhely, hat néptánc társulat³, amelyek egyre gyakrabban hoznak létre táncszínházi produkciókat. Van két önálló bábszínházunk és két további bábtagozatunk⁴, valamint két egyetemünk: Kolozsváron és Marosvásárhelyen (Marosvásárhelyen külön magyar színházi karon, Kolozsváron pedig a színházi karon belül, de önálló magyar intézetben tanulhatnak a hallgatók).

Összességében igencsak gazdag színházi kultúránk van, nagyon fontos előadások születnek időről időre, és élénk párbeszédben állunk a többi kisebbségi színházi kultúrával, aminek az egyik legfontosabb fóruma az Interetnikai Színházi Fesztivál. Itt kell megemlítenem Zsehránszky István nevét, aki annak idején megálmodta ezt a vándorfesztivált, amely az ő áldásával lett a MASZÍN saját fesztiváljává utóbb. Az első Bukarestben, a Zsidó Színházban volt 25 évvel ezelőtt, s azóta megfordult Temesváron, Váradon, Brassóban, de azért leggyakrabban Szatmáron vendégeskedik. Az utóbbi négy fesztiválból hármat mi szerveztünk: 2016-ban, '22-ben és '24-ben is mi voltunk a házigazdái. Nagyon jó helyszíne vagyunk ennek a rendezvénynek, mert nemcsak a magyar közönség jelentős Szatmáron, hanem – amit kevesen tudnak – a szászság fogyása miatt most Temes megye után már a mi megyénkben él a második legnépesebb német közösség is. Ráadásul a szatmári svábok az egyetlen jelentősebb német népcsoport, amelynek nincsen saját színháza (a szászoké Szebenben, a bánsági sváboké Temesváron működik), ezért nagyon fontos, hogy legalább a mi fesztiválunknak a keretében őket is megszólítsuk. A sajnos fogyatkozó erdélyi zsidóságnak úgyszintén egy nagy múltú, jelenleg is aktív közössége él Szatmáron, amelynek mélyre nyúló történelmi gyökereit talán nem is kell ecsetelnem azok számára, akik a Netflix-sorozatokat⁵ nézik. Szatmárnémeti tehát remek terepe a kisebbségi párbeszédnek. A 2024-ben itt zajlott legutóbbi, talán legsikeresebb fesztivál 11 napos volt, ezalatt 24 társulat 26 előadását láthatta a szatmári közönség, szinte folyamatos teltházzal. Több mint 600 művész fordult meg nálunk, és közel 5000 néző követte az előadásokat. Reméljük, hogy hasonló lesz a folytatás is.

³ 2+6 ebben az esetben mégsem 8 (hanem 7), mivel a Nagyvárad Táncegyüttest mindkét kategóriába beleszámoltam: ott egyetlen társulaton belül létezik ugyanis néptánc- és kortárs vonal.

⁴ Illetve harmadikként a temesvári, amely azonban nem önálló tagozat, de alkalmazott bábszínészei is vannak a társulatnak.

⁵ A híres Unortodox minisorozat a Brooklynban élő szatmári haszidközösség életét tematizálja, akik a második világháború után Teitelbaum Joel szatmári főrabbi vezetésével telepedtek le az Egyesült Államokban, miután a Holokausztban megtizedelődtött közösségeik szigorú ortodox vallásgyakorlása az ateista, kommunista Romániában végképp ellehetetlenült (gyakorlatilag a tradicionális szombattartás is megvalósíthatatlanná vált e korszakban).

KOZMA ANDRÁS: Nagyon szépen köszönöm ezt a történelmi előzményekre visszatekintő és a mai helyzetről részletesen informáló beszámolót. Ennek a most alakuló szövetségünknek egyfajta előképeként mindenképpen érdemes szóba hoznunk a Synergy World Theatre Festivalt, mely Újvidéken, Venczel Valentin kezdeményezésére indult el, és 2017-től mindmáig egy nagyon izgalmas, sokszínű rendezvényként működik. Sajnos, Venczel Valentin most nincs jelen, itt van viszont egy közeli munkatársa, Verebes Ernő, aki szintén részt vett a Synergy Fesztivál szervezésében, szakmai munkájában. Ezért őt szólítom, hogy röviden, lényegre törően ismertessen meg bennünket a Synergy Fesztivál koncepciójával, szellemiségével, történetével.



VEREBES ERNŐ: Kár, hogy Valentin nincs itt, mert a pontos adatok birtokában ő van. Én mint alapító tag valamilyen eszmei birtokosa vagyok csak ennek a fesztiválnak, mely valóban példaértékű előzménye a mostani világméretű vállalkozásunknak. Az alapítás Venczel Valentin ötlete volt Újvidéken, mely mint tudjuk, 2022-ben Európa Kulturális Fővárosa lett.

Az a térség, amelyet megszólítottunk, gyakorlatilag a Kárpát-medence és az Alpok-Adria régiót foglalta magában, olyan országokat és olyan kisebbségeket, amelyekkel mi Újvidéken a színházkultúra terén már akkor is hasonló helyzetben voltunk. Barátkoztunk, egyfajta testvéri rezon jegyében folytak a kölcsönös cserék. Ennek köszönhetően egyszer csak azt tapasztaltuk, hogy a kisebbségek többséggé váltak. Ez a transzformáció a lényege szerintem annak a törekvésnek is, mely ezt a mostani világméretű vállalkozást elindította. Sokféle válaszra váró kérdés fog felvetődni: például, hogy meddig kisebbség a kisebbség? mit értünk a kulturális régió fogalmán? S. P. Huntington elképzelése szerint például a mostani országhatárok egyfajta kulturális régióhatárokká varázsolódhatnak át.

A kisebbségi színházak most alakuló nemzetközi szervezete számára talán a legnagyobb kihívás, hogy mennyiben sikerül túllépnünk azon az atavisztikus hiedelmen, miszerint a minoritás fogalma egyfajta csökkent értékűséget is jelent. Az immár nyolc éve működő Synergy Fesztivál ennek pontosan az ellenkezőjét bizonyította. Azt az esélyt váltva valóra, hogy az etnikai és nyelvi kisebbségek nívós színházkultúrájuk révén mint egyenrangú felek folytathatnak párbeszédet a többségi társadalommal, egymást kölcsönösen gazdagítva. Tehát nem a kisebbség úgy mond kisszerű kulturális megnyilvánulásáról van szó, hanem arról, hogy a kisebbség kulturális teljesítménye adott esetben a többségi nemzetet képviselő társadalom kultúráját is gazdagítani tudja. Én ezt mint vajdasági színházi ember pontosan értem, de szerintem ez a fontos szempont itt mindenki számára világos.

A délvidéki vagy vajdasági színházi kultúra esetében nekem az a meglepő tapasztalatom, hogy amikor otthon csináltuk a színházat a Vajdaságban, Újvidéken, Szabadkán, vagy most már Zentán is, mi valahogy nem éreztük a kisebbsé-

gi mivoltunkat. Mi azt éreztük, hogy egymással lehet versengenünk: versenghet Szabadka Újvidékkel, a Népszínház az Újvidéki Színházzal, vagy most már a Kosztolányi Színházzal, a Zentai Kamaraszínházzal is. Nekünk szerencsénkre már korábban megvolt az a fajta szabadságunk, ami lehetővé tett egyfajta autonóm szellemi életet a kisebbségen belül. Szerintem öntudati és szakmai szinten egyaránt ez lehet a legfontosabb célkitűzés most számunkra is. A Synergy Fesztiválok során pontosan ezzel az igénnyel kezdtük szemlélni a kisebbségi színházainkat. Fesztiválunk filozófiája a jövőben sem fog változni, viszont a dimenziói igen. Csak remélni tudom, hogy e világméretű szervezetnek a létrejöttével ez a dimenzióváltás sikeresen meg tud majd valósulni.

KOZMA ANDRÁS: Köszönöm szépen Verebes Ernőnek ezt a gondolatébresztő hozzászólást. És szeretném köszönten a körünkben Nyári Oszkárt, a magyarországi Nemzetiségi Színházak Szövetségének jelenlegi elnökét, a Karaván Színház igazgatóját, színészét, rendezőjét, a roma kultúra népszerűsítőjét.



NYÁRI OSZKÁR: 25 éve, négy évvel a diplomaszerezésem után hoztam létre a Karaván Színházat. 1996-ban diplomáztam, majd lementem Kaposvárra, az ország egyik legjobb színházába, hogy tovább folytassam a tanulást. Olyan erős késztetést éreztem, hogy amikor volt egy kis szabadidőm, tervezgetni kezdtem egy roma nemzetiségi színház létrehozását. Amikor most 25 év után visszatekintek, azt látom, a világunk annyira megváltozott, hogy szinte lehetetlen megítélni, mit értünk el, sikeresek voltunk-e. De továbbra is azt gondolom, hogy egy nemzetiségi színház feladata a folyamatos működés, a hagyományőrzés, a nyelvápolás, az archiválás, de emellett az is, hogy innovatív dolgokat hozzon létre, hogy izgalmas maradjon a következő generáció számára is.

Egy roma nemzetiségi színháznak még ma is meg kell küzdenie az előítélekkel, a főleg negatív, de akár a pozitív sztereotípiákkal is. De túl ezen, azt tapasztalom, hogy manapság a színházak általában is nehéz helyzetben vannak. Amikor arra keressük a választ, hogyan lehet ebben a mai elmagányosodó, globalizálódó és individualizálódó világunkban fenntartani a fiatalok érdeklődését a színház iránt, érdemes felvetni azt is, mit tehet ennek az érdekében egy nemzetiségi színház. Én azt tapasztalom, hogy a nemzetiségi színházak közösségi működése iszonyatosan fontos: amikor a közösség szinte minden tagja személy szerint ismeri a másikat, ennek hathatós gyógyító szerepe lehet, amit érdemes volna kihasználni.

Magyarországon jelenleg három cigány nemzetiségi színház működik rendszeresen. Miskolcon a Romano Teatro Kulturális Egyesület, Budapesten a Független Színház a Páva utcában, és a Cinka Panna Cigány Színház, egy profi, nem amatőr színész, Jónás Judit által működtetve. De igyekszünk nagyobb nyilvánosság előtt is bemutatkozni. Erre jó lehetőség a Perspektíva Fesztivál és a Jelenlét Fesztivál itt a Nemzeti Színházban, amiről már volt szó. A roma kultúra jelen-

leg Magyarországon kivételes helyzetben van. Erről nagyon szívesen beszélnék majd egy másik alkalommal.

KOZMA ANDRÁS: Nagyon szépen köszönjük Nyári Oszkár gondolatait. Úgy látom, hogy viszonylag átfogó képet sikerült adnunk a jelen levő külföldi vendégeink számára nemzetiségi színházaink működéséről, helyzetéről. És most szívesen fogadnánk, ha ők is megosztanák velünk a tapasztalataikat, gondolataikat. Először Vida Ognjenovićot kérném föl erre.



VIDA OGNJENOVIC: Nagyon örülök, hogy itt lehetek, köszönöm Vidnyánszky Attilának, hogy megteremtette a lehetőségét ennek a találkozónak. Szerencsésnek mondhatjuk magunkat, hogy a MITEM résztvevői lehetünk. Ahogy Verebes Ernő már elmondta, Vencel Valentin indította útjára a Synergy nemzetiségi színházi fesztivált, és most már három-négy hasonlóról számolhatunk be Újvidéken. Mind kiváló fesztiválok, kiváló előadásokkal. Én magam is szervezek egy fesztivált a szabadtéri Új Erőd Színház igazgatójaként. Ezek a kisebbségi fesztiválok mindenek előtt a különböző nyelveken működő kisebbségi színházak fórumai. Hadd számoljak be egy ehhez kapcsolódó személyes tapasztalatomról. Kolozsvárról, vagy valahonnan Romániából érkezett egy olyan társulat, amelyik jiddis nyelven adta elő az előadását, egy olyan nyelven, mely mára már gyakorlatilag teljesen eltűnt. És mégis az egész előadás jiddisül folyt. Kérdeztem, hogy van-e valaki közülük, aki még használja ezt a nyelvet. És elmondták, hogy otthon senki nem használja már. Vidnyánszky Attila említette, hogy nagyon sok nyelv hal ki napjainkban, napról napra tűnnek el a nyelvek. Ezért is fontos, hogy a kisebbségi színházak életben tartsák ezeket a nyelveket. Csasztvan András már elmondta rólam, hogy igazából regényíró vagyok, de rövid történeteket, novellákat, szöveggönyveket is írok, és fordítok is többek közt németből az anyanyelvemre. Ezért is tudom, hogy egy nyelv az képviseli az adott nemzet egyediségét is. Ezért olyan fontos az a színház, az a színjátszás, mely nemzetiségi nyelveken zajlik. Mert az egyediség az nagyon fontos szerepet tölt be a nemzetek és az egyes emberek életében is. Mit mondjak még? Manapság nagyon gyakran beszélünk a politikáról, de nagyon ritkán beszélünk a színházról. Ezért is különleges ez a mostani esemény. Üdvözlöm ezt a lehetőséget, ezt a közösséget, és örülök annak, amit csinálunk.

KOZMA ANDRÁS: Köszönjük szépen. Akkor ha megengedik, a következő felszólalót, Klemens Bechtel urat szólítanám, aki a Temesvári Német Színház művészeti vezetője.

KLEMENS BECHTEL: Először is nagyon örülök, hogy itt lehetek. És nem csak a konferenciának örülök, hanem annak is, hogy a bukaresti színházzal együtt készült előadásunkat meghívták: tegnap mutattuk be a *Sidy Thal* című produkciót. A Német Állami Színházban Temesvárott 25 színészünk van, és a magyar színházzal osztozunk a színpadon, e multikulturális város életének



a részesei vagyunk. A színház épületén belül működik a Román Nemzeti Színház és az Opera is. Úgyhogy sokan vagyunk együtt, ami gondoskodik a színházi élet minőségéről ebben a városban, és nagyon sok cserekapcsolatot is jelent a különböző társulatok között.

Én szabadúszó fiatal igazgatóként kezdtem el a 90-es években a pályafutásomat. Akkoriban a Német Állami Színháznak, a Deutsche Staats Teatrumnak alig-alig akadt közönsége. Akinek csak volt valamilyen német háttere, az elment Németországba, elhagyott bennünket. Nagyon kevesen maradtak, és nem voltam benne biztos, hogy néhány év múlva bármi is marad még ebből a színházból. Persze azért nagyon jól éreztem ott magam Romániában élő német hátterű emberként. És most ott tartunk, hogy kisebbségként sokkal nagyobb a közönségünk, mint volt a 90-es években.

Akkor a német hagyományokra és a néptáncra építettünk, és minden igazgatónk német hátterű volt. De aztán egyszer csak rájöttünk, hogy az egyetlen esélyünk a túlélésre, ha kapcsolatot építünk a románokkal, a román kultúrával. Meghívtuk a legismertebb román igazgatókat, hogy ők rendezzenek nálunk. És nem csak német darabokat játszottunk, hanem mindent, Shakespeare-től a kortárs darabokig, így szépen lassan megváltozott a közönség is. Most már nem német kisebbség voltunk, hanem német nyelvű kisebbség. És nem csak a németeket vonzottuk be, hanem mindenkit, aki németül értett. De a közönségünk több mint a fele egyáltalán nem tud németül, és mégis jönnek, megnézik minket, mert elég érdekes a programunk. Olyan dolgokat mutatunk be, ami kapcsolatos a különböző kultúrák közötti párbeszéddel, ahogy a tegnapi előadásunk is két színház együttműködéséből született. Közösén dolgozunk a fiatalokkal is, a temesvári Léna Gimnáziummal, a Német Nyelvű Gimnáziummal, ahol szintén van egy színjátszó kör, hogy bővítsük a közönségünket, kiszélesítsük a magunk körét a román színházi életben belül.

KOZMA ANDRÁS: És most Észak-Macedóniába lépniénk át, ahol egy nagyon izgalmas, különleges színházi közösség, társulat működik, a Török Színház. Az idei MITEM-en *A vakok* című produkciójukkal szerepeltek. Szeretném felkérni Atila Klinče urat, aki színész, tanít a színiakadémián, és a Synergy Fesztivál testületének tagja, hogy mutassa be ezt az intézményt.



ATILA KLINČE: Mindenkit szeretettel üdvözlök, elsősorban Vidnyánszky Attilát, amiért megszervezte ezt a kisebbségi találkozót. A mi macedóniai török színházunk már 75 éves. A Balkán-félszigeten, sőt, mondhatom, Európában is ez az egyetlen professzionális török nyelvű nemzetiségi színház a 65 éves Albán Színházon kívül. Most készül az új színházépületünk, még zajlik az építkezés. Nagyon bízunk benne, hogy a Kulturális Minisztériumtól is kapunk támogatást, és így jövőre már török nyelven is folyhatnak az előadások. 1996-tól az Állami Egyetemen van egy képzé-

sünk, én is ott tanítok: mi magunk termeljük ki az új színészeinket, de fiatal színházigazgatókat is képzünk.

Százezer török van Macedóniában, ami az összlakosság négy százaléka, őket mi képviseljük. Nagyon nehéz időnkön vagyunk túl, de szép lassan erősödünk, most már több mint 25 színészünk van. Egyelőre a Comenius Színházzal egy épületen osztozunk, tehát bérlők vagyunk még, de remélem, hogy lesz saját színházunk is nemsokára. Törökországgal nagyon jó a kapcsolatunk, de pénzügyi segítséget tőlük nem kapunk, csak a Macedón Kulturális Minisztérium támogat bennünket. Szeretnénk a színészeink számára magasabb fizetést, de a legfontosabb, hogy biztosítsuk az előadások magas színvonalát. Éveken át súlyos gondokkal küzdöttünk, a bezárás határán is voltunk már; az albán színháztársaság dominált, és mi kissé háttérbe szorultunk. De a folyamatos párbeszéd fenntartása révén megoldottuk a nehézségeket. Ma már fontos eseményeken veszünk részt, a legrangosabb díjakat nyerjük el, színészeink is a legjobbak közé tartoznak. Olyan különleges darabokat viszünk színre, amelyek a török kultúrához, hagyományokhoz kapcsolódnak, de nyugat-európai mentalitással közelítjük meg őket, szintetizálva ezt a két világot. A tipikus török színházat Törökországban találják meg. Ott is vannak fantasztikus előadások, de itt most nekünk az a specialitásunk, hogy a saját nyelvünket éltetjük, miközben ablakot nyitunk Nyugat-Európára.

1982-ben végeztem Szkopjében, aztán az Állami Színházban dolgoztam, meg a konzervatóriumban tanítottam, ezt most már átengedtem a tanítványaimnak. Jelenleg a színi akadémián tanítok, ahol egyelőre négy évente veszünk fel diákokat a török kisebbség soraiból, és amikor négy év múlva végeznek, bekerülhetnek valamelyik színházba. De mi is szeretnénk két évente felvenni diákokat, ahogy a macedónok csinálják.

A Synergy Fesztivál testületében tanácsadóként működöm. Ez egy nagyon értékes fesztivállá nőtte ki magát, az itt most jelenlevők közül sokakat a Synergy révén ismertem meg. És most, hogy a MITEM-be is bekapcsolódhatott, remélem, hogy még nagyobb szabású projekteket tudunk majd megvalósítani.

KOZMA ANDRÁS: Nagyon szépen köszönjük Atila Klinče beszámolóját. Most eljutottunk egy olyan pontra, amikor földrajzilag jelentősen tágitjuk a be-szélgetésünket. Ilfir Jakupov és Irsat Fajzulin a baskír, illetve a Kazányi Tatár Színház képviselői. Az orosz föderáció területén létrejött egy nagyon komoly kezdeményezés, megalakult az Orosz Nemzetiségi Színházak Szövetsége. Tehát ők a saját színházuk mellett ezt a nemzetiségi színházi szövetséget is képviselik. Szeretném átadni a szót először Irsat Fajzulinnak, az ufai Mazsit Gafuri Színház igazgatójának, hogy beszéljen a baskír színház tevékenységéről.

IRSAT FAJZULIN: Természetesen mindenképp előtt én is szeretném megköszönni Vidnyánszky Attilának a meghívást. Mi is rendszeres résztvevői vagyunk a MITEM-nek, tavaly a magyar fél meghívására bemutattuk színházunk névadójának, Mazsit Gafurinak *Kitagadottak* című darabját. 2023-ban szintén a



Nemzeti Színház hívott meg a Nemzetközi Színházi Olimpiára, ahová a *Dzsut* című darabot hoztuk.

Először az ufai Tuhan Fesztiválról szeretnék beszélni, melynek az elnevezése azt jelenti, hogy *rokonság*. E fesztivál története a 90-es években kezdődött, amikor szétesett a Szovjetunió, és a nemzetiségi színházak, főleg a türk nyelvűek magukra maradtak. Annak érdekében, hogy valahogy egyesítsük ezeket a színházakat, létrejött a Nauruz Fesztivál, ami 2023-ig türk nyelvű volt. Majd azért, hogy több színháznak adjunk lehetőséget, 2023-ban Nemzetközi Kisebbségi Színházak Fesztiváljává kereszteltük át. Legközelebb 2027-ben fog sor kerülni erre a rendezvényre. Az orosz föderációban létezik egy olyan program, hogy Puskin-kártya. Van egy olyan virtuális bankszámla, amelyre 5000 rubel érkezik évente, és a 14 és 24 év közötti fiatalok a bankkártyájukkal felhasználhatják ezt az összeget a színház- és múzeumlátogatásokra, aminek köszönhetően oda tudjuk vonzani magunkhoz a fiatalokat. *(Itt egy videó-bejátszás következett Ufáról, Baskíria fővárosáról, kulturális intézményeiről.)*

Az utóbbi években két Arany Maszk-díjat szereztünk, ami a legnagyobb kiüntetés. Egyiket a tavaly Budapesten is bemutatott *Kitagadottak* című előadásért kaptuk. *(Itt egy rövidfilm következett az általuk szervezett fesztiválról.)*

KOZMA ANDRÁS: Köszönjük szépen ezt a képekkel és film-bejátszásokkal is kiegészített beszámolót. Most szeretném átadni a szót a kazanyi kamaraszínház képviselőjének, igazgatójának, Ilfir Jakupovnak, aki 2014-ben járt először a MITEM-en a színházával, és azóta kialakult köztünk egy nagyon szép kapcsolat. A kazanyi Galiaskar Kamal Színház szerepelt azóta is a MITEM-en, és a budapesti Nemzeti Színház is szerepelt a fantasztikus Nauruz Fesztiválon, amelyen én személyesen is jelen lehettem kétszer is. És meg kell hogy mondjam, számomra ez az élmény egy egészen új, fantasztikus világot nyitott ki.



ILFIR JAKUPOV: Szeretném megköszönni Vidnyánszky Attilának a meghívást, és Valerij Fokinnak is, hogy elküldött minket ide. Mert a legfontosabb valóban a különböző színházak együttműködése. A nemzeti kisebbségek fesztiváljai lehetőséget adnak a résztvevők számára, hogy anyagot gyűjtsenek a saját fesztiváljuk gazdagítására. Mi nagyon örülünk ennek az együttműködésnek. Ebben az évben a tatár színházunkban meg fogjuk szervezni a következő fesztivált, és nálunk lesz a 11. Nemzetközi Színházi Olimpia is, amelyen többek között Brazília és Görögország is részt fog venni. Mert a kis nemzetiségi színházak mellett ott kell lenniük a nagyoknak is, hogy kölcsönösen emeljék egymás művészi színvonalát. Tehát együtt kell lenniük, barátkozniuk kell. Amikor a budapesti Nemzeti Színház nálunk járt, a mi nézőink nagyon szerették az általuk hozott előadásokat, és megértettük velük a nemzetiszínházak misszióját is. Azt az igazságot, hogy minden nemzet addig

él, ameddig van színháza. Itt a MITEM-en tegnap tárgyalásokat folytattunk a Mongol Színház képviselőivel, mert őket is meg akarjuk hívni a saját fesztiváljainkra. Nem vagyunk egymás versenytársai, az a dolgunk, hogy jól vigyünk egymás életébe.

A mi színházunk már 120 éve csak tatár nyelven játszik. Szinkrontolmácsolással zajlanak az előadásaink minden este, orosz és angol nyelven. Az orosz klasszikus darabokat lefordítjuk tatár nyelvre, és úgy adjuk elő. Vannak tatárföldön megkeresztelt tatárok, mi őket is bemutatjuk. Van kínai színházunk is, amelyben szintén tatár nyelven játszunk. Tehát a színpad segítségével demonstráljuk, hogy ott vannak mellettünk a legkülönbözőbb más nemzetek is.

A 11. Nemzetközi Színházi Olimpia már az új színházunkban fog zajlani, ami három évig épült. Az utóbbi harminc év alatt nem építettek hasonlót. 57 ezer négyzetméteres, négy nagy, különböző befogadóképességű teremről áll, és minden teremben van egy nyolccsatornás szinkrontolmács berendezés, tehát nem csak orosz meg angol, hanem sok más nyelvre is le lehet fordítani az előadásokat. Elmondhatjuk tehát, hogy a mi államunk nagy figyelmet szentel a színházi kultúrának. A Tatár Színház már Pekingben, Kolumbiában, Londonban is járt, Budapesten többször is. Bevételt nem nagyon hozunk, de a mi államunk pontosan tudja, hogy nagyon fontos alkotóeleme vagyunk a régió imázsának. Versenyeket hirdetünk nemzeti darabok írására, melyekben fiatal szerzők vesznek részt. Tavaly hatvan új darabot írtak tatár nyelven, hiszen színdarabok és fiatalok nélkül nincs színház. Meghirdetjük ezeket a pályázatokat, és a nyertesnek az a jutalma, hogy a Tatárszínház színpadán színre viszik a művét. *(Videóbejátszás következett az új színház épületéről.)*

Report on the Preparatory Meeting for the Establishment of the World Federation of Minority Theatres

Since 2018, the National Theatre in Budapest has organised *Jelen/lét Fesztivál* (*Presence/Festival*) showcasing theatre companies representing domestic linguistic and ethnic minorities. From 2023 onwards, performances from the Synergy World Theatre Festival–founded in 2017 in Novi Sad, Serbia–have been included in the MITEM programme. MITEM 12 now also featured productions from minority theatres representing the Ob-Ugric peoples of Russia, the Turkish community of North Macedonia, the German and Jewish communities of Romania, as well as the Russian minority in Georgia. It has also been MITEM 2025 which hosted a discussion initiated by Attila Vidnyánszky, General Director of the National Theatres, which – with the involvement of representatives from this field – prepared the foundation of a global organisation dedicated to uniting minority theatre institutions and practitioners, supporting their artistic activities, as well as facilitating their continuous international presence. The discussion was moderated by András Kozma, dramaturge of the National Theatre.



UNGVÁRI JUDIT

Ariadné fonalán

Szerilemvalás a MITEM-krónika írójától

Számtalan hatásos képet, emlékezetes jelenetet őrzünk a 12. MITEM-nek azokból az előadásaiból, amelyek így vagy úgy a szerelmi tematika köré szerveződtek. Egy több mint száz éve letűnt, valaha dekadensnek nevezett korszak csipkés-fehér ruhás alakjainak jelenetfűzére a promenádon; a címkefelhőkkel felturbózott kortárs veronai tér; Nantucket fekete ruhás asszonyainak lobogásba merevedett hajkoronája, akik egyre csak a hajókat lesik a tengerparton; a gyilkolás mitikus Bikájának hátán szoborszépséggel egyesülő szerelmespár, és még tovább folytathatnánk a sort... – Mi a helye a szerelemnek ma, bűnben és vérben leledző világunkban? Mit tudhatunk még őszinte szívvel nyújtani egymásnak? Milyen társadalmi kontextusban értelmezhetjük a szerelmet, életünk legtisztább érzelmét, legvégső értelmét? Lehet-e még a szerelem győztes a halál felett? – Írásomban ezeket a kérdéseket a következő általam kiválasztott előadásokat felidézve női szemszögből járom körül: *A szerelem sétányai*, r: Avtandil Varszimavili; *Handzso* (A legyező), r: Mattia Sebastian Giorgetti; *Hiszek a szerelem legendájában*, r: Jan Fabre; *Rómeó és Júlia*, r: Vidnyánszky Attila; *Cyrano*, r: Rimas Tuminas; *Salome*; *Mody Dick*; *Vértelenül*, r: Diana Dobрева.

A szerelem bugyrai

Számtalan módon vagyunk képesek szeretni és bántani egymást – derült ki a grúz Gribojedov Állami Orosz Dráma Színház *A szerelem sétányai* című előadásából, amelyben érzelemdús, drámai, megható és megmosolyogtató történetek, csendes tragédiák, pillanatokra feltáruló mély belső világok jelezték, hogy e már száz éve letűnt, valaha dekadensnek nevezett korszak csipkés-fehér ruhás alakjaitól nyüzsgő promenádjain is zajlott az élet. Ugyanakkor valami sajátos melankó-

lia lengte be ezeket a történeteket, mintha ma már távol lennének ezektől az időktől, s kissé nosztalgiával kellene tekintenünk azokra, akik még képesek voltak meghalni, ölni, csalni a szerelmükért. A 20. század első felének szerelmi montázsát az első Nobel-díjas orosz író, Ivan Bunyin 1937 és 1944 között írt elbeszéléseiből állította össze az előadás rendezője, a Budapesten már jól ismert Avtandil Varszimasvili. „Úgy tűnik számomra, mintha a szerelem himnuszát rendeztem volna meg sokféle formájában.” – mondta



Ivan Bunyin novellái alapján: *A szerelem sétányai*, Gribojedov Állami Orosz Dráma Színház, Tbiliszi, r: Avtandil Varszimasvili (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

Varszimasvili egy interjúbán. És valóban: perifériára szorult, elveszett lelkek, érzelemszegény gazdagok, örök idealisták és kiegétt csalódottak, bizsergetően titkos élményekre vágyók és kesergő megcsalatottak kavartak ezekben az apró villanásokban, amelyek pár pillanatra felidézték bennünk a szerelem ezerféle arcát és egyazon lényegét. Magával ragadó előadást rakott össze a grúz rendező, amely őszintén és tisztán szólalt meg, követve e nagyszerű író látásmódját. Természetes módon tudta nekünk megmutatni azt a világot is, mely atmoszférájában már meglehetősen távol áll a mai embertől. Elgondolkodtató, mennyire másként viszonyulunk manapság az érzelmekhez, miközben pontosan ugyanarra vágyunk, mint a huszadik század első felének „lakói”.

Avtandil Varszimasvili általában szeret a színészeire, a színészi játék erejére hagyatkozni, s ez most is nagyszerűen kamatozott. Az előadás színpadképe egyszerűnek, szinte monokrómnak volt nevezhető, hiszen mindenki fehér ruhában jelent meg; ám a szenvedélyes vörös is feltűnt azért az összképben. A hangulatában múlt század eleji, de inkább csak jelzésszerű közegben a figyelem valóban a színészekre irányulhatott, és ezt nem bántuk meg. A Gribojedov Színház társulatát már nem először láttuk, és néhányan a színészek közül korábbi MITEM-eken is megfordultak már a rendező más előadásaiban, de azért újjakkal is találkozhatunk. Erős, kifejező, érzelmileg telített színészi játék jellemzi a grúz művészeket. Kiemelném közülük Lasa Gurgenidze, Szofia Lomdzsaria és Natalia Voronjuk játékát, érdemes rájuk figyelni.

A grúz rendező eddigi produkcióit is egyfajta expresszív költőiség jellemezte. 2023-ban, a Színházi Olimpián láthattunk tőle két Shakespeare-t, a *III. Richárdot* és az *Othellót*, 2024-ben *A lovakat lelövik, ugye?* érkezett a találkozóra az ő rendezésében – ezek a Tbiliszi Színházi Központ és a Liberty Színház előadásai voltak. A 2023-as őszi MITEM-en, a kisebbségi színházakat felvonultató Synergy Fesztiválon a Gribojedov Állami Orosz Drámai Színházzal hozta el a

Gogol művéből, *A köpönyeg*ből készült lírai szépségű feldolgozást. A Nemzeti Színházban rendezett produkciói is elsőprő sikert arattak: *A kaukázusi krétakör* szintén felmutatta az alkotó mindkét jellemzőjét: expresszív, erős teatralitását és lírai finomságát. És láthattuk tőle *A revizor* ötletgazdag, teljesen új értelmezési lehetőségeket felvillantó színrevitelét is.

A piros-fehér-fekete színekombináció, az expresszivitás és a szerelmi útvesztők megjelentek a milánói Centro Teatro Attivo társulatának *Handzso* (*A legyező*) című előadásában is; de itt a szereplők közötti kapcsolatok már modernebb színezetűek voltak, s egyáltalán nem tudtunk rájuk nosztalgiai tekinteni. A színházi nyelv stilizált, a japán színházi formák és a nyugati teatralitás izgalmas találkozását mutatta, s nem véletlenül, hiszen a rendező hosszú évek



Misima Jukio: *Handzso* (az elcserélt legyző), Centro Teatro Attivo, Milánó, 2024, r: Mattia Sebastian Giorgetti (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

óta dolgozik együtt Tadashi Suzukival, a kortárs japán színház nagymesterével. Mattia Sebastian Giorgetti az előadással kapcsolatban úgy fogalmazott, hogy őt az új, a modern nő-színjátszásban a rejtély, a misztérium, az enigma kibogozása érdekelte, és ebben a darabban is ezt találta meg. Az éppen 2025-ben száz éve született Misima Jukio szerint a hagyományos nő-színház titokzatosságát ültette át modern korunkba.

A *Handzso* egy egészen furcsa szerelmi háromszöget állít középpontba, s míg az eredeti nő-dráma a várakozásra ítélt szerelmesek egymásra találásával végződik, ebben a műben teljesen más a befejezés, nincs happy end. Három magányra ítélt embert látunk ebben a történetben: az egyszer már megtalált szerelem utáni várakozásba beleőrült Hanakót, a szerelmi teljességet korábban soha meg nem

tapasztalt Dzsicukót, és a Hanakóhoz „megtért” férfit, Josiót, aki már sohasem tudja visszaszerezni, amit egyszer elveszített.

A 20. század zseniális japán írójának jellegzetesen reményvesztett figurái ugyanakkor nem feltétlenül csak pszichológiai megközelítésben értelmezhetők – erre a felismerésre épült Mattia Sebastian Giorgetti rendezése is. Az olasz színházi szakember az előadásban modern formanyelvet teremtett, de olyat, amely ugyanúgy a stilizáló hagyományra támaszkodik, ahogyan Misima is a klasszikus nő-darabot értelmezte újra. Az előadásban például Minotaurusz-alakban jelent meg a szerelmi szenvedély, ami egyfelől utalás az európai mitológiára, mely a nézőt az archaikus létfelfogás felé terelte, ám ugyanakkor medi-

tációra készítette az ember kettős természetéről: ösztönök vezérelte és szellemi működéséről. A színszimbolika is archetipikus: Hanakót fehérben, Dzsicukót és a bikafejű férfit vörösben látjuk – a szent és a profán közötti különbségtétel gyakori színei ezek. A játék és a szövegmondás stílusa viszont a japán színházra utal vissza, jelentősegteljesen értelmezi a rétegzett szöveget. „Hanako: Mert neked nem kell várnod! Mert te olyan vagy, akinek nem kell várnia! Azok, akik nem várnak, valójában menekülnek! Én itt várok.” „Dzsicuko: A szerelem szörnyű, mert nincsenek szabályai.” Az alaphelyzet a felismert, a hátrító és a nem felismert szerelem példázatává válik: a régi találkozás Josióval a múltba vész, Dzsicuko kisajátító, de nem túl produktív érzelmeinek rabjává válik, a férfi pedig ismét elszalasztja az esélyt a boldogságra. Ebben a darabban boldogtalan emberek kergetik a szerelem kísértetét. Felmerül az emberben a kérdés: vajon ez lenne modern korunk rákfenéje? A fel nem ismert, elvesztett, elrontott, birtokló szerelmek labirintusában bolyongunk, amelynek végén Minotaurusz vár mindannyiunkat.

Érdekes, hogy a belga „összművész”, Jan Fabre is egyfajta melankóliával fogalmazott *Hiszek a szerelem legendájában* című, most látott előadásában. A szerelem elvesztése, sőt, itt már a halál és a szerelem szoros összefonódása is fókuszba került. A szöveg és az előadás kiindulópontja az amerikai énekes-szerző, Bobbie Gentry 1967-es country-balladája, az *Ode to Billie Joe*, amelyben egy öngyilkossággal végződő szerelmi történetet énekel meg. Ez szolgált alapot, hogy Ivana Jozić ihletett mozdulatsorai által „körbejárjuk” Fabre kedvenc témáit, a szerelem és a halál misztériumát. E rendkívül összetett performatív produkció egyszerre épített a szöveg, a zene, a tánc, a film és a színpadi tárgyak effektjeire és összhatására. Az alkotók megidézték a hídról leugrásra készülő férfi gondolatait éppúgy, mint a vízbe merülés szépségét a filmfelvételeken, a dimenzióváltást élet és halál között, s mindezt még egy olyan színpadkép is kiegészítette, amelyben színesen vibráló, üvegből készült koponyák érzékeltették az idő törékeny szépségét az életünkben. Poétikus összművészeti bravúr volt ez. A végül megidézett Lancelot-val együtt úgy éreztük, hiszünk a szerelem legendájában... Ugyanakkor valahogy mégis a szerelem örök beteljesülhetetlensége vált a fő szólamná: a veszteség, a halál, a magára maradt szerelmes feldolgozatlan kérdései feszültek az előadás mélyén, amelynek az említett ballada szolgált szép és szomorú keretével.



Jan Fabre: *Hiszek a szerelem legendájában*, Troubleyn/Jan Fabre Társulat, Antwerpen, r: Jan Fabre (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

Szerelem és halál

Impulzív és szenvedélyes az a *Rómeó és Júlia*-produkció, amelyet Vidnyánszky Attila rendezésében láthatott a fesztivál közönsége, Budapesten először, hiszen a kétnyelvű, szlovák–magyar előadást 2025. január 17-én mutatták be Kassán, majd miután ott szép szériát futott be, a tervek szerint ősszel a Budapesten is játsszák majd. A Kassai Nemzeti Színház és a budapesti Nemzeti Színház koprodukciója azt a szokatlan ötletet valósította meg, hogy a Capulet-családhoz tartozó szereplőket szlovák színészek, a Montague-kat pedig magyarok alakítják. A Vidnyánszky Attila rendezésében látott adaptáció alapvetően a szenvedélyességre épít, minden eleme erőteljes, főként a zeneisége, amely nagy intervallumot ölel fel, Liszt Ferenctől Frank Sinatrán át David Bowie-ig, utóbbi adja a főtemát

Wild Is the Wind című felvételével. Ez a feldolgozás – a shakespeare-i hagyománynak is megfelelően – a vaskos humort elegyíti a szintiszta drámaisággal. Ugyanakkor számos kortárs „kikacsintást” is tartalmaz, s mind a tragikus, mind a komikus pillanatokban érezteti a nézővel, hogy ez játék, de azért nem árt komolyan venni. A vaskos tréfálkozásra főleg a fiatal fiúk jeleneteiben kerül sor, ugyanakkor az egyik legihletettebb pillanat is az övék, amikor nyújtózva élvezik a napfelkelét a buli után. Mintha ebben is ott lapulna az idő, az ifjúság tünékeny



W. Shakespeare: *Rómeó és Júlia*, A Nemzeti Színház Budapest és a Kassai Nemzeti Színház közös produkciója, 2024, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

bája, amely a vad vágyak és az éteri költőiség között teremt hidat. Ez a felfogás számos újszerű ötlettel színesíti a jól ismert karaktereket, plasztikussá téve a játékokat. Lőrinc barát viccelődik a közönséggel, a dajka iszákos, a szolgák burleszk-figurák, Júlia úgy búcsúzik a lányságától, hogy összeszedi a plüssállatait egy zsákba. A humor folyamatosan átszővi az előadást, hogy annál nagyobbab szöljön a tragikum. Furcsa módon a kétnyelvűség nemhogy rontotta volna az előadás élvezhetőségét, hanem ellenkezőleg: különös ízt kölcsönzött a produkciónak, amelyben egy idő után valóban harmonikussá vált a két nyelv együttrezgése. Szép pillanata volt az előadásnak, amikor a tragikus történetet clownként végig kommentáló szolgapáros, Péter és Sámson – Rácz József és Peter Čizmar negformámlásában – egy közös szlovák–magyar nótára fakadt.

A szlovák és a magyar színészek brillíroztak szerepeikben, élen a két főszereplővel, a Rómeót alakító Herczegh Péterrel és a Júliát játszó Janka Balkovával. A budapesti bemutatón nagy sikere volt a Lőrinc barátot alakító Stanislav

Pitoňáknak, a dajkát játszó Adriana Krúpovának, a már említett Rácz József és Peter Čižmár párosnak, de ovációval fogadta a közönség Berettyán Nándor Mercutióját, valamint Martin Stolár Tybaltját is. Kiemelkedőek voltak ebben a feldolgozásban a vívójelenetek, a mozgáskompozíciók, amelyekben a kassai színház balettegyüttese remekelt. Ez az együttes korábban már nagy sikerrel mutatta be Budapesten a Kassai Nemzeti Színház igazgatója, Ondrej Šoth rendezésében az *Anne Frank naplója* és a *Hamlet* című táncprodukcióit.

Kiemelkedő ebben az adaptációban, hogy ritkán látni ilyen életigenlő tragédiát. Minden szenvedélytől fűtött helyzetben ott bujkál az elmúlás réme, ezt a rendező Benvolio halálfejes maszkjával plasztikusan jeleníti meg. De ez a kettősség van jelen abban is, ahogy a színpad előterében lévő sírból előke-rülő koponyával és lábszárcsonttal viccelődnek („Szegény Yorick”). Ugyanakkor ellentétként nagyon szépen kitartottak és élvezetesekek az öröm pillanatai. A báljelenetben a találkozás, aztán a felszabadult tánc lassított felvételt idéző mozgásai, vagy az, ahogyan egy-egy alkalommal az ég felé próbálnak nyújtózni a szereplők... A szerelem égi és földi természetének ilyenfajta összekapcsolása nagyon innovatív költői megoldás. Az előadás láttán az is eszembe ötlött, hogy talán éppen azért tudjuk újra és újra élvezni ezt a művet, mert valahogy megmutatja a jobbik természetünket is: azt, hogy van olyan szerelem, amelyben nincs alku. A teljesség megélése független az időtől, s talán egy percnyi gyönyörűség többet ér, mint egy hosszú, ám szenvedélytelen élet. A kollektív játék az előadás végén, amikor hirtelen mindenki szerelmespárt alkotva ismétli Rómeó és Júlia emblematikus szavait, egyúttal reflexió arra is, mit köszönhetünk ennek a műnek. A díszletet borító impozáns címkefelhőben is feltűnnek az alapvető szavak: szívem, édesem, szeretlek, örökké stb. De vajon mondjuk-e még egymásnak őket elégszer?

Az életigenlő shakespeare-i tragédiával szemben a másik nagy klasszikus mű, Rostand *Cyranója* az életre szóló megalkuvás drámájának tekinthető, melyet az izraeli Gesher Színház hozott el Budapestre. Az elmúlt évben egy *Anna Karenina*-adaptációt láthatott tőlük a közönség, ugyanúgy a tavaly elhunyt litván rendező, Rimas Tuminas rendezésében. A litván alkotó korábban rendszeres vendége volt a találkozónak, a moszkvai Vahtangov Színház művészeti vezetőjeként több remek előadást láthattunk már tőle: *Ványa bácsi*, *Anyegin*, *Oidipusz király* szerepelnek a MITEM-ek listáján. Mindegyik óriási sikert aratott, különösképpen az *Anyegin* bűvölte el a budapesti közönséget. Az semmiképp sem véletlen, hogy a hasonló fogantatású *Cyrano* is hatalmas ovációt váltott ki. Tuminasnak jól áll a líra... pontosabban állt... szokatlan a múlt idő. Mindenesetre az egész előadásra jellemző volt a kifinomultság, a lírai hangvétel és a pehelykönnyedségű humor, amelyet a számtalan, egészen meglepő ötlet eredményezett.

Ilyen szokatlan megoldás volt például, hogy rögtön az előadás elején megjelenik Charlie Chaplin és még néhány furcsa kis figura, akik aztán bohókás közjátékaikkal végig kísérik a produkciót. Rajtuk kívül láthatjuk még a színen az

Eiffel-torony egyik lábát, magát Eiffelt és még Molière-t is. Utóbbi valóban kortársa volt Cyrano de Bergeracnak (állítólag plagizálta is, de ez vitatható). Ez a furcsa kavalkád elképesztő hangulatot varázsolt körénk, a mindenkori párizsi miliőt, amelyben a könnyedség és a derű valami elementáris szomorúsággal párosul. A díszlet igazából nagyon egyszerű, csupán egy-két jelzésszerű tárgyra szorítkozik, ahogy már az *Anna Karenina*-előadásban is hasonlóan minimalista megoldások voltak. Ez a bravúros színészi játékot tolja előtérbe: ezúttal is meggyőződhetünk róla, mennyire erős társulata van a Gesher Színháznak.

A darab fő figuráit Tuminas, mindenféle sztereotípiával szakítva, úgy gondolta át, hogy ezzel nagyon izgalmas értelmezéseket tesz lehetővé. A címszereplő Shlomi Bertonov alakításában nagyon is férfias, sőt, daliás jelenség, egyáltalán nem kelti azt a benyomást a nézőben, hogy ügyetlen vagy bátortalan volna a szerelem dolgában. Roxánnal szembe-



Edmond Rostand: *Cyrano*, Gesher Színház, Tel Aviv–Jaffa, r: Rimas Tuminas
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

ni megfutamodását sokkal inkább egy belső bizonytalanság okozza, s ilyen értelemben nagyon modern a probléma: vajon elég vagyok-e a másoknak? Rendkívül ügyes húzás, hogy a barokkos orr-cirádát, a monológot ezúttal nem hallgatjuk végig, s maga az orr is csupán jelzéssé redukálódik: a műorrot hol felteszi, hol leveszi Cyrano, mert igazából ez lényegtelen, hiszen a gátak a lelkében vannak. Christian (Avi Azulay) viszont itt egyáltalán nem egy daliás „szépfü”, hanem pontosan ugyanolyan esendő, mint Cyrano, csak neki a belső bizonytalansága abból fakad, hogy nem ért a széptevéshez, mondhatni nem túl jó a kommunikációs készsége. De ebben az értelmezésben nincs igazán nagy különbség a két vetélytárs között. Inkább olyannak láthatjuk őket, mint akiknek a hiányosságai éppen kiegészítik egymást. Az, hogy Roxán (Yuval Sharf) minden nőre jellemző idealista szerelmét éppen Christianra vetíti, pusztán annak a műve, hogy ez a kézzelfogható látszat. Gyönyörű pillanat, amikor a furcsa háromszög szereplőit háromszögbe állítva láthatjuk a színpadon, és rájövünk, hogy olyanfajta bonyolult érzelmi szimbiózis ez a három figura között, amelyben nagyon nehéz eligazodni. Kicsit mintha Dosztojevszkij halhatatlan hármását, Miskin herceget, Nasztaszja Filipovná és Rogozsint látnánk a színpadon viszont.

Egy szerelem komédiája – ezzel az alcímmel vitték színre az előadást, és méltán, hiszen az alkotók leheletfinom iróniával kezelik, ahogyan képesek vagyunk csetleni-botlani érzelmeink útvesztőiben. Az a finomság, ahogy ezen a történeten keresztül Rimas Tuminas megmutatja nekünk, hová vezetnek tévedéseink,

egyszerűen utánozhatatlan. Szinte kézen fogja a nézőt, és hol lírai, hol játékos, hol humoros pillanatok sokaságán át vezet minket a valódi, a végső drámáig, amely minden élő számára eljön valamikor. Csak azt kell megtanulnunk, hogy addig igenis érdemes megélni mindent, amit szeretnénk. Legfőképpen a szerelmet. A lélekbe markolót. A színpadról távozó Cyrano még visszanez, mintha csak azt mondaná: mindig veletek leszek. És ez így is van: a költészet örök.

Hit és szerelem

Költészet, filozófia, zene, látvány egyedülálló összjátéka jellemzi Diana Dobрева rendezéseit. A MITEM közönsége idén három előadást láthatott tőle: a Nemzeti Színházban rendezett *Salomé*t, a szófiai Ivan Vazov Nemzeti Színházban színpadra vitt *Moby Dick*-adaptációt és Alessandro Baricco *Vértelenül* című regényének színpadi változatát a plovdivi és az észak-macedón Veleszi Dráma Színház együttműködésében. A bolgár rendező ezzel MITEM-rekordot állított fel, hiszen nem volt még olyan alkotó, akinek egy fesztiválon három darabja is szerepelt volna, ráadásul mindhárom különböző társulatok produkciója.

A Nemzeti Színházban bemutatott *Salome* a hit és szerelem kérdéseit sajátos fénytörésben mutatja meg. Salome testi vágytól vezérelve akarja megszerezni Jochanánt, ám a próféta visszautasítja őt, mert az ég felé tekint. A földi vágyak béklyójában vergődő három alak: Heródes, aki pillanatnyi kívánságait óhajtja kielégíteni, az erkölcsileg is lezüllött Heródiás, és Salome, aki azt képzei, hogy nincs más akarat, csak az övé, nem tud élni a felkínált magasabb rendű szeretettel. Szeretet – szerelem. A magyar nyelv határozottan megkülönbözteti ezt a két szót, s ma már a szeretet fogalmán nem a földi szerelmet értjük, ami szintúgy lehet teljes egy elhivatott ember életében. De vajon elégséges-e számunkra ez a fajta teljesség? És viszont: lehet-e teljes az ember földi vágyak nélkül, csupán Istentre függesztett szemmel? Megváltható-e az isteni szeretettel a porban fetrengő ember? – tevődik fel a kérdés a *Salome* láttán. Itt azért, ha zárójelesen is, érdemes szóba hozni *A látogatást*, ezt a nagyszerű olasz–albán koprodukciót Davide Iodice rendezésében, amely felmutatott egy éteri, tiszta „szerelmet” a csodálatosan hegedülő angyal és az őt teljes mértékben elfogadó, megértő Delia között.

Diana Dobрева állandó alkotótársával, Alekszandr Szekulovval karöltve Mirjam, a prófétanő figurájával egészíti ki a *Salome* szereplőgárdáját, és az ő szájába adnak fontos gondolatokat. A *Moby Dick* színpadi átiratát is Szekulov készítette hasonló metódussal, megírta ugyanis a történet „hiányzó” háttérét. S a Fehér Bálnát űző tengerészek asszonyainak történetszálával kiegészülve a színpadi adaptáció világa még gazdagabb lett. Ez a női nézőpont egészen sajátos dimenziót adott hozzá a regényhez, hasonló módon, mint tavaly az *Odüsszeuszban*: ahogy ott Pénélopé alakját, itt is megsokszorozva látjuk a Nőt, aki hazavárja a tengerész férjet, vőlegényt, de itt ezek az alakok sokféle egyéni karaktert

is megjelenítenek. Ez az alapszituáció a *Peer Gynt*t is eszébe juttatja az embernek: az otthont adó, állandó várakozásra kárhoztatott női sorsnak és a folyamatos kihívást, kalandot kereső férfiak világának a kontrasztja legalábbis hasonlít.

Ez a plusz azonban nem tett rosszat az előadásnak. Ebből fakad például az a drámai pillanat, amikor az egyik nő hangosan felolvassa a hozzá hűtlen tenge-rész levelét:

„Megállok a parton és látom: apályok és dagályok jönnek-mennek az öbölben. Régebben hittem a mozgásukban, állandó jövés-menésükben, és boldogan belélegeztem minden szelet, szerteszálltam mint a tengeri hab, amely repül a levegőben, utaztam a szárnyán. És tudtam, te valahol ott vagy! Éreztem a számban a só és a bőr ízét, amikor Nantucketben csókolóztunk a világítótorony alatt. Amikor a világítótorony volt a szemed fénye, én pedig csak kör voltam, lüktető fénykör, és hallottam, ahogy zúg a vérem. Ez az én utolsó utam feléd, Henrietta! – Hogyhogy az utolsó? – Nincs magányosabb, mint egy férfi hangja, aki olyan elválás előtt áll, amely felemészti. Olyan, mint egy kikötő, amely elbúcsúztatja, az ég, amely lenyomja, elvesztette előző életét, elvesztette saját magát is teljesen. Én már sehová sem hajózom, Henrietta, sohasem térek vissza hozzád, mert a lányom számára váltam kikötővé, aki itt alszik mellettem a sötétben. A te de Brasier hadnagyod, Marseille.”

Akárcsak a tavaly látott *Odüsszeusz* esetében, ebben az előadásban is frenetikus audiovizuális élményben volt része a nézőnek (zene: Petya Dimanova, videoterv: Petko Tancsev, fénytervező: Ilja Pasnyin). A díszlet impozáns és egyszerű, a ruhák tökéletes atmoszférát teremtenek ahhoz a komor miliőhöz, amely aláfesti Ahab kapitány és a hajósok kemény küzdelmeit (díszlettervező: Mira Kalanova, jelmeztervező: Marina Rajcsinova). A színpadképek legtöbbször kimondottan festőiek, maradandó esztétikai élményt nyújtanak. Ilyen például a harangköteleket húzó asszonyok plánja, vagy amikor hal alakú lámpásokkal fűrkészik a partot, vagy a csontok bárkája a fehér medúza-alakkal, és a végén, amikor a nők fejfedője szélben lobogó hajkoronákat formáz. Bámulatos víziók. Minden komor, szürke, fekete és mélykék, a vad romantika határtalan, zabolátlan energiái tombolnak az egymást váltó tablókön. Az animációt és a filmbejátszást is remekül alkalmazzák az alkotók, például amikor a tengerészek vízbe merülését lelassítva láthatjuk, miáltal szinte minden egyes karakter története egyénítetten zárul. A képsor ugyanakkor filozofikus határátlépést is sugall: az egyik elemből a másikba váltunk, amely ebben az esetben az életből a halálba vezet át. (Akárcsak Fabrénál a *Hiszek a szerelem legendájában*, ez a vetítés is a vízzel operál és ugyanolyan dimenzióváltást jelez.)

Ez a fajta gondolatgazdag képanyelv egészül ki Alekszandr Szekulov költői szövegével és Petya Dimanova zenéjének meditatív hangzásvilágával, s mindez együttesen elemi hatást képes kiváltani a nézőkből. A regény alapvető szimbolikája, a harc az ismeretlen és láthatatlan „ellenséggel”, az ember küzdelme az őt körülvevő erőkkal ebben az előadásban plusz rétegeket is kap. A nőket, a női

sorsot már említettem, de ugyanígy felfejthető az Istennel dacoló ember problematikája, amely már az *Odüsszeuszban* is megjelent, vagy az ember természettel való együttélésének napjainkra jellemző krízise. A legizgalmasabb talán éppen az, hogy Diana Dobрева kortárs értelmezése úgy képes hozzáadni Melville eredeti szövegéhez, hogy az a lényegéből semmit sem veszít. Pedig áttördeli az idő-szerkezetet, hozzáragaszt történetyszálakat, és mégis megelevenedni látjuk a regény egyébként szokatlanul modern szövegeit, jellegzetes karaktereit.

Hasonló kreatív feldolgozást hozott a Plovdivi Dráma Színház és a Velezsi Dráma Színház *Vér nélkül* című közös produkciója, ugyancsak Diana Dobрева rendezésében. A bolgár–észak-macedón előadásnak különös „bukéja”, hogy a két nép viszonya nem felhőtlen mostanában: folyamatos konfliktusuk egymás nyelvi, etnikai, identitásbeli elismerése vagy el nem ismerése körül zajlik, legutóbb például az észak-macedón uniós csatlakozási tárgyalásokat torpedózta meg. Ebben a helyzetben kiválasztani Alessandro Baricco regényét, amely egy meg nem nevezett országban zajló polgárháborúról szól, s az ebből fakadó vendetta következményeit tárja fel – finom és kulturált, ám nagyon is aktív és határozott kiállítás, ami kivételes női érzékenységre vall. Az előadás alkotói a történetet spanyol kontextusba helyezik, ami egyfelől logikus választás, hiszen az ottani polgárháborúra nem nehéz asszociálni, másfelől pedig lehetőséget ad egy végletes szenvedélyektől, energiáktól fűtött világ ábrázolásra. Az előadás két meghatározó eleme a flamenco táncnyelvét idéző koreográfia és a háttérben látható hatalmas bikaszobor.



Alessandro Baricco: *Vér nélkül*, Plovdivi Dráma Színház, 2024, r: Diana Dobрева
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzteisinhaz.hu)

A színpadkép, ahogy azt már megszokhattuk Diana Dobрева rendezéseiben, ezúttal is átütő erejű: mindent ural a piros és a fekete szín kontrasztja, és a már említett hatalmas, aranszínű bika, amelyről a történet egy pontján kiderül, hogy leginkább a nyers és könyörtelen erőszak szimbóluma. A háttérben egy arénát formáz a díszlet (tervező: Valentin Szvetozarev), többnyire ennek előterében látjuk a történeteket. A tánc, a koreográfia is lényeges komponense az előadásnak (Olga Pango), a színészek mozgása általában nem realiztikus, stilizált táncnyelven „beszélnek”, olyan hatást keltve, mintha egy folyamatos, hosszú nyúló táncprodukciót látnánk. Ennek segítségével mesélik el ezt a több idősíkban zajló, megrendítő történetet a vérben fogant szeretetről. Még egy tényezőt fontos megemlíteni, és az a zene: a macedón Szasko Kosztov élőben előadott, lenyűgöző muzsikája döbbenetes erővel hat a nézőkre.

Nagyszerű színészeket láthatunk a produkcióban. A narrátor szerepét is betöltő, torreadorként megjelenő Konsztantin Elenkov, akit már megismerhettünk az *Odüsszeusz* címszerepében, itt is remekel. Az észak-macedón társulatot képviselő Vaszil Zafircsev és a bolgár Margita Goseva főszereplő-kettőse bámulatos, nem volt véletlen, hogy az előadás végén őket ünnepezték a legnagyobb ovációval. A színészek mindegyike tökéletesen uralta azt az elemelt, stilizált játékmódot, amelyben a rendező megfogalmazta ezt a sajátos lírai mesét.

Annak ellenére, hogy stilisztikájában, elemeltségében nagyon is egységes ez a rendezői univerzum, Dobрева itt sokkal konkrétabban fogalmaz az emberi természetéről. Arról, hogy vajon mitől válunk minduntalan egymás „farkasává”, hogyan keveredünk bele folytonosan a bosszú végeláthatatlan labirintusába, miért uralkodik el rajtunk a kegyetlenség, az embertársunkkal szembeni erőszak. Egyértelműen aktuális kérdések ezek ma, amikor több helyen is egymást ölik az emberek a nagyvilágban. És persze a legfontosabb kérdés: van-e feloldás? Itt, ebben az előadásban megszületik a válasz: az a katartikus pillanat, amikor a történet két megöregedett főszereplője a Minotaurusz hátán összebújva hirdeti a szerelem és a megbocsátás diadalát az erőszak és a bosszú felett.

Számomra Diana Dobрева előadásai jelentették a legelfogadhatóbb választ arra, hogyan érdemes élni ebben a világban. Hittel és költészettel teli színháza arra is felhívja a figyelmet, hogy nem árt kicsit jobban odafigyelni a lírára, az érzékenységre, a női alkotókra. Elképzelhető, hogy most erre van leginkább szükségünk: Ariadné fonalára, amely kivezet minket a Minotaurusz labirintusából.

Judit Ungvári: On Ariadne's Thread

Confession of Love by the Author of MITEM Chronicle

Judit Ungvári, a regular contributor to *Szcenárium*, provided day-by-day reports in this year's MITEM chronicle on the performances premiered at the festival as well as on the accompanying events in the programme. In this article, she offers an overview of those productions that are in some way organized around the theme of love. – What place does love have today, in a world steeped in sin and blood? What can we still offer to each other with sincere hearts? In what social context can we interpret love – the purest emotion of our lives, our ultimate meaning? Can love still triumph over death? – By recalling a selection of performances she has chosen, the author explores these questions and attempts to answer them from a female perspective. The productions include: State Russian Drama Theatre of Griboyedov: *The Walkways of Love*, dir. Avtandil Varsimasvili; *Handzso (The Fan)*, dir. Mattia Sebastian Giorgetti; *I Believe in the Legend of Love*, dir. Jan Fabre; *Romeo and Juliet*, dir. Attila Vidnyánszky; *Cyrano*, dir. Rimas Tuminas; *Salome*; *Moby Dick*; *Without Blood*, dir. Diana Dobрева.

„Ez a fajta színház felér egy terápiával”

Kerekasztal-beszélgetés Jan Fabre *Vér vagyok* rendezéséről

A belga alkotó, Jan Fabre különleges összművészeti produkciójának elemzésével folytatódott a Nemzeti Színház és az Írószövetség Színházi nyelv, színházi nyelvújítás elnevezésű sorozata a BAB Galériában. A 2024. november 22-én bemutatott *Vér vagyok* című előadást vitatták meg a beszélgetés résztvevői: L. Simon László író, költő, Smid Róbert irodalom- és kultúratudós, Szász Zsolt dramaturg, a Szcenárium felelős szerkesztője, és Szabó Réka, a produkció dramaturgiai munkatársa. A moderátor Erős Kinga, a Magyar Írószövetség elnöke volt. A beszélgetés szerkesztett változatát abból az alkalmából közöljük, hogy Jan Fabre ezzel a rendezésével a 2025-ös MITEM-en is bemutatkozott. Május 10-én a fesztivál szakmai programjának keretében mutatták be magyar nyelven *A cselekvéstől a színészi cselekvésig* című, Luk Van den Dries-szal közösen összeállított kötetet is, mely Fabre színészmódszertanát, a 21. század előadóművészeinek szánt iránymutatásait tartalmazza.



ERŐS KINGA: Moderátorként, a beszélgetés elindítójaként nem tehetek úgy, mintha nem tudnánk, hogy volt egy kritikus sajtóvisszhangja is ennek az előadásnak, és voltak olyan közéleti szereplők, akik úgy gondolták, hogy feltétlenül meg kell szólalniuk a produkció kapcsán. Szigorúan a magánvéleményemet osztom meg a jelenlevőkkel, aztán lehet velem vitatkozni. Nem tudom megítélni, hogy a sajtóban elhangzó kifogások

mennyire állják meg a helyüket. De szerintem, ha lehet kifogásunk ezzel a darabbal kapcsolatban, akkor biztosan nem az, mint amire az egyik erről megjelent írás címe utal: „Menstruációs vért isznak a férfiak a nők lábai közül”¹. Bizonnyos értelemben provokatív az a cím is, amit mi adtunk ennek a beszélgetésnek: „Dráma vagy performansz?” Mindig olyan címet próbálunk találni, amivel jelezzük, hogy miről fogunk beszélgetni a soron levő kerekasztalunkon. Itt ülünk mi négyen, akik nem vettünk részt az előadás létrehozásában, és itt ül Szabó Réka, aki mint dramaturg sok mindent tud annak létrejöttéről. Úgy gondolom hát, az lenne a helyes, ha vele indulna ez a diskurzus. Reagálhatnál az általam felvetett műfaji kérdésre, de tovább megyek: mit jelent, hogy ez egy „középkori tündér-

¹ Sümegi Noémi: *Menstruációs vért isznak a férfiak a nők lábai közül a Nemzeti Színházban*. <https://index.hu/kultur/2024/11/24/nemzeti-szinhaz-jan-fabre-ver-vagyok-bemutato/>

mese” – amire Fabre a produkció alcímével utal? De annak is örülnék, ha beszél-nél magáról az alkotóról. Mit kell Fabréről tudni?



SZABÓ RÉKA: Szeretettel köszöntök mindenkit, és köszönöm a meghívást. A munkafolyamat résztvevőjeként a perspektíva, amelyből az átlalatok fölvetett kérdésekre reagálhatok, az elsődlegesen személyes jellegű, hiszen társalkotóként mindig nagyon nehéz a tudományos irányba történő eltávolodás egy-egy produkciótól. A mostani beszélgetésig én ezt nem is tudtam megugrani. Ezért azt, hogy maga a produkció mennyire sikerült, nem szeretném megítélni, viszont nagyon szívesen beszélgetek az előadás esztétikai kérdéseiről alkotói oldalról. A szöveg kapcsán, ami kérdés, hogy nevezhetjük-e drámának, fontos megjegyezmem annak költői formáját, amely látszólag egy egészen zárt szerkezetbe helyezi a színpadi történeteket. Ezt a szöveget, amely Jan Fabre műve, angol nyelven kaptam a dramaturgjától, Miet Martenstől, és az volt a kérdés, hogy költői fordítása legyen magyar nyelven is, de attól még maradjon mondható, élő szöveg. Hogy alcímként „középkori tündérmese” van feltüntetve, mint műfaji meghatározás, elsősorban Fabre képzőművészeti és összművészeti szemlélete felől lehet érdekes. Ez az előadás egyben a flamand festészettel való párbeszéd is, illetve az irodalomnak és a költészetnek a festészettel való párbeszéde. Az egyik legfontosabb instrukció a szövegértelmezéssel kapcsolatosan az volt, hogy próbálják az előadók úgy tolmácsolni a közönségnek a darab mondatait, mint valódi lírai, költői megnyilatkozásokat, mert a hús-vér képek, amelyek a mozgás révén kelnek életre, a valóságról nyersebben beszélnek majd. Jan Fabre munkásságát Magyarországon kevesen ismerik. Belga rendező, képzőművész, szobrász, performer, író. Ezt mind olvashatjuk róla, de ha megkérdezzük tőle, hogy melyik az a műfaj, amelyhez leginkább vonzódik, és ez alapján minek tartja magát, szobrásznak, képzőművésznek vagy rendezőnek, ő mindig csak annyit mond magáról, hogy ő a „szépség szolgája”, színészei/táncosai pedig a „szépség harcosai”. Ennek mentén építette föl 2021-ben megjelent könyvében² a munkája módszertanát, amit ő „iránymutatásoknak” nevez. Fabre a ’70-es évek vége fele került a figyelem középpontjába mint performansz-művész, a posztdramatikus színház egyik képviselője. A 80-as években Richard Schechner nagyon pozitívan reagált az egyik, ’82-ben született színházi előadására, erről ír Fabre a nemrég megjelent módszertankönyv prologusában. Az előadás címe magyarul: „Ez színház, amint az várható és megjósolható volt” (*This is theatre as was to be expected and foreseen*). Lehmann a posztdramatikus színházról szóló tanulmánykötetében³ Robert Wilson mellett elsőként nevezi meg Jan Fabrét, mint

² Jan Fabre/Luk Van den Dries: *From Act to Acting. Jan Faber’s guidelines for the performer of the 21st century*, St. Kliment Ohridski, 2021.

³ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999.

aki kísérleteivel átlépett a polgári színház határain, széttörve a dramatikusság formáit. Az a bátorság, az a fajta kísérleti attitűd, mely őt jellemzi, azaz hogy tudományos gondolat fordul a szexualitás, az emberi ösztönök eredete és az emberi test felé, csak igen kevesekre jellemző. Nagyon fontos téma a határátlépések kérdése, és a *Vér vagyok* szövegében is sokszor elhangzik ez, és sokat játszunk a fogalommal, aztán



Az Olimposz hegy egyik jelenete
(fotó: Alwin Poiana, forrás: alwinpoiana.com)

egyszer csak kijelentjük, hogy az ember valójában akkor lép túl a saját korlátain, amikor meghal. Halálunk pillanata az igazi határátlépés, ami egyfajta megváltás is, a valódi valamivé válás gesztusa, ehhez képest pedig nagyon kevés dolog számít valódi gesztusnak. Nekem nagyon nagy élmény most ez a könyv, Jan Fabre és Luk van den Dries közös kötete, mely az SZFE könyvsorozatában jelent meg⁴. Luk van den Dries az antwerpeni egyetem színházstudományi tanszékének professzor emeritusa, aki több mint tíz éven át követte, tanulmányozta Fabre munkáit, gondolkodásmódját, részt vett a próbafolyamatokban, a tréningeken, és ezeket írásba foglalva jött létre az *iránymutató* kötet – melyet Fabre kifejezett kérésére ne nevezzünk módszertani szabálykönyvnek. Ebben 37 gyakorlatot találunk, melyek elemeire bontva foglalják össze azt a játékmódot, amelyet a korábbi fesztiválokon egy 24 órás előadás keretében⁵ láthattak tőle, a tavalyi MITEM-en pedig a magyar nézők egy 8 órás előadásban találkozhattak vele. Ezt a játékmódot ő fiziológiai színháznak nevezi. Védjegyévé vált kijelentése szerint gyönyörű szép az emberi test, de az ember legszexibb testrésze az agy, ami viszont a test nélkül nem tud létezni, az agy és a test tehát nem választható le egymásról, és e kettő szimbiózisa meg meri mutatni az embert mindennemű sokkoló ellentmondásosságában. Ez egy újfajta meghaladása Sztanyiszlavszkij laboratóriumának is. A pszichológiai realizmus egy csodálatos dolog, mert letette a színházi munka alapjait, de hogy mit kezdjünk a testtel mint vizuális kiindulóponttal, Fabré ezt is végtelenül foglalkoztatja. Ő a test révén vezeti a narrációt, melyet végül a néző, valamilyen szintű verbális kiegészítéssel együtt a maga személyes (test)drámájaként élhet meg egy-egy produkció befogadása során. Kérdés, hogy ez a belső dráma 1 óra 20 perc alatt, ami a mostani *Vér vagyok* időtartama, meg tud-e születni azokban, akik a nézőtérben ülnek. Van, akinek ez az idő túl hosszú

⁴ Jan Fabre / Luk Van Den Dries: *A cselekvéstől a színházi cselekvésig*. Jan Fabre iránymutatásai a 21. századi előadóművészek számára, SZFE – L'Harmattan, 2024.

⁵ A *Vér vagyok* című produkciót 2001-ben az Avignoni Fesztiválon, a pápai palota díszudvarán mutatták be.

szű, s van, aki, ismerve a 8 és a 24 órás előadások élményét, ezzel nem elégszik meg. A legfontosabb szempont itt talán az, hogy annak hatására, amit ő a színpadon megfogalmaz, én mint szemlélő, milyen metamorfózison megyek keresztül a személyes emlékezőképességem, az én „szexi testem és agyam” révén. S hogy milyen, az alkotókkal közös gondolatokra tudok rácsatlakozni, majd milyen végkövetkeztetésre jutok úgy, hogy közben tabukkal bombáznak a Nemzeti Színház színpadán. De ettől a szembesüléstől a mi kultúránk egy része még mindig tart, sőt, elhatárolódik tőle. Mit tudok kezdeni én nézőként és dramaturgként ezekkel a tényekkel? A magam életében és a szakmámban ennek a szembesülésnek hol a helye? Azt gondolom, hogy sokkal fontosabb ezt a kérdést társadalmi-szociológiai oldalról megközelíteni és értelmezni, mint rossz néven venni, hogy valaki fölháborodott vagy elítélt. Azt viszont jó tudni, hogy Fabre 40 éves pályafutása alatt mindvégig a saját társulatával, a Troubleyn-nel dolgozott. Legidősebb színésze 40 éve, s a fiatalabbak is már 20 éve kitartanak mellette. Nem véletlen a társulat neve sem. Ez egy középkori flamand szó, amelynek a 'hűség' vagy 'elkötelezettség' a jelentése. Fabre pályafutása során ez volt a második alkalom, hogy elvállalt munkát egy másik társulattal. És az elhangzott kritikák szempontjait illetően fontos kérdés az is, hogy mi történik akkor, amikor egy mester kilép a saját közegéből egy idegen színházi közegbe. Nem egyszerű megítélni a teljesítményt, amikor egy ilyen nagy formátumú alkotó eljön Budapestre, egy polgári színházon nevelkedett közegbe, és azt mondja, hogy csináljunk valami teljesen mást, de legelőször kezdjünk el tréningezni. Próbáljunk például beszélni, énekelni a nehéz fizikai gyakorlatok közepette, aztán álljunk vissza valami másba. Vajon egy átlagos hathetes kőszínházi próbafolyamat elég-e arra, hogy egy olyan produkciót hozzunk létre, mely a Troubleyn társulatától megszokott? Egyáltalán szabad-e ilyesmit elvárni? Mi az, amit ilyen esetben számon kérhetünk egy produkción és annak rendezőjén, netán magán a színházon?



SZÁSZ ZSOLT: Jan Fabre és a hűség vonatkozásában ne feledjük, hogy ő arról a Németalföldről való, melynek van egy északi része, ők a protestánsok, és egy déli része, ahonnan Fabre származik: az a katolikus flamand közösség, mely még a 16. században is függetlenségi harcot vívott a Habsburg-ház uralta spanyolok ellen. Fabre induló képzőművészként azzal keltett feltűnést, hogy a keresztény katolikus ikonográfiát átírta, újra értelmezte, magára rántva a blaszfémia vádját. Krisztus és a Művész szenvedéstörténetének párhuzamba állítása nem újkeletű, de az a gesztusa, hogy a saját vérével rajzol és fest, mára már Fabre személyes védjegye, olyannyira, hogy a *Vér vagyok* című produkciója sem születhetett volna meg ilyen előzmények nélkül. Ezért állítom azt, hogy Fabre művészi identitása elválaszthatatlan a keresztény hithez való viszonyától. A Réka által szóba hozott Fabre-kötet „Átalakulás”-fejezete a művész átlényegülését egyenesen az eucharisziával állítja párhuzamba. Az sem mellékes, hogy szülőföldjének virágkora a festészetben a késő-középkor

és a kora-újkor időszakára esett. Ilyen értelemben Fabre egy tradicionalista művész, aki a saját nemzeti hagyományainak a szellemében alkot, beleértve olyan festőket, mint Brueghel vagy Rubens. A kritikusok ezt nálunk nem veszik komolyan, máshol azonban igen: Nápolyban három éve két templomot is felajánlott a klérus Fabre kiállításának helyszínéül. Amikor kritikusaink ítéleznek, abban benne van az is, amiről Réka beszélt, hogy mi az a provokatív elem, amivel az úgynevezett „polgári” neveltetésű közönségünk Budapesten nem tud mit kezdeni. Az előadásban sokszor elhangzik a mondat, hogy 2024-et írunk, és ez itt még mindig a középkor, ami közvetlen utalás a jelen háborús helyzetben arra, hogy Európa most hogyan is áll az identitástudatával. Nagyon időszerű ez a fajta aktualizálás, ha azt kérdezzük, hogyan viszonyuljunk ehhez az életműhöz, illetve egymáshoz, önmagunkhoz. Gyakran el szokott hangozni, hány évtizedes a késétségünk a nyugati trendekhez képest Magyarországon. De tegyük ehhez hozzá azt is, hogy a performansz igazából az úgynevezett nagy generáció műfaja volt, a háború után születettek, a régi értékrendből kiesett lázadó fiatalok műfaja, melyet 1962-től datálnak, s aminek van magyar párhuzama is. Gondoljunk olyan performerekre, mint Hajas Tibor⁶, aki Bódy Gábor⁷ filmjében, a *Kutya éji dalában* is látható, vagy a nemrégiben tragikus körülmények között elhunyt Szkárosi Endrére⁸, vagy akár a most 83 éves Ladik Katalinra⁹.



Jan Fabre korall installációja a San Gennaro kápolnában, Nápolyban 2022-ben (fotó: Luciano és Marco Pedicini, forrás: stirworld.com)



Sminkvázlatok, Hajas Tibor arcképe Vető János 1979-es fotókompozícióján (forrás: viragjuditgaleria.hu)

⁶ Hajas Tibor (1946–1980) képzőművész, performer, költő, filmrendező

⁷ Bódy Gábor (1946–1985) filmrendező, videóművész és teoretikus

⁸ Szkárosi Endre (1952–2022) költő, művészeti író, kritikus, az ELTE egyetemi tanára

⁹ Ladik Katalin (1942) költő, performer, színésznő



L. SIMON LÁSZLÓ: Én visszatérnék a recepció kérdésére. Nem értek egyet például azzal, hogy a magyarok több évtizedes lemaradásban lennének. Ez nem igaz. Egyszerűen csak arról van szó, hogy az a közönség, amelyik egy sajátos elvárásrendszerrel fordul a Nemzeti Színház felé, az nem ugyanaz, mint amelyiknek ez a darab tetszhet. Nekem például kiváltképp az volt a problémám – és ez az, amit facebook-oldalamon egy rövid szövszenetben meg is írtam –, hogy ez a darab gyakorlatilag semmi újat, semmi izgalmasat, semmi többet nem mond ahhoz képest, amit az ember az elmúlt évtizedek alatt az olyan világklasszisoktól láthatott, mint a Réka által szóba hozott Fabre-könyv egyik utószavát író Marina Abramović¹⁰. Utaltál Zsolt a középkorra, ami szerintem szintén nem újdonság, a performanszokban, képzőművészeti akciókban újra és újra visszatér. Amikor Magyarországon megjelent, mondjuk a Hermann Nitsch 1999-es kiállításában, meg performanszában¹¹, az olyan mély megbotránkozást váltott ki, hogy Semjén Zsolt¹² maga szólalt fel az ügyben, hogy ilyet nem lehet csinálni. Ugyanazok a politikusok, akik akkor megszólaltak, most nem nyilvánultak meg, vélhetően azért, mert egy olyan színházi térben valósult meg ez az előadás, amely az ő politikai koordinátarendszerükben sajátuk minősül. Tehát



Hermann Nitsch: *Hatnapos játék*
Prinzendorfban, installáció, 1999
(forrás: btmfk.iif.hu)

itt azt kell látni, hogy alapvetően létezik az a fajta színházi elvárásrendszer, amire Réka utalt. És létezik az a közönség-réteg, s feltételezhetően vannak olyan színészek is, akik nem érezték komfortosan magukat ebben az előadásban. Nem volt a sajátjuk, amit Fabre csinál, és aminek egyébként megvan a maga közönsége. Mondok egy példát. Itt van a Frenák Pál táncársulata¹³: én nagyjából harminc éve követem Frenák munkásságát, és talán nincs egyetlenegy előadása sem, amit ne láttam volna. Hogyan lehet az, hogy ettől a koncertatív kormánytól kapott Kossuth-díjat

¹⁰ Marina Abramović (1946) konceptuális és performansz-művész

¹¹ Hermann Nitsch (1938–2022) a bési akcionális képviselője, az O.M. (az orgia-misztérium színház) létrehozója. Magyarországi kiállítása és performansza a Fővárosi Képtár Kiscelli Múzeumában volt.

¹² Semjén Zsolt politikus, jelenleg miniszterelnök-helyettes, 1999-ben a Nemzeti Örökség Kulturális Minisztériumának helyettes államtitkári rangú, egyházi ügyekért felelős vezetője volt.

¹³ Frenák Pál (1957) magyar koreográfus, táncpedagógus. A Frenák Társulat eredetileg 1989-ben, Párizsban alakult.

2021-ben? Pedig nála is megjelenik, amire Réka utalt, az emberi test, az emberi kiszolgáltatottság, a testhez való többbétegu és bizonyos szempontból elmentmondásos viszonyunk, amit egyébként Abramović és mások is vizsgálnak. Megemlíthetem Kovács Istvánt¹⁴ is, aki nálunk kevésbé ismert, de a magyar performerek közül ő az, aki az emberi test legszélsőségebb alkalmazását is beveti. Ám az a közönség, amely erre fogékony, nem jár a Nemzetibe. Nemcsak a Vidnyánszky által vezetett intézményt kerüli¹⁵, hanem az Alföldi¹⁶, meg a Jordán-féle¹⁷ Nemzeti Színházba sem járt, nem is fog járni. A közönség másik ré-



Marina Abramović, Jan Fabre: *Virgin/Warrior*, 2004, performance
(photo: A. Maranzano, forrás: ugni.si)

sze pedig, amelyik most ezt a nagyszínpadi előadást látja Fabréról, akinek egyébként nagyon fontos helye van az európai színház- és művészettörténetben, nem tud vele mit kezdeni. Egyszerűen nem fér bele a világképébe, nem tudja elhelyezni. Szkárosi úr, ha már Zsolt idézte, azt szokta volt mondani, és ugyanezt mondta korábban a Magyar Műhely szerkesztője, Papp Tibor is, hogy a performansz műfaját kultiváló avantgárd arra van kárhoztatva, hogy saját maga írja meg önnön recepcióját. Ez így volt a klasszikus avantgárd esetében is: Kassáktól kezdve mindenki elméleti szövegeket írt, amelyekkel megmagyarázta, hogy mi az, amit csinál. Egyébként ez az egyetemes avantgárdra, magára Fabréra is igaz. De ettől függetlenül az egy létező probléma, még egyszer mondom, hogy a Nemzeti Színház közönségének az elvárása nem találkozik ennek az előadásnak az esztétikájával és mondanivalójával, miközben a fővárosban máshol úgy valósulhatott volna meg, hogy a kutya sem foglalkozna vele, nem kerülne a politika látóterébe. Budapesten minden nap van egy ilyen típusú produkció.



SMID RÓBERT: Eddig volt szó közéleti, azaz nem esztétikai reflexiókról, és aki látta a darabot, utána pedig elolvassa a vitát, vagy az elfajult pogromot megindító facebook-bejegyzést, az tisztán leveheti, hogy a poszt szerzője nem látta a darabot. De azon befogadói csoportokból is érkezett kritika, amelyek tagjai jól ismerik Fabre munkáit. Az egyik műhely prominens alakja vetette oda épp L. Simon Lacinak, hogy Fabrénak

¹⁴ Kovács István (1964) Közép-Európa egyik legismertebb performere

¹⁵ Vidnyánszky Attila (1964) 2013-tól igazgatja a Nemzeti Színházat.

¹⁶ Alföldi Róbert (1967) 2008 és 2013 között volt a Nemzeti Színház igazgatója.

¹⁷ Jordán Tamás (1943) 2003-tól 2008-ig volt a Nemzeti Színház igazgatója.

ez nem a legjelentősebb munkája. Érveket nem lehetett olvasni nála, viszont Herczog Noémi¹⁸ megjelentetett az ÉS-ben egy 6000 leütéses recenziót. Annak sajnós a fele Fabre bírósági ügyeivel foglalkozik, de ő is mintha azt fogalmazta volna meg, hogy ez nem a legsikerültebb munkája. Azt azért meg lehet jegyezni, hogy ez annak a bizonyos 2001-es előadásnak a felújítása, aminek a bemutatója Avignonban volt. Gondolom, nagyobb közönséggel, például az is egy kicsit furcsa volt nekem, hogy ez a mostani elég kis közönség számára lett megrendezve. Nekem az előadás egyébként első pillanattól működött, amikor a lovagi páncélban megjelennek a táncosok, a zenét a páncélcsőrgés ritmusa adja, tehát maguk a táncosok keltik a testük koreografált mozgása által, vagyis mintegy a test szüli a ritmust, s ezt kezdjük úgy érzékelni, mintha fordítva lenne, mintha kívülről mozgatnák a testeket, valahogy úgy, ahogy a bábosok mozgatják a bábót. Erről eszünkbe juthat Kleist 1810-es esszéje a marionettszínházról¹⁹ vagy Robert Wilson²⁰ jelenetképe a VII. MITEM-en látott *Oidipuszban*, ahol az apagyilkosságot hatalmas fémlapokon táncoló színészek jelenítik meg, érzengéshez hasonlító hanghatást keltve.

SZABÓ RÉKA: Wilson és Fabre baráti viszonyban áll egymással, szoros a munkakapcsolatuk is. Wilson tanított is, műhelymunkát is vezetett a Troubleyn Laboratóriumban.

SMID RÓBERT: A ritualizálás eszköztárának tekintetében Wilson és Fabre színháza közel áll egymáshoz. De ha valaki Vidnyánszky Attila színpadi nyelvezetét ismeri, ha látott tőle már valamit, az nem fogja furcsállni, hogy Fabre rendezése jelen van a színházában. Hiszen valójában ő is egyfajta rituális színházat képvisel, melyet akár posztdramatikusnak is nevezhetünk.

SZÁSZ ZSOLT: Alapvetően egy táncos produkcióval állunk szemben. Mint ahogy Vidnyánszky Attila rendezéseiben is fontos a tánc. A repertoárnak máig a szerves része a *Csíksomlyói passió*²¹ és a *Körhinta*²², melyet a Magyar Nemzeti Táncgyüttessel közösen hoztunk létre. De nemcsak a néptánc van jelen, hisz a kortárs táncos Bozsik Yvette²³, aki a *Vér vagyok*ban Fabre alkotótársaként működik közre a társulatával, többször rendezett már nálunk. Robitól elhangzott itt egy kulcsszó, a rituális színház, amelyhez a szent és a profán kettőssége szorosan hozzátartozik. Nem mondhatjuk hát, hogy ez a világ tőlünk idegen. Hiszen a kultúrájában osztatlan középkori Európának mi is a részei voltunk és vagyunk. Legutóbb a *Salomé*ről beszélgettünk, melyet szintén egy külföldi művész,

¹⁸ Herczog Noémi (1986) színikritikus, szerkesztő

¹⁹ Heinrich von Kleist (1777–1811) német drámaíró, költő, publicista

²⁰ Robert Wilson (1941) amerikai kísérleti színházi rendező, drámaíró

²¹ A Csíksomlyói passió bemutatója 2017. március 10-én volt a Nemzeti Színházban.

²² A Körhinta nemzetiszínházi bemutatója: 2015. február 20. Bozsik Yvette (1968) táncos-koreográfus, rendező, a Bozsik Yvette Társulat alapítója (1993).

²³ Bozsik Yvette (1968) táncos-koreográfus, rendező, a Bozsik Yvette Társulat alapítója (1993).

a bolgár Diana Dobрева rendezett a Nemzeti színészeivel. Ott a Biblia volt az a közös szellemi alap, mely a színészek és a rendező, a színészek és a nézők között katalizátorként működött.

SZABÓ RÉKA: Miután együtt megnéztétek az előadást, és fönt a büfében beszélgettünk, én azt hoztam szóba, milyen jó volt ennek az előadásnak a próbafolyamata, és hogy buliznak lent a színpadon. Mire Laci (L. Simon László) ironikusan megjegyezte, hogy én ebben mérem a jót... Pedig ez így van, hiszen azt akartam ezzel kifejezni, hogy attól lett csodálatos a végeredmény, hogy ezek a különböző korú és iskolázottságú színészek, a Bozsik Yvette Társulat, a zenészek, akik casting során kerültek be a próbafolyamatba, ez a huszonvalahány ember, akik közül úgy ötven-hatan ismerték csak egymást, nagyon szépen összekovácsolódott a bemutató végére, ez azonban nem egy magától értetődő jelenség. Pedig közben rengeteg nehézség adódott a próbák során, hiszen a darab többnyelvű szövege sem egyszerű, oda kellett figyelni arra, hogy senki se érezze magát kevesebbnek amiatt, hogy valamit nem ért a többiekhez képest. Ugyanígy segíteni kellett a szövegértelmezésben, az előadás témájának feldolgozásában, és úgy gondolom, ezt sikerült elérnünk, hiszen, azok a témák, amiket felkapott a sajtó is, végül kérdés nélkül, a maguk természetességében és játékos módján épültek bele az improvizációkba. Nagy boldogság volt mindannyiunk számára, hogy egyszer csak létrejött egy alkotói közösség a nagy intézményi közösségen belül. Szakmai szempontból ez mégiscsak nagyon fontos.²⁴

L. SIMON LÁSZLÓ: Ehhez mondhatok valamit? Csak azért, mert szerintem a nagyon eltérő aspektusokra világítottál rá. Tehát mondjuk, hogy egy képzeletbeli skálának az egyik végén van a Fabre, aki az alkotó, és aki évtizedek óta csinál valamit, te valahol ott vagy a közepén, aki végig részt vett a próbafolyamatban, és mondhatni, hogy még katalizátora is voltál neki, hiszen valamilyen módon segítetted a rendezőt abban, hogy a színészt úgy instruálja, hogy értse, mi történik. És vagyok én a másik végén, aki nem teljesen tájékozatlanul és műveletlenül, hiszen 30 éve nézem Európában is a különböző performansz-művészeti produkciókat, de mondjuk, már előítélet-mentesen ülök be a színházba, és halvány fogalmam sincsen arról, hogy mi lehet a rendezőnek a fejében. Tehát én a magam ítéletét, véleményét vagy értelmezését csak és kizárólag a látott mű alapján tudom meghozni. Bár nem zavar, hogy a nagyszínházban volt, de el tudtam volna képzelni egy sokkal intimebb teret is, ahol nincsen színpad és nézőtér, hanem benne vagyunk mi is a misztériumjátékban, mint mondjuk a középkorban, gyakorlatilag úgy állunk körbe, hogy mindenholnan látunk mindent. Csak azt akartam az egészből kihozni, hogy nekem nyilvánvalóan nagyon sok minden nem volt egyértelmű a rendezői szándékból. Jó pár dolog esetlegesnek tűnt, ami lehet, hogy a rendezőnél kifejezetten szándékos, kimódolt és begyakorolt. Ne-

²⁴ Az előadás MITEM-en való bemutatkozása után Jan Fabre örömmel konstataálta a színészi játék elmélyülését (*– a szerk.*).

kem volt egy olyan érzésem az előadás végén, hogy ez az előadás még nincsen kész, az én kis ironikus megjegyzésem ennek is szólt.

ERŐS KINGA: Hoznék egy párhuzamot, ami az előadás láttán merült fel bennem, az úgynevezett „szövegirodalom”, az a fajta posztmodern, intellektuális próza, aminek az a sajátossága, hogy minél nagyobb a kultusza, annál jobban elidegeníti az olvasókat az irodalmi szövegtől magától. Mert az író olyan széles műveltségi háttérrel igényel a befogadótól, amivel nem biztos, hogy rendelkezik. De hasonló dilemma merül fel a képanyelv olvashatóságával kapcsolatban. Mert ha a néző nem tudja, hogy a pelikánnak mi a szimbolikája a középkortól kezdődően, akkor egyszerűen nem képes értelmezni. És Ez egy jóval általánosabb probléma felé mutat, azt a kérdést veti föl, hogy mit feltételezünk a nézőről, aki beül a kőszínházba egy Fabre-előadásra.

L. SIMON LÁSZLÓ: De a műveltség hiánya az soha nem zavarja a nézőt abban, hogy jól érezze magát. Ezt most komolyan mondom. Szerintem ezt nem innen kell megközelíteni, mert bemész egy galériába, nekiállsz nézni a képeket, és a nagy részével azért nem tudsz mit kezdeni, mert nincsen meg hozzá a tudásod, nem tudod dekódolni az egészet. Ezen annyira nem érdemes rágódnunk, mert ez minden egyes művészeti előadásnál ugyanígy probléma tud lenni. Ráadásul a magyar közönségnek egy jelentős része a színházra mint a szórakoztatásnak a terepére tekint. Némelyeknek az elvárásrendszere nagyon közel áll a varieté világához.

SMID RÓBERT: Még azért annyira nem is állunk olyan rosszul a nemzetközi viszonylatban, mondjuk, az angolokkal összehasonlítva.

L. SIMON LÁSZLÓ: Így, ahogy mondod, legutóbb amikor Londonban voltam, kerestem, hogy mit tudnék megnézni a színházban, és nem találtam harminc színházban sem olyan előadást, ami izgalmas lett volna, harmincből huszonhétben valamilyen népszerű musical ment. Ellenben Berlinben nagyjából öt perc alatt megtaláltam Kurtágnak az előadását az Operában, tehát nem volt probléma, hogy mit nézzek meg. Most, hogy az OSZT²⁵-ra válogatok, az az alapvető tapasztalatom, hogy tíz magyar színházból hétben egészen mást mutatnak be, mint ami Vidnyánszkyknak a színházi világához illik...

SZÁSZ ZSOLT: Ami a *Vér vagyok* szövegvilágát illeti, ennek bázisát Bingeni Szent Hildegárd szövegei képezik. Ő Szent László királyunk halálától nagyjából III. Béla uralkodásának kezdetéig, pontosan 1098-tól 1179-ig élt. Egy sokoldalú misztikust tisztelhetünk benne: gyógyító volt, zeneszerző és teológus, akit 2012-ben avattak csak szentté. Neki köszönhetjük az első európai misztériumjátékot, az Ádám-játékot is. Szövegei egyes szám első személyben hangzanak el, abban a formában, ahogyan a katedrálisokban a liturgikus drámát előadták. Ezt a műveltséget a kommunista diktatúra alatt jószerint elvesztettük, és a jelek szerint az elmúlt 30–35 év alatt sem sikerült visszaszerezniünk. Európa nagyrészt ugyan-

²⁵ Országos Színházi Találkozó: a magyarországi hivatalos színjátszás évente megrendezett seregszemléje.

ezért vesztette el az öntudatát, és amikor Fabre a „szépség szolgájának” nevezi magát, vélhetően tudatosan megy szembe ezzel a tendenciával. És most, amikor az Európai Unióban erkölcsről papolnak, miközben százezrek pusztulnak el az ukrán fronton, Fabre előadását egyfajta protestációnak is felfoghatjuk. Szó sincs tehát arról, hogy ez egy antihumánus produkció volna. Annak is nagyon örültem, ahogyan Robi Kleistet, a bábos hatásmechanizmust szóba hozta, a mi mozgat bennünket problematikus voltára utalva. Ami pedig az előadás dramaturgiáját illeti, az a késő-középkorra jellemző szent reprezentációra emlékeztet, ahol az elemek nem a pszichológiai realizmus szabálykönyve szerint kapcsolódnak. Nincs lineáris cselekményvezetés, ok-okozati összefüggérendszer, váratlanul követik egymást a színpadi tablók, ami a szimbolikus képnyelvnek és a szabad asszociációknak kedvez. Mindez a hagyományos keleti színházak esztétikájára is emlékeztet. Ugyanakkor közel áll a karneváli formákhoz, az egykori népi nevetéskultúrához, akkor is, ha ennek a mostani 2025-ös előadásnak a humora sokkal inkább hűvös, mint harsány.

SMID RÓBERT: Az is nagyon érdekes volt, hogy az előadás tudatosan épít a szagingerekre. Nekem ez örök vesszőparipám, és ezzel a kortárs magyar színháztudományban viszonylag kevesen foglalkoztak, P. Müller Péter²⁶, a Pécsi Tudományegyetem professzora jut eszembe most. Van ugyebár egy aromaterápiás jelenet, de az egész előadásban nekem nagyon tetszett, hogy mindig van érzékleti kapcsolódási lehetősége a közönségnek. Tehát ha valamit nem értesz, mondjuk nem tudsz azonosítani egy motívumot vagy történést, akkor sem esel ki a játékból, mert folyamatosan érkezik feléd valami érzéki inger a színpadról. Az aromaterápiával kapcsolatban nem biztos, hogy minden néző tisztában van azal, hogy ennek mi a kultúrtörténete, de például bátran alkalmazták a szagokat, a végén is ott van az a hintőpor-illat, amint épül a fal. Ebben a tekintetben valami olyat valósított meg az előadás, ami nekem a német színház legjobbait idézte, vitt magával, rá tudtam csatlakozni Ugyanakkor, ami engem egy picit meglepett, de jó értelemben, hogy Fabre nagyon művelt ember. És ezt meg is mutatja. Tehát hogy ellentétben mondjuk a Terzopulossal, aki szintén nagyon művelt, de nem viszi mindig színre ezt a műveltséget.

SZABÓ RÉKA: Csodálatos volt, hogy milyen Brecht-kurzust tartott nekünk a *Kurácsi mama* létrehozása során Terzopulosz. Ő úgy vezeti a próbákat, hogy 100 oldalas jegyzettel jövünk ki a próbáiról, míg Fabre „csak” akkor elemmez, ha rákérdezel valamire. Ő másképp működik, főként inspirációból dolgozik, szabad asszociációkból, majd azokat belehelyezi valamilyen kulturális környezetbe. Ennek a miértjét azonban el kell magyarázni, erre rá is kérdeztünk nem egyszer. Volt olyan pillanat, amikor egyszer csak rájött, hogy le kell ülnie velünk, és tartania kell a flamand festészetről egy kiselőadást, hogy a színészek el tudjanak indulni a megértés útján. Tervezte, hogy elvisz múzeumba, és tárlatvezetést tart nekünk, de sajnos időhiány miatt végül erre nem került sor. És akkor azt mondta:

²⁶ P. Müller Péter (1956) irodalom és színháztörténész, egyetemi tanár

menj haza, nézz meg egy jelenetet Brueghel-nél vagy Boschnál, amit kitágítasz improvizációval, és azt holnap reggel mutasd meg! Egyébként az is kritikaként érte az előadást, hogy mennyire hasonló az avignonihoz. De nem is tagadta senki, hogy ez a mostani a korábbi újragondolása. Bár a koreográfia nagyon sokban hasonlít, az előadás improvizációk mentén alakult ki, a színészre komoly feladat hárult, a reprodukció egy pillanatig sem volt főfeladat. Fabre úgy építette föl a jeleneteket, hogy csak kapkodtuk a fejünket, hogy jó, itt is összeállt egy kép, ott is összeállt a sok improvizációból egy érthető szimbólumrendszer. De nem tért ki külön a magyarázatra, hogy épp miért történik, ami történik, ezért tudatosan kérdeztünk. 40 éve ugyanazzal a csapattal dolgozik Antwerpenben, nem rendez más társulatnál, így számára eleve természetes és adott, hogy az ő színészei-táncosai értik, hogy mit miért csinál, ezért nekem az is dolgom volt, hogy figyeljek arra, hogy a színész megkapjon minden szükséges magyarázatot, amire szüksége volt.

SMID RÓBERT: Na, ebbe akarok még belemenni, hogy a képek, amelyek, ahogy mondtad, Zsolt, tulajdonképpen egymás mellé vannak téve, emiatt pedig mégsem pusztán képek. A posztmodern nagyszonya, Donna Haraway²⁷ egész jó teorémákat talált ki; az egyik ilyen a „matterphor”, amelyben benne van az angol „anyag” szó is. A Fabre-előadásban a vér is egyfajta matterphorként működött, egyszerre volt konkrét anyag és metafora, gondoljunk például a Krisztus vérére. Amit mondtál a liturgiáról a végén, az engem is megfogott, hogy felépül a fal, nem látjuk mi van mögötte, az lehet várfal is, vagy a test, közben halljuk kórusban a feleletet, ami a katolikus liturgiában mind a mai napig él, például a könyörgésben: „kérünk téged, hallgass meg minket.” Ez nagyon szépen működik az előadásban. A vér mint valami megvallásának és a valamiről való meggyőződésnek a médiuma. Ezért a „menstruálás” jelenetnél nekem az jutott eszembe, amikor a menyasszonynál meggyőződnek róla, hogy még szűz. De beugrottak olyan kifejezések is, mint hogy valaki a vérét adja valamiért, vagy a vér kötelez, a vér mint az öröklődés biztosító stb. Négy nyelvé az előadás, és a különböző nyelvek között is érvényesül ez.

SZABÓ RÉKA: A középkori festőknél nem volt ritka, hogy a saját vérükkel festettek, létrehozva a barna szín különböző árnyalatait. Remélem, hogy mihamarabb olvasható lesz magyar változatban Fabre 2000 oldalnyi *Nachtbuch* című naplója, melyet volt szerencsém kéziratban olvasni. Csodálatos dolog, hogy ő mi mindent kikísérletezett a testén, amit aztán felvitt a színpadra, és ma azokból is látunk számtalan jelenetet. Olvasom a naplóját, másnap bemegyek egy próbára és azt kérdezem tőle: ez az a jelenet, amit '78-ban kipróbáltál az utcán? Arról beszélek, amikor a páncélos Juhász Péter, mint harcos, dobálja a nézők felé a rózsát, és kiáltja: „Feláldozom magam értetek, mert szeretlek titeket!” Ezt Fabre is megtette 23–24 évesen a városközpontban, amikor kiment egy csokor rózsával, és az embereknek ugyanezt ordította. A rendőrség el is vitte... Mindent kipróbált a saját testén, ugyanúgy festett a saját vérével, az izzadságával, testének vá-

²⁷ Donna Haraway (1944) tudattörténeti feminizmus-tudományi professzor

ladékaival, mint elődei. Mindent, amit a színpadon látunk, saját fizikai tapasztalata is egyben, ezért ennyire pontos és hiteles minden gesztus az előadásában. A színész pedig hisz mindabban, amiben Jan őt vezeti.

SMID RÓBERT: Amit mondasz, az most nagyon jól a kezemre játszik, mert megtörténik egyfajta újrendszerezése a régebbi performanszoknak. Érdekes például a rossz vér toposza, ami egy meta-színháztörténetig vezet itt, eszünkbe juttatva *A velencei kalmár* híres monológját. A rózsának is nagyon örülök, ugye Géczy János²⁸ nagymonográfiája is taglalja a rózsának és a vérnek az összekapcsolódását. Aztán itt van ez a kulcsmondat, ami mantraszerűen visszatér, hogy „még mindig a középkorban élünk”, ez talán nem is kritika, inkább csak felhív a különbségtételre: mi az, ami ma ugyanolyan (például a liturgia), és mi az, ami más? Mára nagyon sok minden tabu lett, nem úgy viszonyulunk a testnedvekhez sem, mint korábban. Kultúrtörténetileg a kannibalizmus is későbbi koncepció, csak a modernitástól, leginkább Montaigne-től kezdve létezik az a fajta kannibálalak, amely oly ismerős számunkra – a vérevés egészen más jelentéssel bírt azelőtt. Annyit tennék hozzá, hogy tényleg nem muszáj mindent érteni, és ezért voltam nagyon lelkes az előadás után. Van ugyanis egy nekem nagyon tetsző dinamikája ennek az előadásnak, hogy ha valamit nem értek, akkor legalább szenzorálisan tudom élvezni, ami előidéz egyfajta intellektuális élvezetet is.

SZABÓ RÉKA: Érdekes, amit mondasz. Egyértelmű volt számomra, hogy ez az előadás hasonló lesz, mint a *Mítikasz-csúcs*, azaz hogy közvetlen közelségből fogjuk megtapasztalni a színpadi történéseket. Ehhez képest a nagyszínpad viszonylag távol tartott az előadástól bennünket, de Fabre kiemelte, hogy ő egy tablóképet állít föl az előadással, amihez kell egy bizonyos fizikai távolságtartás, ezért a befogadói élmény is valamennyire különbözni fog. A *Mítikasz*-ban nemcsak a szagát éreztem annak, ami a színpadon zajlott, hanem részese lettem a repetitív játéknak. Amikor vége lett, még nem tudtam mit kezdeni vele, de a rákövetkező napokban elkezdett történni, zajlani bennem az előadás. Valahol ez lehet az igazi célja a Fabre-előadásoknak, hogy egyszer csak létrehoz bennünk egyfajta belső megtisztulási folyamatot azáltal, hogy 8 vagy 24 órán keresztül látjuk azokat a képeket, halljuk azokat a fogalmakat, kijelentéseket, amelyekkel



Jan Fabre: *Vér vagyok*, Nemzeti Színház és a Bozsik Yvette Társulat, 2024, r: Jan Fabre (fotó: Zeltó Csilla, forrás: bdpst24.hu)

²⁸ Géczy János (1954) író, képzőművész, művészettörténész

addig csak futólag foglalkoztunk. Most pedig elindít bennünk egy tudatosítási folyamatot az, hogy bizonyos távolságból, de személyes csatornán keresztül halljuk viszont az elfelejtett történeteinket, az emlékezetünkéből kitörölt fogalmakat. Ez a fajta színház tényleg rendesen megdolgoz pszichikailag, felér egy terápiával.

ERŐS KINGA: Zsolt már szóba hozta Bingeni Szent Hildegardot, akinek igen érdekes a viszonya a testhez. Az ő irodalmi hagyatékában négy olyan könyvet is találunk, amelyek kifejezetten a profi gyógyításról és a testről szólnak, azokról az anatómiai ismeretekről, amelyek az arabok közvetítésével az ókori görögöktől származnak. S amint erről már szó esett, az Eucharishtiáról is beszélhetünk ennek kapcsán. A liturgikus gyakorlatban a katolikusok konkrétan magunkhoz veszik a testet és a vért. A reformátusoknál ez kicsit másképpen van, de a katolikusoknál Krisztus teste és vére nemcsak mint szimbólum jelenik meg, a szertartás során valóságos transzformáció megy végbe. Vajon ez az átváltozás is lehet megbotránkoztató? A közönség soraiban ülők közül vajon hányan élük meg ezt a misztikus élményt minden vasárnap? De az biztos, hogy e kultikus gyakorlat nagyon mélyen benne van az európai hagyományban. Ami engem a legjobban megfogott az előadásban, az a testhez való viszonyunk demonstrálása. Ez a viszony korunkban is ellentmondásos. Nem szeretjük a testet. Arról beszélünk, hogy mindenütt a testiség uralkodott el, de a testünket valójában mégsem szeretjük. Ezen a színpadon a táncosok valóban szépek voltak, jól esett nézni őket. De ugyanakkor, képletesen szólva, szüntelenül folyt a vér. Jelen volt a szépség, de ennek fonákja, a meggyalázott testiség is. Ezt a kettősséget a kultúránkban manapság eltartani igyekszünk magunktól. Azért támad föl sokakban a megbotránkozás e produkció láttán, mert ezzel a kettősséggel szembesít. Végző soron a mulandóságunkkal, amivel nem szeretünk foglalkozni. Ennek az előadásnak a drámai tétje valójában mulandóságunk tudatosítása.

“This Kind of Theatre Is Nothing Short of Therapy”

A Roundtable Discussion on Jan Fabre’s *I Am Blood*

The series *The Language of Theatre, The Renewal of Theatrical Language*, hosted jointly by the National Theatre and the Hungarian Writers’ Union, continued at the BAB Gallery with an in-depth analysis of Belgian artist Jan Fabre’s special Gesamtkunstwerk production. The roundtable centred on the performance *I Am Blood*, which premiered on 22 November 2024. Participants in the discussion included writer and poet László L. Simon; literary and cultural theorist Róbert Smid; dramaturge Zsolt Szász, editor-in-chief of *Szcenárium*; and Réka Szabó, dramaturgical collaborator on the production. The event was moderated by Kinga Erős, President of the Hungarian Writers’ Union. We are publishing an edited version of the discussion on the occasion of Jan Fabre’s appearance at MITEM 2025 with this same production. As part of the festival’s professional programme, the Hungarian edition of *From Act to Acting* was also presented on 10 May – a volume co-edited with Luk Van den Dries, offering insight into Fabre’s methodology for actors and his guidelines for 21st-century performers.



LUDVIGH KÁROLY

Az „Ég Fiai” és a halhatatlan halandók¹

Európai ember számára Az Ég Fia kivételes színházi élmény, amelyhez az idei MITEM-en nagyban hozzájárult a népes mongol közönség, mely a szó szoros értelmében együtt lélegzett a történettel és a színészi játékkal. Az előadás folyamán többször felhangzó taps is a spontán, közvetlen érzelm kifejezést szolgálta. A szereplők döntéseivel, viselkedésével való egyetértés vagy a megdöbbenés, felháborodás moraja hol a színjátás kezdeteit, hol egy élénk gyermeki reakciókat kiváltó bábelőadás hangulatát idézte. Ahogy egyre-másra következtek a drámai fordulatok, a hősköltemény elregélt eseményei és maga a történetmesélés is egyre jobban magával ragadott mindannyiunkat. Az előadás végén a szereplők meghajlását követő szokásos vastaps helyett egy hosszú percekig tartó, extatikus éljenzés következett, amit a társulat ráadásként egy pergő-dörgő tánckavalkáddal honorált. A három és fél órás játék során a színészek kitettek magukért. Szokatlan volt, hogy bárki érkezett a színpadra, mindig a nézőtér felé fordulva beszélt, akkor is, ha mondatainak címzettje a háta mögött állt. Meg voltunk szólítva, így ki sem vonhattuk magunkat a sorjázó jelenetek hatása alól. Mindinkább úgy éreztük, hogy a színpadon zajló események részesei vagyunk. A teatralitás különös, először talán idejétmúlnak tűnő eszközei egyre kevésbé idegenítettek el, s idővel érzelmileg tökéletesen bevonódtunk a mitikus hősköltemény világába.

A történet lassan bontakozik ki.² Modun, a főhős a harc mezején tanúsított érdemei és rátermettsége alapján joggal örökölhette a fejedelmi státuszt, ám az

¹ Az Ég Fia – Bitogtokhin Cognemeh drámája, r: Naranbaatar Namnan; Nemzeti Színház, MITEM 2025. IV. 26.

² E tanulmányban csak a mitikus történet üzenetének megértése szempontjából elengedhetetlen részletek ismertetésére szorítkozom. Az eposz, illetve a jelen színházi adaptáció egyéb sajátosságaival kapcsolatban utalok Birtalan Ágnes tanulmányá-

udvari ármány, övéi összeesküvése folytán áldozati szerepbe kényszerül: túszerként az idegen uralkodó rabságába vetik, s kilátástalan helyzetéből nemigen remélhet kiutat. Ennek hátterében az áll, hogy a belső viszályok és az erkölcsi romlás következtében meggyengült birodalmat fenyegető külső erők újra és újra zsarolják a „hun állam” vezetőit. Hol országrészt, hol királyi túszt követelnek a béke fejében. Ha a váltságdíjat nem fizetik meg, azzal fenyegetőznek, hogy lerohanják a birodalmat. Modun is ennek a szituációnak válik az áldozatává.

Élete mélypontján egy falóra emlékeztető szerkezetre láncolva látjuk. Fogva tartója, az idegen ország fejedelme azzal kecsegteti, hogy ha megtagadja hazáját, őseit és önmagát, akkor megszabadul kínjaitól, sőt, komoly tisztséget és gazdagságot kap cserébe azért, hogy jobb



A Modun kínzatása jelenet (forrás: facebook.com/Улсын Драмьн Эрдмийн Театр)



A családtagok leöletése jelenet (forrás: facebook.com/Улсын Драмьн Эрдмийн Театр)

belátásra tért. Modun azonban ellenáll a csábításnak. Meglátásom szerint ez az epizód Krisztus megkísértésére, majd önfeláldozására, önként, másokért vállalt szenvedésére emlékeztet, hiszen Modun ellenállását is megostorozásával büntetik. Ám az ő hősiekes fellépését Krisztus áldozati halála (és a rákövetkező feltámadás) helyett – egy váratlan segítő felbukkanásának köszönhetően – csodás megmenekülése követi.

Modun hazatér, és kezébe veszi az irányítást: államalapító földi királlyá válik. Ha azonban az imént áldozatvállalásának krisztusi párhuzamára hívtuk fel a figyelmet, uralkodóként már egyáltalán nem hasonlít a majdani megváltóra. Kizárólag az ország érdekeit tartva szem előtt több gyilkosságot is elkövet. Első áldozata női szépség, az a fiatal nő, akivel száműzetése előtt egybekelt. Tette még hűséges katonáját is elborzasztja, ő azonban így indokolja döntését: a női szépség

ra: „A föld az ország alapja, azt hogy is tékozolhatnám el?”, Szcenárium, XIII. évfolyam, 1. szám, 2025. január–február, 5–11. Lásd még: *Szemében tűz, lelkében erő* – Kornya István interjúja a rendezővel, Nemzeti Magazin 2025/4, 8–9.

erotikus hatalma véletlenül se vezethessen viszályhoz, áruláshoz. Majd megöli féltestvér öccsét, öccsének anyját (apja fiatal, második feleségét), annak intrikus nagybátyját, az ellene való cselszövés aljas kitervelőjét, akinek rabságát köszönhetette, valamint apját, az uralkodót is, aki hagyta magát félrevezetni, megalázní, és iszákosságával, rossz döntéseivel az ország morális romlását és hanyatlását okozta. Anyja ezt a tettet látva rituális öngyilkosságot követ el lenyilazott férjének holtteste mellett, majd két szolgálólányának is azonnal elvágják a torkát.

Ez a vérengzés a Shakespeare-i királydrámákon edzett európai nézőt is elborzasztja. „Civilizált” világunktól idegen, hogy ennyi hősies, úgyszólván zokszó nélküli tűrés, szenvedés, hűséges fiúi helytállás után valaki ennyire kegyetlen, családja tagjait is halomra gyilkoló uralkodóvá váljon.

A rutin értelmezés az lehetne, hogy a hatalom megőrizte őt.

Közben azonban nem kérdés, hogy Modun szenved.

Az *Ég Fia* azt a történelmi léptékű „pillanatot” jeleníti meg, amely közvetlenül megelőzi Krisztus színre lépését. A történet középpontjában az utódlás kérdése áll. Az anya öngyilkossága, majd a mellé „kötelező jelleggel”, mondhatni szertartásosan leölt szolgálok jelenete egyértelmű utalás arra, hogy a rituális királygyilkosságok idejében járunk: a darab 2011-ben színre vitt első változata a hun államalapítás 2220 évvel korábbi eseményének állított emléket.³

Ebben a történelmi korszakban még igen gyakori volt az utódlás, az uralkodói hatalom átörökítésének rituális gyilkosságokkal „tarkított” változata; mi több, ez volt a jellemző. Tudunk csecsemő-, illetve gyermekáldozatokról, valamint arról is, hogy a királyi hatalom átadása az ősatya, őszanya megölése révén történt, kannibalisztikus orgiák keretei között.

Meghalt a király, éljen a király! – Többek között Zolnay Vilmos mutat rá e rítusok ősi voltára, működésmódjára, melyek a művészet forrásai is.⁴ De Juan de Tovar *Azték krónikáját*⁵ is említhetjük, mely ihletett – helyenként, a krisztusi kereszténység rituális párhuzamaira rámutató szakaszaiban úgyszólván elragadtatott – leírását adja az emberáldozó nemzedékváltások (és egyéb áldozati szertartások) még mintegy 500 évvel ezelőtt is létező, élő gyakorlatának.

Véres váltások ezek. A menádikus őrjöngés, az extatikus dionüszoszi orgiák, kannibalisztikus szertartások koráról már vannak jól dokumentált ismereteink. Az új uralkodó a megnyúzott öreg ősatya bőrébe bújik. A király holtából való feltámasztása úgy történik, hogy a megölt embert, hátát valaminek nekidöntve,

³ Lásd erről Kornya István interjút a rendezővel: Nemzeti Magazin, 2025/4, 9.; illetve *Az Ég Fiából* közölt részlet bevezetőjét: Szcenárium, XIII. évfolyam, 1. szám, 2025. január–február, 12.

⁴ Zolnay Vilmos: *A művészetek eredete – Pokoljárás*, Magvető, 1983.

⁵ Juan de Tovar: *Azték krónika*, Helikon, 1986.

felültetik, szó szerint feltámasztják. A feltámasztott király azonban már nem földi minőséget képvisel, de nem is egyszerűen halott: ő már megistenült, össze vált, és innentől kezdve az égiek karából segíti utódait.

Közép-Ázsiához hasonlóan 2220, pontosabban ma már 2234 éve a görögök-nél, majd Rómában a latinoknál a Krisztus utáni első századokban is ez még élő gyakorlat, de Közép-Amerikában 500 éve még úgyszintén fellelhető.⁶ A Krisztus fellépését megelőző időkre azonban e rítus mindinkább elveszíti szakrális voltát, a gyilkolás szabadossá válik, fékevesztett vérengzésekbe torkollik.⁷

Firmicus Maternus *A pogány vallások tévelygéséről*⁸ írott művében ostromozza kora romlott viszonyait. Azt a gyakorlatot, hogy a trónkövetelők pogány vallási ceremóniák mögé bújva vagy hatalomvágyuktól vezérelve már leplezetlenül és indokolatlanul, vérszomjas kegyetlenkedéssel távolítják el útjukból az őket véltén vagy valóban akadályozó (vagy egyszerűen csak ellenszenves) személyeket, rettegésben tartva mindenkit, aki él és mozog.

Modun is isteni küldött: ő az Ég Fia. Ezt a kozmikus dimenziót a mű elején a király-apjának udvarához tartozó Fősamán képviseli. A történet azzal indul, hogy a királyi palotában egy erotikus töltetű vigasság zajlik. A mulatozást a

⁶ A MITEM mexikói vendéglőadása, *Az ördögi átváltozás* (Nemzeti Színház, 2025. április 29.) éppen ennek az időszaknak, az emberáldozat kultúrájának sajátos feldolgozása volt. Carlos Pascual író, és a rendező Martin Acosta bizonyos értelemben e kultikus gyakorlat védelmében lép föl. Pontosabban az ellen protestál, hogy ezt a tradíciót semmiféle agresszív vagy akár barátságos, művészi köntösben megjelenő külső beavatkozásnak, még oly magasztos eszme, erkölcsi vagy egyéb indíték nevében fellépő térítő szándéknak sincs joga megváltoztatni.

⁷ A 2025-ös MITEM-en a *Zhaojun utazása* (május 21. és 22.) című „kínai opera” (szövegkönyv: Liu Enping, r: Yang Jun) ugyancsak a „hun kérdést” taglalja, csakhogy most kínai szemszögből, és mintegy 200 évvel későbbi történet keretében. E műben csupán szórványos utalásokat találunk a hatalomváltást szabályozó örökösödési törvényekről, ezek azonban mégis nagy pontossággal jelzik azt a rituális gyakorlatot, amely még minden vonatkozásban rányomja bélyegét a történésekre. A hun király halálát követő hatalomváltás itt is jelentős véráldozattal, gyilkosságokkal jár. Ennek egyik következménye a királynői rangra emelkedett női főszereplő, Zhaojun mérhetetlen fájdalma, miután gyermekei esnek áldozatául az átmeneti zűrzavarnak. Mint ha csak a Theoden király mondata (lásd róla később) csendülne föl az opera végjátékában: „Miért az ősz hajú kíséri a fekete hajút az utolsó útjára?” Az előadás műfajáról lásd Révész Ágota: *A qinqiang és a hagyományos kínai színház*, in: Szcenárium, XIII. évf. 1. szám, 2025. január–február, 38–48; valamint a darab szövegkönyvét: *Csao-Csün utazása*, uo., 49–61. Ebben olvasható a narrátortól a következő: „a hun szokások szerint a fiú örökölte volna apja feleségét is”. Zhaojun ezt visszautasítja, mondván: „én a nagy sanjü anyja vagyok”. Nála – a már civilizált Kína erkölce szerint – megjelenik tehát az incesztussal szembeni gátlás, amire az udvari tanácsadók viszont így reagálnak: Ha nem kívánja férjül gyermekét, van más megoldás is: „a királynénak követnie kell az elhunyt sanjüt a sírba” (uo., 53. és 56).

⁸ Firmicus Maternus: *A pogány vallások tévelygéséről*, Helikon, 1984.

Főszámán helyteleníti, szavait mennydörögés és villámlás kíséri. A birodalom jelen helyzetét a következő szavakkal vázolja: „Hogy a Nap és a Hold által megáldott hun államunkat felvirágoztassuk és ragyogtassuk, azt parancsolta ránk az örökkévaló Kék Ég. De züllés, mulatozás terjed, a palota pletykái kikezdik az államhatalom rendjét.”⁹

A földrajzilag és kulturálisan is igen közeli *Tao Te King*¹⁰ az államhatalmat még nem kizárólag a világi hatalom intézményeként tárgyalja. A Király mindig a szakrális-spirituális világrendet képviseli, dolga a Föld és Ég összekapcsolása, a kozmikus rend fenntartása, illetve érvényesítése a földi viszonyok között. A Főszámán is ezt a világképet vallja. A Kék Ég jelzője az *örökkévaló*, ami isteni minőségét emeli ki, a fény felragyogtatása pedig az állam – és így annak uralkodója – számára rendelt égi parancs. Az ünnepi rítusok csak ezt a rendet erősíthetik. A világ azonban e történet tanúsága szerint változóban van. Az isteni rendtartás erodálódik, „öncélú” züllés és mulatozás veszélyezteti az államhatalom rendjét, a morális belső tartást pedig palotai pletykák kezdik ki. A Nap Atyánk és Hold Anyánk kifejezés az egész drámán végig vonul, sokszor visszatérő, hangsúlyos motívum. A Főszámán az Ég szellemi képviselőjeként később másként is kifejezésre juttatja az égiek morális parancsát, a „megtérés” útját. „A Kék Ég haragra gerjed... E szügyentelen vigasságnak vessetek véget! ... kövessétek a Menny parancsát.”¹¹



Tümen Sanjü az italos edénnyel a mulatságon (forrás: facebook.com/Улсын Драмьин Эрдмийн Театр)



A Főszámán szózatot intéz az udvarhoz (facebook.com/Улсын Драмьин Эрдмийн Театр)

⁹ *Az Ég Fia /részlet/ (Szcenárium, uo., 13.)*

¹⁰ Lao-ce: *Tao Te King* című műve magyarul: *Az út és az erény könyve*, Weöres Sándor fordítása Tőkei Ferenc prózafordítása alapján, lásd <https://terebess.hu/keletkultinfo/utereny.html> és/vagy Karátson Gábor fordítása (Q.E.D. Kiadó, é. n.)

¹¹ Uo., 14.

A belső árulás a Főszámánt is elveszejtí. Nem csoda, hiszen spirituális alapállással a személyes anyagi-hatalmi érdekek érvényesülését gátolja. A dráma ezen a ponton mai, civilizált világunk tükröződése is egyben. „Eltávolítása” után a Főszámán „odafentről” segíti Modunt a kozmikus erkölcsi parancs megvalósításának fájdalmas, kegyetlen, emberpróbáló útján.

Az események sodrában felbukkan egy csodás nyílvessző is. „Amerre a hadvezér a zengőnyilát kilövi, arra kell a hűséges harcosoknak is célozni...”¹² A zen–csan–tanok történetileg ugyan későbbi fejlemények, az íj és nyíl metafizikai jellegű szimbolikája azonban nem köthető időbeli kezdőponthoz. Az eliramló nyílvessző mint az emberi élet metaforája, az összpontosítást követően célját „magától” megtaláló vessző képze, az anyagi világon túli szellemi szférák megcélzása egyértelműen jelzi, hogy ez a zengőnyíl több mint fegyver, a csapongó emberi képzetek, gondolatok megfegyverezésére szolgál a tisztán szellemi út megtalálása érdekében. „... akár Modun apjára is...” – így fejeződik be az iménti idézet. A kilőtt nyílvessző sorskérdésekben döntő, nem emberi, hanem isteni léptékű kozmikus parancs hordozója.

Az „Ég Fia” szenvedései folytán joggal hasonlítható a keresztény vallásalapítóhoz. Míg azonban Modun „azért született e világra”, hogy a rituális királygyilkosságok hagyományát folytassa, Jézus Krisztus azért, hogy ennek a hagyománynak véget vessen. Az ő áldozata teljes, nem áll meg az ostorozásnál. A rituális-kozmikus előkép a végkifejletben ellentétes jelentés hordozója lesz: a Fiú nem a megölt Atya – ősatya – trónját foglalja el, hanem ő maga hal meg, áldoztatik fel, majd feltámadása után visszatér a Mennybe, ahonnan a Földre alászállt. S ahol megtapasztalta, hogy az ő országa „nem e világból való”¹³. De a Mennyben sem az Atya helyét foglalja el, hanem „ott ül az Atya jobbán” mint annak „jobb keze”. Ebben a képbén fizikai értelemben is egyértelműen mutatkozik meg a Fiúnak az Atyával való egylényegűsége. Egyikük sem zárja ki a másikat, a földi élet irányítóiként nem fordulnak egymással szembe. Ahogyan Krisztus mondja, az Atyához nem is lehet másként eljutnia halandónak, „csak általam”.¹⁴ (A Szent Lélek mitológiai értelemben talán nem is egy harmadik személyt jelöl, hanem az Atya és a Fiú megbonthatatlan kapcsolatának, lényegi egységének a megnevezése, megszemélyesítése.)

A kereszténység eszmerendszere tehát alapjaiban fordul szembe a hatalom erőszakos leváltásának addigi gyakorlatával. Krisztus ma az én olvasatomban ezt üzeni a globális válsággal küzdő, hitehagyott emberiségnek:

¹² Lásd Birtalan Ágnes 2. lábjegyzetünkben idézett tanulmányában, 8.

¹³ Jn. 18, 36

¹⁴ Jn. 14, 6

Én azért jöttem a földre, hogy önkéntes kereszthalálommal még egyszer, utoljára megismételjem az emberáldozat kegyetlen rituáléját, de nem azért, hogy folytatódjék, hanem azért, hogy véget érjen a lidércnyomás. Még egyszer egyetek az én testemből és igyatok az én véremből. De ettől kezdve ne kelljen senkinek sem meghalnia a kereszten azért, hogy fölismerjétek benne az „Ég Fiát”. Elég volt a vérengzésből, a családtagok legyilkolásából, a kannibalizmusból. Régi rítusról van szó, amellyel az ember egykor úrrá tudott lenni a halálon, a halhatatlanság-tudat elvesztésének traumáján. De ez „a színház” (mely az egész világ...) mára erodálódott, elvesztette égi dimenzióját, ezért már nem tölti be azt a hivatását, aminek ez a rituálé „virágkorában” még megfelelt. Legyen hát ebből egyszer s mindenkorra elég! Legyen az Atya és a Fiú egylényegű, legyen egyik a másiknak jobb és bal keze.¹⁵

Modun kegyetlensége a jelenből nézvést a részünkről nem lehet ítélet tárgya. Ő egyszerűen még az a történelmi alak, aki a hagyományt folytatja, és igyekszik megfelelni a maga idejében úgyszólván kizárólagos erkölcsi parancsnak, amelynek hatása alól ki sem vonhatná magát.

Modun karaktere Ábrahám alakját is felidézi, hiszen az ő története a krisztusi fordulat első jelentős előképe (miután az ószövetségi szövegekből tisztán kiderül, hogy az emberáldozat gyakorlata „azokban az időkben” is úgyszólván a szokásos működés). Az Isten iránti végtelen engedelmesség Ábrahám számára megkérdőjelezhetetlen erkölcsi parancs. Azzal, hogy ennek felszólításnak engedelmeskedik, szembefordul az apai és a gyermekük anyjából sugárzó szülői szeretet erkölcsi törvényével. Ha Isten iránti feltétlen hűsége alapján hozza meg döntését, hűtlenné válik gyermekéhez, feleségéhez, családtagjaihoz és tággabb közösségéhez.

Modun bizonyos értelemben ugyanazzal az ellentmondással küzd, csak az ő tudatában nem Isten diktálja a „magas



Rembrandt van Rijn: Ábrahám feláldozza Izsákot, olaj, vászon, 1635
(forrás: meisterdrucke.hu)

¹⁵ Jan Fabre rendezői fantáziája az egész létezést transzformálja vérré, és épp ezzel veszi elejét a „vérengzésnek”. A vért mint az élet fluidumát, a lélek szimbólumát abszolutizálja, amelynek nem lehet ártani. (Vér vagyok, Nemzeti Színház, 2025. január 28.)

rendű” erkölcsi parancsot, hanem az ország és népének érdeke. Ami ugyanakkor égi diktátum, ahogyan azt a Fősámán is kétségtelenné teszi. Az előadásban visszatérő szófordulatok – Nap Apánk, Hold Anyánk – egyértelműen jelzik, hogy égi-isteni mérték mozgatja a hőst. Modun, az Ég Fia is egy olyan hős, aki a maga cselekedeteit kozmikus küldetésének rendeli alá. Ebben az esetben e küldetés mibenléte maga a „hun állam”; a birodalom érdekét szem előtt tartva válik meg családjától, hagyja el apját és anyját, tagadja meg testvérét. Ő megteszi, amit Ábrahám nem: azokat áldozza föl, akiket legjobban szeret (még saját fiának anyját is képes túsul küldeni az állam biztonsága érdekében). Neki nem ajánl föl istene kost vagy bármely más helyettesítő áldozatot, így nem dönthet másként annak érdekében, hogy a mongolok államát, az „égi birodalmat” újra erőssé tegye, felvirágoztassa. Ez az ő felelőssége.

De hadd hozzak erre a magyar történelemből is egy példát. Dobó István, az *Egri csillagok*¹⁶ hős kapitánya egy alkalommal saját katonáira is rálövet, amikor a török betör a várba, és csak úgy akadályozható meg a teljes tragédia, ha az átszakított falakat ágyúgolyó-erővel rárokkasztja a támadókra és a védőkre egyaránt. Ez a Gárdonyi-regényből készült film egyik legdrámaibb jelenete. A várkapitány nem tehet mást: védőinek egy csapatát fel kell áldoznia a többi katonája, a civilek és a nők, a vár, az ország és Európa, valamint az egész kereszténység védelmében.

Az állam nem csupán egy politikai alakulat, nem is csak egy elméleti konstrukció. Ugyancsak többször elhangzik (különösen, amikor a környező zsarnoki hatalmak országrészt követelnek a meg-nem-támadás fejében), hogy mire való az ember, ha nincs, ahol éljen, ha nincs hová eltemetni: A föld mint kozmikus anyai minőség jelenik itt meg, mely megszüli és visszafogadja gyermekeit. Olyan abszolút érték, mely fontosabb, mint a halandók világa, mint a földre születő, rajta élő és bele visszahanyatló generációk sora. A föld védelme ezért a mindent eldöntő, elsődleges erkölcsi parancs: „A föld az ország alapja, azt hogy is tékozzolhatnám el?”

Modun e magasabb rendű törvénynek engedelmeskedik, amikor érzelmeit megtagadva a véreit áldozza fel. Az ő korában ez nem is történhet másként. Csak a felmenők halálával válik lehetségessé, hogy ő mint utód a helyükbe lépjen, és ezzel az élet folyamatosságát szolgálja.

Az élet törvénye azonban az egyes emberi sorsa felől szemlélve teljesen más, nem feltétlenül a kozmikus léptéket képviseli. A *Gyűrűk Ura* egyik jelenetében mondja halott fiára emlékezve Theoden király: „Szülőnek nem való gyermekét temetni”.¹⁷ Az élet rendje, hogy előbb a szülők haljanak meg, s csak aztán a gyermekek, amikor már nekik is utódaik vannak.

¹⁶ *Az egri csillagok* c. film rendezője: Várkonyi Zoltán (1968.)

¹⁷ *A Gyűrűk Ura* c. film rendezője: Peter Jackson (2001.)

Modun az emberáldozat misztériumának jelenében él, és azért tehetetlen, mert nincs senki, aki feloldozná ennek a kegyetlen erkölcsi parancsnak a kényszere alól. Ábrahám szózatot hall, ami megsza- badítja ettől a kényszertől; s e szó- zattal éppen az menti fel őt, akiben hisz, akinek mindenben engedel- meskedik. De ez még csupán az al- kalmi fölmentés példázata.

A megváltás Krisztussal érke- zik el, aki „magára veszi a világ bű- neit”. Nemcsak azokat, amelyek az ő fellépése előtt a történelemben

felhalmozódtak, hanem azokat is, amelyek halála és feltámadása után, önfelál- dozása ellenére következtek, illetve következnek be folyamatosan.

Modun tehát – mint az összes mitológiai hérosz – Krisztus-előkép: az Ég Fia, aki minden tettében a felsőbbrendű erkölcsöt követi, hogy földi küldetését be- teljesíthesse. Nem a fölényeskedő bíráló attitűdje illeti hát őt meg részünkről, hanem csak a megértés, együttérzés és elismerés.

Az pedig már a mai ember szabad akaratán múlik, hogyan dönt: képes-e úgy értelmezni a maga halandó létét, mint az örökkévaló Ég földi mását, amelyért felelősséggel tartozik?



Modun felmagasztosulása az előadás záró- jelenetében (forrás: facebook.com/Улсын Драмын Эрдмийн Театр)

Károly Ludvigh: *The Sons of Heaven and the Immortal Mortals*

The Sons of Heaven, performed by the Mongolian Drama Theatre of Ulaanbaatar (directed by Naranbaatar Namnan), was met with enthusiastic acclaim at this year's MITEM, with members of the Mongolian communities living in Hungary well represented among the audience. The drama, based on legendary tradition, was originally produced in 2011 to mark the 2220th anniversary of the founding of the Hun Empire. What could account for the fact that by the end of the performance, we find ourselves emotionally immersed in the world of this mythical heroic epic – a world that, in terms of its spirit and worldview, stands in considerable contrast to our own? This is the central question posed by the author of the study. How is it that we are drawn so close to a figure from a pre-Christian age – the protagonist in the dramatic plot, Modun – who, in seizing power and securing the foundations of the empire, is even willing to sacrifice members of his own beloved family? Károly Ludvigh explores the parallels and divergences between Modun's life-sacrifice, understood as the fulfillment of a divine mission, and the self-sacrifice of Christ, whose purpose is the redemption of humanity.



ДРАМАТИЧЕН
ТЕАТЪР
ПЛОВДИВ



БЕЗ КРЪВ

ПО РОМАНА НА АЛЕСАНДРО БАРИКО



АДАПТАЦИЯ АЛЕКСАНДЪР СЕНУЛОВ
ПОСТАНОВКА ДИАНА ДОБРЕВА



Организиран от държавния театрален център "Борис Томов" в Пловдив. Благодарим ви за подкрепата.

A plovdivi Drámai Színház *Vér nélkül* című előadásának plakátja (forrás: dtp.bg)



SASHO DIMOSKI

Vér nélkül: Sui Generis

Bevezetés helyett

Ez a tanulmányvázlat valójában egy színházi napló töredéke, amely folyamatában dokumentálja a *Vér nélkül* című előadás születését. Célja az volt, hogy felfedezze, megörökítse és értelmezze Diana Dobрева rendezői világát, alkotói gyakorlatát, amint az a *Vér nélkül* című előadásban megnyilvánul.

Vér nélkül – az előadás adatai

A *Vér nélkül* a Plovdivi Drámai Színház (Bulgária) és a JHK Džinot Nemzeti Színház (Velesz, Észak-Macedónia) koprodukciója az Észak-Macedóniai Bolgár Kulturális és Tájékoztatási Központ közreműködésével. Ez az előadás úttörő kezdeményezés a két ország színházai között, és a kétéves nemzetközi „Manifest” projekt része.

Alapjául Alessandro Baricco olasz író *Vér nélkül* című kisregénye szolgál Tolya Radeva fordításában. Az adaptációt Aleksandar Sekulov írta, a színpadi változatot és a rendezést Diana Dobрева jegyzi. Az alkotógárda tagjai a következők: díszlet – Valentin Svetozarev, jelmez – Rade Vasilev és Elena Vangelovska, zene – Yavor Karagitliev és Sashko Kostov (aki élőben is előad), koreográfia – Olga Pango, macedón fordítás – Ana Bateva, fotó – Georgi Vachev, plakátterv – Yavor Dimitrov. A producerek Suzana Hartunijan Vasilevska és Sasho Dimoski.

A színészek a két ország és két színház művészei: Margita Gosheva, Vasil Zafirchev, Konstantin Elenkov, Patricia Pandeva, Isidor Jovanovski, Filip Hrisztofski, Krasimir Vasilev, Georgi Vachev, Ketii Borisovska, Simeon Aleksiev, Elena Kabasakalova, Katrin Gacheva, Zlatko Sharkov, Filip Vasilevski és Elena Dimitrova.

Önálló műfaj

Ezt az önálló műfajként meghatározott színpadi formát a legegyszerűbben olyan hibridként lehet leírni, amely egyrészt a drámai színház (szövegközpontú színház), másrészt a corridá (bikaviadal) mint autonóm előadói műfaj, harmadrészt pedig az – eredete és hagyománya szerint az arab költészethez kötődő – kaszída törvényszerűségei között meglévő feszültségből született. Az egységes színpadi előadáson belül e három különálló műfaj folyamatos váltogatásából kerekedik ki a sui generis, saját jogon egyedi hibrid forma.

A corridá speciális színpadi cselekvés: küzdelem az ember és a bika között, halálos végkimenetellel. Mint minden versengésnek, a tauromachiának is megvan a maga rendszere – a kanonizált szabályaival, irányelveivel és dramaturgiájával, amelyek szerint végbemegy. Lényegében ugyanezeket alapul a színház.

Hagyományos értelemben a bikaviadal dramaturgiájában egy végzetes párbeszéd rejlik a matador és két bika között, háromféle variációban. És éppúgy, mint a drámai történetekben, ez az alapkonfliktus is konkrét körülmények között bontakozik ki: egyfelől a corridá szabályrendszerében, ahol minden matadornak hat segítőtje, egyben szövetségese van, másfelől pedig az arénában, amely a térbeli értelmezési keretet jelöli ki.

Minden matadornak hatan segítenek a bikával való küzdelem során: két pikador – általában lóháton –, három torreador, valamint egy mozo de espadas, azaz kardhordozó segéd. Ez a triász a matador vezetésével egy sajátos (véres, végzetes!) párbeszéd kialakítására törekszik egyetlen bikával, amely jellemzően nem idősebb négy évnél, és nem könnyebb 470 kg-nál. A torreador és a bika közötti dialógus eskalálódik, majd egy drámai, hamleti felhangokkal teli pillanatban tetőzik: lenni vagy nem lenni, ölni vagy nem ölni. A színház és a corridá különleges közös nevezőn osztoznak: ez maga a túlélés – amely az egyik oldalon a drámai helyzet veleje, a másikon pedig a viadal végső célja.

A corridának ez a színházi előadássá történő átírása egy sajátos műfajdefiníciót is feltételez, ahogyan ez a *Vér nélkül* című előadásban megvalósul – mintegy úttörő próbálkozásként arra, hogy az egyik drámai forma (akció, tett, robbanás!) miként ültethető át egy másik rendszerbe.

Ennek az átírásnak a formai kivitelezése szakít a dráma szabályrendszerével (amelynek eredete a folyóbeszéd!), és kifejezésmódja eszközül a kaszídát választja – amely, per definitionem, arab dicsőítő költemény. Ez a páratlan szintézis kaszídában megénekelte corridaként határozza meg a *Vér nélkül* című előadás műfaját. Így sajátos hibrid jön létre, önálló műfaj, kategóriájában egészen rendkívüli.

A *Vér nélkül* című előadás, amely különleges történetet mesél el az élet és halál vérontás nélküli megbékéléséről a szeretet magasabb rendű aktusában, rímlel a bika és a matador közötti szenvedélyes küzdelem (párbeszéd!) lényegére: mindkettő az életnek a halál feletti győzelmében értelmezi újra önmagát, Erosz

és Thanatosz találkozásában, egy olyan találkozásban, amely a közönség által érzett katarziszban visszhangzik tovább az arénában és a színházteremben egyaránt.

Önálló műfaj: prózából dráma, corrida és kaszída

A rezsemantizáció fogalma egy olyan művészi értelemben vett működőképessé-tételi eljárást (operacionalizáció) takar, amelynek során – összetett folyamatokon keresztül – az egyik rendszer jelentésstruktúrája (szemantikája) anélkül nyer új megfogalmazást egy másik rendszer keretein belül, hogy sérülne az eredeti rendszer egyediségét meghatározó szemantikai értékek hitelessége. A *Vér nélkül* című előadásban ez a rezsemantizáció három, a produkció alatt mindvégig visszatérő folyamaton keresztül valósul meg. Ezek a következők: a prózai diskurzus drámai szöveggé történő rezsemantizációja; a drámai szöveg kifejezése a corrida mint előadóművészet által; a corrida szavakba öntése kaszída formájában.

Prózából dráma

A prózai szöveg (jelen esetben egy kisregény) átírása a prózai diskurzus normáinak drámai szöveggé való átalakítását jelenti – vagyis az olvasásra szánt passzív (irodalmi) szöveg átalakítását aktív, színpadon működő, performatív változattá. Ezt a szerző úgy tudja elérni, hogy a prózai elbeszélésből drámai szituációkat bont ki, és a kisregény történetmeséléséből drámai feszültséget épít.

A hangulatok, hangzások, párbeszédek, többszólamú beszélgetések és monológok létrehozásával a színpadi szöveg struktúrája kiterjed a kisregény cselekményére is. Mindez hiteles színpadi szöveget eredményez, amely számára a kisregény csupán kiindulópont volt – egy olyan ötlet, keret, amelyen belül a drámai cselekmény ki tud bontakozni.

A *Vér nélkül* előadás-szövege a prózai elbeszélést egyfajta gyakorlótérként használja – olyan arénaként, ahol a drámai feszültség fokozatai a drámai cselekmény teljességében bontakoznak ki és teljesednek be. Ez a cselekmény a kisregény szerkezetét követi, ugyanakkor új struktúrát hoz létre. A kisregényben gyökerező drámai cselekmény az események kibővített, cselekvésközpontú ábrázolása, amelyet a szerző újraértelmezett és aktív előadássá írt át!

Drámából corrida

A torreádor és bika közötti párbeszéd, ahogyan ez most a *Vér nélkül* eseménysorában tükröződik, a túlélés értelmezéséhez szükséges teret hoz létre. A színház a túlélésre – a túlélésre mint a drámai helyzet alapvető jellemzőjére, és a túlélésre

mint a torreador és bika közötti viszony végkimenetelére – összpontosító műveletek sokrétű rendszerén keresztül tud corridaként megnyilvánulni.

Ilyen módon a corrida által tükrözött drámai helyzet önálló és hiteles párbeszédformává válik, ahol a konfliktusból származó feszültség a katarzis kiváltására törekszik. A katarzis a corridában – mint színházi műfajban, annak összetett kapcsolatrendszerével és kifejezési formáival – saját nyelvvel rendelkezik. Ennek a nyelvnek mintapéldája a *Vér nélkül*. Magának a konfliktusnak ez a fajta átírása új műfajt teremt: a corridát mint színházi formát.

Corridából kaszída

Az irodalomelmélet úgy tartja számon, hogy a kaszída (amelynek etimológiai jelentése „szándék”) a IX. században az Arab-félszigeten született, mint az óarab költészet időmértékes verselésű formája, ahol a sorok száma általában tizenöt és nyolcvan között váltakozik. Jellegét tekintve dicsőítő költemény, azaz óda. A kaszída három részből áll. Az első, az úgynevezett *naszíb*, elégikus hangvételű visszaemlékezés, amelyben a költő két ember elválásáról kesereg. A második rész, a *rahíl*, folytatja ezt az emlékezést; a költő tevéhaton halad át a sivatagon, különféle veszélyek és próbatételek közepette. A harmadik és utolsó rész (*mufákhara*) lezárja a visszaemlékezést, a költő az (ön)dicsőítés hangján szólal meg.

A *Vér nélkül* című előadásban a kaszída performatív műfajként valósul meg, amely a corridában performatív formaként meghatározott párbeszéddel kezdődik. Ebben az értelemben a hagyományosan egyetlen előadó által elénekelt kaszída egyszólamúsága többszólamúsággá válik a színpadi történetekben, amelyek a különféle típusú és szintű drámai feszültségek révén jönnek létre, és a cselekménnyé összeálló drámai helyzetekben formálódnak.

A corrida cselekménye, akárcsak a kaszídáé, betartja a forma alapvető követelményeit: megtalálható benne az expozíció (a kaszída első része, a *naszíb* megfelel a corrida performatív kineztetikája bevezetésének), a bonyodalom és a kibontakozás (a torreador és a bika közötti összecsapások a corridában, illetve az énekes utazásának kezdete a sivatagon át), a tetőpont (a költő megpróbáltatásai során felgyülemelő feszültség párhuzamba állítható a torreador és a bika összecsapásában megtestesülő drámai csúcsponttal) és a *peripeteia*, azaz fordulópont (a torreador és a bika kapcsolatának fordulópontja összefügg a költőnek az utazás során átélt válságával), valamint a végkifejlet, a megoldás (a kaszída dicsőítő éneke, amely a torreador–bika kapcsolat kimenetelének felel meg – az élet vagy halál közti végső döntésnek).

Ilyen módon a corrida a *Vér nélkül* című, prózából született drámában a kaszída formájában nyer kifejezést, és ezzel egy újonnan létrejött színházi műfaj valódi hibriditása teljeseedik ki.

Alessandro Baricco kisregényéről, röviden

Az olasz kortárs szerző, Alessandro Baricco *Vér nélkül* című kisregénye, amely egy névtelen országban, meghatározatlan időben játszódik, a véres bosszútól a vérontás nélküli megbékélésig ívelő, erőteljes történetet mesél el a gyűlölet szeretetté való átváltozásáról.

A *Vér nélkül* sokkoló, erőszakos cselekedettel kezdődik – egy férfinak és családjának meggyilkolásával. Egyedül a kislányuk, Nina marad életben, az egyik támadó rendkívüli, irgalmas cselekedetének köszönhetően. Nina ekkor még csak négy éves.

Több évtizeddel később Nina felkutatja családja utolsó gyilkosát – azt az embert, aki egykor a megmentője volt. Találkozásuk mélyreható újragondolásra készíti őket egyrészt a saját életükkel, másrészt azzal kapcsolatban, hogy mi történt több mint fél évszázaddal korábban azon a végzetes éjszakán.

A *Vér nélkül* hihetetlenül képszerű és felejthetetlenül tragikus, lidérces könyv sérülésről és vágyakozásról, emlékezetről és megbocsátásról. Arról, hogy mit jelent embernek lenni a legelemibb szinten.

Az előadás szövege: a kisregény adaptációja és a színpadi forgatókönyv

A *Vér nélkül* című kisregény szerzői adaptációja kétféle beavatkozással járt. Az első a kisregénynek jelenetekké történő felbontásából állt a regény cselekményének kronológiai sorrendjében. A második abból, hogy a szerző új jeleneteket és eseményeket illesztett a meglévő jelenetsorrendbe – ezáltal egyedi, drámaírói nézőpontján keresztül bővítette ki vagy világította meg a szöveg egyes sűrű/atópiikus mozzanatait. Így tehát Baricco cselekménye újra-(és előre-)/íródik a műfajnak, azaz a kaszídában elénekelt színházi produkcióként megvalósuló corridának az eredetiségéhez igazodva. Baricco cselekménye úgy íródik újra (és előre), hogy szervesen illeszkedjen a műfaj autentikus formájához, amely maga a corridá, mint kaszídában elénekelt színházi előadás.

A kaszída konvenciójának megfelelően a drámaíró szerepeltet egy narrátort/énekest, aki elmeséli/elénekli Baricco történetét. Ennek a szerzői figurának (aki a drámaíró leleménye) legalább két funkciója van: egyrészt elbeszéli a történetet, másrészt aktívan részt is vesz benne – miáltal összekapcsolja a történet töredezett időit és tereit. Teszi ezt hűséges társaival együtt: egy zenésszel (aki élőben muzsikál, ahogy később erről szó esik), továbbá egy táncossal.

A *Vér nélkül* című darabban az Énekes által előadott kaszída a klasszikus arab irodalomból örökölt szerkezetet követi: az első részben (naszíb, a színpadon elhangzó nyitóvers) az Énekes bevezeti a közönséget a történetbe, miközben felfedi saját személyazonosságát is, egykori (halhatatlan) matador voltát. És éppen ezen a ponton veszi kezdetét a műfaj összetettsége: az énekes, egykori matador,



Alessandro Barrico: *Vér nélkül*, a nyitójelenet a corrida arénájával és az egykori matadossal
(fotó: Alexander Thompson, forrás: dtp.bg)

a „Régi Aréna” nevű bárban meséli el Nina és Tito, Doña Sol és Pedro Cantos történetét, azt a bosszútörténetet, amely majd a szeretet magasrendű aktu-sává alakul át.

A kaszída második része (a színpadra állított rahíl) szintén a kánon nyomán halad: az énekes a Bariccótól örökölt – dramaturgiailag kibővített – cselekmény mentén a sorsukon (moira) keresztül végigkíséri a szereplők megpróbáltatásait, érintve a drámai tetőpont elemeit is. A kaszída harmadik része, amely a sorsfordulat (peripeteia) és a végkifejlet témáját dolgozza fel, kiteljesíti a formát, és megerősíti a szöveg elején megfogalmazott tézist – az előadás prózából drámává íródik át, amelyet a corrida nyelvén, a kaszída kánonjának megfelelően játszanak el!

Számos beavatkozás történt a narratív szerkezetben is: az Énekesnek mint szerzői leleménynek a bevezetésén túl a drámaíró a helyzetek és karakterek egész sorát illesztette be Baricco eredeti történetének megvilágítására vagy kibővítésére. Ez a bővítés olyan mértékű, hogy az eredetihez képest az imitációban már csak a konceptuális szint és a konfliktusban részt vevő kulcsszereplők maradtak meg. Ily módon a drámaíró adaptációja teljes értékű, önálló színpadi szöveggé alakul, amely a kisregény cselekményének csupán néhány elemére támaszkodik. Ezt bizonyítják a történetbe beiktatott (új) szereplők és a közöttük létrejövő kölcsönhatások is: a különféle funkciókkal bíró meg nem nevezett események, emlékek, ábrándképek, szürreális helyzetek, álomszerű mozzanatok és visszaemlékező szakaszok.

Ily módon felépítve az előadás dramaturgiája egy olyan hiteles ívet rajzol meg, amely kölcsönveszi a kisregény földrajzát, újraírja azt a corrido – térként és alapelveként egyaránt értelmezett – keretében, majd (kiterjesztett) kaszídaként ad neki kifejezést.

A Baricco művéből ismert eseménysorozat és a szereplők (Manuel Roca családja – Nina és a fiútestvére; a gyilkosok – Salinas, El Gure és Tito; Torelavid gróf; a félholtak Roca kórházában; a bolondok Doña Sol elmeógyógyintézetében stb.) közötti kezdeti viszonyok megőrzésével az előadás szövege az elbeszélést (a prózai tájat, a prózai párbeszéd elemeit) aktív szövegre cseréli, amely követi az eredeti cselekményt, miközben egyidejűleg feltárja annak sötét, atópiikus, sűrű, rejtett tereit.

Rendezői technikák

A posztdramatikus színházi formák olyan módszerek és eszközök széles tárházát ölelik fel, amelyek révén a „szöveg” fogalom elsődleges (nyelvi) jelentésén túl az önálló színpadi szemantika összetett kifejezőjévé válik. Valójában a posztdramatikus színház egyik alapvető jellemzője a műfajokkal való kacérkodás annak érdekében, hogy kivívja önnön hitelességét. Lényegi vonása a hibriditás elve, amely szerint a dráma elfogadott, szabályos, klasszikus kánonját meg kell bontani. A – fentebb említett kibővített értelemben vett – „szöveg” megalkotása a posztdramatikus színházi formákban egy sor olyan eljárást igényel, amelyek a rendező partitúrájában szintetizálódnak. Jelen esetben ez annak a műfajnak a hitelességében tükröződik, amelyben az előadás megszólal – ez pedig a corrido mint színházi műfaj. A figyelem az előadásban megjelenő uralkodó szövegtípusra irányul: a mise-en-scène-re és annak sajátosságaira, ideértve a következőket: a corridónak mint színházi műfajnak a mise-en-scène-je; a szereplők montázsa a corrido tér-idő keretében és cselekményében; a hangképek létrehozása a kaszídaként előadott corridóban; a corridónak mint színházi műfajnak a performatív kinesztétikája; valamint a mikromise-en-scène-ek létrehozása a színészi játék során.

Domináns rendezői módszer a corrido performatív kinesztétikájának drámai/színpadi cselekvéssé történő átírása, amely többféle mechanizmuson keresztül valósul meg. Az első ezek közül a corrido sajátos, a bika és a matador közötti viszonyra (párbeszédre, konfliktusra) épülő performatív kinesztétikájának színpadi cselekvéssé való átültetése. A corrido jellegzetes cselekvésrendszere párbeszéddé alakul a *Vér nélkül* című előadás – mint posztdramatikus forma – szereplői között, követve mindazokat az elemeket, amelyek lehetővé teszik a feszültség kialakulását és a túlélésben való tetőzését – és éppen ez adja meg a drámai helyzet – per definitionem vett – létjogosultságát. Ebben az értelemben az a rendezői eljárás, amelynek során az egyik műfaj átíródik a másikba, olyan

művészi folyamatként határozható meg, amelyben a corrida rendszerének egyes elemei szervesen beépülnek a színpadi előadás rendszerébe, és fordítva. Ezáltal igen hiteles, a két forma között rezonáló asszociációs rendszer alakul ki.

A színpadi/drámai/színházi időt a rendező úgy hozza működésbe, hogy a szerepeket különböző életkorú színészekkel játszatja el. Így Nina szerepét három színésznő alakítja: Nina – a gyerek, Doña Sol – a nő (Patricia Pandeva), és Nina – az idős asszony (Margita Gosheva); Tito alakját is egy idősebb és egy fiatalabb színész játssza. Ily módon a rendezői kézjegy három idősíkot kapcsol össze egy egységes előadásban – két múltbelit (régmúltat és egyszerű múltat) és a jelent. Az előadás során e három időréteg folyamatosan átszövi egymást, aminek következtében megbomlik a lineáris időrend, és az idő kronologikus folyása kilép a megszokott medréből.

A performatív kinesztétika célja egy olyan mozgásrendszer megalkotása, amely spanyol táncelemeket hordozó koreográfiai megoldásain keresztül rezonál a corridával – kulturális és földrajzi értelemben egyaránt. Ennek megfelelően a mise-en-scène az azt egyúttal keretbe is foglaló koreográfia eszközeinek segítségével formálódik, ellentétben az előadásra jellemző mikro-mise-en-scène-ekkel.

A koreográfia megoldásai egyszerre szolgálnak jelenetközi átmenetként, valamint dramatikus hangsúlyokként a jelenetekben belül. Ebben az értelemben, és a corridával való összefüggésben, az előadás performatív kinesztétikája olyan formákat hoz létre, amelyek teljessé teszik a hibrid műfaj – vagyis a corrida, mint színházi/színpadi forma – esztétikai rétegét. Szemben a drámából a corrida nyelvére átirrt, mindent átfogó mise-en-scène-nel, az előadás teljes látványvilágának dinamikáját a mikro-mise-en-scène, vagyis a mikroszintű színpadi megoldások teremtik meg. A filmes keretezésre jellemző mikro-mise-en-scène kitarthat egyfajta mozdulatlanság mellett, amely ugyanakkor intenzív érzelmeket közvetít. Ily módon valósul meg a cselekvés-amplitúdók teljes skálája, amely az előadás ritmusát – vagyis a színpadi történések dinamikáját – alakítja.

A *Vér nélkül* című előadásban a színészi játék az identitások többretegűségét hozza felszínre. A szereplők nem statikusak, hanem különféle érzelmi állapotokat hordoznak és jelenítenek meg, tükrözve az átalakulást és a változó kapcsolatrendszereket. Tito karaktere – egy fiatal és egy idős színész alakításában – szintén folyamatos identitásváltozáson megy keresztül a különböző történelmi korszakokon át, anélkül, hogy a változás stádiumai lineáris elbeszélő szerkezetet követnének.

Itt a színészi feladat nem csupán az érzelmek kifejezését kívánja meg, hanem azt is, hogy az előadók képesek legyenek megtestesíteni a különböző idősíkokból és kontextusokból előtűnő, rétegzett jelentéseket. Ahhoz pedig, hogy egy színész ugyanazon jeleneten belül ugyanannak a szereplőnek két változatát is el tudja játszani, pontosságra, önismeretre, valamint arra a képességre van szüksége, hogy egymásnak ellentmondó pszichológiai válaszreakciókat tudjon hitelesen megjelölni.

Párbeszéd, konfliktus

A *Vér nélkül* című darabban a színészek közötti párbeszéd nem csupán verbális. A kimondott szavak ugyanis fizikai és érzelmi mozdulatokká nemesednek, miáltal vizuális és auditív képeket hoznak létre, amelyek árnyalják azt a hagyományos elképzelést, miszerint a szó a kommunikáció elsődleges eszköze volna. Számptalan párbeszéd fizikai cselekvéssé alakul át, ahol a színészek testi kontaktussal és erőteljes érzelmi bevonódással tárják fel az élet és a halál, a szenvedés és a megbékélés között feszülő konfliktust.

Az előadásban a színészi játékra vonatkozó rendezői koncepció mélységesen összefügg a szöveg és a szöveggörnyezet értelmezésével a posztdramatikus színházi térben. A színészeknek a fizikai kinesztétikára, az érzelmi ívre és a szereplők sokdimenziós voltára kell támaszkodniuk. Előadásmódjuk nem csupán intuitív cselekedet, hanem az azonosság, az idő, és a történet terének folyamatos letapogatása. Mindez olyan egyedi színházi kifejezőmódot hoz létre, amely nemcsak drámai feszültségről tanúskodik, hanem feltárja az előadás filozófiai dimenzióit is.



Az öreg Tito és a felnőtt Nina Táncjelenete a szerelmi beteljesülés előtti jelenetben
(fotó: Alexander Thomson, forrás: dtp.bg)

Az előadás audiovizuális megformálása

Az audiovizuális szemantika a próza logikáját követi: a tér- és időkoordinátákon túli, önálló logikát képvisel, és a hibrid műfaj egyik kulcsfontosságú ismérveként szolgál.

A színpadi tér egy, a küzdőtér alaprajzára modellezett corridát idéz, benne sokfunkciós környezettel: küzdőtér, bár, aréna, bensőséges szoba. A teret hatalmas aranybika uralja, amelynek hasüregét kivájták – utalva az ókori kínozószekre, a szicíliai Phalarisz bikára. Ez az aranybika, amely a színpad közepére van helyezve, magához a színpadi térhez hasonlóan többjelentésű: egyszerre istenség, anyaméh, valamint intim/szeretetteljes tér, ahol a vérontás nélküli kien-gesztelődés megtörténik.

Ebben a meghatározott színpadi térben a jelmeztervezés is a corridával összhangban történik: a spanyol kultúrkörből merít, ötvözve különféle ruhadarabokat – a klasszikus matadoröltözettől (*traje de luces*) a hagyományos spanyol stílusokat idéző kosztümökön át, egészen a modern ruhákig és a történelmi viseletek töredékeiig. Ezek segítenek elkülöníteni az előadás három különböző időrétegét az egységes színpadi kompozíción belül.

A zenei dramaturgia a kaszídára épül, annak a szerző által kibővített formájában. Közelebről szemlélve a zene legalább kettős funkciót tölt be: egyrészt a cselekményt támasztja alá, másrészt atmoszférát teremt. Az első értelemben a kaszída háromrészes szerkezete tükröződik az előadás három fő énekszámában (naszíb, rahíl, mufákhara); a második értelemben pedig a hangzásvilág akusztikai jelként működik, amely egyszerre lehet leíró és dinamizáló. A produkció teljes – természetes hangforrásokból származó és élőben megszólaló – hangképe tovább erősíti az asszociatív kapcsolatot a hagyományos kaszída-előadással.

A zeneszerző és a rendező közötti együttműködés kulcsszerepet játszik az alkotói folyamatban – hiszen a zene nemcsak élő megszólalása miatt jelentős, hanem mint a mise-en-scène felépítéséhez nélkülözhetetlen, a rendezői víziót előrevivő hajtóerő is.

A vérontás nélküli megbékélés, mint politikai tett

A színház mint intézmény politikai tett eredményeként jött létre – a klasszikus athéni demokrácia találmánya Periklész idejében. Ettől a pillanattól fogva a színház elválaszthatatlan lett politikai szimbolikájától. Ebben az értelemben a *Vér nélkül* című előadás a megbékélés politikai aktusaként értelmezhető – a megbékélésé két ellentétes oldal, két háborús front, két pólus, két véglet között.

Diana Dobрева, SUI GENERIS

A *Vér nélkül* című előadás felfedezi és újraértelmezi a corridát – a bikaviadal – dramaturgiáját, amely nem csupán a hagyományos elbeszélő formákkal játszik, hanem feloldja a klasszikus színházi megoldások, stratégiák határait is. Ezek

a stratégiák azután olyan egyedülálló, újfajta színházi élménnyé alakulnak át, amely ötvözi a corrida fizikai intenzitását a – testbeszédén és érzelmi konfliktusokon alapuló – performatív kinesztetikával. Ez a látványelemekre építő megközelítés a corridát egy olyan színházi formává avatja, amely nemcsak vizuális és audiovizuális képeket hoz létre, hanem mély filozófiai és kulturális jelentéstartományokat is megnyit.

Ebben a kontextuális átváltozásban a színészi játékra vonatkozó rendezői koncepció – a tér- és jelmezhasználat innovatív megoldásaival ötvözve – olyan hibrid előadást hoz létre, amely túllép a klasszikus drámai struktúra keretein. Az előadás nemcsak az élet és halál közötti küzdelmet vizsgálja, hanem újraértelmezi az identitás, az idő és a test jelentését is a posztdramatikus esztétikán belül. Ez a dramaturgia – esztétikai és gondolati összetettségén keresztül – a szereplőket jóval többnek láttatja a történetmesélés egyszerű eszközeinél: ők itt a különböző időrétegeken és érzelmi síkokon átívelő, sokdimenziós vizsgálódás hordozói.

Miközben a bikaviadal dramaturgiája a bátorság, a konfliktus és a szenvedés sűrűsödési pontját képviseli, Diana Dobрева – szerzőként és rendezőként – ezt a fogalmi szintézist saját SUI GENERIS művészi nyelvén formálja át. Nemcsak új, kísérleti irányokba mozdítja el a színházat, hanem egyidejűleg megőrzi – és megújítja – a klasszikus dráma és a corrida szellemét is. A *Vér nélkül* egy olyan előadásra példa, amely a posztdramatikus színház új szakaszát jelöli ki, ahol a testi kifejezés, a zene és a vizuális elemek egy olyan új, integrált színházi



A matador és a bika belsejében fekvő felnőtt Nina jelenete
(fotó: Alexander Thomson, forrás: dtp.bg)

élményben fonódnak össze, amely a hagyományos színpadi formák értelmezésének határait feszegeti.

Diana Dobрева világítótoronyként ragyog a kortárs európai rendezők között. Nemcsak kutatja a klasszikus archetípusokat, hanem új dimenziókkal gazdagítva át is alakítja azok szemantikai rétegeit. Dobрева rendezőként egyedülálló módon kapcsolja össze a mítoszokat és archetípusokat a kortárs témákkal (a mítikus tér-időt és gondolkodásmódot az előadás kontextusába ágyazza!), miáltal színházi nyelve egyszerre válik elvonatkoztatottá és konkréttá. Az általa használt archetípusok – a mitológiai alakoktól az irodalmi hősökig – kulcsszerepet játszanak poétikájának és színházi formanyelvének alakításában. Sajátos módszerével, ahogyan ezeket az archetípusokat a munkáiban megjeleníti, erőteljes és többretegű drámai valóságot teremt, amely a személyes, elmélyült reflexióktól az egyetemes tematikáig ível.

A *Vér nélkül* drámai alapszituációjának meghatározó minőségi eleme maga a túlélés, amely az elbeszélés és a drámai szerkezet kulcsfontosságú hajtóerejévé válik. A corrida kontextusában a túlélés nem csupán fizikai győzelem, hanem érzelmi és erkölcsi megmérettetése is a szereplőknek, kitartásuknak, valamint annak a képességüknek, hogy szembenézzenek az elkerülhetetlennel: aki egyszer megmentett, örökre megmenthet!

Fordította: Durkó Nóra

Sasho Dimoski: *Without Blood: Sui Generis*

Diana Dobрева shines like a lighthouse among contemporary European directors, as the author, a professor of teatrology, of the study reflecting an impressive level of academic rigor concludes in his summary. “She not only explores classical archetypes but also transforms their semantic layers, adding new dimensions.” In



Diana Dobрева a Nemzeti Színház közönségtalálkozóján (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

the conclusion of his interpretation, which draws on the conceptual framework of postmodern theory, Sasho Dimoski highlights that: “Dobрева, as a director, has a unique way of connecting myths and archetypes with contemporary themes (she contextualises mythic time-space and mythic thought within the performance’s framework!), which makes her theatrical language both abstract and concrete. (...) [She] creates a powerful and multilayered dramatic reality that shifts from personal, intimate reflections to universal themes.” In his view, *Without Blood* marks a new phase in postdramatic theatre, where bodily expression, music, and visual elements are synchronised into a new, integrated theatrical experience.



nemzeti játékszín



GYÜRKY KATALIN

„Múlt hétfőn megütött”

Molnár Ferenc *Lilioma* a Csokonai Nemzeti Színházban

Hogyan lehet Molnár Ferenc máig legtöbbet játszott színdarabjához, a *Liliom*hoz a mondanivalóját tiszteletben tartva, mégis kreatív és innovatív módon közelíteni? Ennek ékes példája Szabó K. István rendezése a Csokonai Nemzeti Színházban. A debreceni előadás 2025. február 28-án debütált. **Játsszák:** Nagyidai Gergő, Szász Gabriella, Wessely Zsófia, Tokai Andrea, Csata Zsolt, Bakota Árpád, Majzik Edit, Szép Evelin, Varga Klári, Kukovecz Ákos, Kránicz Richárd, Vranycz Artúr, Pál Hunor; **Zenélnek és énekelnek:** Balázs-Bécsi Eszter, Pálóczi Bence, Tokai Andrea, Komlódny Márk; **Díszlettervező:** Horesnyi Balázs; **Jelmextervező:** Rátkai Erzsébet; **Zene:** Cári Tibor; **Koreográfus:** Katona Gábor; **Dramaturg:** Lőkös Ildikó; **Rendezőasszisztens:** Sónágó Csaba.

A rendező törekvését, azaz a szerző közvetítette élet- és halálígazságok 21. századi megőrzését, ugyanakkor át- és újragondolását a Csokonai Fórum Latino-vits Zoltán termében a közönséget fogadó sajátos miliő már önmagában tükrözi. Horesnyi Balázs díszlettervezőnek (is) hála egy olyan Molnár-korabeli világba csöppenünk, ahol a dráma helyszíneit, az akkoriban, a 20. század elején még külvárosnak számító Liget szórakoztató, vurstlibéli elemeit, a kor jellegzetes lakásbelsőit, és az ezek elé időnként behúzott, lovak nélküli lovaskocsiját hátulról egy mai, modern hangszereket megszólaltató zenekar pulpitusá határolja.

Ezt a fajta, a díszletben is megfigyelhető és szándékos „eklektikát” látva Kosztolányi Dezső 1909. december 12-én, *A Hét* című folyóiratban, a *Liliom* vígszínházi – egyébként óriási bukással végződő – ősbemutatója után napvilágot látott sorai jutottak eszembe: „Molnár Ferenc eddig a siheder várost figyelte. Kottára szedte a macskazenéjét. (...) Észrevette a pőreségét, a nyíratlanságát és piszkos körmeit”.

A külvárosnak ezt a fajta „macskazenéjét” Cári Tibor zenészerzőnek és a Csokonai Nemzeti Színház színész-zenekarának hála sokszor bizarr dallamokon és



Molnár Ferenc: *Liliom*, Csokonai Színház, Debrecen, 2024, r: Szabó K. István,
a mennyei orfeum jelenetképe (fotó: Gálos Mihály Soma, forrás: csokonaiszinhaz.hu)

dalszövegeken keresztül kapjuk meg, miközben a Liget „pőreségéről, nyíratlanságáról és piszkos körmeiről” a színpadi történetek gondoskodnak. Nem véletlenül, hiszen, ahogy azt annak idején Kosztolányi szintén megfigyelte: „Molnár a városban a gyermeket szerette. (...) Egészséges erejét, bátorságát és vásottságát”¹.

Szabó K. István rendezésében ez a gyermeki játékra csábító, ugyanakkor vérre menő történeteket rejtő városrész a bohócarcok díszítette paravánjaival, a három, különböző méretű székével – amelyek közül a legnagyobb a szereplőket szétfeszítő vágyak nagyságát, ugyanakkor „megmászhatatlanságát”, elérhetetlenségét is szimbolizálja –, egy bizonyos személy megjelenése által válik teljessé. Ki más érkezhetne ide, ki más „irányíthatná” ezt a világot, ha nem a maga is gyermeki vonásokkal, ártatlan vásottsággal bíró jassz, a ringliszpíre a cselédek odacsalogató Liliom, akit ebben a debreceni színrevitelben Nagyidai Gergő rendkívül hitelesen alakít. Elkapja, eltalálja azt a kettősséget, amely Molnár főhősében folyamatosan oscillál: a gyermeki ártatlanságot – tulajdonképpen infantilizmust, és az ebből fakadó jót akarást, jóra valótságot, amelyet óhatatlanul keresztez és el is gáncsol az a leküzdhetetlen „rosszra törés”, amely egyfajta fordított mefisztói tulajdonságként munkál a hősben.

A Nagyidai megtestesítette Liliom gyermeki ártatlanságára, egészséges kíváncsiságára szemléletes példa az a jelenet, amikor az őhozzá képest valóban velejéig romlott rosszfiúnak, a bűnöző Ficsurnak – aki (Tokai Andrea tökéletes megformálásában) épp rablógyilkosságra próbálja rávenni ezt a befolyásolható és mindig pénzsűkében lévő fiatalembert –, Liliom arról beszél, hogy mennyire szereti figyelni a vonatokat, ahogy faképnél hagyják és „leköpi” őt. Na meg a madarakért is odáig van, olyannyira, hogy amikor róluk beszél, Nagyidai szemében szinte látjuk magunk előtt Liliom vásottkölyök-énjét, amint a varjakra épp egy maga eskábálta csúzlival a kezében vadászik.

Ugyanakkor, ha a nőkről van szó – tulajdonképpen húsz és nyolcvan között bármelyikről, hisz, ahogyan arról a színészenekar tagjai is meggyőznek bennünket, számára „különbség nincs a nőkbe”, csak az, hogy az egyik barna, a másik meg szőke” –, Liliom felveszi a macsó pozícióját, uralkodni akar rajtuk, amit – éppen azért, mert belül ekkor is megmarad egy szeretetre éhes gyermeknek – csakis agresszióval és szadizmussal képes valamilyen mértékben elérni.

Liliom jellemének ezt a fajta kettősségét – amelyet igen korán, a mű 1921-es, a New York-béli Theatre Guildban lezajlott bemutatója után egyértelműen pszichopatológias vonásokként értékelt Dr. Gregory Stragnell pszichiáter² –,

¹ Kosztolányi Dezső *Liliom, egy csirkefogó élete és halála* című írását a vígszínházi ősbemutatóról lásd: *Színházi esték 1*, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, 739–743.

² A pszichiáter az akkori neves szaklapban, a *The Psychoanalytic Review*-ban Freud hatására fejtette ki a darab főszereplőjéről a véleményét. Úgy vélte, hogy Liliom viselkedését kisebbségi érzéséből és tehetetlenségéből fakadóan uralja a durva szexualitás. Nála a szadizmus a félelem és/vagy az impotencia elnyomására szolgáló valamiféle erotikus kompenzáció, amellyel az alany fizikailag enyhíteni tudja va-

Szabó K. rendezésében a Liliomhoz közel álló, vagy a történet során hozzá közel kerülő nők tükrében látjuk meg. Abban a tükörben, amely, mintegy a rendező védjegyeként (lásd a szintén debreceni *Macskajáték*-adaptációja hatalmas tükrét a falon) konkrét díszletelemként is jelen van itt a színpadon, és amelynek a visszaverődő képeiről ismét csak remek színészi alakítások gondoskodnak.

Liliom gyermeki szeretetéttségét, tulajdonképp anyakomplexusát hivatott enyhíteni a ringlispíltulajdonos Muskátné, akinek a figyelmét épp a „vásottságával” kívánja fenntartani Liliom, ami (mivel a fiú itt felnőttnek akar látszani) az asszony felé irányuló erős szexuális agresszióban és birtoklási vágyban nyilvánul meg. Mindez akkor csúcsonyul ki a színpadon, amikor az (anyai) Muskátné megelégedi ezt a (fiúi) vásottságot – történetesen azt, hogy Liliom szemet vetett az egyik „ringlire” csábított cselédlányra, Julikára –, és kidobja őt „otthonról”, vagyis a Liget szórakoztató negyedéből, egyúttal az állásából is. Erre a tehetetlen Liliom persze csak a maga eszközeivel, túlfűtött erotikával vegyes agresszióval tud felelni, csakhogy mindehhez itt, Szabó K. István innovatív rendezésében a Muskátnét csodálatosan alakító Majzik Editnek is lesz egy-két keresetlen szava. Majzik itt már nem csupán egy 20. század eleji kokottot alakít (a Rátkai Erzsébet kreálta lenyűgöző jelmezeiben³), hanem egy 21. századi öntudatos nőt is, aki, megunván a dédelgetett kisfiú minden értelemben vett kiszolgálását, a saját vágyai mentén kívánja irányítani a kettejük sorsát.

Muskátné és Liliom jelenete (mely akár megkaphatná a korhatárra utaló 18-as karikát) ráadásul annak a fiatal cselédlánynak, Julikának a szeme előtt zajlik, aki a rendező koncepciójában az eddig instruált „Julikákhoz” képest erőteljesebb visszafogottságával és már-már aszexuális magatartásával szöges ellentéte Muskátnénak. Ebben az ominózus jelenetben Liliom látszólag ugyanazzal a

lamelyest a benne felgyülemelő feszültséget. A szadizmusa ugyanakkor gyávasággal is keveredik. Ennek kialakulása a neves tudós véleménye szerint arra a kora-gyermekkori anya–fiú kapcsolatra vezethető vissza, amelyben a gyermek rájött: anyja csak akkor figyel rá, ha valami rosszat követ el. „Jófiúként” az édesanyja rá se hederít. S ha a gyermekben rögzül ez a fajta viselkedésmód, az a későbbiekben – az anyának okozott fájdalom mintájára – a párkapcsolatokban a szadista szexuális magatartás kiváltója lesz, a nőt macsósan „leuraló” viselkedés melegágya. (Forrás: Gregory Stragnell (N. Y): A psychopathological study of Franz Molnar's *Liliom* – *The Psychoanalytic Review* Vol. IX, Washington, D. C.: 1922.)

³ Itt jegyezném meg, hogy az a virágmintás, színességével a közegből egyértelműen kitűnő ruhaköltemény, amelyben a Majzik Edit alakította Muskátné először színre lép, a fővároson belül a Liget „különutasságát” önmagában képes hangsúlyozni. Rátkai Erzsébet jelmeze felhívja a figyelmet arra a vágyott életmódra, amelyet Molnár korában a Ligeten belül lehetett meg tapasztalni – ami egyenlő volt a szabadsággal és némi szabadossággal, a polgári lét „könnyedségével”, ugyanakkor könnyed eleganciájával –, ami igen keveseknek adatott meg. Hogy mennyire, azt az „odatévedt” Julika puritán, egyszerű és visszafogott öltözete is mutatja, sőt, Liliom lenvászonból készített öltönye is szimbolizálja.



Muskátné, Liliom és Julika hármás jelenete
(fotó: Gálos Mihály Soma, forrás: csokonaiszihaz.hu)

(szexuális) agresszióval közeledik őfelé is, ezért első ránézésre azt feltételezhetnénk, hogy a lány gyakorlatilag ugyanazt jelenti a számára, mint Muskátné. Ám hogy ez több szempontból sem állja meg a helyét, azt egy újabb, gyönyörűen stilizált jelenet tárja elénk. Amíg ugyanis Muskátnéval az életéből hiányzó „anya” figyelmének felkeltése miatt bánik durván Liliom, addig Julikájával kapcsolatban első perctől fogva érzi: végre egyenértékű viszony alakulhatna ki közöttük, ha ő képes volna felnőni a feladathoz. Ha felnőtt férfi módjára felelősséget vállalna a tetteiért és az érzelmeiért, ha tisztességes munkát vállalna, s nem élősködne a kis cseléden, akkor talán a lány sűrű könnyei sem újabb agressziót, hanem empátiát váltanának ki belőle. De erre (a fel nem nőtt) Liliom nem képes, képtelen bevallani magának, hogy szereti ezt a lányt, ezért inkább őt bántja, csak hogy a saját gyengeségeivel ne kelljen szembenéznie. S a csavar – a színpadi csavar is – az a történetben, hogy nem az „anya” Muskátné, hanem a szinte még gyerek lány lesz anyává Liliomtól, attól a Liliomtól, aki a Julika által bejelentett terhesség sokkjának hatására földre csöpögtetett – a darabban szimbólummá magasztosuló – tejet tulajdonképpen a születendő gyermeke elől issza el, ami azt jelzi, hogy a gyerekéért sem – ahogyan senkiéért sem – képes felelősséget vállalni.

Liliomnak ezt a jellemgyengeségét persze érzi Julika környezete is. Szabó K. művészi koncepciójában az, ahogyan az összes többi szereplő viszonyul ehhez a „cselédcsalogató csirkefogóhoz”, felér egy rendkívül erős társadalomkritikával. A rendező a darab e pontján a 20. század elején megírt darab szereplőinek a 21. századra még inkább jellegzetessé vált negatív tulajdonságait figurázza ki a

mellékszereplők viselkedésén keresztül. Példának okáért azt a fajta képmutatást karikírozza, amely Liliom Ficsurral kitervelt, de füstbement rablógyilkossági kísérlete után bekövetkező halála – pontosabban nyíltszíni öngyilkossága – után bontakozik ki a szereplők többségének jellemében.

Kivételt mindez alól Hollunderné (meg az őt félkegyelműként követő fia) képez, aki (Lőkös Ildikó dramaturg és Szabó K. István színpadi átiratában) már Liliom életében is a képébe vágja, hogy „éjjel részegeskedni, meg kártyázni, azt tud, más ember nyakán élni, azt is tud”. Varga Klári merész és pimaszul őszinte játékanak és ennek a színpadi értelmezésnek hála az öreg- és özvegyasszony sántára, bénára, ám annál életerősebbre vett karaktere jellem szempontjából mindenképp üde színfoltja a külvárosi díszes kompániának. S ezáltal a Kukovecz Ákos megtestesítette fiával együtt ellenpontjává is válik a karikatúraszerűen elrajzolt, Julikát gyakran meglátogató házaspárnak. Annak a Julika barátnője, Marika (Wessely Zsófia) és a férje, Hugó (Csata Zsolt) alkotta párnak, akik a századelő hangulatát egyébként a maguk Chaplin-szerű, illetve némafilmbe illő kinézetükkel még inkább erősítik, és akik egyfelől a Liliom-féle agresszív magatartás árnyékában nevetségessé válnak a naiv szerelmükkel, másfelől hihetetlen képmutatásról tesznek tanúbizonyságot, amikor nyíltan csak Liliom halála után mondják meg az „őszintét” Julikának az elhunyról. Az ő képmutatásuk mellett pedig a mára is éppúgy érvényes „felfelé nyal, lefelé tapos” magatartással szembeni társadalomkritika is igen élesen kirajzolódik itt. Ezt látjuk a rendőrök és az orvos viszonylatában: amikor az első rendőr (Kránicz Richárd) gyufát kér társától, a második rendőrtől (Vranyecz Artúr), ez utóbbi úgy tesz, mintha nem volna neki, ám amikor a társadalmi rangban felettük álló orvos (Pál Hunor) kéri tőle ugyanezt, érdekes módon mégis megtalálja a tűzgyújtásra alkalmas eszközt az egyik mellényzsebében.

S miután az amúgy lehet, hogy erkölcsi értelemben megbecsült, de egyébként szegény, mint a templom egere orvos – akinek nemcsak a gyufát, de a gyermtyát, a tollat is mástól kell kérnie Liliom halottá nyilvánításakor – megállapítja a fiatalember halálát, aki a Julikát alakító Szász Gabriella gyönyörű búcsúztató jelenete után a Purgatóriumba kerül, a színdarab is egész más dimenzióban folytatódik tovább. A sejtelmes fények és a Purgatóriumba vezető bizarr, mindnyájunkat kinevető bohócfejes csúszda színpadi díszlete által olyasfajta szürreális térbe kerülünk, ahol a törvényszéki fogalmazó (Bakota Árpád) és az ő segédje (Pál Hunor) ördögi figurákként vonják felelősségre Liliomot az életében elkövetett tetteiért. Azért, hogy önzésével, öngyilkosságával képes volt faképnél hagyni a gyermeküket váró feleségét.

A gyermekség motívuma ekkor már egy másik szinten tér vissza a produkcióban. A gyermeke látása érdekében a földre visszavágyó, gyermeklelkű apát látjuk ekkor magunk előtt, aki azonban hiába mehet vissza tizenhat év után egyetlen napra a feleségéhez és a már kamaszkodó lányához (Szép Evelin), mert jellemgyengességétől a Purgatóriumban sem volt képes megszabadulni. Amikor ugyanis – mintegy a viszontlátás „öröme” – ráver a gyermeke kezére, tovább-

ra is ugyanaz a kisebbségből és tehetetlenség-érzetéből fakadó agresszió fűti, mint az életében.

Ám épp emiatt itt már nem a változni képtelen Liliom, hanem a gyermeke reakciója lesz a lényeges. Aki – hasonlóan a Julika által korábban többször hangoztatotthoz – nem érzi Liliom ütésének a súlyát. Konkrétan és átvitt értelemben sem. Nem fáj neki, sőt, úgy érzi, hogy miután az apját tejjel(!) kínálta, ezért csókot, és nem egy taslit kapott a kacsójára. A „halottnak a csók” helyett az ilyesfajta „halottól a csók” a két hozzátartozóban eltérő, mégis egy töről fakadó reakciót vált ki. Julika esetében azt a fajta asszonyi odaadást és áldozatkészséget tükrözi, amely a minden fájdalmat felülírni képes szerelem sajátja. A kislány részéről pedig azt a tiszta, szülőjében még vakon bízni képes szeretetet tükrözi, amelynek birtokában nem akarja, nem tudja elhinni, hogy az édesapja bármi rosszat akarna vele tenni vagy neki okozni.

Ám e kétféle magatartás épp az áldozatokra nézvést fenyegető és veszélyes mivolta ismét csak nem a 20. század elején, hanem mostanra, a 21. századra vált nagyon is világossá: Szabó K. István rendkívül érzékeny rendezésében e női és gyermeki princípium hangsúlyos szerepeltetése ugyanis a családon belüli erőszak létrejöttének körülményeire is utal. Azt a kapcsolati dinamikát érzékelteti, amelynek fogságában az áldozatok a „megütik az embert, és nem fáj” mondatot – elvakult szerelemből, gyermeki szeretetből – nagyon sokáig képesek mantrázni az agresszív fél „megelégedésére” és „örömére”.

Katalin Gyürky: “*Last Monday, He Hit Me.*”

Ferenc Molnár’s *Liliom* at the Csokonai National Theatre

In her in-depth analysis of the play and its recent staging, the author focuses primarily on the duality she sees at the heart of the protagonist in Molnár’s play, particularly in his relationship to women. While, as she argues, *Liliom* adopts a macho posture in an attempt to dominate them, he ultimately remains a child hungry for affection, and his downfall lies in the fact that he only tries to attract their attention through acts of aggression and sadism. In support of her argument, Gyürky draws extensively on the interpretation of Gregory Stragnell, a psychiatrist who, following the 1921 Theatre Guild production in New York, highlighted the protagonist’s ambivalent psychological traits, which he hypothesised to stem from *Liliom*’s unresolved, conflicted relationship with his mother. According to Gyürky, István K. Szabó’s production delivers a powerful social critique. It stages the ways in which *Liliom* – described by the text as a “servant-charming rogue” – was viewed by his contemporaries and continues to be so today: the negative traits of the protagonist of this early 20th-century play – traits that have become even more emblematic by the 21st century – are ridiculed through the hypocritical behaviour of the supporting characters. At the same time, the conditions that give rise to domestic violence are explored, shedding light on the relational dynamics that render innocent victims unable to break free from the grip of an abusive partner.



UNGVÁRI JUDIT

Egy csirkefogó végzete

A budapesti Nemzeti Színház új művészgenerációja a *Liliomban*

Örvedetes és üdítő azt látni, hogy az utóbbi években egyre több olyan Molnár Ferenc-feldolgozás született a magyar nyelvterület színházaiban, amely bátran elrugaszkodik a hagyományos értelmezésektől. Hosszú időn keresztül a realista feldolgozások sokasága uralta a színpadokat, holott Molnár köszöni szépen, de jól működik a stilizált térben is, és erre több példát is lehetett látni mostanában. 2025 tavaszán a debreceni és a budapesti Nemzeti Színházban bemutatott *Liliom*-előadások ebből a felismerésből kiindulva értelmezik újra e jól ismert és sokat játszott Molnár-darabot.

Pár éve láthattunk egy olyan *Doktor úr*-adaptációt a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatától Keresztes Attila rendezésében, aki egy *Adams Family* ihlette dark-fantáziát hozott létre, bizonyítandó, hogy sok mindent „elviselnek” Molnár művei. Ami a *Liliomot* illeti, a budaörsi színházban nemrég egy depoetizált, poszt-apokaliptikus feldolgozás volt látható. De említhetjük a Bocsárdi László-féle 2018-as sepsiszentgyörgyi változatot is, amely egy dehumanizált, indusztriális közegbe helyezi a művet. Előbbi a pátosz- és érzelemmentes-

ség irányába mutat, utóbbi a jelen falanszteri környezetében is túlélőnek bizonyuló szeretet világába vezet el a nézőt. Az egyáltalán nem rossz, hogy ezek az újkeletű adaptációk lemondanak a pusztán szociokulturális megközelítésről, mely a perifériára szorult társadalmi rétegek helyzetfeltárására vagy a bántalmazásközpontú pszicho-drámára fókuszál. Az, hogy pszichológiai



A *Liliom* sepsiszentgyörgyi előadása 2015-ből, r: Bocsárdi László (forrás: tasz.ro)

realizmusból és a szociodramából kiszabadulni látszik ez a mű, persze nem véletlen: Molnár ezen darabjában talán a legerősebben jelenik meg a moralitás dimenziója, amely az eddigi feldolgozások többségével dacolva új színházi fogalmazásmóddért kiált. Megjegyzendő, hogy az édeskés-nosztalgikus Liget-atmoszféráért sem kár...

Az sem véletlen persze, hogy a Molnár-darabok színrevitelének módja stilisztikai értelemben a legutóbbi időkig megrekedt, hiszen a szerző valahogy úgy vonult be a színházi kánonba, hogy az alkotóknak eszükbe sem jutott „mást” kezdeni az anyaggal. Az ELTE Bölcsészettudományi Kutatóközpontjának Molnár-kutatója, Muntag Vince tanulmányában (*Az értelmezés kísértete. A drámaíró Molnár Ferenc alulértelmezettségének okairól, hatástörténeti következményeiről és a korrekció feltételeiről*) rávilágít arra, hogy a Molnár-értelmezések egyaránt áldozatul estek a háború előtti, majd később a szovjet típusú recepciónak, utóbbi ráadásul valamiféle „elavult polgári” szerzőnek bélyegezte az író:

„Néhány sorban összeszedhető az a közhelycsokor, amely az íróval kapcsolatban évtizedek óta tartja magát, és máig az értelmezés gerincét adja. Ez nagyjából a következőkből áll: Molnár Ferenc a századforduló Budapestjének társadalmi vonatkozásaiban kissé felszínes, de egyebekben igen szórakoztató színházi mulattatója, aki a polgári élet morális visszasságait és látszatszerűségét megértő iróniával leplezi le. Tárgya legfőképp a szerelem és a féltékenység, történeteinek helyszíne és környezete gyakran a színház, ahol az alakoskodás még feltűnőbben jelentkezik. Dramaturgiájának két fő jellegzetessége a bravúrosan kiszámított fordulatoság és a virtuóz dialógusvezetés, ezekben túlszárnyalja francia mestereit, akiktől fordításuk közben megtanulja az ún. jólmegcsinált dramaturgia fogásait.”¹

A Molnár-kutató ugyanitt megjegyzi azt is, hogy jó volna újra gondolni a színpadi értelmezések során a molnári életművet:

„A színházi gyakorlatnak ki kell kísérleteznie, melyek azok a szövegkezelési, játéktechnikai és szcenográfiai megoldások, amelyekkel újfajta párbeszéd alakítható ki a művekkel. A korábban említett közelmúltbeli próbálkozások izgalmasabbnak tűnő része alapján a drámák szövegének bizonyos mértékű alakító újra írását nehéz lesz megkerülni, mert jelenleg nem látszik más mód visszaszorítani annak a nosztalgikus történelmi atmoszférának a hatását, amely a század közepén tapadt az életmű darabjaihoz, és amely mostanra csaknem ellehetetlenítette az újra értelmezést.”²

¹ Theatron 2021. ősz, 15. évf. 3. sz. 62–63; https://theatron.hu/theatron_cikkek/az-ertelmezes-kisertete-a-dramairo-molnar-ferenc-alulertelmezettsegenek-okairol-hatastorteneti-kovetkezményeiről-es-a-korrekció-feltételeiről/

² Uo. 75.



A körbefutó halottaskocsi Liliommal
(fotó: Gálos Mihály Soma,
forrás: csokonaiszinhaz.hu)

nem vagy te tisztességes ember”, illetve a „nem vagyok házmester” mondatokon. A nosztalgiával, és a Liget-romantikával ez a verzió is leszámol: a körhinta maga nem is jelenik meg a díszletben, helyette halottaskocsi forog, illetve az emberek szaladnak körbe-körbe a színpadon. Markáns elem a kortárs zene (Cári Tibor), a kifejezésmód pedig inkább groteszk és expresszív. Ez az értelmezés leginkább arról szól, mihez kezdhet a művész a világban. Hol a helye? Főleg, ha igazán nem tud azzá válni, ha a környezete folyton szembesíti azzal, hogy mennyire élnetelen tücsök ő a hangyák világában.

A budapesti Nemzeti Színház előadásában a fiatal rendező, Fejes Szabolcs pedig egy sajátos „bűn és bűnhődés” történetét vázolja fel, amelyben Julika alakja evangéliumi jellegű vonásokat hordoz. Nála is maszkosak a szereplők, ami kiemeli őket a valóságvilágából. Az általa teremtett színpadi tér viszont, mondhatni „poszt-posztmodern” módon, egyszerre reflektál a darabra, a mai ember hozzá való viszonyára, de még Óperencián túli hollywoodi feldolgozásaira



A Liliom (Bordás Roland) halála jelenet.
Muskátné: Tóth Augusztina, Julika: Battai Lili Lujza
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

Nos, e kísérletek sorába illeszkedik a 2025. február 28-án Debrecenben bemutatott *Liliom*, és a 2025. március 21-én, a Nemzeti Színházban debütált előadás is. Bár ebben a lapszámban egy másik írás is foglalkozik a debreceni előadással, mégis érdemes összevetni a kettőt. A debreceni produkció rendezője, Szabó K. István elsősorban a művészember hányattatásairól mesél a *Liliom* ürügyén. Bohóc-arcok a díszleten, festett maszk a színészekén, erős hangsúly a „művész vagy,

is. Rózsaszín a díszlet és a kellékek, megjelennek a musical-változat csillagai a ringlispíl tetején – bravúros billegés ez a giccs hatásán, miközben hajszálpontos helyzet- és izgalmas karakterértelmezések bomlanak ki. A darabban említett „rózsaszín tűzben” nemcsak Liliom tisztul, hanem mi is, ahogy a rózsaszín iróniának köszönhetően kilúgozzuk magunkból a melodramát, meglátva a morális tartalom valódi tétjét: hogyan vagyunk, hogyan lehetünk képesek úrrá lenni a sor-

sunkon? A döntések kívülről determinálnak minket, vagy eleve magunkban hordozzuk a végzetünket? Julika kezébe Szentírás kerül, miközben Liliomot éppen a bűn elkövetése közben látjuk, méghozzá filmen. Fejes Szabolcs telitalálat, hogy a bűncselekményt, tehát a reáliát egy másik médiumba teszi át. A „valódi” valóságot, a bűn valóságát ezzel mintegy relativizálja, az imádkozó Julikát pedig a színpadon kézzelfogható valósággá emeli. Ebben az értelmezésben a nő nem egy bántalmazott áldozat, hanem a legmagasabb rendű odaadásra, a feltételek nélküli szeretetre képes ember. Liliom pedig nem pusztán valamiféle ambivalens karakter, a rosszfű, akit imádunk, ha megver is, hanem a tévelygő ember, aki alapvetően jóra predesztinált, de rossz döntéseket hoz. Őt nem a tisztítótűz, hanem Julika szeretete váltja meg. Így egészen más értelmet, szublimáltabb jelentést hordoz az ütés, amelynek nem érezzük a fájdalmát: a megbocsátás szakrális gesztusának testi kivetüléseként érzékeljük.

Fejes Szabolcs, aki a díszletet is jegyzi, remekbe szabott teret teremt a játékhoz. A debreceni előadással ellentétben nem eltünteti a körhintát (ezt ott csupán a kislány játékaként láthatjuk), hanem nagyon is középpontba helyezi: a legtöbb jelenet a körhinta szimbolikus közegében zajlik. A rózsaszínűség hangsúlyozása a díszletelemeken és a kellékeken számomra egyértelműen a musical 56-os filmfeldolgozásra utal³, ahogy a csillag hangsúlyossága is. Az amerikai musical-változatban ugyanis kicsit „megbolondítják” azzal a Liliom és lánya közötti találkozás pillanatát, hogy Liliom, pardon, ott: Billy Bigelow egy csillagot „lop el” az égről, és azt próbálja átadni a lánynak, amikor megtörténik az a bizonyos kézre ütés. Ezt „írják vissza” az eredeti műbe a Nemzeti Színház fiatal alkotói:

„LILIOM Kisasszony, ne tessék engem elkergetni... Hadd gyövek be egy percre, csak egy kis percre... csak éppen, amíg valami szépet mutatok... (Kinyitja a kertajtót.) Kisasszony, és hoztam magának valamit. Körülnéz, hogy a detektívek nem látják-e, aztán a zsebéből nagy vörös zsebkendőbe takart csillagot vesz elő. A zsebkendőt lefejtí róla, a csillagot felmutatja. A csillag sugárzik. A térben az összes csillag pulzálni kezd.

LUJZA Mi ez?

LILIOM Psszt! Sűgva. Csillag! Körülnéz, aztán a kezével félkört ír le, jelezve, hogy lopta.

JULI Ne fogadj el tőle semmit... biztosan lopta valahol. Menjen Isten hírével.”

Szalánczi Ágota dramaturgnak köszönhetően Závada Péter-rapszövegek is bekerültek az előadásba, ezeket a Berettyán Sándor alakította Ficsúr szájába adják. Szemmel láthatóan jól működnek e vendégszövegek s a szándékolt stílustörések, melyek többek között a jelmeztervező, Wasilewski Laura munkáin is érzékelhetőek. A ruhák kellemes, kortalan eklektikájában a huszadik század számos stílusirányzata felvonul, egészen napjainkig, ami úgyszintén hozzásegít a darab

³ Richard Rodgers és Oscar Hammerstein Rodgers 1945-ben készült *Carousel* ('Körhinta') c. musicaljének 1956-os filmváltozatában a főszerepet Billy Bigelow alakította.

univerzálisabb, a történet konkrét időbeliségétől elszakadni vágyó értelmezéséhez. A fiatal alkotógárda igazán kitett magáért.

A színészi karakterek sem teljesen szokványosak. Örömmel konstatálhatjuk, hogy a fiatalok egyenrangú partnerei a Muskátnét alakító Tóth Augusztának. Talán a legemlékezetesebb Battai Lili Lujza Julikája, aki ebben a feldolgozásban nem valamiféle törekeny naiva, hanem tiszta és határozott jellemű, mondhatni erős fiatal nő. Érdekes, hogy e tekintetben hasonló a debreceni előadás Julikájához: ott Szász Gabriella is meglehetősen határozott, fizikálisan is erőteljes figura, drámai altja szinte meglepetésszerűen hat. A Nemzeti Színház Liliomja, Bordás Roland kimondottan szeretnivaló figura, akiről elhisszük, hogy jóra való lenne, csak valahogy mindig megbotlik. Ez már csak azért is feltűnő, mert a színész az utóbbi években nem is egy „rosszfiút”, démoni, mi több, ördögi figurát alakított, itt azonban kimozdulhatott ebből a „komfortzónából”. Ugyancsak új arcát mutatta Berettyán Sándor, aki viszont eddig sokkal inkább hősszerepekben volt látható, most viszont remekül muzsikál (gitáron is) mint kiégett, Liliomot bűnre csábító fickó. Kiemelkedik még a szereplőgárdából a Bubik Réka alakította Mari, ez az életteli, cserfes, ugyanakkor kifinomult figura. Öröm látni, hogy a fiatal alkotókban és színészekben mennyi spiritusz van: a rendező Fejes Szabolcs, a dramaturg Szalánczi Ágota, illetve a két színész, Battai Lili Lujza és Bubik Réka is még egyetemi hallgatók, ígéretes pálya előtt állnak mindannyian. Reménykedve várhatjuk tehát a folytatást ettől a generációtól is.

Judit Ungvári: The Fate of a Rogue

A New Generation of Artists Debuts in *Liliom* in Budapest

The name of Ferenc Molnár (1878–1952), a most popular Hungarian playwright in the 20th century, became internationally known primarily through his most famous work, *Liliom*, which has been adapted into numerous stage productions and films. The prose play, which premiered in Budapest in 1909, was transformed in 1945 into a musical by Oscar Hammerstein and Richard Rodgers, the most successful American composer-librettist duo of the last century—a musical that remains frequently performed to this day. In connection with the National Theatre’s 2025 spring production of *Liliom*, Judit Ungvári, the author of this essay, welcomes above all the fact that in recent years an increasing number of adaptations of Ferenc Molnár’s works have been staged in Hungarian-language theatres that boldly depart from traditional interpretations. Whereas for a long time realistic productions characteristic of bourgeois theatre plays dominated the stage, it has now become clear – and Judit Ungvári provides several examples – that Molnár’s plays work well in stylised settings, too. Her analysis draws attention to a new contemporary approach, focusing on the status of the artist across time, which characterises the young creative team behind this 21st-century *Liliom* adaptation in terms of directorial concept, acting style, and set and costume design alike. This approach raises hopes that all involved are at the beginning of a promising career.

NEMZETI SZÍNHÁZ
1837
A NEMZET SZÍNHÁZA

Molnár Ferenc

LILIOM

Rendező: Fejes Szabolcs e.h.



nemzetiszinhasz.hu



/nemzetiszinhasz

„A modernizáció rendkívül erős narratíva volt Kínában már a 19. század végi önmegerősítési programtól kezdve a kommunista átalakításig, de az 1978-as nyitás óta is ez hajtja a változásokat. Ez az egyik legfontosabb politikai cél, amely arra hivatott, hogy Kínát a világban vezető helyzetbe hozza; (...) ugyanakkor [ez a cél] felülről lefelé működő tervezési és szervezési rendszert követel, ami az élet minden területére kiterjed. E logika szerint (...) a pekingi opera politika, és a politika pekingi opera, [mely mint] »nemzeti esszencia« az egyik legalkalmasabb eszköznek tűnt, hogy Kína nemzetképét közvetítse a külföld felé.” (Révész Ágota)

„A kisebbségi színházak most alakuló nemzetközi szervezete számára az egyik legnagyobb kihívás, hogy mennyiben sikerül túllépnünk azon az atavisztikus hiedelmen, miszerint a minoritás fogalma egyfajta csökkent értékűséget is jelent. A 2017-ben Újvidéken alapított Synergy Fesztivál ennek pontosan az ellenkezőjét bizonyította. Azt az esélyt váltva valóra, hogy az etnikai és nyelvi kisebbségek nívós színházkultúrájuk révén mint egyenrangú felek folytathatnak párbeszédet a többségi társadalommal, egymást kölcsönösen gazdagítva.” (Verebes Ernő)

„[A mongol őstörténet hőse], az »Ég Fia« szenvedései folytán joggal hasonlítható a keresztény vallásalapítóhoz. Míg azonban Modun »azért született e világra«, hogy a rituális királygyilkosságok hagyományát folytassa, Jézus Krisztus azért, hogy ennek a hagyománynak véget vessen. (...) A rituális-kozmikus előkép a krisztusi szenvedéstörténet végkifejletében ellentétes jelentés hordozója lesz: a Fiú nem a megölt Atya – ösatya – trónját foglalja el, hanem ő maga hal meg, áldoztatik fel, majd feltámadása után visszatér a Mennybe, ahonnan a Földre alászállt. S ahol megtapasztalta, hogy az ő országa »nem e világból való.«” (Ludvig Károly)

„Fabre művészi identitása elválaszthatatlan a keresztény hithez való viszonyától. A *cselekvéstől a színészi cselekvésig* című kötetének *Átalakulás*-fejezete a művész átlényegülését egyenesen az eucharisziával állítja párhuzamba. Az sem mellékes, hogy szülőföldjének virágkora a festészetben a késő-középkor és a kora-újkor időszakára esett. Ilyen értelemben Fabre egy tradicionalista művész, aki a saját nemzeti hagyományainak szellemében alkot, beleértve olyan festőket, mint Brueghel vagy Rubens. A kritikusok ezt nálunk nem veszik komolyan, máshol azonban igen: Nápolyban három éve két templomot is felajánlott a klérus Fabre kiállításának helyszínéül.” (Szász Zsolt)

„[Diana Dobрева] *Vér nélkül* című előadása, amely különleges történetet mesél el élet és halál vérontás nélküli megbékéléséről a szeretet magasabb rendű aktusában, rímel a bika és a matador közötti szenvedélyes küzdelem (párbeszéd!) lényegére: mindkettő az életnek a halál feletti győzelmében értelmezi újra önmagát, Erosz és Thanatosz találkozásában, egy olyan találkozásban, amely a közönség által érzett katarzisban visszhangzik tovább az arénában és a színházteremben egyaránt.” (Sasho Dimoski)

