

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
XII. évfolyam 4. szám, 2024. május



A tragédia születése – részlet F. Nietzsche könyvének bevezetőjéből • Mit látnak az istenek? – Végh Attila esszéje • A leláncolt idő felszabadítása – Szakmai kerekasztal és Ungvári Judit krónikája a 11. MITEM ókori görög tematikájú előadásairól • „Hiszünk-e az »emberfeletti« lények létezésében?” – interjú Bordás Rolanddal • Maria Shevtsova a 10. MITEM előadásairól • Nyelv – színházi nyelv – színházi nyelvújítás – kerekasztal beszélgetés a Nemzeti Színház két új bemutatójáról: *Bánk bán*; *István király* • Odin 60 – Pintér-Németh Géza a tavalyi ISTA-ról • In memoriam Rimas Tuminas (1952–2024)

SZERZŐINK

Barba, Eugenio (1936) az Odin Teatret és az ISTA alapítója
Berettyán Nándor (1992) színész, rendező, az SZFE tanára, a budapesti Nemzeti Színház tagja
Bordás Roland (1992) színész, a Nemzeti Színház tagja
Erős Kinga (1977) kritikus, irodalomtörténész, a Magyar Írószövetség elnöke
Fazekas Sándor (1975) irodalom- és drámatörténész, műfordító, tanár
Jakov, Valerij (1956) a Teatral folyóirat főszerkesztője
L. Simon László (1972) író, költő, politikus
Nietzsche, Friedrich (1844–1900) klasszika-filológus, egyetemi tanár, filozófus
Pálfi Ágnes (1952) költő, esszéíró, a Szenárium szerkesztője
Pintér-Németh Géza (1983) színész, utcaszínházi alkotó, kulturális szervező
Rátóti Zoltán (1960) színész, rendező, az SZFE tanára, a budapesti Nemzeti Színház stratégiai igazgatója
Shevtsova, Maria (1945) a színháztudományok professzor emeritusa
Simon Attila (1968) klasszikafilológus, esztéta, egyetemi tanár – ELTE BTK
Smid Róbert (1986) irodalom és kultúrakutató, a Színház- és Filmművészeti Egyetem (SZFE) tanára
Szász Zsolt (1959) bábművész, dramaturg, a Szenárium felelős szerkesztője
Sztrumposz, Szavvasz (1979) színész, rendező, az Attis Színház tagja, a Zero Point Theater alapítója
Tuminas, Rimas (1952–2024) rendező, a moszkvai Vahtangov Színház egykori művészeti vezetője
Ungvári Judit (1968) színházi szakíró, rádiós szerkesztő, a Szenárium munkatársa
Varley, Julia (1954) színész, rendező, az Odin Teatret tagja
Végh Attila (1962) költő, esszéíró, filozófus
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: Békés Rozi • Belső munkatársak: Verebes Ernő (vezető dramaturg) • Kozma András (dramaturg, oktatási referens) • Kulcsár Edit (dramaturg, kapcsolati referens) • Kornya István (a Nemzeti Magazin főszerkesztője) • Eöri Szabó Zsolt (honlap-főszerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Regős János (színházi szakíró, a Magyar Szín-Játékos Szövetség elnöke) • 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@nemzetiszinhas.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház • Nyomdai munkák: Crew Kft. • ISSN 2064-2695

TARTALOM

beköszöntő

FRIEDRICH NIETZSCHE: A tragédia születése (részlet) • 3

kultusz és kánon

VÉGH ATTILA: Mit látnak az istenek? • 5

mitem 2024

Ókori görög mítoszok, tragédiák kortárs átíratban
Szakmai kerekasztal a 11. MITEM-en
Moderátor: Szász Zsolt • 10

UNGVÁRI JUDIT: A leláncolt idő felszabadítása
Görög mítoszok, tragédiák a 2024-es MITEM-en • 21

műhely

BORDÁS ROLAND: „Hiszünk-e az »emberfeletti« lények létezésében?”
A színészt a Szcenárium szerkesztői kérdezték • 31

MARIA SHEVTSOVA: Post scriptum Budapest: 10. MITEM
Fordította: Vértes László • 40

FAZEKAS SÁNDOR: Shakespeare másodszülöttje
William Shakespeare hatása Vörösmarty Mihály költészetére • 46

nemzeti játékszín

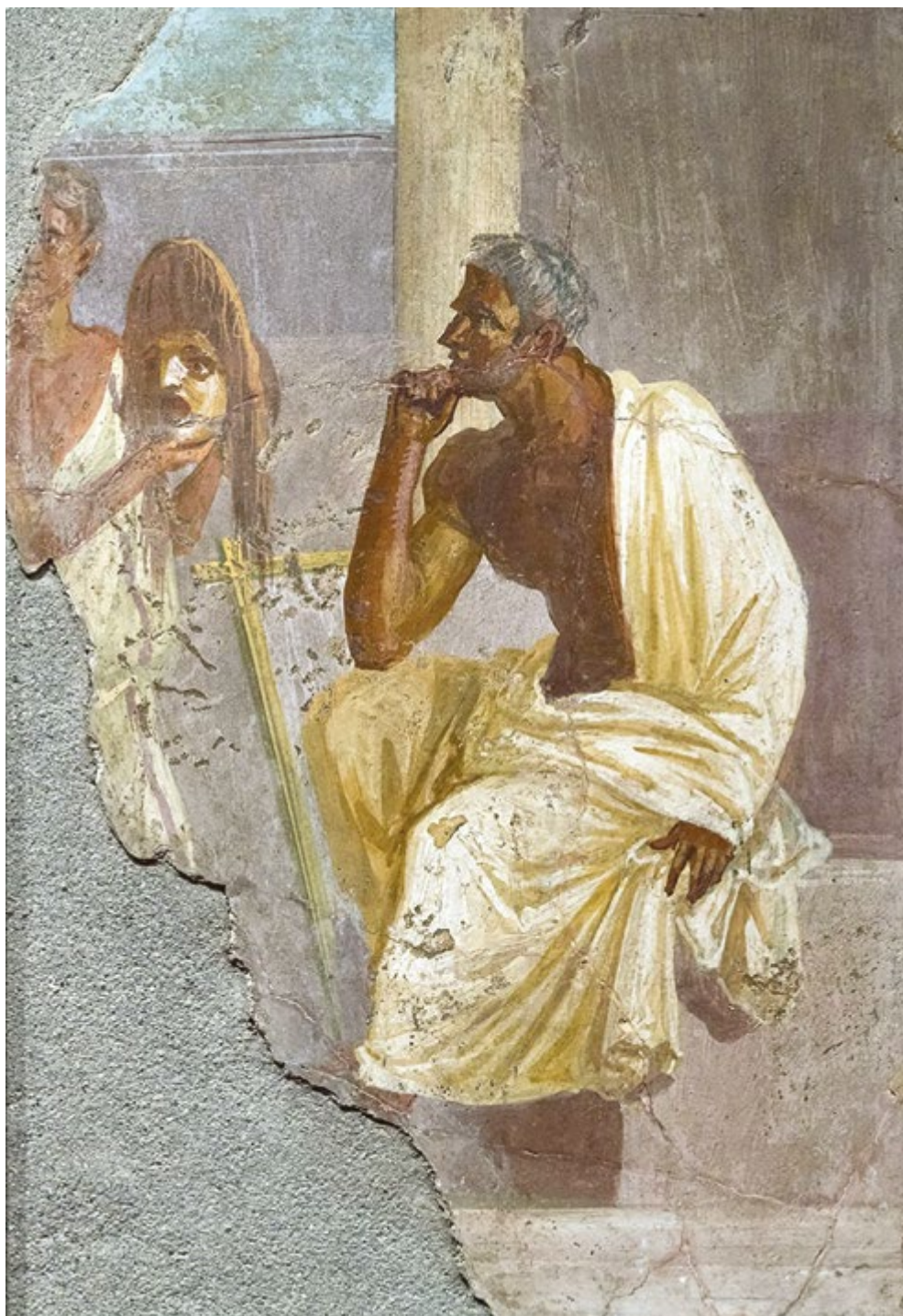
Nyelv – színházi nyelv – színházi nyelvújítás
I. Kerekasztal-beszélgetés Vidnyánszky Attila új *Bánk bán*-rendezése kapcsán
Moderátor: Smid Róbert • 62
II. Kerekasztal-beszélgetés Sík Sándor *István király*ának új bemutatójáról
Moderátor: Erős Kinga • 75

odin 60

PINTÉR-NÉMETH GÉZA: Visszatekintés az Eugenio Barba rendezte
Anasztászisra • 86

in memoriam

RIMAS TUMINAS (1952–2024): „Ez életem nagy ajándéka volt”
A rendezőt Valerij Jakov kérdezte
Fordította: Pálfi Ágnes • 96



Színész a maszkjával, freskótöredék Pompeiből, 33x44 cm, Archeológiai Múzeum, Nápoly
(forrás: wikipedia.org)



FRIEDRICH NIETZSCHE

A tragédia születése

Részlet¹

...Görögök és a pesszimizmus művészete? Az emberek e mindmáig legsikerültebb, legszebb, legirigyeltebb, leginkább élni csábító fajtája, a görögök – hogyan? épp nekik volt *szükségük* a tragédiára? Mi több – művészetre? Görög művészet – mi végre?...

Látjuk hát, hogy a létezés értékének nagy kérdőjele hová is tétetett ki ezzel. A pesszimizmus vajon *szükségszerűen* a leáldozás, a hanyatlás, a kudarc, a kimerült és meggyengült ösztönök jele? – mint ahogy a hinduknál az volt, és mint ahogy minálunk, „modern” embereknél és európaiaknál is minden erre vall. S nem létezhet-e az *erősek* pesszimizmusa? A kemény, a borzadályos, az ádáz, a lét problematikussága iránti intellektuális előszeretet, amely jólétből, túláradó egészségből, az élet *bőségéből* fakad? Létezik tán az erőfölösleg kiváltotta szenvedés is? A legélesebb, a legmélyebbre látó tekintetmegkísértő bátorsága, mely a borzalmakra *vágyódik, miként ellenségére, a méltóra, amelyen megpróbálhatja erejét? amelytől tanulni akar, megtudni: mi a „félelem”?* Mit jelent, éppen a legjobb, legbátrabb idők görögjeinél a *tragikus mítosz*? És a dionüszoszi, e roppant tünemény? S mit a belőle született tragédia? – És másfelől: az, amibe a tragédia belehalt, a morál szókratizmusa, a teoretikus ember elégedettsége és derűje – hogyan? ne lehetne épp e szókratizmus a hanyatlás, a kifáradás, a megbetegedés, az anarchikus felbomló ösztönök jele? És a késő görögség „görög derűje” alkonypír csupán? A pesszimizmus *ellen* fordított epikuroszi akarás² pedig csak a szenvedő óvatossága? (...) A tudományosság talán a pesszimizmustól való rettegés, a pesszimizmus előli menekülés csupán? Finom önvédelem – az *igazság* ellen? És, morálisan szólván: amolyan gyávaság vagy álnokság? Nem morálisan szólván: ravaszság?

¹ Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus* (fordította Kertész Imre), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986, 6–7.

² Epikuros tanítása: a lélek teljes, önmagával beérő nyugalma, az *ataraxia*, minden testi baj és lelki félelem távoltartása.



Az ún. Pronomos váza részlete Dionüszosz és Héraklész figurájával, akik egy szatírtjáték szereplői között láthatóak, maszkokkal a kezükben. Apuleiai vörösalakos kratér, i.e. 400 körül, Archeológiai Múzeum, Nápoly (forrás: meisterdrucke.ie)



VÉGH ATTILA

Mit látnak az istenek?

„Csodálkozni szebb, mint megismerni.”
V. A.

A maszk a lélek kapuja. Valamire zárul, valamire nyílik. A figyelő szemek elől elzárja az arcot, a személyest. Ha maszkot öltünk, már csak taglejtéseink, mozgulataink maradnak. Maszkot viselni mindig rítus: a világot arra kényszerítem, hogy lássa be hűtlenségét. Csak arcokhoz lehetünk hűek. A maszk szülte archiány felmutatja a tényt, hogy a társadalom arcokból áll, a Másik belső rezdüléseinek képeiből. Lehetetlen volna létrehozni a maszkok társadalmát. (Ugyanakkor, finomabb értelemben, a sikeres társadalmi élethez mindenkinek megvan a maga maszkkollekciója.) Senki sem maradhat hűséges egy láthatatlan lélekhez. Aki folyton álarcot visel, azt nem lehet szeretni. A tüköremberek, akik folyton az adott helyzethez igazodnak, akik állandóan valós vagy vélt elvárásokhoz takarnak föl, szeretetlenül halnak meg. Arcunk annak a titkos állandónak azonosító jele, amely megragadhatatlanul táplálja életpillanatainkat.

A maszk egy személyiségvesztéssel gazdagodott lényt mutat: valakit, aki ön-maga fölé nőtt. Lelki übermensch: védtelennek érezzük magunkat vele szemben. A záruló arckapu, amely őt előlünk elzárja, sebet üt rajtunk: ő az általános magaslatáról, a lét magasabb síkjáról fájdalmasan belénk lát. Mint egy isten.

Nézzük csak, mit lát egy ilyen isten? Olyan lényeket, amelyek minden pillanatban az élethelyzetre adott reakció szolgái. Tüköremberek, akik mind az ő hideg uralmának fényét verik vissza. Az arctalanság fedezékéből nézve mindenki más kiszolgáltatott. A maszkot viselővel szemben nekik egyetlen előnyük van: hogy élnek. A pillanatban érzőn benne állnak, és autonóm lényekként teremtik azt. Élethelyzeteiket, amelyeken a maszkos ember kívül áll, ők maguk teremtik azzal, hogy titkos állandójukat, önazonosságukat együttélésük közös terében ütköztetik. Két erőter áll itt egymással szemben: az egyik oldalon a világhoz örökké valahogyan idomuló lelkek, a másik oldalon a lelkek belső élete által teremtet világ. A két erőter összering, egymásba ömlik. E torkolatvidéken élünk.

A maszk kiemel ebből a tájból, kivon az élet zajló hatalma alól, az elvontság terrénumába röpít. Annak, hogy a különböző guruk és léleklátók annyira megközelíthetetlennek tűnnek, az az oka, hogy maszk mögül nézve minden arc meztelen, hiszen innen, az arcok felől nézve ő megálljt tudott parancsolni lélek és világ összeáramlásának, tehát kívül van a világon. Mondom, mint egy isten.

Az ember mindig határhelyzetekben visel maszkot. (Vagy éppen e határhelyzet megteremtését várja el, ha álarcot ölt.) Szilveszter és újév határán, tél és tavasz határán, rend és összeesküvés határán, élet és révület határán, élet és halál határán maszkos emberek sűrögnek-forognak.

Az élet nagy fordulatainak – mi, arcostársak így érezzük – mindenképpen kívülről, felülről kell jönniük. Nagyobb hatalmak felől, mint amilyenek mi vagyunk. Életünk nagy pillanataiban elveszni, eltűnni vágyunk ebben az érzésben. Ezt nevezzük önmagunkból-kilépésnek, eksztázisnak.

Eltűnni, beleveszni valami közös, fenséges határtalanba: e titkos vágy hajt, amikor elkap a közösség mámora egy rítusban, egy tüntetésen vagy a futball stadionban, amikor eltűnök a szerelemben, feloldódom a természetjárás élményében, sírva fakadok a művészet katarzisában. Feloldódni a titokban; feloldódni abban az érzésben, hogy amiben most feloldódtam, az valahogy, titokzatos módon legmélyebb otthonom.

Hellaszban Peiszisztratosz emeli törvényerőre a Dionüszosz-kultuszt. A tragédiában tovább élő vallási kultusz szereplőinek arca az isten maszkja. A görög tragédia maszkja rémült embert mintáz. Bagolyszemű, tátott szájú arc. De némelyik maszkon nem rémületet látunk, csak annak enyhébb formáját: csodálkozást.

A csodálkozó ember arcának ablakai kinyílnak: szeme elkerekedik, száját kitérít. Totális befogadóvá válik. A csodálkozó arca azért hasonló a rémült emberéhez, mert a rácsodálkozott idegenségében is van valami fenyegető. Érzéseimet a csodálkozásban is átadom egy ismeretlen áramlatnak. Az eksztázis önelvesztésében kilépek magamból az otthonos idegenség felé; a csodálkozásban valami idegen telepszik le belső otthonomban.

A csodálkozó ember idegen és ismerős határán áll. Emberi és embertelen határán. Akár az emberfölötti ember, Nietzsche übermensch-e. Ő *A nem-morálisán fölfogott igazságról és hazugságról* című írásában antropomorfizmusáért kárhoztatja az embert. Leleplezi igazságaink kisszerűségét. „Aki ilyen igazságok után kutat, az alapjában véve csak a világnak az emberben tapasztalható metamorfózisát igyekszik felderíteni, a világnak mint emberszerű valaminek a megértésén fáradozik, és legjobb esetben egy asszimiláció-érzetet képes kiküzdni magának” – írja.

Stanisław Lem *Solaris*ában pedig azt olvassuk: „Ti nem a kozmoszt akarjátok megismerni, csak a Földet kiterjeszteni”. De van más lehetőségünk? Létezik más világ, élettér számunkra, mint amelyet az emberarcú világ határain belül tudhatunk, érezhetünk, elképzelhetünk? És amikor Nietzsche a marslakó

szemével képes nézni a nagyon is emberi világot, amikor tehát kiáll annak elképzelt határaiba, hogy egy felsőbb igazság nevében konvencionális hazugságnak minősítsen minden igazságot, akkor nem pusztán arról van szó, hogy a konvencionális igazságfogalmat fordítja ki, mint egy kesztyűt? Hiszen ha igazságon nem ugyanazt értem, mint bárki más, mint amit Nietzsche itt elítél, akkor nem érthetem a mondatot. A huszonkettes csapdája. Az igazság fölötti, emberen túli igazságot, amelynek nevében Nietzsche szól, persze el tudom képzelni, de attól még a Nietzsche-i kiállítás az emberlét peremére egy végtelen regresszus nyitólépése marad.

Circulus vitiosus, mondják a logika hívei az ilyen szellemi mozgásra. Rítus, mondom én. Ez a körtánc a lineáris, logikus gondolkodás felől értelmetlen. De lehet, hogy csak érthetetlen. Hogy a szellem mit él át ebben a keringőben, az kívülről, a kibicek széksora felől nem érezhető. A rítusban élni: örök érzés. Kibicnek lenni: örök gondolkodás. A kettő együtt: a csodálkozás. A régi görögök: a csodálkozás népe.

Ingmar Bergman *Rítus* című filmjében a művészeket egy hatósági bürokrata berendeli, hogy kivizsgálja „az ügyet”. Hogy mi az ügy, azt nem tudjuk. A film nyitóképe: a kivizsgáló arcát látjuk, ahogy a gyanúsítottak fényképeit nagyítással nézegeti. Nagyítóüvegen át látjuk a szemét. Bagolyszemű Pallasz Athéné, mindenek tudója. A fotókon a jelmezes színészek maszkot viselnek. A vizsgáló meg akarja fejteni ezeket az embereket. A kihallgatások során sem tudunk meg semmit arról, hogy mi az oka a procedúrának. Kafkai helyzet. A nyomozó próbálja megérteni a művészek tetteit, indítékait, életét. Csakhogy onnan, a kispolgári átlagélet felől nézve mindez maga a káosz. A művészek nem mindennapi emberek. Talán istenek, talán hősök, talán örültek, talán lelkibetegek. Vagy mindez együtt. Életük a „normális” ember számára maga



Solaris, 1972, r: A. Tarkovszkij
(forrás: mafab.hu)



Rítus, 1969, r: Ingmar Bergman
(forrás: pinterest.com)

a titok. Végül a nyomozó látni akarja az ügy tárgyát képező előadást. A három színész jelmezben megjelenik a kivizsgálószobában, és kezdetét veszi a rítus. Maszkot öltenek. Még nem kezdődött el semmi, de a maszkos lények erőterében a kivizsgáló lassan összeomlik: verejtékezni kezd, újra kisgyerekké válik, félelméről dadog, retteg.

A rítus a következő. Az egyik színész feltart a felkelő Napnak egy vérrel teli tálat. A tál mögött az istennő-maszkos színésznő áll. Istenarca a vérben tükröződik. Amikor a Nap felkel, a színész kiissza a vért. Megissza az istenarcot. A tér isteni jelenléttel telik. A kivizsgáló pedig holtan esik össze.

A maszk olyan arc, amelyről az isten lesimogatta a személyes vonásokat. És megfordítva: az isten az ember metaforája. A görög tragédia színpada kezdetben velejéig metaforikus tér volt. Sütött az isten jelenléte. Ha egy színielőadás szereplői egytől-egyig maszkot viselnek, akkor az előadástér csak a nézők felé nyitott. Maszkos, emberfölötti emberek történeteinek nyílnak meg a nézőtér csodálkozó arcai. Maguk a maszkok is csodálkozó arcot formáznak. A nézők arca ezt tükrözve nyílik a legmélyebbé. És a nézők, ahogy Bergman *Rítusában*, leisszák a színpadról a képet. Vért isznak, mint a király Terzopolosz színpadán, a *Bakkhánszók* nyitóképén.

Az istenekről szóló mítoszok előtt az ember úgy áll, mint a vizsgálóbíró a rítust nézve. Az ősmítosz a lét titkát idézi meg. Elbeszélhetővé teszi, de nem magyarázza meg. Nem kelti föl bennünk a mindentudás vágyát. A mítosz tudja, hogy amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.

A mítoszszöttes mindig kevert szálú. Magyarázatot ad a titokra, miközben mesében tartja. Megvilágítja, de meghagyja titokzatosságát. Napvilágra hozza, de nem szárítja ki. Ezt általában úgy teszi, hogy a tudhatatlanból kimagyarázott lények élete emberszerű, de ők maguk emberfölöttiek: istenek, félistenek, hérószok. Tetteik érthetőek és érthetetlenek. Olykor logikusan, morálisan, szerepteljesen cselekszenek, máskor nem. Hogy mikor hogyan, ők döntenek el. Nevezhetjük ezt szeszélynek is, de az túlságosan emberi vonás. Hiszen szeszélynek innen, lentről az látszik, aminek okai számunkra hozzáférhetetlenek.

Az okok megadása az igazi tudás, mondja Arisztotelész. Csakhogy ez a tudás megáll világunk határainál. Ami azon túl van, azt úgy nevezzük: a lét nagy kérdései. Nagy kérdés az, amelynek választalanságába beletörődni: bölcsesség. Életem során el kell jutnom szellemi határimig, de azt a végső határt sosem léphetem át. Azzal a titkos háttérsugárzással csak annyit tudok kezdeni, hogy hunyorgó, opálos fényét beengedem az életembe, hogy annak fontos pillanatait csodákká öltöztesse. Mindenki, aki kutat, hű marad ahhoz a titokhoz, amit nem ismer – mondja Pascal Quignard.

Ez a gondolat két úton indítja el az embert. Egyrészt rámutat a hűség egy fontos elemére: az elérhetetlenségre. A középkori lovagok a mindörökké elérhetetlen hölgynek fogadtak örök hűséget. Mintha megérezték volna a szerelem mélyén lakozó határtalant, és a végsőig, az esztelenségig fokozták volna vágyát. Az

igazi hűség az empirikus világtól szennyezetlen, megismerhetetlen titok iránt: örök reménykedésünk enyészpontja ez. Hűnek lenni a reménytelenhez: ezt nevezzük reménynek.

Minden elérttel az elérhetetlen egy lépést hátrál. Életünk a végtelenbe húz. A megismerés: hűnek lenni a megismerhetetlenhez. Szerelmesnek lenni: hűnek lenni ahhoz, akiről szerelmesünket legszorosabban ölelve is úgy érezzük: még mindig távol van. Orvosnak lenni: hűnek lenni a halálhoz.

A társadalmi események – kevés kivétellel – nem túl érdekesek, de van közöttük olyan, amely, ha reflektálunk rá, szellemi távlatokat nyithat előttünk. Ilyen az ötvenhatos forradalom. Egy ország ébredt föl akkor rémálmából, hogy néhány hét múltán visszazuhanjon ugyanoda. A szabadságharc bukása, és az ötvenhatos emlékek utóélete nyilvánvalóvá tette az utókor előtt: forradalom csak úgy győzhet, ha elbukik. Mert eszméje akkor hótisztán fénylik az utókor szívében. Győztes forradalmak felfalják gyermekeiket, és némi szabadságmámor után a győztesek éppen olyan – ha nem könnyörtelenebb – rémuralmat építenek ki, mint ami ellen annak idején föllázadtak.

A másik út, amelyre Quignard mondata rálök: a megismerést a megismerhetetlennek tett titkos fogadalom mozgatja, akár a tenger árapályát a Hold. Minden csak addig vonz, amíg titok hatja át. Ahogy a megismert bővül, a titok lépésről-lépésre mélyül. Az ismeretet az ember folyton megcsalja: az újabb ismeret kedvéért odahagyja, átértékeli, hamisnak minősíti a régit. A titkot nem csálhatjuk meg soha. Csak az út érdekes, amelyen az ismeretig eljutunk. A megismert már titoktalan, tehát érdektelen, a titok pedig érdekes, mert megismerhetetlen. A csodálkozás a bennem élő titok tüdeje. Az ismeretben az érdeklődés kileheli titkát. Maradnak a rítusok, a mítoszok, a csodálkozás. A színház.

Attila Végh: What Do the Gods See?

“Wondering is more beautiful than knowing” – the poet-philosopher author sums up his essay in this motto. He introduces this theme by questioning the victorious position of the mask-wearing human gods who have “transcended their individual self”, who, though superior in their ability to see through the helpless, naked-faced human beings, stand aloof, outside of space and time, outside of “the tumultuous power of life’s ongoing activities”. Aligning paradoxes of a similar kind and evoking the thought-provoking ideas of Stanislaw Lem’s *Solaris* as well as the pertinent symbolism of Ingmar Bergman’s film *The Rite*, the author arrives at the example of ancient Greek theatre, which he sees as permeated by the divine presence: “the wondering faces of the audience open to the stories of masked, superhuman beings”, and the masks of the deities themselves also form a wondering face. The essay’s intriguing train of thought concludes with the praise of enigmatic myths and art: “Wonder is the lung of the secret that resides within me. In knowledge, curiosity exhales its secret. What remains are rituals, myths, wonder. The theatre.”

Ókori görög mítoszok, tragédiák kortárs átiratban

Szakmai kerekasztal a 11. MITEM-en

Moderátor: Szász Zsolt

SZÁSZ ZSOLT: A mai napon Euripidész *Bakkhánsnők* című tragédiáját fogjuk látni Theodórosz Terzopulosz rendezésében¹, ami után közönségtalálkozót tartunk az előadás alkotóival. A mai kerekasztal-beszélgetés megrendezésének másik fontos apropója, hogy a Színház- és Filmművészeti Egyetem ez év őszén egy többnapos konferenciát rendez, melyen nyilván téma lesz a görög tragédiaköltészet is. Ez a mai szakmai program egyfajta előhangja kíván lenni ennek a rendezvénynek. Elsőként arra kérem kedves vendégeimet, hogy mutakozzanak be, s mondják el, hogy aktuálisan most mivel foglalkoznak. Elsőként Végh Attilához fordulok.

VÉGH ATTILA: Költő vagyok és író. Filozófia szakon végeztem a Debreceni Egyetemen, korábban Gödöllőn az Agrártudományi Egyetemen diplomát szereztem – ma már nem tudom, hogy miért. Számos kötetem jelent meg. A versen kívül írtam novellát, regényt, esszét. Hat-hét éve természetfilmeket is forgatok, rendezek. Ez szorosan összefügg azzal, hogy húsz éve a Duna-kanyarba költöztem. Előttem a Duna, fölöttem a Börzsöny. Mai ittlétem apropója az lehet, hogy néhány évvel ezelőtt megjelent két görög tárgyú esszékötet, a *Görög tragédiáim*² és *A görög dráma esszésszótára*³. Ebben a színházban használatos görög fogalmakat próbáltam esszéisztikusan megközelíteni, feltárni azok mélyebb, szélesebb jelentéstartományát.

SZÁSZ ZSOLT: Úgy tudom, hogy éppen megjelenésre vár egy köteted.

VÉGH ATTILA: Nem is egy, hanem kettő. A *Halálcsillag* címűből máris olvasható egy részlet a legutóbbi Szcenáriumban⁴. A másik címe *A belső őserdő* lesz. Ez egy könyv méretű esszé, amely arról szól, hogy mit is érzek én az erdőben. Mátéfy Szabolcs zseniális akvarelljei illusztrálják.

¹ Euripidész: *Bacchánsnők*, Nemzeti Színház, 2022. május 14, r: Theodórosz Terzopulosz. Az előadás méltatását lásd: Végh Attila: *Dionüszosz-infúzió*, Magyar Művészet, 2023/3, 80–85. Angolul: Attila Végh: *Dionysis Infusion*. The Bacchae Directed by Theodoros Terzopoulos, Szcenárium, Theatre Olympics and MITEM English, October, 2023, pp. 13–22.

² L'Harmattan, 2021

³ L'Harmattan – Kossuth Klub, 2017

⁴ Szcenárium, XII, 1–2, 2024. január–február, 11–23.



A kerekasztal résztvevői balról jobbra: Szász Zsolt, Szavvasz Sztrumposz, Simon Attila, Végh Attila
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhez.hu)

SZÁSZ ZSOLT: Mielőtt Simon Attilát szólítanám, hadd hívjam fel a figyelmet arra, hogy a legutóbbi magyar nyelvű Szcenáriumban a *Perzsák* nagyszerű elemzését jelentettük meg tőle⁵.

SIMON ATTILA: Az ELTE Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékén dolgozom. Ókortudományokat (ókorászatot) tanultam: klasszika-filológiát és filozófiát. Elsősorban görög drámákkal, de esztétikával – főleg Platónnal – is foglalkozom. Másik területem a retorika. Amit most csinálok, ebben a problémakörben mozog és szorosan kapcsolódik a színházhoz: a szégyen és az elhallgatás alakzatait kutatom, ami hangsúlyos a szónoklattanban. Hogyan lehet az elhallgatással közölni, mi annak a technikája, hogy általa mondjunk el valamit? És mi van akkor, amikor a szégyen elhallgattat bennünket, nem tudunk megszólalni? Olyan szövegekre gondoljanak, mint Szophoklész tragédiája, az *Oidipusz Kolónoszban*, ahol Oidipusz rettenetes tetteiről a kórus sem beszélhet. A görögök ugyanis hittek a szó mágikus erejében, nem volt szabad a szörnyűségeket kimondani.

SZÁSZ ZSOLT: Most Szavvasz Sztrumposzt szólítom, úgy is, mint a *Perzsák* rendezőjét.

SZAVVASZ SZTRUMPOSZ: Színházi színészként, rendezőként dolgoztam az elmúlt két évtized során Theodórosz Terzopulosz mellett az Attis Színházban. Tavaly az általam 2008-ban alapított Zero Point Színházzal Csehov *Sirályát* hoztuk létre, ami a mostani MITEM-en is látható lesz. A Nemzeti Színházban tavaly ősszel valóban rendeztem egy vizsgaelőadást, a *Perzsákat*, végzős kaposvári színi-növendékekkel, amelynek a témáját nagyon aktuálisnak tartom.

SZÁSZ ZSOLT: Ha néhány évtizeddel ezelőtt Magyarországon egy tanár antik, görög témát hozott szóba, többnyire így kezdte a mondandójukat: Már a régi görögök is... Ezzel azt kívánta jelezni, hogy minden, ami Európában a művészettel kapcsolatos, a görögökkel kezdődik, és az a fogalmi háló, amivel az adott jelenség-

⁵ Simon Attila: *Aischylos Perzsák című darabjáról* – az „idegeség hermeneutikájának” nézőpontjából, Szcenárium, XII, 1–2, 2024. január–február, 5–10.

get meg akarjuk ragadni, görög vagy görög eredetű szavakból áll. A kortárs színház világában viszont, amikor a műfaji megjelölések olyannyira elszaporodtak, hogy lassan minden darabot önálló műfaji megnevezéssel hirdetnek, lassan már azt sem tudjuk megmondani, mi a különbség a dráma és a tragédia között. Ezt mutatja az idei MITEM görög tematikájú kínálata is: öt olyan előadást tartalmaz, amelyek közül tisztán csak egy, a már említett *Bakchánszók* az eredeti értelemben vett tragédia. A többi szintén a görög mítoszi hagyományból táplálkozik, de műfaji értelemben máshová sorolandó. Az utolsóként bemutatásra kerülő, az Alessandro Serra rendezte *Tragédia is Oidipusz énekeként* határozza meg magát. Az előadást ajánló írásában az író-rendező nagyon provokatívan fogalmazza meg ezt a dilemmát:

Romok.

A romok korában nincs más választás, mint a maradékból gazdálkodni, fújni a paraszt, hogy életre keltsük a tüzet.

Mi maradt a tragédiából:

szavak hang nélkül.

Mi maradt a poliszból:

idegenek társadalma.

Mi maradt a rítusból:

kihunyt dramaturgia.

Mi maradt a mítoszból:

unalmas kis mese.

Mi maradt a hősből:

jellegtelen szereplő.

Feltételezem, hogy Serra válaszként azt viszi majd színre, hogy mindez azért mégis így. Mivel egy született görög is ül köztünk, azt a kérdést teszem fel neki, hogy a mai görögség tudatában az ókori tragédiák világa még élő valóság-e.

SZAVVASZ SZTRUMPOSZ: Magától értetődik, hogy az antik múlt körülvesz bennünket, szobrok, épületek, múzeumok formájában. De az kérdéses, hogy pusztán mert görögök vagyunk, folyamatos maradt-e a kapcsolatunk e kulturális örökség esszenciájával, és – kitágítva e kérdéskört – az ókori civilizációk szellemi hozadékaival. A mai görögség identitástudatában természetesen jelen vannak a mítoszok, a tragédiákban szereplő hősök, Antigoné, Agamemnón és a többiek. A színházban viszont nálunk is ugyanaz a kihívás, mint másutt, ha a mítoszi alapokra vagy a tragédiákra kérdezzük, róluk gondolkozunk. A mesei vagy a mítoszi nézőpontból – ezen a prizmán keresztül – kell kapcsolatba lépni a sötét, racionálisan beláthatatlan tartománnyal, feltárva az emberi létezés rejtett dimenzióit. Beljebb kell kerülnünk önmagunkban ahhoz, hogy onnan kinézve lássunk rá a mai társadalomra. Nem osztom tehát azt a vélekedést, hogy csupán azért, mert mi Görögországból jövünk, különleges belépőnk volna, mélyebbre tudnánk hatolni ezekben a dimenziókba.

SZÁSZ ZSOLT: Úgy érzékelem, egy világváltóban vagyunk, s mivel mi, akik itt ülünk, különböző korosztályokat képviselünk, más-más tapasztalatokkal kö-

zelítünk mai témánkhoz. A kommunikációs technikák gyorsütemű változása az emlékezetünkben, identitástudatunkban is egyre nagyobb különbségeket generál. Nálunk Magyarországon az 1989-es rendszerváltozást megelőzőn csak a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején jelenhettek meg (újra) Nietzsche, C. G. Jung témánkba vágó alapvető munkái, vagy a huszadik század egyik legnagyobb klasszika-filológusának, Kerényi Károlynak a művei. Ez azt is jelenti, hogy nem folytatódott az európai kultúra mélyrétegeinek addig töretlen kutatása. Végh Attilához és Simon Attilához fordulok. Mégis mi indított benneteket arra, hogy ezzel kezdjete el foglalkozni? Mi az az állandó, tartós elem, ami a mai napig fogva tart benneteket ezen a területen?

VÉGH ATTILA: Az én görög stúdiumom úgy kezdődött, hogy beleszerettem Heideggerbe. Megpróbáltam magamévá tenni *Lét és Idő* című alapművét. S persze láttam, hogy abban hosszú görög szövegek vannak. Nemhogy megérteni, kiolvasni sem tudtam őket. Jött a következtetés: Heideggert nem fogom megérteni, ha nem tanulok meg görögül. Elmentem a Buddhista Főiskolára, ahol éppen indult egy ógörög tanfolyam. Összesen ketten voltunk hallgatók. Két hét múlva már csak egyedül voltam. A tanár felajánlotta, hogy magánúton folytathatom nála. Egy évig jártam hozzá. Ez alatt az egy év alatt döbbsentem rá arra, hogy görögöt tanulni nem nyelv-, hanem szemlélet-tanulás. Nyilván a modern európai nyelvek tanulásával is így van, de a göröggel még inkább. A görög nyelvet tanulva nyelvtanozás közben is direkt átkapcsolások vannak a filozófiai magaslathoz felé. Ennek során az ember egy szellemi tartást is elsajátít.

SIMON ATTILA: Az én mondandóm nem lesz ennyire személyes. Amíg Attila beszélt, kissé átgondoltam a dolgot. Az akkori viszonyok, tehát a nyolcvanas évek eleje, a rendszerváltás ideje és a mai állapotok közötti különbségeket venném számba. Úgy látom, hogy a nyolcvanas évek Magyarországon nem következett be egy szellemi, módszertani megújulás az ókortudományban. Viszont volt ennél egy fontosabb dolog: elrabolt európaiságunk visszaszerzésének a szándéka. Addig az ókortudományok a perifériára voltak kiszorítva. Fellendülés csak a nyolcvanas évek végén következett be. S hogy ma mi a helyzet? Azt hiszem, hogy rosszabb. Mert ahogy a magaskultúra egyéb területein, itt is gondolkodni kell. Ez ma egyre érdektelenebbé válik, értve ez alatt a görög-római hagyományt, műveltséget. Egészen más, ha azt vesszük, hogy ez a hagyomány milyen hatással van a művészetekre. Bár igazából csak a szellemi elit köreiből van hangsúlyosan jelen. Elég, ha csak a kortárs irodalom egyik olyan jeles szerzőjét említem, mint a nemrégiben elhunyt Térey Jánost, aki görög tragédiákat fordított⁶. Tehát egy furcsa kettősség állt elő.

SZÁSZ ZSOLT: Szavasz Sztrumposz egy évig Angliában tanult. Onnan nézve vajon miképpen látott rá saját görög tradícióira?

⁶ Euripidész *Oresztészének fordítása* 2008. november 21-én a Nemzeti Színházban, Alföldi Róbert rendezésében került bemutatásra.



Sophia Michopolou az 1986-os *Bakkhánsnők*ben
(forrás: attistheatre.com)

SZAVVASZ SZTRUMPOSZ:

Én már a gimnáziumi éveim elejétől kezdve színházzal foglalkoztam, és amikor az ókori tragédiákhoz értünk, igen erős érzelmek támadtak bennem. Aztán, már színházi tanulmányaim során találkoztam egy színésznő, Sophia Michopoulou játékaival, aki Theodórosz Terzopulosz első, 1986-os *Bakkhánsnők*-előadásában szerepelt. Ő aztán egy workshopot is tartott, amin részt tudtam venni. Átala mindaz, amit addig éreztem, gondoltam a görög tragédiáról, érthetővé és átélhetővé vált számomra Athénból a színházi egyetemi éveim után Exeterbe mentem posztgraduális képzésre, ahol jogát és távol-keleti harcművészeteket tanultam, hogy jobban megismerjem testi adottságaimat, saját fizikai le-

hetőségeimet. Ezek után kezdtem együttműködni az Attis Színházzal. Az antik tragédia-játszás kérdéskörét jártuk körül elméleti szinten, és a Terzopulosz által kidolgozott módszer alkalmazása révén a gyakorlatban is. Attisban töltött éveim során kerültem egyre közelebb és közelebb ahhoz a párbeszédhez, ami a mítoszokhoz, tragédiákhoz köt engem. Értve ez alatt azt is, hogy ezek hogyan jelennek meg a huszadik, huszonegyedik századi színpadokon.

SZÁSZ ZSOLT: Eddig Szavvasz arról próbált meggyőzni minket, hogy Görögországban ma már nincs genetikai kapcsolat az ókori és a mai tragédia-játszás színpadi gyakorlata, az előadások hatásmechanizmusa között. A Színházi Olimpia keretében megvalósult vállalkozás során, a Madách-projektben az Athéni színt az ottani görög egyetemisták adták elő. Együttes jelenlétük, a kórus viszont arról győzte meg a magyar közönséget, hogy szellemében ez a társaság igenis hordozza ezeket a génekben megőrzött, mélyebb kulturális kódokat, még akkor is, ha a megszólalásaik a kortárs költészet nyelvén nagyon is személyesek voltak. Kedves Szavvasz! Az Attis Színházban jószerint te is egy kórusba léptél be. Az őstagok kialakítottak egy színházi, színpadi nyelvet, aminek „kórustagként” huszonégy évesen te is a részese lettél. Mikortól érezted, hogy alkotói értelemben is alakítója vagy már ennek a közösségnek?

SZAVVASZ SZTRUMPOSZ: Amikor korábban arról beszéltem, hogy nincs kitüntetett szerepe a mai fiatalok tudatában az antikvitásnak, akkor arra gondoltam, hogy a hétköznapi életben ez valóban nincs az előtérben. De ha a Ma-

dách-projektet említéd – amiért máig hálásak vagyunk az SZFE-nek és Vidnyánszky Attilának –, akkor arról van szó, hogy a diákokban, ha rátalálnak a megfelelő kontextusra, feltámad egy intuitív, ösztönös indulat, aminek révén nagyon is jól tudnak kapcsolódni az elődökhöz. Ami az Attis Színházat illeti, amikor Theodórosz az antik tragédiáról tart kurzust, akkor arról beszél, hogy létre kell tudni hozni egy olyan szintű koncentrációt, egy olyan útvonaltervet, mely a Sors problematikájához visz közel. Voltaképpen a saját sorsunkra való rátalálás útja ez, a tudatalattinkban fészkelő legbelsőbb lényegünk. Az eddigi személyes pályámra, a tanulmányaimra és az Attisban töltött évekre visszagondolva úgy látom, hogy én is erre az útra léptem.

SZÁSZ ZSOLT: A *sors* és a *kórus* hívószavak lehetnek Végh Attila számára, aki – mint már szóba került – a Terzopulosz-rendezte *Bakkhánsnők* előadását két létfilozófia ihletettséggű esszében méltatta a Szenárium folyóiratban. Mi indított meg téged ebben az előadásban?

VÉGH ATTILA: Azzal kezdeném, hogy az előadás nyitó és záróképe a kortárs művész-színházak vizualitására emlékeztet. Teret ad a beltenyészett értelmiséginek arra, hogy elvontan gondolkodhasson, intellektuálisan reagálhasson. Hogy megfejtse, mi mit jelent. Ami viszont ezután történt, rám döbbenetes erővel hatott, mert az maga volt az archaikus színház. Szavvasznak mondtam is a beszélgetés előtt, hogy talán csak illúzió, de amikor az ő rendezését, a *Perzsákat* vagy a Terzopulosz rendezte *Bakkhánsnőket* néztem, úgy éreztem, ott vagyok az ókori Hellaszban. Igaz, hogy nem tudhatom, mit élhettek át a résztvevők a korabeli színház nézőterén ülve vagy a Dionüszión, de világosan éreztem, hogy ezt! Itt persze fölmerül egy módszertani kérdés, amely már messzebbre vezet a személyes élménytől. Mi a fontosabb? Hogy hermeneutikai reflexióval megpróbáljunk – ahogy Heidegger mondta – görög szemmel látni, vagy pedig az, hogy ha mélyen megérint bennünket valami – mondjuk a *Bakkhánsnők* –, akkor átadjuk magunkat az ős-élmény közvetlenségének. Ez persze költői kérdés. Annál is inkább, mert az efféle élményben automatikusan kikapcsol bennünk mindenféle racionális okoskodás. Hirtelen ott találok magam egy letűnt szellemi világban. A lehető legrövidebb úton pottyanva oda. És érzem, hogy otthon vagyok benne. Mit lehet erről mondani? Nemrég mesélte egy barátom, hogy részt vett egy szex-orgián, amely szerintem teljesen olyan volt, mint egy dionüszikus orgia. Én ugyan nem tudom, milyen lehetett az, hiszen nem voltam ott – mondtam is neki, hogy legközelebb szóljon, ha megy – (a közönség nevet), de hogy semmi köze nem volt a Dionüszosz-kultuszhoz, az biztos. Hiszen annak a szellemi háttere rég elolvadt már.

SZÁSZ ZSOLT: Tudom, hogy tanítottad is a görög kultúrát. Mit és hogyan?

VÉGH ATTILA: Ez a Kárpát-medencei Tehetséggondozó Alapítvány Íróakadémiáján történt, ahol görög drámaelméletet tanítottam. De ez így talán túlzás. Valójában előadásokat tartottam azokból a témákból, amelyeket aztán könyv alakban meg is jelentettem. Ezek a szövegek korábban sorozat-közlésként

a Szcenáriumban voltak olvashatók. Kezdetben láttam a rémületet a hallgatók szemében: úristen, most tényleg Arisztotelész drámaelméletéről kell itt hallgatnunk? De végül egészen jól ráhangolódtak: az órák után többen megtámadtak saját gondolataikkal, és olyan is volt, aki az előadások hatására esszét írt a görögökről, önszorgalomból. Döbbenetes, hogy a világ szellemi pusztulásának mai állapotában is milyen közeli tud lenni hozzánk a görög ókor. Személyes számításaim szerint húsz-harminc évenként egy teljes világ eltűnik. Szophoklész óta tehát körülbelül száz világ vált semmivé. De ha rátalál a mai fiatalság az előbb említett lerövidített útra, akkor ők is megérezhetik, hogy ez a szellem ma is él.

SZÁSZ ZSOLT: Nagy tetszést arattál az orgiás anekdotával. Írásaidban – talán ezzel is kapcsolatba hozhatóan – a fogyasztói társadalom tömeglény volta és a személyiség problematikája is megjelenik. A már említett esszéd címe is beszédes: *Dionüszosz-infúzió*.

VÉGH ATTILA: Devecseri Gábor úgy fordítja, hogy a Dionüszia idején pettyes őzbőrt öltenek magukra a bakkhoszok. Szerintem ez nem őzbőr volt, hanem inkább a dāmavad bőre. Voltak, akik a párduc foltos bőrét vették magukra ilyenkor, úgy gyalogoltak fölfelé a hegyre. Elgondolkodtam ezen. Eszembe jutott, hogy a zoológiában a pöttyözöttséget, a csíkos mintázatot úgy nevezik: körvonal-feloldó. A Dionüsián ez nagyon lényeges elem. Az individuális körvonalakat oldja fel ez a viselet. Ráadásul a Nagy-Dionüszia télvíz idején zajlott. Akkoriban Görögországban még volt havazás, mások voltak a klimatikus viszonyok, mint ma. Képzeliük el: mennek a mainászok a havazásban, pettyes bőrruhákban. Nincsenek már körvonalaik, nincsenek egyéni kontúrok. Mire fölérnek a hegyre, már teljesen átszellemültek. Készek a kollektív összeolvadásra. Mindezt mi is megérezhetjük valamennyire, ha megnézzük a Terzopulosz rendezte *Bakkhánsnőket*.

SZÁSZ ZSOLT: Simon Attilához fordulok, és a kórusról kérdezem őt, annál is inkább, mert a már említett *Perzsák*-elemzésében foglalkozik a kórus mibenlétével, amit összefügg az idegenség–önazonosság problematikájával. Egyén és közösség, kórus a *Perzsákban*. Mit gondol erről a filológus?

SIMON ATTILA: El lehet indulni a *Perzsák*ból is. Az érdekes az, hogy ott adott egy olyan érzelmi állapot, amit a vereség tudata vált ki. Ez lehet nagyon személyes is, de mindig az egész kar szólaltatja meg. Nehéz eldönteni, hogy ezek mennyiben egyéni érzések is. Vagy hogy a vereség fájdalmát, a veszteséget mint a közösség egészének az érzéseit tolmácsolja-e a kórus. Friedrich Nietzsche a 19. század végén vetette föl, hogy téves az a felfogás, mely szerint a lírában mint a legszemélyesebb költői műfajban az egyén, az individuum nyilvánul meg. A görögöknél minden a közösségi tudatból ered, abból táplálkozik. Tehát nem valami személyeset fejez ki – ami csupán egyfajta romantikus félreértése a lírának is –, hanem valami közöset, emberit, valami ősit. Innen érthető az is, hogy ma a drámatörténészek körében az antik tragédia esetében az egyik legtöbbet vizsgált téma a kórus helye, szerepe, az a furcsa kettős természete, ami egyszer-

re mutat az individuális, az egyéni és a tömegszerű közösségi megszólalás irányába. Hová kössük? Mit kezdjünk azokkal az érzésekkel, amelyeket a kórus megszólalások jelenítenek meg?

SZÁSZ ZSOLT: Dramaturgként a legutóbbi munkám során egy hasonló a probléma számomra is megoldandó feladatként adódott. A Sík Sándor drámájából készülő *István király* című előadásban mivel lehetne érzékletessé tenni a Szent István képviselte kereszténység, a dogma és a Vazul által gyakorolt úgynevezett pogányság között feszülő ellentétet, megtalálva azt a közös szellemi, spirituális tartományt, ami össze is köti e két világképet, világerzékelést? Mind ezt persze úgy lefordítva zenei, mozgásos, rituális gesztusokra, egyéni megszólalásokra, hogy az ezer év távlatából is igazként, hitelesként hasson a színpadon. A konfliktus abból adódik, hogy magyarként, a közösség tagjaként István ugyanúgy birtokolja az összes olyan kulturális kódot, amit Vazul, de az ország megmaradása, a politikai hatalom megtartás érdekében a hitváltásnak meg kell történnie, akár a vérrokon feláldozása árán is. Egy-egy ilyen téma esetén a dramaturg saját nyelvének legarchaikusabb rétegeit kezdi kutatni. A magyar ebből a szempontból elég konzervatív, sokat őriz az archaikumból, de úgy, mint a görögök, mi nem támaszkodhatunk írott forrásokra. A görög tragédiákra – akárhány átírásban maradtak is ránk – úgy tekintünk, mint ami létezik, ami a miénk, hiszen az örök emberiről szólnak. Olyannak tűnnek, mint amelyek egy ismeretlen, egyúttal félelmetes, közös energiamezőt képeznek körülöttünk, amelybe beléphetünk. Mintha az, ahonnan jönnek, egy numinózzummal teljes világ lenne, ahogy erről Rudolf Ottó vallásfilozófus értekezik⁷.

SZAVVASZ SZTRUMPOSZ: A tragédiáról, a mítoszról szólva a modern korban, napjainkban fókuszálnunk kell a két alapvető alkotóelemre. Az ókori görög, pontosabban az athéni tragédia a már fölemlített dionüszikus aspektus mellett hordozza a politikumot is. Amikor a dionüszikusról beszélünk, nem a szexuális értelemben vett orgiáról van szó, hanem a táncról. A dithürambikus táncról, ami annak eksztatikus voltát jelenti elsősorban, és amit eksztatikus zenére is járnak. A táncarból kiválik egy ember, egy egyén, aki énekel, beszél, aztán visszalép a kórusba. Mit jelent ez? Csupán a dithürambus eksztatikus voltát? Szóba kell hoznunk azt is, mi az, hogy transzcendens. Mi az, ami átlendít bennünket a transzcendencia világába, az emberi határvonalakon túlra? Azt gondolom, hogy az ókori kultúrában a transzcendencia keresése és megélése alapvető késztetés volt. Az élet, a beszéd, a logosz az nemcsak egy olyan folyamat eredménye, ami arra szolgál, hogy létrehozzunk egy költői nyelvet, hanem hogy megragadjuk, megrögzítsük azt az extatikus energiát, ami a transzcendens dimenzió sajátja. A politikai aspektusról szólva pedig azt kell látnunk, hogy a legnagyobb szerzők, Szophoklész vagy Euripidész esetében nem találunk egyetlen

⁷ Rudolf Ottó (1869–1937) teológus könyve, *A szent az Ozirisz* Kiadónál jelent meg 1997-ben.

tisztán pozitív hőst sem. A perspektíva negatív, kritikus. Az embereket, a kórust, de a nevesített hősokeket illetően is. Ezen érdekes elgondolkodni. A tragédia az a konkrét színházi műfaj, mely ebben a demokráciában, a poliszbán, a városban, a városállamban születik meg, létrehozva egy antropológiai típust. Arra ösztökél, azt akarja stimulálni, hogy az emberek gondolják újra az életüket személyesen – önmagukkal, de a várossal szemben is. A logosznak is ez a két alappillére, ez a tartalma. Tulajdonképpen emancipálja a transzcendens energiákat, de úgy, hogy abban benne foglaltatik a kritikus attitűd is.

SIMON ATTILA: Én tanítom a *Bakkhánsnőket*, és éppen arra összpontosítva, hogy mi lehet a mű politikai mondanivalója ma. Próbálok a darab kapcsán úgy aktuális lenni, hogy napi szinten mégse aktualizáljak. Itt az kerül színre a maga brutalitásában, hogy a manapság uralkodó életfelfogással szembe fordulva, amelyet elsősorban a gazdasági racionalitás, a tudomány mindenhatósága, a mindenre kiterjedő beszabályozottság vezérel, és amelyet a darabban Pentheusz képvisel, megélhető-e a vadság, az uralhatatlanság, a korlátok közé nem szoríthatóság, az ember eredendő ösztönkésztetése, természete? Tehát csak egyetérteni tudok Szavvasszal, amikor a tragédiák korabeli politikai aspektusára hívja fel a figyelmet. Korunk embere, amikor önként veszi magára az úgymond racionális gondolkodás igáját, törvényszerűen megfosztatik a hétköznapi, praktikus létsík alatti és fölötti dimenzióktól. Ez nagyon elgondolkodtató, amikor antik tragédiákat olvasunk.

SZÁSZ ZSOLT: 2022 őszén hirdettél egy kurzust, ahol – már az orosz–ukrán háború közepette – a fennálló politikai helyzetet vetetted össze a háborús tematikájú antik tragédiákkal. Mi lett ennek a hozadéka?

SIMON ATTILA: Nem akartam direkt párhuzamba állítani a tragédiákat a most fennálló politikai vagy katonai konfliktusokkal. De az igaz, hogy olyan darabokat hoztam elő, amelyekben a háború utáni rendezésnek, netán a háború elkerülésének a lehetősége is adva van. Ez utóbbira Arisztophanész *Lüszisztratója* volt nálunk a példa. És a hallgatóság fogékony volt erre a tematikára. Talán azért is, mert az antik műveltség ma már nem hatja át a közoktatást, tehát függetlenül attól, hogy én milyen szinten adtam elő, még újdonságértéke is volt számukra a szóba hozott műveknek. Megjegyzendő, hogy az én hallgatóim irodalomszakosként nem görögösök, de még csak nem is színházi érdeklődésűek voltak.

SZÁSZ ZSOLT: Szavvasz az antik tragédiák vonatkozásában az eksztázisról és a logoszról beszélt, Simon Attila pedig a líráról szólva a közösségi indíttatást emelte ki, de szóba hozta az individualizmust és a racionalizmust is olyanként, mint ami fogva tartja a mai olvasót, nézőt. Végh Attila költőként drámát is ír. Miféle ihletettségre kell a drámaíráshoz?

VÉGH ATTILA: Ady Endrétől egyszer megkérdezték, hogy mennyi idő alatt ír meg egy verset. Azt mondta: harminc perc alatt, de egy Ady-vershez két hét kell. Szerintem a kegyelmi állapotra gondolt, vagy más szóval az ihletettségre. Az igazi Ady-verset az ihlet, a szellem, a logosz írja. Egy költő tényleg meg tud

írni egy verset harminc perc alatt, de minden költő tudja, hogy melyek azok a versei, amelyek kegyelmi állapotban születtek. Ezt a kifejezést csak jobb híján használom. Ennek az ügynek a tételes vallásossághoz nincs köze. Én is tudom, melyek az igazi Végh-versek. Furcsa módon épp azokat a poémáimat nevezem így, amelyeket mintha nem is én írtam volna, hanem valami szellem. Arról a mélységről, ahonnan ezek jöttek, csak egyet tudok biztosan: hogy mi, emberek ott mind egyek vagyunk. Dionüszia, na.

SZÁSZ ZSOLT: Végh Attila a szellemi mélységekről beszélt. Theodórosz Terzopulosz a 2023-as Színházi Olimpia idejére magyarul is megjelentetett könyvében, a *Dionüszosz visszatérése*⁸ pedig Hérakleitoszt idézi a fejezetek előtt, a négy őselemből hangsúlyosan a tüzet és a vizet kiemelve. Ez a mű első sorban azokat a gyakorlatokat tartalmazza, melyek az ő színésznevelő módszerének a gerincét alkotják. Szavvasz Sztrumposzt, a módszer oktatóját, Terzopulosz asszisztensét kérdezem, hogy ezeknek az őselemeknek a birtokba vétele mennyiben járul hozzá a fizikum alkalmassá tételéhez, a színésszé váláshoz?

SZAVVASZ SZTRUMPOSZ: Ez nagyon érdekes és összetett kérdés a számomra. Ahhoz, hogy meg tudjam válaszolni, több részre bontom. Először is az, ha az elmélet és a gyakorlat közötti kapcsolatról beszélünk a képzésben, és az, hogy az előadót hogyan tudjuk motiválni, különbözik egymástól. Az első kérdés az előadó pszichofizikai állapotára, jelenlétére vonatkozik. Az egyik feladatunk Terzopulosz módszerében, hogy a fizikai gyakorlatok során nagyon konkrétak legyünk: úgy kapcsolódjunk minden egyes diákhoz, előadóhoz, hogy megérezzük, megértjük az ő belső szükségletét, igényét, amivel felénk fordul. Ahhoz, hogy elméleti szinten is párbeszédbe kerülhessünk, ez elengedhetetlen feltétel. Ugyanazt kell hogy értse az alatt, amit mondunk, hogy aztán gyakorlatban önmaga is alkalmazni tudja. Hogy mi ebben az elmélet, azt nehéz lenne itt most elmagyarázni, hiszen rengeteg fiziológiai vonatkozása van. A válaszom másik fele az nagyon érdekes. Terzopulosz azt mondja, hogy újra kell teremtenünk a mítoszt. Kezünkben van az összes tragédia, a feladat az, hogy a huszonegyedik században újra teremtsük őket. A központi kérdés nem az, hogy miképpen aktualizáljuk őket, hanem hogy megértjük, miképpen tudjuk általuk alakítani a mai létünket, létezésünket. Amikor a fiataloknak a dionüszikus energiákról beszélünk, Terzopulosz azzal kezdi, hogy a görögök több törzsből álltak: érkeztek Ázsiából, a Közel-Keletről, Afrikából, Anatóliából, s hogy ezek a törzsek különböző ritmusokat, melódiákat, gesztusokat hoztak magukkal, De az athéni görögség mindezt nem akarta, nem tudta teljes egészében átvenni, beépíteni a maga vallási gyakorlatába. Egyensúlytalanság jellemzi tehát magát a hagyományt is. Ha ezt párhuzamba állítjuk a mai viszonyokkal, akkor ennek – a fiatalokkal beszélgetve is ez derül ki – számtalan szociálpolitikai vetülete van. Például ami-

⁸ Theodórosz Terzopulosz: *Dionüszosz visszatérése*, ford. Kozma András, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2023.

kor arról van szó, hogy Dionüszosz hogyan érkezik törzsével Lúdiából Pelaszgba, a későbbi Hellászba. Hozhatunk történelmi példákat is – elszakadva a mítoszoktól –, például a perzsa háborúk idejéből. Lehet, hogy ez nem különösebben érdekli őket, de az, hogy egy háború árnyékában élünk, élményszerűen jelenvaló tud lenni számukra is. Fényt gyújt az agyakban, amelyből kicsiholható az energia. A test vonatkozásában a nemiség kérdései a mélyebb energiaszintekre vezetnek vissza bennünket. Fizikailag a levegővételből, annak szabályozásából gazdálkodunk alapvetően, de az érzelmi és szellemi tartományok közötti átjáró megnyitása, a gátlások lebontása az elsődleges cél. Annak tudatosítása, hogy ezt miképpen tudják a maguk hasznára fordítani. Az ehhez szükséges gyakorlatokat érdemes elsajátítaniuk Terzopulosz módszeréből.

SZÁSZ ZSOLT: Sajnos a beszélgetésre kiszabott időnk lejárt, de az említett kötet hozzáférhető, és szeretettel ajánljuk olvasásra, tovább gondolásra szerzőinknek a Szcenáriumban megjelent cikkeit is.

Ancient Greek Myths and Tragedies in Contemporary Transcription

Professional Round-table at MITEM 11

In recent years, contemporary transcriptions of ancient myths and tragedies have proliferated around the world, and it was reflected in the 2024 MITEM programme. Five productions represented this interest: *Odysseus*, dir: Diana Dobрева; *The Bacchae*, dir: Theodore Terzopoulos; *AIA (Based on the Myth of the Golden Fleece)*, dir: Tata Tagdishvili and Tato Geliashvili; *Peak Mytikas (On the Top of Mount Olympus)*, dir: Jan Fabre; *Tragedy / The Song of Oedipus*, dir: Alessandro Serra. “Has the ancient god of theatre finally returned to his ancestral sphere, the theatre, and at the same time entered our hyper-modern, super-digitalised world? Does this return aim for the restoration of an earlier state or a radical renewal?”, asks Erika Fischer-Lichte, a renowned scholar of contemporary theatre, in her introduction to the English-language book titled *The Return of Dionysus* by Theodore Terzopoulos, founder of Attis Theatre. The participants in this roundtable discussion explored the same issues from the perspective of their own artistic and scholarly experience. Speakers included Savvas Stroumpou, a colleague of Theodoros Terzopoulos, who made his debut at this year’s MITEM as director of Chekhov’s *The Seagull* at Zero Point Theatre, which he founded; Attila Végh, Attila József Prize-winning poet and author, whose seminal essays on Terzopoulos’ production of *The Bacchae* were published in 2023 in the English and Hungarian language issues of *Szcenárium* as well as in *Magyar Művészet* [Hungarian Art]; Attila Simon, professor at the Institute of Hungarian Literature and Culture at the Faculty of Arts, ELTE, whose research focuses on the latest issues of classical philology: the presence of bio-political themes in ancient Greek drama and the different functions of rhetoric in political discourse and artistic language. The moderator of the event, which took place on 8 April 2024, was Zsolt Szász, dramaturge of the National Theatre and editor-in-chief of *Szcenárium*.



UNGVÁRI JUDIT

A leláncolt idő felszabadítása

Görög mítoszok, tragédiák a 2024-es MITEM-en¹

A 21. század színháza nálunk itthon van: „Ez a találkozó évről évre példát mutat a világnak nyitottságról, érdeklődésről, megbecsülésről” – erről beszélt a rendezvény megnyitóján Závogyán Magdolna, a Kulturális és Innovációs Minisztérium államtitkára, aki felhívta a figyelmet az idei találkozó kuriózumaira: Alessandro Serra világpremierje és a török–magyar kulturális évad keretében érkező két török produkcióra. Vidnyánszky Attila a MITEM kapcsán nagyon fontosnak nevezte, hogy ez a rendezvény a kezdetektől fogva olyan találkozások helyszíne, ahol az egymásnak sokszor ellentmondó nézetek és gondolatok is teret kapnak: „Már az elején úgy döntöttünk, hogy ez egy nyitott hely lesz, itt vitatkozni lehet, párbeszédet folytatni, nincsenek kötelező narratívák, nem kell egyféleképpen gondolkozni a világról. Itt mindenki iránt elfogadókészséget, tiszteletet tanúsítunk, ezt látja mindenki, aki végig követte az eddigi tíz évet... Elég végignézni azt a 297 előadást, amely itt megfordult eddig, mennyi ízlés, vélemény, esztétika jelent meg nálunk. Bartókot tartottuk szem előtt, aki szenvedélyesen szerette a saját kultúráját, miközben képes volt befogadni a világot” – hangsúlyozta. „Gyakran szoktam ismételtetni, hogy a politika mindig felégeti a hidakat, amelyeket nekünk a kultúra eszközeivel mindig újra és újra fel kell építenünk.” – fogalmazott a pétervári Alekszandrinszkij Színház igazgatója, Valerij Fokin, a tavalyi magyar rendezésű Színházi Olimpiára visszatekintve. Majd sor került az Olimpia történeteit megörökítő reprezentatív kiadvány bemutatására, és megnyílt a fesztiválvégi világpremier alkotójának, Alessandro Serrának a fotókiállítása is.

¹ Ungvári Judit napról napra nyomon követte a találkozó eseményeit, elsőként tudósítva a bemutatkozó előadásokról. MITEM-krónikája teljes terjedelmében a Nemzeti Színház honlapján férhető hozzá. Itt most azokról az előadásokról és eseményekről szóló beszámolóit tesszük közzé, amelyekben a görög tematika van jelen. E beszámolók szövegét rövidítve és szerkesztve közöljük.



A 11. MITEM megnyitójának résztvevői 2024. április 6-án, balról jobbra: Mészáros Katalin, Kulcsár Edit, Vidnyánszky Attila, Závogyán Magdolna, Valerij Fokin, Kornya István (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemztiszinhaz.hu)

A Sors útjai

Odüsszeusz, Plovdiv Drama Theatre, Bulgária

„Óh, szent költészet, eltünél-e hát / E prózai világból már egészen?” – ez a Madách-idézet volt az idei találkozó mottója. S erre *Az ember tragédiájában* feltett kérdésre rögtön az első előadásból egyfajta választ is kaphatott a fesztiválközönség: „Sorsát mindenki önmaga választja” – hangzott az idei találkozó első produkciójának, az *Odüsszeusz*nak a tételmondata. Gyönyörűséges, gondolatébresztő, szívet-lelket-szellemet megindító előadást nézhettünk végig ezen az estén, amely – korokon átívelően – a költészet erejét is megmutatta. Diana Dobrova rendezése komplex és borzongatóan egyszerű is egyben. Következtesen végig gondolt emberi alaphelyzetből indul ki, amelyben univerzális sorskérdések, a férfi–nő viszony és a különböző létértelmezések dilemmái bontakoznak ki előttünk. Odüsszeusz utazásait még talán sosem láthattuk ennyire 21. századinak és spirituálisnak. Ugyanakkor nincs „trónfosztás”, a hős hős marad, és a rendező nem fél a pátosztól sem, amikor újra alkotja számunkra a legendát. Ebben a folyamatban nagyszerű alkotótársakra talált: mindenképpen ki kell emelni az előadás bámulatos látványvilágát, mely döntően a világításra és a vetített grafikai megoldásokra támaszkodik (díszlet- és jelmeztervező: Mira Kalanova). Minden egyes kép sokrétűen komponált, miközben sallangmentesen igazodik a történethez és a közölnivalókhöz. A nézőt annak ellenére lenyűgözi a látvány, hogy egy-egy vörös fényű megvilágításon kívül szinte monokróm a színpadkép, s a pallószzerű, hátrafelé emelkedő fehér díszletelemen csak fényjátékok idézik a tengert, a vihart vagy éppen az alvilágot. Az összes színészt itt képtelenség volna felsorolni, de az Odüsszeuszt játszó Konsztantin Elenkov és a Teiresziasz szerepében feltűnt Szimeon Alekszjev alakítását mindenképp érdemes megemlíteni.

Diana Dobрева szinte mechanikai pontossággal teremt egyensúlyt a látványelemek, az eleméntárisan ható zeneiség (zeneszerző: Petya Dimanova, élő zene: Yannis Pantazis) és az „emberi erőforrás”, a színészek impulzusai között. Gyönyörű epizódok példázzák ezt az egyensúlyteremtő erőt: ilyen a szirének jelenete, vagy az, ahogyan Poszeidón és Odüsszeusz alakjában az ember és az isten egymásnak feszül. Az istenek szcénái sajátos ízű humort is csempésznek az előadásba, elfilozofálgatva, vajon igaza van-e Freudnak, Marxnak, vagy azoknak, akik szerint ők illúziók csupán, valójában nem is léteztek... Érdekes külön kiemelni az előadás szövegét, mely Homéroszból kiindulva kortárs költészeté lényegül át. Nem véletlenül: az előadás szöveggönyvét Alekszandr Szekulov jegyzi, aki kortárs költőként is elismert hazájában. Neki köszönhetően még a nem műfordítói igénnyel készült feliratokon is átsüt a poézis: „Az ember azért jött a világra, hogy megénekelje azt. De figyelj... a sors halkán dalol. Végérvényesen. Ha a világ összezuhan, s ha akkor az isteneknek sincs irgalom”. Hasonlóan költői hangvétellű a számos alakban megjelenő Pénelopék recitativója is:



Homérosz nyomán: Alekszandr Szekulov:
Odüsszeusz, Plovdivi Drámai Színház,
2019, Plovdiv, r: Diana Dobрева
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)



Jelenetkép az istenekkel
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

Tudnod kell már abban a pillanatban, amikor találkozol vele és megszereted, s ringatod őt gondolataidban, már akkor sulykolnod kell, hogy tudsz nélküle is élni; be- és kilélegezni, tudva, hogy elment, soha nem tér vissza, nem lesz ott, soha nem is volt, és egy napon majd elillan és eltűnik, és semmi nem marad utána, mert semmi nem történt nélküle. És ezzel a gondolattal, hogy amaz elérhetetlen, élsz majd a négy fal között, megszöve s felfejtve újra és újra a látóhatárt, mely elrejtí szemed elől férjedet, s ízlelgetve a közös gyönyör emléket – oly távol van tőled, és mégis közel. És csak abban a pillanatban felejtet el, hogy haldokolsz, és csak abban a pillanatban felejtet el, hogy halandó vagy...

Minden ízében költői előadás volt ez, vizuálisan, akusztikusan és az emberi lét-
élmény gondolati mélységét tekintve is. E nagy sikert arató plovdivi produkció
nyomán azon is eltűnődhettünk, vajon hol találjuk meg saját Ithakánkat, képe-
sek vagyunk-e a hajszott boldogságot hűségre váltani, s vajon él-e még bennünk
az istenekkel perlekedők hősi ereje?

Energiamezők – Apollón és/vagy Dionüszosz?

Bakchánsnők, budapesti Nemzeti Színház

A *Bakchánsnők* két éve mutatta be a Nemzeti Színház, s a budapesti közönség szá-
mára akkor még talán szokatlan formanyelv furcsamód valahogy mégis azonnal be-
szippantotta a nézőket. Aztán egyre több részlet derült ki Theodórosz Terzopulosz
különleges rendezői módszeréről, s mind a színházcsinálók, mind a színházkedve-
lők megérezhették, hogy a „techné” nála filozófia is egyben. A Mester légzéstechni-
kán alapuló, évtizedeken át csiszolt, számtalan gyakorlatból álló, sokrétű és át-
fogó módszere valahol nagyon mélyen a görög antikvitás felfogásában gyökerezik,



Euripidész: *Bakchánsnők*, Nemzeti Színház, 2022,
r: Theodórosz Terzopulosz
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

amiről a Dionüszoszt alakító Bordás Roland is beszélt az előadás utáni köz-
önségtalálkozózn. Beszámolt róla,
hogy a rendezővel többször is beszél-
gettek a próbafolyamat során az apol-
lóni és dionüszoszi felfogás végletei-
ről, s hogy erre a dichotómiára épül
lényegében ez az előadás is. „Az apol-
lóni felfogásban vagy láttatásban tu-
datosan működünk, rendje és mód-
ja van mindennek, itt viszont ezt
a racionalizálást ki kellett kapcsol-
ni, hogy egészen másfajta energiák
jöjjenek elő. Nevezhetjük ezt zsig-
eri létnek vagy ösztönszerűségnek”

– fogalmazott Bordás Roland. Az ellenpontot, Pentheuszt alakító Herczegh Péter
hozzátette: arról is sokszor beszélgettek a próbákon, hogy az előadás jó működéséhez
igazából a ráció és az ösztönök egyensúlyának megtalálására van szükség.

Ezekre a gondolatokra is rímelt az a szakmai kerekasztal, amelyen *Ókori gör-
ög mítoszok, tragédiák kortárs átiratban* címmel beszélgetett Szavvasz Sztrum-
posz, Theodórosz Terzopulosz tanítványa és munkatársa, Végh Attila, József At-
tila-díjas költő, filozófus és Simon Attila, az ELTE BTK Magyar Irodalom- és
Kultúratudományi Tanszékének egyetemi tanára. A beszélgetés moderátora Szász
Zsolt, a Nemzeti Színház dramaturgja, a Szcenárium felelős szerkesztője volt.²

² A kerekasztal-beszélgetés teljes szövegét lásd ugyanebben a lapszámban.

A leláncolt idő felszabadítása

Mítikasz-csúcs (Az Olümposz tetején), Troubleyn Laboratorium, Antwerpen, Belgium

Egészen különleges, gigantikus performanszal folytatódott a görög tematika a MITEM idei programjában. Jan Fabre nyolcórás „antikolt” rave-partiján vehettek részt a legkitartóbb színházbarátok. A szünet nélküli, grandiózus modern rituálé izgalmas kérdéseket vetett fel azokban, akik részesei lehettek az élménynek.

Félhomály, némi füst, néhány bársonycsuhás alak és hatalmas hárfa a kezdő színpadkép. A hárfamuzsikából lassan repetitív elektronikus zenére váltunk, az apró, monoton mozdulatokkal induló koreográfia lépcsőről lépésre fokozódik eszelős csápolássá – az első egy óra végére eljutunk az eksztázisig: „love, peace, unity, respect” kántálják a táncosok a néző beavatását elősegítendő. Különös világba csöppenünk.

Jan Fabre, a belga „összművész” *Olümposzhegy – avagy a tragédia kultuszának dicsőítése* címmel 24 órás produkciót készített 2015-ben, a görög mítoszok és tragédiák sajátos olvasatát, amelynek a Berliner Festspielén volt a bemutatója. A *Mítikasz-csúcs* tulajdonképpen ennek egy részletét tartalmazza, amelyben az alkotók az antik történetek elmesélésével, költői szövegekkel, bacchanáliákat idéző tánc-koreográfiákkal igyekeznek megteremteni az ókori rituálék atmoszféráját. „A *Mítikasz-csúcs* (Az Olümposz tetején)” színpompás, illatos, halállal és vágyakozással teli látványosság, lakoma a sír szélén, a szépség és a szenvedély ünnepe, miközben a világ a vége felé tart. Ugyanakkor azonban rituális járték is, amely gondolkodásra készítet bennünket a jövőről” – fogalmazza meg írásában Miet Martens, Jan Fabre dramaturgja. A huszadik század jeles avantgárd alkotói már kísérleteztek hasonlóan hosszú szertartásokkal: ilyen volt Robert Wilson hétnapos performansa Iránban a hetvenes évek elején (*KA MOUNTAIN AND GARDenia TERRACE*), vagy 1985-ben Peter Brook 9 órás *Mahábhárata*-előadása is.

A *Mítikasz-csúcs* nemcsak az előadás hosszát tekintve lépi át a korlátokat, hanem mindenféle szempontból „szakít” az idővel: a múlt és jelen között lépdelünk folyamatosan, egyfajta időtlenségben. A „genderfluid” Dionüszosz arra biztatja a nézőt, legyen „queer”, miközben a test, a testiség felszabadításáról beszél. Prométheusz beavat minket a különös alkuba, amit az istenekkel kötött: a tú-



Mítikasz-csúcs (Az Olümposz tetején), Troubleyn Laboratorium, Antwerpen, r: Jan Fabre (fotó: Silvia Varrani, forrás: troubleyn.be)

zért cserébe megkapják a földiek illatát, melyet az Olümposz „orrán” (’ormán’) érezhetnek. Megismerik a múlandóság szagát...

Láthattunk itt többféle *Oidipuszt* a sors visszafordíthatóságáról és a vakság metaforájáról mélázva, *Antigonét*, amint azt harsogja: a szabadság nem létezik (La liberté, ça n'existe pas! Fake freedom!). Láthattunk a testi élvezet legkülönbébb fajtáit megjelenítő tánckompozíciókat, többször is megjelent a sokértelmű szimbolikával bíró teknős, hátán egy égő gyertyával, és felcsendült Eric Satie gyönyörű elmúlás-zenéjének variációja Alma Auer hárfajátékában – szóval sokféle impulzus érte a nézőt a nyolc óra folyamán, míg eljutottunk oda, hogy Dionüszosz kihirdette Woodstockra hajazó programját: „A világot a béke, a szerelem és az egység helyévé változtatom”. A nyolc óra végén pedig ugyanarra az eksztatikus koreográfiára csapolhatott a kitartó közönség, amellyel kezdetét vette az olümposzi etap. A leláncolt idő felszabadult.

Vajon tényleg ilyen lehetett egy Dionüszia, ahogy Jan Fabre ábrázolja, néhol egészen nyersen megmutatva a pusztaság testiségét, a szexualitás eksztázisát? Vajon képesek vagyunk-e valaha úgy érzékelni a világot, ahogy a görögök tették hajdanán? – merül föl a kérdés az emberben. Ezen a ponton idézném a költő és filozófus Végh Attila szavait, aki a MITEM kerekasztal-beszélgetésén Theodórosz Terzopulosz *Bakkhánsnők*-rendezése kapcsán a lét intenzív átéléséről beszélt. Ennek kapcsán idézte fel egy ismerőse szexorgia-élményét, aki úgy vélte, hogy ugyanezt élhették át az ókori görögök egy Dionüszján: „Na, ez biztosan nem lehetett olyan, mint az, hiszen egy orgiából hiányzik a szellemi háttér” – válaszolta neki. S ugyanakkor hozzátette: a Terzopulosz-féle *Bakkhánsnők* viszont csatornát nyitott ehhez az őslélményhez.

A megértés nehéz és bonyolult a ma embere számára, ezért is izgalmas felfedezni újra és újra a görögséget, a görög műveket. Ennek illusztrációjaként ismét Végh Attilát idézném a Nemzeti Színház művészeti lapjában is megjelent esszéjéből:

A görögöktől pedig immár azt kell eltanulnunk, hogy a borzalom és a szépség levegője között feszülő vitorlát hogyan kezeljük, hogy az utazásnak legyen valami értelme, vagy legalább tétje. *Bevezetés a metafizikába* című írásában Heidegger hívta föl a figyelmet az *Antigoné* híres kardalának helyes értelmére. A görög szövegrészlet így szól hozzánk: polla ta deina, kuden anthrópu deinoteron pelei. Emlékszem, általános iskolai osztálytermünk falán vörös betűkkel virított a szokásos fordítás: Sok van, mi csodálatos, de az embernél nincs csodálatosabb. A *deinosz* jelentése azonban nem ilyen egysíkú. A szöveget így is fordíthatjuk: Sok van, mi borzalmas, de az embernél nincs borzalmasabb. Hogy melyik megoldás a helyes? Egyik sem. A szöveggörnyezet illusztrálja az ember deinosz-jellegét: a természet vad, szilaj erőit megzabolázó lényként tekint rá. Az ember tehát olyan lény, amely egyszerre csodálatos és rettenetes, hiszen ő a borzalom és az otthonos közti átmenetben lakik. Megszületik, és megtörténik vele a borzalmak létvihara közt a csodálatos élet.³

³ Végh Attila: *Halálcsillag*, Szcenárium, XII/1–2. szám, 2024. január–február, 5–10.

Legendák nyomában

AIA és *Az ember tragédiája*, Sota Rustaveli Színház és Film Állami Egyetem, Tbiliszi, Georgia

Mindig nagyon izgalmas látni, mit kezd a fiatal alkotógeneráció a jól ismert történetekkel, művekkel. Ebben az élményben is részünk lehetett a MITEM-en a georgiai egyetemi hallgatók két produkcióját látva: az egyik egy görög mítosz, a másik a számunkra ikonikus Madách-mű feldolgozása volt, amellyel létrehozták a *Tragédia* első fizikai színházi adaptációját a világon.

Az aranygyapjú mítosza akár tekinthető a grúz identitás részének is, hiszen ősi földjükhöz, Kolkhiszhoz kapcsolódik: ide érkeztek a történet szerint az argonauták és Iászón az aranygyapjúért, amit az Euripidész drámájából ma is jól ismert Médeia segített nekik megszerezni. Ez a föld a mai Grúzia/Georgia bölcsője, így hát teljesen érthető, hogy a Sota Rusztaveli Színház és Film Állami Egyetem hallgatói ehhez a történethez nyúltak különleges feldolgozásukban.

Másik előadásuk, amit most a MITEM-re hoztak, akár kultúrdiplomáciai sikerként is elkönnyvelhető, hiszen a 2023-as Színházi Olimpia végén bemutatott gigantikus Madách-projektből nőtte ki magát. A fiatalok részt vettek a 12 ország több mint 200 színművész-növendékét megmozgató hatalmas *Tragédia*-adaptációban, amelyben ők az új színt kapták „házi feladatként”, s ebből egy egészen elképesztő, nagyon színvonalas kortárstánc-produkciót hoztak létre. Hazatérve folytatták tovább a munkát a Madách-mű alapján, így született meg *Az ember tragédiája* első mozgásszínházi produkciója, úgyhogy nekik köszönhetően számunkra színháztörténeti jelentőségű pillanatnak lehettünk részesei.

A két előadás mozgásvilága természetesen nagyon hasonló jegyeket mutatott, és az is egyértelműnek látszott, hogy a fiatal grúz csapathoz az aranygyapjú-mítosz állt közelebb persze az is lehet, hogy azt volt idejük jobban kidolgozni. Egységes mozdulatvilág és ígéretes összjáték jellemezte ezeket a produkciókat, s az *Aia* hangulatában is meg tudta fogni a közönséget. Amikor egyetemi hallgatói előadást látunk, mindig el lehet játszani a gondolattal, vajon melyik fellépőből milyen típusú színész válik majd. A színházi képzés stúdiumai folyamán nálunk a vizsgaelőadásokon általában az egyéni produkciókra törekszenek, vagyis próbálják megmutatni a fiatalok egyéni arcát; ám itt, ebben a két fizikai színházi produkcióban a grúz hallgatók kiválóan összehangolt csapatmun-



AIA (Az aranygyapjú mítosza alapján), Shota Rustaveli Állami Színház-és Film-művészeti Egyetem, Tbiliszi, 2023, r: Tata Tavdishvili, Tato Geliashvili (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetisinhaz.hu)

kát mutattak fel, amelyben nagyszerűen tudtak együttműködni. De még így is ki lehetett szűnni „arcokat”. Ezúttal két lányra hívnám fel a figyelmet: az aranygyapjas kost megformáló Mari Engureli kiugró játékerőről és kifejező készségről tett tanúbizonyságot. Ő valószínűleg a mozgásszínházi előadásoktól a későbbiekben sem fog elzárkózni. Döbbenetes látni azt is, hogy a drámai energia mennyire koncentráltan tud jelentkezni még ezekben a szavak nélküli előadásokban is: Tekla Szulakvelidze néma Médeiaként is egy nagy tragika ígérését hordozza magában. Az *ember tragédiája* előadásából pedig kiemelném a végén látott színházi megoldást: azt, ahogyan a játékban szereplők „megteremtik”, vagyis összeállítják az embert, a gyermeket, és a végén lámpafény segítségével adnak életet neki – nagyon szép pillanat ez, mely egyúttal a Madách-mű mély megértéséről is tanúskodik.

A fiatal rendezők az előadás utáni közönségtalálkozón beszámoltak arról, hogy számukra is újszerű volt ez a fajta munka: megpróbálták megmutatni a színészhallgatóknak, hogyan tudják használni a testüket az érzelmek kifejezésére. Ez nem tekinthető szokványosnak a tbiliszi egyetemen, kísérleti jellegű része volt ez a képzésüknek, hiszen alapvetően ez egy drámai színészeket képző intézmény – mondta el Tata Tavdishvili a közönségtalálkozón. Ezek a stúdiumok azt a célt szolgálják, hogy tárgítsák a fiatal színésznemzedék horizontját. Megtudhatunk még olyan érdekességet is, hogy grúzul a mű címe így hangzik: „Adamianisz tragedia” (ადამიანის ტრაგედია), ugyanis nyelvükben az „ember” szó Ádám leszármazottait jelenti. A két intézmény, a Sota Rusztaveli Színház és Film Állami Egyetem és a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem a tervek szerint tovább erősíti kapcsolatait, várjuk hát a folytatást és az újabb produkciókat.

A vakság belső világossága

Tragédia/Oidipusz éneke, Sardegna Teatro, Teatro Bellini Napoli, ERT Emilia Romagna Teatro Fondazione, Fondazione Teatro Due Parma

Tökéletesen zárult az idei MITEM programja, amelynek több előadása is a görög klasszikusokhoz kapcsolódott. Alessandro Serra döbbenetes erejű tragédia-értelmezése biztosan hosszú időre nyomot hagy a nézőben s gondolkodásra készíteti. Nem mellékesen: egy világpremier tanúi lehettünk.

Sötét és világosság, kontrasztos fények, tömjénfüst, elképesztő hangeffektek, különös, archaikus nyelvű szövegek és éteri énekek adták meg az atmoszféráját ennek a nem egészen másfél órás vízióknak. Alessandro Serra és csapata mintegy kétéves munkával „állította elő” az előadást, s kísérletük eredményeként egy precízen kimunkált, ugyanakkor a nézők érzékszerveire elementárisan hatni képes produkció jött létre. Már a bevezető játék beszippant ebbe a különös világba: a szfinx, amely mellel figyelemztet minket, hogy ne használjunk mobiltelefont, mert lesújt ránk Apollón, oszlop híján egy forgószelekre kapaszkodik föl, s innen indul a történet: a lassan színpadra érkező Oidipuszt és a szfinxet éppen

olyan módon láthatjuk, ahogy a különböző görög ábrázolások mutatják. Egyszerű játék, monokróm képsor, de máris be tudja vonni a nézőt, aki innentől pizszenés nélkül nézi végig az előadást, leszámítva a humoros villanásokat. Mert hogy olyanok is akadtak a produkcióban.

Lehetetlen lenne felsorolni azt a sok apró mozzanatot, melyek mélységében láttatták a tragédiáról való gondolkodás folyamatát, de néhány szemléletes példa kiragadható. Az egyik a stilárisan is lenyűgöző ének és az énekbeszéd. A cím-ben is jelzett ének magának a tragédiának az eredetére is utal, hiszen a „kecske-ének” volt az ősforrás. Ugyanakkor az alkotók ezzel megteremtették az előadás határozott formáját is, amelynek választott nyelve a grékó dialektus volt, ez az Olaszország déli részén, Calabriában fennmaradt, ógörög eredetű és hangzású nyelv, amelyet éppen ezért használtak a produkcióban. A calabriai görögben – ahogy Alessandro Serra elmondta a közönségtalálkozón – a *tragédia* szó ugyanúgy az éneket is jelenti, s ez segítette hozzá a forma kidolgozásához. A leglátványosabb epizód kétségtelenül Oidipusz tragikus felismerése, és az önkezével végrehajtott megvakítás volt, amely után kihuny a fény, és hosszú percekig vaksötétségben ült a közönség. Aztán egyszer csak megszólalt egy énekesmadár (talán pacsirta), és e hang hallatán dimenziót váltottunk: ezt követően már az idős Oidipusz kereste kétségbeesetten a helyet, ahol végső megnyugvásra le lehet. Az egész produkciót át meg át szőtték ezek a felfejtésre váró jelek, amelyek a felszínen nagyon egyszerűeknek látszanak, de minél inkább belegondol az ember, annál több jelentésréteget tárhat fel. Nem tudhatjuk, milyen lesz ennek a nem könnyű előadásnak a fogadtatása, az viszont biztos, hogy emlékezni fog rá, aki látta.

Nem utolsó sorban azért, mert a mának is szól, aminek legszemléletesebb példája Polüneikész megjelenése: a bosszúistenek „bábjátéka” a fiúval, akinek minden mozdulatára homok dől ki a ruházatából, miközben segítséget kér a testvérével való háborúhoz. E jelenet láttán lehetetlen nem gondolni a szomszédunkban dúló őrültre, az orosz–ukrán testvérháborúra. Az olasz rendező ezzel a több görög mű alapján készült alkotásával egyúttal tükröt tart napjaink Európájának is – de ez egy varázstükör: egyszerre látjuk benne az antikvitás idejét és a miénket. Azt sugallva, hogy itt az ideje elgondolkodnunk mai „hübriszünkön”, hogy azt hisszük, mindent látunk és tudunk. De vajon képesek vagyunk-e



TRAGÉDIA/Oidipusz éneke, Szophoklész, Euripidész, Arisztophanész, Seneka műveitől inspirálva, Sardegna Teatro, Teatro Bellini Napoli, ERT Emilia Romagna Teatro Fondazione, Fondazione Teatro Due Parma, 2024, Budapest, írta, rendezte: Alessandro Serra (fotó: A. Serra, (forrás: teatropersona.it)

még mélységében és magasságában szemlélni a világot, megérteni ezeket a görög hősöket? A vakság metaforája, ha tetszik, mindannyiunkra érvényes...

Hogyan hozhatjuk felszínre a feledésbe merült kollektív tudást? – teszi fel a kérdést e történet kapcsán Alessandro Serra, teljes joggal, hiszen Oidipusz is akkor kezd el „látni”, amikor megvakul. Vajon mi képesek leszünk-e látni majd úgy, ahogyan ő, kínjai közepette? Alessandro Serra a közönségtalálkozón elmondta, hogy a sötétség és a fény kontrasztja indította őt arra, hogy foglalkozzon ezzel a témával. Az egész történetben az érdekelte, hogy a gyűlöletnek ebben a mai világában a fény hogyan tudja „beszívni” Oidipuszt. „A tragédiában nem szereplők, hanem hősök vannak, még akkor is, ha bukott hősöket látunk” – fogalmazott. Meglátása szerint manapság a múlt romjain élünk: a tragédiából csak hang nélküli szavak maradtak, a poliszból idegenek társadalma lett, a rítusból kihuny dramaturgia, a mítosz unalmas kis mesévé, a hős pedig jellegtelen szereplővé változott.⁴ Alessandro Serra rendkívüli kísérlete arra irányul, hogy megnyissa a belső látásunkat. Oidipusz a záróképben arról beszél, hogy a kint csak egyvalami képes orvosolni: a szeretet. Az utolsó szó jogán ezzel hagyja el a színpadot.

Számomra, akinek volt szerencsém végignézni a MITEM előadásainak mind-egyikét, a legizgalmasabb ez az ókori görög világot megidéző „keret” volt. A hős és a sors kérdése az *Odüsszeusz* varázslatos előadásában a találkozó elején, és ugyanennek a kérdésnek jóval szikárabb, komorabb „megvitatása” a nézőkkel a legvégén, az *Oidipuszban*. Lesz min töprengeni a következő fesztiválig...

⁴ Alessandro Serra: *Tragédia/Oidipusz éneke*, Szcenárium, XII. 1–2. szám, 2024. január–február, 33–35.

Judit Ungvári: Unbinding Time

Greek Myths and Tragedies on the 2024 MITEM Stage

Judit Ungvári followed MITEM events evening by evening, being the first one to report on the debut productions (her full MITEM chronicle is available on the National Theatre website). Her reports on the performances embracing the particular theme indicated in the subtitle are published here in an abridged and edited form. After recalling the opening of the event, the author praises in five chapters the contemporary transcriptions of ancient Greek myths and tragedies presented at this year's meeting, highlighting the diversity of interpretations and exploring the question of why this living tradition, this return to the roots of European theatre culture, is especially relevant today. The performances assessed in the respective chapters are as follows: *Paths of Fate – Odysseus*, Plovdiv Drama Theatre, Bulgaria; *Energy Fields: Apollo and/or Dionysus? – The Bacchae*, National Theatre, Budapest, Hungary; *Unbinding Time – Peak Mytikas (On the Top of Mount Olympus)*, Troubleyn Laboratorium, Antwerp, Belgium; *In Search of Legends – AIA and The Tragedy of Man*, Shota Rustaveli Theatre and Georgia State Film University, Tbilisi, Georgia; *The Inner Light of Blindness – Tragidia/The Song of Oedipus*, Sardegna Teatro, Teatro Bellini Napoli, ERT Emilia Romagna Teatro Fondazione, Fondazione Teatro Due Parma.



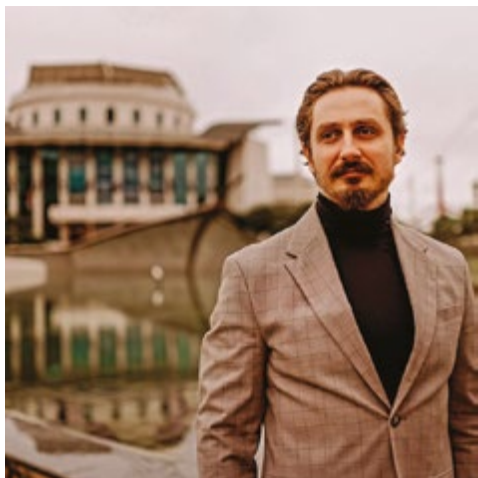
BORDÁS ROLAND

„Hiszünk-e az »emberfeletti« lények létezésében?”

A színészt a Szcenárium szerkesztői kérdezték

– 32 éves vagy. Ebben az életkorban megfogalmazódik az emberben, hogy vége a tanulóléveknek. Te is így gondolod-e?

Úgy érzem, én még folyamatosan tanulok. S csak most, hogy erre rákérdeztek, ocsúdtam föl, hogy tényleg, még három hónap, és 32 éves leszek. A mi szakmánkban azt szokták mondani, hogy a diploma után tíz évig még kezdő színész vagy. Aztán a gyakorlatban tovább tanulsz a szakmát. De az sem mindegy, hogy az egyetemi évek alatt mikor kerülsz először színpadra. E téren nekem van összehasonlítási alapom, hiszen ahol megfordultunk, Marosvásárhelyen, Újvidéken, Pozsonyban, de még Moszkvában is, a velünk párhuzamos osztályokban a képzés többnyire feketére festett, kis mesterségtermekben zajlott. Akárcsak nálunk Kaposváron, a G 4-es teremben. Már ezekben az években kiválasztódik három-négy tehetséges növendék. De más a mesterségterem, és más a szakma. Vidnyánszky tanár úr ezt nagyon régen fölfedezte. Mi már harmadévesen felkerültünk a színpadra a *János vitéz*ben. Emlékszem, két-három előadás után már nem volt hangunk. És három hét múlva, amikor újra műsorra került a darab, ugyanez történt. Mert egy olyan nagyszínpadra kerültünk, ahol beszéd közben hosszú métereket kellett megtennünk, s mi ebben annyira elfáradtunk, hogy az kimondhatatlan. Most, gyakorló színészként ez már sokkal kevesebb energiát igényel, mint akkor. Mert megtapasztalod, rájössz, hogyan kell gazdálkodnod a fizikumoddal. A szervezeted fel van készítve rá, működik az izommemória. Más iskolákban nem így csinálják. De egy szobaszínház méretű teremben, ahol nagyon közel vannak a nézők, máshogyan kell használnod a jeleket, mint egy nagyszínpadon. És ezt jobb minél előbb megtapasztalnod, mert ebből áll össze az a készlet, amelyhez később mindig vissza tudsz térni. Kezdetben csak egy-két szerszámod van, hogy kifaragd önmagad szobrát, aztán amikor leülednek



Bordás Roland a Nemzeti Színház előtt 2024 májusában (forrás: Bordás Roland Facebook oldala)



A Bakkhánsnők próbáján 2021.ben
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

a tapasztalataid, lesz tizenhat, sőt akár többszáz is, amikből persze egyre nehezebb választanod, hiszen csak nüansznai köztük a különbség. Ha a Nemzeti 650 embert befogadó nézőterén akad 5-6 néző, aki ezt érzékeli, már megérte, mert biztonságot ad.

– 2021 januárjában, még a Bakkhánsnők¹ próbái előtt közöltünk tőled egy írást². Ebben azt mondd, hogy az általad megismert különféle metódusok – például Mejerhold vagy Anatolij Vasziljev módszere – részben vagy egészében hasonló alapokra épülnek, mint Terzopuloszé. De vajon tudunk-e mondani egy olyan magyar rendezőt, aki egy nevével fémjelzett módszert dolgozott ki?

Én ebben szerencsés vagyok, hiszen már a képzésem során többféle metodikával találkoztam. Vannak, akik egész életükben legfeljebb egy iskolát ismernek, és végig azt követik pályájuk során. Itt a Nemzetiben is megfigyelhető, hogy nekik sokkal nehezebb beleállniuk egy Vidnyánszky- vagy egy Terzopulosz-féle rendezésbe.

– Vidnyánszky Attila módszerét hogyan írnád le?

Esetében én inkább egy sajátos színházfelfogásról beszélnék, ami minden rendezésében tetten érhető. Az ő színpadán ugyanúgy lineárisan kell felépítenem a szerepemet, mint bármely más rendezőnél, azonban bármikor be kell tudnom lépni a körülöttem más-más téridőben zajló, szimultán történésekbe. Hogy egy hasonlattal éljek, Vidnyánszky Attila színpada olyan, mint egy zsúfolt autópálya, ami azonban csak látszólag kaotikus, mert minden ki van cen-

¹ Euripidész: *Bakkhánsnők*, Nemzeti Színház, 2022. május 14, r: Theodórosz Terzopulosz

² Bordás Roland: „A színész arra hivatott, hogy felszabadítsa sokirányú belső energiáit”. Theodórosz Terzopulosz workshopja a MITEM-en, Szcenárium, X. évfolyam 1. szám, 39–42.

tízze, össze van hangolva, nemcsak rendezőileg, hanem a színészek fejében is. Ha ez nem működik, borul az egész.

– Fogalmazhatunk úgy, hogy nála a színész másként tanul meg érzékelni?

Igen. Az ő próbái előtt a színésznek egy jó mély levegőt kell vennie, mert 360 fokos körlátással kell majd bírnia, jelen lennie. Mert ha nekem van egy kis, 3-4 másodpercnyi reális megmozdulásom valakivel szemtől szemben, a végsőre a tarkómon levő „hátsó szememmel” már a megszólaló zenére kell koncentrálnom, melyre a következő lépésemet elindítom – amit a néző egyidejűségként fog érzékelni. Eszembe jut erről Andrej Bubień instrukciója az *Operett* próbái során³: amikor fölmegy a színpadra, el ne felejtse, hogy színészként a saját munkára figyelsz, de közben mindent hallasz és mindent látsz, azt is, ami a nézőtéren történik. – Ez az a belső figyelem, amelyre oly sokan hivatkoznak.

– Egyfajta meditatív transz-állapotnak is nevezhetnénk ezt.

Igen. Teljesen ki kell magam kapcsolni, hogy be tudjak kapcsolódni. Se Vidnyánszky, se Terzopulosz színháza nem működik enélkül.

– De azt a kérdést újra föltenném, hogy Vidnyánszky esetében ez a fajta színpadi jelenlét tudatosítható, technikailag megrögzíthető-e? S hogy vajon a tanítványai közül mindenki el tudta-e sajátítani mint módszert?

Hadd hozzak inkább még egy példát. Az első évben az egyetemen azt tanultuk, hogy amikor várjuk a tanárurat, ülünk körbe. De ez a kör, ez a „szent tér” – ma már így mondanám – egy helyen nyitva marad. Amit a rendező-tanár zár be, amikor bejön oktatni. A szék szélén ülve, egyenes testtartásban várjuk. Nem azért, mert ő a főnök, hanem mert nála az oktatási metodika alapja, hogy egy közösség vagyunk, együtt létezünk. S abban a pillanatban, amikor a tanárúr belép, automatikusan egyszerre állunk fel, nem összevissza. Majd ugyanúgy egyszerre ülünk le, de most már ellazulva. Figyelve egymást, de nem egymásra nézve, hanem úgy, ahogyan már mondtam, 360 fokos belső körlátással, az energia áramlására koncentrálna. Gyakorlataink nagy részét, legalábbis a felét ülve végeztük, egymástól véve át az energiát. Például a *Walesi bárdokat* úgy mondatta velünk, hogy szavanként meg mondatonként adtuk tovább egymásnak az energiát, úgy működtetve a létrejövő erőteret, mintha egy alternatív kórusművet szolgáltat-



Witold Gombrowicz: *Operett*, Nemzeti Színház, 2014, r: Andrej Bubień (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetisinhaz.hu)

³ Witold Gombrowicz: *Operett*, Nemzeti Színház, 2014. szeptember 5, r: Andrej Bubień.

nánk meg. Én a figyelem ugyanilyen összpontosítását és az energiák hasonló mozgósítását fedeztem fel azokban a Terzopulosz-rendezésekben, ahol kórust alkalmaz. Amikor ezzel nála találkoztam, emlékeztem vissza arra, hogy tanulmányaim során nekem volt már hasonlóban tapasztalatban részem. Vidnyánszky Attila ezt a gyakorlatot az egyetem első két évében a tanóráin arra használja, hogy személy szerint mindenkiben létrejöjjön egy belsőleg tudatos állapot, megképződjön a testtudat, úgy, hogy ezt színészként tartósan képes legyen birtokolni, időről időre visszatérve hozzá.

– Érzékeli-e a kőszínházi színész a világ változását a MITEM-ek kínálatában, abban, hogy milyen témák kerülnek éppen előtérbe? Szerencsésnek mondhatod magad, mert a válságok – a COVID és a háború – ellenére három abszolút főszereped van a Nemzeti repertoárján: Woland A Mester és Margaritában, Dionüszosz a Bakkhánsnőkben, Don Juan Molière darabjában⁴ Ezek mind mitikus vagy mitizálódott alakok, de ide sorolható a Halál (és a mesélő) szerepe is a Kurázs mama és gyermekeiben⁵. A legutóbbi MITEM-en hasonló „emberfeletti” hősök, mitikus szüzsék kerültek előtérbe más rendezők produkcióiban is. Szerinted mi lehet ennek az oka?



Bertolt Brecht: *Kurázs mama és gyermekei*, Nemzeti Színház, 2024, r: Theodórosz Terzopulosz (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

Ezeket az „emberfeletti” alakokat Sztanyiszlavszkij elhíresült hét kérdése alapján (ki vagyok? mit akarok? miért akarom? hogyan akarom? mikor vagyok? hol vagyok?) nem lehet megformálni. A hetedik kérdés pedig az, hogy miért nem akarok lemenni a színpadról. A *Rocco és fivéreiben*⁶ ezek még működtek, ami ugyancsak egy nagy

szerep volt. A hetedik kérdésre igazából talán még Sztanyiszlavszkij sem tudta a választ. Az biztos, hogy az első hat kérdés nem alkalmazható ezeknél az „emberfeletti”, transzcendens figuráknál, hiszen hétköznapi értelemben nincsenek róluk hiteles, használható információink. Fordulhatok ugyan a több száz vagy több ezer éve zajló teológiai értelmezésekhez, elolvashatom újra és újra a Bibliát, de ha nincs bennem hit, nem fogom tudni eljátszani Jézust úgy, ahogyan a kollé-

⁴ Molière: *Don Juan, avagy a kőszobor lakomája*, Nemzeti Színház, 2023. február 8, r: Aleksandar Popovski

⁵ Bertold Brecht: *Kurázs mama és gyermekei*, Nemzeti Színház, 2024. január 12, r: Theodórosz Terzopulosz

⁶ *Rocco és fivérei*. Luchino Visconti *Rocco és fivérei* című forgatókönyve alapján, Nemzeti Színház, 2019. szeptember 19, r: Vidnyánszky Attila.

gámnak, Berettyán Nándornak sikerült a *Csiksomlyói passió*⁷. De ha van is egy halom információnk, az sem garantálja a sikert. Az a döntő, hogy hiszünk-e ezeknek az „emberfeletti” lényeknek a létezésében. Dionüszosz valójában egy erő, egy energia. A térben valahol mindig jelen van. Woland, Votan, a Sátán – nevezzük bárhogy – szintén egy erő, egy erőter. A vele szemben álló pozitív pólus is az. – Ki vagyok? – a Sátán? Mit akarok? – Mindent? Mikor vagyok? – Mindig? Hol vagyok? – Mindenhol? Miért akarom ezt csinálni? Istent akarom megsérteni? Az embert akarom bekebelezni? Én akarok lenni a világ ura? – Felteszed ezeket a kérdéseket, és egyre sem tudsz válaszolni, mert nem is lehet. Aztán megpróbálsz magad rájönni, miközben – például mint Woland – húsvér emberként ott állsz a színpadon, hogyan tudod úgy leképezni, létrehozni, megmutatni ezeket a mindig és mindenben jelen levő erőhatásokat, amelyeknek a működéséről a nézőknek is tudomásuk van. Az a célod, hogy elhiggyék: ez az ember, a színész, aki ott áll előttük, képes működtetni, mozgósítani ezeket az erőket. Ha akarom, a néző csettintésemre elneveti vagy elsírja magát, ha akarom, meghalnak huszan, ha akarom, a közönség boldog, mert pénzeső hullik az égből, ha akarom, bevonom őket egy interaktív játékba, és akkor elkezdik hinni, hogy itt egy valóságos erő munkálkodik a szemük láttára. Ez benne a nehéz. Ennek a nyitját kutatom a mai napig, amikor ezeket az előadásokat játszom. Ezért mondtam a beszélgetésünk elején, hogy az én esetemben még nincs vége a tanulóéveknek.

– A virtuális valóságban azonban manapság a néző maga is percenként átkapcsolhat egyik csatornáról a másikra, dimenziót válthat.

Ez igaz. De az emberek vágnak a testközeli élményekre, arra, hogy felkeltés és lekössék a figyelmüket. A jó színházra ki vannak éhezve. Akár egy régi típusú előadás az, akár egy kísérletező rendezés. A COVID után is ez bizonyosodott be, noha mindenki attól rettegett, hogy a közönség elpártol a színháztól.

– Talán mert a virtualitás világában az ide-oda kattintgatással való dimenzióváltás nem vált ki transzcendens élményt. Az „emberfeletti” szuperhősök akciósora láttán fel sem merül a hiszek vagy nem hiszek dilemmája. Mivel bármi megtörténhet, esély sincs a hit valódi megélésére.



Luchino Visconti *Rocco és fivérei* című filmjének forgatókönyve alapján: *Rocco és fivérei*, Nemzeti Színház, 2019, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

⁷ *Csiksomlyói passió*, 18. századi ferences iskoladramák és Szócs Géza *Passió* című műve alapján, Nemzeti Színház, 2017. március 10, r: Vidnyánszky Attila.

Woland esetében a játék nem az éterben, nem a határtalan képzelet világában zajlik. Muszáj volt hát racionális magyarázatot találnom arra, miért dönt úgy a Sátán, hogy lejön a földre. Rákérdeztem hát, hogy vajon ebben az esetben mi az a *kiinduló esemény*, amelynek a fontosságát Vidnyánszky tanár úr az egyetemen mindig is hangsúlyozta. Szerintem nem csupán arról van szó, hogy a hitetlenség Moszkvában már olyan méreteket öltött, hogy már a Sátánnál is kiverte a biztosítékot. Hanem arról, hogy két erő létezik, ami vagy aki munkálkodik fölöttünk, és szemléli ezt a reménytelennek látszó helyzetet. Isten megengedő a földi bűnökkel szemben, hiszen a fia már elvitte az összes balhét. De a negatív pólus, a Sátán bekopog hozzá, és kérdőre vonja: látod, hogy mi a helyzet? Ők azt fújják, lassan már évtizedek óta, hogy te nem létezel. S ha rólad ezt állítják, az rám nézve is sértő. Ha téged megtagadnak, akkor tőlem sem félnek. Akkor én sem létezem. Ezt pedig kikérem magamnak. Ha te nem teszel semmit, lemegyek a földre, és megcselekszem én, amit kell. – S mi lesz az első mondata a színpadon? A szövegkönyvből idézem:

WOLAND (*felkiált*) Jézus!

BERLIOZ (*felrezzen*) Mi van vele?

WOLAND (*selypít*) Azt tetszett mondani, hogy nem létezett? Hogy sohasem élt ezen a világon?

És az ateista Berlioz fejét Woland kisvártatva le is szakíttatja a villamossal, majd felnyitja a koponyáját, és később, a Sátán bálján abból iszik.



Mihail Bulgakov: *Mester és Margarita*, Nemzeti Színház, 2021, r: Aleksandar Popovski
(fotó: Főri Szabó Zsolt, forrás: nemztiszinhaz.hu)

– Érdekes idézni ezen a ponton a regény Goethétől kölcsönzött mottóját: „– Kicsoda vagy tehát? – Az erő része, mely / Örökké rosszra tör, s örökké jót mivel.”⁸

Goethe tehát nem azt állítja, hogy Mefisztó rossz vagy jó, hanem hogy ez a két minőség szorosan összetartozik, egymásból következik. Amikor a regény olvastán, illetve még inkább a regényből készült tízrészes, ötszáz perces orosz tv-filmsorozat láttán, mely szóról szóra követi Bulgakov művét, újra meg újra felmerült bennem, hogy Isten a cselekmény több pontján is beavatkozhatna, kivonhatná Wolandot a forgalomból. Vajon miért nem teszi? – *Azért, mert nem akarja.* Egyúttal folyamatosan ellenőriztem, hogy jól konstruáltam-e meg a magam számára azt a bizonyos *kiinduló eseményt*, s miután meggyőződtem róla, hogy igen, Aleksandar Popovskival, a rendezővel szemben is megpróbáltam kiállni az igazamért.

– *Ha egy pillanatra még A Mester és Margaritánál maradunk, azt azért látnunk kell, hogy ebben az esetben sem csupán az úgymond negatív erő működik. Az Úristen korántsem passzív, hiszen ha belegondolunk, maga helyett a Fiút küldi le ismét a földre. Bulgakov ezt demonstrálja a Mester Pilátus-regényének folyamatos jelenlétével, azzal, ahogyan a szenvedéstörténet elbeszélését hőseinek sorstörténetével kapcsolja össze. Popovski, az előadás rendezője is exponálja a pozitív erő aktivitását abban a jelenetben, amikor a bűnbánó Margaritát az élő Jézus oktatja ki a keresztről.*

Ez a kérdés engem azóta továbbra is fogva tart, úgyhogy ebben a témában megnézek mindent, amit lehet, játékfilmet, vatikáni tudósításokat is. Olyan korban élünk, amikor nem véletlen, hogy ezek az ellentétes erők meg akarnak nyilvánulni. A próbafolyamat végén, a premier után úgy éreztük, ez az előadás – ahogyan Viktor Rzsakov⁹ szokta mondani – az életünkhöz is hozzátett valamit. E transzcendens figurák megformálása globális gondolkodásra készítet, a hovatartozásunkat, identitásunkat illetően is alapvető kérdéseket vet föl. Korunkban mintha már csak ezek a nagy témák volnának igazán fontosak, ahogyan erre a beszélgetésünk elején ti is felhívtátok a figyelmet.



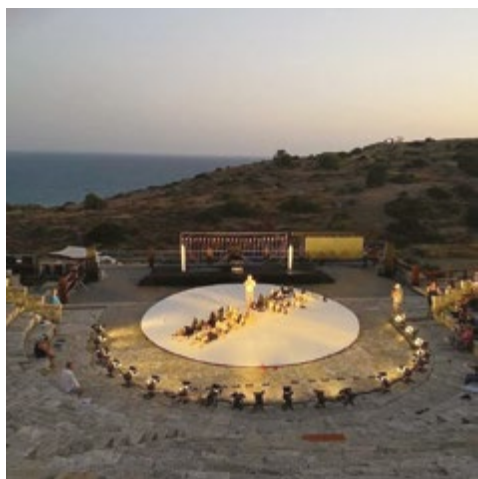
Jézus szerepében: Berettyán Sándor
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetisinhaz.hu)

⁸ <https://mek.oszk.hu/00300/00389/00389.pdf>

⁹ Viktor Rzsakov orosz színházi rendező a Nemzeti Színházban három darabot vitt színrre: *Éjjeli menedékhely*, (2014), *Részegek* (2016), *Álomgyár/Dreamwork* (2018), az utóbbi kettőben Bordás Roland is játszott.

– A művészekről azt szokták mondani, hogy ha a maguk műfajában látnak valami megrendítő teljesítményt, „feltékenyen ébrednek öntudatra”. Tapasztaltál-e hasonlót valamely színészi alakítás láttán a legutóbbi MITEM-en?

Több is volt ilyen. De az „emberfeletti alakok” témájánál maradván az Alessandro Serra rendezte *Tragédia/Oidipusz éneke* címszereplője, Jared Mceneill okozott nekem váratlan élményt, meglepetést. Szinte sötét volt a színpad, alig lehetett látni az arcát, és nemcsak azért, mert ő egy színesbőrű fiú. De a színpadi létezése, az a fura énekbeszéd, amelyet produkált, megindító volt. Úgy éreztem, személyében jelen van egy nem mindennapi, számomra eddig nem tapasztalt erő. Először azt szerettem volna, hogy lássam az arcát, de most utólag azt gondolom, ha még sötétebb lett volna, még ijesztőbb, félelmetesebb,



A Bakkhánsnők próbája Cipruson
forrás: Bordás Roland Facebook oldala)

erőteljesebb lett volna a hatás. Színész vagyok, akinek az emberi arc a legkifejezőbb eszköze, de rá kellett jönnöm, hogy ez nem minden esetben van így. Ez a darab a vak-ságról és a belső látás létrejöttéről, a fény kereséséről szól, melynek során mintha a hangok világa lenne hivatva arra, hogy Oidipuszt megsegítse. Eszembe jut erről, hogy amikor tavaly nyáron Cipruson játszottuk a *Bakkhánsnőket*, tanulságos volt látni, hogy az ókori Kourion amfiteátrumában milyen leleményesen tudták hallhatóvá tenni a színészeket és a kórust

a 3500 néző számára azoknak a légjáratoknak a segítségével, amelyek rezonátorként működtek az egész építményt. Ez is mutatja, mennyire fontos lehetett nekik a színház. Fontosabb, mint a mai világban, amikor elvileg minden technikai feltétel adott, mégsem mindig tökéletes a színházakban még az akusztika sem.

– Amikor felvételiztél, többen is úgy láttuk, hogy te egy komikus alkat vagy. De a mostani darabok, amelyekben játszol, nem komédiák. Lehet, hogy nem volt igazunk? Hiszen ezek a szóba hozott alakításaid meggyőzőek. Ámbár a „komikus” jelző a mi szótárunkban nem degradáló. A legősibb mítoszokban van egy kettős természetű, alakváltó figura, aki egyszerre lehet istenség, akár szélhámos hús-vér ember, sőt maga az ördög, aki például a magyar népmesékben nem negatív hős. Az olyan ember, akinek „ördöge van”, rendkívüli képességekkel rendelkezik vagy hihetetlenül szerencsés. Vajon benned még mindig bujkál a „kisördög”?

Nagyon is. Nekem más az agyam, más a lelkem, és más az alkatom. Homlok-egyenest különbözik ez a három, nem könnyen tudom őket összerakni, fedés-

be hozni. Magas vagyok, ami jól mutat a színpadon, maszkulin a testalkatom. Másokat folyamatosan megviccelő, mindenből viccet csináló az agyam, amihez ihletettség, ötletek kellenek. S ehhez van egy odaadó, másoknak segíteni kész lelki alkatom, szeretem az embereket. Hó végén a maradék ötszáz forintomat biztosan megosztom a Boráros téri hajléktalannal. És tudjátok, mióta imádkozom minden este? 12 éves koromtól. – Ez a három tulajdonság egészen végletes formában jelentkezik nálam. S az ebből adódó karambol húszévesen még sokkal jellemzőbb lehetett rám, lehet, hogy ezért is tudtalak megnevettetni benneteket. De most már élvezem, vagy legalábbis kezdem szeretni, hogy ilyen vagyok, mert a világirodalomban is vannak hozzám hasonló alakok. Ezekből a művekből ihletet lehet meríteni a szerepépítéshez. Ez az, ami egyre inkább izgalomban tart, hajt előre a színészi pályán.



A kezdetekkor, 2010-ben
(forrás: Bordás Roland Facebook oldala)

Roland Bordás: “Whether We Believe in the Existence of The ‘Superhuman’ Beings”

The Actor Was Interviewed by the Editors of *Szcenárium*

Roland Bordás (1992) received his degree in acting from the University of Kaposvár in 2017. He has been a member of the National Theatre in Budapest since 2017, where he has played several important roles in recent years, including leads like Woland in *The Master and Margarita* (2021, dir: Aleksandar Popovsky); Dionysus in *The Bacchae* (2022, dir: Theodoros Terzopoulos), Don Juan in Molière’s comedy (2023, dir: Aleksandar Popovsky), and the key roles of Death and the Narrator in *Mother Courage and Her Children* (2024, dir: Theodoros Terzopoulos). In this interview, he first of all shares with his colleagues and readers the experience he has gained playing ‘superhuman’ characters of fiction and drama: as an actor, he has become an active participant in the struggle between positive and negative world-shaping forces and, as he emphasizes, he has had to realize the inseparability of these two opposing poles. On the subject of the pioneering methods of artists who have revitalized contemporary theatre, Roland Bordás also looks back to his years of study in Attila Vidnyánszky’s workshop, where he learned the basic techniques of the craft of acting, which he says also represent a consistent method and aim to create a kind of community theatre.



MARIA SHEVTSOVA

Post scriptum Budapest: 10. MITEM

A Madách Nemzetközi Színházi Találkozó 2023 októberében ünnepelte létrejöttének tizedik évfordulóját, némileg kikötkenne az időből, mivel 2020-ban a Covid miatt elmaradt. A Színházi Olimpia keretében rendezték meg (mint azt a *New Theatre Quarterly* XXXIX. No. 4., 2023. novemberi számában [NTQ 156], pp 377-86, már tárgyaltuk); legutóbbi kiadása, az örömteli kerek jubileum jegyében, némiképp pótolta az elmaradtat. Továbbá lehetőséget adott a jelen írás szerzőjének, hogy „utóírással” toldja meg az eredeti cikket, tekintettel a MITEM jelentőségére mind a budapesti Nemzeti Színház, mind a színházba járó közönség szempontjából. A színházi olimpia három és fél hónapjához mérten szerény időtartamú MITEM 2023 őszén csupán huszonnégy napon át tartott.

A tizedik fesztivál középpontjában a korábban Közép- és Kelet-Európának nevezett térség országainak színházi előadásai álltak, az itt élő kisebbség anyanyelvén megszólaló előadásokat is ideértve. A már a Színházi Olimpián (lásd NTQ 156) is megnyilvánuló befogadó szemlélet volt a meghatározó MITEM előadásainak kiválasztása során. A nyár elejéhez hasonlóan ismét szakmai elfoglaltságok akadályoztak, így kénytelen voltam a rendelkezésemre álló öt napból kihozni a lehető legtöbbet.

Öt előadást láttam csupán a kisebbségi nyelven előadott darabok közül például egyet sem tudtam megnézni. Ráadásul a MITEM egyszem nem középkelet-európai előadását sem láthattam. Ez Ivo van Hove 2022-es *Tartuffe*, avagy a képmutató című darabja volt, amely óriási sikert aratott a Comédie-Française-ben, a Molière születésének 400. évfordulója alkalmából rendezett ünnepségsorozat alkalmával. Van Hove nem Molière kanonikus, 1669-es ötfelvonásos darabjából alkotta meg a *Tartuffe*-jét, hanem a háromfelvonásos eredetiből, amelyet XIV. Lajos 1664-ben cenzúrázott, tekintettel a kegyes testvér bűnösként való ábrázolása miatt kitört egyházi tiltakozásra.

Az általam látott darabok: *Hamlet* – a Kassai Balett (Kassai Nemzeti Színház) táncszínházi előadásában, Ondrej Šoth zenés dramaturgiájával illetve rendezésében, Maksym Sklyar és Nelson Reguera Perez koreográfiájára; *Oidipusz* – a szlovén Vito Taufer rendezésében, a belgrádi Jugoszláv Drámai Színház előadásában; *Woyzeck* – ifj. Vidnyánszky Attila rendezésében, a budapesti Nemzeti Színház előadásában; *A Mester és Margarita*, a macedón származású Aleksandar Popovski rendezésében, a bu-

dapesti Nemzeti Színház előadásában; valamint *A kaukázusi krétakör* – a grúz Avtandil Varszimasvili rendezésében, szintén a budapesti Nemzeti Színház előadásában. Ez utóbbi három előadás egyértelműen bizonyította a Nemzeti Színház kiválóan képzett művészeinek ügyességét, rugalmasságát.

A rendkívül ígéretes Brecht-darab *A kaukázusi krétakör* óriási csalódás volt, valószínűleg mert a produkció meghatározó jegyei – revű, vásári komédia, börtöleszk, cirkuszi bohóckodás, helyenként bohózat – nem igazán illettek a szerző e példázatahoz és háborúellenes álláspontjához. A könnyed hangvétel eszközül szolgálhatott volna a háború elutasításához és Brecht szájbarágós didaktikájának mérsékléséhez, különösen a központi történet tekintetében, ám a túlhajtott színházi fogások ez ellen hatottak. A kitartóan alkalmazott vígjátéki elemek feladata talán az „*elidegenítés*” lett volna: Grusa többször is hátrafelé szalad előre; a játéktér hosszú, keskeny felépítményének ajtajai gyakran csapódnak, nyílnak-csukódnak oldalra, többek között jelenetváltást jelezve; egy ponton az ajtók a háború elől menekülő emberekkel zsúfolásig telt vonatra utalnak; máskor hatalmas művirágok hullanak, majd beleállnak a színpad deszkájába, miközben Grusa az álférje hátát vakarja. Összességében: egy túltolt előadást láttunk.

A *Woyzeck*et néhány éve, mindössze huszonöt évesen rendezte az ifjabb Vidnyánszky, hasonló, meglehetősen eltúlzott elveket követve. A sodró energia és a tudatosan ab-



Bertolt Brecht: *A kaukázusi krétakör*, Nemzeti Színház, 2023, r: Avtandil Varszimasvili (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)



Georg Büchner: *Woyzeck*, Nemzeti Színház, 2018, r: Ifj. Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

szurd, bombasztikus pimaszság azonban mégis jóízű nevetést vált ki. Korábban állítólag a fiatalok új hangadójának nevezték a *Woyzeck* rendezőjét. Feszülő izmok, formás csupasz lábak és túlradó tesztoszteron dominálnak a színpadon, elnyomva és kihasználva, akárcsak a kórus pszichiátere, a szerencsétlen *Woyzeck*et, míg a gyermeküket melléhez szorító Marie epekedik a század kapitánya után, aki méretes bajusza mellett egyéb figyelemre méltó testrészekkel is büszkélkedhet. Férfibarátság és két nő, nőgyűlölő megközelítésben – az egész egy nagy kavalkád, nyoma sincs benne a nyers együttérzésnek, amellyel Georg Büchner a huszadik században (újra) feltalált tragikus „kisember” megtestesítőjévé emeli főhősét. A nagy kérdés: hová tart ez az örület, és mivégre? Az előadás némileg irányvesztett, az embernek kedve lenne iránytűt adni az ifjú hősök kezébe.

Magabiztos színészek egy másik csoportja (ötten a *Woyzeck*ből átemelvek) adja elő *A Mester és Margaritát*, ám ezúttal hűvös hangvételben, kifinomult scenográfiával. A színpadot halványan megvilágított zsinórok kötik össze a nézőtérrel, szimmetrikus geometriai mintát rajzolva ki, amely a levegőben lógó okos matematikának és ugyanilyen okos építészetnek tűnik. Amint felfigyeltünk a szigorú, visszafogott eleganciára, a tér máris két szabályos téglalapra tagolódik, az egyik fehér színnel jelzi a pszichiátriát, ahová a több jelenetben a megmagyarázhatatlant – Mihail Bulgakov regényének cselekményét – magyarázni igyekvő Ivan Nyikolajevics „Hajléktalan” zárták. A másik fekete színű, a hold szerepét betöltő kerek léggömb világítja meg, amely alatt balerina gyakorol nagy fehér ingben.

A kétosztatú díszletszerkezet később funkciót vált, előtérbe helyezve például Poncius Pilátust és a Jézus Krisztus halálát kívánó zsidó papot (egy-egy férfit a két téglalapban); majd azon az oldalon, ahol korábban a balerina és a pap állt, buja kert jelenik meg egy parkban, benne Sátán-Woland kíséretével, köztük a feltűnő termetű macskájával. Az osztott jelenet eltűnik és a tér egész színpad-



Mihail Bulgakov: *A Mester és Margarita*, Nemzeti Színház, 2021, r: Aleksandar Popovski
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

dá alakul, amikor például plakát-tá összeálló színészformáció hirdeti Woland fekete mágia előadását a Varieté Színházban, vagy amikor Woland utasítására Margarita egy szellemekkel és kísértetekkel teli bál háziasszonya lesz; vagy a végén, amikor Margarita és a Mester újra egymásra talál a szerelmi fészekben. Ezek az epizódok többnyire a fényesre suvickolt padlón is tükröződnek.

A rendező alapvetően a vonzó vizuális effektek és a szórakoztatás mellett döntött, ám egy tartalmasabb, mélyebbre hatoló előadás ezek egyikének sem lett volna kárára. Épp ellenkezőleg, egy mélyebb megközelítés kidomboríthatta volna Bulgakov óvatos utalásait a politikai zűrzavarra, az erkölcsi lezüllesztésre, az eltűntekre és a kirakatperekre (a „fekete mágia”-ra). Elvégre Bulgakov a sztálini harmincas években és évekről írt, az előadás érzékeny dramaturgiája is nyilvánvalóan erre a félelemmel teli időszakra utal.

A mélység ez alkalommal az *Oidipusz*-ban mutatkozott meg; a főhőst Vito Taufer rendező a jelek szerint a modern teljhatalmú uralkodó megtestesítőjének tekinti – valamiféle majdnem-királynak, hiszen Oidipusz származása nem törvényes (míg vesztére ki nem derül, hogy mégis az, mármint hogy fia az előző királynak, akit megölt). Erre a származás szerint törvénytelen uralkodásra használja Szophoklész a darab címében szereplő *türrannoszt* (τύρραννος – zsarnok), így minősítve az uralkodót, akinek tetteiből társadalmi és természeti csapások következnek. Taufer előadásának címe egyszerűen *Oidipusz*.

Milan Maric Oidipusz szerepében ügyesen rajzolja meg a hatalomhoz, az alárendeltek engedelmességéhez szokott, rátermett üzletember képét – ez esetben az erős emberét az ugrásra készen álló testőrökkel. Ez a személyiségtípus azonnal felismerhető az észak-amerikai, ám az egész világon elterjedt modell kortárs ikonográfiája alapján. A sztereotípiát helyi változata az öltözködésre és a viselkedésre épül, nevezetesen a sajtótájékoztatón mikrofonok mögé gyűlt ortodox papok viseletére és magatartására. A hírek az ország katasztrofális állapotáról és Oidipusz fogadkozásáról szólnak, miszerint elkapja a bűnöst – e tekintélyelvű szándékát tárgyilagosan kezelik.

A produkció közhelyes nyitányának érdeme, hogy Szerbiát veszi célba, az ortodoxia pedig Oroszországra és Görögországra, de az egyház és az állam politikai szövetségére is vonatkoztatható. Ez a jelképrendszer egyben a puritán buzgalomra és a bűnösök előállításának, a rossz megbosszulásának szent, személyes jogá-



Szophoklész: *Oidipusz*, Jugoszláv Drámai Színház, Belgrád, 2022, r: Vito Taufer
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetisinhaz.hu)

ra is utal – ami az észak-amerikai politikából ismerős, és világszerte terjed a tévében, valamint mobiltelefonon. Ennek ellenére az előadás helyi jellegű marad: szerbül beszélnek benne, a zenekar szerb népzenei játszik és énekel a kocsmában, a sajtótájékoztató „prológusa” utáni cselekmény helyszínén.

A nézők elég hamar összerakják, hogy a zenekar az ókori görög kórus szerepét tölti be. Sajnos a dalszövegeket nem fordították le a feliratokban, ami csökkenti a zseniális megoldás hatását.

A produkciós csapat egyik tagja bizton állította, hogy minden dal közvetlenül a párbeszédhez kapcsolódik, és a görög tragédiák kórusaitól elvárt módon reflektál a cselekményre, kommentálja a kibontakozó eseményeket.

Ami több mint eszköz vagy pusztán technika: az Oidipuszt játszó Milan Marić és a Iokasztét alakító Nataša Nincović közötti mély szerelem. Nincović háttérrel, megingathatatlan szerelmének, hitének és bizalmának árnyalt bemutatása nyomán Iokaszté rémulően menekül a kocsmából, mikor végre felfogja az igazságot. Az Oidipusz rémulatával sodródó Marić közben már-már fanatikusán adagolja szerelmének a bűnössége bizonyítékait, míg az már nem tagadhatja azokat. A két szereplő közötti bensőséges összjáték eltolja a tragédia általában Oidipuszra nehezedő súlypontját. Vagyis az előadás középpontjában nem Oidipusz bűne és annak következményei állnak. A határtalan, vágyon és akaraton túli szerelem tragédiája ez; a nem csupán tiltottnak, hanem elátkozottnak bizonyuló, elképzelhetetlen, kivitelezhetetlen, elfogadhatatlan és megoldhatatlan szerelemé.

E végjáték-univerzumból dereng fel valami a hibrid balett – a modern expresszionista tánclépésben véghezvitt mozgássorozatként előadott *Hamletben*. Eredendően minden táncem drámai, árnyalja a jellemábrázolást, a cselekmény szerkezetét, a narratív részleteket. A cselekmény Shakespeare-re jellemzően cselvetések, félreértések, feszültségek, konfliktusok, politikai hatalmi törekvések sorozata, kardhegyre tűzött személyes kiteljesedéssel. A különbség, hogy ezúttal mindez a tánc szüntelen hullámozásában jelenik meg.

Dramaturgiai értelemben a főszereplők többé-kevésbé azonos erővel bírnak, így vesznek részt az együttes munkában, amelynek energiája árad a színpadról; az együttes egysége annak ellenére érezhető, hogy Hamlet és Ophelia kellően előtérbe kerül a drámai hatás elérése érdekében.

A polikulturális világunkra jellemzően kevert stílusú zene (az én ízlésem szerint) nagyon hangos. Az eklektikus hangzásba tibeti szerzetesi ének is keveredik, talán Shakespeare darabjának lelki vonatkozásait jelezve. Erőtéljes drámai hatású a corps de ballet; legalábbis a táncosok corps de ballet-ként működnek, noha nem vonulnak ki-be (mint a klasszikus balettben szoktak), hanem folyamatosan jelen vannak. A kar táncosai közben önálló zenei funkciót is betöltenek, a felvételtől játszott heterogén zenét ellenpontoszva saját hangzásvilágot teremtenek. Teljes erővel ütik, nehéz husángokkal püfölik az előadóteret körülvevő fémrács „falakat” (ütőshangszereket juttatva az eszünkbe), összhangban a fősze-

replők táncával, a tánc által közvetített érzésekkel.

A színpadkép is szerves része az egységteremtő harmóniának. Fontos szerepet kap a színpad közepén látható emelkedő, amelyen, illetve amely alatt és körül sokat táncolnak. Ophelia ezen az emelkedőn igyekszik testileg-érzelmileg elérni Hamletet; az összeomlásakor egy kereket gurít rajta felfelé; Gert-rud ezen az emelkedőn néz szembe Hamlettel; Hamlet pedig innen sújt le gyors tördőféssel a szerkezet alá bújó Poloniusra.



Shakespeare, Ondrej Šoth, Zuzana Mistríková: *Hamlet*, Kassai Nemzeti Színház, 2017, r: Ondrej Šoth (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

Művészi és társadalmi szempontból releváns tendenciákat aligha lehet csupán öt előadásból kikövetkeztetni, különösen a teljes művészeti, kulturális és szociopolitikai háttér ismerete nélkül. Alapvetően szükség volna az egyes rendezők életművének, legfontosabb produkcióinak ismeretére: egyetlen műből semmiképpen sem vonhatunk le messzemenő következtetéseket az életműre nézve. Így e beszámoló megmarad utóiratnak, gondolatfoslánynak, szívsszósz-szenetnek.

Maria Shevtsova: Post Scriptum Budapest: The Tenth MITEM

MITEM (Madách International Theatre Meeting) celebrated its tenth anniversary in October 2023, with time somewhat out of joint as MITEM 2020 had been cancelled due to Covid. Also, this tenth meeting was held in the framework of the Theatre Olympics in Hungary in spring 2023, but in the autumn theatre season, intended to make up for the cancellation. Moreover, it gave the renowned theatre critic an opportunity to add a “postscript” to her article on the Olympics (see *New Theatre Quarterly* XXXIX No. 4, November 2023 [NTQ 156], pp 377-86). In the present article, Maria Shevtsova reports on the five performances she saw, insightfully pointing out the strengths and weaknesses of the directions and play-interpretations. The productions are as follows: *Hamlet*, a dance-theatre piece by the Košice Ballet, music dramaturgy and direction by Ondrej Šoth and choreography by Maksym Sklyar and Nelson Reguera Perez at the Košice National Theatre of Slovakia; *Oedipus*, directed by Slovenian director Vito Taufer with the Yugoslav Drama Theatre in Belgrade; *Woyzeck*, directed by Attila Vidnyánszky Jr. with the National Theatre in Budapest; *The Master and Margarita* directed by Macedonian-born Aleksandar Popovski with the National Theatre in Budapest; and *The Caucasian Chalk Circle*, directed by Georgian director Avtandil Varsimashvili, also with Budapest’s National Theatre.



FAZEKAS SÁNDOR

Shakespeare másodszülöttje

William Shakespeare hatása Vörösmarty Mihály költészetére

A címet Dávidházi Pétertől kölcsönöztem, akinek *Isten másodszülöttje* című kötete a magyarországi Shakespeare-kultusz bemutatásával foglalkozik.¹ Dávidházi címválasztása maga is egy idézet: Ábrányi Emil nevezte Isten másodszülöttjének Shakespeare-t. Dávidházi munkája folytatható Shakespeare egyes meghatározó életművekre tett hatásának vizsgálatával; hasonló hatásvizsgálatot Vörösmarty életművén kívül Petőfien vagy éppen Arany Jánosén is lehetne végezni; ezeknek fontos előmunkálatai szintén megtörténtek, ilyen például Parais Júlia fontos dolgozatai Arany *Hamlet*-fordításáról. Ez az írás Vörösmartyra vonatkoztatva kísérli meg egy hasonlóan elmélyült hatástörténeti vizsgálat alapvonalainak felvázolását.

A költő Shakespeare-fordításairól

Vörösmarty Mihály költészetét korai pályakezdésétől végigkísérte Shakespeare kultusza, tisztelete, sőt fordítása. Az első nyomok még tizenéves korából valók, de a késői nagy versekre is jelentős hatást tett Shakespeare világa. Mivel Vörösmartyt a Shakespeare-kultusz hazai kezdeményezői között tartjuk számon, az angol drámaíróval kapcsolatos tevékenységét, kultuszát és fordításait is remek kutató, az angol irodalom és Shakespeare kiváló szakértője, Ruttkay Kálmán elemezte a Vörösmarty drámafordításait közreadó kötetben². Sok apró adatot összegyűjtve meggyőzően bizonyította a két alkotó intenzív és hosszú időn át tartó szellemi kapcsolatát. A kritikai kiadás óta azonban igencsak sok további

¹ Dávidházi Péter: *Isten másodszülöttje*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1989.

² Vörösmarty Mihály összes művei. XII. Drámafordítások. Szerk. Ruttkay Kálmán, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983.

anyag gyűlt fel a kérdéssel kapcsolatban a drámafordításokon kívül is, ám ezek a vizsgálatok mintha nem tudnának egymásról: mindegyik csak az életmű egy-egy fontos szeletén vizsgálja az angol Bárd hatását Vörösmartyra, pedig ha ezeket az adatokat összekapcsoljuk, és a gyakran elmaradó tüzetes szövegelemzésnek vetjük alá, csak akkor derül ki, Shakespeare költészetének hatása mennyire volt meghatározó Vörösmarty költői és drámaírói pályájának egészére.

Vörösmartyt pályája kezdetén, 18–20 éves korában elsősorban Shakespeare királydrámái érdekelték, melyeket akkor még németül olvasott. Angolul, mint Ruttkay a levelezés és a fordítások alapján meggyőzően bizonyítja, 1830 táján tanult meg annyira, hogy az angolt tekinthette alapszövegnek. Utána a történelemnek egy pozitív, értéktelített felfogása volt a jellemző Vörösmartyra, bár a pesszimizmus már eléggé korán megjelent a költészetében – elegendő a *Szózat* nemzethalál-vízióját vagy a *Csongor és Tündéből* az *Éj monológiát* említeni). A reformkor a kultúrának, az irodalomnak s a színházi életnek is sosem látott fellendülését hozta; meghozni készült az emberüdvöt, amelyért a reformkor nemzedéke fáradott: a nemzeti önállóságot. A szabadságharc kudarcában mindent megváltoztatott – Vörösmarty korábban is jelen levő pesszimizmusa érthető módon elhatalmasodott, ezért fordult az ötvenes évek elejének sötét korszakában a *Lear király* baljóslatú, kedélyének és világképének egyaránt megfelelő világa felé. Esetében is igaz, hogy a műfordítás életműve egyenrangú részének tekinthető, mely éppúgy kifejezi a költő világnézetét, történelemfelfogását, mint az eredeti művek.

Már 18–19 éves korában Shakespeare tiszteletéről tanúskodnak a kortárs dokumentumok, Vörösmarty barátai, illetve mestereinek levelezése. Szerencsés körülmény, hogy Vörösmarty versben is kifejezte rajongását a Bárd művészeire:

A dolgainktól megmaradt időt
Ó, melly vidáman fogjuk tölteni!
Együtt csevegvén, vagy hallván, ha lágy
Hangokra ébredt hegedűd húrjain
Szívszaggató nótáid zengenek,
Vagy túl az élet megszükülő körén
Shakespeare világát választjuk lakul,
Hogy míg zajával eltelik szívünk,
Ne halljuk ott a külvilág zaját,
Mely édes álmainkat elveri.

Teslér barátomhoz (1822)

Ekkor készült első fordítása, a *III. Richárd*ből Lady Anna és Richárd közötti dialógus egy részlete. E sorokban a megtestesült szépség és jóság szidalmazza a megtestesült gonoszt, Richárdot: ez a dráma egyik romantikus hevületű párbeszéde, melyet a költő még németből fordított. Vörösmarty a Shakespeare-kultusz hazai kezdeményezői közé tartozik: 1831-ben már tagja annak a bizottságnak,

amely új drámák magyarítását tűzte ki célul, és huszonkét darabot választott ki Shakespeare-től.

Ruttkay Kálmán Vörösmartyról szóló tanulmányai kapcsán Dávidházi Péter dolgozatára is hivatkozhatunk.³ Ruttkay cáfolja azt a korábbi nézetet, hogy Vörösmarty későbbi fordításaiban, így az 1840-ben született *Julius Caesar*ban is Schlegel német változatára támaszkodott; ha így lett volna, nem követett volna el olyan hibákat, amelyek Schlegelnél nem fordulnak elő. *Lear*-fordítását elemezve pedig kimutatja, hogy Vörösmarty az eredetiben számára homályos helyeknél fordult a német változathoz, azonban előfordult, hogy azt is félreértette. Nem egy hibajegyzék összeállítása azonban a célunk, hanem annak a hihetetlenül komplex hatásnak a vizsgálata, amelyet Shakespeare művei Vörösmartyra gyakoroltak.

A *Vízkereszt* és a *Szentivánéji álom* fordítását tervezte; ez utóbbi hatása a *Csongor és Tündére* is meghatározónak tekinthető – természetesen az ősforrás, Gersei Albert *Árgirusa* mellett. Egy másik Shakespeare-mű, a *Vihar* hatása is érezhető azonban e drámai költemény esetében, amit a szakirodalom nem szokott megemlíteni. A *Szentivánéji álom*hoz és a *Csongor és Tündéhez* hasonlóan a *Vihar* is többszintes dráma: a szereplők többféle létsíkot, fajt és szintet képviselnek, s mindnek más-más a nyelvezte. Mirigy azonban megint egy másik Shakespeare-mű, a *Macbeth* vészbanyáira emlékeztet, aki a feketemágia szokásos praktikái mellett arra is képes, hogy előre lássa Csongor jövőjét. Megkötözöttsége Kalibánt is eszünkbe juttatja, akit Prospero tart fogva, s aki a természet állatiasan vad, veszélyes, kiszámíthatatlan és zabolátlan erejét testesíti meg. Mirigy nem változik a történet során: ugyanaz az ellenséges és gonosz alvilági erő mindvégig, mint a történet kezdetén, ezért sorsa nem lehet más, minthogy újra megkötözzik.

Vörösmarty *Salamon király* címmel emlegetett drámája⁴ a *Belső háború* címet viseli az Akadémiai Könyvtár példányán, azonban nyomtatásba már *Salamon király* címmel került.⁵ A mű a shakespeare-i királydrámák műfaji kereteinek magyar anyaggal való feltöltés és romantikus újraértelmezése révén keletkezett, a költő pályája elején, 1826-ban. Nagyfokú tudatosságra vall, hogy ő is, akár csak maga Shakespeare, királydrámákkal kezdi saját drámaírói egyéniségének felépítését: ezekből tanulja meg azokat a fogásokat, amelyek a későbbi nagy művekhez nélkülözhetetlenek lesznek. Ez a versforma elsajátítását is jelenti: az ötös és ötödféles drámai jambusok gördülékeny használatának begyakorlását. Már e művében is tökéletes jambikus sorokat találunk.

Shakespeare drámái közül Vörösmarty az általa fordítottakon túl többet is szóba hoz, sőt van, amit ő említ Magyarországon először. A *Vízkeresztet* az Athaeneum hasábjain már 1837-ben, melynek lefordítását tervbe is vette, de azután – valószínű rejtelmes okból – letett róla. Az első átültetés Fekete Somáé,

³ https://www.reciti.hu/wp-content/uploads/parbeszedben_vn.pdf

⁴ <http://vorosmarty.mtak.hu/exhibition/theme7.html>

⁵ A mű kortárs kiadását lásd: <https://mek.oszk.hu/16800/16883/16883.pdf>

az elsőség azonban Vörösmartyé. *Elméleti töredékeiben*, ebben a Shakespeare-re való hivatkozásokkal teli dramaturgiai munkájában is említi a *Violát* „Amint tettik” címmel. (A *Viola* Lévay József fordításában jelent meg végül, az összkiadás 11. kötetében.)

A *Csongor és Tünde* kapcsán a terjedelmes szakirodalom szinte mindig megelégszik annyival, hogy a *Szentivánéji álom* „lebegett Vörösmarty szeme előtt”. Ezek a felületes megállapítások láthatóan nem veszik eléggé komolyan a kérdést: valójában hogyan hatott a *Szentivánéji álom* Vörösmartyra? Ráadásul Arany János csak Vörösmarty halála után, 1863-ban fordította le Shakespeare komédiáját, így tehát Vörösmarty idegen nyelvű forrást használt. Nem az angol eredeti alapján dolgozott, mert ekkor, 1830-ban még nem volt meg hozzá a kellő nyelvtudása: egy német fordítást használt, amelyet Ruttkay már azonosított.

Ruttkay máskülönben nagyon pontos és adatgazdag kutatásai ellenére nem tudja megmagyarázni azt a jelenséget, hogy Vörösmarty 1831-ben, a vállalkozás megindulása idején miért a *Szentivánéji álom*t, illetve a *Vízkeresztet* választotta, s 1836-ban végül miért a *Julius Caesart* kezdte el fordítani. Ennek egyik oka valóban a Ruttkay által tételesen említett nyelvezet lehetett, hiszen a *Szentivánéji álom* még komolyabb fordítói feladat, mint a *Julius Caesar*. Ám talán feltételezhetünk egy másik, komolyabb okot is: a fordító és a forrás közös történelemfelfogását. Meglátásom szerint nagyon is egységes koncepcióba illeszkedik Vörösmarty viszonya Shakespeare-hez a fordítások tekintetében.

A Shakespeare-fordítások, illetve fordításrészletek sorát a *Rómeó és Júlia* első néhány jelenetének magyarítása zárja, amelyet Ruttkay kiadása 1854-re datál. Sajnálhatjuk, hogy félbemaradt a kísérlet; ennek vélhetőleg Vörösmarty halála az oka. Fordítói szempontból különösen izgalmas, hogy a dráma tartalmát összefoglaló bevezető szonettet nem jambikus formában fordítja le, hanem hexameterben. Természetesen kiválóan kezeli a drámák jambikus formáját (már első, németből készült fordításában is!), viszont úgy érzi, hogy formailag el kell választania a jambikus tízesben írott főszövegtől a bevezetőt. S mivel a szonettet lírai versformaként értelmezi, az eposz formahagyományához nyúl, amelynek szerves részét képezi a rövid bevezetőben olvasható témamegjelölés.

A *Lear király* Magyarországon

Kiss Zsuzsánna így ír a *Lear király* két felvilágosodáskori fordítása elé írott bevezetőjében:

„Bajza József például Shakespeare kultuszát és fordítását korainak tartotta,⁶ a magyar színjátszást még mindig éretlennek Shakespeare-hez, sőt Shakespeare-t

⁶ Bajza cikkeit lásd *Athenæum* 1842. dec. 20, 22.

nem találta eszményi szerzőnek a magyar irodalom felzárkóztatásának céljából. A polgári közönséget nevelő Bajza ideáljaival szembenállt a gyakorlatiasabb művészettörténész, Henszlmann Imre és az *Athenæumot Bajzával együtt indító Vörösmarty is*.⁷ (kiemelés tőlem, FS).

Vörösmarty, Petőfi és Arany indította el a Shakespeare-drámafordítások első nagy hullámát a Kisfaludy Társaság segítségével. A Bajza által említett elmaradottságot ők pozitív szemlélettel közelítették meg. Úgy gondolták, a nyelv ki-művelését és fejlesztését nagyban elősegítik a Shakespeare-fordítások – tegyük hozzá, hogy maguk a költők is rengeteget fejlődtek ezáltal, különösen Arany és Vörösmarty, akikre a Bárd tartós hatást gyakorolt.

A cenzúra nem ellenezte annyira a *Lear királyt*, mint a *Hamletet*, mert nem tartalmazott olyan nyilvánvaló politikai felhangokat. Ám valójában a kozmikus méretű válságdráma még elmélyültebben jeleníti meg az ember személyes és társadalmi léte, illetve az emberi természet és a hatalom természete közötti örök ellentmondásokat, emberképe pedig sokkal pesszimistább, mint a *Hamleté*.

„(N)em tartózkodunk kimondani, hogy Shakespeare jó fordítása a legdagdagabb szépliteratúrának is felér legalább a felével”⁸, írja Vörösmarty a *Hamlet* 1841-es bemutatója kapcsán. A művet ekkor Vajda Péternek immár az eredeti angol változatból készített prózafordításában láthatta a közönség, amely sajnos mindmáig nem elérhető kritikai kiadásban. Kazinczy Schröder német *Hamlet*-átiratából készített változata után Vajda Péter változata vált uralkodóvá, egészen Arany 1867-ben megjelent fordításáig.

Írónia a *Lear*ben – Vörösmartyál és Nádasdynál

A harmadik felvonás második színében hangzik el a tragédia leghíresebb monológja: Lear dacol az őt körülvevő viharral. Vörösmartynál ebben a megszólalásban nincs nyoma iróniának, viszont a fordításaira jellemző költőiségnek, nyelvi erőnek és erőteljes vízióknak annál inkább:

LEAR

Fújj, szél, szakadj meg, fújj, dühöngj! Vihar,

Felhő, omoljatok le, míg a tornyot

S a szélvitorlát elsüllyesztitek!

Ti gondolatnál gyorsabb kéntüzek,

Kengyelfutói a tölgryhasgató

⁷ William Shakespeare, *Leár. Lear király*, a kísérőtanulmányt írta és s. a. r. Kiss Zsuzsanna, Budapest, reciti, 2016 (ReTextum, 5). A kötet elérhető: <https://www.reciti.hu/2016/3743>. Shakespeare,

⁸ <http://vorosmarty.mtak.hu/exhibition/theme6.html>

Mennykőnek, hamvassátok el
Ez ősz fejet! Világot rengető
Villám, döngesd laposra e kemény,
Kerek világot! Rombold el a
Természet műhelyét s egyszerre fojts meg
Minden csirát, miből a háladatlan
Ember keletkezik!

BOLOND

Ó komám, az udvari szentelt víz többet ér száraz házban, mint ez az esővíz házon kívül. Jó komám, eredj, s kérd leányaid áldását. Itt olyan éj van, mely nem könnyörül sem a bölcs embereken, sem a bolondon.⁹
Nádasdy Ádám már ezzel szemben mindjárt a monológ elején egy ironikus kitéttel él, ami furcsa hatást kelt, még akkor is, ha máskülönben az ő munkája is igen jó. A 19. századi nyelv hatása itt az ő fordításában is tettenérhető:

LEAR

Fújjatok, ti szelek, puffedt pófával!
Szakadj, felhő; dagadj föl, hurrikán,
hogy eláraszd a templomtornyot is!
Ti kénes, gondolatnyi-gyors tüzek,
a tölgyhasító mennykő jelei,
perzseljétek szénné fehér hajam!
S te, rengető mennydörgés, verd laposra
a világ duzzadó gömbölyűségét!
Zúzd szét az öntőformát és a csirát,
melyből az önző ember létrejön!

BOHÓC

Jaj, tata, inkább kenjenek szenteltvízzel egy száraz házban, mint esővízzel idekint! Édes tata, befelé, és kérjed a lányaid áldását!
Egy ilyen éjszaka nem kímél se bölcset, se bolondot.¹⁰

Nádasdy álláspontja szerint a mai közönség nehezen viseli el a színpadi pátoszt, így tulajdonképpen a modern színpad igényeinek megfelelően igazított a szövegen. Nézetem szerint azonban a Bolond (Nádasdynál: Bohóc) szavai kiválóan ellenpontozzák a trónját vesztett uralkodó heves kirohanásának patetikus hangnemét. Lear figuráját egészen másképpen értelmezi ez a két variáns. Nádasdy változatában Lear gúnyolódik az elemek tombolásán. Lelki állapotához és szellemi zavarodottságához – nézetem szerint – kevésbé illik

⁹ William Shakespeare: Lear király, III. 2, ford. Vörösmarty Mihály. (Magyar Elektronikus Könyvtár).

¹⁰ William Shakespeare: Lear király, III. 2, ford. Nádasdy Ádám. (Színház.hu)

ez. E tekintetben maradnék a Vörösmarty-fordítás iróniája mellett, amelyet nála a Bolond képvisel. Véleményem szerint a Bohóc sokkal inkább egy okos Bolond, aki elejétől végig az igazat mondja Learnek – mindhiába. (Az általam elért angol változatban, a Folger Shakespeare Library kiadásában is a Fool szerepel.)

Vörösmarty saját világfájdalmát fordítja bele a *Lear királyba*; szavai ma is hatásosak és költőiek. Kései verseiben ez a világfájdalom szintén megnyilvánul. *Emléklapra* című epigrammájában (1849) például pontosan ugyanazt fogalmazza meg, mint Lear a nevezetes vihar-jelenetben:

Setét eszmék borítják eszemet
Szívemben istenkáromlás lakik.
Kivánságom: vesszen ki a világ
S e földi nép a legvégső fajig.

Ez a szörnyű kívánság tartalmilag megegyezik Lear kirohanásával: az emberfaj pusztulását kívánja. Vörösmarty mintegy azonosítja magát Lear-rel, kései nagy verseiben azonban ennél is tovább megy: még jobban fölerősíti a *Lear*ből merített motívumok tragikus pátoszát.

Shakespeare-motívumok Vörösmarty kései lírájában

A magyar irodalom egyik legsötétebb versén, a nevezetes *Előszón* is érezhető Shakespeare hatása. Teljes terjedelmében idézzük a szöveget:

Midőn ezt írtam, tiszta volt az ég.
Zöld ág virított a föld ormain.
Munkában élt az ember, mint a hangya:
Küzdött a kéz, a szellem működött,
Lángolt a gondos ész, a szív remélt,
S a béke izzadt homlokát törölvén
Meghozni készült a legszebb jutalmat,
Az emberüdvöt, melyért fáradozt.
Ünnepre fordult a természet, ami
Szép és jeles volt benne, megjelent.

Öröm- s reménytől reszketett a lég,
Megszülni vágyván a szent szózatot,
Mely által a világot mint egy új, egy
Dicsőbb teremtés hangján üdvözlje;
Hallottuk a szót. Mélység és magasság
Visszhangozák azt. S a nagy egyetem

Megszűnt forogni egy pillanatig.
Mély csend lőn, mint szokott a vész előtt.
A vész kitört. Vérfagyhaló keze
Emberfejekkel labdázott az égre,
Emberszivekben dúltak lábai.
Lélegzetétől meghervadt az élet,
A szellemek világa kialudt.
S az elsötétült égnek arcain
Vad fénnel a villámok rajzolóak le
Az ellenséges istenek haragját.
És folyton-folyvást ordított a vész.
Mint egy veszetté-bőszült szörnyeteg.
Amerre járt, irtóztató nyomában
Szétszaggatott népeknek átkai
Sohajtanak fel csonthalmok közül,
És a nyomor gyámoltalan fejét
Elhamvadt városokra fekteti.

Most tél van és csend és hó és halál,
A föld megöszült;
Nem hajszálanként, mint a boldog ember,
Egyszerre öszült az meg, mint az isten,
Ki megteremtén a világot, embert,
E félig istent, félig állatot,
Elborzadt a zordon mű felett
És bánatában ősz lett és öreg.

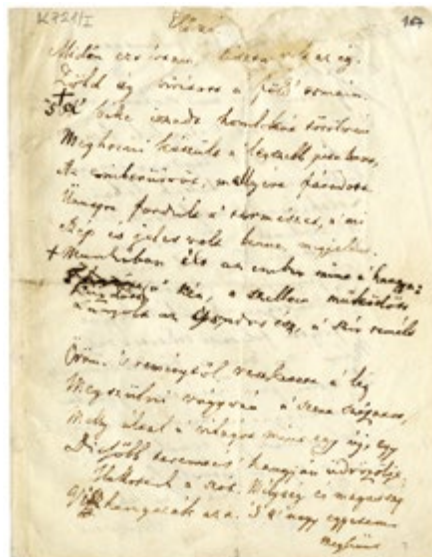
Majd eljön a hajfodrász, a tavasz,
S az agg föld tán vendég-hajat veszen,
Virágok bársonyába öltözik.
Üvegszemén a fagy fölengedend,
S illattal elkendőzött arcain
Jókedvet és ifjúságot hazud:
Kérdjétek akkor ezt a vén kacért,
Hová tevé boldogtalan fiait?

Milbacher Róbert érdekes tanulmányban foglalkozik a verssel.¹¹ Leszámol azzal a mítosszal, hogy a hihetetlenül erős nyelvezetű szöveg a még 1845-ben keletkezett *Három rege* kiadása elé, 1851-ben íródott volna: kortárs feljegyzések bizonyítják, hogy közvetlenül a forradalom leverése után Vörösmarty képtelen volt az alkotásra. A tanulmány ezután a vers elemzésére vállalkozik: elsősorban az antik mitológia felől közelít a szöveghez, a Föld figuráját Gaia alakján keresztül értelmezve. Felvetése indokolt, azonban további szempontokkal egészíthetjük ki megfigyeléseit.

Milbacher maga is felveti a kapcsolatot a Shakespeare-fordítás és Vörösmarty saját művei között:

„...az 1854 nyarára befejezett *Lear király* fordítással és az 1854 késő nyarán született *Vén cigánnyal* való erőteljes tematikus, lexikális, és retorikai hasonlóságok megengedik, hogy az *Előszó* keletkezési idejét a két mű elkészültének közvetlen közelében tételezzük.”

Mi a következőkben ennek a párhuzamnak járunk utána a szövegekből vett példák segítségével, bizonyítva, hogy Vörösmarty kései korszakának legkiválóbb verseit sokszor Shakespeare ihlette. Nem véletlen, hogy a vihar-motívum mind *A vén cigány*, mind az *Előszó* központi eleme. A *Lear király* komorsága, az értelmét veszített sorsként és kormányosát veszített hajóként vagy elszabadult



Az *Előszó* kéziratának első lapja 1850 körül
(forrás: real-ms.mtak.hu)

¹¹ Milbacher Róbert: *Az Előszó egy lehetséges értelmezése*, Tiszatáj, Szeged, 2001. december (diákmelléklet). URL: http://tizataj.bibl.u-szeged.hu/747/1/tizataj_diakmelleklet_2001_079.pdf (ell. 2021.03.20).

hajóágyúként sodródó ember motívuma az, amely Vörösmarty számára hátborzongatóan aktuálissá válik, s a költő képes arra, hogy Lear alakját kozmikus távlatokba helyezze.

A vizsgálandó versek körét Vörösmarty kései verseiként határozhatjuk meg. Ám nem feltétlenül érthetünk egyet Milbacher tanulmányának azzal az állításával, hogy az *Előszó* Vörösmarty utolsó versei közül való; a kritikai kiadás szerint 1850 körül született, a *Lear* befejezése, 1849 után. Mi a két vers közötti genetikusan rokonságot tartjuk a legfontosabbnak, s nem pusztán a viharleírást illetően. A vers apokaliptikus jellege is indokolja, hogy keletkezését a szabadság leverése utánra helyezzük. A remény, amely *A vén cigány*ban majd megjelenik, itt még teljesen hiányzik, ami arra utal, hogy akár több évnyi távolság is lehet a két vers között.

Milbacher tanulmányának folytatásában részben antik forrásokkal (Claudianus Ruffinus ellen írt művével), részben Széchenyi alakjával hozza összefüggésbe az *Előszót*: szerinte Széchenyi felmentése is kiolvasható a sorokból. „A legnagyobb magyar” forradalomban betöltött szerepe miatt ugyanis azzal vádolta magát, hogy ő maga okozta Magyarország romlását.

Az *Előszó* szövegének két variánsa maradt fent, s az eltérések nem csupán stilisztikai jellegűek: a történelemkép radikális különbözőségét mutatják. Az első kézirat (K1) 3–5. sorában a következő mondatok szerepeltek eredetileg: „Az elme lángolt, a’ kéz működött / Tetőzetet nyert a’ nagy épület”. Ebből mindentől kimaradt a kétségtelenül Bábel tornyára tett utalás („Tetőzetet nyert a’ nagy épület”), illetve a „Meghozni készült a’ legszebb jutalmat” sor eredetileg így hangzott: „Meghozni készült a’ legszebb menyasszonyt”, mely a *Jelenések könyvének* képnyelvére emlékeztet:

„Ezután láték új eget és új földet, mert az első ég és az első föld elmúlt vala; és tenger többé nem vala. 2. És én, János látám a szent várost, az új Jeruzsálemet, a mely az Istentől szálla alá a mennyből, elkészítve, mint egy férje számára felkészített menyasszonyt.” (János Jelenések 21, 1–2.)

Milbacher szerint Vörösmarty „a bukást és pusztulást nem valamely istenség megtorlásaként, hanem a sors vak és fatális, minden emberi befolyástól mentes rendeléseként” tálalja. Ezzel nem értek egyet; nézetem szerint ennél is sokkal nagyobb a baj. Míg az *Előszó* első kidolgozása még biblikus ihletésű (Bábel, Apokalipszis), a második verzió már egy olyan tomboló vihart jelenít meg, mely elpusztítja a Föld gyermekeit. Ez a vihar a háború allegóriája. Annyival is fenygetőbb e kép, hogy a biblikus narratíva Apokalipszis utáni fejezete, az isteni igazságszolgáltatás teljességgel hiányzik a szövegből: mintha Isten magára hagyta volna a világot. Elrettentő persze, ha Isten haragszik a teremtményére, és megbünteti, de még ennél is sokkal félelmetesebb, ha magára hagyja az embert: kiteszi az elemek pusztító káoszának, mert elborzadt művén, amelyet létrehozott.

A magyar irodalom talán legdöbbenetesebb kataklizma-versében a Föld alakjában megjelenő Természet bukkan fel, a már említett, Shakespeare-ével rokonít-

ható természetfilozófia jegyében. Rokonítható, de romantikusan továbbgondolt koncepció ez: a Természet, amely Shakespeare-nél még tévedhetetlen, hibátlan alkotó¹², Vörösmartynál már demiurgosz, mely tökéletlen teremtményt hoz létre: az embert. A teremtés tökéletlenségéből fakadó vaksors testesül meg vihar-ként a versben. A szövegben egy ideális – mondhatni mesebeli – kezdet után a Biblia megbocsájtó Istenéből teremtménye ellen forduló Lear király lesz. A természet megújulása azonban a kataklizma ellenére is bekövetkezik: ez az ellentmondás készíthette Vörösmartyt az őrült, virágkoszorús Lear megjelenítésére.

Jan Kott tanulmánya a *Lear királyt* Shakespeare *Végjátékaként* értelmezi, a létezését pedig brutális, értelmetlen tréfának tartja. Pontosan ugyanez lehetett Vörösmarty létélménye is. Gloster megdöbbentő erővel fogalmaz meg ezt a tapasztalatot a *Lear* Vörösmarty általi fordításában:

...Sokat
Hallám régebben: Hogy mik a legyek
A pajkos gyermekeknek, az vagyunk
Az isteneknek mink: mulatkozásból
Öldösnek el bennünket. (*Lear* IV, 1.)

Milbacher Prométheusz- és Babel-motívum elemzése is meggyőző, de talán fűzhetünk gondolatmenetéhez ezen a ponton is néhány kiegészítést.

A vendéghaj a színészek kelléke – az *Előszó* furcsa Isten-alakja tehát színész-ként viselkedik, illetőleg hazudik. (Shakespeare idejében, de később is, eléggé kényelmetlen, macerás kellék volt ez; a *Szonettek*ből nyilvánvalóan kicseng a gyűlölet a vendéghaj iránt, amit a Bárd korában holtak hajából készítettek, s mindenféle élősködő rovar tanyája volt.) Felhívnám a figyelmet arra, hogy a Föld és a Természet rokon fogalomkörétől az Istené merőben különbözik. Elképzelhető, hogy Natura és Gaia mint allegorikus nőalakok szerepelnek a versben, míg az Isten Lear alakját ölti magára. A Föld és az Isten azonban, Vörösmarty hasonlata révén, együtt öszülnek meg.

**A vén cigány elhíresült sajtóhibája: mi zuhog le,
mint „malom a pokolban”?**

Vörösmarty pályája végén egy újabb nagyszabású költeményt alkot, amely ugyancsak a *Lear* hatását mutatja. A *vén cigány* metaforikája újabb elemekkel gazdagítja az *Előszó* komor, apokaliptikus látomását:

¹² Ahogy Vörösmarty mondaná: „nemtő”. A szó egyébként egy Calepinus-szótárban előforduló sajtóhibára vezethető vissza, ám a romantikában divatosná vált, és eredendően génuszt értettek alatta, l. Magyar etimológiai szótár, l. <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-etimologiai-szotar-F14D3/n-F32C6/nemto-F332B/>

Húzd rá cigány, megittad az árát,
Ne lógasd a lábadat hiába;
Mit ér a gond kenyéren és vizen,
Tölts hozzá bort a rideg kupába.
Mindig így volt e világi élet,
Egyszer fázott, másszor lánggal égett;
Húzd, ki tudja meddig húzhatod,
Mikor lesz a nyűtt vonóbul bot,
Sziv és pohár tele búval, borral,
Húzd rá cigány, ne gondolj a gonddal.

Véred forrjon mint az örvény árja,
Rendüljön meg a velő agyadban,
Szemed égjen mint az üstökös láng,
Húrod zengjen vésznél szilajabban,
És keményen mint a jég verése,
Odalett az emberek vetése.
Húzd, ki tudja meddig húzhatod,
Mikor lesz a nyűtt vonóbul bot,
Sziv és pohár tele búval, borral,
Húzd rá cigány, ne gondolj a gonddal.

Tanulj dalt a zengő zivatartól,
Mint nyög, ordít, jajgat, sír és bömböl,
Fákat tép ki és hajókat tördel,
Életet fojt, vadat és embert öl;
Háború van most a nagy világban,
Isten sírja reszket a szent honban.
Húzd, ki tudja meddig húzhatod,
Mikor lesz a nyűtt vonóbul bot,
Sziv és pohár tele búval, borral,
Húzd rá cigány, ne gondolj a gonddal.

Kié volt ez elfojtott sohajtság,
Mi üvölt, sír e vad rohanatban,
Ki dörömböl az ég boltozatján,
Mi zokog mint malom a pokolban,
Hulló angyal, tört szív, örült lélek,

Vert hadak vagy vakmerő remények?
Húzd, ki tudja meddig húzhatod,
Mikor lesz a nyűtt vonóbul bot,
Sziv és pohár tele búval, borral,
Húzd rá cigány, ne gondolj a gonddal.

Mintha ujra hallanók a pusztán
A lázadt ember vad keserveit,
Gyilkos testvér botja zuhanását,
S az első árvák sirbeszédeit,
A keselynek szárnya csattogását,
Prometheusz halhatatlan kínját.
Húzd, ki tudja meddig húzhatod,
Mikor lesz a nyűtt vonóbul bot:
Sziv és pohár tele búval, borral,
Húzd rá cigány, ne gondolj a gonddal.

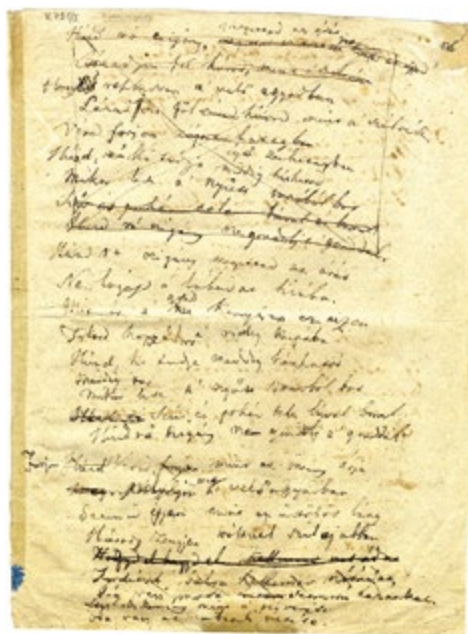
A vak csillag, ez a nyomoru föld
Hadd forogjon keserű levében,
S annyi bűn, szenny s ábrándok dühétől
Tisztuljon meg a vihar hevében,
És hadd jöjjön el Noé bárkája,
Mely egy uj világot zár magába.
Húzd, ki tudja meddig húzhatod,
Mikor lesz a nyűtt vonóbul bot:
Sziv és pohár tele búval, borral,
Húzd rá cigány, ne gondolj a gonddal.

Húzd, de mégse, – hagyj békét a húrnak,
Lesz még egyszer ünnep a világon,
Majd ha elfárad a vész haragja,
S a vizsály elvérzik a csatákon,
Akkor húzd meg újra lelkesedve,
Isteneknek teljék benne kedve.
Akkor vedd fel újra a vonót,
És derüljön zordon homlokod,
Szűd teljék meg az öröm borával,
Húzd, s ne gondolj a világ gondjával.

A vers egyik fontos sora Tomory Anasztáz javítása. A kor jelentős szerkesztőjétől, a Shakespeare Társaság egyik fő támogatójától származik az „Isten sírja reszket a szent honban” költői kép, melynek helyén eredetileg Vörösmarty

„A megváltó megfordula sírjában” sora szerepelt. A javítást az indokolhatta, hogy az eredeti sor a költő ateizmusának nyílt kifejezéseként volt értelmezhető: felfogása szerint Krisztus nem támadt fel, hanem még mindig a sírban nyugszik.

Figyeljünk fel arra, hogy Vörösmarty a vallásos képzetek megjelenítésére ugyanazt a módszert alkalmazza, mint Shakespeare! Az antik istenvilágból kölcsönöz alakokat, hogy saját kétségbeesett haragját kifejezze – illetve „az ellenséges istenek haragját”, amely az *Előszó*ban is kifejeződik a – világ rendje, tehát végső soron az Isten, vagy az istenek ellen – lázadó ember ellen. Azt persze hozzá kell tennünk, hogy rajta kívül még két angol szerző művei járulnak hozzá Vörösmarty világképének formálódásához: John Milton *Elveszett Paradicsoma*, és Byron költszete, de drámái is, a *Káin* és a *Manfréd*. Izgalmas ezt a folyamatot végigkövetni: Shakespeare legsötétebb műveinek mély pesszimizmusa Milton lázadó Sátánjának figurájában ölt újra testet (megfigyelhetjük, hogy Prométheusz alakjához és az isten(ek)kel való szembefordulásához mennyire ambivalens érzelmek kapcsolódnak!); majd pedig az angol romantika gényusa, Byron formál belőle lázadó zsenit, a kivételes egyéniség kultuszát indítva el. Az átlagember formátumát, hatókörét messze fölülmúló Prométheusz mégis bukásra van ítélve az egyetemes – ha tetszik: isteni – világrenddel szemben, bár méltóságát bukásában is képes megőrizni. Manfrédnak hatalmában áll, hogy a Pokol erőinek fennhatóságát elutasítsa, és maga a semmiben oldódjék fel: személyisége szabad marad, nem uralkodhat fölötte a középkori hitvilág Antikrisztusa. Szilágyi Márton remek írásában elemzi *Az örök zsidó* című nagyszabású, de torzóban maradt Vörösmarty-töredéket, arról azonban nem tesz említést, hogy e műben az Alkésztiszmonda, illetve Hoffmann történetei mellett Byron *Manfrédjának* hatását is feltételezhetjük. Byronnál szintén a halott kedves újbóli életre keltése a dráma tárgya és téje. Az pedig aligha véletlen, hogy a szakirodalom szerint ez a töredék is a *Lear* első három felvonásának fordításával párhuzamosan, 1847–48-ban keletkezett. Témája a mindent lebíró Halál, mely azonban az örök zsidóval, Ahasvérussal nem bír; a Halál őt kivéve mindenben és mindenkin uralkodik, igyekszik kifogni rajta is, de az örök zsidó rendre becsapja, leitatja. A Sátán a teremtés-



„Rendüljön meg a velő agyadban...”
A vén cigány egyik kézirat-oldala, 1850 körül
(forrás: real-ms.mtak.hu)

ből elcsent szikra segítségével gépemberek légióit hozza létre, amelyek azonban lelketlenek, hasonlóan Az *emberekben* megjelenő sárkányfog-veteményhez, valamint Hoffmann vagy Shelley teremtményeihez: a *Homokemberben* a címszereplő által teremtett nőformájú lény (ma úgy mondanánk: android, illetve Frankenstein halott emberekből összerótt, elektromos árammal életre keltett Szörnyetege úgyszintén az Ember–Isten viszonyt problematizálja, jeleníti meg. Nem véletlen, hogy a Shelley-mű alcíme éppen a *Modern Prométheusz*.

Babits Mihály 1911-ben íródott, *A férfi Vörösmarty* című munkájában meglehetősen szélsőséges képet fest költőelődjéről:

„Ez [A *vén cigány* című vers, FS] egy örült képzetkapcsolása. Ez a vers egy örült verse. De ez szent örülség. Az örült látománya szent látomány. A bárka, mely egy új világot zár magába, egyetlen, lehetetlen, vallásos remény. A költő próféta és dalában „Isteneknek tellik kedve”. Zordon homloka derül. Az ember, aki minden dolgok végére jutott, minden dolgok végén különös remények kéjét, különös örömek borát találja. Lesz még egyszer ünnep a világon!”¹³

Így válik az Isten elleni lázadásig eljutó Vörösmartyból Babits olvasatában próféta. Ez azonban termékeny félreértésnek bizonyul, hiszen Babits így tudja megírni Vörösmarty utolsó korszakának látomásos-apokaliptikus költészete nyomán a *Húsvét előtt*t, a magyar háborúellenes költészet egyik csodálatos alkotását. A mű két részből áll, és első felének központi eleme a pokoli malom metaforája, amelyet vélhetőleg Vörösmarty verséből merít a költő: az egész első rész központi motívuma a malom, amely itt a háború metaforájává válik.

A mélyen vallásos költő szemében Vörösmarty nem is lehet más, mint próféta; ezt az olvasatot az istenhívő Tomory Anasztáz¹⁴ javítása is támogathatta. Azt azonban jogosan állíthatjuk, hogy Vörösmarty kétségei érintették vallásos hitét is: sok keserű tapasztalata megingatta hitbeli meggyőződését. Az utolsó versek – ahogyan Shakespeare *Lear királya* is – egyértelműen pesszimista ember- és világképet képviselnek.

A *vén cigány* utolsó soraiból a reményt szokás kiolvasni, holott a *Lear király* egyik nevezetes helye alapján itt is iróniát gyaníthatunk. Természetesen mi is idéztük a *Lear* viharjelenetét, de érdemes arra is figyelniünk, amit a Bolond mond, nem sokkal Lear monológja után. Láttuk, hogy Lear monológját is lehet ironikusan érteni és fordítani, ahogyan Nádasdy tette, még ha ez esetben mi nem is érezzük indokoltnak az iróniát. Elképzelhető, hogy Vörösmarty és Lear azonosítása, illetve Babits egyszerre lesújtó és elismerő véleménye sem annyira

¹³ <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00094/02979.htm>

¹⁴ Tomorynak különben nagyon sokat köszönhet a Shakespeare-kultusz: a Kisfaludy Társaságot ő támogatta Shakespeare fordításainak kiadásában. Egyébként matematikatanár volt Nagykovácsán, s mellesleg dúsgazdag nagybirtokos. A székesfehérvári állandó színház ügyéről is írt a Magyar Sajtó című lapban.

egyértelmű, mint első pillantásra látszik. Egy ilyen gondolatmenet után meglehetősen abszurd vagy ironikus értelemben lehet csak bármiféle reményt feltételezni. Retorikáját tekintve a szituáció emlékeztet Radnóti *Nyolcadik eclogájára*: egy új világ érkezését énekli meg a költő, bár legbelül pontosan tudja, hogy ő ennek már nem lehet részese... A vershelyzet hasonló, iróniának azonban Radnótinál nyoma sincs. Babits minősítését, hogy Vörösmarty próféta lenne, így módosíthatjuk: ő egy olyan próféta, aki tisztában van vele, hogy halálra van ítélve, és így az új világból maga már nem részesülhet. De Radnótival ellentétben abban sem biztos, hogy valaha eljön-e ez a szép új világ; az ő Istene az emberi faj iránt ellenséges érzelmekkel viseltetik. A Bolond ironikus jóslata úgy is értelmezhető (lévén hogy ő egy olyan szereplő, aki kezdettől fogva bizonygatja Learnek, hogy téved, s gyakran gúnyolja is őt), hogy ez a passzus a szép új világ főnök megjelenítése:

Míg pap sok jót mond, s tesz keveset,
A szaladhoz¹⁵ serfőző önt vizet¹⁶;
Ha majd szabónak úrfi gyáma lesz,
S máglyán nem hithagyó, kurafi vesz,
Ha bíró minden ügyben jól ítél,
S lovag, nemes adósság nélkül él,
Ha nyelven többé pletyka nem repes,
S a zsebmetsző tolongást nem keres,
Ha pénzén uzsorás földet mivel,
S kerítő, kurva templomot emel:
Akkor lesz Albion
Zavarral teljes hon,
És oly idő jön, aki még megéri,
Hogy fő divat lesz lábbal mendegélni.”
(*Lear*, III. 2., Vörösmarty Mihály Összes
Művei 12, 220.)



Arthur Rackham illusztrációja
a *Lear király vihar-jelenetéhez*,
1909 (forrás: pinterest.com)

Shakespeare gyilkos iróniája hasonló, mint Az *emberekben* Vörösmartyé, csak éppen ellentétes retorikai fogással él: majd ha az ember képes lesz megtagadni saját természetét, akkor jön el a szép új világ (körülbelül: sohanapján). Ezek után, Vörösmarty utolsó korszakának komor világlátású szövegeit és a *Leart* olvasván felmerülhet bennünk az is, hogy A *vén cigányban* Noé bárkájának említése vajon mennyire vehető komolyan mint a remény pozitív metaforája. Igaz, hogy szép a Noé bárkája-kép, de a költő nem azt mondja – pedig mondhatná! – hogy az Istennek teljen benne kedve, ha majd a béke eljöttével újra húzza; hanem ‘istenek’-ről beszél... Akárcsak Shakespeare a *Learben*. Vörösmarty

¹⁵ Komló nélküli, fűszeres malátasör-fajta.

¹⁶ Értsd: nem a kocsmáros.

az *Előszó*ban is így fogalmaz: „Az ellenséges istenek haragját”. A kritika szívesen olvasta „Istennek haragját”-nak, hogy egyeztesse a kereszténységgel, a *Lear király* azonban alátámasztani látszik ennek a máskülönben biblikus hangoltságú motívumokat is alkalmazó versnek a politeizmusát: Shakespeare darabja még a kereszténység felvétele előtti Britanniában játszódik, és Lear gyakran említi valamelyik antik istenséget (haragjában például Nemesisre, a bosszú istennőjére, illetve Hekatéra hivatkozik).

Konklúzió: Shakespeare *Learje* és Vörösmarty saját helyzetértékelése

Végezetül elmondhatjuk: a *Lear király* és az *Előszó* világképe egyaránt szembe fordul a kereszténység gondoskodó, jószándékú Isten-képzetével. Mert az a kisebbik baj, ha nincsen Isten – az sem nem rossz, sem nem jó, csak éppen azt jelenti, hogy rá nem számíthatunk. Sokkal nagyobb és félelmetesebb fenyegetés, ha van Isten, csak éppen a szándékai ellentétesek a miéinkkel! Idáig jut el Shakespeare *Learje*, e következtetése azonban a darab szerint téves is lehet: ő az isteneket hibáztatja saját tetteiért, de napnál világosabb, hogy a végzetes

hibát nem az istenek, hanem maga Lear követi el azzal, hogy félreismeri saját gyermekeit. Erről eszünkbe juthat Edmund megjegyzése, mely szerint az emberek hajlamosak az isteneket, illetve a külső körülményeket okolni saját bűneik miatt:

Ez a' legfölségesebb bohózat a' világon, hogy midőn szerencsénk beteg (mi pedig többnyire erkölcsünk' megzabálásából ered), balsorsunkra vetünk: napra, holdra, és a' csillagokra, mintha gazemberek kényszerűségből volnánk, bolondok az ég' akaratjából, semmirekellők, tolvajok, országárulók a' spherák' hatalmánál fogva, részegesek, hazugok, házasságtörők csupa megrögzött engedelmességből a' planétái befolyások iránt, szóval a' mi roszban leledzünk, az mind isteni unszolásból történik. Csodálatos kibúvási mód a' kurafinak bakkecske hajlamait a'



Vörösmarty 1950-ben készült fotóportréja
(forrás: antikvarium.hu)

csillagokra hárítani. Atyám a' sárkányjegy alatt közösködött anyámmal, 's születésem a' nagy medve alá esik, azért vagyok én durva és korhely. Eh! én biz' az lettem volna, a' mi vagyok, ha mindjárt a' legszűzesebb csillag pislogott volna az ég boltozatán, mikor engem fattvúvá nemzetek. (*Lear király*, Vörösmarty Mihály Összes Művei, 158.)

Szigorú és kemény szavak: Edmund megjegyzése nem csupán apjára, Glosterre, hanem magára Learre, sőt Vörösmartyra is vonatkoztatható: az ember hajlamos az istent, az isteneket vagy a vaksorsot okolni saját hibáiért. Ez az a modern pszichológia által is számontartott jelenség, amelyet projekció (kivetítés) néven ismerünk. Természetesen nem állíthatjuk, hogy Vörösmarty okozta a katalizmát; azt azonban igen, hogy objektív geopolitikai és katonai tényezők helyett nemzete elbukását a sorsnak és a végzetnek tulajdonította.

Vörösmarty, mint láttuk, nem csupán Shakespeare-ből inspirálódott: erőteljesen hatott rá Milton és az angol romantikusok, Shelley és Byron istentagadása is. Mindőjüktől meríthetett a heroikus pesszimizmus sajátos változatának ki-munkálásához.

Sándor Fazekas: Shakespeare's Second Offspring

The Influence of William Shakespeare on the Poetry of Mihály Vörösmarty

Mihály Vörösmarty (1800–1855), the greatest figure of Hungarian Romantic poetry, is considered one of the initiators of the Shakespeare cult in Hungary. His fairy-tale drama *Csongor és Tünde* [*Csongor and Tünde*], the tragedy *Bánk bán* [*The Viceroy Bánk*] by József Katona, and Madách's humanistic drama, *Az ember tragédiája* [*The Tragedy of Man*] stand out as some of the most remarkable achievements in 19th-century Hungarian dramatic poetry. From the outset of his career, Vörösmarty was profoundly influenced by Shakespeare's works. In this paper, the author aims to build upon the scholarly research preceding him by delving into this historical study of Shakespeare's influence on Vörösmarty. By primarily focusing on shared perspectives, the author highlights the characteristic features of "heroic pessimism" evident in Vörösmarty's dramatic and poetic works. This analysis extends beyond Shakespeare to include Milton and the English Romantics, such as Byron and Shelley. Notably, the author emphasizes the significance of *King Lear*, which premiered in Vörösmarty's translation in Hungary in 1840. Drawing parallels between Shakespeare's tragedy and Vörösmarty's emblematic poems (*Előszó* [Preface], *A vén cigány* [*The Old Gypsy*]), the author underscores the thematic and tonal affinities, shedding light on the role and forms of irony and disbelief in Vörösmarty's works, areas that have received little attention. The relevance of this newly written study is underlined by the premiere of a contemporary adaptation of Shakespeare's work, the *King Lear Show*, directed by Valery Fokin and featuring actors from the National Theatre in Budapest, which took place on May 10, 2024.

Nyelv – színházi nyelv – színházi nyelvújítás

1. Kerekasztal-beszélgetés

Vidnyánszky Attila új *Bánk bán*-rendezése kapcsán

Moderátor: Smid Róbert

A Nemzeti Színház a 2023/24-es évadot a „Királyok Évada” szlogennel hirdette meg. Szeptember 3-án volt a premierje Vidnyánszky Attila új *Bánk bán*-rendezésének, és 2024 február 2-án mutatták be Sík Sándor István királyát, de májusban színre került a *Lear király* kortárs átírata, a *King Lear Shaw* is. A Szcenárium szerkesztőiben tavaly ősszel merült fel az a gondolat, hogy e bemutatókhoz kapcsolódóan az Írószövetség és a Nemzeti Színház tagjai – az írók, irodalomtörténészek, a rendezők, színészek és dramaturgok nyilvános kerekasztal-beszélgetéseken vitassák meg a felmerülő szakmai kérdéseket. Első alkalommal, 2024. március 5-én a Benczúr Házban a *Bánk bán* volt a téma, melyen az új rendezés apropóján szóba került olvasáskultúránk állapota, kötelező olvasmányként oktatott nemzeti klasszikusainkhoz való viszonyunk, illetve a színpadi adaptációk kérdésköre is. A beszélgetés moderátora az Írószövetség képviselőjében Smid Róbert volt.

SMID RÓBERT: Rögtön egy „forró krumplic” kérdéssel kezdeném. Magyarországon évek óta folyik a vita a középiskolai kötelező olvasmányokról. Szerzők ki-



A beszélgetés résztvevői balról jobbra: Szász Zoltán, Vidnyánszky Attila, L. Simon László, Smid Róbert
(fotó: Tóth Gábor, forrás: magyarnemzet.hu)

kerültek, más szerzők bekerülnek, és bizonyos értelmezői közösségek azzal érvelnek a kötelező olvasmányok aktuális listája ellen, hogy már maga a koncepció is idejétmúlt, a romantikus nemzeteszmé szüleménye, illetve, hogy a klasszikus szövegeket már nem is értjük. Túl hosszúak, túl bonyolultak, nem reflektálnak korunk problémáira. Mit gondoltok: nemzeti drámánkat, a *Bánk bánt*, kell-e még olvasni, vagy elegendő megnézni a színházban? Tényleg nem tud aktuális problémákra reflektálni, csak ha újra írjuk, illetve a nyelvezetét egyszerűsítjük?

SZÁSZ ZSOLT: Érdeemes azt is felidézni, hogy a mai beszélgetés előzménye egy kerekasztal-beszélgetés volt a tavalyi Tokaji Írótáborban, ahol erről parázs vita kerekedett. Most L. Simon László író, kultúrpolitikus, az Írótábor Egyesületének elnöke, a tokaji kerekasztal-beszélgetés egyik résztvevője és a Nemzeti Színházban 2023 őszén bemutatott *Bánk bán* rendezője, Vidnyánszky Attila, a Nemzeti Színház igazgató-főrendezője ül együtt, valamint Smid Róbert, irodalom- és kultúra-tudós, az SZFE elsőéves dramaturg osztályának osztályfőnöke, és jómagam, három, Attila-rendezte *Bánk bán*-előadás dramaturgia.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Köszöntök én is mindenkit. Előre bocsájtom, hogy ebben a kérdésben én nagyon konzervatív vagyok. Nem csak az 1985–86–87-es évek magyartanári múltamra tudok hivatkozni, hanem hatgyermekes apai mivoltomra is, aki feleségével együtt naponta birkózik a kötelező irodalommal családi körben.

Nekem fantasztikus magyar irodalom tanárom volt, az édesanyám, aki az egész magyar költészetet megszerettette velem, viszont sem a *Bánk bántól*, sem az *Ember tragédiájából* nem sokat kaptam tőle. Rajongásom a *Bánk bán* iránt az az egyetemen kezdődött. A Színművészeti Egyetem előtt magyar szakot végeztem Ungváron. A *Tragédia* számomra a tanítása során vált élménnyé, amikor az adott három óra helyett több mint egy hónapig foglalkoztunk vele. A gyerekekkel hihetetlen utat jártam be, és úgy gondolom, sokak szívében hagyott akkor nyomot ez a mű.

A színpadon én nem írom át a szöveget, a klasszikus drámákat nem kortárs irodalomként kezelem. Bekerülhetnek kortársi szövegrészek az előadásba, de mindig az eredeti textussal dolgozunk. Az a tapasztalatom a Nemzetiben bemutatott rendezések, de a korábbi színpadra állításaim alapján is, hogy az első néhány perc után a nézői fülek átállnak Katona József nyelvére. A gimnazisták is abszolút tudják követni mindazt, amit a színpadon látnak, onnan hallanak. Azon meg fel vagyok háborodva, hogy egyre kevesebb memoritert kérünk a gyerekeinktől. Ma elég két versszak Petőfi legnagyobb verseiből is. Anno kórusban megtanulta mondani mindenki a nagy verseket legalábbis. Azt biztosan állíthatom, hogy ez akkor jó gyakorlat volt, és most is az lehetne. Valószínűleg csak elgyávultunk ezekkel a mai „nem-követelményekkel”. A mantra az, hogy nincs elég idő a művekre.

Igen, ez egy másik generáció. De itt van az általam rendezett *Egri csillagok* a Nemzeti Színházban, ami Gárdonyi Géza regényéből, egy másik kötelező olvas-



Az Egri csillagok hirdetője 2022-ből (forrás: nemztiszinhaz.hu)

mányból készült. Az egy 3 óra 20 perces előadás. Beülnek rá a 12–13–14 éves diákok vagy 620-an. S amikor a nézőtéren lehúzzuk a fényt, 450 mobiltelefon világít. Így indulunk a harcba. Aztán lassanként kikapcsolják őket, és alig látunk már az előadás alatt mobiltelefon-fényeket. Végig ülik a gyerekeink azt a 3 óra 20 percet, és a végén egri vitézzé válik egy kicsit mindenki. Szóval mi felnőttek vagyunk azok, akik szerintem nagyon könnyen föladjuk. Hogy a mindenkori magyartanár kulcsszemély, az biztos. Ahogyan megszólítja a diákot, az a mód, ahogyan a műhöz közelít. A sok kérdésre válaszolva azt tudom mondani: a *Bánk bán*-nál és *Az ember tragédiájánál* aktuálisabb művek nincsenek. Alig néhány pillanat alatt kapcsolhatsz át velük a mába. Ilyen értelemben vagyok én konzervatív.

L. SIMON LÁSZLÓ: Én is köszöntök mindenkit! Robi két kérdéséből az egyik az arra vonatkozott, hogy a kötelező olvasmányokat érdemes-e megtartanunk, a másik pedig, hogy kiválthatóak-e a kötelező olvasmányok a belőlük készült színházi előadások megtekintésével. A Csépe Valéria-féle 2018-as Nemzeti Alaptanterv az irodalomoktatással kapcsolatban joggal veti fel, hogy a személyiségfejlődés különböző szakaszainak megfelelő szövegeket kell olvasatni a gyerekekkel. Kérdés, hogy miképpen tud hozzájárulni az olvasás a jellemfejlődéshez, és hogy melyik életszakaszban mit kell elolvasni. A folyamat lényege, hogy egyre sokrétűbb irodalmi műveken keresztül, s minél összetettebb jellemek példája által olyan történetekkel, szituációkkal találkozson a fejlődésben lévő gyermek, amivel majd felnőtt korában, az életben is találkozni fog. Olvasó emberként később nem fog tanácstalanul állni bizonyos válsághelyzetekben. Erőt, hitet és példát tud meríteni az olvasmányélményeiből. Tessék elolvasni az *Egri csillagokat*, hogy megértsük, mit érdemel az életben egy áruló.

Az én álláspontom ebből nyilvánvalóan kitetszik: a kötelező olvasmányokra, amelyek a magyar irodalom nagyszerű darabjai közé tartoznak, feltétlenül

szükség van. Annak ellenére, hogy a gyerekek óraszám-terhelése nem növelhető a végtelenségig. A tudományágak az elmúlt évtizedekben is tovább differenciálódtak, ezért elvileg egyre több mindent kellene tanítani. Olyan tárgyakat tanítunk az iskolában, amelyek a mi gyerekkorunkban vagy a mi szüleink gyerekkorában egyáltalán nem voltak ismertek. Az én szüleimnek nem tanítottak heti négy órában számítástechnikát, mert számítástechnika sem létezett, Neumann épp csak kigondolta, s elkezdte építeni a maga számítógépét. Tudomásul kell venni, hogy ezeket a tantárgyakat tanítani kell – és valaminek a rovására. Én mégis azt mondom, ha az identitásunkat komolyan veszszük, és hogyha a művészeteknek meg az irodalomnak a jellemfejlődésben is betöltött fontos funkciójára gondolunk, akkor nem lehet az irodalomtanítást visszaszorítani.

Ezt a példát már jó párszor elmeséltem: Velencén a hegyoldalban van egy nádfedeles műemlék présház, ami Vörösmarty Mihály saját présháza volt, ott ült, írt, gondolkodott és csinálta a csapnivaló borát. Egyszer az egyik kereskedelmi rádióban a rasszizmus kapcsán arról beszélgettek, lehet-e azt a szót használni, hogy cigány vagy nem cigány. És azon viccelődtek a műsorvezetők, hogy Vörösmarty rasszista volt, mert megírta a *Vén cigányt*, úgyhogy őt is meg kell büntetni, föl kell gyújtani a velencei pincéjét. Valaki kétségbeesetten hívott fel, hogy a veszélyre figyelmeztessen, mert nem értette az iróniát, s komolyan vette a beszélgetés ezen részét. Erre mondom azt, hogy az irodalomtanítás rendkívül fontos, mert az általános iskola ötödik osztályában az ember megtanulhatja, hogy mi az irónia. Különbözően olyan hülye lesz, hogy felnőtt korában is szó szerint veszi azt, amin egyébként röhögnie kéne, mert értenie kellene a mögöttes tartalmat vagy az átvitt értelmet. Tehát az irodalomtanítás nem pusztán csak arról szól, hogy műveltségünk legyen.

Mindig Shakespeare-rel példálózom, azzal, hogy a *Rómeó és Júliát* hányan fordították le Arany Jánostól Nádasdy Ádámig. Amiben benne van az a lehetőség is, hogy az újabb és újabb nemzedékek számára közelebb vigyük, szerethetővé, befogadhatóvá tegyük a művet. Nyilvánvalóan átírni például Zrínyi *Szigeti veszedelmét*, az már skandalum lenne. De előbb-utóbb szembe kell néznünk azzal, hogy ha a nyelv ilyen módon változik, ha az aktív szókészletből ennyire sok szó kerül át a passzív szókincsbe, akkor a gyerekeink nem fogják tudni elolvasni a klasszikus kötelező olvasmányok egy részét. És ez nagy baj.



Vörösmarty felújított présháza
Velence községben (forrás: facebook.com)

Egy bő évtizede még azt az álláspontot képviseltem, hogy nem szabad átírni az eredeti szövegeket. Most legalábbis újra elgondolkodom ezen. És itt térünk át a színházra, meg a kérdés második felére. Attila azt mondja, hogy az eredeti szöveget szóltatja meg. Na de ebben mégiscsak benne van két csapda: egyrészt a szöveget meghúzzák. Tehát a dramaturgnak van dolga vele, nem is kevés. Másrészt a szöveget a rendező újra és újra interpretálja, megváltoztatja az előző rendezéséhez képest. Megjegyzem, a jelenlegi *Bánk bán* előadásban én például a szöveg felét nem is értettem. Ennek alapvetően két oka volt. Egyrészt a fiatal színészek egy részének komoly artikulációs problémái vannak – Montágh Imre forog a sírjában. Másrészt a rendező rendkívül erős ösztömvéseti világteremtő képessége miatt a szöveg nem is mindig fontos, elnyomja a zene, és a sok-sok hanghatás, amivel teljesebb próbája tenni az előadást. Az ilyen interpretációk tehát akkor működnek igazán, ha jól ismerjük a szöveget, a cselekményt. Engem ez nem hoz zavarba, mert én ismerem a történetet, még ha a rendező néha el is tereli a figyelmemet sok mindennel, például a szövegépek kattogásával. Magyarul nem egészen igaz az, amit Attila mond, hogy ő az eredeti szöveggel dolgozik, mert ugyan az hangzik el, de mégsem a megszokott módon. A színház ugyanis megteheti azt, amit nem tehet meg mondjuk egy irodalmár vagy a könyvkiadó, hogy márpedig meghúzza, átírja, „újmagyarítja” az eredetit. Bevallom, hogy az előadás után több gimnazista beszélgetésébe hallgattam bele. Olyan mondatok hangzottak el, hogy a kötelező olvasmány ezzel ki van pipálva, tehát hogy akkor már az eredeti művet elolvasniuk sem kell. S arra jöttem rá, hogy ezeknek a gyerekeknek a nagy része egyszerűen nem tudja, mit is látott a színpadon. Ugyanis nem olvasta a szöveget, nem volt friss olvasmányélménye, ami nélkül Attila interpretációja szerintem nehezen értelmezhető, teljességében nem befogadható. Mert nem egy klasszikus kosztümös előadást visz a színpadra, hanem egy teljesen kortárs, mondhatni avantgárd értelmezést, ezért szerintem ez a kötelező olvasmány kiváltására semmiképpen sem alkalmas. Én azt mondanám a gyerekeknek, hogy akkor gyere el megnézni az előadást, ha elolvastad a *Bánk bánt*, és ne azért gyere el a színházba, mert ki akarod pipálni a kötelező olvasmányt.

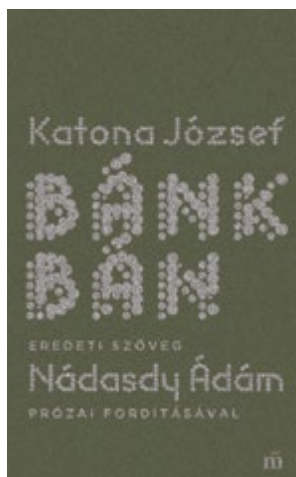
SZÁSZ ZSOLT: Hegyeztem a fülem, és Spiró György, a drámaíró jutott az eszembe az 1970-es években írott doktori dolgozatával, amikor a magyar klasszikusokra utalva arról beszélt, hogy a közép-európai sors, történelem, irodalom miben hasonlít, illetve hogy ezek az irodalmak milyen alapon rokoníthatók egymással. Mai házigazdánk, a Magyar Írószövetség tíz éve – a 2013-as tantervi vitához kapcsolódóan – rendezett egy konferenciát a térség irodalomoktatását összehasonlítóan. Kiss Gy. Csaba professzor és kollégái mindenkit meghívtak a „szomszédságból”: Lengyelország, Szlovákia, Csehország, Szlovénia, Horvátország, Szerbia, Románia, Ukrajna képviselőiben szóltak meg abban a témában, hogy az irodalomértés hogyan függ össze a nemzeti identitás állapotával. Ott műfaji kérdések is felmerültek. Az derült ki, hogy míg nálunk, magyaroknál a versek és a regények vannak túlsúlyban, például a lengyeleknél vagy a szerbek-

nél a drámák. Ők több mint harminc drámával foglalkoznak a közoktatásban. Nem tudom feledni a délszláv háborút, és a Nemzetiben, a MITEM-eken látott jobbnál jobb előadásaitak, köztük Sterija *Hazafiakját*.

S elgondolkodom azon is, amit Attila a memoriterekéről mondott. Hogyan veszítjük el lassan irodalmi és beszélt nyelvünk mellett már a fülhallásunkat is? Az Attila által rendezett tantervi *Bánk bán* 2020-as előadása előtt Balázs Géza nyelvész, az SZFE tanára a diákoknak és tanáraiknak arról beszélt, hogy Katona József nyelvújítás előtti, 1820-as nyelvállása nemcsak irodalom, hanem egyszerre kultúrtörténet, magyarságismereti kiskaté, nyelvtörténeti bevezető is. Csupa olyasmi, ami kikopott a tantervekből. Az én vesszőparipám is ez: egy polgári nemzetállam eszmei alapja a reformkorban szorosan kötődött a nyelv kérdésköréhez. Irodalom–nyelv–nyelvnmzet hármassége az új nemzettudat alapja, amivel ma is élünk, vagy visszaélünk. Miért volt szükség a Nemzeti Múzeum, a Tudományos Akadémia és a Nemzeti Színház intézményesítésére, amikor az Osztrák Császárságban, a Magyar királyságban csak 1844-től válik hivatalossá a magyar nyelv? Nekünk, akik itt a mai Nemzeti Színház társulatát képviseljük, ezeket a kérdéseket újra meg újra fel kell tennünk magunknak. Ugyanúgy egy folyamat elején vagyunk, mint volt a korabeli színjátszás a 18. század utolsó évtizedétől egészen 1848-ig, amelynek Katona eleve megkésve, 1833-ban bemutatott drámája – mint jóval később kiderült – a fordulópontja volt. Évek óta azon töprengök, hogy mintha egy új reformkor kezdődött volna el az 1980-as évek közepén, végén, ami a rendszerváltozásnak is a szellemi alapját képezte. S Attilával értek egyet akkor, amikor az eredeti szöveget viszi színre, mert a korstílust, a romantika újdonságát például a női emancipáció terén csak a *Bánk bán* szövegéből kiindulva tudjuk rekonstruálni.

L. SIMON LÁSZLÓ: Én csak azt állítom, hogy ez egy csalóka dolog. Attilának az volt a koncepciója, hogy a szöveghez nem nyúl hozzá. De gyorsan tegyük hozzá, hogy a magyar irodalomtörténetben vaskos hagyományai vannak annak, hogy jeles íróink átírják elődeik szövegét. Volt, akit megkértek rá, mint Madách Arany Jánost, aki szépen „telefirkálta” Az ember tragédiáját; Illyés Gyula is nagy műértéssel nyúlt hozzá éppen a *Bánk bán* szövegéhez. Ez a *Bánk bán* esetében ma sem ördögtől való gondolat. Amit az előbb a fordítások kapcsán mondtam, a szerző nélküli művek, azaz a mondák és a mesék esetében a magyar irodalomban is jelen van. Tessék végig gondolni, hogy az Anonymus által rögzített történeteket hányan írták meg, Mikszáthtól Móra Ferencen át Lengyel Dénesig. Illyés Gyula szándékai között is nyilvánvalóan ott volt, hogy mai nyelven szóljon a mai gyerekekhez, továbbadva a régi történeteket, a magyar népmeséket, hogy űnekik is aktuálisak legyenek. Vagy gondoljunk Jankovics Marcell magyar népmesékből készült rajzfilmsorozatára, ami betetőzte ezt a folyamatot. Mert az is egy új nyelven, egy új vizuális nyelven történt interpretáció.

SZÁSZ ZSOLT: A *Bánk bán* kapcsán a legújabb, 2019-es Nádasdy Ádám-féle prózai átiratról is szót kell ejteni. Személyesen találkoztam a szerzővel, el is ol-



vastam becsületesen. Egy nagyon jó szándékú vállalkozásról beszélünk. De amivel a Móra Kiadó hirdeti a könyvét az „értés” vonatkozásában, az egyenesen kacagtató. Mindenesetre ennek a visszhangja nagyot szólt a sajtóban: Horváth Viktor – az egyébként neves regényíró – egyenesen arról cikkezett, hogy a *Bánk bán* olyan magatartásmintákat közvetít, amelyek a mai európaiságunkra nézve károsak, tehát ki kell vezetni a művet a közoktatásból.

A prózai olvasat mellett persze nemrégiben született verses átírat is. Egyik legjelentősebb kortárs költőnkől, Zalán Tibortól. Ő úgymond csak a sántikáló verslábakat tette rendbe. Drámai értelemben viszont sokat veszített a mű eredeti izgalmából, erejéből.

Abból, ami Bánk politikai szerepvállalásából és a szeretett nőhöz, feleséghez, anyához való viszonyából fakadó alapvető konfliktushelyzet. Csak megjegyzem, hogy a magyar világlátás, drámai alkat tekintetében ez egy alapvető kérdés, amit eddig Katonánál jobban, tisztábban még nem fogalmazott meg drámaíró. Akkor is, ha régiesen, ha nem a hétköznapi nyelvet kultiválja, hanem a magyar szóképzlet alaprétegét mozgósítja.

SMID RÓBERT: A látott nagyszínpadi előadásban a két felvonás radikálisan különbözik egymástól. Nekem az első tetszett jobban: tudom, hogy Zsolt nincs meglegedve azzal, amikor elméleti emberek posztdramatikusként bélyegezik Vidnyánszky rendezéseit, én mégis használnám az első felvonásra ezt a teminust. Egyszersmind pedig, ahogyan az első felvonásban színre viszi Katona darabját, azt az irodalmi átírás vagy újra írás egy jó színházi alternatívájának gondolom. A színpadi átírat egy jó alternatívájának gondolom. Amikor – úgy az első tíz percben – a rendező Bánk nevét kezdi mondatni a Petúr bán vezette békétlenek tagjaival, majd a merániak és Bánk nejének, Melindának a

neve is egyre többször hangzik fel, már körvonalazódik a konfliktus, atmoszférikusan is. Összességében az első felvonás a millió impulzusával, sodrásával, a teatralitását tekintve engem nagyon megfogott. Az fogalmazódott meg bennem, hogy a mai fiatalok ezt az előadást látva ugyanabban a mediatizált közegben érezhetik magukat, azzal a stimuláltsággal, felfokozottsággal, ami a hétköznapiakban is körülveszi őket.



Katona József: *Bánk bán*, Nemzeti Színház, 2023, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

A tanítványaimmal beszélgetve viszont, amikor ezt szóba hoztam, kisebbségbe kerültem. A nagy többség a hagyományosabb dramaturgiájú, romantikusabb második felvonással tudott jobban menni.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Ez egy tudatos rendezői gesztus volt a részemről. Az első felvonásban párhuzamosan futtatom a konfliktushelyzeteket, a témákat, mindenki csemegézzon, csipegessen belőle úgy, ahogy érzi, akarja, minden ömlik, hömpölyög ránk, nézőkre. A második felvonásban aztán elindulok a tisztulás útján, egy tisztább történetmesélés felé. Szándékosan járok el így, mert úgy gondolom, hogy tisztán elmesélni egy történetet van akkora művészet, mint rendezői akrobata mutatványok sokaságát vinni föl a színpadra. Egyébként is azt látom, a mai színpadokon egyre nehezebben megy a történetmesélés, miközben szerintem egyre nagyobb igény volna a mesére, arra a mesére, ami a lelked legmélyére hat. A második felvonásban van még egy nagy apokaliptikus jelenet, mielőtt Bánk megöli Gertrudist, amikor ezt ismétli: nem így akartam én ezt, nem ezt akartam én. De azon túl egyre tisztábban jelenik meg a konfliktus. Ami az első felvonást illeti, úgy gondolom, nem feltétlenül kell, hogy egy diák mindent követni tudjon. A lényeg az, hogy az egészet megértse. Nem kell mindent rögtön érteni, meg nem is szabad. Szerintem ez az igény nálunk a német színház hatása, amely az agyat bombázza iszonyatos erővel, ironizál, néha cinikus hangnemben, ami a tudatos agynak szól. Vegyük észre, hogy milyen tereket használnak: nagyrészt nincs szükségük a mélységre, s a kisebb színházakban, kisebb színpadi tereikben nem úgy hat a zene sem, aminek a jelenlétét én nagyon fontosnak tartom.

Egyébként ez a német is egy nagyon igaz, nagyon hatásos színház tud lenni, de szerintem a mi színházkultúránk nem ilyen. Vagy legalábbis nagyon szeretném, ha nálunk egy másfajta színház is jelen lenne, amelyik sokkal inkább a szívet szólítja meg. Hogy a deheroizálás elmúlt harminc, negyven, ötven éve után, amikor a koszos kisember uralta a színpadot, végre ismét igazi hősokeket lássunk, és menni tudjunk velük. Arról sokat lehet beszélni, hogy milyen úton-módon, milyen eszközökkel érhetjük el, hogy a színész már ne csupán színész legyen, hanem sztalker, és nézőként mi az ő vezetettjei lehessünk, hogy valahol legbelül, a lelkünkben történjék meg az előadás. Ahogy öregszem, egyre inkább efelé ha-



Melinda (Barta Ágnes) és Bánk (Berettyán Sándor) nagyjelenete a második felvonás elején (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

ladok, miközben nagyon nehéz szabadulni korábbi színházi nyelvetől, amelyik a történetet szabdalta, cibálta és foszlányosította, s néha meg is szüntette. Lehet, hogy a tiszta mese közelebb visz ehhez a most bennem élő színházi eszményhez.

SZÁSZ ZSOLT: Visszatérnék egy pillanatra Róbert élménybeszámolójához, és az általa felvetett nemzedéki érzékelés kérdésköréhez is. Mivel az első és a második felvonás közötti különbségben ez is tetten érhető. Az egy antropológiai adottság, hogy – életkortól függően – mikor mire vagyunk érzékenyek, mire vagyunk beállítódva. Az érzékszervek adta érzékelés, az érzelmi azonosulás, az elvonatkoztató képesség, a tudatos gondolkodás és az identitás megélése az ember életében jól elkülöníthető életszakaszok egymásutánja során épül egymásra a felnőttkorig, úgy harminc éves korunkig. Hogy ha a még nem felnőtt huszoneves diákok – Róbert dramaturg-hallgatói – a romantikusabb második felvonásra tudnak jobban ráhangolódni, az akár pszicho-fiziológiai érettségük alapján is magyarázható. Ebből a szempontból megközelítve a romantika nem csupán egy a stíluskorszakok közül. A Katona-féle nagymonológok érzelmkitörései az ő *Bánk bán* esetében egy huszonnégy, a végső fogalmazvány elkészültekor egy huszonnyolc éves ember elemi megnyilvánulásai. Ezek Katona belső beszédeként is felfoghatóak. Ha ezt is figyelembe veszem, amikor szembeállítom Attila eljárás módját az első és a második felvonás tekintetében, akkor azt is mondhatom, hogy az első felvonás a külső drámai történéseké, a külső beszédé, a második pedig a belsőé, a lélekben zajló drámáé. És ez a kettősség a rendezés egészében egyensúlyba kerül. Az eredeti mű ötödik szakaszában, a király ítélethozatalakor Katona is összehozza ezt a két létsíkot, egyidejűleg juttatja érvényre e kétfajta világerzékelést.

L. SIMON LÁSZLÓ: Szeretnék behozni egy másik megközelítési szempontot. Ugyanis engem, amikor megnéztem az előadást, alapvetően az érdekelt, hogy egy klasszikus darabnál milyen módon lehet aktualizálni, hogy mi adja az időtállósá-

gát a műnek, hogy a rendező mit tartott fontosnak kiemelni, és a korábbi színpadi adaptációkhoz képest elhanyagolni, háttérbe szorítani. Az is érdekes lehet persze, hogy mivel neked visszatérő rendezéseid közé tartozik a *Bánk bán*, Attila, mit gondoltál róla két évvel ezelőtt vagy akár húsz éve, amikor 2002-ben először rendezted meg. Azon gondolkodom, hogy például Tibornak ma van-e aktualitása? Hozzáteszem, hogy ez az igazságaért küzdő Tiborc nem a darab cselekményének idejéből, hanem az író Katona József korából való figura, azaz nem egy 13. századi, hanem egy 18. század végi, 19. század eleji jobbágy.



Bánk (Berettyán Sándor) és Tiborc (Kristán Attila) jelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Akinek a csizmájára vert patkója fölkarcolja a padlót.

L. SIMON LÁSZLÓ: Hozok egy másik aktuális példát. Tegnap megnéztem a Derkovits-kiállítást Szombathelyen. Az ő 1920-as, 30-as években készült képein látod a gyári munkást, a kikötői munkást, a sok-sok nehéz életű, sanyarú sorsú embert. És ott földéződött bennem Kassák *Költészetem* című verse is, aki elemi erővel énekelte meg a szerencsétleneket. Ma az égvilágon senki nem beszél erről. Nincs egyetlen irodalmi mű, amely a most élő sok szegény, szerencsétlen, kiszolgáltatott, üldözött, nélkülöző vagy éppen hajléktalan ember sorsával foglalkozna. Amikor elmentem megnézni Katona darabját, azon gondolkoztam, hogy aktuális-e Tiborc alakja. Talán igen, talán nem. Az előadás után úgy éreztem, még Petúr sem aktuális. Úgy vettem észre, hogy nálad Petúr most nem is kap nagy szerepet. Azért nem aktuális, mert azt a képet, ami Katona korában élt II. András koráról, azt az újabb források és régészeti leletek ismeretében megcáfolta, felülírta a történettudomány – elég csak Zsoldos Attila ezzel kapcsolatos tanulmányait olvasni¹. Az a politikatörténeti megközelítés, ahogyan nekünk tanították, teljesen idejéztűlt, beleértve az Aranybulla keletkezési



Derkovits Gyula: *Rakodómunkások a Dunán*, 1927, olaj, vászon, Magyar Nemzeti Galéria (fotó: L. Simon László Facebook-oldala)

okait is. – Számomra ma a *Bánk bán*ban sokkal fontosabb a személyes sors és a személyes tragédia, a meggyalázott feleség, a kijátszott hitves, a megszégyenített férj, a cselszövő és az ármányra szemet hunyó királyné alakja, mint a magyarokra a merániakat rákényszerítő elnyomó idegen hatalom politikai aktualitása. Ma egy szuverén nemzetállamban élünk, amely teljes jogú tagja az Európai Uniónak, amelyet persze sok-sok külső hatás és kihívás ér, s amely más formában, de a kultúránkat is kikezdi. Ám abban az értelemben, ahogy Katona korában időszerű volt – amikor gyakorlatilag csak vágyálom volt a szuverén magyar állam, s nem volt hivatalos nyelv a magyar, ráadásul hiányzott sok más, számunkra már természetes lételem –, mára szerintem egy sor dolog aktualitását veszítette a *Bánk bán*ból.

¹ Zsoldos Attila (1962) történész, középkor-kutató, az MTA Történettudományi Intézetének osztályvezetője

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Én változatlanul a legjobb magyar darabnak tartom *Bánk bánt*. Ugyanúgy működik, mint egy Shakespeare-darab. És pont annyira kell hozzányúlni, mint bármelyik Shakespeare-dámához, azt se vesszük már föl színpadra úgy, ahogy van: azt is faragod, ide-oda rakod, próbálsz fogást találni rajta. Nagyon egyetértek azzal, hogy a személyes szál rettenetesen fontos, de számomra a király szerepe, a kegyelemgyakorlás, a megbocsátás is kulcskérdés: az „ingyen kegyelem”, aminek ott rögtön társadalmi dimenziója van: hogy milyen mintát adok, mutatok. Az, hogy mennyire fedi ez a darab a történelmi tényeket, nem elsőrendű kérdés. Azt mondod, hogy szuverén állam vagyunk. De a szuverenitás hiánya, ami Katona korában sikító valóság volt, nem kísért-e bennünket ma is? Félő, hogy eljön majd egy olyan idő, amikor megint ábrándoz-



A 2002-es *Bánk bán* jelenetképe a lezuhant kondérral (fotó: Ilovszky Béla)

nunk kell a szuverenitásunk kapcsán is. 20 évvel ezelőtt az volt a sokkoló élményem, hogy minden iszonyú tempóban változik. Hatalmas nagy kondérokban hozattam be a festékeket, és amikor a gyilkosság megtörtént, amikor Bánk megölte Gertrudist, akkor 9 méter magasról egy 50 literes, vörös festékkel teli üst zuhant le a fehér padlóra, szétfröccsent az egész. És amikor megérkezett a király (Sinkó Péter), partvisokra csavart felmosóröngy-gyal tisztogatták az utat előtte. Ak-

kor azt éreztem, hogy valami végleg eltűnik, most meg azt érzem, hogy minden megváltozott. Hogy most már ebben a megváltozott világban kell megkeresni önmagunkat, a saját témáinkat. Micsoda paradoxon például, hogy Gertrudis és II. Endre leánya Szent Erzsébet, Európa védőszentje! Ezért küldöm oda a vérben fetrengő Gertrudishoz az egyik gyerek szereplőt rózsacsokorral a kezében, amire a közönség egy része élénken reagál is, belátva, hogy ez a történet azért nem is olyan egyértelmű.

SMID RÓBERT: Visszatérnék a Laci által felvetett kérdéshez, mert én is úgy látom, hogy Petúr ebben a rendezésben háttérbe szorul, nincs olyan hangsúlyosan jelen, mint ahogy megszoktuk. De hozzátenném azt is, hogy jóval kevésbé lehet vele a nemzeti önérzet alapján azonosulni: itt Petúr nem egy romantikus Koppány-alkat, egy bigott, aki folyamatosan a hazával takarózik, annak érdekeire hivatkozva enged meg magának hímsoviniszta kijelentéseket is. Gertrudis viszont valódi tragikus karakterré avanszál, törekvése és bukása sokkal inkább hat az előadásban, mint amikor az ember magányosan olvassa otthon a dráma szövegét.

L. SIMON LÁSZLÓ: Egy biztos: ez a Petúr Attila mostani darabjában nem az a Petúr, mint akit az eredeti drámában Katona megírt.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Akkor, amikor a 2017-es kamara-*Bánk bánt* csináltam, vagy a 2002-est, sokkal erősebb volt a Petúr (2002-ben Blaskó játszotta a szerepet). Most számomra a Biberachok az izgalmasabbak. Folyamatosan látom, rajtakapom őket, amikor éppen átfestik az arcukat vagy leskelődnek, hogy miképpen alkalmazkodjanak. Fantasztikus, az ember le van nyűgözve, hogy mindezt milyen gyönyörűen csinálják.

SZÁSZ ZSOLT: Úgy érzem, most értünk oda, hogy föltegyük a kérdést, ami e beszélgetés-sorozatunk igazi témája lehetne. Mi a kortárs színház helye, szerepe a mai magyar valóságban. Mi az, amit csak a színház tud képviselni, megjeleníteni? Laci korábbi kérdésére reflektálva pedig azt tudom mondani: nagyon is jelen van a melósok, munkanélküliek, homleszek világa a mai magyar művész-színházakban, például a Katonában. Szakmányban születnek a már szóba hozott posztdramatikus német iskola mintájára íródott, verbatim technikával előállított szövegek. És ezeknek már kultusza is van a társadalmi érzékenységre hivatkozó liberális körökben. Nekem ezeket látva az a kérdésem: hol van a magyar drámai alkat, van-e még esélye a tragédia műfajának? Szerintem Attila is egyetért abban, hogy a Nemzeti egy drámai művész-színház, ami az orosz színházkultúrán mint követhető példán túl – az antik tragédiáig visszatekintve – egy olyan kétezeröttszáz éves európai örökség, amit nekünk képviselni kell. Ehhez a misszióhoz nem találunk jó kortárs szövegeket, pláne tragédiákat, hogy a királydrámákról – amit száznyolcvan évre visszamenőleg követelnek rajtunk – ne is említsem.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: A Nemzeti Színházzal kapcsolatban visszatérő téma, hogy új darabok kellenének. Most is 15–20 kortárs színdarab van az asztalomon, de a helyzet az, hogy ezeknek Katona *Bánk bán*jával vagy Örkény István darabjával, a *Tótékkal* kell versenyeznie, ami nem olyan egyszerű. Annál a viszonynál, ami Bánk és Melinda között Katonánál meg van írva, csodálatosabbat én nem ismerek. A lényege az, hogy föl tudom-e emelni a nőt oda, akihez aztán egész életemben úgy fordulhatok, mint a jobbik énemhez. Bánk azért roppan össze, mert ez az, amiben elvesztette a hitét. Ottóval szemben nincs benne semmi bosszúvágy. Ennek a kibontása kulcsfontosságú az előadásban.

SMID RÓBERT: Azt ajánlom, ezen a ponton nyissuk ki a beszélgetést a közönség felé is.

HEGEDŰS IMRE JÁNOS (*a közönségből*): Tanítottam húsz évet Erdélyben, Csíkdánfalván és Sepsiszentgyörgyön, és természetesen sokszor volt a kezemben a Bánk bán is. Ezt az előadást a 17 éves unokámmal néztem meg. Tőle hoztam egy üzenetet Vidnyánszky Attila rendezőnek. Azt mondta a gyerek, hogy ez egy supermodern előadás, mely Hollywoodnak is becsületére válna. Nekem volna viszont egy kérdésem: mi történik az ölést megelőzően Bánk és Gertrúd között? Olyannak látom őket, mint ha egy szerelmespár volnának: amikor Gertrud panaszkodik, hogy fázik, Bánk a bundával még be is takargatja. Jól láttam? Erről szeretném hallani a főrendező urat.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Én úgy gondolom, hogy egy nagyon-nagyon összetett párbeszéd zajlik Bánk és Gertrudis között. Bánk az utolsó pillanatig



Bánk (Berettyán Sándor) és Gertrudis (Ács Eszter) az ölés előtti jelenetben
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

nem akar ölni. Tiszteli benne a királynét, és könyörög, hogy a rajta és Melindán esett gyalázatot csinálja vissza. De Gertrudis sem támadna rá, ha Bánk nem átkozná el őt és Merániát, ahol született. Gertrudis a saját sérelmétől indítva nem is értheti, mi mozgatja Bánkot, miért olyan nagy tragédia a számára, ami Melindával történt. Hogy miért csinál ebből a félrelépéséből vagy annak gyanújából ekkora problémát. Bánk a maga értékrendje felől ezért érzi őt idegennek. Én ezt az összetett, bonyolult viszonyt próbáltam

kibontani. Érzékeltetve azt is, hogy Gertrud csak most, az utolsó pillanatban csodálkozik rá erre a számára ismeretlen férfi–nő viszonyra. Ő sokkal lazább erkölcsökhöz, frivolabb gesztusokhoz van szokva.

L. SIMON LÁSZLÓ: Nem először jövök rá arra, hogy milyen kevés réteget tudok kibontani Attila darabjaiból, hiába nézek meg tőle szinte mindent. A friss *Bánk bánt* is kétszer, háromszor meg kellene néznem, hiszen nála egyszerre három dolog történik a színpadon, és mindegyik fontos. Az is nagyon megérné, ha Attila egyszer rászánná magát egy olyan előadásra, amelyet meg-megszakítva végig kommentálna. Most két és fél órá az előadás, plusz két óra volna, amíg magyarázna – szerintem ránk férne.

Language – Language of Thetre – Renewing the Language of Theatre

1st Round table discussion –

on Attila Vidnyánszky's new staging of *The Viceroy Bánk*

The National Theatre launched the 2023/24 season with the slogan “Season of Kings”. Attila Vidnyánszky's new production *The Viceroy Bánk* premiered on 3 September, Sándor Sík's *King Stephen* was presented on 2 February 2024, and a contemporary adaptation of *King Lear*, *King Lear Shaw*, is scheduled for May. Last autumn, the editors of *Szcenárium* came up with the idea of holding a public round table discussion at Benczúr House, where members of the Writers' Union and the National Theatre – writers, literary historians, directors, actors and dramaturges – could discuss professional issues in connection with these premieres. The first topic, on 5 March 2024, was *The Viceroy Bánk*, where the state of our reading culture, our relationship with national classics taught as compulsory reading, and the issue of stage adaptations were discussed in the context of the new production. The round table was moderated by Róbert Smid, representing the Writers' Union.

Nyelv – színházi nyelv – színházi nyelvújítás

2. Kerekasztal-beszélgetés

Sík Sándor István királyának új bemutatójáról¹

Moderátor: Erős Kinga



A kerekasztal-beszélgetés résztvevői balról jobbra: Smid Róbert, Szász Zsolt, Berettyán Nándor, Rátóti Zoltán, L. Simon László, Erős Kinga (fotó: Tóth Gábor, forrás: magyarnemzet.hu)

ERŐS KINGA: Sík Sándor 1930-ban írta ezt a darabját, szegedi évei alatt. Az első kérdésem, hogy mi a darab aktualitása ma? Annál is inkább, mert ez egy tipikus klasszicista dramaturgiájú dráma. Egy nap alatt, egy helyszínen játszódik, egy abszolút főszereplővel. Olvasva az előadás szövegvégét és látva a darabot, de felidézve annak eredeti szövegét is, számomra úgy tűnik, Sík Sándor egyfajta könyvdrámát írt. Kérdezem az alkotókat, hogy ez milyen kihívások elé állította őket. Az aktualitás igénye és a szöveggel való munka hogyan függött össze?



Sík Sándor az 1930-as években (forrás: piarista.hu)

RÁTÓTI ZOLTÁN: Soha nem foglalkozom azzal, hogy egy eljátszandó alak és a létrejövő előadás mennyire válik aktuálissá. Ha ezzel foglalkoznék, könnyen egy olyan erdőben találnám magam, ahonnan színészileg nehéz kitalálni. Lehet, hogy ezzel a kijelentéssel illúzióromboló leszek, de egy színész mindig arra törekszik, hogy hiteles legyen, pontosabban arra, hogy a szituációk és az abban álta-

¹ A Magyar Írószövetség és a Nemzeti Színház közös rendezvényére a Benczúr Házban 2024. április 17-én került sor.



la megjelenített karakter hitelesnek hasson. Ennél többre nekem nem kell törekednem, és hála Istennek nem is így kezdtünk el foglalkozni ezzel a szöveggel. Az előadás próbáin sem az volt a szempont, hogy jaj, most valami nagyon aktuális dologra szeretnénk felhívni a figyelmet. Arra a kérdésre, hogy ez egy könyvdráma-e vagy sem, azt tudom mondani: ha elolvassa az ember, akkor az utolsó 15 oldaltól eltekintve ez az írásmű csupa szó, szó, szó. Biztos voltam benne, hogy nagyon komoly dramaturgiai munkának kell megelőznie a próbákat, hogy ebből egy ma is fogyasztható előadás legyen. Ez a darab önértékéből nem von le, inkább folyamatos kihívást jelent a szövegkezelés során. Ebben mi, színészek

is érintve voltunk, egyengettünk rajta, próbáltuk magyarítani. Kiiktattuk azokat a régieskedő szófordulatokat, melyek a mű igazságát gyengítik. Persze egy ilyen tematika során felvetődik a történelmi hűség kérdése. Jómagam viszont nem szoktam könyvtárnyi anyagot hozzáolvasni ehhez a felkészülés időszakában. Az igaz, hogy amikor két évvel ezelőtt Vidnyánszky Attila kezembe adta az *István királyt*, a téma annyira fölízgatott, hogy azonnal elolvastam.

ERŐS KINGA: Maga a szerző sem ragaszkodott a történelmi hűséghez. Sík Sándor a '30-as években több interjújában is nyilatkozott erről, mondván: egyszerűen engedte, hogy a karakterek szabadon bontakozzanak ki a szerzői igazságkeresés során. Ő ezt a figuráihoz fűződő viszonyt egyfajta kérdezz-felelek szituációként élte meg. A dramaturg mit tud erről mondani?

SZÁSZ ZSOLT: A dramaturgnak sok mindent el kell olvasnia, ami az adott korra, a történelemre vonatkozik. Ebben az esetben a spirituális vonatkozások, a krónikás- vagy mítoszi hagyomány is szorosan kapcsolódnak a szöveghez, hi-



szen a magyar kora-középkor szereplői mindannyian mitizálódott hősök. Szent István kultuszával a szerzőnek, Sík Sándornak is számolnia kellett, hiszen bevallottan ő is ezt a kultuszt építi tovább. Emellett van egy másik szempont is a színházban, sikerre kell vinni az előadást. Ami viszont már a majdani néző szempontja. Meg kell érezni, hogy mi van a levegőben. Az ember számba veszi, hogy napjainkban ez a kultusz jelenvaló-e, van-e közvetlen élménye erről, ehhez kapcsolódóan a mai magyarságnak? Az olyan művek, mint az *István a király* című rock-opera, vagy a 2000–2001-es mil레centenáriumi rendez-

vények hatása nyilván beépült a tudatunkba. Az első ezredforduló, az 1000-es évszám, István koronázása és a korona felajánlása Szűz Máriának pedig konstans elem. Ehhez aktualitásként hozzájöhethet, hogy most éppen milyen a viszonyunk Európához, az Európai Unióhoz. A két korszak ezer év távolából úgy is összeköthető egy ilyen vállalkozás esetében, hogy akkor – pozitív előjellel – Jézus eljövételét, a mennyei Jeruzsálemet vizionálták a formálódó keresztény Európa népei, most viszont az Apokalipszis negatív olvasata, egyfajta világvége-hangulat lett úrrá rajtunk. Ez a legfontosabb szempont, amikor a nézőkre gondolunk, akikre hatást akarunk gyakorolni ezzel az előadással.

BERETTYÁN NÁNDOR: A nemrég Nemzet Színésze-díjjal kitüntetett Csikos Sanyi bácsi – aki nekem tanárom volt Debrecenben az Ady Gimnáziumban – mindig azt mondta, hogy a történelmi drámának három ideje van. Egy, amikor játszódik, egy, amikor megírják, és van egy ideje, amikor azt mi eljátsszuk. Ennél a darabnál – ahogy Zsolt is utalt rá – mindhárom tényező játékban van. Az államalapítás kora, a '30-as évek, a Trianon után feltámadó szélsőséges eszmék Európája és a mi korunk. Mindhárom korszak egy viharosan változó világ képét mutatja. Zárójelben teszem hozzá, hogy minden generáció a saját korát éli meg válságokkal terheltnek. Történelmi távlatból szemlélve viszont mondhatjuk, hogy mégiscsak vannak időszakok, amikor összesűrűsödik az idő, és ezekhez rendre vissza is térünk. Ha innen indulunk, félek, hogy eltávolodunk az előadástól, azzal együtt, hogy ezek a kérdések ebben az esetben megkerülhetetlenek. Az közhely, hogy István király is megpróbált hidat verni Kelet és Nyugat között. Azt akarta elérni, hogy ne ütköző zóna legyünk, hanem egy találkozási pont. A harmincas években Kodály is ezen elmélkedett Ady elhíresült kompország metaforája nyomán: ne komp legyünk, ami sodródik egyik partról a másikra, hanem olyan híd, mely állandóan és stabilan összeköti a két oldalt egymással és a halottak világával is. Azt is Kodály mondta a nyelvünk és a népdalkincsünk ismeretében, hogy a magyarság kulturális értelemben ázsiai gyökerű. Miközben azt sem lehet tagadni, hogy ezer éve Európához tartozunk, európai nép lettünk.

ERŐS KINGA: 1933-ban, amikor Sík Sándor a Nemzeti Színház igazgatójának, Németh Antalnak a kérésére átírja az *István királyt*, esszéiben még mindig ennek a darabnak a kapcsán veti fel a maga kérdéseit: vajon a külső hatás, az idegenek jelenléte mennyire rombolja a belső értékrendünket, múltunkhoz való viszonyunkat?

L. SIMON LÁSZLÓ: Arra most nem érdemes kitérni, hogy Ady eredetileg teljesen mást értett ez alatt a kompország-hasonlat alatt, nála egyébként egy mély és súlyos politikai kérdés húzódott meg. Mint ahogy Sík Sándor drámájának is vannak ilyen politikai kérdésfelvetései. Sík mélyen vallásos volt, akinek az egész élete egyfajta tanúságtétel. Aki a maga zsidó származásával egyetemben mindvégig a krisztusi tanításhoz, annak a megéléséhez és továbbadásához ragaszkodott. Ebből az is következik, hogy egy sor kérdésre, amelyekre mások politikai válaszokat adtak, Sík megpróbált nem politikai válaszokat

adni. Azt gondolta végig, hogy ezekhez képest van-e, lehetséges-e egy másfajta érvényes válasz – amely egyébként egy másik összefüggésben mégis politikai válasszá válik. Egyfajta harmadik út keresése ez a részéről, ami egyébként a magyar történeti gondolkodásban mindig is jelen volt. Mi magyarok ezen most is folyamatosan tépelődünk. Ezt nehogy pártpolitikai szinten értelmezzék, hanem a jövőnkéről, a sorsunkról, az országunk helyzetéről való felelős gondolkodásként. Mi a helyünk Európában, s a világban? Van-e más út számunkra, egy harmadik út ahhoz képest, amelyet az uralkodó, hatalmi pozícióban levő politikai irányzatok kínálnak? – szerintem ez az egyik alapvető kérdése. Számomra ezért is aktuális a darab. A dráma konfliktus-szituációját úgy szeretjük megfogalmazni, hogy a nemzeti alapokon álló pogány-ág viszi-e tovább a magyar királyságnak az irányítását, vagy az idegenek? Egyébként leány-



Salamon király a Képes Krónika S-iniciáléjában (forrás: wikimedia.org)



Imre temetése és Vazul megvakítása a Képes Krónika 44. lapján (forrás: wikimedia.org)

ágon Orseolo Péter ugyanúgy unokaöccse volt Istvánnak, mint férfiágon Vazul, tehát nincs nagy eltérés a rokonsági fokban. Sík Sándor szerint ebben a döntéshelyzetben nincs adekvát politikai válasz István számára. Ezért ajánlja fel a király az országot Szűz Máriának. A mai teljesen racionalizált világunkban vajon lehetne-e hasonló választ adni? Legitim-e egy ilyen válasz a politikai szlogeneken túl, azaz lehetséges-e egy országnak a sorsát rábízni a Jóistenre? Ez egy nagyon súlyos dilemma lehetne napjaink Magyarországon, ahol egyébként az uralkodó kormánypárt önmagáról minduntalan azt állítja, hogy keresztény, hogy keresztény országot épít. Ma a sorsunkat érintő kihívások majdnem olyan súlyosak, mint Szent István korában. Tudunk-e hasonló válaszokat adni, mint amelyeket – István király személye mögé rejtőzve – Sík Sándor adott? Ebből a szempontból teljesen mindegy, hogy történetileg hiteles-e, avagy nem ez a darab. Egyrészt azért, mert nem tudjuk igazán, hogy valójában mi történt a XI. században. Az elmúlt száz évre különösen jellemző, hogy egymással szöges ellentétben álló narratívák versengenek egymással. S a történelemkönyveket – mint tudjuk – mindig a győztesek írják.

SMID RÓBERT A dramaturgnak minden dicséret kijár, hogy így meg tudta húzni Sík Sándor avítás, veretes szövegét, mely tulajdonképpen egy 100–150 évvel ezelőtti nyelvezetet imitál, bizonyos szempontból még a *Bánk bán*ra is rájátszva. De a szerző Shakespeare iránti rajongása is fölfedezhető a darabban, bár ezt nem könnyű adatolni. Ami viszont Berettyán Nándi rendezését illeti, nagyon jó színpadi megoldás, hogy a jövevények Istvánhoz legtöbbször „felülről” ér-



Ilona és kísérete, jelenet az előadásban
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemztiszinhaz.hu)

keznek, az őket fogadó király pedig lejjebb, háttal a közönségnek fogadja őket. István egyébként már eleve lentről, a nézőtér jobb- és baloldala közötti átjárón érkezik, s a közönségnek már eleve háttal lép a színpadközepre. Ez azt jelzi, hogy ő kezdettől lentről fölfelé, az ég felé tekint, nemcsak egy elvont eszméség, a színpadon jelen nem lévő Szűz Mária felé, hanem konkrét értelemben is. A darab aktualitását tekintve viszont vitatkoznék L. Simon Lászlóval. Abban igaza van, hogy Sík nem politikai választ ad, de ez nem jelenti, hogy István szempontjai között nincs jelen a pragmatizmus. Ő is – akárcsak Orseolo Péter, aki folyamatosan Velencét, Itáliát emlegeti – arról beszél, hogy a koronát Róma küldte, az pogány fejre nem kerülhet, s hogy a leendő uralkodó köteles letenni a hűbéresküt a német császárnak. Ha pedig a befogadásesztétika felől közelítünk, Nándi rendezését nem tudjuk úgy nézni, hogy kitöröljük az emlékeztünkéből az *István, a király* rockoperát. Amiben azért van egy nagyon erőteljes Koppány-romantika, s ő az, aki parafrazeálja a *Nemzeti dalt*.

L. SIMON LÁSZLÓ: Sík Sándor végső döntésében nincs semmiféle pragmatizmus, a hatalomváltás kérdését nem tudja és nem is akarja megoldani. Így hát nem politikai, hanem szakrális választ ad. Sík Sándor egész életében úgy gondolkodott, hogy meg kell őrizni mindent, ami magyar, ragaszkodni kell a tradícióinkhoz, ugyanakkor mélyen elítélte a mélymagyarkodást, ugyanúgy, mint azt, ha valaki a Nyugat kritikátlan kiszolgálója volt, s föladta a saját identitását. Nem akarta, hogy a magyarság feloldódjon egy olyan identitásban, amely nem a sajátja. Ma – szerintem helyesen – egy olyan narratíva felépítése a cél, ami a mai magyar állam szilárd alapja lehet, tehát ez a törekvés, szándékát tekintve, egyúttal politikai természetű is. Az Istvánnal kapcsolatos, róla szóló narratíva építése gyakorlatilag már Szent László korában elkezdődött, amikor szentté avattatta Istvánt. S folytatódott azzal, hogy Szent Istvánnak, a keresztény állam megalapítójának ünnepet szentelt, amit megerősítettek 1222-ben az Aranybulla-ban. Utána erre épült az egész magyar államiság, beleértve a koronázási jelvé-



Élőkép-játék az Eucharisztikus Világkongresszus harmadik napján, az Ünnepi Csarnokban, a „Mária, Magyarország királynője” jelenettel (forrás: tgyoblog.lib.pte.hu)

nyekhez való ragaszkodást is. A protestantizmus – részben tagadta a Szent István kultuszt, mindent megtettek ellene, csak a rekatolizáció idején tértek vissza hozzá a jezsuiták, aztán a piaristák. A 20. században e szakrális építkezés csúcsa az 1938-as Szent István-év, amit az Eucharisztikus Kongresszus tetőzött be. S a Szent István kultuszt a kommunisták sem tudták lebontani, bár ekkor kapott egy sajátos színezetű értelmezést.

SZÁSZ ZSOLT: Ezen a pódiumon másodszor dicsérnek meg érdemtelenül mint dramaturgot. Én ugyanis a rendező által már meghúzott szöveggel dolgoztam, amelyben csak kisebb további húzásokat javasoltam. Fontos szempont, hogy a mai színháznak is van egy narratívája, tehát egy sajátos eszközrendszere, beszédmódja – amire e beszélgetéssorozat címével is utaltunk: Nyelv – színházi nyelv – színházi nyelvújítás. Az a fő célunk, hogy e művekhez elsősorban a saját korunk felől közelítsünk. A húzásokhoz visszatérve, amikor elkezdődtek a próbák, a szövegen való végső igazítások a rangidős főszereplő színész és a rendező együttes munkájának köszönhetőek. Egy mai dramaturgnak akkor mi a dolga? – kérdezhetnénk. A vendégszövegek beépítése mellett valójában minden, ami



A „pogányok” rituális táncjelenete a kaposvári diákok előadásában (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

a szövegen túl van, mert az a végső cél, hogy a néző ne csak azt érzékelje a színpadon, ami el van mondva és játszva, hanem azt is, ami a darab világának szövegen túli jelentéstartományát létrehozza, kiteljesíti. Jól kell ismernie a történetet az adott kor kontextusában, de annak mai értelmezései, a kortárs narratívák felől is. Jelen esetben fontos volt, hogy a vendégszövegek mellett milyen táncanyag, énekbetétek, zenei elemek, rituális gesztusok kerülnek az előadásba, s hogy ezeknek

milyen konnotációi vannak a mai néző fejében. Csatlakozva L. Simon Lászlóhoz, azt szeretném kiemelni, hogy a magyar államiság esetében egyszerre van jelen a spirituális és a politikai hatalom, ennek a kettőnek hagyományosan együtt kell működnie. Az Árpádok képviselte nagyfejedelemség vezetői – mint tudjuk – egyszerre gyakorolták a katonai és a spirituális főhatalmat. Milyen vendégszövegeket hoztam én a darabba? Elsősorban nyugat-európai misztikusokat. Például Hildegard von Bingenről a 12. század végéről, az első európai misztériumdráma szerzőjéről. Ez áthozta a kor légkörét, a hit energiatöbbletét. Mit hoztam még? Ismerem a magyar szakrális-dramatikus szokáshagyományt, ezeknek az elemeit igyekeztem átadni Berecz András koreográfusnak. Kerestem, hogy mi ezekben a speciálisan magyar, és az, amit a szereplők is a magukénak éreznek. Bábosként ezekhez a kultikus formákhoz van közvetlen belépőm. A darabban szereplő, Horváth Márk által készített óriásbábot segített megmozdítani, animálni. Ezek kis dolgoknak tűnhetnek, de a színpadi hatás metakommunikatív sávjában elsőprő erejük van.

BERETTYÁN NÁNDOR: Első olvasáskor úgy éreztem, hogy a darab szövege részben túlírt, helyenként meg olyan, mint egy párbeszédes esszé. A színház viszont szituációkból építkezik, melyek lebontják magukról ezeket az unalmas beszélgetéssé váló részeket, amelyeket meg is próbáltam kiiktatni. Sokat beszélgettünk Zsolttal, meg kutakodtam is az anyag kapcsán, míg arra jutottam, hogy ezt a kulturális váltást, a nem keresztény közegből a keresztény közegbe való átlépés folyamatát nem intellektuális aspektusból kell megmutatni, hiszen ez a magyarság számára elsősorban egy súlyos lelki megpróbáltatás volt. Ezért folyamodtam vendégszövegekhez, és akartam felszínre hozni a belső energiákat, a mentalitást, a gesztusokban megnyilvánuló viselkedési formákat.

L. SIMON LÁSZLÓ: Szerintem ez a rendezésednek a gyengéje. De hogy a dicsérettel kezdjem, reme-



A Horváth Márk-tervezte óriásbáb jelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)



Az előadás záróképe a három Máriával. A keresztény és a „pogány” oldal között István felajánlja a koronát (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

kül sikerült meghúzni a darabot. Bevallom, a szövegkönyv olvasásakor attól féltem, hogy ebből létre lehet-e hozni valamit. Az előadás szerencsére nem lett túl hosszú, kifejezetten élvezetes, nézhető lett a produkció. Ugyanakkor számomra – mint már mondtam – a mű igazi erőssége az a kérdésfelvetés, hogy egy ilyen szituációban milyen döntés lehetséges, és hogy napjainkra vonatkozóan ennek a történetnek mi a tanulsága. A színpadon megjelenő István egy érett ural-



Rátóti Zoltán István király szerepében
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemztiszinhaz.hu)



Ilona (Battai Lili Lujza) fehér díszben
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemztiszinhaz.hu)

kodó, négy évtizednyi országlással a háta mögött, egy komoly, tapasztalt ember, aki az utódlás kérdésében – a fiát elvesztve – mégsem tud igazi megoldást találni. Olyan helyzetbe kerül, amikor nem csak az egész életműve kérdőjeleződhet meg egy pillanat alatt, hanem az ország sorsa, jövője is megpecsételődhet. Ami pedig a hittérítést illeti, tudjuk, hogy a magyarság egy része már korábban találkozott a kereszténységgel. A honfoglaló magyar vitézek tarsolylemezei között van olyan, amelyen egyszerre vannak jelen az ősi sztyepei és a keresztény motívumok, ami azt jelzi, hogy nem kellett mindig, mindenhol tűzzel és vassal téríteni a magyarságot. Ennek a darabnak nem az a kérdése, hogy pogányok vagyunk vagy keresztények, s még csak nem is az ateisták és vallásosak szembenállásáról szól. Ezért kérdéses számomra a rendezői koncepcióban, hogy miért kellett ennyit táncoltatni az ősmagyarokat. A fele is bőven elég lett volna.

SMID RÓBERT: Szerintem kulcsfontosságú az a jelenet, amikor Ilona, Imre özvegye bevallja Istvánnak, hogy a herceggel szüzességet fogadtak, ezért nem lettek utódaik. István kereszténynek akarja látni az országot, ami egyúttal a papi cölibátus bevezetését is maga után von-

ja. Tehát itt folyamatosan egyre több motívum társul az alapvető konfliktushoz. Abban egyetértünk, hogy mivel ez feloldhatatlan, menekül István a transzcendenciába. Mikor Ilona először jön be a színpadra talpig fehérben, István úgy köszönti őt, hogy üdvözlég, magyarok királynéja. A rendezésben itt éppen az a jó, hogy nem lehet eldönteni, a Szűzanyára néz-e fel vagy Ilonára, ami már megelőlegezi az ország felajánlását Krisztus égi jegyesének. Ez az ambivalencia a shakespeare-i királydrámák dramaturgiájára emlékeztet, amelyekben szintén vannak hasonló előre utalások. De a női princípiumot Ilona nem egyedül képviseli, mert ott van Gyöngy is, a pogány Vazul felesége, aki rajong Istvánért, pontosabban a még megkereszteletlen Vajkért.

RÁTÓTI ZOLTÁN: Azt megelőzően, hogy Ilonától elhangzik a vallomás arról, hogy ők Imrével testvérséget fogadtak, elhangzik egy kulcsmondat is, mely szerintem a darab egészére kiterjeszthető. Hogy rá kell kényszerítenünk Istent, figyeljen ránk, törődjön velünk. Ezt a mondatot Imre üzeni Ilonán keresztül. A próbákon hosszan beszélgettünk, sőt vitatkoztunk is róla, hogy mennyire fontos ez a motívum. Hogy István ezt a halott fiától érkező üzenetet köszöni meg, ezért nevezi Ilonát a magyarok királynéjának. De csak ha az ember fölkészül, alázattal fordul a Teremtő felé, válik érdemessé arra, hogy fölhívja magára a figyelmét. Ezt mondja Imre herceg! Spirituálisan olyan magas szinten áll a darab szerint, hogy szinte ő irányítja ekkor már a történeteket.

SZÁSZ ZSOLT: A népi vallásosság, a szinkretizmus alapvetően meghatározza a magyarok közvetlen viszonyát a Jóistenhez, meg az Istenszülő Szűz Máriához, ami gondolom, küszöb probléma volt az első ezredforduló idején is. Keleten a női leszármazási elv az uralkodó, ami egy archaikusabb tudatállapot jellemzője a mai napig. De ez még friss felfedezés lehetett a zsidó származású, második generációs keresztény Sík Sándornak, amikor a néprajzkutató Bálint Sándorral elment a szeged-alsóvárosi Havas Boldogasszony-búcsúba. Talán ez az élmény is hozzájárult ahhoz, hogy ebben a darabban három női szereplőt léptet föl. De ezt támasztja alá az is, hogy a Havas Boldogasszony ünnepére való hivatkozás ötször fordul elő a szövegben. Ezt én úgy értelmezem, hogy Szűz Mária három személyben testesül meg nála, akik egyként István lelki támaszai.



Somogyi Győző: *Matyó Madonna*
(forrás: pinterest.de)

L. SIMON LÁSZLÓ: Most egy olyan kulcskérdésnél tartunk, aminek a szakralitáson túl van politikai vetülete is. A korabeli politika azt látta meg Szűz Máriában, hogy az ő személyén keresztül össze lehet kötni a múltat, a jelent, meg a jövőt. Ami a múltat illeti, a Babba Mária pogány kultuszáig terjed a mitikus emlékezetünk. Ez egy abszolút magyar „találmány”. Van Szűz Mária kultusz másutt is, de Babba Mária, a napba öltözött asszony, a Boldogasszony kultusza magyar sajátosság.

SZÁSZ ZSOLT: S a fent világgal szemben ott van a lent világa, amit a magyarok nem az apára utaló Vaterlandnak, hanem anyaföldnek neveznek.

BERETTYÁN NÁNDOR: A színházban alapszabály, hogy minél konkrétabb valami, annál jobb. És ha megnézzük konkrétan, mit akar István a darabnak a kétharmadában, azt látjuk, hogy Vazult akarja meggyőzni. De ez miért nem sikerül neki? Amikor Zsolttal beszélgettünk erről, ő egyszer mondta, hogy ezeknél a pusztai népeknél Euráziában az az általános képzet, hogy ha leszűrom valahol a pásztorbotomat, akkor az a világtengely, ami körül forog a világ.



István (Rátóti Zoltán) és Vazul (Kristán Attila)
párbeszédes jelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt,
forrás: nemzetiszhaz.hu)

Ez a különbség a keleti és nyugati mentalitás között a mai napig is. A keleti ember azt mondja: én állok a világ közepén, minden én-hozzám viszonyítva létezik. A darabban ezt a szemléletet Vazul képviseli az önhatalmú döntéseivel, és azzal a meggyőződéssel, hogy ezeket senki sem kérheti rajta számon. Az a falu az én birtokomon volt, kiirtottam, mert arra volt kedvem – mondja. Ezzel szemben a keresztény ember úgy gondolja, hogy a világ tengelye Krisztus keresztje a Golgotán, minden akörül forog, s ő

ennek a világnak nem a középpontja, csupán a része. Ez az, amit Vazul képtelen elfogadni, azt tehát, hogy neki egy rajta kívülálló morális rendhez kellene alkalmazkodnia, idomulnia. Az a szabadság, amelyhez ragaszkodik, velünk élő vágykép ma is, szerves része a magyarok mentalitásának. Ezt a többletet akartam demonstrálni az előadásba beépített etűdökkel, ének- és táncbetétekkel.

SZÁSZ ZSOLT: Az már egy újabb beszélgetés tárgya lehetne, hogy a magyarok összetett vallási képzetrendszere mennyiben egyedülálló, illetve hogyan viszonyul a keleti és a nyugati hitfelfogásokhoz. Ebből a szempontból is elgondolkodtató Sík Sándor drámájában az a párbeszéd, mely István és Gyöngy között zajlik arról a Berettyán Nándi által emlegetett mentalitásbeli különbségről, ami miatt Vazulból végül is nem lehet király. Gyöngy kifakadása arról tanúskodik, hogy itt korántsem valamiféle „Koppány-romantikáról” van szó: „Ne öld meg Vazult! És ne öld meg a nép szívében magadat. Ne öld meg azt a Vajkot... azt a bálványt,

akit mindnyájan imádtunk ... Most is imádunk!...” A gyilkosság és az öngyilkosság víziója a magyarság jövőjére nézvést itt azt láttatja be, hogy a pusztta fennmaradásért hozott áldozat nem az üdvösséghez vezet, hanem az önfeladáshoz. Sík Sándor veszélyérzetének ez a megnyilatkozása szerintem ma különösen aktuális, így akár egy új kortárs dráma kiindulópontja is lehetne.

ERŐS KINGA: Ma itt kell lezárnunk ezt az eszmecserét. Következő alkalommal egy klasszikus Shakespeare-királydráma, a *Lear király* kortárs átírata, a *King Lear Show* lesz a téma, mely Valerij Fokin rendezésében ugyancsak a Nemzeti Színházban kerül hamarosan bemutatásra.



István (Rátóti Zoltán) és Gyöngy (Martos Hanga) jelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhez.hu)

Language – Language of Thetre – Renewing the Language of Theatre

2nd Round-table Discussion –

on New Staging os *King Stephen* by Sándor Sík

What is the relevance of Sándor Sík's drama, first performed in 1930, to us, Hungarians of the 21st century? The definite answer to this question may be found in the sixth scene of *István király* (*King Stephen*), when, before his death, the monarch, in an indignant speech to his wife, Gizella, and their son Prince Imre's widow, Ilona, asks about the mission of the Hungarians: "Vazul ... is telling me that the Christian has killed the Hungarian in me. You do not understand that these two are not two, but one. Though you cannot understand, as the two are not one in you. They are only one in me. But they must become one, also in the heart of the people, for we will die if they do not become one. Why would [the Lord God] have brought the Hungarians here from the distant East, why would He have given them a kingdom, if He did not want something great of them?" From this very scene can we gain real insight into what might have motivated István's decision when, in the final scene of the play, as apostolic king, he dedicated his crown and kingdom to the Virgin Mary, whom the Hungarians faithful to their traditions still address as the Blessed Virgin (Boldogasszony) in their old hymn to Mary. The participants of the round-table discussion (Kinga Erős, Zoltán Rátóti, László L. Simon, Nándor Berettyán, Zsolt Szász, Róbert Smid) examine the conflict situation represented in the drama, which has kept reappearing in the history of Hungary as the dilemma or the seemingly irreconcilable conflict between loyalty to the spiritual heritage of the East and the connection to Western Christianity.



odin 60



PINTÉR-NÉMETH GÉZA

Visszatekintés az Eugenio Barba rendezte *Anasztászis*ra¹

ISTA 2023

A Nemzeti Színház a 9. Madách Nemzetközi Színházi Találkozó és a 10. Színházi Olimpia keretében mutatta be Eugenio Barba *Anasztászis* című előadását, mely a szintén az Olimpia égisze alatt megrendezésre került 17. Nemzetközi Színházantropológiai Iskola (International School of Theatre Anthropology, rövidítve: ISTA) eredményeit összegezte. A 2023. május 8. és 16. között megvalósult ISTA résztvevői 27 országból érkeztek Magyarországra. A program a Pécsváradi Vár különböző tereiben zajlott. Délelőttként a résztvevők négy helyszínen, párhuzamos csoportfoglalkozásokon ismerkedtek egy-egy klasszikus színházi mozgás- és hangrendszer alapjaival, míg délutánonként Eugenio Barba tartott színházelméleti előadásokat, illetve *Anasztászis*-próbákat valamennyi résztvevő számára. Az ISTA mesterei által képviselt ősi színházi hagyományok voltak például a következők: Flamenco, Kathakali, Nó Színház, Bali tánc, Baúl ének és tánc...

Az ISTA színháztörténeti jelentősége vitathatatlan, különösen az európai kortárs színház alapjainak és a színészképzés lehetőségeinek szempontjából. Az immár több mint negyven éve tartó sorozat az előző tizenhat alkalommal mindig Nyugat-Európa vagy Dél-Amerika országaiban került megrendezésre. Az, hogy Magyarország fogadja be ezt a világszinten is egyedülálló eseményt, korábban csak álomnak tűnhetett. Az ISTA által felhalmozott tudást Eugenio Barba és Nicola Savarese által írt és szerkesztett, a *Színész titkos művészete...*² című kötet-

¹ Bemutató: Budapest, Nemzeti Színház, Nagyszínpad, 2023. május 20-án

² Barba, Eugenio, Savarese, Nicola, *A színész titkos művészete – Színházantropológiai szótár* (fordította Regös János és Rideg Zsófia), L'Harmattan, Károli Gáspár Református Egyetem, Budapest, 2020.

ben összegezték. Barba színházantropológiai kutatásai több kulcsfogalommal is gazdagították a nemzetközi színházi szakma fogalomtárát. Tímár András *Az alkalmas test* című cikkében így foglalja össze az ISTA célkitűzéseit:

„[Az] 1979-ben létrehozott Nemzetközi Színházantropológiai Iskolában [arra keresték a választ], hogy honnan származik a keleti táncos-színész energiája, milyen alapelvek szerint születik meg a színpadi előadó jelenléte, illetve a keleti szakrális-rituális mozgásformák hogyan emelhetők be a kortárs európai színjátzásba. A jelenlét megvalósulásának módszereit az ún. „elhatározott testben” vizsgálta, amelyet a hétköznapi túli testtechnikák teremtenek meg. A testtechnikák gazdagsága egy test-zenekar minőségét éri el a befogadói tapasztalatban, mivel a test különböző kommunikációs eszközei (a testrészek, a hang, a ritmus) szimultán képesek hatni.”³

Az ISTA pedagógiai rendezvényssorozata mellett megvalósult egy ISTA Fesztivál is, ahol valamennyi vezető tanár bemutatott egy darabot. Az előadásokra a Bóbita Bábszínházban került sor esténként a program ideje alatt. Az ISTA Fesztiválról részletes dokumentációval szolgál annak műsorfüzete.⁴ A szervezők egy része (Sinum Színház) némi csalódottsággal tekint vissza a Bóbita Bábszínház üres széksoraira: a közel hetven fős résztvevői gárda által elfoglalt helyeken túl Pécs színházszertető vagy színházzal foglalkozó értelmisége csekély érdeklődést mutatott e világszínvonalú, a színházi életben nem mindennapi, különlegességnek számító rendezvényssorozat iránt.

Másrésről szintén némi csalódottságra ad okot, hogy a közel nyolcnapos pedagógiai programról nagyon sok résztvevő távozott idő előtt, összességében legalább 10–15%-os lemorzsolódásról lehet beszélni kizárólag a magyar résztvevők körében, akik nagy számban (közel 20 fővel) képviselték Magyarországot az eseményen. Mindez szokatlan az általában közel háromszoros túljelentkezés mel-



³ Tímár András, *Az alkalmas test. Testképváltozások az európai színháztörténetben*, Uránia, 1. évfolyam, 1. szám, 104–109.

⁴ <https://www.sinumtheatre.eu/wp-content/uploads/2024/04/ISTA-2023-Musorfu-zet-Booklet.pdf>

lett kiválasztásra kerülő ISTA résztvevők esetében. Ugyanakkor az is elmondható, hogy az ISTA programjára általában a nyugodt és elmélyült műhelymunka jellemző, ahol lehetőség nyílik tapasztalatcserére, életre szóló szakmai és emberi kapcsolatok kialakítására, annak tudatában, hogy a nemzetközi színházi világ egyik akropoliszán tölthetjük az időnket.

Az ISTA-k története során volt már precedens olyan többhetes programra, amely egy Theatrum Mundi jellegű összművészeti előadással zárult, azonban még soha nem volt olyan nagyszabású produkció egy-egy ISTA végén, mint az *Anasztászis*, amelynek alkotó folyamatában az ISTA tanárai mellett annak hallgatói is részt vettek, ami azt jelenti, hogy így az előadás próbái magukban foglalták a rendezvény pedagógiai aspektusát is. Emiatt a rendezvénynek vélhetően csökkent a pedagógiai jelentősége, mivel nagyobb súllyal esett a latba az *Anasztászis* megalkotásának a felelőssége, amely számos résztvevő körében okozott feszültséget és keltett ellenérzéseket.

Interjú Julia Varley-vel és Eugenio Barbával⁵

P-N. G.: *Mik voltak az Anastászis-produkció megszületésének előzményei?*

E. B.: Amikor Vidnyánszky Attila meghozta a döntést, hogy legyen előadás az ISTA végére, akkor ott álltam egy hatalmas feladat előtt, és azon kellett gondolkodnom, hogy mit meséljen majd el ez a produkció, hiszen egy előadás mindig elmesél valamit. Az ISTA-ra érkező művészek nagyon eltérő háttérrel rendelkeztek, közülük sokan még soha nem vettek részt ISTA-n. Egy olyan történetben gondolkodtam, ami végtelenül egyszerű és mégis minden ember számára ismerős. Ilyen

a halál, a születés és a szerelem. Ez a három archetípus, amelyre az emberek történeteket hoztak létre a világ minden részén. És aztán kerestem valamit, ami ezt a hármat összeköti, és ebből adódott a feltámadás témája. Ez nem könnyű vállalkozás, hiszen ma már nem hiszünk többé a feltámadásban. Ekkor eszembe jutott Kein Yoshimura egy előadása, amelynek egyik jelente a cseresznyefák virágzásának szemléltetése okozta örömről szólt. Akkor arra gondoltam, hogy ebben jól olvashatóan



Jelenetkép a bikával az *Anasztászis* előadásból
(fotó: Francesco Galli, forrás: cultureteatralli.it)

⁵ A zoom-kapcsolat révén megvalósult interjút Pintér-Németh Géza 2024. április 16-án készítette.

megjelenik a természet e kétarcúsága, azaz a halál és az újjászületés együttes jelenléte. Aztán a résztvevő művészek között szintén jelen volt annak a brazil bumba meu boi hagyománynak az ismerete, amelyben egy szent szarvasmarha meghal, majd feltámad a dobok mágikus ritmusának köszönhetően. Tehát volt egy feltámadástörténetem a növényvilágból, az állatvilágból, már csak az emberi kellett. Ehhez szükségem volt egy gyermekre, akinek meg kellett halnia, majd fel kellett támadnia. Ehhez meg kell mutatni egy családot, egy apát, egy anyát, egy gyermeket, majd meg kell történnie a gyermek halálának. Mindez máris rengeteg színházi jelenetre ad lehetőséget: a halál, a temetés, a reményvesztettség, a sírás, a vigasz... stb. Ha mindezeket elhelyezed egy egymásra épülő szimultán dramaturgiában, amelyben az egyes jelenetek önmagukban is képesek hatni a nézőre a bennük lévő átütő energiának köszönhetően, mint amilyen a virágzó cseresznyefák vagy a bumba meu boi. Aztán egy digitális díszlettervezőhöz, Stefano di Buduo-hoz fordultam, mert így nem

csak elképzelhetjük a virágzó cseresznyefákat, hanem az egész színházépület belső terét egy nagy cseresznyéskertté alakíthatjuk át. Mihelyst sikerült megteremteni ezeket az asszociatív kapcsolatokat, el lehet kezdeni összerakni a jeleneteket. Ezen kívül ott volt még a lehetőség, hogy egy nagy kórust használjunk, amely időről időre be tudott kapcsolódni az egyes jelenetek kiegészítéseként vagy összekötőjeként, például a bumba meu boi részt követően, az élet karneváli ünneplésekor vagy a temetés jelenetekor a gyászoló menet kísérlőjeként. Nagyjából ezek mentén jött létre az előadás. Amikor megérkeztem Pécsváradra, még nem tudtam pontosan, mindez hogyan áll majd össze. Volt egy ötletem a pestissel kapcsolatban, de valójában eléggé aggódtam, hogy miként is fogom megoldani ezt a feladatot. Minderre volt összesen nyolc napom, miközben még a színházantropológiával is foglalkoznom kellett. Míg az előadás létrehozatala elvileg csupán egy extra teendő volt, az ISTA lényege,



„A gyermek temetése, a szülők halott fiukat gyászolják”, balról: Julia Varley, Parvathy Baul, Lorenzo Gleijeses, Yalan Lin, Matheus de Aquino és I Wayan Bawa (fotó: Francesco Galli, forrás: cultureteatrati.it)



A cseresznyevirágzás jelenete az előadásból (fotó: Stefano di Buduo, forrás: odinteatret.org)

hogy átadjam a pre-expresszívítás teljes tapasztalati rendszerét a növendékeknek úgy, hogy lássák azt is, miként lehet ebből építkezni, úgy, hogy a résztvevő képes legyen odáig eljutni, hogy elmondjon, kifejezzon valamit művészi eszközökkel. Az iskola és az alkotómunka együttes vezetése rendkívüli energiákat vett ki belőlem. Végül szerencsére összeállt és működött az előadás. A lehetőség, hogy a fény- és a hangtechnikusaink ott járhattak a Nemzetiben két hónappal a próbák előtt, kulcsfontosságú volt az előkészületek szempontjából. Ma is hálás vagyok a Nemzeti Színház technikusainak és vezetőinek, mert a munkafolyamat során minden kérésünket messzesemenőig teljesítették. Ez ma nagyon ritka Európában, mert hasonló esetekben mindig az a tapasztalatunk, hogy a kőszínházak nagyon merev szabályok szerint működnek, és nem fér bele például, hogy öt perccel tovább maradjunk a próbateremben, vagy bármely tárgy mozgatásához egy adott szakember engedélye szükséges... stb. Mindez pokoli munkakörülményeket tud teremteni. A csoportszínházban mindenki mindenféle munkát elvégez, míg a hagyományos színházban megszoktak egy kötöttebb rendszert, és eszerint élnek. Ez természetesen nélkülözhetetlen egy olyan szisztéma esetében, amikor hat hét alatt hoznak létre egy előadást. Számunkra ez idegen, nem ismerek egyetlen csoportszínházat, amely ilyen rövid idő alatt hozna létre egy előadást. A Nemzeti Színház Budapesten a kőszínházi rendszer ellenére nagyon nyitott volt, amelyet ezúton is még egyszer köszönök.

P-N. G.: Hogyan tekintetek vissza az Anasztásziszra ma, egy év távlatából?

E. B.: Nagyon sokat jelentett ez az előadás, mert váratlanul felismertük, hogy van egy modellünk, amit más helyzetekre is tudunk alkalmazni. Ma is próbáljuk eladni mint interkulturális előadást, amelynek az alapja egy ötven fős színész-stáb az adott befogadó országból, akik együtt dolgozhatnak a világ minden részéről érkező előadóművészekkel. Kínában volt egy terv, hogy ötven-hatvan kínai színésszel és az ISTA stábjával újraépítjük az *Anasztásziszt*, de aztán az utolsó pillanatban a szervezők lemondták, mert túlságosan drága. Ilyen szempontból Vidnyánszky Attila hozzáállása rendkívüli volt, mert elérte, hogy ez megvalósulhasson. Szükség van minden esetben valakire, aki hinni tud abban, hogy ez egy nagyon különleges, az egész világon egyedülálló produkció.

J. V.: Egy másik fontos dolog, hogy mindazt, amit megtanultunk az *Úr Hamlet* és a *Medea Házassága* korábbi ISTA-kat követő Theatrum Mundi előadások révén, olyan helyzetekre tudtuk alkalmazni, ahol a messziről érkező művészek is egy nagyobb társulattal együtt jöttek. Amióta 2016-ban újrakezdtük az ISTA-sorozatot, azt mondhatjuk, hogy visszatértünk a kezdetekhez, és ismét egy-egy művészt hívtunk, akik képviselik a saját kultúrájukat. Az *Anasztászisz*-előadás egy új lehetőség és megoldás volt arra, hogy Theatrum Mundit hozzunk létre. Ebben az esetben kevesebb művész érkezett, többnyire szólistaként, így a kórust a résztvevők képezhették.

P-N. G.: Nekem az volt a benyomásom, hogy mintha az Anasztászisz valaminek az összegzése lenne. Talán egy életrajzi összegzés, vagy a harmadik színházé, esetleg a 20. századé, vagy egy szakmai életút összegzése?

E. B.: Lehet azt mondani, hogy az *Anasztászis* összegzi azokat a tapasztalatokat, amelyeket én, Julia és az egyes művésztanárok az ISTA keretében megélhettünk. Mert az ISTA a harmadik színház egyik fontos szegmense, amely főként nekem és az Odin Színháznak köszönhetően kiváltotta az érdeklődést Európában az ázsiai színházi hagyományok iránt. Ezzel mindenki megfertőződött idővel, aki az Odin Színházzal kapcsolatba lépett. Ez még a hetvenes években kezdődött, amelyben nagy szerepe volt Renzo Vescovinak, a Teatro Tascabile di Bergamo akkori vezetőjének is, így azóta már ötven éve felgyülemlett interkulturális kapcsolatokról és kutatási tapasztalatokról beszélhetünk. Az ISTA-ban ma is megmutatkoznak ezek a folyamatosan fejlődő, oda-vissza ható művészeti kapcsolatok, amelyeknek köszönhetően a ma megszokott színház fogalmához képest egy egészen eltérő, ám működőképes színházi gyakorlatot látunk; ez szintén színház, mégis alapjaiban, minden összetevőjét tekintve más, mint a konvencionális színház, technikai, gazdasági, esztétikai vagy társadalmi szempontból is. Vidnyánszky Attila képes volt ezt a csodát megteremteni Magyarországon. Ma is találkozom olyan emberekkel, akik számára a magyarországi ISTA távlatokat nyitott meg. Valóban megértették, hogy a színház lehet valami egészen más is, mint amit általában ez alatt értenek a világ nagy részén, a színházi rutin és az érvényesnek vélt evidenciák keretein belül.

J. V.: Összegzés helyett inkább a közelítés (konvergencia) szót javasolnám. Mert az ISTA esetében a pedagógia a színházi antropológia köré épül, mint az alapelvek, a pre-eszpresszivitás és a többi tanulmányozása. Ugyanakkor ebben az esetben a pedagógia egy színházi előadás felépítésére is irányult. Számomra éppen azért volt különleges a magyarországi ISTA, mert volt egy valós kapcsolat a pedagógiai és az alkotómunka között, aminek köszönhetően a résztvevők láthatták Eugenio Barbát rendezés közben. Tehát az ISTA és az Odin Színház tapasztalatai konvergáltak ebben a formában. Bár volt már *Theatrum Mundi* korábban egy-egy ISTA-t követően, de nem oly módon, hogy a tréningező hallgatók végig szerves részei lettek volna az alkotófolyamatnak. Másik ilyen közelítés volt számomra a fiatal és kevésbé fiatal (*mosolyog*) vagy idősebb nemzedékek között. Van egy bizonyos lelkesedéssel teli fiatalos energia, amikor az ember azonosul egy eszmével, és kész rá, hogy szembenézzon a világgal. Ez a fajta energia az én első ISTA-fellépéseimben is jelen volt, különösen, amikor a Mr. Peanut (gólyalábas, öltönyös koponyafej-figura) karakterét



Eugenio Barba próbája a Nemzeti Színház színpadán (fotó: Rina Skeel, forrás: odinteatret.org)

kellett magamra vennem, gólyalábon. Tavalypersze már nem álltam gólyalábra, mégis a temetés-jelenetben, amikor ismét ezzel a figurával állhattam a színpadra, együtt a közel negyven résztvevővel a hátam mögött, akkor ismét előtört ez az energia, ami ezáltal nem is annyira összegzést, mint inkább a valamire való újbóli rátalálást jelentette a számomra.

E. B.: Talán inkább valamiféle desztillátum volt az *Anasztászis*, inkább valami lényegi dolognak a megmutatkozása, mint összegzés.

P-N. G.: *Hogyan gondoltok ma vissza az ISTA-ra?*

E. B.: A Pécsváradi Vár gyönyörű helyszín. A terek számomra nagyon nagy jelentőséggel bírnak, és ott kivételesek az adottságok. Ugyanakkor az ott töltött napok jelentős részében borzasztóan hideg volt, és nekünk egy szeles, ponyvával körbevett térben kellett dolgoznunk, ami nagyon megnehezítette a körülményeket. Sokan ma is erre emlékeznek legelőször. Mindez sajnos károsan befolyásolta a program minőségét.



Katakháli tréning Alessandro Rigoletti vezetésével Pécsváradon, a hidegtől védő függőnyel
(fotó: Francesco Galli, forrás cultureteatrati.it)



Berecz István szólótánc a előadásból a Nemzeti Színház színpadán
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

J. V.: Számomra egyedülálló volt Berecz István jelenléte a magyar néptánc képviselőjében. Soha nem volt még példa arra, hogy egy helyi folklórt képviselő művész teljes mértékben integráns része lett volna a kreatív alkotófolyamatnak. Nagyon sok szép emlékem van az emberekről, akikkel találkoztunk Pécsváradon és Pécsen. Volt ugyanakkor a résztvevők között egy hazai túlsúly. Nagyon sokan voltak magyarok, és egyesek közülük mintha nem lettek volna elég motiváltak, esetleg inkább csak egy-egy egyetemi osztályvezető unszolására jöttek el. Emiatt a magyar résztvevők között érezhető volt egyfajta elszigetelődés, majd lemorzsolódás. Ha újra ilyen helyzetben lennénk, több energiát fektetnénk a hidak építésére.

P-N. G.: *Lesz még ISTA, van rá jelenleg kilátás?*

E. B.: Most pillanatnyilag nincs kilátásban. De talán lesz még egy bolond, aki úgy érzi, egy ISTA jobb befektetés, mint a tank és az egyéb fegyverek.

A „Harmadik Színház” távlatai

Barba, mint tudjuk, a *harmadik színházi* mozgalom eszmei és gyakorlati elindítója volt a 20. század második felében. A mostani jubileum alkalmából és a tavalyi ISTA-ra visszatekintve megint időszerű, hogy összegezzük e mozgalom hozadékát és máig ható tanulságait.

A *harmadik színház* fogalmát és annak elméleti, illetve történeti kontextusát Ian Watson színháztörténész foglalta össze⁶. A megnevezést az 1970-es éveket követő évtizedekben több tucat európai színházi csoport tűzte zászlájára, így a fogalom jelentős fejlődésen ment keresztül, miközben többen eltérő módon igyekeztek azt definiálni. Ian Watson a *harmadik színház* koncepciójának legfőbb ismérveit pontokba gyűjti. Eszerint a hasonló színházakra jellemző, hogy független, nem amatőr, gyakran a centrumon kívüli periférián léteznek, tagjai nem az intézményes oktatásból érkeznek, megkülönböztetik magukat a kőszínházaktól és az avantgárd színházaktól, többnyire csoportként definiálják önmagukat, amelyben a magánélet és a szakmai élet nem válnak el egymástól, valamint jellemző rájuk a hálózatosodás. Továbbá, (Fernando Taviani nyomán) a harmadik színházi csoportok egzisztenciájukat és szakmához való viszonyukat illetően igen közel állnak a *commedia dell'arte* művészeinek világához.

Barba tehát vélhetően ritkán, csak meghívásos (projekt) alapon dolgozott kőszínházakban a hatvan éve működő Odin Színház megalapítása óta. Tevékenységére jellemző, hogy fizikailag és koncepcionálisan *nyitott*, azaz szinte bárhol, de nem a mai értelemben vett, szokványos kukucskaló színpadon hozott létre előadásokat, hanem azokat mindig egy nem-színházi tér adottságaira alkalmazta (pl. utcaszínház). Az *Anasztászis* esetében is egyértelműen érzékelhető egy nyitott színházrendezői etika és esztétika, illetve a kőszínházi tér anyagi és szellemi adottságainak a „messziről jövő ember” általi értelmezése.

Az *Anasztászis* rendezésekor a Nemzeti Színház nagyszínpadának fizikai adottságaira való rácsodálkozás szinte szükségszerű a kőszínházzal való találkozáskor, de az olyan formák és kifejezőeszközök keresése is természetes, amelyek polemikus viszonyt teremtenek a kőszínház adta keretekkel. Ebből fakadó színpadi megoldás volt például a kezdő színészek közönség felől történő érkezése az előadás terébe; a fényfestés technikája, amely meghatározta az előadás látványvilágát és amely nemcsak a színpadot, de a nézőtér egészét is áthatotta; továbbá a színpadi masinéria perspektivikus és vertikális lehetőségeinek kihasználása, amivel a folyamatos, olykor lassabb, néha dinamikusabb átalakulás érzetét teremtette meg. Edward Soja fogalmával élve Barba ez alkalommal is „harmadik térként” értelmezte át a helyszínt.

⁶ Ian Watson: *Towards a third theatre, Eugenio Barba and the Odin Theatre*, Routledge, New York, 1993.

A „harmadik tér”⁷ fogalma tudvalevőleg Edward Sojától származik, aki az első, fizikailag leírható épített tér eszmei/konceptcionális értelmezését (pl. utca-név) második térként definiálja, míg a kettő átfedése folytán keletkező, személyes tapasztalatra és gyakorlati használatra alapozó tér fogalmát nevezi harmadik térnek. A *harmadik tér* gondolatának eredete J. L. Borges *Az Alef* című novellájában⁸ szereplő Alef varázsgömbre vezethető vissza. Az Alef egy olyan üveg-



Jorge Luis Borges az Hôtel d'Alsace előterében, 1969-ben (fotó: José María Pepe Fernández, forrás: wordpress.com)

gömbszerű tárgy, amely, ha megfelelő helyről nézzük, megmutatja a teljes világegyete-met. Idézet a novellából: „Az Alef átmérő-je két vagy három centi lehetett, de benne volt a világűr, nem kicsiben, hanem eredeti térfogatával”. Az *Anasztázisz* előadás mint-ha arra tett volna kísérletet, hogy a Nemzeti Színház teljes nagyszínpadát a nézőtérrel együtt egy Alef belsejévé változtassa, amely, mint harmadik tér, egyszersmind egy életmű, a harmadik színházi mozgalom összefoglalá-saként is értelmezhető.

Mivel az előadás nem egy megírt drá-ma vagy szövegkönyv alapján készült, kife-jezőrendszerét a színészek fizikális jelenléte, a „testzenekar” kommunikációs csatorná-i jel-lemezték, továbbá az Odin korábban kidol-

gozott színpadi munkáinak hanganyagai (énekek, énekbeszéd), vagy akár az eddig egyszer bemutatott előadás jeleneteiben improvizált halandzsa-dialógusok. Az *Anasztázisz* a Nemzeti Színház nagyszínpadát Li Wei nyomán⁹ egy *transz-lingváló* esemény terévé alakította át, ahol a néző e tér aktív alakítójaként értel-mezhető, s ahol a közönség tapasztalata képes meghaladni a bináris oppozíciók hétköznapi rendszerét. Az előadás ennek köszönhetően megújította a harmadik színház fogalmát: az a színház, amely a megélt tér eszményét hirdeti, értelemsze-rűen kívül esik a hatalmi struktúrák összefüggésrendszerén, és eseményjellegé-nek köszönhetően a szabad véleménynyilvánítás, az emberek közötti találkozás eszményi helyszíne lesz.¹⁰

⁷ <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803103943995>

⁸ Jorge Luis Borges, *Az alef*, in *Jorge Luis Borges Válogatott művei*, Európa Kiadó, Buda-pest, 2008.

⁹ Li Wei, *Translanguaging as a Practical Theory of Language* (Transzlingválás mint a nyelv gyakorlati elmélete), in Oxford University Press, *Applied Linguistics* 2018: 39/1: 9–30.

¹⁰ Lásd ehhez Berki Márton, *A térbeliség*, *Tér és Társadalom*, 29. évf., 2. szám, 2015, in, <https://tet.rkk.hu/index.php/TeT/article/view/2658>

Eugenio Barba tehát következetes maradt az önmaga által kijelölt és eszméileg megalapozott úthoz, és egy Umberto Eco-féle értelemben vett nyitott, szabad asszociációknak teret engedő művet hozott létre, amely egyszerre alakít ki polemikus viszonyt a környező épített térrel, de akár korunk egyre polarizáltabb társadalmi környezetének zártságával is.

Bibliográfia

- Barba, Eugenio, Savarese, Nicola, *A színész titkos művészete – Színházantropológiai szótár*, L'Harmattan, Károli Gáspár Református Egyetem, Budapest, 2020. (fordította Regös János és Rideg Zsófia)
- Berki Márton, *A térbeliség*, Tér és Társadalom, 29. évf., 2. szám, 2015. in, <https://tet.rkk.hu/index.php/TeT/article/view/2658>
- Ian Watson, *Towards a third theatre*, Eugenio Barba and the Odin Theatre, Routledge, New York, 1993.
- Jorge Luis Borges, *Az alef*, in *Jorge Luis Borges Válogatott művei*, Európa Kiadó, Budapest, 2008.
- Li Wei, *Translanguaging as a Practical Theory of Language* (Transzlingválás mint a nyelv gyakorlati elmélete), in Oxford University Press, *Applied Linguistics* 2018: 39/1: 9–30.
- Tímár András, *Az alkalmas test*, *Testképváltozások az európai színháztörténetben*, Uránia, 1. évfolyam, 1. szám.
- <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803103943995> (2024. 04. 28.)
- <https://nemzetisinhaz.hu/eloadas/anasztaszisz-feltamadas> (2024. 04. 28.)
- <https://tet.rkk.hu/index.php/TeT/article/view/2658> (2024. 04. 28.)
- <https://www.sinumtheatre.eu/wp-content/uploads/2024/04/ISTA-2023-Musorfuzet-Booklet.pdf>

Géza Pintér-Németh: Review of *Anastasis / Resurrection* Directed by Eugenio Barba

On 20 May 2023, *Anastasis / Resurrection* was presented on the main stage of the National Theatre in Budapest as part of the 9th Madách International Theatre Meeting and the 10th Theatre Olympics, summarizing the results of the 17th International School of Theatre Anthropology (ISTA), also held under the auspices of the Olympics. Participants from 27 countries attended ISTA in Hungary from 8 to 16 May 2023. The programme took place in various halls of Pécsvárad Castle. In the mornings, participants engaged in parallel group sessions in four venues to learn the basics of classical theatre movement and sound systems, while in the afternoons, Eugenio Barba presented theatre theory lectures and conducted *Anastasis / Resurrection* rehearsals for all participants. The author of this review attended ISTA and the premiere of *Anastasis / Resurrection* as a staff member, which lends authenticity, a critical and a personal perspective to the account. Interviews with Eugenio Barba and Julia Varley are included, and the compilation concludes with the new horizons of the 'third theatre' movement initiated by Barba.



in memoriam

RIMAS TUMINAS (1952–2024)

„Ez életem nagy ajándéka volt...”

Rimas Tuminast Valerij Jakov kérdezi

A Vahtangov Színház megalakulásának századik évfordulójára a híres litván rendező, Rimas Tuminas előadást rendezett az orosz klasszikusok panteonjának egyik legnagyobb művéből, Lev Tolsztoj *Háború és béke* című regényéből, melynek bemutatójára 2021 novemberében került sor Moszkvában. Az előadás próbái közötti szünetekben a Teatral folyóirat munkatársa kérdéseket tett fel Tuminasnak e klasszikus mű szokatlanul puritán színpadra állításáról, a rendező színész-centrikus színházfelfogásáról. De a beszélgetésben az 2022-ben hetvenéves Mester véleményét mondott a kortárs orosz színházban érzékelhető tendenciákról, érintette a fiatal művészgenerációval való konfliktusát és megosztotta az olvasóval több évtizedes alkotói tapasztalatai nyomán kikristályosodott ars poétikáját is.

A 8. MITEM-re készülve bízunk benne, hogy Lermontov *Álarcosbálja*, Puskin *Anyeginje*, Szophoklész *Oidipusza* és Csehov *Ványa* bácsija után ezt az előadást is láthatja majd a magyar közönség. Az orosz–ukrán háború kitörésének következtében azonban erre már nem kerülhetett sor. Mint ahogy az a terv is megghiúsult, hogy Tuminas a budapesti Nemzeti Színházban rendezhessen.

Tudtuk, hogy a Mester egy évtizede küzd a halálos kórral, de hittünk benne, hogy Izraelben rendezett előadásával, az *Anna Kareninával* idén őt magát is személyesen üdvözölhetjük a 11. MITEM-en. Halálhíre, mely március 6-án érkezett Olaszországból, mindnyájunkat megdöbbentett. Művésztének rajongóit azonban vigasztalja a tudat, hogy szinte élete végéig aktívan alkotott, rendezett.

Emlékezzünk a felejthetetlen Mesterre Valerij Jakovnak ezzel az interjújával, mely a *Szcenárium* 2022. március–áprilisi lapszámában „A tehetség nem segít, ha nem társul hozzá érzék” címmel jelent meg. Most ennek rövidített és szerkesztett szövegét közöljük.



V. J.: *A jubileumi évad kezdetén ön sokáig gondolkodott, hogy mit válasszon, mit vigyen színre: Goethe Faustját vagy Tolsztoj Háború és békéjét. Végül Tolsztoj mellett döntött. Ön elég meglepően értelmezi a regényt: rendezésében nincsenek tömegjelenetek, nincs jelen a nép, sem Kutuzov, sem Napóleon... Az üres színpadon csak a család, a viszonzatlan szerelem, a meg nem értettség és a magány maradt. Meg az értelmetlen háború elutasítása és elítélése. Az előadásban egyetlen boldog ember sincs, sokan álmodoznak a boldogságról, törekednek rá, de nem lesz benne részük, csak a csalódásban.*

– Igen, de hát ilyen az orosz lélek. A lélek a zsenikben testesül meg, Csehovban és Puskinban... Sokan azt sugallták nekem, hogy Tolsztoj helyes olvasatához a kettős, egyszerre „világ” és „béke” jelentésű „мир” szót világként, emberiségként kell értelmezni. Viszont bőven találunk az orosz nyelvben olyan kifejezéseket, ahol ez a szó „béke” értelemben szerepel: „imádkozz a békéért”, „menj békével”, „élj békével”... E szó értelmezésének gazdagsága végtelen, és nálunk minden jelenetben megvan a saját intonációja, jelentése. Természetesen a színpadon megjelenik a földgömb, de kicsi, nem feltűnő, nem vonja el a figyelmet.

Megtiltottam a képernyők és az installációk használatát, bár van egy hatalmas fal a színpadunkon, s elég nagy volt a kísértés, hogy valamit kifüggeszünk rá, megmutassunk. De sikerült ennek ellenállnunk. Mindent a fényáradat, a sorsok, a történet magas szintű színészi megragadása, értelmezése tölt be. És a színház mibenlétének a kérdése – annak az értelmezése, amit csinálunk. Milyen jelekkel élünk a mai színházban? Mi magunk mit értünk színház alatt? Hiszen a színház korszerűsége a gondolkodásmódban rejlik. És mi e tekintetben haladunk a korral. Az eszmét kell eljátszani: Pierre eszméjét, Andrej eszméjét. Ez a színész kellő hozzáállása a szereplőhöz és a szerephez. De ugyanakkor olyan ez, mint a házi feladat, megismerést, elgondolkodást igényel... Szeretem, amikor a próbákön valahogy mindenki eltöpreng a szövegen, a koron, az erkölcsökön, a kultúrán és a mai színházon. Sőt a mai életünkön is.

– *A színészekkel együtt ön is bejárja ezt az utat. Megfigyeltem a próbákön, ahogy belemélyed minden részletbe, ahogy elgondolkodik. Kételeyei vannak, buzdít másokat, és esélyt ad arra, hogy magukra találjanak.*



Tolsztoj: *Háború és béke*, Vahtangov Színház, Moszkva, 2021, r: Rimas Tuminas (fotó: Szergej Csalij, forrás: rblogger.ru)

– Megértettem, hogy sok mindent nem mondtam ki és nem tettem meg. És az is lehet, hogy bejárván ezt az utat a kilencvenes évektől a mostani centenáriumig, le kellett volna mondanom az elveimről. Lehetséges, hogy saját színházat kellett volna alapítanom, valamit markánsan, kíméletlenül meg kellett volna változtatnom. Ahogy mondani szokás, reformot kellett volna végrehajtanom. Egy baj van csak ezzel, a legeslegnagyobb, amelyet meg kell tapasztalnod: hogy amíg létezel, amíg jeleket bocsátasz ki, színészt szólítasz meg az üzenetteddel, amíg az előadásaidon keresztül valamilyen értelmet közvetítesz – ez bizony pontosan az a fajta színház, amelyre szükség van. Ahogyan a zenekarban is minden hangszert azért hangolnak föl, hogy megszólaljon a harmónia. Ha ez sikerült, örömet és büszkeséget kezdesz érezni. Majd vendégrendezők érkeznek, akik ezt nem mindig érzik és értik. Hogy a színházban a legfontosabb az érzék. Hogy semmiféle tehetség nem segít, ha nem társul hozzá érzék. Az érzéken keresztül lehet csak előre haladni és fejleszteni a színházat. De újra és újra valamilyen ködös, titkosított világba csöppenünk, amelyben az elemzésnek nyoma sincs, s nem érzékelnünk, hogy a színészek magukévá tették volna a témát. Így csupán imitátorok lesznek, akik hasonlatosak ugyan az igazsághoz, de olyanok csak, mint az utánzók.

Ám éppen hogy csak megéreztük a megismerés örömét, felülemelkedtünk önmagunkon, hirtelen feladunk mindent, és... elbukunk. Nekünk, színészeknek nincs jogunk ehhez. Bármilyen rendező jön is ma (vagy majd énutánam), nincs jogunk hozzá. Gyakran hallom, amikor panaszkodnak, hogy a sorozatokban mindent kapkodva kell csinálniuk, ami nálunk is előfordul. De még ha kutyafuttában csinálod, akkor is fel kell fognod, meg kell ragadnod, meg kell mentened akár éjjel két óra elmúltával is az éjszakai sorozatot a játékkal. Meg kell mentened a személyiségeddel. Ez a legnagyobb probléma, mert fogy az időnk, fogynak a napjaink, az én időm is lejár... És ki tudja, meg lehet, hogy ez az utolsó próbálkozásom, bár az is elképzelhető, hogy azért még nem a legeslegutolsó, hogy a történetmesélésnek ezt a számomra új metódusát mindenki elé tárjam.

Régen az első mondatoktól kezdve játszani akartam: kinyílik a függöny, jótékony, barátságos fényesség árad, és tisztán, érthetően halljuk a színész első mondatát. Még nem szólt egy szót sem, de már megérintett a történettel. A színészek alakjából, tekintetéből kiolvasom, ami tegnap vagy egy éve történt velük, kitapintom a bennük élő történelmet. Valami van a levegőben, érzékelhető és számomra is átérezhető a lelkiállapotuk.

– *Az elkeseredésével magyarázható, hogy néhány premier-előadás kikerült a repertoárból?*

– Öt hónapig nem voltam jelen a színházban, kissé meglazult a kapcsolatom a fiatal rendezőkkel, akik, ahogyan elterveztük, folytatták színpadra állításukat. Ezeket a rendezéseket a visszatértem után néztem sorra végig. Nagyon fájdalmas pillanat volt ez számomra és számukra is. Be kell ismernem, valószínű-

leg nagyon megbánthattam őket azzal, hogy levettem négy előadást az Új Színpad¹ és egyet a Szimonovszkaja² Színpad műsoráról. Megértem és elfogadom a sérelmeiket, de legbelül tudom, hogy igazam van, és olyan elszántságot érzek, mint még soha.

Meglehet, hogy ez az élet nagy ajándéka volt számomra az után a szinte teljes sötétség után, amelyben az intenzív osztályon részem volt, ahol a kórteremben csak egy kék láng égett. Ezt követően nagyon egyszerűen kezdtem szemlél-
ni a dolgokat, s lassan mindent beláttam és megértettem: az egyik ember ilyen, a másik meg olyan, az árnyalatok és a kompromisszumok számomra megszűntek. Ezért amikor megláttam ezeket a munkákat, nagyon elkeseredtem és gondolkodóba estem: de hát miben hibáztam? Ők bántottak meg engem, és nem csak engem, hanem önmagukat is. Azt hazudták maguknak és a nézőknek, hogy ma ilyen a színház. Hová lettek az üzeneteim, a jelzésem? Csak a korábbi műveimben lelhetőek fel? Vagy csupán Nekrosius³ és Butuszov⁴ munkáiban?



El sem tudja képzelni, milyen sok festéket használtak e műsorról levett előadásokban, amivel bemázolták a testüket, bekenték vérrel. Bőven volt víz, meg füst, maximális hangerővel mennydörgött a zene, a monológok üvöltések köze-
pette hangzottak el, lényegtelen volt, miről is szólnak. Nekik úgy tűnt, a színháznak ma ilyennek kell lennie. Kivárták a maguk idejét. Most örülnek. De ők csak közvetítők.

Mindez nem az én tanítványaimra vonatkozik, akik szintén hibáztak, de másképp. Hangsúlyozom, hogy ők mindnyájan tehetségesek. De hibáztak, mert elkezdtek építeni a maguk színházát – hideg idők járnak, hidegen játszunk. Hidegen döntünk. Hidegen rendezünk. Minden hideg. És mindenben – én! ÉN VAGYOK! Bármilyen lesz az eredmény, a néző megbocsát. A lélek majd megsza-
kad belé, színház akar lenni, minél több a szenny, annál nagyobb szabású a színház, a látvány, a show... De valójában ez nem más, mint a klasszikusok meggyilkolása, a szöveg és a szó meggyilkolása.

Ezek a módszerek egytől egyig léteztek már korábban is. Én pedig felhagytam mindazzal, amit korábban műveltem, amit megszoktam, amire a kezem, az ér-

¹ A Vahtangov Színház 2015-től működő stúdiószínháza.

² A Vahtangov Színház 2017-től működő tagintézménye.

³ Eimuntas Nekrošius (1952–2018), lásd róla: Valdas Vasiliuskas: Eimuntas Nekrošius és a litván Ifjúsági Színház, Szcenárium, 2019. március, 42–55. Valamint angolul: Valdas Vasiliuskas: Eimuntas Nekrošius and Lithuania's Youth Theatre, Szcenárium, MITEM English, April, 2019, 87–100.

⁴ Jurij Nyikolajevics Butuszov (1961) 2018-tól a Vahtangov Színház főrendezője.

telmem, az intuícióm hajlamosított. A tapasztalat azt sugallja, elegendő, ha egy kis hangulatteremtéssel, némi kimondatlansággal és titokzatossággal élsz. Vagyis hogy a megszokott, könnyű úton érdemes haladni. De én azt mondtam magamnak: nem! Többé ez már nem lehetséges. És azt mondtam nekik, hogy fel kell hagyniuk a könnyű színházcsinálással: a show-k, az installációk, a képernyők és a monitorok használatával, amelyek eltakarják, hogy a színész a lényeg.

– Nem aggódik amiatt, hogy önt konzervatívnak fogják nevezni? *Vahtangov fog az eszükbe jutni, aki, mint tudjuk, a maga korában „felrobbantotta” a hagyományos színházat, nagyszerű újító volt (amivel természetesen igencsak felingerelte a konzervatív kritikát).*

– Igen, persze, konzervatívnak is neveznek. Ám ha megnézi a *Háború és béke*t, rá fog jönni, hogy ez nem igaz. S hogy mit jelent „felrobbantani” a színházról alkotott szokásos elképzelést. Más módszereket alkalmaztunk a próbákon. Más fény- és hanghatások, kapcsolatok jelennek meg, más lesz a történet. A hatalmas falnak, amelyen semmi sincs, megvannak a maga jelentései, és ezeket a néző maga teszi hozzá képzeletében a színész teljesítményéhez, különösen akkor, ha annak a játéka nincs végigmondva. Nagy a kísértés arra, hogy a színpadra fellógassunk vagy kiakasszunk valamit... De nem szabad. Régebben tele voltunk pakolva színházi kellékekkel, de most már nincs szükségünk semmire, csak az üres térre, és persze a színészre.

– *Manapság jellemző, hogy egy-egy klasszikus irodalmi mű alapján színre vitt darab bemutatását követően névtelen „hurrá-patrióták” hallatják a hangjukat, azt állítva, hogy kíméletlenül elferdítették az eredetit, hogy valamilyen sajátos művészi nyelvre fordították le a nagy művet, s hogy a rendező elszegényítette, megfosztotta azt a nemzeti eszméktől, a patriotizmustól stb. Ön nem tart ettől a premier előestéjén?*

– Nem, egyáltalán nem. Nem szegényítettem el semmit, mert a történetet átplántáltam színészekbe. Ez a történet elevenen él bennük. Visszhangzik a falról is, visszhangot kelt az életükben is, ha képesek arra, hogy kibontsák a témát. Ez egy ilyen út...

Nem egyszer mondtam és fogom is még mondani, hogy ez a puskinsi dajkák⁵ ideje. Ma kevés a dajka, és olyan dajkák, mint Puskinnak, nincsenek is. De vannak anyák, nagymamák, akik mesélnek, hogy elaludj, hogy szépet álmoldj, hogy holnap derűs lélekkel ébredj és folytasd az életedet. Derűsen kell élni. Úgy mentem vissza alkotni, hogy megszabadultam mindenfajta teátrális eszköztől, mert az ilyen eszközökkel csak önmagadat akarod érvényre juttatni, nem a szerzőt. Ez egy megtévesztő illúzió, akár Tolsztojnál a varázslámpás. Merő megtévesztés csupán. Igen, ezek a szereplők magányos lelkek. Arra hivatottak, hogy szeressenek és boldogok legyenek, de ez nem valósul meg.

Az orosz irodalomban a legszerencsétlenebb ember, a legboldogtalanabb személyiség Andrej Bolkonszkij. De mégiscsak hős. Lehet, hogy ebben az előadás-

⁵ Alekszandr Szergejevics Puskin dajkáját Arina Rogyionovnáknak hívták, akit a költő nagyon szeretett. Emlékének verseket szentelt és többször megemlíti őt leveleiben.

ban nem kerül előtérbe, de ő is egy hős. A megtévesztésről már beszéltem, s én itt nemcsak a háború értelmetlenségéről szóló gondolatokat adom az ő szájába, hanem azt is, hogy becsaptak bennünket. Ez a fő téma. A megtévesztés világában élünk. A mindennapi életünktől kezdve minden a megtévesztésen alapul. Ha csirkét veszel, még akkor is: kétszer-háromszor átdolgozzák, s megtöltik valami mesterséges anyaggal. És már hozzá vagyunk szokva ahhoz, hogy mindenki hazudik. Totális megtévesztés uralkodik mindenhol, még a színházban is. Hogy miért kötöttem bele bizonyos előadásokba? Mert a színháznak fel kell számolnia a megtévesztést és a tisztulás felé kell fordulnia. Az előadásunkban feltehetően ez a stíluskeresés mozgója. Hogy megtaláljuk az utat a tisztasághoz és a rendhez.

Hadd emlékeztessenek megint Puskinra, aki azt mondta, hogy a korszerűséghez igen közel áll a vulgaritás, a műveletlenség, ezek szinte elválaszthatatlanul hozzá tapadnak, össze vannak nőve vele. Viszont a klasszikusoktól a korszerűsége törekvő művész távol tartja magát, mert fél. A klasszikusokban ugyanis felszámolódik a korszerűekre jellemző vulgaritás.

– *A jelenre vagy az örökkévalóságra utal ezzel az előadással? Hiszen Tolsztoj örök témákat vetett fel és örök problémákról beszélt, ön pedig még inkább kiélezi ezeket, megtisztítva a felszínes dolgoktól. Az emberről beszél, a lelkéről, mint minden korábbi munkájában...*

– Igen, az emberről beszélek és a lélekről. Azt mondom, hogy be vagyunk csapva, hogy az élet kegyetlenül megtéveszt bennünket. Ha arra gondolsz, hogy van Isten, felmerül a kérdés: akkor miért feledkezett meg rólunk? Vagy valami fontosabb dolga volt, ami elterelte rólunk a figyelmét. Elfelejtett minket, és ki kell várnunk, hogy megjelenjen. Várni kell. Én nagyon várom a földönkívülieket. Mindig is vártam, és most is arra várok, hogy amint ott találkozunk, egymásra nézünk, és azonnal megértjük, kik is vagyunk. Valamiféle királyokat, vezetőket, tisztviselőket és stráfokkal díszített nadrágot viselő tábornokot játszottunk... Ám ott nincsenek ilyen rangok. Mi mind nevetségesek leszünk hát. Nagyon kényelmetlenül fogjuk érezni magunkat, és szégyenkezni fogunk. A szégyennek pedig meg kell tisztítania minket, el kell pusztítania a hazugságot és a megtévesztést.

– *Eszembe jut erről, hogyan beszélt a világegyetem nyolcadik köréről, ahol angyalok élnek és énekelnek. Oda csak a hazugságoktól megtisztulva lehet eljutni...*

– Igen, ott az angyalok kórusa szól, amit meg kell hallani. A nagymama meghallotta, ezért mesélt, s a nép azért teremtette a meséket, mert hallott a Világegyetem nyolcadik köréről. Angyalok repültek hozzánk, akik léteznek, de mi elijesztettük őket a hazugságainkkal. Megrémítettük őket a rend hiányával. Az előadásban is nagyon fontos rendet tenni, úgy, ahogyan a Világegyetemben rendeződnek a csillagok.

Ahogy Shakespeare-nél rend uralkodik, úgy itt is; meg kell őrizni a kor szellemét, a szerzőt kell csak előhívni, megfeledkezve önmagunkról. Feladva ambícióinkat. A konstrukció rendbetétele a legnagyobb és legfontosabb feladat. Akkor azt mondhatjuk: érzékelem az előadásban a rendet. Látom, hogy rend

van. Gyerekkorunkban nem hazudtak, ígéreteket tettek nekünk. S így ment ez ifjúságunk idején is. És időnként aztán be lettünk csapva. Ebben részük volt azoknak a régen eltávozottaknak is, akik „végigjátszották” az életüket. Végigjátsszuk hát az életet mi is, adunk nekik még egy esélyt. Vissza kell hoznunk őket a Földre, hogy lássanak minket, meglássák, mire jutottunk...

A próba – elmélkedés. Mindenki a maga meggyőződése, gondolkodása szerint, de elmélkedik. Már idéztem Puskint és Csehovot... „Addig hajszold magad, míg ki nem adod a lelked. Másokról beszélj, másokról – ne magadról.” Akkor meg fogsz mutatkozni te is. Nem fogsz eltűnni sehová. Éppen ellenkezőleg, felnősz és alkotó lesz belőled. Ahogy Bernard Shaw mondta, vagy Lessing, akit szívesen idézek...

– *A színháznak behízelgőnek kell lennie a fülhöz és gyönyörködtetnie kell a szemet...*

– Igen, ez zseniális mondat. De ne gondolja senki, hogy a gyönyörködtetés a szépséges dekorációkkal való elárasztást jelenti. Dehogyan. Azt jelenti, hogy belépünk a másik bizalmi szférájába. Azt jelenti, hogy olyan erő, olyan történet birtokában kell lennünk, hogy ne maradjon más lehetőség, mint engedni a rend csábításának. A rend egyfajta spirituális hangoltság. Ha körülöttünk a megtévesztés uralkodik, szellemiségünket, történelmi tudásunkat a rend megteremtésére fordítjuk. Mindarra, amit a földön majd örökölni hagyunk magunk után.

– *Nem érzi úgy, hogy a Háború és béke előadásával eltávolodik korábbi munkáitól?*

– De igen. Mindent világosan és egyszerűen akartam csinálni, hogy a lehető legjobban lehessen érteni, hogy minden a lehető legvilágosabb és legnyíltabb legyen. Mindig is ilyet akartam. De az ördög azt súgta nekem: „Vetkőztesd le, és akkor üsd meg. Dobj rá piszkot vagy hamut, kend be az arcát hamuval...” Mindig megvolt a kísértés erre.

– *Nagyon megdöbbenett, hogy a csatajelenet milyen pontosan adta vissza a háború borzalmát, amikor mindenki elfogadta a maga halálát. Nem egyszer szemtanú-*

ja voltam igazi háborúban, hogy milyen magukra hagytak a katonák a sorssal szemben. Hogyan jutott eszébe az a magányos katona a csúpasz szuronyával és azzal a halom katonakabáttal?

– Ez egy bál. Úgy gondoltam, hogy báloknak és álarcosbáloknak lenniük kell. Megértettem, hogy a tánc mennyire fontos a regényben, a szüzsében, a történetben. Natasa keringője. Arra gondoltam, semmi-re nincs szükség, csak neki egyedül kell táncolnia. Aztán kell egy szu-



A magányos katona jelenete
(fotó: Viktor Dmitrijev, forrás: ksonline.ru)

rony, majd egy gyufa, és lángra lobban a tűz... Nem hagyhatjuk figyelmen kívül a családok történetét, a veszteségeiket, amikor az egyik fiú, s aztán a másik is belép a hadseregbe. Minden fiú a hadseregben szolgál. Ez egy háború, amelynek a kellei a szurony és a katonakabát. Ez az előadás a háborút a maga valóságában tárja elénk. Megcáfolja azt a legendát, miszerint Moszkva elhagyásának hátterében az volt a katonai taktika, a csel, hogy az ellenséget odacsalják. De hogy hány ember halt meg Moszkvában e „csel” miatt, azt összesámolta-e valaki? Talán jobb lett volna, ha katonák haltak volna meg a csatában, de nem adták volna fel Moszkvát, ahogyan 1941-ben sem adták fel, a végsőig küzdve? De Kutuzov félt Napóleontól, esztét veszítette a félelemtől. Csátát rendezett egy üres mezőn, ahol elpusztult a fél hadserege. Ezért kénytelen volt meghátrálni, és másokat megtéveszteni, becsapni a cárt, a katonákat, akiknek visszavonulót fújtak. Tolsztoj mentegette Kutuzovot, de egyes mondataiban, ha figyelmesen követjük a regényt, tájékozott a gyűlöletről, amiért mint hadvezér ezt cselekedte..



Natasa tánca (forrás: binoculars-travel.ru)

- Ezt a Háború és béke előadást látta-e már New York, Párizs, Peking színpadán?
- Igen... igen!
- Tehát nemcsak a mi nézőinkre számít?
- Éppen a mi nézőnknek fog hiányozni az előadásból valami. Néhány közeli jelenet, valami, amihez hozzászokott, ami megfelel a hagyományoknak. Vagy a sztereotípiáknak. Ám ennek az előadásnak átláthatónak, világosnak és pontosnak kell lennie. Mindenhol meg kell hogy értsék.
- Bármely ember, a világ bármely pontján?
- Bárki. Ahogyan Efrosz mondta, még az a takarítónő is, aki bement nappal a terembe, ahol kiáltásokat hallott, és ott elidőzött. Leült, mert ez róla is szólt. A mai napról. Az életről. A valóságról. Belenézett, és ottmaradt. Efrosz igazat mondott. Miért nem vesszük ezt komolyan Efrosztól? Nekünk úgy tűnik, hogy már régóta megfejtettük a szavai értelmét. Nem, nem fejtettük meg.
- Most már az ön mondásait is gyakran idézik a színházában.
- Tudom.

2021. november 7.

Fordította: Pálfi Ágnes,
Tóthpál Sarolta Krisztina nyersfordításának felhasználásával



“It Was the Great Gift of My Life...”

Rimas Tuminas Was Asked by Valery Yakov

To mark the centenary of the Vakhtangov Theatre’s founding, renowned Lithuanian director Rimas Tuminas has staged a production of the magnum opus from the pantheon of Russian classics, Lev Tolstoy’s novel *War and Peace*, which premiered in Moscow in November 2021. During the breaks between rehearsals, *Teatral* asked Tuminas questions about the unusually puritanical staging of this classic work and the director’s actor-centred approach to theatre. However, in the conversation, the Master, who turned 70 in 2022, also gave his views on trends in contemporary Russian theatre, touched on his conflict with the younger generation of artists, and shared with the reader his ars poetica, crystallised over decades of creative experience. In the run-up to the 8th MITEM, we were hopeful that after Lermontov’s *Masquerade Ball* (2014), Pushkin’s *Eugene Onegin* (2017), Sophocles’ *Oedipus* (2018), and Chekhov’s *Uncle Vanya* (2019),



this performance would also be presented to the festival audience in 2022. Yet, due to the outbreak of the Russian-Ukrainian war, that could not take place, and this interview was not published in Hungarian at the time. Just as the plan to have Tuminas direct at the National Theatre in Budapest fell through. We were aware that the Master had been battling terminal illness for a decade, but we hoped to welcome him in person to the 11th MITEM in 2024, along with the performance of *Anna Karenina* he had staged in Israel. The news of his death, which came from Italy on 6 March, shocked us all. However, fans of his art will find comfort in knowing that he was actively creating and directing almost until the end of his life.

NEMZETI SZÍNHÁZ

A NEMZET SZÍNHÁZA

KING LEAR SHOW

Kirill Fokin

Rendező:

Valerij Fokin



ORIGO

NEMZETI SZÍNHÁZ

szcenárium



nemzetiszinhas.hu

YouTube

Instagram

Facebook

Twitter

LinkedIn

Google+

Spotify

Apple Music

Amazon Music

Deezer

SoundCloud

Bandcamp

SoundCloud

SoundCloud

SoundCloud

„20 évvel ezelőtt az volt a sokkoló élményem, hogy minden iszonyú tempóban változik. [A 2002-es *Bánk bán* végén] hatalmas nagy kondérokban hozattam be a festékeket, és amikor Bánk megölte Gertrudist, 9 méter magasról egy 50 literes, vörös festékkel teli üst zuhant le a fehér padlóra, szétfröccsent az egész. És amikor megérkezett a király (Sinkó Péter), partvisokra csavart felmosóronggyal tisztogatták az utat előtte. Akkor azt éreztem, hogy valami végleg eltűnik, most meg azt érzem, hogy minden megváltozott. Hogy most már ebben a megváltozott világban kell megkeresni önmagunkat, a saját témáinkat.” (Vidnyánszky Attila)

„Meg kell érezni, hogy mi van a levegőben. Az ember számba veszi, hogy napjainkban István király kultusza jelenvaló-e, van-e közvetlen élménye erről (...) a mai magyarságnak? Az olyan művek, mint az *István a király* című rock-opera, vagy a 2000–2001-es millicentenáriumi rendezvények hatása nyilván beépült a tudatunkba. Az első ezredforduló, az 1000-es évszám, István koronázása és a korona felajánlása Szűz Máriának pedig konstans elem. Ehhez aktualitásként hozzájöhet, hogy most éppen milyen a viszonyunk Európához, az Európai Unióhoz.” (Szász Zsolt)

„...a diákokban, ha rátalálnak a megfelelő kontextusra, feltámad egy intuitív, ösztönös indulat, aminek révén nagyon is jól tudnak kapcsolódni az elődökhöz. Ami az Attis Színházról illeti, amikor Theodórosz az antik tragédiáról tart kurzust, akkor arról beszél, hogy létre kell tudni hozni egy olyan szintű koncentrációt, egy olyan útvonaltervet, mely a Sors problematikájához visz közel. Voltaképpen a saját sorsunkra való rátalálás útja ez, a tudatalattinkban fészkelő legbensőbb lényegünk.” (Szavvasz Sztrumposz)

„Nekem más az agyam, más a lelkem, és más az alkatom. Homlokegyenest különbözik ez a három, nem könnyű őket összerakni, fedésbe hozni. Magas vagyok, ami jól mutat a színpadon, maszkulin a testalkatom. Másokat folyamatosan megviccelő, mindenből viccet csináló az agyam, amihez ihletettség, ötletek kellenek. S ehhez van egy odaadó, másoknak segíteni kész lelki alkatom, szeretem az embereket. Hó végén a maradék ötszáz forintomat biztosan megosztom a Boráros téri hajléktalannal.” (Bordás Roland)

„Eltűnni, beleveszni valami közös, fenséges határtalanba: e titkos vágy hajt, amikor elkap a közösség mámora egy rítusban, egy tüntetésen vagy a futball stadionban, amikor eltűnök a szerelemben, feloldódom a természetjárás élményében, sírva fakadok a művészet katarzisában. Feloldódni a titokban; feloldódni abban az érzésben, hogy amiben most feloldódtam, az valahogy, titokzatos módon legmélyebb otthonom.” (Végh Attila)

