

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
XII. évfolyam 4. szám, 2024. szeptember–október



„A Komédiás és a Halál” – Alessandro Serra színházpedagógiai műhelyében • „Az agy a legszexibb testrészünk” – Részlet Jan Fabre/Luk Van den Dries megjelenés előtt álló könyvéből • „Egy valóságshow részesei vagyunk” – L. Simon László, Kozma András, Smid Róbert, Szász Zsolt beszélgetése a *King Lear Show*-ról • „A kettős identitás nem elválaszt, összeköt” Nyári Oszkár, az *Esthajnal* kulcs-szereplője a roma etnikum esélyeiről • Fesztiválkörkép – Ungvári Judit és Gyürky Katalin tudósításai • Bakos-Kiss Gábor a Duna-Fesztről • Színpadi Madách-tanulságok – In memoriam Kerényi Ferenc (1944–2008)

SZERZŐINK

Antoniis, Alessia de kulturális újságíró

Bakos-Kiss Gábor (1981) színész, rendező, a Győri Nemzeti Színház igazgatója

Déryné Széppataki Róza (1793–1872) az első magyar opera-énekesnő, a vándorszínészet korának legnépszerűbb színésznője

Dries, Luk Van den (1951) dramaturg, az Antwerpeni Egyetem tanára, Jan Fabre munkatársa

Fabre, Jan (1958) képzőművész, koreográfus, színházrendező, a Troubleyn/Fabre Társulat vezetője

Gyürky Katalin (1976) irodalomtörténész, műfordító

Kerényi Ferenc (1944–2008) irodalom- és színháztörténész, egyetemi tanár

Kozma András (1967) műfordító, dramaturg, a Nemzeti Színház munkatársa

L. Simon László (1972) író, költő, politikus

Lukácsy György (1981) forgatókönyvíró, rendező, a Nemzeti Színház munkatársa, az SZFE oktatója

Nyári Oszkár (1968) színész, rendező, színházi pedagógus

Ozsváth Eszter Judit (1998) az OSZMI munkatársa, a Debreceni Egyetem doktorandusza

Pintér-Németh Géza (1983) színész, utcaszínházi alkotó, kulturális szervező

Serra, Alessandro (1973) rendező, látványtervező, a TeatroPersona alapítója

Smid Róbert (1986) irodalom- és kultúradudós, az SZFE tanára

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

Ungvári Judit (1968) színházi szakíró, rádiós szerkesztő, a Scenárium munkatársa

Végh Attila (1962) költő, esszéíró, filozófus



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelő-szerkesztő: Szondi Bence • Lapterv és illusztráció: Nyolc és fél Bt. • 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: scenarium@nemzetiszinhas.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház • Nyomdai munkák: HTS-ART Kft. • ISSN 2064-2695

TARTALOM

beköszöntő

A színpálya kezdete
Részlet Déryné naplójából • 3

theatrum mundi

ALESSANDRO SERRA: A fenntartható színház-pedagógiáért
Alessia de Antoniis interjúja
Fordította: Pintér-Németh Géza • 5

JAN FABRE / LUK VAN DEN DRIES: A cselekvéstől a színészi cselekvésig
Jan Fabre iránymutatásai a 21. századi előadóművészek számára (részletek)
Fordította: Ozsváth Eszter Judit • 22

nemzeti játékszín

Nyelv – színházi nyelv – színházi nyelvújítás
Kerekasztal-beszélgetés a Valerij Fokin rendezte *King Lear Show*-ról
Résztevők: Kozma András, L. Simon László, Smid Róbert, Szász Zsolt • 37

„A kettős identitás nem elválaszt, összeköt”
Nyári Oszkárt, az *Esthajnal* kulcsszereplőjét Ungvári Judit kérdezi • 51

UNGVÁRI JUDIT: Nyári fesztiválkörkép • 59

GYÜRKY KATALIN: Pista tanmeséi
Örkény István Napok a Gyulai Várszínház nyári programkínálatában • 70

„Igyekszünk lépésről-lépésre haladni”
Bakos-Kiss Gábort, a DunaFeszt igazgatóját Szász Zsolt kérdezte • 75

olvasópróba

VÉGH ATTILA: Függyön fel! • 81

LUKÁCSY GYÖRGY: Álmaimban Déryné (részlet) • 84

in memoriam

KERÉNYI FERENC: Színpadi Madách-tanulások
(Az ember tragédiája ősbemutatójának 125. évfordulójára) • 95



*Széppataki Róza
Déry István
leánya, magyar színésznő;
mint Liszt a havasi részében.*

A színipálya kezdete

Részlet Déryné naplójából¹

Nemsokára adták *Hamletet* s mondja Murányiné²: „Kis Róza, nem fog ártani, ha estvére fölöltözködöl s a többiekkel kimégy udvari dámának, hogy a színpadhoz szokjál.” „No, hála Istennek, csakhogy már valahára oda juthatok.” Fölöltöztetett engem szépen, fényesen, odaállított Murányiné a többi dámák közé. Sáskáné³ játszotta a királynét, kit kísérni kellett volna. Még én tolakodtam legelőre, nehogy, kicsi lévén, majd elveszem a többi között. Úgy nézhettem ki, mint egy *kis punktum az aposztrófa alatt* ('jelentéktelen porszem').

Jött Sáskáné az álfalak közé, hogy jelenésre bemenjen. Meglát engem ott begyeskedni, hogy szépen vagyok öltözve. „Hát itt miféle tücsök úszik ebbe a schleppbe, tán csak nem akar dámának kijönni velem? Elmegy innét... éppen ilyen dámák növekednek az angol udvarnál – ki ne ereszszék”, és ment a jelenésre. Én pedig sírva, halálosan megsértve sietek Murányinéhoz, tele panaszzal, hogy Sáskáné nem engedett ki. (...) „Igaza van, nekem nem kellett volna téged fölöltöztetnem, mert csakugyan inkább is hasonlítasz egy kis fénybe burkolt cherubinhoz, mint húsz éves udvari dámához. De láttam már, hogyan sóvárogtál mindig, hogy mikor mégy ki már a többiekkel, gondoltam, majd elvegyülsz közéjük. De már csak ne sírj, majd föllépsz nemsokára, ne félj, majd aztán mindig fogsz játszani.” (...)

Végtére eljött az óhajtott óra. Már ott foglalt helyet ki-ki a maga hangszerénél; ott ült a karmester a zongora előtt (...). Mindig biztatott Murányiné: „Ne félj semmit gyermekem, csak úgy nézd a publikumot, mintha mind káposztafejek volnának”. Még hallottam mondani: „Készen vannak?” Erre fölleben a függöny, s az én szívem elkezd oly hangosan dobogni, hogy ütéseit hallottam... de azt gondoltam, hogy a karmester szíve dobog. És én nem láttam se káposztafejeket, se publikumot, csak egyes egyedül a muzsikára figyeltem, s elkezdtem pontosan énekelni, anélkül, hogy többé csak a legkisebb félelmem vagy szívdobogásom lett volna. És bevégeztem az áriámat is, a nélkül, hogy csak a legkisebb hibát ejtettem volna. A publikum elkezdett tapsolni és *fórázni* ('visszahívni'), de én csak futottam ki az álfalak közé és még ott is kiabáltam: „Jaj, jaj, jaj Istenem! hívnak, mit csináljak, mit csináljak?” Murányiné azt felelte: „szedd rendbe magad, menj ki, és szépen hajtsd meg magad és kezd el az éneket”.

¹ Pesti élmények a színi pályán és a közéletben (1810–1815) Vö. <https://mek.oszk.hu/19100/19130/19130.htm#3>

² Murányiné Lefèvre Terézia: a Második Pesti Magyar Játékszíni Társaság vezető színésznője, a 14 éves Széppataki Róza patrónusa

³ Sáskáné Koronka Borbála: a Második Pesti Magyar Játékszíni Társaság vezető színésznője



A. P. Csehov: *Meggyeskert*, TeatroPersona, 2019. r: Alessandro Serra
(fotó: A. Serra, forrás: teatropersona.it)



Alessandro Serra a fenntartható színház-pedagógiáért

Alessia de Antoniis interjúja¹

Alessia de Antoniis Alessandro Serrával készített interjúja egy valóságos pedagógiai kiáltvány, melyre az általa irányított, 2024-től 2026-ig tervezett hároméves projekt beindulása előtt került sor, 2024. július 23-án. Ennek első eseményei július 26. és augusztus 2. között zajlottak az olaszországi Trevisanóban. Vlagyimir Olsanszkij² és Bruno Leone³, egy bohóc és a guaratellaro, a bábjátékos, Pulcinella életre keltője kereste a módját, hogy újra felvegyék az idő fonalát, újra felfedezzék a komédia archetípusait, azokat a végtelenül változatos, időtálló formákat, amelyek ma is képesek arra, hogy színre hozva átalakuljanak, megújuljanak. E pedagógiai kísérlet során nem a bejáratott módszerek továbbadásáról van szó, hanem olyan kérdésekről, amelyeket csak a művészi praxisban való alkotó részvétel során lehet megválaszolni. A szöveget Alessandro Serra fotói kísérik a TeatroPersona Társulat legújabb bemutatójáról, az *Oidipusz daláról*, mely Magyarországon, a 2024-es MITEM-en került először bemutatásra.

– Ön szerint mire volna sürgősen szükség a színészképző iskolákban?

Olaszországban évente több száz színész végez azzal a szomorú felismeréssel, hogy közülük nagyon kevesen fognak tudni dolgozni. A másik anomália a kodifikált elvárások hiánya. A Silvio D'amico⁴ által megálmodott, úgynevezett jó színvonal ma már nem létezik. Minden iskola tanítási modulok sorozatát javasolja, amelyek között legtöbbször nincs szerves kapcsolat. Egyesek inkább a színműszetre, mások a testre vagy a dikcióra, megint mások a commedia dell'arté-

¹ Az interjút rövidítve és szerkesztve közöljük (P. Á.) Vö: <https://www.lenottole.com/2024/07/23/per-una-pedagogia-teatrale-sostenibile-intervista-alessandro-serra/>

² Vlagyimir Olsanszkij (1947) orosz előadóművész, zeneszerző, szobrász

³ Bruno Leone (1949) a nápolyi Pulcinella-hagyományt felélesztő híres bábművész

⁴ Silvio D'amico (1887–1955) olasz színikritikus, egyetemi tanár

ra fókuszálnak, és így tovább. Orazio Costa⁵ idejében volt egy akadémia és egy módszer. A színészeknek volt egy közös nyelvük.

Az akadémiaák abban az illúzióban ringatják magukat, hogy az egyik műhelyből a másikba átigazolva lehet képezni magunkat. A fiatal színészek vagy színésznők tanulmányait látva lenyűgöző, hogy hány mestert ismerhettek meg, és még lenyűgözőbb, hogy nagyon ritkán ismétlődnek ugyanazok a nevek.

De van egy harmadik út, ami számomra a mesterfok: a színházi társulaton belüli képzés. Nem az alulról szerveződő vagy csoportos színházak jelenségére gondolok (amelyek szintén óriási értéket képviselnek), hanem olyan emberek csoportjára, akik úgy döntenek, hogy színházzal fognak foglalkozni. Ebben az esetben éppen a megélhetés biztosítása érdekében válik a képzés kényszeressé, szinte rögeszmévé.

Amikor Totò⁶ csatlakozott Mimi Maggio⁷ (a nagy Pupella⁸ apja) társulatához, csak az előadás végén engedték fel a színpadra, hogy kevéske „pénzért szalton””. Minél jobban csinálta, annál többet fizettek neki!

Nincs vesztegetni való időnk, a gyakorlatban kell tanulnunk, mert a túlélésünk függ ettől a tudástól. Az, hogy az embernek a mesterségéből kell megélnie, a kreativitás leghatékonyabb üzemanyagává válik. Valódi közönséggel kell számolnunk, valódi közönséggel. A megélhetésünk függ tőle. Ha kudarcot vallsz, nem kapsz enni. Ez aktivizálja a képzeletedet, és nincs időd tépelődni, hanem tanulsz, úgy, hogy beleállsz, bekalkulálva, hogy hibázhatsz, és ha ez nem működik, jobb, ha feladod. Eduardo⁹ szokta mondani:

Próbálj meg felállni a színpadra, és próbáld meg elérni, hogy a közönséget érdekelje a karakter, amit játszani kell, anélkül, hogy megszólalnál. Ha a következő percben egy hang hallatszik a nézőtérről, hogy: „Mbè?” (‘Mi a fene ez?’), fizess a capocomicónak (‘a darab menedzserének’) büntetést, és válts szakmát.

Ennek az egyszerű próbának például nincs értelme egy iskolában vagy egy műhelyben. Csak akkor működik, ha valóban közönség előtt csinálod. Csak akkor, ha tényleg vállalod a kockázatot. Ha megkockáztatod, hogy nem eszel, vagy ha megkockáztatod, hogy lezuhanhatsz és a földhöz csapódva halsz meg, mint egy kötélhányos. Sztanyiszlavszkij ezt a kockázatot és ezt a fajta jelenlétet hozná fel legfőbb példaként a színészei számára.

A kötélhányos semmit sem tesz véletlenül. Semmit sem bír a véletlenre. Nagyon jól tudja, hogy csak el kell csúsznia, és kitöri a nyakát.

Ha nincs kockázat, nincs színház.

⁵ Orazio Costa (1911–1999) olasz filmrendező

⁶ Antonio de Curtis (1898–1967) híres olasz színész, a „nevettetés hercege”

⁷ Mimi Maggio (1879–1943) olasz színész, énekes

⁸ Mario Pupella (1945–2023) olasz színész, rendező, színházvezető

⁹ Eduardo de Filippo (1900–1984) olasz drámaíró, forgatókönyvíró, filmrendező, színész, színházigazgató

A társulatban az utánzás és a lopás által képezed magad: leülsz a színpad mögé, és figyeled, ki hogyan teszi a dolgát, majd a szobád rejtekében utánózni kezded őket. Minden szöveget kívülről megtanulsz, abban a reményben, hogy egyszer majd beállhatsz, helyettesítened kell valakit. És az a valaki tudja, hogy ellopod tőle a szakmát, de azt is tudja, hogy csak e lopás révén – ami pedagógia – marad fenn a hangja, marad fenn a szakma. Ez a hagyomány.

Ez a harmadik út, a maestra ('mesteri pedagógia') ma zsákutcának tűnik, mert lehetetlenné vált a követése, valakik elzárták a fiatalok elől.

Egy fiatal társulat számára már nincs tér, nincs igazi piac, a színházak el vannak szigetelve. És így nincs közönség, nincs iskola. Agonizálnak a társulatok és pusztul a társulati kultúra; ám ha egy színész úgy dönt, hogy az életét a pedagógiának szenteli, akkor egyszerűen nem színész többé. Lehet, hogy kiváló pedagógus, ez kétségtelen, de ennek a művészetnek a lényegét csak abban a szent térben, a társaival való érintkezés során, együtt, a közönség előtt sajátíthatja el az ember.

Az igazság az, hogy rengeteg olyan ember van, aki egész életét azzal tölti, hogy színész akar lenni. De projekteket írni, pályázatokat nyerni, tréningeket tartani, színészetet tanítani és évente körülbelül hússzor színpadra állni (ha szerencsés vagy), mindez még nem jelenti azt, hogy színészként létezel. Történetesen azonban egyesek számára ez az egyetlen út. Itt jön a fájdalmas paradoxon. Hiszen én és a TeatroPersona¹⁰ társulatának tagjai is tizenöt évet áldoztunk az életünkől arra, hogy az álmmunkat kövessük. Az én esetemben ez egy választás eredménye volt: találkoztam Kantorral¹¹, és azon nyomban a meggyőződésemmé vált, hogy az akadémia nem az a hely, ahol megkaphatom a szükséges viaticumot ('útra-valót') ehhez a holtak világában való utazáshoz. Ez azokban az években történt, amikor Olaszországban már halálra voltak ítélve a színtársulatok.

Az akkori iskolák gyakran kapcsolódtak a nagy színházakhoz, és tény, hogy a végzett színészek és rendezők olyan lehetőségekkel rendelkeznek, amelyekkel mások nem. Azoknak, akik Olaszországban egy társulattól jönnek, nincs esélyük. Ismétlem, semmi. És amik úgymond bemutatóknak tűnnek – micsoda közönséges kifejezés –, azok nem mások, mint pusztán illúziók. Ismétlem: a társulat az egyetlen iskola. Ha lenne egy tér, egy igazi piac, igazi közönséggel, ha ki tudnánk menni az utcára megmutatni a művészetünket, aztán levéve a kalapunkat alázatosan, de rámenősen követelnénk a fizetségünket, biztosak lehetünk benne, hogy akkor az egész színházi rendszer a feje tetejére állna.

– *Egy nagyon fiatal színésznő, aki egy sorozat pódiumáról ismert, elmondta nekem, hogy soha nem járt akadémiaira, mert az megfosztotta volna a spontaneitásától. Né-*

¹⁰ TeatroPersona: Compagnia TeatroPersona az Alessandro Serra által 1999-ben alapított színházi kutató- és alkotó csoport

¹¹ Tadeusz Kantor (1915–1990) festő, performer, díszlettervező, rendező, a Cricot 1 és a Cricot 2 társulat alapítója

hány edzőnél vett részt tanfolyamokon. Nyugdíjba küldhetjük Mejerholdot, és Grotowski szövegeit fölvihetjük a padlásra?

Ha ez az ember valóban spontán lenne, valószínűleg nem pódiumon, hanem színpadon állna. Mert a színház az egyetlen hely a világon, ahol az ember abba-hagyhatja a színészkedést, és elkezdheti felfedni magát. Amit ma spontaneitásnak neveznek, az nem más, mint a spontaneitás utánzása, egy fikció, amely azal a kockázattal jár, hogy patológiássá válik. Ha már Grotowskit hozod szóba, ő ezt nagyon jól elmagyarázta.

Valódi, nem utánzott spontaneitás csak pontos színészi partitúra alapján érhető el. A fegyelmezetlen spontaneitás alapvetően egyfajta biológiai káoszt, amorf és véletlenszerű reakciókat eredményez. Az üvöltés, az erőszakos mozdulatok, a görcsös vonaglás nem spontán reakciók, ezek egyrészt csak bohózatba valók, másrészt a spontaneitás „felpumpálására”, erőszakkal való megszerzésére tett kísérletek. Nincs hitelesség. Mindez „nehéz”, a hiteles spontaneitás az „könnyű”, szabad.

Vannak nagyszerű edzők, akik fiatalokat képeznek ki, akik boldogulni szeretnének. Ha a hivatás Netflix, akkor az edzők a megfelelőek, nem a mesterek.

Ami a könyveket illeti, nélkülük én személy szerint nem jutottam volna el odáig, hogy megtanuljak egy olyan szakmát, melyet senki sem tudott volna megtanítani. Az én esetemben ez mellékes, de Grotowski esetében, ha nem olvasta volna Sztanyiszlavszkij könyveit, nem született volna meg az *Állhatatos herceg*, és Riszard Cieślak soha nem hatolt volna a transzcendencia mélységeibe.

De talán tényleg igazad van: egy olyan korban, amikor egy kattintással bármit el lehet olvasni és birtokba lehet venni, ezeket a könyveket jobb a padlásra tárolni, vagy elrejtetni, eltemetni, mint kitenni a feledés és a félreértés pusztító sugarának.

A koreai női sámánizmusban, amikor egy sámán nő nem talál méltó tanítványt, akinek átadhatná titkait, halála előtt elrejtli liturgikus eszközeit, és egy barlangba temeti

őket. Röviddel ezután valahol egy fiatal lány titokzatos módon késztetést érez arra, hogy a barlangban előássa és magáévá tegye a szigonyt, a szablyát és más mágikus eszközöket, amelyekkel elkezdheti feltámasztani az eredet rítusát. A mi feladatunk ma az, hogy kiássuk ezeket a könyvekben, a komédiások és a mesterek ládáiban elrejtett eszközöket.



Riszard Cieślak, az *Állhatatos herceg* főszereplője, Laboratórium Színház, Wrocław 1965, r: Jerzy Grotowski (forrás: grotowski-institute.pl)

Még nem jött el az idő, hogy újra elrejtjük őket. Amikor eljön az az idő, újra el lesznek rejtve, hogy biztonságban legyenek, nehogy elveszenek. Amire rájöttem, az egy paradoxon: könyvekre kell bízni egy olyan művészet átadását, amelynek a mulandóság a sajátja. De amikor a hagyomány megszakad, vagy amikor a diákok összekeverik a lényegét a stílussal, akkor csak a könyvek maradnak.

A könyveket azonban tudni kell megírni, mert a könyv maga is művészet. A lényegét írni meg, elhagyva a mulandót, vagyis túllépni a kortáron, a történelmen, önmagunkon. Csak így válhat a könyv a művészet lényegének megőrzőjévé, legértékesebb eszközévé.

És igen, akkor meg kell tanulni olvasni, komolyan venni és kritizálni, a terepen próbára tenni.

A könyvekből megismerhető eszközök (etika, technika, forma, bűvészmotíványok) egyszerre a szakma eszközei és jelentik magát a szakmát. Ez a titokzatos megközelítés nem lehet félrevezető, mert ha egyszer kézbe vesszük őket, azonnal rájövünk konkrétságukra és egyszerűségükre. Még annyit mondanék, hogy az említett két mester esetében, akiket személy szerint nagyon szerettem és akiktől nagyon sokat tanultam, mivel ők nem egy hagyomány örökösei (mint például Zeami volt), célszerű lenne megkülönböztetni a bölcsességet a stílustól. Ha már megragadtuk az eszközöket, amelyeket megint csak egy barlangból loptunk, akkor rajtunk múlik, hogy egy új színházat képzeljünk el.

A másik nagy paradoxon, hogy a könyv tulajdonképpen az egyetlen eszköz, amely megmenthet bennünket az epigonizmustól. Nicola Chiaromonte¹² brutálisan, de egyértelműen fogalmazott: „*Nem Grotowski hibája, hogy a grotowskik pestissé válnak; mondhatná, ahogy Marx mondta a majomembereiről: »Én nem vagyok marxista«*”. Mint ahogy én sem vagyok sem Grotowski-, sem Mejerhold-hívő. De valóban olvasni kell őket, teljes hittel.

Könyveit olvasva maga Grotowski nagyon nem Grotowskinak tűnik. Vegyük például a tréninget, ami valahogy mindig visszaköszönő mítosz. Grotowski világossá teszi, hogy nem szabad edzeni, nem szabad csak úgy edzeni. Világosan leírja, hogy a tréning a színész felszabadítását szolgálja, de ha egy színész már szabad, és képes teljesen átadni magát a közönségnek, akkor nem kell semmilyen tréninget végeznie. Mindenekelőtt azért, mert az iskolákban vagy akár a tréninget gyakorló társulatokban elsajátított készségsorozat gyakran páncéllá válik, amit fel kell mutatni, aminek következtében a nézővel való találkozás egyre távolabb kerül. Még az is előfordulhat, hogy az ember úgy jön ki a színházból, hogy felkiált: micsoda előadás! Micsoda hang! Micsoda fenséges előadás! És ennek ellenére mégsem jött létre mély kapcsolatunk azzal a színésszel.

A képzésben – mondja Grotowski – gyakran kialakul egy olyan önelégültség, amely csak elhalasztja az előadást. Az aktus elhalasztása az alkotó pillanat elha-

¹² Nicola Chiaromonte (1905–1972) olasz aktivista író

lasztását jelenti, és így kizárja a találkozást a másikkal. A tanítás kristálytisztá: *A színésznek szembesülnie kell az alkotó maggal.*

Ezért az a legjobb képzés, ami az előadás alkotófolyamata során valósul meg. A művészetből keletkezett technika emeli a művészt az alkotói aktus szintjére.

– *De akkor mit kell tennie az embernek?*

Sok mindent lehet tenni, például bezárkózni egy szobába és alkotni, megtanítani magunkat arra, amit nem tudunk, és ha már létrehoztunk valamit, igyekezzünk minél hamarabb találkozni a közönséggel, mert ott kezdődik a tanulás.

A mi esetünkben azért beszélünk Atelier-ről, mert ez a szó a kézműves műhelyére utal, mi pedig a következőt próbáljuk tenni: alkotói folyamatokat simulálunk a világosan körülhatárolt elvek tanulmányozásán keresztül. Mindig a kreatív maghoz próbálunk kapcsolódni, már a bemelegítéstől kezdve.

– *A színházpedagógia azt jelenti, hogy a színészmesterséget a színpad deszkáin tanuljuk? Ennyire távol áll egymástól a színház és a mozi?*



Aiszkülosz: *Oreszteia*, Görög Nemzeti Színház, 2024, r: Theodórosz Terzopulosz, a képen Szavvasz Sztrumposz mint Agamemnón (fotó: Johanna Weber, forrás: greekdramafest.com)

Az, hogy a színészmesterséget mindenekelőtt a színpadon, a közönség előtt tanulja az ember, nem vélemény, hanem tény. A gyerekek úgy játszanak és követelik maguk számára a közönséget, hogy szüleit, nagyszüleit, rokonaikat zaklatják azzal, hogy nézzék meg előadásukat. Felnőttként az ember nem szűnik meg ugyanezt akarni, és minél több a néző, annál jobb. Umberto Orsini¹³ könyvének a *Sold out* címet adta, ami egyesek szerint egy vulgáris kifejezés. De ezt csak azok mondják, akiknek még soha nem volt igazi kiárusításuk. Úgy értem, nem élték meg, hogy három hétig egy 600 férőhelyes színházban van sold out.

Miközben ezekre a kérdésekre válaszolok, Epidauroszban vagyunk, ahol részt vettem a Theodórosz Terzopulosz¹⁴ által rendezett

¹³ Umberto Orsini (1934) olasz színész, filmszínész, rendező, a Compagnia Orsini alapítója és vezetője

¹⁴ Epidaurosz: az ókori világ legnevezetesebb gyógyító helye, Apolló fia, Aszklépiosz működésének városa. Színházát a Krisztus előtti 4. században építették.

Oreszteia bemutatóján. Epidaurusz¹⁵ a világ egyik legrégebbi és legnagyobb színháza, és most 10 000 néző volt ott. A jegy pedig 50 euróba került. Van fogalmunk arról, hogy mekkora bevételről beszélünk? Sok pénzről van szó, ez igaz, de ebben az esetben ez tiszta energia. Gondolatok azokra a színészekre, akiknek, amikor színpadra lépnek 10 000 ember előtt pusztán a testükkel és a hangjukkal kell elcsábítaniuk és elvarázsolniuk a közönséget, mikroport nélkül. És tudod, hol tanultak? Az Attis Színház társulatában. Az előadás mindjárt kezdődik, engem körülvesz a 9999 ember zsongása, egyedül vagyok, így nem szólalok meg. Elindul egy színész, odaér a színpad közepére, és megáll. Egyenesen előre néz, egyetlen pillantásával minden egyes nézőt alaposan szemügyre vesz. Néhány pillanat múlva a zsongás elhalkul. És csend lesz. Tízezer ember van csendben, el tudod ezt képzelni? Egy több mint kétezer évvel ezelőtt épült színházban, éjszaka, egy mozdulatlan színész tekintetétől elragadtatva a színpad deszkáin. Íme a válasz Eduardo zen kihívására: 10 000 ember, akiket egy mozdulatlan színész tekintete tart fogva.

Bizonyára Terzopulosz nem fizettette volna meg vele a büntetést, és nem váltott volna szakmát.

Ami a második kérdést illeti, ha a színház alatt embereknek öltözött és más embereket utánzó embereket értesz, akik egy mikroporttal felszerelve suttnak el egy szöveget a többi embernek, akkor igen, a színház és a mozi egy és ugyanaz a dolog. Ez alig változik. Ha viszont a színházra úgy tekintesz, mint egy ősi, ismétlődő rituáléra, amelyet alakok, kísértetek, hősök népesítenek be, akik énekelik a szót és táncolják a csendet, akkor a mozi és a színház két teljesen különböző dolog.

A moziban a színész a mindennapok játékait reprodukálja. Ehhez persze különleges tehetségre van szükség: arra a fajta tehetségre, hogy mesterien el tudjon játszani valamivel, amit a valóságban mindenki mindennap megtapasztal: az érzések fikciójával. A színházban viszont nem a valóságot kell utánozni, hanem az ideált kell megtestesíteni, felemelkedve a forráshoz, amelyből a természet fakad.

– *A színházi színészi játék a moziban fölösleges. És a fordítottja? Sok színész, aki a mozi és a televízió szülötte, megjelenik egyes színházakban. Sikeresek-e a képernyőhöz szokott közönségnél?*

A fordítottja egy kicsit bonyolultabb. Tulajdonképpen ez ma már tökéletesen járható út, hiszen a prózai színház többnyire filmes vagy tévés szituációk élőben történő újra játszása. Az ember úgy mozog, mint a moziban, úgy beszél, mint a moziban, a párbeszéd a mozi dialógusai, hamis érzelmek hamisított kifejezésével megtoldva. Mindennek van egyfajta kiszámítható sikere, mert a nézőket valami módon megnyugtatja, hogy a mindennapi élet bohózatát látják a színpadon. A színháznak viszont soha nem lehet célja, hogy megvigasztalja az em-

¹⁵ Theodorosz Terzopulosz (1947) az Attis Színház és a Nemzetközi Színházi Olimpia alapítója



Anna Magnani és Eduardo Da Filippo
1948-ban, az *Assunta Spina* című filmben
(fotó: Riccardo Carbone, forrás: corriere.it)

bert; a színháznak tükröt kell tartania, és szembesítenie kell bennünket saját szakadékkunkkal.

Ma azonban bárki színpadra léphet, ahogyan bárki írhat könyvet is.

Amikor Anna Magnani¹⁶ a kamera előtt töltött élet után visszatért a színházba, megrémült, és felhívta Eduardo De Filippót, hogy segítséget kérjen tőle. Attól félt, hogy a hangját nem fogják meghallani. Mert ezt a hangszerét már nem képezte tovább. És nem akármilyen színésznőről beszélünk, hanem egy természeti erőről. (...)

Mondhatjuk, hogy ma már nincs mitől félni. Mikroportok vannak, és olyan színészi játék, amely a legjobb esetben filmes, a legrosszabb esetben televíziós. De ha Anna Magnani attól félt, hogy nem hallják meg a hangját, akkor a mai fiatal színészek hogyan tudnak úgy felállni a színpadra, mintha mi sem történt volna?

A film az életet ragadja meg, a színház a lényegig hatol.

A színház nem a valóság, hanem a valóság eszményi formája.

A filmben elég a tehetség, a színházban nem elég a tehetség ahhoz, hogy ezt az eszményt beteljesítsük, tanulni kell, mert ez nem természetadta dolog, hanem természetfeletti.

Szerencsére vannak könyvek, és szerencsére vannak interjúk, így ma megtudhatjuk, mit gondolt a színészetről a film- és színháztörténet két legnagyobb színésze, Marlon Brando¹⁷ és Ryszard Cieślak¹⁸.

Mindenki színészkedik, legyen az egy gyerek, aki gyorsan megtanulja, hogyan kell viselkedni, hogy felkeltse az anyja figyelmét, vagy a férj és a feleség a mindennapi rituálék során. Amikor nem érezzük azokat az érzelmeket, amelyeket valaki elvár tőlünk, és a kedvében akarunk járni, akkor megjártsszuk azokat.

Meglehet, hogy Brando nagyon jól tudta, hogyan kell ezt csinálni. Ez azonban egy olyan technika, amelyet a tehetségen túl is lehet tökéletesíteni. De a színház nem a valóság, nem az élet utánzása. A színházban mítoszokkal és archetípusokkal van dolgunk. Miféle érzelem tehát a színházban a színészé? Talán még mélyebb érzelem, mert azoknak a lényeknek és az emberiség egészének a

¹⁶ Anna Magnani (1908–1973) olasz színésznő, filmszínésznő

¹⁷ Marlon Brando (1924–2004) olasz származású amerikai színész

¹⁸ Ryszard Cieślak (1937–1990) a lengyel Laboratórium Színház színésze, tanár, rendező

legbenső mozgatójáról szól, amellyel szembe találja magát, nem pedig arról a játékról, amelyet szocialitásnak nevezünk.

Megtestesíteni egy archetípust, egy érzelem alakító formájává válni, egy kollektív érzelemtől átítatottá – ne gondoljuk, hogy ez közömbös lehet egy színész számára. Persze, hogy érzelmeket tapasztal! De olyan igazi, mély rezgést, mely közelebb áll a transzhoz, mint az azonosuláshoz. És e transz jellemzője, ami megkülönbözteti a hisztérikus válságtudattól, hogy a színész a forma és az idő ura. Mivel a színész a forma, ő az, aki az időt formálja. Nem áldozata, hanem létrehozója a pszichés állapotnak.

Amikor Jago erőnek erejével beleoltja Othellóba a féltékenység mérgeét, áldozata Shakespeare megjegyzése szerint *transzba esik*. Láttak már olyan színészt Olaszországban, aki Othellót alakítva transzba esett? Hány színész képes ilyen csodára? Nem arról van szó, hogy örültet játszik, hanem hogy transzba esik. Mint ahogy az a nevezetes tárgy sem egy zsebkendő, hanem egy talizmán, amelynek anyagában – mondja Othello – varázslat rejtezik, mert egy szibilla készítette a szent férgek által szolgáltatott selyemből, míg a festéket a szüzek konzervált, mumifikálódott szívéből állították elő.

Ha ezt a kendőt a féltékenység hétköznapi tárgyaként kezeljük, akkor színdarabot csinálunk, nem Shakespeare-t. Ha ez egy közönséges zsebkendő, akkor mozt csinálunk, ha talizmán, akkor színházat. Az a szomorú, hogy ma a moziból csinálunk színházat. Ahhoz, hogy ebből kimásszunk, mindent a feje tetejére kell állítanunk: a hisztériát transzá, a tárgyat talizmánná kell átváltoztatnunk.

Ó, elfelejtettem Cieślakot... ő javasolta ezt a megoldást: *Az életben annyit játszunk, hogy a színházban csak annyit kell tennünk, hogy abbahagyjuk a színészkedést.*

– A 20. század nagy mesterei leleplezték a 19. század nagyképű színházát. A rendezés, a kutatás, az avantgárd színházak után mi fog maradni a 21. század első 25 évéből?

Vannak rendkívüli művészek és művek szerte a világon, de nem látok semmit, ami megközelíthetné *A halott osztály*¹⁹ vagy a *Café Muller*²⁰ színházát. De a negyedszázad fordulóján volt egy világméretű járvány, amely bezárta az emberiséget. Megdöbbenő volt, hogy amint kiszabadultunk, a fiatalok özönlöttek a színházakba, emberi kapcsolatok-



A halott osztály, Cricot2, Krakó, 1975,
r: Tadeusz Kantor (forrás: wordpress.com)

¹⁹ Tadeusz Kantor *Tricot 2* színháza

²⁰ Pina Bausch rendezése 1980-ban a Wuppertali Táncszínházban

ra és rituálékra vágytak. Remélem, hogy ez lökést adott ahhoz, hogy visszatérjünk a nagy mesterekhez, de mindenekelőtt a nagy színészekhez. A színház ma kollektív szükséglet, s ez a huszonnégy év tulajdonképpen lehetett volna egy újbóli egymásra találás. A biomechanika a robbanás előtti túltelítettség jele. Ma minden eddiginél inkább itt az ideje, hogy visszatérjünk az emberek közötti találkozáshoz. Éppen a transzhumanizmus és a dehumanizáló technológiák korában van az embernek szüksége az emberségre.

Ami azt a színházat illeti, amelyet joggal neveztek nagyképűnek, és amely talán még egy kicsit unalmas is volt, azt kell mondanunk, hogy azok a nagy mesterek eleve nagy színészekként álltak a többiek előtt. Ma harsonáknak hívnánk őket. De a harsona egy hangszer, bárcsak nekem is lenne. Talán tudnék is rajta játszani! Amikor Gordon Craig²¹ írásban is megfogalmazta a jövő színházára vonatkozó javaslatát, tudod, azt kinek ajánlotta? *Az olaszoknak, tisztelettel, szeretettel és hálával; régi és új színészeknek, akik mindig is a legjobbak voltak Európában.*

Craig szerint az olasz színészek, amellet, hogy különleges tehetséggel rendelkeznek a dikció és a beszéd zeneisége terén, *színészkednek, és nem tettetik, megtevesztve bennünket, hogy valódiak.*

Kétségtelenül nagyszerű színészeink voltak. Lehet, hogy rossz színházat csináltak, ez nem számít, a fontos az, hogy *nem tettették magukat valódinak.* Éppen e mesterségbeli tudásuk az, ami elveszett.

A 19. század nagy színészeihez képest az úgynevezett forradalmi színházi avantgárd megmutatta, hogy talán másképp is lehet használni ezt a hangszert.

A kérdés, amit a harsonákat néha jogosan kritizáló színészeknek fel kell tenniük: tudjátok, hogyan kell ezt csinálni? Megvan ez a technika? Harmincéves sem voltam, olasz harsonásokat láttam, és utáltam őket. Aztán elkezdtem a saját színházamat csinálni, s amikor évek múlva egymás szemébe néztünk, megállapítottuk: *de nem tudjuk, hogyan kell játszani.* És újra kezdtük. Szereztünk néhány technikai eszközt, amivel már el mertünk indulni, és ötvenévesen mikroportok nélkül állítottam színpadra *A cseresznyéskertet.* Suttogás és kiabálás nélkül! A technika terén ez egy példátlan horderjú dolog. Nincs benne semmi különös, de amit az a tizenkét színész művelt, maga a csoda.

Vegyük például azt a jelenetet, amikor Ljuba találkozik Trofimovval. Próbáljunk meg elképzelni egy anyát, aki a folyóba fulladt gyermekéről sírva mondja: *A gyermekem meghalt, megfulladt... Miért, barátom? Miért?* Ha film lenne, ez a sírás lehet, hogy a gyász halk suttogása lenne, ami kétségtelenül működne, de a színházban? A mikroport természetesen lehetővé teszi a színész számára, hogy a fájdalmát elsuttogja, de ezzel kizárja a közönséget. Nem azért, mert nem hallanak, sőt a mikroport segítségével sokkal jobban hallának, mint akusztikusan. Az a helyzet, hogy a moziban Ljuba előbb Trofimovhoz, majd a kö-

²¹ Gordon Craig (1872–1966) színész, rendező, díszlettervező, a rendezői színház teoretikuss

zönséghez beszélne. A színházban ennek az ellenkezője kell hogy történjen: a színésznőnek ki kell tágítania a hangját, a testét, a fájdalmat tiszta energiává kell alakítania, és ki kell terjesztenie a közönségre, átölelve az egész nézőteret. A színházban a hang először a közönséghez, majd a párbeszédben részt vevő színészhez jut el. Annak, hogy Ljuba mondatának energetikai táguláson kell átesnie, nem színészi torzulásnak, hanem zenei átalakulásnak kell tünnie a számunkra. Válaszolhatnánk azzal, hogy az életben senki sem beszélne így. De valójában nem is az életben vagyunk, hanem a színpadon. Ez a fájdalomérzet nem a két szereplőről vagy a két színésztől szól, hanem az emberiségről. Bizonyos színészek mesterfogása, hogy személyes érzésüket zeneileg kollektív érzéssé alakítják át. Ez a nagy különbség.

– *A színészek számára ez egy mesterség, ami azáltal csiszolódik, hogy csinálják. Most, hogy a társulatok a múlt század óta eltűntek, hogy a közszínházak nem adnak teret az új produkcióknak, hogy az előadások gyakran csak néhány napig vannak műsoron, hol gyakorolhatná szegény színész a mesterségét?*

Ez egy döntő és fájdalmas kérdés. Előfordul, hogy egyes színészeknek sikerül bekerülniük az úgynevezett belső körbe, tudom is én, kinek a kegyeibe, és valóban sokat dolgoznak, s bizonyos esetekben helyes, hogy így van, mert nagyon jók is. De soha nem mennek igazán mélyre, és ezért soha nem fejlődnek művészileg. Húsz-harminc napnyi próbafolyamatban nincs idő arra, hogy a szöveg és a színészi életutak jelzéseinek egymással való megosztása révén elmerüljünk önmagunkban. Ez a meghatározás Grotowskié, aki a könyvekről és a félreértésekről szólva *jelekről*, vagyis a formáról beszél. Az emberélet szerepeiről, nem pedig az ember életéről. Utóbbi a színész és a néző magánügye. Mindenki másnak tilos!

Egy hónap alatt csak azt tudod megismételni, amit tudsz, ezért a szereposztás a döntő: jobb, ha a különböző szerepekre a megfelelő személyt választod. De így nincs kockázat, nincs örület, így csak egy szöveget lehet többé-kevésbé jól színpadra állítani. S manapság hány előadást ér meg egy darab? Még a nagy produkciók is tulajdonképpen meghalnak a következő évben. És ez így megy tovább. Tehát nincs vertikális fejlődés, csak horizontális halmozódás. És tulajdonképpen senki sem panaszkodik. Vertikalitás csak bizonyos társulatoknál van, amelyeknek sikerül fenntartaniuk egy repertoárt: gondolok itt a *La lettera di Nani* ('Nani levelére'), a *Pinocchio del Carretto* (a 'Szekeres Pinokkióra'), a gyerekekkel kiválóan dolgozó társulatokra, a *Princio Attivo*²² *Mannaggia 'a mort* ('Rohadék halál') produkciójára, és még sok más hasonlóra, amelyet nem ismerek.

Van néhány saját alkotásom is: a *Macbettu* majdnem a 400. előadásánál tart, az *Il Principe Mezzanotte* ('Az éjjeli herceg') szerintem jóval túl van ezen is. Ezek az előadások hét, illetve tizenöt éve futnak. A művészek és mesteremberek áldozat-

²² Principio Attivo: professzionális művészeti kollektíva, mely az előadóművészet különböző területein tevékenykedik

tos munkájának, önfeláldozásának köszönhetően működnek, akik életben tartják a repertoárt egy olyan rendszerben, mely az ellenkező tendenciának kedvez.

Van azonban egy, még a társulatok helyhiányánál is elszomorítóbb dolog: a díjak és a pályázati kiírások keltette illúzió. Ezért az alkotói lendület már nem a heterogén közönség elcsábítására vagy elvarázsolására irányul, hanem arra, hogy megfeleljen egy pályázati kiírás paramétereinek. Meglehet, hogy ezek generációsak: de miért kell értéknek tekinteni, ha valaki harminc év alatti? Egyáltalán nem igaz, hogy ezáltal segítünk a fiataloknak. Ezzel konfliktust gerjesztünk és akadályozzuk a staféta átadását. A húszas éveikben járó fiataloknak nem kell szerzőknek lenniük (legalábbis nem feltétlenül), a szakmát kell megtanulniuk az öregektől, ki kell harcolniuk a megtiszteltetést, hogy megosszák velük a színpadot. Meg a témákat: gender, migráció, háború, határozott állásfoglalás, felajánkozás, kiállítás az igazak mellett.

Ez a generációs konfliktus eliminálja a létezés kétértelműségének szimbolikus többletét. És akkor elkezdődik az új szövegek és új szerzők kétségbeesett keresése. De mit lehet tenni? A legjobb tehetségek forogatókönyveket írnak, nem színdarabokat. Nem is beszélve a multimédialitásra való ösztönzésről, amelyet több mint húsz éve disszonáns mantraként ismételtetnek, egy olyan művészetre hivatkozva, mint a színház, amely monomediális volt, most is az, és mindig is az lesz.

S végül itt vannak a díjak. Milyen színházat szeretnek? Milyen színészt szeretnek? Színházat csinálók, hogy megnyerjem a díjat vagy a pályázatot. Ez a művészet halála. Egy újabb seb, amit a fiatalokon és a társulatokon ejtettek.

– *A színházban egyre gyakrabban mikroportozzák a színészeket. Nyilvánvalóan ez a színházat javát szolgálja. Mostanra már az olasz stílusú színházakban is mikroportoznak, azokban, amelyek a 16. század óta működnek. (...) Ez azt jelenti, hogy Shakespeare-t ma jobban szavalják, mint az Erzsébet-kori Londonban?*

Néha elbátortalanodok, és megkérdem néhány jó színészt: miért használják a mikroportot? Ismétlem, a jókról beszélek, azokról, akiknek nem lenne rá szükségük, és akik amúgy is tudják, hogyan kell használni. Mert vannak, akik nem is tudják, hogyan kell vele bánni, s belekerülnek abba a kínos helyzetbe, hogy hiper-szuperül fölerősített suttogást hallanak, és semmit sem értenek abból, ami elhangzik, mert nem tudják, hogyan kell használni a hangjukat, és főleg nem tudják, hogyan kell a teret betölteni vele.

Nos, a válaszok mindig ugyanazok. Az első: szükségem van rá, mert élő zenével dolgozom.

A színészek évezredek óta úgy játszanak, hogy élőben énekelnek akusztikus hangszerekkel kísérve. Az említett, több mint tízezer néző befogadására alkalmas epidauruszi szabadtéri színházban, ha valaki tudja, hogyan kell használni a hangját, nincs szüksége erősítésre, és kétezeröttszáz évvel ezelőtt a színészek olyan hangszerek kíséretében énekeltek, amelyek biztosan nem voltak elektromosak. A második válasz az, hogy mikroport nélkül bizonyos árnyalatok, bizonyos finomságok nem kivitelezhetőek. De kérdezem azt a nagyon kevés színészt,

akit ismerek: ki kérte tőletek ezeket az árnyalatokat? Nem mintha Rober De Nirót²³ szinkronizálnátok a tükörben! Bizonyos színészeknek még akkor is, ha azt kell megkérdezniük, mennyi az idő, olyan lesz a hangjuk, mintha ölelkeznek, s ez a felhangosított suttogás valamelyest kielégítheti a közönséget.

Végül a válaszok válasza: mert nem lehet hallani. És így még a jó színészek is erősítéshez folyamodnak, megalázva a hangjukat, ami már nem akusztikus, hanem elektroakusztikus jelenség. Nem akarok túlságosan távoli technikai területekre tévedni a szakértelmhez képest, de ez biztosan nem ugyanaz a dolog. Amikor a hang a színész testéből minden lehetséges finomsággal és törekenységgel kiszabadul, és eléri a nézőt, az olyan, mint egy tapintható érintkezés, egy simogatás, egy ütés, egy fizikai hatás. Amikor viszont a hang egy hangszóróból jön ki, kevésbé finom érzékszervek aktiválódnak, eltekintve attól, hogy soha nem lehet megmondani, ki beszél, mert a hang valójában mindig ugyanabból a holtpontból származik. És úgy képezem, hogy a rendezők kénytelenek egyfajta hangszóróként irányítani a vokalitás városi forgalmát. Meg kell értetni, hogy te vagy az, aki beszél, így a jelenet a televíziózás szabályaihoz igazodik.

És végül a fáradtság. Egy színész, aki a hangját arra használja, hogy elérje a közönséget, hatalmas energiát termel, s az előadás végére kimerül, elfárad. Ez az energia a nézők számára lesz táplálék és ajándék.

Összefoglalva, egyetlen igazság van: a színésznek meg kell tanulnia használatba venni a hangját és a szavakat (ami két különböző dolog), a közönségnek pedig meg kell tanulnia hallgatni és a csendből táplálkozni. És ha nem hall jól, az sem baj, el kell, és el is tudja és képzelni a hiányzó részeket, a szavak közötti árnyékot. Ha viszont tényleg minden egyes hangot hallani akar, mert amit az adott színész sugároz, azt érdemes meghallania, akkor még inkább el kell hallgatnia, és vissza kell tartania a lélegzetét, mint ahogyan az ember a bűvarkodás előtt teszi. A hallgatás és a légzéskimaradás két kitűnő viatikum a metafizikai élményhez.

Nem tudjuk, hogyan kell Shakespeare hőseit megszólaltatni, mert úgy teszünk, mintha egy Scorsese-film²⁴ figurája lenne, és nem az emberiség archetípusa. Nem tudjuk, hogyan kell a szavait kimondani, mint ahogy már nem tudjuk azt sem, hogyan kell deklamálni, énekelni, recitálni és kántálni. Nem tudjuk, hogyan kell megadni egy versszak tempóját. Nem tudjuk, hogyan kell egy mondat jelentését hangenergiává alakítani. Az Epidauruszban látott Oresztészben Sophia Hill²⁵, egy rendkívüli színésznő játssza Klütaimnéstrát. Csodálatosan teszi ezt: teste olyannyira kitágul, hogy bizonyos pillanatokban mintha azon lenne, hogy a torkánál fogva megragadja az embert, és úgy végezze, mint Agamemnón. De a hangja! A hangja... egy penge, amely a levegőbe vág, és tragikumával,

²³ Robert De Niro (1943) amerikai színész

²⁴ Martin Scorsese (1942) Oscar-díjas olasz–amerikai filmrendező

²⁵ Sophia Hill a 2023-as MITEM-en a Theodorosz Terzopulsz rendezte Nóra főszerepében volt látható



Sophia Hill mint Klütaimnésztra az *Oreszteiában*
(fotó: Johanna Weber, forrás: greekdramafest.com)

de komikumával is belénk ha-
sít: a hangszíneket úgy modulálja,
hogy nevetünk, anélkül hogy tud-
nánk, miért (nem a feliratot olvas-
va), egyszerűen hanggá változtatja
a karaktere szarkazmusát.

– A következő éveket a projekt so-
rán a hang- és jelenetírásnak fogjá-
tok szentelni. Az akadémiák és isko-
lák szaporodása ellenére a hang és
a dráma a két fájó pont. Miért? Mit
gondolsz, hogyan lehet sikeresnek len-
ni azon a terepen, ahol nyilvánvalóan
sokan elbuknak?

Szerintem meg lehetne és meg is kellene próbálni megmenteni a mesterséget
a maga egészében: gondoljunk csak a mesterek eltűnésére vagy a színpadi mun-
kásokéra, akik kétszáz négyzetméteres háttereket képesek zsebkendőnyi felület-
ként megmozgatni. Meg kell őrizni a hagyományos pedagógiát, de szem előtt tart-
va a kort, amelyben élünk. Ma már nem lehet egy körmössel sarokba állítani egy
fiatalt, még akkor sem, ha pontosan tudjuk, hogy ez nem szadizmus, mert ez az
erőszaktétele a mesterségbeli tudás legapróbb nüanszainak az átadását szolgálja.

Ma már nem lehet elvonulni a műhelybe. Nem lehet többé négyévesen de-
bütálni, mint a Duse²⁶, belélegezni a színházat, miközben az ember az anyja tejét
szopja. Emma Gramatica²⁷ Duse sűgójának és öltöztetőjének a lánya volt, ezért
töltötte első éveit egy különleges bölcsőben: abban a kosárban, amelyben a múlt
század legnagyobb színésznőjének a jelmezei voltak. A dráma művészete egy is-
tennő parfümjén keresztül hatolt a testébe.

Egy olyan korban, amikor a próbák nagyon rövid ideig tartanak, a turnék pe-
dig még rövidebbek, biztosan nem az a megoldás, hogy egymás után egyre több
előadást tartsunk, a csúcsra járatás poklába zuhanva. A kérdés az: hogyan lehet
ma élménypedagógiát létrehozni?

Szerencsére nem vagyunk egyedül, akik erre a kérdésre választ akarunk adni.
A miénk csak egy kis szeminárium, egy olyan hely, ahol kimentsük a magokat
a földből. Emlékszem, hogy az internátusban egy nap az apácák elvittek minket
egy sóbányába, és ajándékba mindannyian kaptunk egy-egy csomag sót. Elég
hátborzongató ajándék, nem? Lehet-e sót adni egy gyereknek? Lehetséges-e va-
laha is egy maréknyi sót átadni az új generációnak? A workshopjaink végén
igyekszünk minden résztvevőnek átadni egy maréknyi különböző magot. Vilá-
gos, hogy ezeket a magokat elsőként az úgynevezett tanárok viszik haza.

²⁶ Eleonora Duse (1859–1924) olasz színésznő

²⁷ Emma Gramatica (1874–1965) olasz színpadi és filmszínésznő

1987-ben Vandana Shiva²⁸ környezetvédő egy ősi indiai hagyományra építve megalapította a *Navdanyát*, egyfajta komplex, génmódosítás nélküli vetőmagbankot. A *Navdanya* szó *kilenc magot* jelent, és arra az ősi technikára utal, hogy ugyanazon a földterületen különböző fajtákat vetettek el a termékenység növevése érdekében. Ezt az ősi technikát hosszú évek óta felváltotta az intenzív művelés, amely valójában nemcsak a földet, hanem a legszegényebb embereket is kizsákmányolja. A projekt mostanra összekapcsolta az India különböző vidékein gazdálkodó közösségeket. A vetőmagokat ingyenesen osztják szét, sok embert, különösen nőket foglalkoztatva.

Talán túlzó a metafora, de valójában mi most pontosan ugyanezt próbáljuk tenni: szeretnénk megtalálni a kereskedelem elveszett magvait, és megóvni őket a külső ügynököktől. Tehát nem csak a tanításról van szó, hanem a megismerésről, az ismeretszerzés, a tudás szeretetének elsajátításáról. Ami engem illet, a kreatív akciók provokátorának szerepét veszem magamra. A színészek és tanárok ösztönzését. Nem tanítani akarok, hanem megismerni.

– *Ha már az írásnál tartunk, hogyan lehet drámaírókat képezni, ha az iskolából kikerülő gyerekek egyre kevésbé felkészültek, nem olvasnak, nem ismerik az összefoglaló kézikönyveket és a témákat sem?*

Tény, hogy a színháznak megvoltak a maga írástudatlan szentjei, az olyan alulképzett emberek, mint például Shakespeare, akit Ben Jonson²⁹ azzal vádolt, hogy alig tudott latinul és még kevésbé görögül. Shakespeare a vidéki szerző, az orvvadász. A színpadra való írás színpadi képzettséget feltételez, nagyon kevesen vannak a kivételek, még ha csodálatra méltóak is – Csehovra és Beckett-re gondolok. Az ő műveikből azonban egy alapvető dolog hiányzik: a színház. Megvan bennük a desztillált élet, megvan a partitúra, vannak csodálatos figurák és fenséges jelenetek, de hiányzik a színház. De talán éppen ezért olyan erősek a darabjaik: tökéletesen kitaláltak az eszközeik, amelyek a színészekkel érintkezve tiszta teatralitással forrósítják föl a színpadi jeleneteket. A színházi emberekben viszont, ahogy Taviani³⁰ nevezte őket, a színház minden szóban, mondatban vagy situációban benne van. Abszurd módon az utóbbiak szövegei kevésbé pontosak, mert közelebb állnak a forgatókönyvhöz, mint az eredeti szöveghez. Két évig dolgoztam azon, hogy *A cseresznyéskertet* szóról szóra átírjam, és higgye el, ez egy érinthetetlen szimfónia. Ha elvágod, vérzik. A kérdésre tehát így válaszolok: elküldöd ezeket a gyerekeket egy társulatba dolgozni, esetleg színészként. Az, hogy iskolázatlanok, előnyt jelenthet ezekben az időkben, amikor a dramaturgia egyre inkább burzsoá és kirekesztő. Csehov és Beckett tudatosan használt egyszerű nyelvet, miközben rendkívül műveltek voltak. Szereplőik

²⁸ Vandana Shiva (1952) indiai ökológus, génmanipuláció-ellenes aktivista. A non-profit Navdanya tudományos, technológiai és ökológiai kutatóműhely alapítója és igazgatója

²⁹ Benjamin Jonson Shakespeare kortársa: angol drámaíró, költő és színész

³⁰ Paolo Taviani (1931) olasz rendező, forgatókönyvíró

lehetnek clochardok vagy arisztokraták, de valójában igazi hősök: archetípusok, amelyek minden nézőben visszaköszönnek. Egy nagy drámaírónak nem szabad a közönségének írnia, legyen az a művelt baloldali közönség, a szőrösszívű polgári közönség, a televíziónéző közönség, a politikailag elkötelezett közönség. Véleményem szerint ez az ambíció dramaturgiailag minden esetben nagyon gyenge formákat eredményez. A nagy drámaíró mindenkire szól. Shakespeare hajlamos mindenkire szólni, ám darabjaiban neki magának nyoma sincs. Peter Brook³¹ Tom Stoppardot³² hozza példának, aki kulturált és kifinomult darabokat ír kulturált és kifinomult nézők számára, akik olvasták a könyveit, és hangozan képesek nevetni a Freudról és Schopenhauerrel szóló szellemes viccein. A művelt, olvasott néző örül, amikor felfogja egy bizonyos filozófiai mélységű mondatnak a jelentését, helyeslően felnevet, amikor meghallja az utalást egy bizonyos tényre, amely annyira speciális, hogy csak egy olyan valaki érti, aki azon a bizonyos speciális módon művelt.

A paradoxon az, hogy ma, ha valaki valóban művészettel akar foglalkozni a színházban, nem lehet műveletlen. Igaz ez a rendezőkre, és különösen igaz a színészekre, akiknek az előbbiekkal ellentétben nehezebben megy a család.

Sokakat ismerek, akik hozzám hasonlóan alulról indultak s kerültek be a színház világába, mind gazdaságilag, mind kulturálisan. De a tenni és tanulni vágyásuk olyan nagy volt, hogy falták a könyveket. A stílusod úgy javul, hogy észre sem veszed, de csak akkor, ha a közönséggel érintkezel. A tudatlanság nem probléma. Mert attól a pillanattól kezdve, hogy elhatározod: mindenkivel elbeszélgetsz, különösen azokkal, akik nem úgy gondolkodnak, mint te (éppen ezért kerülnek Hamlet egérfogójába); attól a pillanattól kezdve, hogy elhatározod: nem csalsz és őszinte leszel; attól a pillanattól kezdve, amikor kész vagy arra, hogy az életet és a fájdalmat, amit átélsz, desztilláld és megoszd másokkal (s ezt valóban nem önelégültségből teszed); attól a pillanattól kezdve, amikor rájössz, hogy a humorérzék a színpadra való, nem egy asztaltársaság szórakoztatására, és hogy a legfőbb tanító a zene, nem pedig az irodalom – véleményem szerint attól a pillanattól fogva elkezdheted színpadi jelenetet írni.

– *A programod első állomásának címe: A komédiás és a halál. Megmagyaráznád ezt nekem?*

A komédiában mindig van egy téma és egy háttér. A téma az éhség: *a komédia forgatókönyve*, ahogy Totò és Peppino szokta mondani. Éhség mindenre, különösen az ételre, de a szerelemre, a szexre, az életre is. A háttér pedig a halál.

Minden gyermekkori játéknak köze van a halálhoz, és a meséknek is. Amikor Bruno Leone a gyerekekkel való workshopjai végén megkérdezi: melyik szereplő tetszett nektek a legjobban? A válasz egyöntetű: a Halál. Ennek két oka van. Az első, mint már említettem, az, hogy a halállal játszani kell ahhoz,

³¹ Peter Brook (1925–2022) angol színház- és filmrendező

³² Tom Stoppard (1937) cseh származású brit dráma- és forgatókönyvíró

hogy megismerjük. Ez tulajdonképpen egy olyan játék, amelyet mindannyian többé-kevésbé játszottunk gyermekkorunkban, és amelyet aztán sajnos nem játszunk tovább az életünk folyamán. És ez a tény inkább tragikus, mint komikus. Mert azt már nem tanuljuk meg, hogyan kell meghalni, és már nem éljük át a halálfélelmet sem.

A második ok pedig az, hogy nincs komikusabb, mint amikor a komédia olyan helyzetből születik, amikor vagy félünk a haláltól, vagy amikor a halál benne van a levegő-

ben. Gondoljunk csak a temetésekre. Bizonyos öngyilkossági kísérletekre. Gondoljunk a Beckett-darabokra. Ha az ember nem tanul meg a halál és az éhség szemébe nézni, akkor soha nem születhet igazi komédia. Legfeljebb olyasmi, ami megnevettet, vagy ami vicces. A komédia azonban valami egészen más.

Hamm. Miért nem ölsz meg?

Clov. Nem ismerem a kamra kombinációját. *(Szünet)*³³.

Fordította: Pintér-Németh Géza



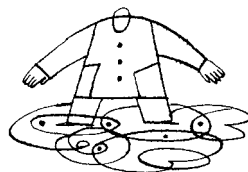
Bruno Leone, a bábjátékos guaratellaro
(forrás: teatridipistola.it)

³³ Lásd Beckett *A játszma vége* c. darabjában

Alessandro Serra for Sustainable Theatre Pedagogy

An Interview by Alessia De Antoniis

Alessia de Antoniis's interview with Alessandro Serra serves as a true pedagogical manifesto, conducted on 23 July 2024, prior to the launch of a three-year project Serra would lead from 2024 to 2026. The first events of the project took place between 26 July and 2 August in Trevinano, Italy. Vladimir Olshansky, a clown, and Bruno Leone, the reviver of the *guarattelle*, a traditional glove puppet designed for practice, aimed to reconnect with the thread of time and rediscover the archetypes of comedy – those infinitely diverse, timeless forms that remain capable of transformation and renewal upon being staged today. In the interview, Alessandro Serra emphasizes that this three-year pedagogical experiment will not involve passing down established methods, but addressing questions that can only be answered through creative participation in artistic practice. The text is accompanied by Alessandro Serra's photographs from *Oedipus Song*, TeatroPersona Company's latest premiere, which had its first performance in Hungary at MITEM 2024.



JAN FABRE / LUK VAN DEN DRIES

A cselekvéstől a színészi cselekvésig

Jan Fabre iránymutatásai a 21. századi előadóművészek számára (részletek)

Jan Fabre (1958), a 70-es évek óta működő színházi alkotó, író, képzőművész és Luk Van den Dries dramaturg, színházi szakember közösen jegyzett kötete tízéves együttműködés eredménye. Ez a Fabre széles körű színházi tapasztalatain alapuló iránymutatás új megvilágításba helyezi a kortárs színház előtt álló kihívásokat, és ezen belül az előadóművészek magas szintű fizikális, mentális és énekes képzsését. A könyv *Performatív alapelvek* című első fejezetében, amelyből válogattunk, Fabre a színházművészet alapkérdéseit járja körül. A *Belülről kifelé* című részben, melyben a hatodik alapelvet tárgyalja, az előadóművész hitelességének előfeltételét abban látja, hogy amit a színpadon tesz, belső valóságából fakadjon, fiziológiai folyamatait alakítva át látható és hallható jelekké. A következő, *Átváltozás* című alfejezetben azt a szüntelen átalakulási folyamatot vázolja, amelynek az előadóművész alá van vetve, s amelynek formát, alakot ad. A *Valós idejű, valódi cselekvés* című részben arra keresi a választ, hogyan lehet az időt és a teret a színpadon, a tényleges előadás és a színház fiktív keretei között ábrázolni és megélni. Fabre antwerpeni színházi társulata, a Troubleyn a 9. MITEM-en *Resurrexit Cassandra* című rendezésével mutatkozott be. A 2024-es 11. MITEM-en a *Mítikasz-csúcs (Az Olümposz tetején)* című nyolcórás produkciót látta tőlük a magyar közönség. Idén novemberben a Nemzeti Színház társulatával létrehozott *Vér vagyok* című Fabre-rendezés kerül bemutatásra. A 2021-ben megjelent *From Act to Acting* című kötet, melyből a fenti három részlet való, az SZFE és a L'Harmattan közös kiadásában hamarosan olvasható lesz magyarul is.¹

¹ Az itt közölt részlet az SZFE és a L'Harmattan közös kiadásában megjelenő kötet szövegének korrektúrázott, nyomdakész verziója, melyet változtatás nélkül közlünk, beleértve a könyv más fejezeteire való utalásokat is.

Belülről kifelé

Sok elmélet hangsúlyozza, hogy a színésznek nem a külső hatást kell keresnie, hanem a belső igazságából kiindulva kell cselekednie és reagálnia a színpadon. De mi a belső igazság? Fabre számára ez a testben helyezkedik el, annak az elképzelhető leginkább szó szerinti értelmében: belül. Az előadónak folyamatosan hipertudatosnak kell lennie azzal kapcsolatban, hogy mi történik a testében. Az az ő laboratóriuma, egy hihetetlenül összetett és zseniálisan kialakított öltözet, amely folyamatosan reagál még a neki küldött legapróbb új inputokra is. Ez a test körülbelül százbillió sejtből áll, amelyek funkcionális struktúrákba és rendszerekbe szerveződnek, ilyenek a belek, az idegrendszer, a mirigyek, az izomrendszer, a csontváz, a kötőszövet, amelyek mindegyike összekapcsolódik egymással, együttműködnek, létrehozva a homeosztázist: az összes szervezeti funkció egyensúlyát (többek között a hőmérsékletét, a savasságét, a vérnyomását és a légzését). A test egy hihetetlenül intelligens gépezet, amely folyamatosan alkalmazkodik a környezeti tényezőkhöz, és reagál a legkülönbözőbb ingerekre. Fabre pedagógiai projektje arról szól, hogy tudatosítsa az előadóban az önnön bensőjében működő valamennyi mechanizmust, az anyagcsere-folyamatokat, a kémiai folyamatokat, a fiziológiai folyamatokat, hogy a performer megtanulja ezeket érzékelni és az előadás során inputként használni. Ő belülről érzékel, érzi, mi történik vele legbelül, és ezt vetíti ki.

Ha a fiziológiai belső egy nagyon rétegzett és finom mechanizmus, akkor mindez még inkább vonatkozik a képzeletvilágra. Amint azt az *Anatómiai tudat* performatív alapelveiben már jeleztük, a képzelet kimeríthetetlen táplálékforrást képez, határtalan mélységekkel, bizarr árnyékokkal és az álomképek útvesztőivel, amelyek folyamatosan karnyújtásnyira vannak. Ez egy kézzelfogható világ, ami azt jelenti, hogy a benne lakozó képzelet szagokból, hangokból, ízekből áll, megvan a saját letapogatójuk és kifordított szemük, amely többet érzékel, mint amit valójában látni lehet. Az előadó dolga, hogy ne csak kapcsolatba kerüljön a képzeletével, hanem szélesre tárja annak az ajtaját, és merjen mélyre merülni benne, újra meg újra a nem sejtett mélységeket keresve.

A *Belülről kifelé* nem egyszerű útvonalat követ A pontból B pontba, hanem több koordináta között cikázik előre-hátra. A képzelet olyan fiziológiai folyamatokat elindító cselekvéseket irányít, amelyek fejleszthetik magát a képzeletet. Tehát a képzelet, a cselekvés és az észlelés között folyamatos visszacsatolás van, amellyel a belső világ kreatív energiává alakul át, ami viszont táplálja és erősíti a belső világot. Az előadónak ezért fel kell töltenie magát egy konkrét képzeletbeli gondolattal, majd hagynia kell, hogy a test teljesen eleméssze ezt a gondolatot, és átadja magát annak, ami történik. Vagyis a képzeletet szüntelenül fiziológiai impulzusok hajtják, még inkább fizikálissá téve azt. Az önszuggesztió révén az előadó valóban érezheti, ahogy ég a talpa a *Rizspapír/Tűz* gyakorlatban, vagy ahogyan egy golyó hatol át a testén *A haldokló állapotban*. A belső világ inputja,

bemenete olyan kimenetet teremt, amely egy, a belsőbe visszavezető utat éget. Pontosan ez az állandó körforgás az, ami életre kelti az előadást, és éberben tartja az előadót.

Amikor Fabre azt tanácsolja egy előadónak, hogy legyen kapcsolatban a szívével, a májával vagy a gyomrával, az nem metaforikusan értendő. Amikor megjegyzi, hogy háttal is nézzünk, az azért van, mert a bőrnek is van szeme. Amikor azt mondja, hogy a lábnak is gondolkodnia kell, az azért van, mert az idegek a talptól az agyig futnak. A belső test a végső igazság. Az igazság az, hogy sejtek, idegek, rostok, mirigyek tömegei reagálnak ebben a pillanatban. Az igazság az előadó számára tehát nem pszichológiai, hanem fiziológiai: érzékelésének egésze az „itt és most”-ból és ebből a belső organizmusból indul ki, művészetének egésze pedig abból áll, hogy mindezt látható és hallható jelekké alakítja át. A belső igazsága (amely mindig jelentőségteljes és mindig ideiglenes) a külső igazságává alakul át (amely mindig jelentőségteljes és mindig ideiglenes). Van hasonlóság a belső és a külső között. Az érzés és a megmutatás eggyé válik.

Érezni, érzékelni nehéz fogalom minden színészi módszerben. Legtöbbször összekeverik a pszichológiával, az érzelmekkel. Az érzés Fabre megközelítésében egyenlő az észleléssel: az előadó minden érzékszervi képességét egyfajta szeizmográfiai receptorként használja fel, hogy felismerje, mi történik a testében. Ezután az észlelt impulzusokat belülről kifelé tolja, világos és meggyőző jelekre fordítja át. A gyakorlatsor többek között e finom és túlérzékeny, belső teret figyelő antennákat hivatott élesíteni és továbbfejleszteni. A *Holdjárásban* például hirtelen az előadó minden oxigénellátása megszűnik, amitől a teste lassan görcsbe rándul: úgy érzi, hogy zsugorodik, és hogy a belei elkezdnek a csontvázához tapadni. A testnek ezt a valós állapotát a színészet inputjaként használja fel: a test összezsugorodó belseje fulladásérzetet kelt, és ezzel a valódi érzésből indul ki a performer, materiális átalakuláson megy át, színpadi alakítása meggyőző lesz. Ez az aktus azért hiteles, mert a test akut állapotából indul ki: a belső tér felkavarodik, ami hat az előadóra, s ez a hatás látható és hallható jelekké alakul át. Valami hasonló történik az *Öregemberek* gyakorlatban is: az előadó remegni kezd, egy belső, gerjesztett remegéssel. Ez az idegekben, a legapróbb rostokban indul el, majd szétterjed az egész testben, amíg szinte teljesen el nem borítja, és a performer akkor már nem tudja abbahagyni a remegést.

Ez minden olyan gyakorlatra vonatkozik, amellyel az előadót egy meghatározott létállapotba kívánják hozni, a test funkcióihoz (hőmérséklet, savasság, vérnyomás, izomtónus, légzés stb.) kapcsolódó állapotba, amely a test belsejében nyilvánul meg. Ez a valódi fiziológiai állapot a képzelet izomzatával együtt alkotja az előadó kreativitásának az anyagát. A felsoroltak pedig színpadi létezésének a létfontosságú részei. Az előadó a szívverése szerint cselekszik, a fantáziája hullámain szörföl, az ihletet a vérnyomása és az idegeinek a kisülése adja ehhez.

Átalakulás

A színház varázsa az átalakulás erejében rejlik. Valamiben, ami valami mássá változik. Fabre ezt a „mást” akarja kutatni; az előadón múlik, hogy kiássa ezt, feltárja a rétegeit – a lényegi talajtalanságát is –, és elmerüljön benne. Ezután bemutathatja a közönségnek. Jan Fabre színpada az átváltozásé: az előadó energiája folyamatosan átalakul, és ezáltal új formákat ölt. E masszív „vedlési” folyamatban a performer lenyúzza a bőrét, hogy máshol újrano vessze azt. Mindezeknek az állandó transzformációknak nincs felismerhető autentikus magjuk, igazságuk vagy eredeti természetük, amely meg akarna mutatkozni. Soha nem a tisztaságról van szó. Az igazi természet éppen az átalakulásban rejlik, a változás soha véget nem érő folyamatában, amelynek az előadó átengedi magát. Saját rétegei és képzeletének végtelen mozgástere a színpadi jelenlétének a mozgatórugói.

Az átalakulás Jan Fabre színházában önmagában is nagyon rétegzett és összetett téma. Sok különböző oldala van, amelyek mindegyike a transzformáció különböző minőségét jelzi. Minden bizonnyal van ennek egy revelatív dimenziója is: az átváltozás saját élete, valami, ami megismerhetetlen, sőt elképzelhetetlen. Ennek a revelációnak lényeges alapja, hogy egy másik dimenzióból ered. Ebben az értelemben, mint a katolikus liturgiában, az átalakulás az átlényegülés formáját ölti: a kenyér Krisztus testévé válik. „Vegyétek, egyétek, ez az én testem, amely tiérettetek megtöretik...”² A kenyeret a hívők nyitott kezére teszik,



Jan Fabre: *A művészet és Krisztus szenvedésének elbeszélése*, 1978, ceruza, emberi vér, papír
(forrás: finestresullarte.info)

² Pál első levele a korinthusiakhoz, 1Kor 11. A Magyar Biblia Tanács fordítása.

akik azt onnan nyelvükre helyezik, ott hagyják, hogy széteszen, majd rágás nélkül lenyelik. Így a hívek teste egyesül Krisztus testével, amely eltűnik a nyelven és a szájpadráson, és egyé válik velük.

Az átlényegülés az átalakulás egy speciális formája, mert benne maga az anyag változik. Krisztus teste kenyérré válik. Más szóval, az egyik forma atomjai, állaga és sejtszerkezete feloldódik, és egy másik formává, ebben a liturgikus példában egyfajta kenyérkoncentrátummá alakul át. És valójában pontosan ez az a szint, amelyre Fabre vágyik. Ő minden lehetséges irányban és fokozatban feltételezi az átalakulást, például mindenféle állatfajba, szörnyekbe, angyalokba és sok más alakba, de mindennek a transzformációnak a végső célja az, hogy valami mássá váljunk, egy másik szubsztanciát vegyünk fel. Ez vonatkozik például az olyan gyakorlatokra, mint az *Elmetszés*, az *Erósz/ Thanatosz*, *A profántól a szentig* vagy az *Eksztázis*, amelyek mind az átalakulás rendkívüli fokát érik el, hiszen az előadó feloldódik valamiben, ami önmagánál nagyobb.

Sok színészteóriában ez az átváltozás áll a színházi folyamat középpontjában. A színész felveszi a karakter szerepét, és mindenféle színészi technikát bevetve, amennyire csak tud, igyekszik a karakter helyébe lépni, tehát más emberré válni. Fabre esetében ez nem így történik. Az előadó nem más ember lesz, hanem valami más. Fizikai lényé megváltozik. Tehát az átalakulás folyamata a legalapvetőbb szinten működik, a sejtszerkezetek és az atomok szintjén. Az anyag megváltozik, valami más lesz: olyasmi, amiben még fel lehet lelni az emberi formát, de ami ugyanakkor megtagadta emberi funkcionalitását, hogy egy új entitás befogadja. Ezt nem lehet „identitásnak” nevezni, ez csak „valami”. A színpadon a közönség szeme láttára az előadó teste átlényegül valami mássá. Ez Fabre színházának igazi lényege: mássá válni. A liturgiában a kenyér transzszubsztanciális forma,³ amelyet sokszorozhatunk és oszthatunk. Ily módon Krisztus teste megosztható a hívek között, mint ahogy a vére is. Ugyanez az átlényegülés történik a Fabre-féle előadásban is: a performer megosztható és kommunikálható formát keres – csak nem a tekintet, a megértés, a jelentés és az értelem megfelelő csatornáin keresztül. Nem, ez egy megosztott folyamatról szól, testről testre, anyagról anyagra. A kenyér a nyelv és a szájpadrás révén egyesít. Hasonló ehhez egy új megjelenési forma megszületése, amellyé az előadó átalakult, réseket keresve a közönségben, ahová beférkőzhet, ahol szívesen látják, vagy lágy szöveteket, amelyeket átlukasztathat, vagy fészket készíthet bennük saját maga számára. Ha kell, a szépség harcosa egy baktérium vagy vírus is, amely viszketést, irritációt és kiütéseket okoz.

Ami a liturgiára vonatkozik, az az alkímiára is vonatkozik, ez egy másik olyan folyamat, amely hasonló ahhoz, amit a Fabre-féle performer szeretne elérni. Az alkimista is olyan képletet keres, amellyel beavatkozhat az anyag természete-

³ *Transzszubsztanciáció* (latin): átlényegülés. A kenyér (ostya) egész lényege, hogy Krisztus szubsztanciájává, testének szubsztanciájává, illetve a bor Krisztus vérévé, vérenek szubsztanciájává változik, lényegül át.

tébe, és a közönséges fémeket arannyá változtathatja; ő arra az arisztotelészi elképzelésre támaszkodik, hogy a négy elem mindegyikét megváltoztathatja, ha más minőséggel (meleg, hideg, nedves, száraz) kombinálja őket. Ezek és sok más tulajdonság is elengedhetetlen eszköztárat alkot az előadó számára az alkímista színházában: extrém hőt ad hozzá, vagy kiszárad, rendkívül könnyűvé válhat, vagy nullára lassulhat, például olyan gyakorlatok során, mint a *Holdjárás*, a *Rizspapír/Tűz* vagy *A beteg test*. Az előadó úgy foglalkozik az anyaggal, hogy mindenféle tulajdonságot felszabadít, amelyek dekonstruálják a szerkezetet, hogy új anyagot hozhasson létre. Az alkímiára nagyon jellemző a közönséges fémek arannyá alakítása. Más szóval, az ember egy triviális dologból indul ki, hogy azt valami értékesebbé változtassa. A megvilágosodásnak ez a dimenziója igen-igen jellemző az alkímián belüli spirituális tartalomra, ami a Fabre-féle előadóra is vonatkozik. Világítani akar, fáklyává válni, világítótoronnyá, amely fényt áraszt. Meg akarja mutatni, mire képes a test, ha eltávolítja a béklyókat és a tehetetlenséget, amelyben általában tartják. Jan Fabre alkímista színházában a test egy nehezebb anyaggá olvad. Olyanná, ami nem tagadja meg alap- és elfojtott természetét, de szikrázni és ragyogni is tud, mint a csillagok sokasága az égen.

Tehát különböző módokon lehet meghatározni ezt az átalakító erőt, amely Fabre munkásságát jellemzi. Minden alkalommal a változás folyamatának más-más oldala áll a performatív cselekvés középpontjában. Csak egymáshoz viszonyítva lehet átfogó képet alkotni arról, hogy mit értünk az átalakuláson, vagy mit értünk el általa.

S itt hozzá kell tennünk még egy utolsó, lényeges adalékot, nevezetesen a *metamorfózist*.⁴ Ez Fabre-t egyenesen megbabonázza, a munkája egyszerűen elképzelhetetlen az átalakulás e dimenziója nélkül. A metamorfózis pedig egy teljesen új tapasztalati teret és jelentést ad az átalakuláshoz. Ez egy biológiai folyamat, amelyben például egy lárva hernyóként „támad föl”, és végül pillangóvá alakul; vagy a bogár bábja, amely imágóvá (kifejlett szárnyas bogár) fejlődik. Az előadó munkája ugyanilyen elképesztő, már-már megdöbbentő hatást gyakorol. Hihetetlen, hogy egy bábból pillangó vagy egy erősen páncélozott bogár bukkanjon elő. Ugyanilyen döbbenetesek az előadó metamorfózisai is, ahogyan ezek a könyv legtöbb gyakorlatában megjelennek: az idő varázslatos pördültével egy síró csecsemőből az utolsó lélegzetét vevő aggastyán válhat. Átalakulhat más neművé, vagy bármivé, ami a kettő között van. Felveheti egy állat alakját, és ebben a köntösben mozoghat egészen addig, amíg egy új metamorfózist megfelelőnek nem talál arra, hogy belevágjon. Állati alakból tárgygyá, aztán akár angyallá vagy ördöggé változhat. A metamorfózis soha nem könnyű. Ez egy nagyon alapvető átalakulási folyamat, amely a gubó szakadásával, feltörésével, fájdalmas bábozódással jár. Ugyanakkor a folyamat maga örömet és új ünnepe-

⁴ Szó szerint lefordítva a görög nyelvből latin közvetítéssel átvett szót: 'alakváltoztatás', 'formaváltoztatás'. – *A szerk.*

ket is hoz, hiszen semmi sem olyan csodálatos, mint átmeneti állapotban lenni, valahol a kettő között mozogni, két part között úszni: a köztes terület elragadó és felfedezésre vár. Mégis, az áttekinthetőség kedvéért: az előadó nem utánóz, nem a külső peremet másolja, hanem egyre mélyebbre ás, átalakulása átfogó, a benső előtt tiszteleg, és csak aztán jut el a külső héjig. Maga a belső folyamat egyszerre fájdalmas és gyönyörködtető, és az érzések ezen kombinációja még az utána következő heves rácsodálkozásnak is velejárója. A metamorfózis mindig az erőszak és a szépség keveréke.

Mondanunk sem kell, hogy a metamorfózisnak ez a biológiai, felszakadó és revelatív formája mitikus dimenziókat is érint. Kollektív emlékeinkben sok olyan történet lappang, amelyek a metamorfózis erején alapulnak. Ott van például Narcissus, aki átváltozik az azonos nevű virággá (nárcisz), Aktaión, akit a saját kutyái üldöznek, miután a vadászat bosszúálló istenője szarvasbikává változtatta, vagy Zeusz, aki sokféle zseniális metamorfózissal igyekszik felszabadítani a folyamatosan benne tomboló tesztoszteront. Vagy gondolhatunk a különleges mesebeli lényekre és féllényekre is, amelyek a tudatalattinkban szunnyadnak... Ez a mitikus dimenzió annak az embernek a képzeletére jellemző, aki meg akar szabadulni testének korlátaitól, és új köntösbe, valami másba menekül: a metamorfózisban keres vigaszt, ami a színház archetípusa.

Valós idejű, valódi cselekvés

A Jan Fabre által kidolgozott gyakorlatok közül több a *Valós idejű, valódi cselekvés* egyszerű elvén alapul. Ez egy olyan mottó, amely a hatvanas–hetvenes évek performanszművészetében érte el a csúcspontját, de felbukkan olyan korai avantgárd mozgalmakban is, mint a futurizmus és a dadaizmus. A performanszművészetben a művész organikus teste lesz a műalkotás fókuszpontja. Piero Manzoni és Robert Morris szerint „a test egy élő szimbólum”,⁵ amely gondolat később radikálisabban fejeződött ki az ún. *Body Art movement*ben (1969-től), melyben a művészi terület határa még jobban visszahúzódott a művész testén és testében történő cselekvésekbe, ahogyan azt Germano Celant is jelzi a Jan Fabre-ról írt monográfiájában.⁶ A *Valós idejű, valódi cselekvés* a performatív médium minden aspektusát érintő paradigma: ellentétben a színházzal, amelyben az idő és a tér is fiktív, valamint a színésszel (mivel belehelyezkedik egy szereplő identitásába), a performanszművészet valóságos: a performanszművész nem valaki mászt játszik, sőt nem is játszik, mert ő akciót hajt végre; ezek a cselekedetek valóságosak, így

⁵ Az idézet forrása: Germano Celant: *Jan Fabre: Stigmata – Actions & Performances, 1976–2013*, Milánó: Skira Editore, 2014, 10.

⁶ Uo., 11.

igazi hatást fejtenek ki, és nem színpadon, hanem valós térben, valós időintervallumban zajlanak.

A *Valós idejű, valódi cselekvés* a performanszművészet alapkonceptiója, legalábbis e műfajon belül egy nagyon specifikus mozgalomé, mivel a performanszművészet születése óta széles körben elterjedt a művészetek „életesítésének” minden formája. Azt a valóságot, amelyről itt beszélünk, Fabre saját, borotvapengékkel végzett akcióiban vette át: megvágta magát, majd rajzokat készített a kiserkenő vérével; részben a *My Body, My Blood, My Landscape* (Testem, vérem, az én tájam, 1978) is ebből született, részben pedig Marina Abramović⁷ és Ulay, Bas Jan Ader, Chris Burden vagy Joseph Beuys előadásai is, hisz ők mindannyian olyan művészek, akik próbára tették a testüket, és a fájdalom vagy kimerültség fizikális és mentális határain egyensúlyoztak munka közben, mindig a Celant által leírt köztes zónában, amely egyszerre „a földi és a mennyei, a férfias és a nőies, a nehéz és a légies, az anyagi és az anyagtalan, a valóságos és a virtuális együttlélése...”⁸ *Nocturnal* című naplóiban Fabre sokszor hivatkozik a performanszművészetre mint a színház utolsó mentevárára: „A színháznak szüksége van az előadó-művészet mentalitására. Ez a mentalitás ki fogja dörzsölni az illúzió és a valóság határát. Így aztán egy seb keletkezik, amelybe örömmel szórom a sót.”⁹ Azonban nem a performanszművészet az egyetlen, ami hatással van Fabre-ra, ez csupán a kezdeti szikra e nagy horderejű előadásokhoz, amelyeknek a gyökereit mindenekelőtt olyan klasszikus flamand primitívekben találta meg, mint például Gerard David (kb. 1450–1523), aki a *Cambyses ítélete* című festményén a test bemetszéseit kendőzetlenül mutatja meg. A *Valós idejű, valódi cselekvés* elvét a színházban megvalósítva Fabre alapjaiig rengette meg az uralkodó színházi konvenciókat és kódokat. A gyakorlatok a test valóságát kívánják feltárni, ezért a valódi testi funkciókat érintik. Mindenekelőtt az előadónak meg kell tanulnia hallgatni a testére, és meg kell tanulnia bízni benne. A teste a *prima materiája*, a legfontosabb anyag, amellyel dolgozni fog. Hihetetlenül gazdag forrás, amelyből meríthet: ha képessé válik hallgatni a beleire, csontjaira, ízületeire, kötőszöveire, izmaira, sejt szerkezetekre stb., folyamatosan új impulzusokat kap majd, amelyeket felhasználhat a színpadon. Ebben a testben tárolódik maga a történelem is: ez őrzi fajunk sajátos történetét, halként való létezésünk maradványait, és annak a hosszú útnak az emlékét, amelyet emlésként megtettünk. Mindezeket a rétegeket megszólíthatja és felhasználhatja az előadó a színpadon. Nagyon gondosan kell odafigyelnie a bensőjére, és érzékenynek kell lennie a testében lakozó költészetre. Újra és újra saját belső fizikális impulzusait kell követnie.

⁷ Jan Fabre és Marina Abramović lenyűgöző közös karriert tudhattak magukénak: ismerték egymás munkáját, hatottak egymásra, és együtt is működtek, többek között a *Virgin/Warrior* (Szűz/Harcos, 2006) című performanszban.

⁸ Germano Celant, i. m., 11.

⁹ Jan Fabre: *Nocturnal, 1978–1984*, Antwerpen: De Bezige Bij, 2011, 64.

Ez a test nem hazudik. Egy fizikálisan megterhelő gyakorlat során a szív gyorsabban kezd verni, a légzés felgyorsul. Extrém melegben a verejtékmirigyek erősebb működésre kapcsolnak, hogy fenntartsák a testhőmérsékletet. Az orgazmus előtti időszakban a véráramlás felerősödik. Ezek olyan fizikai törvények, amelyek elől nem menekülhet az előadó: az impulzusok mindegyike megfelelő reakciót vált ki a testében. És pontosan ez a testigazság képezi az ebben a kötetben felsorolt szinte valamennyi gyakorlat alapját. Az olyanok, mint például a *Rizspapír/Tűz*, a veszély stressztényezőire hatnak, és megnövekedett adrenalin-szintet okoznak; a *Nevetés/Pofon* egy akció–reakció gyakorlat, amelyben az igazi arcucsapás irritálja az ereket, és frusztrációt vált ki. A *profántól a szentig* egy állóképességi gyakorlat, tréning az izzadás előidőzésére.

Az idő és a cselekvés valóságával való megbirkózás az előadó személyes felelőssége: ő az, aki a legjobban ismeri a saját testét, a határait, aki tudja, meddig kell elmennie ahhoz, hogy valódi hatást csiholjon ki belőle. Ez minden performerre jellemző. De jó időnként valóban megérezni a határainkat, hogy ennek az élménynek a lenyomatát elraktározzuk a test fizikális emlékezetében.

E gyakorlatok mindegyike a test valóságának valós idejű, valós cselekvéssel való megszólítását célozza. A *Valós idejű, valódi cselekvés* elv a Fabre-féle gyakorlatsorozat gerince. És az érzelmi, illetve fiziológiai reakciókat, amelyek ezekre a fizikai impulzusokra érkeznek válaszul, az előadók egy jelenet során elkezdhetik a maguk előnyére használni, s manipulálni őket. Pontosán ezt jelenti ennek az instruktoroknak és előadóknak szóló útmutatónak a címadó alapelve, „A cselekvéstől a színészi cselekvésig” is: a gyakorlatok során fellépő nagyon is valós impulzusok adják a színészi játék anyagát. Tehát egy olyan hatás, mint az adrenalin kirobbanása vagy a nagyon lelassult pulzus, felhasználható egy bizonyos cselekvés befolyásolására. A test nemcsak egy barométer, hanem egyúttal hihetetlen inspirációs forrás is, mert az összes gyakorlat során lenyomatok gyűlnek össze, vagyis inkább fizikális emlékek, amelyek gyorsan életre hívnak bizonyosfajta energiát, amely a jelenettől függően felhasználható. „A cselekvéstől a színészi cselekvésig” így gyakran visszatér a különböző gyakorlatok leírásában, de itt csak röviden érintjük, mert elválaszthatatlanul kapcsolódik a *Valós idejű, valódi cselekvés*hez.

Az „igazi test valós időben” elsősorban az idő itt és most történő megtapasztalását jelenti, például olyan gyakorlatok során, mint az *Öregemberek és a Futás*. Az előadó olyan intenzitással éli meg a „most”-ot, mint aki magával a halállal néz szembe. Ragaszkodik a „most”-hoz, és mindent ki akar csikarni ebből a jelen pillanatból: „most vagy soha”, az élet minden sürgetése abban fejeződik ki, ahogy a „most” behatol a testbe. És a „most”-nak ez a megtermékenyítése az intenzitás robbanását idézi elő: elsősorban fizikális intenzitást, mert a „most” a fizikai idő, de ugyanúgy érzelmi és spirituális intenzitást is hordoz, hiszen a testünk számos csatornán keresztül kapcsolódik a létháztartásunk mennybe meneteléséhez és pokolra szállásához. Az agyunkban ez a „most” a halántéklebenyünkben

és a halántékcsonatunkban helyezkedik el: a fül és a középfül körül leng, és többek között az érzékelési ingerek felismeréséért is felelős. Így ebből az idővel kapcsolatos agyterületből tapasztaljuk meg a „most”-ot, minden inger az idő ingere, és ez az ingersorozat egy egyre termékenyebb „most”-ot eredményez. Az olyan gyakorlatoknál, mint az *Öregemberek* és a *Futás*, ezek az ingerek folyamatosan érkeznek, így az előadó nem csúszik vissza az ismétlésbe, tudatában marad annak, hogy minden másodperc mit tesz testi és szellemi erejével. És „itt és most” más és más. Mindegyik „itt és most” legalább olyan intenzíven tapasztalható meg, mint a másik.

De a „most” valósága egészen más módon is megtapasztalható.

A gyakorlatok egy részében Fabre ehelyett hagyja, hogy a „most” intenzitása, amelyben az előadó teljesen elmerül, lassan eltűnjön, hogy helyet adjon a rendkívül banális másodperceknek, amelyek elhalnak anélkül, hogy bármi lényeges történe. Ilyen például a *Futás*: a gyakorlat akkor ér véget, amikor az előadók, akik természetesen kimerültek a hosszú futássorozattól, lerogynak a padlóra, és ezt a szünetet tétlenül használják arra, hogy egyenek vagy igyanak valamit, vagy akár elszívjanak egy cigarettát. Az „itt és most”-ot az üresség vagy a semlegesség pillanataként lélegzik be. Jan Fabre színházi munkáiban is sok ilyen pillanatot találunk, gondoljunk például a *The Power of Theatrical Madness* (A színházi örület ereje, 1984) hosszas erőfeszítés utáni hírhedt dohányzási jelenetére, amely azért volt hírhedt, mert a nézők egy része úgy érezte, hogy szintén joga van rágyújtani egy cigarettára. A *Mount Olympus*ben (Olümposz hegy, 2015) ez a fajta szünet még tovább tolódik, mert az előadások egyes pillanataiban a fellépők szó szerint elalszanak a színpadon.



A színházi örület ereje (1984) újra rendezése 2012-ből, Troubleyn Társulat, r: Jan Fabre
(fotó: Wonge Bergmann, forrás: troubleyn.be)



Olümposz hegy, 2015, Troubleyn Társulat, r: Jan Fabre
(fotó: Wonge Bergmann, forrás: troubleyn.be)

A *Valós idejű, valódi cselekvés* másik következménye az, amit „objektív időnek” nevezhetnénk. Ez azt jelenti, hogy bizonyos tevékenységeknek objektív időtartamra van szükségük. A nyolcórás *This is Theatre like It Was to Be Expected and Foreseen* (Ez színház, amint az várható és megjósolható volt, 1982) című da-



Ez színház, amint várható volt, 1982, r: Jan Fabre (fotó: Wonge Bergmann, forrás: kaaitheater.be)

rab például olyan akciók köré épült, amelyek önmagukban is installációk voltak. Ezek közül a legradikálisabb a joghurtos jelenet volt: a térben körbe hosszú vezetékekre joghurtos zacskók voltak akasztva, ide-oda lengetve, majd átszűrva, amitől a joghurt a padlóra szivároghva nyomokat és cseppeket hagyott maga után. A végtelenségig tartó jelenetben az előadók ezt követően a nyelvükkel nyalták fel a joghurtot az utolsó cseppig. Vagy a *The Power...*-ben egy performer levetkőzött, és keresztbe dobta ruháit a színpadon, ami után egy bekötött szemű előadónak mindet vissza kellett szereznie, mielőtt a következő jelenet elkezdődhetett volna. Ezek mind példák az objektív időre, és ez az időelv más köntösben is megismétlődik a gyakorlatokban, mint például az *Öregemberekben* a távolság milliméterről milliméterre történő bejárásában, vagy az *Öltözködés/Vetkőzésben*, amely a valós idővel és az ismétléssel játszik.

Ugyanennek az időbeli élménynek egy másik dimenziója a Fabre életművében gyakran előforduló installáció színpadi felépítésének vagy dekonstruálásának a valósága. Az előadók behozzák a színpadra az adott akcióhoz szükséges összes kelléket, majd a befejezés után ezeket eltávolítják, vagy felsöpörnek. Ez az össze- és szétszedés is az objektív időben zajlik, amelyen konkrét módon, színházi közbeavatkozásra való utalás nélkül jutunk keresztül. A gyakorlatok közül ezt például *Az anyag tisztelete a tehetség egyik formája* címűben látjuk.

Időtartam és ismétlés

A „most” intenzitása mellett ebben a gyakorlatsorozatban Fabre más időstratégiákkal is foglalkozik, hogy az előadókat (és a nézőket is) kibillentse testük megszokásaiból: ezek közül az idő nyújtása és az ismétlés a legfontosabb. Sok gyakorlat az időtartamot hangsúlyozza, ez az idő okozta kopás, szakadás, amely egyre jobban áthatja az előadó tapasztalatát. Az idő ilyen mértékű nyújtásával a test valósága tapinthatóvá válik. Egy olyan gyakorlat, mint például a *Takarítás*, csak az időtartama miatt kezd igazán hatni az előadóra: ahhoz, hogy ő valóban ronggyá vagy más tisztítóeszközzé váljon, először teljesen ki kell facsarnia a témát, kiüresítve ezzel a saját identitását. Ennek az elérése időbe telik. A *beteg test* is az időtartamon alapul: a betegségnek időre van szüksége, hogy az egész testet beszennyezze. Először lokálisan jelentkezik, de fokozásával és tartóssá tételével az egész testet érinti, mígnem az előadó valóban belázasodik, legyengül, elsápad. Ugyanez a forgatókönyv vonatkozik az olyan gyakorlatokra, mint a *Nevetés/Pofon* vagy a *Dadogás*; csak ha a testet állandóan ugyanannak a szigornak vagy rettegésnek vetjük alá, akkor kezd el végül felhangzani a nevetése vagy a dadogása. Ám akkor ez már nem gyakorlatnak tűnik majd, hanem veleszületett tulajdonságnak vagy hiányosságnak. Az embernek nemritkán kényszerűen mesterségesnek kell lennie a gyakorlat egy szakaszában, hogy végül aztán megragadhassa annak a dolognak a természetes forrását is.

Az ismétlésnek hasonló hatása van, mint az időtartamnak. Ugyanazon mozdulatsor vég nélküli ismétlésével láthatóvá válik a testre gyakorolt valódi hatás. Itt a munka és az idő sziszifuszi törvénye uralkodik: a szikla minden egyes elmozdításával nagyobb lesz az erőfeszítés, csökken az oxigén mennyisége, a szervezet tejsavat termel, az izmok begörcsölnek. A fizikumra gyakorolt valódi hatás lehetlenné teszi, hogy a mozdulatok ciklusát ugyanúgy megismételjük. Pontosan ez történik az olyan gyakorlatoknál, mint a *Lovagok és hercegnők*: a hercegnők súlya szó szerint elkezd egyre jobban ránehezedni a lovagokra, ezért a kis koreográfia lassan széttobban. A gyakorlat arra irányul, hogy az előadó megtapasztalja saját kontrolljának az összeomlását, és ezt matériaként használja ahhoz, hogy rálásson a saját erőfeszítésére. Ugyanez a forgatókönyv vonatkozik az *Adagio/Repülés* gyakorlatra is: ahogy a kimerültség nő, úgy fokozódik az ellenállás is, és ezen a belső harcon keresztül nem pusztán izzadsággöngyök keletkeznek, hanem egy sajátos izzás is, ami sugározni kezd. Ahogy Fabre megjegyzi naplójában: „Az ismétlés a sokféleség szörnyű szövete. Az ismétlés vizuálisan strukturált látható idő.”¹⁰

Az *Eksztázis* gyakorlat is részben az ismétlésből táplálkozik, de még inkább a hipnózisstratégiából: a ringató mozgást, amelynek az előadó aláveti magát, olyan hosszú ideig és annyira felerősítve folytatják, hogy egy másik mentális dimenziót érnek el, és az előadó beleolvad valami nagyszerűbbe, valamibe, ami meghaladja őt. Ugyanannak a mozdulatnak a végtelen ismétlődése tehát egyfajta eltűnés eredményez, egy lyukat, amely elnyeli az én kontrollját. És ez egy valódi fiziológiai hatásból is adódik: az *Eksztázis* gyakorlat során ismétlődő hajlongás az agy alapi mirigy fokozottabb endorfintermelését váltja ki, ami hozzájárul a jelentkező eksztatikus érzéshez.

Az ismétlés fontos időelv Fabre teatralitásról alkotott víziójában: az nem csupán az önmagukat egyre jobban próbára tevő testeket változtatja meg, hanem magát az időt is, ami mintha egyre jobban felhasadna. Az ismétlés révén tudatosul minden egyes új, már elmúlt időciklus. Ez az elv némileg ellentétben áll a performanszművészet „itt és most” elvével: szokatlan ebben a műfajban egy felvonást megismételni, vagy akár a próbákon előkészíteni ezeket, éppen ellenkezőleg, az egyszerű előadás egységessége kölcsönöz neki különleges ragyogást.

Köztes idő

Fabre tehát két kontrasztos időelvet kever, hagyja, hogy ezek ütközzenek, és egymásba olvadjanak. De az ismétlés során a cél továbbra is az egységesség visszaszerzése. Ennek az ismétlésnek az a lényege, hogy a repetitív cselek-

¹⁰ Jan Fabre: *Nachtboek, 1978–1984* (Éjszakai feljegyzések), Antwerpen: De Bezige Bij, 2011, 113. (Magyar nyelven például: Søren Aabye Kierkegaard: *Az ismétlés*, Budapest: L'Harmattan, 2008. – *A szerk.*)

vés anyagában új nyomokat találunk, különböző megszállottságokat, megújult belátásokat. Ha egy műveletet megismételnek – ez sok gyakorlatra vonatkozik –, akkor az arról szól, hogy azt a műveletet mindannyiszor úgy kell végrehajtani, mintha először tennék. Fabre birodalmában „a szeretet kinyilvánításának a megismélése és az ismétlés szeretetének a kinyilatkoztatása”¹¹ uralkodik. Kierkegaard szerint az „ismétlés egy szeretett feleség, akit soha nem lehet megunni, mert csak az újdonságokat lehet megunni, a régi soha nem untat”.¹²

Nemcsak a valós időt repeszti fel az ismétlés, a tárgyiasítás és az időtartam, hanem maga az anyag is feltörik. Az olyan gyakorlatokban, mint *Az anyag által mozdítva* vagy *Az anyag tisztelete a tehetség egyik formája*, ahogy például a performansművészet esetében van ez, egy nagyon valóságos anyagiságból, a formából, az anyagból, a színéből, a felületéből... indul ki, és ennek textúrája érzékszervileg felfogható az előadó által. Ám a vele való érintkezés során a fizikai anyag nagyon gyorsan feloldódik, hogy helyet adjon a különböző, lényegesebb rétegeknek. Egyfajta alkímiai folyamatban az anyagnak nemcsak az alakja, de még a fontosabb jelentése is megváltozik, egyfajta folyékony halmazállapot keletkezik, mert a képzelet megtermékenyíti a matériát. Új rétegek jönnek létre, köztes zónák, hibriditás; és néha nehéz megmondani, hogy az a kis fa, amelyet az anyag megmozgat, s amely a gyakorlat elején nagyon tisztán ott állt, addigra nem a képzeletünk szüleménye lett-e...

Más szóval, sok gyakorlat a *Valós idejű, valódi cselekvés* egyszerű elvéből indul ki, de néha fejjel ütköznek bele azokba az ezzel ellentétes elvekbe, amelyek széthasítják az időt, a valóságot, az anyagot és a teret, hogy új erőket, új energiákat formáljanak, különböző konstellációkat, amelyeket már nem lehet ugyanazokkal a fogalmakkal meghatározni. Ráadásul ennek semmi köze a negatívumba taszításhoz (dematerializáció, detemporalizáció), sokkal inkább a közteshez.

Ezekkel a gyakorlatokkal Fabre az idő mélyebb rétegeibe való alászállásra ösztönzi az előadóit. A kronoszon túlra, a logoszon túlra, a pincékbe, a padlás-szobákba, a kiszáradt égboltra, labirintusszerű reflexiókba és a kölcsönvett idő sötét barlangjaiba. A Fabre-féle idő számára lényeges, hogy megfoghatatlanná váljon, kikerüljön a kategóriák és mindenféle kiszámíthatóság korlátja alól: csak így szabadulhat fel egy újabb időérzék, amelyben ide-oda lehet katapultálni a hullóagy, amiben fajunk múltja van eltárolva, és a homloklebeny között, amire a jövőnk vetítődik ki. Abban, hogy az agynak ugyanazon a területén maradhasunk, amely az időérzékünkért felelős, a pillangó alakú ékcsont jelentős szerepet játszik: ez az első csont, amely az embrióban kialakul, és ez az ajtó a tudatos és a tudatalatti, az álom és a valóság között. Ott lobognak az álmaink, pontosan ott, mélyen a szemüreg mögött. Fabre arra kényszeríti az előadóit, hogy

¹¹ Jan Fabre: *Nocturnal 4*. (Éjszakai jegyzetek; kiadatlan kézirat).

¹² Søren Aabye Kierkegaard: *De herhaling: Een proeve van experimenterende psychologie door Constantin Constantius*, Budel, Hollandia: Damon, 2008, 10.

újra, más képességekből kiindulva nézzenek, mint a mi „normális” tekintetünk. Az idő felerősödése, nyújtása és ismétlődése lehetővé teszi az előadó számára, hogy mélyebbre ereszkedjen abba, aki, vagy akinek hiszi magát, és ez biztosan nem pszichológiailag értendő, hanem pusztán időbeli értelemben: agyunk sok át nem gondolt időbeli rétegnek, sok tudattalannak ad otthont, olyan képességeknek, amelyek felszínre emelkednek, ha a normál idő is „kizökken”. Fabre nyomós okkal nevezi az agyat „a legszexibb testrészünknek”.¹³

Fordította: Ozsváth Eszter Judit

¹³ Is the Brain the Most Sexy Part of the Body? (Az agy a test legszexisebb része?) – Jan Fabre és a természettudós Edward O. Wilson közös performansa (2007).

Jan Fabre / Luk Van den Dries: From Act to Acting

Jan Fabre’s Guidelines for the Performer of the 21st Century (Excerpts)

Jan Fabre (1958), a theatre maker, writer, and visual artist active since the 1970s, and Luk Van den Dries, dramaturge and theatre expert, co-authored this book as the result of a decade-long collaboration. This guide, based on Fabre’s extensive theatrical experience, sheds new light on the challenges contemporary theatre faces, including the



Vér vagyok – egy középkori tündérmese, Nemzeti Színház, 2024, r: Jan Fabre, a képen Tóth Rebeka és Nádás Zalán a bemutató előtti próbán (forrás: facebook.com/troubleyn.janfabre)

high-level physical, mental, and vocal training required of performers. In the book’s first chapter, titled *Performative Principles*, from which we have selected excerpts, Fabre explores fundamental questions of theatrical art. In the section titled *From Inside Out*, where the sixth principle is discussed, he views the precondition for a performer’s authenticity in that whatever they do on stage must stem from their internal reality, transforming their physiological processes into visible and audible signs. In the next subchapter, *Transformation*, he outlines the continuous process of transformation that the performer undergoes and shapes into form and figure. In the *Real Time/Real Action* section, he seeks to answer how time and space can be depicted and

experienced on stage, within the real-time performance and the fictional framework of theatre. Fabre’s Antwerp-based theatre company, Troubleyn, debuted at MITEM 9 with the production *Resurrexit Cassandra*. At MITEM 11 in 2024, the Hungarian audience saw their eight-hour production *Mount Olympus – To Glorify the Cult of Tragedy*. This November, the National Theatre will present the Fabre-directed production *I Am Blood*, created with the company’s ensemble. The book *From Act to Acting*, published in 2021, from which the above three excerpts are taken, will soon be available in Hungarian, published by SZFE (University of Theatre and Film Arts) and L’Harmattan.

Nyelv – színházi nyelv – színházi nyelvújítás

Kerekasztal-beszélgetés a Valerij Fokin rendezte *King Lear Show*-ról

A Nemzeti Színház a 2023/24-es évadot a „Királyok Évada” szlogennel hirdette meg. A Szcenárium szerkesztőiben tavaly ősszel merült fel az a gondolat, hogy e bemutatókhoz kapcsolódóan az Írószövetség és a Nemzeti Színház tagjai – írók, irodalomtörténészek, rendezők, színészek és dramaturgok – nyilvános kerekasztal-beszélgetéseken vitassák meg a felmerülő szakmai kérdéseket. 2023. szeptember 3-án volt a premierje Vidnyánszky Attila új *Bánk bán*-rendezésének, 2024. február 2-án mutatták be Sík Sándor *István királyát*, és májusban került színre a *Lear király* kortárs átírata, a Valerij Fokin rendezte *King Lear Show* is. Az első két kerekasztal-beszélgetés teljes szövege a Szcenárium 2024. májusi számában olvasható. A június 3-án lezajlott harmadik rendezvény résztvevői a következők voltak: Kozma András, a *King Lear Show* műfordítója és dramaturgja, L. Simon László író, a Tokaji Írotábor elnöke, Szász Zsolt dramaturg, a Szcenárium felelős szerkesztője és Smid Róbert irodalom- és kultúratudós, a beszélgetés moderátora.



A King Lear Show stábja, balról jobbra: Alekszej Tregubov, Polyák Anita, Ivan Kacsajev, Kozma András, Valerij Fokin, Schnell Ádám, Mészáros Katalin, Kirill Fokin, Tóth Augusztina, Berettyán Sándor, Söptei Andrea, Szilágyi Ágota, Szarvas József (fotó: Talán Csaba, forrás: origo.hu)



Smid Róbert: A Nemzeti Színház és a Magyar Írószövetség közös rendezvényének harmadik kerekasztal beszélgetését tartjuk egy új helyszínen, a BAB Galériában. Az első két találkozás során már próbáltam párhuzamokat hozni a *Bánk bán* és Sík Sándor *István királya* kapcsán Vörösmartyval és a *Lear királlyal*. Zsolt már akkor felhívta a figyelmet, hogy ebben az esetben egy olyan átíratot fogunk kapni, ami csak nyo-

mokban tartalmaz Shakespeare-t. Az itt ülők többsége, aki látta az előadást, megerősítheti, hogy a Shakespeare-i dramaturgia teljesen újra lett szervezve. A *Lear királynak* a találkozásokon és viszontlátásokon alapuló nagy szerkezeti egységei felbomlottak, Lear és Gloster jelenete, valamint a nyílt színi nagy találkozás Cordéliával szintén elmaradt. Pontosabban úgy valósul vagy nem valósul meg, hogy Cordélia majdnem végig a színpadon van, de elrejtve a nyuszi jelmezében. Az alapszituáció mindezzel együtt Shakespeare-i maradt. Az első kérdésem Andrásához a dramaturgia újragondolására vonatkozna. Hozzátok pedig – amit inkább a rendezőnek, Valerij Fokinnak kellene feltennünk – az a kérdésem, hogy amit láttunk, összevethető-e szerintetek olyan amerikai televíziós sorozatokkal, mint a 2018-tól 2023-ig futó *Succession*, magyarul talán 'Öröklés'?

L. Simon László: *Utódlás* címmel sugározták.

S. R.: Valóban, de ezt megelőzően is futott már egy másik, az *Empiere*, amely szintén az utódlás témakörét vitte képernyőre. A multinacionális cégek ebben az értelemben is jelen vannak tehát az életünkben, de mi indítja az alkotókat arra, hogy a szüzsékben rendre visszatérjenek a *Lear király* alapkonfliktusához?



Kozma András: Úgy érzem, sok irányban el lehet indulni e kérdések mentén. Válaszként hadd mondjam először, hogy ez egy önálló darab, tehát nem a Shakespeare *Lear királyának* az átírata. Kirill Fokin, a szerző, a rendező pedig egy másik Fokin, Valerij, az ő édesapja, aki az orosz színházi élet meghatározó alakja, mondhatni Learje. Hogy ő és Kirill, a legkisebb fia, hogyan viszonyulnak egymáshoz... Érzésem szerint egy kicsit az ő viszonyuk

is megjelenik ebben a darabban, de ez egy külön téma lehetne. Kirill Fokin fiatal, 26 éves drámaíró, egyébként történész, politológus végzettségű, regényei, drámakötetei jelentek már meg Oroszországban. Darabjai közül több színpadra is került, és úgy tűnik, hogy a jövőben komolyabb érdeklődés fordul felé az európai, illetve oroszországi színházak részéről. A Nemzetiben tavaly már volt egy, a mostanihoz hasonló együttműködés apa és fia között. A *Rex* című darabot írta nekünk, ami egy jövőben zajló disztópia, vagy inkább egy alternatív univerzumban játszódó különös monológ, monodráma. Azt is Valerij Fokin rendezte. Jelen esetben az eredeti felkérés vagy az eredeti gondolat az volt, hogy Shakespeare *Lear királyát* állítsa színpadra. Apa és fia egy nagyon érdekes vonalon indultak el. Az alapkérdés az volt, ha nem egyszerűen illusztrálni akarunk, vagy csak többé-kevésbé öltöztetjük



A darab szerzője, Kirill Fokin
(fotó: Talán Csaba, forrás: origo.hu)



A rendező: Valerij Fokin
(fotó: Talán Csaba, forrás. origo.hu)

a Lear királyt mai köntösbe, akkor csupán egy parafrázist csinálunk. A rengeteg *Lear*-változat után lehet-e egyáltalán új megközelítést találni, egy önálló darabot, önálló előadást létrehozni? Olyat, ami – ha ironikusan fogalmazunk – nyomokban Shakespeare-t is tartalmaz. Inspirációs forrásként kezelte a szerző és a rendező a Shakespeare-történetet, pontosabban azt, amit Shakespeare *Lear király*ként írt meg. De tudjuk, hogy ő is máshonnan emelte át azt a népmesei vagy mondai motívumot, ami arról az idős királyról vagy uralkodóról szól, aki élete végén fölosztja a birodalmát. Az elmúlt ezer évben legalább 10–15 szerző nyúlt ehhez a témához különböző nyelveken, különböző kultúrkörökbe helyezve a történetet. Ha ez ilyen régi, tudunk-e általa a jelenünkről, sőt bizonyos fokig a jövőnkről beszélni? A rendező egy egészen különleges színpadi formát keresett és talált a színészekkel együtt, abból a nagy kérdésből kiindulva, hogy mi is ma az a hatalom, amit megoszt a király. A szerző, illetve a rendező azt a választ adta erre, hogy manapság már nem is annyira a földi vagy a materiális hatalom a meghatározó, hanem az emberek tudatának a befolyásolása. Az igazi hatalom annak a kezében van, aki az ember vagy az emberek, a közösség, a társadalom tudatát képes befolyásolni, sőt birtokolni. Ez lett a kiinduló helyzet, és ez adta magát az irányt: a média, de itt nemcsak a televízióról, hanem az internetről, a virtuális valóságról is beszélünk. A nézők, akik látták, tudják, hogy az egész előadás egy tévéstúdióban játszódik. Egy valóságshow részesei vagyunk, de az elejétől a végéig nem tudjuk eldönteni, vagy legalábbis nehéz eldönteni, hogy mi az igaz, mi a hamis, mi a valóság, és mi a képzelet ebben az egész történetben. Sokat gondolkodtunk a címen is, mármint a magyar címen, ami végül *King Lear Show* lett, angol szavakból. Talán emlékeznek arra, hogy az amerikai televíziózás egyik népszerű talkshow-ja a *Larry King Show* volt. Így felmerült a *Lear King Show* cím is, de végül elvetettük. A Show maradt állva belőle, ami itt kvázi műfaji megjelölésként szolgál, a valóságshow-kra is utalva.

Szász Zsolt: Bocsánat, hogy elhalászom a szót L. Simon László elől, de szóba került, hogy egy kommentár kíséretében adtam át a forgatókönyvet Robinnak, arról, hogy nyomokban Shakespeare-t is tartalmaz... Olvasva és kétszer látva az előadást most azt kell mondjam, hogy szellemében, de dramaturgiájában is na-



gyon hűséges ez az átirat a nagy előd *Lear*jéhez. A magyar ezt az östémát a „szeretet próbája” szüzsék kapcsán jeleníti meg, akár népdalban, akár balladában. A Shakespeare-i nagy kompozíciós elemek, a két nagy egység, benne Gloster vonala és a közjáték, a vihar és az örülési jelenet a *King Lear Show*-ban is ugyanazon a helyen szerepelnek, mint a *Lear király*ban. Ami valóban eredeti találmány, az talán a műfajhatárokon túl keresendő. Andrástól elhangzott a virtualitás kifejezés, amihez azt társította, hogy valóság- vagy valóság feletti show. Én pedig azt kérdeztem közvetlenül az előadás után L. Simon Lászlótól, hogy nevezhetjük-e még a színházat egy hagyományos értelemben vett médiumnak, tudjuk-e még Shakespeare művét vagy ezt az előadást tragédia-ként megélni. Bízom benne, hogy András ezt majd bővebben kifejti, mert ő azt is mondta, amikor pár napja szóba került köztünk, hogy ez inkább egy tragikomédia.



L. S. L.: Az *Utódlás* című sorozatot nem tudom, látták-e? Én lelkesen végignézttem az egészet, azt hiszem a HBO-n futott, szerintem zseniális volt. És anélkül, hogy spoilereznék, az egésznek a kifutása is zseniális. Nem azt mondanám, amit a Robi a fölvezetőjében, hogy multinacionális vállalatok a világába vetítik a legújabb kori *Lear*-parafrázisokat. Azért nem, mert sem az *Utódlás*, sem a színdarab vállalatbirodalma nem egy multinacionális cég, hanem egy önmagát világméretű konszernné kiterjesztő családi vállalkozás.



Az *Utódlás* című HBO-sorozat hirdetőmánya
(forrás: moviedrive.hu)

Az *Utódlás*ban is az az alapszituáció, mint Fokin darabjában, hogy adva van egy médiabirodalom, amely egy család, sőt egy ember kezében van. Egy nem tudom, hány évadon keresztül zajló sorozatban persze nagyon jól megjeleníthető és egyértelműen kifejezhető, hogy esetükben egy részvényes vállalatról van szó. A tőkebevonás érdekében folyamatosan részvényeket adnak el, de a döntési pozíció kizárólag a családtagok kezében van. Annyiban hasonlítható, rokonítható a sorozat és a *Lear*-előadás egymással, hogy mindkét esetben az idősödő vezető, kvázi az uralkodó gondolkodik azon, miként adja át a család tagjainak a birodalmat. Hozzá kell tennem, hogy a sorozat esetében ott a külső kényszer; túl van egy súlyos infarktuson, egyáltalán nem biztos, hogy meg tud maradni a vállalatbirodalom élén. A nagy különbség az, hogy a Nemzeti Színházban lá-

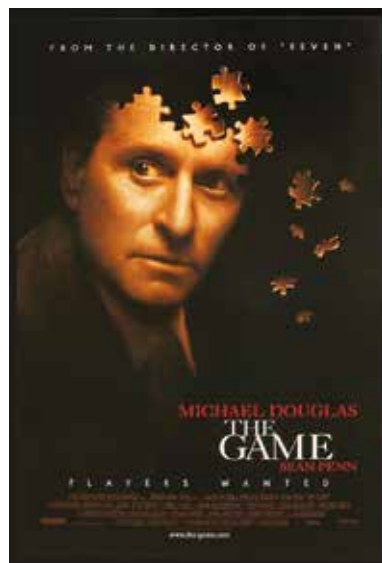
tott előadásban csak a legvégén derül ki, hogy mindaz, amit láttunk, egy valóságshow része. Ha valaki nem olvassa el előre, hogy mit fog látni, akkor tulajdonképpen csak az utolsó néhány percben döbben rá arra, hogy át vagyunk verve, pontosabban, hogy Leart átverték. Az az amerikai filmes párhuzam is eszembe jutott, ami a *Játszma* című filmben Michael Douglas-szel történik. Születésnapj ajándékként azt kapja, hogy részt vehet egy játékban, aminek a szabályait viszont nem ismeri. Végigmegy a mesterségesen előállított tortúrákon, ami annyira megrázza, hogy komolyan kell vegye, s már nem az az érdekes, hogy amit átélt, az játék vagy valóság volt. Itt viszont az történik, hogy az előadás végén, amikor Lear rádöbben, hogy az egész, amit átélt, az nem az igazság, hanem maga a

valóságshow, ami a születésnapja megünneplése mellett arról is szól, hogy még nagyobb nézettséget érjenek el a műsorral, akkor teljesen lebénul, reakcióképtelenné válik. A főszerepet játszó Schnell Ádám ezt fantasztikusan abszolválja.

K. A: Kíváncsian hallgattalak, mert amikor a színészek számára először meg akartam rajzolni a darab ívét, én is az említett filmre, a *Játszmára* hívtam fel a figyelmüket. A próbafolyamat során végig azt kellett erősíteni, hogy az előadásban azt játsszuk, mintha nem tudnánk, hogy van egy valóságosnak hitt eseménysorozat, ami a végén lelepleződik, s csak akkor szabad kiderülnie, mit is láttunk. Az utolsó csavar a játék végén Lear döbbenetével, revelációjával kezdődik, és addig tart, amíg ő és a nézők is rájönnek, ez is csupán a show része volt.

L. S. L: De ez csak Schnell Ádám Learének egy félmosolyából derül ki.

K. A: Úgy van, de mondom, az egész játékot megtartó keret az, hogy az utolsó pillanatig, sőt bármelyik pillanatban gondolhatjuk a látottakat valóságnak vagy átverésnek. Dramaturgiailag, rendezőileg az volt a cél, hogy pillanatról pillanatra, folyamatosan fenntartsuk annak a feszültségét, hogy igaz vagy hamis az, amit lát a néző. A mindennapi reális alap az, hogy ebben a világban, ahol a fake news és a valós információk között gyakorlatilag már nem tudunk vagy nagyon nehezen tudunk különbséget tenni. Nem is beszélve a világunkba 2022-ban betört mesterséges intelligenciáról, ami tömegesen generálja a képeket, festményeket. Azóta hányszor futottunk bele abba, hogy elhittük valamiről, egy fotóról, egy fotónak látszó képről azt, hogy a valóságot mutatja? Figyelem a kommentfolyamat, látom, hogy emberek képesek egymás torkának esni: ez most igaz, vagy nem? Aztán kiderül, hogy aminek az igazságáért küzdünk, az egy AI-generálta kép.



A *Játszma* című mozifilm plakátja, 2007
(forrás: pastposters.com)

L. S. L: Jó, de én egy idealista vagyok, és az idealizmusomból az következik, hogy az utolsó pillanatban is úgy akartam hazamenni, hogy azt mondhassam magamnak: Lear valójában nem tudta, hogy minek a részese.

K. A: Akkor bocsánat, hogy nem ez történt.

L. S. L: Nem okoztatok csalódást, mert ott volt az a furcsa, kaján mosoly a végén. Szóban nincs kimondva semmi, szövegszerűen nem hangzik el senkitől, hogy Lear tudatában lenne annak, hogy egy valóságshow-ban vesz részt. Erre vonatkozóan nem látjuk az összebeszélést a családtagok részéről, hogy ez jól jöhet nekik, az üzletnek. Lehet, hogy a szavakon túl ez benne van, de az én idealizmusom nem engedi meg, hogy ennyire szar legyen a világ.

K. A: Éppen az a csodálatos a színházban vagy a nyitott színházban, hogy többféle értelmezési lehetőségnek enged teret. Teljesen érvényes az az olvasat is, amit te képviselsz. Mint aki végig kísértem a próbafolyamatot, azt éreztem, hogy erre is ki van hegyezve, de teljesen igaz, hogy a néző mint befogadó nem kell, hogy szájbarágósan kapjon egy végleges választ. Akkor jó egy előadás, és általában a színház, hogyha az ember gondolatokat, kérdéseket tud magával vinni, és utána összeülve egy pohár bor mellett még akár vitatkozik is arról, amit látott.

Sz. Zs: Szóba került-e a próbák során köztetek, miként hat ránk, színházira a filmes hatásmechanizmus? Ti is sorozatfilm-élményeitekről számoltatok be az első megszólalásaitok során. Jómagam nem vagyok sorozatfüggő, de a fiatal színészekkel beszélgetve azt tapasztalom, hogy esetükben a filmes látás, gondolkodás jószerint felülírja azt, amit a mi generációnk tagjai színházról, színi hatásról, gondolunk, gondoltunk. Ők rendre amerikai filmsztárookra, sorozathősökre hivatkoznak, amikor egy-egy jó vagy rossz színpadi alakításról beszélnek. Amikor pedig András azt hozza szóba, hogy a *King Lear Show* végén van egy plusz csavar a történetben, óhatatlanul nekem is az új hollywoodi filmes dramaturgia jut az eszembe.

K. A: Ha Fokinnal, vagy más olyan rendezővel dolgozom, akik mélyebbre akarnak ásni a szöveg kibontása során, azt látom, hogy nem lehet mérnöki pontossággal előre fölmérni a hatásmechanizmust. A próbákon irányokat, csapásirányokat lehet megfogalmazni. Fokin sem ad direktívákat a színészeknek. Nyitottnak kell lenni egymásra, ez maga az alkotó folyamat. Egy ősbemutató esetében pedig olyanféle előkép sincs, mint egy Shakespeare-szöveg esetében, amit már sokféle feldolgozásban láttunk. Itt egy olyan keresésről volt szó, ahol végig jelen volt a szerző, ami még ma is nagyon ritka. Itt a szerző és a rendező, apa és fia folyamatosan konzultált. Egy kicsit szentségtörő módon idehoznám Sztanyiszlavszkij és Csehov esetét a *Sirály* vagy a *Meggyeskert* színpadi születésének idejéből. Ők is sokat vitatkoztak a dráma színpadi megvalósításán, hiszen a drámai szöveg leírva irodalom, de amint a színész kimondja, a dialógusok helyzetbe kerülnek, energiával, érzelmi, spirituális energiával töltődnek fel, s ezáltal egy új minőség jelenik meg. Ilyenkor nagyon fontos, hogy a rendező milyen irányba tereli, mennyire tudja a színészekkel megértetni azt a spirituális vagy szellemi tar-

talmat, amit a szöveg hordoz. Az érvényes megszólalás túl van az interpretáción, egy metamorfózis kell hogy megtörténjen a színpadon.

L. S. L: Értem, de egy kicsit kritikus vagyok azzal, amit elmondasz. Nem megbántva a fordító dramaturgot, úgy gondolom, hogy a *King Lear Show* esetében egy totális rendezői színházat láttunk. Azt kell mondjam, hogy ez a Rexre is igaz, amit én nagyon jó előadásnak tartottam. Nagyon sajnálnám, ha nem lenne tovább a főszereplő balesete miatt, mert egy rendkívül izgalmas színházi teret és egy nagyon érdekes disztópiát teremtett meg a Nemzeti színpadán. Az ehhez hasonló disztópiák a filmművészetben tömegesen jelennek meg, színházban viszont ritkán látni hasonlót. Azzal jöttem ki a mostani előadásról is, hogy így kell a 21. században előadást csinálni. Ha valaki ezután azt mondja, hogy a Nemzeti Színházból hiányzik a kortárs szellemiség, az nem jár oda. Az önmagában is nagy dolog, hogy a közösségi média, a televízió, a valóságshow-k világa, ami a mindennapjainkat, a tudatunkat uralja, megjelenik a színház terében.

K. A: Félnék kategorikusan kijelenteni egy formáról, hogy ez az egyetlen érvényes vagy lehetséges egy adott korban.

L. S. L: Nem így értettem.

K. A: A forma, amit Fokin képvisel, leginkább a wagneri értelemben vett Gesamtkunstwerk fogalmával írható le. Ő és más nagy rendező-egyénségek is törekszenek, törekedtek arra, hogy minden érzékünket, a látást, hallást, a verbális közlés minden regiszterét igénybe vegyék; ami egy totális színházzá gyúrva a nézőt érzelmi cunamiként ragadja magával. Amit érdemes még tudni Valerij Fokinról: a két nagy orosz színházi iskolából ő azt a mejerholdi koncepciót képviseli, ahol a színész éppen adott vagy beállított fizikai pozíciójából fakad a szellemi, emocionális állapot. Mint aki Moszkvában létrehozta a Mejerhold Központot, a legtöbbet tudja rendezőként arról, miként lehet ötvözni a teljes pszichológiai átélést a biomechanika eszköztárával. A kortárs színház is ebben az irányban keres és talál újabb és újabb formai megoldásokat. A színésztől ez a színpadi gyakorlat a pillanatnyi váltások virtuóz képességét kívánja meg. Ebben a vonatkozásban a Nemzeti társulata a *King Lear Show*-ban kiválóan teljesít.

Sz. Zs: Maradnék a medialitás nyomvonalán. Jó húsz éve teoretikus vita folyik arról, hogy miképpen hat a nézőre a mozgókép a színpadon. Nem a vita zavar, hanem az, hogy ha a színpad teljes háttérben vagy a játéktér fölött óriás kivetítőn filmet vetítenek, óhatatlanul a filmet kezdem nézni, és nem a hús-vér színészt. Ezt a színpadi kezelést húsz-harminc éve forradalmi újtásként próbálták eladni, miközben csak arról lehetett szó, hogy pszichológiai realizmus jegyében közel szeretnék volna hozni az arcot, mintegy behatolva a színész lelkébe, akár magánemberként is. Ebben a rendezésben a vetítő felület sok kis egységre osztott képmezőként jelenik meg a színészek között, felett a színpad középső terében, úgy is, mint egy önálló tárgyegyüttes. Itt a színpad előterében, a középső térrészben és a színpadmélységben felvitt tárgyak és cselekvések egyszerre képesek megjeleníteni a külső és a belső világot. Megejtő az a spontaneitás, ahogy a



A játéktér a vetítő-felületekkel
(fotó: Ilovszky Béla, forrás: nemzetiszinhez.hu)

don. Ez a bravúr a tervező Alekszej Tregubovot is dicséri. Színpadon – a film-től eltérően – csak az itt és most fizikai konkrétságában lehet előállítani a színpadi téridő valóságát. Ez ennek a médiumnak a legsajátabb jellemzője. Hogy a *King Lear Show*-ban a virtualitás szervesülni tudott, az nagy dolog manapság. Andráshoz címzett kérdésem valójában erre vonatkozott, amikor azt tudakoltam, hogy teoretikus értelemben ez felmerült-e problémaként az előkészítés folyamatában vagy a próbák során. Hiszen ha meggondoljuk, itt az a tét, hogy a néző elfogadja-e ezt a virtualitást is tartalmazó téridő-valóságot a színesi játékkal együtt, majd ki tud-e jönni abból úgy, hogy ez csak egy amolyan csilli-villi, habos születésnap show volt.

L. S. L: Maradjunk annyiban, hogy csak félig volt ez egy csilli-villi, habos születésnap show. Minden egyes színpadi szereplő sorsán megdöbentünk, engem például a haditudósítónak, Gloster fiának, Edgarnak a halála rázott meg. Abban vitatkoznék veled, hogy milyen módon és miért jelent meg egykor a színpadokon a vetítés. Ha a figyelemelterelés eszközeként tekintsz rá, akkor bizonyosan, mert én nem nagyon tudok különbséget tenni abban a vonatkozásban, hogy mi zavar jobban: az-e, hogy a színpad valamelyik szegletében egy vetített jelenetet kell nézmem, vagy – mint a Vidnyánszky Attila rendezte *Bánk bán* esetében – a szövőszékek kattogását kell hallgatnom, amitől nem értem, mit mond a színész. Ebben az esetben a vetítések szerves részét képezték a koncepciónak, hiszen bent lehetsz akár egy amerikai tévéstudióban is, ahol tizenöt képernyő párhuzamosan más-más tartalmat oszt meg veled. Azt is gondolhatod, te ülsz az irányítópult mögött, te vagy az adásrendező, aki eldönti, mi kerüljön adásba, de te lehetsz az is, aki mindennek csak a szemlélője. A mai világban egyébként szert tettünk már az osztott figyelem képességére. Ebből a szempontból is szerencsésnek tartom a Robi által hozott párhuzamot az *Utódlás* című sorozattal. Ennek tudatában lehet, hogy szívesebben láttam volna LED falakat vagy képernyőket, ahol profin manipulált képek futnak. Azt is elfogadtam volna, hogy mint néző

színpadmunkások ki- és behordják korunk civilizációs szemetét, betérítve az egész játéktérrel nylon zacskókkal, flakonokkal, sörös dobozokkal, kukákkal, a tüntetésekkor használt kordonokkal, a polgárháborús viszonyok villódzó, szirénázó kellékeivel, majd egy pillanat múlva már a tévéstudióban ülő szpíkerrek halálos nyugalma háborús tudósításait, esetleg a folyamatosan zajló show-műsor művi harsányságát, „élvezkedését” látjuk, éljük át a színészekkel együtt az előszínpa-

kapok egy bluetooth-os csatlakozási lehetőséget, és a mobiltelefonommal interaktív módon bevonódom a játékba, mondjuk úgy, hogy időről-időre megszavaztatnak. A néző közvetlen bevonására volt ugyan kísérlet, például a TAPS-felirat többszöri felmutatásával, de ezekre nem nagyon voltunk vevők.

K. A: Alkotóként az is érdekelne, miként hatott az itt ülőkre ez a produkció. Tudniillik, miközben erről beszélünk, eszembe jut a Covid idejéből egy személyes dilemma, ami az előadás készültekor és a premier után csak felerősödött bennem. 2020-ban be voltunk zárkózva, nem lehetett misére mennünk. Ezt a család úgy oldotta meg, hogy az online liturgiát kivetítettük projektorral egy nagyobb vászonra, és – mint a templomba – lelkileg felkészülten bevonultunk a nagyszobába és leültünk elé. Miközben néztem a kétdimenziós képet, amit egy kamera vett fel egy üres templomban, azon járt az eszem, hogy most én valóban részese vagyok-e az éppen zajló misztériumnak, vagy csak egy illúzióval lettem gazdagabb vagy szegényebb. A szerzetes-filozófus Florenszkij az orosz szentkép, az ikon kapcsán beszél az ikonikusságról. Azt mondja, hogy amely vallásban nem lehet az Istent, a szentet ábrázolni, ott önmagában a szentképet sem lehet a szentség tárgyának tekinteni, inkább egy olyan ajtónak, ablaknak, átjárónak, amin keresztül átléphetek abba a másik, szakrális dimenzióba. A profán eszközzel, a projektorral vászonra kivetített misztérium mozgóképe betöltheti azt a funkciót, amit a templomban az ikon? Ez a kérdés azóta is foglalkoztat.,

Ebben az előadásban egy nagyon érdekes játék zajlik a vetítéssel mint olyan-nal. Mert vannak élő felvételek, amikor élőben veszi a kamera a szereplőket, és rögtön ki is vetíti őket a képernyőkre. Ezzel párhuzamosan, de rögzített felvételtől naprakész háborús krónikák vagy korábbi felvételek is megjelennek. Ily módon keveredik a jelen és a konzervált múlt képözöne. Ennek a beszélgetés-sorozatnak témája a színházi nyelvújítás. Ebben a tárgykörben az egyik legnagyobb kérdés valóban az, hogy miképpen, milyen funkcióban kerül színpadra a vetített mozgókép. A huszadik században a film mint új médium, majd a televízió megjelenésekor sokan a színház halálát jósolták. A színház nem halt meg, integrálja, vagy integrálni próbálja a mozgóképet. Kíváncsi volnék, hogy ezt a mostani kísérletet miként ítélik meg az itt ülő nézők.

S. R: Nagyon megfogott az általad felhozott példa a misztérium és a mozgókép egymáshoz való viszonyáról. A templomból, ha reális időben zajlik is, egy kész ké-



Közeli felvételek nagyban kivetítve
(fotó: Ilovszky Béla, forrás: nemzetiszinhas.hu)

pet kapsz, de az csak a kamera által kivágott szűk keretben, két dimenzióban jelenik meg. Az előadásban mintha mindennek az inverzét látnánk, hiszen három dimenzióban, élőben látjuk magának a kép készítésének a folyamatát is, aminek az eredménye mindjárt ki is vetül a felfüggesztett felületekre. Ha akarom, a színház és a film közötti dichotómia mutatkozik meg ezekben a jelenetekben. Ha mégsem, az annak köszönhető, hogy mindez egy off-off Broadway-szerű, intim térben zajlik, a nézők jelenlétében. A kameramant játszó színészek olyan közel mennek a partnereikhez, hogy az arcukat is kitakarják. Ezek az arcok aztán óriás méretben, a test egészétől elválva külön életet kezdenek élni a több részre szabdalt képmezőben. Ez az eljárás mód gyakran jelenik meg performanszokban, ahol az a cél, hogy az érzékszervek összességét mozgósítsák a befogadás folyamatában, beleértve még a szagokat is. Itt mintha egy olyan blackbox theatert csinálnátok, ami egyszerre akar nagyon személyes és egyben elidegenítő is lenni. Ahogy Laci mondta, itt nem kell azzal küzdenem, hogy hová nézzek. Abban is egyetértek vele, ahogyan az előadás végét értelmezi. A jegyzeteimben azt írom, hogy Lear sohasem néz a vetítések mögé, ami szerintem azt sugallja, hogy nem tudja, mi történik vele.

A kérdésem az lenne, hogy mennyire éreztétek ezt az előadást tabudöntőgetőnek; vagy csupán a kortárs viszonyok tudatosítása volt a szándék? Mondok egy példát: A nyúlnek öltözött Cordélia mondja Learnek, hogy arcod helyett fizess Euróval vagy Dollárral. Ahogyan az arcról már beszéltünk, ebben a jelenetben a mondatnak akár három értelme is lehet. Ma már, az Apple Pay esetében, effektíve az arccal fizetsz. Térey János posztumusz kötetében pedig a költő a jelenkor emberéről szólva azt mondja, ma már nem az a kérdés, adod-e Poloniushoz az arcodat, hanem hogy te magad leszel-e a kukkoló Polonius. És ide tartozik az a jelenség is, hogy napjainkban nem tudunk különbséget tenni a valódi és az álhír között; meg az az egyik idősebb nővér szájából elhangzó kijelentés, miszerint a hír és a szórakoztató műsor már egy és ugyanaz. Megismételve a kérdést: Arról van szó, hogy adunk neked egy multimediális teret, amivel fel-

rúgjuk a realista színházi konvenciókat, vagy csak azt kell tudomásul venned, hogy amit bent láttál, az van kint is?

Sz. Zs: Mielőtt András válaszolna, a medialitás kérdésköréhez szeretnék még valamivel hozzájárulni, leszögezve egyúttal, hogy nem vagyok ellensége a vetített mozgóképnek. Ebben az esetben a tervező Alekszej Trebubovnak a tér-idő-kezelésben végzett munkáját dicsértem. A digitalitás világában a hang, a fény és mozgókép használá-



Jelenetkép az *Éjjeli menedékhely* előadásból, a vetített-képes animációval (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)

ta elektronikus vezérlésű. Önmagában ez a tény is azt mondatja velem, hogy a mai színpadi tér igazában egy animált tér. A Tregubov-házaspár a Nemzetiben 2014-ben, az *Éjjeli menedékhely*ben vetített, a teljes játékeretet beborító, rajzos fázisanimációt használt díszletként. A Színházi Olimpián az Eugenio Barba rendezte *Anastasis*-előadásban pedig már a játékeret és a nézőteret is magába foglaló mozgóképes animáció jelentette meg a cseresznyevirágzás ünnepét, nagyon is élményszerűen. A MITEM-en a kolozsváriak *Nóra* előadásában pedig a főszereplők egy olyan belvilágban játszottak, melyet teljesen körülrajzoltak a túllfelületekre vetített, rajzolt mozgóképek, olyanként, mint amik a szereplők fejében röpködnek, miközben ők úgymond élik a külső, „reális” drámájukat.

Ami miatt ezeket szóba hozom: A *King Lear Show*-ban a komfortos világtól megfosztott, a kommunikáció és a reáliák káoszába kitaszított Learhez egy nyúl csatlakozik társként, pontosabban egy nyuszi-jelmezbe öltöztetett színész, aki nem emberi, hanem gépileg torzított hangon szól hozzá. A tudatmódosító szerekkel befecskendezett bukott uralkodó viszont érti őt. Vagy csak már ezt, a saját legbelső hangjának is értelmezhető regisztert képes tudatosítani önmagában? Itt érdemes megjegyezni, hogy ez a nyúl eljátssza Szegény Tamás és a Bolond szerepét is, tehát ő egy személyben három lélek. Ha akarom, a szeretet próbája-motívum mint toposz az író- és a rendező-páros interpretációjában így jelenik meg újként. Naiv nézőként elsőre persze nem tudtam beazonosítani, hogy ki vagy mi rejtezik a bábban, a jelmezben.

L. S. L: Én viszonylag hamar rájöttem.

K. A: Kár volt szpojlerezni, mert aki nem látta, azt most egy nagy felismeréstől fosztottuk meg.

L. S. L: Robi kérdésére azt tudom válaszolni, hogy sem a darabot, sem az előadást nem gondolom tabudöntögetőnek. Ha Valerij Fokinnak ez lett volna a célja, meg tudta volna csinálni, ehhez elég nagy formátumú rendező. Nem gondolom, hogy egy kortárs előadásnak feltétlenül tabudöntögetőnek kell lennie. Egy jó látteleletét kaptuk annak a világnak, ami nem igazán a miénk, de amiben élünk. Ezt generációs alapon is mondom. Számomra abból látszik, hogy Fokin még az előttem járó generációnak a tagja, mert úgy látom, számára a morális kérdések, kihívások rendkívül fontosak. Hogyha valaki megnézi a korábban említett *Utódlás* című sorozatot, azt látja, hogy a morális kérdések mára teljesen elvesztik a jelentőségüket. Azért ragaszkodnék a saját olvasatomhoz, miszerint



Lear és a nyúl első találkozására
(fotó: Ilovsky Béla, forrás: nemzetiszinhas.hu)

Lear nem tudja, hogy egy valóságshow-ban van, mert ha tudja, akkor elveszíténém az utolsó illúziómat, hitemet is abban, hogy a morális dimenzióknak még van bármiféle értelme. Ha a nyugati politikát nézem, úgy látom, nincs morál, esetleg csak szavakban, de a mi közép-európai életünket is egyre inkább ez jellemzi, ami egy óriási nagy probléma.

S. R: Azt dobnám be ide, hogy ebben a vonatkozásban itt egy kötéltránc zajlik. A darabban egy nagyon fontos szüzsé-elem, amikor Lear úgy dönt, hogy átáll az ő eszméi ellen lázadó gerillákhoz. Ez valami alkalmazkodás a helyzethez?



A „lázadó” Lear jelenete
(fotó: Ilovsky Béla, forrás: nemzetiszinhaz.hu)

L. S. L: Ott érdekből dönt, meg bosszúból. Mert azt mondja, hogy ezek az én gyerekeim, de ha kell, kinyírom a saját gyerekeimet is. Nagyjából ugyanezt látjuk az *Utódlás*ban is: Ezeknek? Hogy odaadjam a vállalatot? Soha! Átverték, kiforgattak mindenemből, nincs pénzem, lenullázták a bankkártyámat? Ezekkel semmit sem tovább! Ezek után mégiscsak van egy általam morális-

nak ítélt fordulat akkor, amikor rádöbben ember mivoltára. Tehát hordoz még valamit abból a régi tisztességből, amit valószínűleg otthonról hoz, és amiből nagyon keveset tudott átadni a gyermekeinek. A nővérek nem, de Cordélia azt a keveset magáévá tette. Őbenne tovább dolgozik az emberség, a morál.

S. R: Viszont ha a világunkban már minden szimulált, akkor leépülnek azok a biztosnak hitt értékek, tulajdonságok is, amik a mesékben a legkisebb királyfiban, a királylányban, a Góliáttal szembeálló Dávidban testesülnek meg. Marad a pillanatnyilag kiosztott vagy vállalt szerep.

L. S. L: Persze, hát ez is egy szerep. Minden szerep. Erre utaltam, amikor a politikai életről beszéltem.

K. A: Még egy pár olyan, kevésbé feltűnő motívumra föl hívnám fel a figyelmet, amikre ha odafigyelünk, jobban megértjük ezt a darabot, ezt az előadást. Mert noha valóban a szemünkbe tol egy társadalmi olvasatot a média hatalmáról, a hatalom természetéről, van egyéb üzenet, mélyebb tartalom is, amit felszínre akar hozni. A rózsaszín nyuszi elsődlegesen egy hollywoodi utalás, de mit is énekel nagyon halkán Learnek, amikor egy koporsó-szerű dobozban, mintegy a bölcsőben ringatja? Az *Internacionálé* legemblematikusabb sorát! „Semmik vagyunk, s minden leszünk”. De hát semmiből nem lesz semmi, amire Shakespeare is utal és ahogy ezt a Bibliából tudjuk. Az utolsókból lesznek az elsők, az elsőkből az utolsók. Ez így együtt ontológiai kérdéseket vet fel. Morális értelemben ki az első és az utolsó? Az *Internacionálét* hallgatva gondolhatjuk, hogy provokálnak

bennünket, valójában ez egy jelzés arra, hogy morális ételemben egy pokoljárás részesei vagyunk, ugyanúgy, mint a darabbéli Lear. Hogy ez a pokoljárás mennyire volt igazi, vagy megjátszott, ki-ki eldöntheti magában. A másik, amire nem tudom, hogy felgyeltek-e? A megvakult Gloster/Szarvas József találkozik a fiával, Edgar/Juhász Péterrel. Hosszasan keringenek körbe-körbe, vagy inkább spirálban. Gloster kérdezi: Látod azt a tornyot? – Melyik tornyot? – kérdez vissza Edgar. Gloster kérdése viszont egy másik toronyra vonatkozik. A fiú *melyik tornyot* kérdésére az apa válasza: Hát azt, ami nem készült el, befejezetlen. A fiú: Ja, az a Hamlet Corporationnak a tornya. A darabban ez egy játék a Shakespeare-drámákban megjelenő gondolatkörökkel. A nevekkkel, a címeikkel való „élcelődés” viszont azt rejti, hogy a hamleti vívódó lelkület képtelen arra, hogy egy, a Learéhez mérhető nagyhatalmat építsen ki. A harmadlagos jelentés vagy közlés pedig az, hogy ha Lear Hamlet útját járta volna be, akkor most egy más világban léteznénk. Az is elhangzik, miért nem épült fel a Hamlet-torony. Az ide



Gloster (Szarvas József) zuhanása a Hamlet torony tetejéről (fotó: Ilovsky Béla, forrás: nemzetiszinhaz.hu)

tartozó szöveg arról tudósít, hogy a rivális cég fiatal informatikusai egy olyan algoritmust fejlesztettek ki, melynek révén a technológiájukat a tisztességre és a becsületre építhették volna fel, de Lear mint nagy hal bekapta ezt a kis halat is.

Sz. Zs: Én is szeretném felhívni a figyelmet egy jelenetre: ez azzal a magamnak feltett kérdéssel hozható kapcsolatba, ami így hangzott: Tudjuk-e még a *King Lear Show*-t vagy Shakespeare *Lear királyát* tragédiaként nézni? Ha emlékeznek, lejátszódik a színen a fattyú Gloster/Berettyán Sándor hatalomátvétele a stúdióban. A kábelhordozó segédmunkásból öltönyös bemondóvá avanszált Edmund beül az apja helyére, Kent/Szilágyi Ágota mellé. A szpíker Kentnek szavakra sincs szüksége ahhoz, hogy tudja, tegnaptól mára minden megváltozott. Ha életben akar maradni, akkor pofa be, vigyorgunk tovább. Ha morálról, gyorsan változó viszonyokról beszélünk, akkor azt mondom, napjainkban ezekbe, a csak gesztusokban megnyilvánuló közlésekbe szorul vissza a tragikum. És ez hátborzongató.

S. R: Hogy ez most egy valóságshow vagy tragédia, nem tudom. Irodalmárként megengedhetem magamnak, hogy



Kent (Szilágyi Ágota) és Edmund (Berettyán Sándor) a „pezsgős” jelenetben (fotó: Ilovsky Béla, forrás: nemzetiszinhaz.hu)

én ezt újraírásnak – nem pedig átiratnak – tituláljam, de az jó kérdés, hogy hol van benne a tragikum. Visszatérhetünk Laci értelmezéséhez, Lear/Schnell értetlen mosolyához, ami egy emberi drámáról tudósít. De ha igazán választ akarunk kapni, vissza kell mennünk Shakespeare szövegéhez. A tragédia végén Lear elátkoz mindenkit, Cordéliának mindenben igazat ad, de ebben a show-ban ennek már semmi értelme nincs, hiszen úgymond csak egy átverés volt az egész, kezdődhet a tánc! Ami szerintem túl hosszan tart, majd következik a taps! A tragikum a tapsolókban csapódik-e le, beleértve a közönséget is?

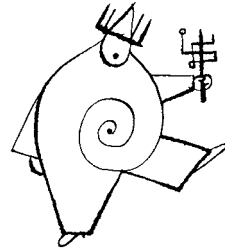
K. A: A rendező kezdettől hangsúlyozta, hogy ez egy tragikomédia. Végig azt kérte a színészektől, nehogy a komikum felé billenjenek, de a tragikumot se erősítsék, maradjanak a tragédia és a komédia nagyon szűk határmezsgyéjén, ott találják meg azt a hihetetlenül finom egyensúlyt, ami ide kell. A filmes referencia nála az 1998-ban bemutatott *Truman Show* volt, ami a valóság, a kereszténység, az egzisztencializmus, a valóságshow-k világát boncolgatja.

L. S. L: Nagyon jó, hogy elhangzott a *Truman Show*, mert ott is felmerül a kérdés: ki tudok, ki akarok-e lépni a megkreált vagy elképzelt létből? Szerintem erre nem kell és nem is lehet végleges választ adni az ember életében, esetleg talán csak az utolsó napon. Lehet, hogy ez önmagában is tragikomikus. Ha ennek beláttatása volt a cél, megérte, hogy megcsináltátok.

Language – The Language of Theatre – The Renewal of the Language of Theatre

A Roundtable Discussion on Valeriy Fokin's *King Lear Show*

The National Theatre in Budapest announced its 2023/24 season under the slogan “The Season of Kings”. Last autumn, the editors of *Szcenárium* came up with the idea to organize public roundtable discussions in collaboration with the Writers’ Union and members of the National Theatre – including writers, literary historians, directors, actors, and dramaturges – to debate the professional questions arising from these productions. 3 September 2023 saw the premiere of Attila Vidnyánszky’s new interpretation of *Bánk bán* (*The Viceroy Bánk*), 2 February 2024 that of Sándor Sík’s *István király* (*King Stephen*), and in May *King Lear Show*, a contemporary adaptation of *King Lear* was staged by Valeriy Fokin. The full texts of the first two roundtable discussions were published in the May 2024 issue of *Szcenárium*. The third event, held on June 3, included the following participants: András Kozma, the dramaturge of *King Lear Show*; László L. Simon, writer and president of the Tokaj Writers’ Camp; Zsolt Szász, dramaturge and editor-in-chief of *Szcenárium* and Róbert Smid, who moderated the discussion. They exchanged views on how intergenerational communication, passing the torch evolves in today’s media-saturated world, which had already been a key theme of Shakespeare’s play as well. The discussion also touched on questions of genre, such as how tragedy and catharsis are present, or perhaps overshadowed in this adaptation, which the director labelled a tragicomedy. The participants also reflected on the impressive performances of actors who portrayed typical figures of today’s media, as well as the innovative scenic solutions in the production.



„A kettős identitás nem elválaszt, összeköt”

Nyári Oszkárt, az *Esthajnal* kulcsszereplőjét
Ungvári Judit kérdezi

Fontos együttműködés eredménye a 2024. október 12-én bemutatott *Esthajnal* című előadás, amely a Nemzeti Színház, a Magyar Nemzeti Tánc-együttes, a Karaván Színház, a Fővárosi Nagycirkusz és a Baross Imre Artista- és Előadóművészeti Akadémia közös produkciójaként került színre. Makszim Gorkij *Makar Csudra* című elbeszélése és *A cigánytábor az égbe megy* című film nyomán Szarka Tamás készített zenés darabot, melyet Vidnyánszky Attila rendezésében láthat a közönség. Az előadásban közreműködő Karaván Színház alapító-vezetőjét, a Danilo szerepét alakító Nyári Oszkárt először erről az együttműködésről kérdeztem.

– Azt gondolom, hogy nagyon-nagyon fontosak az ilyen együttműködések, ez mindig egyfajta ünnepi alkalom, mert egy picit másfajta erők is megjelennek a szokásoson túl. Ennek szinergiát kell képeznie, akkor lesz belőle igazából egy professzionális hatású előadás. De rettenetesen kemény munka, mert össze kell hangolni a dolgokat, hiszen nem ugyanazon a nyelven beszélünk. Mindenkinek kompromisszumot kell kötnie, és aztán nagyon nagy energiával odaadni magát a produkciónak, ehhez pedig bizalomra van szükség. Ezek – úgy érzem – mind megvoltak. Vidnyánszky Attila felkért minket, körülbelül másfél évvel ezelőtt mutatta meg nekem a zenei anyagot, Szarka Tamás lemezét, ami nagyon-nagyon tetszett nekem is. Boldog voltam, amikor meghallottam, mit álmodott meg, és nagy örömmel vállaltuk ezt az együttműködést. Hozzá kell tennem, volt már ennek egy előzménye, mert 2014-ben csináltunk egy hasonló koprodukciót a Nemzeti Színházzal. Akkor Fekete Péter még a Békéscsabai Jókai Színház igazgatójaként vett részt benne; velük, valamint a debreceni Csokonai Nemzeti Színházzal és a Crespo Rodrigo által vezetett tatabányai Jászai Mari Színházzal közösen csináltuk meg az *Egerek* című produkciót, úgyhogy már



Szarka Tamás: *Esthajnal*, Makszim Gorkij *Makar Csudra* című elbeszélése és *A cigánytábor az égbe megy* c. film nyomán, Nemzeti Színház, 2024, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Ilovsky Béla, forrás: nemzetiszhaz.hu)



Kovács Márton – Mohácsi István – Mohácsi János: *Csak egy szög*, Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 2003, r: Mohácsi János (fotó: Ilovsky Béla, forrás: theater.hu)



Jelenetkép az *Esthajnal*ból, a képen: Esthajnal (Katona Kinga) és Lujko Zobor (Berettyán Nándor) (fotó: Ilovsky Béla, forrás: nemzetiszhaz.hu)

megvolt a bizalom egymás iránt. Úgy gondolom, jelentős előadás született meg most. Szarka Tamás zenéje lenyűgöző, Galambos Péter díszlete varázslatos, kicsit rajzos, félig-meddig illusztratív, szinte egy álmodást rakott fel a színpadra háttérként, hiszen folyton álmodoznak ezek az emberek. Berzsényi Kriszta ruhái szerintem fantasztikusan hozták ezt a világot, ahogy Zsuráfszky Zoltán és Zs. Vincze Zsuzsa nagyszerű koreográfiája is. Nagyon remélem, hogy a mi zenészeink, színész-közreműködőink, szereplőink a Karaván Színház részéről is hozzá tudták tenni azt, ami elvárható. Számomra pedig nagyon jó volt újra a Nemzetiben játszani. 28 éve vagyok a kaposvári Csiky Gergely Színház tagja, de azért többször megfordultam már a Nemzetiben. Legutóbb éppen júniusban jártunk itt, az Ilja Bocsarnikovsz által rendezett *Sirály*-előadással, ami nagy sikert aratott. Nagyon remélem, hogy ennek az *Esthajnal*-előadásnak is csodálatos története lesz, már csak azért is, mert a roma nemzetiségi színházi életben is mérföldkő lehet. Számomra mindig nagy öröm, ha újra egy roma tematikájú darab kerül egy kőszínház színpadára, ráadásul most egy ilyen nagyszerű koprodukcióban. Volt már hasonló a kaposvári színházban is, a Miskolci Nemzeti Színház vagy éppen a Katona József Színház is műsorára tűzött már roma tematikájú előadást, ami nagyon fontos, hiszen megjeleníti azt a fajta értéket, amit a romák képviselnek.

Most például ebben az előadásban megjelenik az a toposz, hogy az irracionális dolgok a legfontosabbak az életünkben.

– *Mennyire gyakori, hogy egyáltalán roma tematikájú darabok kerülnek elő a színházakban? Mit tudnak ezekkel kezdeni az alkotók, mennyire tudják hatékonyan megjeleníteni azt az identitást, amit a roma lét képvisel? Mi a tapasztalatod ezzel kapcsolatban?*

– Nekem az a tapasztalatom, hogy ha az ember kellően bátran és igényesen nyúl hozzá, akkor jól működik. Előtanulmányok nyilván kellene hozzá, de nem népszerűségi vagy ismeretterjesztő dolgot kell megmutatni. Nagyon hasonló történetek vannak a világban. Ugyanilyen az, ami mondjuk pár száz évvel ezelőtt, az írekkel történt, hogy velük töltötték meg a börtönöket, vagy adták el őket szinte rabszolgának, de ilyen például a maoriknak az esete is Új-Zélandon. Tulajdonképpen azt mondhatom, hogy ugyanolyan toposzok jelennek meg minden olyan népcsoport esetében, amelyet a hatalom vagy a föllette álló réteg elnyom. Vagy ha valamilyen okból perifériára szorul valaki, és az asztalról lesöprik, akkor is ugyanaz a gondolkodásmód figyelhető meg, és ezt filmen, színházban bátran kell megmutatni. Nem minden esetben kell a történelmi tapasztalatokkal foglalkozni, hanem inkább azzal, milyen érzés adott esetben egy individuum, egy adott személy számára létezni egy olyan környezetben, ahol nincsen perspektíva. Hogyha ezt valaki meg tudja fogni, akkor már nagyon közel jár az igazsághoz. Ebben pedig nagyon sokat segítenek a nagyszerű írások. Sokszor mondom el, hogy ha ebben a roma tematikában roma költéssel, roma szerzők műveivel dolgoznak, vagy olyan témát választanak, amelyben megjelennek ennek a népcsoportnak a tagjai, és valami mélyen emberi dolgot ábrázolnak, akkor azzal máris nagyon hasznosat tesznek. Főként, ha elkezdünk ábrázolni valami olyan dolgot, amihez igazán közünk van, mert akkor nem lesz idegen a számunkra. Ez egyébként akkor is így van, amikor roma művészek roma szerzők műveiben játszanak a színpadon, vagy amikor roma zenét játszanak. Akkor lesz értékelhető a produktum, ha egyszerre képesek behelyezkedni és egy picit elidegeníteni magukat a népcsoporttól, hiszen ez nemcsak az ő sajátosságuk, hanem minden elnyomott vagy szabadságra vágyó népé; vagy akár egy emberé, aki mer álmodni, mer túllépni a szabályokon, kitörni a skatulyákból. Merni kell álmodni, művészként meglátni a napfényt, közelebb lenni egy fél méterrel a Jóistenhez. Persze jó kérdés, hogy ez irigységet vált-e ki, vagy pedig megértésre talál, és hat a másik kultúrára. Sokszor gondoljuk a Kárpát-medencei olvasztótégelyben nagyon egységesnek a kultúránkat, miközben annyira sokrétű, és olyan szép, amikor az emberek a kultúrájukkal meg tudják mutatni a személyiségüket, az egyéniségüket, a sajátosságaikat. Ezért is meghatározóak ezek a találkozások, mint most a Nemzeti Színház előadásában történt. Úgy érzem, hogy az első pillanattól ez a fajta nyitottság jellemezte a koprodukción. Visszatérve a kérdésre, szerintem nagyon fontos, hogy legyenek ilyen találkozások, és ha éppen egy roma tematikájú mű ad rá alkalmat, akkor az még jobb.



Danilo szerepében: Nyári Oszkár
(fotó: Ilovszky Béla, forrás: nemzetisinhaz.hu)

– Ebben az előadásban a legnagyobb felismerésem pontosan az volt, hogy nekünk ehhez a történethez mennyire sok közünk van, hiszen a mi térségünk olvasztótégelyében játszódik, ahol magyarok, romák, románok, huculok stb. élnek egymás mellett. Ismerős nevek hangzanak el a műben. Megnézve a filmet és ismerve a novellát Danilo figurája kapott még egy pluszt ebben az olvasatban: nemcsak az hangzik el, hogy Kossuth katonája volt, hanem egy saját történetet mesél el a szabadságharcban való szerepéről.

Tehát Danilónak az alakja azt példázza, hogy egyrészt van egy roma identitása, de ugyanakkor van egy magyar identitása is. Ez szerintem egy különösen fontos pillanata az előadásnak. Hogy látod ezt?

– Nagyon-nagyon fontos volt, hogy ez benne legyen az előadásban, hiszen megfelel a valóságnak is. Erre vonatkozóan történelmi tények állnak a rendelkezésre, amelyek talán azért nincsenek benne a filmben, mert még nem voltak meg ezek az ismeretek. Azt tudni kell, hogy Magyarországon a magyar cigányságot 1740-től, Mária Terézia uralkodásától kezdve erőszakosan próbálták asszimilálni, hogy ne kóboroljanak, mindenki fizessen adót, ez szolgálta a központosított hatalmat. Magyarországon nagyon-nagyon sok cigány élt. A fáma szerint Zsigmond király az 1400-as évek első felében harmincvalahány menlevelet ad László vajdának. Persze nem tudjuk, hogy ez igaz-e, vagy hogy hány László vajda volt, hány menlevél. A lényeg az, hogy nagyon-nagyon komoly mesterségeket űztek, és egy valóságos szolgáltatóipart teremtettek Magyarországon. Amikor 1740-től ez a nagyon erőteljes letelepítési törekvés kezdődött, ők már itt éltek. És ne felejtjük el, hogy az 1800-as években már olyan nagyon komoly kulturális értéket jelentett a cigányok által játszott nóta, magyar zene, verbunkos, csárdás, palotás, hogy Európa legnagyobb könnyűzenei sztárjai voltak. Negyventagú zenekar ment ki a cári udvarba, meg Párizsba, és a boldog békeidőkben ennek olyan aranykora alakult ki, ami hihetetlen, fölfoghatatlan ma. Magyarországon nem véletlenül hungarikum a cigányzene, hiszen ezt exportálták mindenhova. Volt olyan zenész, aki Londonból jött haza, hogy beálljon a 48-ban szabadságharcba, aki az egyik londoni színháznak volt a zenekari karnagya. Szóval elképesztő dolog ez, és jól látszik, nekik milyen fontos volt a hazafias érzélem, ők magyarnak tartották magukat. Egyébként sokan úgy segítették a szabadságharcot, hogy golyót öntöttek vagy a mesterségükkel szolgálták az ügyet. Úgy éreztük, az előadásban is meg kell ezt jeleníteni, mert ez volt az igazság, Magyarországon egészen különleges volt a cigányok helyzete. Nagyon magas szintre jutottak el,

először a kultúra ötvözésében, aztán a társadalmi életben is. Nem véletlen, hogy az 1900-as évekre a híres primások, zenészek már polgári szinten éltek. Az előadásban ezt a fajta tartást, azt a fajta büszkeséget szerettük volna megjeleníteni, ami megvolt a magyar cigányságban. Egy kis szeletkét kiragadtunk ebből, és elmeséltük, hogy Danilo miért van Kossuth-egyenruhában, miért van neki pisztolya, holott a fegyvert nem lehetett megtartani. Ez az ember nem azért állt be katonának, hogy hős legyen, de a helyzet ezt a fajta hazafias, hősies tettet hozta ki belőle, és aztán ez változtatta meg az életét. Szerintem ezt a történetet érdemes fölvinni a színpadra.

– *Ma mennyire problémás a cigányság identitása, és miért fontos, hogy ilyenfajta figurák megjelenjenek a színpadon, illetve más művészi alkotásokban? Ennek kapcsán kicsit beszélhetünk arról is, hogy mi motivált, amikor létrehoztad a Karaván Színházat.*

– A Karaván Színházat 2000-ben hoztam létre, tehát jövőre lesz 25 éves. Abban az évben csak négy bemutatóm volt a Csiky Gergely Színházban, és úgy éreztem, hogy van egy kis szabad energiám. Úgyhogy az akkori Piccolo Színházban (ez a mostani Pinceszínház a 19. kerületben) létrehoztam egy ifjúsági gyerektársulatot, és később abból nőtte ki magát a felnőtt társulat. Nincs állandó társulatunk, nincs állandó költségvetésünk, ez egy független színház, úgy működik, ahogy lehetőség nyílik rá. Emlékszem, 1995-ben, talán harmadéves főiskolás voltam, volt Budapesten a színházigazgatóknak egy fórumuk a Merlin Színházban, és én szót kértem. A téma az volt, hogy milyenek kell lennie a jövő színházának. Akkor azt mondtam, nagyon fontos lenne, hogy a nemzetiségek a virtuális közösségüket kulturális téren tud-



A Karaván Színház nyári táborának résztvevői 2019-ben (forrás: facebook.com)

ják megszervezni, és hogy nagyon jó lenne, ha egy roma nemzetiségi színház is létrejönne. Azt mondtam akkor, hogy ha erre megadják a lehetőséget, ez pár éven belül pontosan azon a szinten fog működni, ahol a magyar színházi kulturális élet tart. Hiszen beszippantja majd azokat a szakembereket, akik úgy érzik, hogy ebben tevékenykedniük kell, és hogy a cigány, illetve a nem cigány identitású emberek együtt tudják majd működtetni. Meg kell nézni majd harminc év múlva, mi lesz ebből. A felszólalásom, tehát '95 óta csaknem harminc év telt el. Továbbra is úgy gondolom, egy virtuális közösségnek meg kell tudnia szervezni magát. Kell legyen egy emlékezhelye, egy emlékezési alkalma, amikor a jelenben meg tudja élni a múltját. Amikor a történelmét és a kulturális örökségét el tudja helyezni térben és időben, történetekkel feldúsítva, hogy aztán ebből jövőt tudjon építeni. Ez rettenetesen fontos, hogy meglegyen. Én igyekeztem ehhez annyit hozzátenni, amennyit csak tudtam, erre áldoztam azokat az energiáimat, amelyek megmaradtak a kaposvári és egyéb más színházi, illetve a filmes munkáim mellett. Nagyon sokat játszottunk a Karaván Színházzal, és igyekszünk nemcsak a roma közösségnek, hanem általában a Magyarországon élő embereknek szólni. A célközönségünknek ugyanúgy fontos lehet egy internetes zaklatásról szóló előadás, vagy egy nagyon komoly drámai eset földolgozása, vagy például, hogy egy autista lány 18 éves kora után hozhat-e döntéseket. Ezekkel a témákkal általában is foglalkoznia kell a színháznak. Ha ezt egy nemzetiségi színház teszi meg, az még jobb, hiszen nem csak a saját közösségének, nem kizárólag a romáknak mondja el ezeket a problémákat, hanem mindenkiben gondolatokat igyekszik ébreszteni. Azt gondolom hát, hogy fontos dolgot közvetítünk, és hogy ezen az úton kellene tovább menni. Ezért is lenne jó, ha az *Esthajnal*t minél többen látnák az országban. Ugyanakkor abbéli reményemet is szeretném kifejezni, hogy ez az emlékezetünknek egy jelentős és fontos pillanata. Hiszen így talán a roma vagy általában a nemzetiségi színházi szerep is teret kap, és stabilabb stratégiát alakítva ki egy perspektivikus gondolkodás mentén elkezdheti fölépíteni önmagát, hogy a közösségét jobbá, minőségibbé, érzékenyebbé, figyelmesebbé tegye.

Azt ugyanakkor megjegyezném, hogy szerintem nem a nemzetiségi színház van bajban jelenleg. Általában a színházat és a kultúrát kellene tovább éltetni, azokat a klasszikus értékeket, amelyeket tovább kellene adnunk a fiataloknak, hogy el tudják helyezni magukat ebben a hihetetlenül felgyorsult, elképesztően sok információt hordozó világban. Hogy ebben a nagy zajban meghallják a tiszta hangot, meglássák a tiszta fényt. Szerintem a színháznak ebben kitüntetett szerepet kellene vállalnia. A Karavánnal mi is járunk általános iskolákba, vidékre, hátrányos helyzetű településekre, és minőségi színházat, minőségi programokat viszünk el, foglalkozásokat, műhelyeket tartunk a Déryné Programmal is együttműködve. Fontos, hogy a fiatalok valahogyan találkozzanak ezekkel az élményekkel. Hiszen én is azért vágytam például a kaposvári Csiky Gergely

Színházba, mert annak az előadásait láttam a televízióban. Ma úgy néz ki egy fiatal élete, hogy megnéz egy nap rengeteg TikTok-, Facebook- és egyéb videót, pörgeti a rövidke történeteket, nagyon nehéz hatással lenni rá. Ha nem varázsoljuk őt el, nem szippantja be őt azonnal a színház, és nem érezteti meg vele azt, hogy ez más, hogy ez itt és most történik vele, akkor később nagyon nehéz. De ez messzire vezet.

Én hiszek abban, hogy egy ilyen produkció, mint az *Esthajnal*, meg tudja szólítani az embereket. Romákat és nem romákat egyaránt, hiszen itt alapvető kérdésekről van szó. Milyen a viszonyom a gyerekemhez, a szeretethez, a születéshez vagy a halálhoz? Ha ezeket a kérdéseket úgy teszik fel, hogy még szórakoztató is, hogy akár nevetek is rajta, az a katarzis lehetőségét hordozza. Nem vagyok híve annak, hogy pusztán szórakoztasson egy előadás. Szerintem, ha az ember a színházba megy, akkor annak fontos pillanatnak kell lennie. Ha csupán csak egy szórakoztató előadást kap, arra nem fog emlékezni, a fölismerések nagyon fontosak. Amikor az ember egyszer csak önmagát ismeri föl a másik által. Ha ez megtörténik, akkor arra egész életében emlékezni fog.

– *Mi az, amit a roma közösségnek föl tud mutatni egy ilyen előadás, vagy akár egy hasonló típusú előadás, amely a roma társadalom múltbeli értékeire irányítja rá a figyelmet? Vagy azokra a tulajdonságaira, amelyek univerzálisak, de a romák képviselik, mint például ebben az előadásban a történetmesélés közösségi élményének a megélése. Ez kapcsolódik ahhoz is, ami a színháznak úgyszintén alapvető funkciója.*

– Azt gondolom, hogy a mesélés egy varázslatos dolog, és a cigányság történetében mindig nagyon fontos volt. Ez azzal is összefügg, hogy nincs írott múltunk, történelmünk. A kutatók is sok problémával találkoznak, sok minden a szájhagyományoknak hála maradt meg. De maga az improvizatív mesélés egy nagyon fontos dolog. Ahogy a tűz körül ültek, mindig volt valaki, aki mesélt, ugyanúgy, ahogy itt az általam játszott szereplő a kocsmában, kicsit kiszínezve, de mégis azt meséli el, hogy mi történt vele. Ez egyben sztereotip módon meg is szokott a zsánerképekben jelenni, hogy a cigányok ülnek, mesél a jósasszony, és hasonlók. Ugyanakkor ebben most az is rettenetesen fontos, hogy ha valaki eljön a színházba, lát egy romákról pozitív módon szóló történetet. Úgy gondolom, hogy az alapvető értéket kell megmutatni. Tehát például, hogy a tudás, a tanulás az nagyon fontos. A család nagyon fontos. Az, hogy az ember ne veszítse el a reményt, az, hogy perspektívája legyen. Mert a mai társadalomban az egyik legnagyobb probléma az, hogy a periférián lévő emberek nem látnak perspektívát. A nemzetiségi színházunknak egyik különlegessége, hogy a szükséges ismeretterjesztésen túl egy értékrendet is át kell adnia. Nagyon fontos az is, hogy az előítéletesség ellen küzdjön, hiszen ez ott van mindannyiunkban. Amikor valaki úgy érzi, hogy a padlón van, és az jelenti az identitását, hogy beletetováltatja a bőrébe a „C” betűt, az rettenetes,


mert ő onnantól kezdve aszerint fog élni. Éppen ezért szándékosan van hangsúlyozva a darabban, hogy Danilónak kettős identitása van. A kettős identitás nem elválaszt, összeköt. Ezt nagyon fontosnak tartom. Nagyon jó, ha az ember úgy tud gondolkodni, hogy büszke az identitására, akár két-három irányban is, hiszen lehet valaki szlovákiai magyar, vagy éppen rutén, vagy erdélyi roma, kettős identitással, szóval összetett a dolog. Ezek pluszok. Nagyon nehéz elérni, hogy ne azt érezzék az emberek, hogy ezt vagy azt romaként értem el, vagy hogy mint romát ért ez a negatív vagy pozitív hatás. Az identitásnak egy pluszt kell jelentenie, és ezzel tisztában kell lennie az embernek. Én kicsit kívülről nézem ezeket a dolgokat, mert igyekeztem úgy élni, hogy nekem meglegyen a viszonyom önmagamhoz, és hogy a világom origóját föllelve össze legyek kötve a Jóistennel.

“Dual Identity Does Not Separate, but Connects”

An Interview by Judit Ungvári with Oszkár Nyári

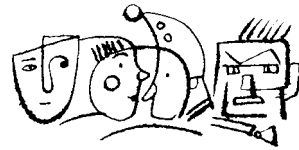
Oszkár Nyári (1968) is a Hungarian Romani actor, director, and theatre pedagogue. He graduated from the College of Drama and Film in June 1996, then joined Csiky Gergely Theatre in Kaposvár, where he has been a member ever since. Between 1996 and 2000, he hosted *Romani Magazine* on Hungarian Television. In 2000, he founded the Karaván Arts Foundation in Budapest as well as Karaván Romani National Theatre operated by the foundation. The interview conducted by Judit Ungvári was prompted by the premiere of the play *Esthajnal (First Light)*, directed by

Attila Vidnyánszky, at the National Theatre on 12 October. The piece is based on Maxim Gorky's short story *Makar Chudra* (1996) and the Soviet Russian film *The Gypsy Camp Goes to Heaven* (1976). In this production, Oszkár Nyári plays the role of the main character's father, a former soldier of Kossuth, and the ensemble of Karaván Theatre also participates in it. In the first part of the interview, Oszkár Nyári shares positive experiences of collaboration between different art forms and theatre workshops, then he draws attention to the opportunities arising



Jelenetkép az *Esthajnal*ból
(fotó: Ilovsky Béla, forrás: nemzetiszin haz.hu)

from the dual identity of the Romani community. He believes that this duality offers opportunities for active participation in shaping the majority society, as well as for uncovering the cultural roots of the Romani people, preserving traditional values, and continuously revitalizing and renewing them.



UNGVÁRI JUDIT

Nyári fesztiválkörkép

A lassan „nyugdíjkorba” lépő Gyulai Várszínház programsorozata az utóbbi években számos újdonsággal kísérletezett, ennek részeként jöhetett létre az Erdélyi Hét, amely immár hetedik éve igyekszik felvonultatni a legjelentősebb erdélyi produkciókat. Persze több ponton lehet átfedéseket is találni az immár „középkorúnak” számító Magyar Színházak Kisvárdai Fesztiválja előadásaival, amelynek fő profilja a határon túli színházak szemlézése. Ez az idén is így esett, hiszen például a nagyváradai *Csárdáskirálynő* mindkét programban szerepelt, de olyan előadások is voltak, amelyek az előző években szerepeltek a kisvárdai fesztiválon (*Száll a kakukk fészkére*). Emellett saját bemutatóval is jelentkezik évről évre a Gyulai Várszínház, ebben az évben Matei Vişniec *Bohóc kerestetik* című művét három kiváló marosvásárhelyi színész, Györffy András, Kárp György és Szélyes Ferenc előadásában láthatta a közönség a Gyergyószentmiklóson élő Béres László rendezésében. Itt lehetett látni a kaposvári Országos Színházi Találkozón a legjobb rendezés díját besöpörő Bocsárdi-opuszt, az *Iráni konferenciát* is.

Az Erdélyi Héten is bemutatott *Csárdáskirálynő*, Kálmán Imre klasszikus operettje a nagyváradai Szigligeti Színház produkciójában ékesen bizonyítja, hogy még az egyébként többnyire „letűntként” kezelt műfajt, az operettet is lehet érvényesen, a mai nézőt is megszólító módon prezentálni. Novák Eszter rendezése egyszerre volt formabontó és -megtartó remeklés. Elkerülve az operettzsáner gyakori buktatóit, a giccses-nosztalgikus hangvételt, a slágerekre, poénokra építő, ám felszínes vagy üres karaktereket és helyzeteket, a túlzott, hamis csillogást, a rendező koherens és újszerű operettet hozott létre, egy 21. századi nézőpontból gondolva újra e művet. Ennek legfontosabb pillére a finoman groteszk látásmód és poentírozás volt, az átélhető emberi dimenziókat felvillantó (mondhatni: pszichorealisztikus) figuraalkotás, a korabeli nagyváradai miliőt megidéző látványvilág és az ugyancsak picit groteszk elemekkel tűzdelt koreográfia. Jól illusztrálja ezt a hangvételt a ringlispiárból elszabadult ló, amelyen Silvia a színpadra érkezik, s amely



Kálmán Imre: *Csárdáskirálynő*, Szigligeti Színház, Nagyvárad, 2023, r: Novák Eszter (forrás: szigligeti.ro)

a gondolatébresztést is. A színészek közül a Silviát játszó Tasnádi-Sáhy Noémit, a Cecíliát alakító Tóth Tündét és Kerekes Ferkó szerepében Dimény Leventét emelném ki. Az mindenképpen külön értéke ennek a nagyváradi produkciónak, hogy az egyébként prózai társulat művészei komoly énekteljesítményeket is fel tudtak mutatni, így a jól ismert dalok semmiben nem szenvedtek csorbát.

A kortárs román drámaírás kimagasló alkotója, Matei Vișniec egyik legismertebb darabja a *Bohóc kerestetik*, amely kitűnő jutalomjátékot kínál a színészeknek. A Gyulai Várszínház saját produkciójában három marosvásárhelyi színész parádézik Niccolo, Filippo és Peppino szerepében: Szélyes Ferenc, Györffy András és Kárp György. Szemmel láthatóan élvezve a különleges helyzetet, hogy színészi eszköztáruk teljes palettáját megjeleníthetik. Ráadásul a bohóc helyzete, a „bohócság” minden egyes alkalommal felkínálja a lehetőséget arra, hogy fel tárja a művészlét dimenzióit, s ezzel a mostani előadás esetében is éltek az alkotók.



Matei Vișniec: *Bohóc kerestetik*, Gyulai Várszínház, 2024, r: Béres László (fotó: Vajda György, forrás: nepujasg.ro)

kellékként egyszerre tudja megjeleníteni a műfaj szinte gyermeken naiv világát, de a maga öniróniájával az illúziótól való távolságunkat is. Mindezt együttesen egy olyan társadalomkritikával fűszerezve, amely ma is nyilvánvaló: az elit képmutatása és a „lentiek” küzdelme, a hétköznapok moralitása és a művészlét buktatói érzékelhető mélységet adtak az előadásnak, amelynek egyik legnagyobb értékét ez a rétegzettség adta: megkaptuk a szórakoztatást és a slágereket éppúgy, mint az érzelmi átélés lehetőségét és

az élet és a halál mezsgyéjén a nagyság kicsinyes hajszolása egyszerre hozza felszínre a clownokon keresztül a művészi és az emberi törekvések megannyi fennkölt és szárnalmas vetületét. A rendezés ere nye, hogy rendkívül mértéktartó, és teret ad a virtuóz színészi játéknak.

Bocsárdi László kapcsán olyan érzése támad az embernek, hogy bármihez nyúl is, bármit állít színpadra, rendezése igen érzékeny barométerként reflektál korunk leg-égetőbb problémáira. Érdekes,

hogy az elmúlt időszakban két kitűnő kortárs orosz darabot állítva színre boncolgatta ezeket: a sepsiszentgyörgyi Viripajev-produkció (Iráni konferencia) keresztül, valamint a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának Kisvárdán is látott előadása által, amely a szintén népszerű kortárs orosz Presznyakov-szerzőpáros műve. Mindkét előadás fesztivál-sikert hozott az alkotónak: előbbivel az Országos Színházi Találkozáson a legjobb rendezés díját, utóbbival pedig a Magyar Színházak 36. Kisvárdai Fesztiváljának fő díját nyerte el.



Ivan Viripajev: *Iráni konferencia*,
Tamási Áron Színház, 2023, r: Boczárdi László
(forrás: tasz.ro)

Az *Iráni konferencia* sikerének sok összetevője lehet. Az alapot nyilván maga a szerző, Ivan Viripajev adja, akinek a művei néha egészen elképesztően rúgják fel a színházi konvenciókat. Ebben a műben is ezt érzékelhetjük, hiszen a közönség egy fikatív konferencia szemlélőjévé válik, amelyben korunk legégetőbb kérdései ütköznek vagy lépnek egymással párbeszédbe a szereplőkön keresztül. Színdarab ez, és mégsem – azonban mégis dráma. Boczárdi rendezése nem törekszik különösebben látványos megoldásokra, hiszen jól látja, hogy Viripajev művében a szövegnek Kozma András fordításában elsődleges szerepe van. Éppen ezért mindenek előtt azt kell felfejteni, és ezt remekül meg is teszi a sepsiszentgyörgyi társulat kitűnő színészeivel karöltve. Ez a szöveg szakrális mélységeivel maga válik a dráma és a konfliktus hordozójává, amint szinte költői magasságokba emelkedik a különböző monológokban. A szabadvershez hasonlító, kissé repetitív formát nagyon jól hozza a társulat, néhol valódi csúcsteljesítményeket érve el (Mátray László, Szalma Hajnalka). Ezt a repetíciót erősíti a Boczárdi Magor által komponált zene is, amely szinte az egész előadás alatt jelen van; monoton, mégis zsigeri hangzásával kövezi ki a nézőben a katartikus felismerések útját. Nehéz lenne megmondani, mi hat leginkább az emberre, nyilván mindez együtt. Jelentős előadás.

A Magyar Színházak 36. Kisvárdai Fesztiválján szereplő (és végül fődíjas) *Csónak, avagy előttünk az özönvíz furcsa* jelenkori példázat, egyfajta kortárs Noé-parafraízis, amelynek erővonalai a kisszerű hétköznapiak és az apokaliptikus világvége között feszülnek. A Noévá váló Jon alakját megformáló László Csaba remekül hozza a naiv kisember-figurát, aki a társadalom végnapjait egyre határozottabban próbálja túlélni s túlélteni a sajátjaival. Boczárdi színpadképe egyszerre minimalista és látványos: enyhén fehérre maszkolt, színes figurák közlekednek a térben, a harsány színű díszletelemeket a védőfelszerelésbe öltöztetett díszítőik tologatják. A játékmód stilizált és groteszk, ami jól áll a marosvásárhe-



Oleg Presznyakov – Vlagyimir Presznyakov: *Csónak, avagy előttünk az özönvíz*, Tompa Miklós Társulat, Marosvásárhely, 2023, r: Boczárdi László (fotó: Ilovszky Béla, forrás: theater.hu)



Madách Imre: *Az ember tragédiája*, Thália Színház, Kassa, 2024, r: Rédli Károly (forrás: thaliaszinhaz.sk)

lyi színészeknek. Az előadás elgondolkodtató felvetései az emberiség jövőjéről a csónakon ugráló gorillában érik el a csúcspontot. Most akkor kezdhetjük előlről? És ez még a pozitívabb olvasat.

A Magyar Színházak Kisvárdai Fesztiválja idén számomra két fontos kulcskérdést vetett fel. Az egyik, hogy lehetséges-e egészséges egyensúly a bármilyen értelemben vett tradíció és a megújulás között. Ide tartozik az is, hogy mihez kezdünk a „bevált” szerzőket, darabokat színpadra állító, mondjuk így: „tisztes” produkciókkal. Elégséges-e ez, vagy feltétlenül kell valami plusz? A másik kérdés „ontológiai” természetű: van-e még létjogosultsága a határon túli profilnak, vagy ideje felhagyni ezzel a tradícióval?

A „ortológus–neológus” kérdéskör több előadás kapcsán is felmerülhetett a fesztivál előadásai láttán. A Kassai Thália Színház például *Az ember tragédiáját* dolgozta fel – azt lehet mondani, a közönséget megosztó módon. Jelentősen meghúzott, Nádasdy Ádám fordítására épülő szö-

veggel, tabukat feszegető szerepátértelmezésekkel és nemváltásokkal játszották el a kassaiak a *Tragédiát* Rédli Károly rendezésében. Az adaptáció ennek megfelelően vegyes fogadtatásban részesült. Érdekes, hogy az előző évben látott *Szentivánéji álom* esetében jobban sikerült az átértelmezés; Matussek Attila rendezése valahogy frissebb, ütősebb előadást eredményezett. Persze az is nagyon elgondolkodtató, hogy talán Shakespeare-t könnyebb így kezelni, hiszen eleve fordításokon keresztül kerül magyar színpadra, s nem kiáltunk szentségtörést, ha egy-egy sor másként hangzik. De mit tudunk kezdeni manapság Madách ikonikus soraival? Szintén nagy kérdés, hogy érdemes-e úgy maivá tenni valamit, hogy megnevezünk konkrét mai személyeket (Ferenc pápa, Karikó Katalin, Greta Thunberg), vagy jobb, ha inkább a minden korban értelmezhető aktualitásra fókuszálunk. Én a magam részéről inkább az utóbbira szavazok. Az említett *Csárdáskirálynő* például pontosan ezt tudta: a mindenkori elitről alkotott véleményt, mindenki értse ezt úgy, ahogyan neki tetszik...

Voltak olyan előadások, amelyek jól ismert művek új megközelítésére vállalkoztak, ám nem minden esetben jártak olyan sikerrel, mint azt a *Csárdáskirálynő* esetében láthattuk. Ilyen volt például a Komáromi Jókai Színház előadása, az *Úri muri*, amely számomra egy torzóban maradt kísérlet volt arra, hogy a móríci világot a mai magyar valósághoz közelítse. Bagó Bertalan rendezésében a 90-es évek világa kelt életre. Főlöszlegesnek éreztem ugyanakkor éppen a rendszerváltás körüli időket hangsúlyozni, ráadásul igen harsányan: Zábó Jimmy és lakodalmos rock, farmerszoknyában, rikítóan színes harisnyában táncoló munkásszonyok, és így tovább... Soknak éreztem a biciklit tologató csugariakat, akik valóban úgy néztek ki, mintha egy Háy-darabból tévedtek volna ide. Csakhogy a Háy-darabok „hőseinek” mélységük van, míg ezek a figurák általában csak egy rosszízű kabarétréfa szintjén mozogtak az előadás folyamán. Ami végképp sokkoló volt, az a giccs túlhangsúlyozása, a műtyúk, műmacska és hasonlók inkább csak idézőjelbe tették az egész előadás kódrendszerét, de semmiképpen nem vittek közelebb ahhoz, hogy maibbnak, húsbavágónak gondoljuk a darab témáját, holott ez a történet minden bizonnyal az. Az egyetlen számomra releváns értelmezési kísérlet Csörgheő Csuli figurájának a megszokotthoz képest kicsit másfajta értelmezése volt; Gál Tamás habitusa, alkata már eleve robosztus és erőteljes, így ebben az előadásban egy valóságos „Keresztapa” jelent meg, aki palira vesz mindenkit. Ettől eltekintve viszont ez a produkció kimondottan csalódást okozott az egyébként nagyszerű színészekkel rendelkező komáromi társulattól.

Egyenletesebb színvonalú, ám legfeljebb tisztos előadásnak volt mondható a csíkszeredai Csíki Játékszín *Amadeusa*, amely igazából nem lépett túl a közismert filmfeldolgozáson, nem mutatott meg másféle színeket. Olyannyira nem, hogy ez a Mozart-figura szerintem a Miloš Forman-film Mozartjának a kópiája volt. Igaz, a dramaturgia villantott újat egy-két helyen; ügyesen volt kiemelve Salieri Istennel való perlekedése, jó megoldásokkal operált a díszlet, illetve ének tudásban is megfelelő színészi teljesítménnyel találkozhatott a néző (Tóth Jess).

Sokkal pozitívabb élmény volt székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház és az Udvarhelyi Táncműhely *Parasztoperája*, amely képes volt új színeket vinni Pintér Béla „kortárs klasszikus” darabjába. Elsősorban az impozáns díszlet révén, mely érzékeltetni tudta a színpadon a történet szempontjából érdekes rétegzettséget: gyakorlatilag ténylegesen földréteget megjelenítve játszott a térrel, amelyben a múlt különböző rekvizitumai, eltemetett kellékei – sőt: csontjai – adták meg a háttérét Pintér Béla görög tragédiákra emlékeztető meséjének. Ez a feldolgozás rá-



Peter Shaffer: *Amadeus*, Csíki Játékszín, Csíkszereda, 2023, r: Alejandro Durán (fotó: Kelemen Kinga, forrás: csikijatekszin.ro)



Darvas Benedek – Pintér Béla: *Parasztopera*, Tomcsa Sándor Színház– Udvarhely Néptáncműhely, Székelyudvarhely, 2023, r: Györfi Csaba (fotó: Dániel Helga, forrás: szinhaz.ro)



Spiró György: *Árpád-ház*, Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka, 2024, r: Keszég László (fotó: Thomas Rothe, forrás: index.hu)



Görgey Gábor: *Handabasa, avagy a fátyol titkai*, Zentai Magyar Kamaraszínház, Zenta, 2023, r: László Sándor (fotó: Herédi Krisztián, forrás: hetnap.rs)

adásul komoly táncapparátust is felvonultatott, amely nemcsak a látványt erősítette, hanem a zenei betétekkel kiemelte a történet népballada-szerűségét is. Györfi Csaba rendező-koreográfus a fesztivál elején bemutatott *Kit szeretted, Madách?* című kompozíciója után itt is tanúságot tett kitűnő stílusérzékéről. Üdítő volt látni, hogyan sikerült a társulatnak saját képére formálnia a darabot, egyúttal azt is bizonyítva, hogy az megél egy másik közegben, más értelmezésben is.

Hasonlóan pozitív benyomást keltett egy másik kortárs feldolgozás: Spiró György művét, az *Árpád-házat* a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház hozta el a fesztiválra, Keszég László rendezésében. A magyar nyelvterület legkisebb taglétszámú társulatának sikerült a szükségből erényt kovácsolnia: ez a néhány szereplőre redukált összefoglaló nemcsak azt bizonyította a szerepösszevonásokkal, hogy a szabadkai színészek milyen ügyesen oldják meg az akár öt-hat figura megteremtését, hanem egy sajátos dinamikát is kölcsönöztek a műnek: a visszatérő arcok, helyzetek, események elgondolkodtathatták a nézőt arról is, hogyan ismétli magát a történelem.

A harmadik remek újraértelmezés Görgey Gábor *Handabasa, avagy a fátyol titkai* című, Vörösmarty műve alapján íródott darabjának előadása volt a Zentai Magyar Kamaraszínház előadásában. Az üde játék, a felszabadult humor, a több kitűnő színészi alakítás (különösen

Mezei Kinga és Dévai Zoltán nyelvújító kettőse) a fesztivál egyik legszórakoztatóbb produkcióját eredményezte.

A Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház és a Nemzeti Színház koprodukciója, Gogol *Házúznézője* szintén egy klasszikus anyagon keresztül reflektál a mai világunkra. A beregszásziak játéka anélkül szól a társulat egészen furcsa helyzetéről, hogy különösebben belenyúlnának a gogoli szövegbe. Igaz, hogy a keretjátékban a színészek szöveggel a kezükben próbálják a közönségnek megmagyarázni, hogy ez a „nemzetközi ízé” most azt jelenti, hogy ezúttal hét színész és egy színész játssza el a darabot. De ez inkább olyasmi, mint amikor Shakespeare beküld egy szereplőt, aki elmagyarázza röviden, mit is fogunk látni. Ebben az esetben arra kapunk keserű magyarázatot, hogy miért látunk nőket szinte valamennyi férfiszerepben. S bár ez a helyzet kényszerűségből, a háború folytán állt elő, a beregszászi társulat tagjai a végletekig kihasználják ezt a plusz humorforrást, s a hangsúlyozottan „patent” műszakállak és műbajuszok mögött a komédiás kedv buzgárként tör elő. Vidnyánszky Attila rendezése a keretjátékon túl is több ponton utal a beregszásziak sajátos helyzetére; ezt teszi szemléletesé, amikor Ivan Kuzmics az ablakon fennakad, se ki, se be nem bír továbbmenni. Egyszerre kacagató és szívszorító a jelenet áthallása...

A formabontás érdekes módját prezentálta az Újvidéki Színház becsatulyázhatatlan „örülete”, az Urbán András rendezte *Történt egyszer Újvidéken*, amelyet az alkotók ezzel a műfaji megjelöléssel ajánlottak a közönségnek: „kisebbségi extravaganza sok zenével, tánccal, szellemekkel és indiánokkal”. Egy jubileumi műsor, a színház fennállásának 50. évfordulója szolgált keretül ahhoz, hogy az újvidékiek elmondják véleményüket saját színházukról, múltjukról, működésükről, speciális kisebbségi létükről, a színház és a



Ny. V. Gogol: *Házúznéző*, A Nemzeti Színház és a Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház közös produkciója, Beregszász, 2023. r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)



Urbán András: *Történt egyszer Újvidéken*, Újvidéki Színház, 2024. r: Urbán András (forrás: pannorntv.com)

színész helyzetéről a kis- és a nagyvilágban. Mindezt egy olyan forma segítségével, az évfordulós műsor teljes kicsavarásával, amelyről Közép-Kelet Európának ebben a felében kimondottan rossz emlékeink vannak. Ám az a groteszk önflexió, amit a társulattól láthattunk, ezt maximálisan feledteti. Az előadást már több fesztiválon is díjazták, ami ékesen bizonyítja, hogy ez a csapat képes úgy beszélni a saját mikrovilágáról, hogy az sokkal tágabb horizonton is érvényes legyen.

A számomra legizgalmasabb „neológ” előadásokat két erdélyi és egy délvidéki teátrumtól láttam. Visky Andrej rendezése, *A mizantróp* a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház előadásában került színre. Martin Crimp feldolgozását és az eredeti Molière-művet is felhasználva Visky Andrej kiváló szövegkönyvet készített testvérével, Visky Bencével karöltve, mely egyszerre idézi meg a klasszikus szerző költői sorait, ugyanakkor feltűnően modern. Akárcsak a szituációk, hiszen Martin Crimp átdolgozott változatát a mai befolyásosok filmsztár-celeb-influenszer-közegébe helyezi. Telitalálat ez, hiszen a mi világunk gyakorlatilag semmiben nem különbözik a 17. század udvari intrikáinak, felszínes és léha „bulvár-életének” közegétől. A Visky-testvérek rendkívül igényes szöveganyagot raktak össze. Alceste-ünk (Faragó Zénó) itt drámaíróként jelenik meg, barátnője, Jennifer (Szilágyi Míra) filmsztár, s a darab többi figurája ugyancsak a mai álságokat hozza be, a megalkuvó művésztől a celebtitkokat kiszivárogtató újságíróig. A celeb-miliő szerintem kifejezetten jó közelítésnek bizonyult ahhoz, hogy a mai néző rá tudjon csatlakozni a Molière-darab üzenetére.



Visky Andrej és Visky Bence: *A mizantróp*, Molière és Martin Crimp műveinek felhasználásával, Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós, 2023, r: Visky Andrej (forrás: figura.ro)



Molière: *Tartuffe*, Szabadkai Népszínház Magyar Társulat, Szabadka, 2024, r: Ricz Ármin (fotó: Ilovszky Béla, forrás: theater.hu)

Szintén izgalmas Molière-adaptációt hozott létre a *Tartuffe*-ből a Szabadkai Népszínház Magyar Társulatával Ricz Ármin. A *Tartuffe* „high-tech” verziója egy mai úgazdag család műfüves kertjében játszódik, a színpadi látkép egyenesen a Windows-kezdőképernyőt idézi a lehetetlen zöld műpázsit háttérben, a vetített kép nagyon kék egén nagyon fehér felhők gomolyognak. Érdekes, hogy a 2023-as MITEM+

programjában egy igazán autentikus társulattól, a Comédie-Française-től látott *Tartuffe* díszlete is erre az újjazdag miliőre hajazott; kicsit az volt az ember érzése, hogy mintha ez a kert annak az enteriőrnek a folytatása lenne. Itt a szereplők is nagyon harsány színekben pompáztak, mintegy erősítve a műviség-érzetet. Elmira (Kalmár Zsuzsa) piros kosztümje, Cléante (Baráth Attila) sárga öltönye enyhe prémmel bolondította a karjain, Damis (Nyári Ákos) úri-gangsta rikító zöld szőrbundája (díszlet- és jelmeztervező Salamon Luna) ezt a szándékot tükrözte. A kellékekben is nagyon hangsúlyos a mai eszközhasználat: előkerül a roller, a lépésszámláló és a pulzusz mérő, Valér (Budincević Krisztián) villódzó szívecskés baseball-sapkát visel, Tartuffe gatyájából pedig bluetoothos rádió kerül elő. A vizuális összképhez tartozik még az időnként megjelenő kamerakép, amely hangsúlyozottan biztonsági kamera, pörgő timecode-dal. A szövegben is izgalmas a koroknak ez az ütköztetése: míg a többség mai szlenget használ, a molière-i verses sorok avíttóságát főként Tartuffe és az őt majmoló Orgon hozza. Remek zenék egészítik ki az előadást (zeneszerző: Pálfi Ervin). Az előadás végén megjelenő „deus ex machina”: a királyi ítéletet egy drón szállítja, mely kellemes női géphanon közli a döntést. Korunkban tehát nem királyok uralkodnak felettünk, hanem a mindenható techné, a mesterséges intelligencia ítélkezik, miközben mi, emberek egymást próbáljuk megkopasztani és átverni. Elgondolkodtató üzenet.

Az izgalmas formanyelven megszólaló előadások közül ugyancsak kiemelkedik Béla Marcel rendezése, *A kripli*. Szerintem maga az író, Martin McDonagh sem gondolta, hogy ilyenfajta stilizált játékmódban is megszólalhat ez a műve. Az ír szerző többnyire mikrorealista történetei közül *A kripli* valóban alkalmasnak bizonyult arra, hogy valami szublimált, önmagán túli világra reflektáljon, amit a rendező kivételes érzéssel prezentál. A zárt ír sziget nyomasztó közege konzekvens világot épít, ami a jelmezekben, a díszletekben és a játék formai megoldásaiban is tükröződik: fémkonténer-falak, szürke, szakadtas jelmezek, stilizáltra maszkolt arcok, szinte bábként mozgó figurák jellemzik a színpadi látványt. Ha létezik ötven árnyalata a szürkének, az mind megjelenik ebben a színpadképben, miközben néhol ezüstösen csillogva idézi a kaliforniai álmodást, amely felé a főhős, Billy kitörni próbál. Ezt mintegy megerősítendő a *The Mamas & the Papas* dala, a *California Dreamin'* is felcsendül a szereplők előadásában, s teszi egyszersmind kortalaná az elvágódást. Keserűes, szinte brechti groteskség, példázatszerű moralitásjáték, s az orosz irodalomból is jól ismert „szent félkegyelmű”



Martin McDonagh: *A kripli*, Harag György Társulat, Szatmárnémeti, 2024, r: Béla Marcel (fotó: Ilovszky Béla, forrás: harag.eu)

spirituális története elegyedik sajátosan a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulatának előadásában, amelynek színészei (Szabó János Szilárd, Nagy Csongor Zsolt, Budizsa Evelyn) ismét bizonyítják, hogy mindenféle stílusban bravúrokra képesek (két példa az elmúlt évekből: *Raszkolnyikov*, *Woyzeck*).

Korábban már utaltam rá, hogy kulcskérdéssé vált a határon túliság mint fő profil ezen a fesztiválon. Az idei versenyprogramban ugyanis volt három olyan produkció is, amelyet nem határon túli színházak és/vagy alkotók hoztak létre. Három teljesen különböző előadásról és helyzetről beszélhetünk, de a Ferencvárosi Pincészínház, az Udvari Kamaraszínház és a Térszínház is jelen volt egy-egy darabbal a fesztiválon. A szervezők koncepciója ezzel egyértelműen az volt, hogy nyitni szeretnének a hazai társulatok felé is, ami önmagában dicséretes törekvés. De vajon jó-e az, ha ily módon tágítja a fesztivál a maga kereteit? A programban elsőként Selme



Selmecki Bea: *Három és fél nővér*, Pincészínház, Budapest, 2023, r: Telihay Péter (fotó: Szabó Réka, forrás: pinceszinhaz.hu)



Csurka István: *Megmaradni*, Magyar Udvari Kamaraszínház, Magyarokanizsa, 2023, r: Andrásí Attila (forrás: mkuk.hu)

mecki Bea *Három és fél nővér* című drámáját, Csehov művének folytatását láthattuk, Telihay Péter rendezésében. A Ferencvárosi Pincészínház előadásának alapanyaga érdekes játék az orosz szerző emblematikus művével, s bár Selmecki Bea darabjának vannak kétségtelen erényei, az előadás túl hosszú, és a rendezői koncepciótlanságnak köszönhetően unalmas. Nem érezni mögötte olyan alkotói spirituszt, amiért azt gondolná az ember, hogy igen, ezt épp itt és éppen most színpadra kellett tenni.

Szintén rejtély, miért került a versenyprogramba az Udvari Kamaraszínház produkciója, a Csurka István darabjából készült *Megmaradni*, amely elsősorban arra világít rá, hogy Csurka bizony nagyon jó író volt, sőt, a problémafelvetése máig aktuális. Ám az előadás gyenge megoldásai sajnos sokat rontanak az érvényes szövegen és a többségükben jó színészi teljesítményeken is.

A „hazai” csoportot képviselő harmadik produkció a Térszínház Švejk-feldolgozása volt a fesztivál végén, ami már ígéretesebbnek bizonyult, mert a fiatal rendező, Kaj

Ádám és a zeneszerző, Bucz Magor alkotói energiáinak köszönhetően egy formavilágában is izgalmas adaptáció született. Meghatározásuk szerint ez egy „dark operett, avagy zenés monarchiasirató”. Ha nem is minden pontján tökéletes, de a némafilmes burleszk-játékkal, a monokróm vizuális hatásokkal, az egészen sajátos zenei ötvözzel operáló produkció valóban érdekes lehet a nézőknek, főként mert egyértelműen a fiatal generáció szemzőgéből értelmezi a művet és a kor-



Jaroslav Hašek: *Švejk*, Térszínház, Budapest, 2023, r: Kaj Ádám (forrás: terszinhaz.hu)

szakot. Zenei világa pedig egészen különleges, inspiratív módon elegyíti a jazz, a sramli, az operett, de akár a popzene elemeit is.

Ez a három előadás azonban azon is elgondolkodtatja a fesztivál sorsát évek óta nyomon követő szakmabelieket, hogy vajon kell-e ide hazai versenyprodukció. Mert féltő, hogy így olyan szinten tágul a kör, ami a válogatást teszi lehetővé. Nehéz volna megmondani, miért éppen ezek az előadások reprezentálják az „anyaországi” színházaszt, miközben rengeteg más izgalmas produkció születik évről évre. Lehet, hogy jobb volna talán mégiscsak megtartani a versenyprogramban a határon túli profilt.

Judit Ungvári: Summer Festival Overview

Gyula Castle Theatre, which has been in operation for sixty-one years and is now approaching “retirement age”, has experimented with several innovations in recent years. As part of this, the Transylvanian Week was created seven years ago to showcase the most significant productions from Transylvania ever since. Of course, there are several overlaps with the Kisvárdai Festival of Hungarian Theatres, which, now considered “middle-aged,” primarily focuses on presenting theatres from beyond Hungary’s borders. This year was no different. For example, *Csárdáskirálynő* (*The Csardas Queen*) from Nagyvárad (Oradea) was featured in both programmes, and there were other performances (such as *One Flew Over the Cuckoo’s Nest*) that had been part of the Kisvárdai Festival in previous years. Additionally, Gyula Castle Theatre has had its own premieres year by year; this year saw *Clown Wanted* by Matej Višniec, performed by three outstanding actors from Marosvásárhely (Târgu Mureş) – András Gyórfy, György Kárp, and Ferenc Szélyes – under the direction of László Béres from Gyergyószentmiklós (Gheorgheni). The festival also featured *The Iranian Conference*, a Bocsfárdi production that won the Best Director Award at the National Theatre Meeting in Kaposvár. Judit Ungvári, who has, for years, been regularly reporting on this programme for our journal, once again delivers a comprehensive festival overview, providing high-level professional evaluations of the individual productions.



GYÜRKY KATALIN



Pista tanmeséi

Örkény István Napok a Gyulai Várszínház
nyári programkínálatában

A Gyulai Várszínház szervezésében augusztus 12-e és 16-a között került sor a Nemzeti Klasszikusok Napjaira. Idén az Örkény István Napok keretében egy monodráma, valamint a szerző három különböző drámájából készült produkció került bemutatásra – három különböző társulat előadásában. Az Örkény István drámaírói életművéből összeállított tematikus egységet – amely a *Macskajátékból*, a *Tóték* című darabból, valamint a *Kulcskeresőkből* állt – Elek Tibor fesztiváligazgató gondos és figyelmes válogatásának köszönhetően – az *Azt meséld el, Pista!* címmel majd’ harminc éve töretlenül repertoáron lévő, Mácsai Pál előadta produkció nyitotta, amely mintegy ráhangolta a közönséget a következő három napban látható előadásokra.

Az Örkény István saját szavaiból Bereményi Géza és Mácsai Pál írta szöveg olyan, mintha másképp, még részletesebben felelne egy, még 1975-ben feltett riporteri kérdésre. Bányai Gábor akkor erről faggatta a szerzőt: „Örkény Istvánnak minden darabja, a *Tótéktől* egészen a *Kulcskereső*ig, más és más. Minthogyha nem is ugyanaz az író írta volna, ha mondjuk a humorát, hangvételét, műfaját, stílusát tekintjük. Mi lehet ennek az oka?” „Hát ez így szépen hangzik” – válaszolta akkor Örkény, majd így folytatta: „A valóság ennél sokkal egyszerűbb. Az én öt vagy hat vagy hét darabom, nem is tudom, mennyit írtam, az voltaképpen mind egymás folytatása. Az ember gondol valamit, megírja, attól az a gondolat kikristályosodik, kap egy végleges formát, de nem hal meg, hanem tovább bogozódik az emberben, folytatódik.” Majd hozzátette: „Én, amióta írok, a kezdettől mostanáig, voltaképpen mindig ugyanarról írtam. A mi korunkról és benne mirőlünk, a mi népünk jelenéről. Ebbe születtem, ebben éltem, ezt tartom fontosnak. Voltaképpen úgy is mondhatnám, hogy arról írok, hogy milyenek vagyunk mi, magyarok.”

Amikor Mácsai Pál színészi élete legszemélyesebb fejezeteként, Örkény személyiségébe belebújva elmeséli nekünk a szerző nem mindennapi „kalandoktól”

övezett 20. századi életútját, épp ez utóbbira, azaz nemcsak egy egyénileg megélt sorsra, hanem a magyarság kollektív emlékezetére apellál – hisz a nézők Örkény hányattatásain keresztül ráismerhetnek frontot járt apjukra, nagypapjukra, dédapjukra. A monológban elhangzó kulcsmondatokkal pedig: „*hát persze, hogy a háború az én életem élménye (...) én se ide, se oda nem tartoztam egész életemben*”, illetve azzal, ahogyan a harmadik, Örkénynél huszonhat évvel fiatalabb feleségről, Radnóti Zsuzsáról szólván a szerelem természetrajzát boncolgatja, akarva-akaratlanul „megágyaz” az *Azt meséld el, Pista!* című estet követő, Gyulán látható három Örkény-darab szüzséjének is.

Előkészíti azt, ahogyan Örkény az általa a II. világháborúban átélt, Mácsai tolmácsolásában részletesen és rendkívül hatásosan elmesélt szenvedéseit abszurdá ferdíti a *Tótékban*; felhívja a figyelmet arra, hogy a szerelem mennyire nem ismer határokat – korhatárt se –, ahogyan a *Macskajáték* láttatja velünk; a „sehová se tartozás” pedig, amely Örkény életében a viszonylag jómódú származása ellenére a szegényebb kortársai iránt érzett szolidaritásával, majd a hatalom szemében a „se nem gyógyszerész, se nem író” kategóriával fémjelvezhető, a *Kulcskeresők* Bolyongójának alakjában köszön vissza. Aki épp azért, hogy kicsit itt van, meg kicsit ott is, hoz is magával valamit, meg nem is, és igen sokféle szituációba keveredve igen sokféle embert megismer, kétségtelenül elgondolkodtató mondatokat fogalmaz meg azzal kapcsolatban, hogy valójában hogyan is működünk mi, magyarok.

Ez a működés mód ráadásul évszázadok óta mit sem változik, s ezt Mácsai Örkény-estje azért is tudja annyira torokszorítóan érzékeltetni, mert a szerző merete vállalni, ki merete mondani – jelen esetben Mácsai személyén keresztül – azt, hogy ő is beleesett a kollektívánkra jellemző hibákba, ő is részle hajlót bírni olyan helyzetekben, amikor fel kellett volna lázadnia. Ebből a szempontból az est legmeghatározóbb pillanata véleményem szerint az, amikor Örkény a munkatáborban tapasztalt embertelen körülményekről egyszerűen nem vesz tudomást. „Nem vette észre”, hogy állattá váltak embertársai – köztük ő maga is –, mert könnyebb volt szemet hunyia a történetek felett, mint tenni valamit ellene.

És ha jobban belegondolunk, Örkény valóban ugyanazt a drámáját írta egész életében, folytatásos módon, más-más alakot öltve, amikor épp ez ellen a magyar mentalitás ellen emeli fel szavát, a bátorság hiányára mutat rá. A meghunyászkodás ellenében születhetett meg a *Macskajáték* Orbánnéjának hősies alakja is, akit a Nemzeti Színház követően a Gyulai Várszínházban is Udva-



Örkény István: *Macskajáték*,
Nemzeti Színház, Budapest, 2019,
r: Szász János (fotó: Eöri Szabó Zsolt,
forrás: nemzetisinhaz.hu)

ros Dorottya testesített meg. Ráadásul ez esetben az előadás rendezője, Szász János – a felvezető Mácsai-esten túl – szintén kiválóan rezonál Örkény Istvánnak a darabhoz mellékelt instrukcióira. Hiszen amikor a rendező úgy fogalmaz, hogy „...ez az előadás a színészeké. Nekem annyi a dolgom, hogy bátorságot, hitet küldjek nekik ehhez a gyönyörű és velőtrázóan kemény utazáshoz”, tulajdonképpen „egyet-ért” a szerzővel abban, hogy „E groteszk történet főhőse özvegy Orbán Béláné, s a darab valójában az ő véget nem érő vitája, szájaskodó, alakoskodó, még a hazugságtól sem visszariadó pörlekedése mindenkivel, aki körülveszi: a lányával, a szomszédnőjével, Paulával, s legfőképpen az ő München közelében élő néjével, Gizával.”

A rendező sugallta színészi bátorságból annál az Udvarosnál nincs hiány, akinek, szintén Örkényt idézve Orbánnéként „egy piaci kofa nagyszájúságát és egy görög tragika fenségét” kell egyesítenie az általa megformált karakterben. S Udvaros Dorottya ebben az előadásban nemcsak hogy maximálisan teljesíti ezt, de Orbánné szélsőséges érzelmeinek, szerelembe vetett hitének közvetítésével kiváló ellenpontját képezi nemcsak a „mindig biztosra menő” nővéreinek, Gizának (akit Gyöngyössy Katalin alakít), de legalább annyira gyáva és gyámoltalan, a konvenciók rabjaként tengődő lányának, Ilusnak is, akit Szilágyi Ágota kelt életre. Sőt, valahol Egérkének is, akit ebben az adaptációban, Nagy Mari kiváló alakításának köszönhetően, a tragikus oldaláról is sokkal jobban megismerünk. Az abuzáló házasság fogságában élő asszonyt testesíti itt meg Nagy Mari Egérkéje, akivel szemben Orbánnénak – még házasként, férje halála előtt – ahhoz is volt mersze, hogy szerelmét, a Blaskó Péter alakította Csermlényi Viktort egyfajta „házibaráttá” fogadva állandóan a bűvkörében tartsa. Egészen addig, amíg nem jön egy „álnok kígyó” Paula (Tóth Augusztina) személyében, aki, akár tetszik, akár nem, érvényteleníteni érkezett Orbánné hősies, lázadó, korántsem szokványos viselkedésmódját.



Örkény István: *Tótték*, Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház, 2004, Gyula, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

S ha már a hősiességnél, a lázadásnál, annak érvényességénél vagy épp a külső körülmények miatti értelmetlenné válásáról beszélünk, ismételten annak jegyében, hogy Örkény mindig ugyanazt a darabot írja, máris elérkezünk a tematikus programsorozat harmadik eseményéhez, a Gyulai Várszínház és a Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház közös produkciójához, a *Tótték*hoz. Ebben a létrejötté óta mintegy háromszáz alkalommal játszott, Vidnyánszky Attila által rendezett előadásban ugyanis nemcsak megvalósul Örkény e drámájához fűzött megjegyzése, mely szerint „én Tóttal érzek, de az őrnagy is én vagyok”, de újfajta értelmet nyer a hősiesség kategóriája is. Mégpedig azáltal, hogy a Trill Zsolt megformálta őrnagynak és a Tóth László alakította Tótnak itt

egyenlő arányban lesz meg a maga igaza; tényleg együtt tudunk érezni mindkettőjükkel, hiszen ez az adaptáció a Vidnyánszkyra jellemző szimultán színpadkép révén igen plasztikusan tárja elénk mindkét férfi cselekedeteinek mozgatórugóját. Egyfelől a háború poklát megjárta, „kilenc hónapnyi állandó zajban és bűdösben” élő katonatiszt az értelem és az életösztön Örkény által gyönyörűen kibontott sziszüphoszi harcát vívja ebben az adaptációban: „dobozolási” kényszerével az életösztone, az élni akarása kerekedik felül. Örkény rámutat arra, hogy a mégoly értelmetlen cselekedet is – éppúgy, mint Sziszüphosz látszólag felesleges kőgörgetése – többet jelent, mint a racionálisan belátható, elkerülhetetlen pusztulásba való beletörődés. Ugyanakkor – paradox módon – Tót ezzel szembeni, hősieknek tűnő lázadása a fronton harcoló fia életben maradásáért bármit megtévő felesége, Mariska (Szűcs Nelli) életösztone, pontosabban anyai ösztöne ellen is ható lázadásá, a tragikus történések tükrében pedig felesleges, abszurd lázadásá válik.

Am Vidnyánszky adaptációja e Fábri Zoltán rendezte filmváltozathból, az *Isten hozta, őrmagy úr!*-ből is jól ismert történet hatását még tovább képes fokozni az úgynevezett „jelentős történelmi figurák” színpadi szerepeltetésével. A Ferenci Attila, Kristán Attila, Gál Natália, Vass Magdolna és Orosz Ibolya fémjelezte csapat „síp-pal, dobbal, nádi hegedűvel” felvértezve azt a folyamatot érzékelteti, ahogyan a háború a magyarok szempontjából tragédiába fordul, egyre reménytelenebbé válik. Örkény szavaival élve azt, amikor „1943. január 13-án a Don-kanyarban elkezdett lefelé görögni az a szikla, mellyel a magyar hadsereg sziszüphoszi sorsa elvégeztetett”. Folyamatos jelenlétükkel és mondanivalójukkal, párhuzamosan a család életével ezek a „történelmi alakok” még hangsúlyosabbá teszik mind az ösztönös dobozolás, mind pedig az ellene való racionális tiltakozás meddő és felesleges, groteszk mivoltát is.

Mintegy a *Tóték* folytatásaként, mintegy a *Tóték* dobozai közé érkeztünk az Örkény István Napok utolsó előadására, a Kőszegi Várszínház és a Gózon Gyula Kamaraszínház koprodukciójára, a Hajdú László rendezte *Kulcskeresők*re. Az épp új lakásba költöző, holmiját ezért dobozokban tároló Fóris család kálváriájáról szóló darabot látva az lehetett az érzésünk, hogy itt a *Tóték*ban elkészített dobozok kibontogatásának lehetünk – elsősorban nem fizikai, hanem lélektanilag értelemben – a tanúi. Az elveszett, „semiben forgó” kulcsra, a „lakásból se ki, se be” tematikára felfűzött szüzsé ugyan már túlmutat a háború poklán, hiszen a 20. század második felében járunk – amit Veréb Dia jelmeztervező, valamint Ondraschek



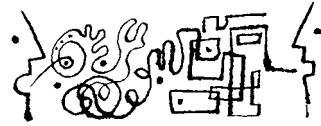
Örkény István: *Kulcskeresők*, A Kőszegi Várszínház és a Gózon Gyula Kamaraszínház produkciója, 2024, Budapest, r: Hajdú László (fotó: Illovszky Béla, forrás: gozon.hu)

Péter díszlettervező munkájának köszönhetően a színpadkép retro flingjéből is jócskán érzékelünk –, ám a történet azt sugallja felénk, hogy „csakazértis” hősökre mindig is szükség van, volna. Hős pilótákra például, olyanokra, akik nehéz helyzetben is le tudják hozni személyi sérülés nélkül a gépet a földre. Ugyanakkor ez az Örkény-darab bravúros csavarja révén – mely azon alapszik, hogy a lakásba betévedt Bolyongó (Pusztaszeri Kornél) személyének hála más szemszögből kezdjük el látni a családja szemében pilótának alkalmatlan Fóris (Rékasi Károly) „röpködéseit” – a Gyulai Várszínház tematikus Örkény-blokkjának minden egyes, a korábbi előadások során felvetett kérdésére is válaszul szolgált: azt üzenté, hogy lázadni igenis kell és érdemes. Lehet, sőt, néha muszáj szembe menni a konvenciókkal, hogy a végén még a szerelmet is elnyerhessük – lásd Fóris és a felesége, Nelli (Nagyváradai Erzsébet) újbóli egymásra találásának folyamatát. Egészen addig, amíg – ahogyan azt a *Macskajáték* Paulája kapcsán is átéltük – meg nem érkezik valaki, jelen esetben egy újságíró, aki Bolyongó segítségével nélkül is elhiszi magáról, hogy őt az Isten is újságírónak teremtette. S ennélfogva ez a Kocsis Gábor alakította firkaász a magyar hübrisz Örkény-féle abszurdal „leöntött”, mélyen elgondolkodtató példáját testesíti meg a színpadon. Azt az elbizakodottságot, amitől az *Azt meséld el, Pista!* előadója is óva intette közönségét – a teljes Örkény-életút alázatra tanító példázatán keresztül.

Katalin Gyürky: Pista's Parables

István Örkény Days in Gyula Castle Theatre's Summer Programme

István Örkény (1912–1979) was the creator of Hungarian grotesque prose of global literary significance. He worked across multiple genres, writing short stories, novellas, and also produced a noteworthy body of dramatic works. August 12 to 16 this year saw the “National Classics Days” organized by Gyula Castle Theatre, with the festival programme dedicated to the stage works of István Örkény. A monodrama was presented as well as three productions based on Örkény's different plays, performed by three different companies (*Macskajáték* [Catsplay] by the National Theatre of Budapest, directed by János Szász; *The Tót Family* [Tóték], a co-production between Gyula Castle Theatre and the Transcarpathian County Hungarian-language Drama Theatre, directed by Attila Vidnyánszky; and *The Key Seekers* [Kulcskeresők], a co-production between Kőszeg Castle Theatre and Gózon Gyula Chamber Theatre, directed by László Hajdú). Thanks to the careful and thoughtful curation by festival director Tibor Elek, the event was opened by *Tell It All, Pista!* (*Azt meséld el, Pista!*), a production performed by Pál Mácsai, which has been a staple on the stage for nearly 30 years, tuning in the audience for the performances of the following three days. In Katalin Gyürky's nuanced analyses, which offer substantive praise of the actors' performances, she points out, based on one of the playwright's statements, that Örkény essentially wrote the same play throughout his life in a serialized manner, taking on different forms, and repeatedly highlighting what he saw as a persistent negative trait in Hungarian mentality: a lack of courage.



„Igyekszünk lépésről-lépésre haladni”

Bakos-Kiss Gábort, a DunaFeszt igazgatóját
Szász Zsolt kérdezte

A 2023-ban rendezett Nemzetközi Színházi Olimpia szervezőinek egyik fontos célkitűzése volt, hogy minél több művészeti ág és vidéki színházi műhely részese legyen ennek a grandiózus projektnek; valamint az is, hogy az olimpia idején zajló programjaikon túl a későbbiekben is profitáljanak e nemzetközi eseménysorozat hozadékából. A Szcenárium szerkesztőinek feltett szándéka, hogy e cél megvalósításának jelenlegi állásáról sorra megszólítsa az illetékes színházi szakembereket.

Sz. Zs: Elsőként Bakos-Kiss Gáborral, a Győri Nemzeti Színház igazgatójával beszélgetek, aki egyúttal DunaFeszt, a Duna Nemzetközi Színházi Fesztivál ötletgazdája, fesztiváligazgatója is. Az idei már a fesztivál második megrendezése volt. Először azt kérdezem, hány éve voltál színházigazgató, amikor értesültél a Nemzetközi Színházi Olimpia megrendezéséről, és ennek nyomán arról a lehetőségről, hogy Győrben indíthatsz egy fesztivált?



B. G: Kisebbsajta csodaként éltem meg, hogy amit színházigazgatói pályázatomban leírtam, ebben a részben megvalósulhat. Ne felejtsek el, hogy ezt a tisztiséget én először két évre nyertem el, ennyi időre szólt a mandátumom. Először Kulcsár Edit, az Olimpia fő szervezője jelezte, hogy a Színházi Olimpia keretei között volna mód megrendezni az első DunaFesztet. Amikor ez kiderült, Vidnyánszky Attilát hívtam, aki arról tájékoztatót, hogy az Olimpián belül egy nagyon komoly eseménynek szánják ezt az új nagyrendezvényt, ezt a fajta jelenléte a műsorfolyamban. A pályázatban megfogalmazott ösgondolat az volt, hogy a Duna mellett fekvő, Győr méretű városok színházait próbáljuk meg összekapcsolni. Azokat, akik a mienkhez hasonló léptékben, struktúrában működnek. A másik fontos motívum pedig az volt, hogy hiányzott nálunk a kínálatból – a Tánc, a Györkőc, illetve az Öt templom fesztivál mellett – egy olyan ünnep-jellegű rendezvény, mely kifejezetten a drámai színház előadásait, eredményeit vonultatja fel. Úgy gondolom, hogy az ország második legnagyobb színházaként ezt egyébként is meg kellett volna lépni addigra. Ehhez volt kiváló esély az a keretrendszer és anyagi lehetőség, melyet az Olimpia kínált.

Ami pedig a magyarországi, vagy a nemzetközi vonatkozásokat illeti a műsorpolitikában: mi nem törekedtünk arra, hogy grandiózus produkciókat hívjunk, azokkal álljunk elő, sokkal inkább a színészközpontú előadásokat, a „mesélős” darabokat kerestük, keressük. Mindezt úgy, hogy ezek új utakat, formai megoldásokat is mutassanak.

Sz. Zs: A Nemzeti Színházban a MITEM Fesztiválon fellépő színházakat látva vizsgáljuk azt is, hogy az adott ország kulturális életében miféle tradicionális jogi, anyagi viszonyok határozzák meg ezen intézmények működését. Azt jó tudni, hogy nálunk életben van az Előadóművészeti Törvény, ami ezeket a körülményeket meglehetősen részletességgel szabályozza. Ezek alapján a nemzeti státusz megszerzéséhez szükséges egy működő, aktív kapcsolatrendszer kiépítése a határon túli magyar nyelvű színházakkal, de nemzetközi partner-intézményekkel is, s hogy ezek a kapcsolatok egy-egy fesztivál megrendezésében öltsenek testet. Igazgatóságodat megelőzően Győrben ez megvalósult?

B. G: A DunaFeszt ilyen értelemben az első olyan rendezvény, mely a törvény szellemében valósult meg, de Győr fekvéséből és helyzetéből is az következett, hogy Nyugat-Európa irányában is lépünk kell. Látnunk kell, mi történik a Lajtán túl a drámai színházakban. Nyolc előadást hoztunk, de a Dunafeszt mellett kapcsolt rendezvényként szerepelt a győri olimpiai kínálatban a Patchwork Fesztivál is, ami a budapesti felhozatal után a legtöbb alternatív színházi előadást mutatta be vidéken. Tíz előadást fogadtunk az ő szervezésükben a színház épületében. Műfajilag ilyen értelemben az első fesztivál volt a gazdagabb, hiszen például táncelőadást, balettet is bemutattunk a Kassai Nemzeti Színházról. Az idei kifejezetten a prózai, drámai előadásokat preferálta.

Sz. Zs: Az évad végén rendezték a DunaFesztet, ami arról is szól, hogy ezzel kvázi kibővíti a repertoár, a havi kínálat. Felteszem, hogy a közönségek ezt megszokta és igényli is. Milyen vélemények jöttek, jönnek tőlük?

B. G.: Igyekszünk lépésről-lépésre haladni. Mi is levontuk a tapasztalatokat. Az első DunaFeszt alatt azt figyeltük meg, hogy ha a színház falain kívül is történnek események felhívó jelleggel, akkor könnyebb egy korányári rendezvényen megmutatni ezeket az előadásokat házon belül. Az időpontválasztáskor figyeltünk arra is, hogy az Országos Színházi Fesztivál előtt legyünk egy héttel. Ezen túl mindenképp előtt a városban történő egyéb kulturális események időpontjai voltak azok, amiket figyelembe vettünk. Jól tudtunk harmonizálni a már hagyományos Táncfesztivállal. Kiváló a kapcsolat a Győri Balettel, szabadtéri koncerteket is tartottunk a zenekarunkkal és az énekesekkel. Valami újat meghonosítani nagyon nehéz, pláne egy ilyen profillal, ezért is nyitottunk a közönség felé ilyen módon.

Sz. Zs.: *Gondolom, a színház munkatársai számára is új és megterhelő ez a feladat.*

B. G.: A Győri Nemzeti Színháznak kiváló apparátusa van a lebonyolításhoz. Időközben végbement egy megfiatalodási folyamat is. Ez plusz energiákat szabadított fel, hiszen lehetőség nyílt arra, hogy a maguk képére is formálhassák az intézményt. Ahogy véget ér, már a következő nyár tervezése foglalkoztatja a szervező csapatot. A közönségnél ez egy lassúbb folyamat, de a visszajelzésekből az már látszik, hogy van értelme.

Sz. Zs.: *A Patchwork mellett szintén olimpia-keretből valósult meg a bábosok programsorozata is, mely számos szabadtéri produkciót is kínált. A közönség érzékelte, hogy mindez a Nemzetközi Olimpiának köszönhető?*

B. G.: Hogy az Olimpia kommunikációja révén nagyobb hírfelület állt a rendelkezésünkre, az bizonyára az összes színházi műfajnak jót tett az ismertség vonatkozásában, de Győrben a közvetlen megszólítás volt a legfontosabb. A mi esetünkben a Patchworknek egy ausztrál társulat *Hangyák* című szabadtéri előadása volt az, aminek a láttán többen jöttek más előadásokra is. Ennek alapján is mondhatom, hogy a nézőknél az élmények egymást erősítve adódtak össze.

Sz. Zs.: *A Nemzetiben rendezett MITEM-ek hozadéka, hogy az alkotók közül többen visszatérnek, rendezést, tanítást vállalnak a színházban vagy az egyetemen. A DunaFeszt esetében beszélhetünk-e hasonló esetekről, folyamatokról?*

B. G.: Ez egy aktív kapcsolatrendszert eredményezett, de ne felejtjük el, hogy a Duna-menti színházak mellett mi minden évben hívunk egy olyan színházat, mely a testvérszínházi kapcsolatrendszert erősíti a fesztiválon. Ez a mi esetünkben a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház. Azon túl, hogy mi is ellátogattunk Udvarhelyre, koprodukcióban hoztunk létre előadást már az azt megelőző évben is. Az idén egy hosszú turnéra indu-



Sławomir Mrożek: *Strip-Tease*, Győri Nemzeti Színház, 2024, r: Zakariás Zalán (fotó: Ács Tamás, forrás: gyorisalon.hu)

lunk. Októberben Brailában két egyfelvonásost játszunk, egy Strindberg- és egy Mrozek-darabot. Visszaútban pedig egy erdélyi körutat teszünk Székelyudvarhely, Csíkszereda, Marosvásárhely, Sepsiszentgyörgy és Székelykeresztúr állomásokkal. Tehát egy hat állomásos turnét bonyolítottunk le. Lényegében ez is a DunaFesztnek, a megrendezés során kialakított kapcsolatrendszernek köszönhető.

Sz. Zs: *Hadd kérdezzek rá az anyagi vonatkozásokra is. Jól gondolom, hogy egy ilyen többállomásos vendégjáték-sorozat fajlagosan olcsóbb, mintha egyedi meghívásoknak tennétek eleget?*

B. G: A Színháznak ez valójában nem kerül semmibe, hiszen az oda- és visszahívások költségei fedésbe kerülnek, kiegyenlítődnek. A koprodukció a rendező személyében is megvalósul,



Donald Margulies: *Hajótörött*, Maria Filotti Színház, Brăila, 2022, r: Andrei Huțuleac (forrás: gyoriszin haz.hu)

hiszen Zakariás Zalán a mi színházunk művészeti vezetője, aki az Udvarhelyi színháznak is megrendezett egy előadást, melyhez mi adtuk a díszletet, illetve együtt is pályáztunk nem is egy, hanem két előadásra. Így jött létre az *Erősebb*, illetve az *Exit*. Ez az alapmodell a mi együttműködésünkben.

Sz. Zs: *Hadd kérdezzek vissza a brailai új kapcsolatra, és itt elsősorban a más hangvételű román színházjátszásra, annak szakmai hozadéka-ra gondolok.*

B. G: Az elsődleges szempont a velük való ismeretség kiépítésében az egymás jobb megértése. Gondoljunk bele: Romániában két színházkultúra él egymás mellett, melyek alapvetően hatnak is egymásra, mi pedig itt Magyarországon – helyzetünkből következően – egy harmadik színt képviselünk. A brailai színházban az ő expresszívabb előadásmódjuk, a színészi játék intenzitása a jellegadó. Mint ahogy a közönség és a színpad is másképp él náluk együtt. A mi közönségünkre Győrben éppen ezzel hatottak, mégpedig nagyon pozitívan.

Sz. Zs: *Számukra mi jelentette az újdonságot a győri előadásokat látva?*

B. G: A brailai színház vezetőjének elmondása szerint ez a fajta formalista attitűd, amivel a fent említett előadásaink bírnak, náluk kevésbé van jelen.

Sz. Zs: *Erdélyből érkeznek olyan hírek, hogy a román közönség rákapott a feliratozott magyar operettekre.*

B. G: Igen, erről én is hallottam, de a pénzügyi háttér hiánya miatt Brailába nem fogunk tudni egy akkora apparátust kívánó zenés művet elvinni. Viszont német nyelvterületen ismerik, nagyra becsülik ezt a műfajt, és várják is tőlünk. Itt elsősorban a nagyoperettekre kell gondolni.

Sz. Zs: *Mit küldtek a német nyelvterületről, s ti mit vittetek?*

B. G: Ingolstadtból csak ők jöttek hozzánk, mi még nem jártunk náluk. Egy fekete humorú előadás érkezett az első fesztiválra, a *Férfj pirítva*, a művészeti igazgató, Knut Weber rendezésében. Az idei programban pedig az *Old Friends*-et láthatta a közönség. Ez a produkció egy dalfűzér köré épült fel, tehát ez egy zenés mű volt. Weber azért javasolta éppen ezt, mert meglátása szerint lelkiségében ez a színház az, ami rájuk leginkább jellemző. Arról is szólnom kell, hogy Ingolstadt Győr testvérvárosa, jelenlétük rangját ez a tényező is emelte. Ez abban is megnyilvánult, hogy egy ottani multinacionális cég az útjukat anyagilag támogatta.

Sz. Zs: Győrben is van egy német vállalat, az Audi Hungária Zrt. Ők hogyan vannak jelen a kultúra-finanszírozásban, illetve közönségként? Hány dolgozójuk is van Győrben?

B. G: Több mint tízezer alkalmazottjuk van. Elsősorban magyarok, de a menedzsment a német kultúrán szocializálódott. Az Audi nagyon komolyan támogatja a Győri Balettet és a Filharmonikus zenekart, de a női kézilabda csapatot is. Mint az egyik legnagyobb munkáltató egyéb társadalmi szerepvállalással is jelen van a városban. A drámai színházba bevonítani az itt élő németajkúakat viszont egy hosszabb folyamat lesz. Mindenesetre az ingolstadti kamaraelőadások felét már érezhetően ők töltötték meg. A reakciókból legalábbis erre következtetek.

Sz. Zs: Természetes partner lehetne még Pozsony, az ottani Nemzeti Színház, vagy Komárom magyar nyelvű színháza. Velük kerestétek a kapcsolatot?



Debbie Isitt: *Férfj pirítva*, Városi Színház Ingolstadt, 2023, r: Knut Weber (forrás: gyoriszinhaz.hu)



Nina Wurman: *Old Friends*, Városi Színház, Ingolstadt, 2023, r: Nina Wurman (forrás: gyoriszinhaz.hu)



František Langer: *Külváros*, Jókai Színház, Komárom, 2022, r: Martin Huba (forrás: gyoriszinhaz.hu)



Juraj Hamar: *Passió*, Szlovák Nemzeti Színház, Kassa, 2022, r: Alena Weisel Lelková (fotó: Ctibor Bachratý, forrás: sdke.slo)

B. G: A Szlovák Nemzeti Színház meghaladja a mi léptékeinket. Ahogy említettem az elején, mi kifejezetten a hozzánk hasonló méretű városokat, teátrumokat kívánjuk, kívántuk megszólítani. Az, hogy mégis jelen voltak az első fesztiválon, kifejezetten a Színházi Olimpia egyszeri rendezvényének volt köszönhető, mint ahogy az is, hogy a budapesti Nemzeti Színház *Az ajtó* című produkcióját is vendégül láthattuk ezen alkalomból. Mindezekről az eseményekről és mindkét fesztiválról tájékozódni lehet a Győri Nemzeti Színház honlapján, a DunaFeszt menüpont alatt.

“We Strive to Move Forward Step by Step”

An Interview by Zsolt Szász with Gábor Bakos-Kiss,
Director of DunaFeszt

One of the key objectives of the organizers of the 2023 International Theatre Olympics was to involve as many artistic fields and regional theatre workshops as possible in this grand project, and that, beyond the programmes taking place during the Olympics, they could also benefit from the outcomes of this international series of events in the future. The intention of the editors of *Szcenárium* is to successively address the relevant theatre professionals about the current status of achieving this goal. In our first interview Gábor Bakos-Kiss, director of Győr National Theatre, primarily shares how the idea of creating DunaFeszt, the Duna International Theatre Festival, emerged among the organizers of the Olympics. He then provides an overview of the



Szabó Magda: *Az ajtó*, Nemzeti Színház, Budapest, 2021, r: Szabó K. István (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)

success of this celebratory event, which showcased specifically dramatic theatre performances and current achievements for the second consecutive year in early June. Discussing the festival’s active domestic and international network, the director highlights the cooperation with Transylvanian theatres and mutual guest performances, which were also encouraged by the Olympics. There is also mention of maintaining relations with Romanian and German theatres, as well as the continuous financial support from Audi Hungária Zrt. in Győr.



VÉGH ATTILA

Függöny fel!

Karl Ptolemos a vakító márványpadlóra eresztette bőröndjét. Szétnézett az aulában. „Nem lesz könnyű a feladatra koncentrálni.” Sosem tudhatjuk, hogy a pillanatnyi hangulatok hogyan, milyen ingerek keverékeként állnak össze bennünk, és hogy a mindennapok felszíne alatt indázó érzések hogyan terelgetik életünket afelé, amit utólag majd sorsnak fogunk mondani, és ezt emberfia nem is szokta firtatni. Ahogy Karl Ptolemos sem, akiről nem tudták, honnan érkezett, és akiről azt sem tudta senki, akivel közel esztendei ittléte alatt szóba elegyedett, hogy éppen azért jött ide, mert ez a város neki ugyanolyan hűvösen és tisztán idegen, ahogyan ő az ittenieknek. A helybeliek nyelvéből egy szót sem értett, a nép történelme tiszta lap volt fejében, és még a térképen sem tudta volna megmutatni, hol a fenében lehet az a város, amelynek szállodájába most belépett.

Nyomasztó hangulat csapta meg. Azt súgta: itt minden és mindenki csak azért létezik, hogy elterelje figyelmét a munkáról; mintha egy gonosz démiurgosz műve volna ez a szálloda, akinek feladata, hogy az ő életét megkeserítse. És ha sikerülne neki, ha a környezetet, a körülményeket, kifogásokat és mentségeket gyártó világ-démon meg tudná akadályozni, hogy tervét végrehajtsa, az nem jelentene kevesebbet, mint hogy a közvélekedés győzött az ő hite fölött. Akkor a szeretet tényleg nem több, mint megcsócsált ostya. Akkor a dolgok legyőzték a lelket.

Fontos volt, hogy szállodája olyan országban legyen, amelynek nyelvét nem érti, és amelynek múltja nem hagyott nyomot elméjében. De ez a nem várt, kikezdhethetetlen idegenség! A sejtjei is fáztak. „Talán igaza volt Mariannak, és szimpla elmebeteg vagyok.”

A forgóajtó egy előkelő, középkorú házaspár karjaiba köpte. A pár hétköznapi vitát folytatott. A lassan veszekedéssé fajuló szóváltás tárgyát Karl a gesztusokból igyekezett kitalálni. Írói fantáziája beindult, és a következőképpen rakta össze a mozaikkockákat: a férj fölpanaszolja nevének, hogy a londonerrel messze bizalmasabb hangot ütött meg, mint amilyen az adott helyzetben elvárható. Karl éppen azon töprengett, hogyan képzelje el a londoneres jelenetet, amikor a recepciós épp letette a telefont és ráemelte tekintetét, jelezve, hogy odafáradhat.



Jelenetkép a *Tavaly Marienbadban* című filmből
(fotó: imdb.com, forrás: eszteresafilmekek.hu)

Közeledtek a díszek, oszlopok és festmények: mindez halott, de legalábbis anakronisztikus volt. Karl a *Tavaly Marienbadban* hőségének érezte magát. Az az első olyan film, amelyben nincsenek hősök.

Erről újra felrémllett benne Mariann arca, akivel a kezdet kezdetén úgy érezte, sorsszerűen gabyodtak egymásba. Élete harmadik nagy szerelme volt. A Margitszigeten ismerkedtek meg, a japánkert fái között. Az első pillanattól fogva tudta, hogy ezt a nőt sohasem fogja elfelejteni, és hogy képtelen lesz

együtt élni vele. Öntörvényű, vad teremtés volt, akinek megvolt a maga világa (ahogy Karlnak is), márpedig ha két öntörvényű világ találkozik, abból mindig csodálatos tragédia kerekedik: olyan halál, amelyért érdemes élni. Mariann erősen őrizte világa határait, nem engedte, hogy a peremek kirojtosodjanak. Sajnos ehhez az őrzéshez hozzátartoztak a hétköznapi, kisszerű hatalmi harcok Karllal, aki az eleganciának e hiányát nehezen viselte. „Az a mi tragédiánk, hogy mindkettőnknek egy rabszolgára van szüksége” – összegezte Karl szerelmük éveit a presszóban, ahová szakítani nyitottak be szomorú arccal, egymás melodramatikus filmjének hőseiként.

Soha többé nem akart belekeveredni a mindennapok kisszerű valóságába, soha többé nem akarta filmszínésznek érezni magát. Meg akarta találni a helyes utat a két véglet, a tények valósága és az álmodozások illúziói között. Terve zseniális volt és elmebeteg. Ha sikerül, ő lesz az első ember, aki igazán szeret.

A külföldi szállodába költözők – főleg azok, akik határozatlan időre telepednek le az idegen bútorok közt – az első néhány napot általában azzal töltik, hogy bejárják a környéket, feltérképezik a kocsmákat, kisvendéglőket és muzikát. Karlnak ennyi ideje nem volt. Magára zárta az ajtót, fölnyitotta nagyapjától örökölt bőröndjét, bepakolt a ruhásszekrénybe, elhelyezte a tisztaság rekvizitumait a fürdőszoba üvegpalcán. A termoszból kávéat kortyolt, kinyitotta az ablakot, lehúzta a redőnyt, és behunyt szemmel az ágyra heveredett. Megkezdte a munkát.

Hat hónap telt el, mire az utcáról szűrődő hangokból megalkotott egy új, ismeretlen nyelvet. Tökéletes, indokolatlanul tiszta jövőt. Aznap délután, amikor ráérezett, hogy a nyelv él, és hogy az új jövő már feni a múltat, mint telihold a faágakat, kivonatozott a városból a szürkéslila, ismeretlen hegyek felé. Egy kis tó partján kiszállt, a vasútállomás lepusztult épületét maga mögött hagyva egészen a vízig ment. Ivott a jéghideg hegyi vízből, aztán levetkő-

zött, megmerítkezett a tóban. Fűvel törölközött, tekintetével végigsimított a tájon, és elaludt. Jóleső didergésre ébredt. Felöltözött, visszament a szállodába, felhúzta a redőnyt, egy széket tolt az ablak elé, fürdügökkel tömte be haláljáratait, és folytatta a munkát.

Újabb hat hónap telt el, mire az utcáról szűrődő képekből, az élet kósza fényeiből megszült egy tökéletesen tiszta, indokolatlan emlékezetet. Amikor megérezte, hogy az új emlékek alámosták vadonatúj nyelvét, lüktetéssel feltöltve a szavakat, mély álomba merült. Álmában tudta, hogy már csak egy dolga van: megvárni, hogy a jóslat, amit most már érzett, megérkezzen.

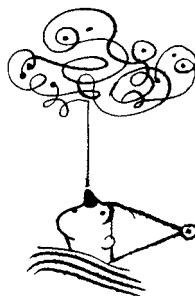
Hosszú hetekig aludt. Legutolsó álma az volt, hogy nyílik az ajtó. Fölriadt. Teliholdas éjszaka volt, élesre fent fák álltak körül az ismerős utcai neszeket. Kitalált emlékképek rajzoltak a fejében, a szoba életre kelt. Gyönyörű képekben iramlott el fiatalsága, előntötte a létezés tragikus, túláradó öröme.

Nyílik az álom ajtaja. Belép egy hosszú hajú, zöld szemű, idegen nő. Sejtelmesen Karlra néz, köpenye alól színezüst tört híz elő. Az új nyelven közli, hogy Aisának hívják, és hogy épp ma egy éve annak, hogy ebbe a szállodába költözött, mert gyerekkorában egy kimondhatatlan jóslat érte el. Ideutazott hát, ahol hat hónap alatt tiszta múltat, megint hat hónap alatt tiszta jövőt szőtt, és most itt van, hogy a csak kettőjük által beszélt nyelven elmondja, mi a szeretet.

A nő, akinek neve az új nyelven Mariannt is jelent, mesél Karlnak a gyerekkoráról; pontos, de engedetlen nyelven mondja el, hogy nem messze, egy Mar-ghit nevű szigeten született, de az új nyelven a születés találkozást is jelenthet, minden a kontextustól függ; a szédülés nyelve ez; de a szédülő világegyetemben mi lehetne ennél pontosabb; mindenesetre Karl is úgy érzi, forog a világ körülöttük, rögzíteni kell valahogy, fölkel hát az ágyból, köpenyét felölti, az íróasztal-fiókból előhúzza színarany törét. Remegve várják, hogy megkezdődjön a nézők nélküli előadás. Sokáig állnak így, egymás szemébe nézve. A csoda fémes villanásai végül megnyitják a szerelem csatornáit.

Attila Végh: Curtain Up!

Breaking free from the confines of everyday life, arriving in our own world, where we can finally create our own language, that shared language which, apart from the long-awaited great love of our lives, no one else will understand... This utopia seems to be the driving force behind Attila Végh's surreal short prose. But is it not the same motivation that drives Alessandro Serra, the founder of Compagnia TeatroPersona, who responds to the interviewer's question in this issue: "...theatre is not reality, not an imitation of life... theatre is the only place in the world where a person can stop pretending and start revealing themselves." The hero of Attila Végh's short prose is also searching for a place where he can leave behind the faceless role-playing of everyday life and experience the fatal embrace of doomed love...



LUKÁCSY GYÖRGY

Álmaimban Déryné

Részlet

Egy színházi társulat éjszaka egy erdő közepén találja magát. Egyikük, Barna kívánságára érkeztek az erdőbe, de senki sem érti, miért éppen ott kell virasztaniuk. Az itt közölt részlet azzal a párbeszéddel indul, amelyből kiderül: „palotaforradalomról”, a társulatvezető leváltásáról és az „új király” megválasztásáról volna szó. A különös helyzet a krízisben lévő társulatot szembenézésre kényszeríti. Egyre hidegebb van, az erdő egyre sötétebb, és úgy tűnik, a társulat végleg feloszlik. Hiszen mi köti még őket egymáshoz? Vajon a hajnal erre meghozza-e a választ? Lukácsy György, a Nemzeti Színház irodalmi munkatársa belülről ismeri ezt a világot. Darabja egy humoros jelenetekben bővelkedő színmű a színházról, életről-halálról, a sötétben lapangó konfliktusokról, a társulati lét mindennapjairól és nem mindennapi titkairól, évszázados értékekről és a soha nem változó emberi esendőségről. Ennek a műfajnak, melyben a cselekmény a való élet és a színpadi fikció határmezsgyéjén bontakozik ki, Magyarországon is hagyománya van. Ilyen például Herczeg Ferenc színműve, a Vidnyánszky Attila rendezte *Déryné ifjasszony*, mely az újonnan alakult Déryné Társulat legelső produkciója volt 2020 szeptemberében. Lukácsy György jelen darabját – melynek címszereplője ugyancsak Déryné Széppataki Róza, a vándorszínészet hőskorának nagyasszonya – ugyanez az utazószínház mutatta be 2024. szeptember 28-án Sopronban, Kis Domonkos Márk rendezésében.

(Felvezetőnk a Déryné Színház honlapján közölt ismertető felhasználásával készült)

Barna ... Eljött az idő!

Barnus Mire?

Barna Miről beszélünk fél éve?

Barnus Áh, a „palotaforradalom”!

- Barna** Úgy valahogy. Ez lesz a mi Csipkerózsikánk.
- Barnus** Csipkerózsika! Tüskék! Bokrok! Sárkány! Mi van?
- Barna** A király alszik. És amíg álmodik, mi megtörtjük az átkot.
- Barnus** Nagyon szeretem, amikor ilyen titokzatosan beszélsz. Csak nem értem.
- Barna** Ez a mi derék társulatvezetőnk évek óta nyugösködik, és itt az alkalom, hogy szépen átvegyem a helyét a társulat élén. És te leszel a királycsináló.
- Barnus** A régi király a múlté. Mire véget ér a virrasztás – vagy mi ez –, meghalt a király,
- Együtt** Éljen a király. Éljen a király!
- Barnus** Ez király!
- Barna** Nehézkes, lehetetlen darabokat akar játszani velünk, csak utazunk bele a világba, ehelyett: sokkal több pénzt kereshetnénk.
- Barnus** Mít csinál a királycsináló?
- Barna** Szövetségre lépünk!
- Barnus** Most?
- Barna** Most. Erre a megszállottra (*Vandára*¹) olyan tisztelettel néznek a nők, hogy ha őt meggyőzzük, mind a mi oldalunkra áll. És akkor meghalt a király...
- Együtt** ...éljen a király. Éljen a király!
- Barnus** Ez király! De nem azt mondtad, hogy a nő szeme előtt fátyol van?
- Barna** Éppen ezért lehet most meggyőzni. Ő ma csak egyet lát: a haldoklót. Minket, akik élünk, úgy igazán élünk, éppen csak érzékel. Csak ezt a haldoklót látja, ő érte akar virrasztani, ő miatta kellett kijönnünk az erdő közepébe, az ő kívánságát akarja teljesíteni.
- Barnus** Látod, ezt nem értem: miért éppen egy erdőbe kellett jönnünk virrasztani?
- Barna** Félsz?
- Barnus** Hát, nem is az. Csak nem értem. Mi van ebben a rengetegben?
- Barna** Nem mindegy? Ez egy színjáték. Ők virrasztanak, meg mindenféle kívánságokat hajtanak végre, mi eljártsszuk a jóembert, aki együtt-érzésből elfogadja ezt a képtelen helyzetet, aztán amikor már nem számítanak rá, elmondom a „Barátaim! Temetni jöttem Caesart, nem dicsérni” beszédemet, és szépen mellénk állnak. Örület? Talán.
- Barnus** És akkor?
- Barna** Kaszálunk!
- Barnus** A nagy kaszás?
- Barna** Abbahagyjuk a művészkedést annak az öt falusinak, meg ezt a dumát, hogy küldetésünk van, missziót teljesítünk, és szépen megkérjük az árát a műsornak mindenhol. Azt adjuk, amit kérnek, nem amire a művész úr szerint szükségük van. Ömleni fognak az emberek.
- Barnus** Miért?

¹ A társulat tagja, a társulatvezető bizalmasa

- Barna** Mert itt van a mi kincsünk. 21. századi Debbie Reynolds (*látva, hogy Barnus nem érti, más példát mond*), Karády Katalin:
*Gyűlölöm a vadvirágos rétet,
hol a kezed a kezembe tévedt. (Viki)²
Gyűlölöm az emlékedet,
ez a pár nap mi volt neked, (Viki + Barna)
kinek felelsz, kinek bűnhődész érte? (Viki + Barna + Barnus)*
- Barnus** Most már értem: sztár.
- Barna** Szerepel a bulvárban, zabálják a nézők, rajong érte a fenntartó. Ha mellette állsz, rád is vetül a fényéből. Árukapsolás. Pénzt csinálunk! Hírnevet szerzünk!
- Barnus** Téged csak ő érdekel az egészből. A megszállott meg a király – ez az egész csak kerülőút hozzá...
- Barna** Engem a társulat jövője érdekel.
- Barnus** Reménytelen.
- Barna** A színház?
- Barnus** Úgy értem, te és ő...
- Barna** Csak játszd az őrültet, és holnapra egy új társulatban ébredünk.
- Barnus** De azért színészek maradunk?
- Barna** Hogyne, mi mindig színészek maradunk.
Érkeznek a társulat tagjai.
- Timi** Ide jöttünk?
- Kata** Igen.
- Timi** Ez volt a kérése? De még sosem jártunk itt.
- Kata** Alkossunk egy kört.
Mindenki körbeül, kivéve Misit, aki hátul lefekszik.
- Barna** Művész úr nem jön?
- Gabika** (*Misire nézve*) Mindenki csak magával törődik, ez volt az elsőszámú szabály.
- Barnus** Ez akkor is kegyeletsértő.
- Gabika** Még meg sem halt! Fogd be!
- Kata** Búcsúzni jöttünk. Ki mitől búcsúzik?
- Gabika** Tőle, akire mindig számítani lehetett, odafordulni hozzá, mert segített. A színpadon, de azon kívül is.
- Barna** Ne temesd, még él.
- Kata** Mindig csak egy beszél.
- Gabika** Amikor lebetegedtem, szó nélkül beugrott helyettem a *Buborékok*ba. Mikor hálálkodni kezdtem volna, megfogta az arcomat: „nagyon jó érzés volt egy estére a bőrdbe bújni”. A tenyere forró lett, de nem úgy, mint a tűz. Meleg volt, de nem égetett.
- Barna** Misztikus...

² A társulat tagja, később Déryné szerepét játssza.

- Kata** Mit mondtál?
- Barna** Rejtély, hogy képesek vagytok úgy tenni, mintha ez egy társulat lenne. *(Misi-re mutat)* Vagyunk mi, színészek, és van egy pók a sarokban, aki szövi-szövögeti a hálóját. Pókkirály. Lehet, hogy túl őszinte vagyok, de én legalább itt vagyok veletek.
- Barnus** Igaza van.
- Misi** *(a távolból, cinikusan)* „Igaza van.”
- Timi** Olyan, mintha lehallgatnának.
- Barna** Ilyen a mi társulati vezetőnk. Ez. Majd ha *(Misi)* leereszkedik közénk... akkor van értelme folytatni.
(Viki átmegy hátul)
Tényleg olyan, mintha valaki végig hallgatózna.
- Kata** Kérlek, gyere!
Misi megérkezik.
- Kata** *(Misinek bizalmasan)* Vedd komolyan.
- Misi** Álljatok körbe, Koncentráljatok a tenyeretekre. Érzitek, meleg. Érzitek az energiát. Sűrítsétek össze! Ezt az energia gömböt eltoljuk jobbra, visszahúzzuk, eltoljuk balra, és most a melletekre veszitek. Ha már úgy érzitek, küldjétek el a barátunknak, társunknak, aki miatt idejöttünk.
Barna nem bírja tovább, elneveti magát. Mindenki „felébred”.
- Barna** Neked mekkora a hólabdád?
- Misi** Te barom. Ócska ripacs. *(otthagya a többieket)*
- Barna** Ez most nem valami helyzetgyakorlat, vagy tréning. Ez maga a valóság.
Misi visszafekszik.
- Barna** Mindig a valóság zavar téged a legjobban.
- Misi** Megpróbáltam. Képtelen vagy a koncentrációra.
- Timi** *(Misinek)* Igaza van, ez nem próbaterem. Ez egy erdő. Mi pedig virrasztunk.
- Barnus** Nem akartam elnevetni magam, de egyszerűen nem bírtam tovább.
- Barna** Nehogy szabadkozz itt nekem, mikor csak kísérletezget velünk. Küldd el az energiát... *(fülel)*
- Timi** Jó ideje lejtőn vagyunk, talán már az aljára is értünk.
- Misi** Mindig van lejjebb.
- Timi** Kérlek, ne legyél cinikus! Ez ízléstelen. *(Vandára néz)* Egy társunk haladklik, és nem véletlenül kért minket erre a virrasztásra. Most vetünk egy nagy levegőt, kijöttünk ide, se nézők, se térerő, magunk maradtunk. Most ezt kell lerendezni.
- Barna** A rendezéshez rendező kell.
- Gabika** *(Misi felé)* Próbáljuk meg még egyszer!
Várnak. Zavart csend. Szuszogás a távolból.
- Barna** Atya világ. Ez képes volt most elaludni. Ez nem ember.
- Kata** Hagyjad! Ez egy betegség.

- Barna** Vagy úgy. És akkor várunk, míg meggyógyul? (*Barnusnak*) Ébreszd fel, ez már kegyeletsértés.
Barnus vonakodva odamegy Misihez, és félénken ébresztgetni kezdi.
- Barna** *elvesztve a türelmét, Misihez lép. És elkezdgi gúnyosan énekelni:* Szól a kakas már...
- Kata** Állj, ne csináld. Elmondom a titkot, az elmúlt három nap titkát. Alig tud már beszélni, minden tagja gyenge, nehezeére esik minden szó. De időnként alig hallhatóan a fülembe súgta...
- Kata** „Mély síromon / Túl a halál szép halvány angyala / Meg fog mutatni megént.”
Misi felkel, feltápászkodik, és lemegy a többiek közé.
- Gabika** És mit jelent ez?
- Kata** Nem tudom.
- Timi** Ez titok! Éppen ezért titok.
- Barna** Bocsánat, hölgyek, de végre leszállt közénk... Használjuk ki az alkalmat. Azért jöttünk ide, hogy rendezzük a sorainkat. Az elmúlt években számtalan gyönyörű művészi küldetésben volt részünk, csakhogy kifáradtunk. Arra szegődtünk, hogy a színjátszást elvisszük a legeldugottabb falvakba is. Senki ennyit nem utazott, mint mi. De nem mosolygó arcokat, hanem értetlenséget hagytunk magunk mögött.
- Timi** Ennek nem most van az ideje.
- Barna** Akkor mikor?
- Barnus** Együtt vagyunk végre...
- Barna** Csehovot meg Turgenyevet játszunk maroknyi közönségnek, miközben azon idegeskedünk, hogy előveszik a mobiljukat előadás közben. Ez a valóság.
- Kata** Mit akarsz ezzel az egésszel?
- Barna** Hogy van az, hogy miénk a legérzékenyebb Irina Nyikolajevna Arkagyina (*Vandára*), a legszebb Mása (*Timire*) és a legelveszettebb Olga (*Gabikára néz*), és mégsem kíváncsi ránk senki?
- Misi** Trepljov! Trepljovról el ne feledkezz!
- Barna** Na, néma Levente! A nézők, igen, kimondom, a magyar nép, akiket mi szolgálunk (*Timi forgatja a szemét*), nem a te próbálkozásaidra kíváncsiak, hanem színházat akarnak. Nevetni akarnak, azt, hogy egy pár óráig csodát éljenek át. Hogy elfelejtsék a bajaikat, hogy arról is megfeledkezzenek, honnan jöttek. Ehelyett...
- Misi** Most jobb?
- Barna** Mi van?
- Misi** Elmondtad már ugyanezt az öltözőkben, a takarásban – ha épp nem meccset nézel előadás közben.
- Barna** És mi volt a válaszod? (...) „Csináljuk meg a *Bánk bánt!*” Korszamos ötlet. Ha a *Sirály*val megbukunk Jászárokszálláson, a *Bánk bánra*

biztos özönleni fognak. A világ, ami körülvesz minket, zord, ellenséges és bizalmatlan. Az emberek, akiket meg kell szólítanunk, sokszor napi gondokkal küzdenek. Önmaguk és a családjuk megélhetéséért dolgoznak. Mi pedig három orosz nővel traktáljuk őket, akik nem tudják, mihez kezdjenek a jódolgukban. (*Misinek*) Az előadás előtt körbejársz, rendre utasítod a nézőket, hogy ne köhögjenek, ne zsezségjenek. Lépjek ki úgy a színpadra, hogy megalázod előtte a közönséget?

Misi Tedd le, kérlek.

Gabika A díszlet bontásakor eszegettem hátul, és egy néni azt mondta: na, úgy látszik, Pesten most ez a művészet. Nem tudta, hogy hallom, majdnem meghaltam szégyenemben.

Misi Fogd meg te!

Timi Elszerződtem. Már csak a virrasztás miatt vagyok itt.

Kata Hogyan?

Timi Már el akartam mondani. Mióta ismert lettem, több ajánlatot is kaptam. (*Misinek*) Igen, tudom, nem a színészet vezetett a hírnévre. Hanem ez a műsor... De az, hogy mindennap megalázol a cinikus véleményeddel, hová vezetne engem?

Barna Mi vagyunk a társulat, és te cserben hagysz bennünket. Bízunk benned, de mi lett belőlünk melletted? Ígéretből senkik.
Misi elalszik.

Barnus Hittünk egy ügyben, a vidéki színjátszás ügyében, te pedig rángatsz bennünket. A szeszélyed... Úristen, ez elaludt.

Gabika Mit csináljunk? Ébresszük fel?

Barna Persze, mi mást tehetnénk? Végre kinyílt Pandora szelencéje.

Kata Az első álmát hadd álmodja meg. Ráérünk.
S azzal hagyják aludni.

Elöl Misi alszik. Lassan beszívárognak a többiek, körbeülik.

Kata Van egy gyakorlat. De egyszerre mindig csak egy beszélhet, és nem kommentáljuk, hogy a másik mit mond.

Gabika Ülünk körbe!
Mind leülnek.

Barna (*vicceskedve*) Magyar színész vagyok, két napja nem ittam.

Kata Képzeld el egy embert, aki inspirált, akinek az arca biztatást adott a legnehezebb pillanatban. Egy ember, akinek a tekintetét magadon érzed, amikor segítségre szorulsz. Egy tekintet, ami észrevett, amikor magányos voltál. Nem vádaskodik, nem kér számon, nem kritizál. Rád néz, a neveden szólít, ismeri a gyengédet, tudja minden hibádat, de hátba ver, megölel, felsegít a földről. Ha felrémlik az arca, egy gesztusa, reményt ad neked.

Misi Ez komoly?

- Kata** Most én beszélek.
- Barnus** Bocsánat! Színészt kell mondani?
- Barna** Mondj egy nevet!
- Gabika** A sajtómat?
- Kata** Bárkit mondhatsz, akivel leülnél egy pohár bor mellé. Legyen színész, ha úgy egyszerűbb.
- Misi** Légzőgyakorlatot is csinálunk előtte?
- Barna** Most már hallgassál!
- Kata** Mondok egy példát. Darvas Iván. 56-ban a forradalom oldalán állt, igaz, nagy hőstettet nem hajtott végre, csak a bátyját akarta kiszabadítani, de azért a megtorlás során őt is bezárták. Aztán később jött a nagy film, a *Szerelem*. És a helyszínbejáráskor már mint ünnepeelt színész ugyanabba a börtönbe látogatott vissza. Amikor jött a smasszer, Darvas felismerte a régi fogvatartóját, és elküldte egy pakk cigiért.
- Misi** Botrány...
- Barnus** Nekem Fábri Zoltán. Rendben, ő inkább rendező. De ott lettem volna, amikor *Az ötödik pecsétet* forgatta. Latinovitsot a fekvő depresszióból hozta ki a szerepre, Őze Lajosnak pedig már alig volt józan napja. Állítólag azért visel Latinovits napszemüveget az egyik jelenetben, mert a szeme teljesen fel volt dagadva.
- Misi** Kikérem magamnak)
- Barnus** Milyen ember képes ezt a két sebzett titánt instruálni? Mit faragott volna belőlem?
- Misi** Gyufát!
- Gabika** Nekem Bara Margit. A legszebb szerelmes történet. Rágalmazzák, hogy orgiákon vesz részt, hogy csokoládét nyálnak az elvtársak a ..., miközben olyan méltóság van az arcán. És amikor mélyponton van, jön az olimpiai bajnok pólós, és elveszi feleségül. Megtanultam egy részt a...
- Misi** Hoppá!
- Kata** Egyszerre mindig egy beszél!
- Misi** Megtanulta...
- Kata** Hallgass el! (*Gabikának*) Mondjad tovább!
- Gabika** Igen, nehezen tanulok szöveget. Az idős Bara Margit agyvérzést kap. Gyarmati Dezső, az olimpiai bajnok pólós így emlékszik vissza a kórházban töltött napokra: „Amikor az ölemben tartottam azt az eszméletlen asszonyt, majd amikor néztem a kórházi ágyon, magatehetetlenül, egy régi, ismerős érzés öntött el... olyan forrón, lávaszerűen, hogy szinte beleszédültem. Beleszerettem a feleségembe. (...) Akartam, hogy érezze az ölelésemet, csókoltam és suttoztam, beszéltem, imádkoztam neki, Margitom, akarjál élni...”
- Kata** (*Misinek*) Most te jössz.

Misi leszegi a tekintetét.

Kata *(Barnának)* Mondd te?

Barna *(Timiről indítja, elkalandozik)* Egyszer álmodtam, talán egy éve... A színpadon ülök egy széken, teljesen egyedül vagyok. Telt ház, de a harmadik sortól nem látok semmit, mert kivakít az ellenfény. Nem tudom a szövegemet, nem tudom, milyen előadásban szerepelek. Két kezemmel megmarkolom a széket, hátha valaki felemel és kiment innen székestül. Vagy elsüllyedek. Ülök némán és tanácstalanul. Ha most elindul egy köhögési hullám, meghalok szégyenemben. És ekkor rendezői jobbról belép a takarásból, ő. Lassan, magabiztosan sétál felém, s ahogy közeledik, a jobb szemével, hogy a nézők ne lássák, rám kacsint. És már tudom, hogy minden rendben van.

Barna ki, Timi és Kata marad bent.

Kata *(suttogja)* „Mély síromon / Túl a halál szép halvány angyala / Meg fog mutatni megént.”

Timi Azt hiszem, én is becsavarodtam.

Kata Csak kétségbe vagy esve.

Timi Mi a különbség? Nem tudok aludni. Képtelen vagyok ébren lenni. Mintha két fejem lenne, és a nagyobbik volna belül.

Kata Tényleg elszereződsz?

Timi Igen. Itt boldogtalan vagyok. Mind azok vagyunk.

Kata Azt reméltem, csak blöffölsz.

Timi Bár ennyire jól rögtönöznék. De nem azért mondtam, mert kapóra jött... Emlékszel, amikor Alsóbodokra mentünk. Az ország másik feléből. Hosszú út volt, és inkább elaludtunk mind, csak ne fázzunk.

Kata A mai napig nem értem.

Timi Szóval emlékszel.

Kata Ezt nem lehet elfelejteni. Ugyanazt álmodtuk.

Timi Darvak vagyunk, és vonulás közben alszunk...

Kata Pedig a darvak nem képesek repülés közben aludni.

Timi És két ember képes ugyanazt álmodni?

Timi Elfáradtam.

Kata Dőlj le te is. *(Misi-re mutat)*

Misi magára marad.

Misi Nekem Déryné Széppataki Róza! Mit csinált, amikor kiment a divatból? Hogy viselte el? *(Belép Déryné, és ráteszi a kezét Misi vállára)* Az ország első operaénekesnője, akinek negyven fölött megkopik a hangterjedelme... elmegy a hangja... Az addigi színjátszás, az éneklős-sírós modor elavul... Hogy viselte el Déryné?

Déryné *(rendesen beszél)* Minden színész elavul. *(Innen sírós-éneklős modorban)* „Oh vesd le koszorúdat! az / Öröm csak egy pillanatnak szülöttje / S anyjával együtt meghal. Éljl!”

- Misi** Ezt ismerem.
- Déryné** Régen még értetted is a jelentését.
- Misi** *(megfogja Déryné kezét a vállán)* Már nem értek semmit. *(hátranéz, megpillantja Déryné 19. századi ruhában)* Déryné? Déryné Széppataki Róza? Maga? Ön? Nagyság?
- Déryné** „Való igaz; megőszült a fejem.”
- Misi** Minden szava ismerős, és magával tudnám folytatni is. De... *(elakad a szava, még mindig nem érti, hogyan került ide Déryné)*
- Déryné** Az elébb mondtad: már nem értesz semmit. de lássuk csak: ha semmit sem értesz, miért éppen engem értenél meg?
- Misi** Álmodom?
- Déryné** Mikor vagy ébren? Amikor hűtlen vagy magadhoz, és éberen keresed a múlandót, vagy amikor kétségbeesésben elalszol? Mi volna vigasztalóbb a számodra: ha álomnak látnál, vagy bolondnak hinnéd magad?
- Misi** Miért jöttél?
- Déryné** Az ügy, amit két évszázada szolgálunk, e percben rajtad áll vagy bukik.
- Misi** Nem hallottad őket? Ez már elbukott. Lázadás van, én pedig szar alak vagyok.
- Déryné** Nem való ez a beszéd egy magyar színészhez! Főszékletőr és most ez. *(sziszeg, de nem mondja ki a szar szót)* „Az arany ott marad, a *salak* lefoly a folyóba.” Neked az arannyal van dolgod.
- Misi** Mindegyik elfordult tőlem. Te mit tettél, amikor szétesett körülötted a társulat?
- Déryné** Melyik társulat, drága? A 20-as években, vagy a 30-asban? Vagy amikor végleg kimentem a divatból? Ne engem faggass, magadra tekints! Egy társulat lelke a közös szolgálatból és hitből táplálkozik. Sosem reménytelen, ha ezeknek akár csak egy szikráját is megtalálod még a színészeidben.
- Misi** Az egyik elszerződik, mert összetéveszti a kifutót a színpaddal, a másik a gyászba menekül, a harmadik hakenihuszár akar lenni, s nem színész, aztán ott van a rettegő, aki csak a színpadon bátor, az a szerencsétlen kislány pedig a világát sem tudja. És ott van ez a haldokló, aki amíg közöttünk volt is, szenvedett. A többi pedig már az elmúlt fél évben lemorzsolódott. Ők maradtak. Mi vagyunk a szent maradék. Egyetlen dolog tartja fenn ezt a társulatot, a közös ellenség: gyűlölnék engem.
- Déryné** Így gondolsz rájuk? Ez a te társulatod. Miért vagy még mindig velük?
- Misi** Nekem ők jutottak. Nem is tudom. Együtt kezdtük.
- Déryné** Tényleg gyűlölnék, ezt kár volna tagadni. De kijöttek együtt az erdő közepére. Ez esély, vagy inkább alkalom.
- Misi** Mire?
- Déryné** Mi a hivatásod? Mi a színészet?
- Misi** Mi a színészet?

- Déryné** Vegyél egy ásót, és mondd, hogy a föld közepéig le tudsz ásni vele. Fogj egy koponyát, és mondd helyetted minden néző: „Lenni, vagy nem lenni.” Hozz egy bájos, de együgyű lányt, és egy másfél órás előadás alatt nevelj belőle pallérozott elmét. Ez a színház. Minden lehetséges!
- Misi** Igen... igen... én is hittem ebben. De ez most múlik el.
- Déryné** Itt egy társulat, persze az előadáson kívül is mindenki játssza a maga szerepét. De ne ragadj bele!
A társulat kezd visszatérni a színpadra. Misi érzékeli
Itt a társulatod, és ez az erdő sem rosszabb díszlet akármelyik kis tanyasi színpadnál, ahol valaha megfordultam. Építs színpadot a lelkekben! Adj nekik ásót, fogd meg a koponyát, és hát együgyű lányból sincs hiány.
- Misi** Legszívesebben ők ásnának el, ha ásót adnék a kezükbe. (...) Most segíts, Déryné!
Megérkeznek a többiek.
- Barna** Már álmodban is beszélsz? Ez egyre jobb. Tudod, éppen egy monológban voltam...
- Kata** Nem tehet róla, ez egy betegség. Narkolepszia.
- Gabika** Narkó?
- Timi** Igen, de ezt már hányszor átbeszéltük...
- Gabika** Mi egy pohár sört sem ihatunk meg előadás előtt, ő meg narkózik?
- Barna** Sört?
- Timi** Krónikus alvászavar.
- Kata** Állítólag ezzel küzdött Winston Churchill, meg a nagy feltaláló, Edison...
- Gabika** Az izzó! *(mutatja a kezével, mintha izzót fogna)*
- Kata** Így van...
- Barna** Ha Edison nem lett volna, akkor ma gyertyafénynél néznénk tévét.
- Barnus** „Az álom hullongó szírom, / időnként ha egy-egy lehull, / előnti a világos úrt / és reszket tőle az azúr.”
- Misi** *(Barnusnak)* Tudod te ezt jobban is mondani.
- Barna** Ezt nem hiszem el, ez még most is rendezni akar minket.
- Kata** Hagyd csak. Mit akartál mondani?
- Misi** Hát hogy megy ez jobban.
- Barna** Ne, most tényleg szavalni fogsz?
- Misi** *(Barnusnak)* Tudom, hogy megy ez jobban. De ne idézz, mint valami irodalmár, hanem valljál szerelmet vele. Gyere ide! *(Barnust instruálja)*
Ne szavalj, ne a hátsó sorhoz beszélj. Itt áll melletted, de nem lát téged. Gondold azt, hogy nem lehet a tiéd, pedig tudod, hogy szíve szerint neked adná magát. Minden kicsiny porcikája téged kíván, utánad vágyakozik. Egy fal... egy láthatatlan fal választ el egymástól titeket. Látod a falat! „Mióta készülök, hogy elmondjam neked / szerelmem rejtett csillogrendszerét; / egy képben csak talán, s csupán a lényegét.” Itt a fal!

Barnus „Mióta készülök, hogy elmondjam neked / szerelmem rejtett csillagrendszerét; (*Misi. instruálja*) / egy képben csak talán, s csupán a lényeg-
get. / De nyüzsgő s áradó vagy bennem, mint a lét, / és néha meg olyan,
oly biztos és örök, / mint kőben a megkövesült csigaház. / A holdtól
cirmos éj mozdul fejem fölött / s zizzelve röpítő kis álmokat vadász.
/ S még mindig nem tudom elmondani neked, / mit is jelent az nékem,
hogy ha dolgozom, / óvó tekinteted érzem kezem felett. / Hasonlat mit
sem ér. Felöltök s eldobom. / És holnap az egészet újra kezdem, / mert
annyit érek én, amennyit ér a szó / versemben s mert ez addig izgat en-
gem, / míg csont marad belőlem s néhány hajcsomó.”

Misi Most együtt.

Együtt „Mióta készülök, hogy elmondjam neked / szerelmem rejtett csillagrendszerét...

György Lukácsy: *In My Dreams, Déryné*

(Excerpt)

A theatre troupe finds themselves in the middle of a forest at night. They came at the request of one of them, Barna, but no one quite understands why they must hold vigil there. The excerpt presented here begins with a conversation revealing the troupe's



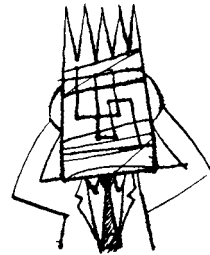
Lukácsy György: *Álmaimban Déryné*,
Déryné Társulat, Budapest, 2024,
r: Kis Domonkos Márk
(fotó: Tuszinger Károly, forrás: kultura.hu)

intentions for a “palace revolution” – the removal of their director and the election of a “new king.” This peculiar situation forces the troupe experiencing a crisis into self-reflection. The night grows colder, the forest darker, and it seems that the troupe may disband for good. What still binds them to each other, if anything? Will dawn bring them an answer? György Lukácsy, literary associate of the National Theatre, has an insider's knowledge of this world.

His play, abundant in humorous scenes, is a portrayal of theatre, life and death, hidden conflicts lurking in the shadows, the ordinary days as well as the out-of-the-ordinary secrets of troupe life, age-old values, and never-changing human fallibility. This genre, with the plot unfolding on the boundary between reality and stage fiction, has a tradition in Hungary. Works like Ferenc Herczeg's *Déryné Ifiasszony*, directed by Attila Vidnyánszky as the inaugural production of the newly formed Déryné Troupe in September 2020, belong here. Lukácsy's current play, whose lead character is also Róza Széppataki Déry, the grand dame of Hungary's golden age of travelling theatre, was performed by this same troupe in Sopron on 28 September 2024, directed by Márk Kis Domonkos.



in memoriam



KERÉNYI FERENC

Színpadi Madách-tanulságok

(Az ember tragédiája ősbemutatójának 125. évfordulójára)

Kerényi Ferenc (1944–2008) irodalom- és színháztörténész 1982 és 1983 között az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI) tudományos munkatársa, 1983-tól 1992-ig igazgatója. 1992-től a Magyar Tudományos Akadémia (MTA) Irodalomtudományi Intézetének munkatársa, valamint a Színház- és Filmművészeti Főiskola oktatója. Kutatási területe a 19. századi irodalom, a 19–20. századi drámai irodalom és színjátszás története, mely témakörben számos kötetet és tanulmányt publikált. Ő szerkesztette a középiskolások és tanáraik számára a Matura Klasszikusok sorozat számos kötetét, így a magyar drámaírói triász alapműveit is (Katona József: *Bánk bán*; Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*; Madách Imre: *Az ember tragédiája*). 1983-ban, a Madách-mű ősbemutatójának centenáriuma ó volt az egyik kezdeményezője a Magyar Dráma Napjának, melyet 1984 óta minden évben szeptember 21-én ünneplünk meg. Kerényi Ferenc születésének 80. évfordulójára emlékezve közöljük újra ezt a halála évében publikált tanulmányát, melyben *Az ember tragédiája* színpadi sorsáról ad áttekintést, az ősbemutatótól 21. század első évtizedének csaknem a végéig. Ily módon ez a tanulmány egyúttal a magyar színházi kultúra másfél évszázados történetének a foglalataként is ajánlható az olvasó figyelmébe.

1983, a Tragédia színpadi centenáriuma óta szeptember 21-e a Magyar Dráma Napja. Így akartuk a Nemzeti Színház akkori vezetőivel, Malonyai Dezső igazgatóval és a – többek között – Madách-díjas Vámos László művészeti vezetővel megörökíteni a nevezetes évfordulót, amiben csak kevés magyar színpadi műnek lehetett része. Nemzeti drámakánonunk mindhárom darabja (a *Bánk bánt* meg a *Csongor és Tündét* véve még ide) 19. századi, és kető közülük drámai költemény. Májig érvényes, hű történeti lenyomatainak annak a kornak, amelyben az irodalom és a színház, az anyanyelvhez kötődő művé-

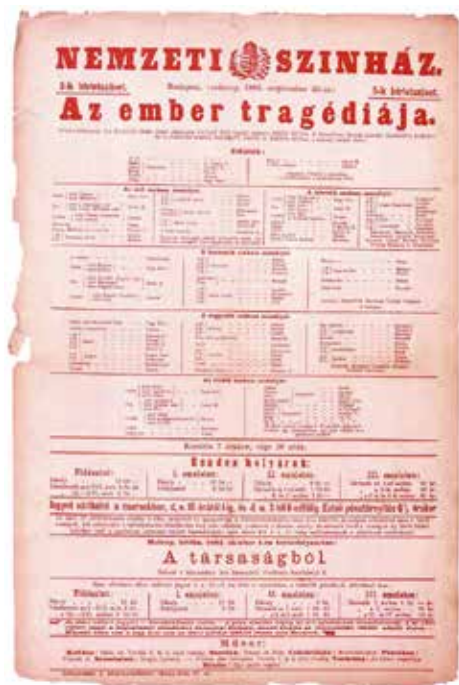
szetek a nemzetté válás folyamatában megismételhetetlenül fontos szerepet játszottak.

Madách Imre tudatosan, hosszú írói fejlődés végén írta meg drámai költeményét, miután a romantikus dramaturgiát nem találta elégségesnek mondandója kifejezésére. Semmi sem utal arra (a kritikái kiadás frissen végzett kutatásai után sem), hogy művét színpadra szánta volna. Az irodalomtörténet a drámai költeményt olykor könyvdrámának is nevezi, azaz olyan olvasmányélménynek tartja, amelynek során a cselekmény legfeljebb az egyén lélekszínpadán pereg le. Nem indokolatlanul: a rokon emberiségköltemények közül Dante, Goethe, Byron és Victor Hugo e műfajba sorolható műveinek – a számos próbálkozás ellenére – mindmáig nincs elfogadott színpadi feldolgozása. A *Faust*ból csupán a szerelmi szílat feldolgozó romantikus opera, Gounod dalműve lett népszerű. (Nálunk is előbb játszották ezt a régi Nemzeti Színházban 1863 óta, mintsem Goethe dramatisztizálását megkísérelték volna, először 1887-ben.) A *Tragédia* mellett csak Ibsen közel egyidős *Peer Gyntje* lett a világszínpad bevett műsordarabja.

A kísérletek nagy száma mindazonáltal érthető. A drámai költemények nemcsak dialogizált szövegükkel, markánsan formált alakjaikkal tűnhetnek kiváló színpadi alapanyagoknak, hanem főként a szabad tér- és időjáték, a mű sokfélesége és egysége mozgatta meg minden időben a rendezők és a scenikusok fantáziáját. Amiből többféle következtetés adódik. A drámai költemények akkor jelentek meg a színen, amikor a színpadtechnika és a scenika fejlődése ezt lehetővé

tette, és a rendező művészete markánsan elkülönült az előadás többi közreműködőjétől. A megoldásokat pedig általában a műfajnak nem egy, hanem több darabjában is, hosszabb időn át keresték. Színpadra állítása során persze az alapanyag sem maradt változatlan, jelentős elhagyásokkal és átszerkesztéssel módosították az eredeti textust. Amennyit azonban a mű csonkult az adaptáció folytán, legalább annyit nyert népszerűségében, hiszen a színpadi előadást olyanok is megnézték, akik nem olvastak rendszeresen, sőt írástudatlanok voltak. Miközben az igényeseknek természetesen megmaradt lehetőségként a mű teljes szövegének tanulmányozása.

Mindezek a *Tragédia* színháztörténetére is érvényesek. Paulay Ede



Az ember tragédiája 1883. szeptember 30-i plakátja (forrás: nemzetikonyvtar.blog.hu)

nemzeti színházi igazgató és főrendező figyelmét a meiningenizmus – a múzeumi hűséggel dolgozó színpadi historizmus – megjelenése és európai térhódítása irányította a drámai költeményekre, amelyeknek sorában színre vitte a *Csongor és Tündét* (1879), a *Tragédiát* (1883), Goethe *Faustját* (1887), Byron *Manfrédját* (1887), Lessing *Bölcs Náthánját* (1888). A színházi stílusok változása ellenére hasonló példákat a 20. századból is tudunk mondani. Németh Antal nyolc megvalósult és több tervezett *Tragédia*-rendezés, lemezfelvétel, rádiójáték mellett szintén megrendezte a *Csongor és Tündét* (szintén nyolc alkalommal 1929 és 1956 között), az *Ős-Faustot* (1941), oratorikusan a *Faust* mindkét részét (1960 és 1962), a *Peer Gyntöt* (1941, 1963). „Színpadi rendező számára nem tudok izgalmasabb feladatot elképzelni, mint olyan művek színre vitelét, melyeknek megalkotásánál a költő nem gondolt színházi előadásra” – kezdte 1967-ben balassagyarmati előadását, mielőtt élete utolsó esztendejében berendezte volna a csesztvei emlékmúzeum színháztörténeti szobáit. A közelmúlt rendezői közül Vámos László (egy operaváltozatot is számolva) négy alkalommal, a ma élő alkotók közül Lengyel György szintén négyszer jegyezte rendezőként a művet. Hogy a nagy elődökhöz hasonlóan miért nem többször, az a továbbiakból kiderül.

A *Tragédia* 4117 sorából az első színre alkalmazó, Paulay Ede 2560-at hagyott meg három és fél óras előadása számára. Körülbelül ugyanennyit és nem többet húzott legutóbb Szikora János is, az új Nemzeti Színház 2002. évi nyitó előadásában. A teljes szöveg hat órát igényelne. Kuriózumképpen ennek előadása is megtörtént már, míg a legrövidebb eddigelé az az edinburgh-i előadás volt 1997-ben (Iain MacLeod fordításában, John Carnegie rendezésében), mely mindössze másfél óráig tartott – lévén ennyi az ottani fesztivál-produkciók időkerete: „This production runs approximately 90 minutes.” Annyi azonban bizonyos, hogy a 125 évvel ezelőtti elhatározó lépés nélkül a *Tragédia* csak az irodalmi drámamúzeum darabja lenne, hiszen az ősbemutató idején az 1880-as Madách-összkiadás és a korábbi önálló kiadások már a könyvesboltok padlásain porosodtak, a színpadi sikere hatása azonban ide is elhatott. A korabeli sajtóból tudjuk, hogy Marosvásárhelyen például 85 példányt adtak el néhány nap alatt 1885 februárjában, az ottani bemutatót követően.



Paulay Ede rendezőpéldánya 1883-ból
(forrás: nemzetikonvytar.blog.hu)

1883-ban két színházíztípus létezett Budapesten, a szakosodó polgári teátrális struktúra kialakulási folyamatában, intézményekben is elkülönülve: a nemzeti

színházi és a népszínházi modell. A drámai költemény, említett sajátosságainál fogva, a kettő műsortartományának határán állott.

Még meg sem jelent a *Tragédia*, sőt szerzője sem nevezte meg magát, amikor a besorolására vonatkozó kérdés már felmerült a magyar sajtóban. Miután Arany János 1861. október 31-én a Kisfaludy Társaság ülésén részleteket olvasott fel a műből, az eseményről másodkézből hírt adó Hölgyfutár november 2-án „eredeti szomorújátéknak” hitte a *Tragédiát* – nyilván pusztán a cím alapján: „Óhajtjuk, hogy az elterjedt jó hír valósuljon akkor is, midőn a mű színpadra kerül.” A teljes művet ekkor egyedül Arany ismerte, aki november 6-án saját lapjában, a Szépirodalmi Figyelőben replikázott, Madách művét „eredeti dramatizált költemény”-nek nevezve: „Ami a 'színpadon megállhatást' illeti: szeretnők tudni, vajon Dante 'Isteni komédiája' mint bohózat nem buknék-e meg a budai népszínházban? Pedig az már csak remekmű.” A célzás a Molnár György színész-rendező által létrehozott, 1861 és 1864, majd 1867 és 1870 között működő Budai Népszínházra vonatkozott, amely látványos és szórakoztató műsorával először jelentett alternatívát a megkövesedő romantikájú, addig monopolhelyzetet élvező Nemzeti Színházzal szemben. Az irodalom nevében ironizáló Arany pompás jósnak bizonyult. 1863-ban Molnár megjárta Párizst, ott díszletmunkásnak állva megismerkedett a színpadtechnika akkori csúcs-színvonalával, és Pestre szállított egy tükrös vetítőrendszert. Két héttel a hazaérkezése után, augusztus 1-jén a Pesti Hölgy-Divatlap már azt adta hírül, hogy „Molnár



Nagy Imre, az ősbemutató Ádámja
(forrás: nemzetikonyvtar.blog.hu)

úr, a budai népszínház igazgatója azon különös tervvel foglalkozik, jövő téltre a látható, de érinthetetlen szellemekkel Madách Imre 'Ember tragoediáját' jeleneztetni s előadni.”

Noha mindez még a szerző életében történt, nincs adatunk arra, hogy akár csak tudomást is szerzett volna ezekről a vitákról és tervekről. Madách halálakor, 1864. október 9-én a Sürgöny már a Nemzeti Színház feladatának nevezte a színpadra állítást, mint ahogyan a későbbi, de 1883 előtti tervek is Tóth Józsefhez, a pesti és Ecse-di Kovács Gyulához, a kolozsvári Nemzeti Színház színész-rendezőjéhez köthetők. Az ősbemutató időpontjában azonban Pesten már 1875 óta működött a Népszínház, kialakult közönséggel, sikeres operett-, népszínmű-műsorral és az akkoriban igen kedvelt Verne-regénydramatizálásokkal. Paulay Ede rendezése, amelynek festői historizmusát csak a Nemzeti Színház állami költség-

vetése gátolta, éppúgy látványszínház, a történelmi színekben képeskönyv volt, mint Molnár hajdani terve, ha más-más minta állt is előttük: Molnár a francia népszínházak példáját, Paulay a német meiningenizmust tekintette mérvadónak. Amihez azután a Nemzeti Színház hozzá tette a maga szövegközpontú játékhagyományát. Az első Ádámról, Nagy Imréről (ő volt egyébként az első Csongor és Faust is) feljegyezték, hogy gyönyörű volt a dikciója, kevés az alakítókészsége. Jászai Mari pedig, az első Éva – a jellemző anekdota szerint – annyira elunta a harmadik szín párbeszédeit Ádám és Lucifer között a természeti erők mibenlétéről, hogy a próbák alatt „fölfedezte” a divatot. A magával vitt pávatollat „megtalálta” és a hajába tűzte. (Az anekdota igaz: a műtermi fényképfelvétel is jól látszik a toll.)



Jászai Mari mint Éva
(forrás: nemzetikonyvtar.blog.hu)

A *Tragédia*, amelynek fényességét a szó szoros értelmében az először alkalmazott színpadi villanyvilágítás nagyban emelte, a Nemzeti Színház hatékony fegyvere lett a Népszínház sikerszerűi és az 1884-ben megnyílt Operaház ellenében a közönségért vívott harcban. Annak ellenére, hogy a Nemzeti – jellegének megfelelően – repertoár-színház volt, az előadás Paulay halála évében, 1894-ben tizenegy év alatt megérte a századik előadást, és ezenközben szép bevételeket is hozott. Mi több: 1892-ben, miután a bécsi színházi világkiállításán előadták, a magyar színházművészet európai befogadottságának szimbóluma lett. (Ugyanakkor és ugyanott még egy *Tragédia*-produkció is színre került: a hamburgiaké, szintén meiningeni stílusban, az időközben megrajzolt Zichy Mihály-illusztrációk nyomán készült, historizáló díszletekkel.) A magyar vidéken történekről a neves színgazgató, Krecsányi Ignác tudósít emlékirataiban: „... Madách e remekműve akkor az egész ország színházba járó és a színművészet iránt érdeklődő közönsége körében valóságos lázt idézett elő.” Molnár György hajdani népszínházi színésze nem túlzott. Jelenlegi ismereteink szerint csupán az ősbemutatót követő három éven belül 61 város és község többnyire alkalmi színpadán szerepelt a mű, ahol fölöttébb korlátozottak voltak ugyan a historizmus lehetőségei, ennek következtében egyes színek akár el is maradtak, ám így is a leglátogatottabb operettekkel azonos nézőszámot és bevételt hozott. Méltán mondogatta Neményi László színgazgató, Neményi Lili nevelőapja még a 20. század elején is: „Ha bajban vagyunk, elővesz-
szük *Az ember tragédiáját.*’



Beregi Oszkár fényképe 1910-ből
(forrás: wikipedia.org)

Sajátos helyzetet mutat Hevesi Sándornak, az első képzett, nem színészből lett rendezőnek legkorábbi *Tragédia*-rendezése. 1908-ban Budapesten, a Népszínház Vígoperában megrendezhette a művet, ám – anyagi okokból – készen kapta hozzá a díszleteket, az 1892-es hamburgi előadásnak a tatai gróf Eszterházy által finanszírozott színpadi keretét, amelyek – tizenhárom perspektivikusan festett háttérfüggöny – a legjobb bécsi díszletfestő-műhelyben készültek ugyan a világiállításra, de a 16 év alatt végig használatban voltak, a vidéket is megjárták. „... Lényegesen csak a londoni színből térhettem el Paulay szövegkönyvétől, mert a híres Eszterházy-féle díszletek ... teljesen Paulay szövegkönyvéhez simultak, s nem is engedtek meg lényegesebb eltérést.” Ezért ekkor Hevesi még csak a színészvezetésben tudott újat hozni: a hagyományos hős

– naiva/heroína – intrikus felállás helyett az első magyar művészsínház, a Thália Társaság fiataljaira bízta Éva és Lucifer szerepét; Ádám alakítására pedig a Németországban, Max Reinhardtnál játszó, szintén fiatal Beregi Oszkárt kérte fel.

Hevesi tudta, hogy a *Tragédia* korszerűbb színre alkalmazása csakis a szcenikának a 19–20. század fordulóján végbement színpadi forradalmának vívmányaival történhet. A stilizált, jelzett színpadi tér, a körfüggöny, a dobogórendszerek, a forgószínpad alkalmazása nemcsak a folyamatos, átdíszletezés nélküli előadást tették lehetővé, hanem azt is, hogy a rendező a szöveg gondolati íveinek kidolgozására, a szereposztásban pedig szerepsorok kialakítására koncentrálhasson – a lélekszínpad felé közelítve értelmezését. A Paulay-hagyomány hazai meg-

kövesedése okozta, hogy ilyen színpadi térben először nem is nálunk, hanem Csehországban került színre a *Tragédia*. Jan Kvapil 1904-ben még szintén az Eszterházy-díszletek egyik példányával dolgozott, 1909-ben Prágában viszont már a Shakespeare-előadások számára kialakított korszerű színpadi térben rendezhette meg.

„Az ember tragédiája nem történelmi arcképcsarnok, nem látványos képsorozat, nem történel-



A prágai bemutató plakátja
(forrás: narodni-divadlo.cz)

mi korfestés, hanem mindennél több, nagyobb, költőibb valami: az ember örök küzdelme Ádám álmában, változó víziókban” – nyilatkozta Hevesi 1923-ban, amikor Madách születési centenáriumán, már a Nemzeti Színház igazgatójaként megrendezhette saját verzióját. A „költőibb valami” az akkor érvényes keresztény-nemzeti kurzusnak megfelelően a misztériumjáték formáját öltötte. A megtalált szcenikus-társ, Oláh Gusztáv is ezt juttatta érvényre: 1923-ban az elvesztett édent szimbolizáló, a színpadkép állandó elemét alkotó lombfűvel, a történelmi jelenetek szín-szimbolikájával; 1926-ban pedig a háromosztatú, lépcsősorokkal összekötött misztérium-színpad rekonstrukciójával.

Németh Antal, a 20. századnak talán „legeurópaibb” magyar rendezője – saját szavaival – valóban „egy emberöltőt” töltött „a *Tragédia* szolgálatában”. Egyetemes remekműnek tartva a drámai költeményt, arra törekedett, hogy az ország minden játszóhelyén előadható legyen. A Nemzeti Színházban megőrizte a nemzeti reprezentáns dráma szükséges, elvárt nagyszínpadi külsőségeit (ezek egyes megoldásait általában külföldi vendégrendezésein próbálta ki), a nagyjában-egészében egy korszakban épült és ezért hasonló adottságú vidéki színházak számára pedig ún. középszínpadi változatot dolgozott ki 1942-ben Fábri Zoltán

díszlettervező (a későbbi nagy hírnű filmrendező) segítségével, amely elsősorban függőleges mozgatású, a zsinórpadlásról leereszkedő díszletelemekkel formált gyorsan változó, stilizált színpadi teret. Végül, de nem utolsósorban: 1939-ben elkészítette a *Tragédia* kamaraszínpadi változatát, amely állandó ikonosztáz-keretével, és benne történelmi színenként két változó táblaképpel valóban a lélekszínpad felé közeledett. Németh Antalt sokszor és sokan vádolták azzal, hogy kevesebbet törődik az előadás színészi hányadával. Erre elég annyit megjegyeznünk, hogy – csupán a legismertebb neveknél maradván – az ő rendezéseiben játszott először Ádámot Szabó Sándor, Évát Lukács Margit, Lucifert pedig Kovács Károly, majd Major Tamás.



Németh Antal *Tragédia*-rendezésének jelenetképe 1939-ből (forrás: nemzetikonvntar.blog.hu)

Ha a 19. századi színházat a nemzeti színház és a népszínház kettősségével határozhattuk meg, akkor ennek helyébe a 20. és a 21. században a bulvárszínház – művészsínház kétpólusú modellje lépett. Németh Antal rendezői elképzelései a művészsínház minden elképzelhető játékhelyére alkalmas megoldásokat keresték. A bulvárszínházi megoldásokat az 1933 óta folyt szegedi szabadtéri előadásokon lelhetjük meg, ahol a Dóm előtti óriási tér – természetesen –



Az 1934-es *Tragédia* a Szegedi Szabadtéri Játékokon, r: Bánffy Miklós (forrás: nemzetikonyvtar.blog.hu)

országos Madách-reneszánsznak kellett volna következnie, ráadásul szélesebb közönség előtt. Ám a drámai költeményt érintő ideológiai vádak klerikális jellegére, antidemokratikus népszemléletére, a történelmi személyiségek kiemelt szerepére vonatkozóan találtak a moszkvai emigráció hazatérőinek engesztelhetetlenségével, akik a Horthy-korszak reprezentatív, ünnepi darabját látták benne. 1955-ben, több évi szünet után, az sem volt elegendő a Nemzeti Színház-beli műsoron tartásához, hogy a három rendező, Gellért Endre, Marton Endre és Major Tamás együtt jegyezte az előadást. Közülük a legérdekesebb bel-



A *Tragédia* 1964-es rendezésének jelenetképe (fotó: Keleti Éva, forrás: nemzetikonyvtar.blog.hu)

nem a főszereplők belső drámájának színtere lett, hanem be kellett azt népesíteni látványelemekkel, tömegjelenetekkel, miközben a templom-háttér az egyházi cenzúra ismételt rosszállását is kihívta, például a római szín bacchanália-jelenetének odahelyezésében.

Mindez azonban szolid ideológiai előjátéknak bizonyult a Rákosi-korszakhoz képest, amikor az 1949-es államosítást követően a vidéki színházak mindegyike kis „Nemzeti” lett, és így elvben egy új,

ső konfliktusa Madách ügyében Majornak volt, aki kommunista színházigazgató és politikai közszereplő létére is ragaszkodott színészi pályája egyik nagy lehetőségéhez, Lucifer szerepéhez. Hogy a szocialista színház iránti elvárás mennyire nem volt megújulást segítő, azt jól szemléltetheti, hogy 1955-ben a díszlettervező Oláh Gusztáv minden további nélkül felhasználta 1923-as terveit, és ez ellen kifogás sem merült fel.

Az viszont a magyar színművészet szép dicsérete lehet, hogy 1957 után – nem várva meg a *Tragédia* irodalomtörténeti rehabilitálását – néhány éven belül valamennyi vidéki színházunk eljátszotta Madách művét. Ez a sorozat a Szécsi Ferenc rendezte, sokban Németh Antal kamaraváltozatára visszanyúló Déryné színházi produkcióval zárult (1970), amely kilencvenkilenc helységben került a közönség elé. A művészszínházi megújuláshoz azonban ezúttal is a világszínpad hatása kellett. Major Tamás puritán, a pesti köznyelvben csak „bőrru-

hás *Tragédiá*”-nak nevezett rendezését (1964) Peter Brook vendégjátéka a Lear királlyal ihlette, ahol a színészi alakítások és a kiváló szövegmondás kárpótolta a nézőket az elmaradt látványosságokért: Sinkovits Imre Ádámja, Váradi Hédi Évája és Kálmán György Lucifere emlékezetes maradt a közönség számára. A tartui Vanemuine Színház Epp Kaidu rendezte vendégjátéka pedig (1971) a mindenkori pályakezdő nemzedék örök dilemmájának értelmezte (egyidős főszereplőivel) a szinte díszletek nélküli forgószínpadon a drámai költeményt.

Ma már művelődéstörténeti tény, hogy színházművészetünk az 1970-es években vidéki műhelyekből kiindulva, az ottani elmélyült alkotómunkának és egy igen tehetséges rendezőnemzedéknek köszönhetően újult meg – szinte a szükségből (távol Budapesttől és a fővárosi lehetőségektől, rádiótól, televíziótól, szinkrontól, filmtől) faragva erényt. A művészszínházi megújulás folyamatába a *Tragédia* is belekerült, ezúttal mint a hatalom és az ember példázata: a történelmi színek, Ádám álma helyett most a keretszínekre tevődött át a hangsúly. Paál István (Szolnok, 1980), Ruszt József (Zalaegerszeg, 1963), Csiszár Imre rendezése (Miskolc, 1984) tekinthető az út egyes állomásai gyanánt. A rendszerváltás óta viszont megerősödtek – az általános színházi tendenciáknak megfelelően – a bulvárszínházi feldolgozások. A drámai költeményből azóta rockopera, musical készült, sőt a szöveg ismeretét eleve feltételező táncjáték is a közönség növelésének szándékával, de – valljuk be – több csinnadrattával, mint művészi hozadékkal.

Az a kérdés is feltehető, hogy készült-e már vagy készíthető-e posztmodern színpadi olvasat a *Tragédiából*? A „Madách-kommentárok” (Mozgó Ház társulás, 1999), a „Variáció egy klasszikusra” (Kerényi Imre rendezése a Madách Színházban, 1999), Szikora János némely megoldásai (Nemzeti Színház, 2002) legalábbis azt példázzák, hogy folyamatosak a próbálkozások, asszociálni és asszociáltatni korunk problémáira, építeni a nézők mai, hétköznapi, a színházba magukkal vitt érzelm- és gondolatvilágára – egyelőre a teljes és végig gondolt értelmezés egysége nélkül. De talán fontosabb ennél a zárómondat sorsa. 1980-ban Paál István először hagyta el előadása végéről a nevezetes szállóigét, mert a hatalomtól ennyi buzdítást, jövőhöz fellebbezést sem fogadott el. 2002-ben Szikora János az egész zárószínt elhagyta, és egy kitörő gejzírrel, a megmaradt természeti erőforrások egyikével mosta tisztára a plazavilág hulladékain bemocskolódott eszkimót és nejét. Ment-e huszonkét év, csaknem egy emberöltő alatt magyar



Madách Imre: *Az ember tragédiája*, Szigligeti Színház, Szolnok, 1980, r: Paál István (forrás: nemzetiszinhasz.hu)

világunk elébb? Mai küszködéseink, problémáink azonban nem mentenek fel az alól, hogy – kivált kerek évfordulók alkalmával – ne emlékezzünk meg az előtünk járókról. Az *ember tragédiája* jól példázza, hogy a színház a szó mellett a látvány művészete is.

Felhasznált irodalom

Enyedi Sándor: *A Tragédia a színpadon*. 125 év. Bibliográfia. Budapest, 2008. (Madách Könyvtár Új folyam 60.)

Fejér László: *Az ember tragédiája bemutatói*. Budapest, 1999. (Madách Könyvtár Új folyam 12.)

Koltai Tamás: *Az ember tragédiája a színpadon (1933–1968)*. Budapest, 1990.

Németh Antal: *Az ember tragédiája a színpadon*. Budapest, 1933.

Színháztudományi Szemle 12. Budapest, 1983. (Madách-különszám)

Ferenc Kerényi: Lessons from Madách on Stage

On the 125th Anniversary of the Premiere of *The Tragedy of Man*

Ferenc Kerényi (1944–2008) was a literary and theatre historian, serving as a research fellow at the Hungarian National Theatre History Museum and Institute (OSZMI) from 1982 to 1983, and as its director from 1983 to 1992. From 1992 onward, he worked as a researcher at the Institute for Literary Studies of the Hungarian Academy of Sciences (MTA) and was also an instructor at the College of Drama and Film (currently known as SZFE). His research focused on 19th-century literature and the history of 19th- and 20th-century drama and theatre, fields in which he published numerous books and studies. He was the editor of several volumes in the *Matura Classics* series, aimed at secondary school students and teachers, including foundational works by Hungary's three major dramatists: *Bánk bán* by József Katona, *Csongor and Tünde* by Mihály Vörösmarty, and *The Tragedy of Man* by Imre Madách. In 1983, on the centenary of the premiere of Madách's work, he was one of the initiators of the Hungarian Drama Day, celebrated every year on 21 September since 1984. To commemorate the 80th anniversary of Ferenc Kerényi's birth, we are reissuing this study, originally published in the year of his death, in which he offers an overview of *The Tragedy of Man's* stage history from its premiere to nearly the end of the first decade of the 21st century. Beyond presenting historical facts, Kerényi explores world-literature parallels to the "dramatic poem" genre and the stagecraft innovations that established *The Tragedy's* popularity as a theatrical work in the 19th century. The article provides insights into the artistic visions of the play's notable directors (such as Ede Paulay, Sándor Hevesi, Antal Németh, Endre Gellért, Endre Marton, Tamás Major, István Paál, József Ruszt, Imre Kerényi, and János Szikora) as well as the evolving stylistic preferences in staging and actors' outstanding performances. In this way, the study is recommended to readers also as a condensed history of Hungarian theatrical culture over the past one and a half centuries.

NEMZETI SZÍNHÁZ

A NEMZET SZÍNHÁZA

KING LEAR SHOW

Kirill Fokin

Rendező:

Valerij Fokin



Nemzeti
Kulturális
Alap



szcenárium
Kocsentz István



nemzetiszinhaz.hu



[/nemzetiszinhaz](https://www.facebook.com/nemzetiszinhaz)

„...színházművészetünk az 1970-es években vidéki műhelyekből kiindulva, az ottani elmélyült alkotómunkának és egy igen tehetséges rendezőnemzedéknek köszönhetően újult meg. (...) E folyamatba a *Tragédia* is belekerült, ezúttal mint a hatalom és az ember példázata: a történelmi színek, Ádám álma helyett most a keretszínekre tevődött át a hangsúly. A rendszerváltás óta viszont megerősödtek a bulvárszínházi feldolgozások. A drámai költeményből azóta rock-opera, musical [és táncjáték] is készült, de – valljuk be – több csinnadrattával, mint művészi hozadékkal. (...) Az a kérdés is feltehető, hogy (...) készíthető-e posztmodern színpadi olvasat a *Tragédiából*.” (Kerényi Ferenc)

„A „ortológus–neológus” kérdéskör több előadás kapcsán is felmerülhetett a [az idei kisvárdai] fesztivál előadásai láttán. A Kassai Thália Színház *Az ember tragédiáját* (...) Nádasdy Ádám fordítására épülő szöveggel, tabukat feszegető szerep-átértelmezésekkel és nemváltásokkal játszotta el Rédlí Károly rendezésében. Az előző évben látott *Szentivánéji álom* esetében jobban sikerült az átértelmezés (r: Matusek Attila). (...) Talán Shakespeare-t könnyebb is így kezelni, hiszen eleve fordításokon keresztül kerül magyar színpadra, s nem kiáltunk szentségtörést, ha egy-egy sor másként hangzik. De mit tudunk kezdeni manapság Madách ikonikus soraival?” (Ungvári Judit)

„Mi is az a hatalom, amit megoszt a király? Valerij Fokin, a *King Lear Show* rendezője azt a választ adta erre, hogy manapság (...) az igazi hatalom annak a kezében van, aki az emberek, a közösség, a társadalom tudatát képes befolyásolni, sőt birtokolni. Ma ezt a hatalmat egyértelműen a média gyakorolja. De nemcsak a televízióról, hanem az internetről, magáról a virtuális valóságról van itt szó. (...) [Ez a dráma] egy tévéstúdióban játszódik; egy valóságshow részesei vagyunk. Az elejétől a végéig nem tudjuk biztosan eldönteni, (...) hogy mi az igaz, mi a hamis, mi a valóság, és mi a képzelet műve ebben a történetben.” (Kozma András)

„Sok színészelméletben (...) az átalakulás áll a színházi folyamat középpontjában. A színész felveszi a karakter szerepét, és mindenféle színészi technikát bevetve igyekszik a karakter helyébe lépni, amennyire csak tud. Tehát más emberré válik. Fabre esetében ez nem így történik. Az előadó nem más ember lesz, hanem valami más. Fizikai lényé megváltozik. Tehát az átalakulás folyamata a legalapvetőbb szinten működik, a sejtszerkezetek és az atomok szintjén.” (Jan Fabre / Luk Van den Dries)

„A koreai női sámánizmusban, amikor egy sámán nő nem talál méltó tanítványt, akinek átadhatná titkait, halála előtt elrejtí liturgikus eszközeit, és egy barlangba temeti őket. Röviddel ezután valahol egy fiatal lány titokzatos módon késztetést érez arra, hogy a barlangban előássa és magáévá tegye a szigonyt, a szablyát és más mágikus eszközöket, amelyekkel elkezdheti feltámasztani az eredet rítusát. A mi feladatunk ma az, hogy kiássuk ezeket a könyvekben, a komédiások és a meseterek ládáiban elrejtett eszközöket.” (Alessandro Serra)

