

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
XIV. évfolyam 1. szám, 2026. január–február



„Egy bolygón osztozunk” – Sardar Tagirovsky beköszöntője • „Össze kell fognunk” – tudósítás a nemzetiségi színházakat tömörítő világszervezet létrehozását kezdeményező konferenciáról • „A kulturális kisebbségek problémája ambivalens” – Kirill Fokin esszéje • Globális világ, lokális közösségek – részlet Ungvári Judit dolgozatából • A beregszásziak más tétellel játszanak – beszélgetés Szabó Sebestyén Lászlóval, a *Revizor* főszereplőjével • In memoriam Robert Wilson (1941–2025) és Valère Novarina (1942–2026) • „Mindig a háttérben szerettem dolgozni” – Dani Tamást, a Nemzeti Színház szervezési osztályvezetőjét Szász Zsolt kérdezte

SZERZŐINK

Beckers, Maaike (1988) a hollandiai Pier21 Friesland Színház nemzetközi menedzsere
Dani Tamás (1976) a budapesti Nemzeti Színház szervezési osztályvezetője
Donnelly, Steffan (1990) a Cymrunak Theatre walesi nyelvű nemzetiszínházának művészeti igazgatója és vezérigazgatója
Dubsz, Natasa (1971) a kazahsztáni Német Állami Akadémiai Drámai Színház igazgatója
Fajzullin, Irsat (1973) az ufai Mazsit Gafuri Baskír Állami Akadémiai Dráma Színház igazgatóhelyettese
Fokin, Kirill (1995) drámaíró
Jakupov, Ilfir (1982) a tatár földi Galiaszkar Kamal Színház igazgatóhelyettese
Kiss-Hegyí Anita, a magyarországi Kulturális és Innovációs Minisztérium kulturális kapcsolatokért felelős államtitkára
Mcbrearty, Kate (1980), a Taibhdhearc ír nyelvű nemzetiszínházának producere
Mounier, Trina, színházi szakíró
Muñoz, Víctor a barcelonai Sala Beckett Színház nemzetközi menedzsere
Novarina, Valère (1942–2026) drámaíró, rendező, képzőművész
Núñez, Fran (1986) a spanyolországi Centro Dramático Galego Színház művészeti igazgatója
Nyikolajeva, Jelena (1985) a Csuvas Állami Akadémiai Drámai Színház igazgatója
Pálfí Ágnes (1952) költő, esszéíró, a Szcenárium szerkesztője
Pintér-Németh Géza (1983) színházi szakíró, az SZFE doktori iskolájának hallgatója
Rusz Milán (1963) a Magyarországi Szerb Színház vezetője, a Jelen/Lét Fesztivál szervezője
Shevtsova, Maria (1945) a színháztudományok professzor emeritusa
Szabó Sebestyén László (1991) színész, rendező
Szász Zsolt (1959) bábművész, dramaturg, a Szcenárium felelős szerkesztője
Szulejmanov, Zinnur Faritovics (1978) az ufai Mazsit Gafuri Baskír Állami Akadémiai Dráma Színház igazgatója
Tagirovsky, Sardar (1985) tatár-orosz rendező, színész, bábszínész, az Almetyjevszk Állami Tatár Színház és a szatmárnémeti Harag György Társulat rendezője
Ungvári Judit (1968) színházi szakíró, a Szcenárium állandó munkatársa
Várşandan, Lucian (1975) a Temesvári Német Színház igazgatója
Vidnyánszky Attila (1964) a budapesti Nemzeti Színház igazgató-főrendezője



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfí Ágnes • Tördelő-szerkesztő: Szondi Bence • Lapterv és illusztráció: Nyolc és fél Bt. • Belső munkatársak: Kozma András (dramaturg, oktatási referens) • Kulcsár Edit (dramaturg, külkapcsolati referens) • Kornya István (a Nemzeti Magazin főszerkesztője) • Eöri Szabó Zsolt (honlap-főszerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Ungvári Judit (kulturális újságíró) • Durkóné Varga Nóra (nyelvtanár, angol fordító) • Szerkesztőség: Nemzeti Színház, Budapest, 1095, Bajor Gizi park 1. 3. em. 3221 • Szerkesztőségi fogadóórák: minden héten kedden, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: szcenarium@nemzetiszinhaz.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

SARDAR TAGIROVSKY: „Egy bolygón osztozunk” • 3

theatrum mundi

„Össze kell fognunk, keresnünk kell egymás felé az utat,
az összekapcsolódás lehetőségét”
Tudósítás a nemzetiségi színházakat tömörítő világszervezet
létrejöttét előkészítő online konferenciáról • 5

KIRILL FOKIN: „A kulturális kisebbség problémája ambivalens” • 23

UNGVÁRI JUDIT: Globális világ – lokális közösségek • 26

PINTÉR-NÉMETH GÉZA: Rezonancia-élmény
a színházantropológia perspektívájában • 37

nemzeti játékszín

A beregszásziak más tétellel játszanak
Szabó Sebestyén Lászlóval, a *REVIZOR PEBI3OP* főszereplőjével
a Szcenárium szerkesztői beszélgettek • 49

UNGVÁRI JUDIT: À la recherche...
Avagy: hová tűnt a kortárs dráma? Hová lettek a drámaírók? • 56

in memoriam

MARIA SHEVTSOVA: „Mindig ugyanaz a kéz”
Robert Wilson (1941. október 4. – 2025. július 31.) • 68

Képgaléria:
Robert Wilson és Valère Novarina előadásai a Nemzeti Színházban • 77

TRINA MOUNIER: *Gondolatalakok*
Valère Novarina (1942–2026) előadásáról • 81
Appendix: Szemelvények Valère Novarina *A test fényei* című kötetéből • 84

arcmás

„Mindig a háttérben szerettem dolgozni”
Dani Tamást, a Nemzeti Színház szervezési osztályvezetőjét
Szász Zsolt kérdezte • 90



Jelenetkép a Sardar Tagirovsky rendezte *Mester és Margarita* előadásból. 2025, Szatmárnémeti, Harag György Társulat (fotó: Tibor Jäger, forrás: S. Tagorovsky facebook oldala)



SARDAR TAGIROVSKY

„Egy bolygón osztozunk”¹

Aki ismer: tudja, hogy nem csinállok gyakran ügyet a zsebnáci magatartásokból, mert ráhagyom az illetőkre (keserűen, de nevetek). Aki ismer: tudja, hogy sokszor hasonló helyzetben találtam magam Kecskeméten vagy Budapesten is a külföldi éveim után. Akkoriban azért vertek bizonyos magyar gyerekek, mert megtudták, hogy Oroszországban születtem. A sors iróniája, hogy ma ugyanazok haverkodnának, akik akkoriban támadtak.

Fogalmuk sincs róla, hogy tatár vagyok. Aki ismer: tudja, hallotta tőlem vagy máshol, hogy tatárjárás valójában nem történt Magyarországon. Inkább „mongoljárásként” ismert ez a történet a világ más országaiban. De ez talán lényegtelen. Aki ismer: tudja, hogy próbálok szabadszellemtű világpolgár lenni, minden jelenlegi korlát és akadály mellett is. Aki ismer: tudja, hogy a magyar nyelv és kultúra számomra becses, és végtelen harmóniát jelent ebben a Bábeli Zűrzavarban. Magyarország nevelt fel. És Székelyföld és Erdély biztosított számomra felnőttkori közösséget akkor, amikor végtelenül egyedül éreztem magamat. Hálás vagyok. S ezen hálától nekibuzdulva szeretném megosztani, hogy aggódom. Aggódom. És olykor félek is.

A Liszt Ferenc repülőtéren ülök, várva a hamarosan induló gépemet. Vagyis már túljutva az útleveĺkontrollon. Épphogy. Ugyanis az történt, hogy az ellenőrző hatósági úriember, kezében az útlevelemmel, felnevetett. És megkérdezte, hogy engem Szárdárnak hívnak-e s hogy most én komolyan MAGYAR vagyok? Mondtam, hogy ez a nevem, nem itt születtem, de magyar állampolgár vagyok évtizedek óta. Azt mondta erre: „menjen, maga magyar”...

Szomorú nem vagyok. Dühös se. Csak értetlenül állok a felszállás előtt. Az elmúlt napokban ért atrocitások fényében ki merem jelenteni, hogy mostanában elkap a félsz azzal kapcsolatban, hogy hová jutott vagyis jut lassacskán az a

¹ Sardar Tagirovsky, az Almetyjevszki Tatár Állami Színház művészeti vezetője éppen utazik, az indulás helye a Budapest Liszt Ferenc Nemzetközi Repülőtér, az úti cél Isztambul. Ez az írás egy facebook-bejegyzése volt 2025 őszén.



Jelenetkép a Sardar Tagirovsky rendezte *Félbeszakadt dallam* című előadásból
(fotó: Tatjana Afonyina, forrás: almetteatr.ru)

bizonyos közhangulat. Azt érzem, hogy nem az egészséges irányba. Itt nem arról van már szó, hogy liberális vagy konzervatív-e valaki. Nem arról van szó, hogy jobb- vagy baloldali. Hanem arról a politikai közhangulatról, ami itt-ott nyomokban felbukkan az utóbbi időben, és embereket jogosít fel arra, hogy plusz pontokért túlteljesítsenek bizonyos nemzeti szempontok nevében – jogtalanul.

A nevem nem magyar, de aki ismer: tudja, hogy sokszáz magyar verset tudok fejből. Aki ismer: tudja, hogy a három klasszikus magyar dráma közül kettőt „böcsületesen” megrendeztem...²

Aki ismer: tudja, hogy József Attila költészete szellemi anyatejként lett az osztályrészem. Aki ismer: tudja, hogy mennyire szeretem és csodálom ezt a nyelvet és a belőle fakadó végtelen csodákat. Aki ismer: tudja, hogy a legjobbakat kívánom a magyar embereknek.

Ezért is szeretném, ha a felháborodás pillanatnyi energiája a jótett iránti vágyat inspirálná. Szeretném, ha megtanulnánk becsülni önmagunkat, és észrevennénk, hogy az IdeGENben ott rejtőzik az IGEN. Hogy a GEN előtt halovány az a bizonyos DE. I-DE-GEN. Játék a szavakkal. Majdnem IGEN. Szeretnék nem majdnem IGEN lenni, s szeretném, ha egymás számára igenis lehetnénk Igék az Igenek között. De túl a szavak furcsa táncán, azt szeretném, ha a bizalom erősebb lenne bennünk, mint a félelem. Mindegy, hogy melyik oldalon állunk. Álljunk félelem nélkül egymás mellett, mindegy, hogy mit diktál a pillanatnyi politikai divat és hajcihó. Egy bolygón osztozunk. Egy NEMzet szeretete nevében nem lehetünk ellenségek. Pont ellenkezőleg: megtanulhatjuk egymást. Egymás kultúráját.

Szeretnék bocsánatot kérni az útlevelemet vizsgáló embertől, hogy nem vagyok számára eléggé magyar. Tudom, hogy nem így gondolna rám egy egészségesebb közhangulatban, egy békésebb világban. Láttam szemében az elfelejtett gyermeki erőt. Bizakodom, hogy hozzá is eljutnak soraim. Köszönöm, ha megosztod, hátha ma én leszek az olvasnivalója.

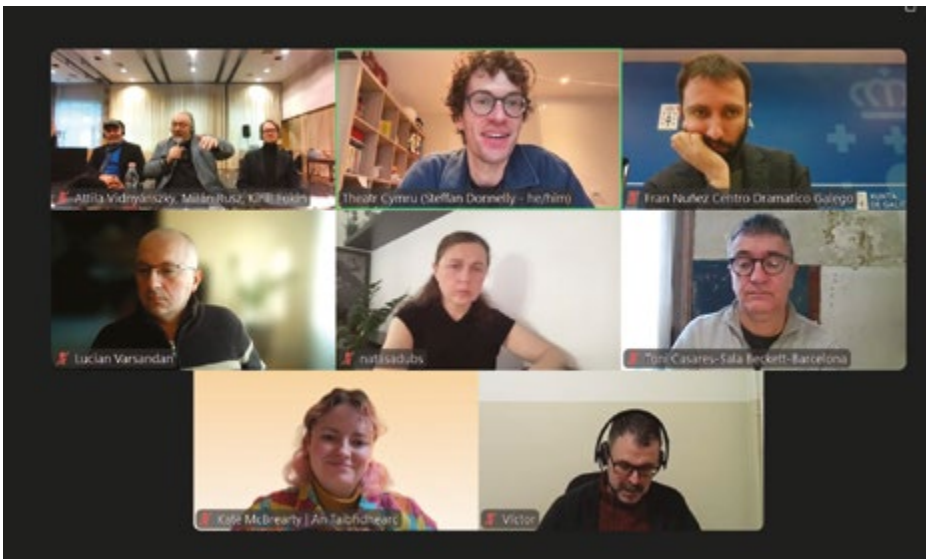
Egy Majdnem Magyar – Majdnem Tatár

² Madách Imre: *Az ember tragédiája*, 2019; Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*, 2021

„Össze kell fognunk, keresnünk kell egymás felé az utat, az összekapcsolódás lehetőségét”

Tudósítás a nemzetiségi színházakat tömörítő világszervezet létrejöttét előkészítő online konferenciáról

A nemzetiségi színházakat tömörítő világszervezet létrehozásának gondolata 2023-ban fogalmazódott meg, amikor a Nemzeti Színház befogadta a szerbiai Újvidéken 2017-ben alakult nemzetközi Synergy Fesztivált (Synergy World Theatre Festival), valamint a Jelen/Lét Fesztivált, s az utóbbi években a Madách Nemzetközi Színházi Találkozó (MITEM) programjában is hangsúlyosan szerepeltek a kisebbségi színházak előadásai. Ehhez a kezdeményezéshez kapcsolódva tavaly májusban, a 12. MITEM keretében egy kerekasztal-beszélgetésre is sort került az érintett színházak képviselőinek részvételével. Ezt követte 2025. december 18-án egy online konferencia, amelyen több európai és ázsiai nemzetiségi színház vezetői szólaltak meg. A résztvevők között sokan képviseltek olyan színházakat, melyek már jártak előadással Budapesten, de felléptek olyan társulatok képviselői is, akik ebből az alkalmából kapcsolódtak be az ismerkedés folyamatába. Zárszóként a fiatal drámaíró, Kirill Fokin írását közöljük, aki az alapítandó világszervezet célkitűzéseit foglalja össze.





VIDNYÁNSZKY ATTILA: Nagyon-nagyon örülök, hogy újra együtt lehetünk, még ha csak ebben az online formában is. Köszöntöm azokat, akik már megtiszteltek minket tavaly májusban, a Madách Nemzetközi Színházi Találkozón rendezett konferencián¹, és köszöntöm azokat is, akik most először vannak itt velünk. Szeretnék röviden néhány információt megosztani önökkel. Ez a nagy tradíciókkal bíró budapesti Nemzeti Színház mint

intézmény 1837-ben jött létre. Itt, ebben a Duna-parton 24 éve átadott új épületben most repertoár színházként működünk: évi 8–10 bemutatónk van, és 400–500 előadást tartunk évente a négy színpadunkon. Már 12 éve működik a MITEM, a Madách Nemzetközi Színházi Találkozó, amely mint egyedülálló nemzetközi fórum egy nagyon jelentős vállalkozás Magyarországon. A Színházi Olimpia ugyancsak egy grandiózus vállalkozás volt 2023-ban, a világ legjelentősebb színházi eseménye, amelyen több mint 400 társulat három hónapon keresztül vendégeskedett több mint 750 előadással, és 61 országból fordultak itt meg neves színházi alkotók, a világ élvonalából. A Színházi Olimpiáról érdemes tudni, hogy az alapítói közé tartozik például Theodorosz Terzopulosz, Tadashi Suzuki, Robert Wilson (akit sajnos idén nyáron elveszítettünk), Jurij Lubimov, Heiner Müller – egyszóval nagyon komoly alkotókkal indult ez a kezdeményezés 1994-ben, és az eddig tíz alkalommal megrendezett olimpia – beleértve a magunkét is – a világszínház hatalmas színházi eseményének bizonyult. Úgy gondolom, a mi budapesti színházunk a Madách Nemzetközi Színházi Találkozónak köszönhetette, hogy a 10. Színházi Olimpia itt Magyarországon valósulhatott meg. Nagyon-nagyon büszke vagyok rá, hogy ennek a rendezvénynek is fontos része volt a párbeszéd, a hidak építése.

Az évtizedes tapasztalat azt mondatja velem, hogy sokkal több dolog köt össze bennünket, mint ami szétválaszt. És ha a nagyvilágban a politikai helyzet olyan, mint napjainkban, hogy folyamatos a feszültség, hogy sorozatosan konfliktusok, kritikus helyzetek alakulnak ki, akkor nekünk, a kultúra embereinek pontosan az ellenkezőjét kell tennünk: össze kell fognunk, minden erőnkkel keresnünk kell egymás felé az utat, az összekapcsolódás lehetőségét.

A nemzetiségi színházak működése nálunk, a Nemzeti Színházban kiemelten fontos ügy. Itt ül mellettem harcostársam és munkatársam, Rusz Milán, aki a magyarországi szerb színház vezetője, igazgatója, és aki sokat tesz általában is a nemzetiségi színházak érdekében. Magyarországon 13–14 nemzetiségi színház működik, állami támogatást is kapnak. Úgy gondolom, ezek a színházak képesek arra is, hogy hidat építsenek anyaországaik kultúrája felé. A Nemzeti Színházban minden évben megrendezzük a magyarországi nemzetiségi színházak fesztiválját, a Jelen/Lét Fesztivált is, amire nagyon büszkék vagyunk. Örömmel látjuk, amikor az összes nemzetiségi színház itt van, fellép a Nemzeti színpadain, amikor konferenciákat tartanak, megosztják egymással a problémáikat, gondolataikat.

¹ A konferencia felszólalásait lásd: Scenárium, XIII. évfolyam, 2025. május–június, 32–45.

Magamról hadd mondjam el, hogy az én indíttatásom is nemzetiségi indíttatás. Ukrajnából származom, Kárpátalján él egy 170 ezres, vagy már inkább csak 150 ezres magyarság. Én alapítottam azt a kicsi magyar színházat, mely 1992 óta működik Beregszászon. Azt reméljük, hogy Magyarországom komoly – immár nemzetközi – fesztivállá fogja kinőni magát a nemzetiségi színházak fesztiválja. Nagy-nagy vágyam, hogy elinduljon a kommunikáció az egyes színházak között is, megosszuk egymással problémáinkat, keressük a lehetőséget arra, hogy közösen pályázhassunk majd a különböző nemzetközi fórumokon. Nagyon fontos, hogy a magyar kulturális kormányzat támogasson bennünket abban, hogy föl tudjon állni egy iroda itt Budapesten, amely folyamatosan tartja majd a kapcsolatot mindenkivel. Én töretlenül hiszek abban, hogy baráti viszonyt fogunk tudni egymással kialakítani, s hogy szakmailag is izgalmas együttműködések jönnek majd létre.

Hadd mutassam be Kiss-Hegyí Anitát, a Kulturális és Innovációs Minisztérium kulturális kapcsolatokért felelős államtitkárát, aki szintén egy köszöntővel készült.



KISS-HEGYI ANITA: Tisztelt Hölgyeim és Uraim, kedves vendégeink! A tudás, az innováció mindannyiunk számára fontos. Fontos, hogy egymástól tanuljunk, és azt gondolom, hogy ehhez mindenképpen szükség van az együttműködés erősítésére. Ezért olyan nagy öröm számomra, amikor azt látom, hogy együtt dolgoznak a határokon túlról érkező partnerek is, hogy egymással megosztják a legjobb gyakorlatokat, és hogy tovább szeretnének haladni. Azt gondolom, hogy vannak olyan lehetőségeink, amelyeket érdemes komolyan venni, és hogy érdemes ezt a lendületet kihasználni. A színházaknak mint kulturális intézményeknek azért is tenniük kell, hogy a hagyományokat megőrizzék, és hogy a saját közösségeik kultúráját tovább vigyék. 2018 óta a budapesti Nemzeti Színház ezt a sokszínűséget, ezt a komplex kulturális programot a Jelen/Lét Fesztivállal is kiteljesítette, amikor munkakapcsolatba lépett a magyarországi nemzetiségi színházakkal, amelyek a MITEM fesztiválon is részt vesznek. Azt gondolom, ez a mostani, 2025/26-os magyar-szerb kulturális évad is egy fontos lépés, hogy a már meglévő tartalmas kulturális együttműködést a két ország között tovább erősítse. Ez egy olyan kezdeményezés, amelyet a kulturális kormányzat is támogat: célunk az, hogy a különböző nemzetiségi színházaknak lehetőséget adjunk a hatékony működésre.



RUSZ MILÁN: A Magyarországi Szerb Színház vezetőjeként, és a Jelen/Lét Fesztivál egyik főszervezőjeként vagyok itt, ahogy már elhangzott, ami immár kilencedik alkalommal kapott helyet a Nemzeti Színházban. Ezen kívül miniszteri biztos vagyok a magyar-szerb kulturális évadnak is, amelyről államtitkár asszony az előbb beszélt. Hogy mennyire fontos a nemzetiségi színházak patronálása az adott „többségi nemzet” (nem

szeretem ezt a szót) részéről, azt a szerb színház és a szerb színjátszás létrejötté is bizonyítja. Nem messze a Nemzeti Színháztól, ahol ülünk, jött létre az első polgári szerb előadás 1813-ban, és ez azért történt meg, mert az akkori magyar színjátszás vezetői fölkarolták Joakim Vujićot, a szentendrei tanítót, és eljátszották vele együtt az akkor divatos Kotzebue-darabot, *A papagájt*. Onnan indult minden, tehát a hagyományaink 200 évesek, és volt lehetőségünk itt, a Nemzeti Színházban megünnepelni 2013-ban a szerb színjátszás 200. évfordulóját, úgyhogy azóta is jelentősek a magyar–szerb kapcsolatok. Ebben az évadban a Nemzeti Színház és más társulatok is szerepelnek majd Szerbiában, de a lényeg az, hogy a magyar kormány nagy szimpátiával és támogatással figyeli, hogyan fejlődik a nemzetiségi színjátszás. Ahogy Attila is elmondta, 13 nemzetiség van Magyarországon, ebből a 13-ból mindenkinek van valamiféle színháza vagy színházkezdeménye, és ez nagyon-nagyon fontos az identitásunk és az önazonosságunk megőrzéséhez, illetve hatunk is egymásra, inspiráljuk egymást, koprodukciók születnek. Bizonyíték erre többek között az *Esthajnal* című előadás is Attila rendezésében a Nemzeti Színházban, amit a cigány Karaván Színházzal koprodukcióban hozott létre. Szükség volt arra is, hogy legyen egy ernyőszervezetünk, egy nemzetiségi színházi szövetség, amely rendszeresen tanácskozik, és szakmailag összefogja a nemzetiségi színházakat. Ez segített abban, hogy létrejöjjön a Jelen/Lét Fesztivál. Eleinte, amíg Attila nem volt itt Budapesten, a mi kis szerb színházunkban tartottuk ezeket a fesztiválokat. Büszkék voltunk arra, hogy 13, illetve a magyarral együtt 14 nyelven szólalunk meg a mi kis szobaszínházunkban. Jó helyen vagyunk, a Pesti Broadway-n található az épület, és Magyarország kormánya, illetve a Nemzeti Színház támogatásával jönnek létre ezek a fesztiválok. Azt gondolom, hogy ennél fontosabb misszió nem is létezhet, minthogy teret adjunk többek között a szlovák, az örmény barátainknak; vasárnap görög barátaink tartottak egy színházi előadást és egy karácsonyi fogadást, és ott lehettünk együtt mi, a nemzetiségiek. Most kaptam egy nemes feladatot a magyar kormánytól: miniszteri biztos lettem, így koordinálhatom a magyar–szerb kulturális évadot, amelynek a megrendezését a két kormány írta alá. Több mint száz kulturális program lesz majd például a népzene-től a komoly- és a népszerű zenéig. Legutóbb a 100 tagú cigányzenekart kísértem Belgrádba, ahol 4100 fő előtt csodát művelt ez a magyar zenekar, de a szívemhez legközelebb álló színházak, köztük a Nemzeti Színház is vendégszerepel majd két produkciójával Szerbiában, illetve a MITEM-re is érkeznek szerbiai előadások, különböző helyekről. A Jelen/Lét Fesztiválunkra is hozunk Szerbiából nemzetiségi színházakat, szlovák, magyar és horvát színházat is Szerbiából. Úgyhogy én azt gondolom, ez egy komoly sikertörténet, onnantól kezdve, hogy egy magánlakásról elindult egy színházkezdemény, aztán lett belőle nemzetiségi színházi szövetség, fesztivál. Azt még mindenképp meg kell említenem, hogy a Színház- és Filmművészeti Egyetem jóvoltából eljutottunk odáig, hogy nemzetiségi osztály indul jövő szeptembertől, így utánpótlásképzés is lesz a profi nemzetiségi színházak számára. Ezek óriási ered-

mények. Fesztiválunk van, utánpótlásképzés, nemzetiségi színházi szövetségünk van, a művészeink állami kitüntetésekben és szakmai díjakban is részesülnek. Ami pedig a jövőt illeti, valóban jó lenne egy budapesti befogadó nemzetiségi színház, illetve nagyon-nagyon örülnék, ha létrejönne egy nemzetközi színházi szövetség, amely úgyszintén képviselné Magyarország határain túl is a nemzetiségi színházak érdekeit.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Egy mondatot mondanék, ha már a színi egyetem, a fiatalok képzése szóba jött, csak hogy a dimenzióit éreztessék ennek az együttműködésnek. Volt két évvel ezelőtt egy olyan produkciónk, melyben *Az ember tragédiáját*, fesztiválunk névadójának, Madách Imrének a művét 11 országból ide érkező egyetemisták játszották el. Közös hoztunk létre egy hatalmas, 7 és fél órás előadást, amely 19 nyelven szólaltatta meg a nemzeti klasszikusunkat. Ennek köszönhetően életre szóló barátságok és kapcsolatok jöttek létre, és úgy gondolom, hogy szükség van hasonló eseményekre újabb és újabb országokból érkező résztvevőkkel. Ezért is vágyom arra, és hál' Istennek nem vagyok ezzel egyedül, sokan dolgozunk itt azon, hogy létrejöjjön ez a szervezet, amely majd koordinálja a munkánkat, hogy egyre több irányba teljesedjék ki.



KIRILL FOKIN: Nagyon fontosak az ilyesfajta kreatív partnerségek, ezek révén sokat tudunk segíteni egymásnak. Eddig még csak az itteni, kelet-európai kezdeményezésekről beszélünk, úgyhogy azt javaslom, tekintsünk egy kicsit nyugatabbra, és szólítsuk meg Írországi barátunkat, Kate McBrearty producort.



KATE MCBREARTY: Rendkívül nagy öröm, hogy itt lehetek. Az ír nyelvű nemzeti Taibhdhearc színháznak vagyok a producere, melyet 1928-ban alapítottak. Nívós színdarabokat mutatunk be gael nyelven², Írországból és másutt. És a nyelvünk máig él. Nincsenek állandó művészeink és vendégművészeink sem. A finanszírozás közvetlenül a minisztériumból érkezik, hétmillió euróból indultunk 2024-ben, ez tette lehetővé, hogy egy produkciós házat és egy befogadó színházat üzemeltessünk '25 és '27 között. Teljesen új csapat kezdett el dolgozni idén januárban, évente öt előadásunk van, ezek kortárs és klasszikus darabok, illetve vannak közösségi előadásaink is. Az a célunk, hogy minden létező ír dialektusban fellépjünk, játsszunk, és hogy az Egyesült Királysághoz tartozó Észak-Írország felé is odaforduljunk. Nemcsak a saját helyünkön és a saját színházunkban állítunk színre darabokat, hanem elutazunk máshova is, és máshonnan is hozunk előadásokat. Különböző megyékben, Dublinban, Belfastban is jártunk. Belfast különösképp

² A gael nyelvek csoportja az úgynevezett szigeti kelta nyelvek két fő csoportjának egyike (a másik a brit). Három gael nyelvet ismerünk: az írt, a skót gaelt és a manxot, mindhárom a középír leszármazottja.

fontos volt, mert az egyik előadásunk belfasti szempontból íródott, és természetesen szeretnénk egész Írországot szolgálni, mind a hat megyét. Ahogy mondtam, mindenféle dialektusban játszunk. Egy helyi kórossal együttműködve egy össznyelvű előadást is színpadra állítunk. Annak ellenére, hogy kötelező tárgy az ír nyelv, nem beszélték széles körben az elmúlt időszakban, de mostanában egyféle reneszánszát éli, elkezdtek az emberek egyre inkább érdeklődni iránta. Kezdek felismerni, hogy ez most már nemcsak egy tantárgy kellene hogy legyen, hiszen fontos része az identitásunknak, az örökségünknek. Nagyon érdekes szót váltani egyébként a nézőkkel, sokan vesznek visszatérően jegyet hozzánk, és sokan jönnek úgy el a más dialektusban színpadra állított darabokra, hogy azt gondolják, nem fognak érteni belőlük sokat, aztán érdekes módon ez nem így van. Ezek a találkozások a nyelvvel nagyon fontosak, ennek hatására egyre többen vannak, akik megértik vagy felismerik a színpadra állított dialektust, és nem igényelnek tolmácsolást. Vannak olyan előadásaink, ahol folyamatos a tolmácsolás, illetve angolul is lehet követni, például felirat segítségével. Szeretnénk jelen lenni a nemzetközi térben, jó volna, ha globálisan is megjelenhetnénk, nemzetközi fesztiválokön mutatkozhatnánk be, bizonyítva, hogy ha angolul vagy más nyelven lehet kiváló színházat csinálni, akkor miért ne lehetne ír nyelven, vagy egyéb kisebbségi nyelveken is.



STEFFAN DONNELLY: Az Egyesült Királyságból érkeztem, művészeti igazgatója és vezérigazgatója vagyok a Theatre Cymrunak, mely egy walesi nyelvű nemzetiszínház. Négy-öt produkciónk készül évente. Stúdióméretű előadásainkkal mi vagyunk az egyetlen rendszeresen turnézó színház Walesben. Nincs saját színházépületünk, kimondottan utazótársulat vagyunk. Wales-szerte különböző helyszínekkel állunk kapcsolatban. Rendszeresen finanszíroz bennünket a walesi művészeti tanács, és kapunk egyéb támogatást is a különböző adományozóktól, illetve alapítványoktól. Körülbelül 300 szabadúszóval állunk kapcsolatban. Főleg klasszikus darabokat állítunk színpadra. Egy másik szál a részvételi munkánk: workshopokat szervezünk különböző iskolákkal, együttműködünk egyéb színházi társulatokkal, legutóbb például egy palesztinai színházzal és annak fiataljaival.

2025-ről mondanék néhány adatot. Az év elején egy kisebb új darabunk volt, egy Cardiff környékén játszódó történet, ami egy mai író műve, aki egyébként mozgássérült. Később színre vittünk egy másik walesi darabot, ami egy vidéki témát dolgozott fel, egy Észak-Walesben élő háborús veteránról szólt. Aztán volt egy éjszakai életéről szóló darabunk is. Részt vettünk egy nemzeti fesztiválon, ahol négy rövid előadást tartottunk. Ősszel pedig a *Rómeó és Júliát* állítottuk színre a londoni Globe Színházban két nyelven: a Capuletek beszéltek angolul, a Montague-k walesi nyelven. Japánban, Tokióban is volt egy előadásunk, majd a hokkaidói színházban, ahol egyébként szintén egy kisebbségi nyelvű színház van, aztán pedig egy cardiffi gyermekelőadásunk is volt. Tehát hét új pro-

dukciónk volt ebben az évben. Ami a hozzáférést illeti, kidolgoztunk egy mobil alkalmazást, ami lehetővé teszi, hogy a nézők a telefonjukon kapják meg feliratozva a színházi előadást. Korábban is hallottuk már, hogy vannak olyanok, akik azt hiszik, hogy majd szükségük lesz a feliratra, de aztán rájönnek menet közben, hogy e nélkül is boldogulnak: mert nem biztos, hogy érteni kell, vagy ha értik is, a látvány a fontos, és hogy élvezzék a nyelvet. Kapcsolatban állunk a nyelviskolával is, illetve a darabjainknak a szinopszisait, a könnyen értelmezhető változatokat is közzéteszük. Tehát megpróbáljuk az emberek érdeklődését felkelteni a walesi nyelv iránt, és ösztönözni azokat is, akik esetleg nem beszélik a nyelvünket, hogy jöjjenek el. És természetesen szívesen dolgozunk együtt egyéb kisebbségi nyelvű, nemzetiségi színházakkal. Nagyon örülök, hogy ez a videó-konferencia ma létrejött.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Végig mosolyogtam, amikor a *Rómeó és Júliát* említetted. Nekünk, magyaroknak elég „összetett” a viszonyunk a környező országokkal, nemzetekkel. Ezért tartom rendkívül fontosnak, hogy kommunikáljunk egymással, hogy a környező nemzetek színházaival kapcsolatot teremtve építsünk hidakat. Idén januárban hoztunk létre a kassai Szlovák Nemzeti Színházzal közösen egy olyan *Rómeó és Júliát*, ahol a Capuletek szlovákok voltak, a Montague-k pedig magyarok. És azóta is játsszuk ezt az előadást. Játsszuk Szlovákiában is, tehát oda utazik a magyar társulat, máskor ők jönnek ide. Erre korábban nem lehetett volna példa. A színház tehát csodákra képes: falakat tud lebontani a különböző nemzetek között. Úgyhogy nagyon-nagyon örülök, hogy megismerkedtünk.



NATASA DUBSZ: Mi is nagyon örülünk, hogy részt vehetünk ezen a konferencián. Mi egy Köztársasági Akadémiai Német Drámai Színház vagyunk Kazahsztánban, melynek én vagyok az igazgatója. Ez az egyetlen állami színház a posztszovjet térségben. Kazahsztánban működik még üzbég és koreai színház is, mindegyiket támogatja az állam, tehát mi a kulturális politika részei vagyunk. A német színházat még a Szovjetunió idején, 1976-ban hozták létre, amikor a Volga mellől Kazahsztánba áttelepített németek úgy döntöttek, hogy autonóm köztársaságot szeretnének, de akkor ezek nagyon bonyolult kérdések voltak. A német etnikum viszont tényleg képes volt létrehozni a saját színházát, ami végül '85-ben született meg, tehát most 45 éves. Egy 30 fős repertoárszínház vagyunk, tehát ez nem egy nagy intézmény. Diákokat is kinevelünk, hogy legyen utánpótlásunk. A nemzeti színházaknak vannak lehetőségei arra, hogy kéréseket terjesszenek fel és duális képzés formájában neveljék ki a saját színészeit. A kilencvenes évek végén az összes színész elment Németországba tanulni, nálunk pedig létrejött az Ulmi Színházi Akadémia leányvállalata, ami hat évig működött. Én is ezt a színiakadémiát végeztem. Az európai színházi kultúrát képviseljük. Repertoárunkban főleg német klasszikus és modern szerzők művei szerepelnek, persze vannak kazah szer-

zőink is, lefordítjuk a műveiket német nyelvre. A színház dolgozói eléggé fiatalok, 35 év az átlag. Orosz és német nyelven is játszunk, és amikor németül tartjuk az előadásokat, szinkrontolmácsolást alkalmazunk. Illetve vannak olyan előadásaink, melyekben különböző nyelvek jelennek meg. Az utóbbi 30 évben együttműködünk a Goethe Intézettel, az utóbbi tíz évben pedig egy komoly színházi fesztivált is szervezünk, ahova jönnek olyan diákok, akik Kazahsztánban német nyelvet tanulnak. Ők is részt vesznek a színház munkájában, játszhatnak is, performanszokat szervezünk a számukra. A német konzulátussal, a francia nagykövetséggel, a brit követséggel is együttműködünk. Van egy olyan színházi laboratóriumunk, ahol a színészek saját rendezéseiket is színre vihetik. Jelenleg talán mi vagyunk az egyetlen olyan állami színház Kazahsztánban, amely nagyon komoly közösségi munkát végez. Együttműködünk a különböző gyermekszövetségekkel, a nagycsaládokkal, a fogyatékkal élő gyerekek szövetségeivel, és rengeteg projektet valósítunk meg, de sajnos, nem vagyunk eléggé mobilak. Nagyon messze vagyunk önköztől, de maximálisan nyitottak vagyunk mindenre. Évente jönnek hozzánk más országokból, más színházakból, és hozzák az előadásukat. A színház repertoárján jelenleg 37 előadás van, köztük öt gyermekmese is. Jómagam művészeti vezetője vagyok a színháznak, de egyben rendezője, színésznője és színházi pedagógusa is.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Van-e valami kapcsolatuk az itt Magyarországon, Szekszárdon működő Német Színházzal? A német színházak tartják-e egymással a kapcsolatot?

NATASA DUBSZ: Nem. Mi most első alkalommal veszünk részt egy ilyen együttműködést célzó konferencián, de tudjuk, hogy vannak hasonló színházak más országokban is. Közvetlen kapcsolatunk ezekkel jelenleg nincs, de nagyon szeretnénk elkezdni az együttműködést.



LUCIAN VÂRȘANDAN, a Temesvári Német Állami Színház igazgatója: Nagyon nagy örömmel vagyok most itt ezen az online-konferencián. A mi színházunk Románia nyugati részén található, nagyon közel a magyar, illetve a szerb határhoz. A német nyelvű színjátszás hagyományai egészen a 18. századra, 1753-ra nyúlnak vissza. Maga a művészeti intézmény 1953-ban alakult meg, azzal a céllal, hogy német nyelvű színház működhessen ebben a régióban, ahol nagyon erősek a német hagyományok, mint ahogy egész Erdélyben. Nem mi vagyunk az egyetlen olyan romániai színház, ahol csak németül játszanak. Nagyon fontos körülmény, hogy a miénk egy önálló színház, tehát nem csak az egyik tagozata vagyunk egy másik színháznak. Kizárólag német nyelven játszunk, minden évadban mintegy 100 előadásunk van, a közönségünk olyan négy-ötezer nézőből áll. Öt premierünk van minden színházi évadban, az állandó repertoárunkon körülbelül 15–20 darab szerepel. Teljes foglalkoztatásban körülbelül százan dolgoznak nálunk, ebből huszonhat professzionális színész. Már 35 éve használunk szinkrontolmácsolást, így romá-

nul is elérhetőek az előadásaink, a nézőink körülbelül 30%-a kis is használja ezt. 2022-ben volt Temesvár Európa Kulturális Fővárosa, akkor még angol feliratokkal is játszottuk az előadásainkat. Ugyanabban az épületben, ahol mi Temesváron székelünk, működik a Román Nemzeti Színház és a magyar nyelvű színház, illetve az opera is. Ez egy nagyon speciális helyzet, hiszen itt egy tető alatt négy különböző professzionális művészeti intézmény dolgozik, amelyek három különböző nyelven adnak elő. A nem túl nagy játékerünket megosztjuk a fiatalok színházával is, 140 nézőt tudunk egy-egy előadásra befogadni. Előfordul az is, hogy valamilyen országos vagy nemzetközi fesztiválra meghívást kapunk, és ezekre örömmel el is látogatunk. Vannak koprodukcióink más társulatokkal, s előfordul az is, hogy egymás előadását befogadjuk. Vagy mi megyünk el Németországba, vagy egy német társulatot fogadunk, vagy akár egy másik román társulatot. Az egyik legutóbbi koprodukciónk a bukaresti zsidó színházzal egy dokumentarista színházi produkció volt két évvel ezelőtt. Ez nagyon sikeres együttműködésnek bizonyult: egy 1934-ben Temesváron történt zsidóellenes támadást mutattunk be, és a MITEM-en is jártunk ezzel az előadással Budapesten. Ezenkívül van oktatási programunk is: együttműködünk a német nyelvű temesvári iskolákkal, illetve az erdélyi németajkú közösséggel. A változások már a 80-as években elkezdődtek, majd folytatódtak a romániai forradalom után, a '90-es évek elején³. Jelentősen csökkent a német nyelvű kisebbség száma, társulatunk egy újfajta valósággal nézett szembe, amelyhez alkalmazkodnunk kellett. Az egyik válaszuk erre a kihívásra az volt, hogy nem csak a kisebbségünkhöz szólunk, hanem mindenkire, aki ért németül, vagy aki érdeklődik a német nyelv iránt. Megcéloztuk a fiatalokat is, akiket érdekelhet a német nyelvű színház. Ezek voltak az újításaink. Egyébként a honlapunka háromnyelvű, tehát románul, németül, illetve angolul is lehet rólunk olvasni. Nagyon szépen köszönöm a figyelmet!

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Csak mint érdekességet jegyzem meg: Milán említette, hogy nemzetiségi osztály indul idén a budapesti színművészeti egyetemen. Több nemzetiség diákjai lesznek ebben az osztályban: szerb, horvát, szlovák, német és román nemzetiségűek, meg roma fiatalok is. De már elindult Budapesten egy héber nyelvű osztály is, amelynek az osztályvezetője Maia Morgenstern, világhírű színésznő Bukarestből. Ezt csak azért jelzem, hogy az együttműködéseknek mi minden lehet az eredménye.

VÍCTOR MUÑOZ, a barcelonai Sala Beckett Színház nemzetközi menedzserre, Spanyolországból: a mi színházunkat 1991-ben alapították, teljesen független intézmény vagyunk. Főleg két téma köré csoportosul a tevékenységünk: kortárs darabok megszületését támogatjuk, és új darabokat játszunk. Nagyon sok ka-

³ A Ceaușescu-diktatúra idején 225 000 németet vásárolt ki Romániából az NSZK, 89-ben 95 000, 1992-ben újabb 90 000 német nemzetiségű román állampolgár hagyta el az országot.



talán darabot mutatunk be, ami igen nagy örömünkre szolgál. A miénk egy szöveg alapú színház; ami igazán fontos számunkra, az maga a darab, a leírt szöveg. Két színpaddal működünk, az egyik térbe 200, a másikba körülbelül 100 főt tudunk befogadni. Kicsi színház vagyunk. Együtt dolgozunk azért, hogy új katalán darabok születhessenek, de bemutatunk a világ különböző pontjairól érkező darabokat is Barcelonában, és szeretnénk máshonnan is fogadni katalán darabokat. Jelenleg két nemzetközi programon dolgozunk. Az egyik a Fabulamundi projekt, amelyben arról van szó, hogy a különböző országokban alkotó szerzők között jöjjön létre egy aktív cserefolyamat, dolgozzanak együtt, hogy a darabjaikat több helyen is be tudjuk mutatni. Negyedik évadja tart már e projekt, most ér majd véget. A DoSEL⁴ elnevezésű programban, mely a kisebbségi nyelveket hivatott támogatni Európa-szerte, úgyszintén többen veszünk részt, nyolc partnerünk van ebben az Európai Unió finanszírozásában megvalósuló projektben. Ezen kívül az egyik fontos együttműködési felületünk a *Katalán dráma* című honlap. Ezen a honlapon elérhetőek az információk minden új katalán darabról, ezeket feltettük rá fordításokban is több nyelven. Ami a katalán nyelv jelen helyzetét illeti, Katalónia Spanyolország része, ahol a spanyol a hivatalos nyelv, de vannak fontos regionális nyelvek is. Katalóniában a katalán egy ilyen fontos nyelv, de Mallorcán, illetve Valencia területén is az. A mi régióinkban több millió ember él, és a 14-ből úgy 8 millióan katalánul beszélnek, bár sajnálatos módon évről évre csökken a katalánajkúak száma. Minden évről vannak adataink, amelyek azt mutatják, hogy egyre kevesebben használják a nyelvet. Nagyon aggódunk emiatt. A barcelonai színházunkkal éppen ezért szeretnénk a katalán nyelvet erősíteni. A darabjaink 80%-a ezért van katalánul, és csak ritkán játszunk spanyol darabokat, vagy azért, mert eleve spanyolul írták meg őket, vagy mert Spanyolország másik részéről érkezik egy vendégtársulat, akik spanyolul adják elő a darabjukat. Ezért is örültünk, amikor felmerült a lehetőség, hogy vegyünk részt ebben a világszervezetben. Kétévente működik egy olyan projektünk, amelynek keretében más országokból érkező darabokat mutatunk be. De szervezünk felolvasó esteket is, illetve vannak művészeti ösztöndíjaink: meghívunk mondjuk két-három hétre Barcelonába egy-egy szerzőt, akinek itt van lehetősége arra, hogy írjon, és hogy megismerje a katalán valóságot. A darabíráson kívül folyamatosan szervezünk workshopokat is minden évben. Ezek írók számára szervezett workshopok, amelyek célja, hogy katalán darabok szülessenek, majd el is mélyülhetnek a résztvevők ezekben az új darabokban.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Biztosan nagyon izgalmas volna, ha kaphatnánk új, friss katalán szövegekről szinopszisokat. Komoly fordítói tevékenység

⁴ Drama of Smaller European Languages; <https://www.salabeckett.cat/projectes-internacionals/>

zajlik a mi színházunkon, meg az egyetemünkön belül is, most éppen Valère Novarina, a világhírű francia szerző darabját fordítjuk. Biztos, hogy dramaturg-jaink kíváncsian olvasnának szinopsziseket kortárs katalán szerzők műveiről. Úgyhogy ezzel a lehetőséggel, amit a hozzászólásodban közzétettél, bizonyára majd élni is fogunk. Mi már Spanyolországból sokszor láttunk vendégül diákokat az egyetemünkön, és nagyon izgalmas volna, ha katalán diákok is jönnének. Workshopjaink is vannak nyaranta a különböző szakterületekről, dramaturgok, színészek, rendezők is megfordulnak nálunk, úgyhogy valószínűleg ennek kapcsán is elkezdhetjük majd a párbeszédet. Ami a kisebbségi nyelveket illeti, én úgy gondolom, a 20–21. század egyik legnagyobb katasztrófája, hogy egyes számítások szerint több mint ezer nyelv tűnt el. Hiszen minden nyelv egy teljes világmagyarázat, egyedülálló költészettel és népművészettel, ezért elfogadhatatlan, hogy a kisebbségi nyelvek folyamatos veszélynek vannak kitéve ebben a globalizálódó világban.



ZINNUR FARITOVICS SZULEJMANOV, a Mazsit Gafuri Baskír Állami Akadémiai Dráma Színház igazgatója az oroszországi Ufában: Először is köszönjük szépen a szervezőknek ezt az online lehetőséget. Itt van velem Irsat Fajzullin, igazgatóhelyettes is, a Nemzetiségi Színházak Szövetségének az egyik vezetője. Mi vagyunk a legrégebbi szakmai színháza Baskírföldnek, 1919-ben alapították. Az identitásunkhoz hozzátartozik, hogy baskír nyelven játszunk. Ez a mi gyökereinkből ered, és egyben a kulturális misszióink is, de nyelvi korlátok nálunk nem léteznek, repertoárunk a kultúrák párbeszédére épül. Csehovtól kezdve a kortárs prózán keresztül, mindent játszunk. A nemzetiségi színházak hálózatának is a tagjai vagyunk. „Tuganlyk” néven 1991-től szervezünk egy nemzetközi fesztivált a nemzetiségi színházak számára, melyen már 104 színházi társulat vett részt⁵. A mi gyakorlatunk azon alapszik, hogy nagyon szorosan együttműködünk mindenkivel. Játsszuk például Csehovtól a *Ványa bácsit*, amit a Mari Nemzeti Dráma Színházzal együtt vittünk színre, és támogatott minket az Oroszországi Nemzetiségi Színházak Egyesülete. A Baskír és a M. Sketan nevét viselő Mari Nemzeti Dráma Színház baskír és mari nyelven adja elő ezt a Csehov-darabot, amelyet a szentpétervári rendező, Sztjepan Pektejev vitt színre. Ez egy rendkívüli projekt, amit a 11. Színházi Olimpián is szeretnénk bemutatni. Ugyanakkor Ulanmyrza Karypbaev kirgiz rendező üzbég és kirgiz irodalmi műveket visz nálunk színre. Ez a mindennapi valóságunk, hiszen mi a türk és a világkultúra kereszteződésében helyezkedünk el. Nemzetközi rendezvényeken, így a színházi olimpián is részt vettünk Szent-

⁵ Туганлык – tatár, baskír nyelven testvériséget, rokonságot jelent; a legutóbbi fesztiválon Ufában 2024-ben a versenyprogramban Tatárföldről, Kazahsztánból, Kirgizisztánból, Hakaszföldről, Kalmükföldről, Csuvasföldről, Észak-Oszétiából, Abháziából, Tuvából, Dagesztánból érkező társulatok vettek részt. (<https://bashdram.ru/mezhdunarodnyj-festival-tuganlyk/>)

péterváron, majd Budapesten, és felléptünk a MITEM-en is a magyar Nemzeti Színházban. Az oroszországi Arany Maszk Fesztiválon ugyancsak szerepeltek az előadásaink. Úgyhogy a nemzeti gyökereinkből táplálkozva mi a nemzetköziséget képviseljük. A világot lefordítjuk baskír nyelvre, a baskír kultúrát pedig megmutatjuk a világnak. Természetesen vannak problémáink, amelyek elsősorban a nemzeti dráma helyzetét érintik. Szemináriumokat, laboratóriumokat, versenyeket szervezünk, kezdő szerzőkkel is együttműködünk, ennek ellenére a nemzeti drámairodalomunk ügye megoldatlan. Ezért sokkal több figyelmet szentelünk az irodalomnak, prózai elbeszélő műveket dolgozunk át színpadra. Természetesen – ahogy már említettem –, a rokon türk népek drámái felé is nyitunk, együttműködünk velük. Sajnos szakemberhiánnyal küzdünk, hiszen egyre kevesebben beszélik a nyelvet, például a férfi színészeink körében. Ezért a művészeti intézetünkben mi magunk szervezünk nyelvtanfolyamokat. Tehát ezzel a két kulcsfontosságú problémával küzdünk, a nemzeti drámairodalom deficitjével és a színészihiánnyal. De ezen a téren is megpróbálunk minden akadályt leküzdeni.



IRSAT FAJZULLIN, a Mazsit Gafuri Baskír Állami Akadémiai Dráma Színház igazgatóhelyettese: Úgy gondolom, az ilyen konferenciák rendkívül fontosak a színházművészet és a nemzeti színházak fejlődése szempontjából egyaránt. És ha már javaslatokról is esett szó, akkor az ilyen online tanácskozásokban mi nagy lehetőséget látunk, mert nagyon sok projektet lehet így szervezni, és a személyes találkozókat is elő lehet ké-

szíteni. Létrehozhatunk például egy nemzetközi digitális laboratóriumot, olyan jellegű online workshopokat, amelyekbe bevonhatunk rendezőket, dramaturgokat, fordítókat a különböző országokból. Ez egy olyan közös munkát eredményezhet, mely egyszerre szolgálja az etnikai és a kortárs kultúrát. Nagyon érdekes lehet mondjuk egy olyan projekt, amelyben online mutatjuk be a színdarabjainkat, esetleg angol felirattal. A fesztiválok előkészítésében is részt vehetünk, felvehetjük a kapcsolatot például az Arany Maszk díjazottjaival. Biztosak vagyunk abban, hogy a művészet tényleg hidakat képes építeni, még akkor is, ha a fizikai mozgás korlátozott. Projektet, fesztiválokat szervezhetünk annak bizonyítására, hogy a kultúrák dialógusa hatalmas alkotói energiákat szabadít fel. Mi tehát készen állunk a virtuális és a személyes együttműködésre is.



MAAIKE BECKERS, a Pier21 Friesland Nyelvi Színház nemzetközi menedzsere Hollandiából: Egy kicsi frízöldi, észak-hollandiai színházunk van, saját hivatalosan elismert kisebbségi nyelvünkkel, a fríz nyelvvel, amelyet körülbelül 400 ezer ember beszél. A társulatot David Lelieveld hozta létre 2013-ban, ő a jelenlegi vezető is. A fríz nyelv és annak nyelvi-kulturális kontextusa nem csak a háttérét adja a tevékenységünknek,

hanem a magját képezi. Sokszor hozunk létre produkciót fríz nyelven, vagy ve-
gítve a frízt a holland nyelvvel. Tudjuk, hogy a nyelv alakítja a módot, ahogyan

elmondunk egy történetet, és alakítja a nézők viszonyulását is a színpadra állított darabokhoz. Utazó színház vagyunk, 10–15 ezer nézőt érünk el évente az öt frízföldi színházban. Kisebb helyszíneken, parányi falvakban is fellépünk, és folyamatosan hozunk létre produkciókat. Az a küldetésünk, hogy dialógust elősegítő, nézőket megmozgató darabokat állítsunk színre, és hogy minél több nézőt érjünk el. Frízföldön lépünk föl elsősorban, de nemzetközileg is igyekszünk jelen lenni. Lefordítottuk a darabjainkat németre, nemrégiben játszottunk Olaszországban is, és most keressük a lehetőségét, hogy a Feröer-szigetekre is eljussunk. Művészi gyakorlatunk alapja a társadalmilag elkötelezett történetmesélés, célunk, hogy valódi tapasztalatokból, a társadalmi valóságból induljunk ki. Témáink szerteágazóak: az identitás, a társadalmi egyenlőtlenség, a szabadság és felelősség kérdésköre, a vidéki élet nehézségei, az eutanázia, a nemzeti múlt, például a rabszolgotartás öröksége. Foglalkoztatnak minket a helyi közösségek gondjai, a nemzeti közvéleményt alakító tényezők, a minél szélesebb körű nemzetközi együttműködés, a színház mint művészeti forma és mint dialógus lehetőségei. Tapasztaljuk a helyi és az egyetemes közötti feszültséget, mert sokszor ugyan a fríz kultúrában, történelemben gyökereznek a történeteink, de jócskán túlmutatnak a régiókon. Ez a kettősség mindenféleképpen kihívást jelent, de lehetőséget is ad a számunkra, hogy más színházakkal együttműködjünk, akik hasonlóan specifikus nyelvi-kulturális közegben dolgoznak. Folyamatosan fölmerül az inkluzivitás, a befogadás kérdése: fríz nyelven adunk elő, de automatikusan kiesik néha a nyelv, hiszen gondolnunk kell azokra is, akik nem értenek bennünket. Felmerült már, hogy beszéljünk hollandul, vagy más módszerekkel próbálkozzunk annak érdekében, hogy eljussunk a távolabbi közönséghez is. Érdekel bennünket a nemzetközi csere, és úgy gondoljuk, akár együtt is folytathatnánk kutatásokat, végezhetnénk művészi munkát. A kisebbségi nyelvek kapcsán a regionális identitás, a társadalmi beágyazottság az a kérdéskör, ami elsősorban vonzó lehet a számunkra. Különösen érdekelnek bennünket a tradicionális színházi kontextuson kívül működő koprodukciók. Az edukáció szintén egy fontos terület, főleg a közösségi alapú edukáció, specifikus témákban, szakértői csoportokkal, és azzal a céllal, hogy ne csak a kész produkciókat osszuk meg, hanem a produkciók elkészülésének a folyamatát is. Legnagyobb értéknek a folyamatos szakmai együttműködést, a professzionális cserét tartjuk, mely lehetőséget ad arra, hogy a saját művészi gyakorlatunkat megosszuk egymással. Számunkra a nemzetközi kapcsolatteremtés nem a méretekről és a költségekről szól, hanem a kölcsönös tanulásról. Őszintén reméljük, hogy az általam elmondottak bepillantást adtak a munkánkba, és egy további beszélgetés alapját képezhetik.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Egy-két apró kérdésem volna, például, hogy van-e fríz nyelvű színészképzés.

MAAIKE BECKERS: Van egy ifjúsági drámaiskolánk, de az nem specifikusan a fríz nyelvre fókuszál, tehát a válaszom az, hogy nincs.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: A fríz nyelvet beszélők száma tartja magát, vagy szintén az érzékelhető, hogy egyre kevesebben beszélük?

MAAIKE BECKERS: Azt hiszem, ez a szám eléggé konstans, bár talán valamennyit csökkent. Viszont a fiatalok körében egyre inkább tapasztalható, hogy a fríz nyelvet részesítik előnyben a beszéd és az írás területén is, például a WhatsAppon közösségi oldalakon frízül kommunikálnak. Most elég hathatós a kormányzati támogatás annak érdekében, hogy életben tartsuk ezt a nyelvet a színházban, de sok más aspektusból is elég jól állunk szerintem.



JELENA NYIKOLAJEVA, a Csuvas Állami Akadémiai Drámai Színház igazgatója: Egyike vagyunk a számtalan nemzetiszínháznak Oroszországban, a repertoárunk és a létezésünk hasonló, mint a baskír színházé, és az orosz nemzetiségi politikának megfelelően működünk. Az egyik legrégebbi színház a mienk, 1918-ban alakultunk. Mondhatom, hogy nagy színház vagyunk, hiszen 52 művész dolgozik nálunk, és több mint 150 ember a teljes dolgozói létszám. A Csuvas Köztársaság fővárosában, Csobkszáriban működünk. Csuvas nyelven is játszunk, minden bizonnyal mi vagyunk az egyetlen olyan színház a világon, amely kifejezetten csuvas nyelven ad elő. Évente egyszer mutatunk be egy mesét orosz nyelven. Nálunk is ugyanaz a probléma, mint a többi színházaknál, amelyek ma bemutatkoztak, tehát hogy a csuvas nyelven beszélők egyre kevesebben vannak, ahogy ez más nemzetiségekre is jellemző, éppen ezért játszunk évente egy-egy gyerekelőadást orosz nyelven. Ami a közönségünket illeti, elsősorban a csuvas nemzetiségűeknek játszunk. És nem csak azoknak, akik a köztársaságban élnek, hanem Oroszország más régióiból is jönnek hozzánk. Mert csuvas nemzetiségűek más régiókban is élnek, és ezért gyakran megyünk vendégszereplésre. Évente körbe utazzuk a csuvas diaszpórát, Baskíriát, Tyumenyt, Szibériában is fellépünk sokszor. Ami a nemzeti drámákkal kapcsolatos problémát illeti, amelyet Szulejmanov a baskír színház esetében említett, szerintem ugyanezek a jellemzők nálunk is. Mondhatni, mi vagyunk az utolsó mentsvára a nemzeti nyelvnek, a nemzeti kultúrának és a folklórnak is, így természetesen nagyon nagy elvárásokat támaszt velünk szemben a közönségünk. Más nemzetiségi színházakhoz hasonlóan egyszerre kell megfelelnünk a modern színház elvárásainak, és megmutatnunk az ősi nemzeti csuvas kultúrát, beleértve a nyelvet és a folklórt. És természetesen ugyancsak felmerül az utánpótlás kérdése, a színészek, a technikai szakemberek képzése. De mi úgy gondoljuk, hogy ezeket a problémákat meg lehet oldani. El szoktuk küldeni a diákokat, az új fiatal kollégákat tanulni, többek között moszkvai színházi egyetemekre, főiskolákra, ahol színvonalas szakmai képzést kapnak. Úgy gondolom, e téren elég jól kezeljük a helyzetet. Nagyon ritka viszont a nemzeti nyelven íródó új dráma. Évente körülbelül 8–9 új darabot mutatunk be, ezért ez a kérdés eléggé aktuális számunkra is. Akárcsak a baskír színház, dráma hiányában mi is feldolgozunk prózai elbeszéléseket. A csuvas kulturá-

lis minisztériummal együtt évente indítunk dramaturgiai workshopokat, támogatjuk a műhelymunkát annak érdekében, hogy motiváljuk a csuvas szerzőket drámai művek írására, ami nagyon fontos lenne. A színházunk gyakran feldolgoz klasszikus csuvas műveket, olyanokat, amelyeket valamikor már színre vittek, de változnak az idők. Azokat, amelyek mindig aktuálisak maradnak, visszavesszük a repertoárba, muszájból is, mert a modern csuvas dráma egy kicsit késésben van, nem tudja kiszolgálni a színház igényeit. A Csuvas Állami Akadémiai Dráma Színház saját színházi fesztivált is szervez, aminek az a neve, hogy Fecske⁶. Két éve Csebokszariba nemcsak az orosz területen működő nemzeti-ségi színházakat hívtuk meg, hanem más országokból is; például Azerbajdzsán, Kazahsztán, Tádzsikisztán színházaival folytattunk tárgyalásokat, de bizonyos körülmények miatt sajnos, ezek a színházak nem tudtak eljönni. Bízunk benne, hogy 2027-ben, amikor sor kerül a következő fesztiválra, talán külföldről is tudunk majd vendégeket hívni, és azok is eljöhetnek, akik most itt jelen vannak ezen az online találkozón.



FRAN NÚÑEZ, a Centro Dramático Galego művészeti igazgatója a spanyolországi Santiago de Compostelából: Nagyon örülök, hogy itt lehetek ezen a konferencián. Ahogy Katalóniának, nekünk is megvan a saját nyelvünk, a galíciai⁷, melyet két és félmillióan beszélünk, és melynek a népszerűsítésén dolgozunk. Ezen kívül angolul és más nyelveken is játszanak a színházaink, de szerintünk is fontos, hogy a nyelv védelméért dolgozzunk. Tehát galíciai színház vagyunk, Santiago de Compostelában, a régió fővárosában, 15–20 bemutatónk van évente. Ezek lehetnek egészen kicsi, közepes vagy nagy bemutatók, számos koprodukciónk is van. Nagyon büszkék vagyunk erre a szerteágazó munkára, sok rétegű a működésünk, 900 önkormányzattal kell együtt dolgoznunk. Nagyon nehéz megfelelni ezek különböző elvárásainak, és nem könnyű mindenhova eljutni. Több mint 400 előadásunk van évente. Kortárs darabokat mutatunk be elsősorban, amelyeket más nyelven, mondjuk angolul írtak, de mi ezeket lefordítjuk a magunkéra. És nagyon fontos számunkra az is, hogy a drámaírást a saját nyelvünkön is erősítsük. Van repertoárdarabjaink, és azt a szándékunkat is fontosnak tartom jelezni, hogy nyitni szeretnénk a nemek közötti egyenlőségért való harc és a zöld mozgalom

⁶ A „Csékesz” (Чёкеç) Nemzetközi Nemzeti Színházi Fesztivált 2022-ben indították, névadója Vera Kuzmina, a híres csuvas színésznő, akit a csuvas színházművészet „fecskejeként” emlegetnek. A fesztivál célja a nemzeti-kisebbségi színházak megőrzése és népszerűsítése, elsősorban türk nyelvű és egyéb népcsoportok (például tatár, baskír, mari) színházait hívják el rá.

⁷ A galíciai nyelv (saját nevén galego) a nyugat-ibériai újlatin nyelvek közé tartozik, elsősorban az északnyugat-spanyolországi Galicia autonóm közösségben beszélik. Szoros rokonságban áll a portugállal, amellyel közös középkori gyökerekkel (gallegoportugál) rendelkezik. Spanyolországban hivatalos nyelv a spanyol mellett.

kívánalmainak megfelelően. Minden hasonló törekvést támogatunk, mert szerintünk ezek fontosak a közönségünkkel való együttműködéshez. Dolgozunk azon is, hogy nemzetközi szinten is kapcsolatokat létesítsünk. Tagjai vagyunk az Európai Színházi Uniónak. A kisebbségi nyelveket támogató programokban, például a Kreatív Európa projektben is jelen vagyunk. Az elmúlt években különböző európai színházakkal is volt szerencsénk együttműködni. A színház külföldön való bemutatkozása a saját nyelvünkön, a saját történeteinkkel azt is szolgálja, hogy megismerjen minket a teljes diaszpóra. Nagyon erős például Amerikában, főleg Dél-Amerikában, Argentínában a galíciai diaszpóra jelenléte, de Mexikóba, néha Argentínába, Uruguayba, Brazíliába, illetve európai országokba is ellátogatunk, főleg Németországba, velük nagyon szoros az együttműködésünk. Számunkra a nyelv van tehát a középpontban, és a kultúránkat a színházon keresztül szeretnénk népszerűsíteni.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Önökön kívül van-e még színház, amelyik ezen a nyelven játszik?

FRAN NÚÑEZ: Igen, minden galíciai színház a saját nyelvén játszik, spanyolul nem igazán. Persze nyitottak vagyunk, és nagyon szívesen fogadunk be spanyolul játszó színházakat is, akár katalán vagy baszk nyelvűeket is, de alapvetően itt, Galíciában 99%-ban a saját nyelvükön játszanak a színházi társulatok.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Van galíciai nyelvű színészképzés?

FRAN NÚÑEZ: Van egy nemzeti drámaiskola, ahol angolul zajlik a képzés, és így nagyon nehéz beemelnünk a saját kis nyelveinket, mert az angol nagyon terjed, márpedig a drámaiskola nagyon fontos a professzionális színészek számára.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Talán jó lenne mindennek előtt az argentin, dél-amerikai, latin-amerikai partnerekkel elkezdni az együttműködést, hiszen gondolom, nagyon sokukat ismerik is már.

FRAN NÚÑEZ: Dél-Amerikában van olyan közösség, amelyik érti a nyelvet, mert ott vannak bevándorlók, de még akár New Yorknak is van körülbelül félmillió galíciai származású lakosa.



ILFIR JAKUPOV, a tatárföldi Galiaszkar Kamal Színház igazgatóhelyettese az Orosz Föderációból: Mi is nemzetiszínház vagyunk Kazanyban. Ez egy nagyon nagy színház, négy színpaddal, egy próbaszínpaddal, és minden este két nyelvre, oroszra és angolra zajlik a tolmácsolás. Nagymúltú a színházunk, már 120 éve játszunk, és csak tatár nyelven adunk elő darabokat, ez az alapelvünk a jövőre nézve is. Természetesen nemcsak tatár darabokat játszunk, külföldi műveket is színre viszünk, de tatár nyelven. Játsszunk például török darabot Orhan Pamuktól, jövőre pedig a Cervantes-regényt, a *Don Quijotét* szeretnénk színre vinni, és ezt is tatár nyelven fogjuk megvalósítani, de játszunk Csehovot is. Ezen kívül fesztiválokat szervezünk: 2026-ban június 15-től július 20-ig tartjuk majd a *Nauruz* elnevezésű Nemzetközi Színházi és Oktatási Fesztivál-Fórumot, ahol olyan tárgyakkal lesznek foglalkozások, amelyek

kapcsolódnak a színházhoz, például a mozgás, irányítás, színházi menedzsment. Sajnos, ma vannak problémáink, ami az idelátogatást, illetve az utazást illeti. Európába például díszleteket nem tudunk kivinni, de tudunk fogadni onnan vendégeket, és ezt meg is tesszük. 2025-ben a Színházi Olimpiáról volt szó a fórum részeként, ahova Theodórosz Terzopulosz is eljött. Tehát fogadunk vendégeket, és a nézők is nagyon szeretik őket. Jövőre Malajziából látogatnak hozzánk, illetve Iránból. Természetesen az online találkozókön kívül fontos lenne a személyes találkozás is, ezért mindenkit szeretnék meghívni hozzánk. Megjegyezném, hogy vannak fiatal drámaíróink is, mindenféle versenyeket szervezünk számukra, és jelenleg az előadásaink felének az írója élő szerző, ami óriási dolog.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Szerintem már ez az online beszélgetés is egy olyan fontos esemény volt, amelynek lehet folytatása. Számos gondolat születik ilyenkor az ember fejében, mindenekelőtt az, hogy jó volna önkörül minél több információt szerezni. Mint mondtam, mi egy nagyon jelentős fesztiválnak vagyunk a szervezői, és szívesen látnánk önöktől produkciókat. Lehet hozzánk jelentkezni, előadásfelvételt küldeni. De a munkatársaim folyamatosan járnak a világot személyesen is, utaznak előadásokat nézni, hogy minél izgalmasabb fesztiválokat hozzunk létre. Az elmúlt évtized során igen sokszor tapasztaltuk, hogy ezek a különleges nyelveken létrehozott produkciók okozzák a legnagyobb meglepetést, nem pedig az európai mainstreamhez tartozó előadások. Persze őket se zárjuk ki, Európa nagy rendezői közül igen sokan jártak itt nálunk. De sokszor ezek a nemzetiségi alapon működő színházak olyan izgalmas színházi nyelveken szólnak hozzánk, olyan meglepő témafelvetésekkel állnak elő, amilyeneket másoktól nem látunk, és nagyon szép sikerrel szerepelnek is nálunk. Remélem, hogy a budapesti Nemzeti Színház olyan hely lesz, ahol állandó, élő kapcsolatot tudunk önökkel tartani. Azért kérdeztem többször bele a képzés témakörébe, mert a Színházművészeti Egyetemünk „nemzetköziesítése” is megtörtént az elmúlt években. Csak ebben az évben 44 külföldi oktató, mester jött ide tanítani, és diákok is folyamatosan jönnek a világ különböző helyéről. Európából, Ázsiából, Peruból, Mongóliából is voltak idén nálunk diákok, tehát egy nagy, szabad műhely próbálunk létrehozni, ahol minden a színházról szól, a kultúrák találkozásáról. Újra szeretném leszögezni, hogy sokkal több dolog köt össze bennünket, mint ami szétválaszt. És ha a politika szétválaszt, akkor nekünk az a dolgunk, hogy összekötődjünk. Úgyhogy jelenleg már több mint 40 színházzal tartunk fönnek kapcsolatot. Nagyon remélem, hogy össze tudunk hozni idén április–má-



A Kazanyban 2026 júniusában tartandó fesztivál és oktatási fórum hirdetője

jusban egy nagy konferenciát, amelyre mindenkit szeretettel várunk. Küldjenek felvételeket a színházukról, az előadásaikról, és akkor, úgy gondolom, egy nagyon szép történet kerekedhet ki ebből a vállalkozásból, amelyből mindnyájan gazdagodhatunk. Nagyon szépen köszönöm ezt a mai napot, ezt a néhány órát, amit rászántak erre a beszélgetésre.

Lejegyezte: Ungvári Judit

“We Must Seek Ways Toward One Another, the Possibility of Connection.”

Report on the Online Conference Convened to Prepare the Establishment of a World Organization of National Minority Theatres

The idea of establishing a world organization bringing together national minority theatres first took shape in 2023, when the Nemzeti Színház hosted the international Synergy World Theatre Festival, founded in 2017 in Újvidék (Novi Sad), as well as the Jelen/Lét Festival. In recent years, productions by minority theatres have also featured prominently in the programme of the Madách International Theatre Meeting (MITEM). In connection with this initiative, a roundtable discussion was held in May of last year, as part of the 12th MITEM, with the participation of representatives of the theatres concerned. This was followed, on 18 December 2025, by an online conference at which directors and staff members of ten national minority theatres from Europe and Asia were given the opportunity to speak. Among the participants listed below, in the order of their interventions, several represented theatres that had previously appeared in Budapest, while others introduced companies joining this process of mutual acquaintance for the first time on this occasion.: ATTILA VIDNYÁNSZKY, chief director and Director General of the Nemzeti Színház; ANITA KISS-HEGYI, State Secretary for Cultural Relations at Hungary’s Ministry of Culture and Innovation; MILÁN RUSZ, director of the Serbian Theatre of Hungary and organizer of the Jelen/Lét Festival; KATE MCBREARTY, producer at An Taibhdhearc, the Irish-language national theatre; STEFFAN DONNELLY, Artistic Director and CEO of Theatr Genedlaethol Cymru, the Welsh-language national theatre; NATASA DUBS, director of the German State Academic Drama Theatre in Kazakhstan; LUCIAN VĂRȘANDAN, director of the German Theatre Timișoara; VÍCTOR MUNOZ, international manager of Sala Beckett Theatre in Barcelona; ZINNUR FARITOVICH SULEIMANOV, director, and IRSAT FAIZULLIN, deputy director of the Mazhit Gafuri Bashkir State Academic Drama Theatre in Ufa; MAAIKE BECKERS, international manager of Pier21 Friesland, the Netherlands; JELENA NIKOLAEVA, director of the Chuvash State Academic Drama Theatre; FRAN NÚNEZ, Artistic Director of the Centro Dramático Galego in Spain; and ILFIR JAKUPOV, deputy director of the Galiaskar Kamal Tatar Academic Theatre.



KIRILL FOKIN

„A kulturális kisebbség problémája ambivalens”

Az 1995-ben Péterváron született Kirill Fokin, ez a több kötetnyi regényt és elbeszélést publikáló, ünnepezt fiatal szerző, mint drámaíró is jelen van a kortárs orosz irodalomban, és egyre ismertebbé válik Magyarországon is. A Nemzeti Színházban eddig két színműve került bemutatásra, a *REC* (1923) és a *King Lear Show* (2024), mindkettőt édesapja, Valerij Fokin rendezte. Emellett kezdettől aktívan bekapcsolódott a Nemzeti Színháznak a Kisebbségi Színházi Világszövetség megalapítását célzó szervező munkájába is. Jelen írásában a helyi kulturális hagyományok kultuszához való ambivalens viszonyát indokolja meg. Mint kortárs drámaíró a kisebbségi színházakat tömörítő világszövetség elsődleges funkcióját az alkotók közötti partnerkapcsolatok bővítésében és elmélyítésében látja. Továbbá felhívja a figyelmet arra az esélyre is, hogy a kisebbségi színházak éppen a globalizációnak, a „világ el-laposodásának” következtében növekvő érdeklődést válthatnak ki a valóban egyedi kulturális jelenségek felmutatása iránt.

Az évek során, amióta a budapesti Nemzeti Színházban dolgozom, tanúja lehettem annak a tevékenységnek, melyet a határon túli magyar kisebbségi színházak támogatása érdekében Vidnyanszky Attila és csapata irányított. A történelem mély sebeket ejtett a világnak ezen a részén: birodalmak jöttek létre és omlottak össze, a nemzeteket politikai, nem pedig humanitárius megfontolások alapján darabolták fel – ami nyilvánvalóan korántsem kizárólag magyar probléma. Kelet-Európa szinte bármely szegletében találhatunk etnikai, kulturális vagy nyelvi kisebbségeket: egyes államok jobban kezelik ezt, integrálják őket a politikai közösségbe, autonómiájukat biztosítva és történelmi gyökereik megőrzésében is segítve őket, más államok viszont sajnos nem.

A kulturális kisebbségek problémája ambivalens: a magam felfogása szerint az embereknek minden joguk megvan arra, hogy maguk dönthessenek

életmódjukról és arról, hogyan viszonyulnak kulturális örökségükhöz; ugyanakkor a különbségek előtérbe helyezése a hasonlóságok rovására könnyen új konfliktusokat szíthat. Újabb határkerítések felhúzása helyett sokkal hasznosabb új barátokat szerezni és új hidakat emelni a határok felett. E tekintetben úgy hiszem, a kisebbségi kulturális intézmények természetes partnerei lehetnek egymásnak, mind a művészeti cserekapcsolatok, mind a kölcsönös támogatások terén. A Nemzeti Színház a MITEM-ek és a fesztiválokhoz kapcsolódó programok nyomán indította el ezt a párbeszédet, hogy ennek centrumaként a kezdeményezéseket összehangolja.

Ugyanakkor a kulturális kisebbségek léte nem is csupán kelet-európai specialitás.

Ezért úgy döntöttünk, hogy felkutatjuk a bolygónkon működő összes olyan színházi szervezetet, amelyek hasonló (vagy majdnem ugyanolyan) helyzetben vannak, kapcsolatot kezdeményezünk velük annak érdekében, hogy feltárjuk a hasonlóságokat és különbségeket, azt, hogy milyen kihívásokkal néznek szembe, valamint azt, hogy mindnyájunk számára mi lehet hasznos a mai világban. Szeretném hangsúlyozni: a művészi és kreatív mozgató itt az elsődleges. A megkeresett színházak jelentősen különböznek: az Egyesült Államok őshonos amerikai színházi társulataitól kezdve az olasz (Teatri Stabile Furlan) és holland (Pier 21) kis független társulatokon át az Egyesült Királyságban működő, államilag támogatott skót és walesi nemzeti színházakig, valamint Oroszország és Kazahsztán azonos típusú intézményeiig – mindegyik más és más.

2025 decemberében már egy olyan konferenciát szerveztünk, amelyre számos lehetséges partnert meghívtunk (az eseményről szóló tudósítást ebben a lapszámban olvashatják). A konferenciáról szólva kijelenthetem, hogy közös érdekünk a kapcsolatok kialakítása és egymás kölcsönös megismerésének az elmélyítése, aminek leggyümölcsözőbb módja a kreatív partnerség. Ezért néhány színházat már meghívtunk a 2026-os MITEM-re, de ígéretes párbeszédet kezdeményeztünk az együttműködés további módjairól is, beleértve a dramaturgiai cseréket és workshopokat, amelyeket a barcelonai Sala Beckett katalán nyelvű színházi társulat javasolt.

A konferencia egyik szervezőjeként a kezdeményezés célját a színházi intézmények és általában a színházalkotói hálózat kiépítésében látom. E hálózatnak horizontálisnak kell lennie: elsősorban egy olyan közös platformként kell szolgálnia, ahol a résztvevők ötleteikkel és célkitűzéseikkel kapcsolatba léphetnek egymással. Egyelőre ez egy informális közösség, de ha a résztvevők úgy döntenek, hogy formálissá teszik, és létrehoznak egy egyesületet például a képviselő megkönnyítése és/vagy a pályázati igények kielégítése érdekében, mi innen, a magyar oldalról segíteni fogjuk őket.

Drámaíróként engem különösen ennek a kialakulóban lévő partnerségnek az irodalmi vonatkozása érdekel. Az az író, aki úgy szeretne dönteni, hogy darabot (prózát vagy verset) ír kulturális kisebbségnek nyelvén, nehéz választással

találja magát szembe: közelebb kerül a helyi közönséghez, ritka lehetősége lesz az általuk ismert utalások, célzások és érzések kifejezésére; ugyanakkor kockáztatja, hogy elveszíti szélesebb közönségét, a siker esélyét, nemcsak nemzetközi téren, hanem a saját országán belül is. Mindazonáltal ez a döntés gyümölcsöző kreatív stratégia lehet az úgynevezett globalizáció idején, amikor az információcsere, a gazdasági, politikai és médiafolyamatok felgyorsulása, valamint az életmód, a populáris kultúra és az információkhoz való hozzáférés bizonyos mértékű szabványosodása, a „világ ellaposodása” paradox módon megújíthatja az érdeklődést az egymástól különböző, valóban unikális kulturális jelenségek iránt.

Ezért úgy döntöttünk, hogy elsősorban azokról a dolgokról beszélünk, amiket a legjobban tudunk: a saját életünkről és világlátásunkról – arról, amit senki sem ismer nálunk jobban, és amit így érdemes megosztanunk a világgal. Az univerzalizmus elutasítása az írói hang frissülését és az egész tematikus játéktér megújulását eredményezheti, szélesebb körű érdeklődést kelthet: eredeti, és ezért egyetemesen értékes lesz.

Engem legalábbis ez inspirál, ebben látok esélyt: hiszem, hogy a kortárs íróknak a maguk eredeti nyelvén született művei nemcsak archaikus dokumentumok lehetnek, hanem művészi megnyilatkozások is. Hogy igazam van-e, azt remélem, hogy a közeljövőben látni fogom. Az én nézőpontomból szemlélve ezt a dolgot, van ok a bizakodásra és az optimizmusra...

Angolból fordította: Pálfi Ágnes

Kirill Fokin: The Cultural Minority Problem Is Ambivalent

Kirill Fokin, born in St Petersburg in 1995, is a celebrated young author who has published several volumes of novels and short stories. He is also present on the contemporary Russian literary scene as a playwright, and is becoming increasingly well known in Hungary as well. To date, two of his plays have been staged at the National Theatre in Budapest: *REC (1923)* and *King Lear Show (2024)*, both directed by his father, Valery Fokin. In addition, from the outset he has been actively involved in the organisational work undertaken by the National Theatre to establish a World Association of Minority Theatres. In the present article, he reflects on his ambivalent relationship to the cult of local cultural tradition. *“In my view, people have every right to determine their own way of life and their relationship to cultural heritage; at the same time, however, emphasizing differences over commonalities can easily spark new conflicts.”* As a contemporary playwright, he sees the primary function of a world association bringing together minority theatres in the expansion and deepening of partnerships among theatre-makers. He also draws attention to the possibility that the significance of minority cultures may increase in our time precisely as a result of globalization. *“As the acceleration of informational exchange and of economic, political, and media processes, together with the partial standardization of lifestyles, popular culture, and access to information – the “flattening of the world” – paradoxically generates a renewed interest in genuinely distinctive cultural differences.”*



UNGVÁRI JUDIT

Globális világ – lokális közösségek

Ungvári Judit 2013 óta a Szcenárium folyóirat külső munkatársa, aki csaknem a kezdetektől nyomon követi a MITEM-et (Madách International Theatre Meeting), mely 2014-től 2025-ig 12 alkalommal került megrendezésre. Rendszeresen dokumentálja az előadásokhoz kapcsolódó szakmai programokat, interjúkat készít a fellépő művészekkel és színházi szakemberekkel. Évről évre tudósít a Kisvárdai Fesztivál előadásairól, melyen a határon túli kisebbségi magyar színházak mutatkoznak be. A Szcenáriumon kívül több ízben publikált e rendezvényekről a Magyar Művészetben is. A Milton Friedman Egyetem Kommunikáció- és Művelődéstudományi Tanszékének mesterképzésén 2025-ben védte meg *Nemzet, színház, identitás. Nemzeti identitásreprezentációk a MITEM-en* című záródolgozatát. Disszertációjának homlokterében a kultúrának azok a nyelvfüggő produktumai állnak, melyek ugyanakkor univerzális értékeket hordoznak, közvetítenek. Ennek kapcsán a nemzeti indíttatású gondolatok korszerű megfogalmazásának mikéntjére fókuszál, ami véleménye szerint a 21. században a kisebbségi színházak számára a legnagyobb kihívást jelenti. Dolgozata bevezető fejezetének szerkesztett változatát közöljük.

Globális és lokális dichotómia

A globális világ és a lokális közösségek értékszemlélete közötti különbség korunkra szinte kibékíthetlenné vált. Tapasztalható ugyanakkor, hogy a huszadik század globalizációs törekvéseivel szemben a 21. század első két évtizedében ismét felértékelődtek azok a tendenciák, melyek a lokalitás értékszemléletén alapulnak, újra előtérbe állítva a nemzeti, nemzetiségi identitást, melyet nem is olyan régen már a társadalomtudományok is „lekezeltek”, túlhaladottnak bélyegeztek.

Ma már szinte közhely, hogy a kultúra nem azonos a technikai fejlődés elsődlegességét hirdető civilizációval. A kultúrára nem az a fajta lineáris „előrehaladás” a jellemző, mint a folyamatos technikai fejlődést produkáló civilizáció vi-

lágára. A kultúra „fejlődése” sokkal inkább egy tölcésyszerű spirális alakzathoz hasonlítható, egyre bővülő és exponenciálisan gazdagodó összeköttetésekkel a végtelen sok pont között.¹ Ugyanakkor a kultúra nemcsak mellérendelő, egymásra viszonylag kevésbé ható multikulturális közegeként létezik, egyfajta lokális kultúrák fölötti képződményként. Dolgozatomban arra a kérdésre fókuszálok, hogy a színház mint ősi, szakrális, rituális formákkal rendelkező közösségi művészet a 21. század következő évtizedeiben hogyan lehet alkalmas a lokális értékeiktől megfosztott közösségek, gyökértelessé váló embercsoportok kulturális identitásának újra fogalmazására.

Témaválasztásom indoka a személyes kötődés, hiszen csaknem a kezdetektől nyomon követem a MITEM-et, mely 2014-ben indult, és 2025-ig 12 alkalommal rendezte meg a budapesti Nemzeti Színház. Számos előadását láttam a találkozónak az elmúlt 13 évben, több ízben készítettem hangfelvételeket is, hogy dokumentáljam a fellépőkkel történt beszélgetéseket, újságíróként is több munkám kötődött a rendezvényhez. Különösen érdekelt a nemzeti indíttatású gondolatok megfogalmazásának mikéntje, a kultúrának azok a nyelvfüggő produktumai, melyek ugyanakkor univerzális értékeket is hordoznak, közvetítenek. A MITEM szervezői a kezdetektől fogva kitüntetett figyelmet szenteltek a nemzeti attribútumoknak, az identitás megfogalmazási módozatainak, ami az előadások kiválasztásában és a kapcsolódó programokban is tükröződött (ilyen volt például a *Nemzeti színházakról – másként* címmel rendezett szakmai beszélgetés 2018-ban).



A 2018. április 21-én tartott kerekasztal-beszélgetés résztvevői jobbról balra: Csáji László Koppány, Sirató Ildikó, Stephen Wilmer, Balkányi Magdolna, Szász Zsolt (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)

¹ Lásd ehhez: <https://web.archive.org/web/20050504213448/http://www-users.cs.umn.edu/~carlis/spiral.pdf>

Dolgozatom célja kettős. Mindamellett, hogy a MITEM ezirányú célkitűzését szeretném elhelyezni a hazai és a nemzetközi színházkultúra kontextusában, a színházi találkozó e téren kifejtett tevékenységének legalább részbeni dokumentálását is szeretném elvégezni. A nemzeti jegyek, jellegzetességek vizsgálatának az identitásképzés nézőpontjából van egy kultúrpolitikai és egy esztétikai vetülete, amelyet érdemes különválasztani. A színház esetében a *nemzeti* jelző egyszerre jelenthet egy olyan intézményi struktúrát, amely folyamatos párbeszédre ad lehetőséget a saját nemzeti közösségével (közönségével), és ugyanakkor „kifelé”, azaz más nemzetekkel is párbeszédet kezdeményez. Esztétikai értelemben pedig olyan programot képvisel, amely – a bartóki modellhez hasonlóan – saját nemzeti kultúráját igyekszik megfogalmazni önmaga és a világ számára is.

Elméleti kontextus – kulturális rítusok

Általánosságban elmondható, hogy az identitáskérdések jellegzetesen humán-problémák, hiszen az állatvilágban létrejövő csoportoknak nincs önálló identitásuk. Az emberi társadalmakra jellemző csupán, hogy maga a csoport saját normarendszerrel rendelkezik. Csányi Vilmos 2000-ben megjelent tanulmányában megállapítja, hogy kizárólag az ember esetében van jelen elő a csoportidentitás, az absztrakciós képesség, a nyelvhasználat és bizonyos szinkronizációs mechanizmusok:

„Nagyon jól felismerhető a gének és a kultúra kölcsönhatása, ha figyelembe vesszük, hogy ebben a hosszú, minden valószínűség szerint több millió évig tartó folyamatban milyen fajspecifikus biológiai tulajdonságcsoportok alakultak ki az embernél. Az emberi fajspecifikus viselkedési jegyek nagyjából három főcsoportra oszthatók. Az elsőbe a szocialitással kapcsolatos viselkedésformák, a másodikba a csoportszinkronizációs mechanizmusok, a harmadikba a különböző konstrukciós képességek tartoznak.”²

Csányi beszél az „egyezkedési viselkedés”-ről, ami szerinte már valószínűleg a kulturális evolúció terméke, és azt mutatja meg, hogy az egyes csoportok egymás között milyen viselkedési szabályokat követnek. Feltevése szerint az egyezkedéseknek a csoportkultúrára ráépülő kulturális struktúrája hozta létre azt a „megapopulációt”, amelyben jelenleg élünk. Szerinte ennek szabályozása a tovább élő biológiai faktorok mellett döntően kulturális mechanizmusok által történik. Meglátásom szerint ennek egyik szegmense az a problémakör, amellyel jelen szakdolgozatomban foglalkozom. A színház mint jellegzetesen kollektív

² Csányi Vilmos: Humánétológia, Magyar Tudomány 2000. április; 404.o. https://epa.oszk.hu/00600/00691/00283/pdf/EPA00691_matud_2000_04.pdf – utolsó letöltés: 2025.11.11.

művészet, kiválóan alkalmas arra az egyeztetésre, melyet az egyes közösségek az egymással való interakciójuk során folytatnak. Emellett a színház az általános, mondhatni globálisan megfogalmazott emberi normák közvetítését is végzi, így akarva-akaratlanul egyszerre képes az univerzális humán normarendszert a lokális értékekkel és identitásokkal is egyeztetni. S teszi ezt úgy, hogy a rituális kereteket használja fel a közös élmény „itt és most” érzetének felkeltésére, amelyre minden jel szerint ma is égető szüksége van az emberiségnek.

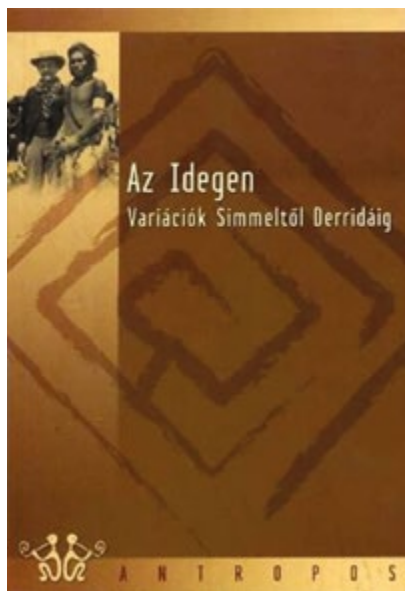
A rítusok alapvető funkciója egyfajta kommunikáció az adott közösség tagjai között. Fontos szerepük van abban, hogy időről időre megerősítsék magukban a közösséghez tartozás érzetét, illetve hogy eleve bekapcsolódjanak a közösség életébe. Ez igaz a modern kor rítusaira is, amilyenek például a médiaközvetítéssel átélhető olimpiák. A kulturális aktusok, mint például egy színházi produkció megtekintése ugyanezt a célt szolgálja: átélhetővé tenni a közösséghez való tartozás alapvetően emocionális természetű élményét. Ugyanakkor ezek az események az embernek azt a kulturális kíváncsiságát is kielégítik, hogy tudomást akar szerezni arról, ami az adott közösségen kívül esik. Ez a fajta kognitív ismeretbővítés már sokkal inkább a környezeti alkalmazkodás egy formájának tekinthető, amelyből konkrét kulturális előnyök származhatnak.

„Észak-fok, titok, idegenség...”

Az idegenség problematikája a társadalomban

Az „idegen” problematikája – mint nagyjából minden alapkérdés – az ókorig nyúlik vissza az eszmék történetében. Platóntól Camus-ig (nem véletlen az sem, hogy a nálunk *Közöny* címmel ismert, 1942-ben keletkezett regényének eredeti címe: *L'Étranger*, vagyis: *Az idegen*) és tovább is áthúzódik ez a kérdéskör a filozófia és az irodalom évszázadain. Az antropológia alapfogalmának számító „idegen” mibenlétével sokan sokféle szempontból foglalkoztak a társadalomtudományok 19. századi megerősödése óta. A fogalom első fontos elemzését Alfred Schütz adja *Az idegen* című tanulmányában, 1944-ben:

„Schütz az 'idegen' fogalmát szociokulturális tényként, fenomenológiai társadalomelméletének egyik központi kérdéseként jellemzi. Az 'idegen' ebben az összefüggésben mindig egy másik kultúrát képvisel, ezért alapvető kérdés az,



hogy miként jeleníti meg, mutatja fel számunkra azt a bizonyos 'másik' kultúrát (...). Azonosítása előfeltételezi, hogy mértékadó ismeretekkel rendelkezünk a 'másik' belső tapasztalati világára, mentális állapotára, szándékaira vonatkozóan. Általánosan a 'másikat' mint 'én'-t ismerem el, akiről feltételezem, hogy egzisztenciális modust tekintve hasonlóan vonatkozik a világra, mint én. {...} Funkciója szerint az 'idegen' személye az, aki eszköz számunkra, hogy saját kultúránkra vonatkozó reflexív, »mértékadóan tudatos« ismereteinket a 'másikkal' szemben elvárásként, de legalábbis átlátható viszonyként értsük meg.”³

Az idegenség problémakörével foglalkozók szűkebb vagy tágabb értelmezési mezőben, de rendre szembesülnek az alapkérdésekkel: ki a 'Másik'? Ki az 'Én'? Milyen reflexió lehetséges köztük, oda-vissza? Akár kommunikációs alapmodellnek is tekinthetjük kulturális értelemben az idegenség, az önmeghatározás és az ezzel kapcsolatos interakciók sémáját, amelynek a művészet terepén is vannak tanulságai. Mondják, hogy a szobor a tengerfenéken nem más, mint egy kődarab, a produktum azáltal válik azzá, ami, ha a 'Másik' mint néző műalkotásként reflektál rá. Már ezen a ponton, tehát az alapvető művészeti kommunikációban is fontos az 'Én' és a 'Másik' ütköztetése, de a társadalmi közösségek tágabb színterén is elemi kérdés, hogyan találkozik a 'Mi' és az 'Ők', illetve milyen kulturális interakciók jöhetnek létre ebben a viszonyrendszerben. A kulturális antropológia komplex vizsgálatokat feltételező terület, interdiszciplináris indíttatásánál fogva számos megközelítése lehetséges ezeknek a fogalmaknak és kérdéseknek. A művészet esztétikai szempontjai pedig csak tágíthatják az értelmezés szempontrendszerét, növelhetik annak összetettségét.

Ha a színházi antropológia diszciplínájához közelítünk, Imre Zoltán színház- és irodalomtörténész összegzése⁴ rávilágít arra, hogy a kultúra kutatói is sokszor leegyszerűsített képletekben gondolkodnak, és csupán a földrajzi értelemben vett „külföldivel” egyenértékűként értelmezik az idegent. Roland Barthes Másikként, idegenként veszi számba az etnikai, vallási, kisebbségi, nemi, illetve más szubkulturális csoportokat és egyéneket is, akik a domináns csoportok képviselőitől, ideológiájuktól, illetve kultúrájuktól eltérnek. Ugyanezen a nyomon John Storey a populáris kultúráról szóló könyvében azt írja, hogy „az idegen egyaránt lehet valami/valaki az osztály, az etnikum, a nem, a szexualitás, a generációk vagy a társadalmi különbségek bármely más jelzése alapján”⁵.

³ Biczó Gábor: Az 'idegen' társadalomfilozófiai jelentőségének vázlata az antropológiában https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszagi_nemzetisegek/romak/etnicitas_kulonbsegeteremto_tarsadalom/pages/004_az_idegen_tarsadalomfilozofiai.htm

⁴ Imre Zoltán: *Az idegen színpadra állításai*, Ráció Kiadó, Budapest, 2018, 9–24.

⁵ John Storey, *Globalization and Popular Culture = Uő. Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2003, 156. Idézi Imre Zoltán, uo. 15.

„Következésképp a társadalmi különbségek jelzésén alapuló idegen értelmezése nem állandó, hanem *ideiglenes és relatív, meghatározása pedig mindig tér-, idő- és kontextusfüggő*” – állapítja meg mindebből kiindulva Imre Zoltán (kiem. tőlem). A szöveg utal arra is, hogy gyakran egy sajátos Kelet–Nyugat tengely figyelhető meg az idegenségről szóló diskurzusban. Edward W. Said, aki *Orientalism* című könyvében részletesen elemzi a Nyugat kolonialista szemléletét, kiemeli, hogy az orientalizmus sosem foglalkozott a valódi Kelettel. „Amit [az orientalista] mond és ír, mivel ki van mondva és le van írva, már azt jelzi, hogy az orientalista a Keleten kívül foglal helyet, mind egzisztenciális, mind pedig morális értelemben.”⁶ Ennek nyomán Said szerint az idegennek mindig csak a reprezentációját kapjuk, nem a valóságot, hanem egy olyan 'Másikat', aki a domináns csoportok félelmeit vagy vágyait testesíti meg. Imre megemlíti még ugyanebben a vonatkozásban Benedict Andersont is, aki szerint az idegen-reprezentáció mindig elképzelt, a hatalomgyakorlást szolgálja, és a domináns csoportok aszerint határozzák meg, milyen idegen-képet konstruálnak, hogy éppen hogyan tudnak felülkerekedni rajtuk.

Az idegen-reprezentációk mellett a színház világában kiemelten fontos tényezőnek tartom az önreprezentáció módjait is. Ez gyakorlatilag kétféle lehet, ahogy a bevezetőben már említettem: van egy strukturális és van egy esztétikai vonatkozása, mindkettőre kitérek majd a későbbiekben. Ezen túlmenően meg kell említeni, hogy a kulturális reprezentációk egymásra hatása a színházban különösen bonyolult képleteket eredményez, főleg, ha a nemzeti sajátosságokat nézzük (az egyes markánsan elkülönülő színházi kultúrák ritkán esnek egybe a nemzethatárokkal), és az egyébként is rendkívül összetett művészi tevékenységként értelmezhető színház egyéni alkotói jellegzetességei is egészen speciális produktumokat eredményeznek.

Az „idegenség” problematikája a színházban

A kortárs színház egyik nagyhatású teoretikusa, Patrice Pavis felosztása az interkulturális színházról szintén a Kelet–Nyugat szembenállásra fókuszál – ahogy Imre Zoltán is megállapítja. Pavis hat változatát különíti el a színházi interkulturalizmusnak, ezek a következők: az interkulturális színház, a multikulturális színház, a kulturális kollázs, a szinkretikus színház, az úgynevezett poszt-kolonialis színház és a negyedik világ színháza.⁷ Szerinte az interkulturális színház hibrid formákat hoz létre a különböző kulturális területek hagyományainak ötvözeteként. A multikulturális színház alapvetően a különböző etnikai vagy nyelvi csoportok közötti kölcsönhatásból építkező előadásokban mutatkozik meg. A kulturális kollázs technikáját használja például Robert Wilson, aki anélkül

⁶ Idézi Imre Zoltán, uo.

⁷ Idézi Imre Zoltán, uo. 11.

idéz, adoptál vagy kombinál különböző elemeket, hogy fontosságuk mértékével törődne. A szinkretikus színházban (Christopher Balme fogalma) „a heterogén anyagot újra értelmezik, mely így új konfigurációk formáját eredményezi”. A poszt-koloniális színház a kolonizáló kultúrából táplálkozik, de annak elemeit saját perspektívájából alkalmazza. Végül a „negyedik világ színházában” a kolonizálókhoz képest kisebbségivé váló kultúra jön létre.

„Bármilyen fontos megfigyeléseket tartalmaz, s bármilyen széles területét írja le az interkulturális színháznak, Pavis megközelítése sem lépett túl a korai interkulturális színház elméleteit jellemző kolonizáló–kolonizált, az otthon–idegen, a forrás–célkultúra és a Nyugat–Kelet orientáció kettősségein” – állapítja meg Imre Zoltán. Az idegen meghatározása nála is alapvetően a földrajzi szempontokon alapul, de az igaz, hogy jó kiindulási alapja volt a későbbi elméleteknek. Erika Fischer-Lichte német színházteoretikus tanulmányát is ismerteti ezzel kapcsolatban, amely szintén a Pavis által szerkesztett tanulmánykötetben jelent meg. Ebben Fischer-Lichte arra hívja fel a figyelmet, hogy nem teljesen újkeletű és még csak nem is a modernség terméke az interkulturalitás jelensége, sőt, egészen az antikvitásig nyúlik vissza a nyugati kultúrában az 'idegen' kultúrával való 'produktív egyesülés'.⁸ Ennél is tágabban értelmezi az interkulturális színházat Jacquelin Lo és Helen Gilbert 2002-ben megjelent tanulmánya, akik cross-cultural, vagyis kultúrákon átívelő színházról beszélnek, és ennek részterületei az interkulturális színház mellett a multikulturális és a posztkoloniális színházak. Értelmezésük fő szempontja a hatalmi viszonyoknak való kiszolgáltatottság.⁹

A színház mint a kulturális identitás terepe

Az identitás megnyilvánulásának legfontosabb konkrét elemei: a nyelv (anyanyelv), a kultúra és a származás (az ún. etnikai identitás) – állapítja meg Alabán Ferenc szlovákiai magyar irodalomtörténész¹⁰. Azt mondja, hogy a nyelv és a kultúra megnyilvánulásai értékrendbe állíthatók és az önazonosságra vonatkozó formai jellemző jegyei megállapíthatók, míg a származás vagy eredettudat vizsgálata során szubjektív elemek válnak fontossá, és ez befolyásolhatja az etnikai identitás értelmezését. Szerinte jellegénél fogva az etnikai identitáson belül a leginkább megfogalmazható és felismerhető a kulturális identitás:

„Európai világunk jelenében két ellenáramlat érvényesülése figyelhető meg, amely befolyásolja az emberek és az országok közti kapcsolat perspektívájának

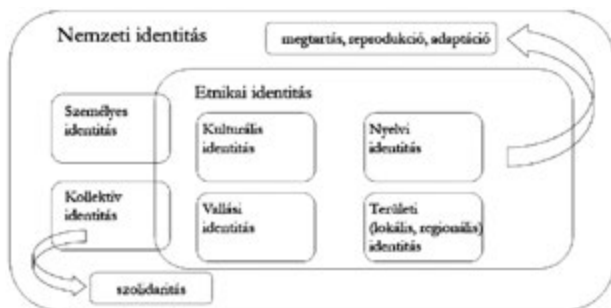
⁸ Imre Zoltán, uo. 12.

⁹ Lásd Jacquelin Lo – Helen Gilbert, *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis*, *The Drama Review* 2002/3, 33–37. Idézi: Imre Zoltán, uo. 14.

¹⁰ Alabán Ferenc, *A kulturális identitás metamorfózisai*, Selye János Egyetem, Tanárképző Kar, Komárom, 2016. 14.

alakulását: egyrészt az európai integráció hatására a nemzeti választóvonalak, az országhatárok légiesülnek, melynek következtében az emberek és csoportok egymáshoz közelednek. Másrészt azonban, minél erősebb az országhatárokat és a nemzeti különbségeket összerosmó együttműködés, Európában határozottabban jelentkeznek egy ellenkező irányú mozgás konkrét körvonalai is, amelyek az egyénit, a sajátosat és a nemzetit hangsúlyozzák. Ez utóbbi szinten, ha nem

is minden esetben nemzetek, nemzeti kisebbségek és néptörzsdékek, de legalábbis vidékek és régiók kezdeményezik különállásuk elismerését, fennmaradásuk biztosítása érdekében. Jellemző rájuk, hogy általában nem a meglévő állami keretektől szeretnének kitörni és nem területek elcsatolásában keresik a megoldást (bár az aktuális politikában ilyen vélemények is elhangzanak), hanem a nyelv, a kultúra, a történelem és a hagyományok ápolásának szabadságában, a nemzeti szimbólumok tiszteletében, az emberi alapjogok és igények hivatalos elismerésében és támogatásában. E nemzeti kisebbségek és népcsoportok véleményeiben és érveléseiben visszatérő elem a nemzeti és kulturális identitás megőrzésére való hivatkozás, s minden olyan dologért való küzdelem, ami az önazonosság útjában álló akadályok lebontását segíti elő.”¹¹



Vázlat a nemzeti identitás komponenseinek feltüntetésével. Alabán Ferencre hivatkozva készítette: Vigh-Szabó Melinda (forrás: unideb.hu)

Mindezt azért tartottam fontosnak ilyen hosszan idézni, mert úgy látom, az utóbbi években ezek a folyamatok a kulturális élet egészében, de ezen belül a színház világában is egyértelműen tetten érhetők. A MITEM-en látott példák ezt igazolják. Az önmegfogalmazás igénye persze nem új dolog, de az, amit Alabán Ferenc is mond, hogy a sajátosat, a nemzetit, de leginkább a regionális „genius locit” igyekeznek hangsúlyozni az európai kulturális produktumokban, ez határozottan észlelhető törekvés az irodalom mellett a színházban is. A globalizáció és a nemzeti elkötelezettség problematikája, egymás mellett élése visszaköszön Stephen Elliot Wilmer dublini professzor kis európai színházakra vonatkozó kutatásaiban éppúgy, mint az utóbbi időszakban a nemzetközi fesztiválon látott antropológiai indíttatású színházi törekvésekben, amelyek a helyi érdekeltsgű saját hagyományokra, a „couleur locale”-ra építve törekszenek globális megértésre.

Érdemes még megemlíteni a szlovák irodalmár, Peter Zajac Alabán Ferenc összefoglalójában is idézett rendszerét, amely az irodalmi régiók centrális és perifériális vonatkozásait a „lokális és globális” közti viszonyrendszerként fog-

¹¹ Uo. 16–17.



ja fel. Zajac szerint a lokális jelenti „energetikai forrást”; ennek nyomán ezt a rendszert úgy gondolja el, mint az egyes lokális alkotói források kölcsönös egymásra hatását: „A globális csak a lokális által létezhet ... A lokális, a helyi, a regionális, a szinguláris az alkotói rendszerekről való elmékedések koncepciók magva, mivel a rendszerek mozgásának és alkotóképességének energetikai forrását képezi. A problémakör központjává ily módon a lokális (helyi, szinguláris) koncepciójának kérdése válik.”¹²

Úgy gondolom, hogy ezeknek a döntően irodalmi megközelítéseknek is lehetnek fontos tanulságai a színházi jelenségek értelmezésében. Bár a színház csak részben nyelvfüggő, hiszen a színház „nyelvéhez” hozzátartozik ösztömvészeti eszközkészlete (mozgás, képi szimbolika, zene stb.), amely kellően univerzálissá teszi, ugyanakkor a „couleur locale” pikantériája legalább elemeiben a színházművészetet is áthatja, még az olyan globális törekvésű „kollázsokban” is, mint Wilsonnál, vagy az olyan típusú multikulturális színházi formában, mint amilyen Eugenio Barbáé.

„A kultúrák találkozása, az inter- és multikulturalitás terepe sajátágosan színházi közeg, hiszen az ilyen helyzetek és az idegenséggel, a mássággal való találkozás problematizálják a legjobban a különböző kultúrához való tartozást, a kifejezőmódokat és gesztusokat, a szerepek felvételét, viselkedési szabályokat. Antropológiai és színházi elemzést kíván az, ahogy ezek a találkozások problematizálják az emberi minőséget, és témává teszik az ember ex-centrikusságát (Plessner): azt, hogy képes távolba kerülni önmagától, és hogy ezt hogyan, milyen (színházi) eszközökkel teszi meg – ezekben a helyzetekben ugyanis az eszközök óhatatlanul színháziként jelennek meg, a mindennapok színháza értelmében. Nem véletlen, hogy az inter- és multikulturalitás talaján fogannak a 20. század nagy színházi alkotóinak (Peter Brook, Jerzy Grotowski, Richard Schechner, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine) jelentős munkái, legtöbbször multikulturális társulatban, és gyakran ilyen témával is.”¹³

Clifford Geertz ismert kulturális antropológus szerint „a kultúra: az ember által szőtt jelentések világa”. A jelentéskonstruálás mint az ember alapvető kommuni-

¹² Zajac, Peter, Tvorivost' regiónu. In: *Pulzovanie literatúry* (Tvorivost' literatúry II.), Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1993, 16. (idézi: Alabán, uo, 21.)

¹³ Ungvári Zrínyi Ildikó *Bevezetés a színházantropológiába*, Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2011. 27.

kációs kényszere szintén evolúciós gyökerű, ahogy Csányi is utal rá a már említett tanulmányában: „A kommunikációs kényszer létrehozta az emberi konstrukciós aktivitást, ami nem állítható le, nem szüntethető meg. Minden, ami reprezentációra alkalmas, gondolat, szociális rendszer, tárgyak, információ konstrukciója folytatódni fog...” Azt már említettem, hogy milyenfajta következtetések vonhatók le az identitásra vonatkozóan egy-egy színházi előadásból. A színházi produktumok igen sok esetben képesek olyan gondolati konstrukciókat felmutatni, amelyek az ember számára fontos és igen ősi mintázatokat jelenítenek meg. Ebben a tekintetben kiemelhető a távol-keleti színházi kultúrák formakészlete: a japán nó, a tradicionális kínai opera, az indiai kathakáli vagy akár a jávai wayang olyan letisztult formákat és jelentéseket őriznek, amelyek képesek voltak megtermekeztetni a 20. század európai színházi kultúráját is, amely pedig már eltávolodott a hagyományos formáktól. A klasszikus avantgárd a huszadik században

nem véletlenül fordult ezekhez, elég csak Brechtet említeni. Eugenio Barba, aki 1964-ben alapította az Odin színházat, szintén távol-keleti formák nyomán dolgozta ki azt a módszert, amelyre iskolát is alapított (International School of Theatre Anthropology – ISTA). Életműve azért is fontos, mert az ősi formákból kiindulva tudott egy modern multikulturális közeget létrehozni: társulatában minden égtájról származó színészek és alkotók vannak, színházi produkciói pedig azért érdekesek, mert éppen soknyelvűsége és mindenki számára

érthető szimbólumai révén válik „glokálisan értelmezhetővé”. Barba utóbbi években létrehozott színházi produkciói (*The Tree*, *The Great Cities under the Moon*, *The Chronic Life*) is jelen voltak az általam vizsgált MITEM-eken több alkalommal is, a trilógiaként szereplő fenti három előadás 2019-ben együtt is látható volt.

Nemzeti színházak Európában

A színházi találkozóznak vendége volt 2018-ban Stephen Elliot Wilmer, a dublini Trinity College professzor emeritusa, aki több éve végez kutatásokat például a kisebb európai nemzetek nemzetiszínházait illetően, illetve azzal is foglalkozik kutatási projektjeiben, miként férhet meg egymás mellett a globalizáció és a nemzeti elkötelezettség: „Akkor, amikor az Európai Unió nemzetállamainak határai egyre átjárhatóbbak, különösen pedig a kilenc közép- és kelet-európai állam csatlakozásával a schengeni övezetbe, igenis fel kell tenni kérdést,



A 10. Nemzetközi Színházi Olimpia idején, 2023. május 7–21. Pécsváradon megrendezett XVII. ISTA hirdetőműve Francesco Galli felvételének felhasználásával (forrás: nemzetiszinhaz.hu)

hogy mennyire fontosak a nemzetiszínházak, illetve, hogy mi is a szerepük.”¹⁴ 2018-as *Performing Statelessness in Europe* című könyve például olyan bevándorlókról szól, akik a Közel-Keletről vagy Afrikából emigráltak Európába. Azt vizsgálja, hogy ez a helyzet hogyan hatott a színházi produkciókra. Ezt az utóbbi problémakört egyébként a 2018-as találkozón „testközelből” is megtapasztalhatta a közönség, hiszen ez volt az az év, amikor a MITEM-en több különböző arab társulat is vendégeskedett.

A magyar színház mindig is „glokális” jelenség volt – mondja Imre Zoltán már említett tanulmányban, vagyis egyszerre tükrözte egy-egy korszakában az adott időszak világlajosságait és helyi jellegzetességeit. A magyar nyelvű színházi produkciók intézményes kereteiről azt mondhatjuk, hogy eleve a kulturális „másság” önreprezentációjában fogantak: az ilyen értelemben nem túl nagy múlttal rendelkező magyar színházi kultúra a német kulturális hegemoniával szemben próbálta megfogalmazni önmagát a 19. század első felében.

A magyar Nemzeti Színház – itt most részletesen nem taglalt – története is jól példázza, miért lehet kardinális kérdés esetünkben a nemzeti identitás kifejeződése a színházművészetben. A Nemzeti Színház jelenlegi koncepciója – amelyből egyébként a MITEM létrehozása is szervesen következett –, hogy alkotóműhelyként a sajátosan magyar identitás megfogalmazására törekszik a témákkal és színpadi formákkal való kísérletei során, s hogy ugyanakkor intézményként folyamatosan teret kíván adni a különböző kultúrákból érkező társulatok különböző színházi formákból táplálkozó előadásainak.

¹⁴ Stephen Wilmer, *Nemzeti színházak és identitásépítés a kisebb európai országokban*, *Szcenárium*, V. évfolyam 7. szám, 2017. október, 6.

Judit Ungvári: Global World – Local Communities

Since 2013, Judit Ungvári has been an external contributor to *Szcenárium*. From almost the very beginning she has closely followed the Madách International Theatre Meeting (MITEM), which was held twelve times between 2014 and 2025. She regularly documents the professional programmes accompanying the performances and conducts interviews with participating artists and theatre professionals. Each year she also reports on the Kisvárdai Festival, where Hungarian minority theatres from beyond Hungary’s borders present their productions. In addition to *Szcenárium*, she has published reports on these events in the journal *Magyar Művészet* on several occasions. In 2025 she defended her MA thesis at the Department of Communication and Cultural Studies of Milton Friedman University, titled *Nation, Theatre, Identity: Representations of National Identity at MITEM*. Her research focuses on those language-bound cultural productions that nonetheless convey universal values. In this context, she examines how ideas rooted in national traditions may be articulated in contemporary terms – an issue she regards as one of the greatest challenges facing minority theatres in the twenty-first century. We publish here an edited version of the introductory chapter of her thesis.



PINTÉR-NÉMETH GÉZA

Rezonancia-élmény a színházantropológia perspektívájában

Bevezetés

Jelen írás felidézi a színházantropológia legjelentősebb magyarországi eseményeit az elmúlt években, és megvizsgálja ezek hatását annak a kérdésnek a mentén, hogy vajon milyen célt szolgált vagy szolgálhat a jövőben a színházantropológia művelése Magyarországon. Az a meglátásom, hogy a hazai színházantropológia egyik lehetséges kutatási iránya ma – mind elméleti és/vagy empirikus (művészi) téren – a saját hagyományos kultúránktól való elidegenedettség állapotának feloldására, megszüntetésére, áthidalására irányuló kísérlet.

A színházantropológia gyakorlatán – Eugenio Barba nyomán – főként a színész technikájában fellelhető egyetemes alapelvek kutatását értjük. Jelen esetben egy tágabb értelmezési tartomány keretében alkalmazzuk a színházantropológia fogalmát. Ungvári Zrínyi Ildikó megfogalmazása alapján a színházantropológia nemcsak a színészi technikát kutatja, hanem az egyes előadások tágabb kontextusára is kíváncsi:

„[A színházantropológia] *tárgyát* nem csupán a színészi technikák, azok alapelvei képezik. A néző is eleme a performatív helyzetnek, így a vizsgálódás tárgya a néző–színész, ill. néző–látvány viszony antropológiai vetülete, azoknak a kulturális rendszereknek a vizsgálata, amelyek ebbe a kommunikációs helyzetbe bekapcsolódnak, részt vesznek az értelmezés, a jelentésképződés folyamatában.”¹

Ungvári Zrínyi Ildikó „kulturális rendszerekről” beszél. A színházantropológiai kutatások során tehát szükségszerűen eltérő kulturális beágyazottságú résztvevők jelennek meg. E ’mátság’ vizsgálatának leírására használja a színházantropológia

¹ Ungvári Zrínyi Ildikó, *Bevezetés a színházantropológiába*, Színháztudományi tanács, Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2011.

mélet, többek között Marco De Marinis nyomán², az *interkulturalitás* fogalmát. Amennyiben a színházi esemény által megváltozik valami a résztvevők kulturális identitásában, például, ha a találkozás, részvétel hatására, meghaladva korábbi kulturális adottságaikat egyfajta fejlődés megy végbe, akkor Marinis szerint transzkulturális élményről, azaz 'valós', hiteles tapasztalatról beszélhetünk. Vajon a teljesen más tudományterületről érkező tudós, Rosa Hartmut által bevezetett *rezonancia* fogalma segítségünkre lehet-e abban, hogy a Marinis által felvázolt transzkulturális tapasztalatot új megvilágításba helyezzük? Rosa Hartmut nemrég a Pécsi Tudományegyetem munkásságának szentelt konferenciáján (2025. október 9–10.)³ személyesen is jelen volt, ahol megosztotta tudományos felvetéseit. Írásainak és előadásainak visszatérő gondolata, hogy a modernitás korszakába lépett, felgyorsult tempót diktáló kapitalista világrend fennmaradásának feltétele a további gyorsulás, amelyet ő egy olyan futópádra hasonlít, mely állandó versenyfutásra kényszerít minket: „Gyorsabban kell futnunk a futópádon, pusztán azért, hogy megtartsuk, amink van”. Mivel az ember nem képes egy idő után ezzel a tempóval lépést tartani, szükségszerűen megváltozik a kapcsolata a világgal, amit a szociológiában használatos *elidegenedés* fogalmával lehet a legjobban jellemezni. Hartmut véleménye szerint „a rezonancia akkor jön létre, amikor nyitottak vagyunk a világra, és hagyjuk, hogy az lenyűgözzön, hatást gyakoroljon ránk”⁴. A rezonancia lényege a megszólíttóság állapota, amelyet kiválthatnak emberek, természeti tájak vagy akár egy zenemű is, majd amikor erre a megszólíttóságra válaszolunk, mondjuk azt, hogy rezonálunk valamire. A német szociológus a rezonanciatapasztalat négy fontos jellemzőjét emel ki: elsőként a megszólíttóságot, úgy is, mint amikor valami megérint, megindít minket; másodikként a válaszadás mozzanatát, amely magában foglalja a kétirányúságot: a megérintettséget szükségszerűen a saját válaszuk követi. Így jön létre harmadikként az átalakulás mozzanata, azaz a találkozás következtében elinduló kisebb vagy akár jelentősebb belső változás. Ez az a pillanat, amikor például valamire azt mondhatjuk, hogy „más ember lettem tőle”. Végül a rezonancia negyedikként kiemelt jellemzője a kezelhetetlenség, vagyis az a tény, hogy minden rezonanciatapasztalat váratlanul, előre ki nem számítható módon jön létre. Nem kontrollálható semmilyen módszer alapján, és ugyanez vonatkozik arra is, ami kiváltja, ezért tehát a rezonancia semmiképpen sem birtokolható, így irányíthatatlan, tehát „kezelhetetlen”.⁵ S mivel nincs módszer vagy recept a „rezonáns állapot” elérésére, ezért az teljesen szemben áll a korunkra jellemző

² Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro, Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea* [A másik színháza, interkulturalitás és transzkulturalitás a kortárs színház színpadán], La Casa Usher, Firenze, 2011.

³ <https://btk.pte.hu/hu/esemenyek/konferencia-hartmut-rosa>

⁴ <https://btk.pte.hu/hu/hirek/a-modernitas-futopadjan-egyre-gyorsabban-rohanunk-megsem-jutunk-kozelebb-a-jobb-elethez>

⁵ Lásd Marco De Marinis, uo. 45–55.

domináns attitűdökkel, amelyek ellenőrizhetőek, kezelhetőek. Hartmut – bár elzárkózik bármiféle életmódbeli tanácsoktól – elismeri, hogy a rezonancia meg tapasztalása jellemzően nagy eséllyel jelenhet meg a hagyományos életformákban, így például a meditáció vagy az ima gyakorlata során.

Feltevésém tehát az, hogy mivel Marinis a transzkulturális tapasztalásban megélt „valós élmény” esetében szintén egy „rezonáns tapasztalásról” beszél, ezért e fogalom tanulmányozása segíthet a koncepció pontosabb megértésében. A kérdést továbbá onnan közelítem meg, hogy az elmúlt évek legjelentősebb színházantropológiai eseményei hazánkban, így például a XVII. ISTA, milyen transzkulturális élményekre adtak lehetőséget, illetve mint rezonáns tapasztalatok hatottak-e saját kulturális önértelmezésünkre akár egyéni, akár kollektív szinten.

I. Visszatekintés a Magyarországon rendezett XVII. ISTA tapasztalataira

A XVII. ISTA (International School of Theatre Anthropology – Nemzetközi Színházantropológiai Iskola)⁶ 2023-ban Pécsváradon, Pécsen és Budapesten valósult meg a Nemzeti Színház és a Sinum Színházi Műhely Egyesület szervezésében. Az 1980 óta fennálló rendezvénysorozat először érkezett Magyarországra a tizenhat korábbi, hasonló ISTA-t követően, amelyek a világ különböző pontjain valósultak meg. E különleges esemény a 2023-ban Magyarországon megrendezett 10. Színházi Olimpia kitüntetett rendezvénye volt.

Két év távlatából felmerül a kérdés: e nagyszabású vállalkozás vajon hatással volt-e a magyar (színházi) kultúrára, és ha igen, hol lelhetőek fel ennek nyomai? Interjút készítettem Sepsi Enikővel, a Színház és Filmművészeti Egyetem rektor-asszonyával, Rideg Zsófiával a XVII. ISTA fő szervezőjével, aki Parvathy Bául (az ISTA egyik Indiából érkezett mesterének) tanítványa, valamint Berecz István néptáncművésszel, aki a Fonó Budai Zeneház művészeti vezetője. Az interjúk célja volt az is, hogy általános körképet kapjunk a színházantológia jelenlegi magyarországi helyzetét és perspektíváit illetően. Az interjúk tükrében arra a kérdésre is kerestem a választ, hogy az elmúlt évek jelentősebb hazai eseményei a színházantológia terén – mint például a Pécsen megrendezett ISTA Fesztivál, illetve az



A XVII. ISTA Pécsváradon; Csoportkép valamennyi résztvevőről. Helyszín: Pécsvárad Vár; Időpont: 2023. május 15. Készítette: Francesco Galli

⁶ <https://ista-online.org/xvii-ista-2023/xvii-ista-ng-some-data-about-it/>

Anasztázisz bemutatója a budapesti Nemzeti Színházban – miként illeszkednek e tudományterület hosszabb távú hazai fejlődési folyamatába.

I/1. „A pedagógiában megtettük, amit lehet, most a művészek a sor” – beszélgetés Sepsi Enikővel

Az SZFE rektorasszonyával folytatott beszélgetés révén átfogó képet kaphatunk arról, hol tart jelenleg a hazai színházantropológia. Sepsi Enikő elmondta, hogy e tudományterület fejlődésében mérföldkőnek számít a két, Eugenio Barba és Nicola Savarese által jegyzett korszakos jelentőségű kötet magyarra való lefordítása és megjelentetése.⁷ Ezek jelenleg fontos szerepet játszanak az SZFE doktori képzésében és a graduális képzésben, a dramaturg- és színészosztályok esetében. Sepsi Enikő szakterülete a rítuskutatás, amelynek kapcsán a közelmúltban szintén megjelent egy fontos kiadvány⁸. Beszélgetésünkben az is kiderült, hogy a rektorasszony véleménye szerint az *Anasztázisz* című előadás, mely a magyarországi ISTA záróeseménye volt, szintén fontos referencia marad a magyar közönség és a színházi szakma képviselői számára:

„... ez egy olyan közösségi esemény volt, amely nem csak a színházi sokféleséget jelenítette meg, hanem a közösségi létezését is ünnepelte. Az én meglátásom szerint az *Anasztázisz* egy népiünnep volt. Valójában ennek természetesnek kellene lennie, és minden városnak, közösségnek úgy kellene élnie, hogy az ilyenfajta ünnepelés része legyen az életüknek. Az antropológia az embert különféle kulturális helyzetekben vizsgáló tudomány. A színházantropológia Magyarországon a kulturális antropológiából fejlődött ki. A kulturális antropológiának mély gyökerei vannak Magyarországon, fogalmának tisztázásával sokat foglalkozott például Kisdi Barbara,⁹ de a művészetantropológia még gyerekcipőben jár, kevés a szakirodalma. Az SZFE doktori iskolájában van egy fél éven át tartó színházantropológiai kurzus. Továbbá a Benda Kálmán Szakkollégiumban 2025 őszén indult egy *Művészetantropológia* című kurzus, ahol a kortárs művészetekben vizsgáljuk az antropológiai jelenségeket. Ez egy olyan kutató műhely, amely megvalósulása során még folyamatosan alakul, fejlődik. Ennek érdekében gyakran hívunk meg különböző előadókat.”

⁷ Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színész titkos művészete – Színházantropológiai szótár* (fordította: Regős János és Rideg Zsófia; a Károli-könyvek sorozatszerkesztője: Sepsi Enikő), L'Harmattan, Károli Gáspár Református Egyetem, Budapest, 2020. A másik kötet: Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színház öt kontinense* már az SZFE finanszírozásában jelent meg (fordította: Regős János és Pintér-Németh Nicolett), Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2023.

⁸ *Poetic rituality in theatre and literature* [Költői ritualitás a színházban és az irodalomban] edited by Domonkos, Johanna and Sepsi, Enikő, Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary L'Harmattan Publishing, Budapest – Paris, 2020.

⁹ Kisdi Barbara: *A kulturális antropológia története, elméletei és módszerei*, Egyetemi jegyzet, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, ISBN 978-963-308-082-5.

Sepsi Enikő továbbá kifejtette, hogy a magyarországi ISTA legnagyobb jelentősége abban állt, hogy az ISTA elmúlt negyvenöt éves történetében először jelenhetett meg a magyar kultúra Páll Ibolya és Berecz István művészeknek köszönhetően a pedagógiai munkában, majd az *Anasztázisz* bemutatásakor. Így a magyar népdal és néptánc is az összehasonlító kutatás tárgyává válhatott a különböző színházi diszciplínák sorában.

Sepsi Enikő, majd Rideg Zsófia is hivatkoztak arra, hogy elkészült a XVII. ISTA egészét dokumentáló film, Claudio Coloberti felvételei alapján és Rideg Zsófia utógondozásának köszönhetően¹⁰ (elérhető az SZFE archívumában). A rektorasszony végül úgy összegezte a gondolatait, hogy „a magyarországi ISTA témája azóta szakdolgozatokba is beépült. Az oktatás terén megtettük, amit meg lehetett tenni. A kérdés most már inkább az, hogy ezután milyen eredeti dolgok fognak születni az alkotók részéről.”

I/2. Hogy született meg a XVII. ISTA, és milyen új utakat nyitott meg? – beszélgetés Rideg Zsófiával

Rideg Zsófia a beszélgetésünk során arra emlékezett vissza, hogy az ISTA magyarországi megrendezése őt már a 90-es évek elejétől, Király Ninával való megismerkedése óta foglalkoztatta. Majd szakmai munkásságának különböző állomásain újra és újra felmerült benne ez a szándék, idővel egyre inkább a megvalósításra tett kísérletek formájában is:

„Az első Hortobágyra tervezett ISTA még a 2000-es évek első évtizedének végén volt terítéken a Debreceni Csokonai Nemzeti Színház szervezésében, ami aztán végül nem valósult meg forráshiány miatt. A személyes életutamban Eugenio Barba munkásságának különösen nagy szerepe volt. Szegedi egyetemistaként láttam az Odin Teatret legendás előadásait, majd 2000-ben részt vettem az akkor Bielefeldben megrendezésre került ISTA-n, amely meghatározó élmény volt a számomra.”

Évtizedekkel később a Nemzeti Színház dramaturgjaként rábízták Eugenio Barba nemzetközi produkciója, a *Fa* című előadás magyarországi bemutatójának a szervezését. Ekkor találkozott Parvathy Baullal, aki 2015 óta az ISTA indiai mestere, a bengáli jóga-alapú bául hagyomány egyik legjelentősebb képviselője. Ez a találkozás döntő fordulatot jelentett Rideg Zsófia színházi pályafutásában: Parvathy Baul tanítványaként teljes életét a spiritualitás e csodálatosan gazdag formavilágának szolgálatába állította. Külső megfigyelőből beavatott, gyakorló szereplővé válva ráébredt, hogy addigi színházi útkeresése mindig is ez irányba tartott, bizonyos értelemben erre való felkészítés volt.¹¹

¹⁰ <https://youtu.be/txKXF8qru3o>

¹¹ Ld. Rideg Zsófia: A színházi alkotás mint közösségi ima <http://www.naputonline.hu/wp-content/uploads/2023/04/naput222-3.pdf>

A XVII. ISTA létrejötté Rideg Zsófia szakmai pályafutásának a betetőzése volt, s részben az ő kitartó, elszánt munkálkodásának lett az eredménye, hogy a magyar néptánc és népzene is megjelenhetett a rendezvény programjában, majd a munkabemutatón, az *Anasztászis* jeleneteiben is. Zsófia felidézte, hogy Pécsváradon a Sinum Műhely helyszínválasztása jól beleillett a korábbi ISTA-k nagy történelmi múlttal rendelkező helyszíneinek sorába: a várépület, az egykori bencés monostor hangulata összhangban állt a rendezvény szellemiségével:

„A Nemzeti Színház nagyszínpadán bemutatott *Anasztászis* szerintem Eugenio Barba kultúrák találkozatását célzó, ünnepszerező munkásságának a megkoronázása volt. Külön meg szeretnék említeni egy fontos epizódot, amely az ISTA interkulturális kutató jellegének egy előre nem tervezett, de esszenciális eseménye volt: a Pécsváradon spontán megvalósult „barter” (kulturális csere) egy véletlen egybeesésnek köszönhetően került a programba. 2023. május 14-én Pécsváradon tartották ugyanis a III. Kárpát-medencei Tárogatós Találkozót, így aznap koradélután az ISTA résztvevői a vár udvaráról, míg a tárogatósök a várfalról folytattak egymással művészi párbeszédet.”



Barter a tárogatókkal. Helyszín: Pécsvárad vár; Időpont: 2023. május 13. Készítette: Francesco Galli

I/3. „Nemcsak lehet, hanem kell is alkalmazni az ISTA szemléletét a magyar néptáncban” – Berecz István gondolatai

Berecz István elsősorban arra emlékezett, hogy milyen fantasztikus és izgalmas találkozás volt együtt dolgozni Eugenio Barbával:

„Akkor még nem tudtam, milyen jelentős és nagytudású személlyel hozott össze a sors. Nagyon érdekes volt látni, ahogyan a saját kikristályosodott szempontrendszerével vizsgálta a magyar néptáncot. Bár nem vagyok elméleti szakember, az volt a benyomásom, hogy amikor a magyar néptánc az ISTA által vizsgált ősi mozgáskultúrákkal került egy rendszerbe, széles út nyílt az új gondolatok és kreatív lehetőségek számára. Ezek az ősi mozgáskultúrák, a kathakali vagy a nő-színház történetmesélő jelleggel, dramaturgiával rendelkeznek, tehát nem nevezhe-

tőek a mi fogalmaink szerint néptáncnak.¹² Természetesen a magyar néptáncnak is mély rituális gyökerei vannak, és képessé válhat történetmesélésre is. Talán éppen ezért is jelent a XVII. ISTA egy fontos kiindulópontot, egy újfajta, a népi kultúránk gyökereit jobban feltáró szemléletet, annak ellenére, hogy a mai hazai művészi gyakorlatban többnyire nem ezek kerülnek előtérbe. Amikor a néptánc megjelenik a színházi előadásokban, főként a látványossága okán építik be. Másrészről véleményem szerint a néptáncos alkotók sem eléggé nyitottak a drámai színház irányában. Barba egy új utat mutatott, új szemléletet adott a számunkra. Nekem ennek kapcsán Andrásfalvy Bertalan meglátása jut eszembe, amikor arról beszél, hogy a népének előadásának két típusa van: egyik a balladát éneklő csángó asszony, aki nem a gyűjtőre tekint, hanem kinéz az ablakon, miközben valami időtlenségbe réved. Egészen mások viszont azok a mulatók énekek, amelyek azért hívnak be minket egy térbe, hogy jobb kedvre derítsenek... Az *Anasztászisban* való részvétel egy közvetlen színpadi találkozás volt a másfajta hagyományos formákkal, melyek érdekes módon a néptáncnak is más-más érnyeit domborították ki, a megszokott gyakorlatokhoz vagy ahhoz képest is, amit mi magunkról hiszünk. Hiszen hajlamosak vagyunk erősíteni a 'piros csizma, piros paprika' toposzt, miközben sokkal árnyaltabb, mélyebb dolgok is vannak a táncainkban. Például a lánykarikázóban benne vannak a lánybeavató rítusok, vagy a férfiak Borica-táncában jelen van a hétfalusi csángók termékenység-varázsló hagyománya. Mindezek ott szunnyadnak hagyományos mozgáskultúránk mélyrétegében.”

Berecz István a XVII. ISTA hagyatékának lehetséges továbbvitelét illetően úgy véli, nemcsak lehet, hanem tovább is kell vinnünk mindezt:

„A Fonó művészeti vezetőjeként is elmondhatom, hogy Parvathy már harmadszor volt nálunk idén, és már nemcsak koncertet ad, hanem a tanítványai munkabemutatóját is elhozza. Sajnos ritka az ilyesmi, hiszen ez piaci szempontból nem egy mainstream műfaj. Szerintem az ISTA módszertani meghonosításának komoly jövője lehetne a magyar néptánc-



Parvathy műhelyfoglalkozásának bemutatója a Fonóban. 2025. október 12.
A foton Parvathy egyik lengyel tanítványa, Uma Gowri Dasi énekel. A szerző felvétele

¹² Magam is fontosnak tartom megjegyezni, hogy bár örömteli volt a magyar népi kultúra megjelenése a XVII. ISTA programjában, Berecz Istvánhoz hasonlóan én is azt gondolom, hogy népi hagyományaink nem tekinthetők olyan ősi előadóművészeti hagyománynak, mint az ISTA által elsősorban tanulmányozott örökség (kathakáli, nó, bali szigeteki tánc, orissi, bául ének stb), amelyek szakrális alapon fejlődtek ki, és funkciójuknak alapvető része volt az ősi mitológiai történetek továbbadása.

mozgalomban. Talán láthatóak is ennek jelei a fiatal alkotók munkáiban, fórumain. Idővel mindez talán a gyakorlatban is megjelenhet: egy-egy jól sikerült színpadkép, produkció bizonyíthatja majd, hogy ennek van értelme.”

II/1. Az eltűnt hagyomány nyomában – dinoszauruszokat klónozzunk?

A kortárs szociológiában konszenzus van a mai társadalmi életet egyre mélyebben átható elidegenedés jelenségéről. A mi szempontunkból érdekes lehet megvizsgálni, hogy az elidegenedés vajon miként nyilvánul meg a hagyományokhoz való viszonyunkban. A hagyományos, de eltérő színházi formák találkozása, beépítése, művészi sajátosságainak kutatása a hazai színházi gyakorlatban kevésbé preferált területnek számít. Ugyanakkor kiemelt cél a magyar kultúra önazonosságának erősítése, hagyományaink, gyökereink mélyebb megismerése. A színházantropológia jelentősége talán éppen ebben érhető tetten.

Egykori színháztörténet-tanárom, Luigi Fusani a pécsi egyetem olasz tanszékén erről a kérdéstről így vélekedett: „egy színházi kultúra soha nem képes önmagából táplálkozva megújulni, annak külső forrásból kell érkeznie”¹³. Egy megújulási folyamatnak általában szükségszerű része a saját hagyományok kutatása, megismerése és akár újra értelmezése. Ám a színházantropológia rendkívüli lehetősége, hozadéka az idegen kulturális minták vizsgálata komparatív, immerzív vagy empirikus megközelítéssel. Tréfás, de találó párhuzammal szolgálhat a *Jurassic Park* című film, amikor a dinoszauruszok feltámasztásának hiányzó DNS-láncolatait a ma élő békák véréből kölcsönzik, mint ahogy az olaszországi színházantropológiai törekvések egyik célja számos olaszországi alkotóművész¹⁴ számára a *commedia dell'arte* kortárs újra értelmezése. Ahogyan arra Berecz István is rámutatott: a színházantropológia rendszerező kutatásai során a hagyományok egyidejű vizsgálata, szembesítése arra szolgálhat, hogy egy archaikus művészi forma egy másik, hasonlóan ősi forma tükrében ismerjen rá önmagára, ezáltal mélyítve el a maga önazonosságát.

II/2. Esettanulmányok: nemzetközi színházi események egy elszigetelt faluban

A Sinum Színház¹⁵ célja egy olyan empirikus színházantropológiai kutatás, amely a vidéki kistelepüléseken kortárs előadóművészeti események transzkulturális jellegét vizsgálja. Az egyesület ugyanakkor egy olyan „posztkulturális”¹⁶ pozícióból közelíti meg a színházi események folyamatát, amelyben a hagyományok-

¹³ *Órai jegyzetek a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara Olasz Nyelv és Irodalom Tanszékének Színháztörténeti kurzusán* (2007)

¹⁴ Vescovi, Renzo, *Scritti dal Teatro Tascabile* [Írások a Teatro Tascabile társulattól], Bulzoni Editore, Roma, 2007.

¹⁵ <https://www.sinumtheatre.eu/>

¹⁶ Bókay Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Osiris Kiadó, Budapest, 2006.

hoz fűződő közvetett (elidegenedett) viszony felvállaltan része a program szervezői, alkotói tevékenységének. Abból a feltevésből indultunk ki, hogy a falusi környezetben egy színházi esemény lehetséges transzkulturális karakterét nagyban meghatározzák a helyi hagyományok és/vagy az adott kollektív emlékezet valamilyen módon történő megszólítása. Erre klasszikus példaként szolgálnak a 20. század neves színházrendezői (pl. Peter Brook, Eugenio Barba) által megvalósított kulturális cserék. A csere (barter) lényege a fogalom kialakulásakor az volt, hogy legalább két performatív esemény valósult meg: egy a vendégelőadó, egy pedig a helyi lakosok részéről, és a két csoport kölcsönösen végignézte, végighallgatta egymást. A kulturális cserének egy kevésbé explicit megközelítését a Sinum Színház két projektjében alkalmaztuk az elmúlt években. A mi esetünkben a kulturális csere lényege nem két egymást követő performatív helyzet, hanem inkább a helyi és vendégelőadói cselekedetek összefonódása és folyamatos kölcsönhatása az események láncolatában. Ez a kölcsönhatás pedig egy tágabb kontextusban is tetten érhető, amelynek része egy előzetes kutatómunka (pl. interjúk) vagy az adott esemény utólagos feldolgozása (pl. kérdőívek, beszélgetések formájában). De fontos volt számunkra, hogy a komplex szabadtéri performanszok előkészítésében, tervezésében és megvalósításában egyaránt részt vettek a vendégművészek és a helyi lakosok.

III/1. Hangfonalak a közösség szövetében

A *Hangfonalak a közösség szövetében* szabadtéri performanszra 2024. június 8-án, Szalatonon került sor, amelyről gazdag mozgóképes dokumentáció is született.¹⁷ A performansz egy Erasmus+ stratégiai együttműködés részeként valósult meg, amely két éven át tartott, hat ország és hét színházi szervezet együttműködésével, azzal a céllal, hogy keresse a szöveg és az ének hagyományos, illetve kortárs kapcsolódási lehetőségeit az előadóművészetben. A performansz előkészítéseként 2024 májusában egy képzőművészeti workshopra is sor került Szalatonon¹⁸, ahol közösen szőttünk, főként helyi lakosok bevonásával. A *Hangfonalak*



¹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=G_hyL-D68Ck&t=664s

¹⁸ <https://www.instagram.com/rosasmts/?hl=hu>

programsorozat lényege az volt, hogy összekapcsoljuk a szövést és a közösségi hangadás élményét. Mindez egy kortárs multidiszciplináris kezdeményezés, miközben egy hagyományos, tipikusan vidéki közösségi tevékenységnek a megnyilvánulása és újra alkotása is egyben. Ennek érdekében a konkrétól indultunk az absztrakt irányába, így a közösségi szövés volt a kiindulópont, amikor a falu lakóit invitáltuk a *Készítsük el együtt a falu szőnyegét!* felhívással.

Ebben az egyhetes programban kiállítottunk egy 2×1 méteres szövőkeretet a falu főterére, és megszólítottuk az arra járó helyi lakosokat, hogy vegyenek részt a falu szőnyegének elkészítésében, a holland textilművész, Rosa Smits mentorálása mellett. Egy hét után el is készült a szőnyeg, hogy azután a performansz részeként kerüljön átadásra.

Ezt követően, június első hetében gyűlt össze a nemzetközi Erasmus+ partnerség a szabadtéri-közösségi performansz létrehozásának a céljából. Az volt a terv, hogy egy falumenet végén ünnepélyesen átadjuk a falu szőnyegét a helyi közösségnek. Ennek érdekében fonalakat vezettünk végig a falu vasútállomásától a templom előtti térig, amelyek szimbolikusan megjelenítették a valaha és a jelenleg itt élők sorsfonalait. A falumenet során a művészek és a helyi lakosok közösen sétáltak énekszó kíséretében, és álltak meg egy-egy előre kijelölt helyszínen, ahol meghallgathattak egy-egy, a falu múltjához kapcsolódó történetet. A mintegy félórás menetben különböző kultúrkörből származó dalok szóltak meg, mialatt a csoport eljutott a templomtérig, ahol átadásra került a falu szőnyege. Szimbolikusan ebben összegződött az eltérő sorsfonalak találkozása. A szőnyeg performatív átadásával teljessé vált a folyamat, ami a szőnyeg közösségi szövéssel indult, így annak üzenete is világossá vált: a falu mai közösségének tagjai sokfelől érkeztek, ám az eltérő sorsfonalak találkoznak, és egy közös mintázatot hoznak létre a „falusi szőnyegében”.

III/2. Esőmadár

Több mint egy évvel később, 2025. szeptember 28-án került sor a következő falumenetre. Ez volt a *Madarak ünnepe*. A korábbi eseménnyel ellentétben úgy döntöttünk, hogy a helyi történetek helyett inkább valami egészen másra, valamely természeti jelenségre irányítjuk a figyelmünket. Szalatlak majdnem zsákfalú, ahol jók a természeti adottságok, például nagyon sok madárfaj él a falu környezetében. Hogy pontosabb képet kapjunk ezekről a madarokról, meghívtunk egy ökológus-grafikust, Kelemen Kingát közös gondolkodásra és együtt alkotásra. A korábbi falumenethez hasonlóan ez esetben is célunk volt felkínálni egy konkrét kiindulópontot, amelyből az absztrakció felé indulhatunk. Kiindulópontul egy madármegfigyelő állomás, egy Kelemen Kinga grafikai munkáin alapuló ismertető tábla és egy madáretető együttesének az átadása szolgált. Az átadáskor meghallgattuk felvételtől annak a huszonöt madárfajnak a hangját, amelyek a környéken télen előfordulhatnak, és amelyek az ismerte-

tő táblán is megjelentek. Ezt követte a falumenet, mely átvezette közönségünket a faluközpont melletti játszótérről a Sinum Színház kertjébe, ahol Ridég Zsófia (mesterétől, Parvathy Baultól kapott nevén Dzsájá Durga) naplementi bál koncertje kezdődött. A falumenetben ezúttal a Pintér-Németh Nikolett által összehívott helyi, alkalmi kórus elénekelt a *Túl a vízen egy kosár* kezdetű magyar népdalt hegedűszó és egy gólyalábas, búbosbanka jelmezbe öltözött táncos kíséretében.

A közönség énekszóval érkezett meg a kertbe, egy körtefa árnyékában előkészített koncerthelyszínre. Az *Esőmadár* című szólókoncerten a madármotívum mentén összegyűjtött, hindu mitológiából eredő és spirituális tanításokat közvetítő dalok hangzottak el. A koncertnek különleges hangulatot kölcsönzött a szeptember végi lemenő nap fénye.

A koncert végén Zsófia a *Repülj madár, repülj* kezdetű magyar népdalt ajánlotta a közönségnek, melyet áthatott az azt megelőző bál koncert hangzásvilága és hangulata. A közönség válaszolt, és spontán kialakult egy közös éneklés. A számomra oly távoli, szinte idegen magyar népdal, amihez már közvetett volt a viszonyulásom (mert nem kapcsolódnak hozzá gyermekkori élmények), hirtelen élővé vált, és abban a pillanatban úgy éreztem, megszólított a saját kultúráim hagyományos népművészete. E pillanatban talán először értettem meg a színházantropológia jelentőségét.

III/3. Egy hagyomány újra élése mint 'rezonáns' tapasztalás

Mind a *Hangfonalak a közösség szövetében*, mind a *Madarak ünnepe* egyúttal olyan empirikus színházantropológiai kutatásnak is tekinthető, amelynek során a falu lakosságának kollektív emlékezetét és 'kötődéstudatának' meghatározó szegmenseit vizsgáltuk. A *Madarak ünnepe* esetében a helyi hagyományok és a helyi értékek mélyebb megértése érdekében a természeti környezet szerepére is figyelmet fordítottunk. Mindkét esemény során kívülről érkeztek azok a hagyományos művészi formák, amelyek képesek voltak megszólítani a helyi közösséget, aktivizálva kollektív emlékezetét. Ez a megszólíttóság a 'kulturális cseré' révén valósult meg, és egy olyan rezonáns művészi élményben és transzkulturális tapasztalásban fejeződött ki, amelyben a ma már letűnő népi kultúra szellemiségét sikerült felidézni.



A nyomtatvány tervezője: Kelemen Kinga

A *Hangfonalak a közösség szövetében* programsorozatban, majd a 'falumenetben' a helyiek megszólítottága főként a sétában való aktív részvételük által vált érzékelhetővé, amikor spontán avatkoztak be az események menetébe. Az *Esőmadár* koncert végén Rideg Zsófia váratlanul egy népdalt ajánlott a közönség számára, mely részévé vált a közös éneklésnek. Ebben a gesztusában és a helyiek válaszában sűrűsödött a kölcsönös megszólítottág élménye, mely váratlanul és bizonyos értelemben 'kezelhetetlenül' valósult meg.

Összefoglalás

A színházantropológia meglátásom szerint két célt szolgálhat, és a tudományterület kutatói is egyik vagy másik célkitűzéshez állnak közelebb. Az egyik cél a korábban feltáratlan ismeretek gyűjtése, megfigyelése, összehasonlító elemzése, rendszerezése. A másik cél az, hogy visszatérjünk a gyökereinkhez, szert tegyünk az elveszített egységélményre. Utóbbi esetben a hagyományok felidézése kerül előtérbe, azok hiteles újraélése, legyen szó akár egy autentikus forma elsajátításáról, akár kortárs újra értelmezéséről, újjá alkotásáról. Másrésről a felidezés célja lehet a világ elidegenedettség előtti ősi varázslatának hartmuti értelemben vett megidézése, megtapasztalása, egy olyan életforma utáni vágy kinyilvánítása, amikor „a világ még nem némult el”, s így rezonáns kapcsolatba tudunk vele lépni. Ennek érdekében hasznos lehet egy másik (rokon) hagyomány bevonása a kutatás terébe, amely segíthet életre hívnunk saját hagyományaink elveszített, feledésbe merült elemeit, forrásait. A színházantropológiai kutatások transzkulturális kísérletei ily módon jelentős tapasztalatokkal szolgálhatnak saját hagyományaink átfogóbb megértéséhez.

Géza Pintér-Németh: The Experience of Resonance from the Perspective of Theatre Anthropology

The XVII ISTA (International School of Theatre Anthropology) was held in 2023 in Pécsvárad, Pécs, and Budapest, organized by the Nemzeti Színház and the Sinum Theatre Workshop Association. Founded in 1980, the ISTA series came to Hungary for the first time following sixteen previous editions held in various locations around the world. This exceptional event was also a featured programme of the 10th Theatre Olympics, hosted in Hungary in 2023. Recalling the most significant recent developments in theatre anthropology in Hungary, the present article focuses primarily on the experience of the 2023 ISTA, drawing on interviews conducted with three Hungarian participants – Enikő Sepsi, Zsófia Rideg, and István Berecz. It then considers several related events in order to raise the question of what purposes the study and practice of theatre anthropology may serve in Hungary in the future. In the author's view, one possible direction for theatre anthropology in Hungary today – theoretically and/or empirically (in artistic practice) – lies in efforts to dissolve and overcome the condition of estrangement from our own traditional culture.



A beregszásziak más tétekkel játszanak

Szabó Sebestyén Lászlóval, a *REVIZOR PEBI3OP* főszereplőjével a Szcenárium szerkesztői beszélgettek

SZÁSZ ZSOLT: Ez volt az első alkalom, amikor a beregszászi színház társulatában vállaltál szerepet?

SZABÓ SEBESTYÉN LÁSZLÓ: Tulajdonképpen igen. De már 2011-ben, a Szegedi Szabadtéren *Az ember tragédiájában* is dolgoztunk együtt, majd a Valerij Fokin által rendezett előadásban, *A krokodilusban*¹ is együtt játszottunk: mi voltunk az újságírók, én frissen végzett egyetemista voltam. Ezzel az előadással el is utaztunk együtt először Pétervárra, majd Moszkvába.

SZ. ZS: Te is alapító tagja voltál a Sztalker-csoportnak, ami egy generációs formáció volt, az SZFE és a Kaposvári Egyetem frissen végzett hallgatóiból alakult. Így ifjabb Vidnyánszky Attilával te már korábban is alkotói viszonyban voltál. Hogyan kerültél bele ebbe a mostani produkcióba?

SZ. S. L: 2024 nyarán azzal hívtott föl Attila, hogy dolgozzunk újra együtt, mert felkérték arra, hogy rendezzen valamit a beregszászi társulattal. Azt is mondta, hogy ő az *Übü királyra* gondol. Náluk mindig fontos szempont, hogy a választott darabban mindenki kapjon szerepet, és hogy az előadás utaztatható legyen. Összeültünk, kétszer is elolvastuk az *Übü királyt*, de végül úgy döntöttünk, hogy nem azt választjuk. Sokat keresgélünk, aztán végül Gogol *Revizoránál* kötöttünk ki. Először annyi volt meg az előadásból, hogy játszódjon az ukrán határon, az



F. M. Dosztojevszkij: *A krokodilus*, Nemzeti Színház, 2016, r: Valerij Fokin, a képen jobbszélen: Szabó Sebestyén László (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhez.hu)

¹ A Dosztojevszkij kisregényéből készült produkció, *A krokodilus* bemutatója 2016. október 7-én volt a Nemzeti Színházban.



Gogol A revizor c. műve nyomán:
REVIZOR PEBI3OP, a Nemzeti Színház
 és a Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház
 közös produkciója, 2025, r: Ifj. Vidnyánszky Attila,
 az előadás nyitóképe a benzinkúttal
 (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)

denki az előadást, mint egy karikatúrát. Az én figurám is föl van nagytva. A nézőket ezzel is be akartuk rántani ebbe a közegbe, abban bízva, hogy így eggyé válik a nézőtér és a színpad közössége. De ezt szolgálta az előadás elején a konferanszié szerepeltetése is, aki a „színház a színházban” szituációt exponálja, ami mindvégig fenn van tartva. De részünkről volt ebben egyfajta provokatív szándék is.

SZ. ZS: Azért akartatok provokálni, hogy előhívjátok a nézőkből mindazt, ami az életünkben tűrhetetlen, elviselhetetlen, amire nincsenek szavak?

SZ. S. L: A provokáció nyilván nem öncél. De a hazai közönség részéről azt tapasztalom, hogy sokuknak fogalmuk sincsen arról, hogy mi történik a világban, vagy konkrétan ezzel a társulattal. Pedig ha látod őket a színpadon, már önmagában az, ahogyan jelen vannak, egy plusz-jelentést hordoz, csak amiatt, ami velük történt és történik. Már a helyzetük miatt is minden dupla fenekű az előadásban. 2022-ben, mikor kitört a háború, pont akkor játszották a *Tótékat* a Nemzeti Színházban, és én újra megnéztem. Ezt az előadást annak előtte többször is láttam, talán először nálad Nyírbátorban², szabadtéren, de most egészen más volt, mint korábban.

OKKO benzinkútnál, ami egy ma is létező, a kárpátaljaiaknak szinte ikonikus helyszín. Attila kezdettől azt mondta, hogy ez még Kárpátalja háború előtti világa a maga mocsokosságával, simlisségével, kegyetlen törvényeivel, de a maga módján mégis egy működő, élhető világ.

SZ. ZS: A néző azonnal érzékeli is, hogy ezen a színpadon minden hideglelősen valóságos.

SZ. S. L: Ugyanakkor a játék során minden egy kicsit el lett rajzolva, el lett emelve, kicsit úgy is nézi mindenki az előadást, mint egy karikatúrát. Az én figurám is föl van nagytva. A nézőket ezzel is be akartuk rántani ebbe a közegbe, abban bízva, hogy így eggyé válik a nézőtér és a színpad közössége. De ezt szolgálta az előadás elején a konferanszié szerepeltetése is, aki a „színház a színházban” szituációt exponálja, ami mindvégig fenn van tartva. De részünkről volt ebben egyfajta provokatív szándék is.



Örkény István: *Tóték*, Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház, 2004, r: Vidnyánszky Attila
 (fotó: Ilovszky Béla, forrás: nemzetiszinhaz.hu)

PÁLFI ÁGNES: Nekem is van erről egy élményem. Amikor megtudtam, hogy 2004 nyarán Gyulán

² A *Tótékat* a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház a Szárnyas Sárkány Hete Nemzetközi Utcaszínházi Fesztiválon 2005. július 2-án mutatta be.

bemutatják ezt a darabot, azt kérdeztem magamtól, hogy minek, hiszen a *Tóték* akkor már évtizedek óta folyamatosan repertoáron volt, sikerfilm készült belőle Latinovits-csal, és érettségi tétel is volt. Aztán amikor megláttam az előadást, elcsodálkoztam, hogy náluk – vagy talán nálunk is? – még mindig tart a háború. Ez az interpretáció nem volt múlt idős, mintha az ő háborús jelenükben zajlott volna a történet, teljesen realiztikusan.

SZ. ZS: Mikor készültünk erre a beszélgetésre, és Ágnessel megnéztük a mostani előadásotok felvételét, feltűnt egy apró jelenet, ami Gogolnál is szó szerint megtalálható. Az, amikor Bobcsinszkij – a komikus „ikerpár” egyik tagja – arra kéri Hlesztakovot, hogy ha visszatér Pétervárra, említse meg a nevét: „...ha egyszer be tetszik jutni a cár őfelségéhez, tessék megmondani a cárnak: „»Felséges uram, ebben és ebben a városban él egy bizonyos Pjotr Ivanovics Bobcsinszkij«.” Jakab K. Tamás



Bobcsinszkij és Dobcsinszkij iker-szerepében Sára Dániel (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)

és Sára Dániel játssza ezt az iker-szerepet, akik már a beregszászi társulat negyedik generációs színészei. Az ő szájukból úgy hangzik ez, mintha névtelen frontharcosok mondanák az orosz–ukrán fronton, akiket lehet, hogy már eltűntként tartanak nyilván. Tudni kell, hogy a társulat férfitagjai már a háború kitörésének napjától nem mehetnek haza, ezért is tűnhetett föl nekem ez a jelenet az előadásban.

P. Á: A kisemmizett orosz kisembernek ezek az utolsó jajszavai a létezés jogáért Gogolnál is elűtnek a komédia hangnemétől. És vannak még hasonló pillanatai az előadásnak, amelyek azt demonstrálják, hogy itt valójában mindenki az életéért küzd, beleértve Hlesztakovot is.

SZ. ZS: Legalább látszódjunk, ha elpusztulunk, akkor is! – Ezt az elemi késztetést én a határon túli betlehemeseket fogadva 35 éve tapasztalom. A nagy hajtóerőt, hogy mi, kisebbségi magyarok, bocsánat, létezzünk, vagyunk. Ez tovább gondolható úgy, hogy maga a színházi működés is egy provokáció. Jajkiáltás egy emberibb létezésért. De vajon ezt ma meghallja-e még a közönség?



A kisváros lakói, a társulat a *REVIZOR PEBI3OP* előadásának első tablóképében (fotó: Kiss László, forrás: gyulaiavarszinhaz.hu)

SZ. S. L: Igen, nálunk is ez volt a központi kérdés. Mert amikor az interneten úgymond élőben nézzük, hogyan fejeznek le embereket, már olyan magasra kerül az ingerküszöb, hogy nehéz átvinni ezt a jajkiáltást a bevett színházi eszközökkel, úgy, hogy az ne legyen didaktikus, ne legyen túl erőszakos, ne legyen ócska. Nekünk ez volt a problémánk. Tud-e működni az előadás hatásmechanizmusa azok számára is, akik nincsenek benne abban a közegben, ahonnan ezek a szereplők megszólalnak?

SZ. ZS: Ez a fajta kommunikációs válság manapság emberiség-szintű probléma. Miközben összenyitott, infokommunikációs társadalmakról beszélünk, a politikusok a tárgyalóasztalnál csődöt mondanak, képtelenek békét kötni, és folytatódik a háború. De hasonlóan konfliktusos a magyar–magyar párbeszéd is a határon túli kisebbség és a határon belüli többség között, aminek alighanem az az oka, hogy az 1920-as trianoni békediktátum óta az anyaországon kívül hét különböző nemzetállamban élnek a magyarok.

SZ. S. L: Eszembe jut erről, hogy amikor 2024 nyarán darabot kerestünk, Tump már esélyes elnökjelölt volt, és azt ígérte, hogy megteremti a békét, Sin Edina, a társulat vezetője azt szerette volna, ha a készülő előadással majd meg lehet ünnepelni, hogy hazatértek a fiúk, mert kitört a béke. Aztán az lett belőle, hogy az előadásunk utolsó jelenetében az igazi Revizor parancsát közvetítve a narrátor bejelenti: „a férfiak egyenként jelenjenek meg a sorozáson, mindenki hozza magával a személyigazolványát, a katonai nyilvántartási könyvét, és három napra elegendő élelmet. A város bejáratánál egy autóbusz várja önöket. Csomagot nem kell hozni. A szükséges felszerelést mi biztosítjuk. Na, egy-kettő.”

SZ. ZS: A rendező itt tehát egyértelműen érzékelteti, hogy megérkeztünk a mába. Azt nyilván a hazai magyar néző is felfogja, hogy ez a néma, katonai egyenruhába bújt „igazi” Revizor már nem ugyanazt a réműletet kelti, mint Gogolnál. De a te ál-Revizorod is teljesen másként van exponálva ebben a rendezésben, mint az eredeti műben: egy kukából bukkansz elő, és azzal a szöveggel mutatkozol be, amellyel szerzői utasításában Gogol jellemzi a figurát. El van tehát választva egymástól a színész és az általa játszott figura, ami ugyanakkor még hangsúlyosabbá teszi az átjárhatóságot az életvalóság és a játék, a színház világa között. Ki az a Hlesztakov, akit te alakítasz?

SZ. S. L: Megérkezik ez a kozmopolita személtáda, ez a semmirekellő „művész”, ez a kis geci ebbe a nyomorúságos kisvárosba, amelynek a lakói meg akarják védeni tőle a maguk világát, bármilyen undorító, mocskos világ is az, hiszen a sajátjuk. És aztán kölcsönösen megpróbálják átverni egymást. Ami a szemmel látható emberi nyomorúság következtében végül oda vezet, hogy ebbe a személtádába a helybeiek egyszer csak belelátják a maguk megmentőjét, messiását. Azt, aki a lányukat feleségül fogja venni, és el fogja vinni magával Pétervárra, vagy – mert ez nincsen kimondva – valamelyik másik fővárosba, Moszkvába, Kijevbe, Budapestre vagy akár New Yorkba. Ma ebbe a megváltóba sok méme-

sült³ politikust bele lehet látni: Zelenskijt éppúgy, mint Magyar Pétert, de akár Trumpot is.

P. Á: Tudnivaló, hogy a 19. századi orosz irodalomban két alaptípus dominál: a felesleges ember és a messiás, utóbbi az *Ördögökben*, Sztavrogin alakjában van csúcra járva. Dosztojevszkij ezt a regényét először szatírának szánta, végül azonban regénytragédia lett előle. De a messiás figurája már Puskin *Borisz Godunov*jában is megjelenik: Grigorij, ez a szegénysorsú, kolostorban nevelkedő fiatalember egyszer csak elhatározza, hogy ő lesz a cár (részben a történetíró szerzetes, Pimen hatására, aki Godunov bűnösségére hivatkozva tanítványát lázadásra bujtogatja).⁴ Amikor Hlesztakov megjelenik, még mintha a felesleges ember típusát képviselné. Némiképp Anyeginre is emlékeztet, például irodalmi ambíciói folytán, ami ebben a komédiában a lelepleződéséhez vezet (lásd irodalmár barátjához írott levelének elfogását és fölolvását).

SZ. S. L: A szememben ő egy nihilista személtáda.

P. Á: Hát igen, ezt a jelzőt meg szokta kapni Anyegin is. De érdekes módon Tatjánának sok minden más is eszébe jut róla, amikor távollétében maga elé idézi őt: „Pokol-szülött? Ég küldte le? / Kevély ördög? Vagy angyal-e? / Idegen hóbortok bolondja? / Üres káprázat? Moszkvai, / Ki



Szabó Sebestyén László mint Hlesztakov, a nihilista „felesleges ember”
(fotó: Kiss László, forrás: gyulaivarszinhaz.hu)



V. Mejerhold 1926-ban rendezett *Revizor*-előadásának premier-plakátja
(forrás: ptj.spb.ru)

³ A *mém* Richard Dawkins szóalkotása, melyet 1976-ban publikált *The Selfish Gene* (Az önző gén) című könyvében írt le először. Mai átvitt jelentése: olyan eszme, viselkedés vagy stílus, mely utánzás útján terjed személyről személyre, és gyakran egy adott jelenséget vagy témát reprezentáló szimbolikus jelentést hordoz. Az 1990-es években kialakult a memetika nevű tudományterület, mely a társadalomtudományok több területére is kiterjed. (Forrás: Wikipédia)

⁴ Lásd ehhez: Dráma és pikareszk – vers és próza. A Borisz Godunov műfaji sajátosságai = Pálfi Ágnes: *Puskin-elemzések*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1997, 115–139.

tud Haroldot játszani? / Divatszavak bő lexikonja? / Utánozó korunk fia? Talán csak egy paródia?” – Egyébként azt is jó tudni, hogy nemcsak a *Revizor*, hanem a *Holt lelkek* alapötlete is Puskintól származik. És talán az is érdekes, hogy Mejerhold éppen száz éve, 1926 márciusában kezdte próbálni korszakalkotó *Revizor*-rendezését.

SZ. S. L: Csírájában ezek a karakterjegyek megvannak Hlesztakovban is, végig is zongorázok rajtuk. Attila nagy szabadságot adott erre a fajta rögtönzésre. Ki-be lépek a különböző színházi stílusokba, irodalmi idézetekbe. A lánykérés jelenetében például ez a figura mintha a szentimentális orosz lelkülettel azonosulna, miközben röhög az egész színjátékon, hiszen már az imént – szinte az

anya szeme láttára – magáévá tette a leányzót.

SZ. ZS: A beszélgetés elején a provokációt emlegetted, és a közönség érzéketlenségére, magas ingerküszöbére hivatkoztál. A trágársághoz már régen hozzászoktunk a hazai színpadokon, de ebben a *Revizor*-ban a beregszásziak baszd-megelései és a te méltatlankodásod, hogy „milyen ország ez?” szerintem inkább arról szólnak, hogy ez a két világ – a kisebbségi és a belmagyar – nehezen tud egy gyékényen árujni, még ha együtt trágárkodtok is. Mint ahogy ez a fajta komédia vagy inkább szatíra úgyszintén nagyon különbözik a szórakoztatóipari színházi gyakorlattól, amivel előbb-utóbb neked is szembe kell nézned most, hogy az egeri Gárdonyi Géza Színház művészeti vezetője leszel.

SZ. S. L: Az én 'félre'-szövegeimnek vagy a színészóriásainkat felidéző gesztusaimnak pontosan az a funkciójuk, hogy e két világ közötti ellentétet érzékeltessem. A beregszásziak beszólásai, trágárkodásai viszont azt az összetartozást, csoporttudatot is demonstrálják, amivel megpróbálnak ellenállni a külvilág brutalitásának. Ám a musical-bejátszások, amelyekre automatikusan tánccra perdülnek, azt jelzik, hogy az ő otthonos kis világukba is folyamatosan betör a külvilág, a globális szórakoztatóipar.



A polgármester lánya, Marjuska (Polyák Anita) és Hlesztakov (Szabó Sebestyén László) jelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)



Egy musical-tutti az előadásból (fotó: Kiss László, forrás: gyulaiavarszinhaz.hu)

zást, csoporttudatot is demonstrálják, amivel megpróbálnak ellenállni a külvilág brutalitásának. Ám a musical-bejátszások, amelyekre automatikusan tánccra perdülnek, azt jelzik, hogy az ő otthonos kis világukba is folyamatosan betör a külvilág, a globális szórakoztatóipar.



A valódi Revizor, a behívóparancs bejelentésének jelenetében,
elől a kirendelt konferanszié: Sipos Olga (fotó: Kiss László, forrás: gyulaivarszinhaz.hu)

SZ. ZS: A darabbéli helyi entellektüel, a művelődési ház és az amatőr színház vezetője ezzel szemben hiába próbálkozik azzal, hogy az úgynevezett magas kultúrát, a szellemi működés esélyét kínálja fel ennek a közösségnek. Ez a betoldott jelenetsor – időnként bármennyire mulatságos – mindenképp egyfajta önreflektív viszonyt jelez a beregszászi társulaton belül, ami a csoportszínházi működés alapja. Vajon ez a többlet létrehozható-e egy úgynevezett kőszínházi társulaton belül?

SZ. S. L: Még nem voltam olyan helyzetben, hogy társulatvezetőként tegyem föl magamnak a kérdést: vajon egy bejáratott kőszínházi struktúra keretein belül mit lehet tenni azért, hogy ez a fajta csoportszellem, művészi többlet létrejöjjön? Ha nemcsak én, hanem a társulat is akarja, szerintem erre Egerben van esély. Lehet, hogy tévedek, de majd meglátjuk.

“The Berehove Company Plays for Higher Stakes”

The Editors of *Szcenárium* in Conversation with László Sebestyén Szabó, Lead Actor in *The Government Inspector*

How is minority existence different today, and what mission does Ukraine’s only professional Hungarian minority theatre have in a war that has now lasted four years? Why did the Berehove company feel that Gogol’s *The Government Inspector* was the story through which they could most truthfully articulate their own liminal situation and the vulnerability of the Hungarian community in Transcarpathia to the Hungarian nation as a whole? During the conversation, László Sebestyén Szabó – recently appointed artistic director of Gárdonyi Géza Theatre in Eger – also raises the question of how emerging theatre artists, in an era marked by the intensification of armed conflicts, can forge a new relationship with their audiences and challenge the commonly held view that people go to the theatre merely for entertainment.



UNGVÁRI JUDIT

À la recherche...

Avagy: hová tűnt a kortárs dráma? Hová lettek a drámaírók?

A 2004-ben Szakonyi Károly által alapított Drámaírói Kerekasztal kezdeményezésére létrehozott Deszka Fesztivált 2007-től rendezi meg a Csokonai Nemzeti Színház. A kortárs magyar drámák fórumának szemléljére immár a 16. alkalommal került sor Debrecen. Az eseményről tudósító kulturális újságíró szerint az idei program szomorú tanulságokkal szolgált. Visszatekintve a kezdetekre, amikor az előadásokat a színpadi szerzőkkel folytatott izgalmas beszélgetések körítették és a legkülönbözőbb drámai művek iránti élénk érdeklődés övezte a fesztivált, úgy látja, mintha mára azok a jóslatok teljesedtek volna be, melyeket annak idején többek között Hubay Miklós, a magyar drámaírók doyenje is megfogalmazott: a kortárs drámaírók kihalófélben lévő fajt képviselnek az irodalomban és a színházak műsorpolitikájában is.



„A dráma igazi veszélye nem abban áll, hogy az erkölcsre tanít, ellenkezőleg. Az emberi létezés feltételeinek, és/vagy végzetének olyan jelenségeire tanít, ami még az erkölcsön is túlmutat, magasabban van, szabadságot mutat. Ezt ma el akarják pusztítani. A drámairodalomban elérhető felismerését az emberi sors-

nak, ma nem tartják divatosnak.” – így fogalmazott Hubay Miklós, a 2009-es Deszka Fesztivál írói életművét összegző beszélgetésén, két évvel annak debreceni indulása után. Pedig ezek az idők még igazán vérpezsdítőek voltak a kortárs drámákat illetően, de a fesztiválprogramot és a szakmai programokat nézve is. Személyes élményeim szerint az előadásokat a színpadi szerzőkkel folytatott izgalmas beszélgetések körítették, és az első fesztiválokat a legkülönbözőbb drámai művek iránti élénk érdeklődés övezte. Hubay Miklós mellett a fesztivált kezdeményező Drámaírói Kerekasztal több generációt képviselő tagjai adták egymásnak a kilincset Debrecenben. Megfordult a fesztiválon darabbal és/vagy személyesen Háy János, Tasnádi István, Egressy Zoltán, Térey János, Borbély Szilárd, Békés Pál, Garaczi László, Zalán Tibor, Németh Ákos, Kárpáti Péter, Forgách András, Horváth Péter, Thuróczy Katalin, Pozsgai Zsolt, hallottunk beszélgetést Szabó Magdával, Szakonyi Károllyal és Spiró Györggyel, Visky Andrással vagy Bereményi Gézával. Fontos alapkérdésekről cseréltek eszmét az írók és a színházi szakemberek, arról például, hogy mi a dráma manapság, hol húzódik a feldolgozás és az önálló mű határa, milyen nehézségei vannak a regényadaptációknak, gyerekcipőben jár-e a kortárs gyerekdráma, és így tovább – sok-sok izgalmas kérdésről lehetett vitázni, felismerésekre jutni, illetve tovább gondolni őket a konkrét előadásokkal összefüggésben vagy akár azoktól függetlenül is. Fontosnak tartom azt is, hogy a kezdeti időkben magát a fesztiválprogramot is a drámaírók válogatták, ami szakmai súlyt és irányt adott az írók és a színházak párbeszédének.

A drámai fordulat az, hogy ma mindez már nincs, vagy csak nyomokban fedezhető fel. A 16. Deszka tanulságait fontolgatva a legelső dolog, ami feltűnt számomra, az a szerzők hiánya. Az egy hét alatt mindössze egy-két szerző bukkan fel, és a 2014-ben kialakított „házi bölcsek” rendszerének köszönhetően csak a konkrét előadások elemzése volt a téma az idén is. A színházkedvelőket csalogató egyéb beszélgetéseknek (életút- vagy tematikus interjúk, kerekasztal-beszélgetések) már alig jut hely a műsorfolyamban, mert a báb- és gyerekelőadásokkal kiegészülő kínálat gyakorlatilag lefoglalja a teljes napot, még a legedzettebbeknek is nehéz volna végignézni mindent, amit szintén érdemes lenne a szervezőknek „felhasználóbarát” módon átgondolni.

Annak, hogy miért tűntek el a szerzők a Deszkákról, persze sok oka van, és az is igaz, hogy ez a folyamat már évek óta tart. Kiss Csaba, aki a Drámaírói Kerekasztal elnöke volt a fesztiválindító időkben, a Deszka 15. évfordulójára összeállított kiadványban¹ arról beszélt, hogy 2005-ben az első Katona-pályázat kiírása nagy felhajtóerő volt a drámatermést illetően, és hogy a siker több részből tevődött össze. Jól időzítették a pályázatot az évadok tervezése szempontjából, de lényeges volt, hogy érdekeltté tették a színházakat és a szerzőket is, mivel a szín-

¹ DESZKA FESZTIVÁL – 15 év a kortárs magyar drámáért, szerkesztette: Görömbölyi László, Kornya István, kiadja: Csokonai Színház, Debrecen, 2023.



ház a drámaíróval közösen pályázott, kellett hozzá rendező, szereposztás, költségvetés. A színházak reálisan számoltak a bemutató lehetőségével, ami azt eredményezte, hogy sok esetben olyan darabok is elkészültek, amelyek végül nem nyertek támogatást. Az első Katona-pályázat hatására a korábbi 20–25-ös bemutatósám felment 70-re, egyetlen évad alatt – emelte ki a drámaíró. A Deszka Fesztivál létrejöttében ez a felhajtóerő is szerepet játszott, hiszen sok új magyar darabból színpadra vitt előadás közül lehetett válogatni. A 2007-ben Debrecenben otthonra találó fesztivál első időszakáról szólva Kiss Csaba

azt emelte ki, hogy az első öt-hat évében ideális volt a helyzet: „a Csokonai adta a meghívott 15–20 előadáshoz szükséges logisztikát, szervezést, és az írók hozták a szellemiséget. Ez alatt azt értem, hogy az írók – ketten vagy hárman – válogattak, és a programokat is úgy állítottuk össze a szakmai beszélgetésektől a felolvasóig, hogy a szerzők voltak a főszereplők. A Kerekasztalnak megvolt a súlya, minden évben 10–15 író jelen volt, az adta meg a fesztivál rangját és jellegét is: ez a kortárs magyar drámaírók fesztiválja. Aztán az írók lassan kikoptak, elmaradoztak a válogatásból, a szervezésből is – ez nem egy szakítás eredménye volt, egyszerűen az idők során így alakult. De ennek a következménye az lett, hogy elveszítette karakterét a Deszka, és végül egy lett a többi fesztivál közül. A közönség persze egy sor kortárs magyar drámát láthat, ami jó, de a mi oldalunkról, az

írók felől nézve a Deszka már nem a mi ünnepünk volt. »Minket« játszottak, de egyre inkább nélkülünk.”

A 2026-os Deszkán ráadásul nemcsak erről volt szó, hanem érezhetően felerősödött a drámák helyébe lépő „színpadi szöveg” jelenléte is. A (gyerekprogramot most nem számítva) tíz bemutatott mű közül éppen a fele, öt volt egy szerzőhöz köthető, a többi team-munkában, többek szöveganyagából vagy szövegek és társulati improvizációk segítségével valósult meg. Ez különben



Szakmai beszélgetés a 16. Deszka Fesztiválon, 2026. március 1-én
(forrás: facebook.com/cskonaiszinhasz)

elég erőteljes tendenciaként van jelen ma a színházi életben, és még ha érvényes és releváns előadások születnek is az ilyen munkafolyamatok eredményeként, akkor sem segíti elő a drámaszerzők megerősödését. A mostani Deszkán egészen különböző stílusú és hatásfokú előadások voltak jelen mindkét említett vonulatból. A fesztivál díszvendégeként ifj. Vidnyánszky Attila két előadását hozta el Debrecenbe, az *Ifjú barbárok* és a *Janovics* is „Vecsei H. Miklós szövege és a társulat improvizációi alapján” készült, két, jellegzetesen a próbafolyamat során létrejött színpadi mű, ahogy a rendező is beszámolt róla a vele készült beszélgetésen.² Mindkét előadás szerepelt egyébként a MITEM-en is az elmúlt években, s a rendező sajátos munkamódszere – részben a kolozsvári magyar társulat rendkívüli játékképességének köszönhetően – ebben a két produkcióban (már több helyen) közönségelismerést és szakmai sikert is kivívott magának.



Ifj. Vidnyánszky Attilával,
a fesztivál díszvendégével Szirák Péter beszélget
(forrás: facebook.com/cskonaiszinhas)

Az ilyen típusú előadások közül teljesen más formai megoldásokkal élt a budapesti 6SZÍN társulatának produkciója, az *Egy tökéletes nap* Karsai Dániel alkotmányjogász története nyomán, amelyet a Karsai Dániel–Szenteczki Zita–Bíró Bence szerző-trió jegyez. A doku-drámának nevezhető mű problémafelvetése rendkívül izgalmas és hűsbavágó témát feszeget: az eutanázia kérdését, de mégsem tud a scenírozott valóságon túlmutató, ahogy Hubay mondta, „még az erkölcsön is túlmutató” színházzá válni, megragad az életpezírodok sorjázásánál. Drámává válhat-e a pusztá láttatás? Be tudja-e vonni a nézőt ez a divatos rendezői kelléktárral (monokróm színpadkép, tükör, tatami, mikrofonba beszélő színészek, közönség megszólítása) megvalósított produkció, ha nincs mögötte klasszi-



Karsai Dániel – Szenteczki Zita – Bíró Bence:
Egy tökéletes nap, 6SZÍN, 2024, r: Szenteczki Zita
(forrás: csokonaiszinhas.hu)

² Ennek a beszélgetésnek az írott változatát az Alföld 2006-os júniusi száma közli majd.

kus-modern vagy éppen posztmodern esztétikával megtámogatott, de mindenképpen jól szerkesztett drámai mű? Hajlok arra, hogy nem, legalábbis engem nem sikerült az előadásnak megszólítania, mert nem elég, ha magának az ábrázolt történetnek van tragikuma. Ezen a ponton idézném ismét a drámai művek térvessztése felett szomorkodó Mestert, Hubay Miklóst, aki a következőket mondta: „Az igény mindig ugyanaz, ami megjelent már a görögöknél, az Erzsébet-korban, a Napkirály idején, a 19. századi Skandináviában, vagy akár Beckett-nél. A dráma különleges műfaj, aminek az a feladata, hogy szembesítse az embert a saját sorsával vagy a nemzete sorsával, de úgy, hogy belerendüljön. Ez a lényege. Nem pedig az, hogy szól valamiről. Az újság is szól valamiről, csak semmi közöm hozzá. Az a fontos, hogy elérjem, hogy úgy mutassak meg valamit, egy mozzanatot az élet teljességéből, hogy három órán keresztül párszázad-magammal ott, a színház nézőterén megrendüljek, és ne felejtsem el. És ennek semmi köze sincs a politikához! Múltkorában kérdezték tőlem, mit szólok ahhoz, hogy most már arról is lehet írni, amiről eddig nem. Azt válaszoltam, ezt kérdezzék mástól, mert engem nem érdekel. Engem az érdekel, hogy meg tudom-e rendíteni az embereket. Ehhez persze kell a színház, ami nélkül nem lehet megvalósítani.”

Volt még egy kísérletinek nevezhető produkció a Deszka programjában, a miskolci illetőségű *Vasgyári eklogák*. A Zemlényi Attila–Kabai Lóránt szerzőpárostól született, a miskolci vasmű „alvilági” mitológiáját felépíteni hivatott „szcenírozott

felolvasó-színházi előadás” számomra céltalannak tűnt, bár a készítőket mindent „bedobtak” az összművészeti hatás érdekében, a filmvetítéstől az élőzenéig. Ebben az esetben annak, hogy nem érintett meg az előadás, talán éppen ez volt az oka: a túlzott hatásvadászat – valódi, a lokális közösségen és a helyi (sajátos) nosztalgiafaktoron túl is érvényes tartalom nélkül. Az *Ifjú barbárok* vagy a *Janovics* szerintem éppen azért válhatott sikeressé, mert a ma

nézőjét tényleg rá tudja venni arra, hogy belegondoljon: mi közünk van Bartókhoz, Kodályhoz, illetve miért nem szabad megfélekednünk Janovics Jenőről? Ugyanakkor ifj. Vidnyánszky Attila zseni-trilógiájának első két produkciója (hamarosan készül az Adyról szóló harmadik is) nem szövegalapú eszközökkel próbálja a közönséget bevonni vagy megrendíteni, hanem a színház összművészeti hatásmechanizmusa révén teremt drámát, mint például abban a megrázó képsorban, amikor Bartók szembe megy az emberek áradatával a 20. századi tülekedésben.

Az „egyszerűs” darabokat tekintve is elég vegyes színvonalú volt a 2026-os válogatás. Az Egressy Zoltán tollából 1997-ben született *Portugál* „régí moto-



A *Vasgyári eklogák* bannerje
(forrás: csokonaiszinhaz.hu)

ros”, hiszen vagy húsz évig játszották a Katona József Színházban, de magyar nyelvterületen talán nincs is teátrum, amely ne tűzte volna műsorra, és azon kevés darabok közül való, amelyek külföldön is szép sikert arattak, jelesül például Londonban. Maga a darab is több mint tíz nyelven olvasható, a kortárs magyar drámák között tehát kiemelkedően népszerűnek számít. Ezen a Deszkán a házigazda debreceni társulat új produkciójaként, a fiatal és igen tehetséges Béla Marcel rendezésében láthattuk, s a feldolgozás elég izgalmasra sikerült. Az alkotó ugyanis szakított a megszokott pszichorealista feldolgozásmóddal, és egy groteszk, már-már abszurd irányba tolta el a stílust, bizonyítva, hogy ez is érvényes lehet a különben jól megírt, a konkrét sztorin túlmutatató gondolatokat is felvető darab olvasataként. Béla Marcel rendezőként egy másik előadással is jelen volt a Deszka Fesztivál 2026-os programjában. O. Horváth Sárinak a *Bolond világ, avagy The Marx Brothers* című drámáját 2024-ben állította színpadra ősbemutatóként a szabadkai Kosztolányi Dezső Színházban, amelynek társulata a kolozsváriakhoz hasonlóan „bevállalós”, többféle rendezői formanyelvvel is képes megbirkózni. Előadásuk ezúttal is szórakoztatóra és ügyes megoldásokban bővelkedőre sikerült, ám a darabban kapcsolatban itt is elfogott a céltalanság érzete, mert ugyan mi közöm lehet mai magyar nézőként a Marx-fivérek történetéhez?

Ugyanígy nem igazán tudtam mit kezdeni Horváth Péter *Jóccakát* című családtörténetével, amely a Kádár-rendszer áporodott levegőjű kulisszái között mutatta be egy fogyatékkal élőt gondozó, egyébként is diszfunkcionális család mindennapi hanyattatásait. Vajon mit látott meg ebben a történetben Ascher Tamás rendező, hogy ezt a darabot éppen most (2024-ben volt a bemutató) színre vitte? A színpadi megoldásait és stílusát tekintve túl sok izgalmat nem kínál előadás számomra szintén érdektelenségbe fulladt.



O. Horváth Sári: *Bolond világ, avagy The Marx Brothers*, Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka, 2024, r: Béla Marcel (fotó: Molnár Edvárd, forrás: csokonaiszinhaz.hu)



Horváth Péter: *Jóccakát*, Katona József Színház, Budapest, 2024, r: Ascher Tamás (fotó: Horváth Judit, forrás: csokonaiszinhaz.hu)



Krusovszky Dénes: *Akik már nem leszünk sosem*, Budapest Bábszínház, 2025, r: Dékány Barnabás (fotó: Piti Marcell, forrás: csokonaiszinhaz.hu)



Kárpáti Péter: *Térkép a túlvilágról*, Trafó Kortárs Művészetek Háza – MASZK Egyesület – Szkéné Színház, 2024, r: Kárpáti Péter (forrás: csokonaiszinhaz.hu)

Kimondottan jól megírt és színre vitt előadásokat láthattunk viszont Krusovszky Dénes *Akik már nem leszünk sosem* című darabja esetében, ami a Budapest Bábszínház előadásában érkezett a Deszkára. Kárpáti Péter *Térkép a túlvilágról* című művéből is remek produkció született (a Trafó, a MASZK Egyesület és a Szkéné közös előadása). Azért is érdekes az összehasonlítás, mert ezek a darabok is valamilyen családtörténetet dolgoztak fel. Közös bennük, hogy e művek prózai alapanyagból avansáltak drámává: mindkettő regényből született. Mégis megálltak drámai kompozícióként, előbbi mint monodráma, utóbbi mint többszereplős játék. Azt gondolom, a kulcs a személyes tét: Krusovszky Dénes és Kárpáti Péter is a saját múltját dolgozza fel (ebben persze hasonlóak a Horváth Péter-darabhoz). De nem csupán egyszemélyes belső utazások ezek, mivel a múlt mára és mindenkire vetíthető tanulságait is hordozzák. Mindkettőben jelen van ugyanis a történelem, a kollektív psziché rajzolata. Különösképpen igaz ez Kár-

páti finom és sokrétegű költői szöveghálózatára, amelyben egészen otthonosan érezheti magát a néző. A dédnagyapa, Bíró Mór különös, Jászai Marival is kapcsolatos szökésének nyomán több mint száz év története sejlik fel, benne a magyar társadalom „belső térképének” kuszaságával.

A fesztivál margójára kívánczok még két apróság. Az egyik, hogy bár a fesztiválprogram rendkívüli sűrűsége miatt nem láttam az összes bábelőadást a Gördeszka-programból, de az a kevés általam látott előadás alapján is kijelenthető, hogy a bábszínház köszöni szépen, nagyon is jól van, akár a kortárs szerző művéből összeállított darabot, *A szomjas trollt* (Varró Dániel – Budapest Bábszínház), akár a népmese-adaptációt (Gimesi Dóra: *Tündérszép Ilona és Árgyéhus királyfi*, Círóka Bábszínház) veszem is alapul. Másik megjegyzésem, hogy a valóságmorzsákból olyan szép és megindító produkciót is lehet szerkeszteni, mint a

Széldeszlán, a Színház- és Filmművészeti Egyetem III. éves prózai színész osztályának előadásában látott *Szeretett szeretetnyelvünk*, Ilja Bocsarnikovsz rendezésében. Éppen ezért is nehéz megfogalmazni, hogy mitől is „működik” a kortárs dráma.

Dobák Livia írja a már említett Deszka-kötetben: „A Deszka tizenöt éve egyfelől dokumentálja a kortárs magyar dráma súlyvesztését, másfelől nyomon követi a színházi szöveg mozgását, alakulását. A produkciók közül néhányat nehéz besorolni ide vagy oda, de a többség-nél élesen elkülöníthető a drámaíró által írt dráma, az adaptáció vagy a rendező által irányított, esetleg írt, és/vagy a társulat által közösen létrehozott előadásszövegek. Amennyiben – tévedés beleszámítva – megpróbálunk statisztikát összeállítani a kortárs dráma kontra színházi szöveg tekintetében, arra az eredményre jutunk, hogy a Deszka elindulásakor (2007) a 11 „versenyprogram” 7 kortárs drámát és 4 „egyebet” tartalmazott (író által írt adaptáció, rendezői szöveg, színházi alkotócsapat közös munkája). A legutóbbi (2019) Deszka majdnem fele színházi szöveg volt.” Ezt az arányt láthattuk a 16. fesztiválon is. Dobák Livia azt is megállapítja írásában, hogy az utóbbi időben a szakmai anyagokban, interjúkban egyértelműen az irodalom és a színház közötti törésvonalról beszélnek. „A kortárs dráma ma »fogság« egy rendező számára, de néhány évtizede lehetőség volt a színházi nyelv újra kódolására, a történetmesélés kronológiájának megváltoztatására, a realista karakterek elhagyására vagy a költői színház sűrített szövegkezelésre. Lehetséges, hogy ezek a színházon kívülről jött impulzusok nem váltották meg a színházat, és sokszor vitát generáltak; félsikerek és zsákutcák mentén dolgoztunk, de a színházi beszédmód változását szeretttük volna” – fogalmaz a dramaturg.

Dobák Livia nevét azért is érdemes kiemelni, mert óriási szerepe volt abban, hogy Debrecenben elindulhatott egy nagyon komoly stúdiószínházi műhely,



Varró Dániel: *A szomjas troll*, Budapest Bábszínház, 2024, r: Cseri Hanna
(fotó: Piti Marcell, forrás: csokonaiszinhaz.hu)



Gimesi Dóra: *Tündérszép Ilona és Árgyélus királyfi*, Círóka Bábszínház, 2025, r: Kovács Géza
(forrás: csokonaiszinhaz.hu)



Dobák Livia dramaturg (1955–2023)

amit „társtettesével”, Pinczés István akkori főrendezővel éveken át igazgattak. Ez a program az 1980-as évek végén indult, és a 90-es évek második feléig ösztönözte drámaírói munkásságra az addig költőként vagy prózaíróként tevékenykedő alkotókat. A rendszer lényege az volt, hogy évadonként a színház ösztöndíjat adott az íróknak, akik a társulattal szorosan együttműködve új művet hoztak létre, amit azután a színház bemutatott. Így került a Csokonai Színház színpadára ösbemutatóként Parti Nagy Lajos *Ibusár* című zenés-táncos huszerettje, Garaczi László *Imoga és Fesd feketére!* című drámája, Darvasi László *Vizsgálat a rózsák ügyében*, Szív Ernő *es-téje*, *Bolond Helga*, *Argentína* című műve, Borbély Szilárdtól *A kamera.man*, Háy János *A Gézagyerek* című istenjátéka; nem ösbemutatóként, de a sorozatban szerepelt Hamvai Kornél Márton *partjelző fázik* című egyfelvonásosa is, olyan kimagasló debreceni színészekkel, mint Kóti Árpád és Miske László. A rendszer nagyon is működőképesnek bizonyult, gyümölcsöző volt a színház számára, hiszen évente kapott minőségi új magyar drámát, de az íróknak is, akik megtanultak „színházra írni”, s felfedezhették maguknak a drámai mű előnyeit. Dobák Livia beszámolt arról is, hogy igyekezett a Debrecenben élő Borbély Szilárdot többször is a színházba csalogatni, ám a tervezett *Kredenz* (Teleki László *Kegyenc* című drámája nyomán) című drámája végül nem valósult meg, mert befulladtak a tárgyalások Csutka István akkori igazgatóval. „Borbély Szilárd számára a színházi siker a Vidnyánszky Attila által rendezett *Halotti pompa* bemutatójával jött el” – teszi hozzá a dramaturg.

A „rezidens-drámaíró”-program már csak azért is hatékonyan működött, mert a 90-es években nyilvánvalóvá vált, és erről többen is beszámolnak tapasztalataik nyomán, hogy a színházakból kikopott a magyar dráma. Még az idősebb generáció prominensei (Szakonyi, Csurka, Hubay) is eltűntek a hazai színpadokról, a középgeneráció pedig vagy nem írt drámát, vagy nem volt tere a bemutatására. „A vidéki színházak és a drámaírók közötti kapcsolat vagy egyáltalán nem létezik, vagy igen távolságtartó. Az igazgatók semmiképpen nem szeretnének elköteleződni a drámaírók felé. Olyan színházat működtetnek, mely egyre szűkebb bázisú, átstrukturálódott felnőtt közönségüknek megfelel. A közönség egy részének érdeklődése jó néhány éve elmozdult a szórakoztató előadások felé

és a legtöbb igazgató gondolkodás nélkül ezt követi” – állapítja meg Dobák Lívia. A kétezres évekre a „biztonsági” külföldi sikerdarabok vagy a szórakoztató zenés produkciók vették át a vezető szerepet a színházakban, és a vezetők gyakran nézegették a magyar kortárs írókat, akik nem, vagy csak nagyon ritkán jutottak el a színpadokra, azon belül is maximum a stúdiókba, a nagyszínpadokra a kortárs műveket már nem engedték be.

A kortársak mellett nem voltak könnyű helyzetben a huszadik század derekán még számottevő erőt képviselő idősebb drámaírók sem. Az aktívak is nehezen jutottak színpadhoz, de akik már elhunytak, azok végképp kitörlődtek a színházi köztudatból. Hubay Miklós az említett beszélgetésben, 2009-ben felidézte, hogy valami történt a 20. század közepén, aminek hatására elindult ennek a műfajnak a margón kívülre kerülése. Példaként Sarkadi Imrét hozta fel, akinek nagyszerű műveit, az *Oszlopos Simeont* és az *Elveszett paradicsomot* nem mutatták be, aztán egyszer csak már nem volt velünk a szerző sem. Arról is szólt Hubay, hogy míg az első zsenéjének bemutatójáról (*Hősök nélkül*) még mintegy száz komoly elemzés jelent meg a lapokban, addig a kétezres években már egy szó sem esik arról, hogy például az *Elnémulás* című darabját műsorra tűzte a debreceni teátrum.

Hubay Miklós szerint a drámaírás méltatlanul kikerült az irodalmi kánonból, sem monográfiák nem készülnek a drámaírók munkásságáról, de még rövidebb tanulmányok, kritikák sem születnek a drámai művekről, illetve a drámaköttek megjelenése is korlátozott. Nagy baj szerinte, hogy az irodalomtörténések munkáikban mellőzik a drámát és a tragédiát, de a dramaturgiával sem foglalkoznak. A költészetről vagy a prózáról lehet olvasni, de a drámát száműzte az irodalom – fogalmaz sommásan Hubay Miklós ebben a 2009-es életmű-beszélgetésben. „Az, ami Arisztoteléstől kezdve, hosszú időn át működött, ma már nincs. Ki ír ma drámáról? Nem dívik, nem »trend«. Ha új díjat alapítanak (erre is van példa), a költészet és a próza mellől hiányzik a harmadik nagy műfaj. Eltűnt. A dráma igénye is eltűnt. Úgy vannak vele, a színház majd megteremti magának azt a szöveget, ami működik. Lehet.” Hozzátenném gyorsan, emellett az is baj, hogy a 2000-es évek második évtizedében már az is elképzelhetetlen, hogy egy ilyen horderejű beszélgetés egy kimagasló drámaíróval a Deszka programjába bekerüljön.

Röviden összefoglalva tehát: hosszú évek, évtizedek óta tartó folyamat végén vagyunk, amely a magyar drámát kikoptatta az irodalomból, a kortárs drámaírókat pedig – egy-két üdítő kivételtől eltekintve – eltüntette a színházakból. Úgy tetszik, a drámapályázatok sem tudnak igazán segíteni, hogy ez a tendencia érdemben megforduljon. Úgy látszik, még a kimondottan a „kortárs magyar dráma ünnepének” szánt Deszka Fesztivál sem tud ellenállni a Hubay által emlegetett lassú gleccsermozgásnak. Miközben a szomszédos nemzetek vagy az európai kis nemzetek, illetve a kis lélekszámú nemzetiségek is igyekeznek például a fordítások révén eljuttatni íróikat és darabjaikat a nemzetközi színtérre, amire szá-

mos példát lehet találni. Azt például, amit a lapunkban is méltatott nemzetiségi színházak decemberi webinariumán Víctor Muñoz, a katalán Sala Beckett menedzsere említett, hogy nemcsak segítik a katalán darabok megszületését, hanem komoly fordítói munkát is végeznek a katalán nyelvű drámák menedzselése érdekében, még magyar fordítójuk is van. Kiss Csaba drámaíróként és a Drámaírói Kerekasztal egykori elnökeként szintén arra panaszkodik, hogy „a kortárs magyar dráma ügye olyan lett, mint a nemzeti parkokban egy-egy ritka faj kiemelt védelme, vagyis kis stúdiókban meg padlásterekben ápoljuk”. Ő sem fogalmaz túl optimistán, amikor megállapítja: a magyar drámairodalom haldoklik. „Ha a lengyeleket, a románokat, szerbeket nézzük, az oroszokról nem is beszélve, tele van a repertoár kortárs szerzők művével. Drámaíró-generációk művei kerültek sorra a közönség elé. A műsornak nem az egytizedében, hanem felében, kétharmadában szerepelnek. Elsősorban azért, mert a kor problémáit vették elő és tették színpadra. Vagy nézzük meg a magyar filmtermés problémaérzékenységet! Szinte nulla. Román és lengyel filmek szólnak a jelenről, az értékvesztésről, a kallódásról, a korrupcióról, társadalmi változásokról, a közelmúlt eseményeiről. Döbbenetes, hogy tudják ilyen érzékenyen és erővel képviselni korunk problémáit, és a mozikat megtöltik a nézők. A magyar valóságot ma sem a filmből, sem a kortárs drámából nem lehet megismerni. Egyes elemei, figurái néha hasonlítanak az »élethez«”.

A 2024-es, 15. Deszka Fesztiválon még megcsillant e tekintetben némi remény: az akkori (sajnos, túl rövid ideig regnáló) debreceni művészeti vezető, Szabó K. István a vele készített interjúban arról beszélt, hogyan lehetne kitágítani a kortárs magyar drámák és a fesztivál kereteit is egy nemzetközi, de elsősorban közép-kelet-európai horizonton. Ebbe a folyamatba organikus szövetségesként belevonva az egyetemet, amely segíthetné a fordítások elkészítését és akár nemzetközi menedzselését is. Ez az ötlete azonban távozásával úgy tűnik, hamvába is holt. Az időközben biennálévá alakult Deszka Fesztivál 2026-os évada sem válogatásában, sem pedig szakmai programjában nem mutat előrelépést az eddigiekhez ké-

pest, s egyelőre az a szándék sem látszik, hogy az egykor szebb napokat látott kortárs magyar drámának valószínű fórumot szeretne vagy tudna teremteni. Kiss Csaba 2023-as értékelése szerint hiányoznak az érdekes, izgalmas viták: „A 2014-től bevezetett »házi bölcsek« vitái érdekesek is lehetnek, de elsősorban az előadásokról szólnak és nem a drámákról, szakmailag nem nyitnak akkora teret, amire szükségük volna a drámaíróknak, az egész szín-



Szabó K. István (balról) a 15. Deszka Fesztivál sajtótájékoztatóján, 2024-ben (forrás: csokonaiszinhaz.hu)

házi szakmának.” Ezt a ténymegállapítást a 2026-os fesztivál sem tudta megcáfolni.

Végül hadd idézzem újra Kiss Csabát, mert szerintem lényegre törően fogalmaz arról, mi kellene hozzá, hogy a jelenlegi, nem túl rózsás helyzet megváltozzon a kortárs drámát illetően: „Szellemiségre van szükség. Ehhez – ahogy a »hőskorban«, 2004 táján elkezdődött – beszélgetni kell, problémákat megvitatni, igazgatókkal, szerzőkkel, rendezőkkel, dramaturgokkal, a különböző generációk gondjait, elképzeléseit, törekvéseit meg kell ismerni. Így lehet a támogatások mellett érvelni. Atomizáltan élünk, dolgozunk, mindenki gondol valamit a maga buborékjában. A kerekasztalhoz oda kellene ülnie a Deszka szervezőinek is, hogy elinduljon, feléledjen újra az együttműködés, és ki kellene találni, hogy lehet az írókat visszahozni, pozícionálni a fesztiválon.”

A magam részéről azt gondolom, nagyon összetett strukturális változtatásokra volna szükség a színház teljes szakmai szegmensében ahhoz, hogy vissza lehessen fordítani a drámai műnem hazai „kihálási” folyamatát, s ebben az emlegetett pozitív példák, kísérletek, elképzelések kivétel nélkül helyet kellene, hogy kapjanak. És mindenek előtt fontos volna visszaállítani a magyar dráma irodalmi rangját ahhoz, hogy új Sarkadi Imrék, Szabó Magdák vagy Hubay Miklósok teremjenek ebben a században is.



Kiss Csaba drámaíró



Hubay Miklós drámaíró (1918–2011)

Judit Ungvári: À la recherche...

(Or: Where Has Contemporary Drama Gone?

Where Are the Playwrights?)

Since 2007, Csokonai National Theatre has organized the Deszka Festival, on the initiative of the Playwrights' Roundtable founded in 2004 by Károly Szakonyi. This year saw the 16th edition of the festival in Debrecen, intended as a forum for contemporary Hungarian drama. According to the reporting cultural journalist, the programme offered some sobering lessons. Looking back to the festival's beginnings – when lively discussions with playwrights accompanied the events and there was keen interest in a wide range of dramatic works – it now seems to her that earlier warnings have been realized: as Miklós Hubay, the doyen of Hungarian dramatists, once observed, contemporary playwrights represent a declining breed, both within literature and in the repertoire policies of Hungarian theatres.



in memoriam



MARIA SHEVTSOVA

„Mindig ugyanaz a kéz”

Robert Wilson (1941. október 4. – 2025. július 31.)¹

Csendesen elhunyt Robert Wilson – és bár tudtuk, hogy egészségi állapota megromlott, halálának híre váratlanul ért bennünket; lesújtó volt, ahogyan mindig lenni szokott, amikor szerettünket veszítjük el. Úgy tűnik, egy egész korszak, az 1960-as években olyan magabiztosan induló korszak ért vele véget. Halálát világszerte mély gyász kíséri, különösen azokban az országokban, ahol – jellemzően, de nem kizárólag – színpadi produkciók létrehozójaként tevékenykedett. Ezeket a helyi nyelveken adták elő, és ugyanazokon a nyelveken vitték el külföldi turnékra is; kivéve az operákat, amelyeket általában az eredeti librettó nyelvén éneklük mindenütt. Wilsont mint művészt életművének mennyisége, sokfélesége és léptéke, valamint széles közönsége nemzetközileg elismert sze-

mélyiséggé tette. Ez a státusz nem ritka a kommersz musicalek vagy a popkultúra hírességeinek körében, mint például David Byrne vagy Lady Gaga – akikkel Wilson dolgozott is együtt –, a színház világában azonban kivételesnek számít.

Akárhogyan is kerülgetjük, a gyász az gyász – Wilson monumentális öröksége azonban okot ad arra is, hogy ünnepeljünk, és elismerjük, ahogyan a maga tevékenységével kapcsolatban ő bátran használni



Robert Wilson portréja. Fotó: Lucie Jansch (2011).
(A RW Work, Ltd. jóvoltából)

¹ Maria Shevtsova tanulmányának angol eredeti szövegét lásd: *Critical Stages / Scènes critiques*, Az IATC folyóirata / *Revue de l'AICT* – 2025. december: 32. szám. (A magyar fordítást szakmailag a Szcenárium szerkesztői lektorálták.)

merete a „művészet” szót ebben a huszonegyedik században, mely bizalmatlanul fogadja a feltevéseken alapuló különbségtételt, hierarchiát. Ő nem a színház számára „helyesnek” tartott konvenciókat követte, szabadon átjárt a vizuális, az auditív és a fizikális művészetek – elsősorban a tánc-, a mozgás- és a pantomimművészet – területére. Számára a pantomim (a némajátékkal való utánzás – *a szerk.*) lényegében mimikrit jelentett, eltúlzott sminket, feltűnő és bolondos parókákkal keretezett, egy-egy pillanatra kimerevített, kontúros, részletgazdag portrékat, ahol a hatás nem a valósra vagy az élethűre, hanem valami fantasztikusra, meszterkéltre és stilizáltra irányult. Efféle hatásos, célzott eszközök segítségével vegyítette, hangolta és társította össze egymással a különböző művészeti ágak elemeit, hogy új formákat és saját, idiomatikus nyelvet hozzon belőlük létre. E folyamatba beletartozott a verbális művészet is: az írott, a beszélt és az énekelt szó egyaránt.

Az 1980-as évek elején Wilson vonakodva bár, de időnként „hibridnek” nevezte alkotásait, később aztán minden jelzőtől, korlátozó címkétől eltekintett. Ugyanakkor kölcsönhatásokra épülő gyakorlatával kérdésvetítésre ösztönözte a színházcsinálókat arról, hogy mivé válhat a színház, miközben azt is vallotta, hogy ez a művészet az emberi lét szerves része azokban a múltban és a jelenben létező, változatos kultúrákban, amelyek az emberiséget alkotják. Szenvedélyes gyűjtője volt az ókori civilizációk tárgyi emlékeinek; szerette a klasszikus zenét; és örömmel dolgozott magasan képzett színészekkel, akiknek a mesterségbeli tudását saját esztétikájának szolgálatába állította. Meggyőződése szerint a színház azzal, hogy a kompozíciós határokat feszegeti, segíti leépíteni a társadalmi korlátokat is – e nézete azonban nem annyira politikai, mint inkább etikai és humanitárius indíttatású volt. Ebből az átfogó szemléletből kiindulva alapította meg 1992-ben a The Watermill Centert Long Islanden, nem messze New York városától. Watermill csak 2006-ra készült el teljes egészében, és válhatott a feltárás, a kísérletezés, kutatás, sőt, a multidiszciplináris, multikulturális, művészeteken átívelő tevékenységek sorának tökéletesen működő laboratóriumává az együttműködés szellemében. Ebben a nemzetközi résztvevők előtt abszolút nyitott központban elfogadhatatlan volt a bigottság és az előítélet bármely formája. A Watermill méltán jelenti Wilson örökségének meghatározó részét.

A Watermill-projektben Wilson személyes képességei öltöttek testet. Ő egyszerre volt színház- és operarendező, saját produkcióinak világítás- és látványtervezője, pályája korai szakaszában még jelmezeket és tárgyakat is tervezett. Ennek ikonikus példája a *Deafman Glance* [*A süket pillantása*] (1970) című produkciójához készült szék, amely a teljes előadás alatt lassan ereszkedett alá a zsinórpadlásról. A *Deafman Glance* 1971-ben a franciaországi Nancy Fesztiválra utazott, ahol olyan erőteljes benyomást keltett, hogy onnan egyenesen Párizsba kapott meghívást. Ott a szürrealista író, Louis Aragon örökérvényű elismerésben részesítette az alkotást, és rendkívül találóan „néma operának” nevezte. Az előadás Párizsban hét (míg első bemutatóján, Iowában négy) órán keresztül *valóban* néma volt (a természetes hangokat, például a lépteket leszámítva),

s Wilson ekkor terjedelmes részeket illesztett be a *The Life and Times of Sigmund Freud* [Sigmund Freud élete és kora] (1969) című darabjából is, amelyet a Byrd Hoffman School of Byrds alkotócsoporttal együtt hozott létre. A csoportot 1967-ben alapította, és 1975-ben oszlatta fel.

A *Deafman Glance* térben és látványban is síkok mentén szerveződött. A képek elidegenítettnek tűntek, akárcsak a szürrealista festményeken. Csend, lassúság és mozdulatlanság uralkodott – illetve a mozdulatlanság illúziója, hiszen minimális mozgás azért volt benne. Wilson egész színházesztétikájának ezek váltak az alapvető ismertető jegyeivé, akárcsak a mű – általa „architektúrának” nevezett – szerkezetét szolgáló, aprólékosan kidolgozott térszervezés, valamint a képeket és a színeket kontúrozó fényjáték. Jellegzetes, egyszerre kifinomult és visszafogott fénytervezése azonban csak az alapvetően fehér fényvel megvilágított, a szürke és a bézs árnyalatait felvonultató *Einstein on the Beach* [Einstein a tengerparton] (1976, Avignoni Fesztivál) című előadást követően bontakozott ki igazán, mely Wilsont egy csapásra világhírűvé tette.

Az *Einstein* mint üzleti vállalkozás is döntő jelentőséggel bírt. A francia Kulturális Minisztérium nagylelkű finanszírozásával létrejött produkció precedenst teremtett: ettől kezdve Európa-szerte minisztériumi támogatásban részesültek az állami fenntartású nemzeti és egyéb státuszú állami színházak, ezen belül kiemelten a neves operaházak. A *Death, Destruction and Detroit* [Halál, Pusztítás és Detroit] 1979-es berlini előadását követően Németországhoz, Franciaországhoz – és a kezdetektől fogva Olaszországhoz is – hasonlóan, biztosította a további produkciókat, így például a *CIVIL war* [POLGÁR háborúk] kölni részét (1984), valamint a Hamburgban bemutatott *The Black Rider* [A fekete lovast] (1990), ezt a vagány humorral színre vitt, expresszionista kabaréra és cirkuszi produkcióra emlékeztető alkotást, amelynek dalait és zenéjét Tom Waits szerezte, s egyes elhangzó szövegeit William Burroughs írta. A német mecénási támogatás tartósan fennmaradt: az utolsó produkció a *Moby Dick* (2024) volt Düsseldorfban; 2024-ben Párizsban (az eredetileg a Párizsi Opera által megrendelt és 1993-ban bemutatott) *Madama Butterfly* kissé átalakított, kiváló felújítására került sor, és ugyanebben az évben, hat hónappal korábban mutatták be a könnyed, precízen gravírozott *PESSOA – Since I've been me* [PESSOA – Amióta önmagam vagyok] című darabot Firenzében.

Eközben Wilson naptárában megjelent Svájc, Skandinávia és Görögország. A 2000-es években azután a rendező figyelme egyre inkább Kelet-Európa, elsőként a legendás Berliner Ensemble felé fordult, amellyel – számos egyéb figyelemre méltó produkció mellett – megalkotta a ravaszul humoros, olykor pimaszul satirikus, ám mindvégig tökéletesen kimunkált *Shakespeare's Sonnets* [Shakespeare Szonettjei] (2008) című, „camp” stílusú, markáns előadást. Állami színházakban rendezett Európa keletebbre eső országaiban: Lengyelországban, Csehországban, Romániában, Észtországban, Litvániában, nem utolsósorban pedig Oroszországban, ahol a *Pushkin's Fairy Tales* [Pushkin meséi] (2016) című darab alatt végig CocoRosie „freak folk” kísérőzenéje harsogott a zeneka-

ri árokból. Puskin, a klasszikus költészet és próza megtestesítője e Wilson által nagyra tartott ütköztetés és szembeállítás révén a legfrissebb új-hullámos modernitással találkozott. Ez a stílus elbűvölő képekben is bővelkedett: felvillant egy evőpálcikákkal falatozó mókus, az elsötétedő, kék fénnel megvilágított női alak egy lassan elhaladó anyamedve szellemét jelenítette meg, aki a feje tetején egy hosszú, hajlított botot tartott egyensúlyban, mely a medvével végző puskára utalt. Így lépett be Puskin mágikus univerzumába a szélsőséges kontrasztok esztétikája, azokkal a könnyed gesztusokkal együtt, amelyek évtizedeken át oly kedvesek voltak Wilson barátai és nézői számára. *A Pushkin's Fairy Tales* mind a mai napig rendszeresen szerepel a moszkvai repertoárban.

A kontraszt olykor hasonló jelenségek között lépett működésbe. Gondoljunk a két viharra: az egyik Shakespeare *The Tempest*jének [A vihar] nyitójelenete Szófiában (2021) – ez volt Wilson első bulgáriai megbízása –, a másik pedig a *Moby Dick* közepén kitörő vihar. Az első egy elementáris hangkompozíció volt, mely egyre intenzívebbé válva azzal a fenyegetéssel, hogy mindjárt rázúdul a nézőtérre (ám hirtelen elhallgatott). A második esetben Wilson ellenkező módon állt a feladathoz, és mindenek előtt egy vizuális kompozíciót hozott létre: sűrű, sötét felhőgyűrűk gördültek végig a színpadon. Bulgária új terepnek számított, noha Wilson korábban is fogadott el állami támogatással járó meghívásokat távolabbi régiókba – Brazíliába, majd Kínába. Megalkotta rituális, magával ragadó *I La Galigo* (2004) című darabját, mely az indonéz teremtésmítoszon alapul, s amelynek zenészeit és táncosait Balin a teljes indonéz szigetvilágból toborozták. Az előadás ősbemutatójára Szingapúrban került sor, majd turnéra indult Amszterdamba – mely az európai városok közül elsőként látta vendégül a produkciót –, majd ezt követően jutott el New Yorkba, Tajpejbe, Jakartába és Melbourne-be. Az intézményi hálózatok tehát nemcsak Wilson művészetének terjesztését segítették elő, hanem üzletemberi és impresszáriói elszántságában is megerősítették.

Wilson számos identitás jellemezte. Kezdetől fogva színész volt, később három jelentős monológot is előadott: a *Hamletet* (1995) radikálisan lerövidített formában, ahol az összes szerepet ő játszotta; a *Krapp's Last Tape* [Krapp utolsó tekercse] (2009); és a *Lecture on Nothing* [Előadás a semmiről] (2012) monológjait – ez utóbbi John Cage szerzeménye volt, aki Merce Cunninghammal együtt jelentős hatást gyakorolt Wilsonra. A szavak elsősorban mint megszólalások érdekelték, nem pedig mint szemantikai jelentések közvetítői. Ez összefüggött azzal, ahogyan az emberi hangban rejlő minőségeket – a hangmagasságot, a hangszínt, az intonációt és a ritmust – önálló hangszerekként érzékelte, nem pedig a karakter, a situáció és a többi értelmezésére szolgáló eszközként, mint az a drámai színházakban megszokott. Író és táncos is volt, évtizedeken át együttműködött Lucinda Childs táncos-koreográfussal; egy-egy produkció előkészítése során pedig gyakran rajzolta vagy festette meg az elképzeléseit, amelyek közül néhányat később, az előadásokhoz időzítve, galériákban is kiállított. Az efféle koordinációra a legragyogóbb és egyben legszerencsétlenebb példa Hän-

del – Mozart hangszerelésében előadott – *The Messiah* [Messiás] című művének 2020-as bemutatója és Wilson e rendezéséhez társított festményei kapcsán adódott, melyeket Párizsban szeretett volna kiállítani. A Covid-19 világjárvány három alkalom után véget vetett az előadásoknak (korábban Salzburgban is ez történt), és a kiállítás szintén erre a sorsra jutott. A *The Messiah* végül Barcelonában (2024) került színre teljes pompájában, benne Alexis Fousekis lenyűgöző szökelléseivel, melyek az öröm absztrakt kifejezői voltak.

Képzett építészként Wilson tervezte meg a Watermill épületeit és kertjeit, emellett másutt is foglalkozott tájépítéssel. Szerette az üveget mint anyagot, mert egyesítette a fényt és a tömeget. Az 1990-es évek elején olasz üvegművesekkel lépett kapcsolatba, s végül a jóváhagyásukkal a maga munkáit is bemutatta. Ezek közül a legfontosabb a 2024-es *Wrestlers* [Birkózók] című kisplasztika-kollekciója volt, amelyhez a Han-dinasztia ősi kínai gyakorlatából merített inspirációt, és amelyet táncbirkózásként értelmezett. Minden darab egy-egy pillanatot ragadott meg az általa elképzelt mozdulatsorból. A *Wrestlers* a velencei Murano szigetén, a legmagasabb színvonalú üvegművesség hazájában készült, és ott is állították ki.

Fizikai értelemben nagyobb léptéket képviseltek Wilson installációi, köztük a párizsi Sainte-Chapelle számára készült *Gloria* hanginstalláció (2022). Ezt követte egy vizuális és hang-installáció, a *STAR and STONE: a kind of love... some say* [CSILLAG és KŐ: szerelem ez is... mondják egyesek] (2024). A helyszín Rouenban a Notre Dame székesegyház volt, amelynek homlokzatát alulról, változó ritmusban, különféle színekkel, digitálisan világították meg. A rombolást ábrázoló fekete-fehér képek egy csoportja drámai módon akasztotta meg a kromatikus áramlást, a székesegyház második világháborús bombázását idézve fel. Wilson a színházában mindvégig alkalmazta a vizuális elemek hasonló módszerrel történő egymás mellé helyezését. Nyilván hatottak rá Claude Monet-nak a székesegyház homlokzatáról készült festményei, és további inspirációt jelentett számára az is, hogy az esemény premierjét a Normandiai Impresszionista Fesztivál (Normandy Impressionist Festival) zárónapjára időzítették, ami Monet életre szóló normandiai kötődésére emlékeztetett. Tekintettel az alkalomra, valamint Wilson ellipszisek iránti vonzalmára, nagyon valószínű, hogy digitális „festményein” keresztül arról folytatott Monet-val párbeszédet, hogy mit is jelenthet a művészet ma.

Wilson 2003-as, négyszáz Giorgio Armani ruhadarabot bemutató látványos installációjával Londonban ugyanezt a kérdést vetette fel, amikor – a saját nézőpontjából – ügyesen rendezte csoportokba a darabokat: mindegyik csoportnak megvolt a maga hangulata, miközben a teljes anyag különös módon drámai élménnyé állt össze, mire a látogatók a kiállítás végére értek. Ugyanez a kérdés azonban már korábban, 2000-ben is felmerült, amikor a New York-i Guggenheim Múzeum látta vendégül ezt az installációt, és komoly kritika érte őt amiatt, hogy a modern művészet kapuit kitartha a divat előtt.

Wilson vizuális művészetének újabb oldalával mutatkozott be a huszonegyedik század első éveiben. Elkezdett ugyanis játékos videóportrékat rajzolni nagyfelbontá-

sú képernyőre, elsőként ünnepelt színészekét – például Brad Pittét (2004), Isabelle Huppertét, Willem Dafoe-ét vagy a táncos Mihail Barisnyikovét; a két utóbbi burleszk humorral adta elő a szürrealista-abszurd drámaíró, Danyil Harmsz által jegyzett *The Old Woman* (2012) című Wilson-darabot. Huppert két sűrűszövésű szülő szerepben remekelt Wilson rendezésében, az *Orlandóban* (1993), továbbá a *Mary Said What She Said [Mary azt mondta, amit mondott]* (2019) című előadásban. Utóbbiban Huppert virtuóz hangjátékával hajtotta uralma alá Skóciai Mária gondolatait, mielőtt unokatestvére, I. Erzsébet angol királynő kivégeztette őt.

Wilson körülbelül hatvan videóportrét készített, mindegyiket színpadi eszközökkel, a testtartás, a gesztusok, a jelmez és a smink által dramatizálva. Ezeknek a (Wilson kifejezésével) „élő portréknak” egyike Lady Gaga személyiségét dolgozta fel a párizsi Louvre-ban 2013-ban bemutatott kiállításra. Wilson Lady Gaga képmását a Múzeum válogatott, felbecsülhetetlen értékű festményeinek portréival ötvözte – például Jacques-Louis David *Marat halála* című munkájával. Az eredeti ruhák részleteit kissé módosította, viszont megőrizte a dauidi atmoszférát. Portréművészetét Wilson csak egyetlen egyszer használta színpadi produkcióban, a *Lecture on Nothing [Előadás a semmiről]* esetében. A firkaft falak és a padlón szétszórt, összegyűrt papírok között hirtelen megjelent a színpad egyik felső sarkában az orosz konstruktivista, Alekszandr Rodcsenko portréja, és rákacsintott a közönségre (amely a meglepetéstől felkiáltott)! Ez a wilsoni csíny hamisítatlan színházi sikert aratott.

Összességében Wilson képzőművészete és színháza kölcsönösen kiegészíti, megvilágítja egymást: saját szavaival élve mindkettő „ugyanannak a kéznek” és „ugyanannak a gondolatnak” a származéka. Színháza egyértelműen nem az ábrázolás (*reprezentáció*) vagy az értelmezés (*interpretáció*), hanem a bemutatás – a *prezentáció* színháza, annak legtisztább formájában. A prezentáció ebben a felfogásban magát a formát helyezi előtérbe, amelynek kidolgozására Wilson a legapróbb részletekig gondosan ügyel a színészeknél, legyen a feladat egy ujjhajlítás vagy egy finom fejmozdulat. Alapjában véve Wilson egy adott mintát követ, mint amikor egy táncos előre megkapja a koreográfia lépéseit, és arra kéri, hogy táncolja el őket (világszerte így zajlik a klasszikus koreográfia továbbadása). A tánc kulcsa azonban abban a módban rejlik, ahogyan a táncos magáévá teszi, személyessé alakítja a lépéseket azáltal, hogy a mozdulatokat szándékának megfelelően, teljes jelenléttel, olyannyira precízen hajtja végre, hogy lehetetlenné váljon azokat gépiesen előadni. Ezt érti Wilson a maga koncentrált, testközpontú megközelítése alatt, amikor a színészeknek „a forma kitöltéséről” beszél. A „kitöltés” azt jelenti, hogy a színész befelé fordul, érez, gondolkodik, álmodik – jöhet akármi –, ezáltal elsajátítja a formát és átítatja azzal, amit a táncban a mozdulat „minőségének” neveznek. A „kitöltés” nem a felszínes expresszivitás, hatásvadász vagy üres gesztikuláció eredménye, hanem annak a *belső* megtapasztalásnak köszönhető, mely a formát tónusossá, kontúrosá és jelentéstartóvá teszi.



Robert Wilson a Watermill Centerben.
Fotó: Bronwen Sharp.
(A Watermill Center jóvoltából)

Wilson formára irányuló eltökélt figyelme nem jelenti azt, hogy előadásai hűvösek lennének, és emiatt képtelenek volnának arra, hogy érzelmeket ébresszenek a színeszékben vagy a nézőkben. Az érzelmek nagyon is jelen vannak a játékokban, csak visszafogottan, inkább elrejtve, mint hivalkodóan, nem erőltetetten vagy hamisan, hacsak nem a komikus hatást célozzák. Eltávolodnak a színésztől (mivel Wilson nem pszichológiai színházat művel), s a fény, a szín és a forma eszköztárába helyeződnek át, amire

ékes példa a *Woyzeck* (2000) című előadás. Ebben van egy hatalmas vörös ellipszis – egy napfogyatkozásra emlékeztető félkör – mely először mélybarnává, majd feketévé változik. E képpel szemben egy fekete, lapos emberi alak, Woyzeck áll melankóliába/őrületbe zuhanva (ahogyan Georg Büchner mondja). Marie megvilágított, mozdulatlan törzse felett egy széles, lapos, lefelé mutató, háromszög alakú kés áll a levegőben, ami Woyzeck cselekedetét inkább sejteti, mint ábrázolja. Marie elegánsan, mozdulatlanul fekszik a padlón; csak a válla van kicsit magasabban – mint egy táncosé, aki a hasizmával tartja ki a pózt. Itt minden utalások és asszociációk révén működik, és a nézőkből kitapintható érzelmeket vált ki; Tom Waits rekedtes hangja pedig csak tovább fokozza ezt a hatást, amikor keserű dalát énekli szerelméről és veszteségéről (*Blood Money*).

Ebben a jelenetben semmi sem a racionális elméhez szól. Az elemzés révén történő tudatosítás, az appercepció csak az esemény után következik be, ahogyan az Wilson életművében mindig is történik. A színházi előadás során az érzékek és érzések működnek, amelyek a képzeletre, a tudatalattira, a belátásra és az intuícióra támaszkodnak. Ezek alkotják Wilson munkásságának hajtóerejét, és ezek a leghatékonyabb eszközei működésének a nagyoperák terén is, amelynek huszonhat produkciót köszönhetünk. Közülük néhányat a legkiemelkedőbb teljesítményei között tartjuk számon: e gyönyörűen megkomponált, harmonikusan kiegyensúlyozott operákat olyan kivételes énekes-színészek belülről vezérelt előadásában láthattuk, akik arra figyeltek, hogy számukra mit mond a zene. E nagyszerű előadók mélyen átérzik a zenélést, és belülről fakadó érzéseik hatják át hangjukat, függetlenül attól, hogy külső fizikai állapotukat tekintve történetesen milyen mozdulatlan, absztrakt, elidegenített vagy eltávolított lények is.

Néma operáját követően Wilson mindenhol használta a zenét, és repertoárján belül kialakította sajátos zenés színházát – ennek csúcspontját a *The*

Black Rider, a *Woyzeck* és a *Shakespeare's Sonnets* jelentették. Mindezek ellenére a nagyoperák száma felülmúlja ennek az (általam) „folk-rock”-ként jellemzett csoport darabjainak számát, még a Wilson által színpadra állított barokk (különösen Monteverdi-) operákkal együtt is. Ez annyit jelent, hogy Wilson minden kétséget kizáróan operarendező. Alkalmanként a moderneket is színpadra vitte – Debussyt, Sztravinszkijt, Bartókot, Virgil Thompsont (Gertrude Stein librettójával) –, ám operarendezői munkásságának legnagyobb részét az olasz *grandiózus* repertoár, Verdi és Puccini művei képezik.

Különösen három produkció emelkedik ki a viszonylag közeli múltból: a *Madama Butterfly* [*Pillangókisasszony*], a *La Traviata* (Linz 2015, Perm 2016, Luxemburg 2018-as szvit), valamint a *Turandot* (2018, Madrid). A *Madama Butterfly* párizsi premierje azonnali sikert aratott, nem csupán újszerű színpadi megoldásainak, hanem a kórus (a *Pillangókisasszony* kísérlete) merész *traversziájának* köszönhetően, amelynek a geometrikusan összeállított, merev ruhák, a hangsúlyozottan mértani szabályosságú testformák, valamint az erőteljes smink – beleértve a rúzs használatát – e kórusnak ugyanakkor egyfajta queerjellegét is kölcsönöztek. A kék Wilsonra jellemző számtalan árnyalata, melyek színpadi palettáján folyamatosan változtak, az érzelmek csatornáiként szolgáltak, ami ugyanakkor – az esetleges melodramatikus hatás elkerülése végett – visszafogottan volt alkalmazva.

A 2024-es változat az érzékelés, a percepció átgondolását jelentette. A kísérlet nagyjából felére csökkent (saját számításom szerint) és látvány tekintetében szintén diszkrétebb lett, így a figyelem *Pillangókisasszonyra*, döntően az ő szoprán áriájára terelődött át. Eleonora Buratto mint *Pillangókisasszony* a szeretett férfi visszatérésébe vetett megingathatatlan hitéről tanúskodó, (túláságosan is) híres áriája alatt befelé van fordulva, és ennek erejét mindvégig fenntartja éjszakai virrasztása során, ahogy a férfit várja. Noha Buratto gyakorlatilag mozdulatlan, figyelme azonban olyan finomsággal és olyan tisztán, a hűséges várakozás elszántságával irányul kifelé az énekhangján keresztül, hogy Pinkerton szerepében Christopher Maltman a legnagyobb – tapintható, ám mértéktartó – empátiával viszonyul hozzá. Az empátia semmi esetre sem Wilsonra jellemző, és esztétikájában sem fordít rá figyelmet. Ám ily módon kiváltva és megtapasztalhatóvá téve kétségtelenül jelen van Wilson esztétikájában.

Ehhez fogható művészi integritásra példa Nagyzezsda Pavlova *Violetta*-alakítása a *La Traviatában*. Wilson előadásának utolsó jelenetében a már csontvázszerű *Violetta* felkel az ágyából, és hatalmas – csupán az ujjához erősített – fehér leplet kezd vonszolni maga után, mely egy hajó magasban kifeszített vitorlájára emlékeztet. Pavlova mozgása alig észlelhető, ám hangja emelkedik és szárnyal, ahogy *Violettának* Alfredo iránti szerelméről énekel, miközben a *MusicAeterna* zenekar Teodor Currentzis vezényletével teljesen együtt játszik és lélegzik vele, minden szabadságot megadva számára – ahogyan ezt Wilson is tette. Felemelő volt ez a Wilson életművében egyedülálló spirituális utazás és tragikus dimenzió.



A Watermill Center. Fotó: Lovis Ostenrik.
(A Watermill Center jóvoltából)

A *Turandot* viszont, mely intenzitásában rokon a *La Traviatával*, de nem hordozza a tragédia kötöttségeit, minden tekintetben kidolgozottabb és gazdagabb produkció lett, mint az előbbiek. Wilson a tömeg vibráló lila, narancs és csokoládé árnyalataival jelezte a változásokat a jelenetek, a cselekmény, a történet és a hangulat vonatkozásában. Fekete falak és magas oszlopok mozogtak. *Turandot* magasan a színpad fölött jelent meg a keskeny, fekete emelvényen az oldal-

szárnyak felől érkezve, majd minden egyes találós kérdés után, amelyet utolsó kérőjének, Calafnak tett fel, oda húzódott vissza. Wilsonnál a távolságtartás, a tartózkodás és a dominancia térbeli képe, kifejeződése az opera alapfeszültségét jeleníti meg: *Turandot* – akit ez a kép meghatároz – lehetetlent kérdez, amire Calaf helyesen válaszol. A nő – rezzenéstelen, a férfi – megingathatatlan. A színpadon kibontakozó mese arról szól, hogy Calaf *ismeri* a szerelem hatalmát; *Turandot* pedig *megtanul* szeretni. Ismét csak a zene és az ének hordozza az opera érzelmi töltetét, miközben Wilson különböző színpadtechnikai és rendezői megoldásait összhangba hozva tiszteleg a szerelem előtt.

Kedves, kedves Bob, milyen boldog is voltam, amikor a két megvalósulatlan, évekkel ezelőtti ajánlat után végre dolgozni kezdtél a 2026-ra tervezett *Trisztán és Izoldán*, Wagner eksztatikus szerelmi ódáján, amelyen a halál vitorláshajója is átvonul...

Maria Shevtsova: “It Is All the Same Hand”

Robert Wilson (4 October 1941 – 31 July 2025)

Robert Wilson, the world-renowned theatre and opera director, actor, set and lighting designer as well as visual artist, passed away at the age of eighty-three in Water Mill, New York, the community he himself had founded. Maria Shevtsova, the distinguished theatre scholar and teacher, had followed the successive stages of this uniquely rich and multifaceted oeuvre for decades. With its completion, she undertakes in the present essay to approach and ultimately resolve, through vivid descriptions of Wilson’s most significant productions, the apparent contradiction that has seemed irreconcilable to many to this day: that between the detached artist of pure form and the profound admirer as well as humble interpreter of the passions that govern the human world. Wilson introduced himself to Hungarian audiences in 2015, at the invitation of the Vígszínház, with his multilingual production *1914*. His stage work *Oedipus Rex* was presented to Hungarian audiences at MITEM 2020.



Szophoklész *Oidipusz Királya* alapján: *Oidipusz*, Robert Wilson produkció, 2018
(fotó: Lucie Jansch, forrás: nemzetisinhaz.hu)





Az *Oidipusz* 2021. szeptember 17–18-án volt látható a Nemzeti Színházban
(fotó: Lucie Jansch, forrás: nemzetiszhaz.hu)



Valère Novarina a Nemzeti Színházban



Valère Novarina: *Nevek erdejében*, 2016
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszin haz.hu)





Valère Novarina: *Az árnyak játéka*, 2022
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)



Valère Novarina: *Imígyen szóla Louis de Funès*, 2016
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)



TRINA MOUNIER

Valère Novarina: Gondolatalakok¹

2026. január 16-án, 83 éves korában elhunyt Valère Novarina, a grafikusként és festőként is világszerte ismert francia drámaíró és rendező, akit az elmúlt évek során személyesen is megismerhetett a magyar színházszerető közönség. A debreceni Csokonai Színház társulatával 2009-ben nagy sikerrel mutatta be a *Képzeletbeli operett* (*L'Opérette imaginaire*) című darabját, amely öt estén át a párizsi Odéon színpadán is látható volt. Novarina 2016-ban szerepelt először a MITEM-en: a *Nevek erdeje* (*Vivier des noms*) című darabja francia társulatával, az *Imígyen szóla Louis de Funès* (*Pour Louis de Funès*) című monológja Mészáros Tibor előadásában került bemutatásra. A 2022-es MITEM-en *Az árnyak játéka* (*Le Jeu des ombres*) című drámáját a Marseille-i Nemzeti Színház előadásában, Jean Bellorini rendezésében láthatta a magyar közönség. Novarinának három könyve jelent meg magyarul: 2008-ban *A test fényei* (*Lumières du corps*); 2009-ben pedig a *Képzeletbeli operett* című drámájának szövege és az írásaiból válogatott *Cselekvő szó színháza* látott napvilágot. Az elmúlt évek során több mesterkurzust is tartott a Károli Gáspár Egyetemen és a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Az idei MITEM programjában a *Gondolatalakok* (*Les Personnages de la pensée*) című darabja szerepel az Union des Conttraires alkotói csapatának előadásában. Az előadás Trina Mounier általi méltatása mellett szemelvényeket közlünk *A test fényei* című kötetből, amelynek rövid és tömör bekezdései Novarina következetes művészi ars poétikájának sarokpontjait járják körül.

Valère Novarina neve olyan erős hatással bír, mint a mágnes vagy mint a harmadik dimenzió érzékeltetése a festményeken. A festő, író és rendező mesteri nyelvhasználatáról híres, ám a szavakkal zsonglörködő művész olyan virtuóz,

¹ Trina Mounier: «Les Personnages de la pensée» de Valère Novarina <https://www.artcena.fr/magazine/critiques/les-personnages-de-la-pensee-de-valere-novarina> (A magyar fordítást szakmailag a Szcenárium szerkesztői lektorálták.)

hogy időnként nehéz őt követni túlzásaival, zseniális felvillanásaival és humorával együtt. Tökéletesen mutatja ezt a *Gondolatalakok* (*Les Personnages de la pensée*) című darabja, melynek humora különösen csípősre sikeredett.

Mondjuk ki egyenesen: a három és fél óra ijesztő. Mert ez a darab helyenként valóban nem mentes a terjengősségtől. És nem kell hozzá sok idő, hogy kapaszkodót nyújtó karakterek és cselekmény híján bizonyos részek végtelenül hosszúnak tűnjenek. Am ha engedünk annak, hogy magával ragadjon minket a nyelv kifinomult szépsége, ha félretesszük a homályoshoz, a furcsához és a költőiség bármely formájához ellenségesen viszonyuló kartézianus gondolkodásmódot, akkor meg tudunk békélni a kapaszkodók hiányával. És ha ez egyszer sikerül túllépünk az unalomtól való félelmen, mely mai rohanó korunkra olyannyira jellemző, felfedezhetjük Novarina boldog, bolondos, bohózatba illő, pimasz, szemtelen és mulatságos világát.

De lépünk egy kicsit beljebb, a darab középpontja felé. Mi rejlik azoknak a szereplőknek a gondolatai mögött, akik rébuszokban, szójátékokkal fejezik ki magukat, anélkül, hogy valóban beszédbe elegyednének egymással, és akiknek a mondandója úgy csúszik ki az ember kezei közül, mint egy elvarratlan szőnyeg szövete? Novarina feltehetően ezzel kívánja felhívni a figyelmet annak a kommunikációs társadalomnak a veszélyére, ahol az emberek már nem beszélnek egymással, ahol a szavak jelentése kiürül, és helyüket a nyelv alkotóelemei veszik át.

Néhány szövegrész azonban ellentmond ennek a vészterhes látomásnak, ugyanis Novarina semmit nem szeret jobban, mint gúnyolódni társadalmunk hibáin. Kipécézi politikusainkat, tudósainkat és értelmiségünk okleveles tagjait, akiknek hiú és öntelt szónoklatai nem képesek elleplezni a felfoghatatlan ürességet.

Vagy amikor az inkluzív írásmódról elmélkedve Novarina célba merészeli venni a mai „politikailag korrekt” gondolkodást, és azt javasolja, hogy hozzanak létre egy jól felismerhető semleges *u* betűt a nemet jelölő végződések helyettesítésére. S ami ezután következik, az egy nevetséges lista olyan kifejezésekről, amelyeket ugyanilyen könnyen át lehet alakítani, csakhogy e változtatás a fül számára (a francia nyelvnek hála – *a szerk.*) nem lesz hallható.

Isten neve az üresség anagrammája (DIEU kontra VIDE – *a fordító megjegyzése*²)

Azonban tévedés lenne ezt a látszólag összefüggéstelen szózuhatagot véletlenszerűnek, értelmetlennek, a hangok és szótagok kaotikus egyvelegének tekinteni. Novarina elsősorban politikai típusú meggyőződéseket szólaltat meg, az iróniát halálos fegyverként forgatja, és szereplőit allegóriákká változtatja. Tulajdonnevek híján „gondolatalakjait” így nevesíti: Mindenevő János (Jean Mangetout), Nebáncsvirág Színész (L'Acteur Fuyant Autrui), a Felforgató (Le Déséquilibriste), az Írásfetiszta (L'Écrituriste), a Hosszúregény Író, (L'Infini

² Lásd ehhez Valère Novarina: A levegőbe írott szó (Appendix) = *Szcenárium*, 2022. március–április, 68.

Romancier), a MinekisélekÉn, (Le Vivant Malgré Lui), a Szóhordó (La Parole Portant Une Planche) stb. Játékuk így arra redukálódik, amit tesznek, vagy éppen ellenkezőleg, egy ötletté, egy absztrakcióvá válnak.

Tehát igazából nincsenek szereplők, nincs cselekmény, nincs történet. Akkor mi marad? Mi tart vissza mégis attól, hogy otthagyjuk az előadást, hisz gyakran elveszítjük a fonalat? Először is, Novarina vitathatatlanul mesteri módon kezeli a színpadot: nála folyamatosan történik valami hihetetlen, szokatlan, vicces dolog. És gyorsan, nagyon gyorsan történik minden: a költészet létrejöttéhez a szavaknak ki kell szabadulniuk, össze kell ütközniük, össze kell koccanniuk egymással, hogy eredeti identitásuk felismerhetetlenné válják.

Ennek elérését a költő-rendező olyan virtuóz színészekre bízta, akiknek az előadásmódja egy performanszra emlékeztet. Sylvain Levitte például szédületes sebességgel adja elő monológját, csak akkor áll meg, amikor kimerülten, gyakorlatilag holtan, széttárt karral fekszik a földön. Tíz színész keresztezi egymás útját, beszélget anélkül, hogy megértenénk, mit is mondanak valójában, elfoglalják a teret, belépnek a képkockákba, távcsövön keresztül figyelik a világot – mindezek olyan szimbolikus cselekvések, amelyek mentesek mindenféle cselekménytől vagy érzelmi kapcsolattól, a színház szokásos összetevőitől.

Végül: miközben ezek a szereplők, ezek a színészek nyelvi egyensúlyozási gyakorlatokat folytatnak, a színpadot körülvevő hatalmas vásznak megtelnek színekkel és rajzokkal, felhívva a figyelmet arra, hogy Novarina festő is. Igaz, ezek a festői megnyilatkozások messze nem olyan erőteljesek, mint az előadásban elhangzó szavak, de emlékeztetnek arra a szemtelenségre, szeszélyre, örületetre, melyek Novarina színházi életművének a lényegét alkotják.

Fordította: Pályi Csilla



Appendix

Valère Novarina: **A test fényei**³ (Szemelvények)

41. Ma, a vágató kommunikáció, a kommunikációs mánia, a reklám és a szüntelen propaganda, az erőltetett humanizmus korában, minden, ami a nyelvvel kapcsolatos, középpontban áll, cselekvő és politikai. Aki a nyelvben munkálkodik, a nyelv kiaknázója, őrzője, az a bennünket manapság irányító erők szívében áll. (...)

42. Az ige cselekvő. Az ige cselekszik. Az írás művészete valóságteremtő. Nincs olyan írói – vagy beszélő – tevékenység, amely ártatlan, ártalmatlan, nem-cselekvő volna. Soha semmiféle fecsegés nincs a világban: a nyelv mindenütt *veszedelmesen* aktív. Lehet politikai színházat csinálni anélkül is, hogy okvetlenül a valóságot kellene majmolni.

50. Az ábrázolás tilos. Minden áldozatként van felmutatva a színpadon, de semmi nincs ábrázolva. A nyelv a szemünk láttára cselekszik. Színház, amelyben nincsenek elrejtve a zsinórt tartó kezek, kulisszák nélküli színház, amely teljes egészében a színész minden este megismételt, komikus áldozatára épül... Nincs semmi mögöttes, semmi szöveg-alatti. A színész *minden emberi árnyék nélkül* jelenik meg, velünk szemben, a metsző fényben. Ujjnyira van valami attól, hogy egy hasadáson keresztül megjelenjen: a való kapuit fel lehetne feszíteni. Most észre lehetne venni valamit egy villámcsapáson keresztül.

51. A színház elemi élménye a semmit nem érző színésztől ered: valamenyny színházelmélet e körül forog... A színészek mindig törekszenek arra, hogy olyan *apatikussá* váljanak, mint a marionettek. Mégis minden mondat, minden szó a testnek a térben való fájdalmas hordozásáról tanúskodik. A komikum elemi állati fájdalomból és valódi bukásból ered... Amit elutasítanak, az tehát nem annyira a *patetikusság*, mint inkább az *érzelem*: az ismert szólama annak, amit érzünk, az ember és az ő indoklásai. Itt nincsenek valamit érző alakok, hanem inkább szemünk előtt felvonultatott állatok, melyek emberi vívódás áldozatai. Állati pátoasz. *Máshonnan* látottan: mivel talán egyedül a tér az, ami szenved. A dolgok iszonyúan szenvednek az ittléttől.

52. A könyv és a színpad két heterogén tér, más textúrából állnak, más anyagból szövöttek. Az olvasásból áthelyeződni a színpadra olyan, mint a levegőből a vízbe menni. A színpad nem az a konkrét hely, ahova a könyv befejeződni jönne – hanem ahol belezuhan egy új anyagba, ahol más levegőből kezd élni. A színész teste annyira új, mint a még sosem látott fényé. Nem materializálódás, nem megtestesülés történik, hanem zuhanás valami fényesbe. Az érzékek fényességébe. A színház kimondja: *Íme a kiszámíthatatlan test*. A színészek egy előre nem látott anyagtól fénylenek. Minden, amit monda-

³ Valère Novarina: *A test fényei* (fordította: Rideg Zsófia; az előszót Sepsi Enikő írta), L'Harmattan, 2008.

nak, elgondolhatatlan, minden, amit tesznek, láthatatlan. Egy ember-negatívától ragyognak.

61. A nyelv mindent porrá zúzhat. Vagy felrobbanthatja a tűzszerészt. Írás közben az ember olykor úgy érzi, hogy robbanóanyaggal dolgozik... Aki ír, az ás, kotor, *üreget váj*, új tárnákat tár fel, fantomszóra épülő építményt ácsol. Előáll egy építmény-negatív. Teljes oldalak támaszkodnak egy hiányzó szóra, pihennek egy távollévő zárókőn. A nyelvünk ki lett billentve egyensúlyából. Elveszítette az egyensúlyát, és van úgy, hogy együtt kell zuhannunk vele.

74. A lélek lélegzik. Az anyag sötét tömegét minden percben felborítja a lélegzés. Magának az anyagnak a mélyén is ott a légzés misztériuma: felhasználás és adomány. Mindenféle ritmus – akár anyagi, akár szellemi – ebből a mindent elrendező rendtelenségből, az ellentétek e lüktetéséből, az ellentmondások szövetéből ered. A légzés a kiinduló egyenlet: időkereszt, páros csillagtánc. Magával ragad minket, odaad, átenged bennünket a visszafordíthatóságnak, a feltámadásnak, a fordulópontnak – *a semleges felsőbb hatalomnak*. A tér szívében lévő semleges energia- és fordulópont megvan mélyen bennünk is: az univerzum nem *előttünk* van csupán, ott lüktet a halántékunkon.

77. A színész belekezd a nyelv dobálásába: repülnek a szavak mint dobókockák a levegőben, hatoldalú rejtvények, amelyek csak az egyik oldalukra esnek. A mondatok talányok, melyekből a színész semmit nem fejt meg, kezében tartja a nyitott egyenletek sorával *meg-nem-oldott* szavakat. Ő maga minden szándéktól, minden vélekedéstől mentes marad: ásványi, állati, anyagi. Egyre mélyebbre ereszkedik, az anyag legmélyére száll le, ahol rátalál a mindenség intelligenciájára, és figyel.

83. Lebeg itt talán valami *ábrázolási tilalom*. Az embernek kerülnie kell az emberábrázolást, nem erre van teremtve. Az a szó, hogy ember, ma gépies és üres, egy bálvány, egy halott kagylóhéj a szellemben. Emberimádás mindenütt: *az emberi kéz által alkotott ember* dicsőítése mindenfelé. Meg akarjuk találni az embert, aki azonos a saját kezünkkel gyúrt modellel. Noha az *ember* az egyetlen az állatok közül, aki ezernyi külsőt tudott kitalálni magának, aki szüntelenül új és új arcokat vesz fel. Aggódva keressük az egész földön a másunkat, a párunkat, a hozzánk hasonlatosat, a homonímánkat. *Szerelem* nélkül, mivel a szerelem páratlan. Pedig inkább az emberen kívülről kellene vetnünk egy pillantást az emberre: az állat, az Isten, a kavics, a báb felől.

97. Humor és komikum egymással ellentétesek. A humor cinkosságot hoz létre és összeköt, a komikum elvágja a hidakat, megnyitja a szakadékokat. Az egyik összeköt, a másik felszabadít: az első cinkos kuncogásokat kelt bennünk, a második a nevetés szakadékába taszít. A nevetés egy légzésgörcs, amely lehetővé teszi, hogy ne haljunk bele az ellentmondásokba: az ész határait érinti, a nyelv végét éli át, lerogy és térden áll a paradoxon előtt, elismeri az emberi szellem határait. *Terapeuta*: meggyógyít, kimos bennünket, hirtelen megújítja lelkierőnket... A komikum eltérít, más kapcsolatokat hoz létre, el-

vágja a régi utat, rátalál a járatra, rövidzárlatokat idéz elő, másképp köti össze a valóságot, fordítva csomózza a nyelvet, és átmege a falakon. Élővé teszi a gondolat legnagyobb feszültségeit – és ebben az értelemben a nevetés spirituális gyakorlat.

98. A nevetés emberrablás, rövid öngyilkosság, őrjöngési roham. A nagy komikus színészek az emberből visszavonulást gyakorolják, nyilvánosság előtt leveszik arcukat. A komikus színész a lealacsonyodás spirituális gyakorlatát végzi: a földön mászik, lezuhan, a humuszba *humilitas humana*, lealacsonyítja Ádámot, visszaadja a földnek: *adamah*. A nagy komikus színész mindig és még egy üres árkot az emberi arcon. És ebben az értelemben válhat szentté. A nevetés lehet az ima egy formája. A komikumon keresztül a test *büntetlenül* imádkozik. Van a komikumban egy feloldozás, egy *abszolúció*. A nevetés általi megoldás, elhatározás, megtisztítás: a néző feloldozza a színészt, lemossa bűneit és megbocsát neki. Soha nem találtam *sátáninak* a nevetést, ellenkezőleg, inkább megkeresztelőnek találom: egy színházteremben ez olyan, mint egy hirtelen nyári zápor.

104. A nyelv minden nappal visszafejlődik, összenyomódik és összehúzódik egy kicsit, annyira, hogy lassacskán kezdünk beszéd nélküli állatokká válni. A színház még egyszer egyesít bennünket, hogy átéljük a nyelv nyaktörő gyakorlatát. Ez egy *veszélyes sport*, amelytől hamarosan meg leszünk fosztva, mivel mindinkább arra szólítanak fel bennünket, hogy mindannyian ugyanazt a valóságot együk, méghozzá ugyanabból a vályúból, és mindent ugyanabban a ritmusban rágjunk meg... Azért találkozunk tehát egymással még egyszer a színházban, hogy átéljük az örömet és a kínját annak, amikor a nyelvet még valami élőként élhetjük meg.

109. Leírták a nyelvek harcát: nyelv nyelv ellen! Osztály osztály ellen!... sőt a harcot egyvalaki színházán belül is: harc az *egy ellen*. Egyvalaki nyelve, aki mindent megtagadhat, porrá rombolhatja a világot: még azt is megtagadhatja, hogy beszél! Valamennyi helyzetből, az összes drámából, sőt magából a halál szakadékból is erőteljesen kiránt bennünket a beszéd, élve húz ki bennünket belőle. Mindennél erősebb.

120. A színház a pusztulás helye, ahol újra megtapasztaljuk a rémisztő káoszt, ahol szét vagyunk szedve: az emberi széthullás helye, a hely, ahová azért jövünk, hogy együtt bontsuk elemeinkre magunkat. Egy közös hely a közhelyek szétrobantására. A színész *minden ellen* harcol: a készen kapott pszichológia, szociológia ellen, az elsajátított nyelv ellen, minden az emberről szerzett tudás ellen. A színpad a *tabula rasa* helye.

124. (...) A történelem terminusok csúsztatásain, összetapadó szótagokon, összekeveredett betűkön keresztül megy előre. A szavak játékszerei vagyunk, ingadozásainak alávetve. Napról napra mind jobban elveszítjük a nyelv feletti uralmat – és ő kezd mozgatni bennünket. A nyelv a történelem cselekvője. A történelem cselekvője, és nem csupán eszközként ennek és ennek az ember-

csoportnak a kezében, hanem mint egy saját magától cselekvő természeti erő. A „Történelem” talán sokkal kevésbé emberek műve, mint ahogy azt gondolnánk... (...)

126. A nyelvészet a talajunkat írja le, ahogyan a geológia. A nyelv a földünk, a testünk. A színész maga előtt hordozza, mint egy hátborzongató emberi anyagot. A nyelv emberi anyag, a dolgok anyaga: energijáték. És semmiképpen nem eszköz a szolgálatunkra. Úgy vélem, minden nyelvből van – ahogyan a pék is azt gondolja, hogy minden kenyérből van. „Semmi nincs nyelv nélkül.” Minden létező erők színháza a nyelv. A gondolat megfoghatatlan helyének légterében vagy úrjében a megjelenés erőteljességéről tanúskodik – emlékszik mindennek a megszületésére.

129. (...) Mintha a mai gondolkodásunknak – és vele az emberi nyelvnek – elakadt volna a lélegzete. Mintha lélegzeni, a mondat végéig elmenni, átkelni a fulladáson, felborítani a szavakat, megfordítani a jelentésirányokat, a testünkön keresztül felégetni a nyelvet és elveszni benne – mindez mintha meg lenne tiltva számunkra. Mindennek a felszínen kell maradnia, túlságosan kivilágítva, minden árnyék, kiterjedés nélkül, a legjobb fényben bemutatva és mindig eladható módon: címkével, használati utasítással, árral és tartalmi összefoglalóval...

131. Mindezeknek a visszáján van egy időszakos menedék, egy átmeneti otthon: a színpad *törékeny hajléka*, egy hely, ahol újratanulhatjuk, *hogyan lélegzik a nyelv*. A színház leckét ad a térben gondolkodásból, leckét a megtestesülésből, anyagiságból és alázatból: segít nekünk, hogy ne felejtünk. Hogy érezzük a föld ízét a szánkban, amikor beszélünk.

142. Felmegy a függöny. Eljöttünk ide, hogy a nyelv feláldozásának legyünk tanúi. A színész belép érzelmi állapotába, és ténylegesen elégeti a szavakat. A színházba ennek a gondolatbeli égésnek a látására jövünk, hogy megnézzük a lélegzetet, amint elégeti a szavakat. A teljes dráma a légzésben van. A színész légzésének szíve a gyújtópont, ő a légzés által megfordító, felborító, életre keltő gép. Ha a néző eljön, csakis ezért a tüzes áldozatért jön.

146. Belépünk egy színházba, hogy ellenálljunk még egy kicsit a nyelv körülöttünk terjedő mechanikus használatának. Eljöttünk erre a helyre, ahol megfordulhat az áramlat, kiemelődhet a nyelv a kommunikáció poklából, az információcsere uralmából – ahol újra a testbe helyezhetjük, és egészen az anyag legmélyéig megzendíthetjük, harmonikus felhangokat szólaltathatunk meg az élő és élettelen testek és ő között, elvezényelhetjük a tér és a velünk együtt hallgató nézők felé.

183. A színésznek nem kell az intelligenst adnia – sőt bizonyos értelemben a színésznek nem kell értenie: és főleg nem kell bármit is megoldjon a néző helyett. A nézők kapják a talányt, ők lesznek egy megfoghatatlan tárgy jelenlétében, és élük meg újra a nyelv érthetlenségének gyermeki tapasztalatát. A dráma kibontakozása kinek-kinek a testében fog végbemenni.

212. Ma, a vágató kommunikáció idejében, szándékosan fojtják el a lélegzetet az iskolai tankönyvek. Megfosztják a lélektől. Mindnyájunkból jelzésre figyelőket, engedelmes szófogadókat, kétnegyedes végrehajtókat, egy-szótagú beszélőket akarnak csinálni. Tökéletesen idomított alanyokat, akik majd fogyasztanak, nevetnek és sírnak, méltatlankodnak, rajonganak, ezt mind egyszerre – ahol kell, amikor kell. Elveszik a lélegzetünket, hogy megpróbáljanak bennünket a formuláknak, szlogeneknek alávetni, és hogy jól idomított állatokká váljunk, akik üres szavakat dobálnak, lobogtatnak: rövidítéseket, sűrített, aszott, összenyomott, idomított és gyorsan kimondott szavakat – „mirelitszavakat”. Hogy telegráfok legyünk, amelyek a lehető leggyorsabban fogadnak és adnak jeleket! Nagyon tudatos szándék tette a nyelv testét ennyire sötétté, ennyire tisztátalanná, hiszen mindenütt tiltva van, mindenhol ki lett űzve az árnyéka, a földalatti rétege, az emlékezete, a spirális lelke, és mostantól világos, steril nyelven kell beszélünk – és egy már eleve lefordított nyelven írunk.

384. *A halál semmi.* A halál maga *a lény* és maga *a* szó. És mivel csak egy szó és egy lény – és ez minden, nincs semmi hatalma. Semmi ereje nincs, mivel ez egy meglehetősen mozdulatlan állapot, a legmozdulatlanabbak közül való... Egy állapot, melyről semmit nem lehet mondani, legfeljebb annyit, hogy semmilyen állapot. Tökéletesen szilárd, semmis és mozdulatlan lévén, ő az egyetlen valódi lény. Mozdulatlan és magányos, *nem-dolog* és *lélegzet nélküli*, semmi hatalma nincs... Tehát ő az, aki a *Lény* (ez a buta szó és az ő nagy kezdőbetűje). Lévéen a *Lény*, vagyis, ami teljesen megosztás és mozgás nélkül *van*, nincs sem ereje, sem hatalma, tehát soha semmit nem győzött le, és senkit nem vitt el magával... (...) Nem *neki vagyunk teremtve*. Nekünk ez nem *vég*. Ez nem egy vég, hanem egy baleset. Felfalatunk általa, de nem vagyunk az alattvalói.

385. *Messiás.* Ezt jön cselekedni Krisztus (...): kiüríti az emberi képet, üresen hozza el azt. Nem csak azért jön, hogy emberré legyen, hanem hogy elhozza az *isteni ürességet* az emberi képbe. (...) A megtestesülés és kiüresítés, megújítás és testbe leszállás (szomatikus mennybemenetel és leszállás) e kettős mozgása által lesz ő a princípium bennünk, az *ajtaja* annak, aki beszél, gondolkodik, felforgat, tapogatózik, lüktet és lélegzik: *negatív-pozitívban*. A kétarcú Janusz, mint amilyen egy *x* test kettős, kétértelmű és megfordítható kée a torinói leplen: „itt az üres isten” – „Isten itt üresség” (*Dieu ici Vide*), ő, aki francia nyelven csodálatos anagrammával válaszol, rád hagyja a szemfedője negatív lenyomatát, hogy újjászüless. Helyet ad neked, kiüresíti az emberi képet, az emberen-kívülit, az el-lenszemélyt testesíti meg közöttünk. Eljött, hogy lerombolja a bálványt. Eljött, hogy lerombolja az általunk készített bálványunkat. Elveszi az ember bálványát, és megjelenik. Itt van, velünk szemben, és *szétábrázol*. Jön, hogy lerombolja a mindenféle felállított emberi bálványt.

A szemelvényeket Pálfi Ágnes válogatta



Valère Novarina: *Gondolatalakok*, La Colline – Théâtre National / TNP Villeurbanne, 2023, r: Valère Novarina (fotók a 83. és a 89. oldalon: Tuong Vi Nguyen, forrás: nemzetiszinhaz.hu)

Trina Mounier: Valère Novarina: Figures of Thought (*Les Personnages de la pensée*)

On 16 January 2026, at the age of eighty-three, Valère Novarina, the French playwright and director internationally renowned also as a graphic artist and painter, passed away. In recent years, Hungarian theatre audiences had the opportunity to become personally acquainted with his work. In 2009, together with the ensemble of the Csokonai Theatre in Debrecen, he presented his play *L'Opérette imaginaire* (*The Imaginary Operetta*), which was subsequently performed for five evenings at the Odéon – Théâtre de l'Europe in Paris, to great acclaim. Novarina first appeared at the Madách International Theatre Meeting (MITEM) in 2016: his play *Vivier des noms* (*The Forest of Names*) was presented by his French company, while the monologue *Pour Louis de Funès* (*Thus Spoke Louis de Funès*) was performed by Tibor Mészáros. At the 2022 MITEM, Hungarian audiences saw *Le Jeu des ombres* (*The Play of Shadows*) in a production by the Théâtre National de Marseille, directed by Jean Bellorini. Three of Novarina's books have appeared in Hungarian translation: *A test fényei* [*Lumières du corps* (*Lights of the Body*, 2008)]; the text of *Képzeltbeli operett* [*The Imaginary Operetta* (2009)]; and a selection of his writings entitled *Cselekvő szó színháza* [*The Theatre of the Acting Word* (2009)]. In recent years, he also conducted several masterclasses at Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary as well as at the University of Theatre and Film Arts. This year's MITEM programme features *Les Personnages de la pensée* (*Figures of Thought*) in a production by the Union des Contraires creative team. Alongside Trina Mounier's tribute to the performance, we publish excerpts from *Lights of the Body*, whose brief and concentrated paragraphs articulate the central tenets of Novarina's consistent artistic ars poetica.



arcmás



„Mindig a háttérben szerettem dolgozni”

Dani Tamást, a Nemzeti Színház szervezési osztályvezetőjét Szász Zsolt kérdezte

Dani Tamás 2023-ban lett a budapesti Nemzeti Színház szervezési osztályvezetője. Ebben a pozíciójában – mindnyájunk meglegésére – igen sikeresen irányítja a jegyértékesítéssel és a szervezéssel kapcsolatos feladatokat, amit idén kapott állami kitüntetése, a Magyar Bronz Érdemkereszt is bizonyít. Mi a titka? Mi inspirálta arra, hogy infokommunikációs értékesítési szakemberként úgy döntsön, hogy valóra váltsa gyermekkori vágyát: a színház világát válassza, és előbb a Margitszigeti Szabadtéri Színház, majd az Új-színház, negyedik éve pedig már az ország első színházának alkalmazottjaként vállalja azt az emberpróbáló kihívást, melyet ma a közönségszervezés művészete jelent? – A Szcenárium szerkesztőjének Dani Tamással készült életút-interjúja azt példázza, hogy minden embernek érdemes azt a hivatást választania, melyre már gyermekkorában ellenállhatatlan vágyat érzett.



Dani Tamás a Magyar Bronz Érdemkereszt átvételekor 2026. március 14-én, Závogyán Magdolna és Kiss-Hegyvi Anita államtitkárok társaságában (Dani Tamás archívumából)

– Azt tudom rólad, hogy 1976-ban születtél. A rendszerváltozás idején kisgimnazista voltál, aki már érezkelhette azokat a nagy társadalmi változásokat, melyek a mai napig meghatározzák az életünket. De mindenek előtt arra kérlek, hogy beszélj a családi háttередről.

– Az egész család, édesapám és édesanyám is Győrből származik. Nálunk a neveltetés, a polgári értékrend az, ami generációról generációra öröklődik. A városi lét, ez az öntudat egyébként Győrre általánosan is jellemző. Férfiágon a felmenőim Adyvárosban laktak, anyukámék pedig a város szélén, egy olyan részen, ahol szinte mindenki a környékbeli gyárakban dolgozott. A nagypapám és a dédnagypapám is a Győri Kecs- és Ostyagyárban volt alkalmazott. A nagypapám mérnök volt a gyárban, de valójában mindenhez értett: mozigépész is volt, sok mindent kipróbált. Az ezerkilencszáznegyvenes évek végén például kulturástekeket is szervezett, de ő rendezte és mutatta be a gyárban a *János vitézt*, ami-ben természetesen ő alakította Kukorica Jancsit. Valószínűleg tőle örököltem a színházi érdeklődésemet. Azt is el kell mondanom, hogy ő eredetileg nem akart műszaki pályára lépni. Ez a döntése inkább a korabeli kényszereknek köszönhető. Mindenképpen színházban szeretett volna dolgozni, ez volt az álma. A mozi és a film is érdekelte. Anyai ágon édesanyám és nagymamám is színházrajongók voltak. Győrben mindent megnéztek, de nekik az sem volt elég: rendszeresen feljártak Pestre. Opera- és színházbérletük volt, állandó nézői voltak az operettszínház délelőtti matinélőadásainak is, sorban álltak a jegyekért. Más világ volt, de imádták a színházat.

– *Te már Pesten születtél. Hogyan került Budapestre a család?*

– Amikor a nagymamám már nem kapott munkát – mert nem voltak úgy-mond „rendszerhűek”, a nagypapám mint kiváló mérnök állást kapott az akkor induló Lőrinci Fonóban. 1948-ban tehát felköltöztek Pestre, és azóta itt élt a család, csak a dédszülők maradtak Győrben. Én is Budapesten születtem 1976-ban.

– *Ezek szerint Pestlőrincen nőttél fel. Milyen volt ott gyerekek lenni?*

– Bölcsődésként, óvodásként a Kosztolányi Dezső utcába jártam, majd a „piros iskolába” kerültem mint kisiskolás. Az igazgató, Bodor László egy nagyon elvhű, keményvonalas pártember volt, de ezzel együtt kiváló pedagógus. Édesapám is tanító volt, akinek a konzervatív beállítottsága miatt adódtak konfliktusai például azért, mert többszöri kényszerítésre sem volt hajlandó belépni a munkásőrségbe. A pedagóguscsaládban, az értékrendekről szóló vitákban ez nálunk is téma volt, de engem már akkor is inkább a színház érdekelt. Emlékeim szerint hatévesen édes-



A pestlőrinci Piroscsok légifelvételén
(forrás: bp18 facebook)



A Várszínházban 1982-ben bemutatott *Csíksomlyói passió* díszlete Iklády László felvételén (forrás: színhaz.net)

*somlyói passió*tól a *Godspell*ig mindenféle előadásra. A Pesti Műsorból tájékozódtam, onnan válogattam, hogy mi érdekel, s amire engedtek, mentem, a Gyömrői útról busszal, villamossal egy-egy órát utazva. Tizenegyéves koromtól önállóan.

– *Térjünk rá a gimnáziumi éveidre. A család mennyire látott rá arra, hogy melyik budapesti gimnázium milyen irányultságú? Volt olyan iskola, amelyik kifejezetten a színházi érdeklődésű diákoknak kedvezett?*

– Noha én mindenképpen a színházzal akartam foglalkozni, akkoriban nem nagyon voltak ilyen specializált gimnáziumok. Legalábbis én nem tudtam róluk. A Fásoriban például volt színjátszó hagyomány, de ezekről mi nem hallottunk. Apukám nem szeretne volna, hogy színházzal foglalkozzam, anyukám viszont igen. Végül abban állapodtunk meg, hogy legyen egy „sima gimnázium”, és majd később eldöntjük, merre, hogyan tovább?

– *Apukád tanító volt, gondolom, erős irodalmi alapozottsággal.*

– Igen, de látva az engem akkor körülvevő világot én nem szerettem volna pedagógus lenni, ahogy arra édesapám ösztökélt. Nem éreztem magamat alkalmasnak arra, hogy gyerekekkel, pedagógiával foglalkozzam. Végül is a Landler Jenő Gimnáziumba írtak be 1989-ben, ami éppen ezután vette vissza a régi nevét, és lett újra Kispesti Deák Ferenc Gimnázium.

– *Milyen volt ott a légkör a rendszerváltozás idején?*

– Nagyon izgalmas időszak volt. Az orosz nyelv tanítását például egy év után eltörölték, helyette az angolt tanította ugyanaz a tanár, aki addig az orosz – nagyjából annyit tudott, mint mi. A tanárok is keresték az új hangot. Hozzánk másodikba Élő Anita jött magyartanárnak, aki később egyébként egy elég jó nevű jobboldali újságíró lett. Egy teljesen új irodalmi világot nyitott meg előttünk. Olyan szerzőkről beszélt, akikről addig nem is hallottunk. Minden szinten

új információkat, új megközelítéseket kínált. A nagy név viszont Czákó Tibor tanár úr volt, aki később igazgatóhelyettes lett, s aki azon túl, hogy kiváló pedagógus, nagyszerű ember is volt. Nála tartalmi mélységében elemeztük a műveket, ezzel a módszerrel hozta közel hozzánk az irodalmat. Puskin *Anyaginjából Tatjana levelét* azzal vezette be, hogy aki akarja, megtanulja, aki akarja, nem. De a következő órán, az elemzés során a legtöbben rájöttünk, hogy jobb egy biztos szövegtudással követni azokat a lelki folyamatokat, amiket a szerző leírt. Aztán mi, diákok kitaláltuk, hogy ezt érdemes volna előadni is. Felbontottuk a szöveget, kiosztottuk, hogy majd előadjuk. A bemutató viszont éppen miattam maradt el, mert megbetegedtem. A vége az lett, hogy az osztálynak én egyedül adtam elő az egészet.

– *Ez a korszak a pesti művész-színházakban elsősorban az orosz klasszikusokról szólt. Miközben tanulod Tatjana levelét, láttad is ezeket a ma már klasszikusnak számító előadásokat? A Három nővért, vagy az éppen akkor alakult Művész Színház produkcióit?*

– Szinte mindent láttam a Katonában, de a Töröcsik Mari vezette Művész Színházban is. Náluk a vizualitás, a képi világ újdonsága fogott meg. A Vasziljev-rendezte *Nagybácsi álma* például máig meghatározó élményem maradt. Ezekről beszélni is tudtam az iskolában, mert a tanár úr többször is megkért, hogy számoljak be az élményeimről a többieknek. 1994-ben már „bizományos szervezőként” dolgoztam. Az osztálytársaimat vittem színházba. A meggyőzés alapja az volt, hogy láttam az előadást, tudtam, kinek mi tetszene. A József Attila Színház *Éjjeli menedékhely* című előadását Gaál Erzsébet rendezésében az egész évfolyammal megnéztem. Kétszer láttam, majd harmadszorra elvittem az egész osztályt, sőt az egész évfolyamot. A tanár úr azt mondta: „Ha ezt elintézed, év végén garantált az ötös.” Elintéztem.

– *A gimnázium után hogyan választottál felsőoktatási intézményt?*

– Megnéztem, hol van színházi képzés, mert mindenképpen színház-közelben szerettem volna maradni. A Színművészeti Főiskola valahogy nem jutott eszembe – túl nagy kihívást láttam benne, nem tudtam elképzelni magam színészként, arról pedig, hogy ott vannak olyan képzések is, amik a színház kiszolgálásáról szólnak, nem volt tudomásom. Így találtam rá a Pécsi Tudományegyetem művelődésszervező szakára, azon belül a színházi specializációra, amit fel lehetett venni Budapesten is, mert Óbudán volt a kihelyezett tagozat.



F. M. Dosztojevszkij: *A nagybácsi álma*, Művész Színház, 1994, r: Anatolij Vasziljev (fotó: Korniss Péter, forrás: szinhaz.net)

– Ez akkoriban új képzés volt. Megfeleltethető annak, amit a rendszerváltozás előtt népművelés szaknak hívtak az ELTE-n?

– Nem. És nem is a közönségszervezésről, hanem a színházról mint intézményről, mint rendszerről szólt. Ez egy bölcsészképzés volt, ahol az irodalom- és a dráma-oktatás volt az előtérben, de tanultunk esztétikát, színháztörténetet, vallástörténetet, szociológiát is. Érdekes módon a színházi kritikáról nem esett szó, pedig tanított nálunk Tarján Tamás is, aki sokat mesélt régebbi és



Bécsy Tamás (1928–2006)

futó előadásokról, de ő is elsősorban a színháztörténeti alapoktól kezdte. Bécsy Tamás volt az, aki műelemző órákat tartott. Emlékezetes volt a Csehov *Sirály*áról szóló kurzusa, amikor jelenetről-jelenetre haladva boncolgattuk a művet. Ezeket az órákat nagyon szerettem, annál is inkább, mert több feldolgozásban láttam már színpadon. Felcsaptuk a művet, és fejből kellett tudni, hogy ki van a színen, mi történik. Már akkor szerettem Csehov világát, sokat olvastam tőle és róla, még a fordításokat is összehasonlítottam.

Makai Imre vagy Morcsányi Géza más-más árnyalatokat emelt ki. Még futott a Katona József Színház *Három nővér* előadása, ez ma is emlékezetes számomra. A szakdolgozatomat is Csehoból Írtam.

– Említetted a szociológiát. Akkor már létezett az a fogalom, hogy színházzsociológia. Ezt azért hozom szóba, mert ez az a korszak, amikor a színházak anyagi értelemben teljesen ellehetetlenültek, a színészek zöme is kényszervállalkozóként tengette az életét. Te találkoztál ezzel a helyzettel? Gondolom, voltak gyakorlataitok, amiket színházban kellett töltenetek.

– Egyáltalán nem. Inkább elméleti tárgyaink voltak: szociológia, művelődéstörténet, vallástörténet. A színház mindennapi világa csak érintőlegesen került szóba. A gyakorlati rész nagyon kezdetleges volt, vagy inkább semmilyen. Egy lakótelepi, földszintes kis művelődési ház, a San Marco volt kijelölve gyakorlati helyszínnek. Mi szerettünk volna színházban gyakorolni, de ezt csak akkor engedték meg, ha színházjegyet hoztunk a tanárnak. Akkor még nem volt mobiltelefon vagy internet, sorba kellett állni a pénztáraknál. Ez volt a „gyakorlat”. Két év után nem csak ez, hanem a teljes képzés is megszűnt Budapesten. Döntenünk kellett, hogy abbahagyjuk, vagy folytatjuk Pécssett. Úgy döntöttem, hogy folytatom, de levelező tagozaton. Arra nem volt lehetőségem, hogy Pécsre költözsem. Csütörtökön, pénteken leutaztam, hallgattam az órákat, előadásokat néztem a Pécsi Nemzeti Színházban, a Harmadik Színházban. Vincze János Ör-

kény-rendezésére emlékszem, de a nyári szabadtéri előadásokat is néztem például a Tettyén, ahol az alkalmi szállásom volt

– *2000-ben végeztél. Mit jelentett neked ez az év?*

– A millenniumi két év rengeteg újdonságot hozott kulturális értelemben. Az újonnan megnyitott Millenáris Parkban például nagyon sok vidéki előadást lehetett megnézni, de számos fővárosi színház is játszott hosszabb szériákat egy-egy előadásból, melyet eleve ott mutattak be. Úgy éreztem, hogy a kultúra egyéb területein is valamiféle nyitás kezdődik. A Pokorni-féle oktatási reform is emberközpontúbb szemléletet hozott. Akkor vezették be a Nemzeti Alaptantervek rendszerét is. Édesapámmal ezekről sokat beszélgettünk abban az időben.

– *Közben a magánéleteredben is változások történtek.*

– Huszonnyolc évesen nősültem, és harminc voltam, amikor 2006-ban megszületett az első lányom. Melinda, a feleségem matematika–földrajz szakos tanár. Mint matekos, ő viszi a családban a reál irányultságot, én vagyok a humán érdeklődésű, így jól kiegészítjük egymást, nevelve a két lányunkat. A nagyobbik éppen most, februárban töltötte be a huszadik évét.

– *A diploma után mégsem színházban helyezkedtél el. Miért?*

– Valahogy mindig elkerült a lehetőség. Beadtam az önéletrajzomat, érdeklődtem, de nem volt hely. A művészeti titkárságot nagyon szerettem volna csinálni, de ahhoz tapasztalat kellett volna. Így kerültem a Labdarúgó Szövetséghez. Az előzmény az, hogy az 1994-es Labdarúgó Világbajnokság után, ahol Puhl Sándor vezette a döntőt, eldöntöttem, hogy futballbíró leszek. Noha nem voltam focista, letettem a játékvezetői vizsgákat, mérkőzéseket vezettem, majd bekerültem a Magyar Labdarúgó Szövetségbe is. Két ott eltöltött év után lát-



A Millenáris Teátrum épülete 2008-ban
(fotó: Terbócs Attila, forrás: wikipedia.org)



Feleségem és a lányok 2026 március 14-én
(Dani Tamás felvétele)

tam, hogy mennyire nincs rend a játékvezetés adminisztrációjában. Ezt ott meg is beszéljük, és létrehozunk egy játékvezetői irodát. Én lettem az iroda vezetője, és kitaláltunk egy olyan rendszert a Szövetségben belül, amit a mai napig működtetnek az irodafejlesztések után.

– *A rendszerszervező készséged tehát már ekkor megmutatkozott.*

– Igen. Mindent a nulláról kellett felépíteni. Ez kezdetben nagyon ment, aztán kiöregedtem mint futball-bíró. Nem vagyok egy sportos alkat. A búcsúmérkőzésen a humor kedvéért le is tettem egy széket a kezdőkör közepére, hogy maradjak csak ülve a meccsen.

– *Mindeközben folyamatosan színházba jártál, de valamiből meg is kellett élnetek. Mivel kerested a kenyeret?*

– Egy barátom mondta, hogy a telekommunikáció világában jó lennék az értékesítés terén. Akkor indult be robbanás-szerűen a kábeltévé, az internet korszak, és akkor jött a váltás a vezetékes telefonról a mobil szolgáltatásokra. Ez még a kétezres évek eleje, izgalmas időszak volt. Dolgoztam az UPC-nél, a Telekomnál, az Invitelnél. A nulláról indultam akkor is egy értékesítési csoportban, majd csoportvezető, később kirendeltségvezető lettem protekció nélkül, a szorgalmamnak köszönhetően. 15 évig csináltam. Lakást vettünk, megszülettek a lányok. A feleségem mint pedagógus nem keresett sokat, így rám maradt, hogy legyen biztos anyagi háttere a családnak. Ez egy klasszikus konzervatív családmodell, amire berendezkedtünk

– *Miért hagytad ott mégis ezt a területet?*

– Mert rájöttem, nem vállalhatom tovább, ha nem színházban dolgozom. Mint nézőt talán már minden fővárosi színházban személyesen ismertek, tudták, ki vagyok. 2019-ben tehát azt mondtam: most vagy soha. Felálltam, megköszöntem mindent, és elindultam a színház felé – konkrét állásajánlat nélkül. Egész nyáron kerestem, de szabad helyet a művészeti titkárságokon nem találtam. Rendben, gondoltam; akkor megpróbálom a jegyértékesítést. Kinéztem három színházat, az Operát, az Operett Színházat és a Margitszigeti Szabadtéri Színházat. Az Operában egy a balett-társulat melletti adminisztratív pozíciót ajánlottak – nem volt nekem való. Az Operett Színházban másvalakit választottak. A Margitszigeten viszont egy teljesen új csapat állt fel, és az új szervezés-vezetővel, Dakó Dórával – akinek nagyon sokat köszönhetek – két és fél órát beszélgettünk, és mindketten éreztük, hogy teljes az összhang közöttünk. Azt mondta, ha döntött, majd hív, s amikor kiléptem az ajtón, már csörgött is a telefonom: „Eldöntöttük. Jössz?” Az Operában és az Operettben is kedvesek voltak, de ott nem éreztem azt, hogy rám várnak. A Margitszigeten igen. Akkor még egy igazgatóság alatt működött a felújított Margitszigeti Színpad, a Városmajori Szabadtéri Színpad, valamint a Budapesti Tavasz és az Őszi Fesztivál. Igent mondtam, és szeptember 2-án munkába álltam. Előkészítettük az őszi fesztivált, de október 13-án jött az önkormányzati választás, ami után Bán Teodórának felmondták a megnyert pályázatát, és kettévált a Margitszigeti Szabadtéri

Színpad és a Városmajori Szabadtéri. Benkő Nóra hívott át a Városmajorba, és a teljes csapatot hozta magával. A Margitsziget nagyobb léptékű volt, a Városmajor jóval kisebb, intimebb tér. Mindkettő más miatt volt izgalmas. A Margitszigeten a nagy produkciókon, a Városmajorban a műhelymunkán volt a hangsúly. Nekem mindkettő tetszett, de a Városmajorban inkább éreztem azt, hogy részese vagyok valami új felépítésének. Nóra nagyon határozottan azt mondta, hogy színházat akar csinálni, nem a szokásos szabadtéri „tinglitanglit”. Azt is éreztem, hogy Teodóra nem igazán akar minket tovább vinni. Meg volt sértődve a vele történetek miatt, és nem láttam rajta, hogy számítana ránk. Nóra viszont igen. Leültetett minket, elmondta az elképzeléseit, és azt, hogy velünk együtt szeretné folytatni.

– *A műsorpolitika kialakításába bevont téged?*

– Nem. Az az ő területe volt. De sokat beszélgettünk arról, hogy egy 600 fős nézőtérén nem lehet csak drámát játszani. A Városmajor közönsége évtizedekig a könnyed műfajokhoz szokott. Nem lehet egyik napról a másikra áthangolni őket. Ezt Nóra is tudta. A kooperációk – más színházakkal, függetlenekkel – viszont nagyon izgalmasak voltak. 2019 őszén végigcsináltuk az őszi fesztivált, majd előkészítettük a tavaszt. Aztán jött a Covid, ami teljesen átírta az életünket. Gyakorlatilag nem volt munkánk. Visszaváltottuk a jegyeket, és igyekeztünk tájékoztatni mindenkit. Nagyon nehezen éltem ezt meg. Az is megfordult a fejemben, hogy nekem nem is itt kellene dolgoznom. Színházban, de nem itt, inkább egy repertoárszínházban. Kilépni mégsem akartam. Aztán a Covid után, 2021-ben a Városmajorban bejelentettem, hogy a következő szezont már nem csinálnám végig. Egy kolléganő, Kopácsi Ágnes, akivel már régről ismertük egymást, és aki az Újszínházban volt szervező, nagyon sokszor hívott már korábban is, most is szól, hogy van egy szabad státusz, jó lenne, ha jönnék. 2021 március nyolcadikán, a nőnapon két szál virággal megérkeztem a hölgyekhez a szervezésre és aláírtam a szerződést. Ebben a gyönyörűen felújított színházban már a kétezres évek elejétől nagyon sok előadást láttam, A Vidnyánszky-rendezések közül az *Álszentek összeesküvését*, a *Bolha a fülbe* bohózatot, de a beregszászi társulat befogadott előadásait is.

– *A váltás után mennyire érezted stabilnak a helyzetet?*

– Egyáltalán nem, mert a Covid miatt megváltoztak a nézői szokások. Volt, hogy egy nap alatt eladtunk egy egész házat, de az is előfordult, hogy hetekig nem tudtunk mozdulni egy-egy előadás megtöltésével. Minden kiszámíthatat-



A Városmajori Szabadtéri Színpad 2023-ban
(forrás: musicalinfo.hu)



Trill Zsolt a *Képmutatók cselészövése* előadásában
(fotó: Ilovszky Béla, forrás: theater.hu)

amelyik a régi vágású színházat szereti. Dörner Györgynek az volt az elképzelése, hogy szép díszlet, szép jelmez, igényesen kialakított előadások legyenek a színpadon. Az, hogy mit adtunk elő, milyen színvonalon, az már egy másik dolog, az egy művészi szempont. Az igényes kivitelű darabokat ezek a nézők tényleg nagyon szerették. A korábbi időszakból a Vasziljevéhez hasonló előadásokat nem mindenki fogadta be. Csodálatos két év volt, és nagyon sokat köszönhetek Kopácsi Áginak, akivel életreszóló barátságot kötöttünk.



A Keresztény Színházi Fesztivál 2026-os hirdménye

lanná vált. A csapat miatt mégis biztonságban éreztem magam. Tudtam, hogy együtt bármit megoldunk.

– Az *Újszínház szemléletében, műsorkínálatában egy határozott irányvonalat képviselt.*

– A történelmi tematikát, illetve a magyar szerzőket vitte színpadra. Azt szoktam mondani, hogy én konzervatív ember vagyok, azt a világot viszem tovább, amit a szüleim, a nagyszüleim képviseltek. Az Újszínházban is az 50–60 fölötti nézők voltak többségében. Az a közönség,

– Most, hogy beszélünk róla, eszembe jut, hogy az Újszínház hirdette meg annak idején a Keresztény Színházi Fesztivált is. Tudnál erről néhány dolgot mondani?

– Nekem egy kicsit furcsa volt, mert hívtak ugyan előadásokat, voltak egyéb programok is nálunk, de valahogy azt éreztem, ez a fesztivál már inkább csak a „legyen valami” alapon működik. A 2021–22-es években már nem adott sokat. Volt például egy olasz társulat, a Fratelli Napoli, nagyon híresek, csodálatosak, de klasszikus marionett-bábszínházat Magyarországon szinte lehetetlen eladni. Nincs múltja, nincs közönsége, főleg nagyszínpadon. Amikor én ott voltam, a Nemzeti Színház sem kül-

dött már előadásokat. A fesztivál inkább beszélgetésekből állt: ilyen volt Böjte Csaba előadása, Takaró Mihály beszélgetései szakrális témákban. Ezek jók voltak, közönségük is volt, de hiányzott az igazi színházi előadás. Emlékszem egy soproni vendégszínházra, az *Ördögölő Józsiásra*, de az sem igazán illett a fesztivál tematikájába. Összességében inkább csak „kedves” volt, de nem több.

– *A Nemzeti Színházba hogyan kerültél? Hírdetésre jelentkezted?*

– Nem. Engem kerestek meg. Miután Gáldi Mónika bejelentette, hogy elmegy, az igazgató úr azt kérte tőle, hogy hozzon egy utódot. Aztán – Móni elmondása szerint – több jelöltet is megkeresett, de vagy nem vállalták, vagy más okból kiestek. Akikkel beszélt, mind azt mondták neki: „Hívd fel Dani Tamást az Újszínházból.”

– *Ismertétek egymást?*

– Soha nem találkoztunk előtte, nem ismertem, pedig ez egy kis szakma. Valahogy nem futottunk össze. Aztán 2023-ban egy tavaszi napon felhívott: „Nem tudom, ki vagy, te sem biztos, hogy tudod, ki vagyok, de mindenki azt mondta, hogy téged hívjalak fel.” Így jöttem be a Nemzetibe. Mónika elmondta, hogy a saját helyére keres valakit, és mindenki engem ajánlott. A szervezésen ültünk, a kollégák később elmondták, hogy megkérdezte a véleményüket: „Mit szövegetek ehhez a fiatalemberhez?” Ők azt mondták, szimpatikus vagyok, nincs kifogásuk. A szakmai hátteremet is ismerték, voltak referenciáim.

– *Mivel találkoztál itt? Mónika beszámolt róla, hogy mi vár rád? Hiszen ez az év már a Színházi Olimpia éve is volt.*

– Azt mondta: „Itt bejössz a nagyüzembe.” A Vígszínházhoz képest is más a felépítése ennek a színháznak. Úgy láttam, a végére ő már kicsit ki is égett ebben a munkában, de részletesen elmondta, hogy mire számíthatok. Nekem ezek ismeretében konvertálnom kellett mindazt, amit az Újszínházban megélttem, tapasztaltam. A Nemzeti közönségét nem ismertem, de a repertoár alapján úgy gondoltam, hogy a törzsközönség korosztályos összetétele hasonló lehet, mint ott volt.

– *Nézőként korábban jártál az új Nemzetiben?*

– Elég gyakran megfordultam itt is. A Vidnyánszky-korszak elejétől kezdve követtem Attila munkásságát. Talán csak az Újszínházban szervezőként töltött két év volt az, amikor ritkán jutottam el más színházakba. Amit láttam, az első sorban vizuálisan fogott meg. Attila színháza mindig is közel állt hozzám: a képi világ, a gondolkodás, a nagy formátum. Amikor megkaptam a lehetőséget, hogy ide jöhetek, az volt a legfontosabb szempont, hogy Vidnyánszky Attila az igazgató. Személyesen nem ismertem, de a színházát nagyon szerettem. Nemcsak a rendezéseit, az egész színházát, annak felépítését is.

– *A MITEM-et mennyire ismerted?*

– Keveset jártam rá, mert a tavaszi idényben nálunk is nagyüzem volt. De amit láttam, az nagyon tetszett. Mióta itt dolgozom, az összes MITEM-előadást meg tudom nézni, ez nagy öröm.

– A Covid utáni visszaállás több évet vett igénybe. Volt erre stratégiád szervezőként?

– A Covid-korszak teljesen megváltoztatta a nézők viselkedését. Korábban megvették a jegyet akár hónapokkal az előadás előtt. A járvány után a többség az utolsó pillanatig kivárt. Nem tudták, mi következik, lesz-e előadás, jön-e az újabb fertőzőési hullám. Nagyon nehéz volt úgy szervezni, hogy hatékony is legyen, és a néző is jöjjön. Sok idős ember nem tért vissza a színházhoz, félelemből vagy a hosszú kihagyás miatt. Sokan eltávoztak az élők sorából is. Ez volt a legszomorúbb tapasztalat. Át kellett állnunk a fiatalabb korosztályokra.

– Lehetett tudni, hogy ezzel a stratégiát illetően is valami új korszak következik? Hiszen a különböző betűjelekkel ellátott generációkat ma már jórészt a virtuális világban használt kommunikációs eszközök megjelenése alapján különböztetjük el.

– Erre nem tudunk, nem lehetett felkészülni. A fiatalok megszólítása ma nagyon nehéz. A Nemzetiben is az látszik, hogy közönségként még mindig az 50 év fölötti korosztály képviseli a legnagyobb arányt, s noha jöhetnek a fiatalok, őket speciális módszerekkel is nehéz megszólítani.

– Ebben a helyzetben mi a stratégiád?

– Ugyanaz, mint régen: a meggyőzés, a személyes kapcsolattartás, a partneri hálózat kiépítése, a cégek, intézmények, a közösségek megszólítása. Régen, a kilencvenes években bementem egy céghez, és ott helyben eladtam a jegyet. Ma már ez nem így működik. A járvány ebben is változást hozott. Nem mehetek be csak úgy, az „utcáról” személyesen. Ma előzetes kapcsolatokat kell kiépíteni akár a bankok, akár a kisebb-nagyobb cégek esetében is. Mindig az egy ember megtalálása a kulcs. A hideghívás, tehát az első telefonbeszélgetés vagy egy email-es megkeresés a legnehezebb, de ha egyszer megvan a kontaktszemély, onnantól elkezdhet működni a közönségszervezés.

– Te vagy tehát a „szájhagyomány”, aki élményszerűen tud beszélni egy-egy előadásról.

– A személyes hang a legfontosabb. Ha átmegy, amit mondok, akkor a céges alkalmazott vagy bármely közösség is jönni fog. De nagyon fontos, hogy a Nemzeti Színházban remek csapat dolgozik a szervezésen, amivel nekem is sokkal könnyebb a munkám több kolléganő már tizenéve dolgozik itt, például Bossák Andi, aki értékesítésben meghatározó személyisége a színháznak.

– A fiatalok esetében mi az, ami működik a rábeszéléskor?



Kolléganőmmel, Bossák Andreával a Nemzeti Színházban (Dani Tamás archívumából)

– A hozzájuk való eljutás folyamatában a pedagógus a legfontosabb szereplő. Minden rajtuk múlik. Ha a tanár hozza őket, jönnek. Ha nem, akkor nem. Ezért kell ezt akár már az óvodás korban elkezdni. Ha a gyerekek kis korában van színházi élménye az épületről, a fényhatásokról, a hangulatról, akkor később is jönni fog. Ha nincs, akkor nagyon nehéz behozni később gimnazistaként vagy egyetemistaként. Ezért nagyon jó kezdeményezés a Lázár Ervin Program, mert ezáltal az általános iskolás korosztály évente legalább egyszer valóban eljut színházba. Ebben az évadban indult nálunk a Magyar Népmese Háza programsorozata is. Ez azért alapvető és fontos vállalkozás a közönségnevelés szempontjából, mert azon túl, hogy ezek a mi előadásaink, nem az megszokott „otthoni” osztályterekben vagy a tornateremben, hanem egy színházépületben valósulnak meg, ami a gyerekek számára egy plusz-élményt jelent, másfajta kötődést alakít ki a színház belső világához.

– *Ez a kétkezi munkások közegeiben is így működik?*

– Ott is meg kell találni, mi lehet a fontos számukra. Nem valószínű, hogy a *Bánk bán* kell legyen az első lépcsőfok a belépéskor. Ha valamelyik előadás könnyedebb, élményszerűbb, mint például a mostani *Olasz szalmakalap* vagy az *Esthajnal*, akkor ők is kaphatók a színházba járásra. Nagyon jó kapcsolatomból volt például a MÁV Jár-műjavítóval. Az ottani dolgozók számára is meg lehetett találni azokat az előadásokat, amelyek érdekesek voltak a számukra. Ha az első találkozás jól sikerül, visszajönnek. Ha nem, közönségként elvesztettük őket.

– *A PR és a marketing hogyan tud együttműködni az értékesítéssel?*

– A reklám az egyik oldal, az emberi kapcsolat a másik. A kettőnek össze kell érnie, erősítenie kell egymást. A marketing felkelti az érdeklődést, az értékesítés pedig sze-



A *Halász Józsi* előadás plakátja
(forrás: nemzetiszinhas.hu)



Bodrogi Gyula az *Esthajnal* szereplői között
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

mélyessé teszi. Ha ez a kettő találkozik, akkor működik igazán a rendszer. De ez egy nagyon összetett kérdés. Ez ugyanis két külön szakma, még ha néha össze is mossák vagy összevegyítik ezeket a funkciókat, amelyek egyébként kéz a kézben járnak. Nagyon fontos maga a megjelenítés, a reklám szakmai színvonal, de az értékesítésben is szakszerűnek kell lenni. Ebből a kettőből áll össze a dolog. De nem lehet ugyanúgy reklámozni a színházat, mint egy mosóport. Fontos szem előtt tartani a tartalmi részét is. A nézőt általában három dolog mozgatja. Lát valakit, egy színészt, akit ismer. Bodrogi Gyula nevére nyilván felkapja a fejét. Ha lát egy címet, ami neki szimpatikus vagy már találkozott vele, az szintén felkelti az érdeklődését. De mondjuk az *Esthajnal*t abszolút nem ismerték a nézők, tehát az egy nehéz cím volt. A harmadik a tartalom, amihez sokszor magyarázat kell.

– *Ezek szerint egy olyan folyóiratra, mint a Szcenárium, ahol hosszabb írások jelennek meg és a művek felől közelítünk, szükség van.*

– Feltétlenül. Ez a harmadik láb, a tartalomgyártás, ami a marketing oldaláról a bemutatandó vagy a bemutatott művekhez kell hogy kapcsolódjon. Az utóbbi években szerintem megszűnt a kritika, ezért a nézők nem is keresik, nem az alapján választanak, tehát a saját lapjainkban megjelent írások sokat segítenek a tájékozódásban.

– *Az tud izgalmat kelteni, ha ismert személyek véleményén, vagy egy előadásról szóló beszélgetésen keresztül vonódik be a néző? Ezt azért kérdezem, mert hírfogyasztóként azt látom, hogy mostanában a podcastok azok a hosszabb beszélgetések az internetes térben, amelyeknek a látogatottsága folyamatosan nő. A Szcenárium is létrehozott egy ilyen beszélgetés-sorozatot az Írószövetség közismert szereplőivel, és ezeket rendszeresen közzé is tesszük a lapban.*

– Ezek abszolút hasznosak a szervezés szempontjából, élő vagy digitális formában is. A digitális tartalmak a mai világban viszont már nélkülözhetetlenek. Nekem tetszik, hogy emberek beszélgetnek. Ha valaki ezt élőben szereti nézni, akár az előadás helyszínén, az is egy forma. Ha valaki otthon digitális eszközön teszi meg ugyanezt, az is jó, ahogy az arról szóló tudósítás is. A legfontosabb, hogy eljusson a nézőhöz az előadásról hírt adó, vagy az előadáshoz kapcsolódó információ.

– *Nálunk nagy számban rendeznek külföldiek, sokan nem is egy előadást. Számít ez a nézők megszólításakor?*

– Igen, például Alekszandar Popovszki esetében. Aki látta A Mester és Margarita rendezését, az eljön a *Candide*-ra is, Rizsakov rendezéseit, például a *Részeket* is könnyebb befogadni A *fodrásznő* után.

– *Nagyon csodálkozom, hogy Diana Dobрева Salome előadására kevesen jönnek, pedig az egy fantasztikus előadás, és neki a MITEM-en látott egyéb rendezései korábban elsöprő sikert arattak. Mi lehet ennek az oka?*

– Értékes, csodálatosan szép előadás a *Salome*. Nem is Dobрева miatt nem jönnek, valószínűleg a szerző, Oscar Wilde az, aki nem fogja meg a mai nézőket. Már nem ismerik őt annyian. Sajnos egyre kevesebben olvasnak, az olva-

sáskultúra hanyatlik. Vannak olyan szerzők, akik most Magyarországon nem eladhatók, és nemcsak Pesten. Brecht is ilyen. Amikor Brechtet játszik egy színház, biztos, hogy nehéz eladni a jegyeket. Nem csak nálunk, máshol is.

– *Mit veszel figyelembe egy évadterv meghirdetése után?*

– Nyáron, júniustól augusztusig a közönségszervezők egy nagyon komoly felkészülési időszakot élnek meg. Akkor tudunk gondolkodni, tájékozódni, hogy mi, mikor és hol ment sikeresen, s hogy nekünk mit kellene tennünk. Amikor már napi szinten vagyunk benne a munkában, nincs időnk gondolkodni, csak gyors helyzetmegoldásokra van mód. De nyáron alaposan végig tudjuk gondolni, milyen előadásokhoz milyen eladási stratégiára lesz szükség, milyen közönségrétegeket kell megszólítanunk.

– *A nézőszámaink fantasztikusak, amióta te vagy a Szervezési Osztály főnöke. Mit üzennél a művészeti vezetésnek, a PR-marketingnek, mi az, ami számodra most a legfontosabb?*

– A száz százaléknak is örülök, de annak még inkább, hogy a bevételeink is nőnek, mert azt szokták mindig mondani, hogy nézőt be lehet ugyan hozni, de az igazi kérdés, hogy mennyiért jön be az a néző. A növekvő bevétel most már azt mutatja, hogy a fizető néző, tehát egyre inkább a már eleve érdeklődő néző jön be hozzánk. Nekünk nem az a célunk, hogy számszakilag „belökjük” az ajtón a közönséget. Igazgató úrnak is van egy szakmai értékrendje, amit tiszteletben kell tartanunk, de nagyon fontos az az alapelve, hogy már a gyerekkortól kezdve építkezzünk. Ezért fontos, hogy elindult a mese-sorozat. A hosszútávú színházi stratégia akkor jó, ha van egy eleje, ha az építkezés a mostani gyerekekkel indul, akik majd felnőnek. Az az egyetemista, aki korábban nem kapott semmilyen impulzust, nem fog jönni, magától nem fog elindulni a színház világa felé. Rövidtávon pedig olyan előadások kellene, amelyek a legnemesebb értelemben véve populárisak. Kellene az olyan közönségbarát előadások, mint példá-



Voltaire regénye nyomán David Jakovljevic: *Candide*, Nemzeti Színház, 2025, r: Aleksandar Popovski (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)



Oscar Wilde: *Salome*, Nemzeti Színház, 2024, r: Diana Dobrova (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

ul a már említett *Esthajnal*. Ezt a produkciót most nagyon sokfelé tudjuk ajánlani. Van benne ló, van benne artista, van benne táncos és Szarka Tamás zenéje szól. Az értékesítésnek ez aranybánya, ha a címe ismeretlen is. Ha mellé tesszük a főszereplőket, Blaskó Pétert, Bodrogi Gyulát, akkor már elgondolkodik a néző. S ha vannak olyanok, akik már látták az elkészült előadást, akkor jöhet a „színhagyomány-marketing”.

Lejegyezte: Ungvári Judit



Makszim Gorkij *Makar Csudra* című elbeszélése és *A cigánytábor az égbe megy* c. film nyomán: *Esthajnal*, Nemzeti Színház, 2024, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: Nemzetiszinhas.hu)

“I Have Always Preferred to Work in the Background” Zsolt Szász in Conversation with Tamás Dani, Head of the Organisation Department at the National Theatre

Tamás Dani became head of the Organisation Department at the National Theatre in Budapest in 2022. In this position – much to the satisfaction of all concerned – he has been highly successful in overseeing tasks related to ticket sales and audience outreach, a contribution recognized this year with the award of the Hungarian Bronze Cross of Merit. What is his secret? What inspired him, as an IT and sales professional, to pursue his childhood dream and choose the world of theatre – first employed at the Margitsziget Open-Air Theatre, then at the Újszínház, and for the past four years at the country’s premier theatre – taking on the demanding challenge that the art of audience outreach and engagement represents in today’s world? The career-spanning interview with Tamás Dani demonstrates that it is worthwhile for every person to follow the vocation one has felt irresistibly drawn to since childhood.



MITEM13



„Óh, hol vagyok,
hol vannak álmaim?”

Madách Imre: Az ember tragédiája

13. MADÁCH NEMZETKÖZI SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ
NEMZETI SZÍNHÁZ, BUDAPEST • 2026. ÁPRILIS 10. – MÁJUS 11.

„Az évtizedes tapasztalat azt mondatja velem, hogy sokkal több dolog köt össze bennünket, mint ami szétválaszt. És ha a nagyvilágban a politikai helyzet olyan, mint napjainkban, hogy folyamatos a feszültség, hogy sorozatosan konfliktusok, kritikus helyzetek alakulnak ki, akkor nekünk, a kultúra embereinek pontosan az ellenkezőjét kell tennünk: össze kell fognunk, minden erőnkkel keresnünk kell egymás felé az utat, az összekapcsolódás lehetőségét.” (Vidnyánszky Attila)

„Az az író, aki úgy szeretne dönteni, hogy darabot (prózát vagy verset) ír kulturális kisebbségének nyelvén, nehéz választással találja magát szembe: közelebb kerül a helyi közönséghez, (...) ugyanakkor kockáztatja, hogy elveszíti szélesebb közönségét, a siker esélyét, nemcsak nemzetközi téren, hanem a saját országán belül is. Mindazonáltal ez a döntés gyümölcsöző kreatív stratégia lehet az úgynevezett globalizáció idején, amikor az információcsere, a gazdasági, politikai és médiafolyamatok felgyorsulása, valamint az életmód, a populáris kultúra és az információkhoz való hozzáférés bizonyos mértékű szabványosodása, a »világ ellaposodása« paradox módon megújíthatja az érdeklődést az egymástól különböző, valóban unikális kulturális jelenségek iránt.” (Kirill Fokin)

„...hosszú évek, évtizedek óta tartó folyamat végén vagyunk, amely a magyar drámát kikoptatta az irodalomból, a kortárs drámaírókat pedig – egy-két üdítő kivételtől eltekintve – eltüntette a színházakból. Úgy látszik, a drámapályázatok sem tudnak igazán segíteni, hogy ez a tendencia érdemben megforduljon. Még a kimondottan »a kortárs magyar dráma ünnepének« szánt Deszka Fesztivál sem tud ellenállni ennek a (...) lassú gleccsermozgásnak. Miközben a szomszédos nemzetek vagy az európai kis nemzetek, illetve a kis lélekszámú nemzetiségek is igyekeznek például a fordítások révén eljuttatni az íróikat és darabjaikat a nemzetközi színtérre.” (Ungvári Judit)

„A nyelv minden nappal visszafejlődik, összenyomódik és összehúzódik egy kicsit, annyira, hogy lassacskán kezdünk beszéd nélküli állatokká válni. (...) Ez egy veszélyes sport, amelytől hamarosan meg leszünk fosztva, mivel mindinkább arra szólítanak fel bennünket, hogy mindannyian ugyanazt a valóságot együk, méghozzá ugyanabból a vályúból, és mindent ugyanabban a ritmusban rágjunk meg... Azért találkozunk tehát egymással még egyszer a színházban, hogy átéljük az örömét és a kínját annak, amikor a nyelvet még valami élőként éljük meg.” (Valère Novarina)

„[Robert Wilson] szerint a színház azzal, hogy a kompozíciós határokat feszegeti, segíti leépíteni a társadalmi korlátokat is – e nézete azonban nem annyira politikai, mint inkább etikai és humanitárius indíttatású volt. Ebből az átfogó szemléletből kiindulva alapította meg 1992-ben a The Watermill Centert

Long Islanden, nem messze New York városától. (...) Ebben a nemzetközi résztvevők előtt abszolút nyitott központban elfogadhatatlan volt a bigottság és az előítélet bármely formája.” (Maria Shevtsova)

