

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
XI. évfolyam 1–2. szám, 2023. április–május



Szabadtéri mutatóanyagok és hívatásos színészek – részlet E. Barba és N. Savarese *A színház öt kontinense* című könyvéből • „Ő nem régész, hanem merész újító” – T. Terzopulosz írása T. Suzukiról • Hagyomány és alkotóerő – *A testben élő kultúra* egy fejezete • *Dionüszosz visszatérése* – I. Dimadi írása Terzopulosz alkotói krédójáról • Határokon átívelve – P. Chatzidimitriou tanulmánya a japán és a görög mesterről • Költői és/vagy epikus színház? – P. Ágnes és Sz. Zsolt írása • Piacot keresünk vagy közösséget építünk? – részlet Vidnyánszky Attila vezérigazgatói pályázatából • Egy csatakiállítás: a Harmadik Színház (2. és 3. rész) • „A megújulás egyfajta szélárnyékban történt” – életút-interjú Regős Jánossal • „A bruttó nemzeti boldogság fontosabb, mint a bruttó hazai termék” Aled Rhys Jones a szerkesztők kérdéseire válaszol

SZERZŐINK

Barba, Eugenio (1936) az Odin Teatret vezetője, az ISTA alapítója

Chatzidimitriou, Penelope: színházkritikus

Dimadi, Iliana: színházkutató, az athéni Onassis Cultural Centre-Stegi dramaturgia

Durkó Nóra (1965) műfordító, angol tanár

Gulyás Zsófia (1978) a Teatro Potlach színházi kutató- és kísérleti műhelyének tagja

Jámbor József (1963) színész, rendező, műfordító

Kozma András (1967) műfordító, a Nemzeti Színház dramaturgia

Lakó Zsigmond (1982) a Debreceni Egyetem Olasz Tanszékének oktatója, a Szín-Játékos Szövetség alelnöke

Lotsou, Panagiota (1967) görög tolmács, fordító

Pálfi Ágnes (1952) költő, esszéíró, a Szcenárium szerkesztője

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

Regős János (1953) színházi szakíró, a Szín-Játékos Szövetség elnöke

Rhys-Jones, Aled: az AITA/IATA elnöke

Savarese, Nicola (1945) színháztörténész, az ISTA tagja

Suzuki, Tadashi (1939) színházi rendező, a SCOT alapítója és igazgatója

Szász Zsolt (1959) bábművész, dramaturg, rendező, a Szcenárium felelős szerkesztője

Terzopulosz, Theodórosz (1945) színházrendező, az ATTISZ Színház alapítója, vezetője

Vidnyánszky Attila (1964) rendező, a Nemzeti Színház vezérigazgatója



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelőszerkesztő: Szondi Bence • Lapterv és illusztráció: Békés Rozi • Belső munkatársak: Verebes Ernő (vezető dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi referens) • Kozma András (dramaturg, oktatási referens) • Kulcsár Edit (dramaturg, külkapcsolati referens) • Kornya István (a Nemzeti Magazin főszerkesztője) • Eöri Szabó Zsolt (honlap-főszerkesztő, fotográfus) • Ungvári Judit (újságíró, szerkesztő) • Állandó munkatársak: Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • 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@nemzetisinhaz.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

„Mindennek rendelt ideje van...” • 3

theatrum mundi

EUGENIO BARBA – NICOLA SAVARESE: *A színház öt kontinense* (részlet)
Fordította: Regős János • 5

PENELOPE CHATZIDIMITRIOU: Tadashi Suzuki és Theodórosz Terzopulosz
Határokon átívelve, hidakat építve
Fordította: Durkó Nóra • 22

THEODÓROSZ TERZOPULOSZ: A láthatóság határain túl
In honorem Tadashi Suzuki
Fordította: Jámbor József és Panagiota Lotsou • 32

TADASHI SUZUKI: Hagyomány és alkotóerő
Egy fejezet a *Testben élő kultúra* című kötetből
Fordította: Jámbor József • 35

THEODÓROSZ TERZOPULOSZ: *Dionüszosz visszatérése*
Iliana Dimadi: 12 kommentár 12 fejezethez • 49
Részlet a könyvből
Fordította: Kozma András • 58

nemzeti játékszín

PÁLFI ÁGNES – SZÁSZ ZSOLT: Költői és/vagy epikus színház? • 63

Nemzeti Színház az ellentmondások korszakában
Vidnyánszky Attila vezérigazgatói pályázatának bevezetője • 78

színházi olimpia 2023

Egy csatakiáltás: A Harmadik Színház (2. és 3. rész)
Fordította: Pintér Németh Géza
Lektorálta: Gulyás Zsófia • 95

„A megújulás egyfajta szélárnyékban történt”
Regős Jánost, a Szín-Játékos Szövetség elnökét Szász Zsolt kérdezi • 123

„A bruttó nemzeti boldogság fontosabb, mint a bruttó hazai termék”
Aled Rhys Jones, az AITA/IATA elnöke
a Szcenárium szerkesztőinek kérdéseire válaszol • 137



Pablo Picasso: *Guernica*, olaj, vászon, 1937, részlet (forrás: elcorreo.com)

„Mindennek rendelt ideje van...”

2015-ben elhunyt irodalomtörténész barátunk curriculum vitae-jéből valók ezek a sorok: „Amikor Budapesten, zsidó értelmiségi családban megszülettem, nem messzire innen négy éve már Hitler uralkodott, s hamarosan szomszédságunkban is. A kissé távolabbi szomszédban a már húsz éve szokásos tisztogatások egyik leglátványosabbikát gyakorolta Sztálin. Távolabb – Kínában, Nankingban – a japánok három nap alatt több embert öltek meg, mint majd a nyolc és fél évvel később Hirosimára és Nagaszakira ledobott két atombomba együttléve (amit a nyugati értelmiség készségesen elfelejt). Ezek életem meghatározó keretei...”

Ma már bizonyos: barátunk reménye, hogy nemzedéke egy „nyugodtabb világot” hagy az utódgenerációkra, sajnos nem teljesült. Ám az élet nagy ajándéka, hogy kortársai közül ketten is itt lehetnek velünk a MITEM-en és a X. Nemzetközi Színházi Olimpián: az 1936-os születésű Eugenio Barba, aki 1964-től működteti holstebrói színházát, az Odint, s az 1939-ben született Tadashi Suzuki, aki csaknem fél évszázada vezeti Togában székelő színházát, a SCOT-ot. De a kortárs világszínház harmadik nagymestere, Theodórosz Terzopulosz is a múlt század nevezetes évében, 1945-ben látta meg a napvilágot.

Ő már a hatvanas években szocializálódott „nagygenerációnak” a tagja, amelyhez az ötvenes években született művészgenerációk is csatlakozhattak újtó törekvéseikkel. A három „nagy öreg” írásain kívül olvasható ebben a lapszámban egy életút-interjú is Regős Jánossal, aki 1953-ban Sztálin halálának másnapján sírt föl először, s aki a SZKÉNÉ Színház vezetőjeként 1985-ben először látta vendégül Magyarországon az Odin Teatret társulatát az *Oxyrhyncus evangéliumával*. De ma már ez is *félmúlt*...

2023-ról bizonyára fel fogják jegyezni a krónikák, hogy miközben javában dúlt az orosz–ukrán háború, Magyarország mégsem halasztotta el ezt az Olimpiát, s hogy Vidnyánszky Attila harmadik ciklusát kezdte meg a Nemzeti Színház élén. De nem fognak megfélekedezni arról sem, hogy ez volt az az év, amikor Petőfi és Madách születésének bicentenáriumát ünnepelte az ország.

De ez itt most a jelen. A mi jelenünk. S az Olimpia megnyitóján angolul is végig hallgatva Petőfi *Színészdalát*, elgondolkodhattunk azon, hogy mire elég a mai Nemzeti lassan krisztusi korba lépő fiatal színészcsapatának életbe vetett hite, hogy kitart-e még a nagy reformkori álom...

Eugenio Barba

Nicola Savarese

A SZÍNHÁZ ÖT KONTINENSE

TÉNYEK ÉS LEGENDÁK
A SZÍNÉSZ MATERÁLIS
KULTÚRÁJÁRÓL



Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színház öt kontinense*, a magyar kiadás borítóképe, 2023



EUGENIO BARBA – NICOLA SAVARESE

A színház öt kontinense¹

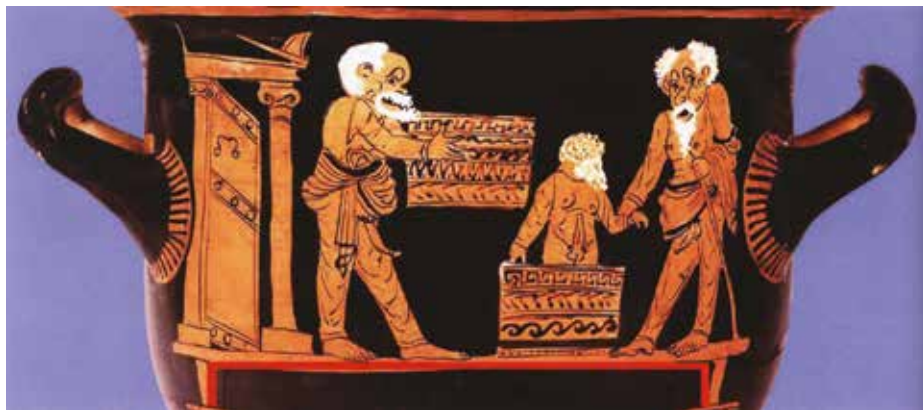
Az Odin Teatret kezdettől jelen van a MITEM-eken előadásával (*The Chroic Life*, 2015; *The Tree*, 2016; *Salt*, 2017; *Great Cities Under the Moon*, 2019) és a szakmai programokon is, melyekről a Szcenárium folyamatosan beszámolt. (Lásd ehhez: Eugenio Barba és az Odin Színház Magyarországon 1965–2020, Szcenárium, 2021. november–december, 111–115.) Eugenio Barba magyarul 2001-ben megjelent kötete, a *Papírkenu* (*Paper Canoe*) után a Nemzeti Színház Kiskönyvtára sorozatban 2015-ben látott napvilágot Grotowski egykori alkotói műhelyéről tudósító könyve, a *Hamu és gyémánt ország* (*Land of Ashes and Diamonds*). Ugyancsak a Nemzeti Színház kezdeményezte Eugenio Barba és Nicola Savarese: *A színész titkos művészete* (*A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret art of the Performer*) című összefoglaló művének magyar nyelven való publikálását, mely 2020-ban a Károli Gáspár Református Egyetem és a L'Harmattan Kiadó gondozásában jelent meg. Ugyanez a szerzőpáros jegyzi *A színház öt kontinense* (*The Five Continents of Theatre*) címmel a X. Nemzetközi Színházi Olimpia idejére magyarul megjelenő enciklopédikus vállalkozást is. A könyvből itt közölt részlet a színészi játék színtereiről ad történeti áttekintést, a szabad téren és az épített térben kialakult színházi gyakorlat kettőssége felől közelítve meg ezt a 20. században újra aktuálissá váló kérdéskört. Ehhez a publikációhoz ugyanebben a lapszámban szorosan kapcsolódik az Odin Teatret és a Teatro Potlach együttműködését dokumentáló beszélgetés (*Egy csatakiáltás: A Harmadik Színház – A Battle Cry: The Third Theatre*) második és harmadik része, melyet előhangnak szánunk az Olimpia 2023. május 7-e és 21-e között Eugenio Barba vezetésével megrendezésre kerülő programjához, a Nemzetközi Színházantropológiai Iskola / Új generáció (ISTA/NG) műhelyének találkozájához.

¹ Eugenio Barba – Nicola Savarese: *The Five Continents of Theatre. Fact and Legends about the Materia Culture of the Actor*, Brill/Sence, Leiden/Boston, 2019, 98–110.

7. A szabad ég alatt: színészek, mutatványosok és sarlatánok padokon és emelvényeken

Kezdetben volt a színész a kör közepén. De hamarosan jöttek a deszkák, a padok és emelvények, melyek elemelték őt a földről úgy, hogy az emberek így jobban láthatták őt.

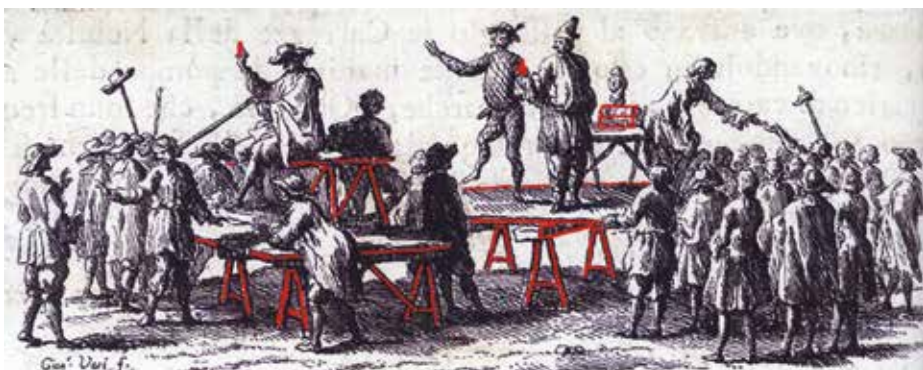
Horatius, a latin költő *Ars Poetikájában* (i. sz. 13.) Aiszkhüloszról, a Krisztus előtti 5. század tragédiaírójáról nemcsak mint nagy íróról emlékezik meg, hanem mint saját darabjainak produceréről is. Horatius külön kiemeli, hogy „megfelelő méretű deszkákkal borította be a színpadot”. Abban az időben Athénban még nem épült meg Dionüszosz nagy színháza, és az előadások a város főterén (*agora*) zajlottak, egy kis deszkából ácsolt ideiglenes dobogón, a „csupasz színpad” e prototípusán (1. ábra). Európában a középkortól fogva találjuk meg a mutatványosokat (olaszul *saltimbanco*, aki egy padra felugorva, mutatványokat ad elő) és a sarlatánokat (olaszul *ciarlatano*, aki jól fecseg és dumál). Ezek a mesterségek szerte a világon megtalálhatók az utcákon és tereken, a zsonglőrökkel, akrobatákkal, kígyóbűvölőkkel, foghúzókkal, zenészekkel, táncosokkal, jövőmondókkal, varázslókkal és színészekkel együtt. A mutatványosok és sarlatánok ragyogó szónoklataikkal, zenéjükkel, trükk-



1. Phlyax² játék: farce komédia-forma az i. e. 3. századi Magna Graeciából³ (Rainone Painternek / sic!/ tulajdonított görög váza). Három színész játszik egy emelvényen. Bal oldalon egy nyitott ajtó jelzi, hogy a jelenet a ház előtt zajlik. Ez a durva faszínpad a mutatványosok és sarlatánok csupasz színpadjának archetípusa.

² Phlyax játék: burleszk drámai forma, amely a Magna Graecia görög gyarmatainak alakult ki az i. e. 4. században. Neve a dór-görög phlyakes vagy „pletykajátékosok” szóból ered. A darabok fennmaradt címei alapján úgy tűnik, hogy ez a mitológiai burleszk egy formája volt, amelyben a görög panteon figurái keveredtek az attikai új komédia figuráival [a ford.].

³ Magna Graecia: Nagy Görögország (latin) volt a rómaiak által használt neve a görög telepések által lakott dél-olasz partok menti területeknek [a ford.].



2. Versengő sarlatánok kecskeláb asztalokon (17. századi nyomat)

jeikkel és akrobatikájukkal vonzották a nézőket, akiknek aztán eladták portékáikat: parfümöket, csodaszereiket, gyógyírjaikat, orvosságaikat és szerelmi bájitalaikat. Hogy jobban lássák őket, felálltak egy padra vagy hordozható, kecskebakon álló asztalra, mely köré hamarosan odagyűltek a kíváncsi bábmélszodók. Az illusztrációk bemutatják itt, hogy miként szónokoltak és énekeltek ezek a „színészek”, miközben kezükben tartották vagy egy közelükben elhelyezett ládán állították ki portékáikat (2., 5., 6., 7. ábra). A pad felerősíti a színész jelenlétét, lehetővé teszi, hogy látható legyen az őt körülvevő nézők számára. Sőt, mi több, könnyű megtalálni, szállítani, összeilleszteni más padokkal. Egy ifjú kínai számára a pad egy olyan platform, ahol bemutathatja gumitest-gyakorlatait (3. ábra). Az utcai akrobaták számára a padok és kecskebakasztalok formája szolgáltak alapul az ember-piramis mutatványokhoz (4. ábra). A vásári színjátékosok erről a csupasz színpadról invitálták be a nézőket, hogy vegyenek jegyet a „valódi” előadásra, amire azon a fészerezen belül kerül sor, amely előtt most állnak (8. ábra).



3. Fiú akrobata Pekingben (1930 körül, fotó H. Morrison)



4. Akrobaták egy yunnani faluban (1920 körül, fotó F. W. Caray)



5. Két mutatványos csodaszert árul egy kecskebak színpadról az imprunetai vásáron Firenze közelében (1620. Jacques Callot metszete). Figyeljünk a létrára, amire az ideiglenes és az állandó színpadon is mindig szükség van! 6. Kecsebakon álló színpad egy maszkot viselő árusnak és egy énekesnek (1568., F. Bertilli metszete). Ez a kecskebak-színpad olyannyira fontos elnevezés, hogy francia neve, a *tréteau*, a színpad szó szinonimája lett. 7. Elegáns sarlatán egy nagy színpadon állva szórakoztatja a közönséget a velencei karnevál idején (1779, részlet D. Tiepolo festményéből). 8. Mutatványosok pavilonja Párizs vidámparkjában, a Tivoliban (késő 18. század, epinális nyomtat⁴). Zajlik a parádé: jobb oldalon idomított kutyák és egy medve; középpontban egy „doktor”, egy gyermek-akrobata és egy egyszemélyes zenekar (mögöttük a pavilon, ahol majd az előadás zajlik); baloldalon zsebtolvaj munkában.

8. Szabad térből zárt térbe, áruk árusításától előadások árusításáig

A mutatványosok és sarlatánok virágzó üzletet csináltak a vásárokon és piacokon. Trükköket és kereskedelmi fogásokat alkalmazva, gyógyulást és szerencsét hozó ígéretekkel csapták be a nézőket, és képesek voltak jó pár nézőtől pénzt kicsalni, legyenek azok ostobák vagy eszesek, városi vagy falusi lakosok. Gyakran alkalmaztak cinkostársakat, akik elrejtőzve a tömegben, kilopták a pénzt az óvatlan járókelők derékövén függő pénztárcákból (4. ábra). Hogy portékáikat eladják, egyre látványosabb effektusokat vetettek be: bohócokat, zenészeket, táncosokat, idomított állatokat, de mindenekelőtt, színésznőket foglalkoztattak. A maszkok, szalagok és transzparensok állandó kellékek voltak.

⁴ Épinális nyomatok: népszerű témákról készült, élénk, éles színeket használó nyomatok, amelyeket a 19. században Franciaországban értékesítettek. Nevüket annak köszönhetik, hogy az ilyen képek első kiadója – Jean-Charles Pellerin – Épinalban született, az általa 1796-ban alapított nyomdát Imagerie d'Épinalnak nevezte el.

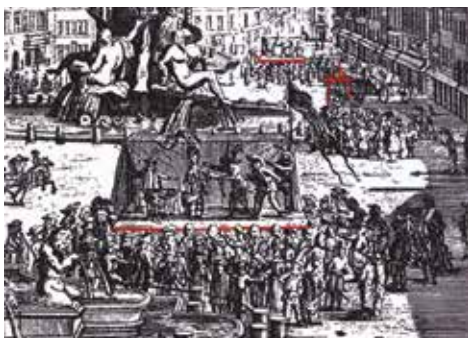
A 16. században kialakult egy előadói irányzat: azok az elemek, amelyeket addig a portékák eladásához használtak – ékesszólás, dal, zene, tánc, akrobatika, idomított állatok –, váltak magává az áruvá. *Áruk helyett előadást kínáltak eladásra.*

Így ahhoz, hogy fizetésre bírják a nézőket, szükségessé vált az is, hogy az előadást színpadostul, színészesztül, a szabad térről zárt térbe költöztessék. Kerítések és pavilonok épültek a belépni kívánók ellenőrzésére alkalmas bejáratokkal (lásd 11. oldal). Hasonló kereskedelmi logika vezette a *commedia dell'arte* profi színészeit is – abban az időben a megnevezésben szereplő az *arte* szó olaszul kézműves-mesterséget jelentett. Túl azon, hogy a nemesek számára és az ő udvaraikban játszottak, ezek a színészek is kezdtek anyagi függetlenségre szert tenni azzal, hogy tudásukat a szélesebb közönség számára is felkínálták. Ahhoz, hogy a nézők fizessenek a belépésért, nekik is ki kellett jelölniük az előadás terét.

Egy *zárt helyiség* örökös keresgélése során a színészek engedélyt szereztek arra, hogy bemutatóhelyeiket kórházak üres kórtermeiben, kolostorok refektóriumai-ban, kocsmaudvarokon, sőt, kutya- vagy csirkeviadal arénákban, valamint medve- vagy bikaviadal ringekben rendezzék be. Ezek voltak a professzionális társulatok első játszóhelyei, ahol az európai színház az első fizető nézőit fogadta.



1. Piacter Amszterdamban színpaddal (metszet, 1661.). Egy oszlop tetején ülő színész csalogatja be a közönséget



2. Mutatványosok a római Piazza Navonán (1708., P. Schenk metszete)



3. Egy színész-társulat jelmezben, maszkban és hangszerekkel próbál próbál zárt térben (kb. 1630., M. Cerquozzi festménye)



4. A bűvész (1502., H. Bosch festménye, Saint German-en-Laye-i múzeum). A kockajátékba bevont egyik nézőt meglopja a mögötte álló zsebtolvaj



5. Sarlatánok előadása egy rusztikus itáliai környezetben (1657., K. Dujardins festménye, Louvre, Párizs). Egy zenész gitáron kíséri a melankolikus Scaramouch⁵ táncát.

⁵ Scaramouch: a 16. századi commedia dell'arte egyik bohóc karaktere, a Capitano – a kérkedő katona egyik változata [a ford.].

9. A mutatványosok bódéja

Miközben tudott dolog, hogy néhány mutatványosból professzionális színész lett, míg a professzionális színészek alkalmanként az utcán is játszottak, ugyanakkor az is biztos, hogy a legfontosabb *commedia dell'arte* társulatok nem az utcákon és tereken alakultak meg, hanem a nemesi udvartartások és akadémiák keretében. Tagjaik között sok képzett színész és színésznő volt, akik gyakran nemesi családból származtak. A patrilineáris [apai ágon való leszármazás – a ford.] tulajdon fenntartását szolgáló elsőszülöttségi törvények miatt sokan közülük örökség-részükből kitagadott, másod- vagy harmadszülött fiúk voltak. Ahelyett, hogy a katonai szolgálatba vagy egy egyházi rendbe való belépést választották volna, úgy döntöttek, hogy a színészek szabad életét követik. Ezek az egyének jártasak voltak a költészetben, zenében, filozófiában, táncban, tudták, mi az illem, ismerték az udvar kifinomult ízlését. Arisztokratikus viselkedésükkel és művészi tehetségükkel sikeresek tudtak lenni mind a zárt színházakban, mind pedig a tereken. A nézők gyakran nem tettek különbséget profi színészek és utcai mutatványosok között, mivel mindnyájan ugyanazokat a maszkokat, kosztümöket és hangszereket használták. Az az igazság, hogy előadasmódjuk tényleg meglehetősen hasonlított.

A közönség számára a társadalmilag marginalizált szabadtéri mutatványosokról és sarlatánokról kialakult kép összekeveredett a hivatásos színészekével, akik gyakran kerültek konfliktusba a polgári és egyházi hatóságokkal morálisan kétes kicsengésű szövegeik, a színésznők jelenléte és együttélésük promiszkuitása miatt.



1. Az akrobatikus Pulcinellák pavilonja (G. B. Tiepolo freskója Ca'Rezzonico, Velence). Pulcinella a *commedia dell'arte* legszemtelenebb maszkos alakja, Tiepolo rengeteg freskóján és rajzán látható mint a 18. századi dekadens velencei társadalom szimbóluma.



2. Állatmonstrumok bemutatása: egy rinocérosz közszemlére tétele egy velencei *casottó*ban (fézszer). Figyeljük meg, ahogy az állatszélidítő az állat levágott szarvát magasba tartva mutogatja a maszkban ülő közönségnek (1751., P. Longhi festménye, Ca'Rezzonico, Velence).



3. A 18. században, a felvilágosodás fénykorában a legkülönfélébb előadók áramlottak a liberalizmusáról és laza szabályairól híres Velencébe. Gabriella Bellának ezen a festményén (1750., Pinacoteca Querini Stampalia, Velence) maszkos nézők tömegét látjuk a Szent Márk téren, amint a különféle típusú előadókat figyelik. A) egy szabadalmazott-gyógyszer árust látunk; B: báb előadások; C: különféle attrakciós fészerek, olyanok, mint amilyenekben az előző ábrákon Tiepolo és Longhi festményén Pulcinellát és a rinocéroszt láttuk. A kép a karnevált ábrázolja, benne a fesztivál-események jelentős bőségével, sok különféle előadást, ami tanúsítja a hatóságok toleranciáját is a téren felállított ideiglenes színpadokkal és fészerekkel kapcsolatban. A kép megmutatja az éppen folyamatban lévő áttárást az utcai előadásról a zárt térbe, ami a *commedia dell'arte* színészei számára lehetővé tett egy bizonyos fokú gazdasági önállóságot.

Az alkalmazott előadói technikák lényegében ugyanazok voltak, és így a hivatások és sarlatánok összezavarása a köztudatban általában is rombolta a színészek tekintélyét, aminek következményei a történelem során napjainkban is érezhetőek. Az igazság és a legenda keveredése, a félreértés és a szabadság indította útjára a *commedia dell'arte* mítoszát 20. század elején azon művészek között, akik a színház megújításának útját keresték, mint Gordon Craig, Mejerhold, Vahtangov, Copeau és Max Reinhardt. Ezek az újítók a *commedia dell'arte*-ban a technikák és poétikai eszközök olyan tárházára leltek, melyek 'újra-teatralizálják' (re-theatralising) a színházat, s így azonnali és ellenállhatatlan hatást gyakorolnak a nézőkre.

Mejerhold volt az első, aki magához vonta ezt a letűnt kultúrát, amikor 1906-ban megrendezte az orosz költő, Alexander Blok drámáját, a *Balagancsikot* (*Mutatványosbódé*). A gyertyákkal megvilágított, csupasz színpadon, a háttérfüggönyön az egyszerűen megfestett kék éggel, a nyíltszíni díszletváltásokkal az

előadók egyértelműen hitet tettek a színházi hagyományok egyszerűsége mellett. A kritikusok színház ellenes szentségtöréssel vádolták. Amikor egy fakarddal átszúrt bohóc a rivalda fények fölött áthajolva így kiáltott fel: „Segítség! Ribizlile csöpög belőlem!”, a hamis színpadi vérrrel való tréfa hatalmas felzúdulást váltott ki a közönség soraiban, és ezzel ez a jelenet az anti-naturalista színház közmondásos sarokkövévé vált. A feketébe és karton-frakkba öltözött férfiak vad szarabandja, a papírmásé menyasszony és Mejerhold, aki a melankolikus, de nem érzelgős Pierrot-t játszotta (4. ábra) egy olyan előadást hozott össze, amit a kritikusok „igazi eretnekségnek” minősítettek. A szöveghez előszóként Blok azt írta, hogy ez a dráma nem egy megvalósítható előadás szándékával íródott. Mejerhold azt válaszolta, hogy a maszkos színház a mutaványosbódékban született, és hogy a színjátszás eszméje a maszkok apoteózisán alapul, a mutaványosok groteszk előadásai számára a gesztus és mozgás természetes volt.



4. Mejerhold Pierrot szerepében az Alexander Blok által írt *Balogancsik* (Mutaványosbódé) általa rendezett változatában. Blok poémája így szól: „Ezüstbe öltöztetsz / és mikor életem letűnik / kikukucsál majd a hold – mennyei Pierrot: / Egy bolond kel majd fel a vörös szélben.”

10. A csupasz színpad

1. A Vieux Colombier Társulat Molière *Scapin furfangjai*-ban, melyet a párizsi Saint-Sulpice téren adott elő 1922-ben. Jacques Copeau, a rendező játszotta Scapin szerepét a darab 1920-as bemutatóján. A darab tökéletes farce-nak tekinthető, melyet egy finom időmérő pontosságával dolgoztak ki, és mutatja azt is, hogy Molière mekkora lekötöztetése volt a commedia dell'arte-nak. Copeau meglátta a tökéletes farce-ot Molière darabjában, és úgy döntött, hogy a tréteau nu-vel, a csupasz szabadtéri színpaddal, (tréteau állványt, emelvényt jelent) – ezt a típust használta a commedia dell'arte és a spanyol aranykor⁶ színháza – tér vissza a szélesebb közönséghez. Azoknak, akik kifogásolták, hogy ez a fajta színpad megfosztja a nézőket a díszlet nyújtotta élménytől, Copeau így válaszolt: „A csupasz színpad önmagában véve is akció, és általa ölt testet a dráma formája.”



⁶ Spanyol aranykor (Siglo de Oro): ezt a nevet kapta a spanyol kultúra virágkora a 15. század vége és a 17. század második fele között.



2. A salzburgi püspökség sziklakőből faragott, a nagyközönség számára szolgáló erkélyekkel körülvett Felsenreitschuléja, (nyári lovasiskola) lovas arénája a püspöki palotában. Max Reinhardt, a Salzburgi Fesztivál [mai nevén: Salzburgi Ünnepi Játékok, a ford.] igazgatója volt az első, aki színházat képzelt erre a helyre. 1926-ban egy egyszerű színpadot emelt, minimális díszlettel Goldoni: *Két úr szolgálja* című darbjának előadásához, Turffaldinó szerepében Hermann Thimínggel, de akit Harlekin tarka jelmezébe öltöztetett. A szünetekben nyíltszíni díszletváltás zajlott, és a színészek normál színpad mögötti ténykedése is látható volt – szövegeztek, sminkjükön igazítottak –, ahogy ezt a commedia dell'arte színészek is tehették. Élő zenei kíséretként a németek közül a „legolaszabb” komponista, Mozart zenéje szólt.



3. 1947-ben nem sokkal a milánói Piccolo Teatro megszületése után, Giorgio Strehler úgy határozott, hogy színpadra viszi Carlo Goldoni *Két úr szolgálja*-t. Enzio Frigerio csupasz színpadot tervezett, festett háttérfüggönnyel, rivaldafényként valódi gyertyák szolgáltak, melyek az előadás kezdetén már égtek, a végén pedig kialudtak, ahogy ez a 18. században volt. Követve Max Reinhardt 1926-os előadását, Goldoni Turffaldinóját Harlekinné változtatta. Strehler *Szolgálja* hetven éven át turnézott, egy olyan commedia dell'artét mutatva meg a világnak, mely még mindig élő színházi hagyomány Olaszországban. Harlekint – a maszkos színház illusztrálásaként – olyan színészek keltették életre, mint Marcello Moretti, majd Feruccio Soleri és ma Enrico Bonavera.



4. Ludovico Ariosto 1516-ban írt *Orlando furioso* (*Eszeveszett Orlandó*) című epikus poémájának a költő, Eduardo Sanguineti által átírt változatának előadása, melyet Luca Ronconi állított színpadra az 1969-es Spoletoi Fesztiválra Umberto Bertacca színpadi terében (fotó, Odin Teatret Archivum). Egy zárt térben, mely úgy lett kialakítva, hogy az egy nyílt utcai térnek látszon, negyvenöt színész mozgatótt ötven kereken guruló emelvényt, melyeken szimultán zajlottak a jelenetek az elképedt és helyét kereső közönség előtt. Franco Quadri kritikus így írt: „Mindenki szabadon taszíthatja a vándorló hőst az ismeretlen felé, hogy szemtanúja legyen egy párviadalnak vagy egy téboly-jelenetnek, vagy választhat egy másik utat úgy, ahogy az olvasó lapozgat egy könyvben, így alakítva ki egy személyes útvonalat vagy montázst az esti előadáshoz, de mindig visszatalálva Ariosto ironiájához és stílus-keveredéséhez.”

Az univerzum megjelenítése

Öt vagy hat színész és egy színpad elegendő ahhoz, hogy megjelenítse az univerzumot. [Miguel de Cervantes, 1615.]

Lemondás a díszletről

Mennél üresebb a színpad, annál több figyelmet vonz magára az akció. Mennél letisztultabb és határozottabb az akció, annál szabadabban szárnyal a képzelet. A lélek szabadsága az önuralmon alapul. Ezen a szilárd alapon a színész bármit megtehet, bármit kihozhat magából. A színész, az előadás, a tiszta interpretáció kérdése az intim mozdulattól a műalkotásig így jelenik a maga teljes jelentőségében. [Jacques Cocteau: *A Bare Stage and Some True Actors, Egy csupasz színpad és néhány igaz színész*, 1917.]



5. Nuria Espert, a nagy spanyol színésznő Shakespeare *Lear királyában* a barcelonai Teatro Lliurében (2015. fotó, R. Ribas). A rendező Luís Pasqual tervezte ezt a ködbe borult csupasz színpadot, amit körbeültek a nézők.

11. Metaforák és találmányok

A mutatványosok és sarlatánok nem tűnnek el a modern korról, hanem inkább modellé válnak, az emberi állapot metaforájává. Ma a köztudatban a színház egy épület. Ki gondolta volna, hogy az egyszerű utcai előadók ilyen technológiai találmányokat hoznak létre?



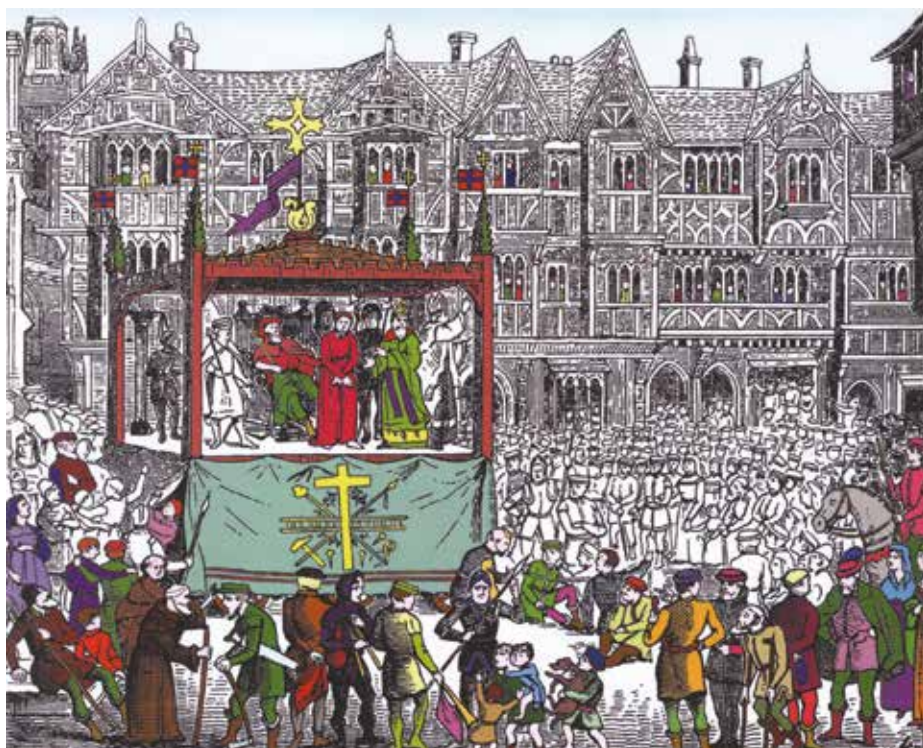
1. Egy idős előadó dobos játszik, a járókelők közönyösek, de a gyerek nem az (kb. 1865., 'Utcai jelenet', Honoré Daumier rajza). 2. Egy kötélátkaos gyerek, aki a fejére esett, édesanyja karjaiban hal meg, édesapja rémült tekintettel nézi. (1874., *A mutatványosok*, G. Doré festménye). 3. Picasso festményén az elhagyatott táj, a magukra maradt karakterek érzékeltetik a *Mutatványos család* [*Famille de saltimbanques*] elszigeteltségét (1905., National Gallery of Art, Washington D.C.). 4. A *fakír* (1920., Francia képeslap). Idővel a szavak elvesztik eredeti jelentésüket, és újat vesznek fel: a *fakírt* (szó szerint, szegény ember) az indiai Pondicherry tartományban már *sarlatánnak* nevezik.

12. Misztériumok és kicsiny házikók

Európában az első misztériumjátékokra (a latin *misterium* = szertartás szóból) templomokban került sor vallási szertartások részeként. Amikor a misztériumokban a szakrális történetek kezdtek összekeveredni a világiakkal, azokat először a templomok előtt és később a köztereken adták elő. Aztán megkezdődött az ideiglenes építmények emelése, egyfajta tágas, a nézők felé nyitott pavilonoké, ahol az előadók akciókat mutattak be. Mivel ezeknek az építményeknek volt tetejük, ezért *mansiones*nek – jelentése: *kis házak* (a latin *mansió*ból ered) – nevezték el. De a latin elnevezés sem volt képes ezeket vonzóbbá tenni annál, mint amilyenek voltak: egyszerű fabódék. Időnként ezek a darabok processzió formájában bontakoztak ki mobil színpadokon, amelyek ökrök vontatta kocsikon haladtak át a városon, útközben bizonyos helyeken megálltak, hogy jeleneteiket bemutassák. Angolul ezeket a fedett szekereket „pageants”⁷-nak (alapjelentése: *nagy felvonulások*) hívták, valószínűleg a latin *pegma* – jelentése mozgó szerkezet – alapján.

Itt összehasonlíthatunk egy a 14. századi az angliai Coventryben bemutatott pageant-ot egy 18. századi kínai színházzal Pekingben. A két szituáció között a hasonlóság szembetűnő, beleértve a tetőszerkezetet is, de a nyilvánvaló analógián túl van egy alapvető különbség: az előadás Coventryben nem egy kommersz dolog. A két kép összehasonlításakor lényeges egyezés, hogy mindkét színpadnak falak nélküli pavilon formája van. Ez a két fából készült „ház” a színészek színházának prototípusa: egyszerű szerkezet, könnyű kezelni és berendezni, nincsenek díszletek, csupasz színpad, mely közvetlen kapcsolatban van a nézőkkel, és annyira ideiglenes, hogy nem kár érte, ha hátra kell hagyni. Ez az egyszerű építmény ugyanakkor nem zárta ki, hogy látványos effektusokat találjanak ki rajta csapda-ajtók vagy csörlők használatával, melyek a pokolra szállást vagy a feltámadást érzékeltették. Kínában ezt a megemelt, minden irányban nyitott dobogót *luta*inak (terasznak) hívták, mely alkalmas volt pompás kosztümök felvonultatására; ezeket a színészek virtuális, mobil díszlet-elemekként viselték, melyekben táncoltak, énekeltek és akrobatikus mutatványokat mutattak be. Ezek az egyszerű színházak uralták azt a korszakot, amikor a kínai városok elkezdtek utánozni azokat az építményeket, melyeket általában a templomudvarokon, kőből vagy fából épült vidéki színpadoknál használtak. Kiváló alkalmazhatóságuk miatt a városi színházak lemásolták a *luta*ikat, és a teaházak sőt, a Pekingi Opera zárt színházi tereinek is a modelljévé váltak. (NS)

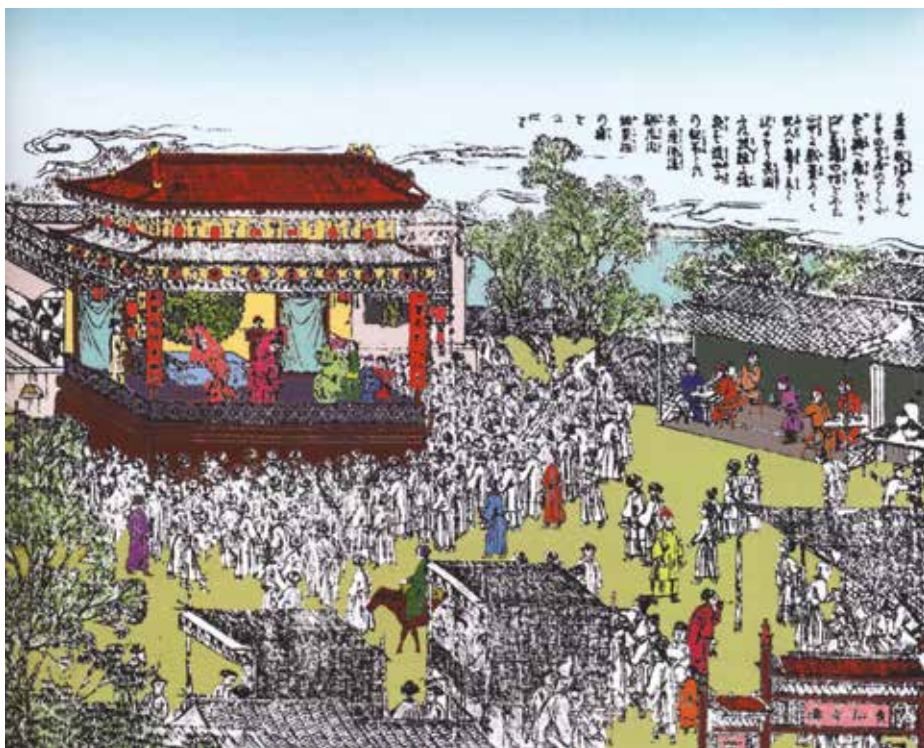
⁷ Pageants [angol]: színes jelmezekben öltözött emberek felvonulása vagy egy történelmi jelenet szabadtéri előadása.



1. Misztériumjáték előadás az angliai Coventry főterén a 14. században (a sharpi D. Jee rajza, 1825. rend. NS). A jelenet Jézus tárgyalását ábrázolja ahogy áll Pilátus és a zsidó papok előtt, akik itt püspököknek vannak öltöztetve. A misztériumjátékokat kezdetben a templomokon kívül mutatták be; ez itt egy mozgatható kocsin (neve: *peagant*) történik, melyet körülvesz a nép. A nem hivatásos színészek helyi lakosok lehetnek, a produkciókat pedig gazdag kereskedőcégek finanszírozták, látták el kosztümökkel és kellékekkel. Az előadások napokon át tartottak, erre az időre – hogy mindenki részt tudjon az előadásokon – abbahagyták a munkát. A vallási kontextus nem akadályozta meg az összegyűlt tömeget abban, hogy egymással társalogjanak (figyeljük meg a jobb oldali csoportot!), hogy munkáügyeket beszéljenek meg (a bal oldalon egy barát beszélget egy áccsal), miközben egy őrszem figyel a kutyával játszó gyerekeket (egyikük a színpad eleje alatti függöny mögé rejtőzött) és a zenészeket (közepén). A nézők az ablakokból figyelnek, egyikük lóháton érkezik. A 19. századi művész képzelete bátorságról tanúskodik, de azért a valószerűség határain belül marad, ideértve a krónikákból vett realista részleteket. A képet ma is gyakran használják, mintha az egy történelmi dokumentum lenne, nem pedig rekonstrukció.

13. A színészek első színházai

Hol csinálják a színházat? Manapság ez egy nem szakmabelinek furcsa kérdésnek tűnik. Nincs olyan hely, amit eddig ne használtak volna előadás helyszínül: a szabadtéri helyszínektől, mint az utcák, terek, kertek és parkok, az olyan zárt terekig, mint a hagyományos színházak, auditóriumok, tornatermek, pincék, lakások, garázsok, raktárak, börtönök, kórházak... Valójában ma egy előadást bármilyen térre lehet alkalmazni, ahogy ezt még a helyspecifikus színház is teszi. De hol csinálták egykor a színházat? A válasz erre a kérdésre nem is olyan egyszerű.



2. Hasonló téri elrendezést és közönség-jelenlétet látunk a pekingi Guanghe Színház esetében is, ahogy azt a japán utazó lerajzolta (nyomat 1805-ből, C. Mackerras' könyvében, 1972; rend. NS). A Csa Lou (Csa Ház), udvar-kert volt a Guanghe Színház korai elnevezése, mivel a kert egy Csa nevű, gazdag sókereskedő tulajdona volt. A késői 18. században a Guanghe volt az első színház a Tienanmen tértől délre eső a Dasilan kereskedelmi negyedben. A legtöbb városi színház és étterem – mint a vigalmi negyed első magja – e kert körül csoportosult, ahol ezek a klubok elsőként az udvarokat vagy az épületek közti kis telkeket foglalták el, épp úgy, ahogy ez a 16. századi spanyol corralok⁹ (karámok!) és angol kocsmák esetében történt. Mivel el lehetett keríteni, ezek a terek jól használhatók voltak a színházat kereskedelmi szórakoztatással tevé hivatásos színészek számára. A tetővel rendelkező színpad kint állt a kereskedő otthonának kertjében, kis fedett építmények vetették körül, ahol a beülő fogyasztóknak frissítőket kínáltak, miközben a közönség nagy része állva figyelt az előadást. Az egyik néző lóhátról figyel. A rajz mintha egy pillanatkép volna. A terasz-szerű színpad, körülötte a balusztráddal, kőből és fából készült, hátul a kék függöny mögött öltözőkkel a színészek számára. Ez a függöny az előadók számára egyben be- és kijárásként is szolgált. A színpad két oldalán lévő vörös oszlopokon a feliratok a bemutatásra kerülő dráma címét mutatják: *Részeg ember kopogtat a hegy ajtaján*. Ez a fajta elrendezés nem volt hosszú életű: hamarosan a színpadot, a nézőkkel és az asztallokkal együtt, egy teaház (*csacsüan*) különálló, zárt terében hozták össze, egy olyan helyiségben, ami a Ming dinasztia idején bukkant fel Kínában. A Guanghe teaház lett a pekingi opera bölcsője, ahol az olyan nagy színészek, mint Mei Lanfang is, először lépett fel (tíz éves korában 1904-ben), de ez a hely leégett, és a története során néhányszor újjá is építették. A 20. században a hely hanyatlásnak indult, 1955-ben ledózerolták, majd betonból készült, szovjet típusú épületként újult meg, ahol filmeket és hagyományos darabokat is bemutattak. A 2008-as olimpiai játékok idejére ezt az épületet is lerombolták, hogy helyszínt biztosítsanak egy színháznak, mely a kínai hatóságok szerint, „olyan kell hogy legyen, mint ami a New York-i Broadway-n van”.

⁸ Colin Mackerras (1939–) ausztrál sinológus könyve, *A pekingi opera felemelkedése, 1770–1870. A mandzsu kínai színház társadalmi vonatkozásai*. Clarendon Press, Oxford 1972.

⁹ Spanyol corral – karám: bármely ideiglenes vagy állandó színházi épület, amelyet egy fogadó udvarán létesítenek.

Az olasz típusú színház, a *teatro all'italiana*, tehát az az épület, amit mi tipikus színházépületnek tartunk, mintaként a 17. század végén 18. század elején kezdett felbukkanni Európában. Nagy sikere a „kiváló nézők” akaratából eredeztethető, azon erős társadalmi osztályokéból, melyek egy speciálisan megtervezett reprezentatív épületet kívántak, ahol szórakozhatnak, megmutathatják magukat és saját tükrükbe nézhetnek. A „játék-szobák”, melyeket maguk a színészek nyitottak meg, egészen mások voltak. A váltás az utcáról a zárt-, magán-helyszínekre – ami lehetővé tette, hogy a színészek anyagilag függetlenedjenek a patrónusaiktól és profit termelő működésbe fogjanak azzal, hogy a nézőktől a belépésért pénzt kérnek – két szinten ment végbe. Hogy a kemény versenyben hely tudjanak állni, a társulatoknak fejleszteni kellett tudásukat mind színészi-, mind pedig vállalkozói mivoltukban, hogy ennek birtokában aztán új, zárt tereket keressenek vagy alakítsanak ki. Technikájuk fejlesztéseként a zenéhez, tánchoz, improvizációhoz fordultak, és azzal, hogy maszkokat használtak, lerövidítették az előadásra való felkészülés idejét. Ami a teret illeti, igyekeztek nagyméretű szobákban és termekben berendezkedni, ahol – éppen úgy, ahogy azelőtt a szabadtéren – egy frontálisan elhelyezkedő dobogót állítottak fel, ami garantálta a megemeltséget és így a láthatóságot. Nem annyira az esztétikai döntés, mint in-



Londoni panoráma (1616. C. Visscher metszete). A Szent Pál katedrálissal átellenben, a Temze túlpartján áll két szokatlan épület: a Bear Garden a medve viadaloknak és a Globe Színház, amit a Lord Chamberlain's Men, Shakespeare társulata épített. A közönség által okozott zavarások miatt aggódva, a polgári hatóságok 1575-ben elrendelték, hogy a színházak belső London határain kívül, a folyó túloldalán épüljenek, ahol a helytelen viselkedés féken tartható.

kább a szükség diktálta ezt: mivel utaztak, olyan helyiségre kellett hogy számítsanak, ahol tárolni tudták a jelmezeiket, kellékeiket és szegényes holmijaikat, amiket helyről helyre szállítottak. Hogy megértsük a „színészek színházaira” és a „nézők színházaira” való felosztást, meg kell vizsgálnunk az első, színészek által létrehozott fizetős színházakat – avagy a *korai színházakat* – amikor a színészek megnyitották első saját, zárt előadó tereiket. El kell ismerjünk, hogy – bár hozzá voltak szokva az olyan nagy, rangosnak számító helyszínekhez, mint a palotaszobák, templomok, királyi pavilonok és elsőrangú udvarok – azok a színészek, akik a legfontosabb színházi hagyományokat megteremtették Európában és Ázsiában, sohasem választottak maguknak nagy épületeket, hanem inkább az egyszerű kialakítású és jól használható kis épületek mellett döntöttek, tipikusan olyanok mellett, ahol a közönség szemben van a színpaddal, ahogy ez a szabadtéri előadások esetében is bevált. (NS)

Fordította: Regős János

Eugenio Barba – Nicola Savarese: *The Five Continents of Theatre*

Excerpt from the Second Chapter

The Odin Teatret has been present at MITEM from the beginning with their performances (*The Chronic Life*, 2015; *The Tree*, 2016; *Salt*, 2017; *Great Cities Under the Moon*, 2019), as well as professional programmes, which *Szcenárium* has continuously reported on. (See: 'Eugenio Barba and the Odin Theatre in Hungary 1965–2020', *Szcenárium*, November–December 2021, pp 111–115.) After Eugenio Barba's book in Hungarian, *Papírkenu* [*Paper Canoe*], was published in 2001, his book *Hamu és gyémánt országa* (*Land of Ashes and Diamonds*, informing on Grotowski's former creative workshop, was published in 2015 as part of the Nemzeti Színház Kiskönyvtára [National Theatre's Small Library] series. The National Theatre also initiated the publication of Eugenio Barba and Nicola Savarese's comprehensive work, *A színész titkos művészete* [*A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*] in Hungarian, which was brought to readers under the care of Károli Gáspár University and L'Harmattan Publishing in 2020. The same author duo is responsible for the encyclopedic project titled *The Five Continents of Theatre*, which will be published in Hungarian as *A színház öt kontinense* during the X International Theatre Olympics. The excerpt from the book presented here provides a historical overview of the stages of acting, approaching question, which has become relevant again in the 20th century, from the duality of theatrical life taking place in the open air and in built spaces. In the current issue, closely related to this publication, are the second and third parts of a conversation (*Egy csatakiáltás: A Harmadik Színház* [*A Battle Cry: The Third Theatre*]) documenting the collaboration between Odin Teatret and Teatro Potlach, which we intend as a prelude to the programme led by Eugenio Barba, the International School of Theatre Anthropology/New Generation (ISTA/NG) meeting, to be held between May 7 and May 21, 2023, during the Olympics.



PENELOPE CHATZIDIMITRIOU

Tadashi Suzuki és Theodórosz Terzopulosz

Határokon átívelve, hidakat építve

Tadashi Suzuki napjaink világszínházának egyik legjelentősebb rendezője, a színészképzés róla elnevezett módszerének megalkotója, a Nemzetközi Színházi Olimpiai Bizottság alapító tagja. 1976 óta működteti saját színházát Japán vidéki településén, Togában, ahol rendszeresen tart kurzusokat külföldről érkező színészeknek és rendezőknek. A tanulmány első részének középpontjában Tadashi Suzuki Görögországhoz és a görög tragédiához fűződő viszonya áll, az 1970-es évektől egészen napjainkig. A szerző meglátása szerint kezdetben a görög tragédia abban segítette Suzukit, hogy átformálja a gyarmatosító Nyugattal konfliktusban álló háború utáni japán identitást, az évtizedek múlásával és a történelmi változások bekövetkeztével azonban ugyanez a műfaj a diszkrimináció-mentesség és a szolidaritás világméretű művészeti vállalkozását alapozta meg. Ebben a folyamatban Suzuki és a nemzetközileg elismert görög rendező, Theodórosz Terzopulosz együttműködése kulcsfontosságúvá vált. Az írás második részét a szerző ennek a máig aktív szellemi közösségnek szenteli, melynek köszönhetően 1995-ben Delphoiban megrendezésre került az első Nemzetközi Színházi Olimpia.

Tadashi Suzuki: Lázadás és nosztalgia

„Tadashi Suzuki esztétikája a háború utáni Japán kulturális sajátlagosságában gyökerezik” – hangsúlyozom 2016-ban megjelent munkámban (Chatzidimitriou: Tadashi Suzuki and Yukio Ninagawa. Reinventing the Greek Classics; Reinventing the Japanese Identity after Hiroshima, 95.; ‘Tadashi Suzuki és Yukio Ninagawa. A görög klasszikusok újrafelfedezése; a japán identitás újragondolása Hiroshima után’).

Ez az a korszak, amikor „a traumatizált japán nemzettest” – az a nemzettest, amely a második világháborúban a náci gonosztevével kötött szövetség bűnét viselte, az a test, amelyet ezután beszennyeztek és elrákosítottak az Egyesült Államok atombombái, a test, amelyet gyarmatosított a nyugati kultúra – „az ellenállás helyszínéként jelent meg” (Uo.). Tulajdonképpen a modern japán színház mindig is politizált. Legyen szó *shingekiről*, *butohról* vagy *anguráról*, a huszadik századi japán színház kéz a kézben járt azzal



Tatsumi Hijikata butoh táncos és koreográfus
a *Hösötan* című előadásában, 1972
(fotó: Makoto Onozuka, forrás: critical-stage.com)

a miliővel, amelyben megszületett és létezik, miközben vagy tükrözi az uralkodó ideológiát, vagy ellenáll annak (Uo., 105). A huszadik század eleji *shingeki* a nyugati színház realista gyakorlatait másolta, míg az *angura* olyan karizmatikus rendező-írók vezetésével, mint például Tadashi Suzuki, a nyugati realizmus meghaladásával forradalmasította a japán színházi gyakorlatot az 1960-as években. Az elnyugatiasított japán testet az *angura* az ellenállás testévé lényegítette át, amely ekkortól öntudatosan tükrözte azt az erőszaktételt, amelyet a nyugati társadalomtól az „eltérő kultúrájú nemzeteknek” el kellett szenvedniük (Marshall-idézet in Chatzidimitriou, uo., 95). „A japán test történelmi elnyomása felett érzett harag alapvető esztétikai konfliktust gerjesztett” (Uo., 97). Elegendő csak a *butohra*, és annak kizárólagosan japán, nyugatellenes „durvaságára” és „spiritualitására” gondolni (Sanders-idézet, uo., 97). Ilyen kollektív traumatikus emlékezettel a háttérben Tadashi Suzuki és más *angura* színházcsinálók a hagyományos japán színházi kódok és „a premodern japán világ iránti nosztalgia” felé mozdultak el, ahogy ezt Takeshi Kawamura harmadik generációs *angura* drámaíró és rendező vázolja (idézi Chatzidimitriou, uo., 104). Tadashi Suzuki „úgy tekintett a nó-ra, a ‘járás művészetére’, mint ami a ‘látat’ adja a modern színházhoz” (Armstrong-idézet in Chatzidimitriou, uo., 104). Ugyanígy inspirálta őt a nó nonrealizmusa is, annak „harcias, ‘élet vagy halál’ mentalitása” az előadás során, valamint a mise-en-scène kötött, eklektikus biztonsága. Mindezek – a játszható anyagok dramaturgiai kollázsával együtt – a globális jelen és a linearitás iránti bizalmatlanságot teszik láthatóvá, mint amelyek felelőssé tehetők korunk kegyetlenségeiért, mert az embertelen haszonelvűséget igazolják” (Goodman-idézet in Chatzidimitriou, uo., 104). Összegzésképpen: Suzuki erőfeszítése kettős, mert egyrészt arra irányul, hogy „leküzdje, amit a premodern Japán fő problémájának látott, vagyis annak statikus természetét, másrészt pedig arra, hogy tiltakozzon az apokaliptikus jövő ellen” (Uo., 105).

Suzuki és a görög klasszikusok

A görög klasszikusok és Shakespeare – a nyugati színházi kánon alappillérei – azonban mentesek a Hirosima utáni japán művészek dühétől. A görög klasszikusok azért értékesek Suzuki számára, mert „archetípusát kínálják az emberként való létezés alapjainak”, ellentétben az előadasközpontú japán szövegekkel, amelyekből mintha hiányozna az „intellektuális kifinomultság és mélység” (Uo., 97). Az ókori görögök ontológiai értelemben szélesebb választékot kínáltak Suzuki számára az istenivel vagy más halandókkal és történeteikkel szembeszegülő emberi tapasztalatot illetően (Uo., 97). Az ókori görög tragédiában és színházi építészetben Suzuki megtalálta a vállalkozásához szükséges bőséges animális energiát (Suzuki: *Culture is the Body [A kultúra: a test]*, 127). Így fogalmaz:

Amikor Görögországba érkeztem, és színházként tekintettem a szövegre, leginkább az nyugozott le, hogy mekkora emberi energiát fektettek magába az építésbe. Hatalmas színházak épültek [...], olyan energiaforrások használata nélkül, mint például az elektromos áram, gáz vagy olaj [...]. Ugyanez az [emberi] energia járja át a szövegben megjelenő szereplőket [...]. Ez korábban igaz volt Japánban is [...]. A teljes test részt vett a megformálásban [...]. Ezért kell újra előállítanunk – ahogyan ez a görög dráma, a nó és a kabuki esetében is megtörténhetett – azt a fajta emberi energiát, amely egyszerre erősíti meg az emberi létezést és szórakoztat.

A görög tragédiák szolgáltatók Suzukinak az – akár eksztatikus, erotikus vagy bosszúvágygal teli – mánia témáját, hogy általa alátámaszthassa és közép-pontba állíthassa azt a magas szintű energiát, amelyet képzett előadóművészei



Kanze Hisao Harlekin szerepében a *Pierrot Lumiere* 1955-ös tokiói kísérleti előadásában, amelyet a Jikken Kōbō művészcsoport számára Takeshi Tetsuji írt. Amint a maszk mutatja, az előadásban avantgárd és nó elemeket ötvöztek (fotó: Kitadai Shōzō, forrás: critical-stage.com)

a színpadon testükkel felszabadítanak. Erika Fischer-Lichte szerint Suzuki „a nó és az ókori görög színjátszás feltételezett rokonságát” is feltárhatja (166), ahogyan azt Kanze Hisao nó színész és társulata, a Mei No Kai tette előtte az 1970-es években, amikor nó-stílusban vittek színre számos ókori görög tragédiát abból a feltevésből kiindulva, hogy mindkét műfaj az ember és a sors konfliktusát ragadja meg (Fischer-Lichte, 164; McDonald, 56–57).

Habár Suzuki erős rokonságot érez a görögökkel, felfogása nem zárja ki a polémia lehetőségét. Sőt, művészi ereje részben éppen az

ókori görög tragédiákkal való vitájában rejlik. Az ókori görögök lételméleti értelemben tágasabb perspektívát kínáltak számára, ahol egyszerre jelenik meg az egyénfelettség, miközben az egyén talaja, közege paradox módon egy megnyomorított közösség, társadalom. (Varopoulou-idézet in Chatzidimitriou, uo., 97). Suzuki színháza klasszikusok kollázsa és újra játszása, ami olyan szövegáradatot eredményez, mely eliminálja a lélektani interpretációt, hogy feltárhassa a történetiségben gyökerező feszültségeket, küzdelmeket, traumákat, mielőtt ezek nyomán a „világ mint kórház” metaforája létrejönne. Az, hogy a rendező a világot visszatérően mint elmeegógyintézetet láttatja, foglalja keretbe, részben „Japán instabilitásának és társadalmi konfliktusainak, valamint az ezek nyomán keletkező érzékenységeknek” köszönhető (Allain-idézet in Chatzidimitriou, uo., 101). „Őrült világ ez – mondja Suzuki –, amelyben a szövegek és a testek elvesztik ’józan integritásukat’, majd lemészárolva és irracionálisan végzik” (Uo.).

Érdekes módon Suzuki görög tragédia-rendezéseiben – kezdve az 1974-es, sokat ünnepelt *Trójai nőkkel* – a japán ellenállást nem egyszer nő testesíti meg. A női test az, amelyre a férfias agresszió és erőszak ráíródik, kiváltképpen háborúk idején. Például Suzuki *Trójai nők* című darabja bombázott temető romjai között játszódik, közvetlenül a második világháború után. Nőalakjainak, bár túléltek a háborút, nem adatik meg a tragikus dicsőség katarzisa, az előadás nézői pedig meg vannak fosztva minden, az emberiség harmonikus jövőjébe vetett reménytől. Ez áll a háttérben annak, amit Fischer-Lichte „Suzuki színháza kétélű természetének” nevez. A rendező egyrészt „kísérletet tesz egy olyan színházi esztétika megteremtésére, amelynek alapja a minden kultúrában közös emberi test”; másrészt „a politikatörténet ciklikus jellegét a kultúrák halálhoz és pusztuláshoz vezető, ismétlődő összecsapásként mutatja be”, olyan összecsapásként, mint ami például „a trójaiak és a görögök [...] [*Trójai nők*], vagy a második világháborúban a japánok és az amerikaiak között” zajlott (Fischer-Lichte, 169, 166).

Mindenesetre a Hiroshima utáni japán színházra nem lehet többé valamely „kulturálisan alsóbbrendű »gyermeknemzet« művészeti ágaként” tekinteni



A háború kegyetlensége a *Trójai nők*ben,
SCOT, r. Tadashi Suzuki
(fotó: SCOT, forrás: critical-stage.com)

(Lequeux-idézet in Chatzidimitriou uo., 98), s ebben a vállalkozásban Suzuki szerepe kulcsfontosságú. A nemzetközi politika változásai megnyitották az utat a kulturális változások előtt is, így Japánt ma már a Nyugat figyelme és tisztelete övezi. Hasonlóképpen, Suzukinak a görög klasszikusok és Shakespeare iránti szeretete mintegy érvényes útlevelet biztosított számára a Nyugat, s a kulturálisan sokszínű közönség irányába. Ahogy a „Tadashi Suzuki and Yukio Ninagawa” című cikkemben írom:

Végtére is a nyugati színház már régen kinyilvánította, hogy szüksége van a Keletre ahhoz, hogy elkerülje esztétikai, logocentrikus zsákutcáját. Ezt az igényt a kibontakozó globális kultúra ki is tudta elégíteni. A Suzukihoz hasonló japán rendezők mostanra a nemzetközi színházi avantgárd meghatározó részévé válhattak. (98)

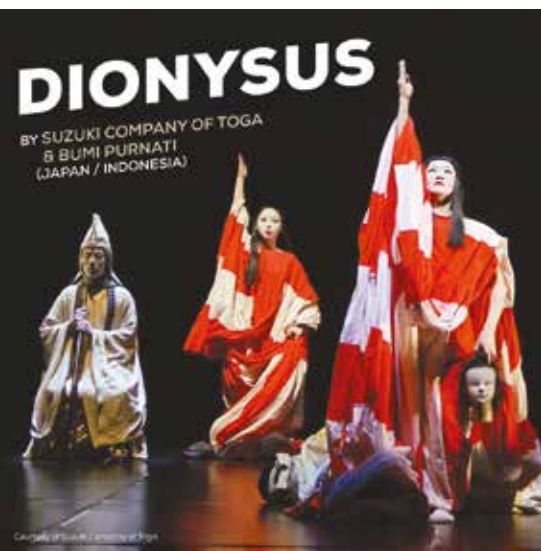
Ezzel együtt Paul Allain, majd Marianne McDonald is rámutatott az orientalizmus és kommercializáció nagy veszélyére abból eredően, hogy a japán rendező a peremvidékről a mainstreambe került. (Allain, 42; McDonald, 66–68).

Suzuki és Terzopulosz: Dionüszosz után

Suzuki görög klasszikusok iránti érdeklődése többet jelent a görög szövegek és színházépítészeti szereteténél. Ugyanaz az értékrend és világnézet mutatkozik meg benne, mely Suzuki pályafutása során különféle formákat öltött – serdülőkorától kezdve, amikor először turistáskodott Görögországban, egészen felnőtt koráig, amikor barátságot kötött a nemzetközi híró görög rendezővel, Theo-

dórosz Terzopuloszsal. Mindkettejüket foglalkoztatja a görög tragédia, valamint egyaránt hisznek a színház szellemi és társadalmi miliőt megújító erejében, amely képes ellenállni a globalizációnak, és vele a modern világot eluraló kulturális homogenitásnak. Mindketten letérnek a mimézis útjáról, és saját egyedi stílusukat követve a fizikai testtel dolgoznak, mint az uralkodó narratívákkal s a technológia inváziójával szembeni ellenállás eszközével. S mi több, mindkettejük érdeklődését felkeltette Dionüszosz alakja és Euripidész tragédiája, a *Bakkhánsnők*.

Suzuki 1978-ban állította először színpadra a *Bakkhánsnőket*, majd később is gyakran visszatért a darabhoz, újrendezte azt, 1990-ben pedig átkeresztelte *Dionüszoszra*. Terzopulosz ugyancsak rendkívül



T. Suzuki rendezői jegyzeteiből:
 „A *Bakkhánsnők* a politikai hatalom és egy vallási szekta közötti feszültség [...], egy konfliktusokkal terhes küzdelem”
 (fotó: SCOT, forrás: critical-stage.com)

fontos kapcsolata a *Bakkhánsnőkkel* 1986-ban, Delphoiban kezdődött, a darab újszerű és nemzetközileg is elismert előadásával. Azóta világszerte olyan központokban rendezte meg a darabot, mint Bogota (International Festival of Bogota, 1998), Düsseldorf (Düsseldorfer Schauspielhaus, 2001), Moszkva (Stanislavsky Electrotheater, 2015) vagy Tajpej (Tajvani Nemzeti Színház, 2016). Szintén Dionüszosz nevét viseli színészi módszerét leíró könyve (Terzopulosz: *The Return of Dionysus [Dionüszosz visszatérése]*), s a munkásságának szentelt szimpóziumok címe is gyakran utal erre az istenre. Mindez nem meglepő, hiszen a görög rendező Dionüszoszt választotta úgynevezett vezérisztenének 1986-os *Bakkhánsnők*-rendezése alkalmával, amikor is először hozott létre liminális, azaz egyfajta köztes teret magában foglaló színházat. Terzopulosz számára Dionüszosz „a valamivé válások végső példája”, „képviselője az egymást kizáró és fluid identitásoknak”, „férfinak és nőnek”, „istennek és állatnak”, „rendnek és káosznak”, józanságnak és örülségnek (Uo., 13). Eszerint színházában a színészek a tudatos és tudattalan, emlékezet és valóság, álom és valóság határmezsgyéjét lakják be; feloldják és felszabadítják animális energiájukat, amikor előnyben részesítik a hülők agyára jellemző működést a karteziánus gondolkodással szemben (Uo., 24); kitolják a mindennapi test határait, túlszárnyalják a szellemileg és fizikailag elviselhetőt; legyőzik a mindennapi élet félelmeit és korlátait, lebontják az időbeli és térbeli linearitást, töréseket hozva létre az ember-állat által érzékelt világ konkrét képében (Uo., 14).

Mind Suzuki, mind Terzopulosz dionüszoszi (és artaudi-i), amennyiben az előadóművész „animális energiájába” (Suzuki: *Culture is the Body*, 127) és „energiatestébe” (Terzopulosz, 15) fektetnek be. Ahogy Terzopulosz kifejti:

Dionüszosz, a termékenység istene arra szólítja fel a színészt, hogy keresse meg azt az önmaga mélyén rejtőző archetipikus testet, amelyet elméjével elnyomott és elfojtott. Egyedülálló pszichoszomatikus energiaforrásaival ez a Test lesz a színész anyaga, amelynek határai túlmutatnak a fizikai test határain. (Uo., 14)

Mindkét – Dionüszosz által lenyűgözött – rendező úgy tekint a színházra, mint az új szellemi és társadalmi miliő előtérbe helyezésének kulcsfontosságú helyszínére, amely „lehetővé teszi [...] a testi formák, magatartások imaginatív újrakonfigurálását, és szentesíti, hogy a test velejéig közösségellenes módokon viselkedjen.” (Scheer, 42).

Például a *Bakkhánsnőkben* (1986) Terzopulosz „hangot adott a görög történetiségen belüli másságnak, [...] amikor a [görög] történelem legtöbb sérelmet elszenvedett testeit ásta ki” (Sampatakakis, 198–99). Terzopulosz megfogalmazása szerint „a dionüszoszi energia [...] pusztító” (Uo., 83), ám ez egyfajta pozitív, teremtő pusztítás, mert felveszi a harcot a jelenlegi, válságban levő szellemi közeggel, és küzd a jobb jövőért, az új szellemi és társadalmi miliőért.

Ebben a vonatkozásban központi szerep jut a rituális és fizikai erőszaknak, amennyiben az létrehozza a halál „fantáziáinak”, az „agresszióknak, gyilkosság-

nak, nemi erőszaknak, és a rasszizmusnak” olyan „valódi [szellemi] miliőjét”, amely nem cenzúrázza mindezeket „erkölcsi magaslatoakra hivatkozva”, hanem megengedi esztétikai kifejezésüket a művészetben (Guattari, 57). Terzopulosz úgy véli: „Bármely tartósan intoleráns és fantáziátlan társadalom, amely nem képes »elképzelni« az erőszak különféle megnyilvánulásait, azt kockáztatja, hogy ez az erőszak a valóságban kikristályosodva köszön majd vissza” (Guattari, 57–58). Esztétikai kísérletezése és gyakorlata ezen a ponton válik etikai-politikai beavatkozássá. Ami Suzukit s a Dionüszosszal és a *Bakkhánsnőkkel* ápoló élethosszig tartó kapcsolatát illeti, úgy tűnik, hogy ez a bizonyos tragédia táplálja színházának „kétélű természetét”. Amint azt fentebb megjegyeztük, esztétikai forma és színpadi megjelenítés dolgában e darab „a különböző kultúrák – mint például modern/hagyományos, japán/görög, keleti/nyugati, vallási/politikai, férfi/női – találkozását vagy összefonódását, sőt fúzióját kultiválja”, míg tartalom tekintetében „ezek ütközésére világít rá” (Fischer-Lichte, 169). Utóbbi beszédesen ábrázolja a *Bakkhánsnők* 1981-es színrevitelében a japán Dionüszosz (S. Kayoko alakításában) és az amerikai Pentheus (T. Hewitt alakításában) közötti konfliktuson keresztül. Végül „Pentheus/Ember/Nyugat túlélte a *sparagmost* [csonkítás – a ford.], és feltámadt [...], hogy helyreállítsa az elnyomás civilizációját” (Sampatakakis, 204).

Terzopulosz és Suzuki: Delphoi és a Színházi Olimpia

Suzuki pesszimista történelemszemlélete, amint az Dionüszosz és Pentheus meddő szembeállításában megmutatkozik, merőben ellentmond esztétikai ideáljainak és színházi gyakorlatának, amelyek – mint fentebb említettük – „a különböző kultúrák harmonikus találkozásának, sőt fúziójának utópikus vízióját sugallják” (Fischer-Lichte, 171). Ez a törekvés gyakran hozta közel egymáshoz Suzukit és Terzopuloszt. Mindkettejük közös meggyőződése, hogy olyan nemzetközi művészeti együttműködésre van szükség, amely átível a határokon, és egyesíti a hiteket, kultúrákat, stílusokat. Az 1980-as években Terzopulosz a Delphoi Európai Kulturális Központban megrendezett ‘Ancient Greek Meetings’ [‘Ókori görög találkozó’] művészeti igazgatójaként bevezette Suzukit – és más jelentős külföldi rendezőket, elméleti tudósokat – az ókori görög színház világába. Delphoit „a tragédia műfaja kutatásának alternatív terévé [alakította át], olyan térré, ahol a rendező és dramaturg hangja polemizál a megszozott, főképpen Epidauros színházában hallható hangokkal” (Chatzidimitriou, „Sandglass” [‘Homokóra’], 286).

Konkrétabban: Terzopulosz meghívta Suzukit Delphoiba, hogy mutassa be néhány görög tragédia-rendezését, kezdve a *Trójai nők* című, 1985-ös filmmel. Együttműködésük 1986-ban tovább bővült, amikor – mindkét közösség kölcsönös előnyére – összefogott a Delphoi Európai Kulturális Központnak otthont adó Delphoi,

valamint Toga önkormányzata – ez utóbbi településen hozta létre központját Suzuki. Delphoi ókori stadionjában színre vitték a *Klütaimnéstrát*, ezt azután az *Elektra* (1995) és az *Oidipus Rex* (2000) követte, amelyeket ismét az ókori stadion körülményeihez igazodva dolgoztak át. Delphoin kívül Suzuki tragédiái az athéni görög közönséghez is eljutottak. 1995-ben a Herodus Atticus Odeonban állították színpadra *Dionüszoszt* az Athéni Fesztivál alkalmával, 2009-ben pedig az *Elektrát* Terzopulosz athéni bázisán, az Atisz Színházban. Hasonlóképpen számos Terzopulosz rendezést mutattak be Togában, Tokióban és Shizuokában, köztük a *Bakkhánsnőket* 1986-ban, a *Perzsákat* 1992-ben, a *Kvartettet* 1995-ben és 1997-ben, a *Medea Materialt* 1996-ban, az *Antigonét* 1997-ben, a *Héraklést*, az *Őrjöngő Héraklést* és a *Héraklész alászállása az Alvilágba* címűt 1999-ben, az *Aiasz, az örület* 2006-ban, és a *Trójai nőket* 2019-ben.

Tadashi Suzuki és Theodórosz Terzopulosz negyven éven át tartó barátsága és együttműködése számos nemzetközi szintű projektet ihletett. 1994-ben Suzuki felkarolta Terzopulosz Nemzetközi Színházi Olimpiával kapcsolatos elképzelését, és aktívan támogatott minden erőfeszítést ennek megvalósítására. Közös igyekezetük 1995-ben – a tragédiának szentelt – előadásokat eredményezte Delphoiban, majd ezeket hasonlóké követték: 1999-ben Shizuokában, legutóbb pedig 2019-ben Szentpétervárott és Togában. 1994 áprilisában, két hónappal azelőtt, hogy Athénban megtartották a Nemzetközi Színházi Olimpiai Bizottság első hivatalos ülését és Theodórosz Terzopulosz, Tadashi Suzuki, Heiner Müller, Robert Wilson, Tony Harrison, Jurij Ljubimov, Nuria Espert és Antunes Filho aláírták a Színházi Olimpiai Chartát, Suzuki egy Terzopulosznak szentelt feljegyzésben így fejezte ki érzéseit:

A 20. század végén járunk [...]. Az emberiség kilátásai nem tűnnek túl fényesnek [...]. Kétezer évvel ezelőtt a görög színház az emberiséget szolgáló spirituális megnyilvánulásként létezett [...]. Most [...] újra meg kell erősítenünk és vissza kell hódítanunk a színház hatalmát, s ezzel a médiummal hidat kell építenünk a 21. századhoz. Ennek fényében Terzopulosz a világ legnagyobb színpadi rendezőit egyesítette újra. (Suzuki, "Tadashi Suzuki and Theatre Olympics" ["Tadashi Suzuki és a Színházi Olimpia"], 3)

Összefoglalva: a háború utáni 1960-as évekre visszanyúló, a nyugati kultúra különféle megnyilvánulásai iránt érzett düh és ellenállás olyan színházi vállal-



Tadashi Suzuki és Theodórosz Terzopulosz a 2019-es Színházi Olimpián. Ismét együttműködve, nem vetélytársként (fotó: ismeretlen, forrás: critical-stage.com)

kozássá alakult át, amely a világbéke, a diszkrimináció-mentesség és a szolidaritás jegyében az évek során pozitív változásokat idézett elő. Különösen a hidegháború utáni korszakban, a nyugtalanság, etnikai villongások, a bevándorlás és politikai instabilitás idején a színházi szakemberek nagy erőfeszítéseket tettek az együttélés új szabályainak kidolgozására, valamint „a politika és a gazdaság által elvesztegetett „közös örökség” megteremtésére (Suzuki: „Tadashi Suzuki and Theatre Olympics”). Ahogy Fischer-Lichte megjegyzi: „Még ha a történelem soha nem is állítja vissza a teljességet, a színház megteheti azt – nem úgy, hogy illúziót kelt a színpadon, hanem azok által a sajátos esztétikai eszközei által, amelyek – bárhol a világon – középpontba helyezik az emberi testet, mint a kultúra és a színház közös alapját” (Fischer-Lichte, uo., 182).

Bibliográfia

- Allain, Paul: *The Art of Stillness. The Theatre Practice of Tadashi Suzuki*. Palgrave Macmillan, 2002.
- Chatzidimitriou, Penelope:
 “Tadashi Suzuki and Yukio Ninagawa. Reinventing the Greek Classics; Reinventing the Japanese Identity after Hiroshima.” *Contemporary Adaptations of Greek Tragedy: Auteurship and Directorial Visions*, edited by George Rodosthenous, Bloomsbury, 2016, pp. 93–108.
 “When the ‘Sandglass’ is Overturned: Robert Wilson’s (Mis)Interpretations of Ancient Greek Myth.” *Anglo-American Perceptions of Hellenism*, edited by Tatiani G. Rapatzikou, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 280–90.
 “Comments on the Work of Theodoros Terzopoulos.” Attis Theatre, 2021.
 “Euripides’ ‘Trojan Women.’ SCOT Theatre, Japan.” European Cultural Centre of Delphi, 2016.
- Fischer-Lichte, Erika. *Dionysus Resurrected: Performances of Euripides’ The Bacchae in a Globalizing World*. Wiley-Blackwell, 2014.
- Guattari, Félix: *The Three Ecologies*. Translated by Ian Pindar and Paul Sutton, The Athlone Press, 2000.
- McDonald, Marianne: “The Rise and Fall of Dionysus: Suzuki Tadashi and Greek Tragedy.” *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 17, no. 3, 2010, pp. 55–69, Jstor, www.jstor.org/stable/40646003
- Miettinen, Jukka O.: “Noh, Crystallised Aesthetics.” *Asian Traditional Theatre and Dance*, series 71, Theatre Academy of the University of the Arts Helsinki, 2018.
- Sampatakakis, George: “Dionysus, the Destroyer of Traditions: The Bacchae on Stage.” *Contemporary Adaptations of Greek Tragedy: Auteurship and Directorial Visions*, edited by George Rodosthenous, Bloomsbury, 2016, pp. 189–211.
- Scheer, Edward: “I Artaud BwO: The Uses of Artaud’s *To Be Done with the Judgement of God*.” *Deleuze and Performance*, edited by Laura Cull, Edinburgh UP, 2009, pp. 37–53.

- Suzuki, Tadashi:
Interview by Tadashi Uchino. “Tasashi Suzuki and Theatre Olympics: Exploring the State of the World through Theatre.” *The Japan Foundation. Performing Arts Network in Japan*, 7 May 2019.
“Director’s Note on Dionysus.” *Dionysus*, directed by Tadashi Suzuki, Suzuki Company of Toga and Purnati Indonesia (Japan/Indonesia), Singapore International Festival of Arts 2019, 21 May 2019.
Culture is the Body. The Theatre Writings of Tadashi Suzuki. Translated by Kameron H. Steele, Theatre Communications Group, 2015.
- “Theodoros Terzopoulos and the Theatre Olympics.” *Theodoros Terzopoulos and Attis Theatre: History, Methodology and Comments*, translated by Alexandra Kapsalis, Agra Publications, 2000, pp. 37–38.
- Suzuki, Tadashi and Theodoros Terzopoulos: “Tadashi Suzuki – Theodoros Terzopoulos. A Talk on the Theatre Olympics.” *Theodoros Terzopoulos and Attis Theatre: History, Methodology and Comments*, translated by Alexandra Kapsalis, Agra Publications, 2000, pp. 85–92.
- “Takoumi Hijikata” – Exhibition. Les Printemps de Septembre Festival in Toulouse, Couvent de Jacobins, Toulouse, 23 Sept. 2011–16 Oct. 2011.
- Terzopoulos, Theodoros: *The Return of Dionysus [I Epistrofi tou Dionysou]*. Attis Theatre Publisher, 2015.
- Tezuka, Miwako: “Experimentation and Tradition: The Avant-Garde Play *Pierrot Lunaire* by Jikken Kōbō and Takechi Tetsuji.” *Art Journal*, 22 December 2011.
- “The Return of Dionysus. Tribute to Theodoros Terzopoulos.” European Cultural Centre of Delphi, 5–8 July 2018.
- “The Theater of Delphi.” Psifiakoi Delfoi, 2020.
- “Toga Art Park of Toyama Prefecture: The Mecca of Theatre.” Toga Art Park of Toyama Prefecture, 2018.

Fordította: Durkó Nóra

Penelope Chatzidimitriou: Tadashi Suzuki and Theodoros Terzopoulos

Crossing Borders, Building Bridges

The focus of the first part of the author’s study is on Tadashi Suzuki’s relationship with Greece and Greek tragedy, from the 1970s to the present day. In her view, initially Greek tragedy helped Suzuki to transform the post-war Japanese identity in conflict with the colonizing West, but over the decades and with historical changes, the same genre laid the foundation for a worldwide artistic venture of non-discrimination and solidarity. During this process, the collaboration between Suzuki and the internationally recognized Greek director, Theodoros Terzopoulos, became crucial. The second part of the article is dedicated to this still active intellectual community, which led to the organization of the first International Theatre Olympics taking place in Delphi in 1995.

THEODÓROSZ TERZOPULOSZ

A láthatóság határain túl

In honorem Tadashi Suzuki



Tadashi Suzuki a színház elméletét és gyakorlatát érintő fontos javaslataival hatékonyan mozdította elő az egyetemes színházkultúra fejlődését. A második világháborút követően ő az egyetlen japán művész, akinek egyidejűleg sikerült tiszteletben tartania és új ötletekkel gazdagítania a japán színházi tradíciókat, áthidalva a világszínházi hagyományoktól való távolságot.

Színészei által mesterien tolmácsolt, érzelmekben bővelkedő előadásai mélyen belevésődnek a nézők emlékezetébe. Suzuki bölcsen és találékonyan hangolja össze a különböző kifejezési formákat és kódokat, s egy olyan új, teljességgel felismerhető, érzékletes nyelvet hoz létre, mely érzékenyen reagál az aktuális történelmi, politikai és társadalmi változásokra. Ő nem régész, hanem merész újtó.

Megalkotta világszerte ismert saját tréningmódszerét, újra definiálva a színművészet alapelveit a belső koncentrációra, a fegyelemre, az energiára, a hitre és a kemény munkára fókuszálva. Összebékítette a tradíciókat a modern világgal, hidat teremtett Kelet és Nyugat, Japán és a nagyvilág között.

Műveiben, interpretációiban, előadásainak megformálásában jól érzékelhető az ambíció, hogy megragadja a megfoghatatlant, az értelmezhetetlent, hogy túllépjen a látható világ határain. Felfogása szerint a művészetben igenis ki kell fejeznünk, amit tudunk, de meg kell nyilvánulnia annak a törekvésünknek is, hogy azt keressük, amit még nem ismerünk. Suzuki művészi hitvallásában mély ontológiai szorongás fejeződik ki. Kimondhatjuk, hogy Suzuki ontológiai elkötelezettségű művész. Univerzális művész. Ő maga készíti a díszleteket, tervezi a kosztümöket, a világítást. S miközben figyelmet fordít a legapróbb részletekre, nagyszabású kulturális eseményt szervez a világ valamely fővárosában.

Suzuki korunk azon kevés nagy alkotóinak egyike, aki hiszi és a maga gyakorlatával is bizonyítja, hogy a globalizáció, a nemzeti kultúrák lerombolásának korszakában csakis a kultúrák közötti párbeszéd, a nemzetközi viták és eszmecserék képesek lehetővé tenni a nemzeti hagyományok megőrzését és továbbfejlesztését.

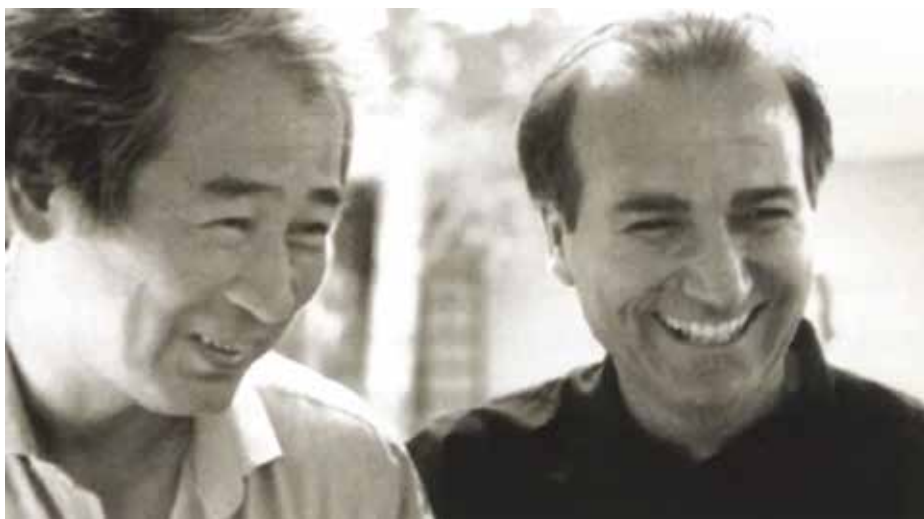
Az elmúlt negyven év során Suzuki az elsők között kezdeményezte a kultúrák közötti párbeszédet. A világ nagy színházi hagyományait, az ókori görög tragédiát, a Shakespeare-i drámát és az orosz pszichológizáló realizmust összekapcsolta a japán tradíciókkal. Az antik görög tragédia fontos helyet foglal el munkásságában. Az ókori görögök hittek abban, hogy a civilizáció a kultúrák között létrejövő találkozások, párbeszédre révén fejlődik, és Suzuki is magáévá tette

ezt a meggyőződést. Engem is ez a felfogás hozott össze Tadashi Suzukival 25 évvel ezelőtt: barátok lettünk, és elindult egy nagyszerű együttműködés. Többször meghívtam őt Delphibe, ahol bemutatta egyedülálló előadásait. Majd felkértem arra, hogy kifejezetten a Delphiben rendezendő találkozókra készítsen új előadásokat. A *trójai nők*, a *Klütaimnésztra*, a *Dionüszosz*, az *Oedipusz* mélyen bevésődtek a görög nézők emlékezetébe.

A lelkes és elszánt Suzuki számos kulturális központot irányít Japánban, workshopokat szervez szerte a világon, népszerűsíti a róla elnevezett módszert egyetemeken, színiakadémiákon, utaztatja előadásait a világ minden pontjára. Soha nem áll meg. Nyugtalan, izgatott, folyamatosan valami mást keres, valamit, amivel túlléphet önmagán. Mint Odüsszeusz, az ókori görög, aki a határokon túlmutató transzcendenciát próbálja elérni, miközben hazafelé tart, Itaka szigetére.

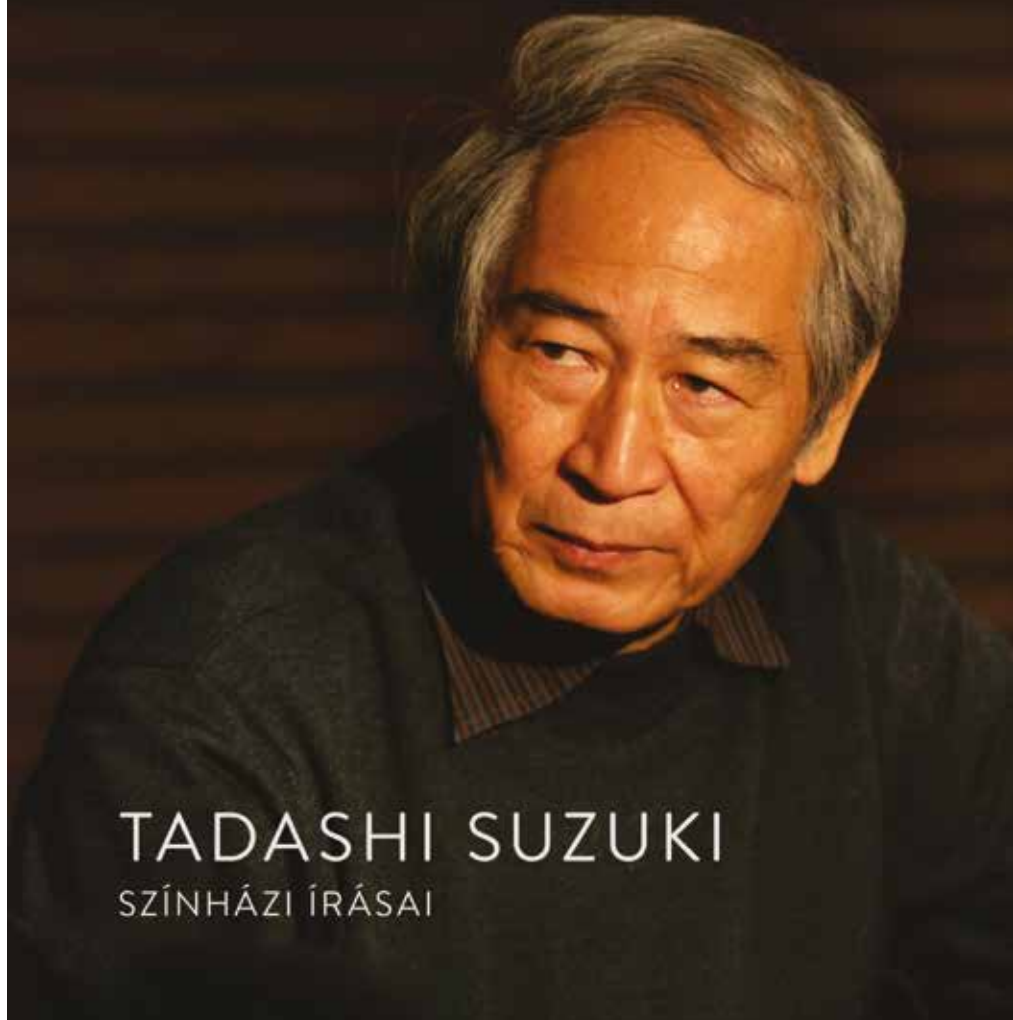
1992-ben vettem fel neki a színházi olimpia létrehozásának gondolatát azaz, hogy Görögország és Japán fontos szerepet játszhatna e nemzetközi színházi fórum megalapításában. Suzuki azonnal megértette, hogy miért volna ez fontos, részletesen megvitattuk az ötletet, és elhatároztuk, hogy az első színházi olimpiát Delphiben, a másodikat Japánban fogjuk megrendezni. Ezzel elindult egy termékeny együttműködés. Suzuki úr hihetetlen gyorsasággal teremtette meg az infrastruktúrát, ami a megvalósításhoz szükséges volt. A Színházi Olimpiát 1995-ben Delphiben, 1999-ben Shizuokában, Japánban, 2001-ben Moszkvában és 2006-ban Isztambulban rendeztük meg. A kapcsolatok – mindannyiunk öröme – azóta tovább mélyültek, és a párbeszéd a mai napig tart. Suzuki úr továbbra is nekiindul a határokon túlra, a transzcendencia felé tartva, új távlatokat keresve.

Fordította: Jámbor József és Panagiota Lotsou



Tadashi Suzuki és Theodorosz Terzopoulosz 1999 júniusában Sizuokában, Japánban, a 2. Színházi Olimpia idején (forrás: attistheatre.com)

A TESTBEN ÉLŐ KULTÚRA



TADASHI SUZUKI
SZÍNHÁZI ÍRÁSAI

A testben élő kultúra 2023-as magyar kiadásának borítóképe

TADASHI SUZUKI

Hagyomány és alkotóerő

Részlet a *Testben élő kultúra* című kötetből



A Nemzeti Színház szerkesztőinek közreműködésével, a Színház- és Film-művészeti Egyetem és a Színházi Olimpia Nonprofit Kft kiadásában az idei MITEM-re jelenik meg Tadashi Suzuki *A testben élő kultúra* című kötete, a 2015-ben publikált angol kiadvány (*Culture is the Body*) hasonmása, mely Suzuki művészi krédójának és közéleti elhivatottságának foglalata. Itt közölt esszéje Japán II. világháború utáni időszakának társadalmi változásai felől közeli megfigyelést a színházkultúra jelenlegi helyzetét és megújulásának esélyeit, kitérve a nem-állati energiák túlsúlyára, az urbanizáció káros hatásaira a lakáskultúra és a családszerkezet terén, mely a japánok színházi tradíciójában alapvető fizikai érzékenység és testtudat elvesztésének a veszélyével jár. Véleménye szerint ezek a globálisan érvényesülő negatív tendenciák a színház társadalmi szerepének és kritikai attitűdjének létjogosultságára hívják fel a figyelmet. A 2023-as MITEM egyik szenzációja, hogy Tadashi Suzuki személyesen is jelen lesz társulatával: *A trójai nők* és az *Elektra* című rendezését mutatják be.

A II. világháború utáni időszakban a japán kultúra jelentős változásokon ment keresztül. Most szeretnék ezek közül néhány igen fontos átalakulásról és azok következményeiről beszámolni.

Amikor mi, emberek kapcsolatba kerülünk a természettel vagy a körülöttünk lévő világgal, az öt érzékszervünket érő ingerek alapján reagálunk. Azokat a társadalmi szabályokat, amelyek az ingerekre adott válaszokat létrehozzák és finomítják, én kultúrának nevezem. Vagy még pontosabban, a kultúra véleményem szerint azoknak a szabályoknak a tárháza, amelyek az ingerekre adott természeti/állati eredetű reakciókat irányítják. Nagyon fontos, hogy az adott csoport vagy kollektíva mély bizalommal viseltessen ezek iránt a szabályok iránt. Így tehát a kultúra egyfelől jelenti azt az állati eredetű energiát, melyet a csoport felhasznál, másfelől azt a kölcsönös bizalmat, amellyel ezt az energiát a csoport tagjai kezelik. A kultúra az ingerekre adott válaszok megjelenési formája, legyen szó a művészetekről, sportról, szexuális tevékenységről, vagy akár a főzésről. Azt, hogy ezek a formák mennyiben térnek el az egyes csoportokban, különösen, ami az etnikai csoportokat illeti, hajlamosak vagyunk kulturális másságként kezelni.

A mai társadalomra különösen jellemző, hogy kiemelt hangsúlyt fektet a látásra, és az ezen az érzékszerven keresztül szerzett információkra. Ehhez járul

még azon kulturális szabályok dominanciája, amelyek szintén a vizuális tájékozódásra alapozódnak. A vizualitás túlsúlya a kultúrában azért problematikus, mert a vizuális észlelés a mai társadalomban nem kizárólag az állati eredetű energián alapul. Sok esetben ma már más, nem-állati eredetű energiaforrásokat is használunk a vizuális tartomány kiterjesztésére. Valójában napjainkban vizuális érzékelésünk már egyre inkább a nem-állati energiáktól függ, és az ezekhez kapcsolódó viselkedési és kulturális minták is változnak. Vegyük például a számítógépeket. Mostanában egyre többet kommunikálunk a segítségükkel, valamint a webes vezeték nélküli hálózatokon keresztül, és ezek az eszközök kivétel nélkül nem-állati energiát használnak. Az általuk létrehozott környezetben az olyan dolgok, mint a barátság, amely korábban közvetlen kapcsolaton alapult ember és ember között, néha teljes egészében áthelyeződhetnek az interneten keresztül közvetített, túlnyomórészt nem-állati eredetű vizuális felületekre, mint például a közösségi portálok vagy az e-mail. A japán társadalom sem kivétel ez alól a globálisan végbemenő változás alól. A japán kultúrában szintén változik az állati energia felhasználásának módja, és e folyamat következtében átalakulnak a szabályok is. Mivel színházi munkám alapját az állati eredetű energiák képezik, fokozottan érdekelnek a mindennapok fizikai (test)kultúrájának a változásai, mely kultúra korábban szoros kapcsolatban állt az összes érzékszervvel. Valójában e hagyományos fizikai (test)kultúra talaján jött létre a japán előadóművészet, mely ennek következtében napjainkban mélyreható változásokon megy keresztül.

Az előadóművészetek, különösen a színház, kétféle alapvető kifejezési formát foglal magába: a fizikai és a nyelvi kifejezést. A színház esetében sokan az írott szövegre gondolnak mint forrásra, és a színházi alkotás folyamatára úgy tekintenek, mint a színdarab időre és térre való lefordításának processzusára. Míg ha történelmi aspektusból vizsgáljuk, nyilvánvalóvá válik, hogy a színészek – az embereknek e speciális, testüket és hangjukat a színházi kifejezésnek alárendelő csoportjai – jelentek meg korábban, és az is tény, hogy a szöveg arra szolgált, hogy a közönség felvehesse általa a kapcsolatot a színésszel. Vagyis az írott színdarabok eredetileg azt a célt szolgálták, hogy létrehozzák az előadás szövegkörnyezetét, kontextusát, nem pedig fordítva. Ám ahogy elértünk a modernizmus korába, robbanásszerűen megnőtt az érdeklődés a drámaírók iránt, és egyre több nagy drámaíró hozott létre bizonyos mértékig transzkulturális és transzlingvisztikus (vagyis lefordítható) alkotást. Természetes, hogy így az emberek könnyen gondolhattak e művekre úgy, mint a színház elsődleges forrására. A problémát még csak növelte, hogy a drámaírók egyre inkább a maguk jogán, az előadástól függetlenül váltak elismert személyiségekké, az irodalmi élet szereplőivé. Ez vezetett ahhoz, hogy a drámaírókat azóta már inkább az irodalmi, mint a színházi univerzum tagjainak tekintik.

A japánok színház- és előadóművészete viszont aránylag sikeresen elhatárolódott az irodalom elsőbbségét hirdető szemlélettől. Ennek egyszerűen az az oka, hogy Japánban már több száz éve léteznek olyan társulatok, melyekben a színé-

szek a fizikai és vokális kifejezőmód legkülönbözőbb fajtáit művelik, igen széles skálán. A nó és a kabuki a legjobb példák erre. A történelem során e társulatok munkája iránti érdeklődés a szórakozás általánosan elfogadott formáját hozta létre. Az a képlékeny kapcsolat, mely a beszéd és a mozgás között e munka során kialakult, megnehezítette az „irodalmi” és a „színházi” szétválasztását. A kettő közötti kreatív viszony bizonyos mértékig azóta is megmaradt, és a mai napig hatással van a japán kultúra egészére, beleértve azokat a szabályokat, melyek a test és a szöveg egyidejű érzékelésekor a színházban érvényesülnek. Manapság Japánban és azon kívül is igen sokan vannak, akik nagyrabecsülik a klasszikus japán előadóművészeteket mint a japán magaskultúra letéteményeseit. Ezek a színházi hagyományok azonban az 1960-as években drasztikus változásokon mentek keresztül.

Két alapvető tényezőt kell figyelembe vennünk, amikor ezt az átalakulást vizsgáljuk. Az első egy nagyon is szembetűnő változás volt a 60-as évek építészében. 1955-ben a japán kormány létrehozta az Állami Lakásépítési Vállalatot azzal a céllal, hogy olcsó lakhatást biztosítson a tömegeknek. A másik változást az 1990-es évek úgynevezett informatikai forradalma jelentette. Ez a két esemény nemcsak a japán mindennapokra, hanem a japán test fizikai érzékenysége is jelentős hatással volt. Ennek az érzékenységnak a hanyatlása a verbális kifejezés változását is magával hozta, mivel ez a két dolog elválaszthatatlan egymástól. A személyes emberi kapcsolatok megváltozásának hatására ez aztán elvezetett a társadalmi kapcsolatrendszer átalakulásához is.

1955-ben, tíz évvel a második világháború lezárulása után Japán városi lakossága létszámát tekintve már fölülmúlta a vidéki lakosságot. Ez a korszak a hihetetlen gazdasági növekedés időszaka volt, és a japán társadalom szerkezete lassan megváltozott. Az úgynevezett energiaforradalom során a lakosság a tüzfárról és a szénről áttért az olajra és az elektromosságra. A változások következtében a közvetlen állati energiára épülő iparágak (azaz a mezőgazdaság, halászat, erdőgazdálkodás) hanyatlásnak indultak. Az urbanizáció következtében a lakosság 70%-a már a nagyvárosokban élt. A gyors társadalmi átalakulással lépést tartva a kormánynak lakóövezeteket és lakótelepeket kellett létesítenie, amelyekben nagyon kicsi, körülbelül 40 négyzetméteres lakások lettek kialakítva. Persze, ezt a tömeges fejlesztést az tette lehetővé, hogy az amerikai gyújtóbombák a háború előtti lakóházak mintegy 80%-át megsemmisítették. Az új lakások mindegyike betonból épült, és apró, különálló helyiségekre osztották őket, amelyek lakattal vagy kulccsal külön-külön zárhatóak voltak. Az építészetnek ez a változása drasztikusan befolyásolta a japán családok méretét és szerkezetét. A korábbi nagyméretű, háromgenerációs háztartásokat befoglaló családi egységekből, amelyek addig a japán családszerkezet alapját képezték, elősegítette és felgyorsította az atomizált modern családszerkezet létrejöttét.

Ez a helyzet alapvető változást hozott a japánok fizikai érzékenységében. A hagyományos japán otthonok egyik jellemzője, hogy a ház bizonyos részé-



A hagyományos japán ház fülkéje, a tokonoma egy ismertető ábrán (forrás: wikimedia.org)

ben mindig található egy fülke, az úgynevezett *tokonoma*. E házak fontos jellemzői a fapadlós közlekedők és egyéb faborítású járó felületek, melyeket *rōkának* hívnak, és amelyeket jó közelítéssel „folyosónak” fordíthatunk. A második világháború előtti hagyományos japán házak legtöbb szobájában a padlót *tatamival* borították, a *tokonomát* pedig mindig a legfontosabb helyiségben helyezték el (azaz abban a szobában, ahol a család fő lakott, vagy ahol a vendégeket fogadták). Ez a kialakítás először a Muromachi-korszakban jelent meg, és *oshi-itá*-nak nevezték. Egyszerű gyalult deszkákból készült, és kezdetben csakis a buddhista szerzetesek lakhelyein volt található.

A *tokonoma* szakrális térben egy-egy vallási témájú festményt függesztettek fel, és időnként füstölőt égettek benne. Az Edo-korban a deszkákat *tatamira* cserélték, és a *tokonoma* elé csupán a *daimyō* vagy a *shōgun* vagy valamely tekintélyes méltóság ülhetett. A Meiji- és a Taishō-korszakra viszont még a közemberek körében is igen népszerű gyakorlattá vált, hogy a házukban *tokonomát* alakítsanak ki, ami pedig korábban tilos volt. Általában egy csoport vezetője vagy a család feje (vagy bárki tekintélyes személy) volt az, aki odaülhetett a *tokonoma* elé. Ez a fejlemény azt mutatja, hogy Japánban még a közönséges házakban is voltak tekintélyelvű hatalmi és vallási maradványok. Bár felhozhatjuk érvként, hogy ez a jellegzetesség csupán a premodern Japán feudális múltjának a maradványa, mégis fontos megjegyezni, hogy a hagyományos japán építészet elsődleges jellemzője a téren belüli hierarchikus szerveződés.

Lényeg, hogy a *tokonoma* úgy hatott a japánok fizikai érzékenységre, hogy létrehozott egy középponttal rendelkező teret, egy olyat, amelynek viszonyítási pontja is volt, tehát teremtett egyfajta osztályrendet, hierarchiát a tér struktúráján belül. Annak, aki a *tokonomával* a háta mögött ül, tudatában kell lennie saját pozíciójának, és annak, hogy a többiek megfellebbezhetetlen tekintélyként néznek fel rá. Ennek az a következménye, hogy még akkor is, ha valaki egyedül van egy ilyen szobában, tekintélyes személy nélkül, testtartásának fizikai intelligenciát és tudatosságot kell tükröznie. Ez a tudatosság a hatalommal bíró személy iránti odaadásban gyökerezik, ami fegyelmezett és érzékeny fizikai attitű-



A SCOT hagyományos japán parasztházak stílusában épült színháza Togában.
Tervező: Arata Isozaki (forrás: corich.jp)

döt eredményez. Már maga a tér is megkövetel bizonyos, a színészéhez hasonló testtudatot és tisztánlátást, amire a színésznek egy előadás során szüksége van.

A hagyományos japán színházban az előadás helyszíne is rendelkezett egy erőt sugárzó központtal, vagyis hierarchikus felépítésű volt. A nő-színházakban mindig voltak olyan kijelölt ülőhelyek, ahol az istenség és a shōgun együtt foglalhatott helyet. A kabuki-színházakban a bejárat fölötti *yagura* nevű torony olyan átjáróként működik, amelyen keresztül az istenség aláereszkedhet a színházba. A színészek minden cselekedete és minden kimondott szava valamilyen értelemben a térnek erre a legfontosabb pontjára irányul. A közönség mindig azt figyeli, hogy a színészek ehhez a középponthoz hogyan viszonyulnak, tehát végső soron ez az, amit színészi játékként vagy előadásként érzékelnek. Egyes nő- és kabuki-előadások bizonyos pillanataiban a színész főhajtással fordul e középpont felé. Ezt ugyan nagyon könnyű összetéveszteni a közönség előtti meghaj-



A tokiói kabuki-színház, a Kabuki-za második, japán stílusú épülete 1911-ben, a bejárat fölötti toronnyal (forrás: epiteszforum.hu)

lással, ám a gesztus valódi jelentése az, hogy a színészek tisztelgnek a tér középpontja, az istenség előtt. Igaz, hogy ma Japánban a fiatalabb nemzedék tagjai azt hiszik, hogy a színészek azért hajolnak meg a közönség előtt, mert a nézők veszik meg a jegyeket, és így ők állják a társulat költségeit. Tény, hogy a nézők ma ugyanúgy eltartják a szereplőket, mint régen az istenek, így talán érthető is ez a téves feltételezés. Hozzáteszem: a hagyományos japán szemlélethez hasonlóan az ókori görög színházak egy részében Dionüszosz papja számára ugyancsak külön ülőhelyet tartottak fenn, és az előadások bizonyos értelemben ott is a színháznak erre a kitüntetett pontjára összpontosultak.

Tekintsük át most röviden a színházi test és a színházi fókusz fogalmát, kialakulásának történetét. Ha az ókori színház – mint az imént mondtuk – olyan térrel rendelkezik, amelynek határozott középpontja van, a színészek elsődlegesen ezzel a középponttal kerülnek kapcsolatba. Mozgásuk ennél fogva vertikálissá válik: a színpad középpontjától felfelé, illetve lefelé irányulhat. Vagy a tér tengelye felé tartanak, vagy attól távolodnak el – ez lesz a mozgásuk elsődleges kapcsolata a térrel. A Csehov vagy Ibsen által megálmodott modern dráma esetében azonban már nem számolunk az istenek vagy a király nézőpontjával, aki esetleg látja az előadást. E darabokban nekünk elsősorban a másik színésszel/karakterrel van dolgunk. Ennek eredményeként az elsődleges figyelem immár a vízszintes tengely felé fordul, amelynek mentén a színészek – egymáshoz közeledve vagy egymástól távolodva – balról jobbra (vagy jobbról balra) mozdulnak el. Aztán ha eljutunk a Samuel Beckett-féle abszurd színházig, hirtelen a másik személy is eltűnik. A színész mozgástengelye önkörében forog, csakis önmagához térhet vissza. Így aztán olyan dolgokat tesz, mint amikor például a saját hangját hallgatja a magnószalagról (mint Krapp *Az utolsó tekercsben*), vagy amikor nyakig beletemetkezik a szemébe (mint Winnie az *Ó, azok a szép napok!*-ban). Mivel minden cselekvése önreferenciálissá vált, a színésznek nincs többé szüksége a testre. Ily módon idővel a színészi játék, mely egykor az Isten és ember közötti kozmikus párbeszéd volt, az individuumok pszichéjén belül rótt végtelen körök zárt rendszerévé vált, majd összeomlott. „A Chorus Line”, ez az amerikai musical az ókori színház paródiájaként is felfogható, hiszen a színészeknek egy tekintélyes figurával/istenséggel való kapcsolatáról szól, aki minden döntést maga hoz meg; a darab szereplői pedig úgy tekintenek föl rá, mintha az ógörög színház színészei volnának, várva, hogy meghallják az „Isten hangját”.

Az apró kis betonszobáknak, melyekben az atomizált japán családok manapság élnek, már nincs ilyesfajta középpontjuk. A középpont iránti érzék e terek lakóiból kiveszett. Ezeket a tereket ma már *tokonomával* tervezik, de általában csak a családi televízió kerül ebbe a fülkébe. A szobán belüli legmagasabb presztízszt képviselő hely (ahol a tekintélyt parancsoló személyiség vagy a családfő ül) mára az a hely lett, ahonnan a legjobb rálátás nyílik a tévére; ezen a helyen a múltban a legalacsonyabb státuszú személy ült. Mióta a tévé a leg-

magasabb státuszú személy helyét foglalja el, a helyzet teljesen megfordult. Ez a jelenség egyesek szerint a japán demokratizálódás sikerét jelenti. Az Állami Lakásépítési Vállalat lakótereiben a hosszú folyosókat, vagyis a *rōkák*at is felszámolták. Ezek az általában fával burkolt közlekedők a szobák között helyezkedtek el, hasonlóan a nyugati passázsokhoz. Voltak azonban olyan különleges folyosók is, amelyek a szobákon kívül, a ház külső fala és a kert között futottak, mint a nyugati tornác vagy terasz, és így teret képeztek a természet és az emberkéz-alkotta belső tér között. Mindkét esetben ezek a *rōkák* általában mélyen a ház hátsó részébe vezettek, ahol a különszobákhoz csatlakoztak (olyan helyiségekhez, amelyeket különleges alkalmakra tartottak fenn, ahol vendégeket fogadtak vagy a fontos embereket szállásolták el). A *rōka* padlózatán való járás erőteljes koncentrációt igényelt, ahhoz hasonló, amelyet a színésznek kell alkalmaznia, amikor a nóban a *hashigakar*in vagy a kabukiban a *hanamich*in jár. Az a



A szobákat összekötő, a külső térre nyíló *rōka*
(forrás: houzz.jp)

fajta fa, amivel ezeket a *rōkák*at borítják, általában nagyon sima és rendkívül csúszós, járás közben nagyon könnyű rajta elesni. Épp ezért ezen a fán nem lehet túl gyorsan haladni, különösen, ha valaki zoknit visel. Ráadásul a folyosó és a szobák közötti válaszfalakként jellemzően úgynevezett *shojik*at (rizspapírból készült paravánajtókat) használnak, amelyeknek a másik oldalán valaki épp alszik, vendéget fogad vagy tanul. Gyakran előfordul, hogy a *rōkán* végigsétálva úgy érezhetjük magunkat, mintha mások szobáiban járkálnánk. A félig megosztott tér nem túl kellemes érzete csendes, nem feltűnő mozgásra készlet. Ennek elérése érdekében az emberek áttérnek az alsótest használatának arra a módjára, amely lehetővé teszi az egyenletes járást: a csúsztatott talpak elkerülhetővé teszik a fel-le mozgást (így megakadályozzák, hogy a padló nyikorogjon); valamint alkalmazzák a kecses térdelést, hogy elkerüljék a hirtelen oda-

csapódást a padlóhoz. Ezekkel a taktikákkal lehetséges létezni és dolgozni egy ilyen térben, ahol tudatában kell lenned másoknak, és annak, hogy ők is tudomást vesznek rólad. Ily módon minden ember egy olyan térben él, ahol a többiek jelenléte állandó valóság.

A japán előadóművészetet támogató fizikai érzékenység alapja az otthoni épületstruktúra által kialakított életmódban rejlett. Így a japán emberek a *toko-noma* és a *rōka* segítségével bizonyos értelemben alapvető színészképzést kaptak, már pusztán azáltal, hogy ezekben a házakban nőttek fel. A nő és a kabuki ezt az alapot, amelyet az ember saját hagyományos otthonában szerzett meg, felhasználta és továbbfejlesztette; művészi szintre emelte egy kimondottan a fizikai kifejezőmód specialistái számára létrehozott, de a színész számára mégis már eleve ismerős térben.

A 21. században azonban a hagyományos japán házak rendkívül megdrágultak, így ma már nagyon ritka, hogy a fiatal színészeknek lehetőségük van ilyen otthonokban felnőni. Épp ezért ahhoz, hogy ugyanez az alapvető fizikai érzékenység a színészképzés legfőbb ismérve legyen, kénytelenek vagyunk olyan gyakorlatokat kitalálni, amelyekkel a színészekben tudatosan fejleszthetjük ki ezt az érzékenységet. A japán beszéd, különösen nyilvános fórumon, megköveteli a hasi légzésnek nevezett technikát. Ez nem csak a japánra jellemző, de ennek a nyelvnek ez az egyik legfőbb sajátossága. A rekeszizom leeresztésével nyomást kell gyakorolni a hasra, hogy a levegő mélyen a tüdőbe jusson, anélkül, hogy a vállakat vagy a mellkast behúznánk. Nyelvészetileg a japán nyelv szintaxisa olyan, hogy a szándékot jelző szavak a mondat legvégére kerülnek. Ez azt jelenti, hogy a japán beszéd során nagyon óvatosan kell szabályoznunk a légzést, hogy elegendő levegőnk maradjon ahhoz, hogy egy hosszú mondat végén erőteljesen ki tudjuk fejezni a szándékunkat. Ennek megfelelően a japán beszédben nagyon fontos, hogy tudjuk, hol tart éppen a légzésünk, mennyi levegőnk van még. Ezért a japán nyelv és a japán gondolkodás is tele van a lélegzésre mint a spirituális vagy a lelki élet lényeges elemére való utalásokkal. Amikor arról beszélünk, hogy valaki meghalt, nem azt mondjuk, hogy „megállt a szíve”, hanem azt, hogy „kiadta az utolsó leheletét” (magyarul: „kilehelte a lelkét” – *a ford.*). Ha valakivel egyetértünk, összhangra lelünk vagy barátságot kötünk, ezt úgy emlegetjük, hogy „összeillik a lélegzetünk”, vagy hogy „együtt lélegzünk”. Az „együtt lélegzésnek” e technikáját a japánok akaratlanul is a hagyományos japán otthon egy másik építészeti jellemzőjén keresztül tanulták meg. Igen, természetesen a hagyományos japán WC-re utalok.

A második világháború végét követően egy ideig a nő- és kabuki-színészekre, valamint más hagyományos előadókra is nehéz idők jártak. Nem élveztek túl sok támogatást, és fellépési lehetőségük is igen kevés volt. Élt viszont akkoriban egy Takechi Tetsuji nevű producer, aki segítséget nyújtott ezeknek a művészeknek azzal, hogy fellépési lehetőségeket biztosított és anyagi támogatást is nyújtott a számukra. Egyszer azt mondta nekem, hogy nem az amerikai meg-

szállás teszi tönkre a hagyományos japán kultúrát, nem is a cenzúra (közvetlenül a megszállás kezdete után ugyanis a kabukit feudális csökevénynek bélyegezték, és néha be is tiltottak egy-egy előadást), hanem azoknak a nyugati stílusú WC-knek az elterjedése, melyeket az amerikaiak hoztak magukkal. Elméletét arra alapozta, hogy a japán stílusú vécénél nincs tényleges kapcsolat a test és a porcelán között. Ehelyett, lévén ez csupán egyfajta stilizált vályú, az embernek fölé kell guggolnia. Mivel a japánoknak, ha kimennek a mosdóba, guggolniuk kell és le kell eresztetni a csípőjüket, megtanulták megerősíteni az altestüket, hogy megkönnyítsék a székletürítést. Természetesen, mivel ez nem egy különösebben kényelmes pozíció, és lábzsibbadással is fenye-

get, ha valaki túl sokáig így marad, az ember megtanulja, hogyan kell gyorsan elintéznie a dolgát. Ehhez a légzés és az altesti izomzat speciális összehangolására van szükség, hogy szabályozni tudja a folyamatot. Most, hogy Japánban a nyugati vécék uralkodóvá váltak, az energia altestbe való koncentrálásának a képessége odalesz, mert az ember addig ül a WC padkáján, ameddig csak akar. Hagyományos vécéket egyre nehezebb találni, és hamarosan kijelenthetjük, hogy a japánok légzéskontrollja ennek a változásnak az eredményeképpen kárt szenved. Még ha szembeötlőek is a gyenge pontok ebben az elméletben, azért van ennek némi alapja. Láthatjuk, hogy a *tokonoma*, a *rōka* és a japán stílusú vécék eltűnése milyen hatással voltak a japán előadóművészetet folytatni kívánó színészek alapvető fizikai érzékenységre.

Ha valaki megnézi a nő- vagy a kabuki-színészeket és más hagyományos japán előadóművészetek művelőit, láthatja, hogy vannak a fizikai érzékenységek bizonyos fajtái, amelyek számukra létfontosságúak. A légzés erőteljes vagy gyengébb volta, mélysége vagy felületessége, de legfőképp az időzítése rendkívül fontos. A talaj folyamatos érzékelése mozgás közben, a talpak és a talaj érintkezése, valamint az a képesség, hogy a súlypontunk stabil maradjon, amikor vízszintesen mozgunk a térben, sokféle olyan érzékenységet igényel, amelyek központi szerepet játszanak az előadóművészeknél. A japánban a kontroll vagy a fizikai érzék hiánya a nyelv azon kifejezéseiben is tükröződik, amelyek pszichológiai jelensé-



Takechi Tetsuji (1912–1988) a munkásságáról szóló 2010-es kötet borítóján (forrás: amazon.com)

gekre utalnak. Például, ha ideges vagy, ingerült, vagy irányíthatatlanná válsz, azt a kifejezést használják, hogy „felmész”, ahogy a feszültséged is „felmegy”, hogy bizonyos értelemben „magasra kerülsz”, vagy hogy a hangod „felcsúszik”. Ezek a kifejezések abban a fiziológiai tényben gyökereznek, hogy a lélegzet a test legfelső részébe emelkedik, amikor abban a pszichológiai állapotba kerültél, hogy elvesztetted az irányítást a légzésed felett. Másik példa: azok az emberek, akik nem eléggé érettek, akikben nem lehet megbízni, vagy akik nem állapodtak meg, „nem állnak két lábbal a földön”. Van egy teljesen megegyező szólás angolul (és magyarul is – *a ford.*), de a japán kifejezés inkább a láb földhöz érését hangsúlyozza. Az, hogy „a csípőd még nem áll biztosan”, egy másik kifejezés, amely azt jelenti, hogy valaki még nem találta meg a helyét az életben. Ez a példa is mutatja, hogy a súlypont stabilitását és a lábak talajhoz való viszonyát leíró kifejezések egyértelműen azonos töről fakadnak a japán gondolkodásban. Ezek a kifejezések azért jelentek meg a nyelvben, mert összhangban voltak bizonyos fiziológiai jelenségekkel. A japánoknál létezett megfelelő és nem megfelelő testtudat, ami közvetlenül a japán otthonokban való közös élet tapasztalatából eredt.

A hagyományos japán előadóművészetekben az együttműködésen alapuló expresszivitás, amelyet az egész világon oly nagyra tartanak, elsősorban ebből az egész közösség által birtokolt testtudatnak a kultúrájából fakad, mely viszont egy közös értékrend talaján jöhetett csak létre. A jelenlegi japán viszonyok azonban aláássák ezt a kultúrát, és a japán előadóművészet kezdi elveszíteni azokat a kivételes vonásait, amelyek eddig ráirányították a figyelmet. Más etnikumok ma már sokkal érdekesebb produktumokat hoznak létre. Egyre drasztikusabban érzékelhető, hogy a japán kultúra fizikai kifejezőkészsége belsőleg merül ki. Ha a mostani hagyományos előadóművészetet, és különösen a fiatal színészek teljesítményét vesszük, még a kabukiban is nagyon ritkán látni olyan előadást, ahol a légzéstechnikát, valamint a hangmagasság és a hangszín kontrollját ugyanazzal a művészi odaadással gyakorolnák, ahogy a korábbi nemzedékek tették. Ritkán látni, hogy a verbalitás kordában tartását vagy a horizontális mozgás irányítását olyan ügyességgel (a felsőtest minimális hullámmozgását is elkerülve) végeznék, mint ami régen teljesen természetes volt. Ehelyett azt látjuk, hogy a kabuki-színészeknek ma már sokkal jobban való a musicalekben való szereplés. Ez sok esetben valóban érdekes is. Meglehet, hogy a fiatal japán színházlátogatók úgy érzik, ezáltal jobban megismerhetik az angol és az amerikai kultúrát. De talán még érdekesebb volna a számukra, ha amerikai vendégművészek adnák elő a maguk kabuki-repertoárját.

Hogy az internet, a mobiltelefon és a hasonló technológiai újdonságok hogyan változtatták meg a japánok térérzékelését és fizikai érzékenységét, ezzel kapcsolatban van egy anekdotám, ami jól rávilágít a probléma lényegére. Pár évvel ezelőtt Tokióban bementem egy nyilvános mosdóba, és egy férfi hangját hallottam a fülkéből, aki nagyon hangosan és dühösen beszélt, nyilvánvalóan a mobiltelefonjába. Nem láttam őt, de valami értékpapírcég vagy bank alkalmazottja lehetett, és egy beosztottjával beszélhetett, akit hevesen szidalmazott az egyik

ügyfelükkel való bánásmódja miatt. Mivel egy nagy fantáziával megáldott, kíváncsi típus vagyok, odaálltam és fülettem egy darabig. Végül azon kezdtem töprengeni, hogy vajon ez az ember azért jött-e be ide, hogy a vécét használja, vagy azért, hogy a vécén ülve telefonáljon. Ha a telefon akkor csörrent meg, amikor ő már javában engedelmeskedett a természet parancsának, akkor ez azt jelentette, hogy az illető deréktól lefelé teljesen meztelen volt, miközben ezt a beszélgetést folytatta. Fontoskodott, nemzetközi ügyeket intézett, a hangjától visszhangzott az egész nyilvános vécé, de ő láthatóan tudomást sem vett a fizikai környezetéről. Ez a viselkedés még a modern japán kultúrában is teljességgel elfogadhatatlan. Nem csupán azért, mert abszolút figyelmen kívül hagyja a többieket, akik egy térben lehetnek vele, hanem mert abnormálisan sokáig trónol a vécén. Elkezdtem azon gondolkodni, vajon nem annak örülne-e leginkább ez az ember, ha a fülke falába egy számítógépet építenének be, és mellette lenne egy kis állvány kólával, meg chipsszel. Így órákig ülhetne a vécén, kommunikálva a nagyvilággal, bokája körül a lecsúszott nadrágjával.

Amikor fiatal voltam, sokszor nagyon kínosan éreztem magam, ha telefonon kellett beszélnem az emberekkel. Általában nem tudtam megítélni a beszédpartnerem hangja alapján, hogy milyen reakciót vált ki belőle, amit mondok. Természetesen nem akartam félreérteni őt pusztán a hangszínére és az általa kimondott szavakra hagyatkozva, ezért mindig jobban szerettem szemtől-szembe szót váltani az emberekkel. Különösen, ha valami fontos tárgyalni-valóm volt, mindig ügyeltem rá, hogy a beszélgetés személyesen történjen, hogy láthassam a másik arcát. Nemrégiben egy fiatalembertől a következőket hallottam: „Nem tudtuk megoldani a problémát e-mailben, ezért mobiltelefonon keresztül, szemtől-szemben kellett megbeszélnem velük”. Nos, az a kifejezés, hogy „to face them” még az angolban is magában foglalja a testiséget, fizikai jelenlétet feltételez. Itt viszont, akivel ez a fiatalember „szemtől szembe” akart kerülni, az valójában egy mobiltelefon volt, nem pedig egy másik személy. Ha közvetlenül beszélünk valakivel, az technikailag megköveteli a másik testi jelenlétét, míg az imént idézett fiatalember szóhasználata azt érzékelteti, hogy az új technológiák és a nem-állati energia használata hogyan változtatja meg az emberi kommunikáció alapjait, magát a japán nyelvet is.

Képzési módszeremet a japán kultúra kontextusán kívül is tanítottam, elég sokat rendeztem külföldi színészeket, és többször hoztam létre produkciókat kizárólag velük. E munkák során az volt számomra a leglelkesítőbb és legizgalmasabb, hogy olyan színészekkel dolgoztam, akik birtokában voltak saját hagyományaiknak, tehát értelemszerűen a japánokétól eltérő, sajátos tradícióval rendelkeztek. A külföldi színészcsoporthoz való találkozásaimkor, a közös próbafolyamat során általában az történik, hogy miközben kölcsönösen tiszteletben tartjuk a köztünk lévő különbségeket, gyakran teljesen új elemek jelennek meg a munkánkban, amelyek egyikünk hagyományához sem köthetők. A hagyomány ily módon élő, lélegző részévé válik valami új, eredeti dolog létrejöttének. A ha-

gyomány ugyanis nem olyasvalami, amit pátyolgatni kell, hanem ami ugródeszkaként szolgálhat újabb alkotások létrehozásához. Másként fogalmazva: eszköze lehet a változásnak, a megújulásnak; elősegítheti, hogy a másfajta hagyományokkal való állandó konfrontálódás révén újfajta hagyományok jölessenek létre. Ami Japánt illeti, könnyen azt lehet képzelni, hogy a japán tradíciót és kultúrát egy elszigetelten élő homogén etnikai csoport hozta létre, pedig ez egyszerűen nem igaz. Valójában más kultúrákkal való ütközések révén fejlődött ki maga is.

Ahogy a globalizáció előrehaladtával a gazdasági és kommunikációs rendszerek az egész világon egyre inkább a szabványosításra törekszenek, e folyamat részeseként mi is, mint emberi lények egyre inkább hasonlítani kezdünk egymáshoz. Ugyanakkor a globalizáció arra is ösztökél minket, hogy folyamatosan, újra és újra vizsgáljuk felül azokat a kulturális különbségeket, amelyek eltérő vallásunkból, nyelvünkől, értékrendünkől, kormányzati rendszerünkől fakadnak; valamint hogy újragondoljuk nemzeti identitásunkat, és a hozzá való személyes viszonyunkat. Ez kétségtelenül egyre nagyobb tudatosságot igényel a kultúra és a hagyomány kérdéseit illetően. Japán esetében azonban a jelenlegi tendencia az, hogy a nemzeti identitásról való gondolkodás nem kerül terítékre a kulturális hagyományokkal kapcsolatban. A gazdasági jólét folytán Japán világhatalommá vált, de eközben elveszítette azt a fajta spirituális irányultságát, melyre szüksége volna ahhoz, hogy komolyan tanulmányozzon ilyen jellegű kérdéseket. Ennek eredményeként, amikor a japánok saját nemzeti kultúrájukat próbálják identifikálni, többnyire e kultúra második világháború előtti sajátosságaira hivatkoznak. Nem érzékelik, hogy – amint az imént hangsúlyoztam – a kultúra lényege a folyamatos változás, és hogy sok minden, ami fennmaradt a hagyományokból, már csak eredeti formájának külső burka, s mint ilyen, csupán egyfajta másolatként funkcionál. A mai japán kultúra hajlamos arra, hogy e hagyományos formákat őrizgesse, ahelyett, hogy újratерemtené őket. Rengeteg anyag áll a rendelkezésünkre, amely ezt az újratерemtést szolgálhatná, és még egészen biztosan nem késő elkezdni. A „Színészképzés Suzuki-féle módszere” annak a kutatására jött létre, hogy a tradicionális japán színház különböző aspektusait miként lehet globálisan hasznosítani a kortárs színházakban – ami kísérlet arra, hogy a hagyományt annak átalakítása révén próbáljuk meg folyamatosan életben tartani.

Végezetül még csak annyit szeretnék hozzátenni, hogy számos olyan tevékenységet, amelyet Japánban és azon kívül is japán kulturális hagyományként ismernek el – legyen az akár a vallás, akár az előadóművészet területén –, fejlődésük kezdeti szakaszában üldöztek a politikai hatóságok és a köznép is megvetette őket. E nagyszerű művészeti formák létrehozói és támogatói közül igen sokat meggyilkoltak, nincstelenül haltak meg, vagy arra kényszerítették őket, hogy akaratuk ellenére hagyjanak fel tevékenységükkel. Ezek a vereségek azonban evilági életükben csupán az ember szabadságáért való szakadatlan spirituális küzdelem megnyilvánulásai voltak. Az adott céltól függően nem pusztán a hatóságok vagy a korabeli népesség ellenében, hanem sokkal inkább az örök-

kévaló idővel szembesülve folytatták ezt a harcot. Ezek az emberek a mozgás és a tevékenység olyan térrel kapcsolatos formáit és eszméit próbálták a gyakorlatban érvényre juttatni, amelyek képesek legyőzni az időt, amelyek haláluk után is tovább élnek. Számos olyan dolog, amelyre japán hagyományként hivatkozunk, függetlenül attól, hogy mely korban vagy közegben alakult ki, a térrel való különleges kapcsolata folytán változatlan formában fennmaradt. Éppen ezért, amikor a hagyományokat vizsgáljuk, nagyon óvatosan kell eljárunk, hogy a tradíció látható, kézzelfogható megnyilvánulásai mögött észrevegyük az őket láthatatlanul tápláló spirituális tartalmakat is. Ha csak a külső formát tekintenénk értékesnek, az ellentmondana spirituális hagyományainknak. A japán klasszikus művészetek képviselői éppen e felszínes értékszempont ellen folytatták állandó küzdelmüket az idők során.

Világszerte számos színházi alkotó törekszik arra, hogy olyan kontextust teremtsen, amelyben a különböző hagyományok, értékek és emberek ideális környezetben kommunikálhatnak és létezhetnek egymás mellett. Úgy vélem, ez adja a színház alapvető társadalmi szerepének és kultúrkritikai attitűdjének létjogosultságát – ezért érdemes ez a művészeti ág arra, hogy megőrizzük. Ennek érdekében arra kérek mindenkit, hogy továbbra is támogassák a színházat és az előadóművészetet mind anyagi, mind szellemi értelemben.

Columbia Egyetem, Donald Keene Japán Kulturális Központ,
2002. április 30.

Fordította: Jámber József

Tadashi Suzuki: Tradition and Creative Power

Tadashi Suzuki is one of the most significant directors in today's world theatre, the creator of the acting training method named after him, and a founding member of the International Theatre Olympics Committee. Since 1976, he has been running his own theatre in the rural Japanese town of Toga, where he regularly holds courses for actors and directors from abroad. A replica of the 2015 English edition of his book *Culture Is the Body*, which is a summary of Suzuki's artistic creed and public commitment, is now being published in Hungarian (titled *A testben élő kultúra*) by the National Theatre in Budapest and the University of Theatre and Film Arts. The essay selected here approaches the current situation and the opportunities for the renewal of theatre culture from the perspective of the social changes in Japan after World War II, touching upon the predominance of non-animal energies and the harmful effects of urbanization on housing culture and family structure, which carry the risk of losing the physical sensitivity and bodily awareness essential to Japanese theatrical tradition. His opinion is that these globally prevailing negative trends call attention to the legitimacy of the social role as well as the cultural-critical attitude of theatre. One of the sensations of MITEM 2023 is that Tadashi Suzuki himself will be present with his company, which will perform his productions of *The Trojan Women* and *Electra*.

THEODÓROSZ TERZOPULOSZ
DIONÜSZOSZ
VISSZATÉRÉSE



A könyv magyar kiadásának borítója, 2023



ILIANA DIMADI

Theodórosz Terzopulosz: Dionüszosz visszatérése

12 kommentár 12 fejezethez

Theodórosz Terzopulosz, a világszerte ismert görög rendező, a Nemzetközi Színházi Olimpiai Bizottság elnöke 1985-ben alapította meg az ATTIS Színházat. Társulatának első előadása 1986-ban a *Bakchánsnők* volt, melyben már megjelentek a rendező művészi krédójának legfontosabb elemei. Ezt a darabot azóta többször is színpadra állította, utoljára tavaly a Nemzeti Színházban, ahol ennek kapcsán színésztréninget is vezetett. 2015-ben publikált könyve, a *Dionüszosz visszatérése* a rendező és színészei által kidolgozott tréningek érzékletes, és ugyanakkor egzakt leírása. Ez a már számos nyelven publikált kötet Kozma András fordításában mostantól magyarul is olvasható lesz. Iliana Dimadi itt közölt előszavában a rendező színészképzési módszerének fő elvei nyomán vázolja föl azt az élettrajzi, társadalmi-politikai és kulturális kontextust, amely megalapozta Terzopulosz pszichofizikai színházi iskolájának létrejöttét. Majd a görög Mester könyvéből közlünk három fejezetet (Grief, Charm, Performer) melyek színészcentrikus esztétikájának filozófiai megalapozottságát bizonyítják. Terzopulosz rendezései közül az *Alarme*, az *Aiasz*, az *örület* és az *Ámor* szerepelt már a korábbi MITEM-eken; az idei találkozón Ibzen *Nóráját* láthatja a magyar közönség az ATTIS társulatának előadásában.

Test

Az egész egy zuhanással kezdődött. Valamikor 1985-ben Theodórosz Terzopulosz néhány színésszel együtt az ókori Delphoi szentélye közelében található hegyekben járt, egy tréning részeként. Augusztus volt. A nap már lenyugodott. A völgyben bealkonyult. Feltűnt előttük egy mély szurdok, amely akadályként állt az útjukba. Terzopulosz hirtelen levetette magát.

„Kövessetek!” – kiáltotta a mögötte állóknak. De csak hárman-négyen indultak utána. Velük, a legbátrabbakkal alapította meg alig egy évvel később az ATTIS színházi társulatot, és Euripidész *Bakkhánsnők* (1986) című darabjának bemutatásával felrázta a közönséget. Ez az egyetlen fennmaradt tragédia, amelyben Dionüszosz, a színház isteneként tisztelt mitológiai istenalak nem csupán szent távolságban, hanem a darab főszereplőjeként van jelen – tulajdonképpen ő a protagonista, a katalizátor, a cselekmény és minden tragikus hős mozgatója és elpusztítója.

Terzopulosz ezzel a produkcióval megrengette a görög színházi világot, behozva az előadásba a végletesen felfokozott dionüszoszi állapotot: a fizikai erőszakot és a rituális erőszakot. Sőt, a bakkhánsok tombolását úgy állította színpadra, hogy Erika Fischer-Lichte megfogalmazása szerint az „felszabadulás volt mindenféle korlát és elnyomás alól, legyen az politikai, társadalmi, erkölcsi vagy pszichológiai, de lehetett egy már létező közösség megerősítése, vagy akár a résztvevők új közösségben történő egyesítése is”. Dionüszosz archetipikus teste, ez az öreg és tökéletlen félisten, aki tüzes és ünnepi energiájával évszázadokat ível át, és akit csak azért szaggatnak szét, hogy aztán újra összeálljon és megújuljon, az ATTIS Színház alapját képező és a színházat körülengő test. Dionüszosz ellentmondásos teste Terzopulosz színházművészetében a Corpus Christi.

Lélegzés

Terzopulosz 1947. október 18-án vett először lélegzetet az észak-görögországi Makríjalosz (jelentése „hosszú tengerpart”) faluban. Pontuszi görög menekültek leszármazottja, egy baloldali, a görög polgárháborúban vesztes család tagja, egy fiatal művész, aki Kelet-Németországba ment önkéntes száműzetésbe, hogy Bertolt Brecht Berliner Ensemble-jának tanítványa legyen.

Akárcsak Brecht színésze, aki nem tud egyszerűen csak figyelni, anélkül hogy egyúttal ne kérdezzen rá a darabban szereplő társadalmi erőkre, Terzopulosz színésze sem lélegezhet úgy a színpadon, hogy ne legyen tisztában a kegyetlenség és a csoda különböző fogalmaival, amelyek az életben is működnek. Akárcsak maga Brecht, a görög rendező is felismerte pályája elején, hogy szüksége van egy módszertanra, amellyel dolgozni tud, és amelyen keresztül be tudja építeni a gyermekkora óta felhalmozott sokféle tudásanyagot.

Mítoszok, népmesék, falusi rítusok, a II. világháború utáni atrocitások és a görög polgárháború (1946–49) okozta rendkívüli politikai zűrzavar közepette nőtt fel. Mindez kihatott szülőföldjének agrárközösségére is, ott, az Olümposz hegység lábánál, amely az ókori görög vallásban és mitológiában a görög panteon tizenkét fő istenségének otthonaként ismert.

Az „Anaszténaria” rítusát Terzopulosz maga is látta és megtapasztalta. Szent Konsztantinosz ünnepén, május 21-én a hívők mezítláb mennek fel a hegyre,

több óra leforgása alatt. Amikor lefelé jönnek, vissza a falvakba, egyenként táncolnak az izzó széken, szorosan magukhoz ölelve a szentet ábrázoló ikont. Azt mondják, ilyenkor soha senki nem égett meg. A mezítlábas gyaloglásnak köszönhetően a lábuk felmelegszik és megedződik.

Terzopulosz többször hallotta családjában ezt a történetet: néhány nappal a II. világháború vége előtt egy csapat német katona, akik rettegtek a közelgő vereségtől, szabadulni szerettek volna a félelmeiktől, és fitogtatni akarták az erejüket, ezért berúgtak, erőszakossá váltak, és a falu utcáin randalíroztak. Megerőszakoltak és meggyilkoltak három görög nőt a Makrijaloszhoz közeli Kitros faluból. Az elhunytak családjai és barátai úgy gyászolták a három nő elvesztését, hogy holttestüket egy máglya körül ringatták, megszólaltatva a szenvedő test hangjait. Ugyanilyen siratóének segített a szükséges feloldozásban a polgárháború alatt elkövetett kegyetlenkedések után.

Terzopulosz mindig is ezeket a csodákat és traumákat jelenítette meg előadásiban. Mindig egy olyan színház felé törekedett, amely nem kötődik semmilyen nemzeti identitáshoz.

Energia

Társulatát és módszerét is egy szokatlan, zsigeri és rituális gesztussal indította útjára: felszólította őket, hogy legyenek szabadok. Hogy zuhanjanak le a hegyről. Hogy vállalják a veszélyt. Hogy fogadják el a szabadság kihívását. Állítólag Dionüszosz is hasonló gesztusokkal jelezte isteni mivoltát.

Mintha Terzopulosz arra kérné a színészt, hogy váljon a dionüszoszi energia hordozójává, amely egyszerre eksztatikus, pusztító és megújító, vagyis minden értelemben és teljességgel átalakítja az embert.

Társulatát Dionüszosz isten legambivalensebb neve nyomán nevezte el. Az ATTIS (eredetileg nagybetűvel írva) arra az ókori görög, egyiptomi és római istenre utal, aki a bor, a zene és a tánc által előidézett őrjöngése során kasztrálta önmagát. Attisz (vagy Adónisz, illetve Ozirisz) volt az egyik istenség, akit feláldoztak a Földanya (vagy Kübelé) tiszteletére, és ezért tartották Dionüszoszt a mag, a várandósság istenének, ami tavasszal megszületik, és egyidejűleg a termékenység irracionális alakjának is, amely önmaga sötét oldalával lépett házasságra, mint Dionüszosz, mint Hadész.

Dekonstrukció

A *Bakkhánsnők* termékeny talajt jelentett módszerének kidolgozásához. A próbák során Terzopulosz felfedezte azt, ami később munkamódszerének alapkövévé vált: „a háromszög dekonstrukcióját”.

Minden a lábakkal kezdődik. A színészek órákon át körbe-körbejárnak, közös ritmusban, akárcsak az Anasztaszia zarándoklatai során. Az energia mind a hét zónájának aktiválása a testi energia robbanását idézi elő. A színészeket mindez fokozatosan arra készteti, hogy belépjenek a testükben lévő belső térbe, a boldog átmenet állapotában, amikor is minden testrész, még a kisujj is, képes a saját autonóm, lenyűgöző táncát járni. „A színészek nem a bor megivásával jutnak el az eksztázisig, hanem a test borán – a véren – keresztül. Az ereken vér folyik, a testben nektár árad szét” – jegyzi meg Terzopulosz.

Szertartásos lények vagyunk, akiket mítoszok és kollektív rítusok alkotnak. Victor Van Gennep szerint a beavató rítusnak három szakasza van: a) kiszakadás a mindennapokból, b) egy új határállapot elérése, ahol minden lehetségessé válik, és c) beilleszkedés az új helyzetbe. Ez a három szakasz a természetet és az ember fejlődését képezi le: elválás az anyaméhtől születésünkkor; beavatás a társadalomba, és a más emberekkel, illetve kultúrával való találkozás határhelyzetének megtapasztalása; visszatérés a természetbe a halál beálltakor. Aztán vissza a kezdethez, a halál és az újjászületés, a konstrukció és dekonstrukció végtelen körforgásában.

Terzopulosz bizonyos fókig arra kéri a színészeit, hogy váljanak bakkhánsokká: Dionüszosz-hívókké, akik közvetítenek – ugyanakkor áldozatot is hoznak az istenért. Tréningmódszere mintha egy beavatási rítus szakaszaiból és az ehhez szükséges napi szintű gyakorlatok rendszeréből állna.

Ritmus

„Fáradtak vagyunk, de boldogok” – éneklik a bakkhánsnők, miközben Dionüszoszt kísérik. Euripidész szövegének ez a sora (eredetiben „kamatont” efkamaton) jelentette Terzopulosz számára a kiinduló kutatási anyagot, és ez a mai napig alapvető alkotóeleme munkamódszerének. Mert ez egy olyan kijelentés, amely azt a hitét erősíti, hogy minden változásban van. Ahogy Hérakleitosz mondja a könyvében: „Minden mozgásban van, és semmi sem marad változatlan”.

Kötelességünk, hogy aktívak maradjunk, a bajban és a bajjal együtt. Donna Harawayre utalva: „Mi – a Földön valamennyien – nyugtalanító időket élünk, zavaros, aggasztó és zaklatott időket. Az a feladatunk, hogy rokonságot teremtsünk a találékony kapcsolat soraiban, mint a sűrű jelenben egymással jól élni és meghalni tanulás gyakorlatát. A mi feladatunk az, hogy bajt okozzunk, hogy erőteljes választ adjunk a pusztító eseményekre... Valójában ahhoz, hogy megmaradjunk a bajban, meg kell tanulnunk igazán jelen lenni. [...] A mi feladatunk az, hogy együtt maradjunk a bajjal.”

Megmaradni együtt a bajjal, mindig leleményesen és kreatívan, energikusan, dinamikusan: ez az a ritmus, mely Terzopulosz munkásságát meghatározza.

Végtelen improvizáció

„Nem szabad összekevernünk az improvizációt a véletlenszerűséggel vagy a tervezés hiányával” – jelenti ki Terzopulosz a könyv végén.

Tudatosítva Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Grotowski, Kantor, sőt Julian Beck korai hatását a munkásságára, Terzopulosz tovább folytatta a sokféle, heterogén hagyomány ötvözését a Kolumbusz előtti és az ausztrál őslakosok rítusai, valamint a keleti színjátszásban fellelhető szisztematikus képzési tradíciók, mint például a japán nő és kabuki színház, vagy akár az avantgárd butó (butoh) és az afrikai tánc alapján. Elhatárolódván az elme és a test karteziánus dualizmusától, illetve az akkori pszichológiai realista színészi paradigmától és a polgári színpadi technika megszokott trükkjeitől is, Terzopulosz az emberi test metafizikájára helyezte a hangsúlyt. Folyamatosan szem előtt tartva a „nincs szükség fejből érkező parancsokra” mottót, Terzopulosz a testet hegyekkel és folyókkal teli természeti tájként kezeli. „A színész belső testében mindenféle természeti jelenség – mint például a vihar vagy a földrengés – megtörténik. Minden test a saját történetét, életrajzát és topográfiáját hordozza. Minden színész, amikor látogatást tesz ezen a belső tájon, képes megmutatni mind a bensőségeset, mind az univerzálisat.”

Egyetlen előfeltétele, hogy ennek a végtelen improvizációnak a szférájába kerüljünk: a koncentráció. Csakis ezen keresztül léphetünk be a belső test titkos szobájába. Csak így tudjuk megmutatni a bennünk rejtőző, törékeny, mulandó, ezoterikus, lassan mozgó valamit.

Beszéd

A Terzopulosz-módszer gyakorlatainak kidolgozása során elfeledett echogén források kerülnek a felszínre. ATTIS színészei megrágnak a szavakat, morognak és vonítanak, mint a kutyák, fejjel előre rontanak egymásnak, és magasztos áriákban törnek ki, hogy végül szorosan összeölelkezve végezzék, mint a síremlék sztéléjén látható alakok: Hadész és Perszeponé. Hogy jutnak el az ilyen beszédhez, testtartáshoz és testi állapothoz?

Theodórosz Terzopulosz mindig visszafelé vezeti őket, olyan közel a logosz ősi természetéhez, amennyire csak lehet. Így emeli a színházat olyasvalamivé, ami minden diskurzust megelőz, és a dionüszoszi misztériumok lényegét jelentő dolgok határára helyezi. E misztériumok tartalmát tilos volt felfedni. Kimondatlanok maradtak. Ezek a kimondhatatlan dolgok közt is a legkimondhatatlannabbak voltak. A beavatottak megesküdtek, hogy titokban tartják szertartásaik tartalmát. Senki sem tudja, hogy mit tettek vagy mondtak. Terzopulosz módszere közvetít számunkra valamit e romlatlan misztériumok rejtett világából. Teljes mértékig tisztában van vele, hogy a rendelkezésre álló történelmi adatok nem elegendőek annak tisztázására, hogy mi történt ezek során. Viszont transz-

cendens jelenlétet követel meg a színészeitől, azt kéri tőlük, hogy aktiválják a képzeletüket, és világítsák meg ezt az árnyékvilágot. Ahogy a keresztény hívők kétszeresen is felkészülnek a szentáldozás előtt, fizikailag a böjt és lelkileg az imádság révén, úgy az ATTIS színészei is megedzik elméjüket és testüket, valamint a rejtett, belső testet és a kimondatlan logoszt.

„Olyan ez, mint amikor az emberek templomban énekelnek – valójában nem is énekelnek, hanem Istenhez beszélnek. [...] Olyan, mintha az ember először szólalna meg. [...] Ugyanez a helyzet Püthiával is: amit mond, az a mélységből jön, nem pedig őbelőle.”

Érzékelés

Miről is szól ez az egész? Mi a lényege ennek a nem hétköznapi tanulási folyamatnak, és következésképpen ennek a püthiánus előadói stílusnak? Az érzékelés szkeptikus. Akárcsak a tragédia hangulata.

„Az antik tragédia hangulata szkeptikus. A tragédiában a tragikus hős maga a probléma, nem pedig a probléma megoldása. A hős egy rejtély, nem pedig a rejtély megoldása. A tragédia az erkölcsi kétértelműség megtapasztalása. A tragédia nem egy vallási értelemben legitimált rituálé kifejeződése. Ez sokkal inkább egy metarítus.”

Ez szinte ugyanúgy érvényes, ha az ATTIS Színházról beszélünk; a megszólalás módja és érzete hasonlít a tragédiáéhoz. Az ATTIS színészei is ugyanolyan többértelműséggel nyilvánulnak meg, mint amikor a tragikus hősök a színpadra vetik magukat, hogy feltegyék az emberiség örök ontológiai kérdését: „Mit tegyék?” Ezt a kérdést azonban nem pátoszos gyásszal vagy kétségbeesett szorongással kell feltenni, hanem azzal a tudattal, hogy „meg kell tanulnunk remény és kétségbeesés nélkül élni”, ahogyan Heiner Müller, Terzopulosz barátja, munkatársa és mestere fogalmazott *A Hamletgép* (1979) című emblematikus szövegében.

Idő

Mit ér az idő tér nélkül?

„A téridő a belső energia és szükséglet kivetülése” – mondja Terzopulosz a Torsten Izraellel folytatott beszélgetése során. Ha az idő az ember kanyargós és kusza, óriási hiányokkal és amnéziás foltokkal teli földi útjának emlékotthona, akkor Terzopulosz életében és munkásságában az idő mindig is kívül állt ezen: mindig az ismeretlen, a kiszámíthatatlan, a szokatlan, a paradox állandó keresését jelentette. A görög főváros egy emlékekkel és traumákkal teli terében hozta létre saját színházát. „Amikor először költöztem Athénba, egy olyan területen

kerestem épületet, amelyben valóságos, nyilvánvaló traumák voltak jelen. Akkor, 1990-ben, abban a házban, amely később a színházam otthona lett, a falakban még mindig látni lehetett a német megszállás és a görög polgárháború idejéből származó töltényeket. Volt egy hosszú, keskeny, alacsony ház az udvaron, kis szobákkal, ahol üvegfüvő munkások laktak. Ez volt a csodák udvara. Korábban, a század elején a kis-ázsiai menekültek találtak itt menedéket. Később középosztálybeliek laktak, de egy időben bordélyházként is működött. A polgárháború után üldözött baloldaliak jöttek ide, és itt rejtőzködtek. Egy későbbi időszakban, úgy tűnik, az épületet kábítószer-függők vették birtokba.”

„Mindezeket figyelembe véve hoztuk ide Dionüszoszt, egy embert, egy félistent, aki soha nem vált olümposzi istenné, és szintén üldözött volt. Tehát ez a hely, ami egy fájdalmas seb, de egyben átjáróház is, a legjobb helynek bizonyult az ATTIS Színház számára. Egy tér és egy átjáró valahová máshová. Ezt a »valahová«-t, egy másik térbe és időbe való átjárást keresem folyamatosan a munkám során. Ez tart engem és társaimat a váratlan, artikulálatlan, új és sokrétű dolgok felfedezésének állandó feszültségében.”

Gyász

Miért létezik a tragédia?

Anne Carson, Euripidész négy drámájának kiváló fordításához írt bevezetőjében, a *Gyász-leckék* (Grief Lessons) című kötetben „egy különös művészeti formáról, a tragédiáról” írja a következőt: „Miért létezik a tragédia? Mert tele vagy haraggal. Miért vagy tele haraggal? Mert tele vagy gyásszal.” Terzopulosz egyik levelében így vall: „Emlékeimre a polgárháború utáni görög állapotok nyomták rá a bélyegüket. Ez számomra nem annyira társadalmi-politikai, mint inkább egzisztenciális szempontból meghatározó. Mindig dühös vagyok, a munkám is dühös, és ez az állandó harag a gyermekkoromban érzett gyűlölet eredménye, amikor a legyőzöttek között voltam.”

Ahogy Heiner Müller fogalmaz: „Terzopulosz színházában a mítosz nem mese, hanem felhalmozott tapasztalat, a próbafolyamat nem dramaturgiai találkozás, hanem kalandos utazás az emlékezet tájain; a test és a logosz közötti egység elvesztett kulcsainak keresése.”

Bűvölet

Terzopulosz előadásainak titokzatos varázsa az előadók eksztatikus arcából, testből, szavaiból és hangjaiból fakad. Dramaturgiája nem valamiféle lineáris történetmesélésből áll. A nemlineáris kifejezésmód Terzopulosz munkásságának minden aspektusában megmutatkozik. Számára az a fontos, hogy kiemelve azo-

kat a részeket, amelyek megérintenek bennünket, amit ő „a darab lényegének” nevez, és arra kényszeríti a színészeket, hogy kimutassák a belső dinamikájukat. A *Bakkhánsnők*ben az ekstázist és a gyászt, a *Perzsák*ban a siratást, az *Aiász*ban az örületet és a büntudatot, a *Leláncolt Prométheusz*ban a heroizmus dühét fokozza fel. A színészek a tragikus hősök ethoszát és szenvedélyességét egy olyan testi, színházi kódon keresztül mondják el, ami nem törekszik semmilyen szerzői, kitüntetett jelentés kifejezésére; legtöbbször úgy mondják ki a szavakat, hogy közben titokzatosan mosolyognak, mint bizonyos mitológiai lények; például a Medúza vagy a Szfinx.

Terzopulosz színháza titokzatos. Nincsenek benne könnyen értelmezhető szimbólumok és képek. Sem a közönség manipulálása, sem a jelentés leegyszerűsítése nem jellemző rá. Ahogy az antik tragédia is olyan színház volt, amely gondolkodásra, fejlődésre, rácsodálkozásra, kételkedésre és kérdések feltevésére készítetett, úgy az ő rendezői szemlélete is megmozgatja, felzaklatja, meglepi és elgondolkodtatja a nézőt. Mint az antik tragédiában, az ő előadásában is a világos forma a kaotikus tudatalatti képét hordozza. Ez nem egy könnyen befogadható módszer vagy színház. Mégis, ha e módszer művelőiként vagy ezen előadások nézőiként engedjük, hogy ez a túláradó energia áthasson bennünket, akkor abszolút revelációban lehet részünk.

Színész

Terzopulosz színháza 1985 óta jórészt testekből és rítusokból áll.

Az a döntése, hogy először a *Bakkhánsnőket* állítja színpadra, nem meglepő. A 19. század végéig a darab témáját túl szörnyűségnek tartották ahhoz, hogy tanulmányozzák és értékeljék. Nietzsche 1872-ben megjelent, *A tragédia születése* című műve volt az, amely újra felvetette Dionüszosz és a színház kapcsolatának kérdését, és felkeltette az érdeklődést a *Bakkhánsnők* iránt. Terzopulosz volt az első görög rendező, aki a modern görög esztétikai normákkal szembeszállva állította színpadra a tragédiát, a hamis népi nosztalgia és az intellektuális önfényezés ellenében. Ezzel párhuzamosan egy egyedülálló színésziskola megalapítójává vált – mindig Dionüszossal, a legösztönösebb és legkiszámíthatatlanabb istennel az oldalán.

A színház istenét úgy szólítja meg, mintha az lenne a színészben rejlő testiség és a beléje zárt energia. Jobban mondva, a színész Dionüszosz hordozójává válik: annak tutajává vagy csatornájává, ami egy paradox téridőbe visz el minket. Az ATTIS színészei olyan utazók, akik elképzelhetetlen világokat; testük rejtett tájait járják be. Színpadi jelenlétük testisége ezen utazások nyomait hordozza. Performatív erejükben ezért van jelen a meseszerűség, a határhelyzet sűrűsége és a metafizikai dimenzió aurája. Ebben rejlik az egész varázslat. Nietzsche szavaival élve: „képzeld el a porba boruló, megdőbbent tömegeket – és akkor közelebb kerülül a dionüszoszhoz.”

Terzopulosz mindig is azt hangoztatta, hogy „Dionüszosz az én istenem”, és „a színházamat Dionüszosznak szenteltem”. Mert az ő színháza egy rítusra emlékeztet. Vagy lehet, hogy a módszere, az előadásai és a színháza – maga a rítus?

Ha igen, akkor annak a rítusa, hogy visszahozza Dionüszoszt a száműzetésből. Hogy visszaállítsa a színészt a színház epicentrumába. Más szóval, hogy fedezze, mit jelent ma nemcsak birtokolni egy testet, hanem teljes egészében testnek lenni.

Stegi, Athén, 2020. november

Fordította: Kozma András



Theodoros Terzopoulos: *The Return of Dionysus*

Internationally renowned Greek director and president of the International Theatre Olympic Committee, Theodoros Terzopoulos founded the ATTIS Theatre in 1985. The company's first performance was in 1986 with *The Bacchae*, which already included the most important elements of the director's artistic creed. He has staged this piece multiple times since then, most recently last year at the National Theatre in Budapest, where he also led an accompanying actor training. His book *The Return of Dionysus*, published in 2015, provides a vivid, though precise description of the trainings elaborated by the director and his actors. This work, which has already been published in numerous languages, will now be available in Hungarian in the translation of András Kozma. In her introduction included here, Iliana Dimadi takes the main principles of the director's actor training method as a starting point to outline the biographical, socio-political, and cultural context which served as a basis for the creation of Terzopoulos' psycho-physical theatre school. We publish three chapters from the Greek Master's book (Grief, Charm, Performer), which outline the philosophical background to his actor-centred aesthetics. The earlier MITEM festivals have already featured *Alarney*, *Ajax*, *the Madness*, and *Amor* of his productions; at this year's event Hungarian audiences will see Ibsen's *Nora* directed by Terzopulosz and performed by the ATTIS ensemble.



THEODÓROSZ TERZOPULOSZ

Dionüszosz visszatérése

Részlet

Gyász



τῷ οὖν τόξῳ ὄνομα βίος,
ἔργον δὲ θάνατος
Az íjnak tehát neve élet,
műve pedig halál.
Hérakleitosz

A színész művészete a legyőzöttek művészete. A csecsemő, mikor kibújik az anyaméhből, felsír, mert elvágják a köldökszinórját, és az anyai melegből a jégre helyezik; sír, mert ez az első veresége, egy óriási sokk, az első élmény. A legelső pillanattól kezdve bevésődik a fájdalom, és ebből a fájdalomból születik meg a veszteség miatti gyász, mivel a gyermek elveszíti saját világát, és azt gyászolja. Fájdalommal lép ki az utópiából. Még az első mosolya is a gyászból fakad. Magában hordozza az ontológiai szomorúságot. Ennek semmi köze a társadalmi okokból fakadó szomorúsághoz; ez az emberi lét nagy vesztesége feletti gyász.

Az ember megpróbál talpra állni, győztesnek lenni, istenné válni, felkapaszkodik a létrán, és megpróbál Isten szemébe nézni, de Isten lelöki, és az ürességbe zuhanva vereséget szenved, legyőzve kesereg és gyászol. A fájdalom siralomban fejeződik ki, gyászként vésődik be, és ontológiai szomorúságként mélyül el. Az ember egy gyászoló teremtmény, és gyásza a nagy vereség gyászából fakad. Ez a gyász táplálja a végtelen improvizációt Ithaka – a messzi Ithaka – keresése során, ami szüntelen egzisztenciális irányváltásokhoz vezet.

A halállal való kapcsolat gyermekkorunk óta fennáll; együtt élünk vele, elfogadjuk a halált. E beletörődés nélkül az életet csak a fájdalom és a halál elkerülésére való törekvés határozná meg. Ez esetben viszont groteszk halál vár ránk.

Az ember természeténél fogva gyászoló lény, így, mint egy tragédia szereplője, a gyászmenetét az örökkévalóságban is tovább folytatja. A színész halállal való mélységesen erotikus összeölelkezése, ami a bűvölet szinonimája is, meghatározza művészetének értékét és jelentőségét. A szenvedő színész gyászol és elbűvöl.

Bűvölet

ἔδιζήσαμην ἑμεωυτόν

Elkezdtem keresni önmagamat.

Hérakleitosz

A bűvölet, mely égő szenvedélyt rejt, a halál leánya; a veszteséget és hiábavalóságot gyászolja. Az eksztatikus bűvölet édes halált hordoz magában. Az életet keresve szorosan magához öleli a halált, ami egy másik életbe vezető találkozás, ahol a gyász lényege rejtőzik. A gyász közvetítővé válik élet és halál között, mint a madarak, melyek összekötik a két világot. Munkáimban mindig jelen van ez a messziről, a túlvilágról érkező, keserű bűvölet.

Ha megfigyeljük a milói Vénuszt, látható, hogy már a testtartásában is van valami elbűvölő, úgy tűnik, mintha megszállta volna egy másik erő, és számára nem maradt más, csak a sírás. Vénusz elbűvölő szépsége megnyitja az időt, ciklikussá teszi, hogy Ámor nyila közvetlenül megsebezhesse. A bűvölet kiégett szenvedélyt rejt, ezernyi varázslatos hang énekét, és ha az elragadtatás a halál leánya, akkor egyúttal a gyász nővére is.

Az eksztázisban lévő színész elbűvölő, a bűvölet gyászba borul, a gyász pedig elbűvöl. Ősi félelme az ürességtől egyre nő, mert az ürességben sok megmagyarázhatatlan dolog történik. Fél, de ugyanakkor el is bűvöli az üresség. Olyan-nak érzi az ürességet, mint egy holt, mozdulatlan tengert. Fél az üres magtól, mert az magában foglalja a semmit; és mégis, az elbűvölő színész az ürességen, a semmin jár.

Üresség. Mi az üresség? Mi történik ezen az igen érdekes területen? Általában a színház számára az üresség tabu. A színész úgy tekint az ürességre, mint egy lyukra, amelybe belezuhanhat, és elveszhet benne. Mintha egy pillanatra megjelenne a halál – az üresség ideje, a halál ideje.

A túlvilágtól való félelem. Az üresség fenyegeti, szorongásra készíteti, ezért igyekszik minél gyorsabban kitölteni. Siet lefedni a lyukat, igyekszik elűzni, mert félelmet vált ki belőle. Az ürességtől való félelmet, mert azon keresztül jelennek meg a rémálmok, és ez mindenkit elrettent és taszít.

Az üresség, a mozdulatlan tenger, a föld alatti erjedés helye, a Szfínx rejtélye. A művész megőrül a lényegi mag hiányától. Az ürességet halállal, örülettel, de leginkább művészettel akarja kitölteni. Érzi a halott test üres magjának bűvöletét. A bűvölet képzelet rejtélyessé válik. Az üresség az örület, a halál, a gyász

és a bűvölet szinonimája. A két sor közötti ürességre, a nagy távolságokra, az üres csendre gondol, és beleőrül. Megpróbál szembenézni az ürességgel a halál, a túlvilág, a gyilkosság szemszögéből. Egy gyilkosság, egy műalkotás – a korlátlan erotika kifejeződései. Érti, hogy az ürességben ott lakozik Erósz és Thanatosz. Gyászol. Azért gyászol, mert halandó, így aztán megpróbál az egyik életből mélyebbre jutni, egy másikba: az alkotásba. A szerepek egymás után halnak meg, szellemekké és halottakká válva. Az üresség egyre csak nő, és beleköltözik az őrlöt, a halál, a gyász és a bűvölet. És a színpad ezek tükrévé válik.

A színész és a közönség tükre. A színész, megnyitva az időt, önmagát látja a tükörben, mígnem ő maga is tükörré válik, amely magában foglalja a nézőket is.

A tükörbe néz, míg az szét nem robban ezernyi apró szilánkra. A szilánkok táncot járnak, újratereztve a képet, de ez már egy másik kép, egy másik én tükröződése, amelyben felsejlik Dionüszosznak, a színház istenének arca. A színész mélyen belenéz Dionüszosz szemébe, bejár egy labirintust, és az ő energiájának fogságába esik. Dionüszosz megtermékenyítő bacchanáliája a színészt magasba emeli.

Az út során felszínre kerül a színész másik „én”-je, amely mindig a távollétben cselekszik. A másik „én”, mint a színész testének kivetülése, elmondja azt, amit ő maga mond el, és értelmezi azt, amit ő maga értelmez.

Ahogy az életben is, gyakran a hangulat önállósítja magát, és ekkor szakadás következik be a hangulat és a személy között. Tehát a színház művészetében szükség van a többértelműségre, amikor mondunk valamit, de mást értünk alatta, amikor mondunk valamit, miközben A-t cselekszünk, de B felé mutatjuk az utat.

Színész

πάντα χωρεῖ καὶ οὐδὲν μένει
Minden mozgásban van,
és semmi sem marad változatlan.
Hérakleitosz

A színész évtizedek óta ki akar lépni a megszokott kerékvágásból, más szintre szeretne emelkedni, zeneszerzésre alkalmas hangszerré kíván válni, anélkül, hogy ezt a képességet elsőrendű készségnek tekintené. A színész korunk élő organizmusa, a maga társadalmi, politikai és ideológiai gyötrelmeivel, melyeket nem leíró módon, hanem közvetlenül és megszállottan él meg. A színész a mai drámáról akar beszélni, megpróbálja újrafogalmazni életének és művészetének alapelveit.

A színésznek nem beszennyeznie, hanem nemesítenie kell a néző lelkét. Ha nincs lehetősége a mondanivalóját költői módon kifejezni, hogy nemesítse, felemelje és magasztossá tegye az előtte állót, akkor jobb, ha nem is mond semmit.

A színész a ma emberével dolgozik. A mai ember egyre silányul, elveszíti testét, lelkét, energiáját, és a manipuláció passzív eszközévé válik. Mivel a félelem, az elidegenedés, a technológia elburjánzása az embert testetlenné tették, és valamiféle terméké, alsóbbrendű emberré változtatták. A mai ember életformája csupán a kicsiny, mulandó test reprodukálását jelenti, folyamatosan egyre jobban lealacsonyítva az átlagembert. Holott a test eszménye jóval többet jelent, mint azt gondolnánk. A test – egy nyitott univerzum, nyitott csatornákkal. A test nagy eszménye mint eposz – a művészet és az élet nagy eszményét jelenti. A test eszménye több, mint a test, a művészet eszménye több, mint a művészet.

A modern város testetlenné tett bennünket. A mai világban mindenkinek minden fáj, és senki semminek nem örül. Ha az embereket megnézzük az utcán, csak mozdulatlan, szomorú arckifejezéseket, néma zokogást, könnyek nélküli sírást láthatunk. Mi is az ember? Annyi csupán a rendeltetése, hogy tévelyegjen és termeljen? Ma már az emberek nem sírnak, nem nevetnek, hallgatagok, nem táncolnak, nem énekelnek. Az ember egy számítógépesített, egysíkú és magányos, az átváltozás képességét nélkülöző tárggyá vált. És manapság már igazán származékos elképzelései vannak az életről, a művészetről, a halálról.

Mi, színházi alkotók, újra akarjuk definiálni az ember értékét. A testtel, a lélekkel, a szavakkal, az energiával, a transzcendencia érzetével együtt. Ez egy felhívás, egy segélykiáltás azért, ami elveszőben van ugyan, de még nem veszett ki visszavonhatatlanul, mert a testben ott van a remény. Ma Isten nem létezik, Isten helyett ott a bank, a tőzsde, ami bennünket fenyeget. Isten eszméje eltűnőben van, vagyis az az erő, amely fölöttünk állhatna, és aktivizálhatna bennünket, mi pedig, akik meg szeretnénk ragadni ezt az eszmét, és meg is akarjuk haladni, saját magunkat mozgósítjuk, és konfrontációba lépünk. A színész, ha harcos akar lenni, konfrontálódnia kell. Fenyegetőnek kell lennie, mert a dionüszoszi energia egyben pusztító is. Teste egy olyan energia hordozója, amelynek két formája van: Erősz és Thanatosz.

A rendelkezésünkre álló emberi, humanista anyagok segítségével küzdünk a projekt megvalósításáért, felhívásokkal, mintegy a jövő előrevetítésével, a jövőből történő megszólítással. De mindannak, amit teszünk, csupán akkor van értelme, ha a horizont tágitásáért harcolunk. És ezzel együtt mélyen befelé hatolunk, és felvesszük a harcot. És ha elmélyültebben akarunk dolgozni az anyaggal, akkor számos kérdés merül fel: látnunk kell az idő természetes ritmusát, a testi-fizikai képzeletet, annak univerzális természetességét, és a helyet, ahol mindez zajlik. Ilyen értelemben mélyebben és nyíltabban haladunk, törekedve egy új horizont létrehozására. Mindaz, ami az ég magasába emelkedik, ott van mélyen a föld magjában, és ami lent van, az fent is. Ebben van az idő magjának óriási energiája, amely a világegyetem alapját képezi.

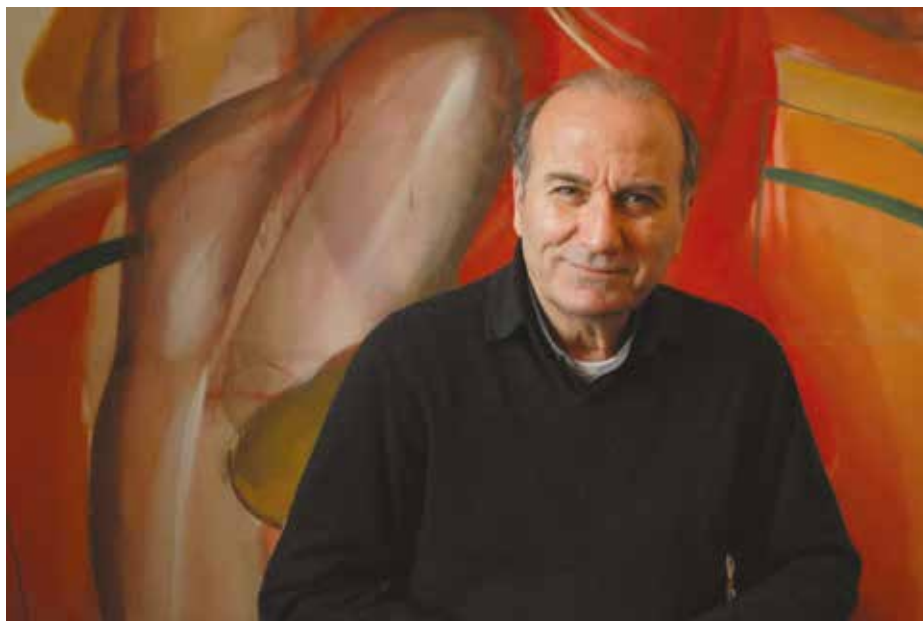
Mi a modernitás? A klasszikusság magjának felrobbanása. Ez a folyamat felszámol mindent, hogy aztán kreatív módon újjá lehessen teremteni. Azért dekonstruáljuk a testet, mert nem érzékelhetjük az idő felrobbanását egy zárt és

szilárd testben. A test normális állapota csupán érzéseket generál, és ekkor általában önreflexióba, személyes élettörténetbe csúszunk át.

Az ókortól kezdve a színészt a teste határozza meg, ő a test szinonimája. A mai, modern világban a testet leváltották, az ember a kapitalizmus foglya lett, és csak azért létezik, hogy a kapitalizmus érdekeit szolgálja. A színháznak ma etikus módon vissza kell adnia és helyre kell állítania az univerzális test eszményét. A színésznek ott kell állnia a színházi cselekvés középpontjában, öntudatosan, tudással felvértezve és harcra készen.

A testnek mint a szituációk, ösztönök és érzékek templomának művelése fájdalmasan aktuális korunkban, amelyet állandóan a barbárság veszélye fenyeget.

A világ megváltozott, és a színésznek konstruktív módon kritizálnia kell a fennálló rendet, és folyamatosan ki kell fejeznie aggodalmát: el kell mondania, hogy a színház valami más dolgot képvisel ahhoz képest, amit eddig gondoltunk róla, és hogy más utakon kell továbbhaladnia. Újra kell értelmeznünk a színházat a színész művészetén keresztül. Ez a színház útja a 21. században, az értékek újragondolásának századában. Hiányzik Dionüszosz, mert száműzetésben van, a konfliktusos ember eszménye elveszett, a mérték, a harmónia, az Ithaka felé vezető út eltűnt. Vajon sikerül-e újra rátalálni? A színház utolsó szava sohasem fog elhangzani. Visszatér-e Dionüszosz?



Terzopulosz portréja a magyar kiadásban (fotó: Johanna Weber)



PÁLFI ÁGNES – SZÁSZ ZSOLT

Költői és/vagy epikus színház?

(Részlet¹)

Sz. Zs.: Színházi szakmai körökben ma már közhely, hogy a posztdramatikus korszakban eltűnt a színpadról a hősök közötti klasszikus értelemben vett konfliktus, s vele együtt megszűnt a drámai dialógus létjogosultsága is. Ezért egyesek szerint nem is tanácsos olyan, irodalmilag megdolgozott klasszikus szövegeket komolyan venni, amelyek nagyformátumú hősök közötti küzdelmet állítanak a középpontba. Sajátos önellentmondás viszont, hogy a posztdramatikus iskola legelszántabb hívei ma sem mondanak le a klasszikus hősökről, hiszen – még ha deheroizálják is őket a színpadon – saját nagyságukat, celebvoltukat továbbra is csak általuk demonstrálhatják. De ennek a deheroizálási tendenciának szerinted ennél jóval mélyebb reális alapja is van: az a mára már általánossá vált világállapot, hogy a „drámai események szereplői nem egy közös téridő-kontinuumban cselekszenek, sok esetben nem is találkoznak egymással a fizikai térben”².

P. Á.: És azt is állítom, hogy a mai korszak ezért kedvez jobban az olyan tömegfilmeknek, ahol a szuperhősök minden további nélkül át tudnak lépni egyik téridő dimenzióból a másikba, vagy egyidejűleg képesek jelen lenni mindkettőben. De ez csak a dolog egyik fele. Hiszen a világhálón virtuálisan a glóbusz legtávolabbi pontjával is kapcsolatba léphetsz, és sokszor jóval probléma mentesebben, mint a közvetlen szomszédságoddal. Az erdélyi költő, Balla Zsófia mesélte el egy estjén jónéhány éve, milyen sokkoló volt számára az utólagos felismerés, hogy a közvetlen közelében zajló délvidéki háború, jóllehet a bombázások áthalatlanszottak a határon, annak idején olyan távoli eseménynek tűnt, amelyhez neki semmi köze. Mint bevallotta, ez a tapasztalat költői egzisztenciájában rendített

¹ A teljes beszélgetést lásd: Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: *Költői és/vagy epikus színház*, Magyar Művészet, 2016/3, 61–70.

² Vö.: Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: *Ez egy valóságos színházavató volt!*, Szenárium, 2016. május, 54.



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

te őt meg. Vallomásának ez a fele legalább olyan fontos, hiszen azt jelzi, hogy a művész még mindig felelősnek szeretné tudni magát azért, ami a világban történik, még ha az ösztönei időről időre cserben is hagyják.

Sz. Zs.: Fent említett írásunkban úgy fogalmazol, hogy esetükben igazából már nem közvetlenül a szereplők, hanem az „egymástól elszigetelt téridő szegmentumok lépnek egymással dialogikus kapcsolatba”. Megmondom őszintén, ez egy színházi ember számára kissé elvontan hangzik; de megpróbálom lefordítani a magunk nyelvére. Többek között arról a simultaneitásról is szó lehet itt, amikor egyetlen színpadi térben több helyszín és időszak jelenik meg egyidejűleg. Vegyük például a Nemzeti repertoárján levő *Psychét*³, ahol a színpadi tér – ha jól számolom – kilenc részegységet foglal magába: ezek közül például hátul, középen Ungvárnémeti Tóth László intim szférája stabil viszonyítási pont: ez a hős mindvégig ehhez a középhez tartozik, ami azt jelzi, hogy a folyamatosan úton lévő, alakváltó hősnővel szemben ő egy „önazonos” figura, egy mániájába zárkózott nárcisztikus személyiség. De hasonlóan jól lokalizálható *Psyché* testvérnénjének és sógorának a lakótere is a baloldal középrészén (ahol annak születése és *Psyché* polip-műtétje is történik), s kap kiemelten fontos jelentést a jobb oldal-

³ Fiktív nőalak az egyik legnagyobb 20. századi magyar költő, Weöres Sándor (1913–1989) *Psyché* című vegyes műfajú alkotásában. Az 1972-ben megjelent mű a magyar posztmodern egyik első, emblematisz darabja, mely a Lónyai Erzsébetre keresztelt hősnő fiktív költői életművét és élettörténetét tartalmazza, megidézve a 18–19. század fordulójának magyar viszonyait.

nak az a közép felé eső része, ahol a Kazinczy bányácskai irodalmi szalonjában zajló jelenet idéződik meg. Ezen a térrészen az eladás során mindvégig Psyché költő-mivoltának a drámája zajlik, hol konkrétan jelenetезve, hol szimbolikus formában. – Általában is igaz, hogy a simultaneitás mint kompozíciós elv a zárt színpadi térben válhat igazán produktívá, melyet nem korlátoz az irodalomra vagy a filmre jellemző linearitás⁴. A színházat a modern képzőművészettel viszont pontosan ugyanez a kompozíciós elv, a téridő szegmenseinek egyidejű jelenléte, dialogikus összjátéka rokonítja; nem véletlen, hogy a 20. században a színházi nyelv sok esetben képzőművészek inspirációjára újlott meg. Maga a történetmesélés azonban a színpadon is a linearitás elvén alapul, még akkor is, ha a rendező a fordított időrendet alkalmazza (mint Vidnyánszky például a Csehov-darab, a *Három nővér* esetében, melyet ő a harmadik felvonással indít). Psyché élettörténete ebben az előadásban kronologikusan követhető nyomon, hiszen az alaplű biográfikus jellegéhez, mely a versekben megnyilatkozó költőt az olvasó tudatában hús-vér alakká, és/vagy egy „verses regény” főhőssévé transzformálja. E rendezésnek a Weöres-mű megjelenése után több mint négy évtizeddel az a legnagyobb szenzációja, hogy a hét azonos korú Psyché-alteregő (akik színi-növendékként egy évjáratot képviselnek), együtt teremtik meg a színpadon azt a komplex alakot, akiben korunk Psychéjére ismerhetünk. Ám ez a varázslat csak úgy jöhetett létre, hogy Psyché „osztott személyisége” egy számára adekvát, összetett téridő-rendszerben tudott megnyilvánulni, erotikus többletével folyamatosan át is hágva azokat a virtuális határokat, mely e színpadi téridő „szegmenseit” a egymástól elválasztja.

P. Á.: A realitás világában, a 19. század első évtizedeinek magyar viszonyai között azonban ezek a határok korántsem voltak virtuálisak. Bódy Gábor 1980-ban készült filmjében⁵ igen nagy hangsúlyt kap a különböző létszférákat elválasztó távolság, Psyché folytonos úton-léte, aki mint „kalandornő” valóságos pikaró-hősként ingázik a „fent” és a „lent” világa, a nyomorúságos putri és az előkelő bécsi szalon, a vidéki nemesi kúria és a pozsonyi országgyűlés más és más mentalitást elváró közege között. S e térbeli kalandsor dinamikája egyszer csak mintha maga magától feszítené szét az élettörténet reális időkereteit is: Psyché az Amerikában töltött évek után egy száz évvel későbbi időszakba, a 20. század fasizálódó Európájába érkezik vissza... Amikor a kilencvenes években a Toldy Ferenc Gimnáziumban magyar irodalmat tanítottam, én ezt a filmet évről évre

⁴ A színház és a film eltérő téridő dimenzióiról lásd Anatolij Vasziljev: *A valóság nyitott tere*. In *Uő: Színházi fűga*, OSZMI, Budapest, 1981, 82–113. Megjegyzendő, hogy Vidnyánszky Attila a *Psychét* először szabadtéren rendezte meg: az előadás a későbbi kőszínházi verzióval azonos szereplőgárdával Gyulán került bemutatásra, 2015. júliusában 6-án.

⁵ Bódy Gábor (1946–1985) a magyar és európai film- és videó-művészet kimagasló alakja. *Nárcisz és Psyché* című nagyjátékfilmjéért 1981-ben elnyerte a Locarnói Fesztivál Bronz Leopard díját.

levetítettem a tizenhat éves diákjaimnak, még mielőtt a 19. századi reformkorral foglalkozni kezdtünk volna. S ezt követően jóval könnyebb volt megbirkózniuk a *Bánk bán*⁶ és *Az ember tragédiája*⁷ ma már úgymond „idejétmúlt, élvezhetetlen” nyelvezetével (az egyik osztály diákjai a Madách-mű egyes színeinek 5–10 perces „zanzásított” verzióját nagy kedvvel, teljesen önállóan készítették el s adták elő nekem). – Azt persze soha nem lehet előre megmondani, miféle tapasztalat lendíti át az ifjú embert a holtpontra, s kezdi el olvasni a klasszikusokat úgy, mintha a kortársai volnának. Számomra egyetemistaként a múlt század hetvenes éveinek közepén Puskin volt az a szerző, aki nevezetes poémájával, a *Bronzlovassal* kiprovokálta belőlem a kérdést: hogyan fér össze egymással a modern Oroszország megalapítója előtti tisztelgés, a dicsőítő óda műfaja, és az orosz kisember lázadásáról szóló verses elbeszélés, aki végül fenyegető átkot mond Nagy Péter Néva-parti lovas-szobrára, sorsa tragikus alakulásának okozójára. Később a filológusok azt derítették ki, hogy ezt az eredetileg két önálló művet egy Puskin korabeli szerkesztő illesztette össze, vont a egy közös cím alá. Ám véleményem szerint ebben az esetben a szerkesztő a szerző szellemében járt el, amit drámája, a *Borisz Godunov* is bizonyít.⁸ Ebben a műben ugyanis a két főszereplő, a cárijelölt, aki az uralkodással járó történelmi felelősség elől menekül, és Grigorij, a kolostorban nevelkedett fiatal anarchista, aki önjelölt trónkövetelőként a hatalom megragadására tör, a színpadon nem is találkozik egymással. Nincs tehát a műben klasszikus értelemben vett drámai konfliktus; Puskin olyan két egymástól távol eső létszférát ütköztet, amelynek a szereplői között nem is lehetséges a dialógus. Nyelvük sem közös: Boriszé az egyházi szláv liturgia archaikus versnyelve, Grigorijé a próza felé hajló, profán versbeszéd. Ám a 20. századi történelem azt bizonyítja, hogy ez a két szféra: az egyszemélyes diktatúrába torkolló bolsevista önkényuralom hatalmi centruma és a vele szembenálló össznépi anarchia a birodalom periferiáin máig is egyidejűleg hat az oroszokon túl az egész világ alakulására. Nyugodtan kimondhatjuk: nem a költő szubjektív szemszögéből látszott ez a szembenállás ilyen drámainak már Puskin korában sem, még ha akkor kevesen is látták be e felvetés rendkívüli jelentőségét. Puskin élelátását lehetséges persze olyan „költői vízióknak” tekinteni, melyet fényesen igazolt az idő. Ám a két történet összekapcsolásának, a „szent” és a „profán” létszféra dialógusra kényszerítésének ez a merész ötlete, mely érthető módon meghökken-tette a kortársakat, legalább annyira volt köszönhető Puskin kivételes valóságismeretének, mint jóstehetségének.

⁶ Katona József (1791–1830) *Bánk bán* című történelmi drámája, a magyar drámairodalom egyik alapműve 1820-ban jelent meg nyomtatásban.

⁷ Madách Imre (1823–1864) *Az ember tragédiája* című drámai költeménye 1862-ben jelent meg nyomtatásban.

⁸ A dráma elemzését lásd: Pálfi Ágnes *Vers és próza*. Puskin-elemzések, Akadémiai, Budapest, 1997.

Sz. Zs.: Neked eszerint fenntartásaid vannak a „költői színház” terminusával kapcsolatban. Amennyire néhány évvel ezelőtt Debrecenben érzékeltém⁹, ezzel a jelzővel Vidnyánszky Attila – illetve a körülötte szerveződő Művészeti Műhely – annak kívánt hangot adni, hogy az ő színháza szembehelyezkedik a kortárs magyar darabokra és rendezőkre egyre inkább jellemző naturalista tendenciákkal. Igaz, a „költőiség” fogalmának pontosabb definiálásával ez a csapat – amelynek mi magunk is a tagjai vagyunk – azóta is adós maradt, amit egyre többen jogosan tesznek szóvá.¹⁰ Pedig volt már hasonló szembenállásra példa a színháztörténetben: száz évvel ezelőtt Mejerhold a realistának nevezett, de valójában naturalista színházesztétika leváltásáért küzdött.

P. Á.: Csakhogy ő nem a „költőiséget” állította szembe a naturalizmussal, hanem a szimbolizmust. A színpadi nyelv megújítását a századelő szimbolista orosz költőitől – Alekszandr Bloktól, Valerij Brjusovtól, Vjacseszlav Ivanovtól, Leonyid Andrejevától, Andrej Belijtől – várta.¹¹ De azt azért senki nem gondolhatja komolyan, hogy a naturalizmus irányzatának legjobbaitól (amely irányzatba egyébként bizonyos irodalomtörténészek, például Lukács György¹², Ibsen és Csehovot is besorolják) el kellene vitatnunk a költőiséget. Ha szakmailag korrektek akarunk lenni, a „költői” jelző voltaképpen az „irodalmi” szinonimája; igaz, a „költő” a magyarban mindenek előtt versírót jelent, de használjuk a 19. századból örökölt „drámaköltő” és „próza-költő” kifejezéseket is.¹³ Ezért szerintem indokolt, hogy máshonnan közelítsük meg azt a színházesztétikát, melyet Vidnyánszky Attilán kívül mindenek előtt a mai kortárs orosz rendezők képviselnek. A múlt század hatvanas–hetvenes éveiben Király Gyula, a kiváló magyar russzista arra a meggyőződésre jutott, hogy az irodalmi művek valójában nem három műnembe sorolandók, hanem kettőbe. A szubjektum valóságához való viszonya a líra műnemében teljesebb ki, ölt adekvát műfaji formákat. A valóság objektív szemlélete viszont az epika sajátja, amelynek e felfogás szerint két fajtája van: a drámai epika, melynek jellemzője a perszónifikálódott érdekek konfliktusa, és az elbeszélői epika, amelynek két nagy műfaja van, az eposz és a regény. Utóbbiban, mint a 19. század vezető műfajában azért van szükség szer-

⁹ Vidnyánszky Attila 2006-tól 2013-ig volt a debreceni Csokonai Nemzeti Színház művészeti vezetője, majd igazgatója.

¹⁰ Lásd például Bessenyei Gedő István „*Halál, hol a te fullánkod?*” (Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben) 1. rész: Szcenárium, 2013. október. 5–19; 2. rész: Szcenárium, 2013. november, 24–42.

¹¹ Lásd erről: *Mejerhold műhelye*, Gondolat, Budapest, 1981, 33–39.

¹² Lukács György (1885–1971) marxista filozófus, kommunista politikus, irodalomkritikus.

¹³ A hazai irodalomtudományban az elmúlt három évtized egyik legfontosabb fejleménye, hogy a lírai versnyelv elemzése során kidolgozott módszerek alapján, mindenek előtt Kovács Árpádnak és tanítványainak köszönhetően nagy lendülettel indult meg az elbeszélő próza nyelvezetének a fonémák szintjéig hatoló vizsgálata.

zői, alaki és/vagy elbeszélői narrációra, mert a hősök ambíciói, törekvései nem közvetlenül, drámai ütközésekben mérettetnek meg, hanem közvetve: a rendszerint több szálon futó, több hőst szerepeltető cselekmény áttételén keresztül. Ennek révén vagy a valóság „önmozgásába”, „létlogikájába” láthatunk bele (sorsregény) vagy egy-egy korszak morális arculatát ismerhetjük meg (erkölcsrajzi regény).¹⁴

Sz. Zs.: Ezt a felvetést elsősorban ontológiai irányultsága miatt tartom rendkívül fontosnak. Én is hasonló alapon – a lételmélet felől vizsgálódva, később pedig a kulturális antropológia kérdésfölvetései mentén – jutottam arra a felismerésre, hogy az ember ab ovo drámai lény, aki csak a közösség áttételén keresztül tud személyiségként megnyilvánulni. S láttam rá fokozatosan arra, hogy ezek a megnyilvánulási formái eleve teátrálisak, a leghétköznapibb tevékenységet megszentelő rítusoktól kezdve a nagy közösségi ünnepekig – úgy a történelem-előtti időkben, mint ahogy ma is. Tehát számomra nem az epika, hanem a dráma volt az a szinkretikus fogalom, mely minden kulturális megnyilvánulásra érvényesnek mutatkozott. A népi dramatikus szokáshagyománytól a Petőfi-kultuszon át ugyanez ez az alapja az olyan új közösségteremtő kommunikációs technikáknak is, mint amilyen a facebook, mely a manapság divatos „verbatim” színház kedvenc vadászterülete. Mint gyakorló színházcsináló ugyanakkor túlnyomó részben archaikus elbeszélői epikából dolgoztam: krónikák, legendák, lovagkori hőstörténetek, népmesék és keleti népi eposzok szövegeiből. A színpadi forgatókönyv előállításánál során, amikor különböző műfajú textusokat „léptettem föl” és igyekeztem párbeszédre kényszeríteni, szükségem volt narrátorra. Amihez tisztáznom kellett azt is, hogy kicsoda ez a személy: egyszerű történetmondó, avagy netán a színpadi eseményeket kommentáló kórus szerepét tölti be. Gyakorlatilag azzal foglalkoztam tehát a legtöbbit, hogyan ötvözhető, hozható közös nevezőre az epikán belül az elbeszélői és a drámai epika. Színházi érdekeltségem folytán én máshonnan nézem tehát Király Gyula elméleti fölvetését, amelynek középpontjában a regénypoétika áll – ami a 19. és 20. századra vonatkozóan természetesen mindenképp jogos álláspont. De ma, a 21. században azt tapasztaljuk, hogy a korábbiaknál is nagyobb a készítés a műfajok, sőt a műnemek közötti átjárásra is.

P. Á.: Érdekes tekintetbe venni azt is, hogy a regényi létállapot dominánsá válása valójában nem a 20., de még csak nem is a 19. században kezdődött. Shakespeare *Hamletje* többek között azért korszakalkotó mű, mert a drámai konfliktus elsikkadását magát is színre viszi, ami korunkból, a 21. század mediatizált világából visszatekintve válik igazán fontossá. Mert manapság, ahogyan a mondás tartja: „Nem elég igaznak lenni, annak is kell látszani”. A nevezetes egérfogó-jelenetben az udvar emberei Claudius után sorra kivonulnak a te-

¹⁴ Lásd ehhez: Király Gyula *Dosztojevszkij és az orosz próza*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983.

remből – így hiába volt sikeres Hamlet részéről a „tetemre hívás”, az eredmény közhírré tétele elmarad. Ehelyett az válik nyilvánvalóvá, hogy az államapparátus embereit pillanatnyi politikai érdekük vezérli, s az hidegen hagyja őket, hogy kinek a kezébe került az ország sorsa. E lakáj-mentalitás, konfliktuskerülő attitűd vezet ahhoz, hogy a dráma tetőpontján – Kemény Katalin kifejezésével élve a „katastrofé” pillanatában – képtelenek arra, hogy a „lét felé forduljanak”¹⁵. A dráma „legfőbb eseménye”¹⁶ így módon elmarad, miközben a színház közegében a színjáték feltételes valósága a tényleges valóság státuszába kerül. Ezért keletkezik nézőként az a benyomásunk, hogy az ítélethozatal magában a létben sikkad el.¹⁷ S azt nehéz volna tagadni, hogy az általános romlás, az entrópia elve ebben a darabban mindenkit és mindent maga alá temet – ami egyes mai rendezőket és műelemzőket arra a határátlépésre indít, hogy még Hamlet tragikus hős mivoltát is megkérdőjelezzék.

Sz. Zs.: A nagyformátumú szerepek degradálása manapság általános jelenség, úgy a mindennapokban, mint a színpadon: a miniszterelnököt például egyik jeles költőnk a tévé nyilvánossága előtt a buszsofőrhöz hasonlította, akinek az a dolga, hogy az „utasát” a kívánt helyre szállítsa, s megemlíttette azt is, hogy a miniszter szó, mely a ministránsból származik, eredetileg szolgát jelent – de azt már nem tette hozzá, hogy ez a szolgálat a jóistennek van följánlva. Vidnyánszky Attila láthatólag szembe megy a lefokozásnak ezzel a megatrendjével. S lám-lám, a 2015-ös POSzT Bánffy Mikós Attila-drámája alapján készült díjnyertes rendezésének, az *Isten ostorának*¹⁸ a sikere azt bizonyítja, hogy a közönségből

¹⁵ „A görög *katastrofé*, ami megfordulást jelent, még pontosabban, a drámában azt a fordulópontot, ahol a bonyodalom szálai kibontakozni kezdenek, az európai nyelvekbe csak az összeomlás értelmében ment át. Ahol az élet zavarai, kötéseibogai áttekinthetők lennének, ahol a való felé fordulhatnánk és valóságossá válhatnánk, ott lezuhanunk.” Vö. Kemény Katalin: *Az ember, aki ismerte a saját neveit*. Szélgjegyzet Hamvas Béla *Karneváljához*. Budapest, Akadémiai, 1990, 41.

¹⁶ Vö. Anatolij Vasziljev: *Irodalmi szöveg és improvizáció*. In: Uő: *Színházi fuga*, OSZMI, Budapest, 1998. 34–55. A kifejezést lásd: 44.

¹⁷ Lásd ehhez Jurij Lotman szemiotikai megközelítését, mely szerint a „szöveg a szövegben” bármely szituációjára jellemző a ’reális/feltételes’ szembeállítására épülő játék”. Shakespeare drámájában a Hamlet kezdeményezte színjáték példájával szemlélteti, „a szöveg bizonyos részeinek kettős kódolása” miként eredményezi azt, hogy a szöveg „alaptere” reális térként értelmeződik. Ebben meglátása szerint döntő szerepet játszik, hogy „Shakespeare a színpadon nemcsak a jelenetet, hanem [...] a jelenet próbáját is bemutatja”. Ennek köszönhető, hogy „a ’reális/feltételes’ kettős kódrendszere a tudatos strukturális konstrukció szférájába emelkedik át”, másrészt hogy a dráma alapszövege mint a realitás szövegtére váljék értelmezhetővé. Vö. Jurij Lotman Lotman, *A művészi tér problémája Gogol prózájában*. Fordította: Mercz Andrea. In: *Kultúra, szöveg, narráció*. In *Honorem Jurij Lotman*. Szerkesztette: Kovács Árpád, V. Gilbert Edit. Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994, 172–173.

¹⁸ A Pécsi Országos Színházi Találkozó díjnyertes előadásáról lásd Tömöry Márta: „*Mondd, bűn megölni egy sólymot?*” Bánffy Miklós Attila-drámája a Nemzeti színpa-



Verebes Ernő – Cervantes: *Don Quijote*, Nemzeti Színház, 2015, r: Vidnyánszky Attila
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

még mindig nem vezett ki a mitikus formátumú hősök iránti igény. S a 2016-os MITEM-en a külföldi előadások között is feltűnt egy Iliászról és egy Titus Andronicusról¹⁹ szóló színmű, ami ugyanezt bizonyítja. A nagyság iránti vágy olyannyira bele van tehát kódolva az emberbe, hogy – amint azt Verebes Ernő a *Don Quijote*-előadás kapcsán rendezett vitán megfogalmazta – ma már a nagyság hiánya is betöltheti azt a funkciót, melyet egykor, ahogyan Arisztotelész mondta, a „nálunk különb” tragédia-hősök töltöttek be.²⁰ Samuel Beckett a 20. század ötvenes éveinek végén ezt a hiányt magát tette abszurd drámája főszereplőjévé, amelynek kilétét már a darab címe is sejteti: a *Godóra várva* – az angol „God” jelentése alapján legalábbis – az istenre való várakozásként is értelmezhető.²¹

P. Á.: Eszembe jut erről Mihail Bahtyin nevezetes tanulmánya, amelyben azt állítja, hogy a két személy közötti dialógus „mindig helyet teremt egy harma-

dán, Szcenárium, 2015. március–április, 95–100; valamint: Keserü Katalin: POSzT 2015, Szcenárium, 2015. október, 87–98.

¹⁹ Lásd erről: Tömöry Márta: „De ha a légynek apja, anyja van?” TIIT: a jakut Titus Andronicus, Szcenárium, 2016. május, 70–80.

²⁰ Lásd ehhez: „A hősi hőbort ragálya” – beszélgetés a Nemzeti Színház 2016-os Don Quijote-bemutatójáról (r: Vidnyánszky Attila). Résztevői: Tömöry Márta, Pálfi Ágnes, Szász Zsolt), Szcenárium, 2015. október, 62–70; valamint: Pálfi Ágnes: *Bekezdések Cervantes regényének újraértelmezéséhez*, Szcenárium, 2015. május, 43–55.

²¹ Lásd a műről készült doktori disszertációt: Pinczés István „4D Ro” analógiájú művészi hatásesszközök vektorizációja Samuel Beckett *Waiting for Godot* című tragikomédiájában (DLA értekezés, 2009). www.szfe.hu/uploads/dokumentumtar/pinczesidosolgozat.pdf

dik szereplő számára is”.²² A dialógusban álló feleket – mint mondja – valójában ez a harmadik létező köti össze, lett légyen az akár egy olyan természeti jelenség, mint a tél. A Bahtyin által felhozott példában a beszédpartnerek a téltre mint felettük álló élő személyre, mint az élet nagy mozgatójára tekintenek, anélkül, hogy megneveznék azt. A dialógusnak ez a bizonyos *harmadik* – Bahtyin meglátása szerint – egyszerre alanya és tárgya, aki vagy ami ha megszűnik létezni, nincs miről vagy kiről beszélni többé – a valódi párbeszéd lehetetlenné válik.

Sz. Zs.: Az emberiség nagy korszakváltóiban éppen ezen a posztion történik „személycsere”. Az animizmus világában állat-, növény- vagy tárgyalakú totem-ősök állnak ezen a helyen, a sokistenhitű kultúrákban egyszerre állat- és ember-alakú istenségek, a monoteista vallásokban pedig az „egy igaz isten” vagy a világot mozgató őselv többnyire emberi lények – próféták, megváltók – közvetítésével válik jelenvalóvá. Ezzel párhuzamosan különböző dramaturgiai stratégiák jelennek meg. Az írásbeliség előtti törzsközösségi társadalmakban még a teljes világképet és a társas együttlét tabukkal védett szabályrendszerét megerősítő ünnepi rituálék rendje tölti be ezt a funkciót, a sámán mint e rituálék szertartásmestere által. Az athéni poliszdemokrácia drámai versenyein a drámaíró viszont már egy olyan dramaturgként működik, aki a mítoszokból kiemeli, felviszi a színpadra az ember-alakú istenek és a földi hőroszok kozmikus méretű küzdelméről szóló történeteket, egyidejűleg demonstrálva az égi és földi hatalmak közötti hierarchiát, de a közöttük évről évre megújítandó dialógust is. Az írásbeliségnek hála, ez a fajta dialógus máig sem merült feledésbe, mi több, a színházelmélet ma is ezt tekinti etalonnak. Mégsem mondhatjuk, hogy ez a modell manapság érvényben volna, bár az antik tragédiák folyamatosan színre kerülnek, sőt kortárs átíratok is születnek belőlük. A dramaturg posztján azonban ma már nem olyan drámaíró-didaszkolosz áll, aki képes volna megnyitni e létszférák közötti átjárót. A 20. század a rendezői színház korszaka volt. De közülük a legjelentősebbek, akik – mint Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Brecht, Grotowski vagy Tadeusz Kantor – egyúttal teoretikusok is voltak, egytől-egyig ennek az átjárónak a megnyitására törekedtek, függetlenül attól, hogy milyen ideológiai kontextus „szabaduló művészeként” próbálták helyreállítani az ember nembeli státuszát, amelyből nem iktatható ki a transzcendencia.

P. Á.: Anatolij Vasziljev is ebbe a sorba tartozik, aki egy rövid életű, de korszakos jelentőségű vállalkozás idején rendezett először Magyarországon: a színészek által alapított Művész Színházban, mely 1993-tól 1995-ig működött. 1994-ben itt került sor *A nagybácsi álma* című Dosztojevszkij-elbeszélésből készült, általa rendezett darab bemutatójára. Vasziljev 1990-ben megfogalmazott jóslata – mely egyúttal saját rendezői krédója is –, napjainkban beigazolódni látszik, legalábbis azoknak a MITEM-en bemutatott előadásoknak a tükrében, melyekről a fentiekben már említést tettünk:

²² Vö. Mihail Bahtyin: *A szó az életben és a költészetben*, Európa, Budapest, 1985, 26.

„Úgy gondolom, a drámai színház mostanság, abban a formában, ahogyan ismerem, leállófélben van. Mintha a vizuális színház nem tudná többé közvetíteni azt az információt, amit korábban. A szöveg színháza ma már nem kielégítő, mert ez halott színház. Vannak ugyan még előadások, melyek jól el tudják mesélni a darabot, de ezek mindig átadják helyüket azoknak, amelyek a szöveget nem használják. Úgy tűnik, az avantgárd és a klasszika – a pauzába zárt vizuális cselekmény és az irodalmi szövegre építő cselekmény – szintézisének keresése lesz a színház eljövendő útja. Számomra ez – az irodalmi szöveg és az improvizáció kölcsönös kapcsolata. A szabadság és a nem-szabadság, a pontosság és az anarchia összekapcsolása. Azt hiszem, ez az egyetlen változat, amely visszahozza a színpadra az életet.”²³

Sz. Zs.: Ha akarom, ez a nyilatkozat az összes eddigi mondandónkat összefoglalja. De túl ezen, Vasziljev arra a feltűnő jelenségre is utal, ami jellemzője volt az elmúlt negyedszázad magyar színházának is, tudniillik hogy a szövegalapú dramaturgia háttérbe szorult az egyre dominánsabbá váló mozgásszínházakkal szemben. Arra is érdemes volna kitérni, hogyan fordult meg mára ez a tendencia (lásd a már fölemlegetett „verbatim” színházat). De ennél jóval fontosabb, hogy hol tart ma az a szintézisre való törekvés, melyet Vasziljev itt megjósolt. S hogy mi az a magnetikus erő, mely egymáshoz vonzza az avantgárd és a klasszikus művészetfelfogás ellentétes attitűdjét: az avantgárd radikális jelhasználatát, filozófiai elkötelezettségét, és a klasszikus szövegek rétegzett nyelvezetét, kiterjedt jelentéstartományait. A legfontosabb kérdés pedig szerintem az, hogyan tudja kölcsönösen dinamizálni egymást a születő-félben lévő, ma még kodifikálatlan vizuális gesztusnyelv és a műbe zárt irodalmi szöveg.

P. Á.: Azt hiszem, a 2016-os MITEM-en ebből a szempontból mindkettőnk számára a Carlo Gozzi drámája alapján készült előadás, *A holló* jelentett revelatív élményt, amelyet Nyikolaj Roscsin rendezett.²⁴ Gozzi meséjét, mely egy közel-keleti (bagdadi) történet barokk verziója, itt egy régi-új átiratban kapjuk, a vásári komédiák akcióra fókuszáló, zanzásított nyelvezetén. Ez a 20. századelő orosz avantgárdjának szellemét idéző rendezői eljárás – rövidsége és fragmentáltsága okán – már eleve aktívvá, nyitottá teszi az irodalmi szöveghez való viszonyt. De hasonló a hatásmechanizmusa az előadás képanyvének is: az élőlényként működő fém monstrumok felléptetésével ez a rendezés egyrészt a barokk színház illuzionista színpadtechnikáját parodizálja, másrészt azt a fatális rémtörténetet, melynek alaptémája a mértéken felüli önfeláldozás, valamint a barokkra ugyancsak jellemző erotikus túlfűtöttség. A történetmesélés 21. századi jellegét, az előadás itt és most aktualitását pedig – a díszletek és jelmezek

²³ Anatolij Vasziljev id. mű, 51.

²⁴ Az előadásról szóló részletes elemzést lásd: Kereszty Ágnes *Morbid történet – 21. századi köntösben*. Carlo Gozzi *A holló* című darabja Nyikolaj Roscsin rendezésében, Szcenárium, 2016. május, 81–89.



Carlo Gozzi: *A holló*, Alekszandrinszkij Színház, Szentpétervár, 2016, r: Nyikolaj Roscsin
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzteiszinhaz.hu)

uniformizáltságán túl – a ceremoniális keretjáték (a „Gozzi-utód” prologusa és a zenekart vezénylő „szertartásmester” epilógusa), valamint az emberrablás közjátéka állítja be (melyben a „Gozzi-utódot” terroristák likvidálják). Az előadás cselekményszerkezete ugyanakkor hűen követi azt a mesei modellt, melyben a „legfőbb esemény” (Vasziljev) valójában maga a megoldás, vagyis a happy end. Itt azonban nem azon van a hangsúly, mint Gozzi fiabájában, hogy a boldog nász elől végül elhárul minden akadály. Itt a „katasztrófét” (Kemény Katalin) szinte azon nyomban követő katarzis annak köszönhetően jön létre, hogy a néző előtt az idők teljessége, az emberiség kulturális emlékezetének szimultán működése tárul fel: a mese mitikus előideje, a Gozzi-mű keletkezésének nagy európai korszaka, a barokk, és a poszt-szovjet Oroszország még mindig nem lezárt, a jelenbe is átnyúló időszaka szemléletileg egyetlen tér-idő kontinuumot alkot. Számunkra Roscsin rendezői koncepciója, mely ebben a kompozícióban ölt testet, egyértelműen arról ad hírt, hogy az új orosz művész-generáció számára már nem a történelemmel való leszámolás a program (mint a huszadik század közepétől fellépő nemzedékek számára, amint azt nálunk Weöres egész életműve, azon belül *Teljesség felé* című kötete (1945) példázza), hanem az ökológiai katasztrófával való szembenézés. Ez teszi igazán aktuálissá ezt a holló „bosszújáról” szóló mesét, mely nekünk, a 21. században élőknek azt üzeni, hogy az ember mint drámai lény nem szakadhat ki büntetlenül a természetből, melynek maga is része, mert akkor az elemi erők, az állat- és növényvilág egyként ellene fordul.



Juhász Ferenc: *A szarvassá változott fiú*,
Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház,
2003, r: Vidnyánszky Attila
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

Sz. Zs.: Ugyanez a fajta univerzális szemlélet jellemző Vidnyánszky Attila rendezői felfogására is. 2003-ban bemutatott előadásában, mely Juhász Ferenc²⁵ *A szarvassá változott fiú kiáltozása a titkok kapujából* (1955) című opusából készült, úgyszintén az ember kettős identitása, a természet és a civilizáció általi meghatározottsága manifesztálódik. E produkció, melyet a rendező még a beregszászi társulattal hozott létre, véleményem szerint a maga műfajában ugyancsak egyenrangú műalkotás a bartóki *Cantatával*.

P. Á.: Bartóknál a samanisztikus eredetű szarvas-motívum szimbolikája még a kolinda archaikus szűzséjének jelképiségével rokon. *Cantatájában* a szarvasfiúk küldetése kozmikus szinten teljesedik be: rátalálván a „tisza forrásra” számukra már nincs visszaút a civilizáció világába. Juhász Ferenc opusában a természet és a civilizáció közege karakteresen íródik át, mintegy szerepet cserél: a vadon itt az a nagyváros, ahová a szülőfaluját elhagyó második világháborús nemzedék tele világmegváltó ambíciókkal bevonult, s a kivonulás, ez a második exodus már nem az újrakezdés lehetőségét ígéri, hanem a korai vég előérzetével terhes. Vidnyánszky Attila előadása, *A szarvassá változott fiú kiáltozása a titkok kapujából* szemléletileg ugyancsak átütően új felvetés. Ezen a színpadon a főhős, a szarvas-sá változott fiú – a sámánhoz és a költőhöz hasonlóan – egyszerre fordul önmaga és a külvilág kettős idegensége felé. Ez teszi képessé a dialógusra és a metamorfózisra, az „ember alatti” és az „ember feletti” létszintek bejárására, összekötésére. Egzisztenciális működése kétirányú: folyamatos exodus és visszatérés.²⁶

Sz. Zs.: Vidnyánszky Attila 2011-ben, Gagarin ürrepülésének 50. évfordulójára rendezett *Mesés férfiak, szárnyakkal* című előadásában viszont már a világember civilizáció felőli olvasatát kapjuk. A kérdésfelvetés itt már az, hogy a földi szférákon túlra merészkedő emberiség valóban új tapasztalatok birtokába jutott-e, amikor technikai értelemben ténylegesen megnyílt számára a kozmikus dimenzió. Gagarin mintegy másfél óráig tartó űrutazása után nagyon hamar elhangzott az a magabízó kijelentés, hogy az emberiség az űrkorszakba lépett, s hogy a fejlődés lehetőségei ettől kezdve korlátlanok. Az elmúlt több mint fél

²⁵ Juhász Ferenc (1928–2015) a 20. század második felének egyik legnagyobb magyar költője, a verses epika műfajának megújítója.

²⁶ Vö. Pálfi Ágnes – Szász Zsolt *Ímhol az ember*, Csokonai Színpad, 2007.

évszázad valóban forradalmi változásokat hozott, de nem egészen abban az értelemben, ahogyan azt akkor az űrversenyben résztvevő két nagyhatalom kommunikálta. Mert bár az évtized végére a Holdra is eljutottunk az amerikai Neil Armstrong révén, a '90-es évekre az derült ki, hogy ezt az új korszakot sokkal inkább a földi kommunikáció forradalma, az internet fogja meghatározni – amelynek, igaz, az űrkutatás volt az előfeltétele. Ez a kitérő azért volt fontos gondolatmenetünk szempontjából, mert az információs társadalomban az ember teljesen másképp kezdte érzékelni a téridő-dimenziókat – ahogyan erre beszélgetésünk elején már te is utaltál. Hirtelen minden eddig felhalmozott tudás hozzáférhetővé vált, szabad átjárást biztosítva azok között a világrészek, kultúrák között is, amelyek a civilizáció más-más korszakait képviselték – és képviselik részben még ma is. Egyszerre van jelen a természeti népek ciklikus időszemlélete és a „fejlett” világ cél-orientált, finalista beállítottsága, mely többé nem a természet ritmusához igazodik. Voltaképp ennek a világgállapotnak a létrejöttét követi nyomon Vidnyánszky Attila rendezése, amikor az ember repüléssel kapcsolatos mitikus képzeit, a madárembertől Leonardo repülő szerkezetein és Ciolkovszkij egzakt fizikai számításain át a Gulágra száműzött konstruktőrök szenvedéséig minden lényeges stációt fizikai konkrétságában vonultat fel. Olyan kommentárokkal kísérve, melyeknek a halott történeti személyeket megtestesítő színészek a narrátorai, akik szövegeik révén magát a színészparadoxont hozzák játékba: élőként, mintegy a halálból visszatérve hűvös tárgyilagossággal, sokszor egyes szám harmadik személyben idézik fel a „maguk” szenvedéstörténetét. Ezeket az emberi drámákat egytől egyig a „legfőbb esemény”, a halál pillanata felől exponálja a rendezés, akkor, amikor az emberfeletti teljesítményt megtorlással, az alkotó ember semmibe vételével vagy egyenesen likvidálásával „honorálja” a hatalom.

P. Á.: Ez tulajdonképpen már önmagában is elég volna ahhoz, hogy a 20. század egyik nagy történetéről hiteles dokumentumdráma születne. Egy ilyen darab akár odáig is elmehetne, hogy ezeket a tragikus sors történeteket a krisztusi életáldozat közkeletű metaforája által szentelje meg. De Vidnyánszky Attila nem ezt a kézenfekvő, könnyebbik utat választja. Azzal, ahogyan a negyedik betlehemi királyról szóló legendát beleszővi a darabba, éppen ellenkezőleg jár el: rendezése mindvégig a misztikus múltbeli és a profán jelenbeli cselekmény kö-



Zsukovszkij-Szénási-Lénárd: *Mesés férfiak szárnyakkal*, Csokonai Színház, Debrecen, 2010, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

P. Á.: Ez tulajdonképpen már önmagában is elég volna ahhoz, hogy a 20. század egyik nagy történetéről hiteles dokumentumdráma születne. Egy ilyen darab akár odáig is elmehetne, hogy ezeket a tragikus sors történeteket a krisztusi életáldozat közkeletű metaforája által szentelje meg. De Vidnyánszky Attila nem ezt a kézenfekvő, könnyebbik utat választja. Azzal, ahogyan a negyedik betlehemi királyról szóló legendát beleszővi a darabba, éppen ellenkezőleg jár el: rendezése mindvégig a misztikus múltbeli és a profán jelenbeli cselekmény kö-

zötti tér- és időbeli távolságot hangsúlyozza, miközben a misztikus történet is fizikai konkrétságában, szekvenciákra tagolt némajátékként idézi meg. Magát a történetet viszont – vagyis azt, hogy a negyedik betlehem király Jézus születésekor kelt útra, s mindenét feláldozva Krisztus kereszthalálára érkezett meg –, egy énekmondó narrátor közvetíti. E narráció paraliturgikus szövegtére azonban nem lokalizálható, így nem is azt a funkciót tölti be, hogy ezt a misztériumdrámát összekösse az úrhajózásról szóló cselekmény csúcspontjával, amikor az első úrhajós a gravitációt legyőzve elhagyja a föld légkörét. A „legfőbb eseménynek” ezért aztán a harmadik dialóguspartner, a közönség tudatában lehet és kell megtörténnie, aki a forgószínpadra ültetve a fordított perspektíva szabályai szerint lát rá a téridő egymástól elszigetelt szegmenseiben zajló aktuális eseményekre. S miközben a forgószínpad többször körbefordul vele, szemléletileg újra és újra megtapasztalhatóvá válik számára az emberiség-léptékű világidő és az egyes ember életideje közötti ekvivalencia.

Sz. Zs.: Erről az előadásról is elmondható, hogy magából a kompozícióból fakad az a fajta humánus, mely képes felülírni a diktatúrák ideológiai terheltségét, melyeknek az ateizmus mellett a múlttal való leszámolás volt a fennen hirdetett programja. A kortárs drámaíró nemzedékek számára ennek az előadásnak az lehet a legnagyobb tanulsága, hogy az egyes történelmi korszakok, így akár egy nemzet évszázados szenvedéstörténete is csak ebben a tágabb szemléleti keretben beszélhető el érvényesen.

Az írásunk címében szereplő kérdésre adandó válaszunkat végezetül az alábbiakban összegezzhetjük:

A kortárs világszínház nemzetközileg elismert markáns vonulatáról, amelynek itt csupán néhány előadását vizsgáltuk meg tüzetesebben, bizvást elmondható, hogy *egyidejűleg* juttatja érvényre a dráma eredendően *epikus* karakterét és *költői* mivoltát. A színpadi alkotásoknak az elbeszélői epikával – mindenek előtt az eposzsal és a regénnyel – való rokonságát napjainkban az teszi mind szembe-tűnőbbé, hogy a rendezők rendszeresen alkalmazzák azokat a narratív eljárásokat, melyeket eredetileg az elbeszélői epika dolgozott ki, hogy dialogikus kapcsolatot létesíthessen a téridő különböző dimenziói és elszigetelt szegmensei között. Ami pedig a „költői színház” kifejezést illeti, az voltaképp a „művész színház” jelentésével azonos: mindkettő azt fejezi ki, hogy az adott intézmény a természetes valóság leképezése helyett a költői/művészi fikciót²⁷ kívánja újra beiktatni a jo-

²⁷ Lásd ehhez a klasszika-filológus Olga Frejdenberg okfejtését arról, hogy az antikvitás világában a fikció (πλάσμα) „szemantikája a »teremtés« kozmikus képéhez nyúlik vissza. E szemantika értelmében az antik »fikció« nem esik egybe a mi »puszta ámítás« fogalmunkkal. Sőt az antik cirkuszi »ámítás« is az eredeti utánzatára gondolt, a művészet fikcióján pedig a valóság »képét« értették”. Vö. O. Frejdenberg: Meta-

gaiba – a színészi alkotás révén juttatva el az embert „a teljes értelemben vett teremtésig”²⁸.

A fenti két fogalom ahhoz azonban nem elégséges, hogy rámutasson az itt vizsgált új színházesztétika jellegadó vonásaira. E művészi felfogás és gyakorlat lényegét olyan ismerős, más kontextusban nagyon is működőképes fogalmak ragadják meg jóval pontosabban, mint az *egészeltség*, az *univerzalizmus*, az ember kulturális emlékezetének teljes tartományát felölelő *transzhistorizmus*²⁹, a kezdet és a vég egyidejűségének *apokaliptikus szemléletmódja*.

Jelen írásunkkal arra kívántuk felhívni a figyelmet, hogy napjainkban minden jel szerint újra egy olyasfajta „emberiségdrámára” való igény körvonalazódik – és nemcsak Európa határain belül, hanem azon túl is –, melyet a magyar drámairodalomban Madách remekműve, *Az ember tragédiája* képvisel.³⁰

fora. In: *Poetyika. Trudŭ russzkih i szovjetszkih poetyicseszkih skol*. Szerk. Gyula Király, Árpád Kovács. Budapest, Tankönyvkiadó, 70.

²⁸ Anatolij Vasziljev, id. mű, 289.

²⁹ Lásd ehhez Szörényi László: Epika és líra Arany életművében. In: *Uő: „Múltaddal valamit kezdeni”* (=JAK füzetek, 45), Budapest, Magvető, 164–207,

³⁰ A Vízöntő-korszak apokaliptikus téridő-szemléletének dramaturgiai vetületéről lásd: Pap Gábor – Szabó Gyula: *Az ember tragédiája a nagy és a kis Nap-évben*, Érd, Örökség könyvműhely, 1999.

Ágnes Pálfi – Zsolt Szász: Poetic and/or Epic Theatre?

Looking at Vidnyánszky Attila’s most significant productions, the authors draw attention to the fact that it can equally be said about the internationally recognized distinctive trend of contemporary world theatre, that directors *simultaneously* bring out the inherently *epic* character and *poetic* nature of the drama. The authors argue that the affinity between stage works and narrative epics—primarily the epic poem and the novel – has become increasingly apparent in recent times as directors regularly use the narrative techniques developed by narrative epics to establish a dialogic relationship between the various dimensions and isolated segments of space-time. As for the term “poetic theatre”, in their opinion it is essentially synonymous with the meaning of “artistic theatre”: both express the idea that, rather than depicting natural reality, the given institution seeks to restore poetic/artistic fiction to its rights – leading the audience to “creation in the fullest sense” through the artistic production of the actors. Yet, in their view, the two concepts are not sufficient to point out the characteristic features of the new theatre aesthetics examined here. The essence of this artistic approach and practice is more accurately captured by familiar concepts operable in other contexts, such as the *wholeness principle*, *universalism*, *transhistoricism* that encompasses the full range of human cultural memory, and the *apocalyptic view* of the simultaneity of beginning and end.



VIDNYÁNSZKY ATTILA

Nemzeti Színház az ellentmondások korszakában*

*„A »Magyar Nemzeti Színház« legyen nyelvében magyar,
lelkében nemzeti és legyen abszolút mértékkel mért »színház«.”*

Németh Antal

*„A színház az egyik legkifejezőbb eszköz egy ország építésére. Légsúlymérő,
mely egy ország nagyságát vagy hanyatlását jelzi. A finom érzékenységi, és minden
ágában – a tragédiától a bohózatig – jól irányított színház néhány év alatt képes
megváltoztatni egy nép fogékonyságát.”*

Federico García Lorca

*„...a néppel elhittették, hogy azt gondolja és érzi, amit sem nem gondol, sem nem
érez, és azt hiszi, amit nem hisz, de amikor jön valaki, aki felfedi előtte azt,
amit valóban gondol és hisz, akkor elkápráztatva és feszülten figyel.”*

Miguel de Unamuno

Jelen pályázatom a Nemzeti Színház élén eltöltött tíz év tapasztalataiból és belátásaiból táplálkozik, mert a 2013-as vezérigazgatói kinevezésem óta eltelt időszakban munkatársaimmal újra definiáltuk és átszerveztük a teátrum működését, s ezzel az intézményt új szellemi alapokra helyeztük. A „nemzet színháza” eszményét már a 2012-ben beadott pályázatomban világossá tettem, és az elmúlt tíz évben ennek megvalósításáért dolgoztunk: „A kortárs színházi szemlélet továbbra is meghatározó eleme marad a Nemzeti Színháznak, de határozottan ki kell emelni az intézmény szellemi arculatának új elemeit. Ezek közül a legfontosabbak: a magyar színházi hagyomány (újra)értelmezése; a magyar színházi nyelv kutatása; a 21. századi nemzeti színházi eszmény érvényesítése. Művészi törekvésem

* Vidnyánszky Attila 2023-ban benyújtott vezérigazgatói pályázatának részlete.

kulcsfogalmai: *nemzeti, magyar, hagyomány, megújulás, a színész, költői színház, pátosz, az igenek kimondása, pozitív személet, szolgálat, ünnep...*

Kezdetttől fogva az volt a célunk, hogy a Nemzeti Színház a korunkban felmerülő ellentmondásokat képes legyen – küldetésénél fogva – feloldani. E küldetés a „Nemzeti Színház – a nemzet színháza” mottó komolyan vételében rejlik: mi nem kiszolgálni, hanem szolgálni kívánjuk nemcsak a fővárost, hanem az egész nemzetet.

Korunk ellentmondásai számok. Meg tudjuk-e ragadni sajátosan magyar gondolat- és ízlésvilágunkat úgy, hogy előadásaink ne váljanak provinciálissá, hanem a világsszínház kortárs folyamataiba is illeszkedjenek? Intézményként képesek vagyunk-e a felelős gazdálkodás mellett megvalósítani egy olyan működési formát, amely nem rideg és arisztokratikus közönyt – vagy kampányszerű kulturális alamizsnával –, hanem valódi színházi gesztusokkal szólítja meg azokat, akiket például valamilyen szociális körülmény akadályoz abban, hogy színházi élményben részesülhessenek? S ami ezzel rokon: piacot keresünk egy kulturális intézmény számára, vagy közösséget építünk a színház eszközeivel? A színház jelen idejű találkozás a közönséggel, de ugyanakkor megvan-e bennünk a távlatos gondolkodás, vagyis képesek vagyunk-e a felnövekvő nemzedékben tartósan felébreszteni a színház iránti igényt? A kősszínház a játék zárt terébe hívja nézőit, de ki tudjuk-e nyitni a színház kapuját minden érdeklődő számára anélkül, hogy esztétikai értelemben meg kellene alkudnunk? S végül korunk egyik kínzó dilemmája: részt tudunk-e venni az európai kulturális közösség nagy szellemi küzdelmében úgy, hogy miközben következetesen és határozottan felvállaljuk mások által megkérdőjelezett világnézetünket, fellépésünk hangneme ne zárja ki egymás megértésének a lehetőségét?

Az elmúlt tíz évben társulatunk tagjaival és munkatársainkkal együtt kerestük az útját annak, hogy ezen kérdések tudatában érvényes működési formát dolgozzunk ki. Azzal a meggyőződéssel szeretném benyújtani jelen pályázatomat, hogy képesek voltunk erre: korunk itt felsorolt kihívásaira az elmúlt években életszerű és a színházművészethez méltó válaszokat adtunk. Ezt szeretném egy reménybeli újabb vezetői ciklus során tovább erősíteni, a hiányosságokat orvosolni, mert úgy gondolom, hogy teátrumunk a tíz éve fölvállalt küldetésének teljesítéséhez megtalálta az utat. A szolgálat táplálta remény koncepciója kiállta



A költői színház – Hét évad a Csokonai Színházban – 2006–2013 című kötet borítója (forrás: libri.hu)

az idő próbáját, és hiszek benne, hogy az előttünk álló, sok tekintetben vészjósló és minden bizonnyal kihívásokkal teli öt évben továbbra is ez lehet a Nemzeti Színház sikerének záloga.

Nem pusztán attól nemzeti a Nemzeti Színház, hogy milyen felfogásban és minőségben játszik magyar és külföldi, klasszikus és kortárs darabokat. A „felfogás” és a „minőség” vita tárgya és ízlés kérdése, s mint minden művészeti tevékenység megítélésekor, a véleményalkotás esetünkben is szubjektív. Objektív tényező viszont, hogy mennyire komplex egy kiemelt kulturális intézmény működése. Továbbá, hogy mi az, ami az elvekből a mindennapok gyakorlatában valósággá válik. Mi kezdettől alapfeladatunknak tekintettünk olyan tevékenységeket is, amelyek más teátrumok számára nem kötelezőek. Működésünk öt pillérre épül, amelyeket már a 2018-as pályázatomban megneveztem. Ezt az elképzelést az elmúlt tíz év során az élet visszaigazolta, így ezután is erre szeretném alapozni intézményünk működését: 1. *Repertoárszínházi működés*; 2. *A nemzet színháza*; 3. *Nyitott színház (befogadószínház)*; 4. *Nemzetközi élet*; 5. *A színházi képzés helye*.

1. Repertoárszínházi működés

A Nemzeti Színház mindenekelőtt klasszikus repertoárszínház, mely stabil társulattal működik. A törvény által megszabott évi 280 előadást minden évben teljesítettük, sőt évi 430–460 előadást is tartottunk már az intézmény falai között. Nemzeti státuszunkból fakadóan ezen felül nagyszámú további eseménynek, kísérőprogramoknak és rendezvényeknek adunk évente otthont. Repertoárunk kiépítésének és fenntartásának középpontjában a társulat áll.

A társulatról

Egy színházat leginkább a színészek arcáról ismer fel a néző. 2013 óta sikerült egy olyan sokszínű társulatot felépítenünk, amelyben különböző iskolák és nemzedékek képviseltetik magukat. 2012-es pályázatomban a társulati lét előfeltételének véltem, hogy „mindenekelőtt kell egy gondolat. Egy eszme, a Nemzeti Színház gondolata, aminek jegyében – ahogyan Sztanyiszlavszkij mondja – »szövetségre lépünk«”. Nagyon örülök, hogy társulatunkban alig volt fluktuáció az elmúlt öt év során. Stabil színészgárdánk állandóságot mutat, valódi csapattá érett. Komoly veszteségként éltük meg két meghatározó művésznünk, Törőcsik Mari és Csurka László halálát. Ők nemcsak a Nemzeti Színház, hanem az egész szakma pótolhatatlan nagyságai, mindnyájunk dolga az emléküik megőrzése. Híres alakításaik, anekdotáik, instrukcióik velünk maradnak, lelkünkben élnek, szellemiségük beivódott a Nemzeti Színház falaiba.

Társulatunk összetétele tehetség és korosztály vonatkozásában alkalmas arra, hogy bármilyen darabot színre vigyünk. E színészgárda derékhada már ab-

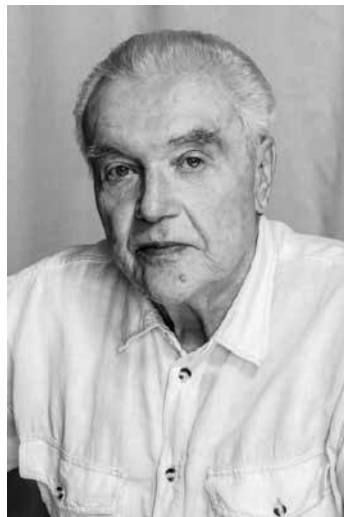
ban az oktatási szisztémában nyert képesítést a Kaposvári Egyetemen, illetve a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, amelyet az immár integrált intézményi képzés keretében fejlesztünk tovább. A Nemzeti Színház fiatal színészei lassan meghatározó művészeivé válnak nemcsak nemzedéküknek, hanem az egész szakmának; egyéni fejlődésük és érvényesülésük mellett mára már remek csapatjátékosokká nőttek ki magukat.

A Nemzeti Színházban vendégként alkotó magyar és külföldi rendezők egyaránt e társulat (vonz)erejére hivatkozva szerettek vagy szeretnének újra és újra feladatot vállalni nálunk. A román Silviu Purcărete, az orosz Viktor Rzsakov és Valerij Fokin, a grúz David Doiasvili és Avtandil Varszimasvili, a spanyol Ignacio García, a macedón származású Alekszandar Popovszki, a norvég Eirik Stubø, a görög Theodorosz Terzopulosz, ahogyan honfitársaink közül Zsótér Sándor, Szabó K. István, Csiszár Imre, Kiss Csaba, Szász János és Márkó Eszter különböző színházesztétikát képviselnek, de társulatunk elhivatottságát és nemzetközi színvonalú szakmai tudását egyként elismerik. Ahogyan ez színészeink díjazottságában is tükröződik: heten rendelkeznek Kossuth-díjjal, tizenketten Érdemes Művész, öten Kiváló Művész, tizenhatan Jászai Mari-díjjal; egy Prima Primiissima közönségdíjas, négy Prima díjas és három Junior Prima díjas színész dolgozik jelenleg a Nemzeti Színházban.

Alkotógárdánk kiválósága nemcsak a színpadi munkában mutatkozik meg, hanem abban a közösségi elkötelezettségben is, amely társulatunk tagjait jellemzi: színészeink aktívan részt vesznek a Nemzeti Színház társadalmi szerepvállalásában. Nemzeti ünnepeken és kulturális eseményeken szolgálják a magyar kultusz-közösséget. Számos feladatukon túl szívesen vállalnak szerepet például a Nemzeti Örökség Intézete által szervezett rendezvényeken, 2017 óta minden évben fellépnek a március 15-i Kossuth téri állami ünnepségen. Emlékeztet volt szereplésük a trianoni békeszerződés 100. évfordulóján a sátoraljaújhelyi megemlékezésen, vagy legutóbb a Magyar Kultúra Napján, a Himnusz születésének 200. évfordulójára rendezett dramatizált irodalmi műsorban a Parlament épületében.



Törőcsik Mari (1935–2021)



Csurka László (1936–2020)

A korszakos orosz rendező, Anatolij Vasziljev egy beszélgetésünk során úgy fogalmazott, a magyar színészen remekül keveredik a német pályatársak intelligenciája, a balkániak temperamentuma és a szlávok érzelmessége. Ez a sajátos nemzeti karakter érték, amelyet azonban ápolni, gondozni kell. Színészeink képességeinek karbantartása érdekében rendszeres ének- és beszédórákat tartunk, folyamatosan rendezünk workshopokat, és olyan rendezőket hívunk meg, akik inspirálóan hatnak rájuk. Mások mellett Anatolij Vasziljev meghívása, a görög színházalapító, Theodórosz Terzopulosz „Dionüszosz tekintete” elnevezésű tréningje vagy a Grotowski Intézet vezetője, a lengyel Jarosław Fret BodyConstitution (TestÉpítés) című műhelygyakorlata is ezt a célt szolgálta.

Mesterségbeli tudás és a nemzeti közösség szolgálata – az elmúlt tíz évben ez tette társulatunkat alkalmassá arra, hogy megfelelhessünk a Nemzeti Színház rangjának. Nem tűnik elfogultnak az állítás: ebben a színházban működik nemcsak az ország, hanem Európa egyik legerősebb társulata. Rájuk alapozva mára egy olyan, 40–50 címből álló repertoárt hoztunk létre, amelyet folyamatosan gazdagítunk és gondozunk, hogy változatos és a nemzet színházához méltó kínálatot nyújtsunk nézőinknek.

A repertoár felépítése

A műsorrend gerincét az évadokon át gondozott előadások sora adja. A nézők utánpótlásának kinevelése szempontjából fontos, hogy a *János vitéz*, az *Egri csillagok*, a *Csongor és Tünde*, a *Vitéz lélek*, a *Körhinta* és a *Csiksomlyói passió* életkoruknak megfelelően, igényes és korszerű színházi nyelven avatja be a fiatalokat a nemzeti kultúránk szempontjából megkerülhetetlen művekbe. A magyar színháztörténetben ritka, hogy drámairodalmunk három alapműve – a *Bánk bán*, a *Csongor és Tünde* és *Az ember tragédiája* – egyidejűleg van színpadon egy teátrumban, de részünkről ez tudatos vállalás. Legsikeresebb produkciónk a beavató előadásként is felfogható *János vitéz*, amelyet két ciklusom alatt a Nemzeti Színházban több mint 175-ször játszottunk, de a házon kívül előadott mutációkkal együtt összesen már több mint 250 alkalommal tűztünk műsorra. Nemzeti alaptémáinkhoz nem muzeális értékként viszonyulunk, hanem időről időre újra gondoljuk őket. Ennek a világszínház sikerdarabjaival (például a *Rómeó és Júliával*, *A Mester és Margarítával*) kiegészülő, megtartó erejű címsornak köszönhetően, amely a következő ciklusban is meg fogja határozni a színház arculatát, ezután is fel fogunk tudni vállalni kísérletező, esztétikai értelemben kockázatosabb előadásokat is.

A Nemzeti Színház művészszínházi misszióját teljesítjük be újító formanyelvű produkcióinkkal (*Rocco és fivérei*, *Agón*, *Bakkhánszók*). Ennek a küldetésnek a jegyében tervezzük műsorra tűzni a 2022–2023-as évadban a kortárs orosz szerző, Kirill Fokin R. E. X. című darabját Valerij Fokin, a szentpétervári Alekszandrinszkij Színház vezetőjének rendezésében. A görög színház mestere, Theodórosz Terzopulosz jövőre állítja színre Brecht *Kurázszi mamáját*, a grúz

Avtandil Varszimasvili pedig Gogol *Revizorát*. A francia Valère Novarina *Ismeretlen szerző* című darabját én szeretném megrendezni. Ivan Urvinskij ukrán rendezőt pedig felkértük a *Szentivánéji álom* megrendezésére a Nemzetközi Színházi Olimpia záróeseményeként, amit majd játszanánk a Nemzetiben is repertoárdarabként. Nagy eseménye lesz színházunknak, hogy a világhírű litván Rimas Tuminas is elfogadta felkérésünket, és a következő évadban rendezni fog nálunk.

2012-ben fogalmaztam meg, hogy „a repertoárban még nagyobb teret szeretnék szentelni az újkori európai szellem nagy narratíváinak, melyek a 16–17. század fordulójától kezdődően újradefiniálták Európát mint keresztény kultuszközösséget, a polgári individuumot mint elsődleges világalakító tényezőt léptetve fel.” Immár reális célként tűzhetjük magunk elé, hogy a 2015-ben általam rendezett *Don Quijote* után az újkori drámairodalom másik három »héroszáról«, *Faustról*, *Hamletről* és *Don Juanról* szóló előadások is meg-

jelenjenek a Nemzeti Színház állandó kínálatában. A Nemzeti Színházban jelen pillanatban megtalálható az orosz (Anton Pavlovics Csehov, Mihail Bulgakov), a német (Bertolt Brecht), a spanyol (Lope de Vega), az angol (William Shakespeare), a görög (Euripidész), az olasz (Carlo Goldoni), a francia (Molière) és az amerikai (Tennessee Williams) színműirodalom egy-egy kulcsalkotása. Ami az alpmítoszokat illeti, miközben jelen pályázatomat papírra vetem, izgatottan várjuk Alekszandar Popovszki nagyszínpadi *Don Juan*-vízióját. Következtesen dolgozunk azon, hogy az európai kultúra kulcstörténeteit műsorra tűzhessük, mert felejtésre hajlamos korunkban szükségünk van rá, hogy ezekre a darabokra újra és újra rákérdezzünk. A következő ciklusban ezért színre vesszük a repertoárunkból még hiányzó két európai alpművet, a *Faustot* és a *Hamletet* is.

A kortárs szerzők felfedezését a Nemzeti Színház is küldetésének tekinti, de tagadhatatlan, hogy sikerélményeink ellenére ebben továbbra is hiányérzettel



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



Józsa Péter Pál: *Agon*, Nemzeti Színház, 2022, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

küzdünk. Az elmúlt öt évben bemutattuk Döbrentei Sarolta *Sára asszony*, Józsa Péter Pál *Agón*, Berettyán Nándor *Súgó*, Lukácsy György *Hazatérés* című darabjait. A következő évadban, igazi nagy vállalkozásként, ismét a Nemzeti Táncegyüttessel közösen Toót-Holló Tamás *Aranyhajú hármaskör* című művét rendezem meg, valamint Szarka Tamás és a Karaván Színház közreműködésével dolgozzuk fel Gorkij *Makar Csudra* című elbeszélését (*A tábor az égbe száll munkáccsal*). Régi adósságunkat törlesztve a Nemzeti Színház által életre hívott Déryné Program keretében, Kis Domonkos Márk programigazgatóval együtt létrehoztunk egy inkubátorprogramot, és 2022-ben meghirdettünk egy drámaíró-pályázatot. A felhívás egyik győztesének, Jánosi Ferencnek a *Szemet szemért* című szövege bemutatásra is került.

2. A nemzet színháza

Mindenütt ott lenni! – a Nemzeti Színház nem csupán egy a budapesti színházak közül, hanem nemzeti státuszából következően az egész magyarságot szeretné szolgálni. Kitartok tehát 2018-ban megfogalmazott küldetésünk mellett: „A színpad és a közösség (és nem csupán a közönség) viszonylatában számomra meghatározóvá vált egy esztétikán túli fogalom: a szolgálat. A közösség lehet egy város, egy megye, valamely kisebbségi helyzetben élő csoport – és lehet a nemzet egésze is. Ezért amikor arról beszélek, hogy a Nemzeti Színház a nemzet színháza, akkor az intézményünket fenntartó egész közösséggel, vagyis a nemzettel szembeni felelősségünkről beszélek.” Ebből fakad, hogy a „tájékoztatószínházi” funkciót kiemelten fontosnak tartjuk, és intézményesített formában működtetjük.

A 2019-es Covid-járvány kitöréséig kiemelkedő számú (évi 60–70) tájékoztatóval teljesítettük ezt a szolgálatot. A Nemzeti Színház a kulturális kormányzat támogatásával életre hívta a Déryné Programot, mely azokat a nézőket szólítja meg, akiket a hazai kulturális élet szereplői sokáig mellőztek, vagy nem minőségi produkciókat kínáltak a számukra. E program szakmai stratégiai partnere továbbra is a Nemzeti Színház, és örömteli, hogy az évi több mint nyolcszáz előadás mellett kiterjeszthetjük a határon túlra is. (Ha a járvány már nem korlátoz bennünket, a Déryné Program évi 1200 előadással szolgálhatja a magyar közönséget.) Ezzel együtt a Nemzeti Színház működési rendjét is nagyban befolyásolták a koronavírus-járvány következményei, ezért vidéki és határon túli utazásaink háttérbe szorultak. Bízunk benne, hogy hamarosan újra elérjük azt az előadásszámot, ami a járvány (illetve az orosz–ukrán háború) előtt jellemezte színházunkat.

Színházi ünnepek

Két monumentális produkciónk kiemelkedik a sorból. Az elmúlt tíz év számunkra legfelemelőbb színházi élménye volt, amikor a *Csiksomlyói passió* „hazatalált”: a Nemzeti Táncegyüttessel együttműködve 2018-ban kilépett a kőszínház fa-

lai közül. Először Csíksomlyón több mint huszonötezer néző előtt, majd az esztergomi bazilika, aztán a debreceni Református Nagytemplom előtt sok ezres közönségnek adtuk elő. A Nemzetközi Színházi Olimpia ünnepi eseményeként idén pünkösdkor a Szent István-bazilika előtti téren mutatjuk be ezt az európai kultuszközösség alaptörténetét feldolgozó produkciónkat. Az előadás iránti érdeklődés igazolja szándékainkat: a zsidó-keresztény hagyomány élővé tétele különösen fontos manapság, az évszázados alapértékeinkben való elbizonytalanodás korában.

Az *Egri csillagok* monumentális változatát 2022 októberében mutattuk be több mint hétezer néző előtt az MVM Dome-ban. Vezetőként azon dolgozom majd, hogy ezek a sikerszerűák folytatódhassanak, és nézőink különleges külső helyszíneken is találkozhassanak előadásainkkal. E produkciókhoz hasonlóan, ugyancsak két változatban, a kőszínházi kereteket meghaladó léptékben fog elkészülni az *Aranyhajú hármasok* és a *Tábor az égbe száll* című előadásunk a következő évadban. Igazi színházi ünnepnek ígérkeznek, már most sok meghívásunk van Magyarországról és a külföldi területekről ezekre a nagyszabású eseményekre.

Ugyancsak a nézőkkel való színházon kívüli találkozásokat szolgálja, hogy elkészítettük több előadásunk (*Körhinta*, *Sára asszony*, *János vitéz*, *Hazatérés*) utaztatható változatát, de egy sor más produkcióval is eljutunk az ország eldugott településeire, hogy minél több magyar néző találkozhasson a Nemzeti Színház társulatával. Szóló előadásokkal több színészünk járja az országot: Szűcs Nelli *Fedák Sári* című monodrámája például több mint száz alkalommal volt már látható, de hasonló sikerrel találja meg közönségét Szarvas József *Pistol a hó*, Tóth Augusztina *Hoztam valamit a hegyekből*, Berecz András *Isten bolondja* című produkciója, vagy Hobo több előadása is. Ezek az önálló estek rendkívül népszerűek, és az elmúlt öt évben sok tízezer néző látta már őket. Viszont mivel a művészek a Nemzeti Színházon kívül, maguk működtetik ezeket a produkciókat, hivatalos statisztikáinkban ezek a fellépések nincsenek feltüntetve.



18. századi ferences iskoladrámák és Szőcs Géza *Passió* című műve alapján: *Csíksomlyói passió*, Nemzeti Színház, 2017, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetisinhaz.hu)



Az *Egri csillagok* hirdetőmánya 2022-ből (forrás: A Nemzeti Színház honlapja)

A történelmi emlékezet kérdésével is rendszeresen foglalkozik a Nemzeti Színház. 2013 és 2018 között az 56-ot idéző *Tóth Ilonka*, az első világháborúra emlékező *Fekete ég* – Molnár Ferenc: *A fehér felhő* és *A Gulag virágai* után 2020-ban megszületett a trianoni békediktátumot és következményeit feldolgozó *Tizenhárom almafa*, és a szintén a Trianon-témához kapcsolódó *Hazatérés* című darab, mely Esterházy János alakját idézi meg. Trianon- emlékművet is avattunk „A magyar színházak Trianonja” elnevezéssel (valamint egy hozzá kapcsolódó virtuális kiállítással), és 13 olyan településen – egyelőre csak az határ innenső oldalán – ültettünk almafát, amelyet a trianoni határ kettészelt. A színházi emlékezet fenntartására törekszünk a Nemzet Színészeinek állított emléktáblákkal, és a színházban felállított, Herczegh Ferenc és Németh Antal emlékének szentelt szobrokkal: Páholyokat neveztünk el nagyjainkról: Sinkovits Imréről, Besenyei Ferencről, Lukács Margitról, Mészáros Ágiról, Jávor Pálról, Mezei Máriáról.

Beavató előadási formában is elkészült produkcióinkat (*Rómeó és Júlia*, *János vitéz*, *Bánk bán*, és a jövőben a Kölcsey Ferencről szóló irodalmi műsort) elsősorban középiskolákban adjuk elő, és a színházi élményen túl oktatási célú drámapedagógiai foglalkozásokat is tudunk hozzájuk kapcsolni. A Kaposvári Egyetemmel, valamint a Színház- és Filmművészeti Egyetemmél karöltve, már oktatási programjukba illesztve szeretnénk ezen produkciók számát jelentősen növelni.

Partneri kapcsolatok kialakítására törekszünk, mert utazásaink nem esetlegesek, hanem a tudatos építkezés jegyében szervezzük őket. A legrégebbi kapcsolat a beregszászi színházhoz köt bennünket, de a 2022. február 24-én Ukrajnában kitört háború intézményvezetőként is arra sarkalt, hogy – túl az addigi partneri viszonyon – gyakorlati segítséget nyújtsunk a kárpátaljai Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színháznak (hivatalos neve: Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház). A háborúban odahaza ellehetetlenülő társulatnak próbatermet, kulturált munkakörülményeket alakítottunk ki a Nemzeti Színházban. Örömmel tapasztaltam, hogy munkatársaink önkéntesen segítenek a kárpátaljai magyar és ukrán menekülteknek, de rájöttem, hogy intézményi szinten is támogatnunk kell kárpátaljai pályatársainkat.

Mindannyiunk célja, hogy ez a harminc éve általam létrehozott társulat megmaradjon. A háború kitörése után be kellett látnom: az az elképzelés, hogy a beregszászi csapat tagjait külön-külön foglalkoztassák a magyarországi színházak, jó szándékú, de nem elégséges. Csak a társulat egyben tartása és alkotó kö-

zösségként való tovább foglalkoztatása jelenthet valódi megoldást, ami a megélhetésüket is biztosítani tudja. Ezért amellet, hogy a Nemzeti Színházban segítünk megszervezni magyarországi életüket, a Petőfi-évfordulót is figyelembe véve közös produkcióként vittük szín-





Petőfi Sándor: *A helység kalapácsa*, Nemzeti Színház–Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház, 2022, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

padra A helység kalapácsát, amelyben minden beregszászi színész szerepet kapott. A tragikus helyzetben reményt keltő, hogy ezt az előadást eddig több mint huszonöt helyre hívták meg az országban, ami a Magyarországot jellemző belső megosztottság dacára azt bizonyítja, hogy még nem veszett ki a szolidaritás a szakmánkból. Viszont nagyon fontos, hogy az a része a csapatnak, amelyik haza tud utazni, Kárpátalján is jelen legyen. Azokkal a társulati tagokkal – hét nő és egy férfiszínésszel, valamint egy hangosító munkatárssal –, akik egyelőre át tudnak kelni a határon, elkészítettük Gogol *Háztűznézőjét*, amellyel a kárpátaljaiak majd odahaza is tájolóhatnak. Nyáron pedig a marosvásárhelyi Spectrum Színházzal együttműködve a beregszásziak színre viszik Shakespeare-től a *Vihart*. Így erre az évre biztosítva van e hányatott sorsú, idén jubiláló társulatnak a munkája és a megélhetése.

Nagyon szeretnénk, ha minél több település lakói éreznék, hogy a Nemzeti Színház az övék is. Ezért alakítottunk ki az elmúlt években gyümölcsöző szakmai kapcsolatot és már-már baráti együttműködést olyan vidéki és a külhoni városok és falvak kulturális intézményeivel, mint Gyula, Szatmárnémeti, Esztergom, Debrecen, Mikháza, Vasvár, Kisvárd, Győr, Kassa vagy Viszák. Ezen településeken nem esetlegesen, hanem rendszeresen jelennek meg produkcióink. Örömmel nyugtázom, hogy erre a listára felkerült Marosvásárhely és Kolozsvár is. Nemcsak költséghatékonysági szempontból fontosak számunkra a koprodukciók, hanem azért is, hogy a színházi együttműködés révén erősítsük személyes kapcsolatainkat is azokkal, akik erre nyitottak. A marosvásárhelyi Spectrum

Színházzal közösen hoztuk létre a *Sára asszony* című előadásunkat, amely azóta is járja a Kárpát-medencét. Az előadásból filmváltozat is készült, ami hamarosan adásba kerül a köztelevízióban.

A Gyulai Várszínházzal évek óta közösen ünnepeljük meg a magyar irodalmi közelmúlt klasszikusait: Weöres Sándort (*Psyché*), Székely Jánost (*Caligula helytartója*), Szabó Magdát (*Az ajtó*), Tamási Áront (*Tündöklő Jeromos*), és a sor folytatódni fog, mert Elek Tiborral együtt misszióknak érezzük, hogy e szerzők műveit színvonalas bemutatókkal hozzuk közel a mai közönséghez. Idén már harmas koprodukcióban, a Nemzeti Színház, a Gyulai Várszínház és a Színház- és Filmművészeti Egyetem együttműködésével visszük színre Molnár Ferenc három egyfelvonásosát, és ez az előadás ősztől a Nemzeti Színház repertoárjára is föl fog kerülni. Régi szándékom vált valóra azzal, hogy a Tompa Gábor-vezette Kolozsvári Állami Magyar Színház 2022-ben befogadta a *Csik-somlyói passiót*, a Nemzeti Színház pedig az Ifjú barbárok című előadást látja vendégül hat alkalommal a kiváló kolozsvári társulat előadásában.

3. Nyitott színház

A koronavírus előtti időszakban évente száznál is több előadás érkezett vendégként a Nemzeti Színházba, és vezérigazgatóként nagy öröm látni, ahogyan ezek a Nemzetiben korábban nehezen tájékozódó vendégtársulatok mára már otthonosan mozognak a Duna-parti épületben. A Nemzeti befogadószínházi elkötelezettsége azt célozza, hogy a vidéki és külhoni teátrumok az évad általuk legjobbnak tartott produkcióival mutatkozzanak meg nálunk. Ez adja a meghívások igazi rangját, és ezért szándékozunk ezt a programot folytatni. Beregszászi és debreceni tapasztalatom, hogy ez nem csupán megmutatkozási lehetőség, hanem igazi színházi ünnep. Az előadások befogadásán túl helyszínt és szervezői segítséget biztosítunk minden olyan eseménynek és rendezvénynek, mely a magyar színjátszás és kultúra ügyét szolgálja. Jó példa erre, hogy abban az időszakban, amikor ez a pályázat készült, volt olyan nap a Nemzeti Színházban, amikor a nagyszínpadon egy új bemutató főpróbahete zajlott, éppen elkezdődtek egy új darab próbái, a Gobbi Hilda Színpadon a magyar színházigazgatók tartottak konferenciát, harmadéves kaposvári és SZFE-s diákok vizsgaelőadása zajlott, a beregszászi társulat próbálta új előadását, a Bajor Gizi Szalonban egy rendező szakos hallgató próbált, este pedig előadásunk is volt – többnyire ehhez hasonló intenzitással zajlik a mindennapi élet a Nemzetiben, az épület kihasználtsága maximális.

Ahogyan az elmúlt nyolc évben, úgy a továbbiakban is helyet adunk a Magyar Kultúra Napján (január 22-én) a Pajtaszínház-mozgalom színjátszó társulatainak, mert hiszünk benne, hogy ezek a kisközösségek megtartó erővel rendelkeznek. A Nemzeti Színház, a Magyar Teátrumi Társaság és a Nemzeti Művelődési Intézet által kezdeményezett program eredményeként közel száz

amatőr társulat alakult újra Magyarország kistelepülésein. Itt is van még teendők, hiszen a Trianon utáni Magyarországon 3800 társaskör volt, s ezek jelentős részében voltak amatőr színjátszó csoportok is.

Mivel Európában a konfliktusok egyik oka a nemzeti kisebbségekkel való igénytelen bánásmód, a magunk színházi eszközeivel foglalkozunk ezzel a témával a jövőben is. Ötször szerveztük meg a Magyarországi Nemzetiségi Színházi Szövetséggel közösen a Jelen/Lét Fesztiválját. Új eseményként nagy örömünkre szolgál, hogy ősztől a Nemzeti Színház ad otthont az eddig Újvidéken megszervezett Synergy WTF elnevezésű rendezvénynek, a Nyelvi Kisebbségi Színházak Nemzetközi Fesztiváljának.

A költői színház koncepciójából következik, hogy a magyar nyelv és költészet ügyének felkarolása kiemelten fontos számunkra. Ezért fogadjuk be a Magyar Költészet Napján megrendezett Versünnep döntőjét, és a Magyar Versmondók Szövetsége által szervezett Nemzeti VERSenyt. A Nemzeti Színház ezután is örömmel ad otthont olyan eseményeknek, mint amikor 2021 októberében Balázs Géza nyelvész *A művészet és a nyelv születése* című tanulmánykötetét mutattuk be a Magyar Nyelv és Kultúra Nemzetközi Társaságának és a Petőfi Kulturális Ügynökség Kazinczy Műhelyének közreműködésével. Ebbe a sorba illeszkedik a *Csíksomlyói passió* erdélyi „zarándokútját” bemutató kötet, mely az MMA gondozásában jelent meg, valamint társulati tagunk, Berettyán Nándor *JHVH – A név* című regényének és Toót-Holló Tamás *Aranyhajú hármask* című művének a bemutatója is.

Mindezekén túl a Nemzeti Színház egyfajta kulturális találkozóhely, ahol a konferenciák, szakmai egyeztetések mellett teret biztosítunk olyan kezdeményezéseknek, mint a Fogytékkal élők világnapja vagy a Roma Holokauszt Emléknapja. A színházra nevelés jegyében befogadjuk a Nemes Nagy Ágnes Művészeti Szakgimnázium vizsgaelőadásait, és folytatjuk a Nemzeti Színház ifjúsági programjai között fontos helyet elfoglaló Ádámok és Évák ünnepi rendezvénysorozatot, valamint a Nemzetiszínház történeti vetélkedő középiskolásoknak szánt programját. Ezeken túl továbbra is felkaroljuk azokat a kezdeményezéseket, amelyek a magyar nyelv ápolását, közösségeink megerősítését, és így a magyar nemzet megmaradását szolgálják. A 2021-ben eltávozott Törőcsik Mari kultuszát úgy éltetjük, hogy a Nemzeti Színházban töltött négy évtizedét bemutató fotókiállítást utaztathatóvá tettük, hogy más városokban (Szolnok, Debrecen, Kaposvár) is megemlékezhessenek szeretett színésznőnkéről. A tárlat 2023-ban a tervek szerint Kőszegen és Győrben is látható lesz. Ehhez hasonlóan állítjuk össze idén a Madách Imre születésének 200. évfordulójára készülő kiállítást is. E vándortárlattal szeretnénk a *Tragédia* költőjének olyan emléket állítani, amelyet nemcsak Budapesten tekinthet meg a közönség. 2019-ben együttműködési szerződést kötöttünk a Szabó Csaba főigazgató által vezetett Magyar Nemzeti Levéltárral, aminek értelmében a két intézmény évadonként két nagyobb tárlatot tervez, melynek anyagai folyamatosan bővülnek az éppen bemutatásra kerü-

lő darabokhoz kapcsolódó irattanyaggal is. A Nemzeti Színház új épületére kiírt 1914-es tervpályázatát, valamint a Grassalkovich Antal telekadományát bemutató kiállítás például ennek a megállapodásnak a jegyében volt megtekinthető.

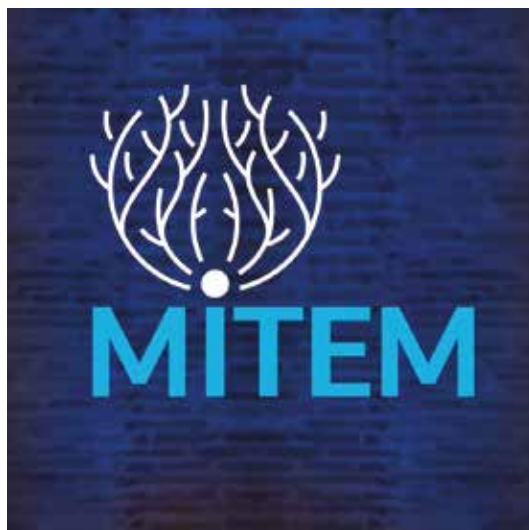
4. Nemzetközi élet

Vezérigazgatói kinevezésem óta vallom, hogy saját művészi teljesítményünket úgy mérhetjük meg, ha a magyar színházi életet bekapcsoljuk a nemzetközi vérkeringésbe. Vendégszerepléseink és előadásaink fesztiválsikerei komoly visszajelzést jelentenek számunkra: munkásságunk mára már külföldön is kiérdemelte a tiszteletet. A járvánnyal sújtott elmúlt öt évben játszottunk Szentpéterváron, Moszkvában, Párizsban, Belgrádban, Bécsben, Mariborban, Brüsszelben és Stockholmban. Woyzeck-előadásunk (rendező: ifjabb Vidnyánszky Attila) Újvidéken, Szarajevóban kapott fesztiváldíjai, szereplése Tel-Avivban olyan sikeres, mely egy fiatal színházcsináló nemzedék átütő teljesítményének köszönhető.

Már 2012-es pályázatom során meghirdettem, hogy „programom lényegi eleme egy nemzetközi színházi fesztivál megvalósítása is”, hiszen a Nemzeti Színháznak élen kell járnia abban, hogy a világsszínház izgalmas produkcióit, a külföldi társulatok munkásságának javát Magyarországon is láthassa a közönség. A 2014-ben alapított Madách Nemzetközi Színházi Találkozó (MITEM) igazi sikertörténetté vált, hiszen idehaza egyedülálló színházi eseménynek számít, és felkerült az európai színház fesztiváltérképére is. Örömteli tény, hogy Madách Imre mint a MITEM névadója ismertté vált a fesztivál résztvevői számára. E találkozóknak köszönhetően a korábban sok tekintetben bezárkózó magyar színházat sikerült nyitottá tennünk a nemzetközi színházi világra. A 2023-ban kilencedik alkalommal rendezendő MITEM programja azt mutatja, hogy az elmúlt évtized

szórán kialakult egy olyan kapcsolatrendszer, mely a találkozó szellemiségének a záloga.

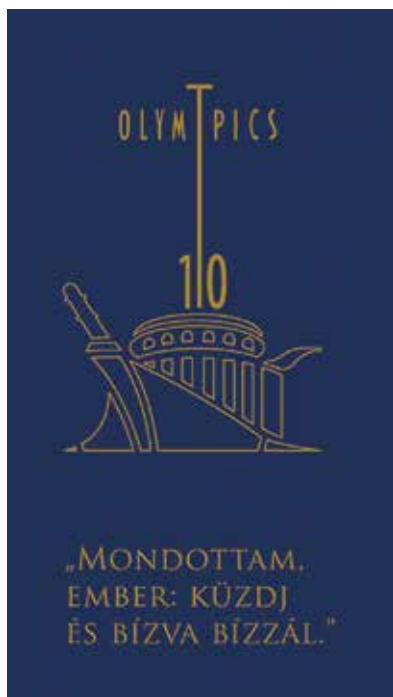
Ha a Nemzeti Színház munkatársai a fesztivál rendezése során évről évre nem bizonyítják szakmai rátermettségüket, aligha kapjuk meg azt a lehetőséget, amelyet a 10. Nemzetközi Színházi Olimpia megrendezése jelent. 2018-as pályázatomban először adtam hangot bizakodásomnak: „Az egész Kárpát-medencére kiterjedő program után harmadik-



ként azt a projektet vázolnám fel, amely ha megvalósul, a magyar színházi élet egésze számára új nemzetközi távlatokat nyithat. Az 1993-ban Theodórosz Terzopulosz által Delphoiban alapított Színházi Olimpia egyelőre még kevésbé ismert Magyarországon. Ennek talán az is oka, hogy a magyar színházkultúra mindezig nem került a szervezőbizottság látókörébe.” Az olimpia szervezőbizottsága 2019-ben meghívta a *Rocco és fivérei* című előadásunkat Szentpétervárra, az oroszok és japánok által közösen megrendezett olimpiára, ami döntő volt a magyarországi rendezés jogának elnyerése szempontjából. A két rendezvény között szellemi rokonság is van: ahogyan a MITEM, úgy a Színházi Olimpia résztvevői sem hisznek a versengésben, egymás kultúrájának megismerését többre tartjuk a díjazásnál. Másrészt a MITEM művészeti

vezetőjeként kezdettől fogva vallottam, hogy az olimpiai eszme éppen attól életképes és jövőbe mutató, ami miatt az ókorban létrejött: az olimpia idejére elhallgattak a fegyverek, és az ellenséges felek is békében mérkőztek meg egymással a sportjátékokon. Ahogyan a MITEM, úgy az olimpia szervezése során is tapasztaljuk, hogy békeidőben mindenki vallja ezt a nemes eszmét, de politikai szembenállás vagy háború esetén ezek az elvek és evidenciák könnyen eliminálódnak. Mindez nem tántorít el bennünket: fennen hirdetjük, hogy a MITEM-en továbbra is hidakat szeretnénk építeni. Csak ezzel a felvállalt, kitartó erőfeszítéssel tudjuk oldani azt a bizalmatlanságot és idegenkedést, ami közéletünket jellemzi. Miközben elutasítunk minden kioktató gesztust és rosszindulatú vádaskodást, vállaljuk az esetleges kudarcokat is annak érdekében, hogy a színház egyesítő és mozgósító erejét a lehető legszélesebb körben érvényesíthessük.

2023-ban több mint ötven ország társulatai érkeznek hazánkba, ami a korábbiakhoz képest sokkal nagyobb létszám. Hogyan lehet ezt kezelni? Elképzelésemnek megfelelően nemcsak a Nemzeti Színház ad otthont az olimpiának, hanem az egész magyar színházi intézményrendszer kiveszi a részét a szervezésből. Személyemben immár tagja is van a Nemzetközi Színházi Olimpia szervezőbizottságának, ami garancia lehet arra, hogy a korábbi évtizedekkel ellentétben a magyar színházak rendszeresen megjelenhessenek az olimpián, és így a jövőben is ott lehessünk a világszínház vérkeringésében. A 2023 utáni időszak egyik kiemelt feladatának tekintem a most kiépülő partneri kapcsolatok ápolását, továbbfejlesztését, ami különösen az új nemzedékek számára nyithat majd új távlatokat.



5. A színházi képzés helye

„Egy korszerű Nemzeti Színháznak művészi alapfeladatai ellátása mellett fontos szereplővé kell válnia a magyar színháztudomány és a színházi képzés fellendítésében. Már Vszevolod Mejerhold is hangsúlyozta a színházi felkészültség elméleti és gyakorlati része között fennálló szakadék áthidalásának szükségességét, és azt, hogy a színházaknak egyúttal kutató műhelyekként is kellene működniük.” 2012-ben megfogalmazott elképzeléseim sok vonatkozásban mára megvalósultak. Mostanra a Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetemhez tartozó Kaposvári Egyetem Rippl-Rónai Művészeti Intézetének hallgatói számára próbateremmé alakítottuk át a Nemzeti Színház egykori festőműhelyét. E tér egy ideje már nemcsak a kaposvári növendékeket, hanem az SZFE-s hallgatókat is befogadja.

A Színház- és Filmművészeti Egyetem (SZFE) 2020-as modellváltásának köszönhetően létrejött egy olyan intézményi integráció, ami egyértelműen jól szolgálja a hallgatók érdekeit. Az SZFE-t fenntartó alapítvány kuratóriumi elnökeként igyekszem elősegíteni nemcsak a szakok, hanem az intézmények közötti átjárhatóságot is, hogy a hallgatók minél komplexebb képzésben részesülhessenek. A Színház- és Filmművészeti Egyetem, a Déryné Program, az Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum, az Uránia Nemzeti Filmszínház és a Nemzeti Színház egyaránt képzési helyé is változott a sokszínű tanulmányi tapasztalat- és ismeretszerzés jegyében. Az integrációnak gyakorlati előnyei is vannak. A szomszédunkban dúló háború okozta gazdasági helyzet miatt az SZFE is kénytelen volt csökkenteni működési költségeit, és a téli hónapokban a hallgatók számára kevesebb tér kínálkozott vizsgaelőadásaik próbáira. (Idén januárban és februárban öt vizsgaelőadás előkészületei zajlottak a Nemzetiben.)

A kaposvári és az SZFE-s hallgatók otthonra találnak a Nemzeti Színházban, ők a szereplői missziós (tantermi) előadásainknak (*Bánk bán*, *János vitéz*, *Rómeó és Júlia*), szükség esetén teátrumunk ad helyet vizsgáiknak, és bármikor megszo-líthatják a színház tapasztalt munkatársait. Az oktatási intézményként is működő Nemzetiben szocializálódnak, a számukra kialakított infrastruktúra kiváló gyakorló terep, ahol próbák, mesterségórák és egyéni foglalkozások is zajlanak. A *János vitéz* missziós változatát immár az ötödik színészosztály hallgatói tanulják be. Ez az átörökített előadás járja sok vidéki város és falu általános- és középiskoláját is.

A hallgatókat szolgálja az a könyvkiadási program, amely a Nemzeti Színház, a Színház- és Filmművészeti Egyetem és az Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum együttműködésében a világszínház korszakos jelentőségű alkotóinak alapműveit ülteti át magyar nyelvre. Már idén megjelentetünk egy-egy kötetet Tadashi Suzuki japán mestertől, az antropológiai színház teoretikusaitól, Eugenio Barbától és Nicola Savarese-től, valamint Theodórosz Terzopulosztól, továbbá kiadjuk Windhager Ákos művelődéstörténész tanulmányát Madách Imre életművének zenetörténeti vonatkozásairól.



Madách Imre műve alapján: *Az ember tragédiája*, Nemzeti Színház, 2018, r: Vidnyánszky Attila, (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetszinhaz.hu)

Az oktatási projekt része lesz az a nagyszabású találkozó és előadás, amelyre a Színházi Olimpián kerül sor: Madách Imre *Az ember tragédiája* című művét adják elő rendezésében a különböző országok színészhallgatói, úgy, hogy mindenki a saját nyelvén szóltatja meg ezt a csodálatos alkotást. A tizennégy színt úgy osztjuk szét, hogy mindenki a saját kultúrájának megfelelően adja majd elő: az angol színművészetisek a londoni színt, az athénit görögök, a bizáncit török hallgatók, és így tovább. Egy sztregovai kirándulással, Madách Imrét bemutató irodalmi előadással és a *Tragédia* szövegének megelevenítésével a tizenkét ország színinövendégeit élményszerűen ismertetjük meg a magyar irodalom egyik csúcsteljesítményével. Ez reményünk szerint hozzájárulhat ahhoz, hogy Madách Imre nemzetközi szinten is ismertebbé válhasson, és elfoglalhassa az őt megillető helyet az egyetemes drámairodalom nagyjai között. Az előadásra a Hajógyári-szigeten kerül sor, a szervezésben a Nemzeti munkatársai is részt vesznek, partnerünk a Petőfi Irodalmi Ügynökség.

Az elkövetkező évek feladata egy széleskörű tehetséggondozási program minél komplexebb kidolgozása. Szeretnénk megszólítani a szakiskolák, szakközépiskolák és gimnáziumok tanulói közül azokat, akik fogékonyak a film- és színházművészetre. A patronáló képzési projekt előkészítésében és működtetésében számítunk a Déryné Program felelőseinek szakértelmére.

A Nemzeti Színház vezetésére benyújtott pályázataim során sosem kellett olyan rendkívüli helyzettel szembenéznem, mint most. Bár a 2008-as világgazdasági válság hatásait még 2012-ben is érezni lehetett az élet számos területén, globá-

lis járvánnyal, a pandémia nyomán kialakult bezárkózással, majd a harmadik világháború rémével fenyegető, közeli fegyveres konfliktussal nem kellett számolnom. Az elmúlt időszakban a színház mibenlétére kellett rákérdeznünk, és attól tartok, hogy az előttünk álló évek is e megrendülés jegyében telnek majd. S bár a járvány ideje alatt filmeket is forgattunk a színházban (*Sára asszony*, *Isten ostora*, *Woyzeck*, *Hey, magyar Joe*, valamint a Déryné Társulattal a *Déryné ifjasszony*), élő streammel (például a *Körhinta*) és napi online műsorral tartottuk a kapcsolatot a közönségünkkel, előadásaink száma jelentősen visszaesett.

Az országra nehezedő pénzügyi kihívások nemzeti státuszú kulturális intézményként természetesen bennünket is érintettek. A háború által előidézett helyzetben mi sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a lehetőségeink – remélhetőleg átmenetileg – megváltoztak. A Nemzeti Színházhoz méltó támogatásra számítunk a jövőben is, de folyamatos párbeszédet folytatunk fenntartóinkkal, és nem kis erőfeszítéssel, de sikeresen megoldottuk az intézményünkre tavaly kiszabott 355 millió forintos költségcsökkentést.

A nehézségek közepette óhatatlanul felerősödnek azok a szirénhangok, amelyek a könnyebb út: egy kifizetődőbb működés felé csábítják a színházcsinálókat. Nagyon büszke vagyok arra, hogy a Nemzeti Színház ezekben az években sem engedett maga elé kitűzött céljaiból. Műsorpolitikánkat megőriztük, repertoárunkat nem hígítottuk fel, nem tettünk engedményeket a nemzet színháza koncepció kárára, és a költségvetési kihívások sem tántorítottak el bennünket küldetésünkől.

Attila Vidnyánszky: The National Theatre in the Era of Contradictions

Attila Vidnyánszky has won the position of general director of the National Theatre in Budapest for the third time in 2023, with a term of five years. The chapter from his application for the post published here provides a detailed account of how much, during his leadership of the country's first theatre, he achieved of the objectives set out in 2012. Five fundamental pillars, still relevant today, are identified, which also serve as subchapters of his report: 1 Repertory theatre operation; 2 Theatre of the nation; 3 Open theatre (inclusive theatre); 4 International presence; 5 The place of theatre education. Attila Vidnyánszky's work as both chief director and managing director is characterized by a dual commitment. Above all, he has a kind of continuously embraced cultural mission to serve the entire nation, including the Hungarian communities beyond the borders, and to ensure an optimal provision of quality theatre. At the same time, however, he places great emphasis on turning the institution he leads into an artistic theatre with a creative team actively contributing to the innovative endeavors of leading contemporary world theatre. In Attila Vidnyánszky's opinion, the viability of this goal has been proven over the past decade by the international recognition of numerous productions created here, as well as the success series of MITEM since 2014, and the honour of hosting the X International Theatre Olympics at the National Theatre in 2023.

Egy csatakiáltás: A Harmadik Színház¹

II. A Színházi csoportok közötti szövetségek és stratégiák története



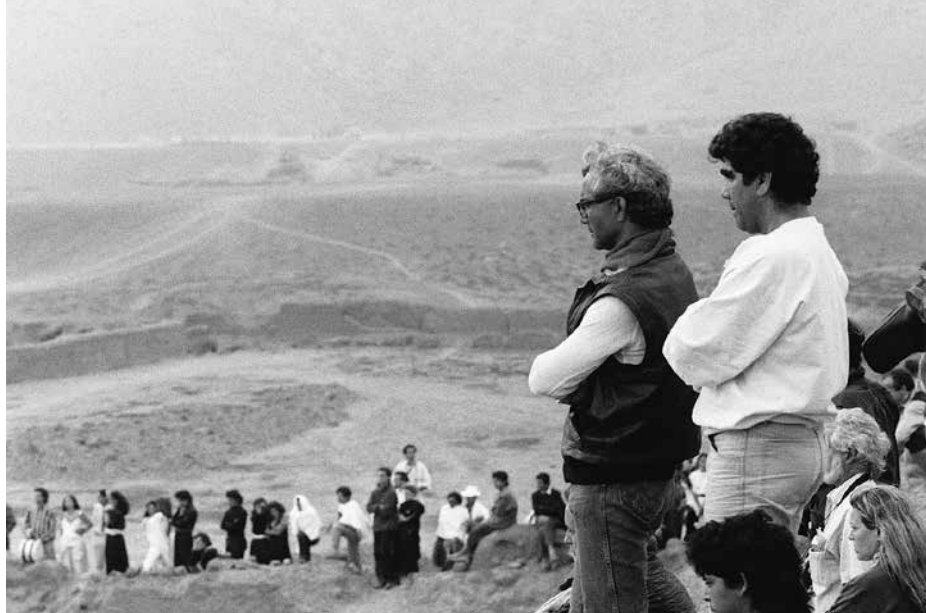
Pino Di Buduo: A 80-as években a Potlachnak két előadása is nagy sikert ért el, amelyekkel bejárta egész Európát: a *Mielőtt az ünnep véget ér*, amelyet Johann Wolfgang von Goethe, a *Wilhelm Mester színházi küldetése* ihletett, illetve *A tengerészek álmai*, amely Bertolt Brecht műveinek ihletésére készült.

1987-ben járunk, amikor te, Eugenio meghívtad a Teatro Potlachot és a Teatro Tascabile di Bergamót az Antropológiai Színházak Nemzetközi Találkozójára, Bahia Blanca városába, Argentínába.

Nagyon boldoggá tettél minket ezzel, mert akkoriban Dél-Amerikába szinte lehetetlennek tűnt eljutni. Csak neked sikerült. De ezúttal nem csak az előadásainkat hívtad meg, hanem minket is mint tanárokat. Roberta Carreri mellett Nathalie Mentha a Teatro Potlach és Caterina Scotti a Teatro Tascabile di Bergamo képviselőiként közösen tartottak egy-egy szemináriumot. Megkértél engem, hogy tartsak egy előadást a dramaturgiáról. Ezzel egy szinttel magasabbra lépett akkor a kapcsolatunk: már nem csak tanítványok voltunk, hanem mi is mesterekként jelentünk meg. Mindez hatalmas felelősséggel töltött el és valóban büszkékké tett minket. Ez a turné aztán megnyitotta előttünk Dél-Amerika kapuit, és még sokszor meghívtak bennünket Argentínába, Mexikóba, Uruguayba, Paraguayba, Peruba, Chilébe, Guatemalába, Kubába és Brazíliába, főleg abban az időszakban, amikor prof. Tonino D'Angelo az Olasz Kultúrintézet igazgatója volt. Valóban egy nagyon fontos pillanat volt ez akkor számunkra: nemcsak kulturális feltöltődést jelentett, de jelentős művészi fejlődésre is lehetőséget adott.

Rögtön ezután megszervezed Mario Delgradoval, a perui Cuatrotablas társulatának rendezőjével a Színházi Csoportok Nemzetközi Találkozóját, ami már a hetedik találkozó volt, Peruban, a Cusco hegységben, négy és félezer méter magasan. Ennek alkalmából bemutattuk új előadásunkat, amelyre te is eljöttél

¹ Háromrészes „Zoom” videókonferencia a Teatro Potlach és az Odin Teatret között. Az első szöveganyagát „Életre szóló találkozások” alcímmel lásd: Szcenárium 2022. szeptember, 14–29, ford. Pintér-Németh Géza. A második találkozó időpontja: 2020. június 27-e, vasárnap. A beszélgetés résztvevői az Odin Teatret részéről: Eugenio Barba, Roberta Carreri; a Teatro Potlach részéről: Pino Di Buduo, Stefano Di Buduo és a moderátor: Claudio La Camera.



Eugenio Barba és Mario Delgado a perui sivatagban 1988-ban
(fotó a Teatro Potlach archívumából)

két fiatal brazil rendező, Louis Octavio Bournier és Paulo Dorado kíséretében. Utóbbi nemcsak rendező, de egyetemi docens is volt, és már egészen fiatalon a Salvador de Bahia Egyetem színházi tanszékének vezetője lett. Hamar jó barátok lettünk, később aztán elsőként hívta meg a Teatro Potlach teljes repertoárját az egyetemre.

Majd 1988-ban, ismét Mario Delgradóval, immár nyolcadik alkalommal, megszervezed Peruban, Lima közelében a Színházi Csoportok Nemzetközi Találkozóját (*A felvételen Pino Di Buduo kérésére Claudio La Camera egy fotót mutat.*) – Nézd meg, Eugenio, és szólj, ha ezen a fotón felismeresz valakit.

Eugenio Barba: Mögöttem van Mario Delgado, amint szép szemei a sivatagot fürkészik. Az meg ott te vagy. Ezek a képek arról az előadásról készültek, amelyet Grotowski tiszteletére az összes résztvevő közösen, nézők nélkül mutatott be a sivatagban.

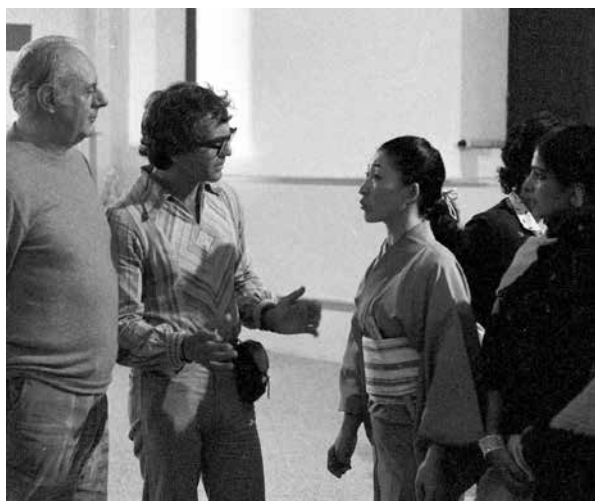
Pino Di Buduo: Hatalmas érzelmeket kiváltó, jelentős esemény volt minden résztvevő, a perui és európai csoportok számára egyaránt. (*Újabb képeket mutat.*) Ezen a fotón pedig az Odin Teatret utcai felvonulása látható. Ezen meg a Potlach felvonulása.

Aztán 1993-ban megbízol minket egy nagyszabású esemény megszervezésével: közel hatvan embert kellett elhozni Fara Sabina városába a második Eurázsiai Nyitott Színházi Egyetemre, amely a „Párhuzamos dramaturgiák” címet kapta.

Az első alkalommal Padovában került megrendezésre, amelynek Nin Scolari, a Teatro Continuo rendezője volt a szervezője. A következőket pedig Claudio La Camera szervezi Proskenionnal. A Fara Sabina-i második Eurázsiai Színhá-

zi Egyetem keretében az Odin Teatret Sanjukta Panigrahi csoportjával dolgozott közösen, hogy létrehozzon egy előadást. Több mint harminc egyetemi professzort, színészt és rendezőt hívtunk meg, hogy tanúi lehessenek a teljes munkafolyamatnak mint dramaturgok. Ezt a nagyszabású eseményt az akkor nemrég elhunyt Fabrizio Cruciani tiszteletére ajánlottunk fel.

Most hozzád fordulok, Eugenio: mire jök a szövetségek? Ez egy stratégia?



Eugenio Barba és Sanjukta Panigrahi 1993-ban
(forrás: JTA 2021, p:37)

Eugenio Barba: A *stratégia* mint kifejezés a küldetés kiszámítottságát sejteti, világos, részben egyenesen taktikai célokkal. Nem hiszem, hogy valaha is lett volna stratégiám, sokkal inkább személyes motivációim voltak.



Egyik motivációm, mely ma is cselekvésre készítet, a függetlenség iránti vágy, hogy szabadon gondolkodhassak és azt tehessem, amit akarok. Amikor azt mondom, hogy a színház a szabadság szigete, ez nem egy metafora. Valóban, mint Shakespeare *Viharjának* hőse, szeretek Prospeo lenni, és szeretem megosztani a napjaimat Ariellel vagy Kalibánnal, azokkal, akik egy olyan diszciplína mellett kötelezték el magukat, mely lehetővé teszi a bennünk rejlő különbözőségek kibontakozását, ám ugyanakkor egy olyan közös munkafolyamatban vesznek részt, melynek

eredménye a színházi előadás, mely aztán mások, a nézők számára is értelmet kell hogy nyerjen.

Mindez arról szól, hogy életben tartsuk a mi kis úszó szigetünket.

Ez nem túlélést jelent. Az életben maradás számomra magában foglalja a mozgékonytságot, a dezorientációt, a folyamatos módosításokat, erőfeszítéseket és az áldozathozatalt. Rendezőként előnyben kell részesítenem minden olyan feszültséget és rutintörést, mely önkéntelenül felmerül bennem és a munkahelyi környezetemben.

Megtanultam fogadni az istenek hírnökeinek segítségét. Ezek olyan emberek, akikkel ha találkozom, egyszerű jelenlétükkel közvetítenek számomra valamilyen megfeszítendő üzenetet. Van, aki azért keres meg, hogy elmondja nekem az álmait, mások különös projektötleikkel állnak elő.

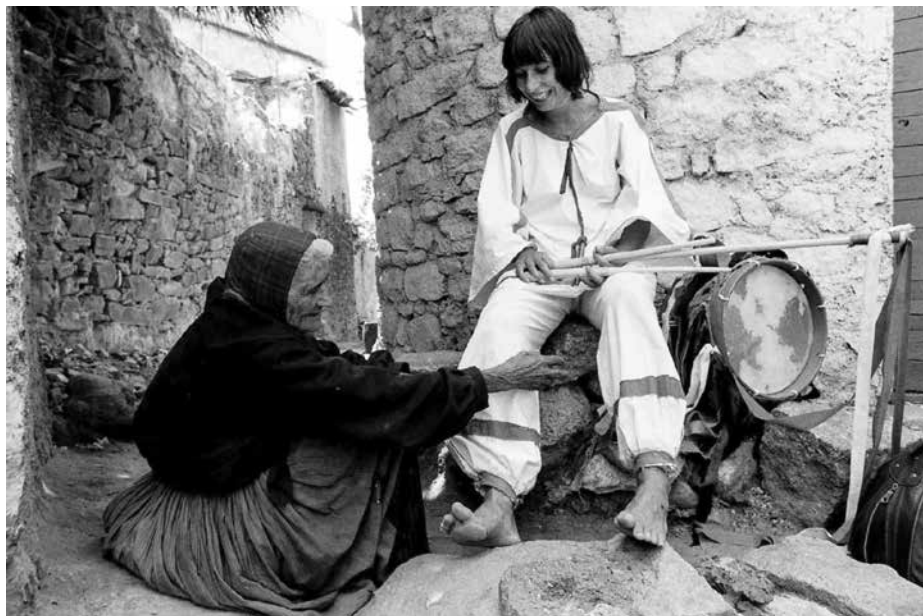
Soha nem értettem, mik azok a kritériumok, amelyek tudatalatti szinten arra készítetnek, hogy egy adott személyt elfogadjak, és nemet mondjak egy másíknak.

Az isteni hírnökök figyelembe vételét Pierfranco Zappareddutól, egy fiatal szardíniai filmrendezőtől tanultam meg, aki 1972-ben érkezett Holstebróba, majd 1974-ben meghívta Szardíniára az *Apám háza* című előadásunkat.

Amikor megérkeztünk Cagliariiba, egy luxusszállodában helyezett el minket, majd összehívta a társulatunkat, hogy bevallja nekünk: se színháza, se pénze nincsen, amivel kifizethetne minket. Elképedve álltam és persze teljesen ledöb-bentem Pierfranco vakmerősége és szemtelensége hallatán. Felfoghatatlan volt számomra. Az első reakcióm az volt, hogy pakoljunk össze és menjünk vissza Dániába. Ehelyett mégis megkérdeztem Pierfrancót, hogy akkor mit tervez ve-lünk. Azt javasolta, hogy menjünk el a barátjához, Pinuccio Sciolához, aki egy fiatal szobrász és San Sperate faluban él, nem messze Cagliaritól. Pinuccio meg-nyitotta előttünk a háza ajtaját, és nagylelkű vendégszeretettel fogadott minket. Öt előadást adtunk a műhelyében a helyi lakosok számára.

Pierfranco lendülete nem lankadt, így ezt követően még felléptünk Orgo-solo városában is. Ez a San Speratében szerzett tapasztalat alapvető fontosságú-vá vált később az Odin számára. Ott találkoztunk először egy olyan közönséggel, akik nem szoktak színházba járni. Ez a tapasztalat készítette elő a későbbi kultu-rális és színházi „csere”, a *barter* eszméjét és gyakorlatát.

Az isteni hírnökökre egy másik jó példa Renzo Vescovi volt. Az a rende-ző, akit meghívtam a társulatával, a Teatro tascabile di Bergamóval a belgradi Harmadik Színházi Találkozóra 1976-ban, veletek, a Potlach-csal együtt. Majd Renzónak az az ötlete támadt, hogy ismételjük meg ezt a találkozót Bergamóban is. Amikor felvetette nekem, azt feleltem: „miért ne?” Elkezdtük közösen szövö-



Iben Nagel Rasmussen és egy falusi parasztasszony Orgolosóban 1974-ben
(fotó: Tony D'Urso, forrás: vincenzosantoro.it)

getni egy nemzetközi kapcsolatrendszer hálózatának tervét, az UNESCO-ban dolgozó barátainktól a helyi intézményeken át egészen addig, míg 1977-ben meg nem nyertük a Bergamói Turisztikai Ügynökség támogatását a Bergamói Nemzetközi Színházi Csoportok Műhelyének megrendezéséhez.

Ez a szép a szövetségekben: a kaland. Valamit kitalálni közösen, és aztán létrehozni.

Valamit, ami nyomot hagy. Bergamo után kialakult a találkozóknak egy hagyománya. A perui Cuatrotablas Csoport például nem sokkal később úgy döntött, hogy szervez egyet Azacuchóban. Részt vett ezen egy fiatal mexikói csoport, a La Rueca, amely a következő évben aztán szintén programra tűzött egyet Mexikóban, Zacatecas városában. Hogy Roberto Bacciról és az ő Piccolo Teatro di Pontedera társulatáról ne is beszéljünk, akik a Sant’Arcangelói Fesztivált a csoportszínházak kísérletező és újító akropoliszává tették.

A szövetségi rendszerek véleményem szerint a kétféle érdekszféra – a szakmai és a személyes – összefonódásán alapulnak. Szakmai szempontból az együttműködő csoportok érdekeinek kölcsönös tisztelete, művészi ambícióik kielégítése a fontos, a gazdasági előnyök kiaknázása, a közös tapasztalatok, a közösen megszerzett presztízs. A személyes érdekszféra alapja a rokonszenv és a barátság; például amikor egy másik rendezővel vagy színésszel közösen élvezzük a politikusokkal folytatott macska-egér játékot, vagy amikor együtt gúnyoljuk ki a színház mint művészet komolykodó, patetikus megközelítését, teret adva a szárnyaló fantáziának, mely valósággá válik és nyomot hagy az emberek emlékezetében.

Pino Di Buduo: A Teatro Potlach aztán meghívást kapott a Festuge-ra is, amelyet az Odin Teatret háromévente rendez Holstebróban. Ez volt az ötödik fesztivál, de a korábbi négy alkalommal nem hívtál meg minket. Ez eléggé megviselt. Eszembe jutott azonban, hogy egyszer azt mondtad nekem: „Kedves Pino, mindenki szabadon dönthet arról, hogy meghív-e téged vagy sem, nem szabad neheztelned, továbbra is csak barátoknak kell maradnod”. Aztán 2001-ben meghívtad a Potlachot a *Láthatatlan városok* című előadásunkkal, hogy egy még nagyobb program részese legyen. Ennek *Az idő harapása* volt a címe, és három estéből állt: az első címe *Az óceán*, a másodiké a *Láthatatlan városok*, a harmadiké pedig *Az idők csataterén* volt.



Renzo Vescovi (1941–2005)

Azt akartad, hogy három rendező dolgozzon közösen ezen a projekten: Paulo Dorado, Tage Larsen és én. Három évig dolgoztunk rajta. Évente legalább kétszer eljöttem Holstebróba, és ilyenkor egy hétig is maradtam, hogy találkozzak a közreműködőkkel, terepszemlét tartsak, kapcsolatokat építsek. Úgy döntöttem, hogy a *Láthatatlan városokat* folyó mentén valósítjuk meg. Abban az időben ez egy elvadult hely volt, számomra a város szíve.

Erre a folyóra tutajokat telepítettünk, majd a koppenhágai polgármester küldött nekünk egy gondolát, amelyet a velencei polgármestertől kapott ajándékba, Tagénak pedig sikerült a Dán Királyi Zenekart is megnyernie a programhoz.

Az Odin valamennyi színésze részt vett a *Láthatatlan városokban*. Ez volt az első alkalom, amikor közösen munkálkodtunk egy előadáson. Három éven át úgy dolgoztam, mint egy örült. Húsz nappal a fesztivál megnyitása előtt már az egész Potlach ott volt Holstebróban, nem csak ezért a projektért, hanem mert a többi előadásunkat is bemutattuk.

A premier előtti napon megkérdezted tőlem: „Hogy vagy?”, mire én így feleltem: „Nézd, Eugenio, teljesen kimerült vagyok, de mindent beleadtam, amit tudtam. Túlléptem önmagamon. Mindent megtettem, amit kellett. Tiszta a lelkiismeretem. Erre te így válaszoltál: „Igen, de mindez nem elég”. Olyan volt ez, mint egy hidegzuhany. Azóta valahányszor hasonló helyzetben találom magam, eszembe jutnak a szavaid, amelyek friss erőt adnak a továbbhaladáshoz.

Ezek a tanítások alapvetőek voltak a számomra. Tudnál-e erre reflektálni?

Eugenio Barba: Azt hiszem, a „nem elég” kifejezésre azért utalsz, mert ez szól arról az élményről, amikor valaki eljut az ereje határáig, és meg vagy győződve arról, hogy elérte a maximumot, ez a csúcs. Én is átéltem ezt az élményt, de rájöttem, hogy ez nem elég. Azaz hogy becsaptam magam, mert még mindig bőven volt bennem erőtartalék, elszántság, találékonyság, amivel tovább tudtam haladni. Néha ahhoz, hogy ezt felismerjük, szükségünk van valakire, aki segít, aki ad egy lökést vagy kényszerít minket. Hadd mondjam el, hogyan jöttem rá erre. Amikor tizenkilenc évesen felvettek dolgozni egy norvég kereskedelmi hajóra, rá kellett jönnöm, hogy tengeribeteg vagyok. Ez nem valami költői dolog. Néhány nap múlva a hajónk viharba került, s a gyomrom szabályos öklendezésekkel követte a hullámok ritmusát. Képtelen voltam dolgozni. A kabinomba menekültem. Itt aztán egy újabb erős hullám ért el: a második gépésztiszt volt az, egy hatalmas, két méter magas medve, aki a levegőbe emelt, és udvariasan megkérdezte, hogy hajóútra indultam-e. Majd utasított, hogy azonnal menjek le a gépházba, és folytassam a munkát. Így is tettem. Közben folyamatosan hánytam és takarítottam magam után a hányásomat, de végül elvégeztem az ügyeleti műszakra kijelölt feladatokat. Négy óráig tartott. Azt hittem, akkor elértem a legfelső határára annak, amit az ember megtehet és amit már nem. De ez csak illúzió, az elménk szüleménye. Ezt az illúziót felülírhatod és túlléphetsz rajta. Ennek meg kell tanulni a módját. Szerencsés, akinek segít valaki vagy kényszeríti, hogy

megvalósítsa ezt az átlépést, szert tegyen önmaga meghaladásának a tapasztalására. Ez a történet a hányásról, amelynek közepette az ember még mindig képes teljes erőbedobással dolgozni, segíthet megérteni, hogy miért követelt olyan sokat az Odin a tréningek vagy a színészek képzése során az újonnan érkezőktől, és hogy miért kellett hosszú órákon át megszakítás nélkül tartania egy munkafolyamatnak. Ez tanított meg ellenállni a fáradtságnak, és a kimerültség határhelyezeteiben is a sebész pontosságával és a hegymászó hidegvérével cselekedni. Ez volt a módja a tartalékok és az erőforrások feltárásának, illetve a belső határok feszegetésének és meghaladásuk megtapasztalásának. Az ellenálló képesség megszerzése a színész tanulóéveinek fontos része.

Pino Di Buduo: Most nézzük meg egy olyan fiatalember példáját, aki ebben a környezetben született és nőtt fel, ugyanakkor egy teljesen más területen dolgozik. Nem vett részt a Harmadik Színház nehéz fizikai képzésen alapuló munkakultúrájában, de tökéletesen beilleszkedett mind a csoport-, mind a hagyományos színházak munkamódszerébe, amikor Németországban, Dániában és Olaszországban dolgozott. Stefano, kérlek, mesélj a munkádról és az életedről.



Stefano Di Buduo: Jelenleg két előadáson dolgozom egyidejűleg Németországban. De talán fontos lenne az elejéről kezdenem. Német anya és olasz apa gyermekeként születtem, ami erősen meghatározta az életemet. Valójában ez az egész ifjúságomban problémát jelentett. Gyakran szenvedtem identitásválságtól, de túl fiatal voltam ahhoz, hogy ezt teljességében fel tudjam fogni. Az munkám során aztán e kétféle kultúrának köszönhetően lehetőségek kezdtek adódni. Ma már értem, hogy a jövőnket az eredetünk határozza meg. Színházi családba születtem, édesapám rendező, édesanyám színházkritikus. Én egy másik nyelvet választottam, hogy kapcsolatba kerüljek ezzel a világgal, ami a mozgókép lett, a digitális, immateriális díszletek, a videó-installációk nyelve. Így tehát videó-tervező, filmkészítő lettem, és a munkámnak köszönhetően aktívan fenn tudtam tartani kapcsolatot mindkét kultúrával, így ma már olaszországi és németországi színházakkal egyaránt rendszeresen működöm együtt. Nemcsak különböző színházi formákkal kezdtem el foglalkozni, de eltérő munkamódszerekkel, az előadások létrehozásának egymással szöges ellentétben álló megközelítési módjaival is.

A harmadik színház, vagy ahogy Németországban nevezik, „a nem állami, a független, az 'off' vagy a kísérleti színház” a kőszínházakhoz képest sokkal hosszabb ideig dolgozik egy-egy produkción. Németországban egy állami színház átlagosan másfél hónappal rendelkezik egy produkció legyártásához. Alkalmazkodnom kellett, és közben törekednem arra, hogy ne veszítsem el az önazonosságomat, ugyanakkor nyitottan és áldozatkészen dolgozhassak,

olyan kompromisszumok nélkül, amelyektől elveszíthetném a munkába vetett hitemet.

Aztán jött a Roberta Carreri által kezdeményezett munka 2018-ban. Ekkor úgy döntöttünk, hogy együtt fogunk hozzá egy olyan előadás előkészítésének, mely számomra nagy veszélyeket rejtett magában: Torgeir Wethalról szólt, aki Roberta Carrerinek nemcsak munkatársa, de élettársa is volt, amitől ez a munka nagyon kényesnek, nehéznek és összetettnek ígérkezett.

Azt mondanám, hogy ez egy törékeny határvonal. De Roberta egy mondatával végül meggyőzött: „Tudod, Stefano, kétszer hal meg az ember. Először akkor, amikor megáll a szíve, de a második az igazán döntő, amikor elfelejtik. Ezért ennek az előadásnak az a célja, hogy emléket állítson”.

Ez nagy hatással volt rám.

Jelenleg ismét Németországban vagyok, ahol négy hetem van egy előadásra, majd négy egy másikra. Az a háttér, ahonnan érkezem, egy sokkal hosszabb munkafolyamatot tenne magától értetődővé, mert ott egészen mások voltak a tapasztalataim. Mindez meghatározza a munkámat itt Németországban, ugyanakkor a németországi munkám is hatással van a dánaira. Ezzel át is adnám a szót Robertának, aki éppen a szóban forgó produkció előadásáról érkezett.



Roberta Carreri: Mindenkit szeretettel köszöntök az Odin Teatret öltözőjéből, amelyben negyvenhat éve van foglalt helyem. Amikor az Odin Teatret az ötvenedik évfordulóját ünnepelte, Stefano egy gyönyörű ajándékkal lepett meg minket: egy installációval, amely az egész fehér termet elfoglalta. Amikor megláttam, mélyen megérintett. A képek és a képek mozgása, illetve a zenével való kölcsönhatása varázsolta az egészet emelkedetté. Ez nem pusztán esztétikai örömet nyújtott. Képes volt meghatni a nézőjét. Ez volt az első alkalom, hogy ilyen hatással volt rám egy installáció.

Torgeir Wethal 2010-ben halt meg. Ahogy Stefano is említette, Torgeir hosszú évekig a munkatársam, de egyben az élettársam is volt, és a halála földrengést okozott a létezésemben. Évekbe telt, mire újra megtaláltam a belső egyensúlyomat. 2017 nyarán, miközben szabadságon voltam, egyszer csak nagyon rossz közérzet kerített a hatalmába, amit nem tudtam megmagyarázni. Holstebróba visszatérve hirtelen rájöttem, hogy ez a rossz közérzet annak a felismerésnek az előjele volt, hogy Torgeirről kell előadást készítenem. Elmondtam Eugéniónak. Az első reakciója ez volt: „Én ebben nem tudok segíteni”. Ami természetesen nagyon fáj, mert negyvenhárom éven keresztül dolgoztam együtt Eugénióval mint rendezőmmel, ezért számomra egy előadás elkészítésében az ő részvétele nélkülözhetetlennek tűnt. Beszélgetésünk során azonban Eugenio néhány szóval mégis segített nekem megtalálni az előadás vezérfonalát és bizonyos értelemben a címét is.

Így szólt: „gondolj arra, amikor kimész a temetőbe, és virágot viszel Torgeirnek”, mire én azt mondtam: „én oda csak négyszer megyek egy évben”. Mire ő: „akkor gondolj arra, ahogyan a különböző évszakokban viszed a virágot Torgeirnek”. Néhány nappal később bementem a színházba, és elkezdtem dolgozni ezen a témán: „virágot vinni Torgeir sírjára”. Így született meg a darab címe is: *Virágok Torgeirnek...*

Ma már tudom, Eugenio részéről nagyon bölcs döntés volt, hogy nem segít az előadás megalkotásában. A Torgeir történetét feldolgozó előadásban egy másik, hozzá ennyire közel álló embernek a részvétele sokkal nehezebbé tette volna ezt az önmagában is küzdelmes munkafolyamatot. Eugenio, akárcsak én, élete egy fontos szereplőjét veszítette el, akiért a gyászmunka még benne is zajlott. De Eugenio kétségtelesen másképp élte meg ezt, mint én.

Az előadás elkészítésének belső szükséglete valójában egy tánc formáját öltötte a képzeletemben, a személyes és a szakmai közötti keskeny határmezsgyén. Hogy Torgeirt a színpadon ismét életre keltsem, társként azonnal Stefanóra gondoltam. Rájöttem, hogy ő az egyetlen ember, akivel meg tudom valósítani ezt az előadást, mert az ötvenedik évfordulónkra készített installációjának képeiben olyasfajta művészi érzékenységet fedeztem fel, mely nagyon is összhangban volt az enyémmel. Megkérdeztem tőle, hogy lenne-e kedve belevágni egy ilyen kalandba, bár tudtam jól, hogy nagyon elfoglalt. Szerencsém volt, hogy elfogadta az ajánlatomat. Összesen négyszer találkoztunk, mindegyik alkalom hozzávetőlegesen öttől tíz napig tartott. De mindig nagyon intenzív és nagyon alapos munka zajlott ezeken a találkozókon, ami meghozta gyümölcsét; köszönhetően Claudio Coloberti felbecsülhetetlen segítségének is, aki hatalmas mennyiségű anyagot bocsátott a rendelkezésünkre az Odin Teatret archívumából.

Számomra különösen érdekes volt olyan valakivel együtt dolgozni, aki egészen más művészi nyelven fejezi ki magát, mint amit én az Odin Teatret tagja-



Stefano Di Buduo video-installációi.
Alul a *Virágot vinni Torgeir sírjára* jelenetképe
(forrás: aesopstudio.com)

ként megszokhattam. Feltett szándékom volt, hogy ha Eugenio nemet mond, akkor egy fiatalabb kollégát keresek a munkához.

A vizualitás Stefanóval való létrehozása mellett a lányomat, Alice-t kértem fel az előadás zenei anyagának kidolgozásához. Ő alapvetően elektronikus zenét készített elő, mely teljesen más jellegű volt, mint amilyenek a korábbi szólóelőadásaimban előfordultak. Alice zenéjéhez kidolgoztam egy akciósorozatokból álló partitúrát, ezek után pedig Stefano állított össze koreográfiákat Torgeir képeinek kivetítésével. Ezután egymásra helyeztük az anyagainkat, majd átdolgoztuk őket, hogy az eredmény letisztultabb és egyértelműbb legyen. Stefano erős szakmai identitással, megkérdőjelezhetetlen tehetséggel és gyakorlott szemmel rendelkezik, tanácsai mindig nagyon pontosak voltak. Néha szembe mentek az én elképzelésemmel, de mindig sikerült megegyezésre jutnunk. Bevallom, nagyon elégedett vagyok az eredménnyel. Stefano jelenlétének köszönhetően objektívebben láttam a Torgeirről készült képeket, amelyek oly közel álltak a szívemhez. Már-már stratégiákhoz folyamodtam, hogy megtartsam az előadástól való szakmai távolságot. Ebben segített Stefano művészi nyelvezete. Másrészt csak olyan képeket választottunk, amelyeken Torgeir színpadon van. Harmadrészt pedig először döntöttem úgy, hogy nem az anyanyelvemet használom a színpadon (ahogyan a *Judith*ban vagy a *Sóban*), hanem az angolt, egy olyan nyelvet, amelyen Torgeir és én soha nem beszéltünk egymással. A darabban mindössze két vers hangzik el a legérzelmesebb pillanatokban, az egyik olaszul, a másik spanyolul.

Ez a munka alapvetően egy személyes igényből fakadt: ki kellett táncolnom a gyászomat. Ma, amikor egyedül álltam a függöny mögött, és vártam, hogy a nézők bejöjjenek, azt mondtam magamban: „Ezt akartad, hát megcsináltad”².

Köszönöm Stefanónak a lehetőséget, hogy Torgeir újra velem lehet a színpadon. Köszönöm az együttműködést, amely oly sokban különbözött az általam megszokottól, és azt is köszönöm, hogy nem kellett öregnek éreznem magam mellette a közös munkában. Szakemberként találkoztunk azonos szinten, és ezt csodás volt megélni.

Pino Di Buduo: Kedves Eugenio, zárásként ma is átadnám neked szót. Azt követően pedig, ha lesznek kérdések, kérlek, közvetítsd felénk, Claudio...

Eugenio Barba: A fogalmain univerzumában a „szövetség” szó úgy jelenik meg, mint egy személlyel vagy egy csoporttal való találkozás, mely a szí-

² Roberta Carreri *Virágot Torgeirnek* című előadása 2020. november 7-én került bemutatásra az Odin Teatret-ben. A beszélgetés napján vélhetően egy ismerősök és barátok számára megtartott munkabemutatóra került sor, amely nap egyben Torgeir Wethal – az Odin Teatret egyik alapító színésze – halálának 10 éves évfordulója is volt. Részletek: <https://odinteatret.dk/nordisk-teaterlaboratorium/ntl-productions/roberta-carreri/flowers-for-torgeir/>

nergia és a lehetőségek addig elképzelhetetlen spektrumát tárja fel. Hívhatjuk ezt olyan „együtműködésnek”, mely nem korlátozódik egy elkezdődő majd lezáruló konkrét projektre, amelynek bizonyos eredményei és hatásai vannak. A szövetség a közös energiák megszentelése, ötletek násza, a tenni akarás és az együttlét öröme. Megosztani a nehézségek ízét, hogy a problémákat ajándéknak tekinthessük a magunk és a közönségünk számára. Hogy egy kalandot közösen éljünk meg.

A megszentelődést kiváltó szikra a két ember közötti vonzalom. Legtöbbször két rendező között keletkezik. Ez a vonzalom kétségtelenül egy Erószhoz viszszavezethető kötelék, mely egy nem feltétlenül szexualitásba torkolló, erotikus szenvedély. Erósz a barátság, a szeretet, a szolidaritás, a gyengédség, a hála, a törődés, az együttérzés, az ölelés és a védelem iránti vágy formáiban is megnyilvánul. Ezek egytől-egyig a szeretet különböző megjelenési formái. A kölcsönös vonzalom nyitottságot, bensőséges kapcsolatot teremt két magányos ember között, kettejük érzékenysége, elképzeléseik, tapasztalataik és elvárásaik eltérő világa között. Véleményem szerint ez a szövetség igazi íze vagy mély értelme. Nem véletlen, hogy számos csoport és művész visszatérő vendége Holstebrónak.

Aztán ott vannak a holtak, akik meglátogatnak és megfogják a kezemet a kétségbeesés pillanataiban, mert Thanatos, Erósz sziámi ikertestvére az élet egyik legmagasabb rendű megnyilvánulása. A színházban jelenleg virágzik az egocentrizmussal határos individualizmus. A temperamentumok, világnézetek, esztétikai ízlések és munkafolyamatok sokfélesége közömbösséget és távolságot



J. Grotowski és E. Barba Holstebrónban, 1971-ben
(forrás: odinteatret.org)

tartást eredményez egymás tevékenysége iránt. Azt kell mondanom, hogy mára ez a széttagoltság és a megosztottság beépült a szakma DNS-ébe: ez lett a közös norma. Nincsenek tartós kötelékek. A pillanatnyi érdek határozza meg, hogy egy adott helyzetben mi az érvényes döntés. Aztán mindenki megy tovább a maga útján.

Az idő dönti el, hogy egy színház mennyire képes olyan környezetté válni, amelyben a kapcsolatok gazdagsága és mélysége fokozódhat, és csak az idő képes megmutatni, hogy ezek a kapcsolatok valójában életünk igazi értelmét jelentik. Ez a gondolat már nem része szoros értelemben a szakmánknak, hanem olyasvalami, ami azon túlmutat. De ez a szándék hatotta át hosszú színházi pályafutásomat, amióta minden erőmmel Grotowski színházi eszméinek védelmére és terjesztésére vállalkoztam. Vele is szövetségben álltam, egy különleges kapcsolatnak köszönhetően. A színészeimmel való kapcsolat is épp ilyen értékes volt. A szövetség és a különleges viszony, amelyet a színészeimmel fél évszázad alatt sikerült felépítenem, később kiterjedt más emberekre és színházi csoportokra is, akikkel a közös munka során ugyanolyan kapcsolatot sikerült megteremtelnünk, sokszor még mélyebbet is, és más-más úton-módon. A színház számomra nem művészi látásmód vagy esztétikai kifejezési forma. Elsősorban a magányra és a gyökértelenségre való válasz lehetőségét jelenti. Személyes ambícióm, hogy a színházi mesterség által a mindennapi életben erősítsük a közösségi érzést. Ezért mindig is szükségem volt szövetségesekre.



Claudio La Camera: Köszönöm, Eugenio. Van néhány kérdés. Valaki azt kérdezi a hallgatóságból Eugeniótól, hogy szerintek miként lehet megtalálni az egyensúlyt a színészi munkában egyrészt a szigor és a fegyelem, másrészt a szárnyalás szabadsága között. Vagyis hogy meddig lehet feszegetni ezeket a határokat, anélkül, hogy az már káros lenne a színész számára.

Eugenio Barba: Nem hiszem, hogy tudatában kell lenned annak, hogy repülni akarsz. Önmagad ellenére repülsz. Ezt nem te döntöd el. Az átlalatok mozgásba hozott erők azok, amelyek egy másik dimenzióba emelnek benneteket. Iben ezt nevezte tegnapi (július 26-i) beszélgetésünkben „áttetszőségnek”. Amikor látom, ahogyan egy színészen testet öltenek ezek az erők, olyan érzés, mintha az emberi létezés egy archetipikus állapota jelenne meg a szemem előtt. Képtelen vagyok szavakkal elmagyarázni. Megtapasztaltam ezt már a színházban, még ha ritkán is. Az ember dolgozik, mert ez a választott szakmája, és igyekszik becsületesen, tudása szerint a legtöbbet kihozni belőle. Amikor elérünk egy holtpontra, a szigor vagy akár a teljes szabadság valamely formája jelenthet támpontot. Azt teszel, amit akarsz, az alkotási folyamatban nincsenek módszerek. Az egyetlen szabály az, hogy nincse-

nek szabályok. De ha a szigort választod, akkor ezt nem azért teszed, mert repülni van kedved, hanem mert erre van szükséged. Nem tudod megmagyarázni, miért mész minden reggel hétkor dolgozni. Kilenc órákor is mehetnél. De úgy gondolom, hogy ha tényleg meg akarsz változtatni valamit magadban, akkor legalább két órával korábban kell kelned, mint általában szoktál.

Claudio La Camera: Egy másik kérdező a Festuge kapcsán fölemlegetett meghívásról érdeklődik. Eugenio, miért vártál ilyen sokáig a meghívással? Miért vártad el, hogy Pino sértődés nélkül kívárja, amíg eljön a meghívás pillanata? Ugyanakkor mégis mi változott meg egy bizonyos idő után?

Eugenio Barba: Azt gondoltam akkor, hogy a Potlachnak nincs elég ereje szembenézni egy kilenc napon és kilenc éjen át tartó munkával és a végén megnyerni a csatát. Számomra fontos, hogy Holstebróba olyan művészeket és csoportokat hozzak, akik készek túllépni a saját határaikon, akik tényleg képesek felülmúlni az emberekben élő bizonyos előítéleteket. Ez az a győzelem, amiről beszélek. Kell, hogy legyen egy ilyen erő azokban az emberekben, akiket Holstebróba hívok, akikre a városunk lakói emlékezni fognak. Nem voltam biztos abban a pillanatban, hogy Pino képes erre, ami aztán a 2001-es ott tartózkodásuk végére sikerült neki. Bármikor aztán, ha később meghirdettem, hogy a Potlach vissza fog térni a *Láthatatlan városok* előadással, az emberek boldogok voltak és biztosak abban, hogy egy olyan élményben lesz részük, ami bele fog égni emlékezetük hámszövetébe.

Claudio La Camera: Zárásul még egy kérdés: hogyan lehet kilépni a magányból, ha a mai stratégiáknak már nem része többé a találkozások létrehozása?

Eugenio Barba: Első válaszom ez: rengeteg lehetőség van online is... Végyétek tekintetbe, hogy létezik egy jó és egy rossz magány. Rossz az, amit az emberre rákényszerítenek, mint a diszkrimináció, az elszigetelődés, vagy egy helyzet, amelyben érzed, hogy hiányzik neked valami. Ugyanakkor létezik az a fajta magány, amelyet sokan közülünk úgy élnek meg, mint egy erő- és örömforrást, az energiáink megújulását. Amikor a magányról beszélek, azt gondolom, hogy az igazság pillanatában – amikor rendezőként, színészként, íróként vagy festőként alkotsz – vagyis az alkotás pillanatában egyedül vagy. Senki nem tud neked segíteni. Csak arra támaszkodhatsz, ami benned van adva. Ekkor ez a fajta magány számomra egy belső, önmagunkkal folytatott párbeszédé válik, az emlékezetünkkel és a belső képzeletvilágunkkal való dialógussá. Amikor dolgozol, a tréningek hosszú órái során egyáltalán nem vagy magányos. Végig saját magaddal folytatasz párbeszédet. Az önmagunkkal folytatott párbeszéd nem a magány jele. Fontos tehát, hogy definiáljuk a magunk számára ezt a kifejezést: *magány*.

III. Kapcsolatok és technikák a múlt és jövő között³

Eugenio Barba⁴: Ma ezen a találkozón, ahol a Potlach egykori munkatársai arról beszélnek, hogy a munkájuk milyen hatással volt közösségeikre, városaikra, egyetemeikre, rájöttem, mennyire tragikus a helyzet egy olyan ember számára, aki megpróbálja ezt elmondani, leírni. Délután láthattunk egy franciát, egy amerikait, egy paraguayit, egy brazilt, egy olaszt, akik konkrét példákat meséltek arról, hogyan változtak meg, hogyan változott meg látásmódjuk a valósággal való kapcsolatukról és távlataikról. És az egyik *Láthatatlan városok* előadás után történt valami. Egy különleges pillanat volt, ami megteremtette ezt a megvilágosodást, mondhatnánk. Ez az objektív bizonyíték arra, hogy a színház nyomot hagy, hogy megváltoztat, viszont mindez nem számszerűsíthető. És azt mondhatnám, hogy pont ez a mi tragédiánk, hogy mi nem tudunk számszerűsíteni, odamenni a politikusokhoz vagy az emberekhez, akik azt mondják, hogy a színház fölösleges – jogos, hogy a színház fölöslegesnek tűnhet –, és nem tudjuk azt mondani: „Nézzétek, ez az, ami meg tud változtatni!” Természetesen erre azt válaszolhatják, nincs szükség arra, hogy ezeket az embereket megváltoztasd, ezek az emberek maradhatnak pontosan olyanok, amilyenek azelőtt voltak. De vannak olyanok, akik szükségét érzik annak, hogy megkongassák a vészharangokat, vagyis felébresszék azokat, akik alszanak.

Pino Di Buduo: Szerettem volna bemutatni ezt a videót, mert véleményem szerint ez egy kivételes dokumentum. Ez Eugenio tanításának szintézise. Részlet abból a filmből, amelyet 2006-ban, a Teatro Potlach 30. évfordulójára forgatott testvéri jóbarátom, Paulo Dourado brazil rendező, a Salvador de Bahia Egyetem tanára.

2006-ban tehát nagy ünnepeket terveztünk, melyeket alaposan elő akarunk készíteni. Az Odin Teatret két rendkívüli előadással ajándékozott meg minket, a *Nagyvárosok a Hold alatt* és az *Eszter könyve* előadásokkal, illetve egy fával is. Egy norvég cseresznyefával, amelyet el is ültettünk a kertünkben. Ugyanebben az évben Tersilio Leggio, Fara Sabina polgármestere, mielőtt lejárt volna a hivatali ideje, aláírt egy megállapodást, amelyben hivatalosan is ránk bízta a színházunk tereit. Mindez fantasztikus lendületet adott akkor a számunkra.

Odamegyek Eugenióhoz, hogy beszámoljak neki terveinkről, egy nagy fesztivál koncepciójáról Fara Sabinában: délelőttönként munkafoglalkozásokat tar-

³ A találkozó időpontja: 2022. június 28-a, hétfő. Résztevői: Eugenio Barba, Julia Varley, Pino Di Buduo, Daniela Regnoli, Nathalie Mentha, Zsófia Gulyás, Irene Rossi. Moderátor: Claudio La Camera

⁴ A Teatro Potlach 30 éves évfordulójára készült film részlete, amelyen Eugenio Barba beszél. A felvételt a brazil Salvador de Bahia-i egyetem, az UFBA Universidade Federal da Bahia készítette 2006-ban.

tanánk keleti mesterekkel (Japánból, Kínából, Indiából és Baliról), valamint nyugati mesterekkel, akik *commedia dell'arté*t, bohóc készségeket és színészténinget tanítanának. Délutánra a világ minden tájáról meghívhatnánk professzorokat, színházelméleti szakembereket, rendezőket és színészeket, hogy találkozókat tartsanak a résztvevőkkel. Esténként pedig színházi előadások kerülnének bemutatásra.



De arra kérem Eugeniót, hogy csináljuk együtt, az ISTA-val (International School of Theatre Anthropology – Nemzetközi Színházantropológiai Iskola) együttműködésben, és hogy ő minden évben jelen lehessen egy rendezői mesterkurzussal. Eugenio elfogadta. Így született meg a következő évben a FLIPT (Festival Laboratorio Interculturale di Pratiche Teatrali – Színházi Gyakorlatok Interkulturális Műhelyének Fesztiválja), amely a Potlach és az Odin közötti kapcsolat újabb szintjét jelentette. Ez a fesztivál a legújabb színházi kutatások és kísérletezések terepe kívánt lenni, és lehetővé tette számunkra a további alapvető túlélési stratégiák kialakítását. 2007 óta Julia Varley és Eugenio Barba minden évben eljönnek Fara Sabinába, általában a fesztivál utolsó három napjára, egyben az esemény zárására is. Ez nagy örömmel tölt el minket. 2016-ban azt is megkérdezem Eugeniótól, hogy tudna-e közvetlenül a világ különböző részeiről származó fiatal színészekkel és színésznőkkel olyan módszerek mentén dolgozni, amelyekkel már oly sokszor a Potlach színezeit is segítette a múltban. Elfogadja a kérésemet.

Eugenio, most azt kérdezem: hogyan változnak a motivációk?

Eugenio Barba: Amikor eldöntöm, hogy valamit csinállok, a motivációm összetett abban az értelemben, hogy sok ellentétes attitűd és érdek keveredhet. Például amikor részt veszek a mai találkozón, reménykedem, hogy te, Pino, bőséges honoráriummal jutalmazol majd – ez tehát az anyagi érdek. De ez kombinálható azzal a motivációval is, hogy bepillanthatunk a színház földalatti történetébe, a színházi csoportok kezdeményezéseibe, találkozóiba, amelyek nem fesztiválok, és nem korlátozódnak az előadások bemutatására. A másik okom tehát az öröm, hogy olyan tények és tapasztalatok kerülnek a napvilágra, amelyeket a színháztörténeteszek figyelmen kívül hagytak. De motiváció lehet bizonyítani, hogy a színházi csoportok közötti szövetségek hasznosak, előnyösek és termékenyek. Egy másik motiváció a barátságunkra való emlékezés öröme. Vagy annak jelzése, hogy a színház nem csupán az előadás során létrejövő színész–néző kapcsolatról szól, de eszköze lehet az egyéni fejlődést szolgáló kreativitásnak, vagy a társadalomban elérni kívánt hatásnak.

Mondhatnám, hogy a másik ok az az öröm, hogy együtt lehetek veletek: veled Claudio, a színésztársaiddal, veletek Vincenzo, Irene és a barátaitokkal, akik hallgatnak minket. Mindezen motivációk e pillanatban is jelen vannak, amikor beszélgetünk. A motiváció határozza meg, hogy milyen minőségű energiát fektetünk cselekedeteinkbe, tevékenységeinkbe, még a legegyszerűbb és látszólag jelentéktelen tevékenységekbe is. Ez az, ami értelmet ad mindannak, amit véghez viszünk.

Motiváció és értelem számomra kiegészítik egymást. Mi értelme van színházat csinálni? Számomra az értelem néma, mert ez egy olyan intim, érzelmi magyarázat, amelyet nem lehet szavakba zárni. A jelentése mégis konkrét. Az íze pedig kielégít. Az értelem ad formát annak, amit teszel, s egyben képessé tesz a múltadat szeretni. Minduntalan szeress bele a valóságba, azokba az emberekbe, akikkel megengedheted magadnak, hogy kapcsolatba kerülj a jelennel. Az értelem elvesztése azt jelenti, hogy valami létfontosságú dolgot veszítünk el, már nem vagyunk képesek szerelembe esni. Az ember kiválóan megél szerelem nélkül is. Lehet jó ügyvéd, ápoló vagy színész. De amit akkor teszel, amikor szerelmes vagy, a motivációdnak más lesz a fénye, másfajta energiát, rezgést, fertőző, ösztönző késztetést sugároz.

Shakespeare mondja a Szentivánéji álomban: „Bolond a szerelmes, oly fűvő agyú / S ábrázó képzetű, hogy olyat is lát, / Mit józan ész felfogni képtelen”⁵.

Képesnek kell lennünk szerelmesnek lenni, izgatott aggyal, tele fantáziával dolgozni, anélkül, hogy elfeledkeznénk a józan ész használatáról.

Sorolhatnám az ellentmondásos és gyakran nevetséges motivációk sorát, amelyek a döntéseim mögött állnak: az anyagi bevétel fontos, hiszen lehetővé teszi a független színházam működését; de beszélhetnék a lázadás mögötti érzelmi reakcióról, különösen, ha valaki azt mondja, hogy „ez nem lehetséges”; a gyermeki kihívásról önmagam számára, vagy egy személy iránti megbecsülésről és tiszteletadásról; a kölcsönös támogatásról, az együttlét, a kalandra való közös felkészülésnek, majd a kalandnak a megéléséről azokkal, akik vonzalmat éreznek egymás iránt; néha egy halott ember eszményének Don Quijote módjára való védelmezéséről; az együttlétről, amikor vállalkozunk a közösséget azokkal, akik gyengédséget ébresztenek bennünk, vagy akik éheznek a tudásra, vagy akik olyasmit követnek, amiről maguk sem tudják, mi az; a tapasztalatok megosztásának az igényéről olyan emberekkel, akik menekülnek valami elől, és ezért a színház útjára lépnek.

Ezen eltérő indíttatások együttesen táplálják a színházi alkotómunka értelmét, vagyis azt, hogy ne veszítsem el a szerelembe esés iránti nyitottságomat.

Pino Di Buduo: Claudio, vezessük fel a három Festuge időszakát, amelyre meghívást kaptunk. (*Videó-bejátszás*)

⁵ Arany János fordítása.

2011-ben te, Eugenio, meghívsz minket, hogy mutassuk be a *Láthatatlan városok* projektünket Holstebróban, és mi úgy döntöttünk, hogy az Odin Teatret székhelyén valósítjuk meg.

A *Láthatatlan városok* a Teatro Potlach projektje, amelyben átlagosan 200–300 ember vesz részt, a világ különböző részeiről meghívott művészek, de mindekenelőtt a minket befogadó hely kulturális szervezeteinek tagjai.

Ez alkalommal, ahogyan később is, az volt számunkra rendkívüli, ahogy az Odin Teatret színészei színészként kapcsolódtak a közös munkába, amely idővel nagyon mély és személyes jelentőségre tett szert.

Bejárjuk a színház minden terét, beleértve a szobákat, a zuhanyzókat, a mosdókat. A projekt sikeresen és nagyszámú közönséggel valósult meg. Rengeteg holstebro-i polgárnak nyílt lehetősége arra is, hogy megismerje az Odin Teatret általuk korábban nem látott részeit, még az Odin mellett található, mára már múzeumká vált tűzoltóállomás is szerepet kapott. De bevontuk többek között a városi tánciskolát és a zeneiskolát is... Fantasztikus élmény volt.

Amint a projekt befejeződik, azonnal odahívsz magadhoz, és meghívsz minket a következő, 2014-es Festuge-ra, amely egybeesik az Odin Teatret 50. évfordulójával. Rendkívüli esemény. Az Odin 50 éves, és a téma „A jövő arcai” lesz. Elsőre a fejem csóválom, hiszen ez mintha épp az ellenkezője lenne annak, amit ünnepelni szeretnénk, mélyen felkavar ez az ellentmondás.

Ezt követően három évig dolgozom a projekten. Az eseményt eredetileg az önkormányzat tulajdonában álló és már nem működő holstebrói vágóhídra terveztük. Már többször és megnéztük a helyszínt. Egy hatalmas vágóhíd. Majd egy napon felhívsz, és így szólsz a telefonba: „Pino, nem fog menni, változtatni kell a terven, vagy alapjaiban kell mindent újra gondolnunk.” Erre én: „Mi lenne ha Holstebro önkormányzata lenne az esemény helyszíne?” Elsőre meghökkenesz, majd így reagálsz: „Két órán belül választ adok”. Majd 30 perccel később visszahívsz, és közlöd velem, hogy rendben van, az önkormányzatnál lesz. Megkönnyebbülten sóhajtottam fel. Nem voltak kétségeim, elkezdem a munkát és kiválasztom az útvonalat. Úgy döntök, hogy az új épületrész lesz a kiindulás helyszíne, amelynek építését éppen akkor fejezték be, és amely egy gyönyörű üveghídon keresztül kapcsolódik Európa egyik legjelentősebb könyvtárához. Úgy döntök, hogy bemegyek a könyvtárba, majd azon kezdek töprengeni, hogy vajon lesznek-e még könyvtárak a jövőben. Milyenek lesznek? Lesz-e még értelme ezeknek a könyveknek? Majd rögtön arra gondolok, hogy le kellene takarnom egy hatalmas lepellel. Aztán belépek a nagy csarnokba, amolyan fedett köztérre. Ezt követően felmegyek az ülésterembe, ahol a holstebrói parlament van. Még feljebb megyek a folyosókhoz, ahol az irodák vannak, és még a polgármester irodájába is bemegyek. Felmegyünk a legfelső emeletre, ahol (a közel 100 ember kiszolgálását szolgáló) étkező található. Majd az önkormányzati archívumon át lemegyek gyorsan a belső udvarra, melyet a végső helyszínnek képzelek.

Claudio, meg tudod mutatni a könyvtár fotóját?



A könyvtári performansz Holstebróban
(forrás: a Teatro Potlach archívuma)

Ez tehát a könyvtár, amelyet a képen betakar egy hatalmas fehér lepedővászon. Megkértem Eugéniót, hogy had keressem fel Brintet, azt a leszerelt katonát, aki az Odinban dolgozik. 27 éves, mindig mosolygós és tele energiával, a lábait elvesztette egy békemisszióban. Van egy 7 éves lánya. Tangóharmonikán játszik, a lánya pedig csellón. Megkérdeztem tőle, lehetséges-e, hogy ő legyen ennek a térnek a középpontjában. Elfogadta a felkérést. Aztán Eugenio javasol egy témát, én pedig nagy betűkkel írom egy hatalmas kivetítőre: „A jövőben nem lesznek

többé háborúk, csak békemissziók”. Nem tudom, emlékszel-e, ez egy olyan kreatív folyamat volt, amelyben először voltunk együtt, hogy beleássunk egy...

Eugenio Barba: Jól szórakoztunk...

Pino Di Buduo: Így igaz, akár a gyerekek.

Az egyik helyszínbejárás során, egy nap elviszel a parkba, és ezt mondod: „Figyelj, itt kell megcsinálnom a záróelőadást, hogyan tudnád átalakítani ezt a helyet?” Erre azt mondom: „Egy óriási lepedővászonnal letakarom”. És te: „Jó, de milyen színű lesz?” Erre ledermedtem, hiszen idáig még nem jutottam el. Első gondolatom az volt, hogy fehér, de elakadt a lélegzetem pár másodpercre, majd egyszer csak ez ötlik fel bennem: „sárga”. A válasz néma csend. Azt gondoltam magamban: „Ez biztos nem tetszett neki... vajon min járhat az esze...? De mit mondtam neki? Azt mondtam neki, hogy sárga... A sárga gyönyörű... A sárga napközben fontos, mert visszatükrözi a napot. Éjszaka nem, de az előadás nappal van, és ezzel napközben hangsúlyossá teszem ezt a nagy dombot... Hiszen az emberek még sosem látták ilyennek... De ha nem hát nem tetszik neki...” Két nap múlva hallom, hogy azt mondod egy vendégnek: „Az egész dombot a parkban sárgára fogjuk változtatni”, és azt mondom magamban: „A csudába, beleegyezett!”

Három évvel később került sor a következő Festuge-ra egy őrült témával. Felhívsz és ezt kérdezed tőlem: „Pino, el tudod hozni a tengert Holstebróba?”, mire én: „Persze, hogy el tudom hozni”, „Akkor gyere el holnap, és kezd el a helyszínbejárást”. Megérkezem, és ezzel fogadsz: „Itt mind lovak lesznek, Franciaországból, Észak-Dániából, Toszkánából”. Mire én: „Lovak?” „Igen, tele lovakkal, mert a téma a 'vadnyugat'.” És én az első napon meg akarom mutatni

a tengert, mely Holstebroba érkezett. „Meg tudod csinálni a tengert itt?” Mire azt mondom: „Persze, hogy meg tudom csinálni a tengert itt”, és elkezdem járni Olaszországot, hogy megkeressem ezt a tengert. Az összes vászon, amit látok, legyen az kék vagy világoskék, nem az igazi. Egy nap kétségbeesetten megyek Pratóba, és végtelen keresgélés után találok egy anyagot, ami nagyon olcsó, és furcsa színe van, kobaltkék, mesterséges, de azt mondom magamnak: „Az emberek ezt tengernek láthatják”. Hiába keresem a „tengerszerűt”, olyan színre van szükségem, amely kellemes csattanást ad a szemnek, és a repülés könnyedségét kelti. Fényképeket készítek és elküldöm neked. Te elfogadod, így én egy hatalmas mennyiséget vásárolok, egy 25-ször 16 méteres tengert.

Elviszem neked, és te így szólsz: „Figyelj, láttam egy videót A vihar előadásokról, ahol az összes lepedő repülni kezdett. Ezt a vihart akarom én is.”

Úgy gondolom, hogy a viharhoz és a tenger szárnyalásához egy olyan szerkezetet kell létrehoznom, magasan, amely köteleket tart. Hogyan csináljam ezt?

De te szokás szerint most sem látsz semmilyen akadályt. Ha te nem látod, én sem látom. Majd azt mondod nekem: „Szerezzünk darukat”. „Igen”, válaszolom, „darukkal meg tudom csinálni”.

Ismét visszatértem Olaszországba, hogy mindent megtervezzek a munkatársaimmal, különösen a kötelek kifeszítését és rögzítését. Majd visszatértem Holstebroba. Egy nap, amikor már majdnem minden készen áll, épp próbálunk, amikor odaérkezel. Nézed a kék vásznat. Fúj a szél, de csodálatos. Leeresztem a földre. Te rámész, és így szólsz: „Ha szerencsénk van és egy kis szelet is kapunk, akkor már rendben is volnánk”.

És így haladtunk előre.

Most azt kérdezem tőled, Eugenio: Miért hívtál meg minket? 2001-ben, majd 2011-ben, 2014-ben és 2017-ben. Miért?

Eugenio Barba: Néhány olyan ok miatt, melyet már korábban kifejtettem. De főleg arról van szó, hogy a *Láthatatlan városok* című alkotásokat erőteljes nyomot hagy az emberekben, és művészi eszközökkel képes kizökkenteni Holstebro lakóit mindennapi kerékvágásukból. Felborítja a helyi építészet és városrendezés megszokott struktúráját, illetve működésének hétköznapi logikáját.



Pino Di Buduo: A 2014-es, az Odin 50 éves évfordulójára készített tájinstalláció
(forrás: a Teatro Potlach archívuma)

2014-ben te a városháza épületét javasoltad a *Láthatatlan városok* helyszínéül. A városháza rendkívül prózai épület, hiszen a helyiek pusztán az adminisztratív oldalát ismerik, azt, hogy okleveleket, iratokat állít ki, plusz adókat követel. Aztán ott van a nem a nyilvánosság számára szánt terek hatalmas ismeretlen gyomra. Kihívást jelentett számomra, hogy megkérjem a holstebrói önkormányzatot, hogy láthatatlanban adja át nekünk az egész épületet, beleértve azokat a részeket is, amelyek általában nem hozzáférhetőek – irodák, raktárak, irattárak, számítógépes termek. Ahhoz, hogy a *Láthatatlan városok* ott létrejöhessen, a polgármesternek és az egész testületnek, valamennyi párttal együtt, bele kellett egyeznie, hogy átadja nekünk a kulcsokat, és a napi munka után ott be tudjuk rendezni az előadáshoz a tereket. Délután ötkor végeztek, és akkor kellett átadniuk az Odin Teatretnek a kulcsot, mely minden ajtót nyitott, a biztonsági szolgáltatokkal együtt. Ily módon a Teatro Potlach és a projektben részt vevő összes városi ember és egyesület át tudta alakítani azt a teret, amelyet általában egyetlen polgár sem ismer az ajtókon kívülről.

Ezért elmentem, hogy beszéljek a városháza legfontosabb tisztviselőivel, hiszen a tisztviselők állítják össze a különböző érveket tartalmazó dossziékat, hogy azt a politikusok elé tárják. Majd beszéltem a három legfontosabb adminisztratív igazgatóval. Csak harminc percet kértek tőlem, hogy átgondolják, aztán fel is hívtak: „igen, meg lehet csinálni”. Megkérdeztem: „Akarják, hogy menjek és beszéljek a polgármesterrel?”. „Nem, nem, inkább ne”.

Ezután minden nap öt órakor Rina Skeel, az Odin Teatret színésznője és producere átvette a kulcsokat, majd ezután kísért téged, Pino, hogy ellenőrizze a színészeid munkáját, ahogyan az este és az éjszaka folyamán átalakították a különböző helyiségeket, és ahogyan azokat rendbe rakták, hogy a dolgozók másnap reggel megkezdhesék a szokásos napi rutinjukat. Történtek néha apróbb hibák – kinyílt egy ablak, vagy véletlenül rossz helyen felkapcsolt valaki egy lámpát –, mire azonnal bekapcsolt a riasztó, és jöttek a biztonsági őrök.

Amikor 2014-ben a könyvtárat a városháza valamennyi helyiségével együtt átalakítottátok, a Potlach, tehát a Színház csupa nagybetűvel városunk politikai döntéseinek a helyszínét hódította meg. A Potlach szó szerint átformálta a városi közigazgatás univerzumát, a polgármesteri szobát, melynek karosszékében egy kislány ült, az irattárat, a mosdókat, a konyhákat... mindent áthatott a költészet és a szuggesztivitás delíriuma. Több ezer ember tekinthette meg ezt az installáció-szerű előadásotokat. Álomként és varázslatként élték meg a hatalom csarnokainak belsejét. Bevontatok több tucatnyi városi egyesületet, felejtethetetlen pillanatokat szereztetek Holstebro valamennyi lakosának: kiváltottátok az összetartozás érzését azáltal, hogy együtt tapasztaltunk meg egy olyan élményt, amely mindannyiunkat megbabonázott.

Az elmúlt években a Potlach volt az Odin egyik leghatékonyabb szövetségese abban, hogy megtörje a mindennapi élet ritmusát és egyhangúságát. A költészet és a szépség képeit kínáltátok Holstebro lakosainak, hatékony erőket az

előítéletek és klisék lerombolására. Ezért hívlak meg benneteket újra és újra, és remélem, hogy ismét megtehetem majd.

Pino Di Buduo: Szeretném bemutatni a Potlach új generációját, bár Zsófia Gulyás már több mint tizenöt éve dolgozik nálunk, Irene Rossi pedig már hat éve.



Zsófia Gulyás: Magyar vagyok, a nevem Gulyás Zsófia, és a Teatro Potlach-ba 2004-ben érkeztem, véletlenül. Magyarországon tanultam az egyetemen, majd amikor Olaszországban európai önkéntes szolgálatot teljesítettem, véletlenül Fara Sabinában jártam turistaként. Így találtam rá a Teatro Potlach-ra. Nem sokkal később visszajöttem, hogy részt vegyek egy háromhónapos szemináriumon a színeszi munkáról, ami után itt maradtam. Azóta is a Teatro Potlach-csal dolgozom. Kezdetben Danielától, Nathalie-től és Pinótól kezdtem el tanulni a fizikai és vokális

tréninget, ami teljesen új volt számomra. A gyakorlás rövid időn belül mindennapos szükségletté vált.

Itt a Potlach-ban hallottam először az Odin Teatrettről. Eugenio Barbáról és az Odin színészeiről mint mestereikről beszéltek nekem. Tehát úgy ismertem meg őket, mint a „mestereim mestereit”. Az első évek során lehetőségem volt találkozni az Odinnal, és élőben megnézni néhány előadásukat. A történetüket könyvekben is olvastam. De számomra az Odin Teatrettel való kapcsolat 2007-ben változott meg, amikor elkezdtük itt nálunk szervezni a FLIPT-et⁶. Azóta Eugenio Barba és Julia Varley minden évben eljöttek hozzánk. Nagy tisztelettel tekintettem rájuk, mint a mestereim mestereire, és mindig boldognak éreztem magam ebben a kiváltságos kapcsolatban, még akkor is, ha többnyire valami rendkívül gyakorlatias dologra összpontosítottam, például arra, hogy tisztán találják a termet, vagy hogy vizet hozzak nekik, vagy hogy a résztvevők késedelem nélkül lépjenek be a terembe. Próbáltam időt szakíta-



Gulyás Zsófia a Teatro Potlach „Varázslatos cirkusz” című előadásában Goleniów-ban, Lengyelországban (forrás: a Teatro Potlach arcívuma)

⁶ Festival Laboratorio Interculturale di Pratiche Teatrali (Interkulturális Színházi Gyakorlatok Műhelyének Fesztiválja).

ni arra, hogy a fesztivál során rám háruló sok feladat mellett követni tudjam a teremben végzett munkájukat. Ezek mindig különleges napjai az évnék.

2011-ben, majd '14-ben és '17-ben részt vettem a holstebrói Festuge-én. Végre láttam és megismertem azokat a helyeket és embereket, akiket korábban csak történetekből ismertem. Megfigyeltem és felismertem azokat a szabályokat, a szervezést, elveket és értékeket, melyeket a Potlach-ban megismertem. De a legfőbb élmény számomra a „nehézség” volt, vagyis a rengeteg tennivaló és a mindezekkel való megbirkózás gyakorlati nehézsége. Hiszen a munkánk nem merült ki a *Láthatatlan városok* produkció megvalósításában, ami már önmagában is hatalmas vállalkozás, de amelyet már mégis megszoktunk valamennyire. Más dolgokat is létre kellett hozni, szabadtéri beépítéseket, utcai előadásokat. Küzdenünk kellett a hideggel, a széllel és az esővel. Korán kellett kelni és későn lefeküdni. Azonban ha már mindezt túléli az ember, ami megmarad, az a szépség élménye, ennek a varázslatos környezetnek a gyönyörű emléke, és hogy valami csodálatos dolognak lehettünk a részesei. Holstebróban a három Festuge során lehetőségem nyílt együtt dolgozni az Odin Teatret színészeivel, az Eugenio által rendezett nyitó- vagy záróelőadásokban, illetve a Julia által szervezett felvonuláson, és természetesen a *Láthatatlan városok* projektünkben.

És most, ha a mestereimhez fűződő kapcsolatra gondolok, akkor erre az ismeretekben gazdag gyakorlati tapasztalatra gondolok, és rájövök, hogy ez a kiváltásos kapcsolat nem csak történelem, már nem az a történet, amit elmeséltek, hanem már az én történetem is.



Irene Rossi: A nevem Irene Rossi, a Teatro Potlach-ban dolgozom színésznőként és szervezőként. 19 évesen döntenem kellett a jövőmről, és mivel gyerekként szerettem történeteket kitalálni, énekelni és más karakterek bőrébe bújni, úgy döntöttem, hogy beiratkozom az egyetem színház szakára. Az első kurzusom, a Színháztörténet tíz olyan könyv tanulmányozását tartalmazta, amelyek mérőföldkőnek számítanak. Ezek között volt Eugenio Barba *Papírkenu* című műve is. Ez volt a legnehezebb olvasmányom. Ez a könyv olyan alapelvekről beszélt, amelyeket nem tud-

tam megérteni, mert nem tudtam összefüggésbe hozni a saját tapasztalataimmal. Színházi antropológia? Hétköznapi túli színészi jelenlét? Sats? Több volt ez, mint egy találkozás, ez egy belső összecsapás volt köztem és az irodalmi Eugenio Barba között. Egy szent szörnyeteg, akiről az egyetemen mindenki tisztelettel és a miszticizmus aurájával beszélt, ami még titokzatosabbá tette ezt az alakot.

Néhány hónappal később, 2010 júniusában hallottam, hogy Eugenio Barba mesterkurzust tart Fara Sabinában. Úgy döntöttem, hogy elmegyek. És ez alkalommal megismerkedtem mind az Odin Teatrettel, Eugenio Barba és Julia Varley személyében, mind a Teatro Potlach-csal, amely az Interkulturális Szín-

házi Gyakorlatok Műhelyének Fesztiválja keretében látta vendégül őket. Így együtt ismerkedtem meg ezzel a két csoporttal, teljesen tudatlanul a köztük lévő összefüggésekről, és akkor még csak kevéssé tudatosult bennem, hogy e két csoportnak mennyi köze van ahhoz a színháztörténethez, amelyet a könyvekből készültem tanulmányozni. A találkozásról azonban két felismeréssel jöttem ki: az első az volt, hogy az az út, amelyet kalandvágyból az előadóművészeti karra való beiratkozással választottam, helyes volt. A második, hogy biztosan tudtam, valamilyen módon visszatérek Fara Sabina-ba a Teatro Potlach-hoz, és ott fogom leélni életem egy szakaszát.

2012-ben láttam az Odin Teatret *Itsi Bitsi* című előadását a római Teatro Eutheca színházban. És megint nem értettem! De mélyen megrázott ez az előadás, olyannyira, hogy a végén sírni kezdtem, és nem tudtam megmagyarázni, miért.

Talán egy jel volt? Mert nemrégiben és merő véletlenségből tudtam meg, hogy a Teatro Potlach a Nordisk Teater Laboratoriummal együtt a darab producere.

Tíz év telt el azóta, hogy először olvastam a *Papírkenut*. Közben áthidaltam a szakadékot, melyet a valódi színház és az irodalmi színház között éreztem, le-diplomáztam, és újra elkerültem a Teatro Potlach-hoz, egy kéthónapos szakmai gyakorlatra. Ma már csaknem hat éve vagyok itt.

Ezekben az években volt szerencsém egy olyan színházi csoporttal élni, amely negyvenöt év munkáját tudhatja maga mögött, és amely lehetővé tette, hogy évente legalább egyszer szembesüljek az Odin Teatret mestereivel.

Úgy gondolom, hogy egy fiatalnak, aki ilyen élménydús, kiváltságos helyzetben találja magát, lábujjhegyen kell bemennie, leülnie a sarokba, és mindenk előtt meg kell figyelnie mindent. És csak ezután válhat a tapasztalatcserékből, utazásokból, másokkal megosztott élményekből és barátságokból álló nagyszerű mozaik új darabjává. Legalábbis én ezt tapasztaltam. És ez csak a kezdet.

Pino Di Buduo: Most egy másik rendkívül fontos területre lépünk: Nathalie és Daniela ismerik legjobban Juliát, aki sok évvel ezelőtt kezdett behatolni egy akkor még ismeretlen területre: a női érzékenység jelenlétére a művészetben. Nathalie és Daniela is szeretnének kérdezni valamit Juliától, mert mindez nagy hatással van a munkájukra azóta is.



A *Papírkenu* 2001-es magyar kiadásának borítója



Nathalie Mentha: Julia, számomra te vagy az, aki kapcsolatokat hoz létre. Mindig segítettél nekem és konkrét tanácsokat adtál. Emlékszem, amikor 2007-ben meghívtál a „Történetek, amiket el kell mesélni” című konferenciára, az ötödik Transit Fesztiválra, amelyet még ma is szervezel. Két előadásomat is meginvitáltad, a Frida Kahlo és Ingeborg Bachmann életrajzára épülő *Viva la vita*, valamint a Per Edith Piaf című előadást, amely a híres énekesnőnek állít emléket. Ez volt az első alkalom számomra, hogy egy olyan fesztiválon vehettem részt, ahol

csak női művészek szerepelnek. Különleges érzékenység volt jelen. Egy nap az étkezőben találkoztam Parvathy Baullal, egy indiai énekesnővel, festővel és történetmesélővel, aki a Baul-hagyományok képviselője. Ezt a találkozást követően tíz éven át hívtuk Parvathyt Fara Sabinába a fesztiválunkra művészként és pedagógusként. Barátok lettünk, esténként beszélgettünk, én Indiáról kérdezgettem, ő pedig olyan dolgokat mesélt, amikről nem is gondoltam, hogy léteznek. Később Parvathy kétszer is meghívott minket Indiába. Az első alkalommal, 2011-ben meghívta Pinót és engem, hogy mutassuk be Trivandrumban és Kalkuttában a közösen létrehozott *Szerelmes dalok külföldről* című előadást. Aztán másodszor 2012-ben meghívott minket az első Tantidhatri Nemzetközi Női Előadóművészeti Fesztiválra, amelyet közösen szervezett veled, Julia. Daniela elhozta a *Hurrikánok* című előadását, amely Brecht és Weill dalaira épült, én pedig Edith Piaf-ról szóló darabomat adtam elő.

Előadásokat adtunk elő és a meghívott művészekkel közösen workshopokat tartottunk, megosztva egymással a tapasztalatainkat.

Ez volt a második ilyen alkalom, amikor a társulatomon kívüli művésznővel együtt vettem részt egy műhelymunkán. Mindez egy nagyon csodálatos és termékeny találkozás volt.

Júlia, téged kérdezek: mennyire vagy tudatában az általad szervezett fesztiválok jelentőségével?



Jelenetkép Nathalie Mentha *Edit Piaf* előadásából
(forrás: teatropotlech.org)



Daniela Regnoli: Júlia, az elmúlt tizenöt év során minden évben eljöttél hozzánk Fara Sabinába a FLIPT kerekén belül, és lehetőség volt találkozni számtalan eltérő hátterű fiatallal, akik éppoly különbözőek, mint amilyen sokfélék a vágyaik. Vannak, akik közösségi tapasztalatokkal érkeznek, míg mások inkább egyedül dolgoznak, van aki rendezővel, míg más inkább anélkül alkot, illetve egyesek például pantomimmal, tánccal vagy narratív színházzal foglalkoznak... Azt szeretném kérdezni, hogy egyrészt milyen emlékeket hagytak benned ezek a találkozások, másrészt pedig van-e valamilyen tanácsod vagy üzeneted a fiatal színészek vagy a gyakorló és leendő színházi alkotók számára, akiket megcsípett a színházi tarantella?



Julia Varley: Ma négy kis cukkinit szedtem le a kertemből. Elmondhatnám, hogyan készítettem elő a földet, hogyan vetettem el a magokat, hogyan ültettem át őket egy kicsit nagyobb cserépbe, majd később kitettem őket a szabadba, hogy öntözhessem... De azt nem tudom elmondani, hogyan nőttek. Minden előkészítő munkát én végzek, de soha nem lehetek biztos abban, hogy a növények megőnének-e, és hogy teremnek-e végül cukkinit. Mert részben a napsütéstől függ, amely idén nagyon bőkezű volt Dániában, részben attól, hogy a magok nem túl öregek-e, lesz-e virág... Ezzel azt akarom mondani, hogy dolgozni kell, minden lehetséges módon elő kell készíteni a talajt, de az eredményre nincs végső garancia.

Amikor először szerveztem meg a Tranzit Fesztivált, olyan csoportok színésznőinek az előadásait szerettem volna meghívni, akik elkezdtek rendezni. Az előadásaik megtekintésének legegyszerűbb módja az volt, hogy meghívtuk őket Holstebróba. Egy olyan helyzetet is szerettem volna teremteni, amelyben a munkáról ítékezés nélkül, de konstruktív módon lehet beszélni. Nehéz feladat.

Amikor azon gondolkodom, kit hívjak meg a Tranzit Fesztiválra, azok közül választok, akik lenyűgöznek a nagylelkűségükkel és az általuk generált energiával, azzal, ahogyan a területet előkészítik a munkájukhoz. Úgy képezem, hogy a Tranzit Fesztiválra való meghívással cserébe energiát adok nekik.

Sok nő úgy gondolja, hogy eleve joguk van a részvételhez, de a jogot elköteleződéssel lehet kiérdemelni. Ez nem feltétlen az adott előadás vagy műhelymunka minőségétől függ, hanem a művész teljesítményének valódi értékétől és jelentőségétől, hiánypótló voltától, az előadás létrehozását szükségessé tevő munkától.

Amikor például Ana Woolf úgy döntött, hogy Magdalena-találkozót és fesztivált szervez Buenos Airesben, Argentínában, úgy éreztem, hogy valamit vissza kell adnom neki. Innen ébredt fel bennem az igény az első előadás rendezésére, amit Anával hoztam létre.



Parvathy Baul 2019-ben
(forrás: indulgexpress.com)

Parvathy Baul egy szerencsés véletlen folytán került a Transitba. Amikor női történetmesélőket kerestem, a párizsi Világ Kultúráinak Háza igazgatója, Chérif Khaznadar ajánlotta nekem Parvathy nevét. A Transit nagy változást jelentett Parvathy számára. Soha nem gondolt magára nőként a munkájával kapcsolatban. Parvathy később fesztiválokat szervezett Indiában, hogy megadja az ottani nőknek azt, amit ő a Transitban kapott.

A Magdalena-projekt átütő hatásának eléréséhez fontos volt a választott téma, de ennél sokkal alapvetőbb a kor, a nemzetiség, a színháztípus, a tapasztalat sokfélesége, illetve a több vagy kevesebb tapasztalattal rendelkező nők keveredése, a nagyon jól működő produkciók bemutatása, vagy a megmutatásra váró előadások öss-

szehozásának az igénye a fejlődés érdekében, egy erre megfelelő környezetben.

Lényeges, hogy a művésznők ne csak azért jöjjenek, hogy megmutassák az előadásunkat. Ahogy mondtad, Nathalie, a menzán evés közben beszélgetni kezdte Parvathyval. A Transitban olyan környezetet próbálok teremteni, ahol találkozások születhetnek az előadások után, vagy a műhelymunkák, az ebédek, konferenciák során, a folyosókon, a szobákban, ahol alszol, vagy éppen a színházi terek közös takarítása közben. Ezek azok az elemek, amelyek előkészítik a talajt az elvetett magok növekedéséhez.

A Teatro Potlach színésznőinek a meghívása olyasmi, aminek számomra a színházi csoporton belüli személyes autonómiához is van köze. Színésznők vagyunk, de a munkánk nem korlátozódik a színpadon való szereplésre. Számos más része is van a közös és egyéni munkának, úgy mint a szervezés, kreativitás, felkészülés, pedagógia, tanítványok fogadása... A csoportokon belül a művészi munka és a többi tevékenység között határozott ellentét feszül, hiszen mintha a próbateremben való munkától kellene elvenni az időnket. A Transit segítségével igyekszem világossá tenni, hogy a szervezési munka (mint a takarítási listák készítése vagy az étel felszolgálásának mikéntje, a segíteni érkező önkéntesekkel való találkozás stb.) mind része a környezet kialakítását jelentő dramaturgiának. De az ember nem mindig áll készen az autonómiára. A felelősségvállal-

lás pillanata, amikor megtanulunk kiállni magunkért, a készenlétnek egy olyan eredménye, amely nem adott automatikusan a kezdetektől fogva. Azt hiszem, ez a pillanat Nathalie és Daniela számára is inkább az indiai Tantidhatri Fesztiválon történt meg, mint a Transiton.

Emlékszem, hogy sok évvel ezelőtt, nem sokkal a Frascatiban tartott csoporttalálkozó után, ahol Eugenio és én, a Potlach és mások is ott voltunk, meséltem nektek a Magdalena-projektről. Elvetettem egy magot, amely nem talált termékeny talajra. Több év telt el, mire az önállóság vágya megjelent a csoportotokban. Az Odinban Eugenio sokat beszél, de nálatok Pino is sokat beszél. Nem könnyű meghódítani a teret. A tér meghódításához szükséges erő nem abban rejlik, hogy a saját álláspontodhoz ragaszkodva bizonyítsd be az igazadat, hanem a cselekvés erejében, abban, hogy hajlandó vagy megosztani a sebezhetőségedet, a bizonytalanságodat és a kérdéseidet. Ez az évek során jön.

A fiataloknak szóló tanácsokkal zárva azt szoktam mondani, hogy „türelem, türelem, türelem”. Ne siettesd a dolgot, mert a cukkiniknek sok időre és sok napsütésre van szükségük a növekedéshez. Kereshetjük a napot, de sokszor nem mi vagyunk azok, akik azt megadhatják.

Pino Di Buduo: Eugenio, lenne néhány szavad e három nap lezárásaként?

Eugenio Barba: Minden, amit e három nap alatt elmeséltünk, nagyjelentőségű a számunkra, akik részt vettünk ebben az eszmecserében Amiről beszélünk, az a tapasztalataink szűrlését reprezentálja, naivitásunkkal és sebezhetőségünkkel, de azzal az energiával is, amelyet eleinte figyelmen kívül hagytunk, és amely a színházban való több évtizedes kitartásunknak köszönhetően vált tudatossá. A színház menedéket és erődöt jelentett a számunkra. Megvédett minket, és ugyanakkor lehetővé tette számunkra, hogy megvédjünk olyan igényeket, amelyek alapvető fontosságúak voltak a számunkra.

Nem tudom, milyen értéket képviselhetnek a történeteink mások számára, vagy azoknak a nagyon fiataloknak, akik nem vettek velünk együtt részt a politikai elkötelezettség és a terrorizmus európai korszakában, illetve azoknak, akik most lépnek elő a világjárvány okozta bezártságból, amelyről azt feltételezzük, hogy a normalitáshoz való visszatérés radikális változásokat eredményez majd a színházban. Nehezen tudom elképzelni ezeket a változásokat. A magány nem fog megszűnni, ahogyan az igazságtalanság és a megkülönböztetés sem, de a nők elleni erőszak sem fog eltűnni egyik napról a másikra.

A történelem azt tanítja nekünk, hogy a színház kereskedelmi vállalkozásként indult, amelynek célja a szórakoztatás volt. A 20. században a színház az elmélkedés és a lázadás színhelyévé is vált. Katakomba volt, amely új életre készített elő minket, és lövészárkot teremtett az előítéletek és a megfélemlítés elleni harcokhoz. A történelem megtanít bennünket: mi mindannyian, minden nemzedékhez tartozó férfiak és nők vagyunk azok, akik váratlan motivációkat fecs-

kendezünk be, és felfedjük a színház elképzelhetetlen értelmét. Szerelmesnek kell lennünk a színházba mint művészetbe, de nem feledhetjük el azt a hideg tény, hogy a színház is kereskedelmi termék.

A színház mi vagyunk, mindannyian. Mindenki közülünk megtagadhatja a minket körülvevő színház életben tartását, és elégetheti haragjával, álmodozási képességével, és megvalósíthatja azt, amire szüksége van, a saját határainak túllépésével és akaratával, mely elköteleződés és erőfeszítés. A történelem azt tanítja, hogy mindez lehetséges, a példák nem hiányoznak, a lehetetlenség igazi hagyományát teremtik meg. A feladatunk az, hogy életben tartsuk ezt a hagyományt.

Pino, a szeretet különböző arcai között felfedezem a hála arcát is. Hálát érzek azért, hogy sok emberrel találkoztam. És azt kell mondanom, hogy ti a Potlach-ból azon emberek közé tartoztok, akik megerősítetek abban a meggyőződésben, hogy érdemes volt színházat csinálni.

Öllelek benneteket, mindannyiótokat a világ azon embereivel együtt, akik figyelnek ránk. Köszönöm Claudio, Irene és Vincenzo munkáját, akik gondoskodtak a találkozási technikai megvalósításáról. Jó volt, Zsófia és Irene, hogy meghallgattalak benneteket. Találkozunk jövőre, és még sok-sok évig, új kalandokkal. Jó munkát kívánok mindannyiunknak.

*Fordította: Pintér Németh Géza
Lektorálta: Gulyás Zsófia*

A Battle Cry: The Third Theatre

Parts Two and Three

During the critical phase of the COVID-19 period, on 20 June 2020, the participants of the conversation published here connected on the world wide web from distant locations to recall the start of Teatro Potlach, which had been established following the example of the Odin Theatre, from almost half a century away. The participants included Eugenio Barba from *Odin Teatret* and Pino di Buduo from Teatro Potlach with Claudio La Camera moderating the event. The personal statements of the speakers provide an authentic picture of the elementary influence which Eugenio Barba's laboratory theatre in Holstebro had on the generations of directors and actors active since the 1970s. This newly published second and third parts of our series (the first part was published in September 2022) presenting the creation of "the third theatre" shows, beyond the concrete daily practice of theatre, the importance of the network of relationships which is still able to pass on this valid and effective European model of theatre culture renewal. The publication of the conversation series is now particularly relevant, as the meeting of the International Theatre Anthropology School / New Generation (ISTA/NG) led by Eugenio Barba will take place in Hungary between May 7–21, 2023, within the framework of the Theatre Olympics. Additionally, it is also noteworthy that Pino Di Buduo and his Hungarian colleague, Zsófia Gulyás, have taken an active role in the realization of the closing event of the Olympics.



„A megújulás egyfajta szélárnyékban történt”

Regős Jánost, a Szín-Játékos Szövetség elnökét Szász Zsolt kérdezi

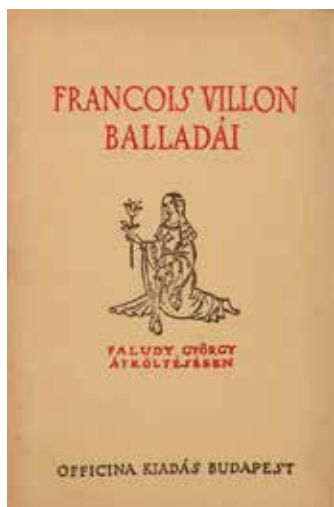
SZÁSZ ZSOLT: Az amatőr és/vagy az ifjúsági színház világáról legutóbb egy oroszországi fesztivál-beszámoló jelent meg tőled a Szcenáriumban, 2020-ban. Azt megelőzően pedig egy reprezentatív interjúfolyamban, a Félmultban mutattad be a magyarországi színházi nyelvújítás hőskorát, a rendszerváltozást megelőzően létrejött amatőr, egyetemi színpadi vagy alternatív mozgalmak legjelentősebb alkotóit. Ahogy az lenni szokott: éppen csak téged nem faggattunk a pályád alakulásáról, arról, hogy miképp kerültél bele ebbe a sokszínű világba. Manapság a színházi pályaaorientáció már a gimnáziumi évek alatt elkezdődik. Nálad ez hogyan alakult? Úgy tudom, az egyetemet Debrecenben kezdted, a hetvenes évek elején, és tagja voltál az ott akkor nagy feltűnést keltő Főnix Együttesnek.

REGŐS JÁNOS: 1964-ben egy nagy csalódással indult az én színházi életem... Ülök az Egyetemi Színpad nézőterén, és nézem apám, Regős Pál Ember, felkiáltójel, kérdőjel című előadását, ami a nagy lengyel pantomimes, Henryk Tomaszewski¹ ihletésére készült. Az egyik etűd közben a nézőtérrel egyszer csak elkezdik cikizni, füttyögnek, fölugrálhatnak és röhögnek. Tizenegy éves voltam. Ez akkor nagyon bántott. '65-ig jártam apám előadásaira a Magyar Jégrevübe is, ahol karakterszólista



Filmkocka a Magyar Jégrevü 1964-es előadásából
(forrás: filmhiradokonline.hu)

¹ Henryk Tomaszewski (1919–2001)



volt. Később is mindig megnéztem a pantomim előadásait, és láttam, hogy milyen nehéz ez a pálya. Én akkor még nem akartam aktívan színházzal foglalkozni. Aztán jöttek a pozitív élmények. 1972-ben már a Debrecenben jártam az egyetem bölcsészkarára, ahol a Főnix Együttessel bemutattunk egy Rabelais-regényadaptációt *Középkor* címmel. Nagyon sok jó fej szerepelt benne: Seregi Zoli, Kun András, Székács Csilla, aki sajnos már nem él, de eszembe jut az akkori társaságból Máté Péter, Vinkó Jóska meg Pinczés Pista is.

Sz. Zs: *Ő is jó szívvel emlegette ezt az előadást?*

R. J: Én voltam benne Dupla fenekű, a bölcsész. Emlékszem, álltam egy dobogó szélén, és

azon röhögött a közönség, hogyan tudom a lábujjaimat mozgatni. Egy fejpép volt ráirányítva a lábamra, amint őrt álltam. Akkor éreztem meg, hogy van valami komikai véna bennem. Ezzel együtt az egy komplex élmény volt, nemcsak színházi. Egyetemisták voltunk, bölcsészek, mi is, és akik néznek bennünket, azok is, együtt lubickoltunk ezekben a finoman pajzán jelenetekben. Használtuk Faludy Villon-fordításait is, amelyek emlékezetem szerint akkor még csak kéziratban terjedtek. Lehet, hogy ebből problémák is adódtak, mert eléggé szabados nyel-

ven íródtak azok a szövegek.

Sz. Zs: *Faludy ekkor még emigrációban volt, tehát indexen, és a rezsim a prudériájáról is híres volt. De hogyan volt jelen az egyetemi színház az akkori Debrecen életében?*

R. J: Mondok egy konkrét példát. Ott láttam Paál Istvánnak, Istinek a *Petőfi-rock* című előadását³, ami egy életre szóló élményem lett. Az egyetem dísztermében adták elő. Ment az előadás, ami hihetetlenül felkavart bennünket, majd hirtelen kivonultak az aulába, ott folytatták. Mi, a nézők, mentünk utánuk,



Petőfi-rock, Szegedi Egyetemi Színpad, 1973,
r: Paál István (fotó: ismeretlen, forrás: jatekter.ro)

² Pinczés István: *Rabelais és Pilinszky*. Költészeti nap emléképróba az egykori debreceni egyetemi színpadról, Szcenárium, IX. évfolyam, 2021. április–május, 56–71.

³ A *Petőfi-rock* emléknapija 2023. március 15-én volt Szegeden, Árkosi Árpád szervezésében, rendezésében.

mint valami tüntető menet, majd ismét visszatértünk a díszterembe, ahol újra előadták, másodszor és harmadszor is. Valószínű, hogy ott dőlt el, ezen az 1973-as debreceni *Petőfi-rock* előadáson, hogy engem ez érdekel. Magával ragadott ez a fajta közösségben való létezés, ami nemcsak nekünk, közönségnek fontos, hanem másoknak is, aminek mozgósító ereje van. Meg talán az is akkor fogalmazódott meg bennem, hogy az a fajta színház, amire azt mondják, „köszínház”, viszont annyira nem érdekel. A következő évben már az ELTE hallgatója voltam, s lehet, hogy az „Isti-élménynek” is köszönhetően rendszeresen járni kezdtem az Egyetemi Színpad előadásaira. Sok minden tetstett. Néztem Isti előadásait – éppen a Dantont⁴ rendezte –, láttam Csizmadia Tibort (Csizit) az *Arisztophanész madarai*⁵ című darabban, Katona Imrét és másokat is a mai nagyközt. Tehát voltak emlékezetes előadások, amiket ott láttam, de továbbra sem szerettem volna színházzal foglalkozni, hanem tudósnak készültem. Egyébként még sokáig visszajártam Debrecenbe. Az ELTE-n pedig bekapcsolódtam a Triviális Tudományos Diákkör munkájába. Olyan emberek vettek benne részt, mint például Réz András, a tanár-vezető pedig Király Jenő⁶ volt. Mindenkinél vá-



Katona Imre: *Madarak, Újszínház*, 2018, r: Katona Imre (fotó: panamy, forrás: criticailapok.hu)



Király Jenő (1943–2017)

⁴ *Kedd, július 14.* (Romain Rolland: *Danton, Július 14.* és *Eljő majd az idő* című drámái nyomán írta Katona Imre), rendezte: Paál István, Egyetemi Színpad, 1974.

⁵ Katona Imre: *Arisztophanész madarai*, Egyetemi Színpad, 1973, rendezte Ruszt József.

⁶ Király Jenő (1943–2017): filmesztéta, az ELTE Népművelés Tanszékének iskolatekrető professzora.



lasztania kellett egy-egy témát a populáris műfajok közül. Tudni kell, hogy abban az időben a Lukács György-féle művészet-felfogás volt az uralkodó, akit inkább a magas művészet érdekelt, és a populáris műfajokat nem tartotta kutatásra érdemesnek, nem tudott mit kezdeni velük. Pedig igenis fontos, hogy mi az, amit kultúraként a tömegek fogyasztanak. Király Jenő akkoriban Nicolaescu⁷ román filmrendező *Vádol a felügyelő* című bűnügyi filmjét és több más alkotását is vetítette az Egyetemi Színpadon. Elkezdünk azzal foglalkozni, hogy milyen módszerekkel lehet ezeket a populáris műfajokat megközelíteni, és miért fogyasztják őket ilyen sokan. Én témaként Hofi Gé-

zát, meg általában a politikai kabarét választottam. Király tanár úr témavezetésével végül ebből írtam a szakdolgozatomat, és mindjárt fődíjat nyertem vele Szegeden, a tudományos diákköri konferencián. A Hofi-dolgozat akkoriban komoly feszültséget gerjesztett a szegedi zsűri tagjai között. Vita kerekedett arról, micsoda dolog az, hogy egy Hofi Gézáról szóló tudományos diákköri dolgozat nyer, ráadásul tízezer forintot, ami akkor nagy pénz volt, egy népművelő háromhavi fizetése. Itt említeném meg Bujdosó Dezsőt⁸ is, aki aktívan vett részt a vitán, és a dolgozatommal együtt megvédte az egész irányzatot.

Sz. Zs.: *Az ELTE-én nem adódott lehetőséged arra, hogy színpadra lépjél? Vagy nem is szerettél volna színészként részt venni valamelyik csoportban?*

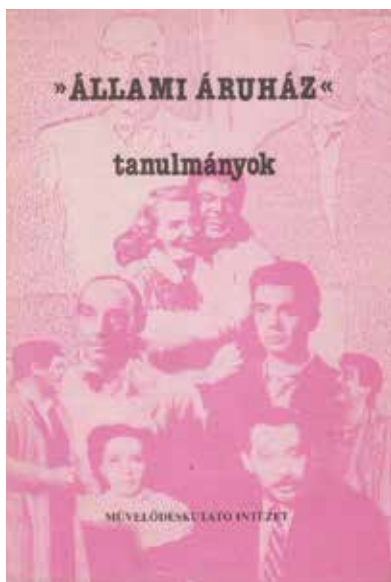
R. J.: Az egyetemi évek alatt, 1975-ben Pálfi Ágnessel csináltunk ugyan egy dramatizált József Attila emlékműsort a fiatal költő avantgárd korszakának verseiből, de nem voltam igazán aktív a színpadon. Kifejezetten a tudományos terület érdekelt. A szociológia, közelebbről a művészet-szociológia. Az viszont kétségtelen, hogy a Hofival kapcsolatos kutatásom után vérszemet kaptam, és elkezdtem a színészi játékkal foglalkozni. Ebben az motivált, hogy láttam, mennyire felszínesen kezelik szegény színészeket a kritikusok. Páger Antal például minden szerepében jó volt, de azt senki nem vizsgálta, hogy mitől olyan jó ez a színészióriás. Hogy milyen eszközei vannak. Általános értelemben kezdett el foglalkoztatni a színészi játék titka. De azok a műfajok is, amelyek a triviális kultúra témakörében terítékre kerültek. Ezek vizsgálatához az irodalomelméletben olyan új diszciplínák jelentek meg, mint a strukturalizmus, a ge-

⁷ Sergiu Florin Nicolaescu (1930–2013): román filmrendező és politikus.

⁸ Bujdosó Dezső (1942–2016) kultúra-kutató, egyetemi tanár

neratív grammatika vagy a jeltudomány. Ezek fogalmi eszközrendszerét próbáltuk alkalmazni például az operettre vagy akár a televíziós sorozatokra. Ez a fajta érdeklődés máig megmaradt bennem. Sz. Zs.: A Népművelési Intézetben belül Vitányi Iván vezetésével 1980-ban létrejött Művelődéskutató Intézetnek elvülhetetlen érdemei vannak abban, hogy ez az új kutatási irány nyilvánosságot kapott. A te tanulmányaidat is az intézet jelentette meg.

R. J.: A Népművelési Propaganda Iroda, később a Múzsák Kiadó valóban felvállalt egy ilyen profilt. A *kabaré ma* című kötetem is náluk jelent meg 1978-ban, Pálfi Ágnes volt a szerkesztője. A Vígszínházban 1977 márciusában bemutatott *Állami*



Áruház Ascher-rendezte kaposvári előadásáról is írtam még abban az évben egy terjedelmes tanulmányt, ami aztán B. Vörös Gizella szerkesztésében sokkal később, 1986-ban jelent meg a Művelődéskutató Intézet kiadásában. Az Intézet 1980-tól B. Vörös Gizella és Pálfi Ágnes szerkesztésében megjelent folyóiratát, a *Kultúra és Közösséget* is meg kell említeni, ahol a kultúraelméleti cikkek mellett a nyolcvanas évek közepétől – Király Ninának is köszönhetően – már hangsúlyos volt a színházi profil: Richárd Schechnertől, Włodzimierz Staniewskitől, Eugenio Barbától, Tadeusz Kantortól jelentek meg írások, naprakészen követve a hazai színházi életet megmozgató aktuális eseményeket, vendéjátékokat.

Sz. Zs.: Ezzel egy kicsit előre szaladtunk az időben. Úgy tudom, miután elvégezted az egyetemet, állást vállaltál a Népszínháznál, az Állami Déryné Színház jogutódjánál. Ez talán azért is érdekes lehet, mert ezen a néven indult el egy-két éve egy vidéket ellátó országos színházi program és egy társulat is.

R. J.: 1977-ben végeztem a magyar–népművelés szakon. Még a védelem előtt bejött hozzánk Csaplár Katalin, a 25. Színház⁹ művészeti titkára azzal, hogy hamarosan megalakul a Népszínház, ami a Déryné és a 25. Színház összevonása révén jön létre, s ide fiatal közművelődési szakembereket keresnek. Érdekel-e bennünket? Végül a végzős évfolyamból Illés Klára és én szerződünk. Az, hogy népművelői diplomával színházhoz szerződhetnek valakit, egy kis magyarázatra szorul. 1976-ban jött ki a Közművelődési Körvény. Minden egyetemen köz-

⁹ A 25. Színházat mint az első hivatalosan engedélyezett magyar alternatív színházat Gyurkó László író, Szigeti Károly koreográfus és Berek Kati színésznő alapította 1970-ben. 1978-ban összevonták a Déryné Színházzal *Népszínház* néven, és a társulat megkapta a felújított Várszínházat. 1991-től Budapesti Kamaraszínházként működött tovább.



A 25. Színház Korniss Péter felvételén
(forrás: szinhaziaddattar.hu)

művelődési titkárságot kellett működtetni, ami például Debrecenben már akkor is volt, amikor én oda jártam. Paál Istiék mint Egyetemi Színpad ugyanezzel a háttérrel működtek. Lehet, hogy az alakuló Népszínháznál is ennek a törvénynek a jegyében alkalmaztak bennünket. A Népszínház a tűz és a víz egyesítésének kísérlete volt. Egyrészt állandó játszóhellyel megalakult a Várszínház társulata, másrészt pedig létrehoztak öt utazó társulatot. Az utazók magukat „indianoknak” tartották, a Várszínházban játszókat pedig „fehéreknek”. Mi pedig, akiket zöldfülűként társulatvezetőnek, rendezőnek, aszisztensnek, tehát mindenesnek neveztek ki az utazótársulatok élére,

lettünk a „a Gyurkó¹⁰ spionjai”. Feladataim közé tartozott bizonyos közművelődési vonatkozású adatok gyűjtése is. Jegyzeteket készítettem az előadásaink vidéki fogadtatásáról, a közönség összetételéről, az egyes játszási helyek adottságairól. Kemény döntési helyzetekbe kerültem. Játsszunk vagy nem játszunk? Van-e fűtés? Időben megérkezünk-e egyáltalán? Rozoga, állandóan lerobbanó IFA Ikaruszok, vitatott szobaelosztások, személyi ellentétek lecsillapítása, szerelem-féltés, alkohol problémák, olykor még rendőrségi ügyeket is el kellett intéznem. Tehát az utazószínházi lét összes nyűgével, nyavalyájával találkoztam testközelből. Ezzel együtt volt művészi hozadéka is ennek az összetett munkának. Közművelődési feladat volt például, hogy az utazó társulatoknak irodalmi esteket is össze kellett állítaniuk. Ezeket én szerkesztettem a mindenkori rendezővel együttműködve. Ha össze akarom foglalni ezt az egészet, akkor azt kell mondjam, hogy bár nagyon kis fizetésért dolgoztunk – mindössze 2800–3000 forintot kerestünk, plusz 31 forint volt a napidíj –, és állandóan úton voltunk, nekem mégis ez volt a színházi egyetemem. Ez a két évad. Dolgoztam gyerekdarabban, szovjet darabban, Csongrádi Mária¹¹ nénivel és Petrik Józseffel.¹² Megtanultam együtt élni a leginkább kitett színészekkel, és megtanultam kommunikálni a híres emberekkel, Ruszt Józseffel, Gyurkó Lászlóval, Jancsó Miklóssal

¹⁰ Gyurkó László (1930–2007) író, drámaíró, színházigazgató

¹¹ Csongrádi Mária (1926–2012) rendező

¹² Petrik József (1930–1995) Jászai Mari-díjas színész, rendező

is. Nagyszerű előadásokat láttam a Várszínházban Iglódival, Andorai Péterrel, Jobba Gabival.

Sz. Zs.: Említetted, hogy felmérést kellett készítenetek. Az új Déryné-program keretében lehet, hogy ismét érdemes lenne föltérképezni a mai viszonyokat, akár a nagyszabású Agóra művház-felújítási program tükrében is.

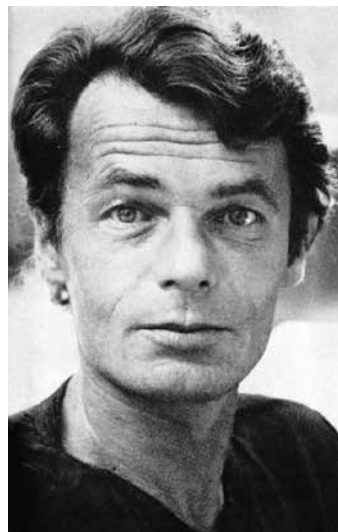
R. J.: Nem tudom, hogy ez ma hogyan van, mert nyilván komfortosabb egy kicsit az élet, viszont a színészekkel szemben támasztott elvárások is nagyobbak. Amikor ez az új vállalkozás indult, és éppen Déryné néven, azonnal felrémlt bennem a magam kétéves élménye. Jó lenne tudni, hogy van-e közönség, mert most, a színházi bum idején nagy a kínálat. Amikor én voltam a Népszínház utazó társulatánál, ez nem egészen így volt. A gyerekeket beteretlték az gyerekelőadásra, az esti felnőtt előadásokra pedig kínkeservesen szedték össze a nézőket.

Sz. Zs.: Mint aki a gyermekkoromat vidéken töltöttem, azért arra is emlékszem, hogy egy-egy vidéki nagy társulat, mint például a Csokonai Színház, rendszeresen tartott előadásokat a maga húsz-ötven kilométeres körzetében. Balmaújvárosban például Bakk Lukács – Zenthe Ferencsel láttam tőlük először Tamási-darabot, az Énekes madarat. Mára ez a gyakorlat jószerint megszűnt.

R. J.: Valóban nem járnak már ki a vidéki nagy társulatok. De ez azzal is összefügghet, hogy a színházi előadások nagyon technikaigényesek lettek. Fény, videó, nem tudom, még mi minden kell. Lehet, már nem érem meg, hogy újra az organikus színházcsinálás felé menjenek a dolgok. Túl sok technika van újabban a színházban. Fizikai rendező-szakos fiamtól viszont most azt hallom, hogy ő – ha egy mód van rá – már nem akar mikroportot használni. Ki tudja...? Az alapkérdés viszont szerintem ugyanaz, mint régen volt: a befogadóhely, a technika, illetve az odaküldött előadások minősége, és az, hogy a társulat és a közönség hogyan viszonyulnak egymáshoz.

Sz. Zs.: Az ötvenéves Szkéné története kapcsán 2022-ben megjelent Színház a másodikon¹³ című interjúkötetben Nánay István így fogalmaz: „A Szkéné akkor lett tényező, amikor megérkezett Regős János.” Ez 1979-ben történt. Hogyan lehet leírni azt a közeget, a hivatás és az úgynevezett nem hivatásos színházcsinálás egymáshoz való viszonyát a nyolcvanas–kilencvenes években?

R. J.: '79-ben felmondtam a Népszínháznál. Anyám, nagymamám beteg volt... Kérvénytettem, hogy kaphassak dramaturg-státuszt, s hogy ne kelljen tovább utaznom. Felmentem Gyurkó Lászlóhoz, aki azt mondta, hogy ezt most



Gyurkó László (1930–2007)

¹³ Jászay Tamás: Színház a másodikon, Szkéné Színház, 2022.



Regős Pál (balra) a BME Pantomim egyik előadásában (forrás: szkene.hu)

nem tudja megoldani. Akkorra viszont már a zsebemben volt egy ál-lásajánlat Szabó Istvántól¹⁴, a BME KISZ Bizottság akkori kulturális fe-lelősétől, későbbi közművelődési titkárától, hogy felvesznek a Szké-nébe programszervezőnek. Itt újra meg kell hogy emlékezzek apámról, aki így vagy úgy, de valamiképpen helyet csinált ott nekem, hiszen ő, aki 1973 óta a Szkéné Együttesnél mozgástanárként dolgozott, és ké-sőbb vezette az általa alapított BME Pantomim Mozgásszínházat, ismer-te a helyi viszonyokat. Mint böl-csész én is rendszeresen jártam oda, láttam a Wigmann Alfréd-vezet-te Szkéné Együttes előadásait is.

A döntésemben alapvető szempont volt, hogy gyönyörűnek találtam a játékk-teret. Beleszerettem. Akkoriban még Magyarországon nem volt a mai értelem-ben vett szobaszínház vagy blackbox színházi tér, de ösztönösen megéreztem, hogy itt bármit meg lehet csinálni. Ezt a teret akkor viszont igen sokan és sokfé-leképpen használták. A névadó együttesen kívül ott voltak apámék, Varga Ta-más színházi csoportja, a hátsó próbateremben próbált a Műegyetemi Szimfo-nikus Zenekar és a Műegyetemi Vegyeskórus. Tehát három színházi csoporttal és két zenei együttesel indultunk. A Szabó Pista-féle felkérés tehát arról szólt, hogy ezt a teret ezentúl elsősorban színházcsinálásra használjuk, hogy rendsze-resen legyenek előadások.

Sz. Zs.: *Tehát színházigazgató lettél?*

R. J.: Nem ez volt a titulusom, egy munkatárs voltam a Közművelődési Tit-kárságon, de idővel valóban annak tekintettek, annak is mondtak. Ez persze soha nem jelentette ugyanazt, mint egy kőszínházban igazgatónak lenni. Ugyanúgy pakoltam, hordtam a cuccokat, mint a többiek, de ahogy az imént mondtam, volt egy vízióm a térről, pontosabban arról, hogy mit szeretnék benne látni. A hetve-nes évek végéről beszélünk, amikor az – akkori fogalmak szerinti – amatőr stá-tuszban lévő csoportok, társulatok már a mai függetlenek szintjén dolgoztak, pél-dául az Egyetemi Színpadon, Szegeden, vagy éppen a Szkénében. Akkor indultak a mai értelemben vett stúdiószínházi kísérletek is. Épp most olvastam újra Sarka-di Imre *Oszlopos Simeonját*, amit először Kaposváron Gazdag Gyula rendezésében láttam. Színházi értelemben a konkrét gondolatom az volt, hogy a Szkénében mi-

¹⁴ Szabó István: színházi szakíró, az OSZMI volt igazgató-helyettese

ért ne találkozhatna egy vígszínházi színész mondjuk Fodor Tamásékkal, vagy azzal, amit ők csinálnak. Nem esztétikai kategóriákban gondolkoztam. Azt se gondoltam, hogy olyan populáris műfajokat kellene preferálnom, mint a kabaré, de azt igen, hogy a Szkéné kínálatában szerepelhetne egy-egy Sándor György- vagy Cseh Tamás-est. A hagyományos irodalmi összeállításokat, vers-esteket nem vállaltam fel, de helyet adtam olyan neo-avantgárd alkotóknak, mint Balaskó Jenő, aki – az akkor még nem is értelmezett – performativitás jegyében alkotott, nyilvánult meg.



Szabó István a BME egykori kulturális felelőse

Sz. Zs.: Ezek az elképzelések adták tehát az új modell alapját, amire Nánay utal?

R. J.: Igen, a műsorpolitikában ez volt a megújulás, ami egyfajta szélárnyékban történt. Amíg az Egyetemi Színpad reflektorfényben volt, és az államilag Tiltott, Tűrt és Támogatott kategória-rendszerben a cenzúra figyelme kísérte a munkájukat, addig velünk nem nagyon foglalkoztak. Fű alatt, partizán módon tudtunk működni. Ez talán annak is volt köszönhető, hogy nem akartunk odamondogatni a rendszernek, kifejezetten a művészi megnyilvánulási szándék, a produkciók kvalitása volt az, ami hajtott bennünket. Felléptek persze olyanok is, mint Krasó György és Háy Ágnes, akik nyíltan vállalták az ellenzékiességüket. De nálunk volt 1980-ban Nádas Péter máshol nem játszható darabjának, a *Temetésnek* a bemutatója is Gaál Erzsivel és Székely B. Miklóssal – Lacával. A '80-as évek elejétől nálunk indult több, később nagy nevet szerzett együttes és művész karrierje. Goda Gábor és az Artus, vagy a Bozsik Yvette és Árvai György alkotta Természetes Vészek Kollektíva. Évekig nálunk talált otthonra a 180-as csoport, színházi előadásokban próbálta ki magát a Muzsikás Együttes, de a Zsuráfszky Zoltán és Farkas Zoltán – Batyu vezette Kodály Kamara Táncegyüttes is itt kezdett. Művészi értelemben nagyon inspirálóak voltak ezek az előadások, és bizonyosan hozzájárultak a nyolcvanas évek végére kibontakozó társadalmi, politikai erjedéshez is. Mivel nálunk nem voltak sem ideológiai, sem műfaji megkötések, a színházi innovációban betöltött szerepe a Szkénének a



Vakok, Artus, 1985, Szkéné Színház (forrás: BME archívum)

'80-as évektől az ezredfordulóig megmaradt. Elég, ha csak a Csabai Attila – Ladjánszky Márta – Gergye Krisztián – Szász Dániel nevével fémjelzett Kompmánia Társulat, vagy a Pintér Béla Társulat alapítását, működését említem.

Sz. Zs.: Az általad vezetett Szkénének köszönhető az is, hogy az amatőr vagy alternatív szcénában elindult a nemzetközi kapcsolatrendszer kiépítése. Itt elsősorban az 1979-ben indított IMMT¹⁵ és a nyári képzésekre létrehozott IDMC¹⁶ működtetésére gondolok olyanként, mint ami ablakot nyitott a világszínházra.

R. J.: Valóban, a vasfüggönyön túlról olyan csapatok jöttek, mint az Odin, a Shushaku and Dormu, a Bread & Puppet, vagy japánból Kazuo Ohno, a békétáborból pedig Boleslav Polivka a Divadlo na Provazkuval, Oleg Zsukovszkij

a Gyerevo Színházzal, az akkori lengyel avantgárd színház legjobbjai, a GEST, a Provizorium, a Scena Plasticzna KUL, a Gardienice. Eugenio Barbának köszönhető, hogy a dél-amerikaiak vagy az indiaiak is eljutottak hozzánk. A kezdeményezés, hogy legyen nemzetközi fesztiválunk és szervezzünk a mai értelemben vett workshopokat, szintén apámnak köszönhető. Én pedig elkezdtem intenzíven angolul tanulni. Kezdetben én voltam az a tisztviselő, aki megteremtette mindehhez a megfelelő adminisztratív kereteket, a műszaki hátteret. Itt hozzá kell tennem, hogy a Műszaki Egyetem mint intézmény mi mindenben volt a segítségünkre. Ha mondjuk meghívtak bennünket Franciaországba, ők elintézték a vízumot, az ablakot a kék útlevelemben, és a mi kis műszaki stábunk is az ő alkalmazásukban állt. Abba pedig, hogy mit csinálunk, nem szóltak bele, nem lihegték túl a dolgokat,



Az Odin Színház *Oxyrhynchus Evangéliuma* Szkéné-beli előadásának plakátja 1985-ből (forrás: Regös János)

nem keresték az ellenséget, mint ahogy az akkoriban szokás volt más helyeken. Támogató volt a közeg minden szempontból. Igaz, nem sok műegyetemi hallgató tudott rólunk, de volt egy réteg a diákok között, akik nem csak közönségként jártak a Szkénébe, hanem műszaki téren közvetlenül is besegítettek. Hirtelen Káel Csaba, a MŰPA mostani vezérigazgatója jut az eszembe, aki műegyetemista éveiben diák-segítőként vett részt a munkánkban.

¹⁵ IMMT International Meeting of Movement Theatres, Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozó, 1978-tól 2005-ig tizenöt alkalommal.

¹⁶ IDMC nyári kurzusok, 1995-től 2005-ig.

Sz. Zs.: *Úgy érzékelem, hogy az egyetemi színjátszás itthon ma nincs annyira előtérben, mint volt korábban. Te, aki a Magyar Szín-Játékos Szövetség elnökeként a világ számos pontján megfordulsz, hogy látod, külföldön mi a helyzet ezen a téren?*

R. J.: Közvetlen élményem erről mostanában nincsen, viszont közvetett van, mert nemrégiben fordítottam az Eugenio Barba – Nicola Savarese kötetet, a *Színház öt kontinense*¹⁷ címűt. Eugeniónak ma is nagyon aktív a kapcsolata Dél-Amerikával és az egyetemi közeggel. Úgy érzékelem, hogy azon a kontinensen az egyetemi színjátszás „csúcsra van járatva”, mozgalmas az élet, politikailag is erős üzenetet hordozó előadások születnek. Az USA-ba rendszeresen jártam. Ott lényegében megszűnt az egyetemi színjátszás, illetve minden

valamirevaló egyetemen van színházi képzés, és ennek a keretében csoportok is működnek. Mint aki a tanulmányi időt is beleszámítva harminchat évet töltöttem egyetemi közegben, azt mondhatom, hogy mára alapvetően megváltoztak a tanár és a diák közötti kapcsolatok. Mester és tanítvány viszonyról, a művészeti egyetemeket leszámítva, talán már nem is beszélhetünk. Olyan „pályatévésztők”, mint amilyen például Jordán Tamás volt, aki műegyetemi hallgatóként az Egyetemi Színpadon kezdte a színészi praxist, nemigen vannak. Nem a nosztalgia mondatja velem, ez egyszerűen tény. Nagyon nehéz ma egyetemi színpadot működtetni Magyarországon. Szegeden döcögve, de működik, a színjátszók egy része már nem egyetemista. Pró-



Lakó Zsigmond

báloztak Veszprémben, ez mára megszűnt. Pécs az egyetlen, ahol intézményes háttérük, színháztermük is van, és jók. A Janus Egyetemi Színpad ez, amit Tóth András és Mikuli János vezet. A mostani Szkénét én nem tartom a szó igazi értelmében vett egyetemi színpadnak, mert az előadásokban már egyáltalán nem szerepelnek egyetemisták. Mondjuk az én időmben sem nagyon voltak, inkább csak körülötte. Debrecenben most van kettő is, az egyik, a Lakó Zsigmond-féle, több társulatos, angol és magyar nyelvű csapat. Fesztiválokat is rendeznek. Zsiga egyébként elnökhelyettese a Magyar Szín-Játékos Szövetségnek, és most nél-

¹⁷ E. Barba – N. Savarese: *The Five Continents of Theatre. Facts and Legends about the Material Culture of the Actor*, Brill/Sense, 2017/18.

különbözhetetlen munkatársa az olimpiai rendezvényünknek. Mostanában kaptak egy kis pinceszínházat, és a K épületben is van egy másik icipici helyiségük és kertjük bent a belvárosban.

Sz. Zs.: *Az elmúlt tíz évben sokszor találkoztunk amatőr színjátszó fesztiválokon. Zsűritagként, zsűrielnökként is rálátásod van a honi és a külföldi viszonyokra. Összehasonlítva a világ más részeivel miképpen fest ma nálunk a színházcsinálásnak ez a közösségi formája?*

R. J.: Itt vissza kell ugranom az időben. Az utolsó évadom a Szkéné élén 2009/10-ben volt, tehát nem onnan mentem nyugdíjba. A Műgyetem volt olyan gálás, hogy megtartott közalkalmazotti státuszban. Még négy-öt évig a diák-központ kulturális referenseként dolgozhattam. Akkor állítottam össze a Szkéné archívumát. Ide tartozik, hogy a 2009-ben elfogadott előadó-művészeti tör-

vény értelmében a Szkéné, ha mint színház pályázni akar, a továbbiakban csak egyesületként vagy közhasznú társasági formában, kft-ként működhetett tovább. Én ragaszkodtam az egyetemi státuszomhoz, nem akartam egy kft. alkalmazottja lenni. Ebben az időszakban keresett meg a Magyar Művelődési Intézet

akkor még létező drámai osztályáról Tóth Zsuzsanna és Nagy András László, akik az amatőr mozgalom ügyeit intézték akkoriban. Nagy András László (NAL) vitte a Magyar Szín-Játékos Szövetség mint civil szervezet ügyeit. Elnökként már át akarta adni a helyét valaki másnak. A 2011-es közgyűlésen terjesztett föl elnök-jelöltnek. Én pedig igent mondtam, és megválasztottak.

Sz. Zs.: *Ezzel a döntéssel visszatértél a hazai közművelődés közegébe.*

R. J.: Valóban, újrakezdtem a szakmát. Föl kellett derítenem, közelről kellett látnom, hogy mi zajlik az amatőr világban az ezredforduló után tíz évvel. Tulajdonképpen a mai napig ezt csinálom.

Sz. Zs.: *A Magyar Szín-Játékos Szövetség akkor már tagja volt az AITA/IATA-nak?*

R. J.: Igen. A Népművelési Intézet drámai osztályának egy másik legendás alakja, Máté Lajos (a színész Máté Gábor édesapja) volt az, aki a nemzetközi kapcsolatrendszer működtetését kezdettől ambicionálta. A kazincbarcikai fesztiválokon¹⁸ az ő meghívására mindig jött a világsszervezet delegációja is. Vezetőváltások történtek az akkor már a megszűnés küszöbén álló intézetben, és 2010-ben fel akarták mondani a magyar tagságot. Én viszont nem tudtam megbékélni azzal, hogy kimaradunk belőle. Rendeztük az adminisztrációs viszonyokat, elkezdtük fizetni a tagdíjat, pályáztunk a működésre és a programokra, jómagam pedig konferenciákra jártam, és egy ideig részt vettem a Közép-európai

¹⁸ Ifj. Horváth István Amatőr Színjátszó Fesztivál (1972–2012)

Bizottság elnökségében. Az idei fesztivált és közgyűlést, valamint a szakmai konferenciát mi szervezzük a 10. Színházi Olimpia eseményeként Debrecenben. A szövetség ügyeinek vitelében nagy segítségemre vannak az elnökség tagjai: a Formanek Csaba, Lakó Zsigmond és Nemeskéri Veronika.

Sz. Zs.: *Tehát nemzetközi összehasonlításban is meg tudod ítélni a magyar amatőr színházi mozgalmat.*

R. J.: A nemzetközi mezőnyből még mindig nem láttam eleget. A határon túli magyar rendezvényekre viszont sokszor hívnak. De jártam szlovákiai, csehországi és többször oroszországi amatőr fesztiválokon. A négyévente rendezett monacói világfesztiválnak [Mondial du Théâtre] is rendszeres vendége vagyok. Ez utóbbi az AITA/IATA – mondjuk így – színházi olimpiája. A külföldön látott amatőr előadások alapján azt mondhatom: az egyik különbség, hogy Nyugat-Európában, például Németországban, Hollandiában a felnőtt-színházi színjáték a domináns, míg nálunk inkább az ifjúsági/diák korosztálytól látni több előadást. A magam részéről a felnőttektől szeretnék itt Magyarországon több előadást látni.

Sz. Zs.: *Én néhány éve az inárcsi KB35 együttes tagjait láttam olyan amatőröknek, akik művészi értelemben is izgalmas előadásokat hoznak létre időről-időre.*

R. J.: A KB 35, a Győri RÉV, a Soltis Lajos Színház egészen különleges minőséget képvisel. Ezek a csoportok „műhely” jelleggel dolgoznak, az előadásaik minősége alapján pedig már nem tekinthetők „klasszikus” amatőröknek. Tagjai a Független Előadó-Művészeti Szövetségnek, de a Magyar Szín-játékos Szövetségnek is. Külföldön, én azt érzem, nincsenek ilyenfajta minőségi ambíciók a társulatokban. Ami nemzetközi összehasonlításban erős még nálunk, az a középiskolai diákszínházi színjáték. Nem utolsó sorban az ODE, az Országos Diákszínházi Egyesület munkájának is köszönhetően. Éppen most tavasszal lesz a felmenő rendszerű fesztiváljuk, az Országos Diákszínházi Találkozó.

Sz. Zs.: *A 10. Nemzetközi Színházi Olimpián Debrecenben rendezték az AITA/IATA Nemzetközi Amatőrszínházi Fesztiválját, a világ minden tájáról meghívott együttesekkel, előadókkal. Nem találtam a programban magyar együttest. Mi az oka ennek? Nincs elég nívós előadás? Esetleg mást értenek amatőr színjátszás alatt külföldön, mint itthon? Milyen izgalmas programokat, produkciókat ajánlanál a kínálatból?*

R. J.: Erre a világfesztiválra, mint ahogy a Monacóban rendezettekre is, nevezni, pályázni kellett a szabályok szerint. Két magyar nevezés volt a hatvanötből. Az egyik *A fal mögött* című előadás Páparól. Szabó Szilárd rendezte, és az akkor 14 éves Reményi Réka alakítja benne Anne Frankot. Én Komlón láttam. A másik a Helytelenek Társulat *Illúziók* című bábelőadása volt. Mivel mindkettő erős, de szövegközpontú előadás, és az AITA/IATA fesztiválokon nincs sem szinkron-tolmácsolás, sem szövegvetítés, végül Lakó Zsigmonddal úgy döntöttünk, hogy bár lesz néhány magyar előadás, de csak az off-program részeként. Fontos, hogy olyan magyar produkciókat mutassunk be a nemzetközi közönségnek, amelyek világviszonylatban is relevánsak lehetnek.



A SHKVENI Együttes *Padlás* című előadásának jelenetképe (forrás: tsu.ge)

A nemzetközi csoportok közül fontos megemlíteni a japán Toyamából érkező Bungezia Társulatot – ők Csehov *Leánykérését* adják elő. Velük érkezik Koizumi úr, aki Debrecennek, Toyama testvérvárosának különleges meghívottja, a 70 éve alapított társulat vezetője. Különleges lesz a szingapúri Raffles Zenei Kollégiumból érkező társulat *Festett Bőr* című mozgásszínházi előadása. Sokat várunk a georgiai Tbiliszi Állami Egyetem SHKVENI csoportjától. Ők egy *commedia dell'arte* stílusú bohóc játékkal szerepelnek a programban. Helyspecifikus előadást hoz a holland Hoosh csoport, a címe: *Fészek*. Sri Lankáról is lesz egy non-verbális előadást bemutató vendégünk, a Kalam Center. Néma-

játékuk expresszív színházi nyelven fogalmazott rituális szertartás a kitörésvágyról. A portugálok álom-színházának főszereplője a színészek mellett egy kiszuperált furgon. Ez előadásuk címe is: *La Furgoneta*. Remélem, hogy minden nézőnk meg fogja találni a neki legkedvesebb előadást.

“The Renewal Happened in a Kind of Wind Shadow”

Zsolt Szász Interviews János Regős, the President of the Hungarian Theatre Players' Association

János Regős (b. 1953) has been closely involved with Hungary's university, alternative, independent, and amateur theatre movements since the beginning of his career: he worked as the artistic director of the Szkéné Theatre of Budapest University of Technology and Economics for three decades from the early 1980s, and has been the president of the Magyar Szín-Játékos Szövetség [Hungarian Theatre Players' Association] since 2011. The career interview with him brings closer to the reader the decades when the “great generation” coming from outside the world of stone theatres became increasingly involved in the renewal of theatrical language. The interview is made relevant by the 2023 International Amateur Theatre Festival to be held as part of the 10th Theatre Olympics, with the Hungarian National Centre of AITA/IATA, the Hungarian Theatre Players' Association having been commissioned to organize it.



„A bruttó nemzeti boldogság fontosabb, mint a bruttó hazai termék”

Aled Rhys Jones, az AITA/IATA elnöke a Szcenárium szerkesztőinek kérdéseire válaszol

A X. Nemzetközi Színházi Olimpia keretében 2023 júniusában Debrecenben kerül megrendezésre az amatőr színházak világszövetsége, az AITA/IATA két évente esedékes világfesztiválja és éves közgyűlése. Aled Rhys Jones, a szervezet elnöke 2022 februárjában személyesen is ellátogatott a városba, megtekintette a leendő helyszíneket és találkozott a szervezet magyar vezetőivel. A Szcenárium szerkesztői ebből az alkalomból kérdezték őt magyar kollégáival való több évtizedes kapcsolatáról; az 1958-ban alapított AITA/IATA működéséről; az Egyesült Királyság mai viszonyairól a gyermek-, az amatőr- és az egyetemi színjátszás terén.

– Tudomásunk szerint már korábban is együttműködött a magyar amatőr és egyetemi színházi mozgalom képviselőivel. Kérjük, számoljon be korábbi és most szerzett benyomásairól, és arról a kapcsolatról, ami önt Regős Jánoshoz, Lakó Zsigmondhoz és Pinczés Istvánhozhoz fűzi.

Személyes kapcsolatam Magyarországgal 1990-ig nyúlik vissza, amikor egy walesi néptáncársulat tagjaként először látogathattam el az országba egy turné keretében, majd később még számos alkalommal. Szívemnek kedves, vidám emlékek ezek... Előadóként, turistaként vagy elnöki minőségben, azóta gyakorlatilag minden évben megfordultam Magyarországon, számos kulturális konferencián és találkozóon vettem részt az országban. Kulturális részvétel tekintetében Magyarország nagyon elkötelezett és aktív nemzetközi viszonylatban. 2017-ben, amikor az AMATEO, a Kulturális Tevékenységekben való Aktív Részvétel Európai Hálózatának elnöke voltam, a Zsolnay Kulturális Negyeddel együttműködve egy nagyon sikeres európai konferenciát szerveztem és vezettem Pécsen. Ez egy kulcsfontosságú esemény volt az európai művészeti szakemberek és a résztvevő művészeti szervezetek vezetői számára, többek

Debrecenben ülésezett az AITA/IATA Vegyes-bizottsága

Idén június 19-25 között Debrecenben kerül megrendezésre az AITA/IATA asbl. Amatőr-színházi Fesztivál, a 10. Színházi Olimpia részeként. A Fesztivál Vegyes-bizottsága január elején ülésezett, melynek eredményeként eldöntötték, melyik 12 előadást láthatják majd a debreceniek.

2019-ben a kanadai Saint Johnban tartották az AITA/IATA asbl. (Nemzetközi Amatőr-színházi Világszövetség) Nemzetközi Amatőr-színházi Fesztivált, melyre a Debreceni Egyetemi Színház (DESzínház) egésze alatt tevékenykedő VigKarma társulat is meghívást kapott, és kiválóan szerepelt. Majd 2021-ben, a hagyományokhoz híven, a két évvel későbbi AITA/IATA asbl. Nemzetközi Amatőr-színházi Világtalálkozót és közgyűlést Monacóban rendezték meg, melynek során Debrecen városának képviselőiben dr. Lakó Zsámond, a Debreceni Egyetemi Színház vezetője prezentálta Debrecen városának ajánlatát a következő, 2023-as AITA/IATA asbl. Fesztivál megrendezésére, s ezt az ajánlatot a közgyűlés készséggel elfogadta.

Ennek apropóján ülésezett január 13–15. között Debrecenben az AITA/IATA asbl. Vegyes-bizottsága, hogy a személyes találkozó során megvitassák, melyik 12 előadást hívják meg az öt kontinensről beérkezett több mint félszáz jelentkező közül a 2023. június 19–25. között Debrecenben megrendezésre kerülő Nemzetközi Amatőr-színházi Fesztiválra, mely a 10. Színházi Olimpia részeként és fő támogatásával valósul meg, a Magyar Szín-Játékos



Szövetség mint az AITA/IATA asbl. magyar nemzeti központja, Debrecen Város Önkormányzata, a Csokonai Nemzeti Színház, a Debreceni Egyetem, valamint a Debreceni Egyetemi Színház (DESzínház) szervezésében és támogatásával. A Bizottság tagjai által kiválasztott 12 külföldi előadás mellett, az off-program részeként, magyar társulatok előadásainak megtekintésére is lehetőséget kínál a Fesztivál.

A találkozón mint Válogató Vegyes-bizottsági tagok részt vettek: Aled Rhys-Jones (AITA/IATA elnök), Sofia Wegelius (AITA/IATA elnökhelyettes), Stephen Tobias (AITA/IATA vezetőségi tag), Regös János (MSz-JSz elnök), Gemza Péter (a Debreceni Csokonai



19

között az AMATEO nagy páneurópai projektjét vezette fel, amelyet a Kreatív Európa finanszírozott. Személyes benyomásom a magyarországi amatőr kulturális szcénát tekintve mindig is igen pozitív volt, és az országban folytatott munkám alatt tapasztaltak is tükrözik a „meg tudjuk csinálni” szemléletmódot, amelyet itt mindig megtaláltam, és a felmerülő nehézségek megoldására való hajlandóságot is.

A Magyar Szín-Játékos Szövetség régóta fennálló és kooperatív kapcsolatot ápol az AITA/IATA Nemzetközi Amatőr-színházi Szövetséggel. 2019-ben egy nagyon színvonalas európai amatőr-színházi fesztiválon vehettem részt Sopronban, melyet a magyar szövetség és az AITA/IATA Közép-Európai Bizottsága közösen szerveztek meg. Hosszú évek óta dolgozom együtt Pinczés Istvánval és Regös Jánossal is. Istvánval együtt dolgoztunk a 2009-es monacói AITA/IATA Mondial du Theatre fesztivál alatt, valamint a 2011-es norvégiai Tromsóban megrendezett AITA/IATA Nemzetközi Amatőr-színházi Fesztivál szakmai beszélgetésein is. Az István által ápolta szoros kulturális kapcsolat a japán Bungeiza amatőr szintársulattal és a Tojamai Előadóművészeti Fesztivállal AITA/IATA körökben jól ismert és támogatott tevékenység. Nagyon élveztem a Regös Jánossal való közös munkát, amikor 2019-ben Kijevben a Joyfest Nemzetközi Színházi Fesztiválon zsűriztünk együtt. Lakó Zsigmonddal pedig akkor találkoztam először, amikor azzal a céllal kereste fel a Szövetséget, hogy Debrecen városa fogadná a következő fesztiválunkat.

Finanszírozás és támogatás tekintetében a részvételi művészetek néha valamelyest a háttérbe szorulhatnak, s én önkéntesként mindig is célravezetőbbnek találtam a nyitott ajtón való belépést, mint a csukott ajtón való kopogtatást. Magyarországon úgy látom, mindig megértésre talál az amatőr színház világa, van hajlandóság az együttműködésre: az ajtó mindig nyitva áll a tárgyalások előtt.

– Kérjük, hogy röviden mutassa be az 1958-ban alapított szervezet, az AITA/IATA történetét, működését.

Az AITA/IATA Nemzetközi Amatőr-színházi Szövetséget 1952-ben hozta létre amatőr-színházi emberek egy csoportja brüsszeli találkozásuk során, annak a felismerésnek az okán, hogy a második világháború után szükség volt a különböző nemzetekhez tartozó emberek összehozására. Minden bizonnyal érezték, hogy az amatőr színházi embereknek szükségük van arra, hogy közösen osztozhassanak és felléphessenek egy nemzetközi platformon. A vasfüggöny le-





ereszkedésével és a Kelet- és Nyugat-Európa kultúrái között létrejött mesterséges határ létrejöttével, a kulturális kapcsolatok megőrzésének igénye az akadályok ellenére is elsődleges fontosságúvá vált a szervezet számára. A színházi társulatok fesztiválokon vagy turnékon való tapasztalatcseréje hosszú éveken át munkánk meghatározó eleme volt. Az „Egymás megértése és oktatás a színházon keresztül” mottó jegyében a Szervezet 1952 óta szervez képzéseket, fesztiválokat, workshopokat és szimpóziumokat.

1957-től különleges kapcsolatot ápolunk a Studio de Monacóval, akik négyévente szervezik meg a Mondial du Theatre fesztivált, 24 amatőr színházi társulatot hívnak meg a világ minden tájáról a Monacói Hercegségbe, hogy azok bemutathassák előadásaikat, valamint a fesztivál az AITA/IATA Közgyűlésének is helyet ad. 1990-ben a németországi Lingenben debütált az I. Gyermekszínházi Világfesztivál, mely négyévente visszatér Lingenbe; a következő eseményt 2024-ben szervezik. Az ilyen nagyszabású, állandó rendezvények közötti időszakokban kiemelt jelentőségű fesztiváljainkat a világ más országaiba is elvisszük, ezzel platformot biztosítva az amatőr színházak nemzetközi hálózatának. Mindig nyitottak vagyunk az olyan országokkal folytatott megbeszélésekre, amelyek érdeklődhetnek valamely kulcsfontosságú eseményünk megszervezése iránt. Továbbá az ausztriai AITA/IATA – Dráma az Oktatásban Kongresszust is támogatjuk, amely 2024-ben ünnepli majd fennállásának 50. évfordulóját. Az elmúlt években, és különösen a járvány óta, digitális rendezvényekkel bővítettük programjainkat, és a mai napig három online nemzetközi fesztivált szerveztünk meg partnerszervezetekkel együttműködésben, jelenleg pedig az első, Gyermek- és Ifjúsági Színházról szóló Digitális Konferenciára készülünk. A szervezet továbbra is operatív kapcsolatokat ápol az UNESCO-val, és jelenleg több mint 60 országból vannak tagjai.

– Ez a világszervezet igen szerteágazó kapcsolatrendszerrel bír, és számtalan színházi működési formát integrál, az amatőr és egyetemi kereteken túl a gyermekszínházak, a pedagógia és a művészeti oktatás és nevelés módszertanának területén is aktív. Ön mely területről érkezett, mikor és milyen minőségében kapcsolódott be a szervezet munkájába?

Színésznek tanultam Cardiffban és Londonban, profi színészként dolgoztam 10 évig, főleg televízióban. 1990-ben a walesi amatőr színházi szervezet munkatársa lettem, majd 15 évig én voltam az igazgatója, 2009-ben már sza-

badúszóként folytattam. Ezzel a munkával szereztem tapasztalatot mind az amatőr színjátszást gyakorlók képzésében, mind a színdarabok publikálásra történő szerkesztésében, és megbecsülésre tettem szert különösen az amatőr színház, és általában a részvételi művészetek terén. Az AITA/IATA-val először a Nagy-Britanniai Nemzetközi Színházi Börze Központon keresztül kerültem kapcsolatba az 1990-es évek elején, és 1995-ben a törökországi Ankarában vettem részt az első AITA/IATA Világfesztiválon és Kongresszuson. Ekkoriban kértek fel, hogy legyek Művészeti Fejlesztésekért Felelős Albizottság tagja, és először 1999-ben választottak be az igazgatóságba angol nyelvi titkárként. Legutóbb alelnökként dolgoztam az akkori igazgatóságban, most tanácsban, 2021-ben pedig a monacói közgyűlésen megválasztottak az AITA/IATA elnöki posztjára.

– Ön Wales-ben él. Kérjük, mutassa be az Egyesült Királyság mai viszonyait a gyermek-, az amatőr- és az egyetemi színjátszás vonatkozásában. Mi az, amit az Önök gyakorlatában példaadónak tart a világ számára? Mik ma a legégetőbb kérdések? Közülük mik fognak területekre kerülni az idei közgyűlésen?

Az amatőr színház él és virul az Egyesült Királyságban. Mint mindenhol, a járvány idején itt is lassulás következett be, de sok társulat áttért a Zoomon való kommunikációra, és ilyen formában kísérletezett előadásokkal, monológokkal, improvizációs színházzal, sőt próbákkal is, hogy tovább folytathassák tevékenységüket. Ennek az aktív amatőr színházi szcénának az Egyesült Királyságban az egyik aspektusa az egyfelvonásos fesztivál-körúton alapul, amely továbbra is számos társulatot fordít a versenyelvű színház felé. Az Egyesült Királyság mind a négy országában vannak amatőr színházat támogató szervezetek, de nagyon kevés állami finanszírozásból gazdálkodnak, és fennmaradásuk nagyrészt önkéntes közreműködéssel biztosított. Egy-két ilyen szervezet stabil tagsággal rendelkezik, és a tagdíjak révén hatékonyan tudnak működni. A brit Kis Színházi Szövetség mintegy 110 amatőr színházi társulattól áll, akik saját színházzal rendelkeznek, közülük sok társulat egész éves amatőr színházi programokat kínál, a Szövetség pedig hálózati és támogató szervezatként tevékenykedik az AITA/IATA Szövetség tagjaként. Az iskolai drámaoktatás támogatá-



A Kis Színházi Szövetség jubileumi, 2021-es programhirdetménye

sa nagyrészt helyi döntés eredménye. Számos szervezet foglalkozik országos ifjúsági színházzal, és még több olyan szervezet van, amelynek tevékenysége egy városra vagy megyére fókuszál. Némelyik nehézséget okoz számomra annak megítélése, hogy mit tartok a jó gyakorlat jó példájának az Egyesült Királyságban. Mert bár a gyermekek, fiatalok és kiszolgáltatott felnőttek megóvására irányuló törekvések útja egy kanyargós, időnként félreérthető és sokakat megosztó út volt, azért úgy érzem, hogy a jogszabályok és új munkamódszerek kidolgozását, valamint a szemléletváltást egyszer majd a jó gyakorlat példájának fogják tekinteni. Az AITA/IATA jelenleg az Antwerpeni Egyetem segítségével folytat kutatást, mely a nemzetközi gyermek- és ifjúsági színházi fesztiválok COVID utáni jövőjére fókuszál. A kutatás eredményeit a tervek szerint júniusban a Debrecenben tartandó közgyűlésen vitatjuk majd meg a fórum részeként.

– A X. Színházi Olimpia előtt megjelenő Szcenáriumban három beszélgetést tesszünk közzé. Az egyik megszólaló, Eugenio Barba az alábbiakat fogalmazta meg a világ válságjelenségeivel kapcsolatban: „A színház képes olyan nyomokat hagyni az életben, amik aztán átalakítják a környezetünket. Ez a hatás azonban nem mérhető. Ez szinte tragikus, hiszen nem mehetünk el egy politikushoz, hogy »Tessék, íme a bizonyíték, hogy a munkánk meghatározott számú embernél meghatározott minőségű átalakulást eredményezett«. Nem szükséges hatni ezekre az emberekre, maradhatnak olyanok, mint korábban voltak. Vannak azonban olyanok, akik éppen a színháznak köszönhetően érzik, hogy szükségük van megkongatni a vészharangot, hogy felébreszszék az alvókat.” Ön mit üzenne olvasóinknak?

Az elmúlt években az európai kulturális szervezetek és hálózatok sokat dolgoztak azért, hogy megpróbálják megragadni és számszerűsíteni az „átalakulás” fogalmát. Ez magában foglalta a szükséges nyelvezet és a különböző mutatók kidolgozásának szükségességét a kulturális részvétel hatásának felmérésére, legyen szó színházról, táncról, kórusmozgalomról, fúvós- vagy szimfonikus zenekarokról stb. Több európai amatőr művészeti szervezet bevonásával végzett





A Nemzetközi Amatőr-színházi Fesztivál szervezői a Csokonai Színház irodájában, 2023 januárjában. Balra: Aled Rhys Jones, szemben Regős János (forrás: Lakó Zsigmond)

kutatás és adatgyűjtés támasztja alá ezt a munkát. A hard és a szoft indikátor adatok összegyűjtése alkalmasabb megközelítést kínál és teljesebb képet ad azoknak a politikusoknak, akiknek az a feladata, hogy fontolóra vegyék a kulturális élet e területének finanszírozását és támogatását. A számok itt döntőek: hányan vesznek részt amatőr színházban egy országban egy adott évben? De mennyivel erősebbek ezek a mutatók, ha hozzátesszük a kérdést: hányan érezték magukat jobban az életükben egy amatőr színházi produkcióban való részvételt követően? Képzelnék csak el, munka után fáradtan hazaérve, egy gyors vacsorát követően visszaszállsz a buszra, hogy próbára utazz egy hideg, sötét téli éjszakán, ahol a színházrajongó kollégák társasága és a születendő produkció iránt érzett várakozás feldobja a hangulatod, s pár órával később újjászületve és feltöltődve térsz haza.

A kultúra életünkben betöltött szerepét az Emberi Jogok Egyetemes Nyilatkozatának 27. cikke rögzíti: „Minden személynek joga van a közösség kulturális életében való szabad részvételhez, a művészetek élvezéséhez...”

A magyar származású Móczár Gábor elnöksége alatt az Európai Kóruszövetség, az Europa Cantat Európa-szerte gyűjtött adatokat a kórusok résztvevőinek számáról, minek eredményeként bizonyítást nyert, hogy Európában nem kevesebb, mint 37 millió ember vesz részt amatőr kórusban – ami az európai lakosság körülbelül 4,5%-át teszi ki, ami sok, a kultúra iránt érdeklődő szavazót jelent... ugyanez az adatgyűjtés még várat magára az amatőr színház tekintetében...

Mi, akik szeretjük a színházat és a művészeteket, értjük ezt. Tudjuk, miért veszünk részt, tudjuk, hogy ez hogyan dobja fel a mindennapokat, és milyen po-



zítív változást hoz családi és közösségi életünkbe. Bhután Királyság 4. királya is tudta. A lakosság jóllétére gyakorolt különböző hatások ismeretében vezet- te be az 1980-as években a „Boldogsá- gi Indexet”. Ezen a mutatón keresztül Jigme Singye Wangchuck király kihir- dette, hogy a bruttó nemzeti boldogság fontosabb, mint a bruttó hazai termék, így polgárai jólétét a nemzeti politika középpontjába helyezte, a nem gazda- sági tényezőket pedig a gazdasági nö- vekedést befolyásoló tényezőkkel egy- azon szintre emelte. Ez a holisztikus

megközelítés a nemzet előrehaladásának és fejlődésének nyomon követését il- letően az elmúlt években elnyerte az Egyesült Nemzetek Szervezetének támo- gatását, és lassanként más forrásból is egyre több támogatást kap. Gondoljunk csak bele, vagyis merjünk belegondolni, hogy egy nap egy olyan civilizációban élhetünk majd, amelyben a polgárok jóléte és életminősége ugyanolyan fontos, mint az adott ország gazdasági jóléte: ha kreatív kulturális életünk ugyanolyan státuszt kaphatna, mint az életünk azon része, melyet produktív munkával töl- tünk. Ez valóban utópisztikusan hangzik, de ha nem törekszünk a tökéletesség- re, akkor nem valószínű, hogy valaha is elérhetjük azt...

Fordította: Lakó Zsigmond

“Gross National Happiness Is More Important Than Gross Domestic Product.”

Aled Rhys Jones, President of AITA/IATA, Responds to Questions From *Szcenárium* Editors

Within the framework of the 10th International Theatre Olympics, June 2023 will see the biennial world festival and annual general meeting of the International Amateur Theatre Association (AITA/IATA) in Debrecen, Hungary. The president of the Association, Aled Rhys Jones visited the city in February 2022 to view the future venues, and meet the Hungarian leaders of the organization. On this occasion, the editors of *Szcenárium* asked him about his decades-long relationship with his Hungarian colleagues, the operation of AITA/IATA founded in 1958, and the current situation in the United Kingdom regarding children's, amateur, and university theatre. Finally, when asked what message he would like to convey to Hungarian readers, he responded: “...let us dare to imagine a future civilisation where the citizens' wellbeing and quality of life is just as important as the economic prosperity of the particular country.”

„Mondottam, ember:
küzdj és bízva bízzál!”

/Madách Imre: Az ember tragédiája/



MITEM

OLYMPICS

110



9. MADÁCH NEMZETKÖZI SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ
A 10. NEMZETKÖZI SZÍNHÁZI OLIMPIA KERETÉBEN
NEMZETI SZÍNHÁZ • BUDAPEST, 2023. ÁPRILIS 1. – JÚLIUS 1.

foto: © Paulina Chávez

mitem.hu ▪ nemzetisinhaz.hu/mitem

„A hagyományos japán színházban az előadás helyszíne is rendelkezett egy erős sugárzó központtal, vagyis hierarchikus felépítésű volt. A nó-színházakban mindig voltak olyan kijelölt ülőhelyek, ahol az istenség és a shōgun együtt foglalkozott. A kabuki-színházakban a bejárat fölötti *yagura* nevű torony olyan átjáróként működik, amelyen keresztül az istenség aláereszkedhet a színházba. A színészek minden cselekedete és minden kimondott szava valamilyen értelemben a térnek erre a legfontosabb pontjára irányul.” (Tadashi Suzuki)

„Ma Isten nem létezik, Isten helyett ott a bank, a tőzsde, ami bennünket fenyeget. Isten eszméje eltűnőben van, vagyis az az erő, amely fölöttünk állhatna és aktivizálhatna bennünket, mi pedig, akik meg szeretnénk ragadni ezt az eszmét, és meg is akarjuk haladni, saját magunkat mozgósítjuk, és konfrontációba lépünk. A színész, ha harcos akar lenni, konfrontálódnia kell. Fenyegetőnek kell lennie, mert a dionüszoszi energia egyben pusztító is. Teste egy olyan energia hordozója, amelynek két formája van: Erős és Thanatosz.” (Theodórosz Terzopulosz)

„A mutatványosok és sarlatánok virágzó üzletet csináltak a vásárokon és piacokon. Trükköket és kereskedelmi fogásokat alkalmazva, gyógyulást és szerencsét hozó ígéretekkel csapták be a nézőket, és képesek voltak jó pár nézőtől pénzt kicsalni, legyenek azok ostobák vagy eszesek, városi vagy falusi lakosok. Gyakran alkalmaztak cinkostársakat, akik elrejtőzve a tömegben, ki lopták a pénzt az óvatlan járókelők derékövén függő pénztárcákból. Hogy portékáikat eladják, egyre látványosabb effektusokat vetettek be: bohócokat, zenészeket, táncosokat, idomított állatokat, de mindenekelőtt színésznőket foglalkoztattak.” (Eugenio Barba – Nicola Savarese)

„Korunk ellentmondásai számosak. Meg tudjuk-e ragadni sajátosan magyar gondolat- és ízlésvilágunkat úgy, hogy előadásaink ne váljanak provinciálisak, hanem a világszínház kortárs folyamataiba is illeszkedjenek? Intézményként képesek vagyunk-e a felelős gazdálkodás mellett megvalósítani egy olyan működési formát, amely nem rideg és arisztokratikus közönnyel – vagy kampányszerű kulturális alamizsnával –, hanem valódi színházi gesztusokkal szólítja meg azokat, akiket például valamilyen szociális körülmény akadályoz abban, hogy színházi élményben részesülhessenek? S ami ezzel rokon: piacot keresünk egy kulturális intézmény számára, vagy közösséget építünk a színház eszközeivel?” (Vidnyánszky Attila)

„Ma négy kis cukkinit szedtem le a kertemből. Elmondhatnám, hogyan készítettem elő a földet, hogyan vetettem el a magokat, hogyan ültettem át őket egy kicsit nagyobb cserépbe, majd később kitettem őket a szabadba, hogy öntözhessem... Minden előkészítő munkát én végzek, de soha nem lehetek biztos abban, hogy a növények megnőnek-e, és hogy teremnek-e végül cukkinit. Mert részben a napsütéstől függ, részben attól, hogy a magok nem túl öregek-e, lesz-e virág... Dolgozni kell, minden lehetséges módon elő kell készíteni a talajt, de az eredményre nincs végső garancia.” (Julia Varley)

