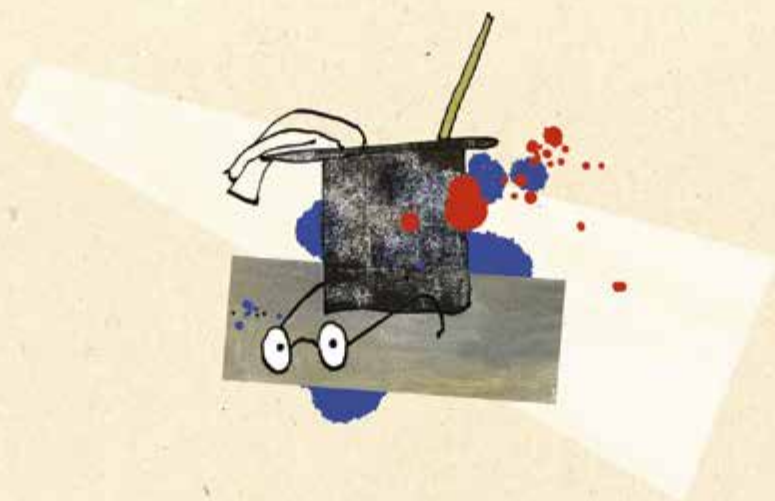


szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
XI. évfolyam 3–4. szám, 2023. november–december



A látás művészete – az ISTA alapítói a kezdetekről • Könyvrecenziók: E. Barba – N. Savarese: *A színház öt kontinense* – Szabó Attila; T. Terzopulosz: *Dionüszosz visszatérése* – Erika Fischer-Lichte; T. Suzuki: *A testben élő kultúra* – Zalán Tibor • „Ez korántsem egy passzív, enervált generáció” – Vidnyánszky Attila a Madách-projekt *Tragédia*-előadásáról • „Ami az imént történt, máris történelem” – kérdéseinkre szakmai vendégeink válaszolnak • Lasha Chkhatishvili: A háború és a kortárs grúz színház • A Castellucci-rendezté Bros a Nemzeti színpadán – Pálfi Ágnes és Fülöp Tamás írása • Ungvári Judit a 34. Kisvárdai Fesztiválról • Csonkai 250 – részletek Borbély Szilárd tanulmánykötetéből

SZERZŐINK

Barba, Eugenio (1936) az Odin Teatret vezetője, az ISTA alapítója
Borbély Szilárd (1963–2014) költő, író, irodalomtörténész, egyetemi oktató
Bors, Oana (1972) színházkritikus, az I. L. Caragiale Nemzeti Színház- és Filmművészeti Egyetem oktatója
Chkhartishvili, Lasha (1980) a Modern Grúz Színházi Kutatóközpont vezetője, az IUTA és a Színházi Kritikusok Nemzetközi Szövetségének tagja
Coloberti, Claudio, az Odin Teatret és az ISTA filmes munkatársa
Dementsova, Emilia (1989) drámaíró, a Színházi Kritikusok Nemzetközi Szövetségének tagja
Fischer Lichte, Erika (1943) teatrológus, esztéta, színháztörténész
Fülöp Tamás (1994) színész
Giorgetti, Mattia Sebastian (1962) színház- és operarendező, a SCOT munkatársa, a 2019-es Színházi Olimpia ügyvezető igazgatója
Mejerhold, Vsevolod (1874–1940) orosz és szovjet drámarendező
Ognjenović, Vida (1941) drámaíró, színházi rendező, drámapedagógus
Pálfi Ágnes (1952) költő, esszéíró, a Szcenárium szerkesztője
Rasulov, Tarlan (1968) színházi rendező, az azerbajdzsáni dOM alapítója, az EURODRAM tagja
Savarese, Nicola (1945) színháztörténész, az ISTA tagja
Sekulov, Aleksander (1964) drámaíró, a Plovdivi Drámai Színház Nemzetközi Osztályának vezetője
Szabó Attila (1983) színháztörténész, az OSZMI igazgatóhelyettese, egyetemi oktató
Szász Zsolt (1959) bábművész, a Nemzeti Színház dramaturgja, a Szcenárium felelős szerkesztője
Ungvári Judit (1968) kulturális újságíró, a Szcenárium állandó munkatársa
Vidnyánszky Attila (1964) színházrendező, a Nemzeti Színház vezérigazgatója
Zalán Tibor (1954) költő, író, drámaíró, dramaturg



Támogatók



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

TARTALOM

beköszöntő

SZÁSZ ZSOLT: Bontás, bontás – építés! Halál, halál – élet? • 3

kultusz és kánon

EUGENIO BARBA: Látva látni
A többszöri ismétlés hatása a látásra
Fordította: Pálfi Ágnes • 5

NICOLA SAVARESE: A látás gyakorlata
Claudio Coloberti interjúja
Fordította: Pálfi Ágnes • 11

theatrum mundi

SZABÓ ATTILA: Színház a képek bűvöletében
E. Barba – N. Savarese: A színház öt kontinense • 22

ERIKA FISCHER-LICHTE: A színház dionüszoszi újjászületése
Fordította: Tóth Bálint Péter • 27

ZALÁN TIBOR: Tűnődések Tadashi Suzuki könyve körül • 35

színházi olimpia és mitem 2023

„Ez korántsem egy passzív, enervált generáció”
Vidnyánszky Attilát a Szcenárium szerkesztői a nemzetközi
Madách-projekt *Tragédia*-előadásáról kérdezték • 41

„Ami az imént történt, máris történelem”
Kérdéseinkre a 10. MITEM szakmai vendégei válaszolnak • 54

műhely

LASHA CHKHARTISHVILI: A háború és a grúz színház
Fordította: Vértess László • 65

VSZEVOLOD MEJERHOLD: Megjegyzések a Vszevold Mejerhold
Állami Színházban 1926/27-ben bemutatott előadásról, *A revizorról*
Fordította: Pálfi Ágnes • 75

PÁLFI ÁGNES: „Kutyaharapást – szőrivel”?
A Romeo Castellucci-rendezte *Bros* a Nemzeti színpadán • 82

FÜLÖP TAMÁS: Együtt, mégis nagyon egyedül
Egy szereplő beszámolója a *Bros* budapesti előadásáról • 86

nemzeti játékszín

UNGVÁRI JUDIT: Nézőpontok – látószögek
Impressziók a Magyar Színházak 35. Kisvárdai Fesztiváljáról • 91

BORBÉLY SZILÁRD: „Nyugszol a' nyárfáknak lengő hívesében”
Tanulmányok Csokonairól (részletek) • 100



Ferenczy István: *Csokonai mellszobra*, márvány, 1818, Debrecen, Református Kollégium (forrás: pim.hu)

Bontás, bontás – építés! Halál, halál – élet?

Egy éve viseli Csokonai nevét a debreceni szlengben tizenöt évig Latinovits-erőműnek becézett új színházépület, és ez év októberében a megújult régi színházban működő társulat is felvette a költő neve mellé a *nemzeti* jelzőt. Egy új kezdet nyomatékossá tétele lehet ez a teátrum vezetői részéről, s talán megtöri azt a gosnosz varázst is, mely Vitézünk neve hallatán nem csak a cívis város polgárainak tudatába ette be magát 1793-ban, amikor a húszéves diák leírta: „Az is bolond, aki poétává lesz Magyarországon.”

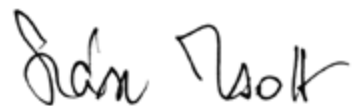
Nem tudni, mikor vált szállóigévé a Kelemen-féle első hivatásos színtársulatnak elküldött színmű, *A méla Tempefői* fenti alcíme, hiszen nyomtatásban egészen 1950-ig nem jelent meg. A tragikus sorsú, legendás rendező-tanár, Gellért Endre mint Tempefői szájából a II. világháború előestéjén, 1938-ban elhangzott viszont a Független Színpadon. Ő sem élte meg az 50 évet. És most, amikor a debreceni Csokonai Fórum helyet adott a budapesti színészhallgatóknak e darral, elhangzott ismét...

Mondják, hogy a szó elszáll, az írás megmarad, meg hogy a színház a pillanat művészete. De mit is érhetnének a mi szavaink a mostani háborús szócsaták idején? Miféle kiállítás kellene tőlünk az új „Békaegerhartz” közepette. És vajon Ady elődje, a *Hortobágy poétája* akkor – a napóleoni háborúk korában – káromkodott vagy fütyörészett?

Ha félrenézek, balra Ferenczy István első, Rómában készült szobrát látom, amit 1818-ban faragott márványba, s amit Debrecen 1822-ben el is fogadott. A Kollégiumban, ahol addig Csokonai nevét sem lehetett kiejteni, talán ez volt az első tabutörés, a be- vagy visszafogadás első gesztusa. Ám ez a gesztus a város részéről alighanem csak most, a 250 éves évforduló idején válik teljessé. Akkor, amikor a 60 éve született, tíz éve halott Borbély Szilárdra, Csokonai legméltóbb kutatójára is emlékezünk.

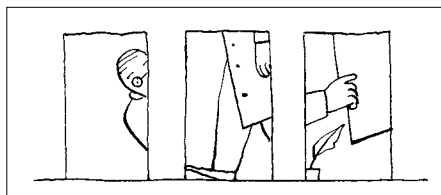
De hogy lesz a halálból élet?

Ez a lapszám mással sem foglalkozik, csak ezzel. És Csokonai mellett másik két debreceni védőszelleme is van ennek a vállalkozásnak: a két fájdalmasan korán el-távozott költő, Borbély Szilárd és Térey János. Vidnyánszky Attila 2005-ben Szilárdot választotta, és együttműködésük nyomán meg is született a Csokonai Színház máig emlékezetes előadása, a *Halotti pompa*...





Édouard Manet: *Fiatal fuvolás*, olaj, vászon, 1866, Musée d'Orsay, Párizs (forrás: wikipedia.org)



EUGENIO BARBA

Látva látni

A többszöri ismétlés hatása a látásra

Eugenio Barba írása az általa 2021-ben alapított, évenként megjelenő, szabadon hozzáférhető internetes folyóirat, a Journal of Theatre Anthropology (JTA) második számában jelent meg 2022-ben. E lapszám első részében, mely a „Látni tanulni” („Learning to see”) témakörére fókuszál, számos nemzetközileg ismert tudóst és művészt szólaltat meg a széles körű gyakorlati és elméleti kutatások alapkérdéseit járva körül. Az impozáns válogatásból ebben a lapszámunkban két cikket ajánlunk az olvasó figyelmébe: az ISTA alapítójának és Nicola Savaresének az írását, aki a kezdetektől nyomon követte a színházantropológiai iskola tevékenységét. Ez az írás, melyben Barba saját személyes tapasztalatain keresztül világít rá az érzékszervi és a mentális felfogóképeség együttes fejlesztésének fontosságára, elsősorban a gyakorló fiatal színházművészek számára szolgálhat hasznosítható tanulságokkal. A JTA angol nyelvű lapszámaikat is érdemes figyelemmel kísérniük: a soron következő számban például olvashatnak majd az ISTA legutóbbi nemzetközi találkozójáról, mely tavaly Magyarországon került megrendezésre.

A szemünkkel, a fülünkkel vagy az emlékezetünkkel látunk-e?

A Letras libres 2021. decemberi számában megjelent interjúban Mario Lavista mexikói zeneszerző a zenét más művészetekkel összekötő hidakról beszél. Amit Beaudelaire „a művészetek közötti korrespondenciának” nevez, az számára – a zenész számára – elsősorban nem a költészet és az irodalom, hanem a festészettel kapcsolatban játszik szerepet. Lavista azt mondja: ha jobban megvizsgáljuk, minden festmény telítve van hangokkal. A zene nemcsak Degas fiatal balerinákat ábrázoló festményein hallható, amelyeken zongorista vagy hegedűs látható. Manet egyenruhás fiatal fuvolistája... ő vajon miféle dallamot játszik?



Paolo Uccello: *A San Romanói csata*,
fa, tempera, 1438, Uffizi Galéria, Firenze
(forrás: wikipedia.org)

Néhány festmény fülsiketítő. Paolo Uccello *A San romanói csata* című festményét nézve halljuk a lovak patáinak csattogását, az elesettek testének puffanását, a haldoklók nyögését, a páncélokhoz csapódó lándzsák csattanását és a támadó katonák kiáltozását a háttérben. Az ember legszívesebben befogná a fülét, hogy ne hallja a zajokat és hangokat, amelyek a festmény *belsejében* vibrálnak.

Rufino Tamayo *Músicas dormidas* ('Alvó zenészek') című képén két fia-

taleMBER naplementekor egy fuvola és egy gitár mellett hever. Milyen dallamról álmodnak? Lavista elképzeLI, hogy meg tudna alkotni e dallamokból egy partitúrát. És így is tesz. Arra a következtetésre jut, hogy számos kompozíciója a zenén keresztül közelít más művészeti ágakhoz. Ez nem egy racionális megállapítás, hanem egy szubjektív folyamat, melynek kifejezését a zene szabályainak ismerete teszi lehetővé.

Lavista „zenei” látásmódja ösztönző didaktikai kulcs a fiatal színészek vizuális képzeletének fejlesztéséhez. Jó gyakorlat az agy képességeinek aktivizálására, ha felidézzük és végighallgatjuk egy Shakespeare- vagy Beckett-szöveg zenéjét, s a belőlük áradó hangokra és ritmusokra eltáncoljuk a szöveget. Vajon nem ezt a zenét és hanguniverzumot volt-e képes kiolvasni Sztanyiszlavszkij Csehov *Sirályából*, amikor fizikailag érzékelhetővé tette a szél zúgását, a levelek zizegését, a tücskök cirpelését, a békák kuruttyolását – a híres csehovi atmoszférát?

Az újat a régivel magyarázzuk

Az általunk ismert dolgok szemüvegén keresztül látunk. Szemünk információt küld a három részből álló agyunknak – hüllőagy (agytörzs), emlősgy (limbikus rendszer) és agykéreg (neocortex) –, amelyek egymástól függetlenül mérlegelnek, s az ösztönök, a megismerés, az elvárások és a szokások alapján reagálnak. Minden új ingert olyasvalamivel hasonlítunk össze, amit már megtapasztaltunk, vagy amit el tudunk képzeLI. Kolumbusz az Új-Indiákon kóstolt először ananászt, és a spanyol Izabella királynőnek írt levelében úgy írta le, hogy ez a gyümölcs nagyobb és édesebb, mint az andalúziai narancs. Az újat a régivel magyarázzuk.

Nemigen rendelkezünk olyan ártatlan szemmel, mely képes eltekinteni kondicionált reflexeinktől és mentális szokásainktól.

Igazuk van azoknak, akik az ISTA-t „a tekintet iskolájaként” definiálják. Ebben a szituációban valóban megtanulunk látni. Ha egy színészt figyelünk, aki

ugyanazt a jelenetet vagy a színpadi viselkedésnek ugyanazt a mozzanatát ismétli, az monotóniát eredményez. Nem tudjuk fenntartani a figyelmünket, és a reakcióra való képtelenség mentális állapotába süllyedünk. Ha valamit újra meg újra végignézzünk, az elme sodródásra kényszerül, ami annak a reflexünknek a legyőzésére készítet, hogy azonnali logikus magyarázatot találjunk. A siker legcsekélyebb garanciája nélkül arra várunk, hogy más utakat fedezzünk fel, hogy rátaláljunk azokra a vékony erekre, amelyek máshová vezethetnek, és lessük a jeleket, a szimptómákat, amelyek váratlan korrespondenciák irányába mutatnak. Senki sem tanította meg nekünk, hogy szemünkkel érzékeljük a feszültségek zenéjét, hogy idegrendszerünkkel észleljük a színész/táncos áramló jelenlétét létrehozó, egyidejűleg ható diszharmonikus ritmikai impulzusokat, vagy hogy ezt a jelenlétet olyan gesztusokkal és mozdulatokkal hozzuk kapcsolatba, melyek egy korábbi előadásban hatással voltak ránk és szellemként kísértik testi emlékezetünket.

A makacsság vagy az ismételt szemrevételezés kényszere – bármennyire is kényelmetlen új ingerekre éhes agyunk számára – lehetővé teszi, hogy átlépjük a „hanghatárt”. Ez a látvány és a vízió közötti átmenet olyan, mint amikor egy idős ember szemét szürkehályog miatt megoperálják. Hirtelen képes megkülönböztetni a körvonalakat és az árnyalatokat. Észreveszi a hasonlóságokat és ekvivalenciákat az olyasféle szituációk között, amelyek korábban egymástól elszigetelt és néma világoknak tűntek. Évekbe telt, mire eligazodtam az impulzusok és feszültségek bonyolult szövevényében, nem tudván különbséget tenni köztük a színész kifejező, dinamikus mozgásában. Érzékszerveink és agyunk annak a tudásnak köszönhetően kezd el igazán látni, amelyet a látás aktusának fegyelmezett, többszöri megisméltése során a magunkévá teszünk.

Emigráció és monotónia

A *látva látás* (*vision*) annak a tudása, hogyan kell látni, és ezt tapasztalat útján sajátítjuk el. Esetemben fontos tényező volt, hogy emigránsként éltem egy olyan országban, ahol sem a saját nyelvemen nem beszélhettem, sem a helyi nyelvet nem értettem. Norvégiában élő olaszként az érthetetlen hangokból álló szavak értelmezése a szememre hárult: beszélgetőpartnereim fizikai viselkedésére és rendkívüli testi feszültségeire koncentráltam.

Szakmai szinten a *látva látásra* (*vision*) a lengyelországi Jerzy Grotowski és Ludwik Flaszen 13 soros színházában eltöltött rendkívüli tanulóéveknek köszönhetően váltam képessé. Közel három éven át estéről estére újra végignézttem Wyspiański *Akropolisát* és Marlowe *Doktor Faustusát*. A legapróbb részletekig ismertem őket. Kinetikusan azonosultam a színészekkel, gesztusaikkal és ritmusvariációikkal, előre tudtam, hol lesz a szünet, észleltem a legkisebb eltéréseket a partitúrához képest. Behunytam a szemem, és testem a han-

gok alapján képezte le a színészek dinamikáját a térben. Befogtam a fülem, szemem az arcuk, kezük és gerincük feszültségei alapján azonosította vokális akcióikat.

Újra meg újra látva fedeztem fel azt a mikro-improvizációt, mely estéről estére, az előadás minden egyes jelenetében megelevenítette az egyik színész partitúráját. Ez volt az a pillanat, amikor átléptem a „hanghatárt”. S ez volt az a felismerés, mely az Odin Teatret színészeivel együtt élve mélyült el bennem. Azáltal, hogy az estéről estére végignézett előadásokon túl éveken át nyomon követtem napi edzéseiket, képessé váltam arra, hogy érzékeljem testjeleik (*sats*) árnyalatait, a bennük lévő feszültség ingadozását, beszédük és fizikai cselekvésük hangsúlyainak szinkronitását. A szomatikus jelek (*sats*) ismételt megfigyelése a gyakorlatok során élesítette az érzékelésemet, és hozzásegített ahhoz, hogy világosan megkülönböztessem az *első jelet*.

Az ajtót nyitó cselekvés: az első jel

Mi a közös egy fában, egy biliárdgolyóban, egy sakkjátszmában és egy depresszióban? Az egyes szám. Jorge Wagensberg tudós és filozófus eme aforizmája, úgy tűnik, kihívás elé állítja intelligenciánkat és megszerzett tudásunkat.

Mi a közös a művészekben – egy szobrászban, egy festőben, egy zeneszerzőben, egy költőben és egy színészben? Az *első jel*, az a proto-elem, amely a művész belső világának rejtett valóságát érzékelhetővé, érzékszervekkel felfoghatóvá teszi a megfigyelő számára. Ez a művész belső teréből a másokkal megosztott társadalmi térbe való átmenet fizikai folyamata. A megfoghatatlan és láthatatlan ötlet ezáltal valós aktussá transzponálódik. Az *első jel* az a cselekvés, amely kinyit egy ajtót.

Az *első jel* egy belső feszültség, mely a megfigyelő érzékszervei és elméje számára jól kivehetővé válik: a költő által papírra vetett *első szó*, a festő által a vászonra felvitt *első ecsetvonás*, a zeneszerző által a kottába rajzolt *első hangjegy*, a szobrász vésőjének *első nyoma* a márványon, a színész *első akciója*. Az *első jel* az anyasejt, amelyből bármely művészi folyamat során megszületik az eredmény, az összetett élő szervezet.

A színész esetében az *első jel* egy *sats* ('felkészülés a cselekvésre, az ellendülésre'), egy anti-impulzus, egy feszültségváltozás, ami mozdulatlan állapotban is bekövetkezhetsz, de amelyet a megfigyelő kinesztetikusan érzékel. Nincs pszichológiai indoklás, művészi szándék vagy kifejezésre való törekvés, csak a test izomtónusának változását előidéző aktus, mely a néző kinesztetikus érzékére hat.

Önkéntelenül felidéződik bennem, amiről Borges beszámolt: a piramisoktól mintegy 300 méterre lehajoltam, felkaptam egy marék homokot, hagytam, hogy egy kicsit távolabb csöndesen lehulljon, és halkan ezt mondtam: „Megváltoztatom a Szaharát.”

A szem mint mikroszkóp

Ha az alkotói folyamat tudományát akarnánk megalapozni, kétféle igény és cél volna elképzelhető:

1. A megismerés nem haszonelvű igénye vagy öröme (a tiszta tudomány célja);
2. Az az igény vagy öröm, hogy elérjünk egy célt, egyeztetve kreativitásunkat a két hajtóerő tudatában: egyrészt az intuíció és a képzelet, másrészt a megszerzett technikai tudás és az észszerű számítás (az alkalmazott tudomány célja) között.

Azonban minden tudomány azzal kezdődik, hogy megkülönböztetjük az alapvető elemeket azoktól, amelyek másodlagosak.

A színházantropológia szempontjából a színészképzés vagy az alkotófolyamat első napján a feszültségváltás az alapvető dinamikai elem. E nélkül az anyasejt nélkül nem fejlődhetne ki egy olyan komplex organizmus, amelyet a néző *életteli* testként érzékel. Ez az első feszültségváltozás hozza létre a színész/táncos sugárzó jelenlétét, amely reprezentációvá, ritmussá, energiaáramlássá, formává és jelentéssé, kifejezéssé, asszociációvá és allúzióvá, emlékké és fantáziává válik. A színész cselekvése az egész testét átható feszültségváltozás szinonimája. Ezért fontos a láb és az alapállás. A súly energiává alakul át.

A látás tanulása azt jelenti, hogy egyre több részletre kiterjedően tudjuk elemezni és megvilágítani a színészek/táncosok viselkedését. Ennek az elemzésnek a végső szakaszában érkezünk el a *sat*shoz, ahhoz az elemi egységhez, amely a színészek/táncosok szerves dramaturgiáját alkotja: a jelenlétükhöz. Az apró tónusváltozások azonnali hatást váltanak ki a nézők szervezetében. Agyuk és érzékelésük kognitív szisztémája képes arra, hogy a színész mozgását neurális szimulációval és izomzatuk bevonásával előre jelezze. E folyamatot előmozdítja izmaik és mentális állapotuk energiája, dinamikus reaktív kapcsolatot létesítve az előadókkal. A színészek/táncosok érzékszerveinek hatékonnyá kell válniuk, függetlenül attól, hogy milyen történetet mesélnek el. Az, amit tesznek, technikai készségük révén hat *felfokozott életként*. Eme organikus működés hatására jön létre színpadi *biosz*uk. Mi, nézők ezen keresztül olyan koherenciát és kinesztetikus empátiát tapasztalunk, ami meggyőzi érzékeinket.

A tudás érzéki dimenziója: struktúra és mozgás

Az első jel az eredethez kapcsolódik, ahhoz a rejtett vagy tudatos motivációhoz, amely eldönti, hogy ezt mások számára feltárjuk-e, ami összefügg szavakkal ki nem fejezhető művészi elhivatottságunkkal vagy a valóságtól való menekülésünk vágyával is. A színészek/táncosok számára az impulzus, a *sats* – ez az energiacsomag – az első tégl a katedrális építéséhez: e párhuzamos, *szakrális* (ami etimológiailag *elkülönültet* jelent) térhez, ahová a nézőnek be kell surrannia.

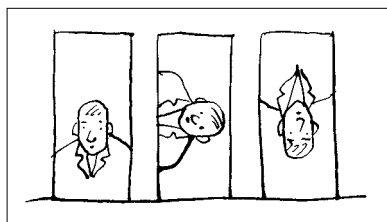
Az első jel szerény. Konkrét, mérhető, olykor kézzelfogható: szavak a papíron, pontok sorozata, amelyek vonallá fejlődnek a vásznon, zenei hangok rajzolata, ecsetvonás, amely a kéz energiáját őrzi. A színész esetében az első jel az impulzusoknak olyan viselkedésformákká való szegmentálása, amelyek hatással vannak a néző érzékelésére. Az élet a mozgáson keresztül nyilvánul meg: a formákon belüli feszültségeken keresztül, amelyek egy többé-kevésbé nyilvánvaló ritmus szerint változnak egy meghatározott térben. A séta, a futás, a könyv olvasása ülve vagy fekve, a vitatkozás valakivel, a banánhámozás a színész számára a tánc proto-formája, az egyidejűséggel összefonódó, szegmentált mozgások progressziója, amely a *sats* áramlását, a feszültségváltást eredményezi. A bioszt, az akciók elevenségét nem a partitúra külső formái adják, hanem a benne munkáló erők, feszültségek.

A színházban és a táncban az élet formái két forrásból fakadnak: a struktúrából és a mozgásból. A mozgás a struktúra ellenében hat, és megpróbálja lebontani azt: a struktúra ellenáll, és megpróbálja lefékezni a mozgást. A két egyformán hatalmas erő különböző tulajdonságokkal rendelkezik. A mozgásé a spontaneitás, a dinamikus és erőteljes terjeszkedési képesség, és hogy rövid ideig tart. A struktúra ereje a rugalmas inercia, az ellenállás és a túlélés képessége. A színészek/táncosok a struktúra és a mozgás között gondozzák *jelenlétüket*, tudatában a mag és a gyümölcs, a folyamat eredménye és az eredeti ötlet közötti mélységes különbségnek. Jelenlétük a személyes tudás és a történelmi tapasztalat érzéki dimenziója a nézők fizikai/archaikus emlékezetével és tévelygő elméjükkel folytatott tudatalatti párbeszédben.

Fordította: Pálfi Ágnes

Eugenio Barba: From Sight to Vision: The Effects of Seeing Again and Again

Eugenio Barba's article appeared in the second issue of the annual Journal of Theatre Anthropology (JTA), a freely accessible internet-based journal that he established in 2021. The first part of the 2022 issue focuses on the theme "Learning to See," exploring fundamental questions in comprehensive practical and theoretical research by featuring contributions from internationally renowned scholars and artists. From this impressive selection, two articles are recommended in the present issue: one by the founder of ISTA and the other by Nicola Savarese, who has been closely following ISTA's activities from the beginning. Barba's article sheds light on the importance of simultaneously developing sensory and mental perception through his own personal experience, primarily offering valuable insights for young theatre practitioners. It is worthwhile to keep an eye on the English-language issues of JTA; in the upcoming issue for instance, you will be able to read about ISTA's latest international meeting held in Hungary last year.



NICOLA SAVARESE

A látás gyakorlata

Claudio Coloberti interjúja

Claudio Coloberti filmrendező interjút készített Nicola Savarese színháztörténésszel „riporter” tapasztalatairól, arról, amikor 1980 októberében Bonnban az ISTA (International School of Theatre Anthropology) első ülését a párbeszédet és a különböző szereplők közötti kulturális cserét megörökítő fotóival dokumentálta. Az a világ minden tájáról, különösen Ázsiából érkező diákokat és tanárokat érintő sok nehézség, amellyel Savarese ebben a teljesen új helyzetben szembesült, tudatosította benne, hogy az ISTA olyan iskola, mely a különböző színházi kultúrákban – a gyakorlat és az elmélet folyamatos összefonódásának köszönhetően – a színészi munka technikai és pszicho-fizikai analógiáinak a megértésére tanít. Miután 1981-ben Volterrában Savarese az ISTA követője lett, a „riporter munka” belépőül szolgáltat számára, hogy Eugenio Barbával közösen munkálkodjék a nagysikerű könyv, az általa, Savarese által kezdeményezett *Színházantropológia* szótár végső formába öntésén, mely angol nyelven 2005-ben, magyarul 2020-ban került kiadásra. 2019-ben látott napvilágot angolul második közös könyvük, *A színház öt kontinense*, mely magyarul 2023-ban a Színház- és Filmművészeti Egyetem gondozásában jelent meg.

CC *Hogyan találkozott Eugenio Barbával?*

NS A kapcsolatom Eugenio Barbával és az Odin Teatrettel 1974-ben kezdődött, amikor a csoport a római Teatro Ateneo színházba jött a *Min Fars Hus* ('Apám háza') című előadással. Kutató voltam az egyetemen, és az volt a feladatom, hogy előadásokat szervezzek ebben a színházban, amely még nem kapta meg a hivatalos működési engedélyt, így azt a megoldást találtam ki, hogy ez a produkció ne tűnjön nyilvános előadásnak.

Fiatal tudós voltam, könyvmoly, aki addig filológiával, történelemmel és a levéltári dokumentumok olvasásával voltam elfoglalva. Az Odin Teatrettel

való találkozásom olyan válaszokra sarkallt a színházzal kapcsolatos kérdéseimet illetően, amilyenekkel sem a könyvekben, sem korábbi tapasztalataim során nem találkoztam. 1974-ben kezdetét vette egy barter Eugenio Barbával és az Odin Teatrettel. Nemcsak a kész produkciót akartam látni, hanem a munkafolyamatot is nyomon akartam követni. Meg akartam ismerni a dinamikát, mely lehetővé teszi annak megértését, hogy a késztermék a legkülönbözőbb dolgokból tevődik össze, s nem egy osztatlan egész, ahogyan ez a színházba járóknak tűnik.

Kétféleképpen kezdtem a megvalósításhoz: egyrészt hónapokig követtem a Barba és az Odin Teatret által végzett gyakorlati munkát a dél-olaszországi Carpignanóban és a szardíniai Ollolaiban; másrészt létrehoztam egy kis színházi csoportot, az Arcoirist, melyet egy panamai lánnyal, Adriana Molinnal közösen igazgattunk. Tagjai olyan fiatalok voltak, akik az Odin Teatret és Grotowski köréhez vonzódtak, és velük együtt tartottak szemináriumokat. Én voltam a rendezőjük és dramaturgjuk, és ezzel egy olyan valóságba csöppentem, melyet színháztudósként addig még soha nem tapasztaltam meg: bekerültem a gyakorlati munka kreatív és dinamikus folyamatába.

Ez a kétféle szituáció, az Odin Teatret tevékenységének nyomon követése és színházi csoportom létrehozása bizonyos következményekkel járt. 1980-ban Eugenio meghívott, hogy vegyek részt az Odin Teatret japán turnéján. Eugenio itt beszélt nekem először a színházi antropológiáról. Tökéletesen emlékszem arra, amikor Eugenio és Ugo Volli színházkritikus meglátogatta Tadashi Suzukit, aki épp akkor költözött Tokióban alapított színházával a hegyi faluba, Togába. S amikor visszatért, Eugenio azt kérdezte tőlem: „Mit gondolsz arról a színházi antropológiáról, arról a működési területről, ahol a Kelet és a Nyugat szembe találkozik egymással?” Nyilvánvalóan a vonaton ötlötte ki az elnevezést. Ez a tudományterület megfelelt az én érdeklődésemnek is, hiszen akkoriban kezdtem egyre jobban érdeklődni az ázsiai színház iránt.

Így jött létre az elnevezés, az ISTA (International School of Theatre Anthropology), mely 1980 októberében vált valósággá Bonnban. Aztán egy évvel később Eugeniónak sikerült egy második ülést is lebonyolítania Volterrában. Kezdetben a körülmények nagyon szokatlanok voltak. Először is, ez az első ülés egy hónapig tartott. Ez azt jelentette, hogy a résztvevőkkel, professzorokkal és mesterekkel elég sokáig voltunk „szolgálatban”. Másodszor, a munka feltételei meglehetősen tisztázatlanok voltak, mert senki sem tudta, „hogyan kell ezt csinálni”. Bonnban mindannyian egy iskolában laktunk, annak tantermeit, kémiai laborjait, tornatermeit használtuk. Ugyanazon a kampuszon aludtunk, ahol voltak ágyak és matracok, de konyha nem volt. Minden csoportnak magának kellett főznie. Ezért egy kis konyhát rendeztem be az egyik kémiai laborban, hogy legalább naponta egyszer meleg ételt készíthsek. Csak azért mondom el mindezt, hogy lássák, miféle nehézségekkel járt ez az első ISTA, és hogy senki sem tudta előre, milyenek lesznek a körülmények.

Eugenio nagyon szerette volna, hogy Bonnba olyan emberek és mesterek érkezzenek, akiket valóban érdekel a színészi felkészülés technikai bázisának a kutatása a különböző kultúrákban. Meghívott embereket Baliról, Japánból, Indiából és Kínából. Mivel foglalkoztatott az ázsiai színház, ez természetesen rendkívül érdekelt engem is. De Eugenio elmagyarázta nekem, hogy nem lehetek résztvevő, mert még nem vagyok professzor. Mindazonáltal küldött nekem egy levelet, amelyben ehelyett a következőt javasolta. Eisensteinből – szerettem ugyanis néha amatőr videófelvételeket készíteni – lefokozott Cartier Bresson fotóművésszé. Ennélfogva reggel hattól este tizenegyig követnem kellett őt, és fényképeznem az ISTA tevékenységét. Ráadásul egy magnóval felszerelve, hogy minden felidézhető legyen, amit mondott, és amit neki mondtak.

Nem voltam kiképzett fotós, de azért boldogultam. És tekintettel a színház iránti érdeklődésemre, nem is volt mit meggondolnom. Bonn rendkívüli lehetőségeket kínált számomra. Fotóztam előadásokat a sajtó számára, foglalkozásokat, beleértve a résztvevőknek tartott reggeli tréningeket és a találkozókát, ahol a mesterek összehasonlították technikai eljárásaikat. A későbbi ISTA-kon rengeteg további fotót készítettem, és ezek egy könyv, az *Anatomia del teatro* ('A színház anatómiája') kulcsfontosságú részeivé váltak. Az *Un dizionario di antropologia teatrale* ('A színházi antropológia szótára') című könyvem* annak volt köszönhető, hogy egy speciális ajtón keresztül léptem be az ISTA-ba, mely sem nem egy résztvevő, sem nem egy professzor, de nem is egy hivatásos fotós ajtaja volt.

A bonni ISTA-n mindannyiunknak gyakorlati munkát kellett végeznünk. Én magamra vállaltam, hogy ételt készítek az ösztöndíjasoknak. El kellett intéznem a bevásárlást a szupermarketben, ki kellett dolgoznom a fotókat, és sok más gyakorlati feladatot kellett elvégezni. Mindenekelőtt figyelemmel kellett kísérnem az indiaiak, japánok, balinézek, kínaiak óráit, az ének- és zeneórákat, valamint Eugenióknak a résztvevőkkel folyó reggeli edzéseit. Ez a kaleidoszkóp, szerencsére, egy hónapig tartott. Ha egy hétig tartott volna, semmi sem gyűlt volna össze. De megtapasztaltam azt a kellemetlenséget, amit mindenki jól ismer, aki képekkel dolgozik: amikor fényképezünk, mindig adódnak ablakok, székek, fűtőtestek a háttérben, sok olyasmi, ami „elrontja” a képet. Ami nagy problémát jelentett. Ez az iskola nem volt fotóstúdió.

De volt egy még nagyobb probléma: a tevékenységek nyomon követése anélkül, hogy tudtuk volna, merre tartanak. Valójában a tanároknak azon kellett dolgozniuk, amit Eugenio mindig is prioritásként kezelt – az első nap élményén,

* Nicola Savarese: *Anatomia del teatro* (1983). *Un dizionario di antropologia teatrale*. La Casa Usher, Florence. E könyv többször is át lett dolgozva, és húsz évvel később nyerte el végső formáját: Eugenio Barba and Nicola Savarese: *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*. Routledge: Abingdon, 2005. (Magyarul ez a kötet *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár* címmel jelent meg 2020-ban, a Károli Gáspár Református Egyetem és a L'Harmattan Kiadó közös gondozásában.)

amikor a tanuló bemutatkozik a tanárnak, és megteszi az első lépéseit. Eugenio elképzelése szerint ezek az első lépések egyfajta lenyomatot képeznek. Magukban hordozzák azt a *bioszt*, azt a DNS-t, mely a szereplők egész életén át jelenlétük, kisugárzásuk védjegye lesz. Tehát egyrészt tanulnom kellett, hogy a tanításnak ebben a kezdeti szakaszában mindezzel tisztában legyek; másrészt, mivel az első lépések mindig járnak némi bukdácsolással, az embernek készen kellett állnia arra, hogy ezeket is észrevegye. Ami tényleg nehéz, ha valaki először találja magát szembe ilyesmivel. Az összes ISTA-n részt vettem, és csak sok-sok foglalkozás után kezdtem el megérteni, *látni*, hogyan is működik mindez.

Hogyan viselkedett Eugenio ezenközben? Ugyanúgy, mint aztán minden ISTA-n, ez lett az alapja a tanárokkal és a színházi valósággal való kapcsolatának. Munka után, az esti vacsorát követően beszélgetett a tanárokkal, megkurítva mind a maga, mind a tanárok alvásra fordított idejét. Összegyűjtötte azokat a szavakat, amelyek később a színházi antropológia nyelvének kulcsszavai lettek. Hogyan mondják balinéz nyelven, hogy „energia”? És japánul, indiaiul, kínaiul... Így próbálta felfedezni azokat a sarkalatos pontokat, kulcsproblémákat, amelyek révén a színészi munka artikulálódik. A mester szabályként határozza meg őket; egy kezdő tanítvány számára ezek kritikus pillanatok, és muszáj tudnia, hogyan oldja meg az éppen felmerülő problémákat.

Mindez a látás gyakorlatán alapul. Az ISTA ezért a *látás elsajátításának az iskolája*, de a terminológia megértésének az iskolája is, hiszen vannak olyan irányelvek és know-how-k, amelyek nem csak példák révén, hanem szavak segítségével is átadásra kerülnek. Eugenio szavakat gyűjtött. Járt körbe a jegyzetfüzetével, felhalmozta ezeket az idegen kifejezéseket, dolgozott rajtuk, és amikor a résztvevőkkel beszélt, megpróbálta áthidalni a tanárok és diákok közötti szakadékot, visszatérítve őket a nyugati színház történetének és technikáinak terminológiájához, az Odin Teatretben szerzett tapasztalataihoz, az olvasmányaihoz: Sztanyiszlavszkijhoz, Mejerholdhoz, Vahtangovhoz és Eisensteinhez. Tengernyi információ volt ez, és a hajótörés élménye volt a legszebb, amit valaha is átéltél: elvesztél ebben a tengerben, mely először úgy közeledett feléd, mint egy kis folyó. Ha szembe jön veled a tenger, csak fuldokolni vagy képes. De ha a tenger a feléje tartó folyóknak hála csak lassan növekszik, engedelmeskedsz a víz sodrásának, lemondasz a földrajzi dimenziókról, és meglátod a vízcseppeket. Egy nagyító lencse alá kerülsz, mely először tárja fel előtted azt az életet, amelyet egy normális emberi szem nem képes érzékelni. Ez volt a legmeglepőbb felfedezés.

Az első ISTA-n semmit sem értettem. Emlékszem néhány nagyon heves vitára, de aztán mindenki távozott, és levonta a neki tetsző következtetéseket. Nem igaz persze, hogy nem értettem semmit. A magam módján értettem meg a dolgokat. Hatalmas mennyiségű információt és tapasztalatot, beszéd- és viselkedésmódot kellett feldolgoznom. Az ezt követő ISTA-k döntő fontosságúak voltak.

A látás iskolája értette meg velem, miért akarnak olyan sokan visszatérni az ISTA-hoz. Olyan ez, mintha minden nap bemennél egy laboratóriumba,

és befeküdnél a mikroszkóp alá. Mint amikor boncolás által kezdted megismer-ni a férget, egyre többet és többet fedezve fel róla. Ez a féreg ott fekszik előtted, alig mozog, aprócska. De ha türelmes vagy, visszatálhatsz a látszólag élettelen-nek tűnő rutin mögött megbúvó élethez: az ismétlés, az unalom is együtt jár az-zal, amikor hosszú órákon, újabb és újabb napokon át folytatod a megfigyelést, anélkül, hogy értenéd, amit látsz. Elveszíted az idő dimenzióját, a munka dimen-zióját, majd végképp elveszíted a dimenziót mint olyat. Ha nem jelenik meg a virág, ha nem látható az élet, akkor nem csoda, ha úgy véled, ez egy téves út, ahogyan sokan gondolták akkoriban. Amikor abban az időben a színészképzés-ről, a színész fizikai-lelki felkészítő gyakorlatairól volt szó, sokan, akik felülete-sen szemlélték a csoportszínházaknak ezt az alapvető dimenzióját, azt mondták: „ez időpocsékolás, mi ennek a haszna?” Mások meg úgy gondolták, hogy ez egy misztikum, s hogy elégséges egy szaltó vagy kézenállásban való lesétálás a szín-padról. Ami szintén egy téves út volt.

A színész felkészülésének kulcsa a folyamatos ösztökélés, mely az első napon kezdődik és egy egész életen át tart. Nyolcvanévesen még mindig kitartóan foly-tatod a gyakorlataidat, amikor pedig már egyszerűen csak öreg vagy, hogy elő-hívd az elmúlt ifjúságot, szépséget, fiatalságod fénykorát.

Az első időket a bizonytalanság jellemezte. Eugenio úgy gondolta, hogy ezt a kutatást a biológiából, a fiziológiából és a fizikai antropológiából származó tu-dományos fogalmakra alapozza. Hogyan jön létre az élet, hogyan fejlődik, ho-gyan alakul át? Ám hamarosan rájött, hogy nem ez a megfelelő út, mert a szí-nészi létezés mesterséges. Ez a mesterség olyan szabályokon alapul, amelyeket a legrégebbi színészek *technének*, művészetnek, technikának neveztek. E szabá-lyok nem valamely egzakt tudomány letéteményesei voltak; feltételezések sorát alkották, amelyeket a későbbi ISTA-k „visszatérő elvekként” definiáltak. Gro-towski meghatározása szerint ezek nem jogszabályokban rögzített, hanem prag-matikus törvények. Az első ülés után az merült fel, hogy minden alkalommal más-más témával foglalkozzunk, mert nyilvánvaló, hogy a színészi univerzumot nem lehet egységes egészként vizsgálni. Az ember kiválaszt egy témát, egy néző-pontot, egy konkrét helyzetet, amely lehetővé teszi egy adott terület mélyreható tanulmányozását és elemzését. Barba ezeket a biológiának és a Henri Laborit-tal való találkozásainak köszönhetően olyan szerveződési szintekként definiálta, amelyek lehetővé teszik, hogy tanulmányozzuk a különböző elemeket és rétege-ket, amelyek egy komplex egészet alkotnak.

A bonni ISTA-n nagyon erős kötés alakult ki, nemcsak Eugenio és a taná-rok között, különösen az indiai táncossal, Sanjukta Panigrahival, hanem köz-tünk, akadémikusok között is. Egy dolog feltűnt: mi, akiket az elmélet érdekelt, megkérdeztük az ázsiai mestereket: „Olvastátok Zeamit, a nő színház megalapí-tóját? Olvastátok a Natya Shastrát, a Kr. u. 4. századi értekezést az indiai tánc-ról?” A művészek furcsán válaszoltak; úgy tűnt, nem ismerik szakmájuknak eze-ket az alapjait, miközben mindent tudnak a tanárukról, arról a személyről, aki a

Tsao Chun-Lin osztálya



A formák és a feszültség analízise



hagyományt átadta nekik. Ez a felfedezés felnyitotta a szemünket, hiszen mi a fétisekből, az írott könyvekből, a biztos hivatkozási alapokból indultunk ki, kezdve Arisztotelésszel.

Az ISTA-n felvázolt perspektíva azt a felismerést tartalmazta, hogy nem szükséges elméletek, könyvek vagy hipotézisek alapján általánosítani; fontos, hogy a színészt mint személyt, mint emberi lényt, mint kézművest és mint a tapasztalatok kincsesbányáját tanulmányozzuk. Az egymás számára ismeretlen emberek között vannak olyan gátak, amelyeket le kell bontanunk ahhoz, hogy kapcsolatot teremtsünk és létrejöjjön a csere. Az erőfeszítések nagy részét a tanulásnak szenteltük, és megpróbáltuk rávenni ezeket a művészeket, hogy válaszoljanak. Kíváncsiságunk szokatlan, szinte tiltott dolog volt számukra, mert ők soha nem tennék fel a tanárunknak azokat a kérdéseket, amelyeket mi feltettünk. Ám amikor meghallgatták a kérdéseinket, ők maguk is kíváncsiakká váltak. Tágra nyílt a szemük, mert felfedezték, hogy vannak emberek, akik teljesen másképp gondolkodnak a munkájukról. Tehát érdekeltte őket ez a fajta reflexió, mely annyira különbözött a saját hagyományuktól, mely – legalábbis a legutóbbi időig – évszázadokra visszanyúló és grandiózus volt.

Kölcsönös kíváncsiság által generált, valódi csere jött létre. Ők is megkérdezték: „Hogyan csinálják ezt a maguk országában? Hogyan működik ez az egész?” A csere alapját a gyakorlati anatómia, a szemmel látható tények, a mozgó, nyújtózkodó lábak, a hajló hátak, a legkülönbözőbb formákat öltő gerincek képezték. Először láttad a színész testét úgy, mint ami szeparált részekből áll. Addig mindig egészként láttad a színpadon, jelmezben, kisminkelve, megvilágítva, zenével, csupa olyan kellékkel, amelyek elrejtik a fizikai tudást. Először vetted észre a színház valódi mozgatóját, amelynek időnként a gerinc néhány fokos görbülete ad lendületet, erős vagy gyöngye, mérsékelt feszültséget keltve, ám minden esetben a színész által irányítva, és egyáltalán nem a véletlenre bízva. Ezek a felfedezések számomra fix pontoknak, tartós cölöpöknek bizonyultak. Segítettek abban, hogy teljesen más módon fogjam fel és közelítsem meg a színházat. Nem elméleti víziókat tártak elém, hanem arra vezettek rá, hogy ne az esztétikai végeredmény felől szemléljem a munka folyamatát, ami valójában a legutolsó fázis, és semmi haszna, ha a színész művészetét vagy a mesterség lényegét akarjuk elemezni.

Ezek az emberi nem és a tudomány legnagyobb értékei, kincsesbányái, olyan világok, amelyek találkoznak és kölcsönhatásba lépnek egymással. Mire volnál még kíváncsi?

CC Mit gondolsz arról, hogy Eugeniónak az a stratégiája, hogy ő a színház „lát-hatatlan részével” foglalkozik, már akkor világos volt a számára, amikor ezt a csoportot létrehozta, vagy a munka későbbi szakaszában alakult ki? Netán vaktában kutattott volna?

NS A mulatságos az volt, hogy mi mindannyian a felfedezetlen, legsötétebb Afrikában éltünk napról napra. Minden nap találkoztunk ezzel az ismeretlen

világgal, és minél messzebbre mentél, annál inkább megismerted ezt a területet. Mint minden felfedezőnek, Eugeniónak is voltak iránytűi. Mik voltak ezek? Grotowskival töltött lengyelországi tanulóévei, indiai tartózkodása és a kathakalival való találkozása, amikor felfedezett egy színházat, ahol tízéves gyerekek ébredtek hajnalban, lábdobogást és szemmozgást gyakoroltak – egy egész univerzumot, mely Európában nem létezett. Eugenio hosszú szövege a kathakaliról az indiai színház e formájának első nyugati felfedezése volt, a színészképzés árnyalt, részletekbe menő leírásával. Emellett ő maga autodidakta módon készítette fel az Odin Teatret színészeit, akik testileg és lelkileg neki szentelték magukat, és akik ezért megengedték neki a kísérletezést, a szárnyalást, a visszatérést, ami tapasztalati tőkéjükké vált; ők találták ki a tréningeket, az aktivitás új területeit a színész számára. Eugenio nagyon gyakorlatias irányítással érkezett. De ha nem lett volna meg benne a kíváncsiság, ami mindig is jellemezte őt mint tudóst – holdjának másik oldalát –, akkor nem adatott volna neki ez az út. Ő olyan ember volt, aki színházat csinált, és ugyanakkor tanulmányozta is azt.

Ez volt az ISTA valósága, a gyakorlat és az elmélet összefonódása, amelyben két ökör, a technikai és a történelmi tudás ökre húzta az ekét. Mindezt az egymást követő ISTA-k során finomították. Bonn volt a kinyilatkoztatás, hogy ezt az utat kell követni, ha át akarunk hatolni a láthatóság függönyén, hogy belépjünk a láthatatlanba.

CC Szerinted milyen hatással voltak az ázsiai mesterekre, akik egy teljesen más valóságból érkeztek, hogy ebben a szokatlan helyzetben találkoztak önnel? Mi volt a hatása ennek az ISTA-nak mint kezdetnek, majd mindannak, ami ezt követően a különböző tanulmányok és gyakorlati színházi tevékenységek során történt?

NS Tanítványaikon keresztül továbbra is nagy meglepetéssel tapasztalom, hogy ezek a jól képzett ázsiai művészek – sőt az olyan nyugatiak is, mint Ingemar Lindh vagy Tom Leabhart a Decroux pantomim hagyományból – alapvetőnek tartották az ISTA-n szerzett tapasztalataikat. Ázsiában nem sok kérdést tesznek fel. Én azért vettem részt egy japán táncórán Kiotóban egy tanárnőnél, mert meg akartam tőle tudni, hogyan tanul az ember. Az óra végén kértem némi felvilágosítást. Ő azt válaszolta: „Tanítványaink soha nem tesznek fel kérdéseket a tanáraiknak, és a tanárok sem válaszolnak, mert ezek olyan dolgok, amelyeket mindenkinek magában kell tartania.” Amikor az ázsiai tanárok rájöttek, hogy a munkájuk belsőleg egy valóságos labirintus, s hogy ezt a sokirányú tudást fejleszteni lehet, ez számukra is egy felfedezés volt. Az ISTA egyik jellemzője a kölcsönösség volt, a különböző emberek közötti csere. Ismétlem: emberek – nem szervezetek, intézmények, iskolák vagy világnézetek között. Olyan emberek között, akik reggel hatkor kelnek, és elfogadják a közös szabályokat: csendben légy, ne zavarj, lábujjhegyen haladj el az osztályterem mellett. Ez a közösségi élet, amelyet mindenkinek tiszteletben kellett tartania, számukra vakvágánynak tűnt, ahogyan számunkra is. Egy bizonyos ponton az ember már nem tesz fel magának kérdéseket. A szituáció maga tartalmazza a válaszokat.

Kétségtelen, hogy az ázsiai művészek érdeklődőek voltak. Azokon a foglalkozásokon, amelyeken fényképeztem őket, nemcsak azzal segítettek, hogy új pozíciókat ajánlottak, hanem később könyveket is hoztak, hogy jobban elmagyarázzák őket nekem. Megértették az ISTA szellemiségét. Mintha Nurejev hozott volna neked egy balettkönyvet, hogy illusztrálja a pózokat. Először is csak térdre borulhatsz és hálát adhatsz a jóisteneknek ezért a lehetőségért, majd mikor tágra nyitod a szemed, három óra alatt megtanulod, amit három hónap alatt tanulnál meg. Ez az energia annyira ragályos, annyira nyilvánvaló, hogy óriási lépéseket teszel. Bizonyos értelemben a hosszan tartó, monoton navigálás pillanata volt ez; a másfelől *szatori*: megvilágosodások, víziók, amelyek lehetővé tették, hogy ezek a „kapcsolatok”, ezek a szinapszisok olyan dolgokra derítsenek fényt, amelyeket el sem tudtál képzelni. Ez az, ami történt.

CC *Ez a munkamódszer az olyan utak bizonytalan voltának az elfogadásán alapul, amelyeknek az irányát talán sejtethetjük, de a célját nem. Tanárként a saját presztízsünket is kockáztatjuk, amikor belemegyünk abba, hogy a közös kísérletezés szintjére helyezkedjünk. Ez a hozzáállás jellemzi az Odin Teatret történetét, az Eugenio és színészei közötti kapcsolatot. Milyen hatást gyakorolt ez a módszer a „hagyományos színházra”, mely azon alapul, ami biztonságos? Milyen konzekvenciái voltak a színházi antropológia irányzatának, mely a színházat egy korábban soha nem alkalmazott nézőpontból vizsgálja?*

NS Három szinten tudnám megválaszolni ezt a kérdést: a hagyományos színházra gyakorolt hatás felől; azon színházakra gyakorolt hatás felől, amelyek nem elégednek meg azzal, ami biztonságos; valamint a tudósokra és a színészek sokaságára gyakorolt hatás felől, különösen a csoportszínházak esetében.

Mindez nem lett volna lehetséges, ha ennek a közösségi életnek az ISTA-ban nem lettek volna igen sajátos szabályai, amelyeket mindenki tiszteletben tartott. Például a csendben maradás szabálya a reggeli első órában. A második dolog, ami nem az első ISTA-n, hanem a későbbiekben történt, az állandó oda-viszsa úton lét volt aközött, amit látsz és felismersz, és amit nem ismersz és nem tudsz. Minden nap szükség volt az odafigyelésre és a jegyzetelésre, hogy a teljes zsákmánnyal térhessünk haza.

Fogalmam sincs, mit adott az ISTA a hagyományos színháznak. Sok színész és rendező a hagyományos színházból jött, és jókora rakománnyal távozott. Mindenesetre, amit magaddal vittél, az tiszta arany volt, akár ipari léptékű, akár egy kis gyűrűhöz elegendő a következő lépés megtételéhez.

Ami engem illet, miután több száz fényképet készítettem és több ezer pózt láttam, elkezdtem a saját metódusom szerint gondolkodni. Nagy rajongója vagyok a képeknek és a kidobásra ítélt fecniknek. Újságokból vágom ki, könyvekből másolom ki őket, nyomatokat és reprodukciókat vásárolok. ISTA-fotóim, kép- és illusztráció-gyűjteményem egy egészen különleges könyvvé érett, amelyet már említettem: *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*. Eugenio azonnal támogatta, más akadémikusok viszont, akik megpróbálták kétségbe vonni egy illusztrációkkal teli színházi könyv hasznosságát, egyáltalán

nem. Ehhez hasonlót még soha nem láttak! Ez a könyv lett az én hódítási területem, mely eredményessé tette a munkámat. S ahogyan számomra, úgy vélem, mások számára is sokat jelentett, mindenkinek a maga szintjén, a maga kérdései és érdeklődése szerint.

Mindenki hazavitt valamit: nyugatiak, keletiek, az összes résztvevő. Még azok is, akik csak rövid látogatásra, két napra jöttek, majd elutaztak. De jelentkeztek a következő ISTA-ra, mert rájöttek, hogy ez a két nap nem volt elég. Át kell menni a tapasztalatok tűzkeresztségén, meg kell perzselődnünk. Nincs más lehetőség.

Fordította: Pálfi Ágnes

A 16. és 17. oldalon közölt fotók Nicola Savarese felvételei, melyek az 1980-as, első ISTA idején készültek. (forrás: JTA, 2021, 94–95. oldal)

Nicola Savarese: The Practice of Seeing

Interview by Claudio Coloberti

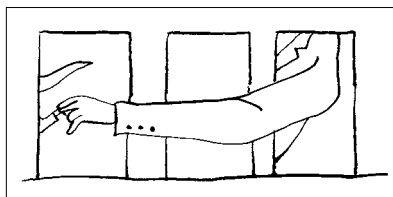
Film director Claudio Coloberti interviewed theatre history scholar Nicola Savarese on his 'reporter' experience when he documented the first session of ISTA



N. Savarese: *Színházi Antropológia*, LaCasa Usher, 1983

(International School of Theatre Anthropology) in Bonn in October 1980 with photographs, recordings of the dialogues and cultural exchanges between the different protagonists. The many difficulties confronted by Savarese due to the absolute novelty of the situation that involved students and teachers from all over the world, and particularly from Asia, made him aware that ISTA was a school that taught to see technical and psycho-physical analogies in the actor's work in different theatre cultures by a continuous interweaving of practice and theory. After following the ISTA in Volterra in 1981, the 'reporter's work' gave way, initiated by Savarese, to the finalisation with Eugenio Barba of the successful book, *A Dictionary of Theatre Anthropology*, which was published in English in 2005 and in

Hungarian in 2020. Their second collaborative work, *The Five Continents of Theatre* was released in English in 2019, and its Hungarian version was published in 2023 under the auspices of the University of Theatre and Film Arts in Budapest.



SZABÓ ATTILA

Színház a képek bűvöletében

Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színház öt kontinense*

A Barba és Savarese által írott-szerkesztett kötet kaleidoszkópszerű betekintést ad öt kontinens többszáz, sőt több ezer évnyi színház történeti múltjába. A több mint négyszáz oldalt kitevő, minden szempontból igényes kiállítású kötet két aspektusból is provokatív felvetést követ. Az olvasót először az lepi meg – bár a színházantropológia hagyományai szempontjából talán nem egyedülálló kísérletként –, hogy a különböző korokból és kultúrákból hozott bőséges színház-történeti példaanyag végképp és koncepciózusan szakít mindenféle kronológiai megközelítéssel. A második provokáció, mely szintén az első oldalaktól kezdve nyilvánvaló, hogy a kötetben a képanyag, mely a terjedelemnek legalább felét, de lehet, hogy kétharmadát is kiteszi, nem illusztrációként szolgál, hanem az elemzés gerincét képezi.

A kötet talán Andreas Huyssen globális emlékezetdiskurzusai¹ vagy Michael Rothberg „többsirányú emlékezet”² fogalmának színházi applikációjaként is olvasható, hiszen térben és időben egymástól nagyon távol eső példákat állít konkrét párhuzamba, amit az indokolhat, hogy a színház mint társadalmi gyakorlatok összessége adott korokban azonos funkciót töltött be, vagy hasonló feltételek határozták meg működését. A színház materiális kultúrája a kötet (igencsak általános) vezérelvét képezi, mely „kitér a színészi gyakorlatokra és a funkcionálisra, a viselkedésre, a normákra és konvenciókra – mindezek kölcsönhatásba lépnek a közönséggel és a társadalommal, melynek a színészek és a nézők egyaránt tagjai.”³ Ez a meghatározás kétségtelenül igen közel áll a színházzociológ-

¹ Andreas Huyssen: *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*, Stanford University Press, 2003.

² Michael Rothberg: *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonisation*, Stanford University Press, 2009.

³ Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színház öt kontinense*, ford. Pintér-Németh Nikolett és Regős János, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 4.

gia alapvetéséhez is, mely a színházi gyakorlatokat a társadalmi viszonyok teljes spektrumán, a produkció, distribúció és a recepció aspektusai mentén vizsgálja, anélkül, hogy valamely dimenziót egyeduralkodónak tekintené.⁴ Az ilyen átfogó vizsgálat egyik nagy előnye, hogy megkerülhetetlenül kimozdítja a színház-történeti narratívát a nyugat- vagy eurocentrikus nézőpontból, már csak azért is, mert a távol-keleti vagy dél-amerikai példák szervesen ugyanazon diskurzusba épülnek, tehát egyrészt akkor sem ignorálhatók, ha az adott színház-történeti vagy színházelméleti kurzus keretében „nem jut rájuk idő”. A hasonló jelenségek és kihívások egymás mellé helyezése az előbbinél fontosabb belátással is bír. Ha azt látjuk, hogy a tőlünk időben és térben „távoli” színházcsinálók vagy nézők hasonló problémákkal küzdenek, akkor nem egzotikumként, azaz alapvetően történelmietlenül tekintünk mondjuk a japán, kínai, indiai, brazil vagy kolumbiai színház történetére, hanem a mindenféle színházi gyakorlatok szervezőülő globális történetének integráns részeként.

Bár a szervesülés fogalma valószínűleg az, amelynek a kötet a legvehemensbben ellenáll. A kötet legszembetűnőbb (és némileg aggasztó) kicsengése, hogy a két „veterán” színházi szakember által vezetett írócsoport ódzkodik minden átfogó és végleges modell felállításától, mely általános magyarázatokat adna a színház működésére és szerepére. A bevezetőben a szerzők által is némileg ironikus felhanggal említett „4W+H” modellje, mely a kezdő zszurnaliszta jól ismert sorvezetője, csupán a kötet fő pilléreit jelöli ki: Mikor? Hol? Hogyan? Kinek? Miért? A kérdésként feltett fejezetcímek nem adnak „receptet”, hanem mindvégig kérdések, mi több, talán kételyek is maradnak. Az olykor szellemes, játékos, olykor párbeszédes átvezetők ellenére a kötet alapvetően enciklopédikus jellegű marad: a fenti kérdésekre adott válaszok alapján csak annyit szűrhetünk le, hogy a (világ)színház nagyon sokféle helyszínen, sokféle eszköz felhasználásával, nagyon sokféle funkciót/hatást szem előtt tartva létezett és létezhet. Ez a rendkívül gazdag és tömör példaanyag ugyanakkor a kötet – a képek mellett – talán legnagyobb erénye is. A jól ismert szereplők és történetek mellett magam is rengeteget tanultam a bemutatott színház-történeti vignettákból, főként Észak- és Dél-Amerika, a Távol-Kelet vagy Olaszország vonatkozásában. Kitűnőek például az impresszáriókról, a színházépület- és nézőtér típusokról, a világítástechnikáról, a kellékhasználatról, a színház és színészek utazásáról szóló epizódok. Bár a teljességre törekszik, Barba és Savarese példaanyaga is mutat természetesen némi elfogultságot, érthetően, leginkább azokra az országokra koncentrálva, amellyel személyes kapcsolatba is kerültek. Így például Közép-Kelet Európa (talán Grotowskit leszámítva) továbbra is szinte alig bukkan fel. Bár láthattuk az egykori Népszínház épületében működő Nemzeti Színház felrobbantását vagy az 56-os történéseket felidéző képsorokat, de egyik sem a magyar színház-, hanem inkább a (politika)történet vonatkozásában szerepelt.

⁴ Pl. Hans van Maanen: *How to Study Art Worlds*, Amsterdam University Press, 2009.

A kötetet tanárszemmel olvasva végig azon tűnődtem, hogy miként lehetne a színháztörténet vagy színházelmélet oktatásában hasznosítani ezt a rendkívül impozáns példaanyagot. Főként mivel magyar nyelven voltaképpen hiánycikk az egyetemes színháztörténeti összefoglaló, mely kurrens (azaz könyvesboltban megvásárolható). Ha valaki kevésbé ismeri Eugenio Barba életművét és színházelméleti, színházantropológiai nézeteit, pusztán a jelen műből kiindulva, az előszó témakijelölése ellenére sem nagyon talál a kötet olvasásához koherens gondolati vezérfonalat. (Abban az értelemben legalábbis, ahogy például Peter Szondi a drámaiatlanná válás, Andreas Kotte a scenikai folyamatok vagy Erika Fischer-Lichte az identitástörténet felől mutatta be a színház/dráma történetének nemzetközi alakulását.) Ha a színházantropológia kedvenc témái felől indulunk ki – mondjuk a színészi testhasználat eszközeit keressük –, akkor is hamar falakba ütközünk. A színész testtechnikái ugyan felmerül a *Hogyan?* című fejezet részeként, de inkább csak a szociológiai aspektusok kerülnek kidomborításra: kiből, hogyan lehet színész, milyen mester–tanítvány viszonyok írhatók le, és kevésbé a színészi munka megközelítésmódjai és technikái. (Erre a célra persze ott van ugyanezen szerzőpáros *A színész titkos művészete* című antropológiai „szótára”, mely magyarul 2020-ban jelent meg⁵).

A figyelmes olvasónak két – némileg ellentmondó – tendencia azért kirajzolódni látszik. Barba–Savarese az egyik választóvonalat a színház beltérbe vagy elkeríthető helyszínre költözésében látja, mely a mai értelemben vett professzionális színház előfeltételét teremti meg, azaz belépőt lehet szedni a nézőktől, gyökeresen megváltoztatva a korábbi, a városállam, az egyház vagy az arisztokrácia által finanszírozott színházi kondíciókat. A második törésvonal a 19. század végén, a 20. század elején lezajló „nagy reform” (melyet a kötet igen érzékletes diagramokkal és idővonallal mutat be), melynek során a színház mégis megpróbál kitörni az „olasz típusú” színházépület és a bevett produkciós sémák keretéből és – általánosabban – a színházi mezőn túlmutató hatásokra törekszik (vagy ilyen helyzetbe kényszerül): a politikai, társadalmi ellenállás eszköze lesz, a háborúval, a fogvatartottság helyzetével való megküzdési stratégia részévé válik. Különösen emlékezetesek ebből a szempontból a Holokauszt, a Gulag és más hadifogollyszínházakra vonatkozó rövid epizódok. És valóban, ha a színházra a materiális kultúra részeként gondolunk, akkor a színházi előadások dramaturgiájánál vagy a színész munkájánál talán fontosabb (azaz jól dokumentálható és kézzelfoghatóbb társadalmi hatással bír), hogy a színházépületekben például milyen emlékezetes merényletek zajlottak, vagy hogy milyen postai bélyegek őrzik a színházi alkotók emlékét. Nicola Savarese a színháztörténet eme „laterális perspektívájára” a bevezetőben konkrétan utal is:

⁵ Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színész titkos művészete*, ford. Rideg Zsófia és Regős János, Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, 2020.

„A színész materiális kultúrájának szempontjából nem lényeges semmilyen metaszínházi diskurzus (drámai műfajok, társadalmi problémák, genderkérdések stb.), sem maga a drámai szöveg, mely az épületekkel együtt a múlt egyetlen kézzelfogható maradványa. A célunk, hogy a járulékos technikákra koncentráljunk, mindazon megoldásokra, eszközökre és pragmatikus eljárásokra, gondolkodásmódokra és hiedelmekre, melyeket a különböző kultúrák színészei alkalmaznak, hasznosítanak a mesterség gyakorlata, fogyasztása és eredményei során.”⁶

Ezért, bár átfogó színháztörténeti narratívaként kevésbé, de a rendkívül jól kiválasztott, érzékletesen, és nem utolsó sorban tömören leírt mikro-történetek, célzott témaismertető és kis pályaképek igen hasznosak lehetnek a színháztörténet oktatásában. Főként a hozzájuk kapcsolódó páratlan értékű képanyagnak köszönhetően: a kötetben szereplő 1300 képet a két szerző-szerkesztő húsz év alatt gyűjtötte össze, válogatta. Bevallásuk szerint az ambiciózus projektben nem egy elkészült tanulmányhoz kerestek illusztrációkat, hanem épp ellenkezőleg, a képanyag volt előbb, az fűtötte a szerzőpáros közti beszélgetéseket és kereste a narratív formát, amelyben megjelenítésre kerülhet. Tatiana Chemi a kötethez írott előszava szerint:

„Itt a vizuális anyag túlmutat a pusztán esztétikumon, és egy sokkal összetettebb értelmezési erőbedobást vár el a megfigyelőtől – a nézőtől. Ez a szint úgy tekint az ikonografikus anyagokra, mint a múltra nyíló *ajtókra*, melyek képesek megnyílni az új értelmezések előtt. Az olvasót arra bátorítják, hogy jobban mélyedjen el a képek részleteiben, hozzon létre kapcsolódásokat, nézzen túl magán a képen, és ezeket a kapcsolódásokat inkább történészként, semmint kritikusként értelmezze. Itt a képek szerepe a kulturális és történeti dokumentumoké, nem csupán illusztrációk, hanem kérdéseket tesznek fel.”⁷

A képekből kiinduló, inkább asszociatív, mint lineáris/narratív gondolkodás a fiatal generációk számára befogadhatóbbá válhat, akik a képekkel történő kommunikációt sokkal inkább anyanyelvüknek érzik, mint a mégoly gondolatébresztő, terjengős szöveges forrásokat. A tanár palettáján nagy kincs lenne, ha a kötet képanyagát egyfajta „tanári segédanyagként” digitálisan külön is megjelentetnék. A színházi gyakorlatok igen széles palettáját felvonultató mikrotanulmányok pedig a hallgatók/diákok kiselőadásai számára biztosíthatnak könnyen érthető, érzékletes forrásanyagot. A tanár leleményességén múlik, hogy az adott témát hogyan jelöli ki, ugyanis bizonyos vonulatok feldolgozásához a teljes kötet átfésülése szükséges, ami adott esetben további motivációt adhat a passzív olvasást kevésbé kedvelő hallgatóknak. Például egy adott színházi épületszerkezet történetéhez vagy mondjuk a kabuki színház eszközrendszerének,

⁶ Uo.

⁷ Tatiana Chemi: Előszó. A varázslat és a tudomány nyelvtana, in Barba–Savarese: *A színház öt kontinense*, im. 10.

szereplőinek ismertetéséhez mindegyik fejezet ide vonatkozó bejegyzéseit szemeztetni kell.

Gyanítom, hogy a szerzők nem is az együltében történő végigolvasást javasolnák követendő stratégiaként. Sokkal inkább az enciklopédiák ráérős, meditatív, a „studium” mellett a barthes-i „punctumnak”⁸, az egyes képek szubjektív, a nézőt megkapó részleteinek csemegézésére is időt kerítő felhasználására buzdítanának, minek köszönhetően az olvasó szemei előtt – főként a szerzőpáros korábbi kötetével kiegészítve – a színház világtörténetének páratlanul teljes képe tárulhat fel.

Eugenio Barba – Nicola Savarese: A színház öt kontinense. Tények és legendák a színész materiális kultúrájáról, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2023.

⁸ Roland Barthes: *Világoskamra*. Jegyzetek a fotográfiáról, ford. Ferch Madga, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985.

Attila Szabó: Theatre Under the Spell of Images

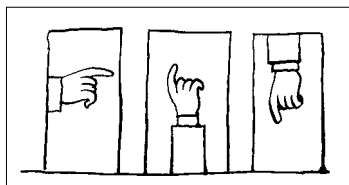
Eugenio Barba – Nicola Savarese: *The Five Continents of Theatre*

The author of the review, Attila Szabó, academic director of the OSZMI (Hungarian Theatre Museum and Institute), highlights two characteristics of Barba and Savarese’s enterprise: the more than four-hundred-page book is a conceptual break



with chronological approaches of all kind; the images, which make up at least half of the volume, serve not as illustration but as the backbone of the analysis. He also highlights the concrete parallels between spatially and temporally distant examples, moving the narrative of theatre history out of a Western or Euro-centric perspective, as it allows Far Eastern or South American cultures to be included in the same discourse as integral parts of universal history. He finds the sections on impresarios, types of theatre buildings and auditoriums, lighting technique, use of props, theatre and actors’ travels excellent, but notes that since the authors concentrate mainly on countries which they have had personal contact with, Central and Eastern

Europe, including Hungary, are hardly covered. Then, when asked how this most impressive inventory could be used in courses on theatre history or theatre theory, he answers that in order to do so, it is essential to have a preliminary acquaintance with the anthropological “dictionary”, *The Secret Art of the Performer*. As young people nowadays prefer associative thinking based on images to reading verbose texts, he also recommends making the images available to teachers in digital form.



ERIKA FISCHER-LICHTE

A színház dionüszoszi újjászületése

A görög rendező, Theodórosz Terzopulosz megkerülhetetlen, programadó írásait a szélesebb olvasóközönséggel megismertető könyv címe Dionüszosz visszatérését hirdeti.¹ Mit jelent ez? Netán a színjátszás ókori istene újra birtokba vette ősi működési területét, a színházat, és egyúttal beköltözött hipermodern, super-digitalizált világunkba? Vajon ez a visszatérés egy korábbi állapot helyreállítására vagy valami radikális megújulásra irányul?

A huszadik század folyamán számos színházi alkotó vallotta, hogy újraértelmezi és alapjaiban változtatja meg a színjátszást. A tizenkilencedik század végén és a huszadik század elején fellépő újítókra, a huszadik század első harmadában a különféle avantgárd irányzatok élharcosaira, az úgynevezett neoavantgárd vagy posztmodern képviselőire az 1960-as évek óta, valamint az 1990-es évek utáni újszerű és merőben másfajta színházi és előadási formák hírnökeire mind jellemző, hogy olyasfajta új színházat kívántak létrehozni, amely tükrözi koruk sajátos körülményeit. Egyes esetekben ezt a törekvést úgy próbálták elérni, hogy a színészt állították a középpontba egy újfajta színjátszás megteremtése révén. Ez jellemezte a Mejerhold-féle biomechanikát éppúgy, mint – bár teljesen más módon – Grotowskit és „szent színészeit”. Egyikük sem idézte meg azonban Dionüszoszt olyan hangsúlyosan, mint Terzopulosz.

Milyen isten (volt) Dionüszosz? Az egyik mítosz szerint miután Zeusz és Szelomé szerelméből megszületett, a féltékeny Héra arra buzdította a titánokat, öl-jék meg a csecsemőt, akit előbb darabokra téptek, megfőztek, végül meg is ettek. A gyermek megmaradt szívéből Zeusz újraalkotta Dionüszoszt.

Terzopulosz számára Dionüszosz szétszakítása, majd épségének helyreállítása, vagyis újjászületése a színészek önmagukon elvégzendő munkájának alapelve. Újra és újra el kell pusztítaniuk valamit önmagukban/önmagukból, hogy létrehozzanak egy új teljességet – olyasvalamit, amely révén a rég elfeledett és

¹ Magyarul lásd: Theodórosz Terzopulosz: *Dionüszosz visszatérése*, ford. Kozma András, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2023.

magukba temetett „mélységes emlékezet tájaira” juthatnak. A színészek Dionüszosz utódai. Tanítványaiként folyamatosan szétszedik és új egésszé rakják össze azt, ami töredékes. Tulajdonképpen ebben áll a színész „szakmája”, a sikeres munka alapfeltétele, amely szüntelenül folytatódik a látszólag végtelen improvizációkban.

Dionüszosz mámoros és mámorító istenként jelenik meg, és nem csak a bor révén; egy eredendően elragadtatott istenséggént képes minden határt átlépni. A Marianne McDonald klasszika-filológusnak adott interjújában Terzopulosz egy tizenhetedik századi növényteni szövegről mesél, amelyet egy lipcsei könyvtárban talált, és amely egy attikai Aszklépiosz-szentélyhez tartozó ispotályban gyakorolt szertartást ír le:

Napnyugtakor a betegeket meztelenül sétáltatták körbe-körbe a nedves homokon. Egy óra elteltével fokozták a sebességet, a második óra után pedig még gyorsabban lépdeltek. A harmadik óra végén be kellett hajlítaniuk a térdüket, mint a kabuki színházban, aztán a negyedik óra után a könyököket. Ahogy egyre hosszabban és gyorsabban mozogtak behajlított végtagokkal, a fizikai fájdalom lassan enyhült, a testükben lévő csomók pedig megszűntek. Noha az egyiknek szívpanaszai, a másinak hasi fájdalmai voltak, ezek hirtelen mind elmúltak. Idővel, miután nyolc órán át csinálták ezt, a betegek hihetetlen erősnak érezték magukat. (...) Fájdalmaik fokozatosan csillapodtak, majd eltűntek. Azok, akiket másnap reggel meg kellett műteni, extatikus és örömittas állapotban voltak Dionüszosz hatása alatt, mint a *Bakkhánsnők*ben, de nem a bor vagy a szavak következtében, hanem a saját testük bora révén. (...) Miután ily módon felpozícióba kerültek, bementek a műtőbe, ahol a beavatkozást mindössze egy egyszerű gyógynövényes érzéstelenítéssel végezték el. Ez a titok nagyon fontos volt számomra.²

A betegekhez hasonlóan a színészeknek is az eksztázis állapotába kell kerülniük; egy olyan állapotba, amelyet Terzopulosz alapvetően megkülönböztet a transz állapotától. „Ahhoz, hogy az eksztázis állapotába kerüljünk, a testnek észlelnie kell a lábakat. Aki transzban van, nincs tudatában a lábainak.”³ Az extázisban és azon keresztül a színész egyre közelebb kerül Dionüszoszhoz, és e tekintetben a tanítványává válik.

Dionüszosz a végtelen átalakulás istene. Képes férfiként és nőként, istenként és vadállatként – oroszlán, kígyó vagy éppen bika alakjában – megjelenni, ezáltal állandóan átlépi az örület és az értelem, a rend és a káosz, az én és a nem-én közötti határvonalat. Ő a felszabadulás istene, aki minden határt felold; a színésznek ilyen értelemben is őt kell követnie.

A határok átlépése a végső határ átlépését is magában foglalja; azt, amely elválasztja az életet a haláltól. Dionüszosz egy misztériumvallás istene is egy-

² Idézi: Reise mit Dionysos In: Raddatz, Frank M. (szerk.): *Das Theater des Theodoros Terzopoulos*, Berlin: Theater der Zeit 2006, 13.

³ *Reise mit Dionysos*, 158.

ben, amelynek követői abban hittek, hogy a szétszakítottságot a teljesség és az élet helyreállítása követi. Noha Dionüszosz nem az alvilág ura, mégis gondoskodik az ott lévő beavatottak jólétéről, és megszabadítja őket a haláltól, amiben megnyilvánul Dionüszosz felszabadító mivolta. Ebben az esetben ez a boron keresztül valósul meg, amelyet a misztériumvallás gyakorlói bőségesen fogyasztanak, és amely az alvilág előízét nyújtja. Dionüszosznak az alvilággal való szoros kapcsolatáról számos forrás tanúskodik. Egyik töredékében Hérakleitosz ezt mondja: „[Hiszen] ha nem Dionüszosz volna, akinek körmeneteket tartanak és énekelnek dalt phalloszok kíséretében, a legszemérmetlenebb dolgot művelnék. De ugyanaz Hádész és Dionüszosz, akinek őrjöngenek és rajonganak.”⁴

Terzopulosz nemcsak idézi ezt a töredéket, hanem kifejezetten úgy utal a saját színházművészetére, mint amit „*prothanatosz*ban, vagyis Hádész előcsarnokában játszanak. (...) Az én színházam eme [a Hádészhoz vezető] utat, a halál előszobáját, a *prothanatoszt* villantja fel.”⁵ Ebben a mélyebb értelemben Terzopulosz színházát valóban Dionüszosz színházaként, az istennek szentelt színházként kell felfogni.

Dionüszosz azonban nem kizárólag görög isten. Szíriában Adoniszként, Egyiptomban Oziriszként, Phrügiában Attiszként tisztelték. Létezik egy elképzelés, miszerint Indiából érkezett Hellászba, sőt más kultúrákban is találhatunk Dionüszoszhoz hasonló isteneket. Wole Soyinka a joruba isten, Ogun megfelelőjeként ábrázolja, Terzopulosz pedig maga is hivatkozik Yuruparira, a latin-amerikai prekolumbián kultúra istenére. Így aztán úgy is tekinthetünk Dionüszoszra, mint a globalizáció egyfajta istenére.⁶

Terzopulosz színházában Dionüszosz különböző kultúrákban történő megjelenése a színész testén keresztül válik lehetővé, akit előbb széttépnék, majd újra összeraknak. Terzopulosz ezt a folyamatot egyetemesnek tekinti, és e tekintetben Marcel Mauss úttörő esszéje, *A test technikái* megkerülhetetlen.⁷ Utóbbiban Mauss azt állítja, hogy nincsenek természetes testtechnikák, csak kulturálisan meghatározottak. Az emberi test anatómiája mindannyiunk számára lehetővé teszi a járást, a futást, a táncolást, az úszást, a gesztikulációt és így tovább, az viszont, ahogyan mindezt tesszük, kulturálisan meghatározott, és ezért kultúránként eltéréseket – olykor jelentős különbségeket – mutat. Ez azonban azt is jelenti, hogy bármelyik előadásmód megváltoztatható; új technikákat lehet be-

⁴ <https://www.sulinet.hu/tovabbtan/felveteli/ttkuj/1het/filozofia/herakleitos.html>

⁵ *Reise mit Dionysos*, 160.

⁶ Lásd Fischer-Lichte, Erika: *Dionysus Resurrected. Performances of Euripides' "The Bacchae" in a Globalizing World* [A feltámadt Dionüszosz – Euripidész Bakkhánsnők előadásai a globalizálódó világban] Oxford: Wiley-Blackwell 2014.

⁷ Marcel Mauss: *A test technikái*, a Société de Psychologie előtt 1934. május 17-én tartott előadás, először itt jelent meg: *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, 32. évf., 3–4. szám (1935), 271–293.

vezetni vagy átvenni, amelyek egy-két nemzedéken belül teljesen felváltják azt, ami egykor megszokott volt.

Az egyes kultúrák által meghatározott testtechnikák levetkőzhetők, és olyanokkal helyettesíthetők, amelyek lehetővé teszik a test eddig ismeretlen dimenzióhoz való hozzáférést. Ezért véli úgy Terzopulosz, hogy az általa kifejlesztett gyakorlatok minden kultúrában alkalmazhatók – e meggyőződése a számos különféle kultúrából származó színészekkel végzett munkája során kristályosodott ki. Az emberi testnek ez az egyetemes felfogása azt is megmagyarázza, hogy bizonyos testtartások, amelyeknek célja az energia meghatározott módon történő előállítása, miért találhatók meg a különféle kultúrákban. Amikor egyszer szóvá tették, hogy a *Bakkhánsnők* színészei által alkalmazott térdhajlítás „japán”, Terzopulosz a fentebb idézett, Aszklépiosz-szentélyben tartott rituáléra hivatkozott, amely hangsúlyosan említi a térdhajlítást. Egyformán felfogható görögnek, japánnak vagy éppen prekolumbiánusnak, és elvileg bármelyik kultúrában elsajátítható, ha a színészek képesek eltávolodni a járás és az állóhelyzet korábban alkalmazott technikáitól. Következésképpen ezek nem kvázi természetes testtechnikákat képviselnek, hanem bármely kultúrában kifejleszthetők a megfelelő alapvetések és célok meghatározása mellett. Az „archetipikus testre”, amelynek felfedezésére vagy feltárására a színészek törekednek, nem szabad „természetes” testként tekinteni. Ehelyett a test és az elme karteziánus szétválasztásának megszüntetésére, utóbbi hangsúlyos és a testet elnyomó mivoltának felszámolására kellene törekedni, hogy a színész tudata test-tudatként jelenhessen meg. Ennek célja, hogy felszínre hozza a testben mélyen eltemetett emlékeket, amelyek korábban hozzáférhetetlenek voltak. Ez azonban nem pszichoanalitikus értelemben értendő; sokkal inkább fizio-analízisről, vagyis a test „szétszakításáról” és teljességének helyreállításáról van szó. Ebben a tekintetben Dionüszosz vándorló, mindenütt jelenlévő istennek bizonyul, aki bármely kultúrában önmagunk felülmúlására ösztönözhet.



Euripidész: *Bakkhánsnők*, Berliner Ensemble, 1987, r. T. Terzopulosz (fotó: Pierre Guillaume)

Könyvében Terzopulosz ilyen értelemben vett dionüszoszi színház-ként határozza meg és írja le saját színházát. Alig tárgyalja korábbi rendezéseit, bár alkalmanként megemlíti a *Bakkhánsnőket* (1986). Ehelyett inkább azokat az alapokat mutatja be, amelyre ez a fajta újszerű színjátszás és ezáltal a színháza is épül, valamint azokat az alapelveket, amelyek ezeket a folyamatokat vezérlik. Miközben sorra veszi mindezeket, a hangsúlyt arra a nézőpontra helyezi, mely az egyes fejezetek címében szerepel; mivel azonban mindezek

az alapok és elvek egymásra utalnak, és egyik sem választható külön a másiktól, az éppen szóban forgó nézőpontot mindig a többivel összefüggésben tárgyalja.

Programadó jelentőségű, hogy az első fejezetet a testnek szenteli. Mivel a test minden cselekvés létfeltétele, a színész csak testként jelenhet meg. Ez az a dionüszoszi anyag, amelyet a színész kap, amellyel és amelyen kísérletezhet, új testtechnikákat fejleszthet ki, és egyúttal nemcsak a színházművészetet, hanem a legtágabb értelemben véve „az ember és a világ mibenlétét” is felfedezheti. Bizonyos tekintetben az emberiség kettős létezésével van dolgunk, amiről a filozófus Hellmuth Plessner beszél. Emberként test *vagyunk*, a test alanyai, ugyanakkor *van* testünk, amelyet anyagként, eszközként vagy jelként használhatunk. Minket, embereket a

testben-létezés és a test-tulajdonlás kettőssége jellemez. Ebben az értelemben az első fejezet a testben-létről, az élő szervezetről szól, amit Terzopulosz többször is hangsúlyoz. A következő fejezeteket a sajátos testtechnikáknak – és ebben az értelemben a test-tulajdonlás – bemutatásának szenteli, amelyek lehetővé teszik a test megnyilatkozását. Így válik a szöveg egy összetett struktúrává, amelyben valamennyi szempont ismételten egy valamire utal: az egyetemesen adott testre, amelyet a test-tulajdonlás, a testtechnikák legkülönfélébb, kulturálisan meghatározott rétegeiben kell feltárni és újra felfedezni. A színészek feladata és önmagukon végzett munkájuk eredménye abban áll, hogy a testben-létezést „tisztán” jelenítik meg, ami sajátos testtechnikák révén valósul meg, miközben háttérbe szorítják a test-tulajdonlást. Másképpen fogalmazva: a test-tulajdonlást testben-létté alakítják át, és ezzel felszámolják a kettő közötti ellentétet.

A fejezetek mindegyikének alcíme Hérakleitosztól (Kr. e. 520 körül – Kr. e. 460 körül) származó töredék vagy egy töredékéből vett idézet. Dionüszosz mellett ez a filozófus Terzopulosz színházának másik kulcsfigurája. Művei nem maradtak fenn teljességükben, mindazt pedig, ami mégis, gyakran „homályosnak” tekintik. Egy biztos: a kiteljesedés és a hanyatlás állandó váltakozása, a szüntelen átalakulás alapvető gondolata húzódik meg valamennyi töredék mögött, ami különösen határozottan jut kifejezésre a következőben: „Ugyanazokba a folyamatokba lépőkre más és más víz árad.” Jellemző továbbá az ellentétek összetar-



Bakkhánsnők, r: T. Terzopulosz, 1987,
Rathaus Theater (fotó: Johanna Weber)

tozásának elképzelése, ami például a mennyei tűzről szóló töredékben is tetten érhető: „Ami változik, megpihen.” Vagy ebben a fragmentumban: „A hideg dolgok melegszenek, a meleg kihűl, a nedves megszárad, a száraz megnedvesedik.”

A könyvbe ágyazva az alcímként választott töredékek inkább az adott fejezet értelmezési kereteként szolgálnak, mintsem annak a szempontnak a magyarázataként, amelyre a fejezet összpontosít. Az első fejezet alcíme a már fentebb idézett töredékből származik: „ugyanaz Hádész és Dionüszosz.” A misztériumvallás Dionüszosza emlékeztet bennünket, arra, hogy a test, amelyet az élettel azonosítunk, kezdettől fogva haldoklik. Biosz és Thanatosz, a test két formája Dionüszoszban egyesül, akárcsak „Erósz és Thanatosz”. Így alkotnak egységes egészet az ellentmondások.

Terzopulosz színháza ebben az értelemben is dionüszoszi, mivel Hádész előszobájában, a *prothanatosz*ban játszódik. Amint a színésznek sikerül a testet élő organizmusként megjelenítenie, képes behatolni a mélyen eltemetett emlékek tájaira, egyúttal átformálni azokat jövőbeli tájakká, és a jelenbe vetíteni. A testben a múlt és a jövő egyesül a jelennel, az élet a halállal. Aki ilyen színházat szorgalmaz, és ennek megvalósítását tűzi ki célul, azt aligha foglalkoztatja az élethűen berendezett színpad vagy a szereplők lélektani motivációja. Ez a távoli múlta, a tizenharmadik és a tizenkilencedik század színházára emlékeztet. A huszadik század végének és különösen a huszonegyedik századnak a színháza mást kíván; olyan színházat, amely dionüszoszi elveket követ.

Terzopulosz nem csupán általános elveket kínál, amelyeket a huszonegyedik századi színháznak követnie kellene, hanem nagyon határozott követelményeket és módokat fogalmaz meg, amelyek révén, illetve amelyeken keresztül ez megvalósítható. Az „a nap szélessége egy emberi lábé” alcímet viselő fejezetben részletesen leír negyven „gyakorlatot”, amelyeket a színészeknek próbára vagy előadásra való felkészülésként egy órán át, körkörös alakzatban, egyszerre és azonos tempóban kell végezniük. Ennek célja nemcsak a közösségi érzés erősítése, hanem éppen azoknak a feltételeknek a megteremtése, amelyek között a dionüszoszi színház megvalósulhat. A leírásokhoz videófelvételek is tartoznak, amelyeken Terzopulosz társulatának egyik tagja, Savvas Stroumpos bemutatja az összes gyakorlatot. Felettébb kifejező játékának köszönhetően az olvasó egyszerre pontos és emlékezetes képet kap.

A Terzopulosz által képviselt elvekkel, alapokkal és előfeltételekkel rendelkező színház nemcsak olyan színházként értelmezhető, amely a jövőben majd megvalósul, hanem mint amelyet Terzopulosz maga már meg is valósított. A *Bakkhánsnők* előadása minden bizonnyal az első olyan produkciónak tekinthető, amelynek létrejöttét a könyvben tárgyalt irányelvek vezérelték. Míg Terzopulosz a *Yermában* (1981)⁸ már kipróbálta egyes elgondolásait, a *Bakkhánsnőkben* az összes elv kölcsönhatása teljesnek tűnik. Ez több görög kritikust

⁸ Lásd Varopoulou, Helene in: *Reise mit Dionysos*, 80–87.

zavart, akik az 1980-as években az ókori Hellász definitív értelmezését várták a tragédiától, illetve az ókor óta változatlan görög kulturális identitás megnyilvánulására számítottak. Véleményük szerint annak, amit Terzopulosz létrehozott, semmi köze sem volt mindehhez. Ennek része volt a behajlított térd és a guggoló testtartás, a szereplők körkörös mozgása, vagy Pentheusz tánca, „amelyben a kezével repülést mímél, miközben határozott léptekkel járkal.”⁹ Ezen a ponton kell megemlíteni az úgynevezett Anasztasia rituáléjának felelevenítését is, amely egy Északkelet-Trákiában, Szent Konstantinosz tiszteletére végzett szertartás május 21-én.

„A szent *thiasos* mezítláb megy a hegyekbe, és felkészül, hogy átfusson a tűzön. A leereszkedés után a

megtisztult „színészek” izzó parázson táncolnak a szent ikonjával a kezükben, anélkül, hogy megégetnék magukat.”¹⁰ Az innen kölcsönzött mozgásformák lehetővé teszik a színészek számára, hogy az extázis állapotába kerüljenek.

Miközben számos kritikus „nem görögös” vagy „ázsiai” megoldásként utasította ezt el, az Attis Színház későbbi turnéján számos európai kritikus felismerte, hogy ezáltal egy teljesen új színházi forma jött létre, egy olyan színház, amelynek semmi köze sem a polgári realista pszichológiai illúziószínházhoz, sem a hatvanas évek végén létrejött új politikai vagy a poszt-dramatikus színház gyűjtőfogalma alá sorolt kísérleti színházi formákhoz.

Időközben Terzopulosz továbbfejlesztette saját színházát, és a más-más kultúrából származó színészekkel együttműködve megmutatta, hogy az emberi test valójában egyfajta univerzális létező lehet, még ha a mindennapi testtechnikák kulturálisan meghatározottak is. Lehet, hogy Dionüszosz görög isten, ugyanakkor, mint láttuk, más kultúrák is a sajátjuknak tekintik különféle neveken, és még inkább olyan isten, mely évszázadokon át megihlette a művészeket és a filozófusokat, nem utolsósorban Nietzsche-t. Sajátos tulajdonságai révén Dionüszosz különösen alkalmasnak tűnik arra, hogy Terzopulosz színházának „pártfo-



Euripidész: *Bakkhánsnők*, Nemzeti Színház, Budapest, 2022, r: T. Terzopulosz (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

⁹ Szampatakisz, Georgiosz in: *Reise mit Dionysos*, 96.

¹⁰ Uo. 102.

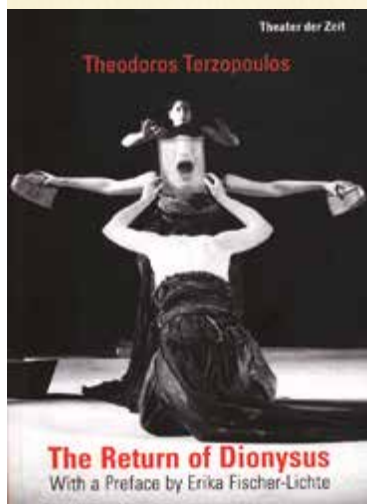
gója” legyen. Mivel pedig egy állandóan mozgásban lévő istenről van szó, bizony fennáll annak a lehetősége, hogy – miként a könyv címe is sugallja – valóban visszatért, hogy örökre fogadja a huszonegyedik század színházát.

Úgy tűnik azonban, magának a szerzőnek is vannak bizonyos kétségei ezzel kapcsolatban. A színésről szóló fejezet végén ezt írja: „Dionüszosz nincs itt, mert száműzetésben van. (...) Még nem hangzott el az utolsó szó a színházban. Vajon visszatér-e Dionüszosz?” Vagy megmarad *deus absconditus*nak, rejtőzködő istennek? Ha nem nyilatkozik meg a maga valójában – ami, mint a *Bakchászsnők* esetében, akár fölöttébb destruktív is lehet –, a dionüszoszi színház sosem válósulhat meg a maga teljességében. Az emberi test mindig csak közelíthet a dionüszoszi felé, de soha nem manifestálódhat egészen dionüszoszi módon, kivéve, ha az isten valóban visszatér, és fölajánlja a színésznek a maga hatalmát. Megtestesülésének napjái azonban minden bizonnyal úgy tekinthetünk Terzopoulos színházára, mint amely a legközelebb áll Dionüszosz színházához.

Fordította: Tóth Bálint Péter

Erika Fischer-Lichte: The Dionysian Rebirth of Theatre

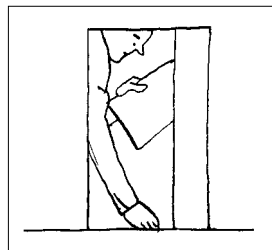
In her preface to *The Return of Dionysus* by theatre scholar Theodoros Terzopoulos, primarily known in Hungary for his book *A performativitás esztétikája* [*The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*] (2009), Erika Fischer-Lichte expresses her conviction that the present era calls for a theatre that follows



Theater der Zeit, 2020, Berlin

Dionysian principles, like Attis Theatre founded by Terzopoulos. The actors of the Greek director are successors of Dionysus, who, as faithful disciples of the ancient god of ecstasy, continuously dismantle and reassemble into a new whole all that is fragmentary. Adopting Terzopoulos's approach, Erika Fischer-Lichte also professes that we must repeatedly destroy something within ourselves to rediscover completeness returning to the landscapes of our forgotten, profound memory. In the workshop of the Attis Theatre, the same principle applies to the actors' work on themselves: the body techniques developed by Terzopoulos aim to eliminate the Cartesian separation of body and mind, as well as to transform the "having-body" into the "being-body", and thus eliminating

the contrast between the two. Erika Fischer-Lichte's inspired writing, which places Terzopoulos' theatre theory, the authentic imprint of his artistic practice – now available also in Hungarian – into a broader context, may particularly benefit the young generation of actors.



ZALÁN TIBOR

Tűnődések Tadashi Suzuki könyve körül

Emlékszem. Szótlanul baktatunk a MÜPA-parkoló felé Gulyás Gáborral és Judit lánnyal, már-már komoran, magunk előtt bámulva az aszfaltsötétet. Gulyással mi ezt már megszoktuk az utolsó, még létező POSZT-ra válogatva a kétszáz-nál is több előadás közül a lehetséges tizennégyet, hogy kétéleképpen kerülünk elő előadás után. Vagy hangosan, olykor hadonászva nekilátunk valamilyen témának, előbb-utóbb a látott előadás is szóba kerül, vagy némán baktatunk egymás mellett. Előző esetekben volt egy előadás, amiről beszélnünk kell, egyeztetnünk vagy egyezkednünk. Utóbbi esetekben mindketten tudjuk, hogy valami történt az elmúlt egy-két órában, amiről hirtelenjében még nincs mondanivalónk. Belül forgatjuk az élményt, azután, valamikor az autóban, valamelyikünk elkezd. Most meg nem kezdi el, ráadásul két autóval vagyunk. Félsszeg mondatok persze elhangzanak, ilyen felejthető, többnyire hiányos mondatok, hogy „Döbbenet!”, meg hogy „Nem értettem!”, vagy „Értettem, bár egy szót sem értettem abból, amit mondtam.”, „Még szerencse, hogy előadás előtt elolvastam a darabot.”, s talán: „Elképesztő, hogy... ami... ahogy... talán... és... egyébként... na jó!” A Suzuki-féle előadásról, *A trójai nőkről* volt szó.

Az autóban Judit lányom nekifog az előadás elemzéséhez, és ő is oda lyukad ki, hogy bár ismerte a darabot, hogy olvasta a feliratozást, mégsem volt minden világos a számára. Ennek ellenére lenyűgözte, amit látott. Pedig mit látott. Egy többnyire álló színpadot, egy gyászába temetkezett öregasszonyt, három részeg katonát, egy, a főszereplő mögött kuporgó kórust, egy, a katonák által a színen meggyalázott asszonyt, feleséget, és egy fehér rongybaba-gyermekeket. Meg különös hangokat hallott, amelyeket a szereplők adtak ki magukból, hörgés és emberi beszéd közötti hangállapotban, valahonnan a gyomruk tájékáról, meg zenéket, meg zörejeket. És hát, egy fehérbe öltöztetett fehér arcú embert, aki végigállta az előadást. Bizonyára egy isten volt, mondja, vagy inkább kérdezi. Feltehetőleg igen, mondom. Később még felfejthetetlenül, abbahagyhatatlanul forgolódik tovább bennem az élmény. Az előadás után nézőtéri beszélgetést rendeztek

Szukival a Nemzetiben. Nem maradtunk ott, valamiért bizalmatlan vagyok az ilyen beszélgetésekkel szemben. Kis túlzással, minden beszélgetéssel szemben. Most talán bánom, amikor leteszem a Mester könyvét magam mellé. Vagy talán mégsem. Bizonyára okosakat mondott, hiszen okos és fontos dolgokat ír ebben a könyvben is. De nem sokat tudott volna hozzátenni az élményemhez. Legfeljebb elbizonytalanított volna abban, amit láttam, ahogy láttam, ahogy megpróbáltam értelmezni. Nem gondoltam, hogy a pár napig tartó élmény elhalványulása után még dolgom lesz Tadashi Szukival.

Megkeresés 1. Amikor a Magyar Nemzet újságírója, Szilléry Éva megkérte, hogy válasszak ki egy előadást a MITEM programjában látottak közül, és nyilatkozzam róla, *A trójai nőket* választottam. Az interjú teli van a telefoninterjúkra jellemző apróbb pontatlanságokkal, majdnem csúsztatásokkal. És kiderül belőle, mennyire nem ismertem azt a világot, amelyet a rendező teremtett a deszkákon, nem sokat tudtam a módszeréről, világlátásáról, színházi filozófiájáról, szándékairól a színházzal kapcsolatosan, Togáról, a tréningjeiről, egyszerűen, a Suzuki-módszerről...

Emlék... Amikor megpróbáltam magamban felidézni az előadást, természetesen a lehangsúlyosabb motívumok, megjelenési formák tértek vissza belém, jelentek meg előttem. A Hekabét játszó színésznő elképesztő alakítása. (Mit jelent az, hogy elképesztő? Vagy nincsenek jelzőim, vagy nincsenek jelzők!) Ahogy végig üli-kuporogja az előadást, s hogy amikor felegyenesedik, a felegyenesedésével fölé magasodik a színpadnak, a háta mögött mereven és kifejezéstelen maszk-arc-cal álló istennél is magasabb lesz. A három (vértől vagy szakétól) részeg katonára emlékszem, akik karddal hadonásznak egész előadás alatt, fenyegetve, vérlázító gúnnyal kikacagva a legyőzöttek nyomorát és kiszolgáltatottságát; a színen megerőszakolt és megölt (a nő hagyománya szerint a megölt szereplő-színész bármikor folytathatja élőben az előadást, ahogy „igaziból” is meghalhat, azaz szereplőként és színészként is) feleségre, meg az istenre, aki szoborként áll mögöttük, az egész előadás mögött, tehetetlenül vagy híján az érdeklődésnek, az együttérzésnek, bármifajta empátiának az emberek sorsa iránt. Meg a zenék rémlettek fel, a különös mélyhangszerek és dobok, amelyek a legváratlanabban szólaltak meg, illetve hallgattak el. Na, meg a zárókép, ahol Hekabé, a megöztvegyült és elárvult királyné elveszíti minden uralkodói identitását, fáradt, talán halálra készülő öregasszonyként az isten lába előtt kuporogva szedegeti ki kis motyójából és rakosgatja maga elé az edényeket, a teaőzt, a fogkefét a poharával, hogy ezekre ráhajolva végre túlaludja magát a gyászon, talán túl az életen.

És felidézés. Igaza van annak, aki azt mondja, nem ugyanaz az élmény látni színházban egy előadást, és nézi képernyőn (talán semmiképpen sem mobiltelefonon.) Ezt itt és most rögtön összeköthetnénk az állati és nem-állati energiák problematikájával, de talán ne legyünk ennyire szakszerűek, és máris valamilyen praktikus eredményhez közelítünk. Amikor a második megkeresés megtörtént (erről később), és a könyvön is túlestem (ha nem is tettem túl magamat rajta),

megnéztem a laptopomon *A trójai nők* SCOT-előadásának felvételét. Egy ideig zavart – és ez is Suzuki igazsága –, hogy nem benne voltam az élményben, hanem szemléltem az élményt, nem átéltem, hanem elemeztem magamban, amit láttam (megzavartak, és időről-időre kizökkentettek érkező és felvett telefonok, hangok a terasz felől, váratlanul betoppanó unokáim). S mert a szemlélődés volt az újránézésben a szándékom, végső soron hasznomra volt a távolság megtartásának a kényszere vagy lehetősége. Még a zavaroknál maradva, bármilyen furcsa, az átélés legfőbb akadálya maga a videofelvétel volt, a közeli képek és az átfogóbb színpadi megjelenítések sűrű váltakozása. Amennyit nyertem azon, hogy folyamatosan követtem a főszereplő arcának változásait (döbbenetes, hogyan lehet egyhelyben ülve hevesen verejtékezni – nyilván a belső energiák koncentrálására tett hihetetlen erőfeszítések eredményeként), annyit el is veszítettem, hogy nem élhettem együtt a teljes színpaddal, holott Suzuki az előadás minden mozzanatát egységbe szervezve képzelte el, folyamatosan látnom kellett a háttérben magasodó fehér istent, mint várakozást és elrettentést. Amit a felvétel fölerősített az elhomályosodott, vagy talán elfelejtett elemek közül, az feltétlenül a főszereplő mögött kuporgó kórus, akiket a magam számára a halottak kórusának véltem megnevezni. Ezek a jószerével végig mozdulatlanul a földbe hajló lények egyszer emelkednek fel és járnak körbe a Mester módszerének alapkövét mozgatva, teli talppal döngölve a földet, amikor a kisgyermek megölése végbemegy. Egy gyermek megölése felháborodást, rémületet, gyilkosával szembeni gyűlöletet, tanácsatlanságot és elveszetség-érzetet generálhat a történet szemlélőjében. Hangosan topognak-csattognak a mezítlábak, ébresztve a holtak, felferve a holtak birodalmát, engedjék magukhoz leszívárogni a rettenet és a gyász pusztító érzeteit.

Valójában a nagy utófeldezés a kisgyerek volt. Suzuki színpadán a kisgyerek egy fehér rongybáb, szándékosan nem formálva meg, mindössze fejre, testre, kezekre és lábakra emlékeztető, elnagyolt formája van. Amikor az anyján csüng, akkor csimpaszkodó majomkölyöknek tűnik a néző számára, holott a hosszú kezei lefelé lógnak, és nincs benne semmi majomszerű. Amikor a katona levágja a karját, felszisszenek, mert időközben észrevétlenül megtelt emberi élettel ez az elnagyolt rongybaba, amikor pedig a nagyanyja ruhája ráterítésével – királyi pompájának utolsó kellékét is levetve ezzel – eltemeti, és a megölt kisgyerek mellé helyezi levágott karját, kis híján elsírom magamat. Holott minden szertartásszerű, egy európai színházon szocializálódott ember számára túlstilizáltan történik. Itt töri át a rögzített, fegyelmezett mozgások, és az azok által közvetített intenzív belső energiák tréning-szagát a színpadi világ mély és sötéten kavargó valósága. Itt vagyok megfogva. És még valami! Ami a látott előadás után még erősen foglalkoztatott, de az elsők között volt a kihulló emléknymok között, a befejezés különös aktusa. Az addigi szertartásszerű zenék helyett valami mostani vagy mostanra szabott sláger indul el, egy mai, modern csaj illegálisan a térbe erotikusra szabva, egy csokor virággal a kezében, melyet a kuporgó-alvó-halott Hekabénak ajánlj fel először, aki erre nem reagál. Ezek után odalép

a továbbra is mereven ott ácsorgó fehér istenhez, és az arcába csapja a virágot. Majd kimegy. Ringva jött, feldúlva megy ki. Közben megállás nélkül zeng a sláger, melynek refrénje: *I want you to love me tonight*. És az isten maszkarcán a megrendülés és a kín néma szájú sikoltását mutatja a szuper plán. Talányos lezárás. Nincs szándékomban megfejteni Tadeshi Suzuki színpadi pillanatát ezzel (sem), de nekem valami olyasmi jön le, hogy a ma nemzedéke, a ma élő, nem állati energiákat működtető jelen köp arra az istenre, aki közömbös arccal szemléli az emberek pusztulását, egymást elpusztító, uralkodásra és rombolásra buzdító indulatait. Ha pedig a sanzonnak tetsző dal szövegét bogozzatom, ez akár lehet a mai, modern trójai nőknek is a vágy – elveszített férjük, kedvesük modernre, fanyar-ironikusra hangolt – hiánydala.

Megkeresés2. Amikor a Nemzeti Színház dramaturgia, a Szcenárium szerkesztője azzal kereste meg a fenti tűnődések íróját, hogy írna-e valamit a friss Tadashi Suzuki-könyvről, úgy szabadon, a megkeresett a maga számára is meglepően igent mondott. Pedig már régóta nem ír könyvekről, abbéli elgondolásból, hogy az emberek manapság nem olvasnak könyveket, legfeljebb könyvismeretűket (vagy kritikának nevezett hasonlókát), így az olvasói (csak társalgásra szolgáló) ítélet nem olvasat alapján képződik meg, hanem más olvasatának a visszaböfögésével. (Mégiscsak könnyebb elolvasni egy ötflekkés dolgozatot, mint egy két-háromszáz oldalas könyvet.) Amiért elvállalta, az nyilván az önzésből eredeztethető, meg akarta tudni, ki ez a figura, ez a világ számára fontos és híres ember, ez a Suzuki. Mert Magyarországon hírből volt ismert, az ismert persze túlzó megfogalmazás, hiszen *A trójai nők* az első nálunk is nézhető előadása. S mint ilyen, az élmény mellett, vagy a fölött, kérdések özönének megfogalmazására készítette őt. Annál is inkább csak a gyakorló rendező, színházalapító, -szervező, illetve a színházfilozófus érdekelte, mert az utóbbi időben annyi mindent lehetett olvasni Tadashi Suzukiról, a feltalált tréning és színész-rendező nevelő módszeréről, hogy fölöslegesnek tartotta volna elismételni azokat (ahogy ezt tették például egy videokonferencia neves és komoly szakértői, mert mi mást is tehettek volna), másrészt területi korlátok akadályozták meg a komolyabb, elmélyültebb beszédet a könyvről. Sok mindennel nem értett egyet, de mindent el tudott fogadni abból, amit a szerző leírt vagy nyilatkozott. Ezt a látszólagos elmentmondást azzal tudja csak feloldani, hogy a kijelentések egy nagyon zárt és átgondolt rendszernek a részei, feltehetően tehát igazak, kiragadásuk és viszonyítási pontok nélküli elemzésük nem csak meddő, de félrevezető is lenne. Meggyőződése, hogy Suzuki az a naiv és optimista gyakorlati álmodó, a művészetben megátalkodottan hívő ember, aki eltökélten bízik abban, hogy valamifajta világszínházi rendszert össze lehet hozni, meg lehet valósítani, ami megváltja a színházat, ki tudja emelni a nem-állati energiák közé merülő színházi megvalósulások közül. Münchausent a hajánál fogva a pocsolyából. Hisz abban, hogy a színház meg tudja változtatni az embereket, sőt, az emberiséget, aki így egyfajta színházi közönséggé válhat.

Bár próféta lenne, és a jóslatának lehetne fogamatja! Az ember azonban megválthatatlan a könyvét most a fotelja karfáján nyugtató olvasója tapasztalata szerint, és a színház is mintha válságról válságra bukdácsolna. Nagy személyek próbálják átlendíteni ezeken a válságokon ezt a hivatásnak is nevezhető szakmát, s bár a győzelmek phürrösi győzelmeknek tűnnek, és gyémántkeménységükkel és megalkuvást nem ismerésükkel gyönyörű és értékes zárványok maradnak a középszer vagy alulszer meleg mocsárvilágában, talán mégiscsak lehet. Vagy mégiscsak kell, hiába, hogy a színházi világtrendek nem errefelé haladnak. És mégis hisz neki ez az amúgy hitetlen ember, mert egy élet fedezete van a gondolatai, a rendszere a könyve mögött – olyan emberé, aki szembe mer menni mindezzel. Mindazzal, ami modern színházak nevezi magát, pedig nem feltétlenül az, csak annak a látszata. A nagy dolgok csakis a bátrak és viharverték példája nyomán tudnak megszületni. Az a talapzat, melyre épít a Mester, a nő és kabuki hagyományok, nem adatnak meg bárkiknek és bárhol, így nem is támaszkodhatnak a bárkik és a bárholok ilyesmikre. Egykori Togába önszáműzetése nem megfutamodás volt a civilizáció színháznyomorító hatalma előtt, hanem konzekvens művészi és emberi magatartás, a kutatás, a tiszta formák keresésének lehetőségéért, a régi értékek fel- és beemeléséhez nagyon is modern művészetébe. Mifelénk – érti rajta Európát, de szélesebb is lehet a merítés, haladva a világsszínház felé, ha egyáltalán van ilyen – a színészek hozzászoktak ahhoz, hogy mimikájukkal és a valóságra emlékeztető egymás felé mozdulásukkal, egymáshoz fordulásukkal, szemkontaktusokkal hozzanak létre dinamikus jelenlétet, fejezzék ki a mondandójukat. A test azonban már ellustult, ritkán akar kifejezni valamit, nem alapvető mozgatóerőként vesz részt a színpadi jelenlétben. Jelenlétük tehát nem ontologikus, hanem jelenlét-utánzat. Nem tudnak két talppal állni a földön, tehát nem is tudnak érintkezni az abból felvehető energiákkal, energiájukat a korai vacsorán túl a szöveg kínálta lehetőségekből nyerik. A hivatásos színészek életformájuk jelesen és magánsorsuktól igazoltan nem alkalmas a napi kemény tréningekre, a színházi masinériák darálása, a személyes létkonfliktusaik (család, pénzkeresés, film, rádió, siker és díjak) nem is teszik ezt számukra lehetővé. Nincs elvonulás, nincs Toga, azaz a máshogy és máshol végezhető kemény munka szimbolikus helye és tere a számukra. Valójában leginkább az alternatív színházakban folyó munka alkalmas erre, és hirtelen a Paál István által vezetett Szegedi Egyetemi Színpad testbeszédre koncentráló előadásai jutnak az eszébe.) De nem megy bele most ebbe. Az jut eszébe, az apró mozzanatok egyszerű elemzésein elcsodálkozva, hogy el is szomoríthatja ez könyv. Mert lényege egy kemény, de tiszta és kíméletlen eszmerendszer irányította művészi-közösségi létezés, a legapróbb részletekig menően, ami a legtöbb színész vagy társulat számára jószerével elérhetetlen.

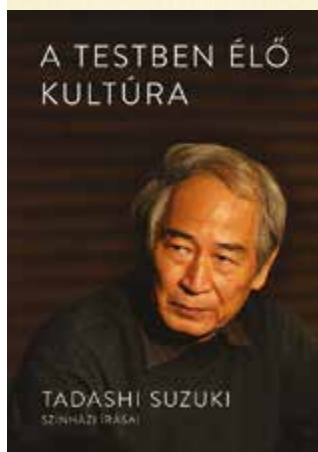
Mi a legapróbb részlet? Suzukinál érzése szerint nem létezik a nagy és a kicsi hierarchiája. Például, ilyen a színpadon történő csoszogás eredetének a föltalálása, annak gyakorlati és filozófiai, egyben transzcendens fölemelése, haszna

és magyarázata. A régi japán házak átjáróinak a titka, amely mindent érthetővé tesz egyfajta a színpadi mozgásban. És sok ilyen van. S mert háború van most a nagyvilágban, ismét visszatérnek a gondolatai *A trójai nők* előadáshoz. Az igazán jelentős drámák, mond Suzuki is valami hasonlót, az idő telésétől függetlenül mindig aktuálisak. A változó korok mindig más és más aktualitást fedeznek fel bennük – mert bár a korokról szólnak a korukhoz, egyetemes emberi tartalmak, dilemmák, betegségek fogalmazódnak meg bennük. Shakespeare még azt írta, színház az egész világ. Suzuki már azt állítja, kórház ez a világ, annak kell lennie, mert valamilyen formában minden ember beteg. Bátorságot és elszántságot emlegetett. Aki, maga is betegként, arra vállalkozik, hogy orvos legyen ebben a kórházban, olyan hivatást és felelősséget vállal magára, amely valóban egy élet munkája és áldozathozatala lehet csak. Egy ilyen orvos, rendező-moralista gondolatait tartalmazza a könyv színházról, módszerről, útkeresésről, a lehetetlen megkísértéséről, a láthatatlan dolgok utáni szomjas és befejezhetetlen úton levésről. Minden színházi embernek, elsősorban színésznek, rendezőnek, dramaturgnak, drámaírónak elengedhetetlen, főlemelő, de egyben, az említettek miatt, talán elszomorító, de mindenképpen kikerülhetetlen (kötelező) olvasmánya lehet tanulmányként és tanúságtételként ez a jelentős Tadashi Suzuki-könyv.

A testben élő kultúra. *Tadashi Suzuki színházi írásai.* Fordította: Jámbor József és Fazekas Sándor, Színház- és Filmművészeti Egyetem – Színházi Olimpia Nonprofit Kft., Budapest, 2023.

Tibor Zalán: Reflections on Tadashi Suzuki's Book

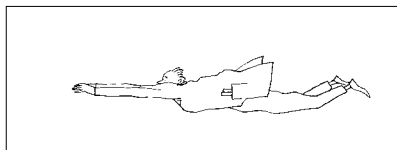
Tibor Zalán (1954) is one of the most versatile authors of his generation: poet, writer of prose and drama, dramaturge and teacher. In his personal essay, he praises first of all the directorial qualities of Tadashi Suzuki, giving a vivid description and interpretation of his performance of *The Trojan Women*, the first Suzuki production in Hungary, featuring at MITEM 10 in the spring of 2023. The author's affinity and the penetrating power of his experience are all the more remarkable because, as he



admits, he was previously unfamiliar with this world, with Suzuki's method, worldview or philosophy of theatre. However, he was watching this contemporary Japanese production, in many ways unusual but, at the same time, convincing, as an unbiased yet professionally informed European spectator. In his appreciation of Suzuki's book titled *Culture Is the Body*, he makes no secret of his scepticism concerning the art of theatre today. Yet he bows his head to the author of the book, because "there is a life behind his ideas, the life of a man who dares to confront what calls itself modern theatre, even though it is not necessarily that, but often its appearance only".



színházi olimpia és mitem 2023



„Ez korántsem egy passzív, enervált generáció”

Vidnyánszky Attilát a Szcenárium szerkesztői a nemzetközi Madách-projekt *Tragédia*-előadásáról kérdezték

– „Az emberiség vagy az ember tragédiája?” – A Nemzeti Színház egykori munkatársa, Király Nina írásának ez az újra és újra felmerülő kérdés volt a címe¹. Te, aki a 10. Színházi Olimpián, a bicentenáriumhoz kapcsolódó nemzetközi Madách-projekt keretében hatodszor rendezted meg a *Tragédiát*, hogyan látod ezt? „Óh, e zűr között / hová lesz énem zárt / egyénisége” – nyilván nem véletlen, hogy a 2021-es MITEM mottójául ezt az idézetet választottad, ami többször elhangzott ebben a mostani produkcióban is.

V. A.: Azzal, hogy Madách-projektünkkel tizenegy ország színinövendégeit szólítottuk meg, részemről el is dőlt, hogy a *Tragédiát* emberiség-drámaként viszem színre. Hiszen ezek a diákok, Kairótól Torontóig, Tbiliszitől Liverpoolig, az emberiséget, mai világunk egészét képviselik. A fordulatot a magam drámaértelmezésében 2018-as nemzetiszínházbeli rendezésem jelentette, amelyben több Lucifert léptettem fel. Ezzel akartam érzékeltetni, hogy Ádám szellemi arculata, „zárt egyénisége” manapság egyre inkább ki van téve a Sátán kísértésének, az osztódással szaporodó gonosz befolyásának. Ezért is tartottam fontosnak, hogy ebben a Hajógyári Sziget szerelőcsarnokában létrejövő produkcióban minden nyelven elhangozzzék ez a 2021-ben választott mottó, mely már a későromantikus Madách drámájában is a megtámadott egyéniség jalkiáltása volt.

– A Madách-projekt, amelyben a magyarokkal együtt közel kétszáz egyetemista vett részt, arról is nevezetes, hogy a *Tragédia* összes szerepét ugyanannak a generációnak a tagjai alakították. Vajon ha néhány év múlva visszajátsszuk e produkcióról készült filmfelvételeket, milyennek fogjuk találni e nemzedék

¹ Király Nina (1940–2018) színháztörténész írása magyarul a Szcenárium 2018. szeptemberi számában jelent meg, angolul pedig ugyancsak a Szcenárium 2023-as MITEM English különszámában.



Felül a 10. Színházi Olimpia logója, alatta a Színház és Filmművészeti Egyetem Madách-projektjének bannerje, 2023 (forrás: nemzetiszhaz.hu)



arculatát, világérzékelésük sajátos vonásait, azt az összképet, melyet a kamera színre lépésük pillanatában rögzített?

V. A.: Örömmel tapasztaltam, hogy ez korántsem egy passzív, enervált generáció. Húsz évesen ők is azt az életkorukból fakadó, örök kérdést teszik föl maguknak, hogy „ki vagyok én?”. Ahogyan Hubay Miklós fogalmazott annak idején Madách drámája kapcsán, ők is azt bizonyítják, hogy az emberiségnek bőven vannak még tartalékai: „Biológiai lényegében semmi baja az emberiségnek, az *élan vital* (’élet-erő’) még úgy röpítené, mint nyíl-vesszőt a felajzott, jó húrú íj”². Már ha most visszanezzük majd e filmfelvételeket, szerintem az lesz a legfeltűnőbb, hogy a csoportok többsége Madách filozófiai horizontjára volt érzékeny. A történelmi színek esetében sem a naturalisztikus megjelenítést választották, a játékmódot szinte minden társulat részéről



Vidnyánszky Attila, Madách: *Az ember tragédiája* 2023. június 23-i bemutatójának végén a 11 országból érkezett diákok körében

egyfajta emelkedettség, spirituális többlet jellemezte. A generáció szellemi arculatára nézvést ez az összkép szerintem nagyon ígéretes, és biztosan leolvasható lesz a filmfelvételekről évek múlva is. Ez a többlet-energia volt az, ami engem személy szerint is folyamatosan feltöltött a próbák során.

– A csapatok közül kettő nem a keresztény európai kultusközösségből érkezett, ami az egyiptomi és a bizánci színt teljesen új megvilágításba helyezte. Azazal ugyancsak számolnod kellett, hogy többféle műfaj, művészeti ág is jelen volt: az egyiptomiak megzenésítették a maguk történelmi színiét, a grúzok pedig az űr megjelenítése kapcsán egy komplett táncdrámát adtak elő. Az egyes színek összerendezése során számodra ez milyen plusz-kihívást jelentett?

V. A.: A kairóiak és az isztanbuliak szereplése valóban nagy meglepetés volt. Persze ha tudjuk a mai Egyiptomról, hogy évtizedek óta nemzetközi színházi fesztiválokat rendeznek, ahol rendszeresen lépnek föl magyar társulatok is, nem tarthatjuk véletlennek, hogy azonnal igent mondtak a felkérésünkre. Érdeemes emlékeztetnünk arra is, hogy 1922-től datálható függetlenségi törekvéseik egybeestek Tutanhamon sírkamrájának a felfedezésével, ami megerősítette identitástudatukat, azt tudniillik, hogy ők a fáraók leszármazottai. Produkciójuk külsőségeiben is képviselte ezt az újjáélesztett hagyományt: a fáraót alakító színész jelmeze konkrétan megidézte Tutanhamon halotti öltözetét. Gesztusai-

² Hubay Miklósnak ezt a londoni színhöz, Éva csodás megmeneküléséhez fűzött kommentárját lásd Uő: „*Aztán mivégre az egész teremtés?*”, Napkút Kiadó, 2010.



Jelenetkép a *Tragédia* egyiptomi színeiből, az Academy of Arts, Higher Institute of Dramatic Arts gizai diákjaival



Éva és a rabszolga halála jelenet a Hajógyári-szigeten tartott bemutaton



A pátriárka bábfigurája a konstantinápolyi színen az Istanbul Aydin University diákjaival

kat egyszerre jellemezte a muszlim kultúrában máig domináló férfi–nő viszony, ami korántsem a nők alávetettségéről szól, hanem a férfiak gyengéd nem iránti hódolatáról. Amit az egyiptomiaktól láttunk és hallottunk, a középkori Európa lovagkultúrájával, a trubadúrok szerelmi költészetével rokonítható leginkább. Nevezhetnénk ezt a produkciót musicalnek is, de ami igazán emlékeztetése tette, az a tökéletes prozódia és a melizmatikus arab zene érzelmi telítettsége volt, nem ennek az Amerikából származó műfajnak az utánzása.

Ami pedig a bizánci színt, az isztambuli csoport interpretációját illeti, feltűnő volt az az árnyaltság, ahogyan a kereszténységet megosztó hitvitákat értelmezték. Mintha a muszlim világban ma is jelenlevő síita-szunnita ellentét felől közelítettek volna a témához, bármiféle keresztényellenes felhang nélkül. Mentalitásukat olyannyira nem a szembenállás jellemezte, hogy görögkeleti liturgikus énekek is bekeleltek a produkciójukba.

Tapasztalatom szerint a *Tragédián* belül az űr színrevitele okozza a legnagyobb fejtörést a rendezőknek – mely ugyanúgy egy másik téridő kontinuumban játszódik, mint a mennyei szín. Ám lényeges a különbség is: hiszen míg az első színben az angyali kar a teremő eszme és energia szószólója és az Űr jóságának a hirdetője, az űrben az emberi fizikum végső teherbíró képessége tétetik próbára, amit az űrkutatás 20. századi fejlődése sem írt felül.

Ezért is volt jogos a grúzok műfajválasztása, hogy ezt a színt táncdrámaként dolgozták fel. Minde előtt az Ádámot alakító szólista teljesítményét kell kiemelnünk: a mozgásnak az az intenzitása, amit produkált, csak eksztatikus állapotban hozható létre. Ennek az energiának a trambulinja a kórus, melynek mozgatása a Gurgujev-iskola nyomán született koreográfiákra emlékeztet, mely mintegy megszüli, kilöki magából Ádámot, a „kozmoszus embert”. Ezért is keletkezik az a benyomásunk, hogy az űrnek ez az interpretációja az egész *Tragédia* értelmezésén alapul, ami a földi közegbe visszavágyó Ádám szavaiban („Élek megint. Érzem, mert szenvedek”) a második szín vezérmotívumára is visszarímel: „Ah, élni, élni: milly édes, mi szép”. Az sem véletlen, hogy a Lucifert alakító nőalak itt egyben a Földszellemet, s ha tetszik, magát Évát is képviseli.

– Az athéni színben a görög diákok egyszerre építettek az antik tragédia közösségi rítusaira, kórustechnikájára, és a kortárs görög költészetre, mely végig személyessé tudta tenni színpadi jelenlétüket. Mintha ez a Madách-interpretáció állna legközelebb az általad képviselt „költői színház” ideáljához. Jól látjuk ezt?

V. A.: A görögök teljesítménye számomra mindennek előtt arra volt példa, hogy válságos helyzetben, akár még háború idején sem hallgatnak a múzsák. Akkor sem, ha a kultúrától elvonják a pénzt, mint most a görögöknél, ahol, mint kiderült, az Odeion Athinum, az 1871-ben alapított előadóművészeti akadémia visszaminősítésére is sor került. Első reakciónk erre az intézkedésre a színinövendékeknek a sztrájk volt, sőt a hírek szerint a nemzeti színházukat is elfoglalták. De igazán méltó válasza erre a helyzetre ennek a nálunk bemutatkozó társulatnak az athéni szín újszerűségében is katartikus interpretációja volt. Az ember egzisztenciális kitettségére irányuló „hol is vagyok én” költői kérdést itt a kórus tag-



Ádám és Lucifer az űr színében, a The Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University Tbilisi hallgatóinak produkciójában



Az Athens Conservatoire Drama School diákjai az athéni színben

jai egyfajta kollektív énként tették fel újra és újra, s jutottak végül el a válasszal Madách ókori Athénjába, a drámai cselekmény helyszínére. A történetet azonban nem a szokásos módon, az ókori és az újkori demokráciák kritikájaként interpretálták, hanem a hazaárulással vádolt győztes hadvezér önkéntes áldozataként. Úgy, ahogyan ezt maga Madách is sugallja, amikor halálba menő hősenek szájába a megváltást előlegező „megnyugvás” kifejezést adja: „Pallasz meghallgattott. – Az ég veled, / Megnyugvás szállt szívembe, Lúciám.” Az ember, ahogyan Theodórosz Terzopulosz állítja, istennel szemben óhatatlanul vereséget szenved és elfogadja a halált, ám „gyászmenetét az örökkévalóságban is tovább folytatja”³. Madách *Tragédiájából*, úgymond, hiányzik a magyar szín. Ám amikor a görög fiatalok szájából váratlanul elhangzik az a bizonyos archaikus magyar népdal, mi megrendülve halljuk ki belőle elbukott szabadságharcunk apoteózisát. Mintha az ősiségben ennek a két nációnak volnának közös kódjai...

– Madáchnál a római színben Péter apostol fellépését kozmikus léptékű jelenségek kísérik (lásd Madách szerzői utasítását: „Az égen glóriában a kereszt feltűnik. A hegyek megöl égő városok pírja látszik. A csúcsokról félvad csapatok szállnak alá. Távolról áhítatos himnusz hallik”). A te mostani rendezésednek is ez a kultuszváltó az egyik kulcspontja. Milyen meggondolások vezettek arra, hogy az olaszok prezentálta római és a török diákok által előadott bizánci színt összekapcsold, egy filmvászonra kíváncsozó tablóban léptetve fel az összes szereplőt?

V. A.: Azt követtem, ahogyan Madách a római színben komponál, ahol a textus tetemes része Péter apostol fellépését tartalmazza, mely egyszerre átok-



Péter Apostol a római színben, a milánói Centro Teatro Attivo előadásában

beszéd és térítő szózat e szín szereplőihez az új világkorszak eszméinek jegyében, amelyek egyszerre ígér-
rik a testvériség eljövételét és az egyén felszabadulását. Az olaszok produkcióját látva újra fölmerülhet a kérdés, hogy Madách műve az Ember vagy az emberiség tragédiája-e. Ez a rendezés⁴ nem egy hanyatló birodalom romlottságát kívánta naturalisztikusan megjeleníteni. A játékmódot a *commedia dell'art* emlékeztető erőteljes stilizáltság jellemezte. Lucifer

³ Vö. Theodórosz Terzopulosz: *Dionüszosz visszatérése*, Színház és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2023, 60.

⁴ E szín rendezője Sebastian Mattia volt, aki az ISCOT vezetőjeként az 2023-as MITEM-en a Suzuki-féle tréningmódszer demonstrációját vezette.

sem egy cinikus játékmesterként lépett fel, hanem fehér bohócként magát a Halált alakította. S azok a motívumok váltak hangsúlyossá, melyek Ádám és Éva kettősét Madáchnál is megkülönböztetik a testi örömekbe merült másik két pártól. Ezért nem zavaró az sem, hogy rendező kollégám az apostoli szózat elhangzása után lemeztele-nítette a szereplőket. Magam csak annyit változtattam ezen, hogy a bemutatott végső verzióban egyedül Ádám vetkezi le régi énjét: magzati pózban látjuk, az Új Ádám ígéretként. A bizánci színre rátérve fontosnak tartom, hogy egyedül a török résztvevők használtak maszkot és bábót, ezzel is hangsúlyozva, hogy ez a történet az élet és a halál határmezsgyéjén zajlik. Ezért is döntöttem úgy, hogy 2018-as rendezésemből beépítem az óriás csontváz elemeit, hangsúlyosan a koponyát is, mely innentől kezdve uralja a játéktér. Ezzel arra is utalni szerettem volna, hogy a keresztény üdvtörténetben is egyidejűleg van jelen a kezdet és a vég, a pusztulás és a feltámadás. A tűz őselemének kétféle megjelenítésével, a gyertyákat és fáklyákat hordozó tömeg felléptetésével pedig az Ember kettős természetét, a megváltásra való vágyát és a pusztítás elemi szenvedélyét akartam megmutatni. Ami pedig e jelenetsor filmszerűségét illeti, ez a benyomás már e csarnok méreteiből is adódhatott. Ebben a gigantikus térben a természetes fény használata azt a hatást keltette, mintha ez a rituali-



Az óriás csontváz koponyája



Lucifer mint a halál angyala a római színben



Luciferek piros strandruhában az eszkimó-színben, a haldokló Ádám körül. A képen a bukaresti Caragiale National University of Theatre and Film hallgatói

zált cselekmény éjszaka, a szabad ég alatt zajlott volna, új dimenziót nyitva az emberiség előtt.

– Az angolok, a kanadaiak és a két román osztály a humor felől közelítettek az általuk választott színekhez. Ezek közül a legmeglepőbb a románok részéről a két prágai és az eszkimó-szín radikális kortárs átírata volt. Utóbbiban is hűségesen ragaszkodtak Madách szövegéhez, ám maga a játék egy nő által domi-

nált erotikus bohózat volt: a szexus, az életerő diadala, mellyel a haldokló Ádámot végül sikerült új életre galvanizálni. Mintha ez az elemi vitalitás manapság hiányozna a magyar színházi gyakorlatból. Szerinted ennek mi az oka?

V. A.: Őszintén szólva ezt még magamnak sem sikerült megfejtenem. Pedig Madách műve igencsak alkalmas akár a parodizálásra is. Elég, ha Karinthyra, a humoros irodalom magyar nagymesterére gondolunk, akit gyerekkorától fogva tartott e mű, és az *Emberke tragédiája* címmel meg is jelentette versformában írott, tömör, parodisztikus átíratát. Az angolok és a kanadaiak hasonló attitűddel közelítettek a londoni és az úrben játszódnó színhez, jelen generációjuknak és egyben nációjuknak is görbe tükröt tartva. Két alakítást érdemes külön is kiemelni: a liverpooliak játékmesterét, női Luciferét, aki az utcaszínészek harsányságával és biztonságával vezette fel és kommentálta e szín tőről met-szett, kortárs átíratát. A kanadaiak kabarészínpadra kívánczó jelenetében pedig az Ádámot játszó fiatalember mintha egyenesen Karinthy emberkéjét, Ádámkáját alakította volna. Ezért is döntöttem úgy, hogy e produkciót a londoni szín bábjátékos jeleneteként építem be az előadásba, a „színház a színházban” fo-



Ádám és a Föld Szelleme az űr színében, a torontói York University két diákjával



Az angolok Luciferje, Liverpool Institute for Performing Arts

gásával élve. De ne hagyjuk említés nélkül a párizsi színt sem, melyet a franciák hagyományos felfogásban adtak elő. Ám ők is fölléptettek egy groteszk figurát, a bakót, aki folyamatosan ellenpontosztotta ezt a nyelvi-
leg műves, klasszikus előadásmódot. E komikus elemet fejlesztettem tovább, amikor a forradalmat mint véres farsangot állítottam színre. A Nemzetiből kölcsönzött kivégző eszköz, ami a 2018-as rendezésben egyszerre volt nyomdagép és guillotine, a végső verzióban már nem csupán a „forradalom gyermekeivel” végez, hanem dinnyefejeket is aprít. Be kell látnunk, hogy a párizsi forradalom felstilizált romantikája a színpadon a mai néző számára már érvényét veszítette. A közreforgó két prágai színt a románok interpretációjában úgyszintén nem az a fajta rezignáltság, a „haladás” eszméiből való kiábrándultság hatotta át, mint ahogy megszoktuk, amikor Kepler mint meg nem értett tudós a kor hőseként volt beállítva. Az első prágai szín itt a hímnős, zakót és csipkés női bugyogót viselő öt udvaronc komikus némajátékával indul, akik mindnyájan Borbála kegyeire pályáznak. S ettől kedve végig a mellékszereplők állnak az előtérben és Rudolf császár nőnemű karikatúrája dominál, háttérbe szorítva az házaspár, Ádám–Kepler és Éva–Borbála közötti konfliktust. Én is megtartottam a románok alkotta színpadkép vertikálisan és mélységében is háromosztatú térért, hogy inkább csak sejtjük, mint lássuk: középen, ott, ahol a tér vir-



A párizsi szín az EICAR, a The International Film and Television School párizsi diákjainak előadásában



A bakó figurája a fejekkel és az óriás koponyával



A bukaresti végzős osztály Rudolf császára és az udvaroncok az első prágai színben



Borbála meggyalázásának jelenete az első prágai színben, előtérben a női Luciferrel

képes bekerülni ebbe az aktív játéktérbe. Ezért döntöttem úgy, hogy ő a csarnok legtávolabbi és legmagasabban fekvő függőfolyosóján kapjon helyet a maga óriás távcsövével. És fölscicceltettem vele egy gyermekrajzot is nappal, kis házikóval, két fácskával, hogy lelkiállapotát jellemezzem. Kepler a második prágai színben száll csak alá, akkor, amikor a fiútanítványának szerepét alakító két ambiciózus bakfis felkeresi, azt követelve tőle, hogy naprakész, használható tudással szolgáljon. De a színpadon bármilyen humorosan hat is ez a jelenet, eszünkbe juthat róla, hogy a generációk közötti átadás mikéntje napjaink egyik legnagyobb kihívása. A prágai szín végül nem is erre a vérbő humorral exponált nemzedéki konfliktusra fut ki. Borbála monológja, melyben ismételten a női sors egzisztenciális kitettségét panaszolja föl, tragikus tónust kölcsönöz ennek a történelmi színnek is.

Ami pedig a főlemlegetett eszkimó színt illeti, ez első ránézésre valóban a legtávolabbi áll attól, ahogyan Madách vizionálta. De ha az egész műből indulunk

ki, ahogyan láthatóan a románok is eljártak, már nem tűnik annyira elrugaskodottnak ez az olvasat. Meglehet, hogy az a lázálom, amit itt színre visznek, annak a látomásos állapotnak a folytatása, mely Ádámot akkor támadta meg, amikor ráeszmélt, hogy a Paradicsomból kiűzve most már neki kell magára vennie a létezés összes terhet. „El e látással, mert megőrülök. / Ily harcban állni száz elem között / Az elhagyottság kínos érzetével, / Mi szörnyű, szörnyű!” – kiált fel a harmadik



A Kaposvári Egyetem diákjai mint Ádámok és Évák a paradicsom színében

színen. Valójában minden nagyra hivatott személyiség átéli ezt a sokkot a felnőtté válás sorsdöntő pillanatában, és nem is mindenki éli túl ezt a megrázkódtatást. Ami pedig azt a dilemmát illeti, hogy történet-e szexuális aktus Ádám és Éva között az eszkimó színen, e nászra döntő bizonyíték lehet Éva ébredés utáni első megszólalása: „Ádám, miért lopóztál tőlem úgy el / Utolsó csókod oly hűvös vala”.⁵ De hogyan vihető ez színre? Talán valóban csak azzal a vérbő humorral, ahogyan ez a társulat tette, azzal a vitalitással, magabiztos öntudattal, ami a huszonévesek sajátja.

– Alig két héttel a bemutató előtt még nem volt kész a falanszter-szín, amit így a keretszínekkel együtt ugyancsak neked kellett magadra vállalnod. Nem lehetett könnyű egyszerre megidézni korunk embertelen, eltömegesedett világát, bábeli nyelvzavarát és ugyanakkor ünnepet varázsolni e kétszáz fiatal tíz napos együttlétének végére, azt érzékeltetve, hogy Madáchnak hála sikerült rátalálniuk egy közös nyelvre. Miként jött létre ez a kivételes pillanat?

V. A.: Mindenek előtt érdemes figyelembe vennünk, hogy Madáchnál a londonival lezárulnak a történelmi színek. A következő három, a falanszter, az úr és az eszkimó szín Madách korában még negatív utópia, a jövő rémálma volt. Mára azonban az úrrel együtt a falanszter is mindennapi va-



Tömegjelenet az összes szereplővel a falanszter-színen



Ádám és Éva a paradicsomon kívül, a tizenötödik színen a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem hallgatóival

⁵ Lásd ehhez magyarul Pálfi Ágnes cikkét: *A női éberség másállapota – Éva alakjáról Az ember tragédiájában*, Szcenárium, 2013. szeptember, 29–41; és angolul: Ágnes Pálfi: *The Pregnancy of Feminine Vigilance in The Tragedy of Man*, Theatre Olympics and MITEM English, April, 2023, 97–104.



Ádám és Éva az első, mennyei színben az angyalok karával, a Varsói Film Iskola diákjai előadásában

lóságunkká vált. Ezért döntöttem úgy, hogy már a paradicsomi színben megjelenjen az arctalan, szürke egyenruhába öltözött tömeg, s hogy aztán a bűnbeesést is a teljes szereplőgárda celebrálja. Ezzel a döntéssel viszont az első emberpár naiv, éteri tisztaságának, büntelenségének a megjelenítéséről is le kellett mondanom. Sajnálom, hogy a teremtéstörténet lengyelek általi interpretációját, azt tudniillik, hogy náluk az első emberpár a Teremtő hasonlóaként száll alá, s lebeg a teremtett világot mozgató, építő és romboló angyalok felett, a végleges verzióba nem tudtam beépíteni. Már csak azért sem, mert ezen a helyszínen nem voltak adottak azok a technikai feltételek, amelyek a bemutatkozások helyszínen, az Eiffel Műhelyházban rendelkezésre álltak.

Nagy elődöm, Németh Antal, amikor 1937-ben Hamburgban megrendezte a *Tragédiát*, ezt azzal a szándékkal tette, hogy a *Faust*tal egyenrangú alkotásként ismertesse meg a művelt európai közönséggel. Azonban amikor azzal szembe-sült, hogy a németek a falanszter színt a nemzetiszocializmus elleni nyílt támadásnak tekintették, ezt kivédendő cirill betűs feliratokat alkalmazott, hogy ez a szín egyértelműen a Szovjetunióra utaljon. Magyarországon 1948 után pesszista végkicsengése miatt tiltották le a színpadról a *Tragédiát*, egészen 1954-ig, amikor is a Madách Gimnázium színjátszó csoportja vitte színre és játszotta el hét alkalommal e művet a Zeneakadémia Kistermében. Akkor ez a fennálló viszonyok elleni nyílt lázadás volt, ami mellett a korszak legnagyobb tekintélyei álltak ki, többek között Kodály Zoltán is. Úgy érzem, most megint egy fiatal generáció mutatott példát arra, miként lehet aktívan viszonyulnunk korunk el-
lentmondásaihoz. Ebben találtak egymásra a művészpálánták, az ő mestereik és ennek az egyszeri bemutatónak a közönsége.

– Lesz-e ennek a nemzetközi projektnek folytatása? A magyar résztvevők és a hazai színházi felsőoktatás egésze számára milyen hozadéka lehet e kivételes eseménynek? A Madách-év még tart: szerinted elősegítheti-e ez a vállalkozás a *Tragédia* újra értelmezését?

V. A.: Színházi rendezőként én nem érzékelem, hogy e jubileum kapcsán az irodalomtudomány részéről születik-e új értelmezése a *Tragédiának*. De azt hiszem, Németh Antalnak abban is igaza volt, amikor Jaschik Álmossal együtt egész tevékenységével azt képviselte, hogy e Madách-mű folyamatos újra értelmezésének legaktívabb és legfontosabb terepe a színpad.

A beszélgetés 2023 júliusában készült. A képeket Eöri-Szabó Zsolt készítette.



“This Is by No Means a Passive, Enervated Generation”

Interview with Attila Vidnyánszky by *Szcenárium* Editors on the *Tragedy* Performance of the International Madách Project

On the occasion of the 200th anniversary of the birth of Imre Madách (1823–1864), the classic of Hungarian drama literature, drama students from ten foreign and two Hungarian universities undertook the task of staging within the framework of the 10th Theatre Olympics held in Hungary *The Tragedy of Man*, Madách’s main work published in 1862, which addresses questions that concern all of humanity and remain fully relevant to this day. This is evidenced by the fact that this “world drama” continues to be present in the repertoire of Hungarian theatres through new productions again and again. Within the “Madách Project 2023”, a special adaptation of the play, with the participation of nearly 150 students, directed by Attila Vidnyánszky, was presented on June 23, 2023. In a unique endeavour by the National Theatre in Budapest, Madách’s work was staged along an entirely new concept: each act was performed by theatre students from a different country, presenting their own envisioned sets and costumes, in their respective native languages. The interview conducted by the editors of *Szcenárium* with Attila Vidnyánszky showcases the diverse world of these productions, their national characteristics, while also illustrating the common features of the mindset of the young generation of artists debuting in the Madách Project. The interview was published in English, too, in the September 2023 special issue of *Szcenárium*, MITEM English. A film was also made from the approximately seven-hour performance, which had its national television premiere on September 21, 2023.

„Ami az imént történt, máris történelem”

A Szcenárium szerkesztőinek kérdéseire a 10. MITEM szakmai vendégei válaszolnak

A nemzet színpadra állításai – amikor 2013 szeptemberében a Szcenárium első száma megjelent, Imre Zoltánnak ez a beszédes című kötete tartotta lázban a hazai színházi közéletet. De már egy évtizeddel korábban is, amikor 2002-ben az új Nemzeti Színház megnyílt, a liberális értelmiségi elitnek az volt a meggyőződése, hogy a nemzetiszínház nemcsak fölösleges, hanem egyenesen retrográd intézmény, amely a 21. században egyfajta 19. századi politikai és kulturális modellt próbál ráerőltetni az Európai Unióba való belépés küszöbén álló Magyarországra.

Ennek háttérében Francis Fukuyamának az a világszerte nagy feltűnést keltezt elmélete is meghúzódott, hogy vége a történelemnek, mivel a kétpólusú világrend megszűntével az amerikai gazdasági és kulturális modellt, valamint a „demokrácia” exportja lett az egyedül üdvöztető alternatíva az egész emberiség számára. Ma már azonban nemcsak a közgazdászok, hanem a véleményformáló humán értelmiségiek is úgy vélekednek, hogy ez az elmélet megbukott, és Fukuyama mesterének, Samuel P. Huntingtonnak lett igaza, aki úgy látta, hogy a 21. század világa a vallási, kulturális, nemzeti ütközőzónák háborús konfliktusainak eredményeként fog újrarendeződni. A budapesti Nemzeti Színházban eddig lezajlott tíz MITEM és a 2023-as Színházi Olimpia is azt bizonyítja, hogy e szemléletváltás nemcsak tükröződik a világ színházművészetében, hiszen a legkiválóbb alkotók aktív alakítói is kívánnak lenni ennek a folyamatnak.

Ebben az évben a budapesti rendezvények több hónapos műsorfolyamának szerves részei voltak a szeptember 30-tól október 23-ig zajló programok. Mindenek előtt a Synergy Fesztivál, melyen a legkülönbözőbb nemzeti kisebbségek színházai mutatkoztak be; továbbá az először megrendezett showcase, mely a vendéglátó Nemzeti Színházban született legjobb előadásokat ajánlotta a nemzetközi színházi világ figyelmébe; valamint a Vidnyánszky Attila által 30 éve alapított, jelenleg a háború sújtotta Ukrajnában és Magyarországon egyidejűleg működő beregszászi színház bemutatkozása.

Az alábbiakban megszólaló színházi szakemberek, akik idén ősszel a vendégeink voltak, a rendezvény egésze során nem tudtak jelen lenni. Három körkérésünkre adott válaszaik azonban azt bizonyítják, hogy e programokból kirajzolódó tematika számukra is releváns, gondolatébresztő volt, és alkalmas arra, hogy egy nemzetközi diskurzus kiindulópontja legyen.

(a szerkesztők)

1. Az Önök országában hangsúlyosan vannak-e jelen a színházak repertoárjában olyan drámai művek, melyek nemzeti történelmük sorsfordító eseményeit tematizálják?
2. Ezek a művek részét képezik-e a közoktatásban fejlesztendő nemzeti öntudatnak, önismeretnek? Jogos-e, hogy ezek még mindig hozzátartozzanak a curriculum vitae-hez?
3. Alkalmasak-e ezek a művek arra, hogy kortárs feldolgozásban, korszerű színházi nyelven a ma emberét érintő egzisztenciális kihívásokat is problematizálják?



OANA BORS (1972) román színházkritikus, a bukaresti I. L. Caragiale Nemzeti Színház- és Filmművészeti Egyetem adjunktusa. Számos színházi tanulmányt és esszét publikált romániai és nemzetközi kiadványokban. 2022 márciusától a Theatre Today folyóirat főszerkesztője. Emellett a FEST-FDR Timișoara/European Festival of Performing Arts in Timișoara-Romanian Drama Festival művészeti vezetője és a Romániai Nemzeti Színházi Fesztivál produkciós igazgatója.

1. Mondhatjuk, hogy a román színházak programszerűen állítanak színre klasszikus, illetve kortárs román drámákat. Viszont az emberek általában sokkal fogékonyabbak a közelmúlt történelmét felidéző, a kortárs valóságot vizsgáló szövegekre; a nemzeti történelem legfontosabb pillanatait bemutató műveket véletlenszerűen, vagy legfeljebb egyes ünnepek alkalmából láthatja a közönség. Másfelől 1989-es fordulat éve óta itt van körülöttünk a kortárs valóság mindazzal, ami ebből a kommunizmus évtizedei által megrendült népből időközben előjött. Az egyre gyorsuló társadalmi változások gyakran eredményeznek bizonytalanságot, de ezzel szerencsére már többféle értelmezésben is találkozhatunk a romániai színpadokon.

2. Igen, az iskolai tantervben benne vannak a nemzeti történelem nagy pillanatait feldolgozó legjelentősebb drámai művek, és ez rendkívül fontos az ifjú nemzedékeknek a nemzeti értékek tiszteletére való nevelése szempontjából. Noha e darabok ritkán szerepelnek a romániai színházak műsorán, a szerepük nyilvánvaló. A színházi szövegek sokszor szerethetőbben nyúlnak bizonyos témákhoz, így szemléletformáló hatásuk is jelentős.

3. Természetesen bármilyen szöveg színpadra állítható modern eszközökkel. Még ha kifejezetten aktuális és helyi közegben játszódik is, az általa felvetett kérdések többnyire egyetemesen emberiek, mai áthallásokkal. Ennélfogva bármilyen témát nézhetünk a modern világ kulcslyukán át anélkül, hogy mesterségesen aktualizálnánk.



ALEKSANDER SEKULOV (1964) kortárs bolgár író, drámaíró, verseit és prózáját lefordították angol, német, francia és magyar nyelvre. Színművészeti szakközépiskolát végzett mint rendezőasszisztens, a plovdivi Paisiy Hilendarski Egyetemen pedig bolgár filológia szakos mesterképzésen vett részt. Az 1881-ben alapított Plovdivi Drámai Színház Nemzetközi Osztályának vezetője.

1. Az alapos válasz érdekében először a Plovdivi Drámai Színház elmúlt tizenöt évének tapasztalatairól kell beszámolnom. Bulgária legrégebbi hivatásos színházának repertoár-politikája főként híres modern bolgár regények színpadra állításából áll; ezek a darabok új, rendhagyó módon ábrázolják nemzeti történelmünk különböző korszakait.

Óriási közönségikert aratott a Milen Ruszkov *Felmagasztosulás*, Alek Popov *A Pallaveevi nővérek* és Petar Delcsev *Farkasok* című műveiből összeállított trilógia. Ennek nyomán a színházi szakmában olyan meggyőződés alakult

ki, hogy megéri ebbe a területbe munkát fektetni. A magam drámaírói munkássága a Plovdivi Drámai Színházban bemutatott *Debeljanov és az angyalok*, valamint a Szófia Nemzeti Színházban színpadra állított *Vazov népe* című darabokkal folytatódott; ezek az előadások minden kategóriában nemzeti díjakat nyertek.

Határozottan kijelenthetjük, hogy a bolgár közönség keresi, sőt áhítja a különböző történelmi korszakokat új értelmezéssel megközelítő, a nemzeti karakterre rávi-

lágító, a nemzet sorsára reflektáló modern előadásokat. Számos színház óriási sikereket ér el ezen a téren. Az utóbbi tizenöt évben ugrásszerűen megnőtt az ezzel a témával foglalkozó és a közönség által is nagyra értékelt bolgár színházi szövegek száma.

2. Csak ha szeretettel tekintünk sorsunk, nemzeti történelmünk árnyoldalaira, ha bekötözzük az évszázados megosztottság sebeit, ha felidézük mai hazánk építőit, akkor érhetjük el a legmagasabb célt – megosztott nemzeteink megbékélését. A nemzeti identitás nem emlékmű, hanem a megbékélés eszmei folyamata. Nemzeti eszmény nem érhető el valamely nemzetrész feláldozásával. Csak akkor fejlődhetünk tovább, ha a halottainkat eltemettük a temetőben, és a sírjukat már nem öntözzük bosszúvágygal. Természetesen a színház és az oktatás



A. Sekulov: *Vazov népe*, Nemzeti Színház Szófia, 2021, r: Diana Dobрева (fotó: Guergana Damianova, forrás: nationaltheatre.bg)

kapcsolata erősíthető, erősíteni is kell. A színházművészet lassan az egyetlen szentély, amelyben különböző emberek összegyűlhetnek, és közös álmaikat közös hittel élhetik át.

3. A színháznak világszerte egyre gyakrabban kell újrafogalmaznia önmagát. A megújulási időszak mára tíz évre rövidült le. Változik a közönség, változik a színház is. De a színház is alakítja a közönséget! Ha a színházi nyelv összeköt, és nem elválaszt, ha a témák és eszmék közelebb kerülnek egymáshoz ahelyett, hogy a durva ideologizálás és a propaganda eltávolítaná őket egymástól, ha az előadás a hagyományos és az erősen vizuális eszközök kiegyensúlyozott keverékét vonultatja fel – akkor állíthatjuk, hogy a színház mint a közértelmezés laboratóriuma teljesíti elsődleges közszolgálati feladatát.



VIDA OGNJENOVIC (1941) kortárs szerb dráma- és prózaíró, színházrendező, drámapedagógus, szabadgondolkodó. Irodalomból 1963-ban, színház-, film- és televíziós rendezésből 1965-ben szerzett diplomát. A belgrádi Kortárs Művészeti Egyetem munkatársa.

1. A nemzeti történelem eseményein alapuló darabok gyakran szerepelnek a szerbiai színházak, különösen a belgrádi Nemzeti Színház műsorán. A Nemzeti Színházat a tizenkilencedik században, a romantika korában [1868-ban] alapították, amikor a színház szokatlan, különleges témákat keresve felfedezte magának a történelmet mint a drámai események, daliai hősök, szerelmes kisasszonyok, elárult királyok, bosszúállók, bűnös indulatok, szélhámosok, merénylők, kardforgató hercegek és hű nemesurak emlékezetének nagyszerű forrását. Így került a történelmi dráma természetes módon a színházak, a közönség és a hozsannázó színikritikusok érdeklődésének középpontjába. Fényképek és más kordokumentumok tanúsága szerint az előadások többnyire az események játékos illusztrációi, színes kópiái, valóság-hű megjelenítései voltak korhű jelmezekben, élethű díszletekkel. Napjainkban is gyakran tűznek műsorra történelmi drámákat, de már nem azért, hogy harsány nemzeti színekben ábrázolják a történelmi eseményeket, vagy hogy a ma távolából, kortárs mércével ítéljék meg őket, hanem hogy eszmei örökségünket feltárják, és új elképzelések, színházi tudás és tapasztalat birtokában állítsák őket színpadra. A Nemzeti Színház színpada megfelelő hely arra, hogy át- és újragondoljuk a kihívást jelentő történelmi eseményeket, történéseket, személyiségeket, és főképpen a hozzájuk kapcsolódó előítéleteket és hamis propagandát – tulajdonképpen ötlettárként használhatjuk őket egy új megközelítés kialakításához.

2. Mint tudjuk, a színház és közönsége bizonyos értelemben állandó beszélgetőtársak. Rendszeres kapcsolattartásuk során kölcsönösen alakítják egymás világlátását. Ezt a szemléletformálást nevezzük katarzissnak. Bár nem

mérhető, nem számszerűsíthető, minden színházi találkozás lényege a katarzis, ezért is indokolt a modern színházak műsorán tartani a történelmi drámákat.

3. A [történelmi drámák] természetesen, a kérdés szóhasználatával élve, *alkalmasak* inspiráló kortárs színházi előadásra. A legjobb példa egy történelmi téma modern színházi feldolgozására talán éppen a budapesti Nemzeti Színház



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

Agón című, a 10. MITEM Fesztivált megnyitó előadása. A Józsa Péter Pál darabját mesterien megrendező Vidnyánszky Attila kiváló színészekkel és a nézőtérén helyet foglaló virtuóz zenészekkel vonja be a közönséget az előadásba. Az *Agón* innovatív színházi örvény: merész ötletekkel, sodró lendülettel, hatalmas energiátöltettel ösztönöz a részvételre. A Synergy Fesztivál két másik előadása is példaértékűen közelít történelmi témájához. Mario Diement *Ruth* könyve című darabja a bukares-

ti Állami Zsidó Színház előadásában, Eugen Gyemant igényes és kifinomult rendezésében, merész megoldással jiddisül, a Holokauszt-túlélők nyelvén került színpadra, ami fokozza történelmi és emberi hitelességét. Karin Lednicka *Görbe templom* című darabja Radovan Linus rendezésében bölcs érzékenységgel, erőteljes alakításokkal nyilvánít határozott véleményt a geopolitikai megosztottság abszurdításáról. A nagyszerű előadás korunk történelmi fonásait tárja fel.

Véleményem szerint a színház és a történelem rokon tudományágak, amennyiben a történelmet egy igen sokszínű, véget nem érő forгатatókönyvként fogjuk fel.



EMILIIA DEMENTSOVA (1989) kreatív író, színházi kritikus, szerkesztő és előadó. Több mint ötszáz színházi és filmes publikáció szerzője. Tagja a Színházi Kritikusok Nemzetközi Szövetségének. Költőként és drámaíróként háborúellenes projekteken szerepel. A The Conflict Zones (az Európai Színházak Uniójának színházi projektje) résztvevője. Számos kulturális fórum (Critical Stages, European Stages, The Hollywood Reporter, Arti dello Spettacolo/Performing Arts, Teatro, Novaya Gazeta, Discours.io, Theatre World) rovatvezető munkatársa.

1. Életem úgy alakult, hogy jelenleg két országban, Oroszországban és Izraelben élek, ezért a felvetett kérdésekre e két ország valóságának fényében válaszolok. A nemzeti történelem jeles eseményeit felelevenítő színdarabokhoz való viszonyulás számos hasonlóságot mutat a két országban. A történelmi események ihlette, illetve nagy érzelmi intenzitású történelmi témákra reflektáló drámai műveknek sajátos helyük van a színházak repertoárjában. Ez Izraelben a Holokauszt-darabokat, Oroszországban pedig a második világháborús témákat feldolgozó drámákat jelenti. Természetesen a nemzeti drámairodalom nem kizárólag ezekre korlátozódik, de talán ezek a meghatározóak. Az utóbbi időben az orosz színházak repertoárjában – érthető tragikus okból – a nemzettudat erősítése, dicsőítése a tendencia. Izraelben pedig a kortárs szövegek, társadalmi drámák, kísérleti előadások gyakran utalnak vissza illetve villantanak fel történelmi traumákat, feltárják az ország történelmének fekete lapjait a Holokausztól a mai katonai konfliktusokig. A bibliai szövegek (melyek egyben Izrael nemzeti történelmének részei) a színpadon új értelmezést, új hangzást nyernek, a jelenben visszhangoznak.

2. A nemzeti drámairodalom kétségtelenül fontos helyet foglal el mindkét ország társadalmi-kulturális életében. A színház élő művészet, a nemzeti identitás szerves és lényeges alkotóeleme. A nemzeti lét sajátosságait, a kollektív tapasztalatból táplálkozó egyéni élményt tükrözi; segít tudatosítani a kulturális sajátosságokat, a hagyományokat, a múltat – melyek megértése nélkül nem léphetünk a jövőbe. Oroszországban a színház a kollektív emlékezet őrzője és elevenen tartója; Izraelben a nemzeti önazonosság és az államiság fontos tényezője. A színház természetesen alakítja az ember nemzeti identitását és kulturális orientációját, értékrendjét, hozzájárul a kulturális örökség megéléséhez és a nemzedéki emlékezet továbbadásához. Oroszországban a színházba járás kultúrája az iskolapadból indul ki – az irodalomórák szükségszerű kísérője a közös színházlátogatás és az ezt követő iskolai esszéírás. Ez az orosz klasszikusok előadásainak megtekintését jelenti. Általában hagyományos, nem kísérleti, noha nem is kanonizált előadásokról van szó. A hagyományos előadásokat azonban gyakran túlzott, szinte propagandával felérő pátosz és hazafiság hatja át. Az utóbbi években ilyen tendencia figyelhető meg az állami színházakban, és ez minden bizonynyal negatívan hat az oroszországi előadások művészi színvonalára.

3. A nemzeti repertoár darabjai átalakulnak, újraértelmeződnek a színház nyelvén, a közönséggel való interakció új formáinak keresése során, a történelmi eseményekre való reflektálás, kreatív megértésük élményén keresztül. Nem minden rendező képes azonban túllépni a kanonikus illetve tankönyv-szövegek rögzült sablonjain, jellegzetes értelmezési módján. A rendezői képzeletet megkötik a történelmi szövegek. Vannak persze markáns kivételek. Mindkét országban létrejöttek színházrendezői laboratóriumok, amelyek új megjelenési formát keresnek a – például a szovjet drámairodalomból származó – szövegek számára. Dramaturgiai laboratóriumok adnak új darabokban



Sztálin temetése, korabeli dokumentumok és emlékezések alapján, Gogol Centrum 2018, Szentpétervár, 2016. r: Kirill Szerebrennyikov (forrás: oteatre.info)

értelmet múltbeli eseményeknek a fiatal közönség számára érthető, modern nyelvezettel. Jó példa erre Kirill Szerebrennyikov *Sztálin temetése* című, a 20. századi történelem véres lapjairól szóló, visszaemlékezéseken és dokumentumokon alapuló darabja, illetve saját színházi projektje, a második világháború végének szentelt *Requiem*. Ez a – szerzői besorolás szerint – szimfonikus előadás tisztelgés mindazok előtt, akik a világot a XVII. századtól 1945 szeptemberéig megrázó háborúban veszítették életüket.

Az orosz színházak különös törekvése, hogy bizonyos darabok cselekményének helyét és idejét Oroszország történelmi valóságába helyezték át. Példa erre Andrej Koncsalovszkij nemrégiben bemutatott *Házasság. Peresztrojka* című előadása. A rendező Ingmar Bergman híres darabját a nyolcvanas évek végének és a kilencvenes évek elejének moszkvai életébe és valóságába ültette át. Régi igazság: ha valami újat akarunk nyújtani a közönségnek, az előadás húsz százalékbán tartalmazza a régi darabot – ez sikerrel valósul meg a színházakban. A dramaturgia hagyományos nemzeti rétege termékeny talaj a művészi kifejezés új eszközeinek alkalmazásához és a közönség befogadóképességének kitágításához.



TARLAN RASULOV (1968) színházi rendező, a 2016 óta működő azerbajdzsáni DOM független színházi társulat alapítója, fordító, menedzser, producer, író és előadóművész. A Kísérleti Színház Laboratóriumának vezetője, az Azerbajdzsáni Állami Kulturális és Művészeti Egyetem oktatója, a Színházi Unió tanácsadója. Számos európai színházi fórum, többek között az EURODRAM, a fordított dráma európai hálózatának tagja.

1. Az azerbajdzsáni történelem dicsőséges és tragikus eseményeinek szentelt drámai művek színházaink repertoárjának szerves részét képezik. Ahogy a történelem alakítja jelenünket, úgy színházi repertoárunkban is szerepelnek a történelmünk jeles eseményeire értőn reflektáló előadások, amelyek segítenek a közönségnek és nekünk, színházi embereknek megérteni a történelmi pillanatot, amelyben élünk. Ami az imént történt, máris történelem. Talán patetikusan hangzik, de szerintem fontos felismerés, hogy mindaz, amit teszünk, összességé-

ben alakítja országunk, az emberek és a világ történelmét. E felismerés fényében újraértékelhetjük és teljes mértékben tudatosíthatjuk tetteink hatását. Ilyen értelemben a fiatal szerzők kortárs darabjai, például a karabahi tragikus eseményekről, egyszerre kortárs és történelmi művek. Az azerbajdzsáni színház nem csupán szórakoztatni szeretné a nézőt, hanem gondolkodásra, elemzésre, a történelem tanulmányozására, tanulságok levonására is ösztönzi. A repertoár történelmi darabjai révén a színház felvilágosító, oktató-nevelő eszközzé, a társadalmi párbeszéd platformjává válik.

2. Azt gondolom, hogy egy ország, egy nép önazonosságát, történelmét, kultúráját, hagyományait tükröző, úgynevezett nemzetiszínházi küldetés minden ország nemzeti kulturális kódjának fontos része. Azerbajdzsán esete egyedülálló a maga nemében, mivel nálunk erős történelmi hagyománya van a multikulturalizmusnak. Ez azt jelenti, hogy az ősidők óta velünk élő különböző népek kultúrájáról és hagyományairól szóló színdarabok érdeklik és vonzzák is a nagyközönséget, mivel e közösség tagjai igyekeznek jó barátságban, jó szomszédként élni egymással. Nincs abban semmi meglepő, hogy például egy, a zsidó közösség életének lapjait bemutató darab érdeklődést vált ki a más nemzetiségű és vallású közönség körében. Ez fordítva is igaz. A nemzeti önazonosságot esetünkben nem a zártság illetve hermetizmus fémjelzi; ellenkezőleg, a színpadon és azon túl is „virágozhat minden virág”. A gyermekeket természetesen már iskolás kortól színházi kultúrára nevelik. Az irodalom- és történelemórákhoz közös színházlátogatások kapcsolódnak. Az ország történelmét felelevenítő repertoár új nézőket vonz a színházakba, elősegíti a színházi kultúra ápolását, továbbá növeli a színház iránti érdeklődést.

3. A színház természetesen foglalkozhat korunk problémáival, de sokkal fontosabb, hogy inspirálja a színházi emberek és a közönség gondolkodását, érzelmeit. A lényeg nem a színházi helyszín – iskola, templom, pódium vagy egy tükör –, hanem hogy élő legyen az előadás. A színház ne „műanyag” legyen, hanem élő: keltsen valódi érdeklődést a nézőben, függetlenül a lakóhelytől, iskolázottságtól, egyéb adottságoktól.

Hazaérve a budapesti MITEM fesztiválról, ahol különböző országokból érkező kollégákkal értekezhettem (remek lehetőség ez az elképzeléseim helyességének ellenőrzésére), meggyőződéssé érett bennem, hogy minden színházi ember – esztétikai preferenciáktól és világnézetektől függetlenül – ugyanazokat az aggodalmakat, problémákat, válságokat éli meg. Örök feladat, hogy életet vigyünk a színházainkba. Az élettelenül válással szembeni szüntelen küzdelemben talán rálelünk a színház örök életének forrására.

Minél tehetségesebb a drámaíró, általában annál nehezebb a rendező dolga a szövegével, hiszen az már elnyerte végleges formáját. Én például kerülöm a befejezettnek tekintett szövegeket, mert nem hoz lázba, hogy színpadon illusztrálhatom a művet. Célravezetőbb a darab szerzőjével az előadás előtti szakaszban dolgozni, amikor a szöveg még születőben van. Fontos továbbá az előadás algo-

ritmusának a megtalálása. Minden tanítványom tudja, hogy a rendezői munka kiindulópontja a koncepció: e szép és trendi szó jelentése azonban túlságosan szerteágazó ahhoz, hogy bárki ki tudná fejteni. A koncepció az előadás egészét meghatározó és átható egyszerű gondolat. Magában foglalja az elképzelést, a formát, a tartalmat, az előadás formátumát, színpadképét, a színészek színpadi létezésének sajátosságait stb. Ebben a sorrendben. Ha a mű tartalmából indulunk ki, ahogy sokan teszik, annak súlya agyonnyomja a képzeletünket. A szövegnek megvan a saját – irodalomtudósok és műértő olvasók számára fontos – jelzésrendszere, amely a rendező számára megnehezíti a forma megtalálását. E tekintetben a történelemmel illetve nemzeti reflexióval foglalkozó darabok nem különböznek más drámai művektől. Talán a hagyományos, vagyis az én szóhasználatomban „ortodox” színház irányába tolnak, mégis a modern, kísérleti, élő, kereső színház az a kulcs, amellyel megnyithatók; amellyel még a tankönyv-szövegek új jelentésrétegei is feltárhatók, mint azt a MITEM fesztiválon és a Színházi Olimpia rendezvényein tapasztalhattuk.



MATTIA SEBASTIAN GIORGETTI (1962) olasz színház- és operarendező, a tojai SCOT-Suzuki Társulat és a Si-pario színházmagazin munkatársa. A 2019-es Színházi Olimpia ügyvezető igazgatója. A 2023-as magyarországi Színházi Olimpián workshopot vezetett Tadashi Suzuki színészképző módszeréről. A CTA (Centre Theatre Active) tagja.

1. Igen, [az olasz színházakban] jelen vannak [történelmi tematikájú előadások], de ezek nem szerzői darabok, hanem olyan történelmi kutatásokat feldolgozó művek, amelyek a Ventenniot (a fasizmus két évtizedét), a háború utáni korszakot, a partizánharcokat elevenítik fel. Szerencsére megtalálhatók mind a nemzeti színházak repertoárjában, mind az államilag nem támogatott, illetve kisebb színházak műsorán, amelyek életben tartják a kulturális ellenállást, ellensúlyozva a napjainkban egyre erősödő, tagadásra, ferdítésre irányuló politikai tendenciát.

Sajnos, ha ezt az egészet a globalizáció folyamatán keresztül szemléljük, számos különbség és eltérő jövőkép rajzolódik ki, valamint egy olyan, a hazaszeregetet, nemzeti szolidaritást hangsúlyozó tendencia, amelyet kihasználva a politikusok e történelmi témájú műveken, illetve a kultúrán keresztül igyekeznek elnyerni a közvélemény támogatását a programjukhoz.

Ezzel szemben alig vannak jelen olyan szerzők, mint Machiavelli, Manzoni, Pirandello, De Filippo és Dario Fo, akik a történelmi, társadalmi, politikai és gazdasági változásokkal kapcsolatos saját reflexióiknak, kérdéseiknek, kritikájuknak is hangot adtak. Machiavelli *Mandragóra* című műve például vidám komédia formájában állítja pellengérre a korabeli társadalom teljes erkölcsi züllöttségét.

Goldoni nagyívű színházi hagyományunk képviselőjeként jellemzően maníros formában vagy a modernségét kidomborító, elszánt rendezőknek hála van

jelen, lásd *A fogadósnő* közelmúltbeli színrevitelét (r: Antonio Latella).

2. Ha a kérdés problematikáját tükröző szöveget kellene mondanom, *A hegyek óriásai* jutna eszembe, mely Pirandello utolsó, befejezetlen műve, és metaforikusan jellemzi a színházi élet állapotát egy negatív erők uralta korban. A szerző érzi, hogy mélyreható változás történt, új erők okoztak törést, átalakítva a színház társadalmi szerepét. A két világháború között a színház funkciója alapvető változáson ment keresztül, a tömegtermelő ipari társadalom fokozatos megerősödése okozta válság nyomán. A két háború közötti európai színházi életet a társadalomban, úgy tűnik, a törtetés, az új időkhöz való drámai alkalmazkodás uralja. A kérdéshez pirandellói szemlélettel közelítenék, leszögezve, hogy jobban hiszek a kulturális, mint a nemzeti identitásban. De az alapproblémánál maradván ebből az következik, hogy a nemzeti önazonosságot és öntudatot művészi, irodalmi, zenei, heves társadalmi-politikai megnyilvánulásaiban kell vizsgálnunk, hogy megértsük őket, és hogy felülemelkedhessünk az egyre gyakoribb és drámaibb megosztottságon. Meg kell vizsgálni és érteni a tetiszöleges identitásokat létrehozó értékeket, szimbólumokat, kollektív emlékezetet és hagyományokat, hogy megállapíthassuk, kifejeződhetnek-e (s ha igen, hogyan) egy kollektív jövő „építésében” – és nem az arra való nevelésben –, mivel e kitekintés nélkül csak kétes hasznosságú muzeális vizsgálódást vagy narratívaferdítést kísérlehetünk meg. Sajnos a repertoárszínház eltűnt Olaszországból; ha egy nemzetiszínház ilyesmivel próbálkozna, talán két évig tarthatná műsoron. Olyan jelenségszámba menő előadásokat, mint a Strehler-féle *Két úr szolgálja* már nem tudunk színpadra állítani.

3. Noha a korszerű eszközök felhasználhatók a színrevitelhez – amit rendezőként nem ellenzek, bár nem élnék ezzel olyan mértéktelenül, mint manapság szoktak –, azt gondolom, hogy ilyen eszközökre kizárólag a közönséggel folytatott eredményes vizuális és intellektuális kommunikáció, illetve az új nemzedékek megszólítása céljából lenne szükség.

Minél egységesebbé válik a világ, az emberek annál inkább igyekeznek kifejezésre juttatni egyedi örökségüket, illetve hangsúlyozni a valamely országhoz, valláshoz, etnikumhoz, történelemhez tartozásukat. Ez nem feltétlenül negatív impulzus, de előrevetíti, hogy a művészet és a kultúra egyre inkább olyan környezetben jelenik meg, amelyben az emberek a nemzeti identitásukat keresik, miközben a politikusok igyekeznek ezen szükségletüket kihasználni.



“What Has Just Happened Is Already History”

Professional Guests at 10th Theatre Olympics Answer

Szcenárium Editors’ Questions

We asked three questions of the professional guests invited to the programmes of the National Theatre in Budapest between 30 September and 23 October 2023. One: Do plays that present the key events of your national history have an important role in the repertoires of the theatres in your country? Two: Do these plays shape your national identity and consciousness through public education? Is it justified to keep them in the curriculum? Three: Are these plays suitable for contemporary productions using modern theatrical language problematising the existential challenges facing people today? Although all responses acknowledge the role of history in education, they mainly focus on the changes and problematic phenomena of our time. Romanian theatre critic OANA BORS reports that audiences in her country are more receptive to works about the present and recent events than to productions which deal with significant events in national history. The Bulgarian writer ALEKSANDER SEKULOV informs of a similar trend, but adds that modern performances reflecting on the national past are also successful in his country. VIDA OGNJENOVIC from Serbia says that national theatres are a good way of rethinking and reconsidering challenging historical events as well as the prejudices or false propaganda associated with them. Of the productions presented at MITEM 10, he highlights *Agón* directed by Attila Vidnyánszky, Mario Diement’s *The Book of Ruth* (dir.: Eugen Gyemant) and Karin Lednicka’s *The Leaning Church* (dir.: Radovan Linus) as positive examples. EMILIIA DEMENTSOVA, who currently lives in two countries, Russia and Israel, describes the unfortunate trend in present-day Russia for traditional historical performances to be increasingly imbued with a propagandistic pathos and patriotism, which is having a negative impact on their artistic quality. In Israel, as she reports, contemporary texts mostly recall the black pages of the country’s history from the Holocaust to the military conflicts of today, yet a new interpretation of the Bible, also a part of Israel’s national history, is embraced by them, too. With respect to the relationship between past and present, Azerbaijani theatre director TARLAN RASULOV draws attention to the fact that “what has just happened is already history” and that contemporary plays by young authors, about the tragic events in Karabakh for instance, are contemporary and historical pieces at the same time. Italian theatre and opera director MATTIA SEBASTIAN GIORGETTI discloses his negative experience of the absence from their stages nowadays of classical Italian authors, renowned for their sensitivity to history, and that politicians who promote patriotism and national solidarity movements are only using historical works to gain public support for their agendas. His conclusion can even be considered as a summary of the answers to our questions: “The more unified the world becomes, the more people will try to express the singularity of their heritage and confirm which country, religion, ethnicity and history they belong to.”



LASHA CHKHARTISHVILI

A háború és a kortárs grúz színház¹

Az Akmeteli Színház színpadának szélén számos ablak áll, a színpad hátsó részén található vashordókban pedig tűz ég. Itt látható a viharvert és meg rongálódott buszmegálló, amely váróteremként szolgál az utasok számára. A díszlet sötét tónusú, noha tudható, hogy a donbászi polgárok a háború előtt világos, színes környezetben éltek, ám a háború, az emberekkel együtt, mindent megváltoztatott. – A grúz drámaírók és rendezők új nemzedéke így tekint a múlt század problémáira. Mind formai, mind tartalmi szempontból új grúz színházat hoznak létre a drámaszövegek dekonstruktív megközelítésével. Közös bennük a múlttal és a jelennel kapcsolatos fájdalom, aggodalom, mert úgy látják, hogy a múlt problémái a régi intenzitással és aktualitással élnek tovább. A legpusztítóbbak korunk háborúi, a városok fiatalságát elveszejtő konfliktusok voltak. Testi-lelki szenvedéseik ellenére foglalkoznak ezekkel a témákkal. Nyíltan és bátran szólnak, megoldási lehetőségeket is kínálnak, ám a probléma sajnos megoldatlan marad.

Georgia és a grúz nép jól ismeri a háborút (Bokuchava 2018; Bukhrikidze 2016): az évszázadok során, amikor épp nem földet művelt, akkor hadat viselt. Georgia egyik jelképe, a monumentális *Kartli anya* (vagy Grúz anya) szobor, melyet Tbiliszi-ben, a Szololaki-hegyen állítottak fel 1500 évvel a főváros alapítása után, ezt a kettősséget (Chkhartishvili 2022a) tükrözi: egyik kezében karddal várja az ellenséget, a másikban boros kupával a vendéget. A Tbiliszi szimbólumává vált szobor a grúz nemzet történelmét és karakterét jeleníti meg (Chkhartishvili 2019a, 2022b).

A színház az élet tükre – ám a háború gyakran akadályozta a színház működését. Például II. Herkules grúz király 1795-ben vereséget szenvedett az iráni sahtól, Aga Mohamed Kantól a krtsanisi csatában, ahol neves színészek és

¹ Vö: Lasha Chkhartishvili: *War and Contemporary Theatre*
<https://www.mclpi.com/2076-0752/12/6/236>



Ismeretlen festő: II. Herkules király portréja, 1760-as évek (forrás: 1tv.ge)

rendezőik is honfitársaikkal válllvetve harcoltak a fronton (Chkhartishvili 2019b; Georgian Theatre Electronic Archive 2021; Georgian Theatre 2018). Sajnos a nemzet színészeinek többsége életét vesztette abban a háborúban, és fél évszázadba telt, mire a grúz színházi kiheverte a veszteséget. Tbiliszi óvárosában ma emlékmű őrzi a krtsanisi csatában elesett grúz színészek emlékét (Kajrishvili 2013; Khalvashi 2013). A Herkules-féle királyi színházi korszak kiemelkedő alakja Makabela „színtársulat vezető” (მაჩაბელი), aki többféle – Tamaz, Levan vagy David – néven is szerepel a forrásokban. A beszámolók szerint rend-

kívüli tehetségű, köznépi származású grúz színész volt. Teimuraz Batonisvili érdekes személyiségként írja le David Makabelit (დავით მაჩაბელი). Amikor Aga Mohamed Kan 1795-ben betört az országba, David Makabeli vitte csatába a színészcsapatot. Bajtársaival együtt hősi halált halt a túlerővel szemben vívott harcban. Gabriel őrnagy (გაბრიელ მაიორი) „bátran esett el hadi ágyúja mellett”. A csatában Ioane Abasidze (იოანე აბაშიძე) főúr is életét vesztette. Herkules király udvari krónikásának, Oman Kerkeulidzenek a beszámolója szerint Gabriel őrnagy, Makabelivel együtt esett el.

„A krtsanisi tragédiával véget ért az első grúz hivatásos színház története” – írja a híres grúz színházkutató, Vaszil Kiknadze professzor (ვასილ კიკნაძე), Herkules király korának színikritikusa *A grúz színházi története* című könyvében. A nagyközönség által látogatható hivatásos színház megalapítása és fejlesztése a Herkules-kor jelentős eredménye volt nemcsak Telavi város, hanem a grúz színháztörténet egésze szempontjából. Ez a grúz színházi és egyben a hivatásos színházak klasszicista korszaka (Khatiasvili 2015; Kiknadze 2003).

Georgia számos háborún esett át azóta is; a hadviselés és az emigráció áthatja a grúz mindennapokat, így a grúz színházi repertoár fő motívumává vált (Khatiasvili 2015).

A háború a legutóbbi időkben sem veszített jelentőségéből; a grúzok a Szovjetuniótól való függetlenedésük óta együtt élnek vele (Kiknadze 2003). A 2008-ban zajlott augusztusi háború óta Oroszország megszállta Grúzia területének 20%-át, több tucat falut szakított el Grúziától, lakóikat földönfutóvá téve a hazájukban (Kilasonia 2013). E háború szelleme ma is ott kísért a megszállt te-

rület határán; a konfliktus nem ért véget, a lakosság aggódva várja, mikor lán-
gol fel újra a szunnyadó párás.

A mai színházrendezők nemzedéke a háború alatt született, szociális ne-
hézségek és általános stressz közepette; tapasztalataik gyermekkori rémál-
mok, a múlt kísértete és a mai helyzet bizonytalansága formájában jelennek
meg darabjaikban (Lasha Chkhartishvili blogja, 2021; Maka Vsaadze blog-
ja, 2021).

A Szovjetunió összeomlását követően, a már független Georgiában (1991
után) született rendezők a színpadon dolgozták fel az előző évszázad történe-
seit, elemelve az általuk tapasztalt eredményeket: nemzedékükkel együtt sze-
mélyes traumaként élték meg a háború örökségét és szülővárosuk állapotát
(Pchiauri 2018).

E rendezőgeneráció fő témája a háború és a városok sorsa. A feldolgozás érdeké-
ben dokumentarista forrásokhoz fordultak. Háborús túlélők vallomásait kutat-
va, az ő történeteik alapján állították össze színházi szövegeiket. Az így létrejövő
dialógusokban a rendezők gyakran szó szerint átvették a kutatási dokumentu-
mok szövegeit; gondolván, hogy így szólíthatják meg a legalkalmasabb módon és
legsikeresebben a közönséget; így közelíthetnek a legintenzívebben, legdrámaib-
ban, leginkább valósághűen a kérdésekhez.

A háború utáni traumatikus élményeket tükrözi Data Tavadze (დათა
თავაძე, szül. 1989) és David Gabunia's (დავით გაბუნია, szül. 1982) darab-
ja, *A trójai nők* (ტროელი ქალები), amelynek ősbemutatója 2013-ban volt a
Royal District Theatre-ben. Három évvel később (2016-ban) ugyanez a társulat,
ugyanebben a színházban állította színpadra a *Prométheusz – a függetlenség 25 éve*
(პრომეთე დამოუკიდებლობის 25 წელი) című darabot, amelynek cselek-
ménye a Georgia függetlenné válásától (1991) napjainkig tartó időszakot fog-
ja át. Davit Korbaladze (დავით ხორბალაძე, szül. 1993) és Mikeil Charkvia-
ni (მიხეილ ჩარკვიანი, szül. 1991) *Holt városok* című, 2018-ban bemutatott
előadása (მკვდარი ქალაქები) az elnéptelenedett városokról szól. 2022-ben,
néhány nappal az ukrajnai háború kitörése után mutatták be a *Háború anyja*
(დედა ომი) című darabot az Ozurgeti Színházban, a fiatal rendező, Saba As-
lamazishvili (საბა ასლამაზიშვილი, szül. 1995) rendezésében. 2022 február-
jában a tbiliszi Sandro Akmeteli Színházban Irakli Gogia rendező (ირაკლი
გოგია, szül. 1982) állította színpadra a *Rossz utak* (ცუდი გზები) című da-
rabot, amelynek forgatókönyvét Natalja Vorozsbit (szül. 1975), kortárs ukrán drá-
maíró írta. Ezeket a kortárs darabokat fiatal rendezők vitték színre Tbilisziben és
vidéki színházakban.

A trójai nők nem csak a legelismertebb háborús témájú mű, hanem az utób-
bi évtizedek egyik legnépszerűbb előadása is; jelenleg is szerepel a Royal Dist-



Data Tavadze
(fotó: Felix Grünschoß)



D.Tavadze – D. Gabunia: *Trójai nők*,
Royal District Theater, 2012 Tbiliszi, r. D. Tavadze
(forrás: queer.ge)

rikt Theatre műsorán. A darab kollázsszövege Gabunia drámaíró közreműködésével készült, Euripidész *A trójai nők* című művének egy részletét értelmezi újra. A darabot jegyző csoport teljesen új szöveget alkotott a dokumentumforrások és a 2008-as háborúban harcoló nők emlékiratai alapján. A szerzők külföldi drámaírók, köztük Yasunari Kawabata, Oscar Wilde és Michael Bond szövegtörredékeit is felhasználták. A darabban kizárólag nők, nagy erkölcsi és lelki erővel rendelkező asszonyok beszélnek a háborúról, amely gyászba döntötte őket. A Szovjetunió összeomlása után a háború életformává, a gyász pedig mindennapos kollektív élménnyé, banalitássá vált. A darab azt sugallja, hogy az emberek elfelejtettek beszélni a műben ismétlődően említett traumáról, a gyászról, miközben a szereplők fájdalommal telve, átéléssel szólnak róla.

Euripidész szereplőéhez hasonlóan *A trójai nők* című darabban a színésznők által életre keltett valódi szereplőket is az tette hősnőkké, hogy mindent és mindenkit elvesztettek. „Nem vagyok büszke magamra, de hősnő vagyok. Anyám is az. Hősök vagyunk anyámmal – mivel kibírtuk, nem törtünk össze, túl-

éltük, és még a gyerekeinket is megmentettük. Így lettünk hősnők” – fogalmazza meg a Salome Maisasvili színésznő által alakított szereplő. Data Tavadze új megközelítésben és nyelven szól a háborúról. Színészei eltávolodtak a valódi szereplőktől. Az új szöveg (szerkezetében is) új formanyelvet teremtett. Data Tavadze rendező így nyilatkozott erről a beszélgetésünk során: „Egyrészt van valami racionalitás, arra akarunk összpontosítani, arról akarunk beszélni; aztán végiggondoljuk, hogyan akarunk róla beszélni, hogyan szeretnénk előadni. Attól függ, milyen dühösek vagyunk a szóba hozandó témával kapcsolatban. Például a helyszínen tudatosult bennünk, hogy nagyon közel kell lennünk a közönséghez, mert ezeket a szövegeket nem lehet kiabálva előadni; nem akarom, hogy a távolabbi nézők is hallják, miről beszélünk. Mert ezt a szöveget nem lehet hangosan előadni. Meghitten kell elhangoznia, különben nem fogják érteni. Ha nincs helye a suttogásnak, akkor nincs mit mondanunk.”

2016-ban, Georgia függetlenné válásának 25. évfordulója alkalmából mutatta be Tavadze és Gabunia társulata *Prométheusz: a függetlenség 25 éve* című új előadását. Összegyűjtötték a Georgia függetlenségének 25 éves történetével kapcsolatos dokumentumtöredékeket és visszaemlékezéseket. Az előadás dokumentumok és irodalmi szövegek egységes láncolata, amely egy destruktív „darabbá” áll össze, színházi szöveggé válik. A *trójai nők*höz hasonlóan egy vegyes, művészi-dokumentarista szöveg áll össze Aiszküloosz tragédiatöredékeinek, valamint Howard Barker, Augusto Boal és Franz Kafka szövegeinek felhasználásával.



Davit Gabunia – Data Tavadze: *Prometheus / 25 éves függetlenség*, 2016, Tbiliszi, r: D. Tavadze (fotó: Lasha Kuprashvili, forrás: facebook.com)

A színészek valós élettörténeteinek alapuló darabban a szereplők és az újonnan függetlenné vált grúz nemzet egyenrangú társak. Életrajzaikból áll össze a független Georgia történelme. A Royal District Theatre fiatal színészeinek életrajzából feltáruló fontos részletek szorosan összefonódnak nemzedékük tagjainak életrajzával. Tamar Bokuchava (თამარ ბოკუჩავა, 1963–2019) grúz kritikus szavaival: „Az előadás a fiatal társulat egyfajta állampolgári manifesztuma a 25. évforduló alkalmából. Együttal meditáció az élet természetéről és lényegéről, színházkultúráról, emberségről, fiatalságról, a felnőtté válást kísérő felfedezések és csalódások sorozatáról.” A darabban a fiatal grúz nemzedék értékei korát, a függetlenné válás történetét. A művészi fikciótól lényegülő valóság megcsonkul, akár az életük, akár a hazájukról és a korukról keletkezett víziójuk.

A Georgia függetlenségének kikiáltása évében született nemzedék saját függetlenségét kutatja a szülőföldjén, élményeit felidézve-felejtve. Az emberi sorsokból felépülő darabban a függetlenségét elnyerő, ám a történelemből



Az előadás „nagyotálja” (fotó: Lasha Kuprashvili, forrás: facebook.com)

mit sem tanuló ország története bontakozik ki. Úgy tűnik, lassan, fájdalmasan, reflexszerűen kilábalunk a nehéz helyzetből, hogy utána visszatérjünk a sötét múltba. Prométheusznak és a független Georgiának fontos közös vonása a fájdalmas sors.

A *trójai nők* három témát emel ki: a háborút, a gyászt és a női élettapasztalatokat. Euripidész szereplőihöz hasonlóan a színészek által életre keltett valódi szereplők is azáltal váltak hősnőkké, hogy mindent és mindenkit elvesztettek. A mindennapi élettörténetekre épülő darab egy függetlenné váló, ám múltjának fontos tanulságait levonni nem képes ország történetét tárja elénk. A múlt régi, ismerős, látszólag jelentéktelen történetei lépnek életbe, s így ez a mű a zsarolással, polgárháborúval, elűzetéssel,

éhezéssel és erőszakkal terhelt grúz történelmet ábrázoló eposszá válik.

Misa Charkviani rendező (a szó egyetemes értelmében) eredeti szcenikai megoldást alkotott a darab számára: szintetizálta a mondanivalót és „az előadás formanyelvét, katartikus élményben részesítve a nézőket” (Radio Freedom 2015). A közönséget az ördögi kör közepére helyezte, ahol a színészek csapdába esettként viselkednek. A kör forog, a színészek helyet változtatnak, a közönség viszont egyhelyben marad, és képzeletben utazik, miközben a színészek fizikailag is. Majd minden résztvevő visszatér eredeti helyére és állapotába, az ördögi kör szakadatlanságára utalva: a téren és időn át meg áthaladó sorskerék mindenkit visszatérít a kiindulópontra.



Mikeil Charkviani: *Holt városok*, Poti Drámai Színház, Poti, 2018, r: Mikeil Charkviani (forrás: potitheatre.com)

A Poti Drámai Színházban 2018-ban Mikeil Charkviani által színpadra állított *Holt városok* című darab, melyet a fiatal drámaíró és rendező, Davit Korbaladze írt a színészek és Poti város lakóinak történetei alapján, a félig kiürült, elnéptelenedő városok tragikus sorsát tárja elénk. A darabban felvetett problémák általános, globális szintre emelkednek. A szerzők elhagyott, romos, élettelen városokról mesélnek: a függetlenség óta ezzel az örökséggel él együtt a fiatal nemzedék.

A *Holt városok* konkrét helyi problémával foglalkozik, de nem csupán az adott helyszínt vizsgálja; globális nézőpontot vesz fel. A kisváros lakói, a drá-

ma szereplői segítséget kérnek. A kormánytól, a társadalomtól, a sajtótól várnak támogatást a szociális viszonyok javításához. Az elhagyatott város – szándékolt párhuzamként – Csernobil tragédiáját is felidézi. Charkviani egyértelmű nevelő céllal sokkolta a nézőket, valamint a hatóságokat. A nyilvánosság elé akarta tárni a problémát, hogy ösztönözze annak megoldását. A holt városok problémáit bemutatva élesztgeti a szunnyadó polgári öntudatot. A problémák sorába tartozik a civil társadalom tehetetlensége is, Charkviani ezzel dacolva veti fel a szociális problémákat. Kutatásai révén arra jut, hogy mindig érdemes a gondokról beszélni; akkor is, ha nem hisszük, hogy ez bármin változtat. Abból indul ki, hogy a beszédnek mindig van értelme, míg a hallgatás és a problémák elhanyagolása csak fokozza a szenvedést. Úgy véli, jobb, ha egy művész nyíltan beszél a mai társadalom számára fontos problémákról, témákról (Radio Freedom 2015).

Bár a *Holt városok* szerkezeti szempontból nem felel meg a klasszikus dramaturgia szabályainak, mivel nincs egyértelmű cselekménye, a színpadról művészi formában elhangzó tanúságtételek érzelmileg megmozgatják a nézőket. Bizonyos kifejezések ismétlődése nemcsak az érzelmi hatást (a mondanivalót) erősíti, hanem egyfajta zeneiséget is kölcsönöz az előadásnak. A zenei betétek szerzője Davit Korbaladze.

Data Tavadze színész, rendező, drámaíró 2008 augusztusában, az orosz–grúz háború idején, a front-hoz közeli Cserovaniban nyaralva fogott bele a *Háború anyja* megírásába; érzéseinek, élményeinek lenyomata megtalálható a darabban. A *Háború anyja* 2013-ban elnyerte a „Beszélgetés határok nélkül” osztrák–grúz projekt és az „Új grúz színdarab” kategória nagydíját. 2013-ban Kijevben felolvasóesten hangzott el az „Új írások” című brit–ukrán–grúz projekt keretében; éppen akkor, amikor Oroszország annektálta a Krímet és hibrid háborút indított Ukrajna ellen. A darab nemzetközi bemutatójára 2015-ben került sor a németországi Zittauban, ahol két évig szerepelt a színház műsorán.

A *Háború anyja* grúz ősbemutatója a tbiliszi Ozurgeti Aleksandre Tsutsunava Színházban volt, Saba Aslamazihvili rendezésében. Az előadás az Ozurgeti Színház kísérleti profilját erősítette. Az Ukrajnában már zajló háború adta hozzá a háttérrel. Ez felelevenítette és felszakította a 2008-as háború begyógyulatlan sebeit, emlékeztetve a grúz nézőket az akkori szenvedésre, és arra, hogy a háború örök, átélte témája ma is aktuális.



Data Avadze: *Háború anyja*, Gerhart-Hauptmann Theater, Zittau, 2 015, r: Piotr Jędrzejak (fotó: Paweł Sosnowski, forrás: die-deutsche-buehne.de)



Data Avadze: *Háború anya*, Akmeteli Drámai Színház, Tbiliszi, r: Saba Aslamazisvili (forrás: facebook.com)

láló metaforája: „Az emberből úgy lesz állat, ahogy a szitakötőből sáska” – megvalósul a darab során. A képzeletbeli átváltozás, a szitakötők sáskává válása a darab eseményeivel párhuzamosan zajlik. A befejezés pedig a művészi metafora és az ember elállatiasodásának metszéspontja.

Data Tavadze és Saba Aslamazisvili helyenként humorral és ironiával átítatva adja elő a háború és a háborúzókat történetét, különösen Zina (Tamar Mdinaradze) és Manana (Sorena Gvetadze) párbeszédeiben, akik a háború súlyát némileg abszurd dialógusaikkal teszik elviselhetőbbé. Data Tavadze a helyi, szinte dokumentarista, konkrét tényekből általánosít, globális összefüggésbe helyezve a problémát. A rendező igyekszik nem eltávolodni a helyi tragédiától, megőrizve a történet hitelességét. A darab végén mégsem kerülheti el a világháborúk említését: ezt Tamar Mdinaradze (Zina) olvassa fel deklamáló stílusban, előbb lendületesen, majd visszafogottan.

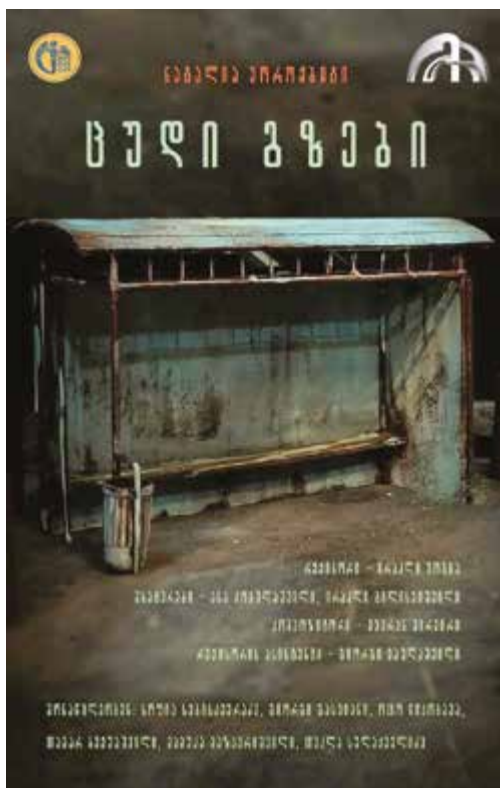


Natalja Vorozsbit

Irakli Gogia (szül. 1982), az Akmeteli Színház művészeti vezetője 2022-ben, röviddel az ukrainai orosz agresszió kezdete után előadást rendezett a tbiliszi Grúz Színházban Natalja Vorozsbit kortárs ukrán író novellái alapján; a színészek dokumentarista megközelítésben adták elő a szerző hadi krónikáját. A darab során a nézők mélyen meghatódva, feszült figyelemmel követték a háborús hősök színpadon kibontakozó történeteit. Gogia egyfelől a háború által megrontott, méltóságuktól, önbecsülésüktől, tisztességüktől megfosztott embereket mutatja be, másfelől az empátikusakat, akik törőd-

nek egymással, akiknek maradt erejük és képességük maguk és mások megmentésére, akik megőrzik illetve helyreállítják a méltóságukat, önbecsülésüket.

A grúz drámaírók és rendezők új nemzedéke így tekint a múlt század problémáira. Mind formai, mind tartalmi szempontból új grúz színházak hoznak létre a drámaszövegek dekonstruktív megközelítésével. Közös bennük a múlttal és a jelennel kapcsolatos fájdalom, aggodalom, mert úgy látják, hogy a múlt problémái a régi intenzitással és aktualitással élnek tovább. A legpusztítóbbak korunk háborúi, a városok fiatalságát elveszejtő konfliktusok voltak. Testi-lelki szenvedéseik ellenére foglalkoznak ezekkel a témákkal. Nyíltan és bátran szólnak, megoldási lehetőségeket is kínálnak, ám a probléma sajnos megoldatlan marad.



Natalja Vorozsbit: *Rossz utak*, Akmeteli Színház
Tbiliszi, 2022, r: Irakli Gogia, az előadás hirdetője
(forrás: biletebi.ge)

Bibliográfia

- Bokuchava, Tamar. 2018. The Mythological Paradigms of Violence and Suffering in *Trojan Women* and *Prometheus*. *CITY?: XX Century Art* 8: 13.
- Bukhrikidze, David. 2016. The Transformation of *Prometheus*. *Liberal* 169: 56.
- Chkhartishvili, Lasha. 2019a. War, Epoch, City... (Severe problems of the 90s of the 20th century in modern Georgian theatre directing). *Contemporary Issues of Literary Criticism* 13: 321.
- Chkhartishvili, Lasha. 2019b. *Telavi Theatre 258 Years Old*. Tbilisi: Contemporary Georgian Theatre Research Center, pp. 435–36.
- Chkhartishvili, Lasha. 2022a. Eternal War, Frozen Conflict.... *Georgian Theatre Electronic Archive* 2: 27.
- Chkhartishvili, Lasha. 2022b. Terrifying news from the chronicles of the Donbas war. *Georgian Theatre Electronic Archive* 4: 12.
- Georgian Theatre. 2018. Available online: http://georgiantheatre.ge/199-qalebi-qalebi.samefo-ubnis-theatris-glovis-dghis-tsinastsa_rmetyveleba.html# (accessed on 26 May 2023).

- Georgian Theatre Electronic Archive. 2021. Available online: <https://www.theatrelife.ge/shemzaraviambebi> (accessed on 26 May 2023).
- Kajrishvili, Giorgi. 2013. Women, Women. *Georgian Theatre* 5: 3.
- Khalvashi, Inga. 2013. *Dead Cities*. TV Show Stage–Adjara TV. Available online: <https://www.youtube.com/watch?v=y2NIsMNepQk> (accessed on 11 June 2023).
- Khatiashvili, Theo. 2015. Trojan Mans. *Indigo* 12: 78.
- Kiknadze, Vasil. 2003. *History of Georgian Drama Theatre*. vol. 1, pp. 9–11. Kila-sonia, Sophio. 2013. The reality of war and the ghosts of the past. *Arili* 216: 34.
- Lasha Chkhartishvili's Blog. 2021. Available online: <http://lashachkhartishvili.blogspot.com/2020/04/xx-90.html> (accessed on 26 May 2023).
- Maka Vsaadze's Blog. 2021. Available online: <http://vasadzemaka.blogspot.com/2018/08/2018.html> (accessed on 26 May 2023).
- Pchiauri, Lela. 2018. *New Georgian Playwriting*—what happens to it. *Apsaros* 3: 58.
- Radio Freedom. 2015. Available online: <https://www.radiotavisupleba.ge/> (accessed on 26 May 2023).

Fordította: Vértés László

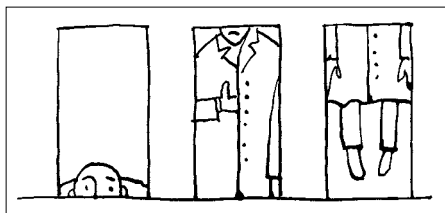
Lasha Chkhartishvili: War and Contemporary Georgian Theatre

The author starts by recalling the key points of the relationship between Georgian history, full of ordeals of war, and theatre. He then praises the achievement of the new generation of Georgian playwrights and directors, who, in his opinion, create a new theatre both in terms of form and content through a deconstructive approach to



Jelenetkép a *Rossz utak* előadásból
(forrás: biletebi.ge)

dramatic texts. They share a common pain and concern about the past as well as the present, because they see the problems of the past surviving by the same intensity and relevance into the present. Examples are given to demonstrate their strong reactions to the wars of our time and the conflicts of the youth being forced to flee cities. The best of the new theatre practitioners are speaking out openly and boldly, even offering solutions, yet sadly the problems remain unsolved, according to the author of the article.



VSZEVOLOD MEJERHOLD

Megjegyzések a Vsevolod Mejerhold Állami Színházban 1926/27-ben bemutatott előadásról, *A revizorról*¹

A huszas évek Vsevolod Mejerhold rendezői pályájának érett korszaka. Ekkor rendezi meg *A revizort* is, melyet 1926. december 9-én mutatnak be az immár a róla elnevezett Állami Színházban. Mejerhold – ahogy méltatói fogalmazznak – nem is csak *A revizort* rendezte meg, hanem a teljes Gogolt. Arra törekedett, hogy rendezése a *Holt lelkek*, a nagy gogoli Oroszország-poéma alapján bontakozzék ki. Az előadás dramaturgiai előkészítése fontos része volt e munkának. Az új értelmezés születéséről ad képet aszisztensének, M. Korenyevnek a szerkesztésében fennmaradt, itt közölt dokumentum. Kiderül belőle, hogy Mejerhold nem egyszerű bohózatként, az általa sokat csepeült vaudeville-ként kívánta játszani a darabot, hanem belevitte a félelem, rettegés, szorongás, hazugság regisztereit: az eredmény egy tragikus groteszk, egy komikus tragédia, amely sohasem téveszti szem elől a nevettetést. *A revizort* Magyarországon először a Nemzeti Színházban állították színre 1974-ben. Ugyanitt egy évszázaddal később, 1973-ban rendezte meg a darabot a világhírű pétervári rendező, Georgij Tovsztogonov. S ötven év után Gogol műve 2023 decemberétől újra látható lesz a budapesti Nemzetiben a grúz Avtandil Varszimasvili rendezésében, a színház társulatának előadásában.²

¹ Összeállította M. M. Korenev Vsevolod Mejerholdnak *A revizor* próbáin elhangzott és lejegyzett megjegyzései alapján. Vö.: Гоголь и Мейерхольд: Сборник литературно-исследовательской ассоциации ЦДРП / Под. ред. Е. Ф. Никитиной. М.: Никитинские субботники, 1927. 84–88.

² Tompa Andrea bevezető írásának felhasználásával: <https://szinhaz.net/2008/11/08/vsevolod-mejerhold-a-revizor/>

Gogol keserű elégedetlensége *A revizor* 1836-os két fővárosi bemutatója miatt, s az a jótanácsa, hogy „tekintsünk friss, mai szemmel” a régi repertoárra, valamint az 1926-os rendezés szerzőjének politikai hitvallása, többször megfogalmazott, tapasztalatokkal alátámasztott álláspontja a színház és a szovjet színházcsinálás feladatairól meghatározta a Vszevolod Mejerhold Állami Színház irányvonalát *A revizor* című darabon való munka során. „Az üres és könnyű darabok”, és különösen a „végig nem gondolt drámák” áradata jócskán érezteti hatását a jelenlegi szovjet repertoárra. S a világ drámairodalmának számos klaszikus műve közül Gogol vígjátékának színpadra állítását a színház dramaturgiai műhelyének tagjai egyhangúlag fogadták el és helyeselték.

Miután felmértük *A revizor* társadalmi és művészi jelentőségét, szilárdan meg voltunk győződve arról, hogy – Gogol szavaival élve – „minden darabot (minden század és minden nép legtökéletesebb drámai művét) fel lehet frissíteni, újszerűvé lehet tenni, felkeltve a kicsik és nagyok érdeklődését, ha sikerül őket megfelelően színpadra állítani”. Ostobaság azt gondolni, hogy elavultak. Vegyük a legjátszottabb darabot, és állítsuk színre úgy, ahogyan (az adott pillanatban) kell, és a közönség tömegesen fog özönlöni rá.

Az észlelés „frissessége” – ami minden művész számára jogos és természetes követelmény – arra készítetett minket, hogy újból, mintegy először olvassuk végig, ragadjuk meg ezt a nagyszabású tárgyat, amelynek a szavai és színpadi helyzetei az elmúlt kilencven év során fék nélküli és olykor egészen mechanikus kezelésük miatt már régen elvesztették hathatós erejüket.

A „korszerű szemléletnek” természetesen a színházban kellett felbukkannia, azon tények hatására, melyek a Szovjetunió haladó színházi törekvéseit jellemezték. Ebből adódtak mindazon nehézségek, amelyekkel a színháznak meg kellett küzdenie, és amelyeket minden eszközzel le kellett győznie. A színháznak nem az „n”-edik kiadását kellett produkálnia *A revizor* birodalmi színpadokon zajlott ősbemutatóinak, hanem *A revizor* valóban hiteles premierjét kellett megcéloznia, úgy, ahogyan a szerző elgondolta, és ahogyan a darab a mi felfogásunkban mutatkozott.

A hagyomány gondolkodás nélkül, vagy talán éppen fordítva, nagyon is kifinomult, rosszindulatú szándékkal a vaudeville és a könnyed, nevettető komédia járszalagjára helyezte *A revizort*, lefokozva társadalmi jelentését, s a vígjáték szereplői a megszokott színészi alakítások során szinte soha nem szabadultak meg a vidám komédia általánossá vált színpadi maszkjaitól.

Mint már korábban is meg kellett állapítanunk, Vszevolod Mejerhold színháza *A revizoron* munkálkodva természetszerűleg a hamis hagyomány hihetetlen masszívumaival nézett szembe, és minden fordulóban fel kellett robbantania a megkövült színpadi és pszichológiai formákat. Ha Gogol kétségbeesett az Alekszandrinszkij Színházban lezajlott premieren, és nem volt túlságosan elégedett a moszkvai színészek teljesítményével sem, akkor a színházak további munkálkodása ezen a darabon, beleértve a Moszkvai Művész Színház mindkét produkcióját, tovább tartósította az első színre állítók sok évtizede hagyományo-

zódó hibáit, amelyeket az orosz irodalom forgalomban lévő, tekintélyt parancsoló tankönyvei szentesítettek.

A színházra az a feladat várt, hogy Gogol dramaturgiájának modern átírata alapján visszaállítsa a valódi szerzői szándékot és reprodukálja a színpadon a gogoli töménységet. Ebből adódott az absztrakcióval való küzdelem a nyizsegorodszkiji ('alsóvárosi', 'kültelki') francia vaudeville testetlen karaktereinek megformálásakor. Ezzel a megközelítéssel Gogol komédiája magamagától a megfelelő magasságba emelkedett, s a komédia keletkezéstörténete, Gogol ismétlődő sirámai és megjegyzései, végül más műveinek, különösen drámáinak a tanulmányozása megbízható alapul szolgált a színház számára, hogy lehántsa a színpadi kánonok és filiszteri „értelmezések” maradványait e tragikus darabról.

A színház előtt az a feladat állt, hogy *A revizort* „feljelentő előadásként” építse fel. Ugyanakkor persze a támadás célpontja nem az elhagyatott, a sehol, egyetlen térképen sem megtalálható kisvárosban folyó megvesztegetés volt, hanem, amennyire csak lehet, a Miklós-korszak (I. Miklós cár 1825-től 1855-ig tartó uralkodásának – *a ford.*) egésze, a hivatali és nemesi életforma mindennapjainak összes velejárójával, vagyis ugyanaz a korszak, amely a forradalom előtti években az akkor divatos stilizáció révén a társadalom bizonyos rétegeiben és a művészettel foglalkozók bizonyos köreiben szimpátiát keltett és vonzalmat ébresztett a letűnt mindennapi élet szépsége és a múlt esztétikája iránt.

Amíg régebben *A revizor*-produkciókat olykor a díszlet szálnalmas igénytelensége, a foltos rongyok, a mosdatlan orrú, kis, szikár hivatalnokok jellemezték, akik együtt bolondoztak az ismeretlen bolygólakók jellegtelen jelmezeit viselő csúf bohócokkal, számunkra helyénvalóbbnak tűnt, ha nem egy Zamüzgannyik ('koszos') Akakij Akakievicseket jelenítünk meg, hanem kiszélesítjük a skálát, és a fővárosi felső rétegek huncutságait tárjuk fel.

A feladat nőttön nőtt, és komoly kérdésként merült fel Gogol írói és drámaírói stílusának, valamint azoknak a szokásos eljárásoknak a felülvizsgálata, amelyek műveinek reprodukálását és illusztrálását jellemezték. Ehhez kapcsolódtak a színészi feladatokkal kapcsolatos kérdések, és a darabnak az az oldala, amely az „anyagtervezés” ('materiális design') elnevezést kapta.

Gogol jubileumának időszaka a század elején, mint ismeretes, az irodalomra széles körben hatással volt, s az íróhoz való viszonyulás revíziója tartósan biztosította számára a „romantikus hiperbolista” címet; majd alkotói módszereit hamarosan „groteszknek” bélyegezték, s ez a fogalom később oly mértékben megvetetté vált, hogy a Glavlitnak³ már régen ki kellett volna jelentenie, hogy egyszer és mindenkorra be van tiltva, nem tűr nyomdafestéket.

³ А „Главное управление по делам литературы и издательств” rövidítése: a Szovjet Szocialista Köztársaságok Szövetségének államigazgatási szerve, amely 1922-től 1991-ig cenzúrázta a nyomtatott műveket és védte az államtitkokat a tömegtájékoztatási eszközökben.

A tekintélyes, kellő tudással felvértezett személyek finomkodó irodalmi elemzései, a sablonos színészi játék tradicionális „labdamenetei”, az ostoba művészek lehangoló közhelyei, a szövegírók alkalmatlansága és az esztrád vulgaritása az átlagember agyában „a Gogol-értelmezés olyan csokrává állt össze”, olyan „ámbrás” bódulatot keltett, amelytől nem csak a megöszült nagypapák feje csüggedt le és tekintete homályosult el. A hittel átvett kósza értelmezések járványa széles körben és diadalmasan terjedt. Azonnal valami kolera elleni szert kellett találni, és a rendező nem a „gogoli groteszk” érdekességéről, hanem Puskin egyszerűségéről és áttetszőségéről beszélt, ahonnan Gogol színpadi interpretálását meg akarták közelíteni. Megmutatni a „disznóságot” a látványosban és a szépben, észrevétetni a „bestialitást” a brullovi természet külső eleganciája mögött, és nem hagyni, hogy a színpadot az idióta feljelentők pusmogása töltsse be, akik még idiótább öltözékekben díszlegnek – ez volt az első feladat.

Ugyanezen az úton tovább haladva vissza kellett térni a szereplők emberi vonásaihoz, a korhoz és a talajhoz kellett kötni őket, hogy a színpadon konkrét emberek a maguk osztályszellemét képviselve beszéljenek és cselekedjenek együtt a színésszel, s ne a nemzetközi csáberőnek engedve a „színházra jellemző tréfák” szokásos készletével hozakodjanak elő. A puszta színpadi fogásoktól az élő megfigyelés színházi átadásának éles tisztaságáig, a hagyományos szerepek szokásos eljárásainak és intonációjának megválogatásától a mozi olyan mestereinek tanulmányozásáig, mint Kruze, Keaton és Chaplin, az anekdotától a szocio-mechanikán át Mejerhold életrajzáig és a szerep zenei szerkezetének alapfokú elsajátításán keresztül – ez volt *A revizor*on való színészi munka menete.

A szerzőnek *A revizor* próbáján folytatott rendszeres beszélgetéseinek egyikéből vett részlet tisztább képet ad arról a légkörről, amelyben a munka zajlott, és konkrét példákkal mutat rá a témák hosszú sorára, amelyek megoldása a darab létrehozásának folyamatában bontakozott ki. Az alábbiakban részleteket közlünk a Mejerholddal 1926. március 15-én folytatott beszélgetésből⁴:

„Amikor a színész hozzáfog, hogy dolgozzék a szerepen, először is abban kell jól eligazodnia, miféle szerepkör ez. És ebben csak azután tud eligazodni, ha megértette és tisztába jött azzal, miféle drámával van dolga: hogy dráma-e vagy bohózat, komédia, pásztorjáték, tragikomédia, tragédia, romantikus tragédia, realista és így tovább. Ezek mind finom különbségek, amelyeket feltétlenül tisztázni kell. Amikor az ember hozzáfog *A revizor*hoz, elsősorban az lepi meg, hogy bár megvannak benne a korábbi drámatípusok elemei, s számos utalás található benne a korábbi drámákra, kétségtelen, legalábbis számomra, hogy Gogol itt nem lezár, hanem elkezd valamit. Attól függetlenül, hogy a dráma struktúráját illetően egy sereg ismerős dolgot használ, hirtelen rájövünk, hogy itt valami új

⁴ Az idézett passzusban felhasználtuk Tompa Andrea korábbi fordítását. Vö. <https://szinhaz.net/2008/11/08/vszevolod-mejerhold-a-revizor/>

jelenik meg. A szereplők esetében úgyszintén. Azt mondják például, hogy Hlesztakov szerepében a hazug-maszk és a piperkőc-maszk jelenik meg. Ezt jól tudta Gogol, s tudnia kell annak a színésznek is, aki Hlesztakovot alakítja. De mivel olyan drámával van dolgunk, amely nem annyira lezárás, mint inkább nyitás, a színész máris elszakíthat minden szálát az ilyen típusú maszkokkal. Megteheti, sőt meg is kell tennie. És ugyanazt fogja mondani, mint Ion, hogy Gogol nem befejez valamit, hanem elkezd. Szerintem ez *A közönség széteszlásában*⁵ érhető tetten. Miért kellett megírnia *A közönség széteszlását*? Azért, hogy közzé tegye azt a bejelentését, miszerint ő nem lezár, hanem elkezd valamit. Szerintem legalábbis ez így van. Önök erre azt mondják, azért írta ezt a darabot, mert elégedetlen volt az előadással stb., szerintem azonban feltalálólóként írta, olyan emberként, aki rátalált egy új formára. Az érdekelte, hogy a darabját bíráló kritikusok világát ábrázolja, a legváltozatosabb emberpéldányokat mutatva meg, azt, hogy mennyire felháborodtak, mert nem ismerték fel azt a lényegi és alapvető dolgot, amit Gogol felkínált. És amikor arról beszélünk, hogy ez nem csupán valaminek a lezárása, újból meg kell vizsgálnunk ezt a művet, és meg kell találnunk benne mindannak a gyökereit, ami a későbbi orosz drámában fejlődött ki. 1926-ban már tudni lehet, hogy néhány Gogol utáni író az új gogoli hagyományok nyomába szegődve kezdett alkotni, s hogy néhányan már felvállalták a gogoli dramaturgia rendszerét...

Munkánk megfigyelői egész iskolát találnak ki körénk, ilyeneket mondanak: íme, a neonaturalizmus, ez a kulcsa a Gogol értelmezéséhez vezető útnak.

Amikor is helyesbítéssel kell élnünk, és azt mondanunk, hogy Gogol komédiájában nem »abszurd komikum« található, hanem »abszurd helyzet«. Ez óvatosságra int, mert rögtön felmerül a kérdés: komikum-e ez? Nekem az a gyanúm, hogy nem az. Amikor Gogol felolvasta Puskinnek a *Holt lelkek* első fejezeteit, Puskin (aki maga is nevetség tárgya volt) »egyre komorabbá vált, végül pedig egészen elkomorodott. Amikor a könyv végére értem, bánatosan így szólt: »Istenem, milyen szomorú is a mi Oroszországunk!«⁶ A hatás tökéletes volt. Gogol úgy tett, mintha az írás komikus lenne, Puskin pedig rögtön megértette, hogy nem komikumról van szó, hanem valami egyébről. Amikor a színészt óva intem attól, hogy valamiféle absztrakcióval próbálkozzon, megtiltom neki, hogy maszkokról essen szó, mert az veszélyes. Amikor új dramaturgiával van dolgunk, ahol határozott utalások vannak, mint például, amikor a penzai gyalogsági kapitányt emlegetik [aki megkopasztja Hlesztakovot], vagy a levesben úszkáló tollfoszlányokat stb., mert ilyen konkrét részleteket tartalmaz maga a szöveg, akkor ezekkel nagyon óatosan kell bánnunk. Akkor én egyszerűen

⁵ *A közönség széteszlása* Gogolnak *A revizor* után, 1842-ben írt színdarabja.

⁶ Gogol: Négy levél különböző személyekhez a *Holt lelkek* kapcsán. Harmadik levél. In: *Válogatás barátaimmal folytatott levelezéséből*. Ford. Gasparics Gyula és Kovács Erzsébet, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1996, 116.

azt mondom: Hlesztakov. Konkrét dolgokról beszélek, mint egy materialista. Fontos, hogy a színész Hlesztakov életrajzát részletekbe menően tanulmányozza, hogy megtudja, kicsoda is ő. Lehet, hogy hamiskártyás, a *Játékosok*⁷ egyik szereplője, vagy egy hazudozó, aki a bolondját akarja járatni a emberekkel stb. Vagy egy állhatatosságáról ismert ember. Vagy aki egyenesen azért keresi fel a városokat mint vendégművész, hogy megkopassza az embereket. Lehet, hogy ez ellentmondásnak tűnik, de amikor nemrég újraolvastam a *Kártyásokat*, rájöttem, hogy e szerep teljes receptje ott van megírva. Ott mindannyian csak azért jönnek össze, hogy egymást megkopasszák, cinkelt kártyájuk van, majd hogyan egy egész gyárat építenek a kártyacinkelés műveletére, és arra kéri egymást, hogy ne haragudjanak, ha egy pakli túlságosan precízen cinkelt, és „neve is van, mint egy embernek [...], Adelaida Ivanovna”.⁸ Szerintem Hlesztakovnál is ugyanez történik. Feltehetjük a kérdést, miért nem kezdett el ezzel a dologgal rögtön foglalkozni itt is? Azért, mert először is éppen hogy csak megérkezett, másodszor pedig nem lehet minden bevezetés nélkül rögtön ezzel kezdeni. Világos, hogy most még csak tájékozódik, meg akarja tudni, hol a klub, meg kell találnia a címet stb.

És mégis azon nyomban szerencséje lesz. Revizornak nézték, nem késlekedik hát kihasználni az alkalmat, és akkor ebben az új témában vezeti elő produkcióját. És mivel a pénz most nem a kártya révén jön be (bár a kártyával is ki lehet harcolni), így igen könnyű megszerezni.

Ez adja meg a lehetőséget a színészeknek arra, hogy ne a korábbi színházi fogásokat tanulmányozzák, hanem Gogol többi művét, és azokból merítsenek minden mozdulatot, cselekedetet. Mi kitaláltuk Polomojkát [egy súrolónőt], aztán rábukkantunk Gogolnál is,⁹ ami már egy recept: tudjuk, hogyan kell játszaniuk őt. Amikor a színész végig olvassa Gogol műveit, megtalálja benne a gesztusokat, a mozgásokat, amelyeket bele fog komponálni a szövegbe, amikor például Hlesztakovot játssza. Ez egyfajta stabilitást ad neki, határozott figurája lesz, aki egy bizonyos módon jár, öltözködik stb.”

Meg kell mondanunk, hogy A *revizor* rendezése során szinte minden fontos és gyakran egészen jelentéktelen kérdés megoldásakor magától Gogoltól kaptunk útmutatást és megerősítést, hogy jó úton járunk.

Az előadás szimfonikus felépítése – a rendezés alapelve, amelyet V. Mejerhold „zenei realizmusként” definiált – Gogolnál szintén lelkes visszhangra talált:

„Nincs annál megrendítőbb, mint amit az emberből a részek tökéletes összhangja révén létrejövő harmónia vált ki, amit eddig egyedül csak a zeneművek

⁷ Utalás Gogol komédiájára, melyet többnyire *Kártyások* címmel játszottak Magyarországon. 2015-ben a Szegedi Nemzeti Kiszínházában *Játékosok* címmel mutatták be (r: Bodolay Géza).

⁸ *Kártyások*. Ford. Makai Imre. In: *Gogol művei*. Budapest, Magyar Helikon, 1962, 883.

⁹ A *Kártyásokban*; Mejerholdnál a fogadó-jelenet szereplője.

hangszeres megszólaltatóitól lehetett megtapasztalni, és ami képessé tehet arra, hogy egy drámai művet is többször egymás után elő lehessen adni, úgy, ahogyan a legkedveltebb operákat.”

Színházunknak *A revizorról* készült könyvében igyekszünk a maga teljességében bemutatni a Gogol komédiáján végzett munkánk folyamatát, és ezáltal tisztázni azokat a legfontosabb előfeltételeket, amelyek alapján

Moszkvában
1926. december 9-én
Vsz. Mejerhold Állami Színházának
színészei bemutatták
A REVIZORT
új formában, teljesen átalakítva, változtatásokkal, kiegészítésekkel,
új jelenetekkel.

Fordította: Pálfi Ágnes

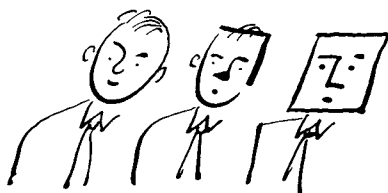
Vsevolod Meyerhold: Notes on the Performance of *The Inspector General* at the Vsevolod Meyerhold State Theatre in 1926/27

The nineteen twenties marked a mature period in Vsevolod Meyerhold's directorial career. It was during this time that he directed *The Inspector General*, which premiered on 9 December 1926, at the State Theatre now named after him. Meyerhold, as his admirers put it, did not just direct *The Inspector General* but the whole Gogol. He aimed for his direction to unfold based on Gogol's *Dead Souls*, the grand Gogolian epic of Russia. The dramaturgical preparation of the performance was an important part of this work. The document presented here, edited by his assistant M. Korenyev, gives an idea of the birth of the new interpretation. It reveals that Meyerhold did not mean to present the play as a simple farce or the vaudeville that he often mocked. Instead, he infused it with registers of fear, dread, anxiety and falsehood. The result was a



Jelenetkép az 1926-os előadásból

tragic grotesque, a comic tragedy that never lost sight of making you laugh. *The Inspector General* premiered in Hungary at the National Theatre in 1874. It was staged at the same place a century later, in 1973, by the world-famous St Petersburg director Georgy Tovstogonov. Now Gogol's play will return to the National Theatre in Budapest from December 2023, directed by Georgian director Avtandil Varshimasvili and performed by the theatre's company.



PÁLFI ÁGNES

„Kutyaharapást – szőrivel”?

A Romeo Castellucci-rendezte *Bros* a Nemzeti színpadán¹

„Kutyaharapást szőrivel” – javallja a magyar népnyelv. De hogy mit is akar ez jelenteni, gyerekként azt én sehogyan sem értettem. Már mint egyetemista talán ezért is kaptam fel a fejemet arra, hogy a marxista esztéták rendre kitiltják az első nyilvánosságból az új avantgárd művelőit, akik – ma már pontosan tudom – a kutyaszőrrel való gyógyítással kísérleteztek. A hetvenes évek elején jártunk, amikor a hatalom megmondó emberei nehezen túrték e radikális – nem egy esetben ultrabalos – „élcsapat” működését.

De Castellucci rendezése eszembe juttatja Illyés Gyula 1955-ben született híres *Bartók*-versének első sorait is: „»Hangzavart»?« – Azt! Ha nekik az, / ami nekünk vigasz!” E retorikai alakzattal a költő mintha úgyszintén a kutyaszőrrel – értsd: a „hangzavarral” – való gyógyítást ajánlotta volna.

Igazából nincs hát új a nap alatt...

A *Bros* láttán alighanem azért jutott eszembe ez az enigmatikus népi javallat, mert attól kezdve, hogy a színpadon megjelent a két, feltűnően jómodorú – nyilván kellően begyógyszerezett – német vadászkutya, én már csak nekik szurkoltam. Hátha mégiscsak kitelik tőlük valamiféle váratlan akció, ami megtöri ennek a monokróm, alulvilágított térnek az egyhangúságát. De hiába reménykedtem. S annál a jelenetnél, amikor a szereplőgárda, ez a rendőröknek titulált, SS keretlegényekre emlékeztető fekete egyenruhás csapat váratlanul benyomult a nézőtérre, majd kisvártatva fegyelmezetten visszamasírozott a színpadra, megnéztem az órát: nyolc óra kilenc percet mutatott. Megnyugodtam: már csak huszonegy perc volt hátra a másfélórás előadásból.

Holott maga a rendezői ötlet – ha nem is egészen új² – méltán világverő: az előadás úgymond „civil önkéntesekből” álló szereplői egyénre szabottan, fülhall-

¹ Az előadás május 23-án és 24-án volt látható a 2023-as Madách Nemzetközi Találkozó keretében.

² Alain Platel 2003-as emblemikus előadásáról, a *Wolfról* lásd az Appendixet.

gatójukon keresztül kapják az utasítást, mit is kell éppen a színpadon cselekedniük. Parancsra hajtják tehát végre a válogatott kegyetlenkedéseket, melyek a második világháború vézskorszakának és napjaink „proxiháborúinak” brutális jeleneteit idézik. Természetesen úgy, hogy meg ne sértsék a színház alaptörvényét, miszerint tényleges gyilkosságoknak a színpadon nincsen helyük.

De az illúziókeltésben e produkció létrehozói elmerészkedtek a legvégső határig – nem kis részben a durva hangeffekteknél, a folyamatos puskaropogásnak, szírenázásnak, ézengésnek köszönhetően. Végül azonban minden halálra kínzott áldozat „feltámadt” halottaiból, s beállt újra a sorba a fegyveres ítéletvégrehajtók közé, akik – a nézők számára is kiosztott „magatartási útmutató” szerint – előzetesen vállalták, hogy „klasszikus szoborként” teljesítik a parancsot, még ha nem is értik, hogy ez a döntés részükről voltaképp mit is jelent. S akik e fegyveres testület tagjaiként egyöntetűen vallják az esztétikai krédót: „A parancsteljesítés az én színházam”.

El kell ismerni: az időnként már-már valóban életveszélyessé váló kegyetlenkedések bravúros technikai kivitelezését csak csodálni lehet. A rendezői ötlet filozófiai háttereként szolgáló keretjáték azonban igen csak didaktikusra sikeredett. Volt ugyanis néhány előre beépített „létszámfölötti” szereplő is. Az előadás az Úr üzenetével érkező Jeremiás érthetetlen, egyetlen létező nyelven sem tolmácsolható szónoklatával indult és az öreg próféta hófehér köntösét öröklő fiúgyermek (a kis Jézus(?) alászállásával zárult, mely mint reményt keltő fordulat igazából már a nyitóképpel be volt kódolva e feketemise hatásmechanizmusába. A válogatott borzalmaktól elcsigázott néző joggal várta el ezt a bombasztikus feloldást – és nem is kellett csalatkoznia.

Magam azonban, kiballagván a nézőtérről, inkább a bibliai Jeremiás pusztába kiáltott szavaival vigasztalódtam: a rendező immár magyarul az eredeti passzust tette közzé fehér betűkkel az A/4-es fekete szórólapon: „Meneküljete el Babilonból, ki-ki mentse az életét! / Ne pusztuljatok el ti is, amikor bűnhődik! / Mert eljött az Úr bosszújának ideje: és érdeme szerint megfizet neki”.

Ez tiszta beszéd. Mint ahogy sugallatos már az előadás angol címe is: a „tesókat”, azaz vér-testvéreket (és/vagy elv-társakat?) jelölő *Bros*.

A produkciót követően többedmagammal sikerült megszólítanunk az egyik fiatal szereplőt, aki társaival egyetemben korántsem civilként, hanem egy színészeket toborzó szabályos casting során került a csapatba. Tőle tudtuk meg, hogy ráhangolódás gyanánt néhány próbára is sor került. Ez a munkafolyamat – mint fogalmazott – frenetikus élmény volt a számára: visszaadta a színházba vetett hitét.

Őszintén drukkolok neki...



Bros, koncepció és rendezés:
R. Castellucci, 2021
(fotó: Eöri Szabó Zsolt,
forrás: nemzetiszinhas.hu)

2023. május 25-én

Appendix³

Egy kutyafalka halad át a színpadon. Körülbelül egy tucatnyi állat a Pápai Palota (Palais des Papes) díszudvarán, körbe-körbe jár, forog, ugat, morgolódik, alszik. Alain Platel számára a *Wolf* ('Farkas') (2003) kutyái egy fenyegetéssel teli korszakot, egy félelem által szabályozott társadalmat ábrázolnak. A fenyegetés politikai vagy gazdasági jellegű. A társadalmat uraló embertelen félelmet mindenütt manipulálják.

Alain Platel, ez a flamand férfi, aki egyszerre szerző és koreográfus, a társulat vezetőjeként a kutyák által megtestesített rettegést és félelmet állítja szembe Wolfgang Amadeus Mozart zenei életörömeivel és látszólagos vidámságával. A *Trop de Notes* ('Túl sok a hangjegy') című legendás, frivol és temperamentumos partitúra (Milos Forman 1984-es filmje) kapcsolatba hozza e 18. század végi zabolátlan fiatalembert a jelennel, az új évezred kétségekkal teli kezdetével. Az excentrikus és élvhajhász Mozart megpróbált orgazmust kiváltó partitúrákat komponálni női hangokra, lehetővé téve számukra a vokális csúcspontok elérését. Muzsikája érzelmi, olykor melankolikus hangsúlyokkal. Mozart nem volt egyszerű ember, lázadó is volt, aki hevesen küzdött a fennálló rend lerombolásáért. Vehemensen tiltakozott apja tekintélye ellen, aki túlzásba vitte abbéli törekvését, hogy fiából az ő tökéletes kis zenészét faragja. Wolfgang, a csodagyerek, erre mintegy rácáfolva – ahogy mondani szokták – időnként kiszökött a Kärtnerstrasséra a leckék és a kompozíciók elől. Ott, más gyerekekkel vad csordába verődve, kutyafalkával kergette a patkányokat, és utcagyerekként való ténykedése hamarosan az *Eine Kleine Nachtmusik* (Kis éji zene) ihletője lett: az egyébként átlagos, de zenei zsenialitással megáldott fiatal Mozart imádta, ha az utcán a járókelők füttyörészve hallgatták a zenéjét. A „népzenét”, amelyet ma analógiásan a barokk Ausztria fényűző bécsi palotáinak képével társítjuk.

A *Lets op Bachban* (1998-ban bemutatott produkcióban) – mondja Alain Platel –, „amelyben Bach zenéjének másfajta színrevitelét javasoltuk, sokan felfedezhették azt, amit addig elérhetetlennek hittek. A *Wolfban* olyan képekkel is játszottunk, amelyek a szokásos módon kísérik ezt a repertoárt. Mozarttól a parókás, teázó nők képe jut eszembe. Én erről egy borzalmas polgári miliőre asszociáltam, akik magukévá tették ezt a zenét. Erre az előítéletre akarok rájátszani.”

A genti származású Alain Platel (1956), Barbara Pearce egykori tanítványa pszichológia és pedagógia szakon végzett, és már 1984-ben részt vett a Les Ballets C. de la B. csoportban. A Tristezza Complice, a Bernadetje, a Lets op Bach és a Tous des Indiens után most egy új társulatot irányít, amely fiatal színészekből, táncosokból és előadóművészekből áll, akik kivételes elszántsággal viszik színre a mai örült világot.

Az Avignon történelmi örökségét jelképező Pápai Palota közepén egy modern épületet emelnek. Ez egy acélból és betonból készült szerkezetet. Állvány-

³ Vö. <https://festival-avignon.com/en/edition-2003/programme/wolf-28602>

zat, dróthálós függöny. Két szint, amely olyan, mint a mai nagyvárosok peremén látható bevásárlóközpontok, a városi periféria gombái. Bert Neumann díszlete a város történelmi központjába helyezi a külvárosok egyik jelképét. Ebben a díszletben a zenészek és énekesek mintegy harminc darabot adnak elő Mozart repertoárjából, nemzetközi könnyűzenei részletekkel vegyítve. A táncosok a legkülönbébb nézőpontokból, személyes élményeik felől, maguk építették fel a *Farkast*.

A vágyak, a szükségletek, a szenvedélyek és az ellentmondások mindannyiukban megjelennek ezen a színpadon, a játékmester által katalizálva, Hildegard De Vuyst drámaíró és Gabriela Carrizzo koreográfus által kontrollálva.

„Engem nem érdekel a pusztá tánc – magyarázza Alain Platel. – Olyan úton-módon szeretném szembesíteni az individuumokat, hogy kimozdítsam őket. Inkább az individuumok érdekelnek és vonzanak, mint az, hogyan képesek mozogni a testüket. Ez önmagában sosem elég. Mindegyiküknek van egy szenvedélye, ami többé-kevésbé a mozgáshoz kapcsolódik. Az egyik embernek a másikkal való szembesülése az, ami izgalmas”.



Wolf, Les ballets C de la B, 2003, koreográfia: Alain Platel (fotó: Chris Van der Brought, forrás: lesballetscdela.be)

Az Appendixet fordította: Pálfi Ágnes

Ágnes Pálfi: Take a Hair of the Dog That Bit You?

Bros Directed by Romeo Castellucci on the National Stage

How should we interpret the popular saying in the title? The way Gyula Illyés, one of the greatest Hungarian poets of the 20th century, might have meant it in the 1950s *Bartók* poem, looking to the Bartókian “harsh discord” for consolation in the face of historical cataclysms and the constant grievances of the people of the time? The author of the essay asks this question in the context of the audience-dividing production which was part of the programme of MITEM 2023 (Madách International Meeting) in spring. The “world-beating” directorial idea – namely that the actors, cast from so-called “civilian volunteers”, receive commands through their earphones to carry out assorted atrocities – results in a production that, in her opinion, is becoming increasingly boring, despite the appearance of leashed wolfhounds. As far as the frame play is concerned, which serves as the philosophical backdrop to the performance, she thinks it didactically conveys the director’s intention declaring that the man of our time does not hear the words of the biblical Jeremiah crying out into the wilderness. (The Appendix contains a description of the showcase production titled *The Wolf*, by Alain Platel, 2003, which created a lot of sensation.)



FÜLÖP TAMÁS

Együtt, mégis nagyon egyedül

Egy szereplő beszámolója a *Bros* budapesti előadásáról

Hálás vagyok és szerencsésnek érzem magam, hogy részt vehettem Romeo Castellucci előadásában. E beszámoló nem vállalkozik a produkció részletes és mélyreható elemzésére, kizárólag szubjektív benyomásokat szeretne felidézni.

A nyílt casting felhívás szerint 23 férfit kerestek a 18–80 év közötti korosztályban, a 175–185 cm. közötti magasságban. Egy angol nyelvű bemutatkozókn kívül egy teljes alakos és egy portréfotót kellett küldeni. Szintén a felhívásban szerepelt, hogy az előadás résztvevői közül három különleges szereplő lesz kiválasztva: egy törékeny alkatú és két kemény megjelenésű személy, akiknek fontos feladat jut majd az egyik jelenetben.

Az előadásra mindig az adott országban válogatnak be helyieket, akiknek a leírás szerint fülbe mondott parancsokat kell majd teljesíteni. Éreztem, hogy ez valami nagyon különleges dolog lesz.

„Vállalom, hogy az előadásban rendőr leszek”

Erről az interneten található képekből már tudtunk, illetve egy trailer videó is betekintést nyújtott az előadásba. Nyomasztó és brutális. A képsorokat nézve az ember a bőrén érzi a vizet, csontjaiban a hideget és a fájdalmat.

„A parancsokat legjobb tudásom és képességeim szerint teljesítem”

Az első napon egy jó hangulatú beszélgetés keretében Silvano, aki egyben az egyik szereplő is volt, felvázolta, hogy miről is lesz szó. Rajta kívül még volt néhány állandó színésze az előadásnak. Többször is kiemelte, hogy azt szeretné, ha mindenki kényelmesen érezné magát, és hogy semmi olyan dologba nem fognak belekényszeríteni senkit, amit nem akar megtenni, vagy ami nagyon kívül esik a komfortzónáján. Kérte, hogy aki bármikor ilyesmit érez, azonnal szóljon. Elmondta, hogy az előadás során végig együtt leszünk a színpadon, de ettől függetlenül lesznek kiemelt karakterek, külön feladatokkal. Elkezdte felsorolni ezeket a karaktereket, és várta az önként jelentkezőket: véres arcúak, bohóc, boszorkány, egy epilepsziás rohamában a földön vergődő ember, két agresszor, egy ál-

dozat. Miután felírták az adott szerepekre jelentkezőket, Silvano egy próba keretében meg is nézett mindenkit, mielőtt eldöntötte, ki a legalkalmasabb a szereppel járó feladatra. Elmondta, hogy mit kell csinálniuk, és a jelentkezők ezt egymás után be is mutatták. Volt, amit csoportosan kellett elpróbálni, ilyen volt például az epilepsziás roham vagy a bohóc jelenete. Megjegyeztem, hogy bizonyos karakterek esetében a testalkat, a súly és a magasság lesz a döntő. Az egyik leghosszabb kiválasztási folyamat és egyben próba az előadás egyik kulcsjelenete volt, amelyben két rendőr felváltva veri a földön fetrengő áldozatot. Húsz perc után elfáradtam a jelenet nézésében. Úgy éreztem, hogy engem is ütnek. A földet néztem. Pedig ez még csak egy próba, és még csak nem is a nézőtéren ülök...

„Akkor is teljesítem a parancsaimat, ha nevetségesnek tartom őket”

A bohóc nagyokat ugrándozva érkezik a színpadra, egy hatalmas rőf kolbászt lengetve a feje fölött. A boszorkány artikulálatlanul üvöltözik, sírást színlel, a nyelvét nyújtogatja, majd egyszer csak sarkon fordul és elsétál.

„Minden parancsomat teljesítem, még ha nem is értem; és azt sem tudom, mit kellene rajta érteni”

A részfeladatok közül néhány, külön-külön, önmagában néha valóban értelmetlennek tűnt, de belül éreztem, hogy majd a „nagy egész” részeként elnyerik jelentésüket.

Első próbák

A második napon a próbateremben elkezdtük részleteire bontani az előadást. Először is mindenki kapott egy sorszámot, onnantól kezdve a számokon szólítottak minket, és a számok felsorolásával irányították a különböző helyváltoztatásokat és cselekvéseket. Sorra vettük a közös, illetve a kiemelt feladatokat, azok



Utasítások a nézőknek (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinzhaz.hu)



Az „epilepszia-jelenet” a bemutatón (fotó: Giulia Colla, forrás: nemzetiszinzhaz.hu)

koreográfiáját, sorrendjét, irányait és idejét. Elkezdjük kirakni a puzzle-t. Már ekkor azt éreztem, hogy az előadás végül nem egy konkrét képet fog kiadni. Mivel szereplő vagyok, így „kívülről” amúgy sem láthatom majd a végeredményt, belülről, résztvevőként pedig nyilván más lesz. Nyomasztó érzéseim és gondolataim voltak – nem a próbafolyamattal kapcsolatban, hanem amikor elképzeltem, hogy a nézőtéren mit okozhatnak majd a látottak, amiket még csak most vázolunk fel. Elsők között, a leghamarabb annak a homogén tömegnek a körvonalai rajzolódtak ki élesen, amivé végül mi váltunk az előadásban. *A körvonalak úgy rajzolódtak ki, mintha egy fémlemezre karistolnánk egy kés hegyével.*

„A legsötétebb, leghomályosabb helyzetben is teljesítem a parancsot”

Sok első sorokban ülő néző szerint az arcunk alig volt kivehető az előadás alatt. *Hideg fények* – erre gondoltam, amikor először próbáltunk a színpadon.

Az előadásban szereplők közül voltak, akiknek ez volt az első nagyszínpadi szereplése, ami természetes, ugyanis a jelentkezésnél nem volt feltétel a színészi végzettség vagy a színpadi rutin. Viszont elhagyni a próbaterem viszonylagos biztonságát és besétálni a Nemzeti nagyszínpadára, majd szembesülni a hatalmas térrel, a fényekkel, a füsttel, a vízzel, majd a jelmezzel és a kellékekkel – lehet, hogy volt, akit mindez sokkhatásként ért. De ez érthető. Hirte-

len olyan ingereket kap az ember és olyan mennyiségben, ami lehet, hogy elsőre feldolgozhatatlan. Ilyen körülmények között, ilyen állapotban még az sem tűnhet egyértelműnek és magától értetődőnek, hogy merre van jobbra. Ettől függetlenül mindegyik „rendőrtársam” nagyszerűen teljesített.

„Nagyon komolyan teljesítem a parancsaimat”

Rendőrök voltunk, egy 23-as egység 23 rendőre. Végig együtt a színpadon, az első másodperctől az utolsóig. Együtt, mégis nagyon egyedül. Ha interakcióba is kerültünk egymással, azt vagy egy óramű pontossággal működő gépezet alkatrészeiként, vagy egy szintén tűpontos koreográfia részeként tettük. Senkihez sem szólhattam, senkitől sem kérhettem segítséget. De én személy szerint azt is éreztem, hogy ez bármennyire is fé-



A rendőrök (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Jelenetkép az szemeteszsákba csomagolt áldozattal (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

lelmetesnek tűnik, nem feltétlenül az. És egyáltalán nem hiányzott a szöveg. Számomra az előadás atmoszférájában létezni, jelen lenni és működni sokkal többet ért, mintha lett volna akárhány mondatom. Éltem és éreztem a színpadon minden pillanatban.

Az én egyik részfeladatam az volt, amikor egy hatalmas szemetes zsákban bevonszoltak a színpad közepére, majd otthagytak. Mennyi ideig voltam a zsákban? 5 percig? 15-ig? Nem tudom pontosan, elvesztettem az időérzékeimet. Közben effektek szóltak, pisztolyok dörrentek, lépések dobogtak. Hallottam a nedves cipőtalpak tocsogását körülöttem. A vonszolás hangja. Éles, süvítő hang, ahogy a behúzás közben súrlódott a zsák. A zsák ropogása, miközben minimális mozgásokat kellett végrehajtanom benne. Úgy ropogott, mintha egy jégkrémet ennék. Mennyire abszurd ez? Egy zsákban vagyok, körülöttem a színpadon brutális dolgok történnek, és én közben egy jégkrém ropogására asszociálok. De ha egyszer olyan volt? Mindeközben ott a zsákban mire gondoltam, mit éreztem? *A pisztoly nagyon nyomja a csípőmet. Meg kell forduljak. Óvatosan, le ne essen a sapkám. Amúgy leeshet, majd visszateszem. Úgy kell helyezkedni, hogy be ne görcsöljön a lábam. Vonulást hallok magam körül. Hány perc telhetett el vajon? A többiek most mit csinálnak éppen?* A zsákon az apró lyukak arra voltak elegendőek, hogy levegőt vehessek. Az már a próbán kiderült, hogy lesz levegőm, szóval aggodalomra semmi okom nem volt. És megtudtam, hogy nem vagyok klausztrofóbiás. Közben sok olyan hang is volt, amiket nem tudtam beazonosítani. Egyébként furcsa módon nagyon nyugodt is voltam, biztonságban éreztem magam. Persze, mert ez egy színházi előadás. De vajon tényleg csak emiatt? Erre nem tudnék egyértelműen válaszolni.



Az előadás tapsrendje (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

Az előadás végén, a tapsrendkor szintén nem tudtam pontosan, hogyan is vagyok, mit is érzek. Mit *kell* érezni egy előadás végén? Megkönnyebbülést? Fáradtságot? Örömet? Nekem kicsit az is furcsa volt, ahogy ez a sok „rendőr” megfogja egymás kezét és együtt meghajol. Persze, mert ez egy színházi előadás, mégis legszívesebben a sötét után elhagytam volna a színpadot. De miért? Tiszteletlen akartam lenni a közönséggel? Nem. Szégyelltem magam valamiért? Nem, de ha így is lett volna, mégis mi okom lett volna rá? Igazán nem tudom.

„A parancsteljesítés az én felajánlásom, az én színházam”

Minden előadás egyszeri és megismételhetetlen. Hiába játsszák többször, akkor sincs két ugyanolyan. A *Brost* kétszer játszottuk, majd feloszlottunk. Ha zenekar lennénk, ezt nem biztos, hogy sikerként könyvelhetnénk el. Ennek az elő-

adásnak viszont ez is egy plusz izgalma volt: két lehetőség, és soha többet. Két esély, és ennyi volt.

Egy biztos alapokra épített, sebészi pontossággal megkomponált darab, ami konkrétan három nap alatt készült el, ami rekordidőnek számít. Egy montázs, ahol az elemek ugyanazok, csak a résztvevők változnak, és pont emiatt sem sikerülhet minden előadás ugyanúgy: más karakterek, más energiák, más minden.

A második előadás utáni közönségtalálkozón egy lány nagyon érzékenyen és pontosan fogalmazta meg a gondolatait: nem érezte helyénvalónak a végén a tapsot. Úgy érezte, hogy nem illett oda, nem volt helyénvaló, de nem az előadásban szereplők teljesítménye miatt. Egyetértettem vele.

Vannak dolgok, amelyek esetében a csend a legkifejezőbb, amikor ez az egyetlen jogos „vélemény”, ami többet mond bárminél. Egyébként is, a mindennapi élet során szerintem túlságosan alul értékeljük a csend jelentőségét. Sokak számára ijesztő, félnek tőle. Nem mernek kettesben maradni vele. Nem merik vagy nem tudják kihallani magukat belőle. Ha csend van, sokan azt hiszik, hogy valami baj van. Persze a csendnek is sokféle árnyalata lehet, nem mindig baljós vagy fenyegető, lehet reményteli és boldog is. De ez már nem erre a beszámolóra tartozik.

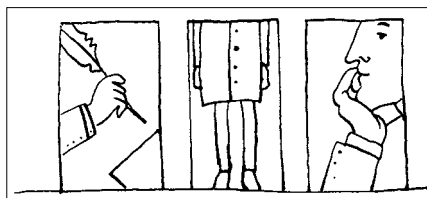
Van egy előadáshoz kapcsolódó mottó, mely azon a fekete lapon volt olvasható, amit a nézők kaptak az érkezéskor:

PARS QUAE APPARET SINE PARTE QUAE NON APPARET NIHIL EST:
A LÁTHATÓ RÉSZ A LÁTHATATLAN NÉLKÜL MIT SEM ÉR.

Tamás Fülöp: Together, Yet Very Much Alone

A Character's Account of *Bros* in Budapest

As a young actor, Tamás Fülöp took part in the production *Bros* directed by Romeo Castellucci, premiering at MITEM this spring. In his account, he recalls his subjective impressions of the rehearsal process and of what he experienced during the staging of the production. We learn that casting was not based on stage routine or a degree in drama, but on physical skills (23 men aged 18 to 80, between 175 and 185 cm tall). They had to take on the role of police officers, obey orders through the earpiece to the best of their ability, even if they did not understand them or found them ridiculous. He knew what he was getting into because he had seen video footages of the harrowing and brutal scenes of previous performances. Yet one key scene, in which two policemen take turns beating a victim writhing on the floor, put him to the test even during the rehearsal process: “After half an hour, I got tired of watching the scene. I felt as if I was being hit. I was staring at the floor.” – he evokes his reaction. This kind of unbiased account of his experience of himself characterises the whole narrative, including the disclosure of his mixed feelings after the applause at the end of the production.



UNGVÁRI JUDIT

Nézőpontok – látószögek

Impressziók a Magyar Színházak 35. Kisvárdai Fesztiváljáról

Az idei, jubileumi fesztivál produkcióit méltatva nehéz volna egyetlen vezérfonalat találni: rendkívül sokféle nézőpont, stílus, színpadi nyelvezet vonult fel a kisvárdai szemle versenyprogramjában. Ebből a sokféleségből több csúcspont is kiemelkedőnek bizonyult, és jellemző az is, hogy mindegyik más-más műfajt, színházi látásmódot képviselt. Néhány fontosabb előadásra fókuszálva igyekszem összefoglalni az idei programot.

Rögtön a fesztivál elején volt ilyen: a nyitó előadás, Robert Icke *A doktor* című műve a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színházról, amelyet egyébként Magyarországon, a 10. Színházi Olimpia és a 9. MITEM részeként is láthatott a nagyközönség. A produkciót nem kisebb színházi alkotó jegyzi, mint a világhírű román rendező, Andrei Șerban. Az előadás az identitás faji, vallási, szexuális kérdéskörének, napjainkban testközelségből is tapasztalható jelenségeinek tart görbe tükröt, „oda-mondva” az előítéleteknek éppúgy, mint a túlzott elfogadást diktáló, mindent eltörölő woke-kultúrának. *A doktor* Arthur Schnitzler 1912-es *Bernhardi professzor* című drámája nyomán íródott, s az ősbemutatója 2019. augusztus 10-én volt a szerző vezette londoni Almeida Színházban. Andrei Șerban a magyar nyelvű ősbemutatóba saját tapasztalatait is beledolgozta, hiszen több évtizedes amerikai munkája után, 2019 végén a Columbia Egyetemen betöltött pozíciójáról éppen a politikai korrektség „túltolása” miatt mondott le, és tért haza Romániába. A remek temesvári produkcióban Șerban stilisztikai bravúrja, hogy még ebben a nyilvánvalóan realista darabban is tudott játszani a stílusokkal: a sitcom-jellegű játékmódból és jelenetekből észrevétlenül megyünk át a kőkemény drámába. A színészek hajszálpontosan kidolgozott karaktereket hoznak, világos motivációkkal és megszólalásokkal. A főszereplő, B. Fülöp Erzsébet kimagasló alakítást nyújt Ruth Wolff szerepében.

A temesvári előadás számos ponton készleti elgondolkodásra, akár önvizsgálatra is a nézőt. Az előítéletekre épülő narratívák világát éljük. Ez azt jelen-



Robert Icke: *A doktor*, Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár, 2022, r: Andrei Șerban (fotó: Petru Cojocaru, forrás: tm-t.t.ro)

ti, hogy századunkra megszűnt mindenfajta bizonyosság (még az érzete is), és legfőképpen értelmezésekre támaszkodunk. Ma már az ítélkezés nem a jogrendszert képviselő bíróságon történik (erre Icke jól tapintott rá), sőt, sokszor még közönőviszonyban sincs a társadalmi megítélés a bírósággal. Ma a médiában zajlanak le a „tárgyalások”. Elég egy-két sértődött vagy egyszerűen csak rosszindulatú ember ahhoz, hogy valakiről a valóságtól teljesen eltérő kép alakuljon ki a médiában, illetve a még „vadabb”

közösségi médiában, ahol tendenciózusan kiragadott szavak, előnytelen képvivágások, félreértelmezett mondatok nyomán komplett hadjáratok indulnak el, amelyek alkalmasak az illető teljes lejáratására, rosszabb esetben tönkretételére. Napjaink boszorkányüldözéseire sokszor még látszólagos bizonyítékok sem kellenek, bőven elég, hogy az általunk kedvelt székértáborban mi az irányadó vélemény, amelynek mentén felmagasztalnak avagy sárba tipornak valakit. Az ismeretek, a tények és a személyes tapasztalás teljes hiányában ítélkezik a „köz” koncepciókról, szakmai hozzáértésről, netán magáról az emberről. Ráadásul súlytalanul, következmények nélkül, hiszen egy általam nem ismert személyről formált sarkos vélemény legfeljebb neki fáj, én nem vagyok benne érintett. Tehát túl könnyen, minden eddiginél könnyebben ítélkezünk. Ezt hozta a 21. század. Szokták mondani, hogy az előítéletek legjobb ellenszere a megismerés, nos, ez a fázis marad ki rendre manapság. Az előadás egyik legdöbbenetesebb jelene, amikor az alapkönfliktus két szereplője üldögél egymás mellett, és kimondják, hogy megértik a másikat, hiszen azt kellett cselekedniük, amit tettek. Csakhogy ekkor már késő, közben életek mentek tönkre. Mi viszont még megtehetjük a napi vitáinkban vagy mielőtt véleményt formálnánk, hogy felteszünk magunknak egyszerű kérdéseket, például, hogy miért is tett vagy mondott valaki valamit. Megtehetjük azt is, hogy kicsit jobban utánajárunk egy-egy jelenségnek, indítéknak, személynek, mielőtt ítélkezünk róla. Ez bizony rajtunk múlik, s a felállított kórképnek némileg ellentmondva lehetséges is: „Nagyon nehéz ítélkezésmentesen élni, hogy ne címkézzük fel egymást, ezért fontos szerintem, hogy ez az üzenet eljusson a nézőkhöz. A Mester azt is mondta, hogy bármi történjen velünk, hallgatnunk kell a lelkiismeretünkre, ez szintén nagyon fontos gondolata a darabnak. Mint ahogy nagyon fontos pillanata az előadásnak, amikor a pap és a doktornő leülnek, és megbeszélik a dolgokat, s rájönnek, hogy meg tudják érteni egymást. Azt hiszem, ez is egy szép üzenet” – fogalmazta

meg B. Fülöp Erzsébet a fesztiválon egy interjúbán.

B. Fülöp Erzsébet egy másik szerepet is játszott ezen a fesztiválon, s a két remeklés együtt díjat is hozott számára. Radu Afrim egészen különleges stilisztikai bravúrral állította színre Ivan Viripajev művét, a *Részegeket*, amelyet a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatától láthatott a fesztiválközönség. A sokszor a román színház „fenegyerekének” nevezett alkotó gyakorlatilag az éppen csak „túltolt” naturalizmusból



Ivan Viripajev: *Részegek*, Nemzeti Színház, 2018, Marosvásárhely, r: Radu Afrim (forrás: szinhaz.online)

hozott létre egy, a valóságtól elrugaszkodó, groteszk színpadi beszédmódot. Erre utalt Szabó Réka, az előadás dramaturgia is a fesztiválon készült interjúbán: „Radu Afrim előadásait alapvetően a mágikus realizmus jellemzi, amelyekben a dolgok pontosan úgy vannak ábrázolva, mint ahogyan a valóságban léteznek, de közben mégis minden kifordul önmagából azáltal, hogy a rendező fölnagyítva mutatja meg őket. A színészi játék, a színpadi helyzetek, a zene-, a díszlet- és a tárgyhasználat mind a saját létezésünk disztópiáit mutatja be, fokozott érzékenységgel, líraisággal teletűzdelve. Viripajev művét is ebbe a környezetbe ültette át, amely a részegség állapotának álomszerű megidézésében már-már abszurdá duzzadó jeleneteivel humorral és kritikai éllel beszél egy olyan valóságról, amelyben képtelenek vagyunk szeretni.” A román alkotó színpadi adaptációja ebből a műből azért is érdekes, mert az elmúlt években nálunk is egyre népszerűbb szerzőnek ebből a darabjából lehetett már látni egészen realiztikus feldolgozást éppúgy, mint egészen absztrakt verziót is – utóbbi a Nemzeti Színház előadása volt, Viktor Rzsakov rendezésében.

A kronológiát kicsit megtörve itt hozok szóba egy másik Viripajev-előadást. A fesztivál minden bizonnyal legelőbbre mutató produkciója az orosz szerző alapdarabjából, az *Oxigénből* készült. A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház feldolgozásában, Pálffy Tibor rendezésében egy igazi formanyelvi kísérletnek lehettünk a tanúi. A speciális koncert-színházi megoldások gyakorlatilag az eredeti mű filozofikus vonulatára épülnek rá: a klasszikus, sőt még a posztmodern történetmeséléstől is elrugaszkodó, teljesen újszerű, „posztkortárs” elbeszélés-móddal találja magát szembe a néző. A furcsa szerelmi történetben megbúvó lételméleti kérdések, a modernkori eszköztár dacára alapvető, és a bibliai időkig visszavezethető problémák úgy szólnak meg a szereplők, Kónya-Ütő Ben-ce és Korodi Janka megformálásában, hogy egyikük zeneszerzőként, másikuk mint video-jockey is részt vesz az előadásban – a klasszikus értelemben vett



Ivan Viripajev: *Oxigén*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2022, r: Pálffy Tibor (fotó: Ráthonyi Ráhel Sára, forrás: tasz.ro)



W. Shakespeare: *Szentivánéji álom*, a Mohácsi-fivérek átíratában, Thália Színház, Kassa, r: Matusek Attila (forrás: amikassa.sk)

szerepformálást teljesen elfelejthetjük. Ugyanakkor a szöveg-szövetet kísérő vizuális és hangeffekteknél köszönhetően megnyílik egy másik dimenzió a számunkra, amely egyértelműen a spiritualitás felé mutat, ami kódolva van Viripajev darabjában, néhol egészen konkrét bibliai szövegek formájában. Az önmagukban is izgalmas és látványos vizuális elemeken túl az alkotók úgy tudtak színpadi formát rendelni a szövegtartalomhoz, hogy az adekvát, ugyanakkor kreatívan előremutató legyen. A kontextust érzem kulcsszónak az előadást illetően. Nem véletlen, hogy a fiatalabb generációhoz tartozó közönséget nagyon megfogták vele, de a fesztiválszűri sem maradt érintetlen, hiszen „a színházi nyelv radikális újra fogalmazásáért” kapott 2. díjat a produkció.

Ugyancsak formabontó megoldásaiért díjazták (megosztva az *Oxigénnel*) a Kassai Thália Színház *Szentivánéji álom* című előadását, amely szintén egyfajta kortárs hangvétellel próbálta megszólal-

tatni Shakespeare jól ismert művét. Matusek Attila rendező szövegváltozata (Forgács Miklós dramaturg segítségével) Nádasdy Ádám fordítására, a Mohácsi-testvérek átíratára és saját ötleteire is támaszkodva merészen új nyelvezetet kínál a nézőnek, hogy megértse, mi közünk lehet ma ehhez a történethez. Matusek Attila remek, szórakoztató, megtartó-megújító produkciót kreál a Shakespeare-mű nyomán. A vendégszövegként felbukkanó, különböző más klasszikusoktól származó idézeteket mai szlenggel keveri, de a frissítés nemcsak ebben jelentkezik, a figurákat is rendesen átértelmezve kapjuk: Lysander egy TikTokon lógó tinédzser, a kék hajú Hermia szintén, a másik páros, Demetrius és Hélena már öltönyös-tűsarkús „boomerek”, Hippolyta leginkább egy dominára emlékeztet, akit a férje üvegkalitkában tart, a mesteremberek pedig úgy jelennek meg, mint egy pályázati pénzekért és politikusi kegyekért kuncsorgó független színház tagjai. Ezúttal Titánia lesz az, aki elvarázsolja Oberont, ami érdekes, ám

felettebb komikus szituációt teremt a számárfüles Playboy-nyuszivá alakult Nándi-Ripacs iránti érzelme-
ket illetően. Az előadás motorja,
s nemcsak a shakespeare-i értelem-
ben, Pukk (sic!), akit az igen fiatal
és igen tehetséges Hégli Bence ala-
kít. Pajkos, játékos, energikus sze-
repformálása okán a legígéretesebb
tehetségnek járó Teplánszky-díjat
kapta a fesztivál végén.

Ha már a fiatalos energiák-
nál és a klasszikusok felfrissítésé-
nél tartunk, a Nagyváradi Szigligeti
Színház Pierre-Augustin de Beau-
marchais *Figaro házassága, avagy egy
őrült nap* című vígjátékát hozta el
izgalmas remake-változatban a Ma-
gyar Színházak 35. Kisvárdai Fesztí-
váljára. A nagyváradiak Botos Bá-
lint rendezővel az elmúlt években
már két sikeres (fődíjas) produk-
ciót (*Lila ákác*; *Az öngyilkos*) tud-
hatnak maguk mögött, s a *Figarót*
most szintén ő jegyzi. A színpadkép
korhű is, meg nem is, hiszen a dísz-
let (díszlettervező: Golicza Előd)
legfontosabb eleme egy ezüstszínű
girlandokból álló csillogó háttér-
függöny egy variábilis állványra ag-

gatva, ami revüszerű környezetet teremt. A szintén fényesen csillogó színes jel-
mezek (jelmeztervező: Jeli Luca Sára) ugyanakkor korhű sziluettekét vázolnak,
ami a grófnő esetében még a rizporos parókával is kiegészül. Ebben a miliőben
zajlik a játék, amely lehetne a *Szentivánéji álom* folytatása is: pörögnek, kava-
rognak az indulatok, a helyzetek, a szereplők, s nagyjából a téma is ugyanaz: ki
kire vágyik, ki kiben bízhat, mire képes a hűség vagy akár a hűtlenség érdeké-
ben. Botos Bálint érdeme, hogy a 18. századi „habos-babos”, francia könnyedsé-
gű vígjáték világába nagyon ügyesen csempészi bele a társadalomkritikát. Fino-
man fókuszálva halljuk kicsengeni Figaro és mások mondataiból a mindenkori
kisember panaszát a gazdagokról és hatalmasokról, s a szegénységgel járó tisztes-
ség örök dilemmáit. Érdekes, hogy szinte csak a főszereplő és párja tűnik a néző
számára valósnak, a többiek mintha papírmásé figurák lennének, szinte bábusze-

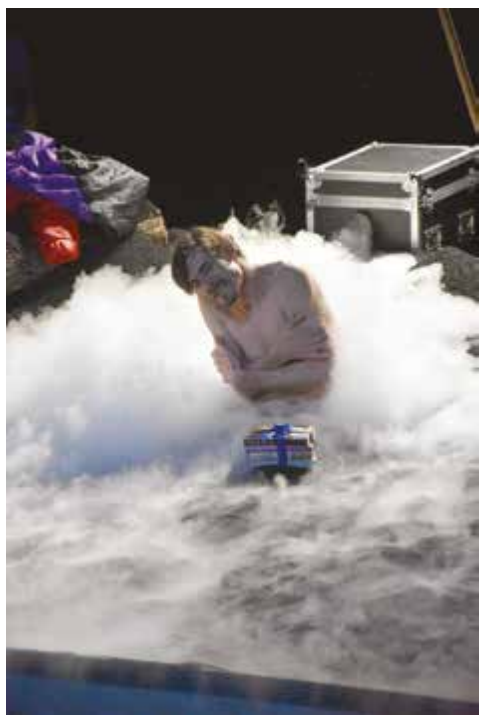


Hégli Bence és Varga Anikó a *Szentivánéji álomban*
(fotó: Németi Róbert, forrás: ujszo.com)



Beaumarchais: *Figaro házassága, avagy egy őrült
nap*, Szigligeti Színház, Nagyvárad, 2022,
r: Botos Bálint (fotó: Petru Cojocar, ujszo.com)
forrás: kutszelistilus.hu)

rűek, elrajzoltak, néhol (és ebben kicsit hasonlít Az öngyilkos tavalyi előadására) egyenesen olyan érzetünk támad, hogy élőszereplős bábszínházat látunk. Ezt erősíti a díszlet keretes szerkezeti eleme is. A játékmód több helyütt erősen stilizált, s a fehérre maszkolt arcok is ezt a bábszerűséget fokozzák. Nem mindenütt egyenletes az előadás ritmusa, de ahol ezek a társadalomkritikus pillanatok megteremtődnek, nagyon be tudják szippantani a nézőt. A nagyváradai társulat tagjai ügyesen teremtik meg a rendező által létrehozott kortárs közeg stílusát. Kiemelkedő a címszereplő Sebestyén Hunor, mellette a grófnőt alakító Tasnádi-Sáhy Noémi és a Suzanne-t játszó Kocsis Anna is remekel. Az előadás érdekes, a popzenétől a klasszikusig ívelő zenei egyveleget alkot, s a színészek nagyszerűen helytállnak: a Bartolóként látható Kardos M. Róbert egyenesen operaénekesi kvalitásokat villant fel a második felvonásban. A nagyváradai Figaró-revü ke-



Gunilla Boëthius: *A föld fia*, Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka, 2022, r: Hegymegi Máté (fotó: Ráthonyi Ráhel Sára, forrás: pepitamagazin.com)

serédes: mindennapi tévedéseink vígjátéka, amelyben nem számíthatunk igazán feloldásra. A show mindig megy tovább, a gazdagok és hatalmasok játécai változatlanok, s az alárendeltek csupán játékszerek a kezükben. Egy másik, tisztességesebb életet teremteni azért nem minden esetben lehetséges...

Két, egészen másként különleges délvidéki produkcióra érdemes felhívni a figyelmet. Az egyik a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház előadása, *A föld fia*, melyet Hegymegi Máté állított színpadra. A kortárs svéd drámaszerző, Gunilla Boëthius műve lényegében az egyéni-társadalmi felelősségvállalást, a „terheltséget”, a speciális igények problematikáját járja körül, melyet most egy nagyon érzékeny, szépen kidolgozott színpadi szimbolikát felvonultató előadásban lát-

hattunk viszont a szabadkai társulattól. Björn és Anja gyermeket szeretnének, és Kalle, a fiuk derékig a földbe ásva születik. Óvják, védik, egyre fogyatkozó lelkesedéssel. Először az anya talál vigasztalást egy pap karjaiban, majd meghal Kalle nagymamája, végül az apa is eltűnik a színről: a sajátos nevelési igényű fiú egyedül marad. Anja az előadás végén visszatér hozzá, és a tékozló asszonynak jut a feladat, hogy miután gyermekét sikerült kiemelnie a földből, vállalva őt úgy, ahogy van, nekivágjon vele a minden bizonnyal küzdelmes életnek. Egyete-

mes érvényű történet bontakozik ki ebből a kissé misztikus, költői hangvétellű, a természet és az ember viszonyának szimbolikus megközelítésére vállalkozó elbeszélésből, ami mostanában más produkcióban is egyre többször megfigyelhető. A szabadkaiak egy atmoszférateremtő, sűrű szövettű lírai groteszk előadást hoztak létre, kiváló alakításokkal. Kiemelhető közülük a földbe ágyazott fiút, Kallét játszó Mészáros Gábor, és Verebes Andrea a nagymama szerepében.

A másik említésre méltó előadás egy teljesen másféle, de szintén lírai produkció: a Tolnai Ottó és Petrik Pál motívumai alapján létrehozott *Élőhomok*. Mezei Kinga immár nem először kísérletezik a költészet és a színház szokatlan formanyelvű házasításával, korábban láthattunk már tőle hasonlót a MITEM programjában is: az *Éjűdő* című kompozíciót Pilinszky költészetére alapozta. A NOVEM Színházi Szervezet, a Zentai Magyar Kamaraszínház és a magyarkanizsai Regionális Kreatív Műhely koprodukciós előadásaként



Tolnai Ottó és Petrik Pál motívumai alapján:
Élőhomok, Szabadkai Népszínház, 2021,
r: Mezei Kinga (forrás: szabadkaiszinhaz.com)

megvalósult mostani produkció kevésbé komor, de nem kevésbé drámai – Mezei Kinga alkotótársai Hajdú Tamás, Pálfi Ervin és Szilágyi Nándor voltak. Összművészeti játék, igen sok vidám pillanattal, kedves, invenciózus előadás ez, amelyben a borongó hangvétellel kéz a kézben jár egy egészen speciális, mondhatni, nőiesen finom, groteszk humor. A csipkés, nosztalgikus, némiképp mesészerű színpadképből – amelyben a néhol egészen nyers, profán poénok is művészeté szublimálódnak – és a művészlét burleszk-elemekkel tarkított, esendően emberi világából mégiscsak megszületik a varázslat, a festészet és a költészet új dimenziója és a szakralitás. Minden szomorúságával együtt – ami emberi létezésünk-ből, az elmúlás fájdalmas felismeréséből, a szerelem múlandóságából, vagy akár az inspirációt adó művészek látásmódjából fakad –, a fesztivál talán legszerethetőbb előadása volt ez a lírai színpadi vallomás.

A líraiságot illetően is katartikus élményt nyújtott a beregszászi Kár-



Petőfi Sándor: *A helység kalapácsa*, a Nemzeti Színház és a Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház közös produkciója, Budapest, 2022, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: petofi.hu)

pátaljai Megyei Magyar Drámai Színház előadása, *A helység kalapácsa*, amelyet a Petőfi-évre készülve, éppen az orosz–ukrán háború kitörése előtt kezdett próbálni az azóta részben hontalanná vált társulat. Az élet és a színház diadalát hirdeti ez a produkció, amelyben a játék mint a győzhetetlen élet szimbóluma jelenik meg az elmúláson, szenvedésen, hányattatáson felülkerekedve. Ebben a tekintetben mindenképpen rímel az előbb említett délvidéki előadásra, bár az igaz, hogy a beregszásziak esetében most húsba vágóbb a tét. Ezért is idéződnék meg az *Úti levelek* Beregszász régiójához kötődő passzusai, s amikor Petőfi alakja a színpadon megjelenő vászonból viharon hánykódó bárkát formáz, amelyen bőrröndjeikkel üldögélnek a társulat tajai, bizony megható pillanatokat élhetnek át a nézők. Különösképpen azért is, mert tudható: erre a közösségre nézve végzetes következményei vannak a nehéz időknek: vajon lesz-e még magyar szó azon a vidéken? Petőfi jól ismert szatirikus hangvételű hőseposzából vallomás és mementó válik Vidnyánszky Attila rendezése nyomán, de a drámai és érzelmes pillanatokat jóízűen feloldó humor, a parádés játék feledtetni is képes a szomorú „bőrröndvalóságot”.

Kisvárdai impresszióim végére hagytam a méltán fődíjas produkciót, az Újvidéki Színház *III. Richárd* előadását Dejan Projkovszki rendezésében. Shakespeare ezen darabja nem véletlenül került az utóbbi években a színházak fókuszába.



W. Shakespeare: *III. Richárd*, Újvidéki Színház, Újvidék, 2022, r: Dejan Projkovszki (fotó: Tugya Vilmos, forrás: art.7.hu)

A hatalom, a hatalmi játszmák természetrajza, a diktátorok tündöklése és bukása napjaink legégetőbb társadalmi kérdése, ahogy több zaklatott évszázadban is az volt a történelem során. Dejan Projkovszki nyers és komor adaptációja leplezetlen őszinteséggel tárja fel az emberi viszonyokat; Richárdja éppolyan őrült, mint napjaink sorozatgyilkosai, már akik az emberi szeretet deficitje folytán válnak azzá. Ezt erősíti az előadásban az is, hogy kivételes érzékenységgel rajzolja fel a női karaktereket, s ezek között is

a legerőteljesebb vonásokkal az anya fiához való viszonyát. Izgalmas vetületét adja ennek a történetnek, hogy az anyja által eltaszított, folyamatos női elutasítások között vergődő főhős miképpen válik zsarnokká. Ez egyébként már a nyitó jelenetben is tetten érhető, hiszen a dráma híres kezdőmondata már eleve az udvar „bulijából” kinézett, megvetett, sértett Richárd szájából tör elő. Nagyon erős az előadás látványvilága is: plasztikus, komor, a kontrasztos világítással olyan, akár egy Rembrandt-festmény. A színpadkép fő anyaga a homok, amellyel nagyszerűen játszik a rendező, még a trónus is erre épül. Kivételes drámai hatása van, amikor a meggyilkoltak meztelenül és véresen távoznak a színről, egyre hosszabb

sort képezve. Az erőteljes vizuális effektusok mellett a színészi munka is megrendítő: Mészáros Árpád részéről a címszerepben tökéletes átlényegülést láthatunk, de az újvidéki társulat többi tagja is egyenletes, színvonalas alakításokat nyújt, s a kisebb szerepekben több színiakadémista bontogatja szárnyait. Az előadás fődjára mellett Mészáros Árpád kiemelkedő alakítását is elismerte a kisvárdai fesztiválszűri, abszolút méltán.

Itt nem méltattam több olyan előadást, amelyek szintén igen magas színvonalat képviseltek. Ezek közül említést érdemel a Csíki Játékszín *Hegedűs a háztetőn* című klasszikus musical-előadása, illetve az Aradi Kamaraszínház és a Szegeci Pinceszínház közös produkciója, az *Amadeus* Tapasztó Ernő rendezésében; utóbbi azt bizonyította, hogy még ezt a darabot is lehet üdítően új formába önteni. Felhívnám még a figyelmet az egyetlen hallgatói produkcióra, a Kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház- és Film Kar Magyar Színházi Intézete harmadéves színész hallgatóinak *Édes Anna*-adaptációjára Bélai Marcel rendezésében, mely szintén formai megoldásai révén vívta ki a zsűri elismerését.

Judit Ungvári: Points of View – Perspectives

Impressions of the 35th Kisvárdai Festival of Hungarian Theatres

The Festival of Hungarian Theatres beyond the Border was first organised in Kisvárdai, Szabolcs-Szatmár-Bereg County in 1989 and since then it has been held every year, with the participation of all Hungarian-language theatres from Transylvania, Slovakia, Serbia and Ukraine. The event is a major challenge and test for the companies, because here they present their work and activities throughout the year to the Hungarian audience, theatre profession and each other. This year, again a jury of renowned theatre professionals, authors, critics and artists awarded the prestigious prizes at the end of the event, which attracted 15-15000 theatre fans from 23 June to 1 July. This jubilee event saw a wide range of perspectives, styles and theatrical languages represented in the competition. Judit Ungvári summarised this year's programme by focusing on some of the outstanding productions: Robert Icke: *The Doctor* (dir.: Andrei Şerban – Gergely Csiky Hungarian State Theatre, Timisoara); Ivan Vrypaev: *The Drunk Ones* (dir.: Radu Afrim – Miklós Tompa Company of the National Theatre of Marosvásárhely / Târgu Mures); Ivan Vrypaev: *Oxygen* (dir.: Pálffy Tibor – Áron Tamási Theatre, Sepsiszentgyörgy / Sfântu Gheorghe); Shakespeare: *A Midsummer Night's Dream* (dir.: Attila Mátusek – Thália Theatre, Kassa); Beaumarchais: *The Madness of a Day, or the Marriage of Figaro* (dir.: Bálint Botos – Szigligeti Theatre, Nagyváradi / Oradea); Gunilla Boëthius: *Son of the Earth* (dir.: Bálint Botos – Máté Hegymegi – Dezső Kosztolányi Theatre, Szabadka / Subotica); Ottó Tolnai – Pál Petrik: *Live Sand* (dir.: Kinga Mezei – co-production of the Hungarian Chamber Theatre in Zenta and the Regional Creative Workshop in Magyarkanizsa); Sándor Petőfi: *The Hammer of the Village* (dir.: Attila Vidnyánszky – Hungarian Drama Theatre of Transcarpathia, Beregszász / Berehovo); Shakespeare: *Richard III* (dir.: Dejan Proykovski – Újvidék / Novi Sad Theatre).



BORBÉLY SZILÁRD

Tanulmányok Csokonairól¹

Debrecen Csokonai idejében

Debrecen történetének elbeszéléseiből rendre hiányozni szokott a továbbélő középkori város emlékezete. Debrecen önképe szerint olyan városnak kíván látszani, amelynek a történelméből hiányzik a középkori város emléke. A reformációra való áttérést követően éles törés következett be a várost saját múltjához fűző viszonyában. Az épített emlékek szintjén nem is maradt semmi nyoma. A Szent András-templom gótikus tömbje erre a múltra emlékeztetett, ezért a magisztrátus 1802-ben, a tűzvészre hivatkozva lebontásra ítélte. A város önképe szerint történelme valahol az 1700-as évek közepén kezdődött, és a megelőző idők homályába vesznek. Ez a felejtés, amely a kálvinista Róma mítoszát megalapozta, azt sugallta, hogy a protestáns Debrecen nem a katolikus város tagadásából, hanem a 18. század során az udvarral folytatott harcokból született. Mintha Domokos Lajos a vallásért és a nemzetért folytatott harc küzdelmeiben alapította volna meg Debrecent, eltakarva ezzel mindazt, ami korábban történt.

Csokonai korában ez még csupán egy formálódó, új ideológia volt. Ekkor még a városhoz és lakóihoz sokkal közelebb volt a középkor, a rendi világ húsbavágó rendje, amely azért Debrecen városát sem hagyta érintetlenül. A reformációhoz való csatlakozás egy vallási tekintetben türelmetlen, kizáró és intoleráns belvilágot teremtett Debrecenben, amely Csokonai számára még sokkal inkább az egykori katolikus Debrecen tagadásával volt azonos. A szabadság szó a protestáns lelkiismereti és vallási szabadságot jelentette, méghozzá mint az uralkodó katolikus közszellemmel ellentétes élményt. A város utcaneveiben továbbélő Szent Anna, Szent Miklós, Szent András, Szent László, Szent Mihály a középkori kultuszt és annak tagadását egyszerre tette jelenlévővé.

¹ Részletek Borbély Szilárd „Nyugszol a' nyárfáknak lengő hívesében” című kötetéből, Debreceni Egyetemi Kiadó – Déry Múzeum, 2023.



Debrecen látképe egy XVIII. század közepi metszet másolatán (forrás: visitdebrecen.com)

Debrecen város szabadságának alapja és öntudata a vallási és a lelkiismereti szabadság megteremtése volt, vagyis a protestáns vallás szabad gyakorlása a katolikus kultusz kizárásával kapcsolódott össze. A vallási szabadság a városi szabadsággal kapcsolódott össze. A magisztrátus, amely törvényt hoz a katolikusok kitiltásáról, nemcsak világi hatalomra tart igényt, hanem a vallási intézményeket is vasmarokkal kezében tartja. A szabadságot egy új, rigorózus és szigorú zsarnokság jegyében hirdetik meg. „A török világ, hiába kifosztatások és felperzseltetések, éppen nem hanyatlást hoz Debrecenre” – írta Julow Viktor.² Sőt épp ellenkezőleg. Debrecen városának felemelkedése paradox módon a Török Birodalom terjeszkedésével kapcsolódott szorosan össze. A török megjelenéséig a térség katonai és irányítási központja Várad volt. A nagy történelmi múlttal és előnyös stratégiai adottságokkal rendelkező királyi központhoz való közelség Debrecen számára a jövőben sem ígért jelentős szerepet. Váradtól nem tudott sem kereskedelmi, sem irányítási funkciókat elhódítani.

Várad eleste azonban új horizontot nyitott Debrecen előtt. A történelmi tanulságok épp arról árulkodnak, hogy a török világ előtti jelentéktelen Debrecen épp azáltal tett jelentőségre szert, hogy jelentéktelen volt. Sem katonai, sem gazdasági szempontból nem vonta magára a hódítók figyelmét. A környező falvak nemessége és jobbágysága a török elől a közeli debreceni vár oltalmába húzódott. Ugyan a vár jelentéktelen, de mégiscsak valamiféle védelmet adott, a város pedig befogadta a hozzá menekülőket. A feltétel azonban szigorú volt: a betelepülők földjei a város tulajdonába kerültek. Így növekedett lassan a város határa olyan hatalmasra, hogy Hajdúsámsontól Tiszafüredig ért. A város így lett az ország egyik legnagyobb földbirtokosává. Továbbá feudális jogokat gyakorolt Sámson és Szovát fölött is. Ezzel a hatalmas földbirtokkal a város magisztrátusa belátása szerint gazdálkodhatott. A város a Kincstártól még további földeket bérelt, hiszen száz-százötven éven keresztül legnagyobb bevétele a marhatartásból származott. A debreceni tőzsérek, vagyis marhakereskedők Nürnbergig lábon hajtották el a felfogadott hajdúkkal a hatalmas csordákat.

² JULOW Viktor, *Csokonai Vitéz Mihály*, Bp., Gondolat, 1975, 8.

Csokonai még nem ismerte a *debreceniség* kifejezést, amely épp az ő halála után, a Kazinczy által a síremlék körül kezdeményezett, Arkádia-per néven ismertté vált vitában bukkant fel és telítődött jelentéssel. Csokonai számára nem ez, hanem a hivatalos Debrecen önképe és az ezzel szembefeszülő ellentmondások sokasága volt a várossal kapcsolatos konfliktusok forrása. Csokonainak a város másként értett tulajdonságai okoztak problémát, mint amelyek majd az Arkádia-per idején Kazinczynak. Csokonai életének keretei ugyanis a mai társadalmi berendezkedéshez viszonyítva alapvetően más lehetőségeket kínáltak fel és írtak elő.

A korabeli Magyarország a rendiség keretei között élt. A rendi berendezkedés a függés bonyolult, hierarchikusan strukturált belső viszonyait teremtette meg, melyben mindenki személyesen függött valaki mástól. A feudális hűbéri rend hagyományaként az uralkodótól függtek az arisztokraták, akik a földet a királytól kapták. Az arisztokrátáktól függtek az adománybirtokok lakói, a hozzájuk kapcsolódó, velük familiáris kapcsolatban lévő nemesek. A nemesektől a jobbágyaik és a föld népe. A világi hatalmak függtek az egyházi hatalmaktól és fordítva. A mezővárosok függtek kegyuraiktól. Mindenki függött valaki mástól. A szabad királyi városok, mint Debrecen, azonban közvetlenül az uralkodótól függtek. A városon belül a polgárok a város hatalmi rendjétől függtek. Azonban egy olyan szabálytörő életutat választó és befutó ember, mint amilyené Csokonai kényszerűséből vált, látszólag senkitől sem függött. De ez csak a látszat. Csokonai szabadsága azonban mégis a szabadságnak egy addig ismeretlen jelentését mutatta fel.

Csokonai szabadsága

A rendeket egymástól szigorú határok választották el. A születés gyakorlatilag előírta az egyes ember lehetséges életpályáját, kilátásait és lehetőségeit. Ezeket a kereteket csak nagyon ritkán volt képes valaki átlépni, és nem is volt jellemző. A rendek tagjai születés szerint sem voltak egyenlőnek tekinthetők, az emberek közötti egyenlőség gondolata fel sem merült. Olyannyira nem, hogy ezek fölött az előzetesen elfogadott különbségek fölött a jogrend, a Werbőczy törvénykönyvében rögzítve, maga örködött, és lényeges különbséget tett ember és ember között rendi hovatartozása alapján.

De Csokonai maga éppoly büszke volt a rendi világban elfoglalt viszonylag kényelmes pozíciójára, és érzékenyen ügyelt annak másokkal való elfogadtatására, ahogy maga is elfogadta a fölötte állóknak csupán a születés által nyert kiváltságait. (Bár ez utóbbival kapcsolatban némi fenntartással viseltetett, legalábbis Kazinczy jellemzése szerint.) 1801-ben, a Csurgóról való visszatérésére egy évvel egy postai küldemény elkallódása kapcsán írva például érezhetően fontosnak tartja közölni előnyös családi származásának részleteit:

Hogy az én Nevem eléggé esméretes ebben a' Városban, azt talám hosszason vitatni nem is volna szükséges. Debretzen nékem születte-földem, itt nevedtem, az Atyám közönséges betsületű 's kedvességű ember volt, az Anyám Tanácsbéli ember' Leánya, magam (ha tálam nem kérkedni látatnám) mindenkor esméretes és *inter Aequales* kitetsző voltam; hazai városomon kívül tsak 5 esztendeig laktam teljes életemben: azolta pedig már esztendeje hogy ismét itthonn lakom ősi kis örökségemben. Hogy' lehetne tehát itt az én Nevem esméretlen? annyival is inkább, hogy az Expeditor, mihelyt, a' Sümegi Currenst vévén, a' legelső embertől kérdezkedett felőlem, azonnal az a' legelsőben megkérdezett Ember reám tudta igazítani: a' miből az jön ki hogy, ha előbb is kérdezett volna, akárki meg tudta volna mondani; kivált hogy az egész Városban azon a' Néven én kívülöttem egy sem találkozik.³

Csokonai tehát származására büszkén közli a főrangú, arisztokrata Festeticcsel, hogy bizony ő is kiváltságos embernek született, anyai nagyapja, Diószegi Mihály is a magsztrátus, vagyis a városi tanácsnak volt tagja, tekintélyes polgára a városnak, apja szintén szorgalma és műveltsége okán közismert alakja volt a városnak, és ő maga sem akárki, kollégiumi társai között mindig kiemelkedő, ráadásul hasonló nevű sem lakik még egy rajta kívül Debrecenben.



A Kazay-ház allegorikus domborművei antik istenekkel, Debrecen, a XVIII. század 80-as éve (forrás: kozterkep.hu)

³ Csokonai – Festetics Györgynek, Miskolc, 1801. július 7. = Csokonai V. M. összes művei, Bp., Akadémiai, 2002, 132.

Az országban mindenképp híres, mert ekkoriban népességszáma nézve a legnagyobb városa volt a magyar korona alá tartozó területnek. Lakóit különös öntudattal töltötte el döntően magyar etnikai hovatartozásuk, és szoros kötelékbe fogta őket a vallásbeli azonosság is, amelyet még erősebbé tett az, hogy az udvar, a kormányzat ellenségesen viselkedett a protestáns felekezettel szemben.

Mindez persze egyáltalán nem jelenti azt, hogy ne vágyott volna el Debrecenből, hiszen kereste a hol Pestre, hol Bécsbe való áttelepülésnek a módjait, de mindezeknek a hiányában számára a korabeli rendi társadalom szigorú keretei között személyes szabadságot és szinte korlátlan függetlenséget adott az, hogy egy kollektív autonómiával bíró, tekintélynek és tiszteletnek örvendő közösségnek, Debrecen városnak a tagjaként határozhatta meg magát. Ez a jogállás – ahogy a korabeli jogi nyelv mondta – a „szabadosság”, vagyis a mástól való függés hiányát, az önmagával való teljes rendelkezés öntudatát adta meg neki, ami rendkívül ritka volt ebben a szigorúan a kötelmek és a szokások jegyében szerveződő világban.

A korábban már idézett postai ügy, egy elkallódott pénzküldemény kapcsán Festeticcsel folytatott levelezésben Csokonai érzékletes képet fest arról a városról, amely egyszerre oktatási, adminisztratív és kereskedelmi központ, s amelyben hogyan lehetséges az, hogy a császári és királyi postának nincs egy levélkihordója:

Már pedig egy olyan Városban, ahol 3000 Tanuló seregei öszve az Ország-nak minden Szegletéről; ahol Districtualis Tábla [kerületi táblabíróság], Kir. Városbéli Törvényszék, egész Regiment Garnison [helyőrség], Hadi és Provinciális Commissariatus [tartományi csendbiztosság] etc. vagyon; ahol a' Kereskedés Bétstől fogva Pesten keresztül Szebenig, sőt Moldváig és Bukarestig, Kés-márktól fogva Péterváradjáig terjed; ahol annyi és anynyiféle Correspondentiák *Undulálnak*, [hullámzik, áramlik] 's ahol olly gazdag fizetése van a' Postamester-nek: nem a' Köz-jó hátráltatásával esik é meg, egy nyomorúlt *Porteur*t [kézbesítőt] nem tartani?⁴

Az igazság azonban az, hogy ekkorra már a kereskedelmi kapcsolatok Csokonai által emlegetett kiterjedtsége és kapcsolatrendje a múlté. Debrecen már nem a kelet-nyugat és észak-dél között áramló kereskedelem kitüntetett pontja. A kelet-nyugati szállítás a Tisza túloldalán, Szerencs érintésével bonyolódik, az észak-déli közvetítés pedig a török kiűzése óta Pesten és Budán keresztül köti össze a Balkánt Európa északi tájaival. A korabeli hadijelentésekben folyton szereplő bánáti őrváros, a Török Birodalom északi határvidékén található utolsó postaállomásnak, Péterváradjának pedig nincs valóságos kapcsolata Debrecennel, hiszen a királyi postaút Pest-Budán keresztül Bécs, illetve Kassa felé vezet

⁴ Uo., 132–133. A levél szövegében [] jelölve megadtuk a kiadás jegyzetei alapján a latin kifejezések jelentését. Uo., 630.

innen tovább. Csokonai fogalmazásmódja az érvelés és a meggyőzés stratégiája jegyében tényleges jelentősége fölé emeli Debrecent, hogy a felháborodott kérdés annál hatásosabban üljön csattanóként a mondat végén.

Iskola és világ

Az iskola és a színház élete a 18. század magyar gyakorlatában, amint Nagy Imre vizsgálatai meggyőzően mutatják,⁵ szorosan összekapcsolódott. A *Karnyóné* esete különösen figyelemre méltón példázza mindezt. Nagy Imre nagyszámú példával alátámasztva meggyőzően érvel amellett, hogy a magyar viszonyok között, ahol nem létezett magyar nyelvű színjátszási hagyomány, a vígjátékok az iskolai színjátszás gyakorlatából táplálkoztak. Azok a magyarul író szerzők, akik ebbe a műfajba illeszthető szövegeket hoztak létre, nem a középkori vásári komédia vagy a barokk udvari színház, nem is a polgári színház felől érkeztek, hanem a színjátszás fogalmait és fortélyait az iskoladramából hozták. Ez az indíttatás pedig nyomot hagyott textusaikon, még akkor is, ha később a nemzeti irodalom története ezeket a munkákat egy más leszármazási rendbe, az egyetemes európai színházfejlődési rendbe helyezve olvasta, értelmezte és ítélte meg, kanonizálta vagy rekesztette ki. Ehhez a szemlélethez képest a kutató feladata nemcsak az újrakontextualizálás és újraértelmezés munkájában merül ki, hanem még mélyebbre kell ásnia: legfontosabb feladata a szövegek rekonstruálásának filológiai munkája. Erre tesz kísérletet Nagy Imre a Csurgón 1799. szeptember 24-én esett látványossággal kapcsolatban.

A hazai jobbra katolikus, kisebb számban protestáns iskolákban lényegesen eltérő funkciót szántak a színjátszásnak. A nevelési funkció mellett természetesen jelen volt a szórakoztatás is, de sem a világnak tükröt tartó, sem a teatralitás hatásfunkcióit kutató, sem a nyelvet teremtő elvárás nem létezett vele kapcsolatban. Az előadások ezzel szemben mindig is az iskola és a világ találkozásának ceremoniális, szertartásszerű idejét töltötték ki. Éppúgy a nyilvánosság tereiként szolgáltak tehát, ahogyan a rendi hatalom kitüntetett szereplőinek a nyilvánosság előtti szabályozott megmutatkozásai, a hivatali, egyházi vagy a születési arisztokrácia önmegmutatási alkalmai voltak. Az ekkor létrejövő textusok pragmatikus funkciója nem irodalmi kódolású. Nagy Imre felhívja rá a figyelmet, hogy ezek a szövegek szerzőjük számára sem a literatúra szöveghagyományában foglaltak helyet. Erre világosan utal az is, hogy Csokonai efféle situációk számára létrehozott textusait jobbadán nem autográfokból ismerjük, nem bukkannak fel jegyzékein, nem említi leveleiben és nem törekszik a kiadásukra. A szövegek az oralitásból, a társadalmi nyilvánosság áramló beszédéből jönnek, és miután feladatukat betöltötték, átmeneti szerzőjük visszabocsátja őket eredeti közegük-

⁵ NAGY Imre, *Iskola és színház: Csokonai vígjátékai és a magyar iskolai komédia*, Bp., Bállassi, 2007, 311–330.



Berki Viola: *A méla Tempefői*, mozaikterv 1978-ból, olaj, farost
(forrás: debrecenikepeslapok.blogspot.com)

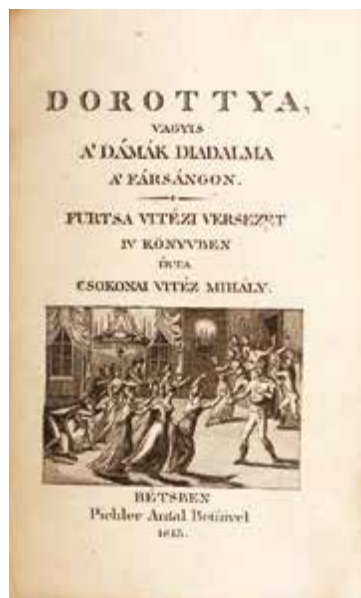
be, az auktort és vele az autoritást nélkülöző, a szóbeliségben tovább formálódó és hagyományozódó elbeszélések közé.

Ebből a szempontból figyelemre méltó a *Tempefői* kivételezett helyzete, amely mindvégig a mű és a szerzőiség státusával ellátott szöveggént bukkan fel. A lényeges különbség azonban épp abban áll, hogy ezt a munkát szerzője nem annak látja és mondja, aminek az irodalomtörténeti hagyomány és alapvetően mi magunk is, ha felületesen rápillantunk. Csokonai a *Tempefőit* nem drámaként nevezi meg (ahogy nem is az), hanem a „Nemzeti Nemes Játék” terminust alkalmazza rá. A „Nemzeti” jelző jelentése bizonytalan. Amint Csokonai feljegyzései mutatják, a barokk-klasszicista poétika és a neoklasszicista esztétika keveredő szemlélete jegyében, de nagyon is tudatos és pontos műfaji rendben mozog és alkot. Csokonai számára a *Tempefői* a „literátusság” területén helyezkedik el, hiszen sem a dialogikus forma, sem a jelenetezés nem kizárólag csak a drámai szöveg ismérve, mivel a Csokonai által művelt állatdialogusok, vagy a pásztori költemények, az idillek és a bukolikus művek is alkalmazzák a szereplők beszéltetésének ezt a módját. Miképpen a barokk regény és a felvilágosodás diskurzusai számára adekvát forma a monológ és a párbeszédes megformálás. A *Tempefői* egy ilyen „diskurzus”, amely az alcímmel körülírt tézist kívánja megérzékíteni. Az alcímben említett 'poéta' szó jelentése azonban félrevezető lett egy évszázaddal később, amikor már nem voltak poéták. A történet idején, körülbelül az 1793-as évek környékén azonban minden iskolázott ember poéta is. Csokonai somogyi pártfogója, Sárközy István éppúgy poéta, ahogy Rhédey Lajos is, avagy éppen Pálóczi Horváth Ádám, illetve Csokonai barátainak a többsége: Nagy Gábor, majd Fazekas Mihály, avagy Kiss Imre, a salétrominspektor stb.

Akkor viszont miről is van szó? Mi is a címszereplő választási lehetősége: a *Tempefői* bukolikus név (akárcsak a Múzsai), amely elfedi a ráismeréses szüzsére épülő drámaszituáció központi alakjának valódi nevét, visszaveszi, lemond a *Tempefői* név jelentette bukolikus alakzatról, és akkor megszűnik a konfliktus, ezzel egyszerre elnyerheti Rozália kezét és nemes emberként mentesül a vároosi hajdúk és a törvény zaklatásaitól. Valójában mit vállalt és mit kockáztatott

a penzionáriusi létformát élő Tempefői akkor, amikor poétává vált, mitől nevezi az alcím tézise bolondnak? Ha kritikusan végiggondoljuk: valójában semmit. A darab tézise nem a poétai létforma kockázatáról beszél, allegorikus jelentése a nemzeti tudományok és a művészetek patrióta támogatása vagy a léha nemesi életforma közötti dilemmában az előbbi választása mellett nem pusztán érvel, hanem propagálja azt. Műfajilag egy sajátos, a darab megírásának idejét az időtlen bukolikus és idilli textusba beleíró román dialogizált változata, amelyben a szerelem az igazi központi elem. Ennek megfelelően ez a romános történet a szerelmi viszontagság köré íródik, egész pontosan egy poétai, vagyis bukolikus, idilli díszletekkel felruházott szerelmi viszontagság köré. A felvilágosodás műfaji kódjai jegyében Csokonai ebben a munkájában kora nyilvánossága számára kívánt üzeni, ezért tartotta ezt a munkáját a kiadandók között számon. És talán épp ebben a műfaji tudatosságban rejlik annak oka is, hogy a jelek szerint nem tett elszánt kísérleteket a darab bemutatására.

Csokonai barokk reprezentáció felől érkező protestáns literátus műveltsége a drámai műnemet és a drámai műfajokat másként látta, mint ahogy a mai műnemi és műfaji rend felől tekintünk rá. A poézis az elsődlegesen írásos közvetítést, a közösségi vagy magányos, de mindenképp a kontemplatív felolvasást vagy – ahogy ekkoriban egyre inkább propagálják – a betűk néma követését jelentette. A nyilvánosság műfajai ezzel szemben a beszéd hangzó közegében öltöttek alakot. Ahol a beszédben merült ki a produkció és a beszédben öltött alakot a jelentés is, amely aztán variatív és vita tárgyát képezi, ott a nyilvánosság műfajai jelennek meg. Ilyen mediális közeget jelent a kor kiterjedt, az oralitás és az írásbeliség közötti köztes jellegéből adódó röpirat, pamflet, paszkvillus irodalma is, amelynek jelentős része elveszett.⁶ A *Dorrottya* ennek nyomait görgeti tovább még átfunkcionált formájában is. Pálóczi Horváth Ádám és általában az a somogyi nemesi kör, amelyben ekkoriban Csokonai élt, ebben a



A *Dorrottya* első kiadásának címoldala, 1813, Bécs (forrás: antikvarium.hu)

⁶ A nyomok alapján úgy tűnik, hogy a *Dorrottya* somogyi, ismeretlen ősváltozata is efféle paszkvillus lehetett, amely az oralitásban létezett: másolták és társaságban felolvasták, nevettek rajta, és az írás átment e folyamat során az oralitásba. Amikor Csokonai megtalálja ehhez a textushoz a műfaji kódot (amelyet azonban csupán erőltetve tudott Eschenburg munkája alapján a szövegre ráhúzni, a *Dorrottya* előszava a tanú rá), a vígeposzt ekkor emeli ki jelentős erőfeszítéseket téve abból az oralitásból, amelyről a műben Gergő még érzékletes beszámolót ad.

sajátos nyilvánosságban, az oralitás formáját öltő diskurzusban gyakorolták magukat. Csokonai dunántúli éveit szinte csak nemesi körben élt, mint korábban alig, ráadásul a családi hagyomány szerint a nemesi eredetet jelentő Csokonya közvetlen közelében. Ekkoriban Csokonai önmeghatározása és öntudata szerint is nemes, aki az alsóbb rendekkel alig látszik közösséget vállalni. Az a tér, amelyben ekkor otthon érzi magát, az a megyei nemesség közléte, a nyilvánosságnak ez a rendi kötöttségekkel teli közege.

Csokonai számára a nyilvános beszéd kitüntetett terei mások voltak és azok másutt foglaltak helyet, mint a társadalmi nyilvánosság struktúráinak kialakulását követően. A nyilvánosság a korabeli mediális korlátok között elgondolva alapvetően az oralitás, vagyis a beszéd közegében létezett. A beszéd által kapcsolódott a nyilvánossághoz a kor embere, hiszen a beszéd kisajátító birtoklására készítették fel a hatalom leendő kisajátítóit és birtokosait az iskolák retorikai és poétikai oktatása keretében. Az a politika terének szereplője, szabad és korlátok nélküli cselekvés birtokosa, aki a nyilvános beszéd teóriáját és praxisát, vagyis az írás szabályait (grammatika, szintaxis, poétika) és a beszéd gyakorlását (invenció, elokúció és pronuciáció) egyszerre birtokolja, vagyis a képzett rétor. A nyilvánosság alapja tehát a nyelv kisajátító birtoklása, de legfőbb közege az oralitás. Az írásbeliség új kíváncsi mint háttértudás jelenik csak meg, hiszen a társadalmi presztízs nem a rögzített és kontemplálható textust kíséri, hanem az egyszeri elhangzás pillanatában hatást kifejtő pronuciációt. Ennek a nyilvánosságnak sajátos „műfaja” a solennitás összetett műfaji rendje és az ehhez szorosan kapcsolódó alkalmiság. Az alkalmi vers csak a textualitást előtérbe helyező literátusság felől nézve bír kisebb értékkel, mint az egyéni érzelmek közegében újra és újra kontemplálható, ezért az új esztétikai diskurzus által e fölé emelő műfajok.

Csokonai szerette a solennitást, és amint alkalmi adódott rá és tehetett, maga hozta létre, maga rendezte meg, belekomponálva saját személyét is, vagy pedig örömmel vett részt és vetette magát alá azoknak a törvényeknek, amelyek a solennitást létrehozták. A ceremonialitás és a reprezentációs jelleggel végrehajtott cselekvéssorok a nyilvánosság közegét jelentették számára, aki ekkor mint a nemes társaság teljes jogú tagja léphetett fel. Függetlenül attól, hogy ő valójában a ceremonialitás rendjében másként lehetett volna szereplője az eseménynek.

Csokonai vígjátékai ebben a társadalmi nyilvánosságban, amelynek közege az oralitás volt, fejtették ki szerepüket, és textuális rögzítésükre ezért nem volt szerzőjüknek sem ambíciója. Mivel ezekben a retorikai hatáskeltés jegyében létrehozott munkáiban nem Csokonai: a *poéta*, hanem Csokonai: a közösség egyik *szószólója* lép fel (amint erre a beszélői pozícióra tart igényt a *Halotti versek* bevezetője szerint is, és az *Alkalmi versek* gyűjteményében hasonlóképpen), ezért nem is poétaként mutatkozik meg. Ezért téveszt valójában célt és válik igazságtalanná Kölcsey kritikájának a vígjátékokat lesajnáló megjegyzése, hogy nem tudni

– amint Kölcsey fogalmaz – „mely varázslat tette őt által a mesterség szép köréből oda, hol Hanswurst a bécsi teátrum szélén térdein könyörög publikumának, hogy őrajta is nevetni méltóztassék”.⁷ Csokonai az általa „rendezett” solennitások alkalmára írt vígjátékaiban elsődlegesen nem drámai művet hozott létre. Ezekben a szövegeiben a nyilvános beszéd teréhez szorosan kapcsolódó alkalmisággal áthatott solennitás kódjait alkalmazta. De semmiképpen nem drámát, és nem kifejezetten vígjátékot írt, noha számos vígjátéki hatáselemet használt fel. Egyetértve Nagy Imrével, a csurgói két vígjáték nem dráma, hanem nagyobb, „felettes szöveg”⁸ textúrájába alárendelt, abba szervesen beépülő elem. Ezt a nagyobb kontextust a solennitásban vélem megtalálni, amely sokféle textuális nyomot alkalmaz és hagy maga után (alkalmi nyomtatványok, beszámolók, emlékezések, hírlapi tudósítások stb.), de alapvetően minden mozzanata az oralitás által megnyíló beszéd terét jelöli ki. De nem merül ki csupán a beszédben, mivel a látvány és a társadalmi tér újraszervezése, a „rendezés” is jelölő funkcióba kerül. Csokonai ezekben a „rendezésekben” mind szereplőként, mind az események egymásutániságát és belső kohézióját jelentő utalásrendszerek megteremtésében önként és kedvvel vett részt. Ebbéli szenvedélyes érdeklődése vezetett a kollégiumi publicus praeceptor tisztségében is olyan struktúrák és térszerkezési elképzelések kivitelezéséhez, amely a társadalmi tér átrendezésével a korabeli nyilvánosság rendjébe kontárkodott bele, ezzel kihívta maga ellen a rendi világ status quójára őrkdők ellenérzését.⁹

Színház és irodalom között

Eszerint pedig a színház a kor összefüggései között, ahol még nem létezett az irodalom elkülönült, autonóm területe, nem az irodalmi jellegű szövegalakítás és kódrend része, hanem azé a reprezentációs jelölőrendé, amelyet a barokk reprezentáció szókapcsolattal szokás megnevezni, amely szűkebben a solennitások neve által írható le. Ez a jelenség pedig a társadalmi nyilvánosság egyik fontos közlésformáját is magába foglalja ekkoriban. Nagy Imre színház- és drámatörténeti kutatásai jelentős hozzájárulást jelentenek a korszak e rendkívül fontos születének a vizsgálatához. Könyve utolsó fejezetének továbbgondolására tenne kísérletet az itt következő felvetés.

⁷ KÖLCSEY Ferenc összes művei, I. Szépirodalmi, 1960, 408.

⁸ NAGY Imre, id. mű, 321.

⁹ Ezek jelentik a konfliktushelyzeteket pályája során nemcsak a Kollégiumban, hanem a későbbiekben is. A legtöbb fennmaradt botrányos eset összefüggést mutat ezzel a nyilvánossággal és a társadalmi tér viszonyaival való ütközéssel: lásd a *Diétai Magyar Múzsza* körüli anomáliákat, Debrecenbe való visszatérése utáni viszonyát a Kollégium intézményéhez, a Rhédeyné temetésén történeteket és általában véve pedig az alkalmi költeményeinek számos esetét.

A fennmaradt adatok szerint Csokonai szerette a solennitásokat, legyen az kollégiumi ünnep, városi temetés, főispáni installáció. A beszámolók alapján élvezni látszott a névnapokat, a farsangot, a temetéseket stb. Szeretett szerepelni solennitásokon, örömmel és – ha lehet hinni a beszámolóknak – élvezettel lépett fel a nyilvános alkalmakkor. De úgy tűnik, még ennél is jobban lelkesedett az olyan helyzetekért, amikor ő maga rendezhette meg a solennitást, bármilyen kicsinyke is legyen az. Ha ezeket az eseményeket a korabeli rendi társadalom zárt alakzata felől nézzük, akkor szemünkbe tűnhet, hogy mind kicsiszolt kódnyelvvel, dramaturgiával és az adott ünnephez kapcsolódó nyelvezettel, egyfajta retorikai archívummal is rendelkezett. Ezekben a solennitásokban a rendi társadalom csoportjai szabályozottan mozogtak, szerepük rögzített volt, a ceremónia dramaturgiája előzetesen beleíródott az esemény által felmutatott szerepkörök képviselte jelentésrendbe. Az efféle solennitások alkalmával felhangzó szövegek mind ebbe a kontextusba íródnak bele. Vagyis a dicsőítő, köszöntő, megnyitó, avató, gyászoló stb. versszövegek azt a kontextuális kódot hordozzák, textualizálják, amelyet a solennitás szabályrendje, a solennitás mint központi kódnyelv ad az egyes szövegeknek. Az ilyen alkalmakkor megszülető textusok erre az adott solennítésre mint központi értelemadó forrásra vonatkoztatják magukat. Az efféle textusokat minden iskolázott ember létre tudta hozni, aki a poétikai és retorikai osztályokat úgy-ahogy teljesítette. Ezekben a kontextusokban Csokonai nem poéta, csupán a poéta jeleként vett részt. Egyszerre tudta magát kívül és belül ezen a rendszeren.

A solennitás rendjében, amely a szigorú ceremonialitás szerint szabályozott forgatókönyvet ír elő, benne a rendek és a notabilitások megmutatkozása és szereplése rögzítve van, létezik azonban egy szabad szerep, ez pedig egyrészt a láthatatlan rendezőé, illetve a köszöntőversre felbékelt, rendszeren kívüli, a rendszert megtörő poétáé. Az 1799. szeptember 23-i solennitás a Mantova elfoglalását követő megyei politikai és közéleti helyzetben kívánt olyan módon a nyilvános beszéd része lenni, amely a Festetics vezette megyei adminisztráció reprezentációját a szélesebb, bár válogatott publikum előtt szolgálhatta. Az esemény fiatal szemtanúja, Gaál László sok évvel későbbi visszaemlékezésében érdemes a részletekre is odafigyelni:

Az Exameneknek vége lévén egy szín-játékot adtak a nagyobb tanulók, fen az iskolai podiumon a széles folyosón mellyen Gróf Festetics György is jelen volt és sok mások, – Ezen játékban – a'mennyire vissza emlékezem, fő szerepe volt Pofóknak, ki egy magyar paraszt gazdát ábrázolt, kinek szolgája Kanakuz volt, és Ábrahám zsidó. Pofók többek között elénekelte *Haj Rákótzai Bertsényi Tököly* – s a t[öbbi] melyre Gróf Festetics György ezt mondotta volna, Uram illyenekért Oskolánkat is szélllyel hányathatják – vigyáznunk kell. Ábrahám zsidó beszédéből pedig, ki leg nagyobb tetszéssel játszott – e szavakra elevenen emlékezem. *Húszon negyedik Szeptember ide jöjjön minden ember!*

Ezen szavak meghívó szavakul valának mondva, Szeptember 24^{re} a'mikorra nagy készülétek tétettek. Csokonai Mihály úr, egy oltár forma alkotmányt készítettett, annak felső részén egy zömök piramis. Az alkotmány fal mellé lőn alkalmazva; ennél fogva a hátulsó oldal nem vőlt látni való, hanem a három látható oldalakon mind azoknak a Hatalmasságoknak Czímerai vőltak szépen ki metszve, mellyek a Frantziák ellen akkor hadban állottak, és *némely irások* p. o. – Dieu et mon Droit – Honni soit qui mal y pense. Készen lévén az alkotmány a széles folyosóra v[agy] podiumra helyheztetett és estvére bele rakott métsék által kivilágosítottatott. Estve Gróf Festetits és sok urak ide gyűltek, és a népség a'mennyi bele fért. Ekkor Csokonai innepélyessen lépven fel a Czímeres alkotmány elébe, annak emeltebb álló helyén eleven actioval el olvasá *az igazság diadalmát*, vagy is *Mantua vissza vételét meginneplé* 1799. Sept.

4. Hogy pedig az igazság diadala annnyival is érdekesebb lenne – az oskolán kívül mozgó ágyúkat rendelt Csokonai úr, mellyekből a verzetnek ki jelelt pauzainál mind annyszor salvék lövettek. – Ez köz tetszéssel végbe menvén, – egy kis idő vártatva az Auditoriumba mentek a Gróffal az Urak és a nagy Közönségből kiket bébotsátottak és elkezdődött a játék mellyet a nagyobb Tanulók ezen cím alatt adtak *Karnyó vagy a vén Kalmár és felesége* [kiemelés tőlem, B. Sz.]. A játék végével Sárközy Albert mondott egy érdekes beszédet, mellyben szinte azon hatalmasságok értékeltettek, a'kiket előbb Csokonai oltárjáról maga ditsőite. Vége lévén az e napi derék időtöltésnek, – vége lett a diligentiának is és a tanulók szüreti vacatióra elbotsáttattak.¹⁰

A beszámoló szerint Csokonai igen nagy szabadságot kaphatott a solennitás koncepciójának kialakításában. Saját textusait is ehhez a kontextushoz igazította. Az eseményt a korban szokásos illumináció, kivilágítás kísérte. A solennitás több helyszínen zajlott: az iskolaépületben, a folyosón, majd az auditóriumban ment végbe az eseménysor, ahogy az akkor még fiatal, alsó iskolás szemtanú visszaemlékezett. Az *igazság diadalma* című, közel 500 soros alkalmi költemény előadása során az iskola épületén kívül mozsárágyúk mozogtak, amelyekből időnként lövéseket adtak le. A hatáskeltésnek ezek az eszközei egyértelműen a megyei közélet céljait szolgálták, az iskola nem bírhatott ekkora jelentőséggel. A megbízatás tehát aligha Csokonaitól magától származhatott, hanem magasabb szintről kellett érkeznie. A solennitás messze túlmutat egy iskolai exament kísérő eseménysoron. A textusok pedig ennek a magasabb célkitűzésnek voltak alárendelve. Joggal feltételezhető, hogy ekkor Csokonai a társadalmi nyilvánosság formanyelvét, a solennitást kapta meg rendezés céljából. Mindebből látható, hogy Csokonai és a nyilvánosság kapcsolatában keveredni látszik a solennitás, illetve az a teatralitás és ennek kódolásához kapcsolódó igény. Azonban kevésbé a teatralitás, mint inkább a solennitás határozza meg azokat a hangsúlyokat, amelyeket Csokonai, a rendező 1799. szeptember 24-én követett.

¹⁰ Csokonai emlékek, Bp., Akadémiai, 1960, 436–437.

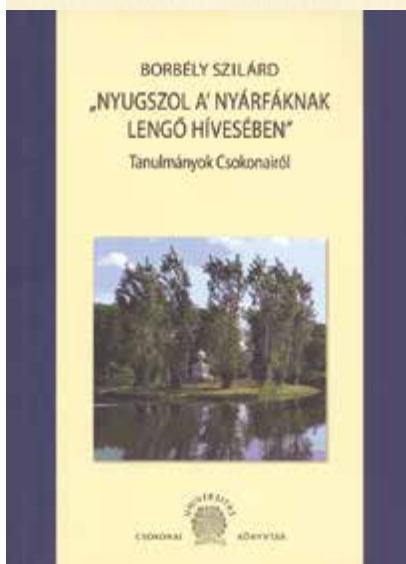


Csokonai Vitéz Mihály: *Dorottya*, Verebes Ernő átíratában, Csokonai Nemzeti Színház, Debrecen, 2023, r: Szabó K. István (forrás: dehir.hu)

Szilárd Borbély: A Treatise on Mihály Csokonai Vitéz (Extracts)

Szilárd Borbély (1963–2014) was a poet, writer, literary historian and university lecturer. In 2023, Debrecen University Press and Déri Museum published his study on Mihály Csokonai Vitéz (1773–1805), one of the most significant poets of Hungarian literature in the Enlightenment period. The author submitted this work as a habilitation thesis at the end of 2013 at the University of Debrecen, where he

held the position of a qualified lecturer. In this excerpt from the first unit of the volume, the author deals with Debrecen, the history of Csokonai's hometown, the role and social status of the poet-ancestor's family in the city, and approaches the character of his poet-ancestor based on those. "The text does not follow the usual biographical narrative," states Szilárd Borbély's university colleague Attila Debreczeni in the epilogue. The same can be said of the third unit of the volume, embracing Csokonai's dramas, *Tempefői* and *Karmyóné*. The focus of its three sub-chapters ('School and World'; 'Between Theatre and Literature'; 'The Reconstruction of Solemnity') is on the "presence and text-shaping power of the occasional", in which the author also



discusses the genesis of Csokonai's "comic epic", *Dorottya*. This work premiered as a "carnival comedy" on the 250th anniversary of the poet's birth on 16 November 2023, at Csokonai National Theatre in Debrecen (director: István Szabó K., dramaturge: Ernő Verebes, title role: Árpád Bakota).

NEMZETI SZÍNHÁZ
1837
A NEMZET SZÍNHÁZA

A REVIZOR

Nyikolaj Gogol

Bemutató:
2023. december 2.
19.00 • Nagyszínpad

Rendező:
**Avtandil
Varszimasvili**



ORIGO

NEMZETI

szcenárium



nemzetiszinhas.hu

YouTube

Instagram

Facebook

Twitter

LinkedIn

Google

Apple

Microsoft

Amazon

Netflix

Spotify

Deezer

SoundCloud

Bandcamp

SoundCloud

Bandcamp

„A látvány és a vízió közötti átmenet olyan, mint amikor egy idős ember szemét szürkehályog miatt megoperálják. Hirtelen képes megkülönböztetni a körvonalakat és az árnyalatokat. Észreveszi a hasonlóságokat és ekvivalenciákat az olyasféle szituációk között, amelyek korábban egymástól elszigetelt és néma világoknak tűntek. (...) Érzékszerveink és agyunk annak a tudásnak köszönhetően kezd el igazán látni, amelyet a látás aktusának fegyelmezett, többszöri megismétlése során a magunkévá teszünk.” (Eugenio Barba)

„[Barba találmanya], a látás iskolája értette meg velem, miért akarnak olyan sokan visszatérni az ISTA-hoz. Olyan ez, mintha minden nap bemennél egy laboratóriumba, és befeküdnél a mikroszkóp alá. Mint amikor boncolás által kezdted megismerni a férget, egyre többet és többet fedezve fel róla. Ez a féreg ott fekszik előtted, alig mozog, aprócska. De ha türelmes vagy, visszatálalhat sz a látszólag élettelennek tűnő rutin mögött megbúvó élethez: az ismétlés, az unalom is együtt jár azzal, amikor hosszú órákon, újabb és újabb napokon át folytatod a megfigyelést, anélkül, hogy értenéd, amit láatsz.” (Nicola Savarese)

„[Terzopulosz szerint] a test és a tudat karteziánus szétválasztásának megszüntetésére, utóbbi hangsúlyos és a testet elnyomó mivoltának felszámolására kellenie törekedni, hogy a színész tudata test-tudatként jelenhessen meg. Ennek célja, hogy felszínre hozza a testben mélyen eltemetett emlékeket, amelyek korábban hozzáférhetetlenek voltak. Ez azonban nem pszichoanalitikus értelemben értenőd; sokkal inkább fizio-analízisről, vagyis a test »szétszakításáról« és teljességének helyreállításáról van szó. Ebben a tekintetben Dionüszosz (...) bármely kultúrában önmagunk felülmúlására ösztönözhet.” (Erika Fischer-Lichte)

„Minél egységesebbé válik a világ, az emberek annál inkább igyekeznek kifejezésre juttatni egyedi örökségüket, illetve hangsúlyozni a valamely országhoz, valláshoz, etnikumhoz, történelmi hagyományhoz való tartozásukat. Ez nem feltétlenül negatív impulzus, de előre vetíti, hogy a művészet és a kultúra egyre inkább olyan környezetben jelenik meg, amelyben az emberek nemzeti identitásukat keresik, miközben a politikusok igyekeznek ezen szükségletüket kihasználni.” (Mattia Sebastian Giorgetti)

„Magyarországon 1948 után pesszimista végkicsengése miatt tiltották le a színpadról *Az ember tragédiáját*, egészen 1954-ig, amikor is a Madách Gimnázium színjátszó csoportja vitte színre. (...) Akkor ez a fennálló viszonyok elleni nyílt lázadás volt, ami mellett a korszak legnagyobb tekintélyei álltak ki. (...) Úgy érzem, most megint egy fiatal generáció mutatott példát arra, miként lehet aktívan viszonyulnunk korunk ellentmondásaihoz. Ebben találtak egymásra a művészpálánták, a mestereik, és ennek az egyszeri bemutatónak a közönsége.” (Vidnyánszky Attila)

