

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
X. évfolyam 3. szám, 2022. március–április



Hevesi Sándor a vígjáték „természetes” és a tragédia „stílusos” játékmódjáról • *A küszöbön-lét szín-terei* – Pálfi Ágnes és Szász Zsolt összefoglalója a tavalyi MITEM-ről (3. rész) • „*Ma is vannak aszkéta fiatalok*” – interjú Tompa Gáborral új Hamlet-előadásáról • „A tehetség nem segít, ha nem társul hozzá érzék” – Rimas Tuminas, a *Háború és béke* rendezőjének vallomása • Hogyan állította színre Alessandro Serra a *Macbett*et? – Pintér Géza összeállítása • *A levegőbe írott szó* – Valère Novarina esszéje • *A színház öt kontinense* – részlet Eugenio Barba és Nicola Savarese új könyvéből • Fejezetek a szatmári magyar színjátszás történetéből – Csirák Csaba tanulmánya (2. rész)

SZERZŐINK

Csirák Csaba (1942) helytörténész, művelődésszervező

Demeter Kata (1988) dramaturg, a Kolozsvári Állami Magyar Színház irodalmi titkára

Hevesi Sándor (1873–1939) rendező, drámaíró, a budapesti Nemzeti Színház igazgatója

Jakov, Valerij (1956) a Teatral folyóirat főszerkesztője

Novarina, Valère (1942) drámaíró, rendező, képzőművész

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

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

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

Rideg Zsófia (1970) műfordító, a Nemzeti Színház dramaturgja

Savarese, Nicola (1945) színháztörténész, egyetemi tanár

Serra, Alessandro (1973) rendező, a TeatroPersona alapítója

Szász Zsolt (1959) bábművész, a Nemzeti Színház dramaturgja, a Szcenárium felelős szerkesztője

Tompa Gábor (1957) költő, a Kolozsvári Állami Magyar Színház igazgató-főrendezője, egyetemi oktató

Tóthpál Sarolta Krisztina (1994) az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának harmadéves hallgatója

Tuminas, Rimas (1952) rendező, a moszkvai Vahtangov Színház művészeti vezetője



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelő-szerkesztő: Szondi Bence • Lapterv és illusztráció: Békés Rozi • Szerkesztőségi titkár: Nagy Noémi • Belső munkatársak: Verebes Ernő (vezető dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi referens) • Kozma András (dramaturg, oktatási referens) • Kulcsár Edit (dramaturg, külkapcsolati referens) • Kornya István (a Nemzeti Magazin főszerkesztője) • Eöri Szabó Zsolt (honlap-főszerkesztő, fotográfus) • Ungvári Judit (újságíró, szerkesztő) • Állandó munkatársak: Balogh Géza színháztörténész, az UNIMA vezetőségi tagja • Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Durkóné Varga Nóra (nyelvtanár, angol fordító) • Szerkesztőség: Nemzeti Színház, Budapest, 1095, Bajor Gizi park 1. 3. em. 3221 • Szerkesztőségi fogadóórák: minden héten kedden, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: scenarium@nemzetisinhaz.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház • Nyomdai munkák: HTS-ART Kft. • ISSN 2064-2695

TARTALOM

beköszöntő

SZÁSZ ZSOLT: „Inter arma silent Musae”? • 3

kultusz és kánon

HEVESI SÁNDOR: Stílus és színjátszás • 5

mitem 2021

PÁLFI ÁGNES – SZÁSZ ZSOLT: A küszöbön-lét szín-terei
Gyorsjelentés a VII. MITEM-ről (3. rész) • 17

mitem 2022

PÁLFI ÁGNES: „Belőle ... nagy király vált volna még”
Hamlet a változó időben (2. rész) • 29

„Ma is vannak aszkéta fiatalok”

Tompa Gáborral, a *Hamlet* rendezőjével Demeter Kata beszélget • 41

ALESSANDRO SERRA: „Mindent, amit tudok, a színészekről tanultam”
A *Macbettu* rendezőjének vallomásai
Összeállította és fordította Pintér-Németh Géza • 48

VALÈRE NOVARINA: A levegőbe írott szó
Fordította: Rideg Zsófia és Pálfi Ágnes • 58

theatrum mundi

„A tehetség nem segít, ha nem társul hozzá érzék”
Rimas Tuminast Valerij Jakov kérdezi
Fordította: Tóthpál Sarolta Krisztina • 73

NICOLA SAVARESE: Az öt kontinens színháza
Bevezető
Fordította: Regős János • 82

nemzeti játékszín

Húsz éves az új Nemzeti Színház
Egy kiállítás képei • 94

CSIRÁK CSABA: Huszonkilenc színházi évad Szatmárnémetiben
A szatmárnémeti magyar színjátszás története
1919 és 1948 között (2. rész) • 98



Az új Nemzeti Színház homlokzata, Párkányi Raab Péternek a kilenc műzsát ábrázoló szobraival. Jobbról a második háttal álló alak Kleiöt, a történetírás és a heroikus költészet műzsáját mintázza (forrás: kozterkep.hu)

SZÁSZ ZSOLT

„Inter arma silent Musae”?

„Háborúban hallgatnak a múzsák” – Cicerónak valóban igaza volna? Nem arra készültünk, hogy e lapszámban erre a kérdésre keressük a választ. Már együtt volt az írások zöme, melyeket ráhangolónak szántunk az áprilisban kezdődő MITEM-re, amikor az orosz–ukrán fegyveres konfliktus kirobbant, s kétségessé vált, hogy tudunk-e idén találkozót rendezni. Mégis tovább dolgoztunk a lapszámon, s döbbeneten láttuk: szerzőink többsége mintha a mostani háború előérzetében fogalmazott volna, amikor a színház mai szerepének, küldetésének legégetőbb kérdéseit járta körül.

A világhírű szerzőpáros, Eugenio Barba és Nicola Savarese új könyvében folytatott beszélgetése során Cicerónál jóval árnyaltabb képet fest arról, hogy háború idején mit tesznek, tehetnek a művészek. „Trockijra gondolok, a bolsevik forradalomra, a fehérekre és a vörösökre, meg a színész-vonatokra, ahogy átszelik a frontvonalat egyik oldaláról a másikra, darabokat játszva az ellenséges csapatoknak, amelyek egymást próbálják megsemmisíteni” – mondja egyikük beszélgetőtársának, aki az imént egy konkrét filmélményét osztotta meg vele: „Eszembe jut Buster Keaton *A tábornok* című filmjében. Minden erejével arra összpontosít, hogy visszataláljon a barátnőjéhez: farönköket hajigál a gőzmozdony kazánjába anélkül, hogy észrevenné, a polgárháború döntő ütközete zajlik körülötte; nos hát, ez a Történelem, így, nagybetűvel.”

Háború és béke – Rimas Tuminas rendezésében ezt a Tolsztoj-adaptációt is láthatta volna idén tavasszal a magyar közönség. Ehelyett most csak egy interjúval szolgálhatunk, de a Mester tavaly novemberben fogalmazott gondolatai a kortárs színházról a jelen szituációban egy testamentummal érnek föl. Ha jól értjük, Tuminas szentül meg van győződve arról, hogy ma már csak a színész által őrizhető meg az emberi minőség, aki teljes személyiségevel érzékeli, hogy a béke és boldogság utáni vágy nem elvont eszme, hanem a játékban testet öltő, élő valóság. Ha tetszik, a színész eszerint a legnagyobb pacifista lázadó, hiszen ő tudja, mit veszít az emberiség, ha a művészetnek ezt az esélyét elszalasztja.

A színháznak ugyanerről a kivételes küldetéséről gondolkodik ebben a lapszámban a többi megszólaló rendező: Valère Novarina, Alessandro Serra, Tompa Gábor és a Nemzeti Színház egykori igazgatója, Hevesi Sándor is.

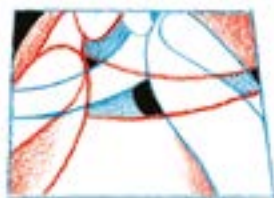


David Garrick 1769-ben, Stratford-upon-Avonban rendezett Shakespeare jubileumának emléklapja 1784-ből, rézmetszet, Metropolitan Múzeum, New York (forrás: metmuseum.org)



HEVESI SÁNDOR

Stílus és színjátszás¹



1. A stílus problémája

A stílus problémája, amint a történelmi fejlődés szemléletéből kibontakozik, tulajdonképpen kétágú, s éppen ezért meglehetősen bonyodalmas. A francia, angol és német színjátszás egymásra következő korszakaiban a stílus problémája mindig egyazon kérdés alakjában bukkant fel. Színpadon és kritikában, elméletben és gyakorlatban egyre csak azt kérdezték: hogyan kell a tragédiát játszani? A régi elméletekben mindig ez volt a legvitásabb kérdés s Dumesnil és Clairon kisasszony² híres memoárjaiban, Voltaire leveleiben, a 18. század tankönyveiben folyton ezt a kérdést feszegetik. A vígjátékra nézve, ameddig csak a színjátszás teóriái visszanyúlnak, mindenkor az a felfogás uralkodott, hogy legyen az élet képmása, a valóság rajza, s a vígjátéki színésztől mindenekelőtt közvetlenséget, természetességet, élethűséget kívánták. Szóval rá akartak ismerni a színpadon az emberre.

A vígjátékot illetőleg tehát színésznek és közönségnek egyaránt megvolt a maga biztos alapja és mértéke. A tragédiaíjátszás azonban a nagy tragédiaírók korában is vitás és problematikus volt. Hamlet idevágó híres monológja arra vall, hogy Shakespeare alig bírta visszatartani színészeit a természetellenes túlzásoktól, az ordítózástól és a hadonászástól; a Molière korabeli irodalom pedig kimerítő adatokkal szolgál arra nézve, hogy Corneille és Racine színészei hamis pátozzsal, cikornyás beszéddel, mesterkélt mozdulatokkal mímelték a hősi nagyságot. Ezzel a játékmóddal szemben Shakespeare és Molière ugyancsak világosan hivatkoztak a tragikai hősök emberi voltára s a tragédiában rejlő életvalóságra. A 18-ik és 19-ik században a nagy tragédiaíjátatók: Baron, Lecouvreur, Garrick, Kean, Rossi³

¹ <https://mek.oszk.hu/13000/13094/13094.pdf> A *színészek művészete* (1908) c. könyv ötödik fejezetének szövegét szerkesztve közöljük.

² A Théâtre-Française híres színésznői a 18. század közepén.

³ Michel Baron (1653–1729), Adrienne Lecouvreur (1692–1730), Garrick (1717–1779), Edmund Kean (1787–1833), Ernesto Rossi (1827–1896)



J. Houbraken: Shakespeare, P. Mignard után: Molière,
1747 (forrás: metmuseum.org) 1750 körül (forrás: cmoa.org)

egy-től-egyig forradalmárok voltak, akik megkövült formákat robbantottak széjjel az eleven valóság feszítő erejével.

Ámde ennek a sok évszázados küzdelemnek szüntelenül megismétlődéséből lassankint az a fölfogás szűrődött át a köztudatba, hogy a színjátszásnak kétféle módja lehetséges: az egyik a természetes, a másik a stílusos játékmód; egyik a vígjáték, a másik a tragédia ábrázolási módja. S ez a

felfogás még ma is felbukkan elméletben és gyakorlatban egyaránt, mint a stílus problémájának egyszerű, sőt kezdetleges formulája. Ma is általában azt hiszik az emberek, hogy stílus és természetesség ellentétek, amelyek kizárják egymást, s eszerint a színjátszás vagy stílusos, vagy természetes, amit a laikusok például akként fejeznek ki, hogy Shakespeare-t stílusosan kell játszani, értsd, hogy a Shakespeare-játszónak szabad énekelnie vagy legalább szavalnia, és mozgásában sem korlátozzák a természetesség és életvalóság követelményei. Míg tehát Shakespeare és Molière folyton a természetességet kötötték a tragikai színészeknek lelkökre, és stílusról mit sem tudtak, addig ma egy shakespeare-i vagy racine-i tragédia ábrázolójától folytonosan a stílust kérik számon.

Ebből a két ellentétes felfogásból, e paradox helyzetből egészen új alakban nő ki a stílus problémája. Ez a probléma legegyszerűbb szóval: a távolság kérdése. Ezt a távolságot mintegy száz esztendő óta érezzük igazán, vagyis azóta, hogy a múltat történelmi szemmel, historiai felfogással nézzük. Shakespeare és Racine korában nem az volt a probléma, hogyan kell Shakespeare-t és Racine-t játszani, hanem az egész stílus-kérdés abban fejeződött ki, hogyan kell a hőöket ábrázolni, mennyi természetességet és élethűséget lehet belevinni az ábrázolásba. Shakespeare és Racine korában nem volt stílus-probléma a szó mai értelmében, mert egyszerűen nem volt távolság a költő és a történelmi anyag, a színész és a szerep között, közönség és darab között. S a távolságnak ezt a kérdését kell mindenekelőtt megvilágítanunk.

2. Shakespeare és Racine

Shakespeare Kleopátrája fűzöt hord, Racine antik hősei lúdtollal írnak, s a reneszánsz festői Krisztust, a szent családot és az összes szenteket átültették a saját környezetükbe és beleöltöztették a saját viseletükbe: Shakespeare és Racine egész antik világa a hangzatos latin és görög nevek mögött s a történelmi té-

nyek és események álarcában tulajdonképpen a saját koruk ideáltípusainak kifejezése és összegezése. Shakespeare római és görög hősei hamisítatlan Erzsébet-korabeli angol emberek még akkor is, amikor Plutarkhosz szavaival fejezik ki magukat.

Hogy Shakespeare színpadán nem volt meg a történelmi távolság, s hogy a közönség mindazt, amit maga előtt látott, jelenvalóságnak érezte, arra nézve döntő bi-

zonyíték a shakespeare-i színpad, mely tulajdonképpen a középkor misztérium-színpadja volt, teljesen általános és szimbolikus háttér, mely nagyjában az egész előadáson keresztül változatlan maradt, s méginkább a jelmez, amelyben az akkori színészek a római és görög alakokat ábrázolták. Shakespeare színészei minden egyes darabban a saját koruk kosztümjeit hordták, s Brutust és Coriolanust nemegyszer valódi uraságoktól levetett öltönyökben alakították. Ez az előttünk képtelennek és grotesknek tetsző öltözködés teljesen stílszerű volt, vagyis híven fejezte ki a darab tartalmát. A színész köntöse nem állt ellentétben a beszédjével, mert hiszen a színpadon ágáló hősök művészileg meglevenült képmásai voltak azoknak a nagyuraknak, akik a színpad oldalán vagy a páholyokban ültek, s akiknek eszük ágában sem volt Brutus és Antonius alakjában történelmi hűséget keresni, mert Brutus és Antonius történelmi álnevei alatt mind a két hősben egyszerűen önmagukra ismertek.

Corneille és Racine tragédiáit hasonló föltevésekkel és diszpozícióval nézte az akkori közönség. Molière kritikájából tudjuk, hogy a királyi színészek feszesek és hazugok voltak, s kétségtelen, hogy Racine hősnőit a 18. század nagy színésznői: Mlle Dumesnil és Mlle Clairon jobban játszották, mint Champmeslé kisasszony⁴, de az



Henry Peacham illusztrációja Shakespeare *Titus Andronicus* című darabjához a Longleat-kéziratból, 1595-ből (forrás: wikipedia.org)



Mademoiselle Dumesnil és Jean-Baptiste Brizard: az *Athalie* című Racine-dráma V. felvonása 5. jelenetében, színeztet rézmetszet a XVIII. század végéről (forrás: mediastorehouse.com)

⁴ Marie Champmeslé (1642–1698)

előadás stílusos voltát nem egy-egy geniális alakító határozza meg. Annyi bizonyos, hogy Dumesnil kisasszonynak már jelentékeny stílusbeli aggodalmai voltak, amelyekről Racine színészei nem tudtak. A Racine-féle tragédiák alakjai hamisítatlan udvaroncok a nagy király környezetéből. Olyan hősök, akik a csatából egyenesen a szalonokba jöttek. Görökségük és latinságuk eltanult műveltség, amellyel ildomosan tudnak bánni. Egymást „Monsieur”-nek szólítják s a hősnőt „Madame”-nak. Racine kortársai ezt annyival is természetesebbnek találták, mert hiszen a római és görög hősök egykorú francia ruhákban feszítet-



Joseph Werner: XIV. Lajos mint Nagy Sándor, tempera, pergamen, 1660-körül (forrás: wikimedia.com)

tek a színpadon. A francia seigneurök ('urak'), akik részben a színpadon ültek, Corneille és Racine tragédiáiban önmagukat látták, a színészek beszédjében önmagukra ismertek. De nem érezték távolságot a latin és görög nevek és ezek színpadi hordozói között sem. Rómát és Hellaszt annyira elsajátították, s a latinsággal és a görökséggel való kérdés annyira divattá lett, hogy Molière még a vígjátékok személyeinek is görög és latin neveket adott, holott ezekről igazán bizonyos, hogy párizsiak voltak.

A précieuse-ök ('mesterkéltek') annyira beleélték magukat görög és latin mivoltukba, a kultúrát, műveltséget, kiválóságot annyira azonosították azzal, amit ők „antik”-nak hittek, hogy a mindennapi életben is latin és görög nevet

vettek föl. XIV. Lajost Nagy Sándornak nevezték, Párizst Athénnek, és ha valakit nagyon meg akartak dicsérni, Hamilcarnak⁵ hívták, vagy esetleg Hannibálnak. A XIV. Lajos korabeli drámák tehát, amennyiben rómaiakat és görögöket vittek is színpadra, ezek a legvalódibb párizsi rómaiak és görögök voltak.

Egy shakespeare-i vagy racine-i drámának igazán stílusos előadása – tehát az írói és a színpadi kifejezésnek teljesen egységes és harmonikus összeilleszkedése – csakis a Shakespeare vagy Racine színpadján történhetett meg. Ennek a történelmi ténynek az igazságán semmit sem változtat az a körülmény, hogy Montfleury és Mondory⁶ nagyon rossz színészek voltak. A nagy drámák akkor mégis az eleven valóság szenzációjával hatottak. A stílus rájuk nézve nem probléma volt, hanem valóság.

⁵ Hamilcar (ie. 275–228) pun hadvezér, Hannibál apja

⁶ Montfleury (?–1867) színész és drámaíró, Molière legfőbb ellenlábas; Mondory (1594–1653) színész, tragédiászerező, színigazgató

Ámde problémává lesz ezeknek a drámáknak a stílusa, mihelyst eltűnik a közönség, amelynek lelki diszpozíciói teljesen összeváltak e nagy drámák alakjaival, s eltűnik a színpad, mely természetes keretül szolgált. Amíg Racine Hermionéja és Phaedrája XIV. Lajos korabeli kosztümben jártak a színpadon, sőt még akkor is, amikor rokokó jelmezt öltöttek, teljes joggal és stílszerűséggel hívhatták őket „Madame”-nak. Mihelyt azonban a történelmi érzék kifejlődésével egy új illúzió-keresés kezdődött a színpadon, mihelyst tehát Lekain⁷ és Mlle Clairon fölvevették az antik jelmezt, s a régi szobrok tanulmányozása révén az antik jelmeznek megfelelő mozgást és taglejtést keresték, minden zsenialitásuk mellett összeütközésbe kellett kerülniük Racine-nal. Beszédjének ritmusa, formája s e beszéddel harmonizáló taglejtés csakis azokban a kosztümökben lehetett teljesen stílszerű, amelyekre az író gondolt, amikor személyeit megszólaltatta. Talmának⁸ egyik vallomásából tudjuk, hogy egyik legjobb szerepében, a Néróban (Racine: *Britannicus* című tragédiájában) milyen viaskodása volt Racine stílusával. Talma a római történelem Néróját akarta megformálni, s minduntalan ellenmondásokra és akadályokra talált a Racine szövegében, mely a Talma felfogása szerint nem az igazi római Nérót karakterizálta, hanem egy 17. századbeli zsarnokot. Talma még távolabb volt Racine-től, mint Lekain, pedig már Lekain is távolabb volt, mint Baron, s ez a távolság idővel annyira kiszélesedhet, hogy nincs az a művészet, amely teljesen át tudja hidalni.



J. Talma mint Néró: a *Britannicus* című Racine-drámában, egy 1815-ben készült metszeten (forrás: britishmuseum.org)

3. A tradíció és a nagy színészek

Ez a legutóbbi következtetés, amelyet Talma példájával akartam igazolni, kissé bizonytalannak, sőt kétségesnek tűnhetik föl, ha közelebbről vesszük szemügyre azt a két történelmi jelenséget, amelyről már eddig is volt szó, de amelyek a stílus problémájával kapcsolatban egészen más jelentőséget nyernek. Ha ugyan-

⁷ Lekain (1728–1778) a Comédie-Française színésze

⁸ Talma (François Joseph Talma) 1763–1826, a 18–19. század fordulójának legnagyobb francia színésze



Jelenetkép a Comédie-Française Molière-jubileumára készült *Képzelt beteg* előadásából, 2022 (fotó: Christophe Raynaud de Lage, forrás: artistikrezo.com)

lóságos stílus-konzerválás. A tradíció ilyenformán áthidalná azt a távolságot, amelyről fentebb szóltam, s elejét venné annak, hogy a stílus mint probléma egyáltalában fölmerüljön. A 19. vagy 20. század színészenek ilyenformán nem



Ismeretlen festő: *D. Garrick Shakespeare mellszobrával*, olaj, vászon 1769-után (forrás: folger.edu)

is a színpadi tradíciót és a nagy színészt a stílus-kérdés szempontjából tekintem, akkor voltaképpen megszűnik a stílus-probléma, mert hiszen a távolsági tudatnak, amelyből a stílus egész problémáját származtatom, két nagy ellensúlyozó faktorra van: a tradícióban és a nagy színészenben.

A színpadi tradíció – következetes és tudatos színpadi tradíció tulajdonképpen csakis a párizsi Comédie Française-ben fejlődött – nem egyéb, mint a régi játérend fenntartása mellett egyúttal a régi játékmód megőrzése is, tehát va-

kell keresnie a racine-i vagy corneille-i tragédia stílusát, mert hiszen készen kapja a tradíciótól. Az eredeti klisének folyton új és új lenyomatai készülnek, s a legkésebbi, a legfrissebb lenyomat is híven tükrözi még az író és korát s a játék eredeti stílusát. A tradíció ilyenformán kiküszöböli a színjátszásból a stílus problémáját, legalább a régi játérendet illetőleg.

Másfelől a nagy művészek, a Garrickek⁹, Keanek, Rachelek¹⁰ is, legalább első tekintetre, csakugyan úgy tűnnek föl, mint nagy áthidalók múlt és jelen között. Garrick az első nagy univerzális színész, aki a 18-ik században, Edmund Kean, aki a 19-ik században tette aktuálissá Shakespeare-t (Coleridge azt írta róla, hogy alakításai úgy hatnak, mintha az ember villámfénynél olvasná Shakespeare-t). Rachel, aki a 19-ik század második felében Corneille-el és Ra-

⁹ David Garrick (1717–1779) angol színész, a Shakespeare-életmű újra felfedezője

¹⁰ Rachel (1820–1858) 1840-től a Comédie-Française sztárja

cine-nal óriási sikereket aratott, nem tesznek-e tanúságot az áthidalás lehetőségéről? S ugyanígy támasztotta föl Ristori¹¹ Alfierit. Nem kell-e ezt a jelenséget egyáltalában úgy felfognunk, hogy akadhatnak nagytehetségű színészek, kivételes egyéniségek, akik századok szakadékaik fölött fognak kezét a nagy drámaírókkal; konzseniális elmék, rokonlelkek, akik annyira egyé formak egy-egy régi alakkal, hogy a tér- és időkülönbségek elenyésznek, a stílus problémája megszűnik, szóval csoda történik, amely felfüggeszti a törvényt? Az öreg Kean Othellója, Rachel Phaedrája, Ristori Mirrhája, Rossi Lear királya ilyen nagyszerű találkozások voltak, amelyeknek forró tűzében fölenged és fölpezdül a régi formákban lekötött erő és szépség, s a színpadon és nézőtérén az eleven életnek ugyanazok a ritmusai lüktetnek végig.

Mindezek kétségbevonhatatlan tények, amelyek mögött azonban mégis másként fest az igazság. Mindenekelőtt, amennyiben a tradíciónak csakugyan megvan az a konzerváló ereje, amellyel dicsekszik, s amellyel létjogosultságát akarja igazolni: csakis formákat és formai értékeket képes átszarmaztatni az utókorra, amelyekből lassankint kiszállt az élet. E formákban eredetileg a körülöttük zajgó és türelmő élet ritmusai lüktettek, az eredeti stílus tehát mindig a valóságos életnek művészi leszűrődése, de amikor ez a valóságos élet megváltozik, átalakul, a színpad csak az utánzás, a másolás, a majmolás segítségével tudja fenntartani az eredeti játékmódot, amely így az élet áramlásaitól elrekesztve, mintegy üveg alatt továbbtenyésző stílus egyre halványabbá, egyre vértelenebbé, egyre hamisabbá válik. Olyan, mint az a papiros bankó, amelynek ércalapja kimerült. Amatőrök gyűjtik, de az eleven forgalom nem veheti hasznát. Hogy ez mennyire igaz, éppen az előbbi fejezet történelmi dokumentumai bizonyítják, ahol a nagy színészek: Baron, Garrick mint tradíció bontó, tehát tradíció ellenes erők lépnek föl, s rendkívüli hatásuk titka egyedül abban rejlik, hogy a kor élettartalmával frissítették föl a bebalzsamozott régi írókat.

Másfelől azonban a tradíció már csak azért sem tud megfelelni úgynevezett hivatásának, mert míg egy oldalról merevnek és mozdulatlannak látszik, nagy téve-



Kean–Othello



Rachel–Phaedra



Ristori–Mirra



Rossi–Lear

¹¹ Adelaide Ristori (1822–1906) olasz tragika

dés volna azt hinni, hogy csakugyan olyan alázatos hűséggel szolgálja az eredeti stílust, amint a tradíció apostolai hirdetik. Rubens vagy Rafael alakjai csakugyan máig megmaradtak az ő reneszánsz-köntösükben, amely szorosan hozzátartozik egész valójukhoz, s egy Rubens-kép stílusán a századok nem ejtettek csorbát, mert ugyan kinek juthatna eszébe, hogy a mai emberek históriai tudásához képest a reneszánsz Madonnáira korszerű jelmezeket adjon? Ámde Corneille és Racine alakjai, akiknek a köntöse szintén hozzátartozott a lelkükhöz, a szentséges tradíció éber őrködése ellenére is a 19. században legalább ruházatra és külsőre átvedlettek valódi görögökké és rómaiakká. Tudniillik a tradíció maga is úgyszólván külön organizmus, amely különböző korokon áthaladva lassankint maga is átalakul, tehát valóságos hibrid-alakzat, a múlt és jelen formáinak valami különös megalkuvása, melynek életet, tartalmat mindenkor csak az egyéni lélek adhat.

De a nagy művészekről sem szabad azt hinnünk, hogy egyúttal a stílus problémájának színtiszta megoldói. Igaz, hogy a színpad nagy művészei új szenzációkat keltenek a régi klasszikusokban, de az ő nagy hatásukban és sikerükben a dráma rendesen második helyre kerül. Nem csupán azért, mert a legnagyobb művészek sem riadtak vissza a régi szövegek színre alkalmazásától (értsd: megnyirbálásától), hanem még ott is, ahol nem nyúltak hozzá a szerep betűjéhez s konzsenialitásuknál fogva híven adták a maguk szerepét, az egész darabbal nem sokat törődtek, a stílus problémája annyival is kevésbé izgatta őket, mert ők a maguk erejével közelfértek a közönséghez.

Hogy a nagy művészek tüneményes sikereiben gyakran a legnagyobb drámaírónak is milyen alárendelt a szerepe, erre nézve nagyon is ékesszóló bizonyítékaink vannak azokban a már elfeledett tizedrangú drámai alkotásokban, amelyekben egy Garrick, egy Kean ugyanolyan hatást ért el, mint bármelyik shakespeare-i szereppel. A nagy színészek néha nem kívánnak szerepüktől egyebet, mint szituáció-sort, amelyet aztán kitöltenek a saját leleményükkel. A maguk személyére nézve minden problémát megoldanak, s nagy szuggesztív erejüknek a közönség akkor sem képes ellenállni, amikor tudja róluk, hogy ellene dolgoznak a drámaírónak, hogy átírják, megnyirbálják s beérik a pusztá virtuozitással.

Azonfelül éppen a nagy művészek esetében előfordul gyakran az is, hogy miközben a saját koruk és egyéniségük formáiba mintázzák elmúlt korok alakjait, a legnagyobb hatásokat éppen azzal érik el, ami nincs is meg magában a drámában, hanem nyilvánvaló belemagyarázás. Egy időben olasz művészek nagyfokú verizmussal játszották Shakespeare-t, vagyis néhány patológiai jelenségre vagy momentumra támaszkodva (aminő például Othello epileptikus ájulása), egy-egy shakespeare-i alakot patológikus kimagyarázással és megjátszással iparkodtak közel hozni a publikumhoz. S minthogy a közönséget jobban elragadja egy élethű meghalás, mint a legfinomabb átélés, könnyű megérteni, hogy miért hódított egy időben a verizmus még a klasszikai drámák területén is. Hogy Othello patológikus megjátszása nem igazolható Shakespeare drámájából, ez bizonyításra sem szorul, s bárminő hatást tehet is Othello szerepében a jól ábrázolt epilep-

szia, a shakespeare-i alaknak ilyen belemintázása egy kor speciális ízlésébe csak is futó sikerrel járhat, s nem oldja meg a kérdést.

Vannak azonban esetek, amikor nem is a nagy művész gyúrja ki újra az alakot a saját korának formáiban, s ezzel úgyszólván ámulatba ejti a világot, hanem amikor a felfogást, melyből az alakot megteremti, a korától kölcsönzi, amikor tehát már maga a köztudat átalakította az eredeti művet.

Vannak remekművek, amelyek későbbi korok tudatában és felfogásában teljesen átvedlenek s nyilvánvalóan és kimutathatóan ellenmondásba kerülnek eredeti mivoltukkal s megalkotójuk koncepciójával. Klasszikus példa erre nézve

Shakespeare Shylockja *A velencei kalmár*-ban. Hosszú időn keresztül a színészek is Shakespeare szemével nézték, és Shylockban felsült gonosztevőt láttak. *A velencei kalmár* Shakespeare darabjai között mindig a vígjátékok között volt, és nem lehet kétségünk aziránt, hogy az ő közönsége röhögött a zsidón. Ámde a 18. században, amely Lessing Bölcs Nátánjában és Cumberland Shevájában látta a zsidó típusát, a humánusabb felfogás térhódításával párhuzamosan a Shylock drámája is egyre jobban kinőtt a darab vígjátéki atmoszférájából. Tulajdonképpen Garrick elődje, Charles Macklin¹² volt az első, aki tragikus alaknak játszotta Shylockot. Kean Edmund már az ó-testamentum fenségét, démoni bosszúállást vitt



H. Meyer: E. Kean Shylock szerepében
1814 májusában, mezzotinto, papír
(forrás: wikimedia.com)

bele, s miután Shylock ilyenképpen a darab hőisévé és legfontosabb személyiségévé lépett elő, az egész ötödik felvonás kezdett fölöslegessé válni, s a nagy művészek nem is riadtak vissza attól, hogy előadásukat a törvényszéki jelenettel fejezzék be. Shakespeare felfogásához nem férhet kétség. Ő az Erzsébet-korabeli angol úri felfogás alapjáról nézte a zsidókat (eleven zsidót aligha látott teljes életében), s nem nézte őket szimpátiával, de sokkal nagyobb költő volt, sem hogy Marlowe mintájára szörnyeteget, és ne embert vitt volna a színpadra az ő Shylockjában. Egész kompozíciójából nyilvánvaló, hogy nem látott mártírt Shylockban, hanem csak gonosztevőt, akinek a tragikai mérethez nincs meg a kellő bátorsága saját életének latba vetésére a döntő pillanatban, s aki kerülő úton, ravasz fondorlattal akar egy keresztény ember életéhez férközni. Shakespeare minden zsidókérdéstől ment felfogása, erőteljes vígjátéki kedve kiviláglik az egész darab menetéből és főképpen a törvényszéki jelenetből. A Shakespeare Shylockja azonban a 19. század folyamán teljesen megváltozott. A köztudat megtette őt

¹² Charles Macklin (1699–1797) író színész és drámaíró



Bartos Gyula mint Shylock a Nemzeti Színház színpadán 1923-ban
(forrás: wikiwand.com)

a zsidó faj tipikus képviselőjének; nagy színészek a maguk megfigyeléseivel gazdagították, s teremtettek egy hatalmas nagyszabású alakot, mely teljesen elüt Shakespeare jóval kisebb szabású, csúszó-mászó, alázatos modorú, bosszúálló uzsorásától, de sokkal hatásosabb, mint a Shakespeare-é és sokkal inkább megfelel a mai közönség ízlésének és felfogásának. A nagyszabású, tragikus Shylock széjjelrobbantja Shakespeare vígjátéki kereteit, és manapság mégis ez a felfogás az, mely *A velencei kalmárt* érdekessé teszi.

Hasonló átalakulást állapít meg Jules Lemaître¹³ Molière *Mizantrópját* illetően. Molière zöldszalagos emberéből gyászfekete szalagos ember lett, akire a szerzője rá sem ismerne. Az ő korában nagyon nevetségesnek

is találhatták Alceste-et, aki utálja a társaságot s magányba vonul: Akinek mindenki baja van s aki abban a mániában szenved, hogy mindenkinek meg kell mondania az igazat. Molière korában Alceste komikus volt, mert a közönség nem az ő pártján állott. Azóta jobban megtanultuk becsülni ezeket a magányos, elégedetlen, lázongó igazlelkűeket; minékünk némiképpen ideálunk Alceste, vele érzünk, sajnáljuk, nem tudunk többé nevetni rajta. A *Mizantróp* ilyenformán mélyebb lett, s egyúttal valószínűleg unalmasabb. Ez a felfogás évszázadokon át érlelődött meg, s ez a köztudat minden tradicionál erősebb.

Shakespeare *Makrancos hölgye* is nagyon finom átalakuláson ment keresztül a 16. század óta. Alapjában véve nyers, jókedvű darab, mely ritka közvetlenséggel eleveníti meg a férfi és a nő viszonyát, amint a reneszánszban látták és felfogták. Mélyebb vagy finomabb szerelemnek nyoma sincs a darabban. Petruchiónak csak azért támad kedve megkérni Katalint, mert hallja róla, hogy nagyon gazdag és nyakas természetű. Aztán alaposan elbánik Katalinnal, de ha át akarnók helyezni ezt a szelidítési komédiát a mi korunkba, úri emberek közé, teljesen lehetetlenné és képtelenné válnék a cselekmény. Petruchio nagyon is kézzelfoghatóan, szinte paraszti módra bizonyítja be Katalinnak, hogy a férfi az úr a házban s a nőnek vakon engedelmeskednie kell. Még Garrick is nyers bohózatnak játszotta a *Makrancos hölgyet*, s teletöltötte vaskos bohózati fogásokkal, amelyeknek egy része máig is fennmaradt a színpadon. Mai színészek ábrázolásában azonban egészen másként fest a darab. A mai Petruchio, hogy szimpátiát kelthessen maga iránt s durvalelkűnek ne lássék, mindenekelőtt sok gyöngédséget kénytelen belevinni az aszszonyszelídítő férfi alakjába. Úgy kell tennie, mintha nem is megtörni, hanem egy

¹³ Jules Lemaître (1853–1914) francia kritikus és drámaíró

hibájából kikúrálni akarná. Mi azt akarjuk, hogy mindaz a durvaság, melyben a reneszánsz csak egészséget és erőt látott, játék legyen, maszk, amely mögött a legyöngédebb szerelem rejtőzik. Katalin alakja is megfinomult. Shakespeare Katalinja akárhogy perel is, egy pillanatilag sem gondol komolyan arra, hogy kikosarazza Petruchiót, mert már mindenáron férjhez akar menni, s a második felvonásban kétségbeesik arra a gondolatra, hátha Petruchio felültette s nem is jön el lakodalmat ülni. De motívuma nem a szerelem, hanem a szégyenkezés. Szégyenlené, ha nem vinnék. Shakespeare ezt egészen világosan kimondja; de arról, hogy Katalin szerelmes, vagy éppen nagyon szerelmes volna a férjébe, szó sem esik a darabban. Shakespeare *Makrancos hölgye* nem szerelmi, hanem házassági vígjáték, mely Katalin apjának és Petruchiónak vagyoni megegyezésével kezdődik. A szerelem itt nagyon mellékes motívum. A mi „Makrancos hölgyünk”, vagyis ahogy mi látjuk a darabot, sokkal szentimentálisabb, sokkal finomabb, sokkal lágyabb, sokkal erőtlenebb s nem olyan egyöntetű, mint Shakespeare nyers és burleszk reneszánsz komédiája. Mi Katalin hajlandóságát a férjhezmenésre már abból származtatjuk, hogy Petruchio hatással van rája, megtetszik neki, s fokanként való megszeliődését részben annak tudjuk be, hogy egyre szerelmesebb lesz az urába.

Van a tradíciónak egy másik értelmezése is, amelyet nem lehet figyelmen kívül hagyni. A németek például azt állítják, hogy Goethe Mefisztójának ábrázolását illetőleg kettős tradíciójuk van a színpadon. Az egyik tradíció őse Laroche¹⁴ aki 1829-ben, Weimarban játszotta Mefisztót Goethe vezetése mellett, s aki saját bevallása szerint minden mozdulatát, minden lépését, minden arcrándulását Goethétől vette, úgy, hogy a saját kijelentése szerint is, ami az ábrázolásban a sajátja volt, az a körme alatt elfért volna. Laroche Mefisztót világlátott, könnyed, gunyoros gavallérnak játszotta, derűs jókedvvel, s ez Mefisztó ábrázolásának az egyik tradíciója. A másik Seydelmanntól¹⁵ ered, egy nem kevésbé híres színésztől, akit a természet nem áldott meg kellemes, vonzó külsővel, s aki Mefisztó-



Karl von La Roche



Karl Seydelmann Mefisztó szerepében, rézmetszet 1850-ből
(forrás: emuseum.duesseldorf.de)

¹⁴ Karl von La Roche (1794–1884) osztrák–német színész

¹⁵ Karl Seydelmann (1793–1843) német színész

ban nem a könnyed gavallért, hanem a kaján ördögöt játszotta, s szintén tradíciót teremtett. Legalább így állítják a németek. Azt lehetne talán mondani, hogy az úgynevezett kettős tradíció *contradictio in adjecto*, fából vaskarika, mert hiszen a tradíció éppen a felfogás és értelmezés többféleségét van hivatva kiküszöbölni a színpadról. Ha pedig egy szerep ábrázolásának kétféle tradíciója van, akkor miért nevezzük ezt egyáltalában tradíciónak, miért nem mondjuk inkább azt, hogy egy szerep ábrázolásának többféle, sőt nagyon sokféle lehetősége van. A Mefisztó esetében a „tradíció” mindössze annyit jelent, hogy az első ábrázolók hogyan fogták fel a Goethe ördögét, ez pedig magában véve nem sokat jelent. Könnyen elképzelhető egy olyan Mefisztó is, aki a könnyedséget és gavallériát démonisággal párosítja, s így mindkét tradíciónak a nyakára hág. Legtöbb értelme van a tradíciónak a Comédie Française színpadán, ahol ugyanis a tradíciót egyrészt úgy fogják fel, hogy nem egyéb, mint bizonyos tapasztalatilag is igazolt és bevált értelmezési finomságok, amelyeket kiváló színészek már egyszer kitaláltak s a melyeket ennél fogva nem kell újra kitalálni. Ha így értelmezzük a tradíciót, akkor értékéhez és jelentőségéhez nem férhet kétség. Itt ugyanis valóságos gazdag örökségről van szó, amelyet a szerencsés utód kézhez kap, s amellyel csak jól és okosan kell gazdálkodnia. Az ilyen tradíció nemhogy gátolná vagy megkötné a későbbi színészt, hanem ellenkezőleg, inspirálja és felszabadítja, mert megőrzi egész erejét a szerep olyan oldalainak és finomságának meglátására, amelyekre nézve a tradíció nem mond, mert nem mondhat semmit. Ilyen tradíció természetesen csakis ott fejlődhetik, ahol a színpad komolyabb és finomabb értelemben is érdekli az embereket. Francia újságokban ma sem ritkaság, hogy Corneille vagy Victor Hugó néhány sorát fejtegetik és magyarázzák abból az ötletből, hogy a színész helyesen fogta-e föl, vagy helytelenül, s francia kritikusok extázisba esnek, ha Mme Segonde-Weber¹⁶, a Comédie Française első tragikája egy Racine-féle tragédiában valami új és érdekes hangsúlyt talál. Ott, ahol a nyelv kultúráját annyira megbecsülik, mint Franciaországban, a színpadi tradíciónak olyan értékei vannak, amelyeket nem lehet elvitatni.

¹⁶ Segond-Weber (Caroline-Eugénie Weber) (1867–1945)

Sándor Hevesi: Style and the Art of Acting

Sándor Hevesi (1873–1939) was a versatile theatre practitioner in the first half of the twentieth century. He directed at the National Theatre in Budapest at the age of 28, and from 1922 to 1932 he was the head of the institution. He renewed the theatre's Shakespeare and Molière repertoire, and the renaissance of the Hungarian Shakespeare cult is due to his diverse activities. His theatre theoretical work is also significant. The excerpt published here is the fifth chapter of his study, *A színjátszás művészete* (*The Art of Acting*) written in 1908, which can still be used profitably by young theatre practitioners. Sándor Hevesi gives an overview of the history of the European style of acting from the 16th century to the 20th.



mitem 2021



PÁLFI ÁGNES – SZÁSZ ZSOLT

A küszöbön-lét szín-terei

Gyorsjelentés a VII. MITEM-ről (3. rész)

SZÁSZ ZSOLT: A kijevi Ivan Franko Nemzeti Drámaszínház a tavalyi MITEM-en immár harmadik alkalommal szerepelt. Az ukrán nemzeti klasszikus, Panasz Mirnij trilógiájának első darabját, a *Limerivnát* a fiatal ukrán rendező-generáció egyik legjelentősebb képviselője, Ivan Urivszkij állította színre. Visszagondolva a 2019-ben látott produkcióra, melyet Bogomazov rendezett (*Morituri te salutant*), számomra az a legfeltűnőbb, hogy ez az előadás is mintha ugyanazon a színpadi nyelven szólalna meg. Aminek az lehet a háttere, hogy e fiatal nemzetállam alkotó értelmisége generációkon átívelően arra törekszik, hogy létrehozzon egy csak rá jellemző színpadi nyelvet, mely mindenek előtt saját népi tradícióiból táplálkozik. A záró kép szimbolikus jeltárgya, a megtáncoltatott szalmabáb, mely Wyspiański *Menyegzőjét* idézi meg, azt jelzi, hogy a rendező számára fontos



Vaszil Stefanik novellái alapján: *Morituri te salutant*, Ivan Franko Nemzeti Dráma Színház, Kijev, 2019, r: Dmitro Bogomazov
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

e közép-európai térség közös mitikus képze, kulturális kódja, mely az ősök szellemének kultuszát a termékenységet elősegítő archaikus rítusokkal olvassa össze.

PÁLFI ÁGNES: Az előadásnak ez a záró képe volt szerintem egyúttal az a fordulópont, mely e melodrámba hajló személyes sorstörténetet, a hűség próbájának ezt az újkori balladáját új dimenzióba helyezte. A sztori e nélkül nemigen volna több, mint a két fiatal szerelmes egyéni tragédiája, akik gyengének bizonyultak a körülmények nyomásával szemben. Ez a történetet lezáró kimere-



Panasz Mirnij: *Limerivna*, Ivan Franko Nemzeti Dráma Színház, 2021, r: Ivan Urivszkij, a képen Marina Koskina mint a haldokló Natalia (forrás: nemzetiszhaz.hu)



Jelenetkép a szalmabábbal (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

vített pillanat, a női főszereplő szívének meghasadása azonban stílusában nem a szentimentális toposzt, s nem is a népköltészet közismert formuláját idézte, hanem a hősie élet-áldozat felmutatásának már-már patetikus, romantikus gesztusát jelenítette meg. Megkockázatom, hogy e puritán voltában is megrázó jelenet láttán akár a nemzetihalál vízióját is asszociálhatjuk. De a szalmabáb felléptetése nélkül ez a szintváltás aligha jöhetett volna létre.

Sz. Zs.: Ennek az animált szalmabábnak önálló szereplőként való felléptetése csak az előadásban használt anyagokkal és eszközökkel együtt értelmezhető, indokolt. A történet egy hagyományos paraszti világban zajlik, ahol minden a gabona, a búza, az anyagi javak előteremtése és felhalmozása körül forog. Az üres, neutrális színpadi térben a díszlet is kötegelt szalma, s időnként a falu lakóiból álló kórus, a beszélő fejek is káposztafejékké változnak. A patetikus vég ennek a tudatosan fölépített groteszk, szürreális jelhasználatnak az ellenpontja. Az előadás dramaturgiáját a bábos szemlélet hatja át. Az tudniillik, hogy az élő és a halott állapot – az élő és a holt tárgy – bármikor átváltható egymásba. Ez pedig sokkal inkább komikus hatást vált ki, nem a melodrámára jellemző együttérzést, érzelmességet erősíti. Az előadás egésze, a kollektíva vitalitása ugyanakkor katartikus hatással volt rám. Ez a vitalitás töretik meg a legszebb, a legjobb, a legártatlanabb lány halálával.

P. Á.: Nekem erről a rendezésről eszembe jut Platón dialógusa, *A lakoma*, melyben az egyik megszólaló, Phaidrosz azt állítja, hogy az állampolgári erények – a bátorság, a küzdőszellem, a morál – is Erósznak köszönhetőek: „...ha volna rá mód, hogy egy város vagy egy hadsereg csupa szerelmes férfiból és fiúból álljon, ezek úgy kerülnének mindent, ami szégyenletes, és úgy iparkodnának kitűnni egymás előtt, hogy mindenkin túltennének városuk kormányzásában, csatában pedig, még ha számra kevesen volnának is, mondhatni az egész világot

legyőznék.”¹ A magyar népmesék egyik szüzsé-típusa úgyszintén arra a felfogásra épül, hogy a meggyengült királyságot csak az egymásnak rendelt szerelmesek állíthatják helyre. Wyspiański *Menyegzőjének* is ez az „archaikus” felfogás az alapja. „Végy el egy parasztlányt!” – az akkori fiatal generációnak ez a nemzetépítő programja abból a hitből táplálkozott, hogy Lengyelország a huszadik századelőn az értelmiség és a parasztság nászából születhet meg, támadhat föl porai-ból. Ám ott a darabban a figyelmeztetés is: a menyegző éjszakáján tiszteletüket teszik a szalmabábok, a rég halott ősök, a nemesi Lengyelország szellemei is! – Manapság sokan úgy tartják, hogy a szerelem, az emberiség utolsó mítosza már a múlté. De a polgári korszakra jellemző drámatípus, mindenek előtt Csehov darabjainak töretlen népszerűsége ennek éppen az ellenkezőjét bizonyítja.



Natalia szerelme, Vaszil (Pavlo Spegun) nagyjelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

Sz. Zs.: A magyar recepcióban valóban elterjedt az a nézet, hogy a csehovi dramaturgia a polgári dráma modellje. De ha közelebbről megvizsgáljuk, Csehov hősei nem városi polgárok, hanem elszegényedő vidéki birtokosok, peremre sodródott entellektüelek. Így sem a hagyományos népi értékrendet, sem a modern polgári értékvilágot nem tudják képviselni, noha Puskin hőseinek örökseiként mindkettőre fogékonyak, sőt hordozói is annak az irodalmi nyelvnek, mely a 19. században – akárcsak nálunk – a nemzetté válás alapja volt. Azonban a 19–20. század fordulóján ez a beszédmód már anakronisztikus – mintha könyvből olvasnák, komikusan is hangzik a Csehov-darabok szereplőinek szájából. Ám a magyar színpadokon ez a fajta komikum nehezen jutott érvényre; Csehovot a legutóbbi időkig egyfajta szentimentális, nosztalgikus hangnemben szólaltatták meg, ami nagyban akadályozta e drámai életmű újdonság-értékének a felfedezését.

Sz. Zs.: A magyar recepcióban valóban elterjedt az a nézet, hogy a csehovi dramaturgia a polgári dráma modellje. De ha közelebbről megvizsgáljuk, Csehov hősei nem városi polgárok, hanem elszegényedő vidéki birtokosok, peremre sodródott entellektüelek. Így sem a hagyományos népi értékrendet, sem a modern polgári értékvilágot nem tudják képviselni, noha Puskin hőseinek örökseiként mindkettőre fogékonyak, sőt hordozói is annak az irodalmi nyelvnek, mely a 19. században – akárcsak nálunk – a nemzetté válás alapja volt. Azonban a 19–20. század fordulóján ez a beszédmód már anakronisztikus – mintha könyvből olvasnák, komikusan is hangzik a Csehov-darabok szereplőinek szájából. Ám a magyar színpadokon ez a fajta komikum nehezen jutott érvényre; Csehovot a legutóbbi időkig egyfajta szentimentális, nosztalgikus hangnemben szólaltatták meg, ami nagyban akadályozta e drámai életmű újdonság-értékének a felfedezését.

P. Á.: Őszintén szólva engem nagyon meglepett, hogy Gorkijnak ezt a Csehovhoz közelállónak tartott darabját, *A Nap fiait* mostanában több magyar színház is műsorára tűzte, kíváncsi is volnék, hogyan. Mert Roscsin interpretációjának legnagyobb erőnye szerintem, hogy az általam emlegetett csehovi komikumot járhatja csúcsra. Jól emlékszem, amikor korábbi zseniális rendezése, a 2016-os MITEM-en szereplő *Holló* utáni közönségtalálkozón elmondta: fiatal rendezőként húsz évet szentelt arra, hogy birtokba vegye az orosz századelő

¹ Vö. Platón *válogatott művei*, Madách Könyvkiadó, Bratislava, 1983, 158.

két iskolateremtő mestere, Sztanyiszlavszkij és Mejerhold elméleti munkásságát, az általuk kidolgozott kétféle módszert szintetizálandó. Ez az előadás meglátásom szerint e két módszer stílparódiája, miközben az emberi mentalitás eredendő kettősségének a drámáját is megjeleníti. Az volt a benyomásom, hogy ezek a színre vitt alakok – mindenk előtt a női szereplők – olyan infantilis felnőttek, akiknek még nem sikerült megelégnük szerelmük tárgyát, de olyannyira vágnak erre, hogy hisztérikusan produkálni kezdik a szenvedélyes szerelem tüneteit; majd ugyanők hirtelen stílust váltva hideg fejjel kezdik rendezni, instruálni önmagukat, egyfajta erotikus tárgyú, céltudatos szerepjátéknak fogva föl a párválasztást. S a színészek mindezt olyan hajlékonyan és könnyedén adják elő, hogy a nézők egy része szerintem óhatatlanul önmagára ismer. Bevallom, földéződtek bennem is kamaszkori kínjaim, amikor a randevúkon többnyire inkább hallgattam, nem találván a magam nyelvét, a megszólalás mikéntjét.

Sz. Zs.: Az általad emlegetett közönségtalálkozón az is elhangzott, hogy a 21. század második évtizedében még mindig azok a felvetések érvényesek, melyek az orosz ezüstkori idején, a 20. századelőn fogalmazódtak meg. Az orosz történelemnek ez a korszaka ezzel együtt a cári birodalom összeomlásának az időszaka is. Gorkijnak ez a darabja az 1905-ös forradalom évében születik, de ekkor volt az oroszok vereségével végződött orosz–japán háború is. A Csehov-drámák vidéki helyszíneivel ellentétben a szereplők itt városi lumpenproletárok és a nagyváros bérházaiban élő idealista értelmiségiek. Roscsin egyterű színpada egyszerre olyan, mint egy megbillent hajó fedélzete és egy kórházi elfekvő, de a felülről belőgatott, időnként ki-kihunyó lámpasor miatt akár egy óvóhelyre is gondolhatunk, ahol kényszerből verődtek össze a legkülönbözőbb egzisztenciák. Ebben a rideg térben az egyetlen „kényelmi” berendezés egy fürdőkád, mely a homunculus előállításával kísérletező amatőr kémikustól, Protaszovtól elhidegült feleség menedéke. Ebben a langyos vízben az értelmiségiek közül többen próbálnak megmártózni, miközben világmegváltó eszméik fragmentumait hallgatjuk, és egymásba gabalyodott érzelmi viszonyait próbáljuk követni – elég

hamar ráébredve arra, hogy ez reménytelen, s helyett egyre inkább már csak a burleszk koreográfiára figyelünk. Gorkij a darab végén még ráereszti e figurákra a kolerajárványt is, a külvilágból érkező istencsapásként, az elemi pusztító erőt demonstrálandó. Ám Roscsin színpadán nem ez a járvány vet véget ennek a kollektív vergődésnek, mely célját veszített játszadozásnak is olvasható. A rendező radikális képvtáltással él: a lezuhanó füg-



M. Gorkij: *A Nap fia*, Alekszandrinszkij Színház, Szentpétervár, 2021, r: Mihail Roscsin (forrás: afisha.ru)

göny előtt egy zenekar emelkedik ki a süllyesztőből, s a főszereplő Protaszov már mint karmester dirigálja a végítélet operai tuttiját. Három vetített képet látunk egymás után: az új világ felé tartó élet hajóját, aztán a hajótörést, majd az utasok, a boldog szerelmespárok pusztulását, akik fölött, a vörösbe borult, kihunyó nap alatt a Halál sakkozik, végül pedig lesújt az üllőre egy hatalmas pöröly – az elkövetkező diktatúrák félreérthetetlen jelképe.

P. Á.: Ez a 2021-ben bemutatott előadás ezzel a befejezéssel igazából a mai világhelyzetet minősíti apokaliptikusnak. Arra hívja fel a figyelmet, milyen sérülékeny is az a buborék, mellyel a civilizáció jótéteményeinek hála az ember ideig-óráig biztonságban érezheti magát. S hogy milyen esendő maga a művész is, amikor abban kell döntenie, hogy kipukkanaszthatja-e ezt az önmaga által is fenntartott buborékot, ha az adott szituáció ezt követeli. A jelen háborús konfliktusának tükrében Roscsinnak ez a rendezése a jövőt illetően legalábbis bizakodásra adhat okot: azt bizonyítja, hogy az orosz alkotó értelmiség legjobbjainak veszélyérzete és felelősségtudata ma is töretlen.

Sz. Zs.: Magyarországon a színházi nyelv megújulása kapcsán a baloldali liberális színházcsinálók részéről már legalább negyedszázada a társadalmi felelősségvállalás forszírozása a leghangosabb szólam. A most ötvenes éveiben járó középgeneráció e programosság jegyében próbálja átértelmezni a klasszikusokat is. De meddig lehet elmenni egy ilyenfajta „nyelvújításban”? Alkalmasak-e még a klasszikus szerzők arra, hogy a mai kor dámáját általuk vagy rájuk hivatkozva vigyük színre? – Amikor kijöttem a Kolozsvári Állami Magyar Színház *Nóra* előadásáról, azt a kérdést tettem föl magamnak: érvényben van-e még Ibsen, a polgári dráma dramaturgiája?

P. Á.: Nagy Botond rendező és Kali Ágnes dramaturg ezzel az előadással nem ezt a kérdést feszegeti, hanem azt próbálja demonstrálni, hogy a női emancipáció ma is a legaktuálisabb probléma. S azt valóban nem lehet vitatni, hogy a technikai civilizáció egyre erőszakosabban nyomul be az emberek magánéletébe is, olyannyira, hogy a túlhangosított techno-zene és a leállíthatatlan képáradat



Az előadás zárójelenete a hajótöröttek képével
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)



Ivan Volkov mint Protaszov a pörölyvel
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)



H. Ibsen: *Nóra*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2021, r: Nagy Botond, a képen Pethő Anikó a címszerepben (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)



A tetszhalott Nóra az üvegkoporsóban (forrás: huntheater.ro)

eleve kudarcra ítéli a párkapcsolatokat, lehetetlenné téve az intim párbeszéd létrejöttét. Ugyanakkor ez egy teljesen új helyzet, melynek kevés köze van az eredeti drámában megjelenített világállapothoz. Nem véletlen, hogy az előadás végén az üvegkoporsóból feltámadó Nóra a hirtelen beállott csendben idegen szöveggént, mint egy túl fegyelmezett iskolás mondja föl Ibsen hősnőjének nevezetes monológiát, az új ember, az emancipálódni kívánó nő 19. század végén megfogalmazott hitvallását.

Sz. Zs.: Maguk az alkotók a műsorfüzetben közzétett manifesztumukban arról tudósítanak, hogy az új alkotó nemzedék ezt a krízist egyfajta hipnotizált állapotban, kómában éli meg, amelytől legalább annyira nehéz szabadulni, mint kiszakadni az egykori polgári létforma kényszeres, de kényelmes keretei közül.

P. Á.: Ezzel együtt én továbbra is fontosnak tartom azt a kérdést, hogy mennyiben tekinthető még ez az előadás Ibsen darabjának. Vagy ez esetben a szerző neve valójában

már csak egy márkavédjegy? Bogomalov *Bűn és bűnhődés*-rendezése (Prijut Komedianta, Szentpétervár) kapcsán viszont egy olyan Dosztojevszkij-nagyregény színpadra állításáról van szó, mely megírása óta semmit sem veszített aktualitásából: Van-e az embernek joga akár egy kártékony lény elpusztítására is, hogy megtehesse az első lépést a nagy emberré válás felé vezető úton? Vagy erre csak az egykori és a mostani istenek, vallásalapítók, hadvezérek predesztináltak és képesek, anélkül, hogy pszichésen összeomlanának? – Ez a rendezés bevallottan leszámol a regénybeli Raszkolnyikov a kulcsfontosságú kérdéseivel, mint ahogy azzal is, hogy az általa „próba-tettnek” szánt gyilkosság elkövetése után milyen egzisztenciális tapasztalatok birtokában próbálja újrafogalmazni a maga *morálon túli* krédóját.²

² Lásd ehhez: Pálfi Ágnes: *Hát ismerhetem én az isteni gondviselés útját?* Szenárium 2021. szeptember, 51–68.

Sz. Zs.: Ez a morálon-túli krédó azonban Dosztojevszkij Raszkolnyikovja esetében nem azt jelenti, hogy ő kikerült volna „az etikai és morális őrlődés zónájából” – ahogyan a rendező fogalmaz a tavalyi MITEM műsorfüzetében. S ezt az előadást valóban programszerűen uralja a hideg racionalizmus, a főhős pszichológiailag mindvégig passzív, s ez jellemzi a többi színész játéktílusát is.

P. Á.: Ez a rendezői koncepció az első jelenettől félreérthetetlen, amikor Raszkolnyikov anyjának szenvtelenül előadott terjedelmes levelét hallgatjuk végig, miközben annak tartalma – a család egzisztenciális kényszerhelyzetének részletes leírása – még így is közvetíteni tudja azt a drámai gyűleleget, mely Raszkolnyikovot képes kibillenteni a holtpontról, és kimozdítani koporsóra emlékeztető odújából.

Sz. Zs.: Emlékezetes epizódja volt viszont ennek a vendégjátéknak a vizsgálóbíró Porfirij jelenete, aki mint egyszerű közrendőr felszabadultan kedélyeskedett Raszkolnyikovval, humort és színt csempészve e nyomasztóan egyhangú előadásba. S a közönségtalálkozón ez a színész, Alekszandr Novikov, Oroszország népművésze legnagyobb meglepetésünkre azt árulta el, hogy a pillanat hevében úgy döntött, a magyar közönség kedvéért ezen az estén ellene megy a hibernált játéktípust diktáló rendezői akaratsnak.

P. Á.: Korántsem biztos hát, hogy ez a manapság sokak által kultivált rendezői felfogás hosszú életű lesz a kortárs színpadokon. Hiszen vannak ígéretesebb alternatívák is: a 2019-es MITEM egyik szenzációja volt Slava Polunyin *Snow show*-

ja, mely a Fővárosi Nagycirkusszal kooperálva került bemutatásra. A siker azt is jelezte, hogy a színházi nyelv megújulásában egyre nagyobb szerepet kaphatnak a társművészetek. S ahogyan a 20. század utolsó harmadában a mozgásszínházak hatottak megtermékenyítően a drámai színjátszás eszköztárára, most a magas művészetből sokáig száműzött, úgynevezett népszórakoztató műfajok is helyet követelnek maguknak a rangos nemzetközi fesztiválok műsorkínálatában. E műfajok közötti kölcsönhatásra jó példa Victoria Thierrée Caplin és Aurelia Thierrée produkciója, a *Bells & Spells*, amelyről azt gondolom: az általuk képviselt ars poetica nemcsak egy újfajta teatralitás alternatívája, hanem tudatos és hathatós lázadás a művész, a művészet szabadságának védelmében.

Sz. Zs.: Ez a fajta színház az egykor virágzó varieté műfajából eredeztethető, melyre az a jellemző, hogy laza fűzérként sorjáznak benne a bűvészmutatványok,



F. M. Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés*,
Prijut Komediánta Színház, Szentpétervár,
2021, r: Konsztantyin Bogomolov,
a képen jobbra: Alekszandr Novikov
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

táncbetétek, kuplék és sanzonok, a hasbeszélők és a bábosok jelenetei. A különálló részeket, mint a kabarében, itt is a konferanszié köti össze, és az is az ő szerepe, hogy a vihariramban változó külvilágra reflektáljon: kifigurázza a közélet aktuális visszasságait, a politika túlkapásait, a technikai civilizáció „jótétéményeit”, a hagyományos életkeretek szétesését és az új életstílus abszurditásait. Ugyanakkor a múlt századi varieté is egyfajta „buborék” volt, mely átmeneti menedékkül szolgált a városi középpolgárokból verbuválódott közönség számára. De a színházi nyelvújítás esélyeit latolgatva érdemes szóba hozni az európai színházi avantgárdot is, mely a 20. századelőn ugyanebből a vegyes műfajú altalajból nőtt ki – a polgárpukkasztás jegyében.

P. Á.: A *Bells & Spells* stílusára azonban nem a lázadó avantgárd harsánysága a jellemző. Ez az előadás a művész-ember benső világának gazdagságát, poézisét bontakoztatja ki, egészen a kozmikus tágasságig repítve képzeletünket. E költői



Bells & Spells, *Bells & Spells* produkció,
Párizs, 2021 r: Victoria Thierree Chaplin, a képen:
Aurélia Thierree az általa mozgatott bábokkal
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

pikaró dramaturgiája anélkül válik koherenssé, hogy az alkotók a különálló részekből egy hagyományos értelemben vett szüzsét próbáltak volna fabulálni.

Sz. Zs.: Föl szeretném hívni a figyelmet az előadás kézműves jellegére. Az előtérben játszó zseniális illuzionista, Aurelia Thierree és a táncos Jaime Martinez mögött, akárcsak egy bábszínházban, négyen animálják a nagyszínpadi játéktérben folyamatos mozgásban lévő számtalan tárgyat, térelemet, rekvizitumot, minimálisra redukálva az elektronizált, modern szín-

padtechnika használatát. Ez eredményezi azt, hogy a képzeletvilágot is tárgyiasult voltában érzékeljük mint alakítható valóságot, és a tárgyi világot is úgy látjuk, mint humanizált, átszellemített létezőt. Ez a fajta animáció szólítja meg a bennünk élő gyermeket, aki még szabadon jár át az álom és az ébrenlét, a képzelet és a valóság világa között. Ahogyan az imént fogalmaztál, ez valóban lázadás a virtualitás növekvő agressziójával szemben – ha tetszik, a homo ludens szabadságharca abban a világban, ahol a mai Nórák tehetetlenül vergődnek lázálmaik fogságában, melyek a külvilág erőfölényét szuggerálják folyamatosan.

P. Á.: Beszélgetésünk elején, Robert Wilson előadása kapcsán már szóba hoztuk Pilinszky Jánost, akinek 2021-ben emlékeztünk meg születése századik évfordulójáról. E lírai életmű centrumában a holokausztraumája áll, s a költő színházi kísérleteiben is ugyanez a tematika a meghatározó. Az *Éjjel* rendezője, Mezei Kinga azon túl, hogy Pilinszky emblematisz költői szövegeiből merít, megpróbálja

továbbgondolni az új drámai nyelv megteremtését célzó törekvéseit is. E produkció kapcsán mindenek előtt azokat a kérdéseket volna érdemes újra körüljárnunk, melyek az úgynevezett „költői színház” mibenlétét, illetve a költészet színpadi reprezentációjának létjogosultságát érintik – de erre most nincs mód.³

Sz. Zs.: Azt viszont fontosnak tartom elmondani, hogy ez a Szerbiából érkezt magyarkanizsai előadás a világhírű Josef Nadj / Nagy József által alapított Regionális Kreatív Műhelyben készült, mely immár évtizedek óta élen jár a kísérleti színházi törekvések ösztönzésében. Szakmai minőségét tekintve ez a produkció is méltó e vajdasági magyar színházi műhely rangjához. S bábosként állíthatom, hogy a Bells & Spells produkciójához hasonlóan itt is egy tökéletesen animált színpadi világot sikerült megteremteniük az alkotóknak. A kézműves-jelleg ennek az előadásnak is abszolút erénye. De míg *Bells & Spells* esetében egy mind tágasabb, kozmikus léptékű közeget érzékelünk, az *Éjdző* kocka formájú színpadi terében minden befelé hat, a kisebbségi lét és a két délszláv háború kibeszélhetetlen traumáját sűríti magába, egyre mélyebbre ásva az emlékezet bugyraiban. Legnagyobb hozadéka ennek a vállalkozásnak igazából nem is a Pilinszky János költészetének teatralizálására tett kísérletben rejlik, hanem azoknak a kollektív tudatalatti tartományoknak a felszínre hozásában, mely e magyarlakta határon túli térség múltját teszi jelenvalóvá. Különösen emlékezetes az elhalt ősök álomszerű megjelenítése, valamint az előadás bábos zárójelenete, a falusi esküvő, mely a süllyedő világ képzetének ellenpontjaként az önmagát megújító közösség életerejét szimbolizálja.

P. Á.: Miközben ott ültem az Algériából érkezett „one man show”, az Omar Fatmouche által írott és rendezett előadás nézöte-



Pilinszky János művei alapján: *Éjdző*, Regionális Kreatív Műhely, Magyarkanizsa, 2021, r: Mezei Kinga, alvó/halott ősök az előadásban (fotó: Révész Róbert, forrás: szmsz.press):



Az előadás zárójelenete (forrás: pannorntv.com)

³ E kérdéskörnek egy más kontextusban való végiggondolására korábban már kísérletet tettünk. Lásd: Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: *Költői és/vagy epikus színház?* Magyar Művészet, 2016/3, 61–70.



Hová? Merre? Állami Színház, Ankara, 2014,
r: Volkan Özgömeç (forrás: nemzetiszhaz.hu)

rén, hasonló zavarban voltam, mint a 2014-es első MITEM-en az ankarai Állami Színház *Hová? Merre?* című produkciója láttán. Mert nemcsak másnak, idegennek, hanem naivnak, kezdetlegesnek tűnt az a színpadi nyelv, amelyen megszólaltak. Ám most, nyolc év távolából visszatekintve be kell valanom, hogy énbennem ez a török együttes maradandó nyomokat hagyott, és nemcsak azért, mert egy évvel később a bőrünkön éreztük azt a legújabb kori népvándorlást,

mely ennek az előadásnak a témája volt. A Törökországból Németország felé tartó illegális bevándorlókat alakító színészek a legkülönbözőbb néprétegeket képviselték: kurdokat, nomád pásztorokat, volt köztük egy szent öregember, egy borbély és egy kisgyermekes anyja is. Egy kamion rakterében összezárva az elemi gesztusok szintjén hozták közel egy számunkra ismeretlen kultúra normáit, értékrendjét, energiátöbbletét, spontán föltámadó konfliktusait, az együttélés íratlan szabályait. Jó dolog, hogy a legutóbbi találkozáson e „one man show” révén megint egy általunk kevésbé ismert kultúrával, mentalitással kerülhettünk intim közelségbe.

Sz. Zs.: Az intézményes színházkultúrának azok az európai mintákat követő darabjai, amelyek eljutnak olyan fesztiválokra, mint a MITEM, azt az egyeztetési folyamatot is modellezzik, melyről Eugenio Barba Savaresével írott új könyvében az *akkulturáció* és *inkulturáció* fogalom párja kapcsán olvashatunk. Ez a „két egymást kiegészítő tudás-dimenzió” meglátása szerint egyaránt fontos előfeltétele a színésszé válásnak.⁴ Algéria, e gyarmatosítás alól 1962-ben felszabadult fiatal nemzetállam esetében jószerint azt is definiálni kell, hogy mi a helye, szerepe az ő kultúrájukban egy európai értelemben vett színész-egzisztenciának. Hiszen ez egy olyan, orális hagyományokból táplálkozó archaikus kultúra, mely – legalábbis a folyamatosan itt élő berber etnikum vonatkozásában – az időszámításunk előtti ötödik évezredre vezethető vissza. Az előadás szimbolikus jeltárgya, a három tevérből készült gitárhúrral felszerelt nagybőgő – ez a hangszer az Algériából Párizsba áttelepült zenésznek (akit Azezi Ahchè alakít) olyan nagy sikert hoz, hogy még a szülőföldjén is felfigyelnek rá. S jelképes az is, hogy ezt a nagybőgőt egy

⁴ Magyarul vö. Eugenio Barba: *Hogyan válik valaki színésszé?* (1. rész, fordította: Regős János), Szcenárium, 2019. május, 42. Angolul: Eugenio Barba – Nicola Savarese: *The Five Continents of Theatre. Facts and Legends about the Material Culture of the Actor*. Brill Sece, Leiden – Boston, 2019, 160–161.

koporsóban kell hazamenekítenie, aminek következtében sikeres koncertje után az iszlám temetési szokásokat megsértő sírgyalázásért le tartóztatják. A kissé túlbonyolított meseszöveg ellenére is tisztán kép leteződik ebben a *Bravó a művésznek* című előadásban az a tudathasadt, szürreális létállapot, melyet a kulturális és civilizatorikus kódok egyeztetését megkísérlő művészeknek napjainkban kell elszenvednie.

P. Á.: E produkciót követő közönségtalálkozó is tartogatott egy meglepő tudósítást: a drámaíró

Omar Fetmouche-tól megtudtuk, hogyan mesélnek még napjaikban is a külön kasztot képviselő berber mesemondók a Szaharában, a Tasszili-fennsík övezetében. Ma is élő ősi szokás, hogy a közönség a mesemondónak hátat fordítva hallgatja a rendkívül színesen előadott történeteket. Számukra – mint megtudtuk – ez az igazi színház, merthogy a hallgatóság fantáziájának szabadságát így nem korlátozza még az előadó látványa sem.

Sz. Zs.: Beszámolónk végére maradt az Ignacio García rendezte *Énekek éneke*, a Navarrai Egyetemi Múzeum produkciója, melyet – ahogyan a közönség-



Omar Fetmouche: *Bravó a művésznek*, Théâtre SINDJAB de Bordj-Ménaiel, Algéria, 2021, r: Omar Fetmouche (forrás: nemzetiszhaz.hu)



Énekek éneke, Fray Luis de León átiratában, José Ortiz Echagüe fényképeivel, Navarrai Egyetemi Múzeum, Pamplona, 2021, r: Ignacio García (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

találkozón is elhangzott – az alkotók egy improvizatív, a változó körülményekhez igazodó attraktív performansznak szántak. A Mediterráneum és azon belül Spanyolország mindig is olvasztótégléje volt a térben és időben távoli kultúráknak. A mai globalizálódó világ embere, a kulturális javak fogyasztója számára természetes, hogy a színház egyfajta jamsession, a műfajok kötetlen találkozója is lehet, ahol jól megfér egymással a vetített etno-fotó, melynek képkockáira időnként rákopírozódnak a mozgásban lévő élő szereplők, akik a legváratlanabb pillanatokban elhagyják a játékteret, majd visszatérnek, s közben mobillal készített filmzeneteket küldenek számunkra a vetítővászonra; s ahol több ízben megjelenhet egy énekes is, a szerelmespár érzelmeit közvetítő szőlőjával. De ezen a felvállalt eklektikán túl van ennek az előadásnak egy ki nem mondott, nyugtalanító kérdésfelvetése is, mely ebben a beszélgetésben már másodszor merül föl: Valóban igaz, hogy a szerelemnek, az emberiség utolsó mítoszának már semmi esélye? – Mert az előadásban szereplő jegyespár láthatóan valamely nálánál nagyobb külső erőnek enged, amikor újra és újra elszakadnak egymástól. – Érdemes tudni, hogy e produkció rendezője a 16. századi spanyol színházi aranykorhoz való visszatérés apostola, s hogy ebben az előadásban Fray Luis de León, a reneszánsz teológus-költő átiratában jelennek meg az *Énekek éneke* sorai. A szerelmi költészetnek ez az ószövegségi remekműve pedig arról nevezetes, hogy a szerelmet az ember egykor a misztikus istenélmény részének tekintette...

Ágnes Pálfi – Zsolt Szász: The Scenes of Imminent Existence Flash Report on MITEM 7 (Part 3)

The usual flash report by the *Szcenárium* editors informs of MITEM 7 from September 17 to October 9 2021, postponed by one and a half years due to the Covid epidemic. Above all, the two authors examine the new external and internal challenges and crisis phenomena which world theatre has to face today, as well as the extent to which the artists' attempts at response at this festival carried an opportunity for spiritual renewal. Of the approximately fifteen productions from abroad, five highly successful, excellent performances are praised in detail in the January issue of *Szcenárium*, namely Imre Madách: *The Tragedy of Man* (d: Silviu Purcărete); *Oedipus* (Adapted from *Oedipus Tyrannos* by Sophokles, d: Robert Wilson); *Misericordia* (writer and director Emma Dante); *Alarm* (d: Theodoros Terzopoulos); *Ajax, the Madness* (d: Theodoros Terzopoulos). The February issue had Géza Szöcs: *Rasputin* (d: Sardar Tagirovsky) and Samuel Beckett: *Waiting for Godot* (d: Gábor Tompa) covered, whereas the present issue embraces an appraisal of the following productions: Panas Myrnyi: *Limerivna* (d: Ivan Uryvskiy); Maxim Gorky: *Children of the Sun* (d: Nikolay Roshchin); Henrik Ibsen: *A Doll's House* (d: Botond Nagy); Fyodor M. Dostoevsky: *Crime and Punishment* (d: Constantin Bogomolov); *Bells&Spells*, a Show by Vittoria Thierree Chaplin with Aurelia Thierree; *Nighttime* (d: Kinga Mezei); *Bravo to the Artist* (d: Omar Fetmouche); and *El Cantar de Cantares* (d: Ignacio García; Omar Fetmouche).



PÁLFI ÁGNES

„Belőle ... nagy király vált volna még”

Hamlet a változó időben (2. rész)¹

A filozófus Hamlet az „Egérfogó” megrendezésével immár művészként aktivizálja magát. De vajon mi a célja ezzel? Azért rendezi meg ezt a színjátékot, mert a kor embereként már nem hisz a kísértetekben.² Arról akar megbizonyosodni, hogy Claudius valóban elkövette-e a gyilkosságot – hogy tehát jogos-e a vérbosszú? A király reakciójának megfigyelésével Horatiót bízta meg, ami úgyszintén arra utal, hogy Hamlet ezzel a „tetemrehívással” sokkal inkább a királyi udvar nyilvánosságát akarja provokálni. Arra akar választ kapni, hogy egyáltalán büntettnek minősül-e a közösség szemében ez a gyilkosság. Avagy az lesz kiolvasható az udvari méltóságok reakciójából, hogy ha sikerült megszerezned a hatalmat, már nem számít, hogy e cél érdekében gyilkosságot követtél el, mivel a cél – úgymond – szentesíti az eszközt? – Tegyük hozzá: Claudius láthatóan rátermett reálpolitikus, hiszen – legalábbis egy időre – sikerül feltartóztatnia a norvégok betörését.

Ha Hamlet a Szellem parancsát teljesítve azonnal végrehajtotta volna a bosszút, ő is Claudius pragmatikus szemléletét követte volna. A többség hallgatólagos elvárása szerint cselekedett volna a trón megszerzése érdekében. Ám ezzel eljátszotta volna az esélyt, hogy a morális alapokra rákérdezessen, hogy kiderítse, léteznek-e még ezek az alapok egyáltalán. De vajon nem merő idealizmus-e részéről ez a tetemrehívás, amivel Dániának több kárt okoz, mint hasznot? – Nem könnyű vitába szállni ezzel a 20. században különösen felértékelő-

¹ A tanulmány előzményét lásd: <https://adoc.pub> › világirodalom-eladas-ii-jegyzetei-2009. Az első rész a Szcenárium 2022-es februári számában jelent meg.

² Már a darab elején is ez a kétely teszi ambivalenssé apja szellemének kísértetként való megjelenését, mely valójában ugyancsak egy színjáték: Francisco talpig vas jelmezben való „alakoskodása”, melyet az ifjú Hamlet számára őrt álló barátai rendeznek. Lásd ehhez Hagymás István: *Shakespeare-látlatok II.*, Muravidék Baráti Kör Kulturális Egyesület, Pilisvörösvár, 2020, 237.

dött nézőponttal. Még akkor sem, ha maga a dráma és hőse láthatóan ellenáll ennek a fajta „realista” olvasatnak.³

A rendezőként fellépő Hamlet Caludius leleplezésén túl egyúttal arra is rákérdez, hogy mire való, mit tehet a színház – ami alighanem Shakespeare számára a legfontosabb kérdés: alkalmas-e ez az „ellen-dramaturgia” arra, hogy leváltssa az önérdékű vérbosszú „klasszikus” dramaturgiáját, vagyis hogy – mai szóval élve – társadalmi értelemben „paradigmát” váltson?⁴

Hamlet „egérfogója” alapjában sikeres: Claudius lelepleződik, s feltámadó bűntudata azt jelzi, hogy a morális alapok az emberi pszichében továbbra is hatékonyak. Ám *a közösség igazságtétele elmarad: a leleplezéssel nem rendül meg Claudius pozíciója a trónon*. Nem az ő pozíciója rendül meg, hanem az igazságtevő Hamleté: ezek után már nincs módja a szerepjátékra, nem színlelheti, hogy örült. Hamlet lesz az, aki „egérfogóba” kerül: Claudius Angliába küldi őt – immár megöletni.⁵ Nem irányíthatja tovább az eseményeket, melyek innentől a katasztrofális végkifejlet felé tartanak.

³ Lásd ehhez Bertold Brecht Hamlet-értelmezését, mely a második világháború tapasztalata nyomán, 1948-ban íródott: „Háborús idő jár. Hamlet atyja, Dánia királya, győzelmes rablőháborúban legyilkolja Norvégia királyát. Mikor ennek fia, Fortinbras új hadjáratra készülődik, a dán király is elpusztul, mégpedig saját fivérének kezétől. Mindkét legyilkolt uralkodó testvére király lesz, s azzal hárítják el a háborút, hogy megengedik a norvég csapatoknak az átvonulást dán területen, a Lengyelország ellen indított rablőháborúra. Ekkor azonban az ifjú Hamletet felszólítja harcos atyjának szelleme, hogy álljon bosszút a rajta elkövetett gaszágért. Hamlet kissé habozik, hogy a véres tettet egy másik véres tettel torolja meg, sőt már hajlandó száműzetésbe menni, amikor a tengerparton találkozik a csapataival Lengyelországba tartó, ifjú Fortinbrasszal. A harcos példa lenyűgözi, visszatér, s barbár öldöklés során lemészárolja nagybátyját, anyját, megöli önmagát, és Dániát átengedi a norvégoknak. Ezekben az eseményekben a már hízásnak indult ifjú ember szemlátomást elégtelenül alkalmazza a wittenbergi egyetemen szerzett új értelmet. Kerékkötővé válik a feudális huzavonában, amelybe hazatérte után csöppen. Az értelmetlen gyakorlatiassággal szemben Hamlet értelme teljesen gyakorlatiatlan. Az efféle okoskodás és az ilyen cselekvés ellentmondásának válik tragikus áldozatává.” Vö. Bertold Brecht: Kis színházi káté, 1948. In: *Shakespeare az évszázadok tükrében*, 348–349.

⁴ Katona József 1821-ben, két évvel a *Bánk bán* végleges változatának megszületése után ugyanez a kérdés foglalkoztatja. Nevezetes írásában ezt olvassuk: „A’ Dramaturgia, mely mint az Egyiptomi Holtak’ Ítélt Széke, a’ Kimúltakat az Élők’ elébe állította tetteiknek megítélése végett, régen a’ Vallások’ keretei közé tartozott. A’ Pap-ság élő Személyekkel cselekedtette azt, a’ mi földön járó Istenein (mert elsőb mindenik a’ földön járt) megtörtént.” Vö. Uő: *Mi az oka, hogy Magyarországon a játékszíni költői mesterség lábra nem tud kapni?* In: Katona József: *Bánk bán*, Európa Könyvkiadó, 2003.

⁵ Lásd ehhez: Király Gyula: *Reneszánsz és XIX. század – Hamlet és Raszkolnyikov*, in. Uő: *Dosztojevszkij és az orosz próza*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983, 285–291.

A Vígszínház 2017-ben bemutatót *Hamlet*-előadásában⁶ különös hangsúlyt kap, hogy az „egérfogó” jelenetben Claudius lelepleződése következmények nélküli marad. A rendező a nézőtérről a színpadra invitál néhány embert, akik a színjátékot így ugyanazokból a széksorokból nézhetik végig, mint a királyi udvar tagjai. Ámbár az ötlet vitatható – hiszen a „külső” nézők érthető zavara, cselekvésképtelensége nem hasonlítható össze a darabbeli udvaroncok feltétlen lojalitásról árulkodó passzivitásával, amikor némán követik a színről felindultan távozó Claudius –, a rendező mondandóját mégis érdemes komolyan vennünk: arra kívánja felhívni a figyelmet, hogy a bűnösök következmények nélküli lelepleződése nemcsak Shakespeare korának jellemzője, hanem a mai, 21. századi világállapotnak is.

Ez az olvasat szorosan összefügg Hamlet karakterének aktuális színpadi megfogalmazásával. Ifjabb Vidnyánszky Attila – mint a mai 25–30 évesek most színpadon lépő nemzedékének ígéretes tehetsége – akkor volt a legérzékenyebb kamaszkorban, amikor a 2008-as gazdasági világválság után nem szellemi megújulás következett, hanem a felismert rossz szisztémát restaurálták, „tolták helyre”. Csoda-e hát, ha „túlmozgásos” Hamletje függetleníteni igyekszik magát a darabbeli nyomasztó külső körülményektől, vagy – amint az egyik kritikus fogalmaz – úgy viselkedik, mintha nem akarna tudomást venni arról, hogy miben vesz részt, hogy ne neki kelljen eldöntenie: csak magáért vagy másokért is lázad-e?⁷ Mintha az „egérfogó-jelenetet” is csupán a maga gyönyörűségére, a színpadon



W. Shakespeare: *Hamlet*, Vígszínház, 2017, r: Eszenyi Enikő, a képen: Ifj. Vidnyánszky Attila (Hamlet) és Hajduk Károly (színeszkirály), a videó-kivetítőn Hegedűs D. Géza mint Claudius (fotó: Mészáros Csaba, forrás: színhaz.hu)

⁶ A Vígszínház 122 éves történetében az első alkalom, hogy műsorra került ez a Shakespeare-mű. Eszenyi Enikő rendezésének főszerepében ifj. Vidnyánszky Attila (Hamlet), s a főbb szerepekben Hegedűs D. Géza (Claudius és az öreg Hamlet szeleme), Börcsök Enikő (Gertrud) és Réti Nóra (Ophelia) látható.

⁷ Papp Tímea így jellemzi ifj. Vidnyánszky Attila alakítását: „Ez a fiú naiv – de nem buta naiva, amilyenre Rosencranzt és Guildensternt hangolják –, akit nem fertőzött meg a hatalom. Elsőprőn energikus, életvágó és életakaró, de tapasztalatlan, nem igazodik ki a hatalom útvesztőiben. Az első sokkot, apja szellemének megjelenését követi a többi, és ahogyan a számára idegen hatalomgyakorlási technikákkal szembesül, ahogyan az udvari machinációkat átlátja, úgy lesz egyre tehetetlenebb, úgy hoz jobb-rosszabb ad hoc döntéseket. A sodródásból keletkező frusztráció zárja be, teszi örültté. A rendező és a színész érdeme, hogy ezeket nem stációszerűen felmutatva látjuk, hanem folyamatként. Azt viszont nem tudom, magáért vagy má-



V. Viszockij gitáros Hamletje, 1971-ben
(forrás: hermuz.hu)

házcsinálás eksztatikus állapotát demonstrálandó állítaná színre, nem valamely ezen túlmutató nemes cél érdekében. Ifjabb Vidnyánszky Attila ezen a színpadon éppúgy magányos lázadó, és éppúgy művészként, a művészet nevében protestál, mint a 20. század hetvenes éveinek orosz fenyegereke, Vlagyimir Viszockij, aki a Ljubimov-rendezte előadás⁸ Hamletjeként egy szál gitárral lépett fel az önmagát túlélő diktatúrával szemben. Aki látta a budapesti előadást, bizonyára jól emlékszik a Viszockij torkából feltörő kelet-európai rock érdességére éppúgy, mint a kopott, seszínű függönyökön tátongó lyukakra, melyek

értelmetlenné és lehetetlenné tették a rejtőzködést, egyértelműen jelezve, hogy a fennálló rendszer végóráit éli.

Shakespeare drámájában Hamlet sorsdöntő tragikai vétsége a Claudius nevében kémkedő Polonius⁹ leszúrása abban a jelenetben, amikor anyját igyekszik bűne belátására bírni. Evangelizációs kísérlet ez (lásd a Bibliában Jézus bűnbocsánatát a parázna asszonynak), mely ismét Hamlet üdvtörténeti horizontjának jelenlétére utal: a *lelkiség* síkján próbál fordítani a szituációt, ami e fatális gyilkosság következtében végül is nem sikerül. S ez az a fordulat, melynek követ-

sokért lázad. A Színész egyértelműen a közösség hangja. De hogy Hamlet ezt meghallja-e, abban nem vagyok biztos.” Vö. Schuller Gabriella: *HAMLET POP. William Shakespeare: Hamlet – Vígszínház*. Többhangú kritika Papp Tímea és Urbán Balázs kommentárjával. színhaz.net., a Színház folyóirat internetes portálja, 2017. december. színhaz.net/2018/01/30/schuller-gabriella-hamlet-pop/

⁸ Ez a híres *Hamlet*-interpretáció 1971-ben készült a moszkvai Tagankán. Budapesten az előadás 1976-ban került bemutatásra.

⁹ Hagymás István fentebb már idézett tanulmányában egyenesen azt feltételezi, az (ál)szellem által sugallt bosszú nemhiába teljesebben be Poloniuson, aki meglátása szerint az egész „összeesküvés” értelmi szerzője, az események voltaképpeni irányítója. Van némi jogosultsága ennek a gondolat-kísérletnek is, hiszen Poloniustól mint a hatalomra törő polgárság képviselőjétől nyilván nem idegen ambíció a királyság intézményének felszámolása.

keztében elveszíti az események reális időtere fölötti uralmát.

A drámának ezt a konfliktus-szituációját alighanem Franco Zeffirellinek¹⁰ sikerült a legérzékletesebben megragadnia. 1990-ben forgatott filmjében Hamlet és Gertrud találkozásának jelenete egy nagyméretű falikép előterében zajlik, melyen az Oroszlán teljes testiségében, oldalnézetből látható, ezért igen nagy hangsúlyt kap rajta a szexusra utaló farok.¹¹ E képnyelvi megerősítés telitalálat a rendező részéről, hiszen ebben a jelenetben kulminál a konfliktust kiváltó alaphelyzet, a szellemiség – lelkiség – testiség megbomlott összhangja.¹²



Hamlet (Mel Gibson) és Gertrud (Glenn Close) jelenete a medállal F. Zeffirelli filmjéből, 1990-ből (forrás: youtube.com)

Zeffirelli határozottan kiemeli azt a gesztust is, amikor apjának és Claudiusnak az arcképét Hamlet egyszerre tolja Gertrud szeme elé, miközben az új király alantas testiségével, szexusával szembeállítva az öreg Hamlet emelkedett „jupiteri” szellemiségére hivatkozik.¹³ Ez a kettősség voltaképp az anyában keletkezett konfliktus maga: a színésznő (Glenn Close) arcjátéka elhiteti velünk, hogy még most is egyszerre rajong halott férje magasrendű szellemiségéért és

¹⁰ Talán nem is véletlenül, hiszen mint olaszoknak erről a jelképről Velence címerállata, az Oroszlán juthat eszébe, s mint tudjuk, Velence védőszentje Szent Márk.

¹¹ Ismeretesek olyan ábrázolások is, amelyeken az Oroszlán e farokkal mint önnön legyőzendő/megfékezendő ellenfelével néz szembe.

¹² Erre a megbomlott összhangra is vonatkoztatható Hamlet enigmatikus megnyilatkozása Polonius halálát követően, amikor Guildenstern a tetem hollétét firtatja: „Hamlet: A test a királynál van, de a király nincs a testnél. A király afféle ízé... Guildenstern: Mizé, uram? Hamlet: Semmizé. ...” Vö. id. mű, 171. A kor felfogása szerint a társadalom élő organizmusában a király a szellemiség szintjét működtető agynak, illetve a legmagasabb rendű, azaz racionális léleknek feleltethető meg. Lásd ehhez: William Shakespeare: *Hamlet, dán királyfi* (ford. Arany János), kétnyelvű kiadás, Matúra Klasszikusok, Ikon Kiadó, 1993, 5.

¹³ „Nézd, mennyi fönség ül e homlokon: / Hypérjon fürtök; homlok Jupiter / Sajátja; szem Mársé, mely fenyeget / S parancsol egyben; állás Mercuré, / Most száll le, egy égcsókoló tetőre; / Oly összetétel és idom, valóban, / Hogy minden isten, úgy látszik, pecsétet / Nyomott reája, biztosítani / Egy férfit a világnak. ...” Vö. id. mű, 155. „Look here, upon this picture, and on this, / The counterfeit presentment of two brothers. / See, what a grace was seated on this brow; / Hyperion’s curls; the front of Jove himself; / An eye like Mars, to threaten and / command; / A station like the herald Mercury / New-lighted on a heaven-kissing hill; / A combination and a form indeed, / Where every god did seem to set his seal, / To give the world assurance of a man...” Uo. 154.

vonzódik testvéröccsének gátlástalan, alantas testiségéhez.¹⁴ Vagyis számára a férfiideál két félből tevődik össze, melyeket a földi realitás szférájában lehetetlen egyesíteni.

Az apa testetlen szellem-alakja, akit e jelenetben csak Hamlet lát, Gertrud lelki zavarodottságára hívja fel a fiú figyelmét: kéri, hogy álljon le a számonkéréssel, különben Gertrud összeomlik. Ez a gesztus az apa *érzelmi* indíttatására, síron túli szerelmére utal. Nemes lélek tehát, de uralkodói formátumának nagyságára nézvést nincs közvetlen bizonyítékunkon. A bosszú neki tulajdonított követelése is az érzelmi beállítottság dominanciáját jelzi, nem a szellemi fölényt. Hamletben talán ezért sem merül föl eleinte a kérdés, hogy mit jelent királynak lenni, uralkodni. Apjától erre gyaníthatóan nem kapott semmiféle útmutatást. Ez a motívum – a hatalomgyakorlás mikéntjének a kérdése – ebből a drámából feltűnően hiányzik¹⁵, ami az égi eredetű királyság földi intézményének megroppanását, szellemi talapzatának megrendülését jelzi¹⁶. Zeffirellinek az anya és fia közötti „szerelmes” testi kontaktus ábrázolásakor elkerüli e vonzalom „vérfertőzősként” való interpretálását. Ehelyett azt érzekel-



Az anyai ölelés jelenete (forrás: youtube.com)

teti, hogy Hamlet Gertrud anyai ölelése által válik azzá a felnőtt férfivá, aki most már a koronára is méltán tarthatna igényt. És láthatóan Gertrud is ennek az ölelésnek a hatására ébred rá vágyának „titokzatos tárgyára”. Arra, hogy mint „visszaszűziesedő” anyának felnőtt fia trónörökösként való beiktatása (lett) volna számára a méltó feladat, s hogy az ifjú Ham-

¹⁴ Ezt a jelentést előlegezi meg a rendező, amikor a film első jelenetében azt látjuk, hogy Claudius döbbenten figyel a halott férjét hosszan sirató Gertrudot.

¹⁵ Pontosabban Claudius hatalomgyakorlásának Guildenstern és Rosencrantz általi igazolása, sőt fölmagasztalása imitálja ezt a funkciót abban a jelenetben (III. felvonás, 3. szín), amikor a király az „egérfogót” követően meghozza a döntést: Hamletet Angliába száműzi megöletni: G.: „Szent, istenes gond az, megtartani / Épségben anynyi sok, sok lelket, amely / Fölséged által él s táplálkozik. (...) R.: Ha király sóhajt, / Mindég az összes nép nyög arra jajt.” Vö. id. mű, 147.

¹⁶ E krízis kozmikus háttéréről lásd: Pálfi Ágnes: A szinoptikusok három világtükre. Mérk, az Oroszlán, Szenárium, 2015. szeptember, 50–51. Shakespeare királydrámái ennek a szellemi krízisnek a krónikái, amelyek azt bizonyítják, hogy a királyság eszmei alapjainak helyreállítása nélkül maga az intézményrendszer sem megújítható. Lásd ehhez a VIII. Henrik végén, Erzsébet keresztelőjén elhangzó jóslatot Anglia majdani királynőjének dicsőséges uralkodásáról (aki e dráma megszületésének idején, 1613-ban már halott). Valamint: Géher István: Shakespeare királydrámái, in: *Shakespeare összes drámái*. I. Királydrámák, Európa, Budapest, 1988, 1203–1210.

let az, akiben a két félre tört ideálkép¹⁷ egészé forrhatna össze. És tegyük hozzá: mivel Ophelia temetésekor elhangzik a szájából, hogy korábban pártolta a lány Hamlettel való nászát, szerencsés esetben fia választottjának a kiszabadítása is az ő tiszte lehetett volna az „atyáskodó” Polonius bűvköréből.

Ha prrofán formában is, Gertrud és Hamlet egymásra találásának jelenetében annak az ősi misztériumnak lehetünk tanúi, mely a kereszténység Mária-kultuszában él tovább. A precessziós nagy évkör mentén e Szűzből az Oroszlába való átmenet drámai eseménye nem más, mint az Új Király beiktatása, melyet a felnőtt Fiú anyjával, az (öreg) Szűzzel együtt celebrál. E „szent nász” ősi jelképei az oroszlános istennők és a félig nő, félig oroszlán szfinx, mely feltehetően a „teremtés idejéből”, az i. e. 5. évezredből való, amikor a nyári napforduló még nem a Rák havának kezdetére esett, mint manapság, hanem a Szűz és az Oroszlán jegytartomány közé.¹⁸

A Halak világekorszakában, amikor Jézus nem a Nyilas, hanem a Bak havának kezdetén születik le a földre, hasonló eltolódás megy végbe a nyár végi időszakban is: az Oroszlán csillagkép a Szűz havában válik láthatóvá, míg az Oroszlán havát a Hold hatása alatt álló Rák csillagkép uralja, mely az anyaság tulajdonságkörét juttatja érvényre. Minden bizonnyal ez a kozmikus háttere annak a rendkívüli kapcsolatnak, melyről a keresztény ikonográfia tanúskodik, akár egyetlen műalkotásban vonva össze az anyaság e két fázisát, kettős természetét:



Nyitható Mária-szobor a XIV. századból, Musée de Cluny, Párizs (forrás: flickr.com)

Jézus, a szűzen fogant gyermek világra hozatalát s Krisztus, a felnőtt Új Király feláldoztatását és visszafogadását, szenvedéstörténetével egyetemben.¹⁹

Ugyanakkor Hamlet és Ophelia számára a földi cselekmény síkján az Ikrek-ből a Rákba való átmenet, az esküvő, a családalapítás megélése lett volna az időszerű. A legnagyobb tragédia ebből az aspektusból szemlélve abban áll, hogy Hamlet kényszerérett Oroszlánként való hősies fellépése, heroikus küzdelme

¹⁷ Lásd Gertrud elszólását, mely voltaképp ennek belátását jelzi: „Kettéhasítád szívemet, fiam.” Vö. id. mű, 161.

¹⁸ Lásd erről: Jankovics Marcell: *Jelkép-kalendárium*, Panoráma, Medicina Kiadó, 157–158.

¹⁹ A magyar hagyományban ennek feleltethető meg Boldogasszony és Szent István „égi násza”: a király halálának és Mária elszenderedésének misztikus egyidejűsége, mely máig alapot ad arra, hogy Magyarországra mint Mária országára tekintsünk.

a sok tekintetben még gyermek-lelkületű Ophelia élet-áldozatát vonta maga után²⁰, ami feltartóztathatatlaná tette a két család összes tagjára lesújtó katasztrófát.²¹ Ugyanakkor nemcsak Gertrudról, hanem Opheliáról is elmondható, hogy korántsem vétlen áldozat ő sem, hiszen apja iránti gyermeki hűségével tevőleges okozója annak, hogy az események nem Hamlet szellemiségének jegyében alakulnak.

Már a dráma expozíciója előre vetíti, hogy ebben a történetben a halott király szelleme a kezdeményező, még ha ezt a szerepet az éjféli jelenés konkrét



William Blake: *Hamlet és apja szelleme*, illusztráció, tus, toll, akvarell, papír, 1806 (forrás: britishmuseum.org)

„színpadi” terében²² egy ör, egy élő ember alakítja is. Ugyanezt jelzi, hogy „lelkének szemében” az ifjú Hamlet már ezt megelőzően²³ látni vélte apját; majd hogy a cselekmény fordulópontján, anyja szobájában²⁴ a csupán általa érzékelt Szellem-alak parancsa és figyelmeztetése²⁵ ismét elemi erővel hat rá. Ekkor tehát még változatlanul a halott apa az elsődleges aktáns²⁶, aki a háttérből – itt történetesen Hamlet tudatalattijából – előlépve tevőlegesen – mintegy dramaturgként – avatkozik be az események menetébe. Gertruddal szemben megbocsátó, ugyanakkor Hamletet továbbra is a Claudius elleni bosszú végrehajtására sarkallja, aki pedig anyjához készülődve már nem a Szellem sugallta véres tett-

²⁰ Lásd ehhez Visky András esszéjét, aki Ophelia élet-áldozatát lázadásként értelmezi. Visky András: „Go not to Wittenberg”. Tompa Gábor *Hamlet-rendezése* elé, Szcenárium, 2022. január, 66–70.

²¹ Shakespeare alighanem a szereplők személyes életidejének ezt a kizökkent voltát kívánta jelezni az irreális évszakváltásokkal: a nyár Szent Iván éji fordulópontjának Ophéliához kapcsolódó jellemzékei a párválasztás, az esküvő időszakára utalnak, míg a halott király szelleme a dermesztő téli időszak Vízöntő-közegeiben jelenik meg. Nem csupán „szándékos következtetlenségről” lehet tehát szó Shakespeare részéről, ahogy ezt a feltűnő jelenséget Hagymás István fentebb már említett tanulmányában interpretálja.

²² I. felvonás, 5. szín

²³ Az I. felvonás 2. színében

²⁴ III. felvonás, 4. szín

²⁵ „...Csak azért / Jövék, hogy eddzem tompult szándokod. / De nézd, anyádon mily rémület ül, / Ó lépj közéje s vívó lelke közé;” (III. felvonás, 4. szín, id. mű, 157–159.)

²⁶ Lásd erről az AKTÁNSMODELL címszót: Patrice Pavis *Színházi szótár*, L'Harmattan, 2005, 30–33.

ben, hanem a szó erejében, a meggyőzés lehetőségében, a lelki aspektus elsőlegességében bízunk:

Tis now the very witching time of night,
When churchyards yawn and hell itself breathes out
Contagion to this world: now could I drink hot blood,
And do such bitter business as the day
Would quake to look on. Soft! now to my mother.
O heart, lose not thy nature; let not ever
The soul of Nero enter this firm bosom:
Let me be cruel, not unnatural:
I will speak daggers to her, but use none;
My tongue and soul in this be hypocrites;
How in my words soever she be shent,
To give them seals never, my soul, consent.

Most van az éjnek rémjáró szaka,
Minden sir ásít, s maga a pokol
Dögvészt lehell ki. Most hő vért meginnám,
S oly szörnyű tettet bírnék elkövetni,
Hogy a napfény reszketve nézne rá.
De csitt! anyámhoz. Ó szív! el ne nyomd
Természeted, s ne hadd, hogy e kebelbe
a Néro lelke szálljon valaha:
Dobjon szavam tört, ne rántson kezem;
Nyelv s szándok ebben kétszínű legyen:
Hogy, bármi zokon ejtsem a beszédet,
Tettel ne nyomjon lelkem rá pecsétet.

(III. felvonás, 2. szíj)

A földi cselekmény síkján továbbra is a múlt van tehát érvényben, nem a jelen, és még kevésbé a jövő – ami pedig az ifjú Hamlet személyében immár küszöbön áll(t)²⁷. A darab végén Fortinbras színrelépése mindenek előtt azt jelzi, hogy a

²⁷ Az üdvtörténeti horizont aktív jelenlétét bizonyítja, hogy a két kontaminált bibliai utalás – mely Jézus kereszthalálának és Krisztus második eljövételének idejére így egyszerre vonatkoztatható – Hamlet szájából akkor hangzik el – immár prózában –, amikor elvállalja a Laertes-szel vívandó gyilkos párbajt: „Tapot se; dacolunk e baljós lattal: hisz egy verébfi sem eshetik le a gondviselés akaratja nélkül. Ha most történik: nem ezután; ha nem ezután, úgy most történik; s ha most meg nem történik, eljő máskor: készen kell rá lenni.” Vö. id. mű, V/2, 233. Not a whit, we defy augury: there's a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come: the readiness is all: since no man has aught of what he leaves, what is't to leave betimes? Vö. uo. 232.

bosszú-dramaturgia rugójára járó történelem önmagát ismétli. Ám ez a végszó, az elszalasztott esély belátása és kinyilvánítása („belőle ... nagy király vált volna”) úgy is értelmezhető, hogy Fortinbras Hamlet örökébe lépve ezt az elszalasztott esélyt hivatott valóra váltani. Méltán fogalmazhatunk úgy, hogy Fortinbras a dráma záró jelenetében Hamlet nem e világból való királyságát iktatja vissza jogaiba.

A kizökkent idő „helyretolása” azonban földi értelemben továbbra is várat te-
hát magára, miközben Fortinbras végszava felől válik igazán beláthatóvá, hogy a
cselekmény üdvtörténeti tétje a képnyelvi utalások révén valójában már a történet
kezdetétől hangsúlyosan van jelen. Hamlet barátja, Horatio – *nomen est omen*²⁸ –
nemcsak a történelemben járatos, hanem a nagy világidőben, az apokalipsziában
is: az öreg király kísértetének megjelenése arra a szellemjárásra emlékezteti, mely
Julius Caesar²⁹ bukását megelőzte, s melyet Dánia válságos jelenére vonatkoztatva
a rendkívüli kozmikus jelenségekkel kísért végítélet előképeként idéz meg:

In the most high and palmy state of Rome,
A little ere the mightiest Julius fell,
The graves stood tenantless and the sheeted dead
Did squeak and gibber in the Roman streets:
As stars with trains of fire and dews of blood,
Disasters in the sun; and the moist star
Upon whose influence Neptune's empire stands
Was sick almost to doomsday with eclipse:
And even the like precursor of fierce events,
As harbingers preceding still the fates
And prologue to the omen coming on,
Have heaven and earth together demonstrated
Unto our climatures and countrymen.
No fairy takes, nor witch hath power to charm,
So hallow'd and so gracious is the time.

Így Róma fönt virágzó napjain,
A leghatalmasb Julius bukása
Előtt kevéssel, gazdátlan maradt
Sok sír, s belőle a leplek halott
Makogva, nyíva járt mind utcaszerte;
Tűzfarku csillag, vérharmat, homály
A napban; és a nyirkos égitest,
Mely Neptun országán uralkodik,

²⁸ A *Horatio* keresztnév **hor* tövének alapjelentése az *idő* (lásd a magyar *óra* és *kor* szó-
alakokat).

²⁹ A *Julius Caesar* Shakespeare 1599-re datált tragédiája.

Kórrá fogyott, majd' mint a végnapon.
S ím, zord jövők hasonló gyászjelét,
Mintegy a balsors száguldó futárit,
S előbeszédét ránk törő gonosznak
Tüntet föl együtt a menny s föld, hazánk
Éghajlatán és honosink előtt.

(I. felvonás, 1. szín)

S miután ugyanebben a jelenetben a kakasszó eloszlatja a kísértetet, Marcellus³⁰, az egyik őrt álló tiszt Jézus születésének évente megünnepelet, „szentelt” idejére asszociál, amikor a közvélekedés szerint az éjszaka kártékony lényei ár-talmatlanokká válnak:

Some say that ever 'gainst that season comes
Wherein our Saviour's birth is celebrated,
The bird of dawning singeth all night long;
And then, they say, no spirit dares stir abroad;
The nights are wholesome; then no planets strike,
No fairy takes, nor witch hath power to charm,
So hallowed and so gracious is the time.

Mondják, valahányszor az idő közelg,
Melyben Urunk születését ünnepeljük,
Egész éjjel zeng e hajnal-madár;
S hogy akkor egy se mér mozdulni szellem;
Az éj ártalmatlan; planéta nem ver,
Tündér nem ígéz, nem büvöl boszorkány,
Oly üdvös, oly szentelt azon idő.³¹

A földi cselekményt, mely a második színnel veszi kezdetét, már eleve az égi történeteknek ez a nagyléptékű téridő-dimenziója foglalja tehát keretbe. S az első jelenet végén a fenti két szereplő megszólalása azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy ez a tágabb értelmezési horizont korántsem csupán Hamlet sajátja. Nemcsak Horatio, a királyfi wittenbergi iskolatársa³² és barátja rendelkezik

³⁰ A *Marcellus* keresztnév viselőjének marsikus karakterét jelzi, amelyet önkéntelen gesztusa is igazol: „Ne üssek hozzá lándzsával?” – kérdi Horatiótól a távozó szellemet megállítandó. E névalak töve a Márciuséval azonos, azaz nem a Skorpió, hanem a Kos havának marsikus jellegére, a hős vitális, tüzes természetére utal.

³¹ Uo, 32–33.

³² Lásd ehhez: Fabiny Tibor: Luther és Hamlet, a wittenbergi diák, *Bárka online*, 2017/5; valamint: *Asztali beszélgetések – Fabiny Tibor és Nádasdy Ádám disputája*, 2018. május 31. <https://youtu.be/ASiSRYvYOro>



Henry Fuseli: *Hamlet, Horatio, Marcellus és Hamlet atyjának szelleme*, rézmetsző: Robert Thew, 1803 (forrás: metmuseum.org)

vele, hanem Marcellus, a népi műveltség ünnepi időszemléletében járatos katonatiszt is. S a szellemjárás élő szereplő által prezentált színjátéka ugyancsak azt bizonyítja, hogy Hamlet nincs egyedül, hogy rokon lelkületű és szellemiségű nemzedéktársak veszik őt körül, akik alkalom adtán akár a szövetségesei is lehetnének, lehettek volna. Talán csak a *Rómeó és Júliában* feltűnő fiatal férficsapat vitalitása és igazságérzete állítható párhuzamba a *Hamletben* aktivizálódó új nemzedék tettekkészségével, ami a körülmények szorításában hasonlóan

nem tudott érvényre jutni, hogy feltartóztassa a tragikus végkifejlet felé tartó eseményeket.³³ Való igaz ugyanakkor, hogy a pusztulással fenyegető katasztrófa közeledtével Hamlet és Rómeó nyelve – ahogyan Hamvas Béla fogalmaz – „egy oktávval magasabbra ugrik” a többiekénél, s hogy igazából csupán nekik sikerül megtalálniuk „a helyzethez mért szavakat”.

³³ A Vidnyánszky Attila-rendezte *Rómeó és Júliában* igen hangsúlyos ez a nemzedéki fellépés. Lásd a fiatal férficsapatot megjelenítő színész-egyéniségeket: Rómeó – Herczegh Péter; Tibalt – Bordás Roland; Mercutio, – Berettyán Nándor; Benvolio – Szabó Sebestyén László; Páris – Berettyán Sándor.

Ágnes Pálfi: “He Would Have Been a Great King”

Hamlet in Changing Times

The four “heroes” of modern European culture are, in the author’s view, the heirs to the spirituality of the four canonical Gospels, with Prince Hamlet conveying the mentality of the Evangelist Mark, the Leo; Don Juan that of Luke, the Taurus; Don Quixote that of Matthew, the Aquarius (Angel and / or Man); and Faust that of John, the Scorpio (Snake and / or Eagle). Ágnes Pálfi’s studies on this subject were published in the September, October, November and December 2015 issues of *Szcenárium*. Her present writing is also of mythopoeitic interest: it examines Shakespeare’s tragedy from the perspective of the vast cycle of time, focusing above all on the degradation of the idea and institution of kingdom. At the same time, the author bases her answer to the question whether Hamlet’s mission consciousness is indeed driven by the Leo mentality created to rule on an in-depth textual analysis of the drama.



„Ma is vannak aszkéta fiatalok”

Tompa Gáborral, a *Hamlet* rendezőjével
Demeter Kata beszélget*

DEMETER KATA: A *Hamlet* a drámairodalom egyik legikonikusabb drámája. Hogyan lehet megbirkózni az évszázadok óta ráarakódott jelentésrétegekkel, kanonizálódott színrevitelekkel, hogy újra és újra érvényesen és frissen tudjon megszólalni a dráma?

TOMPA GÁBOR: Épp az ikonikussága miatt minden *Hamlet*-előadás felveti a kérdést, hogy kell-e küzdeni a *Hamlet* saját paradigmája ellen. És mindig kell valamennyire, persze, de ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy valami külső, a műben fel nem lelhető témát kell belevinnünk, ami – úgymond – erőszakot követ el az alapl művön. Szerencsére az ilyen remekművek nyitottak: olyan gazdagok a jelentésrétegeik, hogy egyetlen előadás semmiképpen sem tudja kimeríteni az összes jelentést, annak még csak az egy tizedét sem. Én magam is három előadást rendeztem már a *Hamlet*ből. Az első a 80-as évek kolozsvári előadása volt (bemutató: 1987), amelyet többször betiltottak, s amelyet a kivándorlások miatt két szereposztásban játszottunk. A craiovai előadás 1997-ben ennek egyfajta továbbgondolása volt; s a kettő között, 1994-ben rendeztem egyet Glasgowban, a Tramwayben is, tizenhét színésszel, egy blackbox-szerű térben, három férfi és egy női Hamlettel. A női Hamlet volt az utolsó, a *Lenni vagy nem lenni*-monológgal fejeződött be az az előadás.

Mivel a színház leginkább a jelen időhöz kötött művészet, ezért mindig más-más jelentésréteg vagy jelentés szólal meg erősebben vagy hallatszik ki hangsúlyosabban egy műből. A *Hamlet*ben megjelenő különböző témák mind örökérvényűek. A zsarnokság nem egy múlandó rendszer, a törvénytelenység, a korrupció, a barátság témája, a színház, a színházra való reflektálás értelme, a rendezés tétje mind örökérvényű kérdéseket vet föl. Én annak idején a kolozsvári és craiovai előadásomat a színházi rendezés tétjére, értelmére építettem, hiszen *Hamlet* akkor válik rendezővé, amikor rájön, hogy a színház az egyetlen eszköz, hogy ki-

* Az előadás műsorfüzetében megjelentett magyar nyelvű interjú szerkesztett változata.

derítsük az igazságot és leleplezzük a zsarnokságot. Az igazságkeresés rendkívül fontos az életünkben. Főleg ebben a korban, amelyben élünk, amikor előzőnknek minket a különböző, egymásnak ellentmondó hírek, és annyira sok a hazugság. S a hazugságokra hiába jön rá az ember nap mint nap, mivel már azzal sem törődnek, hogy legalább az igazság látszatát megőrizték.

Azt gondolom, hogy a *Hamlet* a mai világban mindenképpen egy kényelmetlen, veszélyes útnak a választását jelenti. Beleértve azt a kényelmet, amit ma az egész fogyasztói világ jelent. Hiszen kevésbé vagyunk gondolkodó lények azáltal, hogy a fogyasztói társadalom rabjai vagyunk. A függőség óriási. Elsősorban a high-tech-től és a médiától vagyunk függőek, és pont ezek manipulálnak a legjobban. Ezt én legalább olyan súlyosnak gondolom, mint a kábítószerektől való függőséget.

D. K.: Az előadásban kiemelt szerepe van a Wittenberg-csoportnak, *Hamlet*tal az élen. Miért fontos őket leválasztani a többi szereplőtől? Mit jelent ma a Wittenberg-csoport?

T. G.: Annak idején, amikor a *Hamlet*et rendeztem, akár Craiován, akár Kolozsváron, arra törekedtem, hogy *Hamlet* velem, aki akkor harminc és negyven között jártam, egykorú legyen, tehát ő legyen a tapasztaltabb, és hogy a király

legyen a fiatalabb. Így sokkal perverzebbé vált az a helyzet, amikor a fiatal király megígéri, hogy trónörökösévé teszi *Hamlet*et. 1987-ben a végtelenítettnek látszó diktatúráról nem hittük, hogy egyhamar megszűnik. Ha valaki ki akarná várni, hogy vége legyen a diktatúrának és meghaljon a zsarnok, eltelik egy egész generációnyi élet. Itt van a nagy dilemma most, hogy a mai tizen- és huszonéveseknek milyen lesz a jövőjük, ha ez a fajta jelenlegi globális és pervers diktatúra állandósul. A kiszolgáltatottság nagyobb, mint a régi rendszerben. Ak-

kor az asztalra ki voltak téve a kártyák, tudtuk, hogy mire lehet számítani, és mit kell az ellenállás érdekében tenni – most sokkal alattomosabb az egész.

Úgy érzem, hogy az igazság iránti érdeklődést vagy vágyat is elnyomja az előbb említett konzumrendszer, mert bizonyos komfortok feladásával jár, ha az ember végig akar menni egy radikális úton. Ez a csoport, *Hamlet* és barátai ma egy lehetséges modellt jelenthetnek. Most is vannak askéta fiatalok, akiket nem feltétlenül a pénz és a fogyasztás érdekel, hanem egy igazságosabb világrend megteremtése foglalkoztatja őket. Látják a hatalmas szakadékot a gazdagság és szegénység között, látják, hogy mennyire manipulál a média, és hogy



W. Shakespeare: *Hamlet*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2021, r: Tompa Gábor, a képen hárman a „Wittenberg csoportból”, középen Vecsei H. Miklós mint *Hamlet* (fotó: Szentes Zágon, forrás: huntheater.ro)

mennyire meg vannak vásárolva az államok, kormányok. Látják, hogy az emberek, mint valami bábuk egy pénzhatalmi elit kezében, végrehajtják azt a démoninak nevezhető tervet, ami a szabadság látszatát keltő rabszolgaságot hozza létre az egész földön. Nehéz dolog ez, mint ahogy nehéz dolga van Hamletnek és körének, hogy a rendszerrel szembe menjenek és kiderítsék az igazságot.

A mostani darabválasztásomban komoly érv volt, hogy dolgoztam Vecsei H. Miklóssal, Hasival. A Pesti Színházban ő játssza a *II. Richárd* címszerepét, illetve láttam a *Mondjad, Atikám!* József Attila-estjét és a Dosztojevszkij regényéből készült előadást, *A félkegyelműt*, amit ifj.

Vidnyánszky Attila rendezett, és amelyben ő volt Miskin herceg. Úgy gondolom, hogy Hasi egy olyan alkat, aki ezt a Hamletet, ennek az újfajta „szerzetesnek” a típusát létre tudja hozni. Ez az új közösség, mely nem feltétlenül egy vallási értelemben vett „szerzetesrend”, lemond sok világi dologról, nem a pénz, a hatalom érdekli őket, hanem az igazság. Mondhatnánk ezt akár liberális eszmének is, ha nem lenne a liberalizmus annyira lejárva éppen a progresszív és szélsőséges ideológiák által, amelyeknek semmi közük nincs a hagyományos liberális eszmékhez.

D. K.: Sokan újrafordították a darabot, van egy trendje a klasszikusok újra fordításának, azonban ebben az előadásban úgy döntöttek, hogy mégis Arany János fordítását veszik alapul. Mi indokolja ezt a döntést?

T. G.: Azt hiszem, hogy Arany János áll még mindig a legközelebb az eredetihez, úgy érzem, hogy nagyobb a költői ereje, mint bármelyik kortárs fordításnak. A gondot azok a régies kifejezések okozzák, amelyeket ma már senki nem ért. Ezek esetében mindig próbáltuk a szöveget az eredetivel összehasonlítani, kiigazítani, ügyelve, hogy a szöveg egésze ne szenvedjen csorbát. A shakespeare-i nyelv sokszor korszerűbb és direktebb, mint nagyon sok későbbi fordítás.

A lényeg az, hogy a műnek az értelme, jelentése ne sérüljön, ugyanakkor a mostani nézőkhöz szóljon. Meg kell találni azt az egyensúlyt, ami nem sérti a mű szellemiségét, de ugyanakkor csak egy bizonyos kontextusban érvényes. Arany Jánosból indultunk ki tehát, de nincs szóról szóra betartva, néha beleírtunk egy-egy mondatot, amit egyenesen Shakespeare-től vettünk, és vannak teljes monológok, sőt, szerepek is, amiket kihagytunk ebből az előadásból. Például nincsenek színészek benne, holott mind a kolozsvári, mind pedig a craiovai előadást pontosan erre, a színházra építettem.

D. K.: És miért nincsenek benne a színészek?



Vecsei H. Miklós a *Hamlet* jelmezes próbáján (fotó: Szentes Zágon, forrás: kultura.hu)



Az „egérfogó jelenet” az előadásból
(forrás: huntheater.ro)

T. G.: Azért nincsenek, mert itt nem úgy épül az előadásban belüli színházi jelenet, mint annak idején, hogy Hamlet a rendező, és az előadásra egy ideális színésztársulatot toboroz. Itt épp a királlyal és a királynővel játszatja el az egérfogót, hogy ők tapasztalják azt meg. De a király nem a saját szerepét játssza, hanem a bátyját, akit megölt, a királynő a saját szerepét, a gyilkost pedig maga Hamlet játssza el. Ez egy nagyon érdekes helyzet – egyfajta terápia.

D. K.: Ebben az előadásban megnő Ophelia szerepe. Milyen plusz jelentést kap a történet attól, hogy Ophelia játssza a szellemet is?

T. G.: Nem a Szellemet játssza, hanem egyfajta médiumot, mely a Szellem üzenetét közvetíti. Ophelia mindig úgy jelenik meg az előadásokban, mint egy megálázott, megőrülő, öngyilkosságot elkövető nő. Mindig is áldozatként ábrázolták, itt viszont az egész történetnek ő a továbbblendítője. Egy olyan rendkívüli érzékenységgel és különleges képességekkel megáldott lény, aki az ösztöneivel megérzi – mint a görög drámákban a jós – ezt a tragédiát, amit nem tud pontosan megfogalmazni. Mintha egy médium volna, akinek a segítségével Hamlet kommunikálni tud az apja szellemével. Ezt megpróbáljuk végigvinni az előadásban; így Ophelia még a halála után is megjelenik, mivel egyúttal tanúságtevő is, ami nagyon fontos a mai világban. A másik fontos dolog Ophelia kapcsán, hogy nem öngyilkosságot követ el, hanem a király öleti meg őt – akinek a sikertelen bűnbánat és ima után egyértelműen az a célja, ami a világban nagyon sok rendszernek, hogy mindenkit, aki útjában áll, eltegyen láb alól, és ezek közé tartozik Ophelia is.

D. K.: Miért döntött úgy, hogy két színésznőre bízta Rosencrantz és Guildenstern szerepét is?

T. G.: Egyrészt éppen azért, mert ezek a szereplők kontrasztban állnak Opheliával, másrészt Hamlet egykori iskolatársai, barátai, akikkel valamilyen talán szerelmi vagy szexuális kapcsolatot is fenntartott. Így egyfajta erotikus vonalat is behoznak az előadásba, aminek az a szerepe, hogy Hamlet karakterét árnyalja.



Ophelia (Tótszegi Zsuzsa) mint Claudius áldozata a színpad hátsó traktusában (forrás: huntheater.ro)

Mint ahogy a világban senki nem születik aszkétának, Hamlet is valamilyen élettapasztalat birtokában dönt úgy, vagy ennek a világnak a megértése vezeti rá arra, hogy ő egy egészen más, visszafogottabb, aszkétikusabb életet akarjon folytatni. Rosencrantzt és Guildensternt azért hívja a király, hogy különböző *élvekbe vonják be* Hamletet – így is mondja az Arany János-i szöveg. Egy második megkísértésként jelennek meg az életében, aminek ellen kell állnia. Emellett Rosencrantz és Guildenstern azoknak az örök alkalmazkodó és mindenfajta rendszert kiszolgáló személyeknek a megtestesítői, akik mindig visszatérnek, túlélnek a rendszereket. Őket nevezi Hamlet szivacsnak, akikből a király információkat szív ki, aztán kifacsarja és eldobja őket.

D. K.: *Mikor volt legutóbb ilyen, hogy a KÁMSZ-ban (a Kolozsvári Állami Magyar Színházban) meghívott színész játszott a főszerepet, és mit jelent ez a társulat számára a munka szempontjából?*

T. G.: Mindig friss vérkeringést, friss energiákat hoz, s remélhetőleg megváltoztatja a szokásos beidegződéseket. Stief Magda Az *öreg hölgy látogatásában* 2014-ben vendégként volt főszereplő. Igaz, ő korábban mint a színház örökös tagja innen vándorolt ki, játszott *A székekben*, a *Cseresznyés kertben*, tehát nem igazán volt vendég, nem volt meglepetés. Annak idején Kézdi Imola is úgy került a társulathoz, hogy vendégként meghívtuk. Néha nálunk is bekövetkeznek olyasfajta rutinosodások és elkényelmesedések, melyek bármilyen társulat életében előfordulnak – s ezeket tudatosítani kell. Ezért jó, ha van egyfajta frissülés a munkamódszerben, játéktílusban, erőbedobásban. A Kolozsvári Magyar Színház társulatáról mindenki úgy beszél, mint a legjobb magyar nyelvű társulatról, mint a legtöbbet díjazott színházról – ez ellen a paradigma ellen folyton küzdeni kell.



Rosencrantz (Imre Éva) és Guildenstern (Pethő Anikó) jelenete (forrás: huntheater.ro)

D. K.: *Bianca Imelda Jeremias jelmezei inkább a jelen felé tolják Hamlet történetét, míg Both András díszlete stilizáltan bontja ki ezt a világot. Hogyan zajlott ennek az összetett világnak a megteremtése?*

T. G.: Érdekes volt, mert nagyon sok változáson mentünk keresztül a díszlettel és a jelmezekkel kapcsolatban is. Remélem, hogy végül valóban eljutottunk ahhoz, amit szerettünk volna. Mindig megvan a kísértés, hogy valamilyen korba visszahúzzuk a Shakespeare-előadások látványvilágát – nem föltétlenül a 17. századba, de legalább ötven évvel korábbra, mint amelyben most vagyunk. A kortársihoz a lehető legközelebb álló megfogalmazásra kell törekedni, a jelme-

zek terén mindenképp. Ugyanakkor van egy stilizált terünk. Ez egy üres tér – stilizált, amennyiben szelektív. Csak egy kiemelt, erős eleme van, az úgynevezett „hamleti cella”, ami metamorfózison megy keresztül. Ahhoz hasonlóan, ahogy a szerzetesek egyszer csak elvonulnak egy barlangba vagy cellába, ahol nincs más, csak egy deszka vagy egy kereszt, Hamlet is mindent kirámol a Szellemmel való találkozása után ebből a szobából, és üres marad a tér. Amikor Hamletet Angliába száműzik, ez a tér valamilyen módon profanizálódik, majd a végén újra szakrális jelentést nyer; visszatérünk egy-két kép erejéig Hamlet gyerekkorához, hiszen Hamlet és Ophelia gyerekkoruk óta ismerik egymást. Tulajdonképpen ez egy gyerekkori szerelem, amit megtör a diktatúra – ez egy nagyon érdekes és tragikus dolog. Én mindig csodáltam azokat a házastársi kapcsolatokat, amelyek már akár a gimnáziumban elkezdődtek. Valami ilyesmi jöhetett volna létre Hamlet és Ophelia között, ha nem szól közbe a mindent elsőprő politika.

D. K.: *Rancz András videói is hozzájárulnak az előadás képi világához. Ez miben erősíti az előadás koncepcióját?*

T. G.: Egy kontrasztot próbálunk általuk megteremteni: ebben a hatalmas üres térben – kissé stilizáltan – olyan ez a cella, mint egy puszta helyezett kis kunyhó. E térben az egyedüllét is nagyobb lesz, ugyanakkor benépesíthető zajos eseményekkel is – több napig tart az ünneplés például. Amikor a király bejelenti a házasságot, belecsöppenünk egy nagy királyi bulinak a közepébe. Ebben a vi-



Hamlet cellája mint „pusztai kunyhó” a háttérben (forrás: huntheater.ro)

szonylag üres térben várakozással, bizonytalansággal, feszültséggel teli portrékat szeretnék megjeleníteni, amelyek felerősítik a történet rejtélyes hangulatát, azt, hogy senki nem tudja, mi történik, mi az a titkolt, ki nem mondott valami. Megjelenik a rémület is bizonyos tekintetekben, a király vagy Hamlet arcán. Néhány ilyen elemet szeretnénk a projekcióba beépíteni, amelyek egyszerre kontrasztként és kommentárként is működnek. Ilyen értelemben a vetítés nem illusztráció, hanem a belső

világ kivetülése inkább. Mivel e térnek nagyon széles a horizontja, ezek a vetítések néha kitágítják, a végtelenre nyitják a perspektívát, máskor meg éppen ellenkezőleg, lezárják, beszűkítik a teret.

D. K.: *Ki lehetne Hamlet napjainkban? Kinek szól az előadás?*

T. G.: Azt gondolom, hogy Hamlet elsősorban fiatal értelmiségi – bár ma már ez is annyira homályos kifejezés, hiszen az értelmiségnek mindig ellenzéki feladata kellene legyen, mert része a hatalmat ellenőrző és egyensúlyban tartó rendszernek – nem feltétlenül kritikai értelemben, hanem a tudás közszolgá-

latba állítása és a tájékoztatás által. Maga a művészet is ezekre a dolgokra reflektál. Hamlet és csoportja – akiknek egyfajta közös tudásszerzésben, képzésben volt részük – olyan fiatalokból áll, akik szembe mernek fordulni a hatalom embe-
reivel, és képesek végigjárni a maguk útját, még komoly áldozatok árán is. Jó lenne, ha ma is volnának olyan erős egyetemek, mint akkoriban Wittenbergben, ahol a fiatal értelmiségiek hasonlóan komplex felkészülésben részesülhetnének.

Ez valamiféle erjesztője lehetne a társadalmi változásnak, hogy ne kössenek kompromisszumot, ne a kényelmes utat válasszák. Ilyen értelemben az előadás mindenkihez kellene szóljon.

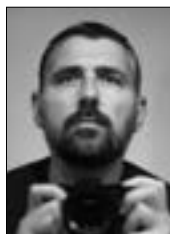
A nagy klasszikus drámák és tragédiák mindig kudarccal végződnek. Ezek a világban érzékelhető kibillent egyensúly – a „kizökkent idő” – helyreállításának a kísérletei, legyen szó Prosperóról vagy Oberonról a *Szentivánéji álomban*, vagy Hamletről, de a Molière-darabok közül *A mizantrópban* Alceste szerepe is ilyen. A történetek mindig kudarccal végződnek, de ezek a kudarcok tanulságosak. Felmutatják egy új világ lehetőségét, mely azonban csak akkor válhatna valóra, ha ezek a nagyon bemerevedett és jól működő rendszerek eltűnnének. Shakespeare-nél tulajdonképpen ez a tragédia maga: ahhoz, hogy létrejöjjön egy új világ, a réginek teljesen el kell tűnnie.



Háttérvetítés az előadás egyik jelenetében
(fotó: Biró István, forrás: huntheater.ro)

“There Are Ascetic Young People Today as Well”

Hamlet Director Gábor Tompa in Conversation With Kata Demeter
The Kolozsvár (Cluj-Napoca) Hungarian State Theatre will present itself by Shakespeare’s *Hamlet* directed by Gábor Tompa at MITEM 8 this spring (the premiere took place in Cluj-Napoca last December). The ideas of the dramaturge of the production, András Visky on the reinterpretation of the work were published in our January issue. This conversation involves Gábor Tompa’s previous *Hamlet* productions, as well as how he, seeing the emerging young theatre practitioners’ moral commitment, has now rethought and staged Shakespeare’s eternal tragedy. Finally, he summarizes the historical experience of humanity passed down in the works of classical drama composers like this: “These stories invariably end in failure, but the failures are instructive. They show up the possibility of a new world, which could only become a reality if the deeply entrenched and well-functioning systems were to disappear. With Shakespeare, this is in fact the tragedy: for a new world to come into existence, the old one must completely disappear.”



ALESSANDRO SERRA

„Mindent, amit tudok, a színészektől tanultam”

Összeállítás a *Macbettu* rendezőjének vallomásaiból

Alessandro Serra rendező, szerző, díszlettervező, fénytechnikus. Színháztudományokból diplomázott, szakdolgozatának címe: *A képek dramaturgiája*. 1999-ben alapította meg a TeatroPersona társulatát, amellyel saját előadásait kezdte színpadra vinni Olaszországban, majd idővel Európa-szerte és azon túl, így Ázsiában, Dél-Amerikában, Oroszországban, az Egyesült Királyságban. Számos elismerésben részesült: megkapta az UBU Díjat, Olaszország egyik legrangosabb színházi elismerését; 2017-ben a *Macbettu* lett az év legjobb előadása, illetve ugyanabban az évben neki ítelték oda az Olasz Színházi Maszk Díjat a legjobb díszlettervért és a legjobb előadásért. További elismerései: Hystrio Díj (2019, Olaszország); Arany Babérkoszorú Díj (Szarajevó, MEES Fesztivál).¹

Alessandro Serrát Claudia Cannella, a Hystrio Egyesület elnöke kérdezi²

– Négy éve, hogy ismertté válttál a *Macbettu* előadással, most 45 éves vagy. Így utólag elégedettnek érzed magad ezzel a viszonylag lassú kibontakozással a karrieredben, vagy inkább jobban szeretted volna már korán sikeressé válni? (Nevetés)

– Négy évvel ezelőtt, a *Macbettu* előtti évben még azt mondtam magamról, hogy az olasz színház egy beteljesületlen ígérete vagyok. Ma már inkább egy öreg tékozlónak (l’ancien prodigue) tartom magam. (Nevetés) Ez az életkor-kérdés

¹ Forrás: Alessandro Serra saját önéletrajza, elérhető eredeti nyelven a művész honlapján: <https://www.alessandroterra.eu/bio/>

² Forrás: A 2019. évi Velencei Biennálé 47. Nemzetközi Színházi Fesztiváljának keretében Alessandro Serrával történt beszélgetés és közönségtalálkozó felvétele, amely 2019. augusztus 4-én készült a velencei Giardino Marceglio-ban. A felvétel ezen a linken tekinthető meg: <https://www.youtube.com/watch?v=o6SugH0ePZM>

mindig is érdekes volt a számomra, mert fiatalon valójában sosem gondoltam, hogy színházzal foglalkozzak, a film akkor még jobban érdekelt, ezért a mintáim is mások voltak. Így huszonkét évesen még Jean Vigo példája lebegett a szemem előtt, aki idő előtti haláláig, huszonkilenc éves korára már létrehozta három fő művét, vagy Orson Welles, aki huszonnégy évesen forgatta a filmtörténet egyik legfontosabb alkotását. Tehát huszonhá-



Alessandro Serra (középen) a 2019-es velencei közönségtalálkozó videofelvételén (forrás: youtube.com)

rom éves koromig egész jól elvoltam, majd mikor huszonnégy lettem, elkezdett zavarni, hogy nem igazán történik semmi. *(Mosolyog)* Az idő haladt, én dolgoztam tovább, majd egy ponton, amikor áttértem a színházra, észrevettem, hogy az általam egyik legtöbbször tartott alkotó, Kantor, akit folyamatosan követtem az írásain és előadásain keresztül, hetvenévesen tett szert a világhírnévre. *(Nevetnek)* Így aztán megbékéltem az életkor nyomásának ezzel az állandó rémálmával.

– *Ha most azok után, hogy híressé váltál, visszatekintesz, akkor előnyét látod ennek a lassú fejlődésnek?*

– Azt hiszem, igen. Például a „szerzőiség” kérdése (amiről korábban szó volt itt egy másik beszélgetés során), az olyasvalami, ami engem is kimondottan érint. Mikor színházzal kezdtem foglalkozni, eleinte egyszerre működtem annak szinte minden területén, aminek persze anyagi okai is voltak. Nem akartam csupán egy-egy részterületével foglalkozni, mint hangosító vagy világosító, mert a belső vízióimat szerettem volna a lehető legteljesebben felszínre hozni. Így aztán, mielőtt egy előadást színre vittem volna, meg kellett építenem a díszletet, meg kellett írnom a szöveget, be kellett állítanom a fényeket... A rendezés csak ezek után következett, mint egy ajándék, szinte váratlan ráadásként. Ez ma is hasonlóan történik: a rendezés a munkáim egészének talán a legkevésbé érdekes szegmense. A dramaturgia nálam nemcsak a szöveggel való munkát jelenti, hiszen amikor a szövegeket előre átfírom vagy lefordítom, már foglalkozom a fénnel, a színtérrel, a tárgyak világával is – ezek nálam mind a dramaturgia szerves részét képezik. Tehát ez a fajta színpadon történő „írás” nagyban köszönhető azoknak az egyébként fáradságos éveimnek, amikor technikusként dolgoztam, hiszen végül is ebből éltem abban az időszakban, de persze a technikus munkája szépsége is vonzott. *(Nevetnek)* A technikusok ma már gyakran a hátuk közepére kívánnak, hiszen úgy instruálok őket, hogy korábban én is végeztem ezt a munkát. Ahogy Mejerhold fogalmaz: „ahhoz, hogy egy szabónak jól tudj instrukciót adni, neked is tudnod kell varrni, különben az instrukciód üres képzelgés marad.”



A 2018-ban készült televíziós interjú egy kockája Alessandro Serrával
(forrás: youtube.com)



Leonardo Capuano (Macbeth) és Fulvio Accogi (Lady Macbeth) jelenete a *Macbettu*-ban (fotó: Alessandro Serra, forrás: albionline.it)

Az életben gyakran előfordult már velem, hogy a kezembe került valami különleges dolog, aminek az értékéről elsőre fogalmam sem volt. Ez történt, amikor egy alkalommal Szardíniába mentem egy karneválokat feldolgozó fotókiállítás miatt. Ott született meg váratlanul a *Macbettu* ötlete.

Ha megfigyeljük a Barbagia területén ma is élő karneváli hagyományokat, az egyik dolog, ami elsőre feltűnhet, a nők, szereplő részvételének hiánya. Erről az embernek eszébe juthat, hogy például az Erzsébet-kori angol színházban sem léphettek színpadra nők.

Ezért éppen e maszkulin történetben, ahol tulajdonképpen Lady Macbeth az egyetlen jelentős női szereplő, arra gondoltam, hogy pont egy férfi lehetne az a figura, akinek a tolmácsolásában e karakter szavai a legmélyebben visszhangozhatnak. Sokáig kerestem férfi szereplőket az előadáshoz. A jelenlegi nyolc színészből álló stáb az előadást előkészítő műhelyfoglalkozás harmadik állomása után állt össze.

Shakespeare-nél a színpadra állításra vonatkozó jelzések és útmutatások mind fellelhetőek a költői szövegvilágon belül. Elmeséli, ahogy Macbeth megöli a királyt, amit aztán meg is jelenít a reprezentáció színházi eszközeivel. De van itt valami, ami ennél is értékesebb: a szöveg mögötti képek, amikkel a munkánk során a legtöbbet dolgoztunk. Ha elmondjuk Macbeth történetét, ahogy megöli a királyt, az egy jól előadható történet, de még mindig nem több annál. Shakespeare-nél a szöveg mindig csak ürügy, mindig van valami szövegen túli. A kortárs drámairodalom egyes szövegeit éppen azért tartom nagyon gyengének, mert lehet, hogy érdekes történeteket dolgoznak fel kiváló dialógusokkal, de ezek mögött, ezeken túl hiába keressük bennük a képi világ többletét. Ezért számomra hiányzik belőlük a felfedezni, kutatni való másik valóság; csak az jelenik meg, amelyről a szavak konkrétan informálnak.

³ Forrás: A TV2000-csatorna adásában, a 2017–18-as évad legjobb színházi előadásért járó „Ubu” díj nyertese, a *Macbettu* rendezője, Alessandro Serra mesél az darab születéséről 2018. június 5-én a Teatro Argentina-ban (Róma). Az interjút Goffredo Merolla készítette. Forrás: „*Macbettu di Alessandro Serra*”; a felvételt ezen a linken tekinthető meg: <https://www.youtube.com/watch?v=H6Df-Ayxjv8>

A színészekkel az első próbanapoktól fogva különböző módon, de mindig a képzőművészeti folyamaton dolgoztunk. Arra invitáltam őket, hogy együttműköd-jünk a képek keresésének és megalkotásának folyamatában. Ezek a képek nem pusztán szemmel láthatóak, hanem olyan szimbólumok, amelyeknek valamilyen módon sugározniuk is kell a konkrét jelentésükön túl. Ezt követően a feladat om ezek dramaturgiai szerkesztése, tehát hogy minél alkalmasabb hordozói legyenek annak az esemény-sornak, vagyis szövegnek, amit végtére is elmesélünk.

Éveken át dolgoztunk azokon az érzelmeken, melyek aztán a testi kifejezés eszköztárán keresztül képesek megjelenni, legyen szó a térben megjelenő több emberi test egymáshoz, a tárgyakhoz vagy a fényhez való viszonyáról.

És itt lép játékba az ének és a hangzásvilág, vagyis a szavak hangzásában rejlő többlet-lehetőség, ami már-már a mágia világába vezet. Egy bizonyos ponton a szó cselekszik, és felszámolja a jel és jelentés viszonyát.

„A színházművészet fejlődése során a szöveg az egyik utolsó alkotóelem volt, amit hozzáadtak.” – állította Jerzy Grotowski.

A színház valójában egy játék, a gyerekek játéka. Van egy csodálatos írás a gyermekkorról, mely a következőt állítja: egy gyermek minél távolabbi [elvon-tabb], eszközzel játszik, ahhoz képest, mint amire utal vele – például amikor lo-vagol egy söprűnyélen –, annál inkább felszabadítja az energiáit, vagyis ugyanazt az erőt, amivel a színész is dolgozik.

Shakespeare-nél a nyelv mindig problematikus, mert a fordítások sohasem mű-ködnek: nem görbülékenyek, nem zeneiek. Ezért amikor eszembe jutott a *Macbeth*, az is felöltött bennem, hogy miért ne lehetne szárd nyelven előadni. Korábban nem igazán tudtam azonosulni ezzel a nyelvvel, valamifajta elutasítás volt bennem vele szemben, ahogy bizonyos értelemben a saját gyökereimmel szemben is.

A társulat egyes színészeivel abban a szerencsében volt részünk, hogy néhány éven át gregorián énekeket tanulhattunk egy szerzetestől, aki aztán spirituális értelemben is a kísérőnkké vált. Először persze csak azért fordultam hozzá, mert meg akartam tanulni a gregorián énekeket, amire ő csak mosolygott, mondván, hogy ez nem olyasmi, amit meg lehet tanítani, hiszen ez lényegét tekintve nem zene, hanem imádság. Ez az egész tanulási folyamat végül egy gyönyörű lelki uta-zássá vált a számunkra, amikor vasárnaponként latinul énekeltük a gregorián dalokat a szerzetesekkel közösen. A rituálé jellege ezzel a fajta részvétellel telje-sen más jelentőségre tett szert.

Mindent, amit tudok, a színészek-től tanultam. Például a fények és a tér vi-szonylatáról is sokkal többet tanultam egy bizonyos pantomimestől, Yves Leb-retontól, mint bármely másik rendezőtől, díszlettervezőtől vagy világosítótól. A térrel való munka számomra azért meghatározó, mert nem használok díszle-teket. Ehelyett olyan színpadi kiegészítő elemeket, tárgyakat keresek lehetőség szerint, amelyeket a mai fogyasztói társadalom már használaton kívül helyezett.

Gyermekkorom óta készítek fényképeket, ezért ösztönösen is kialakult ben-nem egy szemlélet, hogy a világot „derékszögben” szemléljem. Sokan félnek a

derékszögtől, vagyis a keretezéstől. Azt mondják, hogy „ó Istenem a keretezés, a negyedik fal...”, szerintem ez butaság, mert nem veszünk tudomást arról a tényről, hogy az egész művészet mindig egy bizonyos kereten belül képes megvalósulni. A színészeket – akikről azt gondolom, hogy alkotásellenesek és ugyanakkor azt az alapanyagot jelentik, amelyből a színház létrejön – mindenekelőtt arra szeretném rávezetni, hogy miként hozzák létre a teret maguk körül, miként legyenek az őket körülvevő tér tudatos megalkotói. Ez nem mindig sikerül, mert a színészek tudva, tudatlanul nemegyszer megölik a teret maguk körül.

Mivel a fotográfia felől érkezem, egyre világosabban látom, hogy egy étellel teli kép milyen hatalmas lehetőségeket rejt magában. A néző talán észre sem veszi, mert a történetre figyel, de valamilyen módon hatnak rá – a tükör-neuronjaira (*nevet*) – ezek étellel teli képek.



A Filonzana figurája
az ottanai farsang idején
(fotó: Luca Pesci, forrás: vistanet.it)

„Minden, ami mély, szívesen ölt maszkot”

Nietzsche, Túl jön és rosszon

„A »Filonzana« egy nagyon fontos maszkos karaktere a szárd Ottana karneváli hagyománynak. Ez egy női karakter, amit természetesen férfiak adtak elő, mert a nők szigorúan nem vehettek részt ezekben a rítusokban. Ő az idős nőt jeleníti meg, aki púpos és sánta és fel alá járkál az Ottana alatt, miközben mindenkit irányít, mert a kezében tartja mindenki életét, amely életet egy-egy szál gyapjúfonál szimbolizál. Tehát mindenkinek azt kell tennie, amit ő mond, mert ha valaki nem úgy tesz, akkor őt a nyíróollókkal a kezében fenyegeti, hogy elvágja a fonálát és ezzel megtöri az életét. Ezért ez egy rendkívül fontos szereplő, többek között azért is, mert a Párkákat

idézi fel, vagyis azt a három boszorkányt, akiket a rómaiak Párkáknak, a görögök Moiráknak neveztek, és akik valamennyi ember életfonalát szövögetik.”⁴

„Macbeth mindig a jövőben él...”

Alessandro Serra: Ami leginkább megragadott ebben a szövegben már nagyon sok évvel ezelőtt, az valójában Simone Weil *Jegyzetfüzetének* olvasása közben állt össze a számomra, ahol ez a mondat áll: „Amikor a természetfeletti belép egy

⁴ Gianluigi Paffi, a Museo delle Maschere Mediterranee (Mediterrán Álarcok Múzeuma) munkatársa Mamoiada városában, ahol a Szárd karneváli hagyományoknak az egyetemes világörökség részét képező jellegzetes álarcai tekinthetők meg. G. Paffi előadása ugyanazon felvétel kiegészítő, ismeretterjesztő epizódja.

olyan lénybe, akiben nincs elég szeretet azt befogadni, gonosszá válik.” (S. Weil, *Jegyzetfüzet III.* – saját fordítás). Amikor ezt olvastam, a szélére odaírtam: *Macbeth*. Mert a boszorkányok ebben a darabban teljes mértékben természetfeletti lények, de mégis közülük van a természethez. Egyszerre a jólét és a szerencse hordozói, bizonyos értelemben a termékenység biztosítékai is. Ők azt ígérik neki, Macbethnek, hogy egykor Cawdor thánja lesz, majd azt követően király...

Amit Macbeth cselekszik, az végtére is nem logikus. Mert ha a boszorkányok mint természetfeletti erők megérkeznek hozzá és azt ígérik neki, hogy figyelj, először thán vagyis gróf leszel, majd ezután király, akkor, amint megkapta a címet, nem lenne más dolga, mint várni, hogy király legyen, amikor eljön az ideje. Azonban nem ezt teszi, gyilkolással szerzi meg a királyi trónt.

Ez egy másik dolog *Macbeth*ben, egyrészt a képessége, hogy természetfeletti erőkkel legyen kapcsolata, ugyanakkor a képtelensége, hogy a jelenben éljen, mert Macbeth mindig a jövőben él, a holnapban, a holnapban, a holnapban, a holnapban...

Hogy mi a színház jövője? A színház szükségtelenné válása mindig felmerült, aztán sohasem történt meg. A televízió megpróbálta, és nem történt meg. Aztán jött az internet, és ismét csak nem történt meg... Szerintem azért alakult így, mert az embereknek szükségük van az egymással való találkozásra, és arra, hogy valaki vezetésével egyesüljenek egy rítus keretében, legyen az bárki, hívhatjuk egy hivatalos személynek, papnak, vagy ahogy tetszik... Ez egy velünk született ősi szükséglet, aminek természetesen sok köze van Dionüszoszhoz is... Még ha ez egy világi rítus is, mint a vörösbársonyfüggönyös színházaké, de mindenképpen egy rítus marad, amiből egy ponton nem lehet leadni, és soha nem fog megszűnni, mert magától értetődően része az emberi természetnek, és ez most talán még jobban felértékelődik, ahogy a világ egyre inkább az elszemélytelenedés állapotára felé tart...

Mondhatok egy példát, amit gyakran idézek: egy színésznő belép a színpadra, felolvass egy levelet, majd érzelmileg reagál a levélre, mondjuk a földre zuhan, vagy csak lerogy egy székre. Ebben a cselekvésben létrejön egy érzelmi viszony színész és néző között. Szerintem ez a legértékesebb dolog. Én mint rendező vagy dramaturg, még egy lépést teszek előre, ha elmondom a nézőnek, mi volt a levél-



William Shakespeare *Macbeth* című drámája nyomán, Alessandro Serra: *Macbettu*, Sardegna Színház, TeatroPersona Társulat, Cagliari, 2017, r: Alessandro Serra, a vészbányák jelenete (fotó: A. Serra, forrás: teatropersona.it)

ben. Ekkor ugyanaz az érzelem már koncepcionális természetűvé válik. Ebben sincs semmi rossz, hiszen az irodalom is erre épül. De azt gondolom, a színház az a hely, ahol az ilyen érzelmeket lehet közvetíteni, vagyis mindazt, ami létrejöhet egy hús vér-előadó (színész és/vagy táncos) és a néző között.

„...egy misztérium színreviteléről van szó...”⁵

– Mi az összefüggés a szárd kultúra és a Macbeth között? Mi indította arra, hogy megírja a Macbeth szárd változatát?

A karneváli hagyomány helyszínein a szárd dialektus – különösen a Barbagia Régióban, ahonnan az édesapám származott – szerintem nagyon száraz, durva és éles hangzású. Egyszerre egy nagyon nyers és zenei nyelv. Ugyanakkor a lo-

gudorói nyelvjárás hagyományosan a tenorénekülés nyelve, amelyet az UNESCO az emberiség egyik szellemi örökségének ismert el. Ez a hangzás végigkísérte gyerekkoromban a nagyszülőknél töltött nyarakat. Otthon szárd dialektusban beszéltek, szárd ételeket ettek és ittak, és mindent áthatott a sajt és a túró illata. A nagyapám Barbagia nemesi öltözetét viselte, kecskeszaga volt, és rettenetes, titokzatos nyelvet beszélt. Az a bizonyos szárd nyelv mé-



Szardíniai tenorénekesek, a Cuncordu e Tenore de Orosei tagjai a helyi templomban egy videófelvételen (forrás: youtube.com)

lyen belém ivódott, és minden szótag ma is messziről, áthatóan visszhangzik bennem, amikor a színészek mondatait hallom. Gyermekként már értettem, de nem mertem beszélni rajta. Félelmetesnek találtam ezt a számomra mágikus és lenyűgöző nyelvet, amely feltétlenül hatással van arra, aki figyelmesen hallgatja. Így amikor 2006 februárjában Lulába mentem, majd sorra látogattam Bitti, Orgosolo, Gavoi településeket, hogy kövessem a karneválokat és a tenor énekeket, akkor ugyanaz a hang, amely egykor félelmetes volt a számomra, felidézett valamit, ami egyszerre tökéletesnek tűnt arra, hogy elmeséljük ezt a tragikus történetet.

Shakespeare olaszul nagyon bőbeszédű és irodalmias, nem rendelkezik egy igazán testes hangzással, illetve nagyon nehéz énekbeszédbe áttenni. Rögtön azután, ahogy a színészek elkezdték ezeket a szavakat szárdul visszaadni, csak felszabadult valamiféle természeti erő, ami egészen mélyen megrázott mindannyiunkat. Akár énekeltünk, akár beszéltünk, átjött a nyelv brutalitása, ami

⁵ Forrás: Yao Janian készítette interjú Alessandro Serrával, amely a 2019-es Wuzheni Színházi Fesztivál (Kína) saját kiadványában jelent meg.

egyszerre ijesztő és közben hihetetlenül képlékeny maradt, mert teret engedett a zeneiségben rejlő kifejezőerőnek. Akár az ógörög nyelv vagy más olasz dialektusok: élenek, lenyűgözőek, és működésükben nélkülözhetetlen a test hangkép-ző apparátusának egésze.

– *Mi a kapcsolat a dráma és a rítus között?*

Nincs közöttük kapcsolat, mert egy és ugyanazon dolgok. Az eredendő bűnt nekem úgy tűnik, Aiszkhülosz követte el, a nagy drámaíró, aki a misztériumok városában, Eleusziszbán született. Ő volt az első, aki ezeket felhasználta a drámaiban. Ezért a megbocsáthatatlannak tartott bűne miatt – tudniillik amiatt, hogy vulagrizálta a misztériumokat – egy orákulum megjósolta, hogy egy égi dárda áldozata lesz.

És így is történt. Aiszkhülosz Gela városában, Szicíliában halt meg, amikor egy teknős váratlanul rápottyant az égből. Ha jól emlékszem, egy sas (Zeusz és Jupiter szimbóluma), miközben egy teknőst ejtett zsákmányul és próbálta a páncélját feltörni, leejtette a magasból, és éppen Aiszkhülosz kopasz fejét találta el. Elképesztően teátrális jelenet: mitikus, tragikus és egyszerre ellenállhatatlanul komikus.

Ezt a leckét éppen Shakespeare értette meg a leginkább, de ez a zseni mégsem tehetett mást, mint hogy teljes egzisztenciáját a londoni Erzsébet-kori színjátszásnak szentelje, ahol a színházakat pogány szentélyek helyére építették és bordélyházak vették körbe. Ez a két kereskedelmi tevékenység a történelem során gyakran cserélt helyet. A színház művészetében a bordélyház és a szakrális tér folyamatosan érintkezett egymással.

Gyakorlatilag tehát a *Macbeth* esetében egy misztérium színreviteléről van szó, amely meg kell hogy őrizzen egyfajta ezoterikus és szertartásszerű struktúrát, ugyanakkor mélyen emberi és törékeny, tehát tragikus, miközben komikus is. Ez a komikum felszabadít minket és könnyedebbé teszi a súlyos gondolatokat, ami által egyszerre rugalmasabbak leszünk, készek arra, hogy megragadjuk a misztériumot és hogy azon túl lássunk, belássunk az emberi lélek mélyére.

– *Mit jelent a füst a színpadon? Milyen hatása van ennek?*

Nem füst, hanem hamu. Hamu az, ami egy tűzvész után marad, amikor már minden odaveszett: fák, otthonok, emberek. A végén nem marad más, mint egy egybefüggő pernyeszőnyeg, mint amikor egy éppen leégett erdőben sétálunk, és minden lépésnél felszáll egy kis felhőnyi halál. A pusztulás ilyen szintű látványa meghökkentő, ijesztő, de ugyanakkor fájdalmasan szép is. A pernye, ami a levegőbe



A *Macbeth* zárójelenete a felszálló hamuval
(fotó: A. Serra, forrás: sardegnateatro.it)

száll föl egy asztal eldőlésekor, és ami a levegőben marad, hogy a fény megrajzolhassa benne a sugarait, olyan, akár egy halott aurája, mely mindenre kiterjeszti a jelenlétét.

– *Az egész tér egy tudatos költői világgént jelenik meg. Mi mozgatja pontosan a térszervezést?*

A színház az időre és a térre is érzékennyé tesz. A nézőnek abban a privilegiált helyzetben kellene részesülnie, hogy a teret ne fogalmilag, hanem mélyen saját magában érzékelye, akár egy fizikai tapasztalást. Ezért a díszletek sokszor károsak, mert pusztán csak arra szolgálnak, hogy díszítsék a színpadot. Első sorban arra törekszem, hogy megkomponáljam a teret a színészek és a tárgyak testies kölcsönviszonyában. Az eredmény egy élettel, folyamatos feszültségekkel teli tér, amely bármelyik pillanatban formát ölthet vagy szétrobbanhat. A térnek üresnek kell lennie, de ennek eléréséhez áldozathozatal szükséges. Nem kell megijednünk ennek a szónak a használatától, hogy áldozat, hiszen benne foglaltatik az a szó is, hogy áldás. Az áldozatot a színésznek kell meghoznia, ő az, aki létrehozza, majd fenntartja az ürességet. Megteremti az érzélem burkát, majd üresen tartja. Ez szükségszerű, mivel a néző csak az ürességen keresztül élheti meg, hogy ő befogadó, és válhat a rítus részesévé. Ez nem egy egyszerű művelet, hiszen színpadi tér nem létezik színész nélkül, az emberi test jelenléte nélkül a tér meghal és múzeumká változik, azaz egy helyé, mely valaha kedves volt a műzsák előtt, de ma már csak arra való, hogy halott dolgok tárhelye legyen.

– *Az előadás zenéje is a szárd hagyományokból ered?*

Nincs semmi a *Macbett*-ben, ami ne lenne mélyen szárd, ugyanakkor egyetemes, bárhol felismerhető. Nincsenek zenék, csak hangok konkordanciái. A nyelv hangzása egy kiindulópont volt. A színészek beszédhangja és a többi általuk létrehozott emberi hang a tárgyakkal való találkozásokkor egy kisebb zenei operát hoznak létre, együttesen Pinuccio Sciola hangzó köveivel, amelyek a föld ősi hangját és évezredeken át elhallgatott emlékét adják vissza. Érdekes, hogy

megszólaltatásukhoz simogatnunk és sohasem ütnünk kell őket, ami sokkal inkább egy alázattal teli viszonyt, mintsem autoriter kapcsolatot feltételez. Az érintésnek ez a képessége hiányzik *Macbeth*-ből, mert ő hozzászokott, hogy erővel dörömböljön mások ajtaján és számonkérje saját végétét.

A hallucinációkat a mészkö folyadékszerű hangzása kíséri. Folyadékszerű hang, hiszen visszaadja az élő víz emlékezetét, mely a fosszilizálódás során kővé változott. Dun-



A hangzó kövek
(fotó: A. Serra, forrás: critical-stage.org)

can halálát és az ő alvilágból jövő kiáltásait a bazalt sötét hangjai kísérik, a tűz és a láva emlékezetét idézve. A föld zsigereinek hánytorgását elnémítják a vár vas-kapujának jeges döndülései. A hangzó kövek arra is megtanítottak minket, hogy miként támad föl a szövegből a hang, annak képzete, ősforrása.

– *Mi a jelentése az előadás utolsó, kimerevített képének?*

Nem tudom egyetlen kép jelentését elmagyarázni, hiszen ha önmagában állna, akkor már nem kép lenne, hanem ikonikus jel. Létezik egy erős dramaturgia, amely alátámasztja az adott jelenet szerepét, ugyanakkor megengedi, hogy olvasni tudjam a narrációt és érzékeljem a történet érzelmi dimenzióit. De a színház elsősorban nem jelentéseket hoz létre, hanem erőtereket. Ugyanakkor valamennyi kép rendeltetése, hogy személyesen meg tudjon szólítani minden egyes nézőt. Ekkor azt éled meg, mintha az adott kép csak neked készült volna, de egyszerre mégis mindenki másnak is. Nem akarom kikerülni a kérdést, de csak azt mondhatom, hogy személy szerint minden alkalommal, ha nézem és hallgatom ezt a látszólag kimerevített utolsó pillanatot, nem látok mást, mint a saját tehetetlenségemet a világ fájdalmaival szemben.

Összeállította és fordította: Pintér-Németh Géza

Alessandro Serra: “Everything I Know I Have Learnt From Actors.” A Compilation by Géza Pintér From the Confessions of *Macbettu’s* Director

Stage director, author, set designer and lighting technician Alessandro Serra founded the TeatroPersona company in 1999, with which he began to put his own pieces on stage in Italy, then, with time, across Europe and beyond, like in Asia, South America, Russia and the United Kingdom. The current compilation informs of Serra’s extraordinary career, his versatile professional background, and also the experiences which have inspired the creation of *Macbettu*. The artist talks about Sardinian carnival traditions, Gregorian melodies, Simone Weil’s diary, the pictorial world behind the dramatic text and, above all, the Sardinian language inherited from his ancestors, in which Shakespeare’s *Macbeth* sounds in this rendition as a mystery play that feeds on the most ancient layers of European theatre. Winner of the best performance of the year in Italy in 2017, this production promises to be a special experience for the Hungarian audience, too, at MITEM 8.



Maskurák az ottanai farsangon, a nagy tűzgyújtáskor
(fotó: orso, forrás: panoramio.com)



VALÈRE NOVARINA

A levegőbe írott szó

Valère Novarina, a grafikusként és festőként is ismert drámaíró és rendező színpadi művei világszerte jelen vannak a színházak műsorán és a nemzetközi fesztiválok programjában. Magyarországon a debreceni Csokonai Színház társulatával 2009-ben mutatta be a *Képzeletbeli operett* című darabját, amely öt estén át a párizsi Odéon színpadán is látható volt. 2016-ban szerepelt először a MITEM-en: a *Nevek erdeje* (*Vivier des noms*) c. darabja francia társulatával és az *Imígyen szól* *Louis de Funès* c. monológja Mészáros Tibor előadásában került bemutatásra. Az idei MITEM-en *Az árnyak játéka* című drámáját a Marseille-i Nemzeti Színház (Théâtre National de Marseille) előadásában, Jean Bellorini rendezésében láthatja a magyar közönség.

A *Képzeletbeli állat* (*L'Animal imaginaire*) című darabom legelején van két bekezdés egy általam nagyon kedvelt írótól: Jeanne Guyontól¹. Jean-Noël Vuarinet barátomnak köszönhetően fedeztem fel őt, aki egyik nyáron kölcsönadta nekem a Fénelonnal folytatott teljes levelezését². Hamarosan ráébredtem, hogy az író hosszú időt töltött Thonon-ban (*Novarina szülővárosa – a ford.*), és Drailant-ban kezdte tevékenységét, abban a községben, ahol az én hegyi faházam található. Mindaddig senki sem beszélt nekem róla...

Íme egy részlet *Életem* című könyvéből, melyben tökéletes leírást ad arról, amit én *vakon írásnak* nevezek:

„*Annýira erős késztetést éreztem az írásra, hogy nem tudtam neki ellenállni. (...) Nem mintha lett volna bármi különös írnivalóm, az égadta világon semmi, még csak*

¹ Jeanne Guyon (1648–1717) francia misztikus szerző, akit a kvietizmus megalapítójának tartanak. A római katolikus egyház eretneknek nyilvánította a kvietizmust, Jeanne Guyon ezért 1695 és 1703 között bebörtönözték, miután megjelentette *Egy rövid és nagyon egyszerű imamódszer* című könyvét.

² François de Salignac de la Mothe-Fénelon vagy egyszerűen csak François Fénelon (1651–1715) francia katolikus érsek, teológus, költő és író.

egy halvány gondolat sem. Ez egyszerűen valami ösztönös késztetés volt, de olyan erőteljes, hogy nem bírtam elviselni. Olyan voltam, mint a tejtől duzzadó mellű szoptatós anyák, akik sokat szenvednek. (...) Megkérdezték tőlem: »De mit akar írni? – Fogalmam sincs, válasszoltam, semmit nem akarok, nincs semmi ötletem, mi több, úgy érzem, nagy hűtlenséget követnék el, ha lenne, vagy ha csak egy pillanatra is kigondolnám, mit tudnék írni.« (...) Amikor kezembe vettem a tollat, nem tudtam, mi legyen az első szó, amit írni akarok. Nekikezdtém írni anélkül, hogy tudnám, hogyan, és úgy találtam, különös féktelenséggel áradnak belőlem a szavak. Ami a leginkább meglepett, hogy valahonnan a mélyből jöttek, és egyáltalán nem mentek keresztül a fejemem. Mielőtt írni kezdtem, nem tudtam, mit fogok írni; és amikor le volt írva, már nem is gondoltam rá többé. Ahogy írtam, egyre könnyebbnek éreztem magam, sokkal jobban lettem. Elképesztő gyorsasággal írtam. Mielőtt írni kezdtem volna, nem tudtam, mit fogok írni; írás közben láttam, hogy olyan dolgokról írok, amikről soha nem tudtam. Azt írom, amit még nem is gondolok.”



Elisabeth Sophie Cheron: *Jeanne Guyon*, olaj, vászon 1700 körül, Puskin Múzeum, Moszkva (forrás: pinterest.com)

Nem szeretem a szerző szót. Jobban szeretem azt, hogy író. Szerző, mit jelent ez? A büntény szerzőjét? ... Ezt a szót soha nem használom. Azok a szövegek, amelyek *érkeznek valahonnan*, szinte maguktól íródnak, nincsenek olyan határozottan kézjeggyel ellátva.

Ha írókat mondunk (és nem szerzőt), akkor a kezét, a ceruzát, a papírt, a szó térébe írásának konkrét aktusát látjuk; mindenben a cselekvő ígét, a konkrét tudást keresem: mindazt, amire a kezünk tanít meg minket.

Azonnal magamra ismertem ebben a *szándék nélküli* munkamódszerben, mely teljesen ellentétes a *túlhajtott kommunikációt* szolgáló írás kényszermunkájával, amelyre, úgy tűnik, kárhoztatva vagyunk.

A színésznek is mélyen passzívnak kell lennie. Passzív színész; passzív cselekvés; megcselekedett pass(z)ió: a színház egész mélységes *paradoxona* két szóban.

Az én gyakorlatomban – írói gyakorlatomban – van valami, amit a *szándék nélküliség* teóriájának nevezhetnék. Gyakorló író vagyok, gyakorló rendező, gyakorló festő stb. Gyakorló. Egy munkás. Aki a kereszténységet is elmélkedéseiben gyakorolva néha hónapokig kering különös alakok, például a Nagypéntek töprengő alakjai körül.

Több mint harmincszor vettem részt *Beszéd az állatokhoz* című darabom előadásán, melyet André Marcon színész közvetített. Estéről estére egyre erősebb



André Marcon a *Beszéd az állatokhoz* című előadásban 1986-ban (fotó: Tristan Jeanne-Vales, forrás: festival-automne.com)

lett, egyre szebb és szebb... De egy nap André rendkívüli teljesítményt nyújtott. Az előadás végén berohant az öltözőjébe, és (hogyan megértsem, hogyan történt ez a csoda) megkérdeztem tőle, mit evett aznap, mit ivott, milyen zenét hallgatott, látta-e a barátnőjét... hogyan lehet megmagyarázni ezt az ugrást, ezt a rendkívüli metamorfózist? André így válaszol: „Ő, tényleg minden rendben volt? Képzeld, egész előadás alatt arra gondoltam, vajon nem felejtettem-e el helyet foglalni egy Saint-Etienne-i barátomnak”.

Nevettem, aztán eszembe jutott egy mondat Herrigelnek a zen íjászatáról szóló kis könyvéből, amelyben azt mondja: oda kell eljutnunk, hogy „valami kilövi a nyilat”. A gyakorlatok révén a *nem-akarást* kell elérnünk.

A szándék, az „előre kigondoltság” minden rossz forrása. Van egy *működő, cselekvő passzivitás* – az íjász, az író, a színész esetében is... Nem csak ők léteznek, hanem van egy erőter is, amelyben munkálkodnak... Elismerem, ez egy meglehetősen misztikus, *magnetikus* munkafelfogás.

Mindig *vakon* kezdeni az írást. Elutasítok a nyelvről alkotott minden gépies elképzelést: a művek nem legyártódnak, hanem *megfogannak*. A teológia világos különbséget tesz a *fogantatás* és a *teremtés* között. A *Fiú megfogant* – nem *teremtve* lett az Atya által. A *Fiú – Cselekvő* – aki által minden teremtetett. Költő, Cselekvő, Színész, Mesterember, az Univerzumot feltáró munkás...

Amikor a munkámról kérdeznek, akkor azt a várandóssághoz hasonlítom, az anyaméh, a test sötétjében való éréshöz, valami rejtett dologhoz stb. A képeim

a szülés, a köldökszínór felől érkeznek hozzám, és egyáltalán nem egy mechanikus művelet révén, amelynek én lennék a szerzője. A szerző egyszerűen az a hely, ahol a dolgok megtörténnek, alakot öltenek... Rendkívüli dolgok érkehetnek váratlanul, kívülről, egy olyan erőtől, mely hirtelen megsegít minket. Legutóbbi rendezésemben Mathias Levy hegedűművész bejön játszani a szavak elhangzása után támadt üres térbe, majd színpadi munkások



Mathias Levy hegedül a *Képzeltetbeli állat* című előadásban 2019-ben (fotó: Pascal Victor, forrás: journalventilo.fr)

jönnek, hogy feltakarítsák a szökőkútból kiömlött vért. Eleinte nem merték elővenni a seprűket és a felmosórongyokat, amíg Mathias hegedült. Egyik este aztán nagy meglepetésemre hirtelen egyszerre érkezett Mathias Lévy a vonójával, a többiek pedig a seprűnyéllel és a felmosóronggyal. Ez a vonó, a seprűnyél, a vér eltávolítása közötti játék igen különleges pillanata lett az előadásnak. Ezek a dolgok, amelyek nagyon erősek, soha nincsenek előre eltervezve. Máshonnan jönnek. Helyet kell adni a szándék-nélküliségnek. A színház maga a paradoxon, az ok nélküli, a kiszámíthatatlan, a váratlan számára fenntartott hely, a váratlan hívószava – ahogy Laure Née³ írta.

A *szándék-nélküliség* egyben az ürrel való kapcsolatot is magában foglalja. Az ürrel, vagyis a levegővel, a lélekzéssel stb. A légzés három fázisának (beleértve a holt időt is!) egysége minden dialektika élő forrása.

A szöveg néha rátalál egy másik szövegre, amely variálja, eltéríti, átdolgozza, *retusálja* az előzőt. A festésnél szoktam rá erre. Három-négy évvel ezelőtt azt terveztem, hogy (a szó képi értelmében vett) „Bűnbánatok” címmel kiállítást rendezek, és elkezdtem átfesteni öt, tíz, tizenöt éves vásznakat. Folytattam őket, további alakokat megjelenítve, vagy fekete festékkel befedtem őket, és másokat készítettem a helyükre, vagy egyszerűen csak fejjel lefelé fordítottam és elforgattam őket az újrafestés, az új nézőpont, az újraírás gesztusaként. Továbbvinni ugyanazokat a festményeket, de fejjel lefelé. Új nézet. Megújítás. Továbblépés egy következő megjelenítéshez. Nem teszek nagy különbséget a festészet és az írás között, sem a színészet és az írás között, mert úgy gondolom, hogy a színész a levegőbe írja a szót, ahogy a festő hieroglifákat rajzol a vászonra. Ha megengedik, inkább *képirót* mondanék, mint egyszerűen *író*t.

Néha elgondolkodom azon, hogy vajon nem az írás szabad jelenléte a térben, az ürességgel való játék vonzott-e engem a színházhoz.

Emlékszem, egy nap azt mondtam André Marconnak, aki éppen akkor jött le a színpadról: „Mindent megértettem. Valójában én vagyok az, aki játszik, és te vagy az, aki ír.” A színésznek nem kell értelmeznie. Nem kell, hogy bármiről bármi gondolata legyen. Ő nem *tudja* az embert: egyszerűen csak a nyelvét hordozza, tárja elénk. Nem értelmezi, hanem elszenvedi a szöveget, nincs véleménye a „figuráról”, arra van ítélve, hogy kimondja őt. Nincs más választása. Az életet teljes egészében a szavak mozgatják. A jog, a társadalom, az érzéseink, minden a nyelven alapul.

Avignonban minden 1984-ben kezdődött, amikor Joëlle Goutal, aki a fesztivál irodalmi felolvasóestjeit szervezte, meghívta André Marcont és engem, hogy olvassuk fel két szövegemet a *rue de Teinturiers* egyik kis kápolnájában. Bernard Faivre d’Arcier (*az akkori fesztiváligazgató – a ford.*) is jelen volt. André munkájától lenyűgözve azt javasolta, hogy már másnap (a fesztivál utolsó napján) adjuk elő az „Adramélech monológ”-ját egy csodálatos helyen: a Palais

³ Laure Née: Novarina munkásságáról szóló írások szerzője.



Az élet drámájának avignoni bemutatóján készült felvétel, 1986-ból (forrás: artinterview.com)

Vieux (Régi Palota) udvarán. Egy igazi színházi fordulat! A következő évben Alain Crombecque, aki Bernard Faivre d'Arcier⁴ utódja volt, szabad kezet adott nekem egy kétéves munkára – ami nyilvánvalóan örömteli hír volt! Az 1985-ös fesztiválon (*Lucien és Micheline Attoun, a két neves színházi szakember – a szerk.*) „színészeknek adott szabadkártyájuk” keretében felkérte André Marcont, hogy olvasson fel egy általa választott szöveget – így született meg az *Imígyen szóla Louis de Funès*⁵.

Alain Crombecque részt vett a La Rochelle-i rajzelőadáson⁶, ahol 2587 drámai alakot rajzoltam. Szeptemberben felkeresett és felajánlotta, hogy az Avignoni Fesztiválon fogadja a *Le Drame de la vie* (Az élet drámája) című darabomat. De találnunk kellett egy rendezőt. Sokáig kerestük őt...

Egy meglehetősen kínos találkozáson André Marcon, Laurence Mayor és Evelyne Didi színészek felolvasták *Az élet drámáját* Evelyne Didi otthonában, André Engel rendező előtt. A légkör egyre jegesebbé vált. A végén Engel azt mondta: „Ez olyan, mint a Canada Dry, színház és nem színház!” André Wilms⁷ bejelenti, hogy köszöni, de ebből nem kér. Egy másik túlcitálja őt. A túlekedés teljes. Ezután egy kávézóban találkoztam Laurence Mayorral, aki azt javasolta, hogy én magam rendezem meg a darabot. Először visszautasítottam: féltem a színészektől, addig nem sokat voltam körülöttük. Laurence ragaszkodott hozzá: „Segítünk neked. És ha már egyszer festesz is, akkor a díszletet is elkészítheted nekünk!...”

1986 júliusában az avignoni városi színházban adtuk elő *Az élet drámája* című előadást (titkos alcíme: Az önmagát reprodukáló jelenlegi rendszer bukásának epizódjai). A premier egy kis Hernani csata volt! A színészeket egy-

⁴ Bernard Faivre d'Arcier (1944) 1980-tól 1984-ig az Avignoni Fesztivál igazgatója volt.

⁵ Ez a darab Novarina rendezésében Mészáros Tibor parádés alakításával látható volt a 2016-os MITEM fesztiválon.

⁶ Ez a performansz és kiállítás 1983. július 5-én és 6-án zajlott La Rochelle-ben, a Szent Miklós toronyban, a Frankofon Fesztivál mellékrendezvényeként.

⁷ André Wilms (1947–2022) francia televíziós- és filmszínész.

szerre füttyülték ki és tapsolták meg. A meghajlás – a fújj, a fütty és a taps csatája – legvégén egy néző lekiáltott az erkélyről: „Nem ez a neurotikus eszkatológia fogja kihúzni a francia színházat a kátyuból!” Valaki a nézőtér első sorából azt válaszolta: „Bújj vissza a csigaházadba!” Én meg közben berohantam az öltözőkbe, hogy a színészek nagy meglepetésére bejelentsem: „Az ateizmus meghátrált!”

Aztán évről évre minden az Avignoni Fesztivál köré épült, amely bizonyos értelemben természetes közegemmé, menedékkemmé vált. Avignon nélkül, a különböző színpadok nagy nyitott könyve nélkül a legtöbb drámai írásom valószínűleg holt betű maradt volna a papíron. Ehelyett a Karmelita Kolostor, a Fehér Bűnbánók Kápolnája, a Pápai Udvar, a Chartreuse Kolostor színpadán az írott jelek élő betűkké váltak a színészek varázslata – titokzatos cselekedete által: megtestesülésük-testetlenedésük, visszatérésük a nyelvek lélegzetéhez, magához a gondolat születéséhez... a nyelv materializálódása a levegő születésekor... Dialektikus spiritualizmus?

Amikor a színészekkel dolgozom, mindig gondosan kerülöm, hogy a darabról beszéljek velük... és ehelyett megállás nélkül a tér drámájáról beszélek. A *Parsifal* középpontjába Wagner ezt a mondatot helyezi: „Itt az idő térré válik”⁸. Szerintem épp ellenkezőleg: inkább a részekre tagolt tér az, ami az idővé válik. Az idő (ami nem látható) végre láthatóvá lesz. Mássá lesz a nyelv másodlagos láthatósága által.

A munka két dimenzióban kezdődik, frontálisan, a közönséggel szemben... aztán a mélységet keressük, beleássuk magunkat a térbe és a nyelv mélyrétegeibe. Egyfajta megfordítás történik: egy térbeli paradoxon. Leásni addig a pontig, ahol hihetünk a többszöröződésben – addig a pontig, ahol elérjük a negyedik, ötödik, hatodik dimenziót. Nyelv általi megnyitás és leásás a nyelvbe. Vég nélküli ásás.

Hiszem, hogy a színésznek teret kell hagyni, szabadon kell őt engedni, hogy megtalálja saját útját a szerep feltárásához. A színház lelke a színész. Minden *érzelmi*nk, minden érzékszervünk mélyre ható mozgásba hozása a megtestesülésből fakad, a színész által ajándékként felkínált nyelvből, e nyelvnek való öntáadásából származik. A színház a maga póré, szegényes igazságában nem más, mint a nyelv áldozatként való felmutatása. Minden az eszményi (logophore⁹) színész kezében és nyelve hegyén nyugszik: az általa hordozott, felmutatott, felajánlott nyelv valódi vérré válik. Rajta keresztül látjuk, ahogy a nyelv a térbe hatolva viteti magát, s bennünk feloldódva *másnak* mutatkozik. A színész nem a színpadra lép be, a színész az egész színházat a fogai között tartja.

⁸ Wagner operájának első felvonásában ezt a mondatot Gurnemanz mondja Parsifalnak, mely magyar fordításban így hangzik: „Fiam, ez itt a térré vált idő”.

⁹ A filozófiában a *logophore* azoknak az eszményi lényeknek a jelzője, akik az eszme hordozói, megtestesítői.

Kövessük a színészt az igazság felé vezető úton (mert a színház az igazság, nem a hazugság helye!). Minden test, minden színész valami mást mutat, a szöveg más-más árnyékát láttatja. Egy másik sziluettet. Mintha a negatívon való áthaladás során tárulna fel mindaz, ami egészen a közelmúltig a fotográfiában, a ciklusokban, a cselekmények sorozatában, a dialektikában, a fotográfiai gondolatban uralkodott, s a szöveg ezáltal most *másként jelenik meg*. Valérie Vinci másképp adja elő, Julie Kpéré is másképp, Agnès Sourdillon is másképp, Michel Baudinat is másképp¹⁰. Mindegyik a *maga módján*... A megtestesülés misztériuma, hogy a szöveg mindannyiuk testén keresztül másképp tárul fel. De alapjában véve, végsősoron *a néző testén keresztül* fog igazán feltárulkozni. Másik színész, másik történet. Más adottság. Más felajánlás.

Amikor vezetői ciklusuk kezdetén Vincent Baudriller¹¹ és Hortense Archambault¹² azt javasolták, hogy dolgozzak egy olyan helyen, melyet még nem fedeztem fel. Tizenkét helyet kerestem fel, majd azt mondtam nekik: Két helyen szeretnék dolgozni: a Boulbon kőbányában (ahol a természet a maga nyers állapotában található, a szikla, a sziklák, az ásvány, a vad táj); vagy a Pá-



Az ismeretlen tett/ismeretlen felvonás egy jelenete az avignoni pápai palota díszudvarán 2007-ben (fotó: Olivier Marchetti, forrás: novarina.com)

pai Díszudvarban, ahol engem nem a palota kövei érdekelnek, hanem az előttünk, játszók előtt emberek-ből emelkedő fal, az összegyűlt nézők magnetikus ereje. Eszembe jut a jeruzsálemi Siratófal, ahol a kövek közé írott üzeneteket csúsztatnak. A színházban nincsenek írott üzenetek, de vannak olyan replikák, amelyek mint a nyilak, egyenként csapódnak a nézőbe. Egyénre szabottan.

Az *Ismeretlen tett/ismeretlen felvonás* (L'Acte inconnu) című darabomhoz tehát a Díszudvart (Cour

d'Honneur) választottam, ahová soha nem merészkedtem volna Philippe Marioge, a kiváló díszlettervező nélkül, akivel évek óta együtt dolgozom: ő valódi filozófus, az üresség mérnöke, a tér építész. Philippe-nek köszönhetően sikerült megszeliđíteni ezt a hatalmas és félelmetes helyet, csapóajtók létrehozásával, amelyekből hirtelen, mint egy kis bábszínházban, felbukkanhatunk vagy eltűnhetünk. A hely szellemétől függ minden.

¹⁰ A felsorolt színészek Novarina előadásáiban szerepeltek.

¹¹ Vincent Baudriller (1968) színházi menedzser, jelenleg a Théâtre Vidy-Lausanne igazgatója.

¹² Hortense Archambault (1970) és Vincent Baudriller 2003-tól 2013-ig az Avignoni Fesztivál társigazgatói voltak.

Ezt a furcsa címet adtam a darabnak: *Az ismeretlen tett/ismeretlen felvonás...*: azért ezt választottam, hogy ne kérdezzenek rá tőlem a darab tartalmára... De azért is, mert ez az *ismeretlen tett* a halottak feltámadása. Felkelnek, és az öröm magával ragadja őket.

Az állatok közül egyedül mi vagyunk képesek dacolni a halállal.

Egy nap, a *Vörös kezdet* (L'Origine rouge) első próbáin Jean-Quentin Châtelain¹³ így morgott: „Egy fránya szót sem értek abból,

amit mondok!” Azonnal csináltam ebből egy replikát, amit *A Szín* (La Scène) című következő előadásban az ő szájába adtam.

Ami nagyon vonzó Avignonban, az a levegő, a szabad levegő, a lélekzet és talán még a misztrál áramlat is... A szabad ég alatt a hang másképp működik: a hangnak hangoltnak, időzítettnek, egyszerűnek, hajlékonynak, nedvdúsnak, lelkesnek, pontosnak kell lennie ahhoz, hogy hallható legyen: a szó szövődik, épül, mint egy élő díszlet, egy törekeny építmény, amely a beszélő és a hallgató között jön létre. A színházban tudatosul bennünk a szó anyagisége, *drámája, kibontakozása, végkifejlete*.

Régebben egy színészről (például Julia Barthet-ről) azt mondtuk: „Phaedrát” vagy „Berenicé-t” *adta*. Gyönyörű gondolat, hogy a színész *ad*. Ami spirituális, az az, amit átadott, kinyitott, felajánlott.

Folyamatosan eszembe jut ez az alapvető kép: a színész, aki maga előtt hordozza a nyelvet. A nyelv mint felajánlás. A szó hordozása.

A szavak többet tudnak, mint mi. És néha maguk cselekszenek, mindent megváltoztatnak, anélkül, hogy bármit is mondanának. A nyelv a húsunk, a talajunk, minden ezen nyugszik.

Antoine Vitez¹⁴ mondogatta: azért megyünk színházba, hogy ott *újra halljuk* a nyelvünket: képzelettől duzzadónak, ritmikusnak, termékenynek és nyitottnak...

A gondolat az állati légzést *beteljesíteni* jön: a drámai utat, a légzés gesztusát.

A gondolat is átmegy a halálon, kihoz minket a fulladásból, a lefojtottságból.

A gondolatnak is *ki kell múlnia*. A kanyarulatokon át, az átkelésen át: az újra meglelt életig.



Jelenetkép a *Vörös kezdet* előadásából, Avignon, 2000. július 9. (forrás: novarina.com)

¹³ Jean-Quentin Châtelain (1959) svájci színész.

¹⁴ Antoine Vitez (1930–1990) színész, rendező, költő.

Nem vezetjük a színészeket.

Ez nem „vezetés”, hanem asszisztálás, tanúságtétel, a színész felé fordított szerelmes tekintet. A rendező mindig is *a színész orvosának* tűnt a számomra. Ahogy az orvosnak, neki sem szabad túlságosan hinnie az orvostudományban. A színészvezetésben sem. A jó orvosok kipróbálják a homeopátiát. Ha ez nem használ, antibiotikummal próbálkoznak.

Egy ideje már egyre rejtélyesebben, titokzatosabban beszélek a színészekkel, hogy ne adjak nekik egyértelmű utasításokat. Apró javaslatokat csak...

Amikor mondasz valamit egy színésznek, az szörnyű: eltöröl minden munkát, amit előtte végeztél. Hamis lesz. És ez akár négy napon át is hamis maradhat. Tehát nem árt az óvatosság! Úgy vélem, hogy a szöveg, a szövegben szereplő utasítások már így is nagyon korlátozóak, nincs szükség továbbiakkal terhelni.

Az igazi rendező, az igazi *színészvezető* a színész számára a szöveg... A szöveget kell követnie, azt kell meghallania...

A színészeknek csak két dolgot mondok: Egy: „Minden igaz.” Kettő: „Térjete vissza a partitúrához; még mindig sok mindent nem láttatok meg benne. Térjete vissza a könyvhöz, térjete vissza a szöveghez! Minden nap.”



A repülő műhely 2012-es párizsi előadásán készült felvétel (fotó: Agathe Poupeney, forrás: divergence-image.com)

Jean-Pierre Sarrazac¹⁵ rendezte az első (és talán egyetlen?) darabomat, *A repülő műhelyt* (L'Atelier volant). Ő engem joggal, nem ok nélkül, kirekesztett, elzavart a próbákról, mert sajnos az ellentmondás szenvedélye hajtott, és hajlamos voltam állandóan botokat dobni a küllők közé. A színészek pedig nem szeretik, ha egyszerre többen beszélnek hozzájuk. A kezelőorvos, a kezelő rendező – éppen elég.

A próbákról kitiltva írtam a *Le vél a színészekhez* című szöveget.

Két egymást követő hétfőn osztottam ki nekik, ahogy a próbákról kijöttek. Nagyon meglepődtek. Soha nem gondoltam arra, hogy ez a szöveg nyilvánosságra kerül: csak nekik szólt. Azt hittem, én vagyok a *színészek Spartacusa*, felszabadítója, aki megszabadítja őket a rabszolgaságtól, a rendezői önkénytől.

A színészek egyáltalán nem exhibicionisták, inkább arra töreksenek, hogy eltűnjenek. A színházi hivatás lényege egyáltalán nem az önmagunk megmutatásának szenvedélye, hanem az eltűnés szenvedélye. Visszatérni a *másikba*.

¹⁵ Jean-Pierre Sarrazac (1946) drámaíró, rendező, egyetemi tanár.

Daniel Jeanneteau¹⁶ meghívott Strasbourgba, hogy tartsak előadást. A végén egy vietnámi férfi megkérdezte tőlem, tisztában vagyok-e azzal, hogy minden, amit mondtam, taoista. Nem tudtam, mit válaszoljak.

Az *Étkezésben* (Le Repas, 1995) volt egy Damia-dal¹⁷ (A kert), amelyhez akartam egy harmonikást, mert – legyen akár vaudois-i, valsei, szardíniai és savoyai – minden formában szeretem a harmonikát. Ekkor volt alkalmunk találkozni egymással, Paccoud-nak és



Christian Paccoud, Novarina zenész alkotótársa egy 2010-ben készült felvételen
(fotó: Barbara Heide, forrás: flickr.com)

nekem, és soha többé nem hagytuk el egymást. Az a rendkívüli, hogy Christian nem ráhelyezi a zenét a szövegekre, hanem kiemel belőle oldalakat, szeretettel összenyomja őket, és kinyeri, kicsurrantja, kifacsarja belőlük a zenét – mint egy citromból! Debussyhez hasonlítom, annyira tiszta, elegáns és természetes a zenéje.

Van még ennél különösebb is... a *Vörös kezdetben* (L'Origine rouge) megkértem Christiant, hogy rendezzen bele a darabba egy rövid és zajos átmenetet nyolc fúvós hangszerrel... Paccoud összehozta a hangszereket és a színészeket, megszervezte váratlan belépőjüket, és megkérte őket, hogy egyáltalán ne játszanak semmit. Ez a hangos zenei pillanat csak a szemnek szólt.

Ha valami rosszul megy, nem megy elég jól az írói munkámban, ahelyett, hogy megszabadulnék a problémás oldalaktól, a cselekvésem centrumába helyezem őket.

Semmit nem elvenni; mindent szaporítani. Úgy gondolni a munkára, mint az *ásásra*. Egy ásatás földmunka inkább, mint építés. Ez a hajlam talán az őseimtől ered, akik mindannyian az építőiparban dolgoztak: kőművesek, vakolók, építésszek voltak. Kezdd az ásással, a földmunkával. Esetleg önmagad kiásásával: legalul átbújva bejutni – az ajtó alatt? Ásni kell – ez egy ilyen szakma! A görög színházban a nézőteret *kileonnak*, üregnek nevezték. Feloldás. Kibontakozás. A nyelv kiás minket, kibányássza az eltemetett dolgokat, földrétegeket ás ki belőlünk. A nyelv felszabadít minket a szavak alól? A nyelv arra is képes volna, hogy *megszabadítson* minket a szavaktól?

Rideg Zsófia és Pálfi Ágnes fordítása

¹⁶ Daniel Jeanneteau (1963) francia rendező, scenográfus.

¹⁷ Marie-Louise Damien (1889–1978) francia énekes és színész.

Appendix

Valère Novarina Isten-monológja Az árnyak játékból abban a változatban, ahogy az előadásban elhangzik

A MAGÁNKÍVÜLI EMBER:

A francia nyelvben van egy ragyogó anagrammája a DIEU (Isten) szónak, és ez a VIDE (űr). A nyelvek az anagrammaikon keresztül is gondolkodnak. A mondat egészében a Dieu (Isten) egy csend-szó, egy elhívás, egy levegőlyuk, amely lehetővé teszi, hogy a szellemben visszanyerjük a lélekzetet és a mozgást, ahogyan a játékban, ahol egy táblán huszonhat betű cserélődik egymással egy üres kocka körül. Egy szellőzőlyuk, amely lehetővé teszi a mozgást: egy semmi, ami lehetővé teszi a nyelvi játékot. Egyetlen más szó sem üt ekkora lyukat. A francia nyelvben ez egy űr, egy mágnes-szó.

BOTCSINÁLTA ORFEUSZ:

Fejtse ki ezt nekünk pontosabban!



Jelenetkép az Avignonban bemutatott *Az árnyak játéka* előadásból
(fotó: Christophe Raynaud de Lage, forrás: festival-avignon.com)

A MAGÁNKÍVÜLI EMBER:

ALAIN DE LILLE tanúsítja, hogy „Isten az az érthető szféra, amelynek közép-pontja mindenütt, a kerülete sehol”; MILÁNÓI AMBRUS hozzáteszi: „semmi sem inkább Isten sajátja, mint hogy örökké létezik”; BOSSUET kijelenti, hogy „Isten az, akiben a nem-létnek nincs helye”; MENDEL DE KOTSK RABBI töpreng: „Hol lakik Isten? Isten ott száll meg, ahová beengedik”; míg LEIBNIZ azt állítja, hogy „Isten a monádok fulgurátora”; AREOPAGOSZI DÉNES azt tanácsolja: „józan hallgatással nevezzük meg Istent”; EUGENE PELLETAN megjegyzi: „aki Istent mond, az nem mond semmit”; a napórák arra tanítanak, hogy „a fény Isten árnyéka”; JOINVILLE felsóhajt, hogy „Isten olyan jó dolog, hogy jobb nem lehet”; SZENT ÁGOSTON megjegyzi, hogy „Isten nem gondolkodik”; PLATÓN szemében Isten „lényege szerint láthatatlan és felfoghatat-

lan”; SZALÉZI SZENT FERENC felkiált: „Ó, isteni tökéletességek mélysége, milyen csodálatra méltó vagy, hogy egy tökéletességben birtoklod minden tökéletesség kiválóságát olyan kiváló módon, hogy senki más nem értheti meg, csak te magad!”; A Korán huszonnegyedik szúrája így szól: „Isten az egek, s a föld Világossága. Az Ő világossága olyan, mint a zug, melyben a lámpa. A lámpa az üvegben, s az üveg, akár a tündöklő égitest. (A lámpa, mely) az áldott fából lobbantatott fel, az olivából, mely nem keleti, s nem nyugati, melynek olaja még akkor is majdhogy felizzik, ha a tűz meg nem is éri. Világosság a világosságon.”; VOLTAIRE elismeri, hogy „ha Isten nem létezne, akkor ki kellene találni”; BERNARD FALGA, SPINOZA-t idézve, azt állítja, hogy „Isten a tudatlanság menedéke”; JEAN ROSTAND megállapítja, hogy „ha valaki megöl egy embert, gyilkos; ha valaki emberek millióit öli meg, hódító – és ha mindet megöli, isten”; ÉZSAIÁS azt vallja, hogy „erős vára Ő a nincstelennek, erős vára a szegénynek a nyomorúságban, oltalom a zivatarban, árnyék a hőségben”; a Pirké d’RÁBI ELIÉZER feltárja: „Isten a tövisbokorban nyilvánul meg, mert az a fájdalom fája; és Isten szenved, amikor a héberek Egyiptomban szenvednek”; NIETZSCHE harsogja, hogy „Isten halott”; GEORGE BATAILLE esküszik, hogy amit Isten „élvez, az az önmagával szembeni gyűlölet, amelyhez idelent semmi nem fogható”; DOSZTOJEVSZKIJ azt állítja, hogy „ha Isten nem létezik, akkor minden megengedett”; LACAN ezzel szemben így érvel: „Ha Isten nem létezik, akkor egyáltalán semmi sem megengedett. A neurotikusok minden nap bizonyítják ezt nekünk”; ANDRÉ SUARÈS számára: „Ha Isten halott, akkor minden halott”; a GONCOURT testvérek egyetértenek abban, hogy ha „Isten teremtette a közönséget, akkor az ember teremtette a szerelmet”; ANDRÉ BRETON szerint „Isten egy disznó”; MADAME GUYON lángol: „Isten merő száj, ahogyan merő szerelem”; BINGENI SZENT HILDEGÁRD azt mondja, hogy „Ő lesz a lények összességének visszatérése a semmiből”; ANGÈLE DE FOLIGNO Krisztusban látja „változó szívét mindennek, ami lélegzik”; MARGUERITE DURAS bizonygatja, hogy „ha Isten lenne, nem lennének többé alkoholisták”; FRANÇOISE HARDY rámutat, hogy „Ő itt van”; MARIE CURIE halálos ágyán azt kérte, hogy „több névvel illessék Őt, mint ahány atom van”; A SZENTHÁROMSÁG ERZSÉBETJE biztosít bennünket, hogy „egy semmiség megnevezi Őt, de semmi sem tudja meghatározni”; SZENT BONAVENTURA kalapálja: „Ha Isten Isten, akkor Isten van”; ACHILLE CHAVEE elszólja magát, miszerint „Isten egy álom, mely álmodni hagy minket”; ECKHART MESTER azt írja: „Isten nihil”; JOSEPH DE MAISTRE megjegyzi: „tudjuk, hogy ő van, mielőtt azt tudnánk, ki ő”; GIRAUDOUX arra célozgat: „minden rossz abból ered, hogy Isten ember”; BAUDELAIRE gyanítja, hogy: „Még ha Isten nem is létezne, a vallás akkor is szent és isteni lenne”; HEGEL visszavág, hogy „a világ nélkül Isten nem Isten”; LOUISE MICHEL úgy találja, hogy „a jó Isten túlságosan Versailles-i”; CIORAN azt mondja, hogy „Isten egyáltalán semmi, aki csak semmiségének túlbujánzása révén létezik”; ami SPINOZÁT illeti, fogad rá, hogy

„ha a háromszögek Istent alkotnának maguknak, akkor három oldalt kölcsönöznének neki”; DESCARTES, átvéve SZENT ANZELM szavait, úgy fogalmaz, hogy „Isten tökéletes, márpedig ha a létezés hiányozna belőle, akkor nem lenne tökéletes, tehát létezik”; DÁNIEL próféta két ígével jelöli Istent: „Ő megment, megszabadít”; SARTRE ezt sulykolja: „Isten hallgat, ezt nem tudnám megcáfolni”; NIETZSCHE felteszi magának a kérdést, vajon „az ember Isten botlása, vagy Isten az emberé?”; az AL-KORÁN hirdeti: „Akármerre fordulunk, az mindig Isten fele van”; DIETRICH BONHÖFFER levonja a következtetést: „Csak egy gyenge Isten hozhat segítséget”; DIDEROT megállapítja, hogy „a keresztények Istene olyan apa, aki inkább az almáival törődik, semmint a gyermekeivel”; SZENT DÉNÉS azt vallja, hogy „Isten a csend ragyogó sötétsége”; ACHILLE CHAVÉE megjegyzi, hogy az ember „könnyen felfedezi Istenben az antropomorfizmus súlyos jeleit”; KANT csak „nagyon csekély elméleti hozadékot” ismer el Istenben; HUBERT-FELIX THIEFAINE biztosít bennünket arról, hogy „Isten egy drótszőrű foxterrier”; PAUL CLAUDEL rácsodálkozik, hogy Isten milyen gazdag; VOLTAIRE beismeri, hogy „a világegyetem zavarba hozza, nem tudja elképzelni, hogy ez az óra létezik, és ne lenne órásmester”; PREVERT azt mondja, hogy „Isten egy farkatlan kis emberke, aki a tűz mellett pipázik”; HEGEL igazolja, hogy „Isten maga is meghalt”; PASCAL szívéhez szorítja a feliratot: „Ábrahám Istene, Izsák Istene, Jákob Istene, nem a filozófusoké és a tudósoké”; MALLARMÉ 1867. május 14-én kelt levelében felidézi „küzdelmét ezzel a csúnya, öreg tollazattal, Istennel, akit, szerencsére, sikerült leterítenie”; VICTOR HUGO így foglalja össze: „rögzítések Istent a bitófához, és megvan a kereszt”; MAURIAC örül, hogy „minden ember sorsában ott van Isten, aki figyel”; GAINSBURG hozzáteszi, hogy „Isten havannai szivart szív”; SADE szónokol: „Ah! ha létezik a te Istened, mennyire gyűlölöm őt!”; EPIKUROSZ megjegyzi, hogy Isten „gördülékenyen forog önmaga körül”; JEAN-JOSEPH SURIN felsóhajt, hogy „ő a tisztító szeretet, a világító szeretet, a működtető szeretet, a sóvárgó szeretet, a villámló szeretet, a sebző szeretet, az uralkodó szeretet, a mámorító szeretet, az égő szeretet, a keresztre feszítő szeretet, az átalakító szeretet, a diadalmas szeretet, a felemésztő szeretet”; MICHELET lezuhan: „A világ Istene a lottó”; ARTAUD felkiált: „Isten egy lény? Ha az, akkor egy nagy szar”; LEIBNITZ azt válaszolja, hogy „Isten abszolút tökéletes”; HEIDEGGER azt feltételezi, hogy „Isten a nem jelenlévő Létező hiányzó maradéka”; MICHEL LEIRIS azt találja ki, hogy „Isten egy metafora”; a szabadkőművesség követői az U.G.L.E. fedőnévvel becézik; VALÈRE NOVARINA azt állítja, hogy „Isten az egyes szám negyedik személye”; MALEBRANCHE megállapítja, hogy „Isten a lélek helye, ahogy a tér a testeké”; SZENT ÁGOSTON tudja, hogy „Aki nem gondol Istenre, idegen marad önmagának”; DÁVID így kiált: „Te vagy nekem az irgalom, a vár, az erős bástya, a szabadító, te vagy a pajzsom és a menedékem!”; „Arcole-ban BONAPARTE úgy dönt, hogy „Isten a végzet”; MAUPASSANT „Istent egy mészároszhoz hasonlítja, akinek minden nap

halálra van szüksége, és aki időről időre fizet a háborúkért”; ALBERT COHEN megállapítja róla, hogy olyan, mint „egy öreg szolga, akit az imacsengő megkonkátásával kell hívni”; ARISZTOTELÉSZ azt állítja: „Isten olyan tökéletes, hogy nem gondol másra, csak önmagára”; ÉLUARD és PERET azt suttozja, hogy „Isten még a korallt is megnyugtatja”; ALBERT COHEN azt vallja, „Isten olyan kevésbé létezik, hogy szégyelli magát”; JOHN LENNON így dúdol: „Isten olyan fogalom, amely alapján mérjük fájdalmunkat”; DÜRKHEIM számára „Isten a társadalom”; DARWIN számára „Isten egy csont”; SERGE PEY azt kántálja, hogy „Isten egy kutya a fák között”; ALBERT EINSTEIN kijelenti: „Ez a mély és intuitív meggyőződés, hogy létezik egy magasabb szellemi erő, amely az áthatolhatatlan világegyetemben nyilvánul meg, az én Isten-definícióm tartalma”; JOUBERT kijelenti, hogy „az Istenről való gondolkodás valódi tett”; Máté azt mondja, hogy Jézus azt mondta: „Isten nem a halottak Istene, hanem az élőké”; GAINSBURG azt énekli: „Isten zsidó”; TRISTAN TZARA úgy gondolja, hogy „Isten a rutinban van”; MARGUERITE PORETE ragaszkodik ahhoz, hogy „az embernek a maga részéről mindent meg kell tennie, ami az értelemhez tartozik, a szeretet része pedig Isten és egyedül Ő”; SZENT TAMÁS biztosít minket arról, hogy „Isten az egyetlen lény, akiben a lényeg és a létezés egy”; ERNEST HELLO a *Semmitől Istenig* című művében felkiált, hogy „rajta kívül semmi vagyunk”. RUDOLF BULTMANN azt mondja, hogy „minden beszéd Istentől, ha van Isten, bűn – ha viszont nincs, értelmetlen beszéd”; RUMI a CXDIH. négyesorosban vallja: „Hajnalban eljött hozzám az, akit szép arcáért irigyelnek az égiek is. Tekintetét szívemre szegezte: S míg eljött a reggel, sírt ő, és sírtam én. Akkor azt kérdezte: Kettőnk közül vajon melyikünk a szerető?”; „SIGMUND FREUD így eleméz: „Isten lélektanilag nem más, mint egy átlényegített apa, a vallás pedig az emberiség egyetemes kényszeres neurózisa”; HALLADZS ki meri mondani: „Aná al-Hakk” „Á, valóban, az én ‘Énem’ Ó?”; JARRY megjegyzi, hogy „Isten a legrövidebb út a nulla és a végtelen között”; MARGUERITE PORETE arra figyelmeztet, hogy „aki akkor beszél Istentől, amikor akar, akinek akar és ahol akar, annak tudnia kell, hogy soha nem érezte a valódi istenszeretetet”; JÁNOS tanúsítja, hogy „Aki nem szeret, nem ismeri az Istent, mert az Isten szeretet.”; SADE márki megismétli, hogy „legnagyobb bánata az, hogy nincs Isten, és hogy emiatt meg van fosztva attól az örömtől, hogy sértegesse Őt”; FURETIERE megjegyzi, hogy „az Isten szó majdnem minden nyelven négy betű”; RÓMAI JUSTIN azt írja, hogy „Isten névtelen”; DAMASZKUSZI SZENT JÁNOS következtet: „Az, hogy Isten létezik, nyilvánvaló; de hogy létét és természetét illetően micsoda, teljesen megfoghatatlan és ismeretlen számunkra”; és PÁL e szavakkal fejezi be: Senki sem látta még Istent, „aki hozzáférhetetlen világosságban lakozik”. „Deus est qui sola ignoventia mente cognoscitur.” Isten az, akit egyedül az elme tudatlansága ismer.



Jelenetkép az Avignonban bemutatott *Az árnyak játéka* előadásból
(fotó: Christophe Raynaud de Lage, forrás: festival-avignon.com)

Valère Novarina: The Spoken Word Writes in the Air

The dramatic pieces by playwright and director, also known as graphic artist and painter, Valère Novarina (b. 1942) have been included in the programmes of theatres and international festivals all over the world. The Comédie Française added his play, also directed by him, titled *L'Espace furieux* (*The Furious Space*) to its repertoire in 2006. His production titled *Le vrai sang* (*True Blood*) at the Odéon Theatre won the Performance of the Year award in France in 2011. In 2009 he presented his play *The Imaginary Operetta* (*L'Opérette imaginaire*) with the company of the Csokonai Theatre in Debrecen, Hungary, which then had five nights in Paris on the stage of the Odéon, too. He first appeared at MITEM in 2016: his piece titled *Le Vivier des noms* (*In the Forest of Names*) was presented by his French company, and his monologue titled *Pour Louis de Funes* (*So Spake Louis de Funès*) by Tibor Mészáros. For the Hungarian audience to see, this year's MITEM will feature his drama titled *A Game of Shadows* (*Le Jeu des Ombres*) directed by Jean Bellorini and performed by the Théâtre National de Marseille. On this occasion, in an essay written at the request of our journal, the Master looks back on his creative career and explains his artistic creed which is based on a poetic and philosophical approach to the creative power of the word on stage.



„A tehetség nem segít, ha nem társul hozzá érzék”¹

Rimas Tuminas Valerij Jakov kérdezi

A Vahtangov Színház megalakulásának századik évfordulójára Rimas Tuminas előadást rendezett az orosz klasszikusok panteonjának egyik legnagyobb művéből, Lev Tolsztoj *Háború és béke* című regényéből. Már csak azért is tartható e regény a legfontosabbnak, mert jószerivel minden néző az iskolapadból ismeri, így elkerülhetetlen, hogy kételyek és viták kereszttüzében álljon. Az előadás próbái közötti szünetekben a Teatral néhány kérdést szándékozott feltenni a rendezőnek e klasszikus mű „modern hangzásáról”, majd a beszélgetés a színházra, az életre és a sorsra terelődött...

– A jubileumi évad kezdetén ön sokáig gondolkodott, hogy mit válasszon, mit vigyen színpadra: Goethe *Faustját* vagy Tolsztoj *Háború és békéjét*. Végül Tolsztoj mellett döntött. Mi alapján választott?

– Egyformán nagyerejű műnek tekintettem őket. Goethe *Faustja* a játékosságával, nem a valóság filozofikus felfogásával, hanem Faustnak a földön, a világban tett utazásaival vonta magára a figyelmemet. Ugyanakkor elgondolkodtam Tolsztojon, feltéve magamnak a kérdést: mit lehet Lermontov után színpadra vinni? Csak Puskit. De Puskin után? Csak Tolsztojt.

Tudatában voltam annak, hogy ez egy kockázatos lépés, s el is gondolkodtam: minden esélyem megvan rá, hogy színházi szóhasználatlal élve a sülyyesztőben végezzem, hogy belebukjak, és azt mondhassam: elnézést, nem sikerült, itt hagyom az egészet. Vagyis el voltam szánva az öngyilkosságra színházi és rendezői sorsomat illetően.

Egyszer Adam Miczkiewicz elmesélte Balzac-nak, hogy amikor meglátogatta Goethét, sokkot kapott: „Egy öregember, egy ősz aggastyán állt előttem”.

¹ Az interjú oroszul az internetes moszkvai színházi folyóiratban, a Teatral 2021. november 7-i számában jelent meg. Magyar fordítását szerkesztve közöljük.



Goethe és Mickiewicz portréja
(forrás: polskieradio.pl)

Nem egyszerűen sokkos állapotba került, hanem csalódottságot is érzett: öreg, és költő. A költőknek fiataloknak kell lenniük, és fiatalon kell meghalniuk, ahogyan ez a 19. századi orosz költészetben és a későbbiekben is történt. Bár nem a saját akaratukból, de úgy távoztak el, hogy nem váltak ősz, tehetetlen öregekké. Te meg már előrehaladott korban vagy, a halál elkerült,

hála Istennek, adva még egy esélyt, hogy kigondolj valamit. S neked most adódott egy lehetőség, hogy provokálj, kockáztass. Méghozzá örömmel.

És még azt is gondoltam: ha orbitális kudarcot vallva ezen a centenáriumon összeomlok, mindenki, a kritikusok és a közönség is nekem ront majd. Grandiózus bukás a fináléban. Nem, ezt a büszkeségem nem engedi. Érzek magamban erőt, és meg vagyok győződve róla, hogy még érdekes vagyok a magam számára. De újra és újra rákérdesz: mi tesz még érdekessé? Nem győzködöm, nem beszélem rá magam semmire, kívülről szemlélem önmagam, megvannak a motívációim, elmélyedek az anyagban, a színház értelmezésében. Ez az, ami erőt ad. Tudom, hogy az igazság torkára forr a haldokló, távozni készülő embernek ... Akart valamit mondani az igazságról, de ajkára fagyott a szó. Egyszóval: mindezek tudatában provokálni akartam.

– Ön valóban eléggé meglepően értelmezi a regényt; nincsenek tömegjelenetek, nincs jelen a nép, sem Kutuzov, sem Napóleon... Az üres színpadon csak a család, a viszonzatlan szerelem, a meg nem értettség és a magány maradt. Meg az értelmetlen háború elutasítása és elítélése. Az előadásban egyetlen boldog ember sincs, sokan álmodoznak a boldogságról, törekednek rá, de nem lesz benne részük, csak a csalódásban.

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

Megtiltottam a képernyők és az installációk használatát, bár van egy hatalmas fal a színpadunkon, s elég nagy volt a kísértés, hogy valamit kifüggeszünk rá, megmutassunk. De sikerült ennek ellenállnunk. Mindent a fényáradat, a sorsok, a történet magas szintű színészi megragadása, értelmezése tölt be. És a színház mibenlétének a kérdése – annak az értelmezése, amit csinálunk. Milyen jelekkel élünk a mai színházban? Mi magunk mit értünk színház alatt?

Hiszen a színház korszerűsége a gondolkodásmódban rejlik. És mi e tekintetben haladunk a korral. Az eszmét kell eljátszani: Pierre eszméjét, Andrej eszméjét. Ez a színész helyes hozzáállása a szereplőhöz és a szerephez. De ugyanakkor olyan ez, mint a házi feladat, megismerést, elgondolkodást igényel... Szeretem, amikor a próbákon valahogy mindenki eltöpreng a szövegen, a koron, az erkölcsökön, a kultúrán és a mai színházon. Sőt a mai életünkön is.



A Háború és béke hatalmas, neutrális díszletfala
(forrás: localdramaqueen.moscow)

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

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

Ám éppen hogy csak megéreztük a megismerés örömét, felülemelkedtünk önmagunkon, hirtelen feladunk mindent, és ... elbukunk. Nekünk, színészeknek nincs jogunk ehhez. Bármilyen rendező jöjjön is ma (vagy majd énutánam), nincs jogunk hozzá. Gyakran hallom, amikor panaszkodnak, hogy a sorozatokban mindent kapkodva kell csinálniuk, ami nálunk is előfordul. De még ha kutyafuttában csinálod, akkor is fel kell fognod, meg kell ragadnod, meg kell mentened akár éjjel két óra elmúltával is az éjszakai sorozatot a játékkal. Meg kell

mentened a személyiséggel. Ez a legnagyobb probléma, mert fogy az időnk, fogynak a napjaink, az én időm is lejár... És ki tudja, meglehet, hogy ez az utolsó próbálkozásom, bár az is elképzelhető, hogy azért még nem a legeslegutolsó, hogy a történetmesélésnek ezt a számomra új metódusát mindenki elé tárjam.

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

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

– Öt hónapig nem voltam jelen a színházban, kissé meglazult a kapcsolatom a fiatal rendezőkkel, akik, ahogyan elterveztük, folytatták színpadra állításukat. Ezeket a rendezéseket a visszatértem után néztem sorra végig. Nagyon fájdalmas pillanat volt ez számomra és számukra is. Be kell ismernem, valószínűleg nagyon megbánthattam őket azzal, hogy levettem négy előadást az Új Színpad² és egyet a Szimonovszkaja Színpad³ műsoráról. Megértem és elfogadom a sérelmeiket, de legbelül tudom, hogy igazam van, és olyan elszántságot érzek, mint még soha.

Meglehet, hogy ez az élet nagy ajándéka volt számomra az után a szinte teljes sötétség után, amelyben az intenzív osztályon részem volt, ahol a kórteremben csak egy kék láng égett. Ezt követően nagyon egyszerűen kezdtem szemlélni a



A betegségből visszatért Tuminas próbál (forrás: yestoto.ru)

dolgokat, s lassan mindent beláttam és megértettem: az egyik ember ilyen, a másik meg olyan, az árnyalatok és a kompromisszumok számomra megszűntek. Ezért amikor megláttam ezeket a munkákat, nagyon elkéseredtem és gondolkodóba estem: de hát mi-ben hibáztam? Ők bántottak meg engem, és nem csak engem, hanem önmagukat is. Azt hazudták maguknak és a nézőknek, hogy ma ilyen a színház. Hová lettek az üzeneteim, a jelzéseim? Csak a korábbi műveimben lelhetőek fel? Vagy csupán Nekrosius⁴ és Butuszov⁵ munkáiban?

² A Vahtangov Színház 2015-től működő stúdiószínháza.

³ A Vahtangov Színház 2017-től működő tagintézménye.

⁴ Eimuntas Nekrošius (1952–2018), lásd róla: Valdas Vasiliuskas: Eimuntas Nekrošius és a litván Ifjúsági Színház, Szcenárium, 2019. március, 42–55. Valamint angolul: Valdas Vasiliuskas: Eimuntas Nekrošius and Lithuania's Youth Theatre, Szcenárium, MITEM English, April, 2019, 87–100.

⁵ Jurij Nyikolajevics Butuszov (1961) 2018-tól a Vahtangov Színház főrendezője.

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

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

Ezek a módszerek egytől egyig léteztek már korábban is. Én pedig felhagytam mindazzal, amit korábban műveltem, amit megszoktam, amire a kezem, az értelmem, az intuícióm hajlamosított. A tapasztalat azt sugallja, elegendő, ha egy kis hangulatteremtéssel, némi kimondatlansággal és titokzatossággal élsz. Vagyis hogy a megszokott, könnyű úton érdemes haladni. De én azt mondtam magamnak: nem! Többé ez már nem lehetséges. És azt mondtam nekik, hogy fel kell hagyniuk a könnyű színházcsinálással: a show-k, az installációk, a képernyők és a monitorok használatával, amelyek eltakarják, hogy a színész a lényeg.

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

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



Jurij Cokurov, Irina Szmirnova és Olga Lerman
a *Háború és béke* próbáján (forrás: yestoto.ru)

va színházi kellékekkel, de most már nincs szükségünk semmire, csak az üres térre, és persze a színészre.

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

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

Nem egyszer mondtam és fogom is még mondani, hogy ez a puskinsi dajkák⁶ ideje. Ma kevés a dajka, és olyan dajkák, mint Puskinnak, nincsenek is. De vannak anyák, nagymamák, akik mesélnek, hogy elaludj, hogy szépet álmoldj, hogy holnap derűs lélekkel ébredj és folytasd az életedet. Derűsen kell élni. Úgy mentem vissza alkotni, hogy megszabadultam mindenfajta teátrális eszköztől, mert az ilyen eszközökkel csak önmagadat akarod érvényre juttatni, nem a szerzőt. Ez egy megtévesztő illúzió, akár Tolsztojnál a varázslámpás. Merő megtévesztés csupán. Igen, ezek a szereplők magányos lelkek. Arra hivatottak, hogy szeressenek és boldogok legyenek, de ez nem valósul meg.

Az orosz irodalomban a legszerencsétlenebb ember, a legboldogtalanabb személyiség Andrej Bolkonszkij. De mégiscsak hős. Lehet, hogy ebben az előadásban nem kerül előtérbe, de ő is egy hős. A megtévesztésről már beszéltem, s én

itt nemcsak a háború értelmetlenségéről szóló gondolatokat adom az ő szájába, hanem azt is, hogy becsaptak bennünket. Ez a fő téma. A megtévesztés világában élünk. A mindennapi életünkől kezdve minden a megtévesztésen alapul. Ha csirkét veszel, még akkor is: kétszer-háromszor átdolgozzák, s megtöltik valami mesterséges anyaggal. És már hozzá vagyunk szokva ahhoz, hogy mindenki hazudik. Totális megtévesztés uralkodik mindenhol, még a színházban is. Hogy miért kötöttem bele bizonyos előadásokba? Mert a színháznak fel



Marija Ribal (Natasza) és Viktor Dobronravov
(A. Bolkonszkij) jelenete az előadásból (forrás: ng.ru)

⁶ Alekszandr Szergejevics Puskin dajkáját Arina Rogyionovnáknak hívták, akit a költő nagyon szeretett. Emlékének verseket szentelt és többször megemlíti őt leveleiben.

kell számolnia a megtévesztést és a tisztulás felé kell fordulnia. Az előadásunkban feltehetően ez a stíluskeresés mozgatója. Hogy megtaláljuk az utat a tisztasághoz és a rendhez.

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

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

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

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

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

Ahogy Shakespeare-nél rend uralkodik, úgy itt is; meg kell őrizni a kor szellemét, a szerzőt kell csak előhívni, megfeledkezve önmagunkról. Feladva ambícióinkat. A konstrukció rendbetétele a legnagyobb és legfontosabb feladat. Akkor azt mondhatjuk: érzékelem az előadásban a rendet. Látom, hogy rend van. Gyerekkorunkban nem hazudtak, ígéreteket tettek nekünk. S így ment ez ifjúságunk idején is. És időnként aztán be lettünk csapva. Ebben részük volt azoknak a régen eltávozottaknak is, akik „végigjátszották” az életüket. Végigjártsszuk hát az életet mi is, adunk nekik még egy esélyt. Vissza kell hoznunk őket a Földre, hogy lássanak minket, meglássák, mire jutottunk...

A próba – elmélkedés. Mindenki a maga meggyőződése, gondolkodása szerint, de elmélkedik. Már idéztem Puskit és Csehovot... „Addig hajsza ma-

gad, míg ki nem adod a lelked. Másokról beszélj, másokról – ne magadról.” Akkor meg fogsz mutatkozni te is. Nem fogsz eltűnni sehová. Éppen ellenkezőleg, felnősz és alkotó lesz belőled. Ahogy Bernard Shaw mondta, vagy Lessing, akit szívesen idézek...

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

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

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

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

– *Nagyon megdöbbenett, hogy a csatajelenet milyen pontosan adta vissza a háború borzalmát, amikor mindenki elfogadta a maga halálát. Nem egyszer szemtanúja voltam igazi háborúknak, hogy milyen magukra hagytak a katonák a sorssal szemben. Hogyan jutott eszébe az a magányos katona a csupasz szuronyával és azzal a halom katonakabáttal?*

– Ez egy bál. Úgy gondoltam, hogy báloknak és álarcosbáloknak lenniük kell. Megértettem, hogy a tánc mennyire fontos a regényben, a szűzsében, a történetben. Natasa keringője. Arra gondoltam, semmire nincs szükség, csak neki egyedül kell táncolnia. Aztán kell egy szurony, majd egy gyufa, és lángra lobban a tűz... Nem hagyhatjuk figyelmen kívül a családok történetét, a veszteségeiket, amikor az egyik fiú, s aztán a másik is belép a hadseregbe. Minden fiú a hadseregben szolgál. Ez egy háború, amelynek a kellei a szurony és a katonakabát. Ez az előadás a háborút a maga valóságában tárja elénk. Megcáfolja azt a legendát, miszerint Moszkva elhagyásának hátterében az volt a katonai taktika, a csel, hogy az ellenséget odacsálják. De hogy hány ember halt meg Moszkvában e „csel” miatt, azt össze-számolta-e valaki? Talán jobb lett volna, ha katonák haltak volna meg a csatában, de nem adták volna fel Moszkvát, ahogyan 1941-ben sem adták fel, a végsőig küzdve? De Kutuzov félt Napóleontól, esztétikailag veszítette a félelemtől. Csátát rendezett egy üres mezőn, ahol elpusztult a fél hadserege. Ezért kénytelen volt meghátrálni, és másokat megtévesztetni, becsapni a cárt, a katonákat, akiknek visszavonulót fújtak. Tolsztoj mentette Kutuzovot, de egyes mondataiban, ha figyelmesen követjük a regényt, tájékozott a gyűlöletről, amiért mint hadvezér ezt cselekedte.

– Ezt a Háború és béke előadást látta-e már New York, Párizs, Peking színpadán?

– Igen... igen!

– Tehát nemcsak a mi nézőinkre számít?

– Éppen a mi nézőnknek fog hiányozni az előadásból valami. Néhány közeli jelenet, valami, amihez hozzászólt, ami megfelel a hagyományoknak. Vagy a sztereotípiáknak. Ám ennek az előadásnak átláthatónak, világosnak és pontosnak kell lennie. Mindenhol meg kell hogy értsék.

– Bármely ember, a világ bármely pontján?

– Bárki. Ahogyan Efrosz mondta, még az a takarítónő is, aki bement nappal a terembe, ahol kiáltásokat hallott, és ott elidőzött. Leült, mert ez róla is szólt. A mai napról. Az életről. A valóságról. Belenézett, és ottmaradt. Efrosz igazat mondott. Miért nem vesszük ezt komolyan Efrosztól? Azt hisszük, hogy már régóta megfejtettük a szavai értelmét. Nem, nem fejtettük meg.

– Most már az ön mondásait is gyakran idézik a színházában.

– Tudom.



Kutuzov és Napóleon
(forrás: russiahousenews.info)

2021. november 7.

Fordította: Tóthpál Sarolta Krisztina

“No Talent Will Help Without Flair.”

Valery Yakov Asks Rimas Tuminas

On the centenary of the founding of Vahtangov Theatre, Rimas Tuminas put one of the greatest works of the pantheon of Russian classics, Lev Tolstoy's novel *War and Peace* on stage, which opened in November last year. During the breaks between rehearsals for the production, *Teatral* asked the director some questions about the unusually austere staging of this classic piece as well as the director's conception of actor-centric theatre. Besides this production, the Master, who has turned seventy years old this year, during the conversation gives an opinion on the trends in contemporary Russian theatre, touches on his conflict with the young generation of artists, and shares his ars poetica which crystallized from decades of creative experience. Unfortunately, MITEM 8 this year will not feature this production because of the war, but we hope that after Lermontov's *Masquerade*, Pushkin's *Eugene Onegin*, Sophocles' *Oedipus* and Chekhov's *Uncle Vanya*, the Hungarian audience will be able to see this performance live, too, as soon as possible.



NICOLA SAVARESE

A színház öt kontinense

Bevezető¹

1. Az olvasóhoz

Kedves olvasó! Szeretném elmesélni, hogyan született meg e könyv megírásának ötlete, mert valaminek a létrejötté, ahogy ezt önök is tudhatják, egyszerre kezdet és alapítás.

A múlt évszázad végén az Eugenio Barbával történt sok-sok találkozónk egyikén az addig véghezvitt kutatásainkról beszélgettünk, és arról, hogy milyen tenivalónk maradt még. Meglepő módon könyvünk, a *Színházantropológiai szótár*. A *színhész titkos művészete* az első, 1989-es olaszországi megjelenése óta újabb és újabb kiadásokat ért meg, és számos nyelvre lefordították. Egyszerűen csak maga az a forma, hogy a szöveg és a kép egyformán fontos, hogy egyik utal a másikra és viszont, hatékonyan bizonyult. A megjelent illusztrációk egy új tudományterület protagonistái lettek, a színházantropológia tudományáé, melyet Eugenio talált fel.

Volt egy elsőre komolytalannak tűnő felvetésem: miért ne szülessen még egy másik, újabb könyv a már „díjnyertes” Barba–Savarese-cégtől? Mivel mint színház történetész már eddig is dolgoztam vele a színházantropológiai projektjében, most Eugenión volt a sor, hogy részt vállaljon egy történeti munkában, egy könyv elkészítésében, melyről azt képzeltem, hogy az első kiegészítője lesz. A sziporkázó ötletek égboltján mindig jó, ha megleljük a cím sarkcsillagát. Azt javasoltam, legyen „A színház aranykora”, mivel azt olvastam, hogy az olyan kiállítások, melyeknek címében ott az *arany* szó, mindig népes közönséget vonzanak (Olaszországban mostanában ilyen címekkel rendeztek kiállításokat, hogy *Torontó aranya*, *A velencei arany*, *A sztyeppe lovasainak aranya*).

¹ Vö. Eugenio Barba and Nicola Savarese: *The five Continents of Theatre*. Facts and Legends about the Material Culture of the Actor, Brill / Sense, Leiden / Boston, 6–11.

Oké, eljátszadozhatunk Eugenióval, de ilyenkor az ember mindig a borotva élen táncol. Bár fogalmunk sem volt róla, miből is állhatna össze ez a könyv, Eugenio azt mondta, az ötlet jó, és azt javasolta, hogy összpontosítsunk a színeszi technikára, amiről sohasem készült még kimerítő tanulmány.

Dolgozni – 1996-ban egy csoport olasz egyetemi ember – Casini Ropa, Marco de Marinis, Clelia Falletti, Bruna Filippi, Piero Giacché, Laura Mariani, Claudio Meldolesi, Franco Ruffini, Mirella Schino és Fernando Taviani – vett részt a leendő könyvvel kapcsolatos előzetes megbeszélésen, az Eurázsiai Színházi Egyetemen a dél-itáliai Scillában megtartott ülése keretében, melyet Claudia La Camera színházi csoportja, a Proskenion szervezett. Az Eurázsiai Színházi Egyetem összejövetele, melyeket Barba kezdeményezett, hasonlóak voltak az ISTA-hoz (International School of Theatre Anthropology): „a szemrevételezés iskolái” voltak ezek, de az ISTA-nál kevesebb – nem több, mint ötven – résztvevővel, akik különböző színházi kultúrákból érkeztek. Színészek, művészek és tudós emberek ideiglenes faluja, akik saját technikai tudásukat kívánták elmélyíteni és megismerni a másokéval, megosztani egymással kérdéseiket, összehasonlító kutatást folytatni és technikai demonstrációkat tartani.

A tudósok érdeklődést mutattak a vállalkozás iránt, ötleteket javasoltak és kérdőíveket töltöttek ki. Egy olyan színháztörténet gondolata merült fel, mely a jelenből indul ki, és halad felfelé a múlt folyóján, középpontban a színészekkel és technikáikkal. Szerettük volna bevonni a *Teatro e Storia* folyóirat körüli tudósokat is. A tervezett könyv címe számtalanszor módosult: *A színház aranykora*, *A színeszi technika atlasza*, *A színészmesterség története*. Semmi rossz nincs abban, ha gondolunk egy nagyot, de a projekt aránytalanul terebélyessé vált. Azon aggódtam, miképp lehetne koherens címszók alá besorolni az általam addig összegyűjtött tízezer képet.

Ahogy múlt az idő, a tudósokat más megbízatások kötötték le. Bizonyítva a projektbe vetett „bizalmát”, Marco De Marinis odáig ment, hogy megírta a *Színház az aranykor után* című művét. Végül csak Eugenio és én maradtunk: Bouvard és Pécuchet², a két kertész, aki a könyv-kert gondozásának szentelte magát. Pont húsz évbe telt, míg befejeztük, más dolgainktól lopva el az időt. A végső címről mi felelünk, és azért is, hogy kiterjesztettük a színházantropológiát a színész materiális kultúrájára. Régi és új barátaink hagyták nálunk régebben írott szövegeiket, és kértünk másoktól is. Ugyanakkor kissé már el is veszítettük a fonalat. Színháztörténeti könyveket lapoztunk végig, de többnyire félretettük őket mint olyan példákat, amelyeket nem akartunk utánózni. Tovább folytattuk a képek nézegetését, kommentárokat, jegyzeteket készítettünk hozzájuk. Sok idő telt el egy-egy találkozásunk között, hiszen mindkettőnknek megvoltak a magunk szakmai kötelezettségei, melyeknek eleget kellett tennünk: Eugeniónak Dániában, a holtsebrói Odin Színházban, nekem a Római Egyetemen. Akárhányszor

² Gustave Flaubert utolsó, befejezetlen könyvének címszereplői.



Joan Miró, vázlat a *Jeux d'enfants* [Szeress, ha mersz!] című balett díszlettervéhez (1932, Fundacio Joan Miró, Barcelona). Balett egy felvonásban, koreográfus: Leonide Massine, librettó: Boris Kochno, zenéjét szerezte: Georges Bizet, bemutatója: 1932, Monte Carlo. Egy kislány játszik a játékaival, és az egyikbe, az Utazóba beleszeret, aki aztán életre kel.

találkoztunk, mindig mindent kezdhettünk előlről. Egyik nap Eugenio így szólt: „Nico, valami konkrétummal kell indítanunk. Kezdjünk az öt angol duplavével – Who? What? When? Where és Why?³ – és nézzük meg, mi történik.” Némelyek ezt az anglo-saxon zsurnalizmus arany szabályának tartják, mások meg egyszerűen memória erősítő kérdésként alkalmazzák, hogy emlékezzenek a vizsgált tárggyal kapcsolatos alapkérdéseikre. Ennek az öt kérdőszónak – melyeket ilusztris elődök, Ciceró, Quintiliánus és Aquinói Szent Tamás is használtak – megvan az az előnye, hogy tömörek és közvetlenek. Mindenek előtt gyermeken pimaszok. Rudyard Kipling tette őket halhatatlanná ebben a gyerekdalban:

Hat becsületes szolgám van,
(Mindenre, amit tudok, ők tanítottak meg);
A nevük: Mit és Miért és Mikor
És Hogyan és Hol és Ki.⁴

Fogtuk ezeket a kérdéseket, hogy kipróbáljuk, haladhatunk-e ezek mentén, vagy sem. De vajon adaptálhatóak-e a színház témakörére: Hol, Mikor, Hogyan,

³ Ki? Mit? Mikor? Hol? Miért?

⁴ *Just So Stories for Little Children* (Történetek csak úgy, kisgyerekeknek), 1902

Kinek és Miért csinálnak az emberek színházat? Nos, ezek a kérdések végig velünk maradtak. Nekik köszönhetően jött létre a könyv kompozíciós technikája, amiről Eugenio azt mondta, hogy emlékezteti őt egy előadás előkészületeire. Improvizáltunk a szó technikai értelemben, ami a színészek napi rutinjának is az egyik aspektusa, egy sajátosan színházi funkció. Ezek az improvizációk ötleteket dobtak fel és olyan kombinációkká álltak össze, melyeket aztán rögzítettünk a képek vagy szövegek oldalain. A finomítás során néhányat elvetettünk, míg mások egy folyamatosan bővülő montázs-sorozattá nőttek ki magukat.⁵ Néhány évet annak szenteltünk, hogy rátaláljunk, miként lehetne a színészi technikák felől elbeszélve megalkotni egy színháztörténeti könyvet. Ugyanakkor az is világos volt, hogy a diskurzust ott kell folytatni, ahol elkezdődött – és ez a színházantropológia.

A test–szellem (body–mind) technikái és a járulékos (auxiliary) technikák:
A színész test–szellem (body–mind) technikái alapozzák meg a színész–néző viszonyt. Ennek elveit veszi sorra Barba a *Papírkenu*⁶ című kötetében és a mi közösen írt könyvünkben: a *Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*⁷ Hamar rájöttünk, hogy a nézőhöz való viszony feltételez egy másik elemet is, ami ugyanilyen fontos, ez pedig a színészek járulékos technikáiból áll össze. A színész–néző viszony közvetlensége és hatékonysága a test–szellem és a járulékos technikák komplementer viszonyától függ.

Változatosságukat és anyagi mivoltukat tekintve a járulékos technikák vonatkozhatnak:

- a színházi előadásokat létrehívó különböző körülményekre és időszakokra (ünnepi vagy civil alkalmak, a hatalom ünnepei, olyan népünnepek, mint a karnevál, olyan évről évre visszatérők, mint az Újév megünneplése, tavaszi és nyári fesztiválok);
- gazdasági és szervezési szempontokra (költségek, szerződések, fizetések, impresszáriók, jegyek, előjegyzések, turnék);
- a közönség számára nyújtott információkra (bejelentések, dekorációk, plakátok, hirdetések);
- az előadás terére és a nézők terére (színházi terekre a szó minden lehetséges értelmében);
- világításra, hangra, díszletre, sminkre, jelmezekre, kellékekre;
- a színész és a néző közti viszony kialakítására;
- a rendelkezésre álló közlekedési/szállítási eszközökre a színészek és a nézők számára.

⁵ Ezen improvizációkra néhány példa található a 6. fejezetben.

⁶ Magyarul: *Papírkenu*, Kijarat Kiadó, 2001, Ford: Demcsák Katalin és Jenei Ágnes

⁷ Magyarul: Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színész titkos művészete*. Színházantropológiai szótár (fordította: Rideg Zsófia és Regös János), Károli Gáspár Egyetem – L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2020.

Mindezek az elemek az időben és tapasztalatban rétegződő gyakorlati tudáson keresztül alakulnak ki, s olyan technikákra épülnek, amelyek megkönynyítik a színészek munkáját és elősegítik hivatásuk betöltését. *Ez a színész anyagi kultúrája, melyet a test-lélek és a járulékos technikák kettős spirálján belül szerveződik.*

A materiális kultúra területének kutatása magában foglalja a színészi gyakorlat körülményeinek és technikai feltételeinek feltárását; kitér a színészek viselkedésére, a normákra és konvenciókra, melyek kölcsönhatásba lépnek a közönséggel és a társadalommal, amelynek a színészek és a nézők egyaránt a tagjai.

A színész materiális kultúrájának nézőpontjából nem vevődik számításba semmiféle metaszínházi diskurzus (drámai műfajok, társadalmi problémák, gender-kérdések stb), sem maga a drámaszöveg, mely az épületekkel együtt az egyetlen konkrétum, ami fennmarad a múltból. Célunk, hogy a járulékos technikákra koncentráljunk, a megoldásokra, az eszközökre és a pragmatikus eljárásokra, gondolkodásmódokra és hiedelmekre, melyeket valamennyi kultúra színésze alkalmaz, hasznosít a mesterség gyakorlása során, annak eredményessége érdekében.

A járulékos technikák nem csak hogy vissza-visszatérnek a különböző történeti korokban, de – változatos formában – jelen vannak minden színházi hagyományban is. A gyakorlat különböző szintjein végbemenő dialektikus kölcsönhatás révén ezek a technikák alapvető igényekre reagálnak, melyek hasonlóak minden színházi hagyományban, amikor eljön egy előadás előkészítésének és megvalósításának az ideje. A járulékos technikák összehasonlító szempontú megközelítése feltárja a színész materiális kultúráját, közös gyökereit annak a sokféle folyamatnak, formának és stílusnak, ahogyan a színész ugyanazokra a gyakorlati követelményekre reagál.

A hatékonyságot, a pontosságot és a rugalmasságot előtérbe állító materiális kultúra keretein belül a színházi mesterséget mítoszok, anekdoták és hiedelmek hatják át. Az olyan értékek emocionális aspektusa, mint a barátság, hála, lázadás, patriotizmus, áldozatkészség, belső utak, a diszkrimináció elutasítása és a társadalmi lázadás olyan motivációk, melyek jelen vannak a színház földalatti történetében, mítoszaiban és legendáiban.

Honnan jövök? Ki vagyok? Hová tartok? – Hogy ezekre a kérdésekre választ találjunk, a megszámlálhatatlan formát, kifejezésmódot, leletet és titkot, melyet a szakmánk története kínál a számunkra, egy másfajta perspektívából kell újra megvizsgálnunk. Ez az egyetlen módja annak, hogy a színház öt kontinensén való átkeléshez létrehozzuk a magunk személyes iránytűjét: mikor, hol, hogyan, kinek és miért csinálunk színházat?

Egy napon Eugenio a fenti szavakkal mutatta be nekem ezt a „laterális perspektívát”⁸. Olybá tűnt ez számomra, mint a kerék újrafelfedezése. A még

⁸ Laterális perspektíva: oldalsó nézet

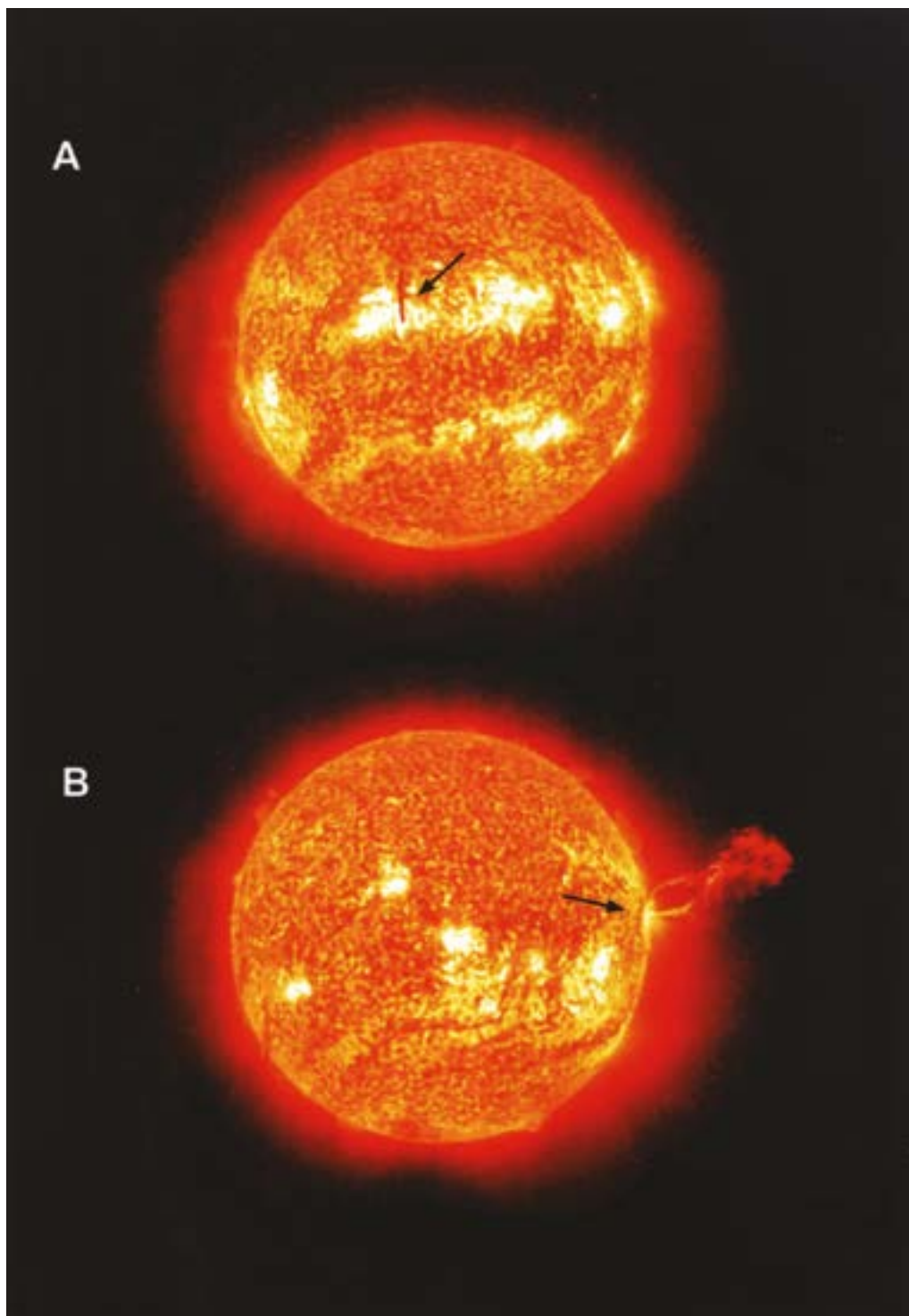


Paul Gauguin (1848–1903) Honnan jövünk? Kik vagyunk? Hová tartunk? (1897, Museum of Fine Arts, Boston). „Úgy hiszem, hogy ez a vászon nem csak fölötté áll minden eddiginek, de soha nem is lesz képes ennél jobbat, de még csak ehhez foghatót sem csinálni. Halálom előtt minden energiámat erre fordítottam, és az ilyen fájdalmas szenvedélyből – az ilyen szörnyű körülmények között létrejött tiszta, javítások nélküli látomásból, amelyben minden összejön és amiből eltűnik minden, ami esetleges – megszületik maga az élet. [...] Az álmomat nem fogom tudni megragadni, nincs allegória; ez egy librettó nélküli zenei poéma. A műalkotásban a lényeges az, ami expresszivitás nélküli.”

mindig rendezetlen adatbázisom sötétjéből két napkitörés képe jelent meg. Az a nukleáris és mágneses jelenség, melyet a napfelszín produkál, és ami megzavarja a rádió- és szatellit kommunikációt, gyakran okozva komoly kárt az elektronikus berendezésekben. Nem könnyű rájönni arra, hogy mikor tart ez jelenség éppen felénk. A NASA egy megfigyelési programot indított két iker szatellit alkalmazva, melyek együtt mozogtak. A két kép, amely 2012. október 14-én készült, ugyanazt a jelenséget két különböző perspektívából mutatja. Az a kép, melyet **A** szatellit készített, egy egyszerű fonalkát mutat, ami úgy néz ki, mint egy kis sötét szalagocsk a Nap felszínén. A szatellit **B** perspektívájából nézve ugyanez a szálacska egy hatalmas kidudorodással alakul, ami szinte kirobban a Nap atmoszférájából. A szál és a kidudorodás ugyanaz a dolog, de a két perspektíva más-más információval szolgál. Ez a kép kedvező jelnek tűnt. Betettük könyvünk elejére, és ott is maradt. (A képet lásd a 88. oldalon)

2. A két barát, Bouvard és Pécuchet megvitatják a színház és a színészek történetét

BOUVARD – Mondhatnánk azt is: a színháztörténet lényege, hogy kiemeljük azon tények és körülmények sorát, melyek a dokumentum bizonyító erejével bírnak. Ekkor végül drámaszövegekhez jutunk el, egy másik színháztörténet meg az épületekről fog szólni, megint egy másik a különféle darabokról, a stílusok, esztétikák történetéről. De vajon az alapvető tények sorát nem azoknak az embereknek a története kellene hogy képezze, akik ténylegesen csinálják a színházat, értve ezalatt a színészek és a színészi technikák történetét?



A NASA (National Aeronautics and Space Administration) STEREO (Solar Terrestrial Relations Observatory) nevű szatellitjeinek 2012. október 14-én készült képei a Napról.

PÉCUCHE – Áldott szavak! De nem minden színészt jegyez a történelem. Egy olyan könyvnek, mely a színészek történetéről szól, rendkívül sok problémával kell szembesülnie. Például: hogyan írjon le egy olyan, a színészmesterséggel kapcsolatos alapvető elemet, mint amilyen az egy vagy több néző és a színész közötti rejtett, intim kapcsolat? Ez a kapcsolat minden egyes néző számára más és más. Ennek az emlékezete hogyan örökíthető át?

BOUVARD – Nemcsak önmagukban lehet megörökíteni a színészek sztorijait, hanem a Történelem tükrében is.

PÉCUSHET – Eszembe jut Buster Keaton *A tábornok* című filmjében. Minden erejével arra összpontosít, hogy visszataláljon a barátnőjéhez: farönköket hajigál a gőzmozdony kazánjába anélkül, hogy észrevenné, a polgárháború döntő ütközete zajlik körülötte; nos hát, ez a Történelem, így, nagybetűvel.

BOUVARD Trockijra gondolok, a bolsevik forradalomra, a fehérekre és a vörösökre, meg a színész-vonatokra, ahogy átszelik a frontvonalat egyik oldalról a másikra, darabokat játszva az ellenséges csapatoknak, amelyek egymást próbálják megsemmisíteni.

PÉCUCHE – Theo Angelopoulos 1975-ös filmjében, az *O Thiasosban* (*A vándorszínészekben*) a kamera egy utcát vesz célba. A két oldalán levő épületek szolgálnak oldaltakarásként a katonai egységek számára, melyek először az egyik, aztán a másik irányban mennek keresztül az utcán, egy zászlót, aztán meg egy másikat tartva, ismételten előrenyomulva és visszahátrálva, át meg át a kamera által befogott képmezőn. Aztán hét színészt látunk, ahogy menekülnek. Függe az életük a közönségtől? A kritikusoktól? A színészi technikájuk minőségétől? Vagy az érzéketlen Történelemtől?

BOUVARD – A színész-egyénségek kisbetűs története és a nagybetűs Történelem között sötét szakadék tátong! Ha egy színház-történeti könyvet olvasol, minden olyan világos és számszerűsíthető: ez a fickó volt az úttörő, aztán jöttek a követői; erre a fickóra ez és ez hatott; ez itt az Ok, az pedig az Okozat. Ám e megnyugtató bizonyítékok felszíne alatt egy teljesen más emberi kaland zajlik, egy földalatti történelem, mely lerázza magáról a linearitás bilincset mint a *posteriori* tételezett magyarázatot.

PÉCUCHE – Ez igaz. Tagadhatatlan, hogy a művész éleslátó döntései és az ezek eredményeként létrejött művek nagysága mögött olyan erők működnek, melyeket semminemű racionalitás nem tud megfékezni: politikai meggyőződés, magány, vonzódás, hazaszeretet, áldozatkészség, és a művész arra való képtelensége, hogy megbékéljen a korszakkal. De mindennek fölött szenvedély és szerelem. Hogyan lehetne mindezt leírni?

BOUVARD – Ugyanaz a költészet, ami az előadásokból árad, hat a nézők érzékeire és emlékezetére.

PÉCUCHE – De amikor színházba jönnek, a nézők szeme és agya már tele van drámai képekkel. Előzőleg már átéltek tragikus, patetikus és szürreálisan abszurd szituációkat, melyeket a hétköznapi élet realitásként kínált fel számukra.



Buster Keaton *A tábornok* című filmében (1926).
A cím a mozdony neve.

kellessen a mindennapi élet, a televízió, a média és az internet képáradatával. Azt hiszem, a színészeknek egyszerre kell medvéknek és kolibriknek lenniük. Ravasznak, mint a kígyók, és folt nélkülinek, mint a sirályok. Képesnek kell lenniük arra, hogy szórakoztassanak, mulattassanak, vitázzanak, érdekes történeteket mondjanak, egy banális dolgot elbűvölővé tegyenek, hogy felébredszék a civil felelősségtudatot, bemutassák a kisebbségiek életkörülményeit, hogy didaktikusak, provokatívak legyenek, átalakuljanak a spiritualitás médiumaivá, erősítsék az etnikai, vallási vagy gender identitást, nézzenek szembe egy közösség problémáival, keressék a szépet, az esztétikai tapasztalatot és az egyénben rejlő eredetiséget... És, természetesen, hogy törjék át a korlátokat.

A nézők igazi iskolája – mely szemüket és agyukat betölti – a Történelem.

BOUVARD – De miért mennek az emberek színházba? Hogy meneküljenek az élettől, hogy találkozzanak a darabból fakadó költészettel? És miből áll ez a költészet? A vacsora közben nézett esti híradó újra megismétli a rémes híreket a szerencsétlen emberekre rontó erőszak és halál horrorisztikus képeivel. Amikor vége a híreknek, megint csak véres jelenetekkel teli filmeket vetítenek vagy gyönyörű tájakat mutatnak boldog fiatalokkal, s a VIP-k tökéletes ételeket készítenek. Hogyan képesek a színpadi színészek a maguk szerény eszközeivel („*in their little boxes*” – ’a maguk kis dobozaiban’⁹) motiválni a nézőket, hogy jöjjenek és látogassanak el hozzájuk?

PÉCUCHE – Azt kérdez, milyen speciális, extra dologgal kell rendelkeznie egy előadásnak ahhoz, hogy versenyre

⁹ Utalás a *Little boxes* (2012) című népszerű dalra, mely az uniformizálódott középosztályt gúnyolja.

BOUVARD – Ez minden?... Csak nyugalom! Bármilyen célt is tűznek ki maguk elé, a színészeknek mindenképp előtte a híres hétköznapin túli (extra-daily) technikákat kell uralniuk, ami energiával tölti fel az előadásukat és felkelti a néző figyelmét.

PÉCUCHET – Egyetértek, de ahhoz, hogy létrejöjjön e csodás kapcsolat a nézőkkel, másfajta tudásra is szükség van. A játéknak szervezettnek kell lennie. Meg kell találni a teret, azt egy bizonyos módon be kell rendezni, jelmezeket és kellékeket kell készíteni, zenét kell választani és megfelelő világítást kell alkalmazni. Tudniuk kell, hogyan válasszák ki a termet, ahol játszani fognak; miként szerezzenek engedélyt a hatóságoktól és a tűzoltóságtól, szervezzék meg a jegyárúsítást, hívják meg a kritikusokat és más befolyásos embereket, hogyan fizessék ki a jogdíjakat...

BOUVARD – Csak végighallgatva is ezt a listát, elfog a remegés. De hát mi készítteti akkor egy fiatal személyt arra, hogy színész akarjon lenni? Mi kényszeríti rá egy férfit vagy egy nőt, hogy úgy tegyen, mintha egy másik férfi vagy nő lenne? Ez egy természetes ösztön volna? Társadalmi presztízst lehet vele kivívni? Exhibicionizmusból, művészi elhivatottságból, spirituális szükségletből fakad? A kisebbségi érzés kompenzálására szolgál? Menekülni akarnak saját sorsuk elől?

PÉCUCHET – Amikor egy színész a maga filmbeli figurájáról kérdezte Alfred Hitchcockot, ő ezt válaszolta: „Ott van a forgatókönyvben.” És amikor a színész azt kérdezte: „De mi az én motivációm?” Hitchcock így szólt: „Az, hogy meg leszel fizetve.”

BOUVARD – Mégis sok színész fizetés nélkül is csinál színházat; nekik nagyon erős motivációjuk kell hogy legyen. Talán pontosabb lenne így kérdezni: *Kinek a számára választódik ki a színész arra, hogy színész legyen?*

PÉCUCHET – Az elsődleges válasz, ami bennem felmerül, hogy *annak a számára, aki megfizeti a jegyet*. De adhatunk más válaszokat is: a patrónusainak és azoknak, akik szerződtették őt erre a munkára; általa ismeretlen emberek számára, akik online vásároltak jegyet; azoknak, akik barátjuk vagy barátnőjük társaságában szeretnének eltölteni egy szép estét; egy bizonyos dogma hívőinek; hogy feldobják az idős embereket; hogy lázadásra bujtsák a társadalom számkivetettjeit...

BOUVARD – Te mindig kitérő válaszokat adsz! Számomra a színház létének értelme az a hely, *ahol* a színészek játszanak. De felteszem magamnak a kérdést: „Vajon az a hely, ahol az előadás megtörténik, meghatározó-e a színészek szerepét és céljait illetően?”

PÉCUCHET – Elfogadom, hogy igenis van abban különbség, hogy egy szép épületben csinálsz színházat, ahol kényelmes bársonyszékek vannak, vagy a város egy koszos külvárosi tornatermében, ahol a nézők műanyag székeken ülnek. Hogy az utcán csinálod-e vagy egy börtönben. Tagadhatatlan, hogy a *hol* kérdése nyomán feltáruznak a színházcsinálás motivációi.



Metszet Jonathan Swift: *A Tale of a Tub* (*Egy kád meséje*) című könyvének ötödik kiadásából (London 1710), satíra, mely kifigurázza korának előítéleteit, a pedantériáját és arroganciáját. A kép „az emberiség három színpadát” ábrázolja: a pulpust, az akasztófát és a színházat. A ceremóniák, kivégzések és színházi előadások a kor népszórakoztatásának spektakuláris voltak. A szertartást hallgatók unalmából ítélve úgy tűnik, a legérdekesebb előadások az ablakon kívül zajlanak.

ban tartják. És van közönségük! Kell lennie valaminek, ami arra indítja a nézőket, hogy legyőzzék az akadályokat, vagy hogy bevállaljanak egy fárasztó utazást. Mintha ennek az erőfeszítésnek önmagában is valamiféle értéke volna számukra...

PÉCUCHET – Érték: micsoda nagy szó! De jól mondod, van benne valami igazság. Annak, hogy mit jelent a színház, valószínűleg a néző az igazi letéteményese, és ez a színésszel való kapcsolatában ragadható meg. De *hogyan* képesek a színészek elvárásaikban meglepni azokat, akiknek szükségük van rájuk? Világgyors mozdulataikkal vagy mozdulatlanul állva, suttogással, énekléssel, az-

BOUVARD – Jó, a színészek kiválaszthatnak egy helyet. De a *mikort* is megválaszthatják? A nappal vagy az éjszaka mely időszakában, a hétköznapi vagy az ünnepi idő mely periódusában állhatnak közönségük elé, hogy játsszanak, beszéljenek, demonstráljanak vagy kritizáljanak valamit?

PÉCUCHET – A színház egy mesterség, szabályokkal és feltételekkel, melyeket a színészeknek el kell fogadniuk. Időnként a színházcsinálást betiltják, máskor meg jól megfizetik, hogy a színpadra lépjen. Csak nagyon ritkán esik meg, hogy a színészek dönthetnek arról, mely pillanatban találkozzanak a nézőkkel. Hogy ez a találkozás mikor történhet meg, az általában más tényezőktől is függ – főként a civil, vallási vagy katonai hatóságoktól. Továbbá a szokások is befolyásolják, hogy mikor tudod a legnépesebb közönséget bevonítani, s hogy mekkora profitra számíthatsz. Ne kínálj színházi előadást hajnali háromkor, amikor a nézőid még ágyban vannak.

BOUVARD – Mégis, az előadásokat időnként a nappal vagy az éjszaka legszokatlanabb órái-

zal, ahogy egy széken ülnek vagy felmásznak egy padra, hogyan tudják szórakoztatni, megmozgatni vagy provokálni őket?

BOUVARD – Ha a nézők a letéteményesei a színháznak, akkor a színészek utazók, akik jönnek és bekopognak az ajtajukon, intim terükbe kérve bebocsátást. Amikor ez sikerül nekik, az égbolt a nézők fejére szakad. Velem ez ritkán történt meg eddig, de remélem, hogy még megtörténik. Mit is mondott Anaïs Nin?¹⁰ „Nem úgy látjuk a dolgokat, ahogy azok vannak, a dolgokat úgy látjuk, ahogy mi vagyunk.”

Fordította: Regős János

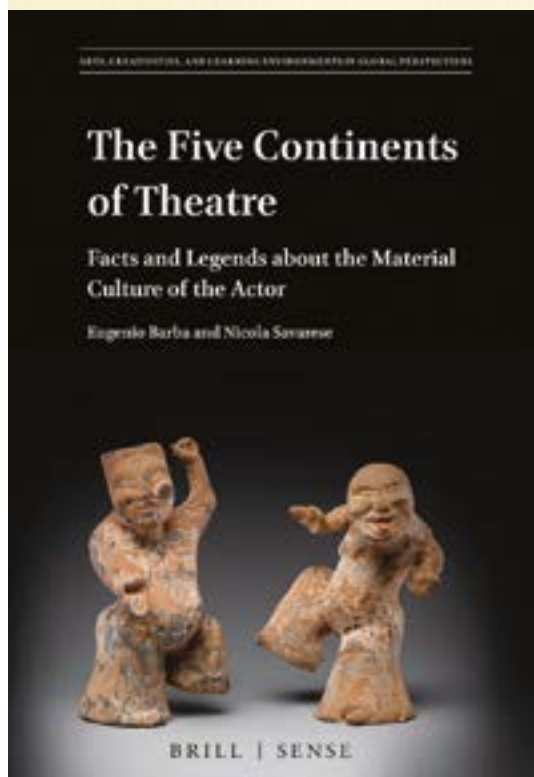
¹⁰ Angela Anaïs Juana Antolina Rosa Edelmira Nin y Culmell (1903–1977): kubai-francia amerikai napló-, prózaíró, esszéista

Nicola Savarese: The Five Continents of Theatre

Introduction

“Where do I come from? Who am I? Where am I going? To answer these questions, we have to re-examine from a different perspective the innumerable forms, experiences, findings, and mysteries that the story of our profession hands down to us. It is the only way for us to construct a personal compass for crossing the five continents of

our craft: when, where, how, for whom and why we do theatre” – as the recommendation by one of the authors, Eugenio Barba, goes on the cover of the bulky volume titled *The Five Continents of Theatre (Facts and Legends about the Material Culture of the Actor)* published in 2019. The introduction by the co-author, Nicola Savarese is about the purpose of this large-scale enterprise and the circumstances of its creation. The publication of this chapter is made relevant to us by the fact that this representative publication will soon be available in Hungarian, translated by János Regős and published by the Institute of Theory, SZFE (University of Theatre and Film Arts, Budapest).



AZ ÚJ NEMZETI SZÍNHÁZ

AZ ÉPÜLET • 2000–2002

Húsz éve nyitotta meg kapuit az „új” és „igazi” Nemzeti Színház a Duna partján. A téatrumnak addig ugyanis, az 1837-es alapítása óta eltelt 165 éve alatt nem volt állandó otthona, mindig csupán ideiglenesnek szánt épületekben működött 2002. március 15-ig.

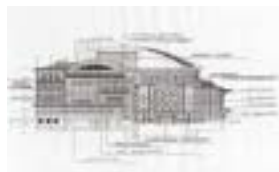
A hatalmas kulturális beruházás rekordidővel, a tervezéssel együtt 19 hónap alatt épült fel – mégpedig abból az összegből, amit eredetileg szántak rá. Az épületet Siklós Mária tervezte, a belsőépítész Bernard Trevillion volt, a téatrumot körbe ölelő kert Török Péter munkája.

„Még a tervezés kezdetén egy kollégám mondta, hogy a Nemzeti Színház története eddig arról szólt, hogy miért nem lehet megépíteni. Mostantól szóljon arról, hogy miért lehet” – fogalmazott Siklós Mária.

„Az épület mindenekelőtt legyen funkcionális, őrizze a színházak értékálló tradícióit és szellemisége szőljön a színház több ezeréves történetéről, de a technikája, műszaki tartalma 21. századi legyen. Eredetileg a Hősök tere szomszédságában épült volna fel a színház, és elvárás volt, hogy a millenniumi épületek közelében őrizze és idézze a magyar építészeti hagyományokat, és ily módon legyen környezetéhez illeszkedő. Az elvárás később sem változott, mivel Budapest egészére jellemző az eklektikus építészet” – nyilatkozta a tervezővel szemben támasztott elvárásokról Siklós Mária.

A Nemzeti Színház felépítésének irányítására, a társulat szervezésére Schwajda György (1943–2010) író, dramaturg, többszörös színházigazgató kapott megbízást. Schwajda 1998-tól miniszteri biztosként, majd kormánybiztosként irányította a munkát.

Az új Nemzeti Színház 2002. március 15-én Az ember tragédiája előadásával (rendező: Szikora János) nyílt meg.



Forók: Eöri Szabó Zsolt // Csillag Pál // Benda Péter // Hajdú József // Civertan Bt.

A kiállítás rendezője: Kornya István // munkatársa: Eöri Szabó Zsolt

Grafikai tervezés: Leon Creativon – Palásti Kovács András // Nyomdai munkák: HTS-ART Nyomda

AZ ÚJ NEMZETI SZÍNHÁZ

AZ ÉPÜLET • 2000–2002



A Nemzeti Színház nagyszínpadának a világon egyedülálló a színháztechnikai kínálata. Jelenet a Szentivánczi álom (2014) című előadásból



Az ember tragédiája (2018) előadás alulnézetből – a produkcióban a nagyszínpad mind a 84 süllyedője dolgozik, ezek mozgásával alakul és változik a játéktér

AZ ÚJ NEMZETI SZÍNHÁZ

A NYITÓELŐADÁS – AZ EMBER TRAGÉDIÁJA – 2002. MÁRCIUS 15.

Madách Imre remekművével, Az ember tragédiája előadásával nyílt meg az új Nemzeti Színház 2002. március 15-én.

A nyitóelőadás szereposztását sokáig titokban tartották, ami csak fokozta az érdeklődést, ám a Nemzeti Színház felépítése körül dúló politikai-közzéleti vihar nem kímélte a nyitóelőadás alkotóit sem. Az 1965-ben felrobbantott Blaha Lujza téri Nemzeti Színház helyén is hatalmas érdeklődés mellett folyt a jegyárúsítás. A 2001. október 4-i olvasópróba szintén jelentős eseménnyé vált – Szikora János rendező ötlete volt, hogy ott gyűljenek össze a színészek, ahol Madách Imre halhatatlan remekművét megalkotta: Alsósztrégován.

A színpadi próbák még a javában épülő Nemzeti Színházban 2002. január 2-án kezdődtek. Párhuzamosan készült az épület és az azt felavató nyitóelőadás.

Közönség előtt nem március 15-én, hanem pár nappal korábban, fiatalok előtt játszhatták le először egyben az előadást, amit egy hosszú, éjszakába nyúló beszélgetés követett a diákokkal. Ott volt az egész társulat. Mi tetszett, mi nem? Mi nem érthető? Hol unatkoztak és miért? Ez érdekelte az alkotókat.

Március 15-én a Magyar Televízió élő egyenes adásban közvetítette a premiert. Az esemény nem csupán az előadás, hanem az új épület premierje is volt. Schwajda György igazgató nem értett egyet a közvetítéssel, ezért nem vett részt a megnyitón. Ez volt az első alkalom, amikor élesben kellett működnie a világszínvonalú technikának – és végül minden rendben volt.

Az új, immár végleges épületben otthonra találó Nemzeti Színház a világot a maga teljességben megragadni kívánó művel, Madách Imre drámai költeményével, Az ember tragédiájával megnyitotta kapuit...



Jegyárúsítás a Balha Lujza téren, 2002 tavaszán



A nyitóelőadás társulata Alsósztrégován



Demján Sándor, a Nemzeti Színházat felépítő Arcadom Rt. tulajdonosa, Mádl Ferenc köztársasági elnök, mögötte a felesége, Mádl Dalma, Rockenbauer Zoltán államtitkár és Orbán Viktor miniszterelnök a Nemzeti Színház megnyitásán



AZ ÚJ NEMZETI SZÍNHÁZ

A NYITÓELŐADÁS – AZ EMBER TRAGÉDIÁJA – 2002. MÁRCIUS 15.



XI. SZÍN – LONDON

XII. SZÍN – FALANSZTER



Photo: Károlyi Tamás



CSIRÁK CSABA

Huszonkilenc színházi évad Szatmárnémetiben

A szatmárnémeti magyar színjátszás története
1919 és 1948 között (2. rész)

Ünnep és tragédia kezdete ugyanazon a napon

Az 1940–41-es színi évad befejezéséhez közeledve az egyik törvényhatósági bizottsági közgyűlésen 500–500 pengő támogatást szavaztak meg a Kölcsey Körnek és a Szatmári Polgári Társaskör dalárdájának. A nyár folyamán nagy pénzeket fordítanak a színház nézőterének helyreállítására.

1941. január 19-én írja a helyi sajtó, hogy lelkes színészcsapat dolgozik Avasújvárosban. A társaság Erdődről érkezett és Szinérváraljára megy. A társulat igazgatója Sarkady Ákos, tagok pedig: Sarkady Ákosné, D. Papaveczky Matild primadonna, Gerő Magda, Deák Böske, Gyarmati Júlia, Horváth Ila.



Levelezőlap Horthy 1940 szeptember 5-i, szatmári bevonulásáról (forrás: wikipedia.org)

1940. szeptember 5-én az ünneplő Szatmárnémetibe megérkezik Horthy Miklós, ugyanezen a napon munkaszolgálatra kapott behívót dr. Radnóti Miklós munkanélküli magyartanár. Ez volt Radnóti Miklós első munkaszolgálat, amit még kettő követett a fasizmus éveiben. 1940 őszén több alkalommal megfordult Szatmárnémetiben, Szamoskrassón, Kiskolcson, mint munkaszolgálatos. Mintegy 300 író, újságíró került tiltólistára. Az ismertebbek közül néhányat emlí-

tünk: Balázs Béla, Békeffi István, Békeffi László, Bíró Lajos, Bródy Sándor, Déry Tibor, Emőd Tamás, Erdős Renée, Füst Milán, Gábor Andor, Hatvany Lajos, Ignótus Pál, Indig Ottó, Kaczér Illés, Karácsony Benő, Karinthy Frigyes, Kiss József, Lengyel Menyhért, Ligeti Ernő, Markovits Rodion, Molnár Ferenc, Nagy Endre, Nóti Károly, Radnóti Miklós, Somlyó Zoltán, Szántó György, Szép Ernő, Szomory Dezső, Vadnay László, Zelk Zoltán.

Valójában felmérhetetlen az a veszteség, amit a fasiszta törvénykezés okozott a magyar szellemi életben. A fent felsorolt szerzők többségének a színpadi művei kikerültek a színházak műsorából és a könyvkereskedésekből is. Szégyenszemre könyvégetéssel is kérkedtek bizonyos nyilas körök. Hiányuk pótolhatatlan volt a művészeti, a tudományos és a gazdasági életben egyaránt.

Hasonlóképpen tiltották a nemzet öncsonkító törvényei a zsidó származású képzőművészeket, zenészeket, zeneszerzőket, színészeket, színigazgatókat, akik tömegesen hagyták el az országot, vagy estek áldozatául a fasiszta lágereknek, mint Bech Rózsi, Szabadkay József, Mihályi Károly színészek, Baradlay László színész-újságíró, Dénes Sándor újságíró, dr. Havas Miklós újságíró, zenekritikus, zeneszerző, szerkesztő, drámaíró, előadóművész, hegedűművész, Reismann Irma (dr. Erdős Mátyásné) író, költő és még sokan mások.

A náci terror Szatmár megyei áldozatairól

A végzetes fordulat 1944. március 19-én következett be. Míg Horthy Miklós kormányzó Hitler vendég-foglya volt Berlinben, addig a náci csapatok 1944. március 22-től megszállták Magyarországot. „Hozzánk is beszállásoltak egy magas rangú német tisztet a Hunyadi utcai házba. Rövid ideig tartózkodott nálunk. Keresztapámmal beszélt, mert ő tökéletesen bírta a német nyelvet is. (...) Rendszeresen megjelent az udvarunkon két kistermetű SS katona. (...) Itt tartották a motorkerékpárjukat az udvaron a »kéményseprők« – így neveztük a fekete egyenruhás, karszalagos német motorosokat. Próbáltam szóba állni velük, viszszautasítottak a kis pukkancs eszesek.” – mesélte Betuker tanító néni.

Már a zsidók munkaszolgálatra való behívása pótolhatatlan hiányt okozott az élet különböző területén, így például orvoshiányt vont maga után, ami a zsidók gettóba hurcolásakor tovább fokozódott. A szatmárnémeti közkórház igazgató főorvosa 1943. november 3-án a belügyminiszterhez írott levelében segítséget kér: „A sebészeti osztály részére egy sebész gyakorlattal rendelkező munkaszolgálatos orvost kirendelni méltóztatnék, mert a sebészeti osztályt egyedül ellátni nem bírom.”¹ Olyan idők voltak, amikor az emberi élet nem számított, a hatalom megtartására kieszelt ideológia gyakorlatba ültetése játszotta a főszerepet.

¹ Csirák Csaba – Elefánt Gyuri: *Szatmári zsidók az egészségért*. Otthonom Szatmár Megye 40., 2012. Orvoshiány című fejezet, 17.



Bermann Irma szatmári színésznő fiatal és idős korában (forrás: wikimedia.org)



A Holocaust áldozataira emlékeznek Szatmárnémetiben 2018-ban (forrás: szatmar.ro)

Így aztán nem menekülhetett meg egy zsidó orvos sem, de azt sem tudjuk, hogy a késedelmesen elvégzett vagy el sem végzett műtétek hány ember életébe kerültek.

Szabadkay József színész, rendező, színigazgató története az utóbbi években már egyre ismertebb. Amikor a zsidótörvény leparancsolta őt a színpadról, a felesége, Bermann Irma színésznő átvette a társulat vagyonát, illetve segítette a városba érkező társulatokat díszletekkel, jelmezekkel. A gettósításkor nem akart bevonulni. Tett ő annyit a magyar színjátszás működtetése érdekében a román uralom alatt, hogy kivételezhetnek vele. Lehet, hogy nevelt fiára, Krémer Ferenc segítségére is számított, aki akkor a Színművészeti Kamara alelnöke volt. Mint ahogy a belügyminiszter sem tudott segíteni a szatmárnémeti kórházon egy zsidó orvos kiszabadításával, úgy a nevelt fiú is tehetetlen volt. Nem volt menekvés, nem volt irgalom. Szabadkay József felvette hófehér színpadi frakkját, abban vonult végig a városon, a Báthory utcától az állomá-

sig. A vagonban senki sem hallotta a szavát, meghúzódott az egyik sarokban. A kassai állomáson egy fehérfrakkos halottat dobtak ki a vagonból.

A zsidótörvények miatt tilalomlistára került mintegy 250 szerző. Sok száz színész és színházi ember elvesztésével lett szegényebb a magyar művészi élet. Hasonló és ezeknél nagyobb számokkal próbáljuk kifejezni a zsidóságot, a magyarságot, az egyetemes művészetet és tudományt ért mérhetetlen veszteségeket.

Szatmárnémetiből 1944. május 19. és június 1. között hat szállítmánnyal 18 861 zsidót szállítottak Auschwitzba.

Jönnek a szovjetek, újabb deportálások

Hitler leghűségesebb csatlósa, Románia úgy véli, már nem érdemes őt szolgálni. A vesztesre álló németekkel szembefordul, és 1944. augusztus 23-tól átáll a Szovjetunió oldalára. 1944. szeptember 16-án jelent meg utoljára a *Szamos* című napilap. Az utolsó vezércikke – A magyar csapatok folytatják támadásait Nagyváradtól Aradig – még életben akarja tartani a pislákoló reményt. Egy

másik cikk arról szól, hogy itt lenne az ideje, de a szatmárnémeti elemi iskolákban mégsem kezdődött el a tanítás. Nem csak az iskolakezdés, de a szeptember 16-ára tervezett színházi évad elkezdése is elmarad. Reggel ezeket a híreket olvasták a *Szamos* napilapban, azonban este a város történetének egyik legnagyobb tragédiája következett be.

„1944. szeptember 16-án azonban Szatmárnémetit is elérte a végzete. Éjszaka szovjet repülőgépek kezdtek el bombázni. Pár óra



A Püspöki palota romjai az 1944. szeptember 16-i bombázás után (forrás: romkat.ro)

alatt a város egy része romokban hevert. Súlyos találat érte a szatmári püspökség épületét is... Miután a légitámadás másnap és szeptember 19-én is megismétlődött, a városban kitört a pánik. Szinte mindenki elmenekült... 1944 őszén a szovjet és a román csapatok nyomában megérkeztek a volt rendszer emberei, és elkezdtek az ártatlan magyar lakosság tömeges deportálását. Erdély területén a Maniu-gárdisták útját mindenütt kegyetlenkedések és tömeggyilkosságok jelezték. Az atrocitásokat maguk a szovjetek és a Szövetséges Ellenőrző Bizottság elégették meg. November 14-én tehát kiharcolták a román közigazgatást Észak-Erdélyből. Ez a térség azontúl mint önálló, helyi autonómiára alapozott területi és közigazgatási egység működött. A román csapatok azonban nem mentek üres kézzel, hanem maguk előtt hajtottak 6.000 (Szatmár megyéből) magyar foglyot Földvárra, akik közül majdnem mind odaveszett vagy a Szovjetunió különböző büntető lágereiben kötött ki.” – olvashatjuk dr. Tempfli Imre művében.²

Dr. Czira Árpád fogorvos visszaemlékezése³ lehangoló képekben idézi fel Szatmárnémeti bombázás utáni állapotát: „A helyi német parancsnokságtól kapott utazási engedéllyel felutaztam Szatmárnémetibe, hogy megnézzem a Fehérházban bérelt lakásunkat. Az épületnek a Petőfi–Farkas Antal utca sarkára eső része, ahol a mi lakásunk is volt, semmivé vált. Bombatalálat érte. (...) Az egész város félelmetes képet mutatott. Lebombázott házak, kidőlt falak, betört kirakatok, füst, korom, tűz, hamu. (...) A Kálvin téren, a Lánchos templommal párhuzamos házban lakott Komoróczy Pál barátom. Az ő házuk is megrogyant a bombázással. A beszakadt ajtók, ablakok mögött még ott lógtak a falon Benczúr Gyula és más je-

² Tempfli Imre: *Dr. Scheffler János szatmári püspök, nagyváradi apostoli kormányzó pásztorlevelei és utolsó írásai*. Id. kiad.

³ Czira Árpád: *Hátországi háború és béke – Történetek 1944–1955*. Szerk. Csirák Csaba. Czira Árpád magánkiadása, Szatmárnémeti, 2012.

les festőművész képei. Emlékezetes marad egy másik jelenet is, az asztalon italospalack, mellette poharak, de ember sehol, és fal sincs, ajtó sincs, ablak sincs. (...) Dolgoztak a tolvajok. Ki mit bírt, vitte. Bútorokkal, evőeszközökkel, szőnyegekkel és sok más tolvajlott holmival megrakott emberek cipekedtek.

A háború hulláma felszínre hozta a társadalom alját. Elborzasztott és elkeserített szülővárosom állapota. Úgy nézett ki, hogy ide soha nem tér vissza az élet.”

Szőnyegbombázás és újrakezdés – a világháború végjátéka Szatmáron

1944. szeptember 16–19. között három szőnyegbombázás érte a várost. A légitámadások során 76 utcát bombáztak, melyből 30 utcát legalább kétszer kerestek meg a szovjet nehézbombázók. Voltak olyan utcák is, amelyek mindhárom alkalommal, azaz szeptember 16-án, 17-én és 19-én is célpontként szolgáltak, köz-

tük az Erzsébet királyné, Hunyadi, Kert, Kisfaludy, Pázsit, Széchenyi, Teleki, Wesselényi utca.

A volt gettót a hozzátartozó utcákkal és a hidakat a német bombázók tüntették el. „Amikor, mint megvert kutyák kívánszorogtunk az óvóhelyről, majdnem térdig gázoltunk a törött üvegek cserepeiben. Rémes látvány tárult szemeink elé: házak hiányoztak, az utcán törmelékek, a városban távol s közel minden égett” – olvassuk dr. Czumbel Lajos kanonok visszaemlékezését.⁴



Utcakép a bombázások után (forrás: maszol.ro)

A bombázás után hamarosan megkezdődtek a közmunkák. Ott volt az egész város. Mindenki segített. Lapátoltak, talicskáztak, bontottak, téglát raktak és helyreállították az épületet.

Magyar Népi Szövetség

1946 őszén a Magyar Népi Szövetség (MNSZ) 29 képviselőt küldött Bukarestbe, a Román Nemzetgyűlésbe. A küldöttek között ott volt Kós Károly is. A Magyar Népi Szövetségnek fontos szerepe volt az Állami Magyar Opera, a Bolyai Tudományegyetem, a Magyar Művészeti Intézet, a magyar nyelvű rádióadás és az új sajtótermékek létrehozásában. Dél-Erdélyben is számos magyar iskola létesült,

⁴ Czumbel Lajos visszaemlékezése. Kézirat, Szatmári Római Katolikus Egyházmegyei Egyházmegyei Levéltára.

megindult a tankönyvkiadás, s előkészítették a moldvai csángó-magyar iskolahálózatot, fellendült a műkedvelő mozgalom.

1947. február 10-én Párizsban aláírták a román békeszerződést, amely Erdély egész területét Romániának ítélte. A MNSZ vezetősége még 1945-ben teljes bizalmát nyilvánította ki a román demokrácia iránt. A párizsi döntés után megfordult a román nemzetiségi politika. A magyar vezetők egész sorát tartóztatták le, egyetemi tanárokat bocsátottak el. Maga a MNSZ vezetése mondta ki, hogy egyelőre a sajátos nemzetiségi kérdéseket háttérbe kell szorítani az osztályharc javára. A román politika osztályharcossá alakította a Magyar Népi Szövetséget, igyekezett azt felhasználni saját politikai céljainak kivitelezésére. Megalakulásakor a romániai magyarság érdekeit szolgáló MNSZ fokozatosan osztályharcos szervezetté vált, aminek egyik kárvallottja városunk színházi élete lesz.



Képviselők a Magyar Népi Szövetség székháza előtt 1945-ben
(forrás: szabadsag.ro)

A színészekről

A könyv tárgyát képező huszonkilenc színházi évadot 14 igazgató vezényelte le. A főidényt betöltő társulatok 566 szerződötetett színházi személlyel dolgoztak a szatmárnémeti színjátszásért. A városhoz való hűség szerint is kialakítható egy sorrend, ami csak erről a 29 esztendőről szól, mert voltak közöttük olyanok, akik már 1919 előtt vagy 1948 után itt játszottak éveken át. A hűséglista így alakul: Mihályi Károly (13 év), Szabadkay József, Szabados Árpád (11–11 év), Palucz Vilma, Rákosi Ferenc (10–10 év), Király József (9 év), Tarnay József, Hegedűs Miklós, Kárpáthy Maya (8–8 év).

Vendégművészek

A jeles vendégművészek sokszor lendítették át holtpontokon a város színjátszását, ébresztették fel a közönség lankadó érdeklődését a színház iránt. Ezek mind szervezési és gazdasági szempontok, ugyanakkor jelentősen emelték a helyi közönség ízlésmércéjét. Elsőnek kell kiemelni a vendégművészek közül Kovács György nevét, aki 1933 nyarán vendégszerepelt először Szatmárnémetiben a Kolozsvári Magyar Színház vendégjátéka alkalmával. Az 1939–1940-es évadban állandó vendégművésze volt Mihályi Károly itt működő társulatának. 1940

őszén Vitéz Bayor Ferenc tábornok, városparancsnok közbenjárására a nyomorgó szatmári színészek a Pannónia kávéházban játszottak. Ez volt Kovács György utolsó fellépése Szatmárnémetiben a háború idején. A háború után Jakabffy Dezső meghívására több alkalommal lépett fel Szatmárnémetiben 1947-ben.

Itt felsorolunk 37 nevet, de melléjük tehetnénk még egy tucatnyit, akik szintén nagyjelentőségű színházi személyiségek voltak: Ajtai Andor (1942/43), Bánhidly László (1943), Bársony Rózi (1946/47), Berki Lili (1921, 1922), Csontos Gyula (1942/43), Dayka Margit (1933, 1940/41), Delly Ferenc (1943), Dénes Oszkár (1946/47), Dénes Rózi (1920), Fedák Sári (1940/41), Fekete Mihály (1922), Fényes Alice (1940/41), Gobbi Hilda (1942/43), Gózon Gyula (1921, 1922), Hegyi Lili (1921), Herczeg Jenő (1936), Ihász Aladár (1930), Janovics Jenő (1930), Jávör Pál (1946/47), Kiss Ferenc (1940/41), Komlós Vilmos (1936), Kovács Dezső (1922), Latabár Árpád (1940/41), Lázár Mária (1942/43), Poór Lili (1920, 1922, 1930, 1940/41), Rátkai Márton (1940/41), Salamon Béla (1931, 1932, 1945), Senkálsky Endre (1947/48), Somlay Artúr (1931, 1942/43), Szentgyörgyi István (1921), Szilassy Gyula (1942/43), Táray Ferenc (1922), Tompa Pufi (1932), Tóth Elek (1933), Tőkés Anna (1942. november 27.), Vass István (1943), Zathureczky Ede (1943. febr. 6.).

Az impozáns névsor ékes bizonyítéka a Szatmáron működő társulatok szakmai elismertségének, emellett jelzés arra nézve is, hogy a szatmári kollégákat megbecsülték a korszak itt vendégszereplő híres művészegyeniségei.⁵

⁵ A korszakból fennmaradt források tanúsága szerint korábban, a 19. században ez nem így volt. Egressy Gábor például az egyik vendégjátéka után felháborodottan jelentette ki, „ide se jövök többet, jobban meg kell nézmem, kik lesznek a vendégfogadók részéről a partnereim!” A 20. században a nagy nevű vendégművészek gyakori jelenléte a társulatok presztízsének emelkedéséről is árulkodik.

Csaba Csirák: The History of Hungarian Acting in Satu Mare Between 1919 and 1948 (Part 2)

The most important chapter of the decades-long work of local historian and cultural organizer Csaba Csirák (1942) involves the theatrical life in Satu Mare (Szatmárnémeti). He has already published two volumes on this subject. The first one, titled *50 év krónikája (Chronicle of 50 Years)*, appeared in 2003 and reviews the city's renewed theatrical life from 1953 to 2003. The second one was published in 2008 under the title *Színházi élet Szatmáron 1898–1918 között (Theatre Life in Satu Mare Between 1898 and 1918)*. A third volume by the author came out in 2021 and has a similar structure. The first part of its introductory chapter was published in the February issue. In it the heroic struggle that Satu Mare fought from 1918 to 1940 for the survival of the Hungarian language as well as acting in the Hungarian language is presented, with an outline of the social, political and economic background of this struggle. The second part, published now, recalls those events of the “little Hungarian world” between 1940 and the end of '44 which had a decisive influence on the workings of the city theatre.

„...Testvériséget
hozván a világra.”

/Madách Imre/



MITEM

MADÁCH NEMZETKÖZI SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ
NEMZETI SZÍNHÁZ • BUDAPEST, 2022. ÁPRILIS 20. – MÁJUS 8.

Théâtre National Populaire, AZ ÁRNYAK JÁTÉKA • fotó: © Christophe Paynaud de Laage

mitem.hu • [nemzetiszinhas.hu / mitem](http://nemzetiszinhas.hu/mitem) • facebook.com/mitembudapest • [#mitem](https://twitter.com/mitem)



„Shakespeare színészei minden egyes darabban a saját koruk kosztümjeit hordták, s Brutust és Coriolánust nem egyszer valódi uraságoktól levetett öltönyökben alakították. Ez az előttünk képtelennek és groteszknak tetsző öltözködés (...) nem állt ellentétben a színész beszédjével, hiszen a színpadon ágáló hősök művészileg meg-elevenült képmásai voltak azoknak a nagyuraknak, akik a színpad oldalán vagy a páholyokban ültek...” (Hevesi Sándor)

„Shakespeare (...) nem tehetett mást, mint hogy teljes egzisztenciáját a londoni Erzsébet kori színjátszásnak szentelje, ahol a színházakat pogány szentélyek helyére építették és bordélyházak vették körbe. Ez a két kereskedelmi tevékenység a történelem során gyakran cserélt székhelyet. A színházművészetben a bordélyház és a szakrális tér folyamatosan érintkezett egymással.” (Alessandro Serra)

„Hamlet és barátai ma (...) látják a hatalmas szakadékot a gazdagság és szegénység között, látják, hogy mennyire manipulál a média, és hogy mennyire meg vannak vásárolva az államok, kormányok. Látják, hogy az emberek, mint valami bábuk egy pénzhatalmi elit kezében, végrehajtják azt a démoninak nevezhető tervet, ami a szabadság látszatát keltő rabszolgaságot hozza létre az egész földön.” (Tompá Gábor)

„A megtévesztés világában élünk. A mindennapi életünkötől kezdve minden a megtévesztésen alapul. (...) És már hozzá vagyunk szokva ahhoz, hogy mindenki hazudik. Totális megtévesztés uralkodik mindenhol, még a színházban is. (...) a korszerűséghez igen közel áll a vulgaritás, a műveletlenség (...) ám a korszerűségre törekvő művész távol tartja magát a klasszikusoktól, mert fél. A klasszikusokban ugyanis felszámolódik a korszerűekre jellemző vulgaritás.” (Rimas Tuminas)

„[A Nap fiai rendezőjeként Roscsin] arra hívja fel a figyelmet, milyen sérülékeny is az a buborék, mellyel a civilizáció jótéteményeinek hála az ember ideig-óráig biztonságban érezheti magát. S hogy milyen esendő maga a művész is, amikor abban kell döntenie, hogy kipukkanaszthatja-e ezt az önmaga által is fenntartott buborékot, ha az adott szituáció ezt követeli. A jelen háborús konfliktusának tükrében Roscsinnak ez a rendezése a jövőt illetően legalábbis bizakodásra adhat okot: azt bizonyítja, hogy az orosz alkotó értelmiség legjobbjainak veszélyérzete és felelősségtudata ma is töretlen.” (Pálfi Ágnes)

„A színház lelke a színész. Minden érzelmünk, minden érzékszervünk mélyre ható mozgásba hozása a megtestesülésből fakad, a színész által ajándékként felkínált nyelvből, e nyelvnek való önátadásából származik. A színház a maga póre, szegényes igazságában nem más, mint a nyelv áldozatként való felmutatása. Minden az eszményi színész kezében és nyelve hegyén nyugszik: az általa hordozott, felmutatott, felajánlott nyelv valódi vérré válik. Rajta keresztül látjuk, ahogy a nyelv a térbe hatolva viteti magát, s bennünk feloldódva másnak mutatkozik. A színész nem a színpadra lép be, a színész az egész színházat a fogai között tartja.” (Valère Novarina)

