

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
X. évfolyam 5. szám, 2022. május



Kocsis Zoltán 70 • „A hívő Hamlet” – Fazekas Sándor Tompa Gábor rendezéséről • „Vissza kell térni a rítushoz” – a *Macbettu* közönségtalálkozójáról • „Witkacynak nincsenek illúziói” – Pályi András a *Kétfejű borjú* szerzőjéről • A halhatatlanságra vágyó Georges Méliès – Kereszty Ágnes esszéje • Jean Bellorini rendező *Az Árnyak játékáról* • *Öreg bohóc kerestetik* – részlet Matei Vişniec drámájából • *Homage à Bartók Béla* – találkozás a *Kaleidoszkóp* alkotóival • *A Bakkhánsnők* és Nietzsche színháza – Schreiner Dénes tanulmánya • „Ha nincs mámor, megszállottság, nincs mű” – Végh Attila Terzopulosz rendezéséről • *Ők tudják, mi a szerelem* – Hubay Miklós és Csillaghy András beszélgetése • Konferencia-előadások Tadashi Suzuki tiszteletére – Jámbor József válogatása

SZERZŐINK

Bellorini, Jean (1981) rendező, a Villeurbanne-i Népszínház (TNP) igazgatója

Blanchet, Marc (1968) költő, fotós, irodalomkritikus, zenekritikus

Csillaghy András (1940) nyelvész, az Európai Kulturális Társaság tagja

Fazekas Sándor (1975) egyetemi oktató, műfordító

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

Hubay Miklós (1918–2011) drámaíró, műfordító, a PIM Digitális Irodalmi Akadémia alapító tagja

Jámbor József (1963) színész, rendező, műfordító

Kereszty Ágnes (1971) drámapedagógus

Kocsis Zoltán (1952–2016) zongoraművész, karmester, zeneszerző

Pályi András (1942) író, műfordító, dramaturg

Schreiner Dénes (1969) filozófus, a Tan Kapuja Buddhista Főiskola tanára

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

Ungvári Judit (1968) újságíró, rádiós szerkesztő

Végh Attila (1962) költő, próza- és esszéíró

Višniec, Matei (1956) drámaíró, költő, újságíró



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: szcenarium@nemzetiszhaz.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

Kocsis Zoltán 70 • 3

kultusz és kánon

HEVESI SÁNDOR: Stílus és színjátszás
(2. rész: Shakespeare és Ibsen) • 5

mitem 2022

FAZEKAS SÁNDOR: A hívő Hamlet
Tompá Gábor 2021-es rendezéséről • 21

„A közönség is a rítus résztvevőjévé válik”
Shakespeare *Macbeth*-je szárd nyelven
A közönségtalálkozó moderátora: Szász Zolt • 31

„Hivatásunk a világ polifóniájának megjelenítése”
Marc Blanchet beszélgetése Jean Bellorinivel,
Az Árnyak játéka rendezőjével
Fordította: Rideg Zsófia és Pálfi Ágnes • 38

KERESZTY ÁGNES: A halhatatlanságra vágyó Georges Méliès
A királyváradai Sárkány Színház előadásáról • 43

MATEI VIȘNIEC: Öreg bohóc kerestetik (részlet)
Fordította: Tömöry Péter • 47

„Ne »egy az egyben« használjuk a néptáncot”
Tudósítás a *Kaleidoszkóp – Hommage à Bartók Béla*
közönségtalálkozójáról
Moderátor: Szász Zolt • 52

olvasópróba

PÁLYI ANDRÁS: Witkacy, avagy a metafizikai nyugtalanság • 59

SCHREINER DÉNES: Az örület illúziói és a dionüoszosi tekintet tragédiája
A Bakkhánsnők és Nietzsche színháza • 68

VÉGH ATTILA: Azért a vér az úr
Dionüosz- Terzopulosz • 78

nemzeti játékszín

De senectute: az öregségről
Hubay Miklós és Csillaghy András beszélgetése • 83

theatrum mundi

Válogatás a Tadashi Suzukinak szentelt konferencia előadásaiból
Összeállította és fordította: Jámbor József • 92



Ismeretlen fényképész fotója Bartók Béláról 1927-ből (forrás: britannica.com)

Kocsis Zoltán 70

Pontosan annyi idős vagyok, mint Bartók, amikor meghalt. Tehát az ember gondol a halálra, és ha csak az a mellékgondolatom támad, hogy micsoda fantasztikus zenék születtek már halálélményekből – most hirtelen az egész zeneirodalmat végigpergettem magamban és egy művet nem tudnék kiemelni, mert pontosan annyira szeretem a *Máté passió* nyitókórusát, mint mondjuk a *Cantata Profana* vadásztjelenetét; vagy (...) az *Istenek alkonya* végét, mint mondjuk, Liszt *Temetését* – szóval nem tudnék én műveket kiemelni, és nem is akarnék. A zene mint egy és oszthatatlan nyújtja nekem a vigaszt, amikor a kelleténél pesszimistább gondolataim támadnak. (...)

Na most, hogyha bejönne Bartók ide, valami csoda folytán, (...) nagyon-nagyon megkérdezném, hogyan szólna egyvégtében a *Brácsaverseny*, amit ugye befejezetlenül hagyott, vagy hogy legalább a VII. vonósnégyes főtémáját játssza



el, mert az nagyon érdekelne – merthogy ő köztudomásúan belekezdett egy VII. vonósnégyesbe, amiből csak hangjegyek maradtak –, vagy hogy hogyan szólna az a bizonyos 4. etűd teljes formájában – merthogy három etűdöt publikált, de van egy negyedik töredék –, de még ebből a füzetből is kérdeznék bizonyos töredékekről (*mutatja*), (...) ez ugye a legjelentősebb és a későbbi kész művek szempontjából legérdekesebb

gyűjtőfüzete, merthogy eredetileg népdalgyűjtő füzet volt. Ezeket a kérdéseket (...) még akkor is föltenném, ha előre tudnám a választ, de természetesen azok lennének a legizgalmasabbak, amelyekre nem tudom (...).

Ha esetleg játszanék is neki (nem nagyom játszanék, mert annyival érdekesebb lenne számomra az ő zongorázása), de hogyha játszanék is valamit neki, azért arról megkérdezném, hogy tényleg utánzásnak tartja-e, mint ahogy sokszor megvádolnak engem ezzel, és erre a kérdésre lehet, hogy nem tudnám most az egyértelmű választ. Az egy buta kérdés lenne, hogy miért írta oda a *III. zongoraverseny* kéziratának végére, hogy: vége. De, mit tudom én, az első pohár bor után talán már ezt is meg merném kérdezni.*

* Részlet a *Kocsis intim megvilágításban* c. dokumentumfilmből, melyet a művész temetésének napján, 2016. november 19-én mutattak be (rendezte: Surányi András; dramaturg: Szőcs Géza)



Mario Nunes Vais: Eleonora Duse portréja, 1910 (forrás: wikimedia.org)



HEVESI SÁNDOR

Stílus és színjátszás¹



(2. rész: Shakespeare és Ibsen²)

A színpadi tradíció s a nagy művészek elszigetelt sikereivel szemben, amelyek csak kikerülései a problémának, elsősorban is azzal kell tisztába jönnünk, hogy az a régi klasszikai alkotás hogyan helyezkedik el a mi felfogásunkban, tehát mennyi eleven emberi valóságot tartalmaz a mi számunkra. Mi tehát önmagunkat, mai gondolkodásunkat, érzésvilágunkat, művészi felfogásunkat ki nem küszöbölhetjük egy régi tragédia ábrázolásából. Nem mehetünk vissza sem Racine, sem Shakespeare korába, egyszerűen azért, mert nem találunk vissza. Nem használhatjuk sem az ő színpadjukat, sem az ő ábrázolási módjukat; Shakespeare alakjai ma csak úgy ábrázolhatók, hogy a mai néző igazi hús-vér embereket lásson bennük, ne pedig olyan lényeket, akiket megcsodál, de akikhez semmi köze, s akiknek beszédje és mozgása idegenszerűnek tetszik.

Ebből a felfogásból bizonyos színészek, akik modernitásukkal kérkednek, azt a következtetést vonták le, hogy a shakespeare-i tragédiát éppen úgy kell játszani, mint a mai naturalista drámát, szóval természetesen, élethűen.

Világos, hogy itt egy tudatos vagy öntudatlan tévedéssel van dolgunk, mely abban áll, hogy a köztudat a természetesség és a köznapiság fogalmát rendesen azonosítja egymással. A legtöbb ember azt tartja természetesnek, amit minden nap maga körül lát és hall, ezt a természetességet viszont nem tartja összeférhetőnek a tragédia stílusával, amelyet magasabb rendűnek, a köznapiság fölött álló valaminek érez. Ámde nagyfokú vakság azt hinni, hogy a köznapiság élet akcentusai és gesztusai a maguk valóságában akár egy naturalista dráma stílusát is kimerítik. A naturalista drámának is csupán anyaga a köznapiság élet a maga ezer aprólékos-ságával, s a közönséges valóság akcentusai és gesztusai csak jelek, amelyekkel a

¹ <https://mek.oszk.hu/13000/13094/13094.pdf>

² A tanulmány első része a Szcenárium március–áprilisi számában jelent meg.



G. Hauptmann: *Henschel fuvaros*, jelenetkép az 1898-as ősbemutatóból (forrás: alamy.com)

naturalista író a maga alakjait meg eleveníti. Ez azonban nem annyit jelent, hogy például Henschel fuvaros³ köznapis lélek s könnyű színészi feladat, mint némelyek állítják. Nem áll meg az a föltevés sem, hogy a mindennapi valóság e jeleinek elsajátítása vagy utánzása révén a színész már hozzá is ért Henschel fuvaros tragédiájához. Ebben a köznapis, helyesebben szólva közrendű alakban több lelki tartalom és bensőséges élet lakozik, mint némely úgynevezett hősből és királyból.

Henschel fuvaros esetében csakugyan úgy látszik, hogy a természetesség és a stílszerűség teljesen egybeesnek. A Henschel fuvaros-féle embereket mindenki megfigyelheti, a színész is: tehát a stílusa ellenőrizhető, feltalálható.

Mi történik azonban, ha a színésznek nem áll rendelkezésére a közeli valóság, ha a darabban nem az a ritmus lüktet, mely a körülötte hullámzó életből is szinte harsog feléje? Ha a szerep szavai, amelyeket meg kell elevenítenie, nem a valóság, a természetesség erejével hatnak rája, hanem úgy tűnnek fel, mint kigondolt, kieszt, elképzelt mondatok, bonyolult szerkezetek, melyeket nem érez közvetlennek, s ahol egyszerre nagy távolságokat érez saját maga és az író alakja között? Bármennyire emberiek és igazak is Shakespeare alakjai, kétségtelen, hogy nem úgy fejezik ki magukat, mint mi szoktuk, szóval nem a mi életünk színpadi másai, nem a mi formáink kidolgozásai. Kétségtelen, hogy Rómeó vagy Antonius nem úgy beszél, mint a mai életnek színpadra vitt emberei. Ebből a felfogásból viszont sokan máig is azt következtetik, hogy egy Rómeó vagy Antonius színpadi megjelenítéséhez, azért, hogy magunktól megkülönböztessük őket, a mozgásnak és beszédnek egy teljesen külön fajtája szükséges. Szóval a régi retorikus beszédet és mesterkélt mozgást kívánják, azzal a különbséggel, hogy a képzőművészetekre hivatkoznak, a festészetre és a szobrászatra, s a színészt felszólítják, hogy tanulmányozza az antik szobrokat, a nagy festőket, s lesse el tőlük az állásokat, a helyzeteket, mert ezek felelnek meg igazán egy shakespeare-i tragédia stílusának. Hogy a színésznek mozgásában és testtartásában vannak festészeti és szobrászati mozzanatok, hogy egy-egy mozdulat szépségével is hat a színpadon: ez a mindennapos tapasztalat igazsága, s hiú dolog volna tagadni. Ámde éppen ilyen rövidlátásra vall, ha azt hisszük, hogy a színész plasztikai érzéke vagy festőisége megegyezik a szobrász vagy a piktór művészetével. Festő és szobrász csak látszólag találkozik a színésszel, s nem tudnék végzetesebbet a szí-

³ Gerhart Hauptmann drámájának címszereplője

nészre nézve, mintha csak a festőt vagy a szobrászt venné tanítómesterül. Tudvalevő dolog, hogy tiszta festői és plasztikai hatás csakis úgy érhető el, ha a festményből és szoborból az időbeliséget kiküszöbölik. Az igazi festmény, a jó szobor tisztán térbeli kompozíció. Tizián *Égi és földi szerelem* című híres képén a két nő alak csakis térbelileg tarto-



Tiziano: *Égi és földi szerelem*, 1514,
Galleria Borghese, Róma (forrás: wikipedia.org)

zik egymáshoz. Színpadra képzelve a kompozíciót, ez mily képtelenség volna, míg festménynek tökéletes. Ellenben a legjobb színpadi jelenet lefestve a legrosszabb kép lehet, mert festői eszközök helyett időbeliakkal dolgoznék, tehát novellisztikus, művészietlen képírás lenne. A színészi akciót, tehát a színész állását és mozdulatait ugyanis nem a festőiség vagy plasztika határozza meg, hanem a drámai szituáció, a lelki helyzet, kevésbé általánosan kifejezve: a szó. A plasztika vagy festészet követelményei, ha irányadókká válnak a színpadon, a térbeliséget helyezik az időbeliség fölé, aminek szemmel látható eredménye a pózolás, a mesterkélt és üres taglejtés. Mihelyst a szó elveszti a színpadon szuverénitását, veszélyben forog a dráma, tehát az igazi színjátszás is.

A shakespeare-i játéktílust csakis a shakespeare-i dráma dikciójából lehet meghatározni. Ezt a sokrétű, pompázó, gazdag melódiájú nyelvet gesztusban és akcióban feloldani, belső zenéjét, mélységes lüktetését meghallani és megszólaltatni: ez a Shakespeare-játszó feladata. A legvilágosabb, legközvetlenebb, legelevenebb drámai dikcióban is századok folytán homályosságok támadnak. Sokszor csak betűt látunk az ige helyett. Világos szavak hieroglifákká kuszálódnak össze. Hiszen maga a szó sem örök időkre kiveret fogalmi érték, hanem gyakran nagyon is változékony, nagyon is gyúrható hüvely, mely néha úgyszólván kiürül és egészen új tartalommal szívja tele magát. De bármily talányos, megtevesztő is egy régi író dikciója, ebben van elraktározva az egész ember; benne szunnyadnak összes gesztusai. A szóbeli kivonat alapján kell megkonstruálni a shakespeare-i embert.

Mindenekelőtt öreg hiba volna azzal a föltevással közeledni Shakespeare dikciójához, hogy az merőben úgynevezett poétai nyelv, melynek semmi köze az élethez, vagy amely éppen homlokegyenest ellenkezik a valósággal. Annyi bizonyos, hogy Shakespeare-nek száz meg száz utánzója akadt, kivált a történelmi drámában, s e tragédiáírók jambikus nyelve amolyan igazi betűszagú nyelv, esztergályozott képekkel és hasonlatokkal, melyek úgy fityegnek személyeiken, mint a karácsonyfára felkötözött aranydió és egyebek, de a shakespeare-i nyelvvel ezek a jambusok nem tartanak semminő rokonságot.

Mindazok az elemek és motívumok, amelyek ma Shakespeare dikciójában idegenül hatnak, csinálnak, mesterkéltnek vagy legalább is stilizálnak



Julius Caesar (George Irving)
Shakespeare-korabeli jelmezben a londoni
Globe Színház 2014-es előadásában
(fotó: Tristram Kenton, forrás: theguardian.com)

tűnnek föl, a valóságos élet talajából sarjadtak ki s benne virultak az Erzsébet-korabeli angol úri társadalom szókészletében. Ez az úri társaság a reneszánsz sajátos mohóságával falta az antik műveket, képzeletük megtelt a görög és latin mitológia és történelem alakjaival (Julius Caesart például egészen maguk közé számították); az antik mitológia képei minden pillanatban rendelkezésükre állottak, s társalgás és levélírás közben is bőven merítették abból a gazdag anyagból, melyről a mai

ember úgyszólván teljesen lemondott. Rubens festményei a hamisítatlan németalföldi Vénuszok és Dianák, a nagyszakállú Pánok, akik élénken emlékeztetnek hollandi sajtkereskedőkre, mindennél találóbban illusztrálják, hogy a görög és latin mitológia mennyire átszűrődött a reneszánsz embereinek mindennapi életén.

A shakespeare-i dikció azonkívül erősen népies, szinte földszagú, néha egyenesen vulgáris, amit már a kortársak is szemére lobbantottak Shakespeare-nek. A népies szólásoknak, példabeszédeknek, daloknak, élceknek, tréfás kifejezéseknek valóságos kincsháza a shakespeare-i dráma. Shakespeare azt tette, amit utóbb Molière nyíltan ki is mondott önmagáról: Vette a jót, ahol lelte. Nemhiába ütköztek meg a kortársai azon, hogy simán, törlések és javítások nélkül dolgozott, úgyszólván verejtek, fáradság nélkül; dikciója inkább rögtönzött, mint kigondolt. Nem iparkodik minden gondolatát a legrövidebb formájára egyszerűsíteni, szóval nem stilizál, hanem úgy adja a beszédet, ahogy ömlik belőle, s még a dagályosságtól sem riad vissza. Pazar s talán éppen ezért nem ritkán homályos. De hasonlatai mind valóságosak, annyira igazak s olyan széles területet ölelnek fel, a megfigyelésnek és kitalálásnak, a meglátásnak és a megsejtésnek olyan csodálatos bőségét mutatják, hogy a Baconisták⁴ mint súlyos kifogást hozták fel Shakespeare szerzősége ellen. Shakespeare millió költői hasonlatára egyszerűen kimondották, hogy egy költő nem is tudhat ennyit, ami egyet mindenesetre bizonyít: hogy Shakespeare nyelve nem fikció, hanem erős, eleven realitás. A középkori embernek képekben gondolkodó naiv frissessége, mely a kor népies költészetében oly diadalmas erővel buzog: ez karakterizálja Shakespeare nyelvét. Shakespeare gentlemanjei úgy beszélnek, ahogy öltözködtek: pompásan, gazdagon, színesen.

⁴ Drancis Bacon (1561–1626) brit filozófus követői

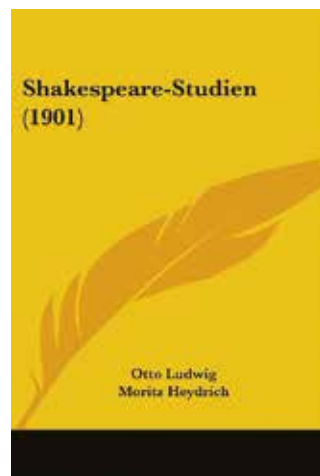
S ez a dikció még egy kiapadhatatlan forrásból táplálkozott, egy nagy dekoratív hajlandóságból, melyet az akkori színpad ki nem elégíthetett s mely szintén a dikcióban talált levezetést.

Shakespeare színpadja tudvalevőleg egy be nem díszített, három részre tagolt, egyszerű, szinte kopár alkotmány volt, mely a különböző színhelyeket csak jelezte, de nem ábrázolta. Színpadi illúzióról tehát szó sem lehetett, s így költői illúzióra kellett dolgozni, minthogy sem festő, sem világosító nem állott a színpadon; a dekorálást és a világítást is a drámaíró végezte a saját eszközeivel. És Shakespeare minden este bedíszítette és megvilágította a maga színpadját – egy ezerszínű poétai dikció pazarságával és fényével. Szuggerálta közönségének a *Szentivánéji álom* bűvös erdejét, a rubinpettyes, aranyköntösű kankalinokkal s Titánia sátrával, mely a kakukfüves parton emelkedik rózsából meg jázminból, Portia holdfényes kertjét nagy, hallgató fáival, a Macbeth várát csalóka fecskéfészekkel stb. A shakespeare-i dikció dekoratív gazdagsága tehát a színpad szegénységéből származott. Ilyenformán Shakespeare-nek minden személye a maga egyéni karakterén kívül költő is, vagy legalábbis a poéta szócsöve, s így kerültek a shakespeare-i dialógba merőben dekoratív elemek, amelyekről a későbbi színészek tévesen azt hitték, hogy dramatikus szavak, s épp oly dörögdelmes pátoszszal zengették bele a nézőtérbe, mint a szitkokat és átkokat s egyéb drámai kitöréseket.

Ez a dikció már nem is gazdag, hanem pazar, sokszor túl bő és dagályos, igazi kicsordulása azoknak a hatalmas, erős, túltengő egyéniségeknek, amelyek e nyelv mögött állanak. Lihegő, pompázó, szikrázó beszéd ez, mely szinte nem bír magával, amelyet nem fékez semmi korlát. Sikongó, izzó lelkek hatalmas tűzijátéka. Otto Ludwig⁵, aki egy nagyon érdekes könyvet írt Shakespeare-ről, azt mondja az alakjairól, hogy teljesen kiélik magukat. Csakhogy úgy élik ki magukat, hogy mindent kibeszélnek, lelküket egy-egy adott pillanatban teljesen kiürítik. A legmagányosabb,



A Swan Színház
Aernout van Buchel rajzán, 1596
(forrás: wikimedia.com)



⁵ Otto Ludwig (1813–1865) német költő és drámaíró. A hivatkozott mű: *Shakespeare-Studien*, 1871.

legelrejtettebb lelkek is megnyílnak, ha nem egymásnak, hát a közönségnek: nagy monológokban szakad fel minden érzésük. És ezek az emberek általában hangosak, ámbár urak. A reneszánsz úri emberében azonban még nagyon sok a paraszt. Kultúrájuk még egészen friss, nincsen még csiszolva. Jules Lemaître a *Mizantróp* udvaroncait nagy parasztoknak tartja. Shakespeare nagyurain is „megérzik a vadízt”. Ahogy Antonius Kleopátrával, az öreg Capulet Juliával, Posthumus Imogénnel⁶ bánik: az indulatoknak olyan elementáris, mondhatni brutális nyersségét mutatja, mely roppant jellemzi a reneszánszot s nagyon távol esik a mi felfogásunktól.

Kérdés, hogy ennek a dikciónak milyen színészi kifejezés, s ennek a kifejezésnek milyen színészi akció, minő gesztus a megfelelő ellenértéke? Nyilvánvaló, hogy ez a dikció felettébb ritkán tükrözi azt a klasszikus nyugalmat, amellyel például a Kemble-féle iskola⁷ színpadra állította a shakespeare-i hősöket. A deklamáló előadás kimerítősége, a nyugalommal kérkedő előkelőség nem fér össze a shakespeare-i nyelv nyugtalan áramlásával. Az a bizonyos emelkedettség, amelyet Shakespeare-rel kapcsolatban oly sűrűn emlegetnek, megtörik a dikció folytonos kontrasztjain. Élcs és pátosz gyakran szédületes gyorsasággal kergetőznek a dialógusban, s a retorika egyenruhája rögtön szétfeszlik Shakespeare alakjain.



R. Earlom: J. Kemble mint Coriolanus, mezzotinto, 1798 (forrás: rct.uk)

vahihetőbb színi kritikusok közül való, a legnagyobb színészi zseninek mondja, akit valaha látott, de megjegyzi, hogy Kemble hívei mindig azt vetették a szemére, hogy nincs benne „méltóság”. De hiába dörögtek a kritikusok, éppen úgy jártak, mint a franciák Shakespeare-rel, akinek szemére lobbanhatták, hogy nem ismeri az illendőség és az ízlés követelményeit. Kean Othellója és III. Richárdja minden ellenvetést elnémított egy háborgó lélekből kiszakadó félelmetes és ellenállhatatlan hangjaival. Jelentéktelen kis alakja Othello szerepében eleinte semmisnek tűnt fel Macready mellett, aki Jágót játszotta, míg nem a harmadik

Az idősebb Kean a legbámulatosabb hatásokat érte el azzal, hogy kápráztató fürgeséggel mozgott a Shakespeare nagy érzelmi skáláján. George Henry Lewes⁸, aki a legsza-

⁶ A *Cymbeline* szereplői

⁷ John Philip Kemble (1757–1823) angol színész

⁸ George Henry Lewes (1823–1878) angol író-filozófus

felvonásban, amikor féltékeny indulata kifordítja magából s oroszláni erővel torkon ragadja Jágót, az alakja annyira megnőtt, hogy Macready⁹ eltörpült mellette. Szenvedése, mely férfiasságából soha ki nem vetközött, olyan ellenállhatatlan erővel reszketett át a hangján s olyan beszédesen jelent meg arcán és mozdulataiban, hogy öreg emberek kezükbe temették az arcukat és hangosan zokogtak. Pedig abban az időben már köszvény és rekedtség kínozza. Kean elsősorban és főképpen a nagy indulatok színésze volt. Nem tudott nevetni, nem tudott örülni, nem tudott könnyed vagy tréfás lenni. Csak a tigris könnyedsége volt meg benne, amellyel III. Richárdját felruházta. De az indulat keletkezését, háborgását, tombolását, kialvását mesterien ábrázolta. Ezért volt igazi Shakespeare-színész, s ezért volt legjobb szerepe az Othello. Legkevésbé szerették a *Hamlet*ben, mert Hamlet indulatait a reflexió gyengíti, s Kean a reflexióban gyenge volt.

Mindenesetre érdekes és jellemző, hogy a Keannél nagyobb Garrick, aki a színjátszás reneszánszát jelentette egész Európában, Hamlet szerepében volt legkiválóbb s Othellóban a leggyöngébb. Garrick Othellót mindössze két éven át játszotta, s Londonban összesen csak háromszor. Ebben a szerepben nem sikerült neki az, ami Keannek; kicsiny és finom alakja nem tudott kiszélesedni és megnőni. Annál hatalmasabb volt a *Lear*ben. Támogatta őt Lear öregsége, úgy, mint III. Richárdban a hős testi fogyatkozása. Ellenben nem sikerült neki Faulconbridge¹⁰, sem Percy Hotspur¹¹ Rómeóját nem becsülték annyira, mint Spranger Barryét¹², akit különben ő maga tanított be a szerepre, s akinek »olvadó pillantásaiért, bársonyosan lágy hangjáért és finom, graciózus alakjáért egész London rajongott. Mint Coriolanus és mint Brutus nem lépett fel soha, Antoniusával pedig nem tudott nagy érdeklődést keltetni. Ellenben úgyszólván egy egész irodalom zengi különböző hangnemben, de egyforma lelkesedéssel és elragadtatással, hogy milyen páratlan volt Hamletje.

Ha sorra vesszük a shakespeare-i alakokat, amelyek Garrick játérendjéből kimaradtak, vagy ha benne voltak is, nem gyarapították a nagy színész di-



E. Kean III. Richárd szerepében, színezett metszet a 19. századból (forrás: luna.folger.edu)

⁹ William Charles Macready (1793–1873) angol színész

¹⁰ Shakespeare *János király*ának hőse

¹¹ Shakespeare *II. Richárd*jának hőse

¹² Spranger Barry (1719–1777) ír színész



B. Wilson: *D. Garrick Lear király szerepében*, mezzotinto, 1761 (forrás: metmuseum.org)

csőségét, s ezzel szemben szemügyre vesszük azokat az alakításokat, amelyekkel igazán világraszóló sikereket ért el, s a színpadon valóságos Shakespeare-reneszánszot teremtett: összes eddigi föltevéseink történelmileg is igazolódnak s további föltevésekre jogosítanak Shakespeare színpadi jövőjére nézve. Garrick korszakalkotó volt mint Lear, Macbeth, III. Richárd és Hamlet. De milyen népes és gazdag a másik csoport: Rómeó, Percy, Faulconbridge, Coriolanus, Antonius. Ezek a vérbeli reneszánsz-hősök, akiknek lelke a nyugalomban is fenyegető kráter, s akiknek indulatrohamai

viharok, hogy egy shakespeare-i szót használjunk. Rómeó, Coriolanus, Percy, Faulconbridge, Othello óriási gyermekek, középkori urak és középkori verekedők, lelki életük éppenséggel nem összetett vagy szövevényes, szenvedélyeik és indulataik legtöbbször eruptívák, kitörők. Brutus és Antonius a reneszánsz hősi típusát reprezentálják.

Ezzel szemben Hamlet, Lear, Macbeth lelki élete örvénylőbb és bonyolultabb. Hamlet és Lear a legnagyobb lelki perspektívák, amelyeket Shakespeare megnyitott. Macbeth a lelki mardosásnak valóságos mintája. Ezek az alakok kevésbé épek, kevésbé egyvonalúak, titokzatosabbak és rejtelmesebbek amazoknál.

Már most mit jelent az, hogy az első csoport hősei nem voltak beilleszthetők a 18. század legnagyobb és leguniverzálisabb színésznének szédületes skálájába? Semmi egyebet, mint hogy a 18. század kultúr-embere, ki a színpadon a francia és ír származású s angol nevelésű Garrickban kulminált, nem fedte többé a 16. század tisztavérű típusait, s csakis azokba a shakespeare-i alakokba tudott igazán belekapcsolódni, amelyek úgyszólván tömördek lelki lehetőséget hagytak fenn későbbi korok számára.

S mennyivel kevésbé sikerül Shakespeare-hez hozzáférni azzal az analitikus módszerrel, mellyel a modern színészek próbálkoztak meg, akik a mai dráma aprólékos pszichológiájával akarnak bevilágítani a shakespeare-i ember lelkébe. Ezek a színészek megvilágítanak lelki redőket, de maga az egész lélek homályban marad. Felszínre hoznak tömérdek finomságot, amelyek nagyon értékesek, de utóvégre elmosódnak, mert az alak gerincét nem tudják megadni. Egyetlenegy shakespeare-i alakot ismerek, amely nagyobb szabású a színpadon, mint a drámában, s ez Shylock, s egyetlenegy nagy alakja van Shakespeare-nek, mely az analitikus játékmódot elbírja, s ez a Hamlet, bár a *Hamlet* esetében sem ritka

az agyonjátszás, ami abból származik, hogy a színész a kelleténél mélyebb értelmet keres a szavak mögött. Shakespeare egész dikciója szaggatott, eleven, lüktető, s kitérései mellett is folyton a célra siet. A lassú, elnyújtott beszéd, a szimatoló analízis, mely e ragyogó zenei szavak belét akarja kihalászni: drámaiságától és igazságától fosztja meg Shakespeare-t.

A gesztusnak és akciónak a szóhoz kell igazodnia. Betanult mozdulatokkal, táncmesteri gráciával, úgynevezett szép állásokkal éppoly kevésbé boldogulhat itt a színész, mint alultemperált, elszürkített akcióval, mely a mai élet ritmusából merít. Richárd, Othello, Lear, Macbeth oroszlánok és tigrisek: Richárdnak még az intellektusa is brutális és vérszomjas. Mihelyt a kellő drámai szituációba kerülnek, minden korláton keresztülragadja őket a nagy, féktelen indulat, melyet még alig szelídített meg a kultúra.

Ebből a szempontból Európában tulajdonképpen egy színészt ismerünk, aki például egy Othello alakjában tökéletes illúziót kelthetne, s ez a szicíliai Grasso¹³, aki csupa elementáris indulat, valóságos vulkán, amely minden pillanatban kitörni kész, s akit a szavak valósággal feszélyeznek és zavarnak, ha visszafojtott érzések nem feszítik őket. Föltartóztathatatlan, szédületes beszédtempója, erőteljes dinamikája, tompa, sötét, tragikus orgánuma, hatalmas fizikuma, amely szinte ösztönszerűleg enged az érzéseknek, s amelynek spontán és tüzes megnyilatkozásait nem halványítja semminő analízis: egyenesen ráutalják azokra a shakespeare-i szerepekre, amelyeknek ez idő szerint alig van gazdájuk az európai színpadokon. Több mint egy évtized óta úgyszólván Signor Grasso az első színész, aki a színpadi realizmus hódításaiban talán nagyon is eljőzanodott színjátszást ismét az eruptív lelki erők, a nagy, primitív érzések féktelen viharaival és záporaival akarja fölfrissíteni. Egy igazi Shakespeare-reneszánsz különben csakis ilyen módon volna lehetséges a színpadon.

Az ibseni dráma, amíg teljesen szimbolikussá nem lett, s tudatosan el nem különítette magát a mindennapi valóságtól: habár ugyanolyan realitással fejezte ki a 19. század intelligens közeposztályát, mint Shakespeare a 16. század úri társadalmát, stíljében homlokegyenest ellentéte a shakespeare-i drámának. Lessing azzal jellemezte Shakespeare dikcióját, hogy minden sora hirdeti az íróját. Ibsen sorai nem ilyen természetűek. Kiszakított sorai semmit sem mondanak. Olyan szólások, amelyek nem ütnek el a mi közönséges beszédünkötől. Mindig



Giovanni Grasso
a századforduló idején

¹³ Giovanni Grasso (1873–1930) olasz színpadi és filmszínész

csak a beszélőt jellemzik, de maguk a szavak nem duzzadók, nem intenzív ragyogásúak. A szavak ereje itt nem fogalmi értékükben, nem is zenei szépségükben rejlik, hanem tisztán helyzeti értékükben. Ibsen szürke szavai tömérdek vonatkozást fűdnek, mert mind a dráma perspektívájába vannak beállítva. A szó tehát tömérdek vonatkozásnak az eredője. Sima felszíne alatt nagy szakadékok húzódnak. Janus-arcú beszéd ez, mely mást mond a partnernek és mást mond a közönségnek. Itt nem szikráznak a képek egy tűzijáték gazdagságával, hanem amikor a szavak szürke sokaságában megvillan egy kép vagy hasonlat, az olyan, mint egy fáklya, mely az emberi lélek rengetegébe mutatja az utat. Az emberek nemhogy kibeszelnének mindent, de csak a legszükségesebbet mondják el. Nem korlátlan, féktelen egyéniségek, amelyek kiélik magukat, hanem meghasonlott akaratok, amelyek mindenütt és minduntalan akadályba ütköznek. Soruk és végzetük nem az, hogy kiélik, hanem, hogy nem élhetik ki magukat. Úrrá lett rajtuk a tér és időbeli miliő, az öröklött hajlamok és balítéletek, a társadalmi kényszer. A szó annyira redukált, annyira komplex, hogy gyakran a szavak között nagy szünetek állnak be. A dekoratív elemek teljesen kiszakadtak a dialógusból. Shakespeare dialógja tele van leíró és festői, tehát nem tisztán drámai elemekkel, az ibseni dráma viszont kivetett a dialógból mindent, ami nem tisztán drámai, tehát nem az akcióból folyik s nem az illető személyt karakterizálja. S míg Shakespeare alakjai magukban hordják a dekorációkat, az ibseni dráma olyan színpadot tart szem előtt, amely az illúziónak és a hangulatkeltésnek ezer eszközével dolgozik, a drámaíró tehát külön utasítások alakjába foglalja mindazt, amit Shakespeare még a dialógusba szőtt.

Ámde ebből a látszólag nem is olyan jelentékeny különbségből a játékstílusnak olyan különbségei származnak, amelyek szinte áthidalhatatlanok. Mint-hogy Shakespeare csak az alakjai szájába adta a dekorációt, tehát a szereplő személyek miliőjét, ennek az egész miliőnek csak dekoratív költői jelentősége van.



Ibsen: *Rosmersholm*, jelenetkép
a Lessing Theater 1906-os előadásából
(forrás: alamy.com)

Nem lévén valóság, a szereplőnek nincs viszonya a miliőjéhez. Mindössze az fontos, hogy egy jelenet zárt vagy nyílt helyen játszódik-e le, amire a shakespeare-i színpadon nagyon ügyeltek. Az ibseni dráma miliője azonban maga is fontos tényezője a drámának, s maguk a szereplő személyek sem nem érthetők, sem nem játszhatók a darab miliőjére való vonatkozások nélkül. Rosmersholmban a magányos úri lak, a Rosmerek ősi kúriája, amelynek megvan a maga története és legendája, mint egy élőlény avatkozik be Rosmer és Rebeka tragédiájába. Rosmer karaktere nem független attól a

háztól, amelyben felnőtt, s amely a múltnak s a gyermekkorának megannyi szálával szövi át az alakját Még azok a babonák is, amelyek a régi házban tanyáznak, s átöröklődnek egyik nemzedékről a másikra, rávetik árnyékukat a szereplő személyekre. Az ibseni dráma alakjai összenőttek a környezetükkel: szabadságukat, erejüket, féltelenségüket, indulataikat lefödi, letompítja a miliő.

Shakespeare-ben viaskodnak, Ibsenben vívódnak az emberek. Shakespeare erőteljes lelkei a nagy vívódások, a nagy meghasonlások előtt vagy az örületbe menekülnek, vagy a halálba. A nagy, néma tusákat, a belső elvérzéseket, a ki nem élt élet tragédiáját nem ismerik. A shakespeare-i ember csupa indulat, az ibseni ember csupa vonatkozás. Shakespeare-ben a szenvedélyek túlnőnek az embereken s ebbe pusztulnak bele, Ibsenben a szenvedély nem nőhet ki belőlük, annyi a háló és a kötelék, s az emberek éppen emiatt vérzenek el.

Íme a magyarázata, hogy miért gyérülnek napról-napra a Shakespeare-színészek. A mai színész fizikai és lelki diszpozíciójában rendesen a mai ember típusa van adva, s nem a shakespeare-i emberé. Minthogy pedig a stílus meg- és el nem tanulható, hanem a színészi kifejezésnek és az írói elképzelésnek tökéletes egyezése és összevágása, magától értetődik, hogy a shakespeare-i stílust csak olyan színész találhatja el, akinek testi és lelki diszpozíciói véletlenül találkoznak a shakespeare-i típusok mivoltával. Ilyen értelemben talán az öreg Salvini¹⁴ volt az utolsó nagy Shakespeare-színész, mert Rossi már az árnyalatok olyan sokaságával dolgozott, amely nem fér meg a shakespeare-i dikcióval, s még Salvini Othellójáról is, amelyért pedig egész Európa rajongott, az éles szemű Lewes azt írta, hogy némely jelenetét a művész agyonjátssza.

Fölvetődik még az a kérdés, hogy ahol ennyi a különbség, nincsenek-e mégis egyezések, ami e drámák végső hatását illeti, tehát e kétféle dráma pátoszában? Itt meg kell állanunk egy pillanatra, mert a színjátszásról forgalomban levő meghatározások között egyetlenegy sincsen, melyet a hibás használat annyira kiforgatott volna igazi jelentéséből. A pátosz immár értelmileg annyira összeforrott az álpátosszal, a dagályossággal, hogy ma általában azokat a színészeket mondják patetikus színészeknek, akiknek a legfőbb fogatkozásuk, hogy nyoma sincs bennük a pátosznak. Innen van az a külföldön és belső földön sokszor tapasztalt furcsaság, hogy az úgynevezett patetikus színészek naturalisztikus szerepekben nagy sikereket értek el, tragédiákban pedig sohasem tudták fölmelegíteni a közönséget.



T. Salvini Othello szerepében
(forrás: stringfixer.com)

¹⁴ Tommaso Salvini (1859–1915) olasz színész

Analóg ezzel az úgynevezett szerelmes színészek esete. Szerelmes színész régente az lett, aki oly szép és megnyerő volt, hogy első látásra bele lehetett szeretni. Tehát nem az volt a szerelmes színész, aki szeretni tudott, hanem az, akit szeretni lehetett. Mivel a „szerelmes szerepkörre” való kiválasztás ilyen külső jelek alapján történt, évtizedek múltak el, amíg egy-egy szerelmes szerepnek igazi ábrázolója támadt. A szerelmes szerepek, még a legjobbak is, merő sablonná merevedtek; a színpadon nem volt semmi különbség Shakespeare, Schiller vagy Sardou¹⁵ szerelmesei között, a szerelmes szerepekben rejlő egyéni karakter hét pecséttel lezárt titok maradt. Ezek a szerelmes színészek ugyanis „erotikum” helyett lírai ömlengéseket, áradozásokat, honfibút és egyéb elégikus vagy rapszodikus érzéseket szolgáltattak meg. A szerelmes szerepeket igazán erotikusan csak az úgynevezett jellemszínészek adták, akik nem voltak mindig szép fiúk, sőt néha egyáltalában nem voltak szép fiúk, és a szerelem allűrjei helyett a szerelem lélektanát hozták a színpadra, ennek az érzelmenek vagy szenvedélynek geneziséit, fejlődését, tragikumát vagy komikumát.

A pátosz eredeti és valódi értelmében jelenti azt a fokot, melyen túl az egyéni érzés vagy szenvedély általános emberivé emelkedik, s az egyéni sors szimbólumává lesz az egyetemes emberi sorsnak; kevésbé elvontan szólva, amikor megdöbbenéssel vesszük észre, hogy ami a színpadon folyik, nem is a színész, nem is az illető személynek a dolga, hanem a mi saját ügyünk, amikor nem a színészt és nem a hőst siratjuk, hanem saját magunkat, de e nagy megrázkódás árán egyúttal megkönnyebbülünk, amint ezt már Arisztotelész megírta. A tragédia minden időben patetikus volt, s a pátosz az, amellyel a tragédia minden drámai műfaj fölé emelkedik. Erre figyelmeztet a görög tragédia kórusa, s a pátosz Ibsenben csakúgy megvan, mint Shakespeare-ben.

Mint ahogy azonban a pátosz, mint már említettem, a legkompromittáltabb szavak közé került, az utóbbi időben már csak álnéven szerepelt. Kerr Alfréd¹⁶ „Ewigkeitszug”¹⁷-ja és az úton-útfélen emlegetett „nagy stílus” tulajdonképpen semmi egyéb, mint a „pátosz”, amelytől azonban még a színészek is úgy félnek, mint hajdan a francia színészek a „deklamációtól”, mely eleinte színjátszást jelentett, s később a szavalással, tehát a helytelen színjátszás fogalmával azonosították.

A pátosz nem iskola, nem modor, nem elsajátítható, eltanulható kifejezőmód, hanem a legerősebb akcentus, a legnagyobb gesztus, mely minden más akcentust és gesztust összefoglal, s nemhogy kiesnék a valóságból, hanem a legintenzívebb emberi valóság. Duse fájdalma a *Kaméliás hölgy* harmadik felvonásában valamenynyí néző fájdalmának összefoglalása. Nem azért sírunk vele, mert Gauthier Margitnak el kell hagynia Armand-t, hanem mert Duse minden veszített boldogságot,

¹⁵ Victorien Sardou (1831–1908) francia drámaíró, *Szókimondó asszonyosság* című darabját Magyarországon ma is játsszák.

¹⁶ Kerr Alfréd (1867–1948) színházi kritikus

¹⁷ Ewigkeitszug: 'az örökkévalóság lendülete'

minden elmúlt örömet elsirat abban a jelenetben, s Gauthier Margit történetét tragédiává magasztosítja. A legnagyobb pátosz tehát megfér a legnagyobb igazsággal és természetességgel.

Nyilvánvaló, hogy a legtöbb színész született realista, vagyis legkönnyebben és legtalálébban a mindennapi valóságot ábrázolja. A kaméliás hölgyet közepes művésznők is elég jól játszószák, az Antigoné szerepében a legjobbak is alig-alig tudnak megállani. Már most különösen a naturalizmus fellépése előtt az történt, hogy azokat a színészeket, akik a köznapi valóság területén megállottak volna helyüket, alakjuknál vagy hangjuknál fogva megtették úgynevezett „klasszikus” színésznek, vagyis befogták őket abba a szerepkörbe, amely pátoszt kíván, s az igazi pátosz helyett, mely egyéni és nem tanítható, a színpadi tradíció álpátoszával nevelték őket nagyra. Az ilyen színészek aztán addig ágálnak a színpadon egy betanult konvenció silányságával és hazugságával, hogy utóvégre már sem a valósághoz leszállani, sem a pátoszhoz fölemelkedni nem tudnak; mert a drámától a tragédiáig, a valóságtól a pátoszig az út egyenes és járható, de az álpátosz területéről nincsenek utak semerre, a konvenció sínei párhuzamosak az élet útjaival s belátható időn belül sehol sem érnek össze.

Talán azt lehetne mondani, hogy a valódi színésznek két nagy típusa van, melyek már az antik színpadon megtalálhatók. Az egyik a lírikus, a másik a mimikus színész; ez a kettéválasztás természetesen megint nem annyit jelent, hogy a mimikus színészből hiányzik minden lírikum, vagy a lírikusból minden alakító képesség, de a színpad története minduntalan arról tesz bizonyosságot, hogy a mélyebb színészek kevésbé szélesek s a szélesebbek kevésbé mélyek. Macready sokoldalúbb volt, mint az idősebb Kean, s Ristori alakítóképesége nagyon verte Rachelt, aki még csak a prózát sem tudta megszokni, és a rímes alexandrinusok nélkül szárnyaszegettnek érezte magát. De abban az öt-hat szerepben, amelybe Kean és Rachel lelkileg bele tudtak helyezkedni, olyan magasra emelkedtek, hogy senki sem ért fel hozzájuk. A lírikus színész játékában a hangsúly a lelki átélésen nyugszik; a mimikus színész ezt a hangsúlyt áthelyezi a részletekre, a jellemző vonásokra. Ahol a lírikus színész a nagy tragédiában átveti a hangsúlyt a realizztikumra, ott vét a stílus ellen, s könnyen téved abba a hibába, hogy agyonjátssza a jelenetet. A már említett Lewes még a nagy Salvinit is megrótt a Othelló-beli meghalásáért. S míg Sarah Bernhardt¹⁸ a *Kaméliás hölgy*ben há-



I. Repin: E. Duse portréja, 1891, pasztell, Tretyakov Képtár, Moszkva (forrás: academic.ru)

¹⁸ Sarah Bernhardt (1844–1923) francia színész, színházigazgató



Sarah Bernhardt mint haldokló Gauthier
Margit 1880-ban
(fotó: N. Sarony, forrás: dreihausmuseum.org)

romszor egymásután meghal, s még akkor is csak nehezen, Duse¹⁹ ebben az éppenséggel nem tragikai darabban is egy boldogtalan lélek kilobbanását játszsza, s a nézőtől elsikkasztja az utolsó patológiai pillanatot. Csak akkor tudjuk meg, hogy kilehelte a lelkét, amikor a feje már hátrahanyatlott.

A mimikus színészeket, vagyis a megfigyelésekből, a részletekből alkotó színészeket még csak a közelmúltban is karakterszínészeknek nevezték, jellemszínészeknek, ami csakugyan nagyon tökéletlen meghatározás, mert hiszen manapság minden színészt karakterszí-

nésznek látunk. A „karakterszínész” elnevezés azonban teljesen indokolttá válik, ha szemügyre vesszük azokat a szerepköröket, amelyekkel szembeállították. Az a kor, amely a sokoldalú mimikus színészt karakterszínésznek nevezte, ismert: tragikai hőst, lírai szerelmezt, natur-burscl-ot (természetes modorú fiatalember), bonvivant-t, cselszövőt, kedélyes apát, drámai szendét stb. Ezeket a szerepköröket bizonyos külső előnyökkel, fizikai és lelki diszpozíciókkal be lehetett tölteni. Az a színész viszont, aki két vagy három szerepkörben is megállotta a helyét, már karakterszínész számba ment; viszont az, aki egy-egy szerepkört teljesen ki tudott meríteni, lírai színész volt a szó legigazibb értelmében. Látnivaló tehát, hogy a régi meghatározásoknak, ha divatjamúltak is, megvolt a maguk logikai alapja, mert hiszen a régi definíció is fenntartja a mimikus és lírikus színész ellentétét, anélkül természetesen, hogy a régi teoretikusoknak erről világos tudatuk lett volna. A régi nagy színészek mind karakterszínészek voltak, akik pedig egy-egy szerepkörben lettek kiválók: nagy lírikusok voltak.

A lírikus színész veszedelme a monotónia és az egyoldalúság. Aki a részleteket teljesen szem elől téveszti, gyakran nagyot vét az egész ellen, s kivált tragikus színészeknél gyakran tapasztalható, hogy különböző érzébeli árnyalatokat is egyazon hangon szólaltatnak meg. De a mimikus színészt is nagy veszedelmek kerülgetik. Az ő soraikból kerülnek ki rendesen azok az alakítók, akikről a színpadi zsargon azt mondja, hogy „dolgoznak”. A mindenáron való karakterizálás éppen a „karakterszínészeket” gyakran odaragadja, hogy már nem is önmagukban keresik azt, amire szükségük van, hanem teleaggatják az alakot mindenmű kieszelt vagy ellesett s éppenséggel nem szerves detailokkal s ilyenkor az „alakításból” hiányzik a részleteket összeforrasztó belső meggyőződés, a lírikus igazság. Hogy a karakterszínészek között ez a visszaélés nem éppen ritka dolog,

¹⁹ Eleonora Duse (1858–1924) olasz színész, színházigazgató

arról Bernard Shawnak egy megjegyzése is tanúskodik, amellyel a karakterszínészt következőképpen definiálta: Karakterszínész az olyan színész, aki nem tud játszani, és ennél fogva alaposan tanulmányozza a maszkokat és színpadi trükköket, amelyeknek segítségével csodálatos módon mímeli a színjátszást. A részletek hajhászása, az árnyalatok keresése, a jellemző vagy jellemzőnek hitt vonások halmozása erőltetetté, mesterkéltté, csinálttá teszik az alakítást, amely ilyenformán csakugyan rászolgál Shaw meghatározására. Nagy lírikus átérzés nélkül nincs a karakternek egysége, monumentalitása. Enélkül a karakterszínész vagy mimikus színész mindig csak genre-színész marad.

A régi színpadon, úgy látszik, Garrick volt az egyetlen színész, aki nagy mimi- kai és lírai képességeket egyesített magában, s aki Benedek²⁰ komikumától Lear pátoszáig tudott emelkedni. Lekain és Dumesnil nagy lírikusok voltak, s Garrick próteuszi alakító tehetsége mindenütt bámulatot keltett.

A mi korunkban Duse Eleonóra a maga művészi fejlődésével olyan csodálatos vonalat ír le, amely a realisztikus és karakterisztikus színjátszásból teljesen áthajol a lírikus színjátszásba. Mikor Duse először jelent meg az európai nagy színpadokon, az európai színjátszás a konvencionizmus keretei között, megszokott sablonokkal dolgozott, és a legnagyobb tehetségek is az eltanult játéktechnikát fejlesztették tovább. Akkor Duse csodálatos természetességével és közvetlenségével robbant be az európai színjátszásba. A megszokott színpadi „élet” egyhangú lüktetésébe beleszóltak az igazi, a meleg, a gazdag Élet friss ritmusai. Száz meg száz aprólékosság, mely színpadi pirosító helyett az élet reszkető színeivel tett elevenné az ismert, elkopott, fakult színpadi alakokat: mind újszerűen és izgatónan hatott. Akkor mondták róla a franciák, hogy nincs stílusa. Színjátszása minden finomsága és bensősége mellett olaszos is volt, s bár abban az időben az akkortájt divatos színjátszással szemben roppant egyszerűnek látszott is, tele volt aprólékos részletekkel, mimikai félreszólásokkal, s alakításának hangsúlyja ezeken nyugodott. Duse maga is kedvét találta abban, hogy egy-ugyanazon este eljátssza Verga²¹ Santuzzáját a legaprólékosabb élethűséggel s Goldoni Fogadónőjét²², ezt a kacér, fortélyos, kacagó nőcskét.

Idővel Duse egész játékstílusa átalakult, mondhatjuk azt is, hogy leszűrődött, s egész művészetének súlypontja a részletek gazdagságáról teljesen áthelyeződött a lelki átélésre. Duse első korszakában a nagy mimikai gazdagság mögött, mint egy maszk mögött, egy finom lírikum lüktetéseit éreztük, ma már ezt a maszkot is elvetette, játéka már nemcsak megnyilatkozása a léleknek, hanem valóságos lelki kinyilatkoztatás, mely teljesen redukált mimikai eszközökkel dolgozik. Egy másik rokon kifejezést használva, a színjátszásnak ezt a mód-

²⁰ Benedek: a *Sok húhó semmiért* szereplője

²¹ Giovanni Verga (1840–1922) olasz realista író, Mascagni *Parasztbecsület* c. operája az ő novellájából készült.

²² Carlo Goldoni (1707–1793) *Mirandolina* c. darabjának szereplője



Eleonora Duse Mirandolina szerepében 1891-ben
(forrás: hmn.wiki)

ját klasszikus stílusnak is lehet nevezni, s Duse színészi evolúciójából talán egy nagy igazság szűrődik le. Mint-hogy a klasszikus stílus nem egyéb, mint az életnek és az embernek legkomprimáltabb, legelvontabb, legleszűrtebb ábrázolása, tehát jóformán az a stílus, mely csak a legszükségesebb jelekkel dolgozik, s így legtöbbet hagy el: talán a klasszikus stílusra legjobban úgy érik meg a színész, ha keresztülmegy a naturalisztikus játékmódon, mely nagyon sok jellel dolgozik s a valóságot nem lírai, hanem mimikai módon reprezentálja. A naturalizmus töméntelen külső jellel, tehát adattal dolgozik, ezer meg ezer mimikai árnyalattal, a klasszikus stílus mindössze néhány vonással adja meg az alaknak a külső valószerűséget, minél fogva könnyű elképzelni, hogy a klasszikus művészetnek milyen összefoglaló, milyen karakterisztikus jelekre s milyen mély-séges líraiságra van szüksége, hogy igazán emberinek hasson. A nagy művész, aki átélésekből s átérzésekből teremt, amikor már eszközeinek teljes birtokában

van, amikor már nem keresi a hatásokat fogásokkal és árnyalatokkal, mert tudja, hogy a legnagyobb hatás föltételei a lelkében szunnyadnak, monumentálissá, klasszikussá válik. Természetesen ez nem akarat vagy ízlés dolga, hanem merőben a tehetségen fordul meg. Ez a nagy egyszerűsítés gyakran egy élet eredménye; iskola eredménye nem lehet soha.

Duse az ő klasszikussá érlelődött művészetével a görög tragédia felé hajlott, s Antigonét akarta játszani, de azután Ibsen utolsó drámáinál állott meg, azoknál a nagy tragikai költeményeknél, amelyek ugyanolyan lelki fejlődésből szűrődtek le, mint Duse játékművészete. A meghasonlás, a lelki tépettség, a nagy belső küzdelem tragikumát nem Shakespeare-ben találta meg, hanem Ibsenben.

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, then, collating the theatrical language of Shakespeare and Ibsen, he discusses the basic questions of the theory of the theatre relevant to this day.



FAZEKAS SÁNDOR

A hívő Hamlet

Tomba Gábor 2021-es rendezéséről¹

Az alábbiakban igyekszem összegezni mindazokat a kérdéseket, amelyek a *Hamlet* fordításaival és színpadi interpretációival kapcsolatban fölmerültek bennem. A kétféle problematikát érdemes együtt vizsgálni. Az alkalom erre ideális, hiszen Tomba Gábor rendezése bátran hozzányúl a *Hamlet* megszokott dramaturgiájához, és sok szemponttal gazdagítja a dráma hazai színpadi recepcióját. Több ötlete nem új – de a kompozíció egészében mégis szokatlan és újszerű, ami sok kérdést vet fel. Nem törekszem egységes elemzésre, gondolatmenetemet azonban több helyen a Tomba Gábor-féle *Hamlet*tal ilusztrálom.

A *Hamlet* tele van ellentmondásokkal – a cselekményben és a főhős karakterében egyaránt. Nem csoda, hogy radikálisan eltérő olvasatai születettek és születnek ma is. A mű világképe erősen katolikus megalapozottságú, hiszen a Purgatóriumból tér vissza Hamlet atyjának szelleme: a katolikus vallás törvényei szerinti világot ábrázol a darab. Hamlet ima közben nem öli meg Claudius, mert akkor az a Mennybe kerülne. Ezután hallhatjuk Claudius monológját, amely az imára való képtelenségnek és a bűnbánat teljes hiányának a beismerése. Tomba leleménye, hogy Hamlet kis kocka alakú cellája itt gyóntatófülkévé alakul át – erős pillanat,



W. Shakespeare: *Hamlet*, Állami Magyar Színház Kolozsvár, 2021, r: Tomba Gábor
(fotó: Biró István, forrás: huntheater.ro)

¹ Tomba Gábor *Hamlet*-rendezése a 2022-es MITEM-en, április 20-án került bemutatóra.

amikor a gyóntatóatyaként megjelenített Hamlet fegyvert fog Claudius homlokához. A folytatás természetesen nem gyilkosság, a darab visszatér a rendes kérvágásba, a jelenet igencsak hatásos.

Ugyanakkor megvan Hamlet karakterének kételkedő, racionalista oldala is: nem hisz vakon a szellemnek, hiszen az rossz szellem is lehet, inkább egy pszichológiai kísérlettel győződik meg Claudius bűnösségéről. Nevezetes Nagymonológijának egyik kulcsmondata izgalmas eltéréseket mutat Arany és Nádasdy fordításában. A *conscience* kifejezést – mai elsődleges jelentésének megfelelően Nádasdy Ádám lelkiismeretnek fordítja, Arany azonban öntudatnak. A kérdés az, hogy mi tartja vissza az embert az öngyilkosságtól. „Ekképp az öntudat belőlünk mind gyávát csinál”,² mondja Hamlet Aranynál, míg Nádasdynál a következő fordításban szerepel a sor: „A lelkiismeret így kényszerít bennünket gyávaságra.”³ Utóbbi lábjegyzetben hozza a tudat, öntudat alakot. A kérdés igencsak lényeges: azt mondhatjuk, hogy míg Arany megoldása a szkeptikus, gondolkodó, racionalista Hamlet koncepcióját erősíti, úgy Nádasdyé a vallásos Hamlet-olvasatot. A szöveg kontextusa az Arany-féle változatot támogatja, hiszen a nem ismert tartománytól nyilván azért félünk, mert nem tudhatjuk, mi vár ránk. A pontosság kedvéért még ki kell egészítenünk az összképet azzal, hogy Arany fordítása sem teljesen pontos: nem az öntudat, hanem a tudat tart vissza bennünket. Ilyen előadást még nem láttam, pedig érdemes lenne pontosítani a helyet. Itt nem az egyéniségünk az, ami visszatart; a lelkiismeret persze végképp nem, bár az kétségtelen, hogy Hamletben munkálkodik a lelkiismeret-furdalás

– érdekes módon még azelőtt, hogy elkövetné gyilkosságait.

A *Hamlet* első jelenete Aranynál a helsingőri várfokon játszódik, éjfél tájban. Hideg, zord, kísérteties kezdet; több művében is alkalmaz hasonlót, mint például a *Macbeth*-ben, amelyben a boszorkányok jóslatával indul a darab. Tompa Gábor indítása más: azt a jelenetet veszi előre (az Arany-féle változatban ez a 2. jelenet), amelyben Hamlet tudomást szerez anyja férjhezmenési szándékáról, ezt a jelenetet azonban némajáték vezeti be. Az első kép három elkülönülő szereplőt jelenít meg: Hamlet hátul, csuklyában töpreng (Zeffirelli *Hamlet*-filmjében láthatunk hasonlót), Gertrud a rendezői bal oldalon futópadon sétál, rózsaszínes árnyalatú, színjátszós melegítőben (mintha az öregedéstől félne), Ophelia pedig



Hamlet (Vecsei H. Miklós) a hamvakkal

– érdekes módon még azelőtt, hogy elkövetné gyilkosságait.

² William Shakespeare: *Hamlet*, ford. Arany János, Európa, Budapest, 1984, 90.

³ William Shakespeare: *Hamlet*, ford. Nádasdy Ádám, Magvető, Budapest, 2017, 88.

Hamlet atyjának hamvaival játszik, homokként szórva azt a tenyerébe, mint-ha emlékezne valamire vagy valakire. E harmadik képben egy további szokatlan ötlet rejtőzik: az egész darabban szinte végig a színpadon vannak a hamvak, főleg Hamlet tartja őket magánál (az átalakított egérfogó-jelenetben például iro-
nikus gesztust tesz: Claudius helyett majdnem a hamvakat nevezi ki a színjáték uralkodójának, ezzel utalva kettejük azonosságára). A három állókép mozgás-
ba jön, és némajátékká alakul, amelyben Gertrudot saját fia (bekötött szemmel, afféle meglepetésként) menyasszonyi ruhába öltözteti, majd zuhannyal lefröcs-
kölí. Viszonyukat jól jellemzi ez a felvezetés. Utána egy igazi buliba csöppenünk – Gertrud és Claudius esküvői partijába. Első szavakként Hamlet első mono-
lógját halljuk. „Oh, hogy nem olvad, nem hígul és enyész / Harmattá e nagyon, nagyon merő hús!” Arany meghagyja a szokatlan metaforát, de több helyütt ez
változik: Nádasdynál éppen nem harmat, sokkal inkább gőz szerepel, Kazinczy-
nál pedig – Schröder német eredetije nyomán – könny. Elképzelhető, hogy itt
rábukkantunk Tompa szövegválasztásának egyik okára: Nádasdy fordításának
Hamlet-felfogása romantikus hevületű, Tompáé pedig inkább egy vallásos, asz-
ketikus eszményt sugall. Innen van, hogy az előadást különös kettősség jellemzi:
fiataloknak szóló formanyelven igyekszik beszélni, az előadás azonban nem Eör-
si István Arany-átdolgozását vagy későbbi saját fordítását, és nem is Nádasdy
Ádám mai nyelven készült fordítását, hanem Arany veretes szövegének korsze-
rűsített változatát hozza. Énhozzám a melankolikus *Hamlet*-olvasat áll a legköz-
lebb, de természetesen a többi olvasat is legitim lehet: a karakter csak a kerete-
ket adja meg, amelyet a mindenkori
értelmező színész, rendező és néző
tölt fel jelentéssel; Hamlet karakte-
rére a végén még visszatérünk.

Tompa Gábor olvasatában a Wit-
tembergi Kör, Hamlet és jóbarátai
(Francesco, Bernardo, Marcellus,
Horatio a tagjai) szemben állnak az
udvar korrupt és erkölcstelen, bű-
nökbe süllyedt világával. Társakat
tesz a magányos hős mellé a rende-
zés; az eredeti darabban ez némiképp
másként van: csak Horatio kíséri vé-
gig útján Hamletet, aki az eseménye-
ket rögzítő krónikásként találja meg

helyét a lezárásban: ő mondja el a királyfi szomorú történetét Fortinbrasnak,
a haldokló Hamlettől kapott megbízatása szerint. Tompánál nincs Fortinbras
(még visszatérünk rá, hogy miért), így egyértelműen az az értelmezés lép érvény-
be, hogy Horatio a nézőknek örökíti meg az eseményeket. A főhős bizalmasának
neve egyébként telitalálat: 1. Horatiusra utal, aki szerint óvakodva a túlzások-



A „Wittembergi Kör” tagjai
(fotó: Biró István, forrás: huntheater.ro)

tól az arany középutat kell követni, azaz tartózkodni a szélsőségektől, amelyek Hamletre bizony jellemzőek. Vizsgálódás nélkül öl, ha esélyt lát a sikerre, más-kor meg visszahőköl teljesen tiszta helyzetben. 2. Benne szerepel a ratio szó is, amely az értelem latin megnevezése. A karakter allegorikus szereplőként is fel-fogható: az ember társa csak az értelem, amelynek segítségével megzabolazza a rá – azaz: Hamletre – olyannyira jellemző indulatainkat. (Kappanyos András szel-lemes tanulmányban vetette össze e szállóige különböző fordításait, arra jutva, hogy Arany némileg eltávolodik a szövegtől, de legitim és jól indokolható mó-don. „The time is out of joint, o cursed spite / That ever I was born to put it right.” Ez körülbelül annyit tesz, hogy „kibicsaklott korunk, és ó, átkozott aka-dály, hogy mégis nekem kell helyretennem azt”. Ez így, szó szerint bizony szokat-lan megfogalmazás, bár sok szép kísérlet akadt, amely ezt a biológiai értelmezést adta a sornak. Nádasdy Ádám kétféleképpen közelítette meg a sort, egy hívebb első, és egy szabadabb második változattal:

„Kibicsaklott az idő. Átka rajtam:
Azért születtem meg, hogy helyre rakjam.”

A másik, szabadabb változat két fontos tartalmi elemben tér el ettől. Egyrészt az idő kibicsaklása helyett a széteső világ motívumát hozza be, amely jóval meg-foghatóbb és kevésbé homályos; a másik, hogy Nádasdy szerint az „o cursed spite” lehet ő, kárhozát, de Nádasdy szerint ez a korban enyhébb káromkodás volt:

A világ szétesett, és hihetetlen,
hogy összerakni éppen én születtem.”



Az egérfogó-jelenet (fotó: forrás: huntheater.ro)

A harmadik, kicsit megtartva az eredetiben lévő átkot:

„A világ szétesett; átok ül rajtam,
Most én kellem hozzá, hogy össze-
rakjam.”⁴

Az egérfogó-jelenetben Tom-pa merészen nyúl hozzá a darab-hoz: Hamlet itt saját családjával játszatja el újra apja halálának kö-rülményeit, mintegy rekonstruálva a darab kezdete előtt bekövetkezett gyilkosságot. Így még indokoltabbá és átélhetőbbé válik, hogy Claudius

⁴ A gondolatmenetet Kappanyos András írásból idézzük: A kizökkenség története, egy verssor utazása a kultúrában, Híd folyóirat, 2015. május, URL: http://real.mtak.hu/30893/1/hid_2015_majus_vonszolt_u.pdf, (ell. 2022.05.15.)

miért válik dühössé, és miért leplezi le magát. A darabnak ebbe az erősen átformált jelenetébe illesztik a Nagymonológót, amely Arany fordításában, változatlan szöveggel következik. Erős változtatás, hogy leválasztják az Opheliával való párbeszédéről, és közvetlenül az egérfogó-jelenet utánra helyezik, a jelenet értelmezése elé, amelyet Horatio és Hamlet végeznek el a színpadon, szemernyi kétségük sem maradt Claudius bűnössége felől.

* * *

Igen izgalmas a mód is, ahogyan a dráma szövegéhez nyúl a Tompa Gábor-féle előadás. Arany János szövege furcsa kettősséget mutat: egyfelől a mai napig a leginkább tisztelt és elfogadott verzió, másfelől viszont sok helyen nehézkes, sőt, a mai nézőnek már homályos értelmű sorok is vannak benne – nem beszélve a „szánas lengyel” típusú helyekről, amelynél a kommentárok nemigen segítettek felfejteni a szöveget. Hogy egy apró, miniatűr példát hozzak elő kezdetnek, ahol a *Tush, tush! Twill (it will) not appeare!* indulatszót a sorban az „Aj, aj! Sosem jó.”-nek fordítja. Az Oxford English Dictionary történeti szótára szerint az indulatszó türelmetlenséget fejez ki, tehát körülbelül így lehetne tartalmilag visszaadni: „Ugyan már! Nem jelenik az meg soha.” Horatio nem sajnálkozik, csupán (ekkor még) kizártnak tartja, hogy szellemek léteznének; Marcellus ezt megelőző szavaiból ez világos már Arany fordításában is (...nem fog rajta hit, ez általunk / Két ízbe látott rémlátvány felől). Nádasdynál: „A fenét! Úgyse jön.” Itt meg, amellet, hogy a *fenét* picit talán erős, az ige fordítását találom problémásnak: az *appeare* egy jelentésárnyalata a szellemek, angyalok, túlvilági lények felbukkanására utal. Magával a kifejezéssel is utal arra Shakespeare, hogy nem egy átlagos halandó megjelenéséről van szó. Az persze világos, hogy a szótagszám erősen megköti a fordító kezét.

A probléma persze már hosszabb idő óta fennáll: Eörsi István hasonló gondokkal találta szemben magát, amikor a nyolcvanas években a modern kor igényeihez igyekezett igazítani a nagy tiszteletnek örvendő szöveget. Saját változatát kudarcosnak ítélte meg, mert „A közönség nem a tragédiára figyelt, hanem iskolában tanult, hőn szeretett mondataira várt.”⁵

„Egy ízig átver félelem s csodálat.” – ez a sor például megmaradt a mostani változatban, pedig nehezen érthető, hiszen az *átver* kifejezésnek egészen más a mai jelentése, mint az egykori. Az átírás nem következetes, bár szándéka jó: szeretné érthetőbb tenni a szöveget, helyenként azonban a költői szépség felülírja

⁵ Öt Shakespeare dráma Eörsi István fordításában (Hamlet, Othello, Coriolanus tragédiája, A vihar, Szentivánéji álom), Budapest: Palatinus.1999, idézi Kállai Géza: Nem mintha már teljesen elégyt volna dolgommal, 1866: Arany János *Hamlet*-fordítása, in Magyar irodalomtörténet, szerk. Horváth Iván és Margócsy István, URL: <https://f-book.com/mi/index.php?chapter=M242KALLNEMM>, ell. 2022.05.19.) Kállay Géza nagyszerű tanulmánya sok fontos információt elmond a Shakespeare-fordítások problematikájáról.

az érthetőséget. Újabb gond, hogy a változtatásoknál nem vesz figyelembe verselési szempontokat: Arany hibátlan lejtésű sorait gyakran prózai sorra cseréli, megtörve ezzel a szöveg ritmusát: „A szél vitorlád vállán ül. Hajóra!” sor „Indul a hajó. Várnak.”-ra módosul. A szöveg könnyebben érthetővé válik, ugyanakkor veszít költőiségéből és ritmikája is megtörik. Vékony a határ az indokolt változtatás és a talán túlzó egyszerűsítés között. Az olyan apróságokról nem szólva, hogy Hamlet Aranytól tízezer forintot, a Tompa-féle változatban tízezer fontot merne föltenni a szellem szavára. Miközben pedig – ugye – Dániában vagyunk. Persze egyfelől ez részletkérdés, hiszen tudjuk jól, hogy Shakespeare vajmi keveset adott a történelmi hitelességre, valahogy azonban realista korunk mégis szereti, ha az ilyen részletek is rendben vannak. A dán pénzügyi rendszer furcsasága révén a korona volt használatban a 16. században is, és ma is, noha időközben sokáig a birodalmi tallér volt forgalomban. A tallér is, arany is, korona is jó, mégpedig azért, mert beleilleszkedik a középkori környezetbe. A font használatát leginkább arra tett utalásként érthetjük, hogy nemigen törődünk az ilyen apróságokkal.

Ezek után nézzük sorjában, milyen olvasatai lehetnek a legfontosabb szereplőknek. Hamlet atyja szelleme például igen egyéni módon jelenik meg a Tompa-féle változatban. „Alakra, épen a megholt király”, mondja Bernardo. Horatio ezt megerősíti. Szövegünkben itt zavar van, mint nem ritkán a *Hamlet*-előadásokban:



Hamlet, Hamlet atyjának szelleme és Ophelia jelenete (fotó: Biró István, forrás: huntheater.ro)

Tompa olvasatában inkább Hans Holbein *Halott Krisztus*ára emlékeztet – hogy stílszerűen fogalmazunk, kísértetiesen – a Szellem. Látványos és szép megoldás, hogy a *Halott Krisztus* mellett Ophelia – mint médium – ad hangot a Szellem szavának. Erős és szép kép, s jól illik az előadás alapotívumához: Hamlet vallásos vilásképe igazolást

nyer a Szellem által, így saját igazába és a katolikus Istenbe vetett hittel küzdi végig a történetet, gyakran szerzetesi öltözékre emlékeztető kámzsában.

Rosencrantz és Guildenstern figurája Claudius eszközei közé sorolható, akik tudtukon kívül a dán királyfi vesztére törnek, de Hamlet ármányosan megsemmisíti őket. Hamletet Angliába kísérik, az angol királynak írott levélben azonban Claudius a királyfi kivégzését kéri. Hamlet megtalálja és átírja a levelet, hogy helyette őket végezzék ki – ráadásul Hamletet elrabolják a kalózok, és így csak ketten érkeznek meg – a kivégzésükre felszólító levéllel. E két karakter köré posztmodern drámát is írtak. Tom Stoppard munkájában a meglehetősen

fura, bábszerű figurák a posztmodern létállapot megtestesítőjévé lesznek, egyszerű gyalogáldozatokból tragikus hőökké válva. Tompa változata egy újabb, izgalmas megközelítést alkalmaz: a két udvaronc itt fiatal nőként jelenik meg, akik nem pusztán passzív bábok, hanem a hatalom fegyveres szolgálói is. A nemek aránya valóban megbomlott a *Hamlet*ben: mindössze két nőalak van, ők azonban nagyon erősek, Ophelia és Gertrud. Azaz is közelebb hozza a fiatalokhoz a darabot, hogy két fiatal és tetterős, vonzó külsejű hölgyet tesz a darabba, akik a darab végén a megoldást is szolgáltatják: mindenkit legéppisztolyoznak. Előtte ők mondják ki Hamlet emblematikus utolsó szavait: *a többi néma csend*. Az, hogy komikus jelenetekkel szakítja meg a tragikus cselekményt, szintén a shakespeare-i dramaturgia jellegzetes megoldása: a nevezetes sírásó-jelenet szintén a két nő, Rosencrantz és Guildenstern adja elő, videovetítés segítségével, kvízműsor módjára, hiszen morbid találós kérdésekkel szórakoztatják egymást a szereplők a jelenetben. A videovetítésekben általában a jelenetek hangulatára reflektálnak, oly módon, hogy a jelenet főhőisének arcát látjuk szuperközeliben; a nagymonológ alatt például Hamlet öngyilkosságának felvételét láthatjuk.



Rosencrantz és Guildenstern
háttérvetített jelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt,
forrás: nemzetiszhaz.hu)

Claudius nagy gyónási jelenete előtt Aranyánál azt mondja: „Nem szeretem bolondságát, se oly bizton nem állunk, hogy bitangra hagyjuk.” Arany ezúttal is hű a szöveghez, a Tompa-féle változatban azonban a király így fogalmaz: „Nem szeretem Hamletet.” Claudius egy részeges, erkölcstelen, velejéig züllött, hatalommániás fickónak állítja be, és ezzel jelentősen egyszerűsít a konfliktuson. Meglehetősen gyakori Claudiusnak ez az egynemű ábrázolása, pedig ha Claudius maga az ördög, övé a felelősség az összes gaztettért. (Gertrudot később elemezzük.) Éppen attól jó a darab, mert a figurákat komplexen ábrázolja – ettől tud nagyon modern lenni. Annál sokkal jobban ismeri Shakespeare az embert, mint hogy Claudius sematikusán ábrázolja – ennek maga az imajelenet is tökéletesen ellentmond. Igaz, ő Hamlet ellenfele – de bepillantathatunk a lelkébe, amelynek mélyén tudja: bűnét nem mossa le semmi, pontosan azért, mint Faustét: mert képtelen a megbánásra és az őszinte imára. Annyira azért nem hisz, hogy ezt megtegye – pedig a katolikus tanítás szerint megmenekülhetne.

Ophelia figuráját szintén jelentősen átértelmezi a darab (a modernkori színházi hagyománynak megfelelően: a szüzesség elvesztésére utaló kis dalából, amelyet a királynak énekel, arra is lehet következtetni, hogy terhes Claudiusból.

Furcsa módon a király és Ophelia ugyanazt a virágot kapja: Aranynál gyermek-láncfüvet, azaz kutyatejet, csak más-más okból. Az eredetiben, mint Nádasdy jegyzete írja, ruta szerepel, amely keserősége okán a bűnbánat jelképe (*Hamlet*, ford. Nádasdy Ádám, Budapest, Magvető, 2017, 147. o. jegyzet). A növényt egyébként ma kerti rutának nevezzük, és nagyon kiterjedt felhasználási módjai vannak. Az apró sárga virágos növényke tökéletesen megfelel Lőrinc barát leírásának: megfelelő módon alkalmazva orvosság, nagyobb dózisban azonban mérge. Izgalmas kapcsolatban áll ez a bűnbánattal: kis mennyiségben javítja az emberi természetet, de túlzott mértékben már bénító erejű is lehet: cselekvésképtelenséget okozhat. Claudius bűnbánata egyértelmű: oka a testvérgyilkosság, de őt nem akadályozza a cselekvésben – Opheliát azonban többek között



A király besúgói Hamlet bezárt cellája körül
(fotó: Bíró István, forrás: huntheater.ro)

ez is teljesen megbénítja. De mi oka lehet Opheliának arra, hogy bűnösnek érezze magát? Talán a lány másik dalocskája segíthet a megfejtésben: túl korán adta át magát teljesen Hamletnek, és úgy hitte, ezért taszította el magától. Ophelia önmagát hibáztatja, mert nem tudja, hogy Hamlet már előre látta: Polonius a lányán keresztül próbálja kipuhatolni a szándékait. A király többfelől is próbál behatolni Hamlet elméjébe: Ophelia, Rosencrantz és Guildenstern, de maga Polonius

is puhatólózik nála, a legérzékenyebb pont Ophelia, így vele Hamlet azonnal szakít. Kivétel a Királynő: őt Claudius nem tudja felhasználni saját gyermeke ellen – és, mivel szereti, bölcsen meg sem próbálja, hogy ellene fordítsa.

Gertrud a mű újabb csodálatos karaktere. A Tompa Gábor által rendezett előadásban szerencsésnek érzem közelítését a mai korszak problémáihoz: időszódó nő, akinek vonzereje még hatásos, bár már fél az öregedéstől. Ki tudja, talán a férje elhanyagolta, s ezért fordulhatott ellene – a *Hamlet* egyik dramaturgiai fogása, hogy ezt a kérdést homályban hagyja – azaz a nézőre bízva – a szerző. Dramaturgiailag az egyik kulcspozícióban van a szereplő: az egész konfliktus súlya és tétje éppen rajta nyugszik. Ha ő komolytalan, felszínes vagy nagyon fölényes, az egész tragédia sekélyes hatalmi harccá válik. Bűnrészessége vitathatatlan. Nem is védekezik politikai technikákkal vagy udvaronckodással. Őserő van benne. Ugyanakkor mindent megért és átlát. Pontosan tisztában van azzal, ami történik – csak éppen tehetetlen.

Végezetül elérkeztünk a címszereplőhöz. Az ő karakterének értelmezésén áll az egész darab megközelítése – márpedig Hamletnek tényleg ezerféle felfogása ismeretes. Említettük a romantikus és a melankolikus felfogást: nos, egyik sem

a ma talán legnépszerűbb olvasat, hanem a szkeptikus, a mindenben kételkedő megközelítés (mint Ostermeyeré például). Az ő Hamletjében nincs túlvilág, nincs vigasz: az emberi lények reménytelenül az anyag fogságába estek – olyannyira, hogy talán nincs is más, csak ez a bizonyos anyagi világ.

Kétségtelen, hogy a darabban Hamlet magát szintén kétszer is bűnösnek mondja – még mielőtt sorozatos gyilkosságait elkövetné. Tettei szándékosság szerint súlyosbodnak: Poloniust még félig-meddig véletlenül, hiszen a királyt reméli a függöny mögött, Rosencrantzt és Guildensternt már szándékosan, csellel, végül Laertest párbajban, majd Claudiust a mérgezett pengével. „No mérég, hass tehát!” (Megjegyzendő, hogy a mérgezett penge nem a király, hanem Laertes ötlete volt: ő sem „gáncs nélküli lovag”). Hamlet egyszer Opheliával beszélgetve mondja magát szörnyű bűnösnek, máskor pedig monológjában („Ó, mily gazember s pór rab vagyok én...” – egyik helyen sem valószínű, hogy hazudik. Ez az előidejűség alighanem úgy értelmezhető, hogy látja mindazokat a sötét indulatokat, melyek benne kavarnak, s melyek elkerülhetetlenül a bűnhöz vezetnek. Remek emberismerő: másokat és magát is igen helyesen méri föl. Opheliát kényszerből küldi el magától, és Horatiót azzal biztatja, hogy majd megtanítja inni – nem látzik különösebben aszketikusnak, nem úgy, mint Tompa változatában. A könyvek kisöprése pedig éppen nem illik Hamlet hagyományosan felfogott alakjához – egy romantikus, lázadó Hamlet-képhez viszont annál jobban illeszkedik. A fiatalos gesztust mindenképpen értékelni kell – kérdés, hogy egy folyton töprengő, meditatív karakter mennyire haragszik a könyvekre. Ha nem tévedek, Hamlet a darabban olvas, illetve színdarabot ír, és általában igencsak filozofikusan viselkedik. Kétségesnek érzem, mennyire fér össze ez a romantikus Hamlet-kép az aszketikussal.

A befejezés még apokaliptikusabb, mint az eredeti műben – nem csak azért, mert Rosencrantz és Guildenstern női változatai M-16-os (amerikai) géppuskáival mindenkit megölnek a dán udvarban, hanem azért is, mert Fortinbras szála ezúttal kimarad a történetből. Shakespeare drámájának ez az eleme kiegyenlítő befejezést hoz: pályájának



Gertrudis szerepében:
Kézdi Imola
(fotó: Bíró István,
forrás: huntheater.ro)



A könyvek kisöprése utáni jelenet
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)



Az előadás zárójelenete a „tömegmészárlás” után
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszínhaz.hu)

egy szakaszában gondosan ügyelt arra, hogy a legnagyobb tragédiák végén is legyen valamilyen feloldás, amely mérsékli a néző veszteség-érzését. (Ilyen például a *Rómeó és Júlia*ban a két család békekötése.) A Tompa-féle változat az apokalipszisre való várakozás nyugtalanságot keltő légkörét sugározza, ami a jelen tragikus eseményeinek tükrében igencsak aktuálissá teszi a zárlatot. Shakespeare drámájának eredeti feloldása, Fortinbras érkezése és egy új, tisztább rend ígérete helyett a

vallásos hitbe vetett remény az, amely enyhíti a befejezés tragikumát. Így már érthető, hogy miért maradt ki a norvég király megérkezésének jelenete a mű végéről, mint ahogyan az is, hogyan kerülhet egy atomtámadás túlélője, a tolókcsis kopasz ember a mű első és utolsó jelenetébe, megidézve a jelen korszak legnagyobb félelmét, az atomháborút, amelyben a darabot új felfogásban színpadra állították. Ha figyelembe vesszük azt a tényt, hogy a *Hamlet* teljes anyaga még mindig nincs lefordítva, és azt, hogy mennyi többértelmű, enigmatikus helye van a szövegnek (amelyek közül itt csak néhányra utaltunk), nem nagyon kockázatos az a kijelentés, hogy további fordítások érkezése várható. Az itt röviden összegyűjtött kérdéses pontok, akárcsak a magyar fordításokkal kapcsolatosan örvendetesen szaporodó tanulmánykötetek és forráskiadások⁶ új olvasatok lehetőségét vetik fel.

⁶ Itt Dávidházi Péter, Pikli Natália, Paraizs Júlia, Ruttkay Veronika, Almási Zsolt, Fabinyi Tibor és természetesen Nádasdy Ádám Shakespeare-fordításokkal foglalkozó munkáira gondolunk elsősorban, de a sor természetesen folytatható lenne.

Sándor Fazekas: *Hamlet, the Believer*

On Gábor Tompa's Direction in 2021

The opening of Gábor Tompa's new *Hamlet* production was one of the significant events at this year's MITEM (the premiere of the performance took place at the Hungarian State Theatre in Cluj-Napoca, Romania, last December). The author of this paper is a university lecturer, a history of drama specialist, who has also achieved significant professional success in recent years by recompiling Shakespeare's sonnets. In this essay he makes an attempt to explore Gábor Tompa's concept as a stage director by describing the key scenes of the performance and giving an interpretation of the most significant alterations. Beyond this, he addresses the issues of Shakespeare philology and the new Hungarian *Hamlet* translations which have proliferated in recent years, pointing out that this emblematic piece of Renaissance drama still has many surprises in store for future literary historians as well as theatre creators.

„A közönség is a rítus résztvevőjévé válik”



Shakespeare *Macbeth*je szárd nyelven

Alessandro Serra olasz rendező Shakespeare *Macbeth*jét ősei szárd nyelven, e szicíliai népcsoport szokáshagyományaikból építkezve állította színpadra. A Sardegna Színház és a Teatropersona Társulat produkciója, ahogyan a világ számos országában, Magyarországon is hatalmas sikerrel mutatkozott be az idei MITEM keretében. A közönségtalálkozón a rendező nem volt jelen, de a színészek szívesen osztották meg a publikummal személyes emlékeiket, az előadás keletkezéstörténetét. A beszélgetés szerkesztett változatát közöljük.

ZSOLT ZSÓLT, a beszélgetés moderátora: Az előadás rendezője, Alessandro Serra az egyik újonnan feltűnt csillaga az európai és a világszínháznak. A 2017-ben készült *Macbettu* szerte a világban megfordult, a kontinensen túl is. Hazájában az összes lehetséges díjat megnyerte az előadás. Felléptek vele Szentpéterváron, a 2019-es orosz–japán szervezésű Színházi Olimpián is.



LAKÓ ZSIGMOND irodalomtörténész, a Debreceni Egyetem Olasz Tanszékének oktatója: Teljesen új színházi minőség alakult ki azáltal, hogy Shakespeare művét ütköztették az alkotók a szárd kultúrával. Az olasz nyelv igazából soha nem volt teljesen egységes, így nagyon erősek a dialektusai. A történelemben is jól látható, hogy az egység mindig problémás volt olasz földön, ezért a nyelvi fejlődés is jelentős eltéréseket mutat. A mai stan-

dard nyelvváltozat alapja Dante nyelve, a firenzei toszkán dialektus, ez számít irodalmi nyelvnek, melyet a huszadik század második felére sikerült elterjeszteni, főképp a médiumok segítségével. A folyamat azonban egyúttal veszteséget is jelentett, és mire elterjedt az egységes olasz nyelv, rájöttek, hogy vissza kellene hozni valamit abból az ősi kulturális örökségből, melyet ezek a dialektusok képviseltek. Ez a kísérlet számos írónál megfigyelhető, például Pasolini is próbálkozott vele, mert sokkal autentikusabbak ezek a nyelvváltozatok. Sokan még ma is „második anyanyelvként” beszélnek a standard olasz nyelvet. Nagyon fontos tehát ebben az előadásban a szárd nyelv, a szárd dialektus jelenléte, ennek köszönhető, hogy archaikus nyelven szólal meg a darab, ami az egyik legerősebb momentuma az előadásnak. A színháztól sem idegen a dialektusok használata, s nem kell visszanyúlni Dante időszakáig sem. Az olasz kultúra egyik legismeretesebb színházi formája, a *commedia dell'arte* is alkalmazta a dialektusokat a kü-

lönböző karakterek jellemzésére. Pantalone, a Capitano, a Dottore is saját dialektusában szólalt meg, s alapvetően már a nyelv meghatározta a figurákat. Az 1707-től 1793-ig élt Goldoni ezt a formát úgy próbálta megreformálni, hogy levette a maszkokat, és megpróbálta a karaktereket valamiféle ívbe rendezni. A dialektusok kapcsán azért érdekes ez, mert Goldoni először velencei dialektusban kezdett el írni, viszont a nyomdába már firenzei toszkán dialektusban adta le a szöveggönyvet, ami a standard nyelvváltozatnak az alapja, hogy mindenki számára elérhetőbb legyen a történet. Megemlíteném még az 1997-ben Nobel-díjjal jutalmazott Dario Fo munkásságát is, akiről a grammelot nyelvvel, vagyis az általa kitalált halandzsá-nyelvvel kapcsolatban érdemes beszélni, s ebben az előadásban is van hasonló.

SZÁSZ ZSOLT: Az előző MITEM-en látott Emma Dante-előadásban is megjelent a halandzsá-nyelv. Itt is jelen volt eszerint?

LAKÓ ZSIGMOND: Ez inkább csak hasonló volt ahhoz, de ugyanúgy megjelentek a hangutánzó elemek, mint Dario Fo esetében.



Az ottanai farsang életfonal-boszorkánya, Filonzana (forrás: wikimedia.org)

SZÁSZ ZSOLT: Még annyit el kell mondanom Alessandro Serráról, hogy ő a színházrendezés mellett kulturális antropológiával, etnográfiával is foglalkozott. Nagypapja Szardínián élt, tehát onnan származott el apai ágon, és egy etnográfusi körút volt az, melynek során e téma fölmerült benne. Barbagia tartományban a mai napig élő szokás a farsang maszkos hagyománya több településen is. Onnan jött az indítás, a gondolat, mégpedig azért, mert ott a farsangban minden szerepet, a női szerepeket is férfiak játsszák maszkban. Egy figurát érdemes még kiemelni, mely szintén ihlette ezt az előadást: a sors fonalát a kezében tartó boszorkányt, akit úgy kell elképzelni, mint a Moi-

rákat vagy a Párkákat. Giovanni Carronihoz fordulok; úgy tudom, ő fordította szárd nyelvre a darabot, hiszen ő maga valóban szárd származású.

GIOVANNI CARRONI: Pár szót mondanék arról, hogyan találkoztunk Alessandro Serrával. Ez egy nagyon szerencsés véletlennek volt köszönhető. Ahogy a színházban mondani szoktuk, gyakran nem mi keressük meg a szöveget, hanem a szöveg talál meg minket, és ebben az esetben ez így működött. Alessandro Serra, amikor 38 évesen visszament Szardíniába, apai felmenőinek a földjére, nem kötődött igazából már ehhez a kultúrához. Ő is ugyanúgy rácsodálkozott, mint bármelyikünk, hogy milyen fontos hagyományok vannak itt. Az



egyik legfontosabb a karnevál hagyománya volt, amelyet nem teljesen úgy kell elképzelni, mint az olasz karnevált. A szárd szó, amit használnak erre, a „carrasecare”, ami egy szent történet, a hús felvágását jelenti, s egy dionüszoszi eredetű rítusra utal, mely máig él a Barbagia régióban. Január közepén meggyújtják a fényeket, és ezzel elkezdődik a rituális időszak, amikor fából készült maszkokat öltenek magukra, melyek bikafejet, különböző állatokat ábrázolnak. Ezek a rítusok mezőgazdasági eredetűek, a termékenységhez, a bő termés elősegítéséhez kapcsolódnak, és azon túl, hogy szépek, kegyetlenek is, mert van ennek a szokáshagyománynak egy valóban barbár, erőszakos oldala is. Másfél évet dolgoztunk ezen a projekten, és nagyon fontos, hogy a rituális gyakorlatokkal nem úgy foglalkoztunk, ahogy egy polgári illúzió-színházban szokás, ahol megvan a primadonna, meg a bonviván, és akkor ezekből a szerepekből felépítjük az egész történetet. Hanem tényleg egy csapatként próbáltuk megélni Szardínia több ezer éves történetét, ami, ahogy láttuk, nagyon sok ponton kapcsolódik a ma is élő kulturális tradíciókhoz. Közösséget kellett teremteni, ez nagyon-nagyon fontos volt. A közönség is része ennek, aki belépve a színház terébe, ahol a színészek játszanak, ugyanúgy a rítus résztvevőjévé válik, és onnantól kezdve egy közösséget alkotnak.

SZÁSZ ZSOLT: Három évvel az előadás létrejötté előtt találkoztál Alessandróval. Azt még nem tudjuk, hogy te színházi emberként vagy etnográfusként kerültél-e ebbe a produkcióba.

GIOVANNI CARRONI: Már közel 40 éve foglalkozom színházzal. Tehát az Alessandróval történt találkozás két színházi ember találkozása volt. Én vagyok a csapatban a „pátriárka”, a rangidős. Bár mi ketten egy kicsit etnográfusok, antropológusok is vagyunk, megvan mindkettőnkben ez a szenvedély is. Nagyon fontos volt, amikor elkezdtuk ezt a projektet, hogy kitöröljük a színészekből mindazt, amit az akadémián tanultak, a felvett színházi gesztusokat, és valami teljesen új alapra helyezzük ezt az együttműködést.

PINTÉR GÉZA a társulat házigazdája: Néhány gondolattal készültem bevezetésképpen. Amennyire tudom, ez a nyolc színész még nem dolgozott korábban együtt, és abban a másfél éves folyamatban, amikor készültek erre, ahogy Gio-



Farsangi maszkok Barbagia tartományból



vanni fogalmazott, szinte „egy testté” váltak. Tehát nagyon erős csoport jött létre az előadás készítése közben. Emellett van egy másik nagyon hangsúlyos elem, ami szerintem az olasz színházra jellemző, a „kézművesség”. A rendező az előadás nagyon sok kellékét, például a kaput olyan elhagyott tárgyak közül választotta ki, amelyek, miután bekerültek, másfajta fókuszot kaptak az előadásban. Ez az alaposság megfigyelhető volt abban is, ahogyan az előadás díszletét elhelyezték. Három műszaki dolgozó érkezett ide egyetlen furgonnal, és nagyon szerény körülmények között építették fel a színpadot, de nagyon nagy pontossággal és minden részletre kiterjedő érzékenységgel. Annak ellenére, hogy a rendező nem tudott itt lenni, minden beállítást centiméterről centiméterre kimérték. Az olasz színházi rendszerről annyit érdemes elmondani dióhéjban, hogy alapvetően különbözik a magyartól, nem kőszínházakra



A kapuőr jelenete a palota kapujánál
(forrás: wordpress.com)

épül. Nagyon kevés a kőszínház, körülbelül 2–3 van Olaszországban. Többnyire független csoportok jönnek létre, független színészekből, akik projekt-alapon szerveződnek egy-egy előadásra, és a nagyszínházak inkább csak befogadó jelleggel üzemelnek. Alessandro Serráról is hadd mondjak néhány szót. Rá Tadeusz Kantor és Grotowski volt nagy hatással. A fotográfia is kulcsszó az ő művészetében. Pályafutásának korai időszakában fotósként, illetve technikusként dolgozott sokat. Viszonylag későn futott be, gyakorlatilag 40 éves korában, 2016-ban vált teljesen váratlanul ezzel az előadással ismert és elismert rendezővé, melyet hatalmas kutatómunka előzött meg. Fontos pillérét képezik ennek a produkciónak egy szárd szobrász¹ alkotásai, amelyek úgynevezett „hangzó kövekre” épülnek. Ő bazalt- és mészkövekből hozott létre olyan hangszereket, melyek a kéz simításával a hegedűhöz vagy a zongorához hasonló minőségű hangokat képesek kiadni, s ennek az előadásnak a zenei világát ezekből hoztak létre. A fotográfia kapcsán még annyit, hogy nagyon sokan emlegetik Serránál az élőkép fogalmát, vagyis azt, hogy olyan képeket teremt, amelyek egy bizonyos kompozícióban hatnak, de egy fél méterrel arrébb elveszítik a hatásukat. És végül lezárásként szól-



Alessandro Serra

¹ Pinuccio Sciola, San Sperate, Szardínia: Pietre sonore vagy „hangzó kövek”

nék arról is, hogy honnan indult el az egész projekt a rendező fejében. Simone Weil *Jegyzetfüzet* című kötetét olvasta, és a harmadik kötetnél találkozott ezekkel a sorokkal: „A természetfölötti, ha olyan lénybe száll, akiben nincs elég szeretet a befogadására, gonosszá változik. Ez a tanulság: a becsvágy határtalan, míg a valós lehetőségek sosem azok; átlépve őket az ember elbukik.” S nagyon sok interjújában idézi, hogy amikor olvasta, ceruzával odaírta e sorok mellé, hogy Macbeth. Így kezdődött.



STEFANO MEREU: Alessandro mindig ezt az „egy test, egy lélek” elvet hangsúlyozta. Ki kellett alakítanunk egy közös nyelvet, amit mindig a rendező irányított valamilyen formában, és különböző stimulusokat, lökéseket adott, melyek a csapatunkat szépen összekovácsolták. Itt nagyon fontos megemlíteni Giovanni szerepét is: ő volt az, aki „barbárokat” faragott belőlük. Ez a szárd barbárság, vadság neki köszönhetően jött ki a csapatból. A má-

sik fontos dolog pedig a testi, a fizikális felkészülés volt: komolyan tréningeztünk annak érdekében, hogy együttműködjön a csapat, benne volt ebben például a szárd torokhangok és éneklési technika elsajátítása is. Erős volt a mozgás része ennek a produkciónak: együtt kellett tréningeznünk, hogy összejöjjön ez az előadás. Két fontos tényezője van a sikernek, az egyik ez a másfél éves periódus, amíg az előadás elkészült. A másik pedig a folyamatos játék, mert a közönség visszajelzése folyamatosan energiával tölti fel a produkciót.

SZÁSZ ZSOLT: Fulvióhoz fordulnék, aki Lady Macbeth szerepét játssza. Tudjuk, hogy Shakespeare színpadán csak férfiak szerepeltek. Hogyan tudta belevinni alakításába azt a többletet, amire egy nő képes ebben a szerepben? Mennyire volt ez nehéz? Egy kicsit a zenéről, a hangokról is mesélhetne.



FULVIO ACCOGLI: Teljes zenei dramaturgiája van a műnek. A rendező nem utasításokat adott, hanem hagyott minket dolgozni a különböző tárgyakkal, amelyek a színpadra kerültek. Ezek olyan tárgyak, amelyek gyakorlatilag a fogyasztói társadalom termékei, de ma már nem használatosak. Alessandro hagyta, hogy a különböző improvizációk során létrehozzunk képeket, és utána ezekből a képekből kezdett el komponálni. Ami a női

szerep megformálását illeti, ez nyilvánvalóan egy férfinak a szemszögéből történik az én esetemben. A rendező, de elsősorban Giovanni bevezetett kicsit a Barbagia tartomány világába: itt a nők is vadak, barbárok bizonyos értelemben. A kockázata ennek a történetnek az volt, hogy valami olyan nőiességet próbálunk meg bemutatni teljesen hamisan, ami nincs mögötte. Még nem beszéltünk a csapat „őrangyaláról”, aki az egyetlen nő az alkotók között: Chiara Micheli-ni, aki a mozgást koreografálta. Ő olyan táncos-koreográfus, akiben meg lehetett bízni, hogy nem csinálunk olyasmit, ami esetleg hamissá válik a színpadon.



Chiara Micheli

Nagyon fontos volt ez a családi légkör ahhoz, hogy bele merjek vágni e szerep eljátszásába, a női test megjelenítésébe. Megjegyezném még, amiről Géza is beszélt, hogy nálunk teljesen más a két színházi szisztéma. Olaszországban nagyon szoros próbarendek vannak, elő van írva a próbáknak a rendszere. Ez az előadás másként jött létre, ezért Alessandrótól nagyon nagy energia-befektetést követelt, hogy ez a próbafolyamat folyamatosan tudjon működni, és hogy eljussunk ehhez a végeredményhez.

SZÁSZ ZSOLT: Nagyon erős volt ebben az előadásban a vészbanyáknak a mozgása. Ez honnan jött?

GIOVANNI CARRONI: E kérdés kapcsán vissza kell térni a rítushoz. A karneválban gyakorlatilag benne van a groteszk, és ez nagyon-nagyon shakespeare-i, tragikus és komikus egyszerre. A szárd nép nagyon sok elnyomást szenvedett el a történelmében, a föníciaiaktól a spanyolokon át az olaszokig. Végül is az olaszok is elnyomták a szárd népességet. Fulvio nagyon fontos dolgot említett, azt, hogy a színészek szabadságot kaptak annak érdekében, hogy a saját szerepükön belül tudjanak mutatni valamit, hogy ki tudjanak dolgozni hangban és szövegben is valamit a saját kis képkockájukon belül. A boszorkányok úgy születtek meg, hogy láttam a szüleim szekrényén egy ilyen figurát, amely a szárd tradícióhoz kötődött. Ez az emlék előjött a próbák közben egy tragikus pillanatban, és betettem egy improvizációba, magamra borítottam egy sálát, és lényegében így született meg a banya figurája, aki azt sívítja, hogy „Macbettu”. A szárd nép kívülről nagyon morcosnak tűnik, de ha megismerjük őket, rájövünk, hogy nagyon sok vidámság, humor is van bennük. Ezt kellett tulajdonképpen megmutatnunk, hogy a tragikum mellett ott van bennünk a komikum is.



A vészbanyák egyik jelenete (fotó: Alessandro Serra, forrás: sardegnoteatro.it)

NÉZŐI KÉRDÉS: Hogyan dolgoztak a zenei dramaturgián, illetve hogyan találták meg a kapcsolatot a tárgyak keltette zenei légkör és a saját hangjuk, a vokális hangok között?

GIOVANNI CARRONI: Ahogy Fulvio is mondta, minden az improvizációkból született meg, a hangok is. A díszletben látható fémasztalok kétféle funkciót is betöltenek: egyfelől látványelemek, másfelől pedig hangkeltő elemek is a darabban. Az improvizációval életre keltettük, használtuk őket, és aztán Alessandro eldöntötte, mi kerül bele végül az előadásba. Vannak olyan hangok is, amelyek nagyon hagyományosak, a szárd tradíciókhoz nyúlnak vissza. Például hallható a darabban egyfajta berregő hang, amit a szárd pásztorok arra használnak, hogy a juhokat visszahívják magukhoz. A hangok szintjén is belemélyedtünk a hagyományos kultúra részleteibe, és ezeket is beépítettük a produkcióba.

NÉZŐI KÉRDÉS: Hányadik előadásuk volt ez?

GIOVANNI CARRONI: Úgy a 250–300-adik előadás között, de ki számolja? (*derültség*)

NÉZŐI KÉRDÉS: Az előadásnak nagyon erős képi megoldása volt Lady Macbeth magassága. Van-e esetleg e mögött olyan szándék, amely a női entitás vagy a női energia jelenlétét demonstrálja egy férfiak uralta világban, mely rátelepszik a férfiakra és befolyásolja őket?

GIOVANNI CARRONI: A szardíniai Barbagia területéről beszélünk, mely a rendezői koncepciót inspirálta. Itt a nők nagyon erős figurák a családban, ők vezetik a háztartást, de az egész családnak a rangja, méltósága is sokszor tőlük függ. Ezek a női figurák nemcsak jók tudnak lenni, hanem adott esetben rosszak vagy gonoszak is. Nem akarok részletesen belemenni ebbe, de ezen a területen igazából az állam nincs jelen. A családok harcban állnak egymással, és ez néha egészen vad eseményekig fajul. A szemet szemért elven működnek. Az előadásban ez is megjelenik, hiszen Lady Macbeth olyan erős nő, aki nem feltétlenül jóságos, sőt, inkább gonosz figura, mert a férjét gyilkosságra biztatja.

Lejegyezte és szerkesztette: Ungvári Judit

“The Audience Also Becomes a Participant in the Rite.”

Shakespeare’s *Macbeth* in the Sardinian Language

Italian director Alessandro Serra put Shakespeare’s *Macbeth* on stage in the Sardinian language of his ancestors, building on the customs of this Sicilian ethnic group. Within the framework of this year’s MITEM, the production by Sardegna Theatre and the Teatropersona Company, *Macbettu*, like in many countries around the world, went down extremely well with the Hungarian public. The director himself was not present at the talkback moderated by Zsolt Szász, but the actors were happy to share their personal experiences and the history of the performance with the audience. An edited version of the conversation is published now.



„Hívatásunk a világ polifóniájának megjelenítése”

Beszélgetés Jean Bellorinivel, *Az Árnyak játéka* rendezőjével¹

Jean Bellorini rendező 2001 óta különböző színházi formákat alkalmaz annak érdekében, hogy a színpadon megszólaltassa a múlt és a jelen klaszikus irodalmi szövegeit. Victor Hugo, Puskin, Rabelais, Proust művein át a kortárs Pauline Sales vagy Valère Novarina műveinek színreviteléig színes rendezői palettával rendelkezik. 2020-ban ő lett az új igazgatója a Villeurbanne-i Népszínháznak (TNP), ahol teljes mértékben érvényre juttatja a költői színház iránti elkötelezettségét és az irodalom népszerűsítésének programját. Operarendezéseit, a színház és a performance határán mozgó projektjeit népes alkotógárdával valósítja meg. Az idei MITEM-en *Az Árnyak játéka* című rendezését láthatta a magyar közönség.



Marc Blanchet



Jean Bellorini

– Az *Árnyak játéka* Monteverdi *Orfeo* című, 16. századi operájának és egy kortárs költő-drámaíró, Valère Novarina írásművének találkozása a színpadon. Hogyan hozták létre ezt az előadást Thierry Thieff Nang koreográfussal együttműködve?

– Olivier Py javaslata volt, hogy 2020 júliusában egy általam rendezett előadással nyíljon meg az Avignoni Fesztivál a Pápai Udvarban. Kezdetől fogva azt akartam, hogy sokan legyenek a színpadon, hogy legyen zene, hogy tisztelegjünk egy élő szerző előtt, és mindenekelőtt, hogy a darab egy közismert, nagyjelentőségű, egyetemes érvényű mítoszon alapuljon. Néhány évvel ezelőtt Monteverdi *Orfeóját* vittem színre a Saint-Denis-i Bazilikában, és azóta is mélyen megérint ez a zene. És mivel az első rendezésem, amire úgymond „felfigyelték”, Novarina *Képzeletbeli operettjének* egyik felvonásából készült, kézenfekvőnek tűnt számomra, hogy ezzel a költővel dolgozzak együtt Orfeusz mítoszában, Monteverdi zenéjével, ugyanakkor számára teljes sza-

¹ Az itt közölt beszélgetést Marc Blanchet 2020 júliusában készítette a Dél Aquitania-i Nemzeti Színház számára. <https://www.scenenationale.fr/artiste/jean-bellorini-1>

badsgot hagyva! A kiindulópont tehát egy nagy múltú, nevezetes színházi helyszín volt a maga szellemeivel, valamint az a vágyam, hogy összekapcsoljam ezzel a térrel azokat a kérdéseimet, melyek a művészet, a zene, a színház és a nyelv vonatkozásában foglalkoztattak. Régóta tartó, mindig megújuló barátság fűz Novarinához: látta a művéből színre vitt első előadásomat és nagyra értékelte a *Paroles gelées* (Megdermedt szavak) rendezésemet Rabelais-ról, arról az íróról, akivel gyakran kapcsolatba hozzák. Jelképes értelmű, hogy a zene és a nyelv újraegyesítését egy ilyen fontos drámaíróval ünnepeljük, merthogy mindenben ott a zene.

– *Hogyan próbáltad megközelíteni ezt az oly eleven, mámoros, de mindig ki is jőzanító, folyton változó ritmusú írást?*

– Valère Novarina nagylélegzetű szöveget írt, amelyből sok részt megtartottam. Már rögtön az elején elmondtam neki, hogy előadásommal az ő nyelvezte előtt szeretnék tisztelni, mely a cirkusz és a metafizika közötti résben szólal meg. Ugyanakkor rendezőként meg mertem kockáztatni, hogy lelassított, vertikálisan tagoltabb, látszólag kevésbé virtuóz pillanatok is teremtsék, kiemelve a darabban rejlő szellemiséget ezen a nem lineáris és még kevésbé kronologikus elbeszélésen keresztül. Az operával való kereszteződésnek köszönhetően mégis érzékelhető egyfajta narratív szál. Valójában e távoli múltban alkotó mester zeneművével való ütköztetés kiemeli, felerősíti, sőt megvilágítja Novarina kortárs szövegét. Bár egyesek számára így talán kevésbé mámorító, mégis örömet ébreszt! Thierry Thieû Niang koreográfussal egy másfajta mélység keresését helyeztük előtérbe a testre, a testek lehullására, az esésekre fókuszáló munka során. Fel akartuk tárni, hogyan történnek a dolgok a nyelv és a világ mélyén. Abból a világosan megfogalmazódott gondolatból kiindulva, hogy manapság az elveszett éden lett az alvilágunk, az ég a poklunk.

– *Novarinában sokszor csak a nyelv által megmámorosodott szerzőt látják, e darabban mindazonáltal precízen mond ki dolgokat. Az Árnyak játéka a megtestesülésről, az életről, az ember örültségéről, a fajok eltűnéséről és Istenről szól...*

– Ez a szöveg rendkívül erősen rezonál mai világunkra. A rendező nem aktualizálja a témát, hanem hagyja, hogy e gondolatok sokasága és sokfélesége visszhangra találjon bennünk. A most megélt [pandémiás] időszak kapcsán két elem szembetűnően megjelenik: először is a nyelvi polifónia, amely világossá teszi, hogy a nyelv nem csupán a kommunikáció eszköze, hanem sokkal több annál. Az előadás, a darab visszaadja a francia nyelv gazdagságát és erejét. Másrészt Az Árnyak játéka sokat beszél az örökkévalóságról, a nyomhagyásról, a halál utáni életről. Ez Novarina költészetében itt most hangsúlyosabb, mondhatni „új” motívum, mely az ökológiai tudatosságon keresztül nyilvánul meg. A szereplő személyek (akik itt inkább árnyalakok, a nem-létező [personne mint senki]



Thierry Thieû Niang



V. Novarina szövegének egy szakasza az előadásból
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)



A gyógynövények sorolásának jelenete
a MITÉM-en látott előadásban, 2022
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)



Jelenetkép a budapesti előadásból
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

értelmében vett *personák*, többször is világunk pusztulását idézik meg. Ez különös hangsúlyt kap abban a passzusban, ahol a költő a föld pólusainak megfordulásáról mint a dolgok önmagukból való kifordulásáról beszél, megannyi egymásba fűzött metaforán át, melyek világossá teszik a világhoz és a veszteséghez való viszonyunkat. Ez a fajta gondolkodás összhangban van azzal a vágyammal, hogy Novarina nyelvét ne a halmozás felől közelítsem meg (még ha a nyelvtől való megrészegülés nála sokszor a szószaporítás révén jön is létre), hanem a „via negativa” felől. Mintha utoljára hangozna el minden, ami itt kimondatik. Egy másik szekvenciában Novarina összeállítja a veszélyeztetett állatok és gyógynövények listáját: mielőtt eltűnnének, a költő még utoljára életre kelti őket.

– *A szélsőségeknek ebben a színházában, mely megőrzi a cirkuszi dimenziót, a szöveg egy valóságos metafizikai teret hoz létre, és arra készlet, hogy elgondolkodjunk jelenlétünkéről ebben a világban, melyet az információdömping és az éghajlati problémák jellemeznek.*

– Különös, hogy tavaly a Proust-ról szóló előadással jöttünk Bayonne-ba, néhány évvel korábban pedig a Rabelais-ról szólóval. Az *Árnyak játékában* pedig épp e két szerző kö-

zött találjuk magunkat: metafizikai látásmódját tekintve ez a darab – Proust szellemében – az újra felfedezett emlékezetéről szól, de ugyanakkor jelen van benne Rabelais öröksége is a megdermedt nyelv kérdésének világos felvetésével, a jelentések pluralitásának igényével, az érzékiség dicséretével, és mindannak az ünneplésével, ami színházi és zenei. Novarina írói ereje mindenekelőtt abban rejlik, hogy a holtak feltámadásán, az élet diadalán túl az intelligencia mellett teszi

le a voksát – az intelligenssé tevő polifóniára, a nyelvre mint az emberi mivoltot támogató erőre szavaz, mert nem a néhány jelle zsugorodó, elszegényített üzenet közvetítőeszközét látja benne. Novarina úgy emeli a tétet, hogy – tisztelegve az irodalom és a nyelv ereje előtt – mindent a feje tetejére állít.

– Avignonban [2020-ban] műsorra tűzték az előadást, majd [ugyanaz év áprilisában a fesztivál elmaradása miatt] levették a műsorról². Nem alakult-e át ennek következtében a még be nem mutatott előadás? Nem gazdagodott-e érzékelhetően a jelenlegi helyzet folytán? Netalán az akadályokkal szembeni életerő is megizmosodott benne?

– Minden, amit a [COVID okozta] korlátozások bevezetése és megszüntetése óta teszünk, az ellenállás egy formája. Most mindent erősebbnek, jelentékenyebbnek látunk, szükségszerűségként élünk meg. Amint újra összejöttünk, a teljes társulat, megtapasztaltuk ezt a mítoszhoz fűződő új viszonyunkat, úgy annak jelentését, mint formáját illetően. Miért fordul vissza Orfeusz Eurüdikéhez az Alvilágban? Miért kell még egyszer utoljára látnia Eurüdikét? Azért, mert mindennél jobban szereti őt, még akkor is, ha ezzel elveszíti? Inkább egy szerelmes Orfeuszra vágyunk, mint egy egészségügyis Orfeuszra! Már a korlátozások alatt is sokat beszélgettünk, és ezeket az olykor szinte túl direktnek ható rezonanciákat felfedeztük a szövegben is! A néző is érzékelheti ezt, még akkor is, ha ügylünk rá, hogy semmit ne hangsúlyozunk túl. De van egy felkavaró párhuzam: a bezártság ezen időszak alatt a mítoszhoz hasonlóan minket is megakadályoztak abban, hogy éljünk, sőt egyeseket még attól is megfosztottak, hogy szeretteik utolsó pillanataiban osztozzanak. Az *Árnyak játékában* a szenvedélyes, szerelmes, izzasztó élet színházának az igénye fejeződik



Az előadás szereplői az „alvilág kapujában” jelenetben, balra: Anne Engelsman, a Berliner Ensemble színésze (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)



Az alvilági tűzfolyó, háttérben Eurüdiké (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

² A próbák májustól tovább folytatódtak, és készült egy nézők nélküli televíziós felvétel a TNP színpadán.



Anne Engelsman dala és a zongora
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)

stábbal dolgozom, akik közül néhányan már több mint tíz éve velem vannak. De van két új színész is abból a rövid életű társulattól, amelyet Saint-Denis-ben hoztam létre egy nagyon fiatal amatőr színészekkel készült előadáshoz. És velünk van a Berliner Ensemble egykori színésznője, akit négy évvel ezelőtt ismertem meg. S van nálunk egy énekesnő is! Az *Árnyak játéka* egyfajta „beteljesülés”, egyfajta összegzése annak, amit az elmúlt hat év során megvalósíthattam. Ebben az értelemben ez egy közösségi koncentrátum, amelynek hivatása a világ polifóniájának megjelenítése.

ki! Ha össze is köpdössük egymást a színpadon és a nézőtérben, még ha ezzel a vírust is átadhatjuk, mindegyelőtt azért tesszük, mert szerepünkkel vagyunk egymás iránt!

– Valère Novarina szövegének Monteverdi zenéjével való színpadra állítása során, a fölvetett kérdések, az emberről alkotott vízió nyomán nem merült-e föl Önben a közösségteremtés lehetősége is?

– Talán ennek örülök a legjobban. A próbák mindvégig erről tanúskodtak. Rendkívül hűséges

Fordította: Rideg Zsófia és Pálfi Ágnes

“Our Mission Is to Show the Polyphony of the World.”

Interview With Jean Bellorini, Director of *A Play of Shadows*
(*Le Jeu des Ombres*)

Stage director Jean Bellorini has been using various theatrical forms since 2001 in order to bring to life the classic literary texts of the past and the present on stage. He has a wide spectrum of productions from works by Victor Hugo, Pushkin, Rabelais and Proust to those by the contemporary Pauline Sales or Valère Novarina. In 2020, he became the new director of Villeurbanne Popular Theatre (TNP), where he has fully carried out his commitment to poetic theatre and his programme to promote literature. He has a large team of creators to realize his opera stagings, his projects on the border of theatre and performance. At this year's MITEM, the Hungarian audience saw his production titled *A Game of Shadows* (*Le Jeu des Ombres*), which is based on the 16th-century opera, *Orfeo* by Monteverdi, and the work of the contemporary poet-playwright Valère Novarina – it is a meeting of the two on stage. How are these two pieces connected in the performance? How do they reinforce and throw light on each other, resonating with the unsettling questions of 21st century man? How did the pandemic, which gained a global scale, affect the process of making the production? These questions are covered in the interview by Marc Blanchet with the director in July 2020.



KERESZTY ÁGNES

A halhatatlanságra vágyó Georges Méliès

A királyvárad Sárkány Színház előadásáról

A VIII. MITEM egyik figyelemreméltó csoda-pillanat-sorozata lett a királyvárad cseh Sárkány Színház (Divadlo Drak, Hradec Králové) Jiří Havelka által rendezett előadása, mely 2013-ban került bemutatásra. A *Georges Méliès utolsó trükkje* című, besorolhatatlan műfajú színdarab ötven perce alatt a Gobbi Hilda Színpad nézőközönsége elvarázsolódott: belefeledkezve, gyermeki kíváncsisággal követve a történetet drukolt a filmtrükkök ősatyjának.

Georges Méliès (1861–1938) a filmipar hajnalának zseniális figurája, aki felfedezi és kiaknázza az új művészeti ág számtalan lehetséges eszközét, és máig is érvényes trükkök sorát hozza létre: lassítás, gyorsítás, stopptrükk, összefényképezés, takarás, alaksokszorosítás. Saját műtermet épített, díszletet és mesterséges világítást alkalmaz, és hamar felismeri, hogy a zsánerképek és a hétköznapi események ábrázolásán túl a film képes együtt szárnyalni a fantáziával és a mesével. A cseh színdarab sikeresen tesz kísérletet a sokoldalú francia zseni – bűvész, filmrendező, színész, producer, forgatókönyvíró, operatőr – életútjának bemutatására, mintegy a csoda kontextusába helyezve azt. Az idős George Méliès orvosi felügyelet alatt tengeti napjait: egy ápolónő nyit be minduntalan hozzá, ami sok tekintetben az események kerete, rugója, elindítója és megállítója is egyben.

A színpadi történetek egyfajta némafilmes burleszk jelleggel folynak, időnként a remek testvérpár DVA elnevezésű együttesének repetitív zenéjével aláfestve. A Bárá és Jan Kratochvíl testvérekből álló alternatív rockzenei duó saját bevallásuk szerint nemlétező népek népzenejét játssza eklektikus stílusban, amelyben tangó, kabaré, cirkusz, pop, beatbox, freak folk és akusztikus elektro keveredik egymással. Mielőtt azonban a legjellegzetesebb *Nunovo tango* című számuk elkezdődne, mi már belekerülünk a varázslatba...

A színhely egy szoba, melynek negyedik fala volnánk mi, nézők. A szoba perspektivikusan szűkül, közepén egy asztal áll, mögötte szék. Itt üldögél majd főhősünk, az idős Georges Méliès, aki közönségét már elvesztette. Egyetlen em-



Luděk Smadiš G. Méliès szerepében
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Méliès Angliában (forrás: draktheatre.cz)



A végső üzenet (forrás: nemzetiszinhas.hu)

beri lény, az ápolónője, aki számára még előadhatja a bűvésztrükkjeit. Rózsákat varázsol elő, majd át is adja neki, cigarettákat, amelyekre rá is gyújt. Ugyanakkor ez az ápolónői jelenlét egyfajta rettegés kiváltója is: egy külső hatalom megtestesítője, aki elől el kell rejtienie legféltettebb kincsét, egész szakmai pályafutását. E külső szigorú kontroll megszűntekor Georges visszatér a csoda birodalmába. Amint az ápolónő kimegy, a háttérrel felemelkedik, s műfajváltásként árnyjátékok segítségével megelevenedik a művész élete. Egyetlen szó sem hangzik el, az asztalát felhajtja, és írni kezdi memoárját, melynek lapjai rögtön meg is elevenednek. Például amikor Londonban megtanult bűvészkedni. Az emlékiratok megelevenedő képeskönyve mindig becsukódik és megszakad, amint gyakori érkezésével az ápolónő újra és újra félbeszakítja az életút felidézését. A történetmesélést szakaszolja és tagolja a külvilág, amely nem hisz a csodában. Ahogy telik az idő, és haladunk az életút stációinak felélevenítésével, egyszer csak ott terem a szobában egy rejtélyes idegen, akit az ápolónő sem érzékel, nem is lehet őt Georges-nak segítségül hívnia csöngetéssel.

Az idegen emlékezteti főhősünket arra, hogy elérkezett földi életének utolsó perce, amikor indulnia kell. Ezt persze elfogadni rettentően nehéz. A halál kijátszásának leleményes eszköztára szemünk láttára lép működésbe, miközben a mester bűvész- és film-trükk-

jei elevenednek meg – olykor élőben, olykor egy az egyben bejátszva a Mester valamelyik korabeli filmjét. A halál először egy cilinderes fekete köpenyes úr képében jelenik meg – homokórával. Aztán mint fekete kezeslábason foszforeszkáló fehér csontváz-alak. Elkezdődik a cselszövés, melynek során Georges menekülni próbál, számtalan módon kijátszva és megmászva az elkerülhetetlent. Ebben az ötletparádében ismét korabeli és fiktív fekete-fehér némafilm-bejátszásokra kerül sor, miközben a

halál alakja megsokszorozódik, a paktum aláíratatik, de főhősünknek csak nem akaródzik elindulni a túlvilág felé. Amikor már négy csontváz kergeti, és még kesztyűsbábbá is átváltoznak, majd eltűnnek a lefolyón, a DVA markáns akusztikus aláfestését felváltja Gounoud *Faust* című operájának Mefisztó-ron-dója, majd jön az ápolónő, aki Margit ékszeráriájára tátog, mire aztán főhősünk Faust áriájával válaszol, miközben megismétli Michael Jackson beakasztott cipősarkú, gravitációt kijátszó, előrehajló trükkjét is, míg nem cilinderes urak jelennek meg, és megidézik a Mester egyik máig ható alkotását, az *Utazás a holdra* című filmjét, mellyel megteremtette a sci-fi műfaját. Az utolsó pillanatban, amikor már elkerülhetetlen a vég, egyszer csak Georges maga is egy csontváz alapruhás cilinderes úrrá változik, és ránk kacsintva meghajol, majd mögötte a valódi Georges Méliès egy filmrészlet-bejátszón – cilinderét megemelve – ugyancsak ezt teszi. Jelen és múlt, múlt és jövő ér össze az előadás itt és mostjában. Georges Méliès a celluloid szalag segítségével, amit az előadás egy pontján maga is nézeget, miközben egy korabeli filmtrükkje megy a háttérben, eszerint mégiscsak elérte a vágott halhatatlanságot.

Mindehhez azonban adott egy felnőttnek is játszó, virágzó és világhírű cseh bábszínházi kultúra és egy tehetséges fiatal rendező, Jiří Havelka, aki a Drak színház hagyományaihoz hűen nem megírt darabokat visz színre, hanem



Dominika Špalková: *Georges Méliès utolsó trükkje*, Drak Színház, Hradec Králové, 2013, r: Jiří Havelka, a képen Méliès és a halálók a hullaszállító bőrönddel (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Méliès saját filmkockáit nézi (forrás: draktheatre.cz)



Az asszony átváltoztatása, Méliès filmtrükkje, 1896 (forrás: centuryfilmproject.com)



Georges Méliès kalaplevéve egy 1904-ben készített filmjében (forrás: historiaproject.com)

oly módon inspirálódik, hogy a témát ihletforrásnak tekinti. Dramaturgiája szabálytalan, a színpadi forma pedig olyan módon szintetikus, hogy a zene, a scenográfia, a pantomim, a karikírozás, a bűvésztrükkök előadása, a kesztyűsbáb használata, az árnyjátékok a korabeli filmrészletekhez, majd pedig a történetmesélés cselekményéhez illeszkedik. Mindehhez persze még hozzáadódik a drámai situáció s a pontos és virtuóz színészi játék, melyet a hálás néző örömnéppé él meg.

A bábjáték forrásvidékét kutató szakemberek egy része úgy véli, hogy az Belső-Ázsiából, a lovas nomád kultúra samanisztikus hiedelmeiből ered. Ezért is alkalmas a születés–halál–túlélés tematikájának megjelenítésére a báb animáló-megelevenítő előadásmód. Hiszen tudjuk, hogy a bábok a nekik tulajdonított mágikus erő folytán a halottkultusz és a beavató rítusok szent tárgyai.

Georges Méliès a halhatatlanságra vágyott. Filmjei révén el is érte azt. Ez az előadás méltó módon emlékezik meg róla, nem engedi őt elfeledni. Hála érte.

Ágnes Kereszty: Georges Méliès Desiring Immortality

On the Performance of the Dragon Theatre

Georges Méliès (1861–1938) is a brilliant figure at the dawn of the film industry, who recognizes and exploits the myriad possible tools of the new branch of art and creates a series of tricks that are still valid today: deceleration, acceleration, substitution splice or stop trick, time-lapse photography, dissolves, multiplication. He has his own studio built, employs scenery and artificial lighting, and soon realizes that in addition to depicting genre scenes and everyday events, the film is able to soar along with imagination and fairy tale. The creators of the Czech performance at MITEM 8 made a successful attempt to compose a portrait of this versatile French genius who had already managed to unravel the secret of immortality in his lifetime.



MATEI VIŞNIEC

Öreg bohóc kerestetik

Három idős fickó érkezik bőröndökkel egy ablaktalan várószobába. Ugyanarra a hirdetésre jöttek, mely egy öreg bohóc számára kínál egy kis szerepet. A három kiszuperált bohócnak ez az utolsó esélye. Miközben arra várnak, hogy valaki meghallgassa őket, egymást túllicítálva próbálják elűtni az időt egykori trükkjeikkel és heves replikájukkal, fénykoruk emlékezetes sikereit és bukásuk keserű pillanatait felidézve. A várva várt meghallgatás ugyan elmarad, de ez a helyette előadott „performance” egy valóságos jutalomjátékkal ér fel nemcsak a három bohóc, hanem a közönség számára is. Az ünnepelt román drámaíró, Matei Vişniec *Öreg bohóc kerestetik* című abszurd vígjátékát több mint 30 nyelvre fordították le, és világszerte nagy sikerrel állítják színre. Az idei MITEM-en a darab táncszínházi átiratát láthatta a közönség a Bozsik Yvette Társulat előadásában.* Ennek apropóján adunk közre egy részletet Vişniec eredeti prózai színművéből.

Szereplők: FILIPPO, NICOLLO, PEPPINO

PEPPINO: *kivesz a kofferból egy megkopott plakátot, leteríti a földre, négy sarkát a kofferból kivett kellékekkel rögzíti. Tessék!*

A másik kettő a plakát fölé hajol.

PEPPINO: Tessék. Mit szóltok hozzá? Nincs mit mondanotok. Mi is lehetne?

FILIPPO: Mi lehetne? Mink lehetne? Mink?

PEPPINO: Meggyőző, nem? Igen vagy nem?

FILIPPO: Nem.

PEPPINO: Akkor olvasd. Miért nem olvasod? Olvasd!

FILIPPO: Olvasd te.

NICOLLO: előveszi a szemüvegét, komótosan törülgeti. Idő múltával, szótagolva. Gol-do-ni-i-i-i. Filippo felé győzelmes hangon. Goldoni.

* Lásd ehhez: „A bohócok ... mindig is kívül álltak a rendszeren”. Bozsik Yvette-t Ungvári Judit kérdezi. Szcenárium, 2022. február, 48–58.

FILIPPO: Goldoni. És mi van akkor, ha Goldoni?

PEPPINO: Ugorj lennebb. Az ördögbe is, olvasd lennebb!

FILIPPO: Lennebb, Nicollo, lennebb!

NICOLLO: Bugrisok. Bugrisok.

FILIPPO: Bugrisok. És akkor mi van?

PEPPINO: Lennebb, nyavalyás, sokkal lennebb! Egészen lent.

NICOLLO: Maria Quadri.

PEPPINO: Nem! Az utolsó sor!

NICOLLO: Caccini Ricci.

PEPPINO: Itt, ide nézz. Mi áll itt?

NICOLLO: Nem látom.

PEPPINO: Írja vagy nem írja, hogy Peppino?

NICOLLO: Túl alul van. Nem látok odáig.

PEPPINO: Mert csak pofáztok. Tessék, írja vagy nem írja itt, hogy Peppino?

FILIPPO: És mi van, ha írja? Ki az a Peppino? Kellene tudnunk, ki az a Peppino?

NICOLLO: Nem.

PEPPINO: Én vagyok. Az ördögbe is, én! Én és csakis én!

FILIPPO: Bárki lehet Peppino. Az egész világ lehet Peppino. Millió Peppino van. Igaz?

NICOLLO: Igen.

PEPPINO: Hogyan az egész világ? Itt azt írja, Peppino. Én vagyok Peppino.

FILIPPO: Nicollo is lehetne Peppino, és én is lehetnék Peppino, és Garibaldi is lehetne Peppino. Ki mondja meg, hogy ki az igazi. Azt is írhatná, hogy Garibaldi is Peppino. Az egész világ egyformán Peppino. Annyi peppinós plakátot szedhetsz össze, amennyit csak akarsz. Nincs semmi jelentősége.

NICOLLO: És ráadásul ez nem is színésznév.

FILIPPO: Nem hát. Tulajdonképpen semmi.

PEPPINO: De igen. Deszkaszínpadon játszottam. Igen. A Lear voltam Florinónénál. Ott volt a világot jelentő deszka a lábam alatt. Mit tudjátok ti, hogy mi a deszkaszínpad. Most is érzem! Takonypócok! Egész Olaszország ismer engem. Mindenki. Mindenki megtapsolt engem. Értetek, tehetetlenek, értetek töröm én a testem, értetek, utolsó csepp vérem meggyötört tagjaimból, értetek préselem, mert én látnok vagyok. Látom az elmúlás férgzeit, amint bőrtök alá settenkednek, és mégsem üt még az utolsó óra... Óh, sivár világ, álomba merült pusztaság, dermedt égbolt! Mindez miért? Mitől bomolt meg, Istenem, gondoskodásod? Hol szakadt el a csomó, a szem világa, az erény szárnyalása? Hogy változhattam át bűnössé, gyávává, alávaló gazemberré? Temessetek el! Igen, temessetek el a kecskenyáj közepén, temessetek el a rám dobált kövek alá... Mert én voltam az, aki mérget fröccsentő szavaimmal elcsaltalak otthonaitokból, szívetek rejtekéből. Tapsolni kezd. Én, csakis én vagyok az az ember! Üssetek, szaggassatok szét! Tapossatok szét... *Egyre erősebben tapsol.* Nem ellenkezem, nem kiáltok, nem nyüszíték, egyet-

len szóval sem ellenkezem! A káosz előmlött rajtunk, sötét jelek uralják elménk, és álmunkban felszívítanak az ártatlan gyermekek! *Viharosan tapsolja magát.* És hiába kecskebucskázik a bohóc, nem kell senkinek a mutatóványa, mert nem tudja enyhíteni immár a kínokat... Ő, a szegény bohóc, az álmodozó, már nem is bohóc... Bohóc vagy nem bohóc, ez itt a kérdés! *Addig tapsolja magát, míg kimerülten össze nem csuklik. Egy székre zuhan. Nicollo és Filippó szótlánul bámulják egy ideig.*

NICOLLO: Peppo, rosszul vagy?

FILIPPO: Peppo, mi volt ez?

PEPPINO: Egy színdarab, mi más lett volna.

FILIPPO: Miféle színdarab?

PEPPINO: Egy új darab. Már nem tudom a címét. Művészet.

NICOLLO: Peppo, ez nem az.

PEPPINO: De igen. A szavalás művészete. Deklamálás. A művészetek királynője. A színészet csúcsa. A magasság. A legmagasabb csúcs.

NICOLLO: Hát tudd meg, hogy megint becsaptad magad. Ki tanított ilyesmire? Apukám, az orrodnál fogva vezettek. *Filippóhoz.* Szörnyűség. Már megint másra tanították.

FILIPPO: A disznók. Lemarták a pénzét, és hülyeségre tanították.

PEPPINO: Próbáld meg te is. Miért nem próbálsz meg? Azt hiszed, olyan könnyű?

NICOLLO: Kösz. Nekem van tisztességes mesterségem.

FILIPPO: Peppo, mi a csudáért nem próbálkozol egy komoly színházzal?

NICOLLO: Bizonyisten, túl jó vagy ezeknek.

PEPPINO: Nem, nem...

FILIPPO: Szavamra, nincsen értelme, hogy itt próbálkozzál.

NICOLLO: Neked valami kiválóbb való.

FILIPPO: Mondom, tiszta kár, hogy most, a pálya végén, ilyesmikre pocsékolod az időd...

NICOLLO: Az egész mérce kérdése... Rontod a stílusod, ha ezek közé keveredsz.

FILIPPO: megöleli Peppinót. Bátorság, Peppino! Neked meg kell maradnod annak, aki voltál. A kijárat felé taszigálja. A te utad a dicsőség útja. A magasság... a csúcs!

NICOLLO: ő is megöleli. Menj, Peppino, neked a világot jelentő deszkán a helyed...

PEPPINO: kiragadja magát, és leül a székre. Hagyjatok, az ördögbe is, hagyjatok békén.

NICOLLO: patetikusan. Peppino, ne áruld el a művészetet. Indulj!

FILIPPO: Vagy el akarsz sülyedni ebben a lyukban?

NICOLLO: Ebben a kloákában?

FILIPPO: Nem érzed, mennyire bűzlik?

NICOLLO: Neked el kell menned, kell... Peppino, a művészetnek szüksége van rád... Peppino, ne légy gyáva!

PEPPINO: De az vagyok, igenis, gyáva vagyok!

NICOLLO: Filippónak lemondóan. Úgy emlékszem, Szicíliában lakik egy unokahúga. Miért nem költözik hozzá?

FILIPPO: Egy elfajzott fickó!

NICOLLO: Egy rongydarab, ez vagy, Peppino, semmi több, egy rongydarab!

PEPPINO: Az vagyok. Na és?

[...]

Hosszú szünet. Mindhárman szemlehunyva ülnek, tarkójukat a falnak támasztják.

FILIPPO: Érzed?

NICOLLO: Mit?

PEPPINO: Én érzem.

NICOLLO: Mit? Mit?

FILIPPO: A tiktakot.

NICOLLO: Hol?

FILIPPO: Bent.

NICOLLO: Hogyan?

PEPPINO: Pontosan fölöttem.

FILIPPO: Egy frászt. Sokkal errébb.

NICOLLO: Hol? Hol? Semmit sem hallok.

PEPPINO: Azt hiszem, elmúlt már hat.

NICOLLO: Nem hallatszík. Abszolút semmi.

PEPPINO: Azt hiszem, hogy már hét óra van. Nem? Lehetséges, hogy már hét lenne?

NICOLLO: Lehet, hogy már hét van. Mi közöd hozzá, hogy már hét van?

PEPPINO: Vagy már nyolc. Lehetséges, hogy már nyolc lenne?

FILIPPO: Nyolc? Egy frászt. Miért lenne már nyolc?

PEPPINO: Akkor jó. Ha még nincs nyolc, akkor jó.

NICOLLO: Már hogy lenne nyolc? Hét van.

PEPPINO: Jó. Ha hét, akkor jó.

FILIPPO: Azt hiszem, még hét sincs. Csak az előbb volt hat.

PEPPINO: Bizonyisten! Hat volt? Biztos vagy benne, hogy hat volt?

FILIPPO: Hat volt, hat... Hat előtt valamivel.

NICOLLO: Öt óra és valamennyi.

PEPPINO: Úgy gondolod? Valóban úgy gondolod?

NICOLLO: Biztos! Kevéssel öt után.

FILIPPO: Nem! Azért ennyire nem!

NICOLLO: Ha mondom, öt előtt öt volt.

FILIPPO: Lehet... de nem hiszem.

PEPPINO: Úgy tűnik, öt után vagyunk. Ha öt után vagyunk, az rossz.

NICOLLO: Miért lenne rossz? Én azt hiszem, nem rossz. Ha öt óra után vagyunk, várakozhatunk hatig.

PEPPINO: Az a rossz, hogy hosszasan kell várakoznunk. Ha most öt óra van, akkor hétig kell várakoznunk.

FILIPPO: Azt hiszem, pontosan hat óra van.

PEPPINO: Az az igazság, hogy minden lehet.

NICOLLO: Én nem hiszem, hogy minden lehet.

FILIPPO: Nem lehet. Már hogy a francba lehetne?

PEPPINO: Valami mindig késik.

NICOLLO: Késnek, biztos, hogy egy keveset késni fognak. És mi van akkor, ha egy keveset késnek? Egy keveset késhetnek. Egy picurkát.

PEPPINO: Egyre többet késnek.

FILIPPO: Olyan sokat nem fognak késni.

PEPPINO: Lehet, hogy egyáltalán nem is jönnek.

NICOLLO: Nem hiszem, hogy egyáltalán nem jönnek. Még hogy nem jönnek! Én hiszem, hogy végül mégis megjönnek.

PEPPINO: Lehet, hogy ezek a semmirekellők csak szórakoznak velünk.

FILIPPO: Ilyen piszok módon? Nem hiszem. Miért szórakoznának velünk?

PEPPINO: Csak. Hogy egy kicsit megalázzanak.

NICOLLO: Nem hiszem, hogy megaláznának.

PEPPINO: Hm... Egy kicsit ők is elszórakozhatnak velünk.

NICOLLO: Nem hiszem, hogy el akarnának szórakozni velünk.

PEPPINO: Miért, én nem szórakoztam el egy kicsit veletek?

NICOLLO: Szóval te szórakoztál velünk?

Valahonnan messziről trombita hangja hallatszik. Folyamatosan más hangszerek is bekapcsolódnak, míg azt a képzetet keltik, mintha egy egész cirkuszi zenekar vonulna az utcán, a bábész népek lelkesedésétől kísérve.

Tömöry Péter fordítása

Matei Vişniec: *Old Clown Wanted* (Extract)

Three elderly guys with suitcases arrive at a windowless waiting room. They are interested in the minor role offered to an old clown by an advert. This is the last chance for the three cast-off clowns. While they are waiting for their audition, they are trying to beat the time with their former tricks and fierce replicas, overbidding each other, recalling the memorable successes of their heyday and the bitter moments of their fall. Although the long-awaited audition will eventually be off, this “performance” presented instead amounts to a real benefit performance not only for the three clowns, but for the audience as well. The absurd comedy titled *Old Clown Wanted* by the celebrated Romanian playwright Matei Vişniec has been translated into more than 30 languages and staged with great success worldwide. This year’s MITEM featured a dance theatre adaptation of the play produced by Yvette Bozsik Company. An extract from Vişniec’s original prose piece is published here apropos to that.

„Ne »egy az egyben« használjuk a néptáncot”



Tudósítás a *Kaleidoszkóp – Hommage à Bartók Béla* közönségtalálkozójáról

A műfaji nyitás jegyében került a MITEM programjába idén két táncprodukció is. A találkozó zárásaként egy rendkívül izgalmas Bartók-értelmezéssel gazdagodott a közönség. Az Idéző 1.84 formációjának két táncosa, Tókos Attila és ifj. Zsuráfszky Zoltán, illetve a hozzájuk csatlakozott két zenész, Kiss-Balbinat Ádám és Szabó Marcell, a *Kaleidoszkóp – Hommage à Bartók Béla* című produkcióval a bartóki örökséghez való viszonyuk megfogalmazására és a kortárs táncnyelv megújítására vállalkoztak. Az előadás utáni közönségtalálkozón elhangzott beszélgetés szerkesztett változatát közöljük, melynek moderátora Szász Zsolt, a Nemzeti Színház dramaturgia, a Szcenárium felelős szerkesztője volt.

SZÁSZ ZSOLT: Az előadás közreműködői egy generációt képviselnek, hiszen 1984-es, illetve '87-es születésűek, mindegyikük Junior Prima Díjas, a két táncos Harangozó Gyula-díjas is. A Színházi Olimpia sajtótájékoztatóján, ezelőtt két nappal elhangzott, hogy a mostani MITEM már egyfajta előhangja a jövő évi rendezvénysorozatnak. Így nem véletlenül, hanem a tervezett műfaji nyitás jegyében került a programba két táncelőadás: a Bozsik Yvett Társulat *Bohóc kerestetik* című produkciója, és ez a most látott előadás. Négy évszámot érdemes szöbáhozunk ennek kapcsán: 1911-et, amikor Bartók *Allegro Barbaro* című zongoradarabja az európai avantgárd térnyerése idején megszületett,

1921-et, amikor tíz éves késéssel e darabot végre bemutathatta a szerző, amikor is Trianon árnyékában, a fájdalom és az életerő elemi megnyilvánulásaként egy csapásra emblematicussá vált, és 1931-et, amikor Móricz Zsigmond *Barbárok* című novellája megjelent, mely mintha már címadásával is visszautalt volna Bartók művére, s az irodalomban ahhoz hasonló áttörést jelentett a magyarság szélső-



séges lelki alkatának és archaikus tudattartalmainak felmutatásával. S nyilván nem véletlen, hogy 2021-ben, a zongoradarab bemutatásának 100. évfordulóján, a pandémia kellős közepén készült ez az előadás, mely meglátásom szerint ugyancsak mérföldkő a néptánc-alapú kortárstánc történetében. De mindennek előtt arra volnék kíváncsi, mikor és hogyan, milyen céllal alakult meg ez a bizonyos Idéző 1.84-es formáció?

TÓKOS ATTILA: Az Idéző 1.84 kortárs kamaratársulatot Zolival hívtuk életre 2016-ban, akkor volt az első egész estés bemutatónk *TestVér* címmel. Ennek az alapját Káin és Ábel bibliai története adta. Régi a barátságunk, együtt végeztük a balettintézetet, együtt voltunk kollégiumban is. Aztán külön sodort minket az élet, ő a Magyar Állami Népi Együttesbe került, én pedig a Magyar Nemzeti Táncegyüttesbe, viszont mindig megvolt az igény bennünk, hogy közösen dolgozzunk, alkossunk. A *TestVér* után két évvel hoztuk létre a második előadásunkat *Közelítés – Kvartett variációk* címmel, két táncosnővel kiegészülve. Ez a mostani a harmadik önálló produkciónk, amelyben Kiss-Balbinat Ádám és Szabó Marcell zenész kollégáink működnek közre. Az első ötletfoslány, az, hogy Bartókkal kezdjünk el foglalkozni, Marcell fejéből pattant ki: amikor az Állami Népi Együttesben egy Liszt-műsoron dolgoztak együtt Zolival, fogalmazódott meg, hogy mi lenne, ha mélyebbre ásnánk Bartók életművében. Zolival ezután összeültünk, elkezdtük kidolgozni a koncepciót, és amikor már felvázoltuk az ötleteinket, akkor behívtuk a zenészeket is a próbaterembe, és elkezdtünk közösen dolgozni.

SZÁSZ ZSOLT: Én egy generációnak vélek benneteket, és érdekes az is, hogy két székelyföldi származású úriemberrel ülünk most együtt. Attila és Kiss-Balbinat Ádám azóta is kötődik a Székelyföldhöz. Marcellnél is megvan ez a kapcsolat?

SZABÓ MARCELL: Pesten születtem, de az egyik nagymamám Erdélyből való, úgyhogy egy negyed rész azért van onnan bennem is.

SZÁSZ ZSOLT: Zoliról pedig tudom, hogy Székelyföldet is bejárta. Tehát a motiváció, illetve a közös motivikus alapok úgy a táncban, mint a zenében anyanyelvi szinten adva vannak nálatok.

IFJ. ZSURÁFSZKY ZOLTÁN: Óriási megtiszteltetés ezen a fesztiválon részt venni. Úgyhogy először is nagyon szépen köszönjük a lehetőséget, csodálatos volt a közönség. Tradíció, revolúció, modernitás és hagyomány, ezen fogalmak mentén dolgozunk együtt Attilával. Minden egyes munkában a Kárpát-medence táncdialektusainak sűrítőményeit használjuk. Én magam inkább az autentikus néptánc felé hajlok a *Kaleidoszkóp* táncelőadásban,



Attila pedig igazi innovátor, ő mindig mondja, hogy ne „egy az egyben” használjuk a néptáncot. Ebből aztán igyekszünk egy közös nyelvezetet létrehozni. Azt hozzátenném, hogy ez a produkciónk az első, amelyben akusztikus élő zene is megszólal. Az *Allegro Barbaro* nekem alapvető élményem, olyannyira, hogy a 2000-es években a kollégiumban megörült tőlem egy kollégám, mert ezt hallgattam esténként, elalvás előtt. Úgyhogy Marcell ebből a szempontból jól talált meg az ötletével. Úgy gondolom, óriási feladat egy ilyen korszakalkotó üstökös csóvjában alkotni, de Bartókon keresztül meg tudjuk fogalmazni az identitásunkat, és felismerhető kézjegyet hagyhatunk magunk után. Nagyon fontos, hogy mindig a néptáncból, a hagyományainkból építkezünk, ez szerintem egy olyan egyéni, sajátos karakterisztika, aminek a továbbalakításán érdemes folyamatosan dolgoznunk.



KISS-BALBINAT ÁDÁM: Az *Allegro Barbaro* archív hangfelvételének bejátszásával az előadás elején megidézzük a zeneszerző-zongoraművész Bartók Bélát, amint előadja saját kompozícióját. A személyes levelezéséből tudjuk, hogy e darab már saját élete folyamán „elcsépeltté” vált. Alig néhány évvel a bemutató után írja, hogy szeretne már túllépni rajta, és újat komponálni, mert „örökösen” ezt kéri tőle, és már elege van belőle. Azóta persze csak még elcsépeltebbé vált a mű, televíziós műsornak is volt már főcímmel, jazz-feldolgozások születtek belőle, még a címe is elhasználódott.

Erre a jelenségre szerettünk volna reagálni avval, hogy az archív felvétel megszólalása után bejövünk a színpadra, learatni a babérokat s kellenlenül hajlongani hosszú percekén át, mindenáron kierőszakolva közönség tapsát.

SZÁSZ ZSOLT: Mindannyian elmondjátok, hogy új módon keresitek a táncnyelv drámai színpadokon való megjelenítését. Ebben a vállalkozásban az is érdekes volt számomra, hogy a zenészek színészi értelemben is megnyilvánulnak, ami abszolút értelemben újítás. Hogyan vettétek rá a zenészeket erre a mutatványra, hogyan hangolódzatok össze? Marci, úgy tudom, az orosz zene „apostola”, hiszen fesztivált alapított orosz zeneszerzőknek. Rahmanyinov, de szinte az összes nagy orosz zeneszerző, a balettzenét komponáló mesterek is a „kezüben vannak”. De utalnék arra is, hogy a 20. századelőn a modern balett és a zenei avantgárd hogyan termékenyítette meg egymást.

SZABÓ MARCELL: Igen, valóban úgy kezdődött, hogy a Magyar Állami Népi Együttessel *Liszt-mozaikok* címen készítettünk közös műsort, ott ismerkedtem meg ifj. Zsuráfszky Zoltánnal. Jó kapcsolatba kerültünk, és amikor jött a Bartók emlékévi, már a fejemben volt, hogy ezzel a témával foglalkoznunk kellene. Alapvetően csak klasszikus zenét játszom szólóban, zenekarral vagy kamarafarmációban. Az Állami Népi Együttessel volt az első olyan produkcióm, amelyben a tánc a klasszikus zenével találkozott. Ez adta az ötletet ah-

hoz, hogy ezt kipróbáljuk Bartók zenéjével is. Amikor megkerestem Zsurát ezzel, azt mondta, ez nagyon érdekes egybeesés, mert régóta gondolkodik az *Allegro Barbaro* feldolgozásán. Persze először nem gondoltam, hogy ez a terv ilyen gyorsan megvalósul, mert tudom, hogy neki ezeregy munkája van. A legnagyobb meglepetésemre nagyon hamar jelentkezett, hogy küldjem a zenéket, meg azt, hogy mit tudok elképzelni a pódiumon. Nem volt könnyű, mert én rögtön ritmusban gondolkodtam, de aztán beindult a fantáziánk. Kiválogattam a zenéket, elküldtem a fiúknak, és ők azokra kezdtek el ötletelni. Amikor először közös próbát tartottunk, nekik már volt egy vázlatos dramaturgiai elképzelésük. Ádám később csatlakozott a produkcióhoz. Először nem tudtuk, hogy ez egy három- vagy négyfős előadás lesz-e, de végül mindannyian arra jutottunk, hogy kell a hegedű, ami szerintem a lehető legjobb döntés volt.

SZÁSZ ZSOLT: Ádám mint népzeneész a Góbé zenekar alapítója. Tehát azt, hogy milyen remek prímás, már korábban is tudtuk róla. Színpadi produkcióban is szerepeltél már?

KISS-BALBINAT ÁDÁM: A Góbéval több alkalommal is közreműködtünk itt a Nemzeti Színházban, például a Kincses Elemér által rendezett Petőfi-darabban, a *Helység kalapácsában* (amelynek Könczei Árpád szerezte a zenéjét), továbbá a Vidnyánszky Attila által rendezett Vörösmarty-produkcióban, a *Csongor és Tündében*. Alapítóként valóban tíz évig tagja voltam a Góbénak, de a pontosítás kedvéért meg kell említenem: lassan ötödik éve, hogy kiváltam, s jelenleg az Erdőfű zenekarnak vagyok énekes prímása. Egyébként a zenekari munkáktól teljesen függetlenül, kisgyerekkorom óta, azaz több mint 30 éve valamilyen formában szerepelek színházi produkciókban. Jelenleg a Nemzeti Színházban Döbrentei Sarolta *Sára asszony* című drámájában (r.: Vidnyánszky Attila), továbbá az Operettszínházban a *Hegedűs a háztetőn* (r.: Bozsik Yvette) címszereplőjeként.

SZÁSZ ZSOLT: Megengedte Ádám, hogy eláruljuk, édesapja Kiss-B. Atilla, az Operettszínház igazgatója, operaénekes.

KISS-BALBINAT ÁDÁM: Igen, szüleim színházi emberek, sokat tanulhattam tőlük. Édesanyám, Kiss-B. Judit színésznőként, valamint színészmesterség-ta-



Szabó Marcell Bartókot játszik a *Kaleidoszkóp*-produkcióban (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)



A két táncos: Tókos Attila és ifj. Zsuráfszky Zoltán (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinha.hu)

nárként akaratlanul is „kenyérre kente” számomra a szakmai tudást már legkisebb koromtól fogva. Gyerekszínészként is sokat „szaladgáltam” a színpadon, úgyhogy ez a te-rep egyáltalán nem áll távol tőlem. A ma esti előadásunkra reflektálva még megjegyezném, hogy Bartók életművében többször előkerül a kettős forma, a „két arckép”. A *Kaleidoszkópban* is fontos szerepe van a dichotómiának: a kétszer két szereplő permutációi, akár csak a zongora fehér és fekete billentyűi, a hagyomány és modernitás örök „harca”...

SZÁSZ ZSOLT: Ezek mint ellentétpárok gyönyörűen kapcsolódnak, ahogy a két táncos dinamikai és hangnemtáncos is.

IFJ. ZSURÁFSZKY ZOLTÁN: Talán annyit tennék még hozzá, hogy az Idéző 1.84 társulataként kimondottan törekszünk arra, hogy mindig továbbgondoljuk a hagyományt, autentikus folklóranyagot még nem is tettünk színpadra. Manapság hatalmas divat leutánozni az archív anyagokat, mintha csak az lenne a „szent”. Szerintem így teljesen meggyilkolják az eredetit és a maguk produkcióját is, már bocsánat a kifejezésért. Nem teszik hozzá a kézjegyüket, aminek a fontosságáról már korábban beszéltem, ami a hitelesség záloga. Ez szerintem komoly probléma, de ettől függetlenül a legfontosabb számomra mégiscsak az, hogy keressem a tiszta forrást. Éppen ezért nagyon nagy dolog, hogy most, ezekkel a produkciókkal ténylegesen el tudtam indulni a tradíció vonalán, de úgy, hogy hozzá tudtam tenni a saját gondolataimat.

SZÁSZ ZSOLT: Itt egy valóságos táncdrámát láttunk. Személyes vagy páros sorstörténetként is olvasható, feszültségpontokkal, oldásokkal, kötésekkel, zenével keretelve. Számomra itt egy dráma is megszületett. A huszadik és huszonegyedik század újra és újra föltámadó ikerküzdemeit is látni véltem, de úgy, mintha ezeket még mindig a népi műveltség archaikus „magyar kódja” működtetné.

IFJ. ZSURÁFSZKY ZOLTÁN: Örülök, ha így látod. Én azt gondolom, hogy az a tiszta folklór, amikor az ember igazából találkozik egy parasztemberrel. Bartók Béla az emlékezéseiben arról ír, hogy azok voltak élete legboldogabb napjai, melyeket parasztemberek között tölthetett. Ez számunkra is egy nagyon fontos üzenet és példa, hogy a 20. század elején ők elindultak és egy olyan világot találtak, melyet ha anno nem rögzítenek, akkor mi ma nem ülhettünk itt. Ugyanakkor a fricskának szánt előjátékunk pontosan azért született, hogy ne csak „drá-mázzunk”. Merthogy oldás nélkül nincs kötés, humor nélkül nincsen dráma,

vagy legalábbis jobban ki lehet a sötét színeit emelni, ha a játékot egy kis humorral oldjuk – mindnyájan egyetértünk ezzel a Tókos Attilától származó gondolattal. Ezért került bele a produkciónkba ez a kis groteszk, vicces előjáték. Sokan próbálnak Bartók hátán felkapaszkodni érvényes produktum nélkül, ezért játszottunk el ezzel a helyzettel. Miután meghallgattuk a mester interpretációjában az *Allegro Barbarót*, meghajlunk a közönség felé, hogy ennyi volt, itt a vége. A hagyományt viszont semmiképpen nem akarjuk negligálni. Bartók is felhasználta saját újító szellemű műveiben az összegyűjtött hétezer népdalt, amelyeket neki köszönhetően ismertünk meg. Ezzel a négy-szereplős jelenlétünkkel ki akartuk emelni az ő sokoldalú munkásságát, mely számunkra példa ma is, azt, hogy ő zongorista, komponista, innovátor, progresszív művész volt egy személyben, de gyűjtő is, aki kijárt a falvakba és hozzáférhetővé tette ezt a hatalmas kincset.

SZÁSZ ZSOLT: Milyen további terveitek vannak? A koreográfiáitokban tudtok-e építeni ennek a mostani előadásotoknak az anyagára?

TÓKOS ATTILA: Inkább az alkotó folyamat alatt szerzett tapasztalataink és a már elkészült előadás szakmai visszajelzései alapján tudunk továbbmenni. Legközelebbi munkám a komáromi Jókai Színházban lesz. Egy koncertet fogok koreografálni. Ősszel pedig az egyik erdélyi hivatásos együttesel készülök dolgozni. Nagy örömmel veszem mindig ezeket a feladatokat.

IFJ. ZSURÁFSZKY ZOLTÁN: A Magyar Állami Népi Együttes turnét tervez az Amerikai Egyesült Államokba, és erre készülve *A szerelem és az élet ünnepei* címmel lesz majd bemutatónk. Nagyon örültem Mihályi Gábor felkérésének, hogy két-három jelenetet én koreografáljak a készülő produkcióban, de ez valószínűleg már 2023-ra csúszik át.

SZÁSZ ZSOLT: A zenészek nem kaptak kedvet ahhoz, hogy táncprodukciókhoz komponáljanak zenét?



Az előadás nyitójelenete, a „fricska”
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhez.hu)



Jelenetkép a *Kaleidoszkóp- Hommage à Bartók Béla* című táncelőadásból
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)



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

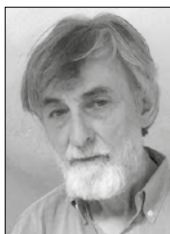
SZABÓ MARCELL: Zeneszerzésre biztosan nem vállalkoznék, vagy legalábbis úgy nem, hogy eredeti zenéket szerezzek, de átiratokat bármikor szívesen készítek. Egyébként beszélgettünk már arról, hogy a Petőfi-év kapcsán lehetne-e valami hasonló tematikájú darabot készíteni, de ehhez még nem kezdtünk hozzá. Szeretnénk ezt a produkciót játszani, ameddig csak tudjuk. Talán külföld felé is nyitni lehetne vele, mert szerintünk ez egy olyan előadás, mely nemcsak a Bartók- emlékévé miatt érdekes. Ezt tényleg olyan hungarikumként tudnánk megmutatni a világnak, mely nyelvezetét tekintve egyszerre magyar és egyetemes, így megérdemelné a külföld figyelmét is.

Lejegyezte: Ungvári Judit

“Let Us Not Use Folk Dance »One for One«”

Report on the Talkback After the Performance *Kaleidoscope – Hommage à Bartók Béla*

In the spirit of opening up in terms of genre, two dance productions were included in MITEM's programme this year. The festival was crowned by an extremely exciting Bartók interpretation. The two dancers of the *Idéző 1.84* formation, Attila Tókos and Zoltán Zsuráfszky Jr, together with the two musicians who joined them, Ádám Kiss-Balbinat and Marcell Szabó made an attempt through the production titled *Kaleidoscope – Hommage à Bartók* to formulate their relationship to Bartók's heritage as well as to renew the language of contemporary dance. An edited version of the subsequent talkback, which was moderated by Zsolt Szász, dramaturge at the National Theatre in Budapest and editor-in-chief of *Szcenárium*, is published here.



PÁLYI ANDRÁS

Witkacy, avagy a metafizikai nyugtalanság

„Amikor az ember kijön a színházból, az az érzése kell legyen, hogy valamilyen furcsa álmából ébredt, amelyben még a leghétköznapiabb dolgoknak is különös, kifürkészhetetlen varázsuk volt, ami álmainkra jellemző és semmihez sem hasonlítható.” – írja a Tiszta Formáról írott esszéjében Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939), akinek *Egy kétfejű borjú metafizikája* című drámáját az idei MITEM-en a zakopanei Witkiewicz Színház előadásában láthatta a magyar közönség. Pályi András esszéjéből (első megjelenés: Nappali Ház, 1992/4) nemcsak a sokoldalú, tragikus sorsú művész pályaképét és alkotói hitvallását ismerhetjük meg, aki korát jóval megelőzve többek között már a nonszensz dramaturgiájával is kísérletezett. Képet kapunk belőle Witkacy életművének utóéletéről, drámáinak kései felfedezéséről, mely világszerete és a hazai színpadokon is csak az 1960-as, '70-es években vette kezdetét.



Ki volt ez a Stanisław Ignacy Witkiewicz, akit maga gyártotta művészneven a „beavatottak” többnyire Witkacyként emlegetnek? Ki volt ez a tragikus sorsú, öngyilkos férfiú, akiben ma nem nehéz meglátnunk a különös érzékenységű, szenvedő, magányos művészt, de akit a kortársak többnyire lebecsültek, míg hívei rajongással övezték, aki maga is nem keveset tett érte, hogy blaszfémikus bohóckodásaival elrejtse a világ elől a maga drámáját? Aki egy galíciai művészcsalád sarjaként

élete nagy részét a hegyek közti kisvárosban, Zakopanéban töltötte, miközben Ionesco és Genet előtt abszurd darabokat írt, Sartre és Heidegger előtt filozófiai értekezéseket az „üres égről” és a lét értelmetlenségéről, s a dehumanizáló társadalom nyomasztó, regényes vízióival megelőzte Huxleyt és Orwellt. Próféta volt, aki előre látta az iszonyatos háborús világérgést, a totalitáriánus állam poklát, az európai kultúra kétségbeesztő válságát, az egyéniség vesztes elsorvadását, az élet mechanizálódását, a „metafizikai érzések” elapadását – ám ugyanakkor hamisítatlan életművész volt, aki szerette és élvezte az élet javait, imádta és

gyűlölte a nőket, nem csoda hát, hogy a gyengébb nem képviselői „metafizikai háremként” csodálattal vették körül, avagy épp ellenkezőleg, mint „harmadrendű démonok”, vámpírok, negédes asszonyságok a haragosai voltak. Nemcsak író volt, hanem portréfestő is; azt mondja róla a fáma, hogy míg a férfiakat kötelességből festette, addig a nőket – gyönyörűségből.

Különc volt, exhibicionista, hivalkodó. Mindig szerepet játszott, harsányan és – sok öniróniával. Színésznek is nevezhetnék, bár nem a szó konvencionális



Witkacy, a „düsseldorfi szörny”, páros portré Witkiewiczről és Janina Turowskáról, 1932 (fotó: Jan Grabski, forrás: niezlasztuka.net)



Stanislaw Ignacy Witkiewicz és Roman Jasiński, 1932 (fotó: Jan Kochanowski, forrás: culture.pl)

értelmében. Életszínészetének megvolt a maga egzisztenciális tétje, hisz egész életében attól rettegett, akár csak Artaud, hogy „egyszer még az ég a fejünkre szakad”; az ő színházának tehát szűk keretet biztosítottak „a világot jelentő deszkák”, a színház számára több és más kellett legyen, inkább az élet valamiféle metafizikai verziója: álomvalósága. Witkacyról, a különcről beszélni – alighanem ez lenne a leghálásabb feladat. Sok-sok kortárs, szemtanú, írásos és szóbeli visszaemlékezés áll rendelkezésünkre, legendák, extrémítások, szenzációs botrányok. Roman Jasiński, az író ifjúkori (Zakopanei) barátja leír például egy esetet, Witkacy első vizitjét Jasinski szüleinél, amely úgymond „rendkívül hatásosan sikerült, hisz Witkacy, tetemes mennyiségű alkoholt fogyasztott ebéd közben, s a fekete-kávé után négykézláb mászott át a szalonba, ahol a zongoránál előadta egész repertoárját, a *Csendes Óceánon szerzett menüett-től A visszafordíthatatlan elmúlás fölötti fájdalom-ig* (saját szerzeményei!), valami fertelmes improvizációval zárva a sort”.

Ugyanez a Jasiński beszámol egy másik estéről is – talán 1921-ből –, amikor lejött Zakopanéba a lengyel futurista ifjak egész „kemény magja”, Bruno Jasiński, Anatol Stern, Aleksander Wat, s Witkacy vörös-sárga-kék karikákat festett kallappántlikáikra, ez kívánt „a terméketlen önkínzó” klubjának különös ismeretetőjegye lenni, „hisz mindig új formában és egyre bonyolultabb misztifikációk

útján igyekezett megragadni az élet értelmetlenségét”. Ezek után rávette Watot, hogy spanyol arisztokratának adja ki magát, s így állítottak be a gyönyörű Gaszyńska asszony házába, ahol végül poéta-barátja annyira beleélte magát az arisztokrata-szerepbe, hogy az est botrányba fulladt. „Witkacy alig bírta magával a boldogságtól. A muri sikerült.”

A Witkacy-anekdoták túléltek az író, s bármennyire jellemzőek is, végső soron elhomályosították alakját. Igaza van Bolesław Micińskinek, hogy „Witkacy is azok közé az alkotók közé tartozik, akiket – annak ellenére, hogy életükben jelentős népszerűségnek örvendtek – előbb el kell felejtenünk, hogy évek múltán felfedezzük magunknak őket. Witkacy népszerűsége is inkább különbségből eredt, s nem abból, ami munkásságában a tartós érték. (...) Mindenki ismerte őt, mindenki a közeli barátja volt, de a tíz ujjamon meg tudnám számolni azokat, akik mondjuk, utolsó filozófiai munkáját olvasták is. (...) Szerfölött kedvételte mások meghökkentésében, ami épp azokra hatott riasztóan, akik komolyan és jóindulattal közeledtek hozzá, miközben könnyedén felkeltette a kíváncsi féltehetségek sekélyes érdeklődését.” A két háború közti Lengyelországban nem volt még egy olyan közismert személyiség, akit ilyen fenntartás nélküli csodálattal vettek volna körül rajongói, és nem volt még valaki, akit annyi ocsmánysággal vádoltak volna, mint őt, akiről annyi rosszindulatú pletyka terjedt volna. Az egykori Zakopane egyébként is – mozgalmas, mégis kisvárosiasan fülledt művészeti életével – valóságos melegágya volt az ilyesféle szóbeszédnek, s a nagy lengyel „pletykabörzén” (J. E. Plomieński) Witkacyt mindig is előkelő helyen jegyezték. A szemére vetették, hogy beteges és gyógyíthatatlan narkomán, hogy orgiasztikus ivászatokat rendez, hogy emberi kapcsolatait amorális démonizmus és szadizmus jellemzi, egyszóval valamiféle luciferi személyiséget láttak benne. Miközben Witkacy feddhetetlen gentleman volt, kifinomult erkölcsi érzékkel rendelkezett, hallatlan érzékenységet mutatott minden emberi sérelem és nyomorúság iránt, s a megszállottak bátorságával mindig kimondta, amit gondolt. Igaz, nem sok köze volt az aszkézishez, biológiai igényei elementáris erővel törtek föl belőle, kielégíthetetlen volt az élet gyönyöreinek habzsolásában, ám ez nem akadályozta meg abban, hogy lépten-nyomon bebizonyítsa úriember voltát.

Apja Stanisław Witkiewicz festő és művészeti író, az ún. Zakopanei iskola képviselője, anyja zenetanárnő, s az 1885-ben született kis Stas már nyolcesztendőskorában mini-színarabokat ír (lásd a *Svábbogarak* című magyarul is olvasható drámakötete utószavában: St. I. Witkiewicz: *Drámák*, Euró-



Stanisław Witkiewicz és fia, Stanisław Ignacy Witkiewicz 1910-ben (forrás: muzeumtatrzańskie.pl)



Witkiewicz tükörben megsokszorozott önarcképe 1917-ből, melyen a Pavlovskij-ezred tisztí egyenruháját viseli (forrás: wikimedia.org)

pa, Budapest 1973.), fiatalon kikerül Bécsbe, Münchenbe, Párizsba, 1913-ban Krakkóban önálló kiállítása van, a következő esztendőben Ausztráliában jár atyai barátja, Bronisław Malinowski etnográfus, választörténész oldalán, s onnan a kötelességtudat szólítja haza, amikor kitör a háború. Cári alattvalóként a pétervári kadétiskolába kerül, itt éri meg a februári majd az októberi forradalmat, az előbbi idején politikai komisszár (más források szerint csak rajparancsnok), mindenesetre aktívan részt vesz az eseményekben, jelen van és látja, amit lát.

1918-ban tér vissza Lengyelországba, amely időközben visszanyerte függetlenségét. A mai Witkacy-kutatás egyre lényegesebbnek tartja a „forradalmi epizodot” az író életében, noha ő maga közvetlenül nem írt, de annál többet mesélt (szinte haláláig) oroszországi kalandjairól. Sokan éppen innen eredeztetik egész gondolatvilágát és munkásságát meghatározó katasztrofizmusát, hisz ne feledjük, éppen 1939. szeptember 17-én, amikor a Molotov-Ribentrop paktum értelmében a Vörös Hadsereg bekebelezte Kelet-Lengyelországot, érezte úgy, hogy valóban bekövetkezett ama rettegett világvége. És másnap öngyilkos lett.

Jerzy Rytard emlékezete szerint Witkacy legsokkifórobb és legkétségbeesettebb élményeit hozta az oroszországi forradalomból, amelyeket sosem tudott egészen feldolgozni. Mintha egy Pompeji utolsó napjait nézte volna végig, és e tapasztalatait kellene összegeznie túlélőként. A forradalom eseményei apokaliptikus vízióvá nőttek benne, és ekképp sajátosan összezsengtek azzal a dilemmával, amely ifjúkorától foglalkoztatta: a modern ember metafizikai érzékenységének elapadásával. A kor, amelyben az élet elgépiesedik és társadalmiasul, azaz mechanizálódik és kollektivizálódik, egyre alkalmatlanabbá teszi az embert a Lét Titkának megértésére. Ha pedig e metafizikai dimenzió eltűnik a tapasztalatainkból, létünk egyszerűen értelmetlenné válik. Nem az istenek halandósága, nem az „üres ég” a tragikus, hisz a vallás értéke – mai tudásunkkal visszapillantva – amúgyis viszonylagosnak bizonyul: amikor „a vallás még eleven erő volt, ami mára már végképp odaveszett”, nyilvánvalóan közelebb járt a forráshoz. Hisz „a vallás, a filozófia és a művészet közös forrásból származnak”, de minél távolabb kerülnek e forrástól, annál inkább pusztulásra vannak ítélve, „és pedig bennünk magunkban pusztulnak el”. A vallás kézenfekvő hanyatlása után már a filozófia is csak „kész mentüket” kínál. Ma – hangsúlyozza Witkacy – csak a művészeti alkotásról, az alkotói folyamatról mondható el, hogy „megerősíti a

Létet a maga metafizikai szörnyűségében”, feltéve, ha megértettük, hogy „a műalkotásban a forma az egyetlen lényeges tartalom”.

E ponton függ össze Witkacy ars poeticájában a két kulcsfogalom: a „metafizikai nyugtalanság” és a Tiszta Forma (nála mindig nagy betűkkel). „A Lét egy és azonos önmagával – írja az *Új formák a festészetben* filozófiai bevezetésében. – A Lét fogalma sokaságot feltételez, amelynek híján egy lét Abszolút Semmi lenne. Az Egyes Létek sokasága a lét alaptörvénye. Végtelen formájának Lét és Idő szerinti kettőssége miatt a Lét kettős természetű, s minden Egyes Létnek hasonlóképpen kettős természetűnek kell lennie.” De mi történik, ha a lét e kettős természete, amely állandó kiszolgáltatottság és rálátás önmagunkra, már nem is foglalkoztatja az emberiséget? Ha elfordulunk a végső kérdésektől vagy elintézzük egy-két sablonos válasszal? Ha épp attól kíméljük meg magunkat, ami a teremtő fantázia forrásvidéke? Nem nyilvánvaló-e, hogy „minél távolabb van az általános teremtő feszültség forrása magától a metafizikai érzéstől, a kifejezési forma annál kevésbé közvetlenül fogja kifejezni ezt”?! Elkerülhetetlennek látszik tehát, hogy „minél gépiesebbek és unalmasabbak lesznek az élet formái, az emberi nem egy bizonyos személyiségtípusának ezt annál inkább kompenzálnia kell magának abban a szférában, amely lényegéből adódóan nem állhat közvetlen függőségben az életével. A művészi perverzió az egyetlen forma, amelyben a kivesző régi emberiség bizonyos módon kifejezi a vég tragédiáját.”

Erről van szó: a katasztrófa elkerülhetetlen, az individuum kora lejárt, az emberi kultúra végnapjait éljük. Witkacynak nincsenek illúziói: az Apokalipszis lovasait, akik a kollektívizmussal bélyegét viselték homlokukon, saját szemével látta Oroszországban. E szörnyű degradálódás mélyén a XX. századi haszonelvűség munkál, ezért eleve reménytelen a kihűlt mítoszok és a sztereotípiákba merevedett gondolkodás felélesztése, ám nem nehéz belátni, hogy előbb-utóbb a művészetre is ugyanaz a sors vár, mint a vallásra és a filozófiára: elsekélyesedés, szellemi zárlatosság, teljes érdektelenség. Witkacy szemében a hanyatlás, „a művészet öngyilkossága” a klasszikus görög kultúrával és a reneszánszsal kezdődött, mint-hogy akkor fordult az alkotók érdeklődése a természet vizsgálata és utánzása felé, ami feltartóztathatatlanul magával hozta a művészet teljes degenerálódását: az elfordulást a metafizikai érzékenységtől. A jelen apokaliptikus időkben, amikor hovatovább „minden kalandorból művész lesz”, a metafizikai szomjúságot érzők számára az egyedüli lehetőség csakis a Tiszta Forma. Azaz a művészet ma is utat jelenthet a Lét Titkához, de csak abban az esetben, ha sikerül megszabadulnia „az életszerűség ballasztjától”, vagyis ha képesek vagyunk rá, hogy





S. I. Witkiewicz alapján: *Egy kétfejű borjú metafizikája*, Witkiewicz Színház, Zakopane, r: Andrzej Stanisław Dziuk (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

a műben – függetlenül mindenemű tartalomtól, életszerűségtől, az ún. ábrázolt valóságtól – csak a formát szemléljük, s amit így szemlélünk, azt kivételes intenzitással át is éljük. A Tiszta Forma mint a művészi kontempláció egyedüli lehetősége elvezet a metafizikához.

A Tiszta Formáról Witkacy legkimerítőbben színházi esszéiben ír, és világosan kifejti, hogy önkényesen összekapcsolt elemek (színek, hangok, gesztusok stb.) olyan konstrukcióját érti rajta, amelyben semminemű életszerű motiváció sem fedezhető fel. A hangsúly tehát a valószínűtlenségen van, ezért

is hivatkozik a színház és az álom rokonságára: „Amikor az ember kijön a színházból, az az érzése kell legyen, hogy valamilyen furcsa álomból ébredt, amelyben még a leghétköznapibb dolgoknak is különös, kifürkészhetetlen varázsuk volt, ami álmainkra jellemző és semmihez sem hasonlítható.” De végülis mindez a festészetre is vonatkoztatható, hisz – ahogy kritikus kortársa, Tadeusz Boy-Żeleński éles szemmel meglátta – „a festészet és a színpad nála egyet jelent. A festő Witkacy kompozíciói nem egyebek, mint egy örjítően gazdag és fantasztikus, a vásznon kondenzált színház, amelyben a túlfeszülő életerőtől a színész egyszerre kiköpi a tüdejét, fennhangon pöröl, hogy aztán e színház újra és újra képek-ké dermedjen, mintegy rádöbbenve az élet különös értelmére.” Aligha véletlen, hogy a racionalista Boy-Żeleński „az élet értelméről” beszél, miközben Witkacy nagyonis a nonszensz írója, dehát minden *értelem*, még maga a lét értelmetlensége is, amit egy mű hitelesen megfogalmaz. Sőt, talán ezzel a paradoxonnal sikerül a legkönnyebben megközelítenünk azt a Witkacyt, aki műveiben „a nonszensz csúcsaira” kívánt hágni éppen a nagy hiányt, a metafizikai szomjúság elapadását megfogalmazandó. Így tekintve a Witkacy-nonszensz már-már didaktikusnak tűnik. Talán nem árt, ha ennél valamivel bonyolultabban próbáljuk megérteni őt.

Hihetetlenül sokrétű és szerteágazó tevékenységet folytatott, s vehetjük munkásságának bármely oldalát, mind kitölthetett volna egy teljes emberi életet. Bajos eldönteni, hogy elsősorban képzőművész volt-e vagy drámaíró, esztéta avagy filozófus, netán regényíró vagy éppen szociológus. Nem mintha valamiféle átmeneti esetnek kellene elkönyvelnünk. Épp ellenkezőleg, minden tekintetben és minden műfajban teljesértékűt alkotott, minden felvetett gondolatának következetesen a végére járt. És nem utolsósorban minden műben, minden területen azt látjuk, hogy amit csinált, azt teljes személyiségével uralta. Bizonyára sok igaz-

sága van Jan Leszczyńskinek, aki úgy véli, „hogy épp ezért a filozófiát kell alkotói alapvonásának tekintenünk”, hisz Witkacy munkásságának mélyen filozofikus jellege nemcsak „saját személyiségének hihetetlenül erős átélését” jelenti, hanem bizonyos érzelmi töltetű, filozofikus lázadást is a világ ellen: „Saját egyszerűségének és egyéniségének átérzése, miközben felfogta és elfogadta a Mindenség minden egyes individuumának egyszerűségét és másságát – ez az az érzelmi forrás, ahonnan filozófiája ered” – állapítja meg *A metafizikai nyugtalanság filozófusa* című munkájában Leszczyński, aki egyébként meg van győződve arról, hogy Witkacy „nem azok közé a filozófusok



közé tartozott, akik *művelik* a filozófiát: ő *teljes egészében megélte*. Mind életmódjára, mind csaknem egész művészi munkásságára rányomta bélyegét hihetetlen intenzitású filozófiai megszállottsága.” Nem véletlenül idézem Leszczyński Witkacy dolgozatát hosszabban. Azt hiszem, nézőpontja, amelyet Witkacy regényírói munkássága kapcsán fejt ki, jól hasznosítható kulcsot ad a Witkacy-jelenséghez. Azt írja: „Olyasféle regényeket, amilyeneket Witkiewicz írt, legjobb tudomásom szerint nem találni az egész világirodalomban. Hisz e regényeket egy filozófus írta, a szó elvi értelmében vett filozófus, s ez teljesen kivételes eset. (...) A Witkiewicz-regényben minden át van itatva metafizikával: a lét nagyszerűségével és borzalmával. Ebben a felfogásban a leghétköznapibb körülmények, a legnormálisabb élmények is valami új, valami különös és megnevezhetetlen jelentést kapnak. Azt, ahogy metafizikai érzéseit leírja: a világra való rácsodálkozást és elragadtatást, a metafizikai unalmat és rettegést, senki másnál nem találjuk s a különösségnek ez a sűrítőménye határozza meg a rémálom és a téboly határán mozgó regényeinek atmoszféráját. Miközben a *metafizikai kielégületlenség* parazsa izzik bennük. A kielégületlenségé, amely megszüli, táplálja és megöli a filozófust. Minthogy ő egész lényegében filozófus, minden reflexében, minden megérzésében, nemcsak a gondolatvilágában, hanem legmélyebb lényege szerint az.”

A botrányhős, a különc, a bohóc, aki minden tettét mégis halálosan komolyan veszi, ugyanaz a filozófus tehát, mint a lengyel katasztrofizmus prófétája, aki másfelől a húszas évek expresszionizmusának, pontosabban az expresszionizmus nagy európai másodvirágzásának magányos lengyel alakja, de akinek rokonságát nem nehéz kimutatni Wedekinddel vagy akár Jarry-val, aki mégis elsősorban a századforduló lengyel (nemzeti) expresszionistáiból (Wyspiańskiból, Przybyszewskiből, Micińskiből) táplálkozik, noha tagadásuk és kigúnyolásuk útján – és akinek színházát a már említett Boy-Żeleński „démonikus modernista szürkabarénak” nevezi. Amikor Witkacy – már jó két évtizeddel tragikus halála után – áttöri az előítéletek és a politikai cenzúra falait (a *Suszterek* ősbemutatóját

1957-ben betiltják, s a „tudományos színmű, dalbetétekkel” hivatásos színházban csak a hetvenes évek elején kerülhet színre), amikor világszerte már a hatvanas évektől) az egyik leggyakrabban játszott szerző lesz, akit az európai kultúrkörön túl is előszeretettel mutatnak be, e népszerűség nem mindig a Leszczyński-féle értelemben vett filozófus Witkacynak szól, azaz nem feltétlenül a teljes Witkacy-nak. Paradox módon Witkacy nonszensz dramaturgiája könnyebben elfogadható-értelmezhető, mint a teljes Witkacy-jelenség. Talán azért is, mert maga a műfaj – a színpadi megjelenítés – több alkalmat kínál a művek transzformálására, mint a regények vagy az elméleti írások; talán azért is, mert a drámaíró Witkacyban van a legtöbb önirónia, ami sajátos lehetőséget biztosít az interpretátornak az (egykori) mű és (mai) előadása közti időtávlat megjelenítésére.

Amennyire magyarul eddig megismertük, ugyancsak a drámaíró Witkacyval volt dolgunk. Már 1973-ban megjelent egy drámakötete az Európa Könyvkiadónál, amelyből a *Susztereket* még ki kellett hagynia a kötetet fordító és válogató



S. I. Witkiewicz: *Vízityúk*,
Miskolci Nemzeti Színház, 1979,
r: Fodor Tamás (fotó: Ilovsky Béla,
forrás: színhaz.net)

Kerényi Gráciának (később ez a darab is megjelent a Színház 1984/3. számában, ugyancsak az ő tolmácsolásában). Az első Witkacy-bemutatóra 1974-ben Szegeden került sor (*Az anya*), ezt követte 1975-ben egy főiskolai vizsgaelőadás (*Egy kis udvarházban*), majd 1979-ben Fodor Tamás rendező és Rajk László tervező talán máig legizgalmasabb és legeredetibb magyar Witkacy-előadása, a *Vízityúk* Diósgyőriben (a miskolci színház produkciójaként). A nyolcvanas évek közepétől megszorodtak a Witkiewicz-bemutatók színházainkban, habár nem is meglepő módon kiderült, hogy a színházak vagy az író által „túl életszerűnek” elkönyvelt darabjaihoz (*Az ősrült és az apáca*, *Hőbörgő János*, *Mátyás Károly*) vonzódnak, vagy a színpadi értelmezést közelítik az „életszerűséghez”, azaz a magyar realista színjátszási hagyományhoz. Jellemző módon a harmincas években keletkezett főmű, a világhatalom-rodófa-vízióba forduló suszterforradalom-darab,

a *Suszterek* bemutatására eddig nálunk senki sem vállalkozott. A magyar Witkacy-irodalom is szinte kizárólag a színpadi szerzőt vette tudomásul, azt hiszem, mindössze Nádas Péter kitűnő esszéje (*Witkiewicz a színház alatt*, *Nézőtér*, Budapest, 1983), Elbert János utószava az említett drámakötethez, valamint e sorok írójának néhány dolgozata (Nagyvilág 1974., Színház 1971., 1980., 1984.) említhető itt. Mindenesetre tudomást kellene vennünk végre a teljes Witkacyról.

Witkacy azonban nem lenne Witkacy, ha nem kíváncsoznék ide még egy kissé morbid posztumusz Witkacy-anekdota. Az író „demonstratív” öngyil-

kossága közel fél évszázadon át a lengyel–szovjet viszony kényes kérdésének számított. Akik eltemették az egykori kelet-lengyelországi falucskában, amely a háború után továbbra is a Szovjetunióhoz tartozott, még keresztet sem mertek állítani neki, csupán egy karót tűztek a földbe. Idővel mégis sírkövet kapott, ám kérdés, hogy a sírkő pontosan fed-e az alig jelölt sírhelyet. Születése centenáriumán tárgyalások kezdődtek Witkacy hamvainak hazatéréséről. Az ünnepélyes aktusra

1988-ban került sor, s miután Zakopanében lezajlott az író másodszori örök nyugalomra helyezésének nagyszabású állami és egyházi szertartása, kitört a botrány. Kiderült, hogy nem is Witkacy hamvait szállították haza, hogy az ukrán hatóságok eleve formálisan kívántak eleget tenni a kihantolás követelményeinek, hogy még csak fel sem merült a tudományos azonosítási eljárás lehetősége, hogy a Witkiewicz-család jelenlévő képviselője, aki a saját követelésére csak az utolsó pillanatban csatlakozhatott a delegációhoz, már a helyszínen tiltakozott, hisz a sírkő alatt másfél méter mélyen átlósan fekvő tetem előkerülő személyes tárgyai kézenfekvően bizonyították a tévedést. De sikerült őt is, másokat is elnémítani, minthogy működött még a lengyel sajtócenzúra, amely a lengyel–ukrán barátság megsértését látva az ügy esetleges szellőztetésében, minden publikációt letiltott. A botrányt azonban, amely annál nagyobbbat szólt később, csak elodázní lehetett. Az indulatok fellángoltak – és elültek. Utólag az igazi Witkacy-hívók azt mondják, inkább a halálból annyiszor tréfát űző író utolsó fintora volt az eset: amikor az utókor hivatalos pompával „utolsó útjára” kísérte – ő hiányzott a ceremóniáról.



Witkiewicz ünnepélyes újratemetése
Zakopanében, 1988
(fotó: Jacek Domiński, forrás: fakt.pl)

András Pályi: Witkacy, or Metaphysical Unrest

“On leaving the theatre, the spectator ought to have the feeling he has just awakened from some strange dream, in which even the most ordinary things had a strange, unfathomable charm that is characteristic of our dreams and incomparable to anything” – writes Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) in his essay on ‘Pure Form’. The author’s drama titled *Metaphysics of a Double Headed Calf* was presented to the Hungarian audience by Witkiewicz Theatre, Zakopane, at MITEM this year. András Pályi’s essay informs not only of the career path and creative creed of the versatile artist who had a tragic life, and who experimented with the dramaturgy of nonsense, among other things, well before his age. Readers also get an idea of the afterlife of Witkacy’s oeuvre and the late discovery of his dramas, which did not begin anywhere in the world or on domestic stages until the 1960s and ’70s.



SCHREINER DÉNES

Az őrület illúziói és a dionüszoszi tekintet tragédiája

*A Bakkhánsnők és Nietzsche színháza*¹

Euripidész *Dionüszosz*-drámájában „a mania állapota, az őrültség és az őrjön-gés egy teljes illúzióvilágot épít fel, melyet végül a kijózanodás sokkja bont le” – foglalja össze olvasatát a tanulmány írója, aki a filozófus Nietzsche alap-műve, *A tragédia születése* felől közelíti meg az antik szerző nevezetes alkotását, a mai színházi alkotók számára is létfontosságú kérdéseket járva körül. Euripidész drámája, melyet halála után, i. e. 405-ben játszottak először Athénban, 2022. május 14-én, a Nemzeti Színház művészeivel és a kaposvári színinövendékek közreműködésével, Teodórosz Terzopulosz rendezésében került bemutatásra, aki a Dionüszosz-kultusz újraértelmezőjeként vált a világszínház megkerülhetetlen alkotójává².

A mámornak, az elragadtatottságnak és az illúciónak az az egymáshoz kapcsolódása, melyet Friedrich Nietzsche műve, *A tragédia születése*³ tár elénk, tartogat még talányokat az értelmezés számára. Hogy ezekből néhányat felleljünk, az illúzió hatványra emelt formáihoz kell fordulnunk, azaz a tragédiát létrehozó formák mellett szemügyre kell vennünk azokat, melyek a tragédiákban találhatók. Működteti-e az antik tragédia önmagán belül azokat az erőket, melyek a nietzschei megközelítésben a tragédiát egyáltalán lehetővé teszik? Vajon hogyan

¹ Vö. Schreiner Dénes: *A mítosz filozófiája*. Tanulmányok az őrületről és a rettenetről, a felejtésről és a halálról. L'Harmattan, Budapest, 2017, 127–136.

² Lásd ehhez: Theodoros Terzopoulos: *Dionüszosz visszatérése* (ford. Regős János), Szcenárium, 2019. október, 19–27.

³ Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie* (1871). In Nietzsche (1999) Magyarul: Nietzsche (1986), fordította: Kertész Imre. A továbbiakban a német kiadásra hivatkozom, zárójelben a magyarra.

ábrázolja az antik színház az illúziót, végső soron magát a színjátszást? Van-e értelme Nietzsche esztétikai metafizikáját felvinni a színpadra?

A válaszok megtalálása érdekében egy kísérletre van szükségünk, melynek során segítségül hívjuk Euripidész *Dionüszosz*-drámáját. Ebben a *mania* állapota, az őrültség és az őrzöngés egy teljes illúzióvilágot épít fel, melyet végül a kijózanodás sokkja bont le. A tragikus tudat úgy merül itt el őrületének mélységeiben, hogy újra és újra, ám hasztalanul próbálja saját hasadtságát megszüntetni, megtalálni önmagát saját középpontjában és elérni a vágyott jelenlétet. A dionüszoszi maszkok mögött, úgy tűnik, valóban nincs senki. Az őrületnek ezek a fájdalmas és gyönyörteljes illúziói ugyanakkor egy olyan térben képződnek meg, melyben az őrült tudattal szemben mindig megtalálható egy őt figyelő tekintet, egyfajta néző a színpadon. Talán e néző az egyetlen, aki jelen van?

Nietzsche két istenség, Dionüszosz és Apollón alakjában látja meg azokat az erőket, melyek a létezés és a világ létrejöttében, így az olümposzi istenvilág kialakulásában is munkálkodnak.⁴ E két őselv metafizikai-ontológiai szerepe – Schopenhauer filozófiájából kiindulva – alapvetően úgy írható le, hogy a jelenségeken túli dionüszoszi kaotikusság, az egyediségeken túli ős-egy, énség (*Nur-Eine, Ichheit*),⁵ a világ ősművésze (*Urkünstler der Welt*)⁶ az apollóni *principium individuationis*⁷ segítségével rendezett kozmoszá artikulálódik, és a látszatvilág individuális sokaságaként nyer konkrét alakot. Másrésztől ugyanezen két istenségnek köszönhető a görög tragédia létrejötte, melyben a dionüszoszi mámor (*Rausch*) az apollóni álom (*Traum*) plasztikus ereje által nyer meghatározott formát.⁸ Nietzsche a kozmikus dráma és a dramatikus kozmosz képeit vetíti egymásra, nem véletlenül. Schopenhauer akaratról (*Wille*) szóló tanítása⁹ és a szilénoszi bölcsesség (legjobb az ember számára meg sem születni)¹⁰ nyomán úgy véli, hogy az ős-egy, a tudattalan akarat (*der unbewusste Wille*) és ennek individuációja fáj-

⁴ 34. o., 36. o.

⁵ 38. o. (42. o.) és 45. o. (51. o.) Az *Ichheit* fogalma természetesen fichtei-schellingi örökség is.

⁶ 48. o., 54. o.

⁷ 28. o., 28. o. Vö. Deleuze (1999) 26. skk. o.

⁸ 26. o. (25. o.) A plasztikus erő (*plastische Kraft*) a második *Korszerűtlen elmélkedés*-nek (*A történelem hasznáról és káráról az élet szempontjából*, 1873/74) egyik kulcsfogalma. Lásd Nietzsche (1999) 251. o., ill. Nietzsche (1989) 31. o. A fogalom szerepéről a korai Nietzsche történelem- és kultúrfilozófiájában lásd Schreiner (2002) 87. skk. o. A két istenség szerepét már Wagner is kiemeli *Művészet és forradalom* című írásában. Lásd Wagner (1995) 32. skk. o.

⁹ Lásd *A világ mint akarat és képzet* 18–29. paragrafusait. Schopenhauer (1991) 152. skk. o.

¹⁰ Mint ahogy azt Szophoklész *Oidipusz Kolónoszban* című tragédiájában a Kar éneklei (12241227. sor), de a gondolat megtalálható például Bakkhülidész V. *epinikion*jában is (160. skk. sorok). A párhuzamát felfedezhetjük, meglepő módon, még a Bibliában is, a *Prédikátor könyvében* (4,2–3) vagy az apokrif *Ezdrás apokalipszisében*.

dalommal (*Schmerz*), szenvedéssel (*Leiden*), rettenettel (*Schreck*) teli,¹¹ és csak a szép látszatvilágban nyerhet megváltást. A kozmosz működése drámai, pontosabban szólva tragikus folyamatként áll előttünk, és e kozmikus tragédia feloldásra, megváltásra (*Erlösung*) szorul.¹² E folyamat során a feloldás, a megváltás szerepe a létezés esztétikai szemléletére hárul, mely a világ illúziójában mint műalkotásban, mint a céltalan, ártatlan, hérakleitoszi-gyermeki játékban (*Spiel*) gyönyörködik.¹³ A „létezés és a világ csakis esztétikai jelenségként nyeri el örök igazolását”¹⁴ – hangzik a szöveg egyik kulcsmondata. Az ősellentmondással (*Urwiderrspruch*) teli ősfájdalom (*Urschmerz*) és összenvedés (*Urleiden*) így ősgyönyörbe, őssélvezetbe (*Urhust*) fordulhat át¹⁵ – valóságos „ősterápia” áll tehát előttünk. Ennek a – mondhatni – prekriztiánus szótériológiának magasabb hatványra emelt formája a görög tragédia, melynek világa, a tragikus kozmosz egyfelől felmutatja a kozmikus tragédia folyamatát, másfelől maga is mintegy továbbviszi e világfolyamatot, így nyújtva a megváltás magasabb szintű formáját. Mivel továbbszövi az illúzió fátylát, a tragédia – akárcsak az apollóni álom – a látszat látszataként (*Schein des Scheins*),¹⁶ az illúzió illúziójaként áll előttünk, s mivel minden illúzió megváltódás is, a tragédia végső soron a megváltás megváltásának is bizonyul.

Mint látható, Nietzsche antiplatonikus gondolatmenete egy – legalábbis potenciálisan – végtelen sort nyit meg, melyben az illúziókon belül keletkező minden további illúzió a megváltódás egyre teljesebb formáját mutatja. Mindez egyfelől azt jelenti, hogy a teljes megváltás talán soha nem érhető el, mivel azt csak a folyamat egésze viheti végbe, másfelől, hogy mindegyik fokozaton maga az egész folyamat tükröződhet. Ez a végtelen sorozat tehát minden egyes konkrét megváltás illúzióját, az ebből fakadó frusztráció fájdalmát kombinálja és kompenzálja minden egyes konkrét illúzió megváltásával, kielégülést és gyönyört adó meghaladásával.

Ám van a dolognak egy másik oldala is. Nietzsche az apollónihoz – melynek adekvát megjelenése a kép – olyan fogalmakat társít, mint a vízió, a látomás, a látszat (*Vision, Schein*),¹⁷ az érzéksalódás, az illúzió, a szemfényvesztés, az ámitás (*Täuschung*),¹⁸ a fantázia (*Phantasie*),¹⁹ az önismeret (*Selbsterkenntnis*),

¹¹ 35. sk. o., 38. sk. o.

¹² 38. o., 42. o.

¹³ 153. o., 199. o. Vö. Hérakleitosz B 52 DK. A világjáték (*Welt-Spiel*) gondolata felbukkan A *filozófia a görögök tragikus korszakában* (1873) című hátrahagyott írásban is. Lásd Nietzsche (1999) 830. o., ill. Nietzsche (1988) 90. o. Vö. Deleuze (1999) 44. skk. o.

¹⁴ 47. o., 54. o.

¹⁵ 44. o., 49. o.

¹⁶ 39. o., 42. o.

¹⁷ 38. o., 42. o.

¹⁸ 18. o., 14. o. Vö. 149. o., 194. o.

¹⁹ 27. o., 27. o.

a mérték (Maass)²⁰ stb. A dionüszoszit – mely a zenében nyer legteljesebb kifejeződést – a már említett mámor mellett pedig olyan fogalmakkal jellemzi, mint az elragadtatottság (*Verzückung*),²¹ a mértékfeletti (*Uebermaass*),²² a felajzottság (*Erregung*), a megszállottság (*Schwarmerei, Begeisterung*),²³ az átváltozottság (*Verwandlung*) és az elvarázsoltság (*Verzauberung*)²⁴ stb. Mindezek a jellemzők egy olyan jelenséget írnak körül, illetve egy olyan állapothoz társíthatóak, melyről A tragédia születése közvetlenül nem nagyon beszél,²⁵ ám amelyet két előmunkálatnak tekinthető rövidebb írás, A dionüszoszi világszemlélet²⁶ és A tragikus gondolat születése²⁷ megemlíti, és amely Nietzsche későbbi személyes és gondolati útja során nagy jelentőségre tesz szert. Ez a Dionüszosz nyomában ott járó állapot, vagy – ha tetszik – sajátos létperspektíva nem más, mint az őrület (*Wahn*).²⁸

Azonban a görög tragédia nemcsak kultusza Dionüszosznak, a *theosz mainoménosznak*, az őrjöngő/őrült istennek, hanem némely esetekben megjeleníti, színpadra is állítja az őrületet – akár tragikus állapotként, akár tragikus nézőpontként. Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy ezek az őrületet tematizáló darabok majdnem mindig összekapcsolják az elvakultság, az őrület és az őrjöngés, vagyis az *até*, a *mania* és a *lüssza* hatalmának megjelenését – akár Dionüszosztól erednek ezek, akár

²⁰ 40. o., 44. o. Az apollóni és nem a dionüszoszi kiemelkedő fontosságára hívja fel a figyelmet Peter Sloterdijk *A gondolkodó a színpadon* című tanulmánya. Lásd Sloterdijk (2001) 54. skk. o.

²¹ 56. o., 66. o.

²² 40. o., 45. o.

²³ 63. o., 74. o.

²⁴ 61. o., 72. sk. o.

²⁵ A könyv egy helyen arról beszél, hogy a homéroszi görögségnek az apollóni kultúra segítségével kell „a borzalmakkal teli, fájdalmas és szenvedésre hajló világszemlélet mélységein gyönyörteli illúzióval (*lustvolle Illusionen*) és ábrándképei (*Wahnvorspiegelungen*) erőteljes felcsillantásával felülkerekednie”. Lásd 37. o., 40. o. A *Wahnvorspiegelung* kifejezés, mely magában foglalja az őrületet (*Wahn*) jelző szót, fordítható akár őrült látszatnak is, és olyasmiket jelenthet, mint káprázat, ábrándkép, ámítás, csalódás, tévképzet/tévhit/téveszme, melyeket legjobban talán a *delúzió* fogalmával foglalhatunk össze. Egy másik fontos szöveghelyen pedig, mely a tragédia újjászületéséről szól, Nietzsche a dionüszoszi élethez az akarás és a fájdalom mellett az őrületet (*Wahn*) társítja. Lásd 132. o., 169. o.

²⁶ *Die dionysische Weltanschauung* (1871). In Nietzsche (1999), magyarul Nietzsche (2013).

²⁷ *Die Geburt des tragischen Gedankens* (1871). In Nietzsche (1999).

²⁸ A dionüszoszi világszemléletben Nietzsche arról ír, hogy a tragikus művészetben a megbűvölés (*Verzauberung*) dionüszoszi ereje által „minden, ami valóságos, feloldódik a látszatban (*Schein*), és mögötte az *akarat* egységes természete (*einheitliche Willensnatur*) mutatkozik meg [...] Az illúzió, az őrület a tetőfokára hágott (*Die Illusion, der Wahn ist auf seiner Höhe*).” Lásd Nietzsche (1999) 570. o., magyarul Nietzsche (2013) 31. sk. o. A *tragikus gondolat* születése mindezt majdnem szó szerint megismétli. Lásd Nietzsche (1999) 599. o.

más istenségtől – a látomás, a látszat, az illúzió megjelenésével, vagyis éppen azal a jelenséggel, melyet a nietzschei szöveg az apollóni megváltódáshoz kapcsol. Éppen ezért a következő kérdéseket tehetjük fel: vajon hogyan ábrázolja az antik színház az örület és az illúzió összekapcsolódását? Van-e megváltódás a színpadon belüli színpadon? Vajon működteti-e az antik tragédia önmagán *belül* azokat a dionüszoszi és apollóni erőket, melyek a nietzschei megközelítésben a tragédiát magát létrehozzák? Egyáltalán: milyen színházrendezőnek bizonyul Nietzsche?

A válaszok megtalálása érdekében rendhagyó kísérletre van szükségünk, melynek során a nietzschei szöveg értelmezéséhez segítségül hívunk néhány részletet Euripidész *Bakkhánsnők* című tragédiájából. E darabban szintén – akár csak *Az őrvjögő Héraklészben* és Szophoklész *Aiaszában*²⁹ – az örületben képződő illúzió áll a tragikus cselekmények középpontjába, ám az örületet adó istenség – szemben a fentiekkel – itt maga Dionüszosz. Rendhagyó a kísérlet, hiszen az örület fogalmát a nietzschei életmű felől nézve mintegy „visszaolvassuk” A *tragédia születésébe*, ráadásul éppen annak az Euripidésznek a darabját vesszük alapul, akit Nietzsche – Szókratészsel együtt – a tragédia haláláért tesz felelőssé.³⁰ Mindehhez hozzátehetjük, hogy a filozófus a *Bakkhánsnőkben* mintegy Euripidész „palinódiáját” látja, melyben az élete végén az addig megtagadott Dionüszosz dicséretét zengi – hasztalan.³¹

E „visszaolvasás” legitimitását támaszthatja alá, a már említett szempontok mellett, Platón korábban már vázolt örület-tipológiája a *Phaidroszban*. Hiszen noha Nietzsche az elragadtatottságot vagy az örületet Dionüszosz istenhez kapcsolja, az antik felfogás más istenekhez is rendelt hasonló állapotokat, például éppen ahhoz az Apollónhoz, aki Nietzschénél a dionüszoszival ellentétes póluson helyezkedik el. Platón tehát a szent *mania* alá olyan jelenségeket és olyan isteneket sorol, amik és akik Nietzsche szövegében a tragédia és az egész világfolyamat létrehozói. Vagyis az ókori filozófus szövegéből kiindulva megkövethető az az állítás, hogy Nietzsche olyan princípiumokat és állapotokat tár elénk, melyek majd mindegyike az örület egy-egy típusával hozható összefüggésbe. Amennyiben ez így van, úgy a görög tragédiákban ábrázolt örületek (*até*, *mania*, *lüssza*) valóban hatványra emelik a nietzschei által említett folyamatot, főképp mivel a darabokban egy teljes illúzióvilágot építenek fel, vagyis épp azt tárják elénk a tragédián *belül*, amiről szerzőnk a tragédiák létrejötté kapcsán beszél. Tehát nem pusztán két, hanem három szinten működik a látszatképződés, először mint a világ létrejöttének *kozmosz* folyamata, másodszor mint a tragédia létrejöttének *esztétikai* folyamata, harmadszor pedig mint a tragédiabeli illúzióvilág felépülésének *örületes* folyamata. Mindez indokoltta teszi, hogy Nietzsche

²⁹ Lásd ezekről *Anthróposz mainomenosz* és *Hérósz mainomenosz* c. tanulmányainkat e kötetben.

³⁰ Nietzsche Szókratészhez, a görögséghez és a kereszténységhez való viszonyáról az európaiság kontextusában lásd Czeglédi (2013) 26. skk. o.

³¹ 82. sk. o., 100. sk. o.

szövegének mélyebb megértése és egyúttal továbbgondolása érdekében megvizsgáljuk az örület és illúzióképződés ábrázolását Euripidész darabjában.

A *Bakkhánsnőket* (*Bakkhai*)³² Euripidész halála után, i. e. 405-ben mutatták be Athénban. Szemben az eddig tárgyalt darabokkal, itt az őrvjngés több szereplőre is kiterjed, így az illúzióképződés többszörös módon megy végbe, szövevényes és bonyolult világot hozván létre. Először Pentheusz anyja, Agaué és nővérei, Autonoé és Inó, illetve az őket követő thébaibeli nők esnek dionüszoszi őrvjngésbe. Majd maga Pentheusz, a város uralkodója, aki Dionüszosz kultuszát el kívánja törölni és az isten papját – aki valójában az isten maga – elveszejteni igyekszik, kerül fokozatosan a soknevű³³ istenség hatása alá. Végül Agaué testvéreivel az őket kilesni próbáló Pentheuszt, vagyis tulajdon fiát széttépi, hogy fejét magával hozva térjen vissza a Kithairónról a városba, Thébaiba. Itt apja, Kadmosz és Teiresziasz, a jós segítségével fokról fokra kijózanodik, és felismeri tettét. A nők, illetve Pentheusz örülete során tehát különféle illúzióvilágok épülnek fel, kapcsolódnak egybe és bontódnak le.

A dionüszoszi *mania* és *lüssza* okozta – számunkra most legfontosabb³⁴ – illúzióképződések a következőképpen foglalhatóak össze:

<i>Ki</i>	<i>Mit/kit</i>	<i>Minek/kinek lát</i>
Pentheusz	Bika	Dionüszosz ³⁵
Pentheusz	Dionüszosz képmása	Dionüszosz ³⁶
Pentheusz	Dionüszosz	Bika ³⁷
Agaué és társai	Pentheusz	Oroszlán, Bika ³⁸

Mint látható, Pentheusz illúziói Dionüszoszra vonatkoznak, mégpedig „oda-vissza”, hiszen előbb egy bikát és egy képmást (*phaszma*) vél Dionüszosznak, pontosabban papjának, majd amikor már teljesen kezd eluralkodni rajta a dionüszoszi megszállottság, az istenséget (annak papját) látja bikának. Agaué és társai végső illúziója Pentheuszra vonatkozik, itt szintén megjelenik a bika alakja az oroszláné mellett. Vagyis nem egyetlennel, hanem egymással szemben álló őrvjngőkkel van dolgunk. Ráadásul Pentheusz – szemben például Héraklésszel –

³² Ld. Euripidész (1900), magyarul Euripidész (1984), fordította: Devecseri Gábor.

³³ Bromiosz, Bakkhosz, Iakkhosz, Dithürambosz stb.

³⁴ Merthogy találunk más példákat is, hiszen egyrészt annak idején a gyermek Dionüszosz életére törő Hérát is megtéveszti Zeusz, másrészt Agaué és csapata már Pentheusz meggyilkolása előtt is a szelídebb és vadabb örület különféle jelenségeit produkálják. És akkor még nem is beszéltünk a Dionüszoszt kísérő ázsiai bakkhánsnők konzolidált, kanalizált, kultikus keretek közé szorított szent eksztázisáról.

³⁵ Lásd 617. skk. sorok.

³⁶ Lásd 629. skk. sorok.

³⁷ Lásd 920. sor.

³⁸ 1174., ill. 1185. sor.

örjögésében végül nemhogy nem öli meg örijögése okozóját, hanem maga válik áldozattá. Vadászni vágyik, ám maga lesz vad. De ez még csak a dolog egyik része. Mert ha megfigyeljük az illúziók tárgyát, úgy kirajzolódik előttünk a *Bika, Oroszlán–Dionüszosz–Pentheusz* hármasság egy olyan sorozatként, melynek bármelyik tagja helyettesítheti a másikat. Ebben nem csak az a figyelemre méltó, hogy a Bika és az Oroszlán Dionüszosz isten állatai, akiknek alakjában az isten megjelenhet,³⁹ hanem az is, hogy Pentheusz széttépetése során végül is Dionüszosz (Zagreusz) sorsát viseli el, azaz ő maga válik az istenség egy alakjává. Dionüszosz mint isten ezáltal nemcsak állatalakban, képmásban vagy éppen az őt képviselő pap alakjában jelenik meg, hanem a megölt királyéban mint áldozatában is. A tragédia tehát különféle létmódok közti átjárást mutat fel, s ez a dionüszoszi legbenső lényegét érinti. Az isteni, az emberi és az állati lét ontológiai szilárdsága fellazul,⁴⁰ a különféle létformák közti átmenetek lehetőség megnyílik. Aiasz vagy Héraklész illúzióvilágával szemben, ahol a valóság határai sokkal élesebben megrajzoltak, itt egy másik létrendbe nyerünk bepillantást. Ám nem kifejezetten a már említett *metamorfózisok* világa áll előttünk – ahol szintén bevett a határátlépés –, hanem inkább a valóság képlékeny, cseppfolyós mivolta, a potenciálisan folytonos átváltozások és alakváltogatások *szédületes-varázslatos* birodalma. Tulajdonképpen nem az örület által megképzett illúziókról van itt szó, hanem arról, hogy e folyton átalakuló létforma áttör a szilárd létstruktúrán. Pentheusz végül is valóban tisztán lát, méghozzá a lehető legtisztábban, mikor istenét Bikának látja, és Agaué is a lét legmélyére pillant, mikor fiát állatalakban pillantja meg.⁴¹ Nincs illúzió, mert minden az, nincs valóság sem, mert minden az.

Mindez a *kultusz*, különösképpen a *misztérium* keretei között, melyhez Dionüszosz különféle *mítoszai* kapcsolódnak, egy dramatikus folyamatba ágyazódnak, melynek vége feloldást/megváltást kínál. A vallásos görög, a műsztérion beavatottja saját létét is e meghaló, de halálából feltámadó isten sorsához kapcsoltnak tudja, az isten drámája az ember számára a halhatatlanság és a boldogság ígéretével kecsegtet. Ám ha e mítoszokat kioldjuk a vallási-misztériumi összefüggésből és a dráma terébe állítjuk, úgy megmutatkozik az egész folyamat

³⁹ 1017–1018. sor. A Kar még a sárkányt (*drakón*) is megemlíti.

⁴⁰ Mindehhez hozzávehető természetesen az istenség növényi (szőlő, fenyő, repkény, borostyán) aspektusa is, de akár élettelen formákat (kő, maszk) is említhetünk. Lásd Kerényi Károly: *Gondolatok Dionysosról*. In Kerényi (1984) 188. skk. o. Vö. pl. Frazer (1995) 253. skk. o. Hogy jobban megértsük a Dionüszosz-kép változatosságát és módosulásait képzőművészeti illetve színházi kontextusban a tragédiát megelőző évtizedekben, lásd pl. Isler–Kerényi (2010) 17. skk. o. és Ritter (2009) 24. skk. o.

⁴¹ Pentheusz fent már jelzett illúziójában, mikor Dionüszosz (papját) bikának látja, másfajta látomásai is társulnak mindehhez. Két Napot lát fent az égen és Thébát is megkettőzve látja. Dionüszosz mindezt azt feleli: „Azt látod, mit látni kell.” (Lásd 918–924. sorok.) E kétértelmű kijelentés a tragédia egyik legfontosabb mondata. A másik a mottóban jelzett gondolat, mely a daimóni/isteni sok alakjáról szól. Euripidész ezt is és számos más tragédiáját ugyanezen sorokkal zárja.

megváltás nélküli *tragikuma*, az isten ellen lázadó, istensorst elviselő ember halálának borzalma. Euripidész tragédiája a kultikus összefüggésétől megfosztott mítoszt állítja elénk, s az abban megnyilatkozó istenség rettenetes mivoltát. Az ontológiai képlekennyé vált világ az emberi sorsot magáénak tudó halandó számára végzetessé, pusztítóvá válik, hacsak nem engedi át magát teljesen e rettentő istennek, Dionüszosznak, a *mainomenosz theosz*nak.

De mi a helyzet a nézővel, a szemtanúval, a tanúságtévővel? Euripidész felvitte a nézőt a színpadra, állítja Nietzsche,⁴² s ebben igazat adhatunk neki, ám nem egészen abban az értelemben, ahogy ő gondolja. A korábban tárgyalt darabokban azt láttuk, hogy örület illúziójából fakadó gyilkosságok szemtanúi – mint Odüsszeusz az *Aiasz*ban vagy Amphitrüön Az *örjöngő Héraklész*ben – nézővé válnak a színpadon belül. Ám míg Odüsszeusz láthatatlan leskelődő, azaz egyfajta *voyeur* volt Szophoklész darabjában, Amphitrüön inkább *veszélyeztetett néző*nek tekinthető, aki – bár túlélte, hogy belepillantott Héraklész örületébe – maga is bevonódott a tragédiába. A *Bakkhánszók* e két színpadra felvitt nézői pozíciót egyesíti. Pentheusz titokban akarja kilesni Agaué és társnői vélt kicsapongásait, ám végül maga válik az örült tekintet tárgyává és így áldozattá is. Mindezt abban az állapotában szenved el, mikor maga is dionüszoszi állapotba kerül, azaz az isten papját követve az isteni nézőpont ideiglenes hordozójává válik. Gyönyörteljes és gyönyörre éhes illúziójában a gyönyörűséges-gyilkos illúzió áldozatává. Széttépetése és halála által tulajdonképpen ez a dionüszoszi perspektíva tűnik el a darab világából, sorsa végül is a *tekintet tragédiáját* példázza.⁴³

Persze az ő halálának is vannak szemtanúi, a megvadult mainaszokon kívül őt is nézik valakik. Két ilyen tekintetről tudunk, az egyik a Hírnök, aki a városba visszatérve beszámol a tragédiáról, miáltal az ott lévők – beleértve Kadmoszt és Teiresziaszt is – még azelőtt értesülnek a történekről, hogy Agaué megérkezne, hogy aztán az apjával való párbeszéd során fokról fokra kijózanodjon.⁴⁴ Ez a hírnöki nézőpont lesz a nézők/olvasók nézőpontja is, egy illúziómentes, emberi perspektíva, mely felől nézve Pentheusz sorsa valóban „gyászos”-nak mutatkozik, mint ahogy azt a neve is jelzi. Dionüszos papja viszont eltűnik a színről, hogy aztán a darab végén, az úgynevezett *deus ex machina* során már valóban istenként jelenjen meg és rendelkezzen a túlélők további sorsa felől. Az isteni tekintet tehát magára hagyja a Kithairón ormán az emberit, leválik róla, és a saját szférájába húzódik. Pentheusz meghal, Agaué Thébaiba visszatérve a dionüszosziból a józanemberibe esik vissza. Ami az örületben egyesült, most ismét szétválik, csak a borzalom látványa marad. Pentheusz sorsa mellé, mely a tekintet tragédiáját példázza, Agaué sorsa állítódik, a kijózanodott, illúzióját veszített tekintet rettenetes belátása saját korábbi tetteibe. Mindezt az isteni tekintet távozása okozza, a dionüszoszi perspektíva vissza-

⁴² Lásd 76. skk. o., 92. skk. o.

⁴³ Mindezt nevezhetjük akár a darab „metateátrális” vagy „metatragikus” dimenziójának is. Lásd erről Bierl (1991) 111. skk. o., illetve 177. skk. o.

⁴⁴ A jelenet párhuzamba állítható az eszméletét visszanyerő Héraklész párbeszédével Amphitrüónnal.



Kadmosz (Schnell Ádám) és Agaué (Szűcs Nelli) a *Bakkhánsnők* előadásában, Nemzeti Színház, 2022, r: Teodórosz Terzopulosz (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

húzódása. Euripidész drámája így tulajdonképpen a megjelenő majd eltűnő isteni tekintet felmutatása. Mi nézők pedig ott állunk a thébaiakkal együtt kisemmizve a darab végén, valósággal elvakítva az istenség rettentő éles fényétől.

A fentiekből kiindulva tehát Nietzsche szövege új megvilágításba kerülhet. Mert azt láthatjuk, hogy a görög tragédiákban az *até*, a *mania* és a *lüssza* állapota, az *őrültség* és az *örjöngés* egy teljes illúzióvilágot épít fel, melyet végül a kijózanodás sokkja bont le. Az *őrület* látványa nem enged bepillantást az illúzióba, csak az *örjöngő* tragikus tudat részleges megmutatkozását teszi lehető-

vé. E tudat úgy jelenik meg, mint ami elmerül *őrületének* mélységeiben, gyönyörteljes illúzióiban, ám eközben újra és újra hasztalanul próbálja saját hasadtságát megszüntetni s megtalálni önmagát saját középpontjában. Nem az én dionüszoszi feloldódása, hanem kétségbeesett önkeresése vezérli a mozgást, az apollóni illúzió egy olyan énré van vonatkoztatva, amely nem létező, ám létrejönni akar. A dionüszoszi maszkok mögött, úgy tűnik, valóban nincs senki, aki a maga konkrétságában jelen lenne. Az *őrület* így jelen-nem-lét, ámde olyan, mely számára mindez szenvedés és nem megváltódás. Az illúzió nem rettenetet elfedő fátyolnak bizonyul, hanem olyan fátyolnak, melyet szétfeszít az *őrület*, sőt amely éppen az *őrület* rettenetének megmutatkozása. Az *őrület* illúziója csak abban az esetben adhatna feloldást, ha teljes világgá tudna kitágulni, vagyis ha az *őrült* tudat örökké nem térne vissza önmagához. A dionüszoszi *őrület*, ahogy ezt a *Bakkhánsnők* mutatja, többszörös illúziói révén mintha eljutna ennek határáig, ám ott mintha visszafordulna. Agaué, Pentheusz és Dionüszosz eggyé válása ugyanis csak a kultuszban, a misztériumban, de nem a tragédiává kibomló mítoszban lehetséges.⁴⁵ És mert az *őrület* illúzió-világa minduntalan körülhatárolódik a kijózanodás által, végül csupán az illúzióvesztés fájdalma lesz látható. Az *őrület* így a kijózanodás felől mutatkozik meg, mintegy onnan konstituálódik. Azt a teret, melyet az *őrült*, az *énjét* elvesztett hős elragadtatottságában kiszakít a normalitás világából, körülhatárolja a józanság világa, a látszat borzalmának, nem pedig szépségének felismerése.

Az *őrületnek* ezek a fájdalmas és gyönyörteljes illúziói épp ezért egy olyan térben képződnek meg, melyben az *őrült* tudattal szemben mindig megjelenik egyfajta néző a színen. A megdöbbszent Odüsszeusz, az összetört Amphitrüón, a tanúságot tevő Hírnök. Az *őrület* üres maszkjaival szemben végül csak ez a fi-

⁴⁵ Vö. Devecseri (1968) 78. skk. o.

gyelő tekintet marad. Ha van értelme valamiféle megváltásról beszélni, akkor az csupán ennek a tekintetnek az állandó jelenléte a színpadon és a nézőtérén. Ámde ez a megváltás, ez a katarzis nem a rettenettől vált meg, hanem a rettenet által, sőt rettenettel teljesen. A kozmikus tragédiát figyelő Nietzsche mintha ki-kacsintana ránk rendezői székéből.

Irodalom

- BIERL, Anton F. Harald (2012): Dionysos' Epiphany in Performance. The God of Ecstatic Cry, Noise, Song, Music, and Choral Dance. In *Electra 2: Dionysus: Myth, Cult, Ritual*.
- CZEGLÉDI András (2013): Fjodor Mihajlovics Niëtzky. Szélgjegyzetek a kései Nietzsche nihilizmus- és esztétikumképehez. Budapest, L'Harmattan.
- DELEUZE, Gilles (1999): Nietzsche és a filozófia. Debrecen–Budapest, Gond Alapítvány–Holnap.
- DEVECSERI Gábor (1968): Kultusz, mítosz, dráma. Jegyzet Euripidész „Bakkhánsnők”-jéhez. In Euripidész: Bakkhánsnők. Budapest, Magyar Helikon.
- EURIPIDÉSZ (1900): Euripidis Tragoediae, Lipsiae (Leipzig), Teubner.
- EURIPIDÉSZ (1984): Euripidész drámái. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- FRAZER, James G. (1995): Az Aranyág. Budapest, Osiris Kiadó–Századvég Kiadó.
- ISLER-KERÉNYI, Cornelia (2010): „Színház és ikonográfia: Dionysos a Bacchánsnőkben.” In Ókor 2010/2.
- KERÉNYI Károly (1984): Halhatatlanság és Apollón-vallás. Budapest, Magvető Kiadó.
- NIETZSCHE, Friedrich (1988): Ifjúkori görög tárgyú írások. Budapest, Európa Kiadó.
- NIETZSCHE, Friedrich (1989): A történelem hasznáról és káráról. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999): Sämtliche Werke 1.: Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen, Nachgelassene Schriften 1870–1873. München, Walter de Gruyter, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.
- NIETZSCHE, Friedrich (1986): A tragédia születése. Budapest, Európa Könyvkiadó
- RITTER, Stefan (2009): „Dionysos és az emberi világ az athéni vázafestészetben.” A Lénaia-vázák és ikonográfiai kapcsolataik. In Ókor 2009/1.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1991): A világ mint akarat és képzet. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- SLOTTERDIJK, Peter (2001): A gondolkodó a színpadon. A Jó Hír megjavításáról. Budapest, Helikon Kiadó.
- WAGNER, Richard (1995): Művészet és forradalom. Budapest, Seneca Kiadó.

Dénes Schreiner: Illusions of Madness and the Tragedy of the Dionysian Look (Theatre of *The Bacchae* and Nietzsche)

In Euripides' drama *Dionysus*, “the state of mania, madness, and rage build a complete world of illusions, which is finally decomposed by the shock of sobriety” – the author of the study summarizes his own reading, approaching the ancient author's famous piece from the philosopher Nietzsche's fundamental work, *The Birth of Tragedy*. Dénes Schreiner revolves around these issues, vital to today's theatre creators, in his essay. Euripides' drama, which premiered in Athens in 405 BC after the death of the tragedian, was performed on May 14, 2022 by the artists of the National Theatre in Budapest with the participation of drama students from Kaposvár, directed by Theodoros Terzopoulos, who has become an unavoidable creator of world theatre as a reinterpretation of the cult of Dionysus.



VÉGH ATTILA

Azért a vér az úr

Dionüszosz-Terzopulosz

Sokféleképp meg lehet tagadni Dionüszoszt. Az ember elhitetheti magával, hogy ő már annyira civilizált lény, hogy lelke ösztönmélyi párái rég kigőzölögtek egy tudatosan irányított fordított inhaláció során, amely az univerzumba, tehát a végtelen kukájába pumpálta mindazt, amire magunkból nincs szükségünk ahhoz, hogy sikeresek legyünk. Hogy korunk Dionüszosz-tagadó, hiperkorrekt lakói egytől-egyig sikerorientáltak, az nem véletlen, hiszen sikernek azt nevezzük, ha az ember a többiek szemébe nézve apró tükröket lát, és azokban addig illegeti magát, amíg mindannyian kölcsönösen ki nem elégülnek a korrekt, steril, ön-elégült élet nagy közös látványában. (Megtévesztő lehet, hogy azt írom: *közös*. Mert az efféle individuális pislogásokból soha nem rajzolódik körénk az a mitikus, lepkék járta rét, amely millió csodát pislogva körénk úgy lát bennünket a világ közepének, mint annak a rendje.

Az ember megtagadhatja a nüzai istent úgy is, hogy azt mondja: nemcsak hogy tudatos lény vagyok, de önálló is, úgyhogy nekem ne gyertek olyanokkal, hogy közösség, nép, nemzet. Ezek nem léteznek, mert valójában csak az egyén létezik. Minden más csak fogalmi fantáziálás. A társadalom egyénekből áll, ezért semmi mással nem kell törődnünk, csakis azzal, hogy az egyedek jól érezzék magukat. Ez a közösség létének végső és egyetlen értelme.

Végül az ember megtagadhatja őt úgy, hogy lebecsüli a mámort. Ez különösen akkor veszélyes, ha az ember amúgy művésznek képzei magát. Ha nincs mámor, megszállottság, megmagyarázhatatlan hevület, amely az álmokat alkotói hőfokra fűti, nincs mű. (Ne tévesszen meg bennünket, hogy ha művészeti életünk teljesítményeit vizsgáljuk, általában azt látjuk, hogy nincs mű. Az, hogy szociológiailag a művészek elsőprő többsége valójában nem művész, semmit nem csorbít ontológiai-esztétikai tételünk élén.)

A fenti megtagadás-felhőből most úgy lép elő Dionüszosz, mint akit már jól ismerünk. A természet, az ösztönvilág, a kollektív egybeolvadás, a mámor or-

giasztikus, földi istene ő, akit végül olümposzi kollégái befogadtak, de akinek semmiféle rend nem parancsol. Lelkünk mélyén ő az úr.

Aki Dionüszoszt megtagadja, saját lelkét tagadja meg, és a büntetés is ehhez mérten szabatik ki: olyan mélyen villámlik át a megtorlás a bűnösön, amilyen mélységet ő fölsértett hübriszével. Aki mindent tagad, azt előbb-utóbb dühöngő mainászok tépik szét, ez a dolgok menete. Így történik a *Bakkhánsnők*ben is, sőt. Akit saját anyja tép szét látomásos őrjöngésében, annak a megszületéshez való joga utólag érvénytelenített. De végtére is mi történt itt?

Ahogy fölmege a nemlétező függöny, a trónján ülő Kadmoszt látjuk. Mögötte a falon 196 darab transzfúziós vérzacskó, szimmetrikus rendbe függesztve. Csövek indulnak belőlük a király teste felé. Kétoldalt két hatalmas fehér palack áll, OXYGEN felirattal. A király óriási vérpókként, a világot élte-tő és annak vérét szívó vámpírkirályként trónol a sötétség közepén. A vérszakok négyzethálója olyan, mint az égből nézett sárkányfog-ve-temény, utalva a város alapításának ősmítoszára. Kadmosz uralmi helyzete azonban valamennyire elfekvő is, intenzív osztály, egy hal-dokló világ utolsó helytartójának kórterme. Mert az istenekben megrendült a hit, a hagyomány világrendje töredezik.

Dionüszosz azonban megjelent ezen a földön – ahogy számot ad arról, merre tartott útja, míg ideért, az vélhetően a Dionüszosz-kultusz terjedésének földrajzi-kultúrtörténeti bédekkere – és bakkhánsait hadba szólítja. A hívek kimeredt szemmel, tátott szájjal játsszák végig az előadást: megannyi Dionüszosz-maszk. A szereplők hangja is erősen stilizált: mintha maszk mögül szólnának hozzánk. A dionüszikus orgia vad. Ez itt, kérem, az ókori görög színház lelke. Itt nincsenek metaforák, nincsenek kifinomult intellektuális utalások, ez az előadás nem az értelmiségi, túlművelt agyakhoz szól, hanem a zsigerekhez.



Euripidész: *Bakkhánsnők*, Nemzeti Színház, 2022, r: Teodórosz Terzopulosz
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)



A kórus tagjai az előadásban
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

Iszonyú erő árad a színpadról, minden szereplő kiváló, senki nem lóg ki, nem is lóghat, hiszen a kollektív dionüszoszi mámorban, amit mindannyian elemi erővel élnek át és jelenítenek meg, az egyéni körvonalak már feloldódtak. A kultusz lényegénél vagyunk, a vér forrásvidékén. Merüljünk alá.

De előbb egy személyes kitérő. Mióta egyre reménytelenebbül öregszen, a természethez egyre közelebb élek. Most forgatom harmadik természetfilmet. Ezek azonban nem a hagyományos értelemben vett természetfilmek. Engem nem a természettudomány érdekel, hanem a misztérium. A borzongás, amely elfog, ha egy őszi hajnalon lessátramtól néhány méterre bóg a szarvasbika. A csodálatról szeretnék számot adni, ez minden. Most készülő filmem mottója egy Fehér György idézet: „Én semmit sem tudok, de azt hiszem, mindent sejtek”.

Aki képes rá, hogy feladja énje merev körvonalait, hogy feladja a tudás imperatívuszát, az beléphet Dionüszosz erdejébe, ahol a sejtelem, a csodálat az úr.



Pentheusz (Herczegh Péter) jelenete
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)



Dionüszosz „nyomása alatt”
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Rácsodálkozhat a megrendítő dionüszoszi valóságra: ha nincs kollektívum, nincs egyén sem; ha nincs *phüszisz*, nincs *nomosz*; ha nincs mámor, nincs mélység; ha nincs *müthosz*, nincs *logosz*.

Kadmosz unokája, Pentheusz nem képes az önfeladásra. Ő a társadalmi rend és a morál talaján áll. Egy királynak körülbelül ez a dolga. Csakhogy az új kultusz az okosan kidolgozott társadalmi rendet, a *nomoszt* éppen azért tagadja, mert a *phüszisz*, azaz a lét legforróbb mélyében akarja elmeríteni híveit. Pentheusz okos, de nem elég bölcs ahhoz, hogy ezt az okosságot elküldje a fenébe, ha itt az idő. A logika derűje, a morál napvilága fátyol, amely elfedi a létezés rettenetét. A *deinoszt*, a borzalmast azért kell elfedni, mert a hanyatlás, az erőtlenedés korszaka már elvesztette a kapcsolatot a lét forrásaival, és az emlékezet vize a meggyöngült szervezet számára a halált jelentené. A görög *pentheó* ige azt jelenti: megsemmisít, meggyászol.

Pentheusz neve előre megjósolja sorsát. Ő az, akit anyja majd keser-



Dionüszosz (Bordás Roland) és Pentheusz (Herczegh Péter) páros jelenete utóbbi széttépetése előtt
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhez.hu)

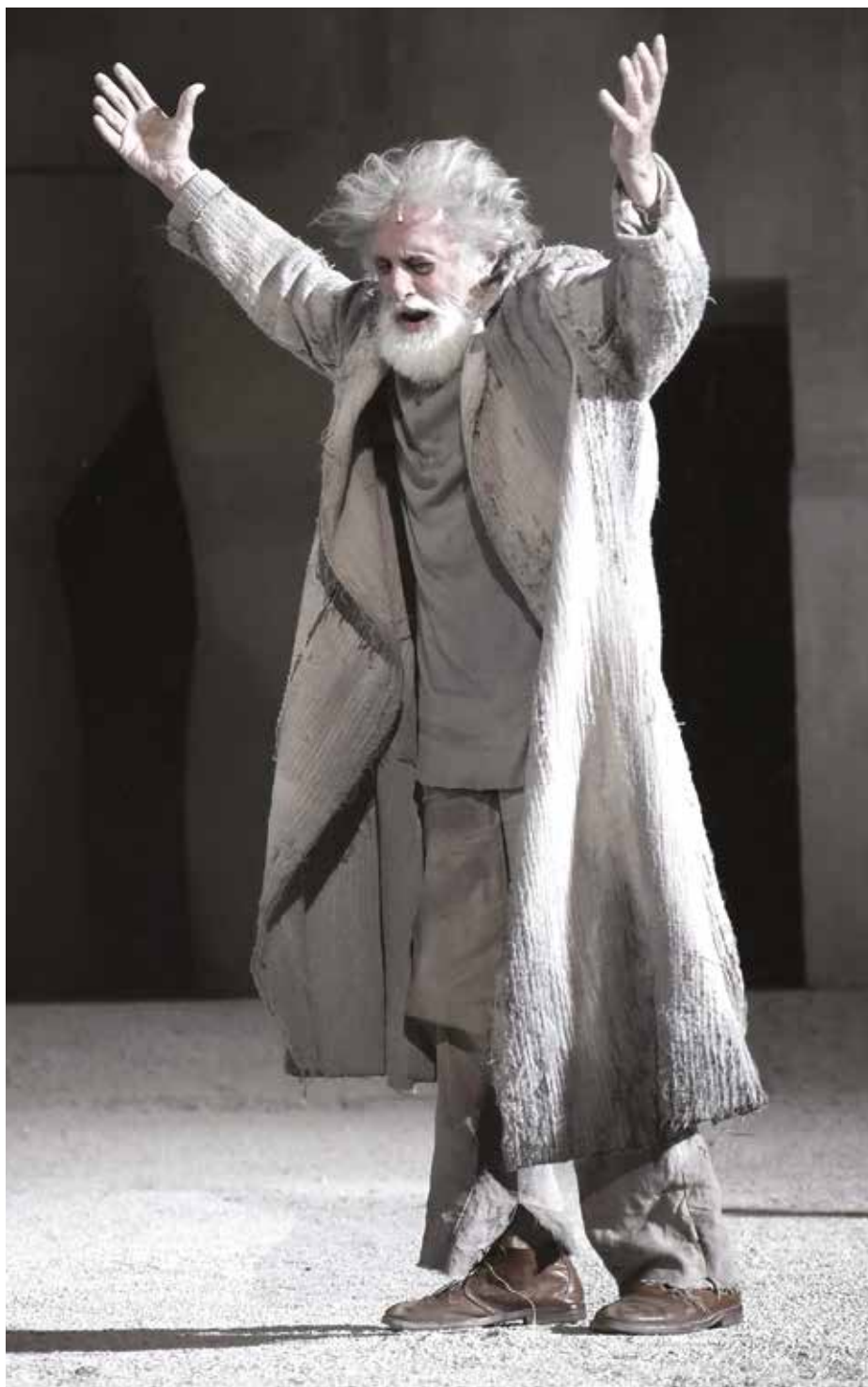
vesen megsírat, hiszen egyben gyilkosa is. Pentheusz élettelen kreatúra: annyira észlénny, hogy nem képes az átváltozásra. Képtelen rá, hogy a csodálkozásnak átadja magát. Ő csak a kíváncsiságra képes. A kíváncsiság nem más, mint az ontológiailag kiürült csodálkozás. Aki kíváncsi, az nem a lelkével akar látni, csak a szemét akarja megegetetni. Az érdekességet hajszolja, az efemer valóságot, amely azonban a kielégülés után nyomban elveszti érdekességét, hogy az ember újabb pillanatnyi érdekességekre legyen kíváncsi.

A hitetlen királyt Dionüszosz többszörösen bünteti: először is nevetségessé teszi. A kíváncsivá tett király ki akarja lesni a mainászok ténykedését. A görögök számára a legnagyobb megvetés tárgya az olyan férfi volt, aki női ruhát ölt magára. Nos, Pentheusz éppen ezt teszi, hogy a mainászoknak ne tűnjön föl. Végző büntetése pedig, hogy azzá legyen, amilyennek a világot látta: darabokra tépik.

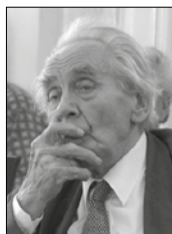
Attila Végh: It Is the Blood That Rules

Dionysus-Terzopoulos

The author of the essay argues with conviction that no matter how many Dionysus-denying, success-oriented smart beings have proliferated today, it is the earthly god of intoxication that rules the depths of our souls. Praising the new production of Euripides' drama directed by Theodoros Terzopoulos, he focuses on the figure of the unbelieving king, Pentheus, who must die because, as a child of the declining era, he has lost touch with the sources of existence, unable to marvel at the shocking Dionysian reality.



Massimo De Frankovich az *Oidipusz Kolónoszban* címszerepében az epidauroszi antik színház orkesztrájában, 2018-ban, r: Yannis Kokkos (fotó: Gianni Luigi, forrás: aefestival.gr)



De senectute: az öregségről

Hubay Miklós és Csillaghy András beszélgetése¹

A Nemzeti Színház 2022/2023-as évadának első bemutatója szeptemberben Hubay Miklós *Ők tudják, mi a szerelem* című darabja lesz. Ebből az alkalomból jelentetjük meg ezt a beszélgetést, melynek témája az öregedő ember perifériára szorulása és az öregkori erotika szépsége. Szóba kerül benne Hubay Miklós először 1959-ben bemutatott drámája is, az egykori szerelmespár kései egymásra találásának története, amelynek főszerepeit egykor olyan feledhetetlen magyar színészek alakították, mint Tolnay Klári és Sinkovits Imre.

CSILLAGHY ANDRÁS: Ma úgy terveztük, hogy az öregségről beszélgetünk, és én Cicero tiszteletére, aki egy csodálatos párbeszédet írt erről a témáról, azt a latin címet adnám neki, hogy *De senectute*². Ezt a szót Európában mindenki megérti, mert ebből származik a sok melléknév, amelyik a „szenilitásra” utal. Emlékszem, egyszer, még régen, találkoztunk Budapesten, és mivel nagyon megörültünk egymásnak, te „paronomázia képben” átszerkesztetted a latin „similis simile gaudet”³-et a sokkal találóbb „senilis senile gaudet”⁴-re. Mostanában mindenki az öregséggel, a vénüléssel foglalkozik. Öregszik a világ, mert meghosszabbodott az élet folyama.

HUBAY MIKLÓS: Ennek személy szerint szívből örülök, vagy legalábbis örülnöm illik. A politikusok is folyton erről beszélnek, de legyen ez a biológusok, szociológusok vagy az antropológusok és nyugdíjpénztárak gondja. Engem mindig érdekelték az öregek, de csak a „nagy öregek”: Szophoklész, Lear király, Oidipusz Kolonoszban, ahova visszatér, régi hazájába, hogy ott haljon meg, és csodálatosan eltűnik. Vagy Boáz, a bibliai Boáz, aki megjelenik Victor Hugo gyönyör-

¹ Vö. Csillaghy András – Hubay Miklós: *Két kuruc beszélget*, Napkút Kiadó, Budapest, 2009, 104–112.

² 'az idős kor'

³ 'hasonló a hasonlóknak örül'

⁴ 'öreg az öregnek örül'

rű versében is, és a búzaföldön tallózó ifjú özvegyet éjszaka megejti. „A vénség nagyszerű” – sóhajt hajnaltájt a boldog hölgy.

Cs. A.: Akivel a Ruth könyvében találkozunk, tőle származik Dávid király dinasztiája. A bibliai történet szerint Ruth Boáz birtokára kerül, és „kedvet talál előtte”. Boáz előkelő, derék, de már idős ember. A következő ajánlatot teszi a lánynak: „Édes leányom, ne menj szedegetni más mezőre és el ne menj innen; hanem menj mindenütt szolgálóim után... íme meghagytam a szolgálóknak, hogy ne bántsanak téged... ne pirongassanak.” Ruth anyósa, Naomi, észrevéve, hogy Ruth megtetszett idős rokonának, Boáznak, a lányt a következő tanáccsal látja el: „Fürödjél meg és kend meg magadat, és vedd magadra ruháidat, és menj le a szérűre; észre ne vétesd magadat a férfival, amíg el nem fogyasztja ételét és italát. Ha lefekszik, jegyezd meg a helyét, és menj oda és hajtsd fel a leplet a lábánál, és feküdjél oda. Ő majd megmondja neked, mit cselekedjél...”

H. M.: Boáz persze észreveszi éjszaka, hogy egy fiatal nő fekszik a lábánál. És hozzá szépet is álmodik: úgy érzi, hogy egy nagy fa nőtt ki a hasából. Victor Hugo költeményében Ruth az éjszaka végén felébred, és félálomban, amíg nézi a csilagos eget, azon gondolkodik, hogy nagy csoda történt vele az öregúr mellett.

Cs. A.: És a Biblia azzal folytatja, hogy Boáz megáldja hajnalban Ruthot: „Az Úrnak áldotta vagy te, édes leányom! Utóbbi (szerintem késői) szeretetteddel jobbat cselekedtél, mint az elsővel (az én olvasatom szerint Boáz azt mondja, hogy énvelem, aki idős vagyok, jobban jártál, mint az első, a fiatal férjeddél): hogy nem jártál az ifjak után, sem szegény, sem gazdag után... mindent, amit mondasz, megteszek neked.” Ruthot elveszi Boáz, és tőlük származik Dávid király nemzedéke. Az öreg Boáztól. A bibliai Ruth könyve-történet az öregség dicshírét zengi.

H. M.: Nekem inkább Victor Hugo költeménye jár az eszemben. Nagyon megszerettem Nemes Nagy Ágnes fordításában.

Cs. A.: Manapság mindenki, a szilikonozott nők, az esztétikai műtéteken átesett férfiak, mindenki a fiatalságot hajszolja, bevetve a kémiai és orvosi tudomány minden furfangját. Az öregséget nemcsak a fiatalok vetik meg, de az öregek is. Boáz története előhívja az idős-kori erotikát és az öregek szexualitását is. A nyugati civilizációban a szex évszázadokon keresztül választóvonal volt a fiatalság és az öregség között. Lorenzo de Medici írja,



Giorgio Vasari: *Lorenzo de Medici*, olaj, vászon, 1533, Uffizi Képtár, Firenze (forrás: wikipedia.org)

a szexre is gondolva: „Quant'è bella giovinezza, che si fugge tuttavia, chi vuol esser lieto, sia, di doman non v'è certezza.” (Ó, mily szép a fiatalság, azonban hamar elillan; aki örvideni akar, örvidjen, mert a holnap bizonytalan.) Mind-ehhez Poliziano a következőket teszi hozzá az 1500-as évek elején: „Cogli la rosa o ninfa, or ch'è il bel tempo.” (Szedd a rózsát, nimfa most, a szép korszakodban.) A szex a fiatalságot jelenti, és ehhez kapcsolódik a szépség fogalma is. Az öregeknek csak akkor bocsátja meg a világ a vénséggel elkerülhetetlenül együtt járó rútságot és csúnyaságot, ha bölcssek vagy kedvesek. A szépség és a fiatalság a fogyasztói társadalmak központi mítoszává vált. Sajnos, ez a mítosz a fiataloknak is sokat ártott. Tudni való, hogy a nyugati társadalmakban a nagy munkanélküliség épp a fiatalokat érinti. Amióta a szépség és a fiatalság autoreferenciális lett, szóval körülöttük nincs más érték, a fiatalok nem tudnak kihez fordulni bizalommal a kérdéseikkel, problémáikkal, csak önmagukhoz. Például a munkában, de a művészetben is, s a tudományban nincs már bölcs öreg, akitől érdemes lenne tanulni. Eltűnnek, elüldözik őket. A középkorban a nyugati civilizáció fő referenciái a halál meg a lélek halhatatlansága voltak. Manapság a mennyország elavulttá vált. A nyugati értékeket, például a barokk honneur⁵-t, a XVIII. század fő értékeit, a felvilágosultságot, a tudást, vagy a romantikus civilizáció olyan értékeit, mint a haza és az érzelmvilág, felváltotta a siker, a szépség, a „fiatalos jólét”. Ezek már léteztek a klasszikus görög mítoszokban is: Adonisz, Apollón, Erósz, Narkisszosz, Ámor és Psziché, és még sokan mások is az örök fiatalságot szimbolizálták. A görög–latin társadalmakban ezek mellett azonban nagy tiszteletnek örvendett a Gérosz Szophosz, illetve a latin Senes (a bölcs öreg), nemhiába a szenátus (az öregek tanácsa) volt a legfontosabb állami szervezet.

Az autoreferencialitás legnegatívabb következményének a család válsága tekinthető. A családot már fiatal korban leváltja a csoport, a baráti kör, a haverok, aztán a barátnők. A csoportban a fő erény a szépség és az elfogadhatóság: a tetszik vagy nem tetszik. A csoportba kerülésnek, az affiliációnak⁶ bonyolult feltételei vannak. A leader-szerep szociológiája nagyon bonyolult, illetőleg nagyon egyszerű, ahogyan azt a csimpánzok társadalmait tanulmányozó etológusok állítják. Meglepő, hogy a felnőttek társadalma is lassacskán bár, de ellenállhatatlanul alkalmazkodik ehhez a stílushoz és sztenderdhez. A büntudat például nem számít annyira, mint a megtetszés vagy a szégyen a társadalom, illetve a referenciacsoport előtt. A fiatalok sokszor csak a haverok unszolására követnek el bűncselekményeket, még az életük kockáztatása árán is. Nem a tudás, a tájékozottság, a szakértelem számít, hanem a külsőségek: az öltözet, a hajviselet. Jó, mindig számított, de ezek még a kölcsönös megértésnél is fontosabbak. Ilyen ellentétekkel találkozunk folyton, hogy siker és kudarc, értékes és értéktelen, erény és közömbösség. Alapvetően ezekre a struktúrákra ve-

⁵ 'becsület'

⁶ 'hovatartozásnak'

zethető vissza sok divathóbort, például a piercing vagy a tetoválás, amelyben a csordába tartozás, a politikai csoportosulásokhoz való tartozás jut kifejezésre, és a veszély mámore is.

Az a gyanúm, hogy ezeket a fiatalságmítoszokat, az evergreen-ideológiát valami agyafúrt, nagy öreg találta ki. Az olaszoknál szokás ezt mondani. Ők, akik – az európai trendnek megfelelően – szintén az eterna giovinezzáról⁷ álmodoznak, minden nagy esemény és divat mögött, e mögött is egy nagy öreget („il grande vecchio”) sejtene.

Te sokat foglalkoztál a nagy öregekkel. Például az *Ők tudják, mi a szerelem* című drámában is. Ott is megvetik, ugyanakkor dicsőítik az öregkort. Főleg azt az erotikus erőt, ami benne rejlik: az öregkor fiatalságát. A fiatalok mindig ki szokták nevetni az öregeket a világirodalomban, mert a fiatalság – úgy vélik – potencia, az öregség – ezzel szemben – impotencia. Az élet és a halál szokásos freudi ellentéte feszül ebben is egymásnak. Az öregek iránti szeretet mellett a másik fontos téma: az öregek és a szerelem.

H. M.: Ebben a darabomban az öreg Berlioz negyven év után rátalál arra az öregasszonyra, aki gyerekkora óta élete egyetlen szerelme volt. És megpróbálja megszöktetni.

Cs. A.: Igen, erre Estella azt mondja: „Öreg vagyok, gonosz vagyok, kérdezze meg a cselédek, gyűlölöm a fiatalokat, ami volt, elmúlt.” „Tegnap, hogy ott jártam – mondja Hector –, ahol gyerekkoromban láttam – ezt nem mondtam el, bementem a prэшázba is.” „Hagyjon már engem – mondja Estella – azzal a szörnyű prэшázzal! Igazán megszenvedtem érte.” Mert ott látta először a lányt, a prэшázban a kamaszodó Hector: lopva tanúja volt, hogy egy rokon fiú elvette a lány szüzességét.

H. M.: A lényeg az, hogy ugyanaz más és más: az öregségben a szerelem kívülről nézve vígjátéki téma – igen, ellenállhatatlan komikumot jelent –, ám be-

lülről átélve más. Itt megpróbáltam ebben a darabban belülről is átélni két öregembernek a lelkében, hogy mit jelent a szexualitás és az Erősz. És nem komikus. Valóban nem. Nem lett komikus, és a közönség megrendülten fogadta.

Hadd mondjak el még egy történetet. Ezt a darabot a halála előtti estén is, már több mint nyolcvanévesen játszotta Tolnay Klári. Negyven éven át játszotta! A temetésén Sinkovits Imre letérdelt a sírnál, ahol már lent volt a koporsó, és



Tolnay Klári és Sinkovits Imre az *Ők tudják, mi a szerelem* főpróbáján 1993 áprilisában (fotó: Ilovsky Béla, forrás: hirado.hu)

⁷ 'örök fiatalságról'

idézni kezdte a darab utolsó dialógusát. „Mikor látjuk egymást megint?!” – kérdezte. És felelte rá Tolnay Klári válaszát idézve: „Mához egy évre, ha Önnek nem alkalmatlan.” Erre én azt mondom: „Boldogan, ha nem haltam meg akkorra.” És erre maga azt feleli: „Ha nem itt, akkor majd a túlvilágon.” És erre én azt mondom: „Irigylem Dantét, mert neki nemcsak Beatricéje volt, hanem hite is az efféle randevúban.” Ezt mondta el a sír mellett, fölébe hajolva, a már lent levő kis koporsónál. Ezt azért idézem, hogy lám, ilyen transzcendenciákba is fel lehet emelni a különben vígjátéki témát. Az öregek szívében ki nem hamvadó Erósz. Valami visszatart attól, hogy ezt kimondjam, de mégis: kimondom. Egy évre rá eltemettük Sinkovitsot is.

Cs. M.: Én azt értettem meg ebből, hogy a lélek, a szellem halálát távol kell tartani az öregségből. Ez valóban nagy kérdés, mert ez beleütközik az evergreen ideológiájába. Tényleg meg kell őriznünk a lélek fiatalságát, nincs másfajta élet, az öregek élete és a fiatalok élete. Van az élet. A léleknek, a szellemnek az élete, és amíg az megvan, azt addig táplálni kell, élvezni, megóvni. Neked mi a véleményed ezzel kapcsolatban? A napokban többször is idéztük az ordenáré szót, feltettük a kérdést: vajon van-e a szellemnek még honja, lehetősége ebben az ordenáré világban. Miért válnak komikussá a mostani vének? Történhet-e viszszaifiatalodás akkor, ha a szellem, a lélek már meghalt bennünk? Avagy tényleg nem fontos a lélek, csakis az esztétikai beavatkozásoknak köszönhető sima bőr? Ezek az öregek rendkívül nevetségessé válnak a szememben, ugyanúgy, mint a kislányokért sóhajtozó Pantalone a commedia dell’artében.

H. M.: Hát mindig, mindig vígjátéki téma volt, Plautustól kezdve. Itt ebben, azt hiszem, nem muszáj olyan nagyon hivatkoznunk arra, hogy a XX. századról vagy a XXI. századról vagy a Kr. e. III–IV. századról van-e szó. Az öregségnek az el nem fogadása, ha akarom, vígjátéki téma, de hogyha akarom, ősi téma. Én ezt az erotikára vonatkozóan írtam meg ebben a darabban. De hogy az öregség el nem fogadása ősi téma, arra idézem én neked Illyés Gyula versét, a *Futató öregséget*:

„Ahogyan Tolsztoj megiramodott.

Nem a haláltól,
magaslatáról?

Ahogyan a mi Mórícunk
mind gyorsulóbban vitte azt a vén botot
s parasztjainak prédikálni meg nem unt
fagy-hárításról, házi téglagyárról,
»Mindenről, amivel még menthetek!«

Szent öregek,
kiket vállon érint az angyal
és útra küld – milyen paranccsal?
Feleljetek.

Önként, magától
micsoda jó tanácsadásra,
utolsó nagy adakozásra
menekül el önnön magából,
nem istenéhez rettenettel,
de bízva, társai közé,
ha érzi sorsa-háza
dóltét az ember ember?

...

Vén kalapomat vén botommal
nem könnyedén fogom majd,
ha én is, jövők pásztora,
lefutok: köröttem kutyáim,
éh-nyüszíttette mániáim
boldog hada!..."

Hogy ne üljön az az öreg a sutra – ahogy magyarul mondjuk –, és ne hagyja magát lerázni a fáról, mint ahogy régebben végeztek állítólag az öregekkel, hanem igenis mutasson meg valamit, az energiának, az impulzusoknak, az ihletnek valami olyan maximumát próbálja elérni, és talán el is éri, amellyel kitör a sutra ültetett aggok kategóriájából. Illyésnek ezt a versét ezért szeretem. Engem már itt is, ott is mindenütt nyugdíjaztak. Ennek ellenére minden idegszállammal tiltakozom az ellen, hogy én a nyugdíjas kategóriába belegyömöszölhető legyek. A macula degeneratio tönkretette a szemem világát, Nyilas Misik segítségére szorulok, de mégsem érzem magam Pósalaki bácsinak.

Cs. M.: Hát az rossz lenne. De etimológiáját tekintve a nyugdíj csúnya szó; azt jelenti ugyanis: 'prémium, hogy békében nyugodjál', illetve 'légy szíves a társadalmat nyugton hagyni öregkori problémáiddal'.

H. M.: Csúnya szó! Én is annyit halogattam azt, hogy megkérjem a nyugdíjat, hogy a végén már nem is igyekeztek megadni.

Cs. M.: Az öregség a lélek paralízise. A társadalom azonban ne nyugalmazzon engem. Nyugtalanítani akarom végig!

H. M.: Kilencvenéves születésnapomon kaptam a levelet, hogy megállapították a nyugdíjamat. Ezt tekintettem a nemzet ajándékának. (Amit pedig előtte kaptam vagy nem kaptam: azt a nemzet dádájának.)

Cs. M.: Ezzel szemben Olaszországban vannak például 45 éves nyugdíjasok is. A nyugdíjazás kiváltság is lehet. Vannak országok, ahol a nyugdíjak elég magasak, tehát itt is pénzről van szó, nem nyugdíjról. Arra nemigen gondolnak, hogy ez a plautusi parazitalét fiatal korban mekkora szégyen, öregkorban pedig azt jelenti, hogy hamarosan eltesznek láb alól. Erre senki nem gondol!

H. M.: Nem szégyen, csak épp nehezen vállalom!

Cs. A.: Ez is szerep, amelyet vissza is lehet utasítani. Nem kell vállalni, hogy útszélre söpörjenek, és könyörületből odavessenek egy kenyérdarabot, mintha nem érdemelnénk többet. Ezt a „gesztust” – persze nem arra a kevéske pénzre gondolok, ami evvel jár – nem szabad elfogadni, annál is kevésbé, mert az ember addig él, amíg szembe tud szállni másokkal, amíg van joga beleszólni a dolgokba, amíg kritizálni, ellenállni, opponálni tud.

H. M.: Így volna.

Cs. A.: Nem szabad belenyugodni abba, hogy nekünk kuss, mert minket csak eltartanak.

H. M.: „Te, vénség, ne bogározz!” Ahogy a Berlioz-darabomban mondta valamelyik öreg – már nem is tudom, Sinkovits-e vagy Tolnay Klári. De, amit az elején mondani akartam, már fiatalon megírtam. Fiatalkori irományaimban is egyre-másra megjelennek a nagy öregemberek, a nagy aggastyánok.

Cs. A.: Igen, vannak nagy és vannak kis aggastyánok!

H. M.: Kis aggastyánok? A kriplik nem érdekelnék.

Cs. A.: Nem izgalmasak számomra sem, bár lehet, hogy mindnyájan azok vagyunk. De jót tesz az ember lelkének, ha legalább önmagáról másként vélekedik.

H. M.: De a nagy aggastyánok példaképül idéztem a Szophoklésznek a kolonoszi *Oidipusz*-át. De hát persze, idézném életem legkedvesebb, legnagyobbra tartott, egész életemen át kísérő Shakespeare-drámáját, a *Lear királyt*. Amely első olvasásnál megbabonázott, és azóta egy életen át kísért. Sokszor felvillan a Lear király, egy-egy Lear király-idézet, vagy a Lear királyi sors az én írásaimban is. Például mostanában is idéztem, és súlyos, teljes súlyával idéztem ezt a shakespeare-i mondatot, ezt is Lear király mondja, „a nagy szenvedély kiváltságos”. Tehát ha valakit egy nagy szenvedély hajt, annak több előjoga van.

Cs. A.: Mert megszenved érte. A latin passio szó a patior igéből származik, ami ’szenvedés’-t és ’szenvedély’-t is jelent.

H. M.: Ez egy olyan tétel, amelyet mindig vallok, és ennek a felismeréséhez Shakespeare-nél sem véletlen, hogy egy aggastyán jut el. És a nagy szenvedély kiváltságosságát, hát ezt úgy érzem, a világon érdemes érvényesíteni nekünk, öregeknek.

Cs. A.: Egy – vagy több – nagy szenvedély eldöntheti az ember életét, például egy-két nagy szerelem, az alkotómunka, egy hivatás, amiért nemcsak élni érdemes, hanem megpróbálni túl is élni az esetleges nehézségeket. Tovább élni. Ebből jut az eszembe két öregkori szerelmes kis költemény, amely bebizonyítja, hogy nem ismer korhatárokat sem az erotika, sem az ezzel járó *joie de vivre*⁸:

„Te, aki egy tavaszi napon
Beléptél mosolyogva
Életem közepébe

⁸ ’életélvezet’

Lemostad róla teljesen
 Az unalmas napokat
 És az önbizalmamat,
 S elfújtad egy sóhajtással
 A sok évnek a porát
 És nincstelenné tettél nélküled.
 Én nem tudom, hogy mi voltam
 Hol voltam eltemetve évekig
 De most már nincs egy percem
 Ami nem lenne a tiéd.
 S a fehér melledet szopom
 És elbújok beléd
 Mert te vagy az anyaiszten
 Ki adja az életet.
 És nincs elég hely a világon
 Hogy elférjek nélküled.
 Miért nem hagytál megöregedni
 Egy kanális partján,
 Miért is adtál új életet
 És új napsütést?
 Miért akarom most, hogy örökké
 Tartson az életünk?"

A másik vers azt mondja, hogy:

„Nem így voltunk megbeszélve
 Hogy ennyire szeresselek
 Nem így volt ez megtervezve
 Hogy ennyire hiányozzál
 Nem így tanultam a földrajzban
 Hogy ha messze vagy közelebb áll a Hold
 Nem törvényes, hogy ennyire fájjon
 Minden áldott nap ez a boldogság.”



A hároméves Illyés Gyula álmában
egy szőlőfűrtöt szorongat (forrás: pim.hu)

Bizonyos szempontból naiv versikék, egy szemérmetlen öregtől. Nem Szabolcska Mihály vonalában, mert nem az ő stílusában keletkeztek, de mivel az idősebb korhoz kötődnek, alátámasztják, amit mondtál az öregek erotikájáról és az élet iránti szeretetről. Persze az is elhangzott ilyen versekkel kapcsolatban, hogy: „Na lásd az öreg kujont!”

Mindezzel szemben manapság a céltalan időtöltés, az időzés lett jellemző az életünkre, olyanfajta időzés, amelybe még a gondolkodás sem fér bele. Az emberek mintha nem tudnának már elmélyülni semmiben, sem racionálisan, sem

érzelmileg. A nagy szenvedélyeket pedig érdemes lenne átélniük a „kisembereknek” is! De az emberek nem akarnak már színházba járni, különösen nem tragédiákat nézni. Nem kell nekik a szenvedély, valahogy nincs szükségük rá. Elég nekik, ha belenéznek a tükörbe, és gyönyörködhetnek saját tükörképükben. Vagy tévét néznek és keresztretjvényt fejtenek.

H. M.: De járnak, színházba is járnak, de nem tragédiákhoz! Vagy ha igen, csak azért, mert klasszikusok.

Cs. A.: Tragédiákra nem váltanak jegyet, mert nem akarják vagy nem képesek megérteni ezeket a darabokat, és ez valószínűleg zavarja őket. Mert zavarja a talán nehezen elért derűjüket. Ez a társadalom rendkívül lusta is tud lenni, és csak a kényelemre törekszik időnként. Ellentmondásra, ellenállásra nem képes. Jó példa erre, hogy a politikában is minden szemétséget elfogadnak, mert nem tudnak lelkiileg sem ellenállni. Nincs semmilyenféle erkölcsi reakciójuk, reagálási képességük, pedig tudvalevőleg ők isszák meg majd a levét a nyugalmuuknak. Nem tudom, hogy ez a már unalomig idézett hedonizmus-e vagy egy félreértett neoepeikureizmus, vagy a lelki impotencia. És az emberek a végtelenségig képesek alkalmazkodni. Én nagyon utálok mindenféle komfortizmust. Mintha mindenkinek szopogató cukorkát dugtak volna a szájába, csak azért, hogy ne tudjanak beszélni, hogy hallgassanak...



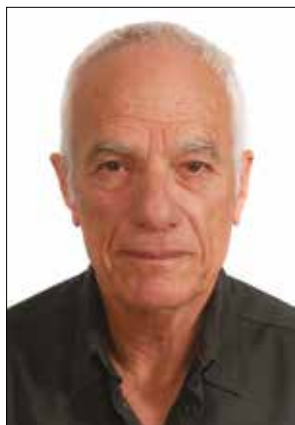
Arthur Rackam illusztrációja a *Lear királyhoz*, 1906
(forrás pinterest.com)

De Senectute: On Old Age

Conversation Between Miklós Hubay and András Csillaghy

The first premiere of the 2022/2023 season at the National Theatre in Budapest will be Miklós Hubay's piece titled *Ők tudják, mi a szerelem* (*They Know What Love Is*) in September. This conversation on the subject of the marginalization of aging man and the beauty of old age eroticism is published on this occasion. It also embraces Miklós Hubay's drama, which first opened in 1959, and relates the story of the late reunion of a former couple, with the main characters once played by such unforgettable Hungarian actors as Klári Tolnay and Imre Sinkovits.

Válogatás a Tadashi Suzukinak szentelt konferencia előadásaiból¹



SAVAS PATSALIDIS (*a konferencia első részének moderátora*): Nagy örömmre szolgál, hogy üdvözölhetem Önöket ezen a nemzetközi online konferencián, amely a világszínház egyik legnagyobbja, Tadashi Suzuki előtt tiszteleg. Ezekben az időkben, amikor mindenki kezét-lábát töri, hogy lépést tartson a csúcstechnológiával, a bioritmusokkal és a kérészerű divatokkal, Suzuki úr színházi eszközei arra irányítják figyelmünket, amiről hajlamosak vagyunk megfeledkezni: hogyan mélyedjünk el az egyediségünkben, vagyis hogyan kapcsolódjunk újra ahhoz, amit elfelejtettünk, hogy kik vagyunk valójában és hogy mik szeretnénk lenni? Színháza élveboncolás,

amely az önmegismerést célozza az egyes ember egyedi testének kutatása által. Szigorú tréning-módszerén keresztül Suzuki célja, hogy felszínre hozza a színész testének sötét mélységéből a rejtett, állati eredetű energiát, hogy ezeket az ismeretlen és mérhetetlen titkokat, sajátos vonásokat a közönség elé tárva megoszthassa másokkal. Suzuki arra ösztökéli a művészt, hogy fedezze fel az örömet, ami a lehetetlen megkísértéséből fakad. Saját szavaival élve: „Ideáinkat halálunk napjáig követnünk kell”. Ez az én rövidre fogott bevezetőm erről a hatalmas művészről, hiszen nincs arra szó, hogy mi mindennel járult ő hozzá az egész világ és különösen Japán színházművészetéhez. (...) Első előadónk Shoule Li úr, aki színházigazgató, a pekingi Központi Színművészeti Akadémia doktorandusza, valamint a japán Waseda Egyetem vendégkutatója. Előadásának címe: „*A kultúra: a test*” (*Culture is the Body*) *elméletének*² *kortárs jelenléte*.

SHOULE LI: Nagy megtiszteltetés számomra, hogy előadást tarthatok „*A kultúra: a test*” elméletének kortárs recepciójáról. Köztudott, hogy ez az elmélet az iparosodással és a modern társadalommal szembeni kritikát fogalmaz

¹ Tadashi Suzuki 2020-ban a Thália-díj kitüntetettje volt. A pandémia miatt a díjkiosztó-ünnepség és a konferencia a virtuális térben, online Facebook-eseményként valósult meg 2021. április 16-án. Lásd erről: Jámbor József *Szuzuki Tadasi a 2020-as Thália-díj kitüntetettje* c. tudósítását, *Szenárium*, 2021. szeptember, 9–20. Az elhangzott előadások magyarra fordított szövegét szerkesztve közöljük.

² Lásd erről: *uo.*



meg. Suzuki úr véleménye szerint a modernizáció a nem állati eredetű energiaforrások túlzott felhasználását eredményezte, ami az emberi test funkcióinak folyamatos hanyatlásához vezetett. Ezen folyamat kritikájaként, és hogy visszafordítsa ezt a megbomlott egyensúlyt, Suzuki úr újra felfedezte és beemelte a kortárs színházba a japán tradicionális színházat, mely harmonikusan használja az állati eredetű energiákat. A káros hatások csökkentésére irányuló módszere és előadásai nem csupán egy hagyományt újíttak meg a kortárs színház számára, nem csak egy új előadásformát hoztak létre „*A kultúra: a test*” elméletének köszönhetően, hanem az ipari társadalom kritikáját is megfogalmazták. Mindazonáltal ez az elmélete a múlt században született, s a 21. században egy sor újabb társadalmi változás történt. Az iparosodás, mely a 20. század fontos folyamata volt, az új század első két évtizedében újabb korszakos jelenségeknek adta át helyét: az információ-alapú társadalomnak és a vilámgyorsan terjedő digitalizációnak. Ezek a jelenségek azon túl, hogy tovább súlyosbították az emberi testfunkciók hanyatlását, számos új és egyedi problémát generáltak, amelyek eltérnek az iparosodás korszakában tapasztaltaktól. Ezekkel szembenézve és feltéve a kérdést, hogy Suzuki úr elméleti válaszai vajon érvényesek-e a jelenkor társadalmára, az én válaszom határozott igen: „*A kultúra: a test*” elmélete jelen korszakunkra is egyértelműen érvényes. Ez elsősorban azért van így, mert kidolgozója nem csupán bírálja az iparosodás jelenségét, de válaszokat is megfogalmaz ezzel kapcsolatban. Az ember és a technológia viszonyára fókuszál, függetlenül attól, hogy az információ alapú társadalomról, a digitalizációról vagy az iparosodásról van szó. Vannak különböző szakaszok a technológia fejlődésében, egy-egy újabb korszakban újabb formák alakulnak ki és okoznak különböző társadalmi problémákat, olyan valós problémákat, amelyek egytől egyig az ember és a technológia közötti kapcsolatra vezethetők vissza. „*A kultúra: a test*” elmélete pontosan ezt a kapcsolatot tárgyalja. Mi is ez a kapcsolat Suzuki úr szerint? Itt szeretném megismertetni önökkel Bernard Stiegler francia filozófus elméletét, melyet ő „protézis-elméletnek” nevezett. Szerinte az ember leglényegesebb tulajdonsága, hogy nincsenek tulajdonságai, ezért fejlődése során a testén kívüli dolgokra kell támaszkodnia. Ez a technológia, mely arra szolgál, hogy pótolja az ember hiányosságait. Az emberek ragaszkodnak ezekhez a protézisekhez. Ami pedig az úgynevezett technológiát illeti, Stiegler ezt úgy határozza meg még pontosabban, mint az emlékezet eszközét. Az emberek arra használják a technológiát, hogy megőrizték az emlékeiket a saját igényeik kielégítése érdekében, ez különbözteti meg őket az állatoktól. Ami persze azt is jelenti, hogy az emberek már a kezdetektől fogva a technológia talaján álltak. Az embert és a technológiát nem lehet szétválasztani. Az ember mint

tisztán természeti aspektus nem létezik. Mivel a technológia egyfajta protézis, az emberekkel egységben és közvetlenül alkotja az ember lényegét. Ha „*A kultúra: a test*” elméletét ebből a szempontból vizsgáljuk, aligha vélhetjük úgy, hogy Suzuki úr az emberi testet tisztán természeti meghatározottságai felől, az ipari kultúrától függetlenül szemléli. Valójában ez megmutatkozik Suzuki úr és társulatának vidéki életében is. Bár Suzuki úr a hegyekbe költöztette színházát, és úgy tűnhet, hogy minél távolabbra kíván kerülni a modern ipari társadalom hétköznapijaitól, mindenki, aki eljut egyszer Toga-murába, látni fogja, hogy a Suzuki Társulat tagjai is autóval közlekednek a hegyen. Valamint Suzuki úr egyik kedves hobbija, hogy egy hatalmas kotrógépet vezet, tehát látszik, hogy nem valami vallásos pózba merevedve próbálják elutasítani az iparosodást. Tény, hogy tíz évvel ezelőtt, ha meg akartunk nézni egy előadást a togai színházi fesztiválon, zéró világítás volt, nem volt fényforrás az étteremtől a szabadtéri színházig, és az embernek a zseblámpára vagy a holdfényre kellett hagyatkoznia; ám néhány évvel ezelőtt a színházi fesztivál miatt az út mentén végre felszerelték a közvilágítást. Más szóval épp Suzuki úr volt az, aki elhozta az iparosodás gyümölcseit ebbe a hegyek övezte, eldugott faluba. Hogyan is viszonyul tehát Suzuki úr az ipari létformához, a technológiához? Térjünk csak vissza egy pillanatra az elmélet elnevezéséhez! Japánul „*A kultúra: a test*” így hangzik: „Bunka wa shindai ni aru”, ami azt jelenti, hogy „a kultúra a testben van”. Mit értünk ezen a mondaton Suzuki úr elmélete szerint? Nem arról van szó, hogy a kultúra közvetlenül létezik a testben, hanem arról, hogy az állati eredetű energia létezik benne. Ugyanakkor ennek használata kultúrát hoz létre, ami azt jelenti, hogy a kultúra forrásaként működő állati eredetű energia létezik az emberi testben, és ezért állíthatjuk, hogy a kultúra a testben lakozik. Ezt egyesítve Stiegler korábban már említett protézis-elméletével azt láthatjuk, hogy a Suzuki úr által feltételezett test magában foglalja a technológiát. A technológia az ember lényege, a kultúra pedig a test fontos aspektusa. A kultúra az emberi emlékezet létrehozója és éltetője. A kultúra annak a fajta kultúrának a megnyilvánulása, mely a technológiát jelenti. Az a test, mely tartalmazza az állati eredetű energiát, ugyanaz a test, mely tartalmazza a technológiát – szögezi le Suzuki úr. Ezért bár „*A kultúra: a test*” elmélet az ipari társadalom működésének a kritikáján alapul, nem mond nemet a technológia alkalmazására. Nem állítja szembe az embert és a technológiát. Suzuki úr nagyon is tudatában van annak, hogy a technológia az emberi testben létezik, és nagy jelentőséget tulajdonít ennek. Amit ő valójában megfogalmaz, nem az a probléma, hogy a technológiának hol kellene léteznie az emberi testben, hanem az, hogy az emberek hogyan használják ezt a technológiát és hogy a használat módja változik-e napjainkban. Suzuki úr a kultúra hordozójaként az állati eredetű energiát tartalmazó emberi testet nevezi meg. Abban a folyamatban, melynek során az emberek az állati eredetű energiát a kultúra létrehozására fordítják, az új technológiákat a testük irányítja, de a technológia létrehozásának ezen folyamatában nemcsak az emberi test vesz részt, hanem az

emberi szubjektum is, mely uralja a testet. Vagyis az emberek saját szükségleteiknek megfelelően hozzák létre a technológiákat, és teremtenek saját kultúrát – ám a mai társadalomban ez a kapcsolat az ember és a technológia között felborult. Stiegler rámutatott, hogy a mai társadalomban a technológia kiszabadult az ember uralma alól. Autonóm működik, és saját magát fejleszti tovább. Ezzel szemben az emberek a technológia uralma alá kerülnek, és életmódjukat a változó technológia igényeihez igazítják. Ez a folyamat az ipari korszakban kezdődött, és tovább folytatódik a digitális korban, melynek során Suzuki úr elmélete szerint a kultúra fokozatosan megszűnik. A múlt századi iparosítás korszakában Suzuki úr felfedezte, hogy az ember és a technológia közötti kapcsolat felborult. Emlékeztetett minket arra, hogy milyen válság közeleg, és hogy ezért szeretné: fedezzük fel újra a testünkben lévő állati eredetű energiát, és helyezzünk rá hangsúlyt. Az állati eredetű energia felhasználása nem menekülés a technológia elől, hanem lehetővé tétele annak, hogy az emberek újra uralják a technológiát, és hogy a technológia emberi szükségleteinket elégítse ki. Ma a digitális korszak legnagyobb problémája az, hogy az ember szükségleteit valójában a technológia alakítja ki. Összefoglalva: mivel napjainkban egyre inkább szembesülünk ezzel a problémával, Suzuki úr gondolatai egyre fontosabbá válnak. Köszönöm a figyelmet!

SAVAS PATSALIDIS: Nos, hadd folytassam következő felszólalónkkal, Penelope Chatzidimitriou-val, aki szabadúszó színházi kutató, előadó és kritikus. Doktori disszertációját a görög rendező, Teodórosz Terzopulosz munkásságáról írta, és az elmúlt húsz évben tudósként dolgozik mellette. Dolgozatának címe: *Tadashi Suzuki – A görög klasszikusok újrafelfedezése mint a II. világháború utáni japán identitás újrafelfedezése*. Penelope előadásának témája Suzuki kapcsolata a görög tragédiával, ami a hetvenes évekre nyúlik vissza és a mai napig tart.



PENELOPE CHATZIDIMITRIOU: Köszönöm, hogy bemutattál, és azt a megtiszteltetést is, hogy részese lehetek ennek a fontos eseménynek. Először is hadd osszam meg veletek a képernyőt (*kivetít egy atomtámadást elszenvedett nő – ún. hibakusha – összeégett hátát ábrázoló fényképet*). Tadashi Suzuki esztétikája a háború utáni Japán kulturális sajátosságaiiban gyökerezik. Azokban a viharos időkben a traumatizált japán nemzet-test, a test, amelyet a fasiszta múlt miatti büntudat gyötör, a nyugati kultúra által leigázott test, a test, melyet atombombák szennyeztek be, és tették rákbeteggé, az ellenállás ikonjaként jelenik meg. Valójában a modern japán

színház mindig is politikai volt: a *shingeki*, a *butoh* és az *ankura* is. A huszadik századi japán színház nem választható el attól a miliőtől, amelyben született és létezik, tükrözve az uralkodó ideológiát, vagy ellenállva annak. A huszadik század



eleji *shingeki* a nyugati színházkultúra realizmusát utánozza, miközben az *ankura* a hatvanas években olyan karizmatikus rendezők, mint például Tadashi Suzuki által forradalmasította a japán színházi gyakorlatot, amit akkoriban a nyugati realizmus, a színpadi műorr és a hosszú parókák uraltak. Átformálta az elnyugatiasodott japán testet az ellenállás testévé, mely öntudatosan tükrözte a Nyugat által a különböző kulturális háttérű nemzetekre gyakorolt erőszakot. Frissebb szemmel szemlélve a történelmi kontextust és gyakorlatok által kontrollálva a japán testet alapvető esztétikai konfliktus

alakult ki. Elég csak a *butoh*-ra és annak kizárólagosan japán, nyugatellenes nyersségére és spiritualitására gondolni. Egy ilyen kollektív traumatikus emlékezet háttérében Tadashi Suzuki és más *ankura* színházi szakemberek nosztalgiaát kezdtek érezni a modern kor előtti japán világ és a hagyományos japán színházi kurzus iránt. Suzuki a járás művészetét akarta újra megtanulni, hogy lábakat adjon a modern színházának. Hasonlóképpen inspirálták a nem-realista, „csinárd, vagy halj meg” harcos attitűdök a színészi játékokban és a mise-en-scène eklektikus biztonsága is. Ezek, kombinálva az előadás dramaturgiai anyagának kollázs-jellegével, bizalmatlanságról tanúskodnak a modernitás globális szemlélete és lineáris történetfelfogása iránt, mint amelyeket felelősnek tartanak korunk szörnyűségeiért, hiszen azokat mindig valamifajta emberi célszerűséggel igyekeznek igazolni. Összefoglalva: Suzuki munkáját azért jellemezte ez a kettősség, hogy egyfelől leküzdje, amit a premodern Japán fő problémájának tekintett, jelesül annak statikus természetét, másfelől pedig, hogy tiltakozzon egy apokaliptikus jövő lehetséges bekövetkezése ellen. Hogyan történhetett tehát, hogy a görög klasszikusok és Shakespeare, a nyugati színházi kánon pillérei mégis túléltek a háború utáni, Hiroshima-utáni japán művészek felől rájuk leselkedő fenyegetettséget? Ami Suzukit illeti, szerinte az előadás-orientált japán szövegekkel ellentétben, amelyekből hiányzik az intellektuális kifinomultság és mélység, a görög dráma annak az archetípusa, hogy mit jelent emberként élni... Suzuki szerint az ókori görögök az emberi tapasztalat jóval szélesebb ontológiai skáláját prezentálták az istenek és a halandók összeütközését illetően. Továbbá az ókori görög tragédiában és az ókori görögség színházi építészetiében szerinte föllelhető az a bőséges állati energia, amelyre a projektjeihez szüksége van. A görög tragédiák a megszállottság témáját kínálták Suzukinak, az extatikus, erotikus vagy bosszúálló örületet, ezek pedig igazolták azt a magas energiaszintet, amelyet a

színpadon az ő képzett előadónak a teste szabadít fel. Suzuki szereti a görögöket, de ez nem akadályozza meg abban, hogy konfrontálódjon velük. És ő kiállta azt az erőpróbát, mely az ókori görög tragédiákkal való összeütközéséből fakadt. Az ókori görögök nagyobb lételméleti horizontot kínáltak abban a tekintetben is, hogy náluk az egyéniség egyszerre lehet kívülálló és mégis beágyazott a kollektíva mélyen gyökerező társadalmi szférájába. Színházában klasszikus művekből készít kollázst, és úgy állítja színpadra őket, ami egy új szövegtestet, mondhatni egyfajta „szövegörvényt” eredményez, mely elsöpör bármiféle pszichológiai értelmezést, és feltárja a feszültségeket, küzdelmeket, traumákat, amelyek – mielőtt egy komplex képpé válnának – felfedik történelmi gyökereiket is. Az, hogy a világot éppen egy elmegyógyintézet keretei között idézi meg, részben Japán instabilitásának és társadalmi konfliktusainak, részben a nekik köszönhetően létrejött érzékenységeknek köszönhető. Ez egy örült világ, sugallja Suzuki, amelyben a szövegek és a testek elvesztik józanságukat, míg végül irracionálisba hullanak és erőszakos véget érnek. Érdekes módon Suzuki görög tragédia-rendezéseiben, kezdve az 1974-es *Trójai nőkkel*, az elnyomattással szembeszegülő japán test gyakran nőnemű. A női test az, amire a férfias agresszió és erőszak ráégeti a maga lenyomatát, különösen háború idején. Suzuki *Trójai nők* című előadása például egy lebombázott temető romjai között játszódik, közvetlenül a második világháború után. Nőalakjai, bár túléltek egy háborút, megfosztatnak minden tragikus dicsfénytől, a nézők pedig elvesztik minden reményüket az emberiség harmonikus jövőjének eljövételében. A Hiroshima utáni korszakban a japán kortárs színházat már nem lehet egy kulturálisan alsóbbrendű nemzet művészetének tekinteni. Suzuki érdemei ebben döntő jelentőségűek. A nemzetközi politika változásai egyengették az utat a kulturális változások előtt, és Japán mára már kivívta a Nyugattól a figyelmet és a tiszteletet. S ahogy a japán rendező érdeklődését felkeltették a görög klasszikusok és Shakespeare, az európaiak cserébe Suzukinak állítanak ki érvényes nyugati útlevelet, vonzóvá téve munkáját mind a japán mind a nem-japán közönség számára. Napjainkra a japán rendezők és természetesen Tadashi Suzuki a nemzetközi színház élvonalának szerves részévé váltak. Suzuki és a görög klasszikusok esetében mégis van még egy-két dolog, ami túlmutat a görög szövegekhez és színházi építészethez fűződő szoros kapcsolatán, amely karrierje során különböző módon nyilvánult meg. Ott vannak fiataalkori emlékei, amikor az érettségi után először látogat el Görögországba turistaként, vagy amikor találkozik és összebarátkozik Teodórosz Terzopulosz nemzetközileg elismert görög színházi rendezővel. Terzopulosz a nyolcvanas évek közepén a delphoi európai kulturális központban megrendezett ókori görög találkozók művészeti vezetőjeként ismereti meg Suzukit a görög közönséggel. 1985-ben meghívja őt Delphoiba, hogy bemutassa több görög tragédia-rendezését, először is a *Trójai nőket*. 1986-ban Delphoi és Toga (ahol Suzuki addigra berendezi színházi központját) testvértelépülési kapcsolatot hoznak létre, amely mindkét közösség számára komoly

kulturális előnyökkel jár. Ez a két művész közötti barátság és együttműködés immár negyven éve tart, és nemzetközi szinten is igen gyümölcsözőnek bizonyult. 1994-ben a széles látókörű Suzuki felkarolta Terzopulosz vízióját a nemzetközi színházi olimpiáról, és az első, 1995-ben Delphoiban megrendezett, a tragédia műfajának szentelt olimpia, valamint a második, 1999-ben a japán Shizuokában tartott olimpia óta, egészen a legutóbbi, 2019-es, részben Togóban rendezett olimpiáig, Suzuki aktív támogatóként vesz részt ennek az elképzelésnek a megvalósításában. Összefoglalva: Ha annak idején, a hatvanas években a nyugati jelenségek és eszmék iránti haragból és ellenállásból indult is ki, az évek során – és azon változások hatására, amelyeket ezek az évek hoztak – ez a tiltakozás mostanra a világbéke, a diszkrimináció-ellenesség és a szolidaritás színházi manifestumává alakult át. A hidegháború eleje óta egészen napjainkig, az etnikai zavargások, a menekültek, a terrorizmus és a politikai instabilitás korában a protestáció szisztematikus erőfeszítéssé változott, hogy új szabályokat alkosson a békés együttélés érdekében, azért, hogy megőrizze azt az örökséget, mely – ahogyan Suzuki írja – a politikából és a gazdaságból már kiveszett. Köszönöm szépen, hogy meghallgattak!



DEEPA PANJANI (*a konferencia második részének moderátora*): Üdvözlöm következő felszólalónkat, Diana Milošević asszonyt Szerbiából, aki díjnyertes színházi rendező, aktivista, író és előadó. Társalapítója a belgrádi DAH kutatóközpontjának, színházi fesztiválok művészeti vezetője, és egyéb tisztségei mellett a BITEF igazgatótanácsának elnöke is volt. Számos színházi munkában vett részt, és különböző aktivista csoportokkal működött együtt. Milošević előadásának címe „A színházi technika ereje.”

DIANA MILOŠEVIČ: A Suzuki-technikával kapcsolatos tapasztalataim egy tréninggel kezdődtek, amelyet nekem és a társulatomnak, a DAH Színház tagjainak egy ausztrál művésznő, Rachel Swine tartott. Ezt a bevezetést a Suzuki-technika lenyűgöző világába a DAH Színház tagjaiként kihívást jelentő inspirációnak találtuk, mely azt kívánja tőlünk, hogy forduljunk a test, a hang és a szellem felfedezetlen területei felé. Később minden lehetőséget megragadtunk, hogy más művészekkel is együttműködjünk, akik a Suzuki-technikát alkalmazták. Így rövidesen találkoztunk Ana Woolffal is, majd meglátogattuk Anne Bogartot New Yorkban, aztán művészek sora következett, akikkel együttműködtünk. Sajnos, nem volt szerencsém személyesen is dolgozni Suzuki úrral, és élőben látni társulatának előadásait. Ám azoknak a hihetetlenül nagy számban fellelhető művészek-



nek, akik személyesen is megtapasztalták a tevékenységét, sikerült átadniuk valamit. Nem csupán egy színházi technikára tanítottak meg minket, hanem az alapvető humanista attitűdre, az esszenciálisan emberire, melyet ez a Suzuki úrtól származó technika valójában képvisel. Én hagyományos színházi laboratóriumokból jövök, ahol hiszünk a végtelenül hosszú és mélyreható munkában, a képességek és technikák kutatásában, a részletekbe menő tanulmányozás fontosságában. Így még ha nem is lett volna lehetőségünk hosszabb ideig gyakorolni a Suzuki-technikát, bizonyos alapelveket annyira fontosnak találtam, hogy a társulatommal

időről-időre, újra és újra visszatértünk volna ezekhez. Ennek kapcsán szeretnék beszélni *Az idők dokumentumai* című produkciónkról, amelyet 1999-ben, az országunkat ért NATO-bombázások idején, nagyon szélsőséges körülmények között hoztunk létre és mutattunk be. Akkoriban hazámat Jugoszláviának hívták, és azért bombázták, mert kormányunk szörnyű politikai helyzetet teremtett Koszovóban, amely akkoriban még a mi országunk része volt, ma független állam. Akkor, amikor a bombázás elkezdődött, a társulatommal éppen Új-Zélandon voltunk egy színházi fesztiválon, ahol fel is léptünk. Természetesen nem hittük, hogy megtörténhet ilyesmi, és mikor tudomást szereztünk róla, úgy döntöttünk, azonnal visszatérünk az országunkba. Amikor megérkeztünk, látva a pusztítást elfogott a düh, mert azokban az években épp azért csináltuk a színházat, hogy gátat vessünk a háborúnak, az erőszaknak és a kormányunk őrült politikájának. Abban a pillanatban-úgy éreztem, hogy nem fogok többé színházat csinálni, mert mi értelme lenne. De aztán azt kérdeztem magamtól: „Oké, de akkor mit tudnék csinálni, és egyáltalán mit lehet csinálni?” Mert hát nem sok mindent lehetett tenni abban az időben, amikor bombák potyognak az égből. És akkor a társulatom tagjaival meg is osztottam a vívódásomat, és elkezdtünk gondolkodni: „Oké, mit tehetnénk? Mit tudunk tenni?” Amihez kezdeni tudtunk, az többé-kevésbé a színház volt, ezért úgy döntöttünk, hogy mégis folytatjuk a munkát. Épp felkért minket egy másik fesztivál a közeli Újvidékről, hogy hozzunk létre egy produkciót. Azt mondtuk, rendben van, és bevonultunk a próbaterembe a légicsapások alatt, otthon hagyva szeretteinket, barátainkat. Amikor először beléptem a stúdióba, és rendezőként szembe-sültem a színészeimmel, egy fia ötletem nem volt, hogy honnan induljak el, mit csináljak, így ezt mondtam nekik: „Fogalmam sincs, mit fogunk csinálni, hogy mi lesz a téma ebben a térben, ahol óriási zűrzavar, erőszak és fülsiketítő zaj vesz körül minket.” Így megegyeztünk, hogy napi színésztréningeket tartunk, és hamar kitaláltuk, hogy ezek Suzuki-tréningek lesznek. Elkezdtük végezni napról-napra, próbáról próbára a Suzuki-technika gyakorlatait, és egyszer csak

megtörtént a csoda: abban a pillanatban, amikor beléptünk a stúdióba, és a be-
melegítés után elkezdtek gyakorolni a Suzuki-technika alapvető járásait, ta-
posásait és cselekvéseit, a figyelmünk hirtelen teljes mértékben koncentrálttá
vált, képesek lettünk teljes mértékben a munkára összpontosítani, és elfelej-
tettük, hogy micsoda extrém dolgok zajlanak odakint. Így tehát valójában ha-
talmos erőt merítettünk a technikából, amivel dolgoztunk, erősebbé váltunk a
körülményeinknél és önmagunknál. Ahogy végeztük a gyakorlatokat, megfi-
gyeltem a színésznőim testét, akikkel dolgoztam, és azt a deformációt, melyet a
Suzuki-technika elemei ezektől a testektől megkívántak. És ettől elkezdtek öt-
leteim támadni. Olyan volt, mintha nagyon-nagyon idős emberek testét figyel-
ném, ami ugyanakkor igen paradox volt, mert ezek a testek a fókuszálás, a mag,
a középpont tartása, a járások, a taposások folytán energiát és erőt sugároztak.
Ugyanakkor egyfajta törekenység is jellemezte őket, ami a nagyon idős embe-
rek testére emlékeztetett. Tulajdonképpen ebből született meg az előadás ötle-
te, két nagyon-nagyon-nagyon idős hölgy alakja, akik archívumokból, könyv-
tárakból, múzeumokból bújnak elő, és elbeszélik, eljátsszák a kort, amelyben
élünk. A huszadik századot, mely az országunk bombázásával ért véget, ami ko-
rábban elképzelhetetlennek tűnt.... Aztán támadt egy újabb ötlet, hogy helyez-
zük történelmi épületek lépcsőházaiba a történetet, mert az idők eme két idős
dokumentátora az én elképzelésem szerint az ilyen poros helyekhez illett legin-
kább. Tehát két színésznővel és egy zenésszel létrehoztuk a darabot úgy, hogy
a Suzuki-technikát használtuk, ami hozzásegített ehhez az erős koncentráló-
képességhez és jelenléthez, amire nagy szükségünk volt akkor, a teljes zűrzavar
idején. És persze maga a technika is rendkívül hasznos volt például akkor, ami-
kor a darab befejezésén dolgoztunk. A cselekmény azzal végződött, hogy a szí-
nésznők lassított filmfelvétel-szerűen gurultak le a lépcsőn, és változtak át idős
hölgyekből fiatal nőkké, amilyenek akkoriban voltak. Ez technikailag igen nagy
feladatot jelentett: le kellett küzdeniük a lépcső kemény éleit, uralva a tem-
pót és kontrollálva a testük középpontját, hogy végre tudjanak hajtani minden
akciót, és hogy sikeresen lejussanak a lépcsőház aljára, mert az volt az elkép-
zelésünk, hogy ezzel a lassú lefelé gurulásukkal érzékeltethetjük az idő múlá-
sát. De egy másik szinten, ami még fontosabb volt, azt értük el a Suzuki elvei
alapján végzett munkánknak köszönhetően, hogy a hatalmas pusztítás idején
sikerült megteremtünk a belső békénket, ami szintén nagyon megnyugtató
érzés volt. És a végén meglevenedett maga a remény, amelyhez egyfajta meg-
bocsátás is társult, ami nagyon fontos volt számunkra. Összefoglalva tehát: azt
szerettem volna megosztani Önökkel, hogy hihetetlen élmény volt azon elvek
alapján dolgozni, amelyek rávezettek minket arra, hogy milyen nagy érték a re-
mény. Köszönjük Suzukinak!

DEEPA PANJANI: Most pedig üdvözlöm Octavian Saiu urat, aki Romániá-
ból érkezett: színházi kritikus, professzor és az IATC főtítkárának adjunktusa.
Egy ismert ember tehát, életrajzának külön oldalt szenteltek a Wikipédián is, de

ahogy Saiu úr mondani szokta: „Kevesebb hangsúlyt a hírnévre, és többet a teljesítményre!” – ami szerénységét bizonyítja. Hallgassuk meg előadását, melynek címe: *A tér esszenciája – Tadashi Suzuki, Toga és a színház természete.* (Octavian nem válaszol, hallgat.) Igen, Octavian! Tiéd a szó!



OCTAVIAN SAIU: Szándékosan, készakarva szerettem volna egy pillanatnyi csendet teremteni. Annál is inkább, mert munkáiban erre maga Suzuki is nagy hangsúlyt helyez. Túl a zajon, az emberi hangon, a ritmuson, a test térbeli mozgásán mindig ott ez az értékes, várakozó csend is, ami bennünket, nézőket koncentrációra ösztönöz. Nem vagyok biztos benne, hogy ez online-térben is működhet, de ennek a létrehozása volt most a célom, amikor kollégáim jóvoltából egy olyan konferencián találom magam, amelyet a gyakorlatnak szenteltek, ráadásul Suzuki hatalmas színházi munkásságának apropóján. Én eleve úgy gondolom, hogy bizonyos érte-

lemben néző vagyok, szeretem, ha így mutatnak be. A nézői gyakorlat ugyanis magában foglalja a részvételt, azt, hogy képes vagyok részt venni a találkozásban – ahogyan Grotowski két olyan ember találkozásának nevezte a színházat, akik egyazon időben osztoznak ugyanazon a téren. Nos, számomra Suzuki univerzumának felfedezése rendkívüli élmény volt sok-sok szempontból, de ami a hab volt a tortán, az a néhai Yukio Ninagawa nagy rendezéseihez való kötődéséből fakadt. Amikor először láttam egy Suzuki által színpadra állított tragédiát, azt gondoltam: na, tessék, találtam egy rendezőt, aki ugyanazt akarja elérni a görögökkel, amit Ninagawa a Shakespeare-előadásaival. Persze, hamarosan rájöttem, hogy tévedek, mivel Suzuki valami egészen mást akar a görög tragédiák újrafelfedezésével, jelesül érzet formában kívánja megragadni az emberi létezést, lokális és egyetemes szinten egyaránt. Aztán részem lehetett abban a kiváltságban, hogy eljutottam Togába, erre a varázslatos helyre, amelyről oly sok előadó ejtett már szót ezen a konferencián, részletesen leírva e helyszín szerteágazó eszmei és gyakorlati hatásait. Akkor jöttem rá, hogy Suzuki számára Toga arra szolgál, hogy távol tartsa magát a háború utáni Japán gyarmati örökségétől, a japán identitás ebből fakadó válságától, de ezen felül – Anne Bogart kifejezését kölcsönvéve – arra is lehetőséget nyújt, hogy megzabolázza a rohanó időt, elköteleződve valami olyasmire, ami alapvetően különbözik az időtől, és ez a hely. Suzuki olyan kontextust választott, amely lehetővé tette számára, hogy vízióját és kreatív energiáit olyasmibe fektesse, ami képes túllépni az időn, merthogy egy helyhez köthető. És ebben az értelemben úgy gondolom, hogy van egy koncepció, mely alapvető az ő kreatív programjában, és egyedülálló a színház világában. Mert bár összevethetjük azzal, amit az Odin jelent Eugenio Barba számára, a Théâtre du Soleil Arianne Mnouchkine számára, vagy amit a wrocław Labo-



Euripidész nyomán: *Trójai nők*, SCOT Theatre, Toga, 2014, r: Tadashi Suzuki (forrás: ttlnews.com)

ratórium Színház jelentett Grotowski számára a hatvanas években, ám Suzuki számára Toga kivételes lehetőséget ad arra, hogy a színházat és önmagát újra összekapcsolja a természettel. Hogy eltávolodva a civilizáció és a kultúra fogalmától, amelyhez a színházat általában kötni szokták, újra felfedezze a természet mindent betöltő nagyságát és tulajdonképpeni jelentőségét. Úgy vélem, ezért is olyan fontos számára a test, melyet módszere kulcsfontosságú eszközeként nevez meg. Mikor eljutottam Togába, és közvetlen kapcsolatba kerülhettem e távoli hellyel Japán hegyei között, ez olyan kivételes kegyelmi állapotot jelentett a számomra, ami egy nézőnek csak nagyon-nagyon ritkán adatik meg. Olyasvalami volt ez, ami valóban túlmutat a helyszínre való eljutás rituáléján, megerősítve a mély elkötelezettség és részvétel érzését. Ezért is szeretnék szót ejteni ennek a mostani eseménynek a paradoxonáról, mely természetesen különböző aspektusokat foglal magában. Azt a tényt, hogy nem lehetünk Togában, hogy Suzuki nem lehet velünk, hogy messze vagyunk egymástól, hogy kölcsönvesszük a technológiát arra, hogy egy olyan művésztől beszéljünk, akinek céljai, látásmódja a természetben gyökereznek. De azt hiszem, az igazán mély, elkerülhetetlen paradoxon az, hogy a Zoom online kommunikációs médiumán keresztül az emberi lény dekorporalizációjának vagyunk a tanúi. Mert legyen bármilyen magával ragadó is egy színházi előadás, ha online nézzük, közvetett formában hozzáférhetünk ugyan a színész pompás testéhez, de nélkülöznünk kell a saját jelenlétünket. Azt hiszem, ebből fakad az a leküzdhetetlen nehézség, hogy Suzukiról beszéljünk és elismerjük az igazát így, ezzel az elektronikus áttétellel. Mert azon a távoli vidéken, a japán hegyek erdejében megbúvó Togában a néző óhatatlanul érzi, hogy ő is ugyanúgy jelen van, mint a színész.

Ha megengedik, egy találos kérdéssel zárnám ezt az eszmeifuttatást, melyet néhány cinikus kollégám biztosan valamiféle beugrató kérdésnek tartana, pedig nem annak szánom. Ez pedig így hangzik: ha egy erdő üres, nincs ott senki, és egy fa kidől, akkor az ad-e hangot? – Az emberek egy része azt válaszolja: természetesen hangot ad, mert ez a fizika törvénye; mások viszont azt mondják: nem ad hangot, mert a hang egy olyan rezgés, mely két különböző entitás között jön létre. Az első válasz objektív, a második szubjektív. Én úgy vélem – ha Suzuki nincs is közöttünk –, hogy az ő válasza egész biztosan ez lenne: nem, nem ad hangot, mert nincs ott néző. Szeretném kifejezni őszinte és mély hálámat Suzuki úrnak, amiért megtanított engem a nézői jelenlét felbecsülhetetlen értékére.

Mondhatok még két anekdotát? Az egyiket Grotowski mesélte, akit mély, megkerülhetetlen kapcsolat fűzött Suzukihoz. Grotowski egyszer megnézett egy kabuki-előadást, ahol két színész ugyanannak a családnak volt a tagja, mi több, apa és fia játszott egy színpadon. És hát úgy gondolta, hogy a fiú jobb színész, mint az apa, amit abban a szituációban ugye, majdnem szentségtörés kimondani, de ő mégis megemlítette a producernek: „Tudja, azt hiszem, bár az apa abban a pozícióban van, hogy azt állítsa, ő a mestersége tökéletes ismerője, de a fia sokkal őszintébben játszik, sokkal inkább magával ragadja a közönséget.” És a vá-

lasz így hangzott: „Lehet, hogy ez igaz, de az apa nem izzad.” Nekünk, nem-japánoknak ez persze nagyon jelentéktelen dolognak tűnhet, de a kabukiban ez két különböző dolgot jelent: egyrészt azt, hogy a színész mozdulatai könnyedek vagy látszólag könnyedek, másrészt azt, hogy a smink, ami sok szempontból a kabuki-előadás szíve, érintetlen maradhat az előadás végéig. A másik adalékomban már közvetlenül is kapcsolódik Suzukinhoz. Oliver Sacksnak, a nagy neurológusnak és reneszánsz egyéniségnek (akinek a *The Man Who Mistook of His Wife for a Hat – A férfi, aki kalapnak nézte a feleségét* című művét többek között Brook is adaptálta nagyszerű előadásában) van egy könyve a zene szerepéről a különböző pszichológiai és pszichiátriai állapotok kezelésében, valamint az agy működésében. Ebben ő utal a Suzuki-módszer és a zenészek kapcsolatára, amiből kiderül: a Suzuki-módszert arra használják, hogy hegedülni tanítsák a diákokat. Eszerint Japán két Suzuki-módszert is adott a világnak, egyet a zenében és egyet a színházban, ugyanazzal a céllal, hogy megtanítsa nekünk valamit, ami egészen addig nem létezett. Talán ez a két adalék kicsit könnyedebbé teszi a hangulatot a konferenciát lezáró utolsó mondatok előtt.

Fordította: Jámbor József

A Selection From the Presentations at the Conference Dedicated to Tadashi Suzuki

(Translated by József Jámbor)

Tadashi Suzuki is a world famous theatre director known for the Suzuki Method of Actor Training, but he is also a creative activist whose achievements in the conception and execution of artist-led programmes include the organizing of Japan's first international theatre festival (Toga Festival) (1982), followed by the launch of the Theatre Olympics (established in 1993) and the Japan-China-Korea BeSeTo Theatre Festival (established in 1994). The IATC, the International Association of Theatre Critics awarded Tadashi Suzuki the Thalia Prize for outstanding theatre creators in 2020. Due to the pandemic, the award ceremony was only held as a



Facebook event on April 16 2021, accompanied by an online conference on Suzuki's work. József Jámbor translated the text of the most important presentations (Shoule Li, Penelope Chatzidimitriou, Diana Milošević, Octavian Saiu), giving an idea of what artists, theatre professionals and theorists, most of whom are in contact with the Japanese master, see as the relevance of this oeuvre.

Katona József

BÁNK BÁN

Rendező: Vidnyánszky Attila

Klím (Volodimir Klímenko)

ZAVAROS IDŐK

Rendező: Vlad Troickij

Bertolt Brecht

A KAUKÁZUSI KRÉTAKÖR

Rendező: Ávtandil Varzimasvili

Lukácsy György

HAZATÉRÉS

Rendező: Rubold Ödön

Petőfi Sándor

A HELYSÉG KALAPÁCSA

Rendező: Vidnyánszky Attila

A Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színházzal közös produkció

Molière

DON JUAN

Rendező: Alekszandar Popovszki

Kodály Zoltán

SZÉKELY FONÓ

Rendező: Vidnyánszky Attila

Hubay Miklós

ŐK TUDJÁK, MI A SZERELEM

Rendező: Rátóti Zoltán

Kirill Fokin

REX

Rendező: Valerij Fokin

Tamási Áron

TÜNDÖKLŐ JEROMOS

Rendező: Márkó Eszter

A Gyulai Várszínházzal közös produkció

„Óh, sivár világ, álomba merült pusztaság, dermedt égbolt! Mindez miért? Mitől bomlott meg, Istenem, gondoskodásod? Hol szakadt el a csomó, a szem világa, az erény szárnyalása? (...) Temessetek el! Igen, temessetek el a kecskenyáj közepén, temessetek el a rám dobált kövek alá... Mert én voltam az, aki mérget fröccsen-tő szavaimmal elcsaltalak otthonaitokból, szívetek rejtekéből. (...) A káosz előm-lött rajtunk, sötét jelek uralják elménk, és álmunkban felsívítanak az ártatlan gyer-mekek! (...) És hiába kecskebucskázik a bohóc, nem kell senkinek a mutatványa, mert nem tudja enyhíteni immár a kínokat...” (Matei Vişniec)

„[Witkacy szerint] a jelen apokaliptikus időkben, amikor hovatovább »minden ka-landorból művész lesz«, a metafizikai szomjúságot érzők számára az egyedüli le-hetőség csakis a Tiszta Forma. Azaz a művészet ma is utat jelenthet a Lét Titká-hoz, de csak abban az esetben, ha sikerül megszabadulnia »az életszerűség ballaszt-jától.«” (Pályi András)

„Novarina írói ereje mindenekelőtt abban rejlik, hogy a holtak feltámadásán, az élet diadalán túl az intelligencia mellett teszi le a voksát – az intelligenssé tevő poli-fóniára, a nyelvre mint az emberi mivoltot támogató erőre szavaz, mert nem a né-hány jelre zsugorodó, elszegényített üzenet közvetítőeszközét látja benne. Novarina úgy emeli a tétet, hogy – tisztelegve az irodalom és a nyelv ereje előtt – mindent a feje tetejére állít.” (Jean Bellorini)

„A szárd szó, amit [a karneválra] használnak, a „carrasecare”, egy szent történet, a hús felvágását jelenti, s egy dionüszoszi eredetű rítusra utal, mely máig él Bar-bagia régióban. Január közepén meggyújtják a fényeket, és ezzel elkezdődik a rituá-lis időszak, amikor fából készült maszkokat öltenek magukra, melyek bikafejet, különböző állatokat ábrázolnak. Ezek a rítusok mezőgazdasági eredetűek, a termé-kenységhez, a bő termés elősegítéséhez kapcsolódnak, és azon túl, hogy szépek, ke-gyetlenek is...” (Giovanni Carroni)

„Aki Dionüszoszt megtagadja, saját lelkét tagadja meg, és a büntetés is ehhez mér-ten szabatik ki: olyan mélyen villámlik át a megtorlás a bűnösön, amilyen mélységet ő fölsértett hübriszével. Aki mindent tagad, azt előbb-utóbb dühöngő mainászok té-pik szét, ez a dolgok menete. (...) [Az viszont], aki képes rá, hogy feladja énje me-rev körvonalait, hogy feladja a tudás imperatívuszát, az beléphet Dionüszosz erde-jébe, ahol a sejtelem, a csodálat az úr. Rácsodálkozhat a megrendítő dionüszoszi va-lóságra: ha nincs kollektívum, nincs egyén sem; ha nincs *phüszisz*, nincs *nomosz*; ha nincs mámor, nincs mélység; ha nincs *müthosz*, nincs *logosz*.” (Végh Attila)

„Ha megengednek még egy találós kérdést, mely (...) így hangzik: »Ha egy erdő üres, nincs ott senki, és egy fa kidől, akkor az ad-e hangot?« – Az emberek egy ré-sze azt válaszolja: természetesen hangot ad, mert ez a fizika törvénye; mások viszont azt mondják: nem ad hangot, mert a hang olyan rezgés, mely két különböző enti-tás között jön létre. (...) Suzuki válasza egész biztosan ez lenne: nem, nem ad hangot, mert nincs ott néző. Hálás vagyok Tadashi Suzuki úrnak, amiért megtanított a né-zői jelenlét felbecsülhetetlen értékére.” (Octavian Saiu)

