

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
X. évfolyam 6. szám, 2022. szeptember



Életre szóló találkozások – az Odin Teatret és a Teatro Potlach művészeinek vallomásai • A színház öt kontinense – részlet Eugenio Barba és Nicola Savarese könyvéből • Georges Banu emlékezése Peter Brookra • Illyés Gyula elsüllyedt színpada – Kulin Borbála írása a Tiszták bemutatóiról Végh Attila esszéje a *Bakkhánsnőkről* • A *Hamlet* mitopoétikai olvasata – Pálfi Ágnes tanulmánya (3. rész) • Csoportszínházi módszerek alkalmazása a felsőoktatásban – Kozma Gábor Viktor beszámolója • Ungvári Judit tudósítása a Magyar Színházak 34. Kisvárdai Fesztiváljáról

SZERZŐINK

Banu, Georges (1943) teatrológus, színházi szakíró

Barba, Eugenio (1936) színházi rendező, az Odin Teatret alapítója

Illyés Gyula (1902–1983) költő, író, drámaíró

Kozma Gábor Viktor (1990) színész, tréner, a BBTE tanári asszisztense

Kulcsár Edit Ágota (1963) dramaturg, a Nemzeti Színház vezető munkatársa

Kulin Borbála (1979) író, irodalomtörténész, a Vörös Postakocsi főszerkesztője,
a Csokonai Színház munkatársa

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

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

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

Savarese, Nicola (1945) színháztörténész, egyetemi tanár

Ungvári Judit (1968) újságíró, rádiós szerkesztő, a Nemzeti Színház munkatársa

Végh Attila (1962) költő, próza- és esszéíró



Támogatók



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

ILLYÉS GYULA: Ninivében • 3

theatrum mundi

EUGENIO BARBA – NICOLA SAVARESE: A színház öt kontinense

Részlet a második fejezetből

Fordította: Regős János • 5

Egy csatakiáltás: a harmadik színház

Első rész: Életre szóló találkozások

Fordította: Pintér-Németh Géza • 14

orbis pictus

KOZMA GÁBOR VIKTOR: Csoportszínházaktól a felsőoktatásig • 29

műhely

VÉGH ATTILA: Vissza Platón barlangjába!

Újra a *Bakkhánsnőről* • 46

PÁLFI ÁGNES: „Belőle... nagy király vált volna még”

Hamlet a változó időben (3. rész) • 50

in memoriam

GEORGES BANU: Peter Brook és az egykori Kelet • 68

nemzeti játékszín

KULIN BORBÁLA: Illyés Gyula elsüllyedt színpada

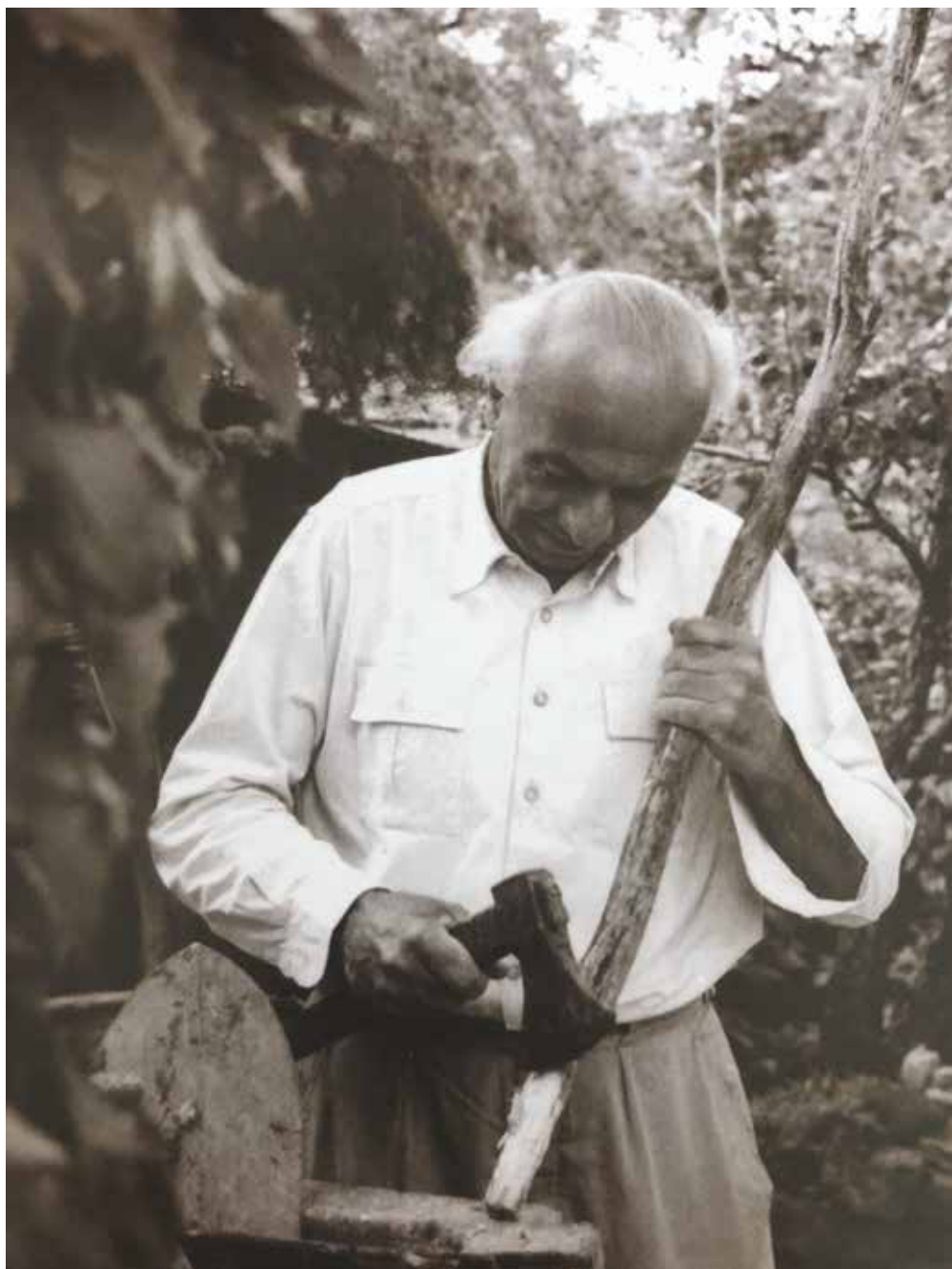
A *Tiszták* bemutatóiról • 77

ILLYÉS GYULA: A vígszínházi előadás műsorfüzetébe • 86

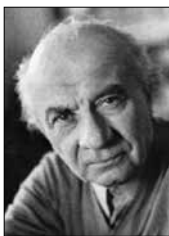
kilátó

UNGVÁRI JUDIT: Férfiálmok – női vágyak – boldogságesélyek

A Magyar Színházak 34. Kisvárdai Fesztiváljáról • 89



Illyés Gyula tihanyi kertjében, 1969-ben (fotó: Molnár Edit, forrás: zsurpubi.hu)



ILLYÉS GYULA

(1902–1983)

Ninivében

Nem. Ingerült se lettem. Ha parasztok
ejtenek ilyet, vagy prolik, az fölbosszant. De hogy
kandidátus mondta ki – élkül – azt, hogy
„s mi baj, ha ötödrangú nyelvek népe fogy?”

„Végül is nem lesz üldözött!” „Se ír, se kurd, se
baszk, se...” Azt hiszed, nem kapcsolom,
micsoda ócska téma ez már s hogy hova kerül amúgy se
változatos művem e nem up to date falovon?

Nem is azért némultam el, mert kifogyott az érvem,
s mert szemmel jelt adott („beteg vagy!”) feleségem;
hanem, hogy támad-e egy kis csönd e szó körött,
afféle baljós holdudvar, hogy *üldözött*.

De gomolyult tovább az őrület; csak éppen
bomba, lobogó város, pernye és üszök
helyett édes Camel-füst fellegében.

Nyeltem is jóslatom, bús agg Jónás, Ninivében.*

Illyés Gyula

* Vö: Illyés Gyula: *Konok kikelet* (a költő által válogatott versek), Szépirodalmi, Budapest, 1981, 342.

Honoré Daumier: *Tragikus színész rivaldafényben*
a Salle Ventadour színpadán, litográfia, 1856
(forrás: metmuseum.org)



Daumier



EUGENIO BARBA – NICOLA SAVARESE

A színház öt kontinense

Részlet a második fejezetből¹

1. Bouvard és Pécuchet a színészek kicsiny otthonairól fantáziálnak

BOUVARD – A közönség otthagyja a darabot, a színházi társulat tönkremegy. Az kormány minisztere kiad egy rendeletet, és tíz színház bezár. Csak egy gazdasági válság kell hozzá, egy új divat vagy egy technikai felfedezés, és egy csomó színész munka nélkül marad.

PÉCUCHET – És a színház mégis túlélte az elmúlt száz év minden szociális, gazdasági és technológiai földrengését.

BOUVARD – Valószínűleg ez azért lehetséges, mert az előadásnak megvan az ereje ahhoz, hogy olyan igazságot tárjon fel, melyet a valóság nem képes.

PÉCUCHET – Gondolod, ez az oka annak, hogy az egymást követő színész generációk otthagyják a nagy színházakat, hogy kis sufnikban, garázsokban, pincékben és lakásokban keressenek menedéket? És vajon miért adtak ezeknek a kicsiny otthonoknak olyan excentrikus neveket, mint ensemble [együttes], műhely, laboratórium, atelier [műhely – francia], csoport, taller [műhely – spanyol], stúdió, bottega [bolt – olasz], projekt...

BOUVARD – Gondolj csak bele: ők meg akarták változtatni a színházat, a társadalmat, még magukat is. Közzszolgáltatást akartak nyújtani, mint az egészségügyi szolgálat vagy a szemétbegyűjtés. Szakmájuknak társadalmi jelentőséget kívántak adni, politikai és esztétikai eszményekért, a marginalizáltak jogaiért, a társadalmi, vallási, etnikai és szexuális kisebbségek méltóságáért álltak ki, és néhányuk kitartott még amellet is, hogy a színházi szakmához hozzátartozik a szellemi és etikai elkötelezettség, a színészt „új ember”-ként vizionálva.

¹ Vö: Eugenio Barba and Nicola Savarese: *The five Continents of Theatre. Facts and Legends about the Material Culture of the Actor*, brill / Sense, Leiden / Boston, 88–95.



1.

2.



6

1. A San Carlo Színház az olaszországi Nápolyban a királyi páholyból nézve. Az 1937-ben alapított San Carlo a legrégebbi, még ma is működő operaház. 1816-ban tűzvész pusztította el, de egyetlen év alatt újjáépítették és kibővítették 2500 férőhelyesre. Imponáló azon operák sora, melyeket itt mutattak be a 18–19. század során; többek között olyan nevek szerepelnek itt, mint Gluck, Scarlatti, Piccini, Paisiello, Cimarosa, Rossini, Mercadante, Bellini és Donizetti.

2. A braziliai Manausban lévő Amazon Színház: zsölylve a színpad felől nézve. 1896-ban avatták fel az amazóniai őserdő közepén, létezése azoknak az ott egyre nagyobb számban megtelepedett gazdagoknak köszönhető, akik gumit termeltek ki az erdő faiból. Az építkezéshez felhasznált anyagok, eredetüket tekintve, különösen figyelemre méltók: a tetőcserepek Alsacéból valók; az acélváz Angliából; az ülések és szövetek Párizsból; a lépcsőházakhoz, oszlopokhoz és szobrokhoz a márvány Olaszországból való, csakúgy, mint a 198 csiszolt kandeláber, köztük 32 muránói üvegből készült.

3. Az 1988-ban a braziliai Mato Grosso fennsíkon lévő Alta Florestában alapított Teatro Experimental de Alta Floresta.



3.

PÉCUCHET – Ma ezt úgy kellene mondanunk: „új ember és új nő” – nem? Ellentmondásosnak tűnik az a tendencia, hogy némely színészek jobban kedvelik kis otthonaikat a nagy színházaknál.

BOUVARD – De ennek megvan az oka. A huszadik század színházában a folyamatosság és a diszkréció meghatározó tényezők voltak. A folyamatosság egy olyan miliő létrehozásában valósult meg, mely valamilyen irányultsághoz és művészi vagy politikai célhoz kötődik. Gondolj csak a művész-színházakra, a szabad színházakra, a Berliner Ensemble-re, a laboratórium- vagy csoportszínházakra. A titok a próbákban rejlett, abban a térben és időben, ahol és amikor a színészek életet teremtettek. Tadeusz Kantor eljutott az előadás próbáitól a próbák előadásáig. Így építette föl a maga kis otthonát, és változtatta történelemmé az alkotási folyamatot.

PÉCUCHET – Az alkotás lehet eredeti, de gyakran visszafordulást jelent. A múlt felfedezését, visszalépve a történelem vagy a mítosz homályába, hogy ott ihletforrásra találjunk: ilyen az athéni klaszszikus tragédia ideája a reneszánsz idején, a commedia dell'arte mítosza a romantikus korban és a 20. században a gyökerek és a kulturális identitás keresése, a hit egy forradalmi színházban, az ázsiai színházi formákban, a rituálékban és a vallási szertartásokban.

BOUVARD – A múlt felfedezése segít a színház lakóinak, hogy legyőzzék a jelen divatjait és a korszellemet. Az idő szellemét.

PÉCUCHET – Még nagyobb segítség volna, ha a próbákkal eltöltött idő beszámítana a nyugdíjukba.



A rendező Tadeusz Kantor *A halott osztály* című előadásában, Cricot 2 Színház (fotó: W. Krynski, 1983)

2. A színészek három tere

Mi a tér a színész számára? Az, ami elválasztja vagy ami befoglalja a színészeket és a nézőket? A színészek képesek-e úgy strukturálni a teret, hogy a nézőkben azt az érzetet keltsék, a tér őket is magába foglalja, és ezzel megteremti a közösség és a közelség atmoszféráját. Vagy éppen ellenkezőleg, a tér távolságtartást provokál ki a nézőkből, mintha sorompó választaná el őket egymástól?

A színészek számára három különböző situációt rejt a „tér” szó, ami hatással van a technikájukra: az *első a belső tér*. Ez a színészek biográfiájának a zónája, ahol fantáziájuk és tapasztalataik, emlékeik és gondolataik között csapongva mindezeket expresszív jelekké alakítják és felszabadítják. A rendező egyik feladata, hogy segítse a színészeket személyes technikájuk kialakításában, ami lehetővé teszi számukra belső terük megismerését, a bejáratott megoldások elutasítását, és az újak megtalálását, melyek majd művészileg érvényes eredményre vezetnek. Ez a technikai eljárás, melyet szövegalatti vagy -mögötti partitúrának is neveznek, azokra a szellemi folyamatokra irányul, melyeket a színészek érzékelhető reakciókká alakítanak át, jelekké, melyek telítve vannak expresszív energiával. Ezek a jelek lehetnek szemantikaiak, vokálisak vagy fizikaiak, s a nézők meglévő kulturális vagy fogalmi kategóriáik szerint fogják fel őket; de alapvetően minden egyes néző a saját idegrendszerével és személyes élettörténetével rezonál rájuk.

A kreativitás gyökérzete mélyen belenyúlik ebbe a belső térbe.

Ez az „árnyék-tér” bár immateriális, sugárzik a színészből, átjárja az egész előadást, együtt a többi színész „árnyék-terével”, átszínezi a mérhető, geometrikus teret és az olyan expresszív médiákat, mint a fények, a zene, a hangok szonoritása és a szöveg.

A tér második típusa a helyiség, ahol létrejön a nézővel való kapcsolat. A néző tisztában lehet a tér alakjával, középpontjával, határaival, a benne lévő tárgyakkal és díszítményekkel, és avval is, hogy miként van berendezve. Ezt a teret érezheti statikusnak, objektívnek, stabilnak, mesterségesnek, lepusztultnak vagy fényűzőnek, de benyomását a fénnel, a díszlettel és a színészek mozgásával folyamatosan meg is lehet változtatni.

Ha ma belépünk egy épületbe – legyen az a Comédie-Française, a Théâtre de l'Odéon, a Théâtre de la Huchette –, odahagyva a jól kivilágított utcát a szemkápráztató kirakataival és az autók szemünket vakító fényszóróival, előre meg tudjuk jósolni, milyen előadásra számíthatunk. De próbáljuk csak meg elképzelni azoknak a múltbeli nézőknek az érzéki élményét, akik a sötét és kivilágítatlan, patkányokkal és koldusokkal teli utcákon, a mindenütt halmokban álló szeménten keresztül jutva lépték át a színház küszöbét, hogy belemerüljenek a pislákoló gyertyák fényétől alig megvilágított, varázslatos sötétségbe. Gondoljanak csak bele, hogy egy ilyen tér ahhoz, hogy a színész magával ragadja a nézőt és ellensúlyozza, hogy őt csak alig látja, milyen technikai követelményeket támaszt a színészek beszédmódját és hangtechnikáját illetően.

A színpadot beborító árnyék miatt nehéz volt megkülönböztetni a megnyilvánulásokat és gesztusokat, így a színészek kénytelenek voltak ingázni a színpad közepe és a rivalda-fények között, hogy a legkiemelkedőbb pillanatokban arcuk és testük meg legyen világítva.

A gáz és az elektromos világítás az egész színpadnak jobb láthatóságot biztosított, lehetővé téve a színészek számára, hogy egyidejűleg jelenítsenek meg egymással ellentétes momentumokat. A tér átalakuló képessége a nézői élmény fontos tényezőjévé vált. Gordon Craig színpadképei és díszletei szabadságról, vakmerőségről tettek tanúbizonyságot, és arról a sok-sok lehetőségről, amivel a fények járulhatnak hozzá a tér metamorfózisához.

A tér fontos szövetségesé lett a színházi reformereknek, akik felkészítették a színészeket a színpadon való játék új módjára. Mejerhold esetében a tér kondicionálta a színészeket, hogy megtalálják a módját, hogyan mozogjanak a konstruktivista zenék és díszletek között. A nézők azt érezték, hogy elnyeli őket a melodikus, érzelmességet árasztó tér, miközben a színészek az életerő kitöréseit produkálva épp ellene mentek ennek. Elég volt egy váratlan zenei váltás, és létrejött a plebejus atmoszféra, ami együtt járt a szereplők viselkedésének hirtelen megváltozásával. A scenikai tér hatással van a nézők érzékeire, és az, ahogy a színészek bánnak e tér komponenseivel, megváltoztatja a tudatukat. Lengyelországban a korai hatvanas években igazi forradalom ment végbe, amikor Jerzy Grotowski és az építész, Jerzy Gurawsky megszüntette a színpad és nézőtér elválasztottságát, egyetlen teret létesítve, ahol a színészek és a nézők elvegyültek egymással. Ez az egymáshoz való közelség először sokkhatást váltott ki. A néző érzékelése radikálisan megváltozott. Elmehepsz az állatkertbe, ahol egy méter távolságból figyelheted meg a ketrecben tartott oroszlánt. De ha a vasketrec ajtaját kinyitják, a biztonságérzeted radikálisan megváltozik. Ez történt akkor is, amikor megszüntették a színészek és nézők elkülönítését.

Végül a *harmadik tér* a „nyilvános tér”: egy utca, tér, sportpálya, folyópart. Természetesen a színészek eljátszhatnak egy Shakespeare darabot a forgalom elől elzárt tereken, amelyek hagyományos színházzá lettek átalakítva². De a színészek betörhetnek a nyilvános terekre olyan előadással, mely városi környezeten halad keresztül, leáll vagy újra indul, felgyorsul vagy lelassul. Ez a szituáció nem tartozik a megszokott utcaképhez, csodálkozást, kíváncsiságot és orientációs zavart okoz a járókelők között. Az emberek általában azért mennek az utcára, hogy egy bizonyos helyre jussanak el: hazafelé mennek, munkába, piacra, meglátogatni barátjukat a kórházban. Ha szembetalálják magukat egy váratlan helyzettel, ami mentükben megállítja őket, az első reakciónk az elbizonytalanodás és elutasítás lesz. Egy mozgásban lévő előadás során a színészek elsődleges feladata, hogy magukra vonják a figyelmet, hogy az embereket nézőkké változtassák. A színészek szó szerint elcsábítják a járókelőket, letérítik őket

² Magyarországon ilyen a szegedi Dóm tér [a ford.]



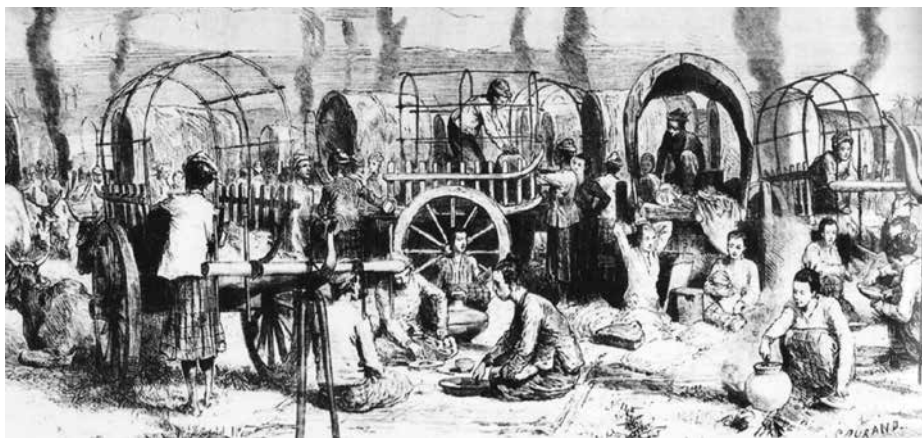
A Koinomia Gyerekcsoport (Nairobi, Kenya) utcai parádéja Holstebroban (Dánia) 2014-ben, az Odin Színház 50 éves jubileumi ünnepségének keretében (képkocka *Az ország, ahol a fák repülnek* című filmből, készítője Davide Barletti és Jacopo Quadri).

megszokott útjukról, és bevonják őket egy olyan színházi viszonyrendszerbe, amelyre nincsenek felkészülve.

Az utcát sokféle ritmus élteti: lassan araszó buszok és száguldó mentőautók, kígyóként cikázó robogók, különböző tempóban mozgó gyalogosok. Hogyan képes egy előadás ritmusa úgy megérinteni az éppen útjába kerülő járókelőket, hogy azok nézőkké váljanak? Hogyan képesek a színészek figyelmet ébresztetni maguk iránt egy olyan térben, mely sokféle dinamikai ingert tartalmaz?

Van néhány hasznos módszer: a gyorsaság, a kosztümök, a smink, és az, ahogy színészeknek a járókelőkhöz viszonyított pozícióját beállítják. A színészek haladhatnak lassan, az mozgó autók között az utca közepén, vagy megváltoztathatják arcukat egy fantasztikus sminkkel vagy maszkkal; változtathatnak alakjukon gólyalábakkal vagy kellékekkel, mozdulatlan szoborként posztamensre állhatnak. Felvehetnek egy olyan magatartást is, hogy nem vesznek tudomást a járókelőkről, agresszívnek mutatkoznak velük szemben, vagy finoman bevonják őket.

Az emberek általában maguk elé néznek, amikor egy város utcáján haladnak. Ha színészek jelennek meg az ablakokban, a tetőkön, illetve ha felmászhatnak az emlékművekre vagy a fákra, a járókelők a teret vertikális dimenzióban érzékelik, amihez nincsenek hozzászokva. A viszonyok dinamikája folyamatosan változik, gamma reakciókat provokálva: elidegenedés, felismerés, öröm a játékos vitalitás miatt, a sebezhetőség és veszély érzése, elismerése annak, hogy a színészek biztonságérzet birtokában teszik a dolgukat. Ezáltal a színészek új élettel töltik meg lakóik számára a városi tereket. (EB)



Myai-waing (körkörös előadás) Észak-Burma falusias vidékén, kép a *The Illustrated London News*-ből, 1880. április

Széles körben

És az Amazonok is, kik a harcért gyúlnak tűzre,
néked a tengeri szép Ephesosban emeltek bálványt
bükk alján és Hippo áldozatot mutatott be.
Ők maguk, úrnőnk, Upis, a fegyvertáncot járták
körben, először pajzsosot, aztán szélesen álltak
körbe s a syrinxek csendültek dallamosan föl,
éles hangon, hogy dobbantsanak együtt a lányok.³

A régiek megtanulták a filozófusoktól, hogy a levegő, amikor kiszorítja a megszólaló hang és annak ereje, ugyanúgy körkörös mozgásba kezd, mint a víz, amikor valamit hirtelen beledobnak. Épp ezért építettek az ókoriak körkörös színházakat. Azért, hogy a hang szabadon, akadálytalanul jusson fel a színház legfelsőbb részére is, az ülőhelyeket oly módon helyezték el, hogy az énekeket mindenütt lehessen hallani.⁴

A legmagasabb hegyen találtam magam, és körülöttem, alattam terült el a világ teljes köre. Ezen a helyen többet láttam, mint amit el tudok mondani, és többet értettem meg, mint amennyit láttam; mert megszentelve láttam mindennek a formáját a lélekben, és minden forma formáját, azt, ahogyan együtt, egyetlen lényként kell élniük. És láttam, hogy népem megszentelt köre csak egy a sok kör közül, amelyek a széles kört alkotják, mely mint a nappali fény és a csillagok fénye, olyan volt; középpontjában egy virágzó fával, hogy védelmezze az anya és az apa valamennyi gyermekét. És láttam, hogy az egy szent fa. [...] És énbenem, akinek e hatalmas látomás adatott meg fiatal korában, ti most egy sajnálatra méltó öregembert láttok, aki semmit sem tett, mert a nemzetet összetartó abroncs eltört és széthullott. Nincs többé középpont, és a szent fa halott.⁵

Csak mert szép vagyok, szép a hangom, vagy mert jó színész vagyok, nem állok a kör közepére, a figyelem középpontjába. Akkor állok a kör közepére, ha van mondanivalóm.⁶

³ Himnusz Artemiszhoz, 238–243. sor, Devecseri Gábor ford. in: *Kallimachos himnuszai*. Kétnyelvű klasszikusok X., Budapest 1943.] Saját fordításomban – R. J.: Még az Amazonok is epekednek a háborúért / szobrot emeltek neked, Artemis, a tölgyfa alatt, Ephesus partján, és Hippo is rítussal ünnepelt téged. / Körbeálltak, hogy lejtse nek háborús táncot / elsőként teljes fegyverül pajzsukat öltve magukra / aztán tágas körbe fordulva át / éles dudaszó kísérte énekükkel / lelkes daluk a ritmust követte, / lábukkal ütve ki azt a földön.

⁴ Leon Battista Alberti, *De Re aedificatoria*, Ch.7, 1450 – Az építkezésről – latin

⁵ Fekete Jávorszarvas, Black Elk, az oglala szíu indiánok szent embere, *Így szól Fekete Jávorszarvas*, 1931.]

⁶ Judith Malina (1926–2015): amerikai színész-rendező, férjével, Julian Beckkel a Living Theatre egyik alapítója [a ford.]

3. Kezdetben volt a kör

A matematikus Abraham Seidenberg elmélete szerint a kör a teremtésmítosz rituális színrevitelének formája, és ennek alátámasztására egy sor mítoszt idéz, többek között Tezcatlipocáét, a szépség és háború azték istenét, aki elvesztvén jobb lábát, kénytelen volt körbe-körbe járni. A városalapításokhoz kapcsolódó mitológia arra biztat bennünket, hogy ezredévekre visszamenőleg foglalkozunk ezzel a gyakorlattal. Amikor a rómaiak egy várost alapítottak, az *urbs* általános nevet adták neki, ami az *urvo* igéből ered, jelentése: szántani. Ebből az igéből lesz az *orbis*, a kör, ami egyben a világot is jelenti. Róma alapításának története egy barázdát említ, amely azt a teret határolja körül, ahol a lakosok fognak élni, a szent (*sacer* latinul = elválasztott) teret. Ez a világ többi részétől elválasztott, kör alakú tér teszi lehetővé, hogy egy csoport a saját kultúrájának a szabályai szerint éljen. E szakrális jellege teszi a kört szimbolikus alakzáttá, amely számos kultúra közös jellemzője.

1.



2.



3.



4.



5.



6.



1. A „kísértet-tánc”: az egymás kezét fogó figurák íve körkörös mozgásra utal (őshonos festmény, Kalifornia). 2. A műzsák tánca Apollóval (B. Perruzzi festménye, kb. 1514, Palazzo Pitti, Firenze). 3. Tökvirág-tánc Japánban a Waka fesztivál alatt. 4. Maszkos commedia dell'arte alakok körtánca, csörgődob hangjára (J. Callot *Capriccjéből*, 1592). 5. Henri Matisse: *A tánc* (1909, Ermitázs, Szent-pétervár). 6. A görög kórus rekonstrukciója a Görög Játékokon, Kolumbia Egyetem, New York, 1931)

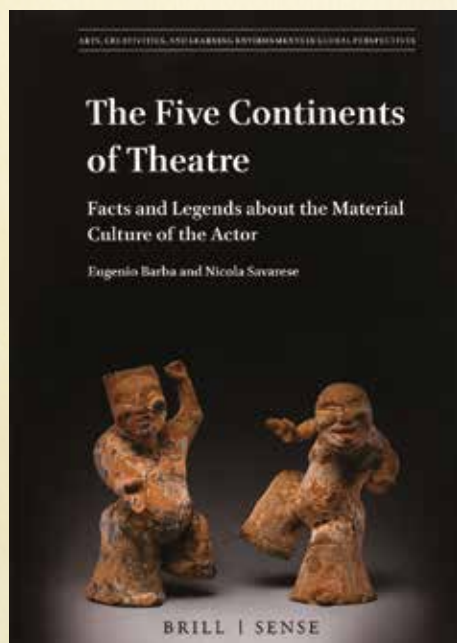
A kör, mely a nézők számára praktikus, gazdaságos és rendkívül mobilis, szétnyílik és összezárul, közvetlen kapcsolatot tesz lehetővé a színészekkel, láthatóságot és hallhatóságot biztosít mindazoknak, akik – akár állva, akár ülve – bekapcsolódnak ebbe a térbe. A nézői kör, mely villámgyorsan áll össze és bomlik is föl, a közösség legtermészetesebb és legősibb formájaként jelenik meg. Adam Scendon, az emberi interakciókat kutató tudós megfigyelte, hogy a nézők – akár állnak, akár ülnek – egymás mellé rendeződnek, de informális helyzetekben kört vagy félkört alkotnak. A körformát számos olyan épülettípusnál – bikaviadal arénák, cirkuszok, színházak, amfiteátrumok, stadionok, colosseumok esetében – alkalmazták vagy variálták, amelyek a kör funkcionális jellemzőit igyekeztek nagy léptékben reprodukálni, ugyanis az könnyedén irányítja a nézők százainak vagy ezreinek figyelmét a központi tárgy felé.

Nicola Savarese: The Five Continents of Theatre

Extract from Chapter 2

“Where do I come from? Who am I? Where am I going? To answer these questions, we have to re-examine from a different perspective the innumerable forms, experiences, findings, and mysteries that the story of our profession hands down to us. It is the only way for us to construct a personal compass for crossing the five continents of our craft: when, where, how, for whom and why we do theatre” – as the recommendation by one of the authors, Eugenio Barba, goes on the cover of the bulky volume published in 2019 titled *The Five Continents of Theatre (Facts and Legends about the Material Culture of the Actor)*. In the section selected from the second chapter of the book, the authors examine theatre space fundamentally from the

actor's point of view. First, the interior space resonating with the actor's own personal experiences is discussed, then the historically changing stage space for contact with the audience, and finally the city's public spaces as locations posing special challenges for productions. Subsequently, the circle as the most ancient symbolic shape of theatre space is presented as an example of the ideal relationship between the actor and the spectator. The publication of this chapter is made relevant by the fact that this representative publication will soon be available in Hungarian, published by the Institute of Theory, SZFE (University of Theatre and Film Arts, Budapest).



Egy csatakiáltás: a harmadik színház

Első rész: Életre szóló találkozások¹



Pino Di Buduo²: Kedves Eugenio, 1973 decemberében, amikor éppen a Római Sapienza Egyetem udvarán gyalogoltam, egyszer csak Luciano Maritivel³ futottam össze, aki vel jó barátok és egykorúak voltunk. Így szólt: „Pino, igyekezz, amint csak tudsz, foglalj te is egy helyet az Odin Színház előadására, a címe *Min Fars Hus* (Apám háza), Dosztojevszkij életéről szól és Eugenio Barba rendezte. Csak ötször játszószák az előadást a hatvan férőhelyes színházban.” Ezután rögtön mentem és vettem egy jegyet. Este aztán megnéztem a darabot, ami teljesen lenyűgözött. Ma is hálás vagyok Ferruccio Marotinak⁴, hogy meghívta ezt a csodálatos előadást a Római Egyetemre.



Jelenetkép az *Apám háza* próbáján készült rövidfilmből (forrás: youtube.com)

1975-ben szerettem volna találkozni veled, megismerni téged, amikor megtudtam, hogy szemináriumot tartasz a Római Egyetemen. Épp az egyetemre érkeztem, amikor megláttalak a színház előtti kis téren. Elfogott valami erős félelem. Akkor már tanítottam az egyetemen, Carpitella⁵, illetve Cirese⁶ asszisztense voltam a Néprajz és Kulturális Antropológia Tanszéken, de ekkor már színházi munkában is részt vettem.

¹ Időpont: (július 26-án 18 órától 19 óráig) Zoom. Résztvevők: *Odin Teatret*: Eugenio Barba, Iben Nagel Rasmussen, *Teatro Potlach*: Pino Di Buduo, Nathalie Mentha, Daniela Regnoli és a moderátor: Claudio La Camera.

² Olasz színházrendező, a Teatro Potlach alapítója és igazgatója 1976 óta Fara Sabinában, Lazio Tartományában.

³ Egyetemi docens a Római Sapienza Egyetemen, színház- és vallásantropológia kutató.

⁴ Professzor Emeritus a Római Sapienza Egyetemen, színház- és drámatörténész, 1980 és 2010 között a Színházstudományi Tanszék vezetője.

⁵ Diego Carpitella népzene-kutató a Római Sapienza és a Chieti Pescara D'Annunzio Egyetemeken. Az olasz népzene egyik legismertebb kutatója.

⁶ Alberto Mario Cirese, olasz antropológus.

Legyőztem hát ezt az irracionális félelmemet, és elindultam feléd. Te rám mosolyogtál, mire én bemutatkoztam, és elmondtam, mivel foglalkozom. Majd így szóltál: „Nem értem teljesen, az egész testemmel.” Megdöbbsentem a kijelentéstől, de azonnal hozzátetted: „Meghívlak ebédre”. A szeminárium után elmentünk ebédelni, aztán hosszasan beszélgettünk, ami nagyon örömteli volt. A végén meghívtál, hogy vegyek részt egy programon, a Nemzetközi Brigád (Brigata Internazionale) hat hónapos színházi kurzusán Holstebróban. Én rögtön igent mondtam. 1975. november 5-én Daniela Regnoli és én már ott is álltunk a hóban, Holstebróban.

A mestereim voltak: Torgeir Wethal, Iben Nagel Rasmussen, Tage Larsen, Else Marie Laukvik⁷. Tanultam akrobatikát, biomechanikát, földön végzett gyakorlatokat, illetve foglalkoztunk a „keleti falu” elnevezésű gyakorlattal.⁸

Részt vehettem a *Come! And the day will be ours* című előadás próbáin, amiből nem értettem semmit, hiszen az egész norvégul zajlott, ugyanakkor mégis egy fontos élmény lett a számomra.

Ennek az időszaknak a végén odahívtál magadhoz és megkérdezted tőlem:

– Mit szeretnél csinálni?

Mire én ezt válaszoltam:

– Szeretnék létrehozni egy laboratórium színházat. Ehhez keresek egy önkormányzatot Róma közelében, amely helyet tudna biztosítani, hogy elkezdjek felépíteni egy csoportot.

Erre te így szóltál:

– Fara Sabina!



Az Odin Teatret marhaistállóból kialakított próbaterme 1966-ban, még az átalakítás állapotában (forrás: *The Five Continents of Theatre*, Brill, 2019)



Come! And the Day will be Ours / Jöjj, és a nap a miénk lesz. Jelenetkép az előadásból (forrás: *odinteatret.dk*)

⁷ Az Odin Színház színészei.

⁸ Ebben a gyakorlatban Else Marie Laukvik arra kérte a résztvevőket, hogy egy elképzelt távol-keleti faluból válasszanak három lehetséges karaktert és imitálják azok járását, majd hozzanak létre ebből egy kompozíciót.



Fara in Sabina madártávlatból, 2020-ban (forrás: boomers-daily.com)

Mire én:

– Hogyhogy Fara Sabina?

– Igen, menj Rómába! Lépj kapcsolatba Ferdinando Tavianival⁹, majd menjek együtt Fara Sabina polgármesteréhez, és kérj tőle olyan tereket, amelyekre szükség van.

Így is tettem. Megérkeztem Rómába, felkerestem Nando Tavianit, akit ez idő tájt még nem ismertem. Együtt mentünk el a mindössze 300 lakosú Fara Sabinába, ahol találkoztunk a polgármesterrel. A kissé alacsony, szimpatikus, szép arcú férfi rögtön kedvező légkört teremtett számunkra a találkozóhoz. Mindjárt rá is tértem, hogy szükségem lenne munkatérre, ahol létrehozhatok egy *Színházi Kutató- és Kísérleti Műhelyet*. Erre ő így válaszolt: „Hát miért is ne?”

És adott is nekünk egy Francesco Barberini által az 1600-as években tervezett nagy, elhagyatott termet Fara Sabina egykori kolostorépületében.

Most téged kérdezlek, Eugenio. Miért szervezted számunkra akkor ezt a Nemzetközi Brigád elnevezésű találkozót, tíz színész és rendező meghívásával a világ minden részéről?



Eugenio Barba: Az életrajznak nagy jelentősége van azokban a döntésekben, amelyeket végül meghozunk. Én az Odin Színházat egy olyan emberekből álló csoporttal hoztam létre, akik nem tudtak a professzionális színházi rendszerbe bekerülni, de nem akartak dilettánsok sem maradni. Megismertem, milyen érzés dacolni a környezet értetlenségével és az elszigetelődéssel. De mindig akadtak egyesek, akiktől támogatást kaptam. Gyakran csak egy mosollyal vagy éppen egy fejcsóválással, de szavakkal vagy tet-

⁹ Az Acquilai Egyetem Színháztudományi Tanszékének vezetője 1986-tól 2007-ig. Színházantropológus, az ISTA (*International School of Theatre Anthropology – Nemzetközi Színházantropológia Iskola*) társalapítója.

tekkel is. Ezt nem felejtettem el. Amikor aztán a sors megengedte, hogy már én adhasak bátorítást másoknak, akik hozzám hasonló helyzetben voltak, igyekeztem ezt megtenni. Természetes volt segíteni a fiatalabb kollégákat, akik kerestek valamit, amiről sokszor ők maguk sem tudták pontosan elmagyarázni, mi is az, de mégis látható volt a kisugárzásuk révén, kiolvasható volt a szemükből. Szükségük volt arra, hogy valamilyen gyakorlati útmutatást kapjanak. Ezért aztán arra gondoltam, miért ne adhatnánk lehetőséget, hogy valós tapasztalatokra tegyenek szert, amelyek megtanítják őket ellenállni, keménynek maradni, hogy ne maradjanak alul a nehézségekkel szemben, ne adják fel az álmaikat vagy a szükségleteiket társaik jégesőként ható, racionális, kijózanító szavainak hatására.

Fontos, hogy tevékenységünk során felfedezhessük saját határainkat, majd meghaladhassuk azokat. Erre a tudásra egy színész olyan munkával tesz szert a tréningek során, mely egyszerre szellemi, testi és pszichofizikai természetű. Így teljes lényével megtapasztalja és megérti, hogyan tudja meghaladni saját határait, berögzült szokás- és viselkedérendszerét.

Már akkoriban is sokszor kerestek meg fiatalok írásban vagy élőszóban az ötleteikkel, gyakran zavaros gondolataikkal, de akkor is érzékelhető volt a kisugárzásuk minősége, amire oda kellett figyelni. Amikor életre hívtam ezt a „Nemzetközi Brigádot”, sokukat épp csak előtte ismertem meg, és rokonszenvesek voltak. A „Nemzetközi Brigád” nem egy olyan iskola akart lenni, ahol a fiatalok készen kapják az Odin Színház módszerét. Nem hiszem ugyanis, hogy ennek bármikor lenne létjogosultsága. Létezik azonban egy önfegyelemmel végigjárható út, mely egyrészt felkészít a mesterségre, másrészt rávezet egy gondolkodásmódra, amivel megszervezhetjük a munkánkat, kapcsolathálót hozhatunk létre, és egy olyan produkciós rendszert teremthetünk magunk körül, amely túl a szokásos működésen nemcsak az előadás gyártását foglalja magában. Az Odin Színház anyagi biztonsága, illetve hónapokig tartó, hosszú próbafolyamatra épülő munkamódszerének igazolása végett találnom kellett egyéb pénzkereseti lehetőségeket is. Így születtek olyan kezdeményezések, amelyek egyes időszakokban a kenyérkeresetünket jelentették. Így jöttek létre például a színházi workshopok, ami akkor még ismeretlen fogalom volt. Ilyenek voltak a ma már elterjedt néhány napos vagy legfeljebb kéthetes kurzusok, ahova akár a kőszínházi színészek is visszatérhettek továbbképezni magukat, hogy hallhassák és láthassák, miként készülnek fel más színészkollégák az előadásokra.

Kapcsolatba kerültem sok színésszel akkoriban, akik távol tartották magukat ezektől a lehetőségektől, mondván, hogy „ezek csak mesterségbeli trükkök, a profik számára nem érdekesek...” Ugyanakkor ezzel a szemináriumi tevékenységgel fokozatosan igazolni tudtam azt a fogalmat, hogy „laboratórium” – ami abban az időszakban még nem jelentett semmit –, de idővel egyre életszerűbb jelentésre tett szert. Továbbá ott voltak még a folyóiratokban megjelent cikkeink, könyvkiadásaink, felkéréseink a szociológiai kutatásokhoz, egy-egy civil közosséggel való színházi munkáink, a barter, és mindezen túl ott volt az egyetemek-

kel, színháztudósokkal kialakított szövetség, akik nagyon ösztönzőleg hatottak ránk, és valóban érdemi együttműködést is kialakítottak velünk.

Az Odin Színházzal folyamatosan teremtettük meg a magunk kultúráját: bizonyos gondolkodásmódok, bizonyos viselkedésmódok, bizonyos választások azt az érzetet keltették, mintha egy nagy család lennénk, mely gyakran találkozik hozzá hasonló körülmények között létező emberekkel vagy csoportokkal, azonban a kapcsolatainkban a közös alapot alapvetően a *sokféleség*, és nem az egyenmőség jelentette. Ezért amikor megérkeztetek Holstebróba, lenyűgöző volt látnom, ahogyan hozzászoktatok a kemény életfeltételekhez. Spártai körülmények között laktatok, sokan csak egy szűk szobában. A munka reggel 7-től késő estig tartott. A feladat arra kényszerített titeket, hogy a végletekig nyújtsátok a fizikai és szellemi képességeitek feszítvját. De ez tette lehetővé, hogy teljesen önellátóvá váljatok, és ne csak az eszményeitekből éljete. Később, amikor már a saját szárnyaitokkal repültetek, kamatoztatni tudtátok mindazt, amit itt elsajátítottatok, hiszen a magatok erejéből tudtátok megoldani mindazon nehézségeket, amikkel az otthoni környezetben szembesültetek. Nem volt semmiféle módszer. Az erőforrás, amellyel dolgoztatok és amelyet felfedeztetek, hozzátok tartozott. Ez volt tehát számomra a „Nemzetközi Brigád”.

Pino Di Buduo: néhány hónappal Holstebróból való visszatértünk után, 1976 szeptemberében Európa egyik legfontosabb fesztiváljára, a belgrádi BITEF-re (Nemzetek Színházi Találkozója) invitáltál minket, amelynek keretében a Színházi Kutatások Nemzetközi Találkozóját hívtad életre. Volt egy feltevéle a részvételünknek: „a Teatro Potlach-nak Svájcot kell képviselnie”. Természetesen elfogadtuk (*nevet*), hiszen tudni lehetett, hogy túlságosan sok olasz színház kapott már meghívást. Megérkeztünk Belgrádba, és egy egész világ tárult ki előttünk. Váratlanul találkoztunk olyan színházakkal, amelyek Peruból érkeztek, mint a „Cuatrotablas”, melyet Mario Delgado¹⁰ vezetett. Találkoztunk a Libre Teatro Libre társulatával Argentínából¹¹, a cardiffi Laboratórium Színházzal¹² Walesből vagy a Comuna Baires-szel Argentínából¹³, de mindenekelőtt

¹⁰ Mario Alejandro Delgado Vásquez, a Cuatrotablas Színház alapítója, amely a perui színháztudomány egyik megújítója volt az 1970-es években. A Cuatrotablas az első színház Peruban, amely európai klasszikusokat állított színpadra, munkájukra a közösségi alkotás volt jellemző.

¹¹ El Libre Teatro Libre színházi csoportot a Cordobai Egyetem Művészeti Karának diákjai alapították 1969-ben, vezetőjük María Escudero színésznő és színházi kutató volt. A csoport az 1976-os puccs után felbomlott, tagjainak egy része száműzetésbe volt kénytelen menekülni.

¹² 1974-ben alapította az angol származású Richard Gough és Mike Pearson. 1988-ban bomlott fel, jelentős hatása volt a walsi színháztudományra.

¹³ Renzo Casali, Liliana Duca és Antonio Llopis alapították 1969-ben Buenos Airesben. A társulat működése folyamatosan ellehetetlenült az 1970-es években, majd '76-ban Olaszországba menekültek a katonai diktatúra elől. Tagjai közül sokan új társulatokat hoztak létre, melyek ma is aktívak, például a Teatro Nucleo.

ekkor találkoztunk három csoporttal, akik in-
nentől a történetünk meghatározó részeseivé
váltak: a Pontederai Piccolo Teatróval¹⁴, ame-
lyet Roberto Bacci irányított, a Teatro Tas-
cabile di Bergamóval¹⁵, amelynek Renzo Ves-
covi, illetve a Teatro di Venturával, amelynek
Ferruccio Merisi¹⁶ volt a vezetője. Rögtön ba-
rárságot kötöttünk, majd vállvetve belevet-
tük magunkat az eseményekbe. Nem sokkal
később nagy sikert arattunk a Santarcange-
lói Fesztiválon¹⁷, ahol új távlatok nyíltak az ak-
kori olasz színház világában. A következő év-
ben a Teatro Tascabie di Bergamo társulatával
közösben szerveztük meg az Atelier Inter-
nazionale del Teatro di Gruppo (Csoportszín-
házak Nemzetközi Műhelye) fesztivált Berga-
móban¹⁸. Első alkalommal nyílt lehetőségünk
keleti mesterekkel találkozni: Krishnan Nam-
budirivel¹⁹ Indiából, I Made Bandemmel²⁰ Ba-
liról, Hideo Kanzével²¹ Japánból. Soha koráb-
ban nem láttam keleti mestereket, akiknek a
művészet iránti elkötelezettsége és a tanításaik
ma is meghatározóak a számomra. Szintén ek-
kor találkoztunk két színházi csoporttal, amelyek egészen eltérőek voltak egy-
mástól. Az egyik, egy teljesen anarchista csoport, az „Els Comediants”, Spanyol-
országból jött, a másik, az Akademia Ruchu pedig Lengyelországból.



Jerzy Grotowski, Roberto Bacci
és Eugenio Barba Pontederában
1974-ben (forrás: rumorscena.com)

- ¹⁴ Ez a társulat 1971 és '74-között Roberto Bacci vezetésével alakult egy amatőr színhá-
zi csoportból Pontederában (Olaszország). A csoport '74-ben a *Színházi Kísérletek és
Kutatások Központ*ot is létrehozta, azzal az önképző és pedagógiai céllal, hogy nem-
zetközi színházi szakmai programoknak adjanak teret.
- ¹⁵ Közismert nevén TTB (Teatro Tascabile di Bergamo), ma is sikeresen működő tár-
sulat, 2017-ben részt vett a MITEM Fesztiválon. A színház alapítója, Renzo Vescovi
2003-ban hunyt el.
- ¹⁶ 1974-ben jön létre a Teatro di Ventura. A társulat rendezője Ferruccio Merisi, aki
Eugenio Barba tanítványa volt.
- ¹⁷ 1971 óta működő, minden évben megrendezett utcaszínházi fesztivál (Santarcange-
lo di Romagna település, Olaszország, Emilia-Romagna Tartomány)
- ¹⁸ Az 1977-ben megrendezett nemzetközi fesztivál az UNESCO és a Bergamoi Turisz-
tikai Ügynökség támogatásával jött létre, mintegy 42 csoport és művész részvételé-
vel a világ minden tájáról.
- ¹⁹ Indiai kathákali táncszínházi művész, a Kalamandalam Kathákali Iskola tanára.
- ²⁰ Klasszikus bali táncos, színész, tanár és az etno-muzikológia PhD fokozatú kutatója.
- ²¹ Világhírű japán nő színész, akinek több filmszerepe is volt a japán filmművészetben.



Jelenetkép a *Jöjj, és a nap a miénk lesz* című előadásból (forrás: literatura.hu)

Ezt követően hamar találtunk anyagi forrást, hogy meghívjuk az Odin Teatret-et Fara Sabinába, hogy a *Come! And the Day will be Ours* előadásukat bemutassák a háromszáz fős település lakosainak. Szükségünk volt valakire, aki szembesít a helyzetünkkel; ahhoz, hogy fejlődni tudjunk, meg kellett bizonyosodnunk arról, hogy a helyes úton járunk és még mindig a kezdeti alapelvek mentén haladunk.

Egy évvel később teljesen reményvesztetten hívtalak fel telefonon, mert az egyik színészünk, Andree Sauter haza akart térni Svájcba. Öt

színesszel folytatott két évnyi munka került veszélybe váratlanul. Erre így válaszoltál a telefonban: „a Teatro Potlach-ot ezennel meghívom Dániába egy fellépéssorozattal jövő év augusztusában. Mindezen túl ajándékba tudunk adni egy kurzust, Iben Nagel Rasmussen vezetésével.” Nem akartam hinni a füleimnek.

Most azt kérdelem tőled Eugenio, honnan ez a túláradó nagylelkűség?

Eugenio Barba: A nagylelkűség nincs meg eredendően az emberi természetben. Ez egy olyan attitűd, amit meg lehet tanulni. Az emberi lény egy állat, és az állatok nem nagylelkűek. Az Odinban több munkatársunkat, nem mindegyiküket, de sokukat, gyakran jellemeznék a *nagylelkű* jelzővel. Ez elsősorban a tanuló időszakkal van összefüggésben, amikor a színész a személyiségét vagy a közösségi életét illetően is elsajátíthat bizonyos normákat. Természetesen mindennek köze van az egyes életutakhoz is, amiről már volt szó. Emigráns vagyok, sokat utaztam, és gyakran úgy, mint egy csavargó. Nem egyszer aludtam fagyos vasúti vagonokban. Máskor egy templom vagy egy tanya ajtaján kopogtattam, ahol befogadtak éjszakára. Találkoztam ezekben a helyzetekben valamivel, ami nem az ember természetéhez tartozott, hanem a kultúrájához, az értékeihez. A kultúra része, hogy nyiss ajtót és fogadd be a rászorulót. Számomra az Odin is mindig egy nagy Beduin Sátor volt. A beduinok egy marék datolyával is képesek túlélni, és ismerik a vendégszeretet jelentőségét. Ez a színházi eszményképem. Vannak, akik az epikus, mások a kegyetlenség színházáról álmodoznak, megint mások a politikai vagy forradalmi színházról, esetleg a szegény színházról és így tovább. Az én álmom egy beduinok alkotta tábor volt, amit próbáltam is megvalósítani (*nevet*). Tudom, hogy szerényen és nevetségesen hangzik.

Attól a naptól, hogy Holstebróban meglett a farmunk, amit aztán színházi műhellyé alakítottunk át, bármely csoport odajöhetett fellépni. Vendégül láttuk őket szállással, vacsorával, és elvihették a szerény jegybevételüket – mert

Holstebróban kevesen érdeklődtek egy idegen nyelvű előadás után – ám ez hagyomány lett a színházi beduin sátrunkban. A színészeimnek pedig azt mondtam, „ha velem akartok dolgozni a fizetésetek 1%-át adjátok be egy Sztanyiszlavszkijról elnevezett alapba, rászoruló csoportok vagy egyének támogatásának a céljából”. Nem volt szó nagy összegekről, de szimbolikus értékkel rendelkeztek. Például amikor egy szinte ismeretlen csoport Argentínából vagy Európából büszkén felmutathatta a Sztanyiszlavszkij Alaptól kapott díjat – amihez nem járt sok pénz, esetleg mondjuk 1000 euro – a díszes oklevélre ráírtuk, hogy országunk reméli, az adott szervezet a saját országában is legalább hasonló mértékű támogatásra számíthat... A csekély összeg azonban lehetővé tette a csoportnak, hogy felvegye a kapcsolatot a helyi intézményekkel és elismertesse magát.

Én tudtam, hogy Iben érkezése a Potlach-nak egy nagy lökést fog adni, aki így bekapcsolódhatott az éppen készülő darab munkafolyamatába azzal, hogy a színészek munka-anyagait segítette jobban kidolgozni. Ugyanakkor ez a küldetés Iben számára is kihívást és új felelősségi kört jelentett, illetve újabb belső energiák megnyitását tette lehetővé.

Pino Di Buduo: Így is történt, hiszen ő végül velünk maradt a dániai turné végéig. Nyolc hónappal később befejeztük az előadást és bemutattuk. Ezért ma is hálásak vagyunk, Eugenio.

Iben Nagel Rasmussen rendkívül fontos volt a számunkra. Elkezdett tartani egy műhelyfoglalkozást, amelynek a második napján érkezett meg Nathalie Mentha. Nathalie, elmeséled a történeted?



Nathalie Mentha: Én 1976-ban elszöktem abból az iskolából, ahova akkor jártam, ez volt Dimitri ma is működő bohóciskolája Svájc olasz részén. Eljöttem, mert meg akartam nézni az Odin egyik előadását Milánóban. A *Come! And the Day will be Ours* előadást néztük meg, és tényleg teljes mértékben ledöbbsentem a színészek energiáitól, amely mondhatni fizikailag hatott rám. Úgy éreztem, mintha az előadás mozdulat-folyamának részese lennék, és lenyűgözött Iben Nagel Rasmussen hangja, aki egy dobos sáránt jelenített meg. Soha nem láttam még színészt, aki ily módon használta volna a hangját. Ez az előadás egy mag volt a számomra, melyet magamban hordoztam két és fél éven át, egészen addig a találkozásig, ami megváltoztatta az életemet és elindított egy alkotói pályán. Ez egy értékes mag volt, mint a vörös gyöngy Iben sárában nyakláncáról, melyet ő elveszített az előadás alatt, ezért utána én tettem el.

Nathalie Menthának hívnak, svájci színésznő vagyok. Genfben születtem egy színészcsalád sarjaként. 1979 óta vagyok a Teatro Potlach tagja, és Olaszországban élek. Amikor eltettem magamnak ezt a gyöngyszemet, 17 éves voltam. Szerettem az akrobatikát, az irodalmat, a cirkuszt, és kerestem önmagam. Miután láttam az Odin előadását, megszakítottam tanulmányaimat Dimitri iskolájában,

és visszatértem Genf-be. Két évvel később a Dráma Akadémián szereztem diplomát, de ettől még nem éreztem magam igazi színésznőnek. Ekkor találkoztam Jolanda Rodióval,²² aki egy Svájcban élő operaénekesnő és hangpedagógus volt. Tőle szerettem volna egy ideig rendszeres órákat venni. Az akkori párom már szintén járt hozzá ebben az időszakban, ezért sajnós ő nem fogadott el engem, mert nem akart párok tagjaival egyszerre dolgozni. Ugyanakkor segített, mert telefonált Eugenio Barbának. Ismerte őt, mert a '60-as években ő maga is részt vett az Odin által tartott workshopokon Holstebróban. Eugenio azt válaszolta, hogy abban az időszakban épp nem tartanak szemináriumokat, de Fara Sabinában, Olaszországban van egy kis csoport, amelyik színészeket keres. Felszálltam egy vonatra, és bejelentés nélkül beállítottam a Teatro Potlach-ba. Az igazi megkezdés akkor ért, amikor láttam, hogy Iben Nagel Rasmussen is ott van. Eleinte nem tudtam részt venni a műhelyfoglalkozásokon, mert akkor már elindultak, de megengedték, hogy jelen legyek és segítsek, amiben tudok. Majd egy napon Iben így szólt hozzám: „Lenne kedved a kurzus idején kívül dolgozni velem?” „Természetesen” – válaszoltam. Ez volt az első alkalom, amikor Ibennel a hangképzésen dolgoztam. Ezután bekerültem a műhely-csoportba, és velük folytattam a munkát. A végén Iben megkért, hogy mutassak be egy improvizációt. Ebben az improvizációban nem cselekedtem semmi különösset, csak éppen jeleztem valamit. Majd Iben odahívta Pino Di Buduót, aki akkor már a Potlach rendezője volt, hogy ismétljem meg előtte is. Ezután mind a ketten így szóltak: „Ez egy nagyon fontos improvizáció”. Még ma is emlékszem arra az attitűdre, ami ebben a rögtönzésben megjelent. Olyasvalami volt, ami minden technikán áthat, egyfajta szabad jelenlét. Én azt gondolom, hogy ebben a különleges állapotban sikerült elérnem a szabad jelenlétet, mert rájöttem – anélkül, hogy kimondtam volna –, hogy a megfelelő helyen vagyok a megfelelő emberekkel, akik ott és akkor engem ténylegesen felismertek. Megtehetem, hogy elengedem magam, hogy csak vagyok, és nem teszek semmi különösebbet. Ennyi év után ma is gyakran a gyakorlathoz térek vissza, és a „nem tenni akaró” attitűdöt keresem. Most Iben, én kérdezlek téged, hogy mindannak, amit elmeséltem, van értelme a számodra?



Iben Nagel Rasmussen: Igen, Nathalie, nagyon mély értelme van a számodra annak, amit elmeséltél. Nagyon jól emlékszem arra az improvizációra, amiről meséltél. Abban a pillanatban feltárult az, amit én úgy nevezek, hogy az „áttetsző test”. Mindez persze nem jelenti, hogy a test eltűnik, vagy ne lenne látható, hanem hogy olyan üveggé válik, ami mögött láng van. Az „üveg”, vagyis a technika nélkül a láng védtelen, minden apró lélegzet vagy szellő elfújhatja. Nehéz ezt szavakkal megmagyarázni. Igaz azon-

²² Dán operaénekesnő és avantgárd hangművész, illetve hangképző pedagógus.

ban, amit mondasz, hogy egy ilyen apró, de meghatározó esemény csak egy olyan környezetben jöhet létre, ahol védettnek érezheted magad, és, ahogyan fogalmaztál, „felismernek”. A felismerés számomra azt jelenti, hogy az emberek, akik körötted vannak, látnak téged. Látnak, de nem azt, ami szeretnél lenni, vagy azt, amit mások szeretnének, hogy legyél. Nagyon sokszor megtörténik, nemcsak a színházban, de a hétköznapi életben is, hogy nem vagyunk figyelmesek, nem látjuk, ami éppen megtörténik a szemünk előtt, mert éppen elmerültünk a gondolatainkban. Egy előadás próbái alatt például vonzó megoldásnak tűnhet egy színészt vagy egy színésznőt valamely jól ismert karakterként olyan „dobozba” helyezni, amivel megfelel a „nézői elvárásoknak”. Ilyenkor nem veszik észre, mennyi más lehetőség csillant meg még előttük. A színésznek szüksége van arra, hogy lökést kapjon, valóban, de saját maga felé, mert minden ott születik. Ellenkező esetben félő, hogy a technika gúzsba köt, vagy egy láng nélküli törött üveggé válik. Többször megtörtént már velem, hogy miközben egy színészt néztem, arra gondoltam magamban: „gyerünk, menj, ebben az irányban haladj tovább, látlak és figyelem minden érzékszervemmel azt, amit csinálsz.” Így teljes szellemi jelenlétemmel létrehozhatom a felismerés közegét. Természetesen ez nem azt jelenti, hogy az adott anyagot nem lehet javítani, fejleszteni, kidolgozni vagy megváltoztatni. De az általad elmesélt improvizáció pillanatában a színész bizalma egy rendező vagy egy külső szem iránt alapvetően fontos. Amikor „a nem tenni akarásról” beszélsz, nem vagyok biztos abban, hogy értem, de talán arra gondolsz, hogy nem te vagy az, aki cselekszik, mert a cselekvés ott van, jól látszik kívülről, csak nem erőltetve születik meg. Mintha azt mondanám, hogy nem én vagyok az, aki menni akar, hanem valami visz előre. Amikor megjelenítetek egy karaktert, akkor abban benne vagyok, mint egy folyó, de egyben annak a két partja is vagyok. Ugyanakkor nem vagyok egyedül, mert körülöttem jelen vannak más színészek is, és végül ott van maga az előadás. Együttesen egy tenger vagyunk, vagy még inkább talán egy nagy szőnyeg, benne nagyon sok egymást keresztező szállal.



Daniela Regnoli: Színésznőként dolgozom a Teatro Potlach társulatával 1976 óta. Ami az én tanulmányi időszakomat illeti, azt egy 1973-ban létrejött találkozásnak köszönhettem, amikor láttam az *Odin Min Fars Hus* című előadását, mely Fjodor Dosztojevszkij életét tematizálta. Első alkalommal fordult velem elő, hogy egy színházi előadás alatt paradoxnak tűnő gondolatom támadt. Olyan érzésem volt, mintha a színészek nem bemutatnának valamit, mintha mindez nem egy színjáték lenne. Minden, ami a színpadon történt, úgy tűnt, mintha az első alkalommal történt volna meg, abban a pillanatban. Így amikor az Odin visszatért a Római Egyetemre egy három napos szemináriumot tartani, elmentem, és nem sok-



Jelenetkép az *Apám háza* előadásból
(fotó: Roald Pay, forrás: odinteatret.dk)

kal később, a diplomám küszöbén, meghoztam a döntést: elhagytam az egyetememet és elutaztam Dániába az Odin vezette „Nemzetközi Brigád” elnevezésű hat hónapos szemináriumra. Boldog voltam, de közben nehéz helyzetben is találtam magam. Nem volt könnyű fél óráig futni reggel 6:30-kor még napfelkelte előtt. Majd következtek a kemény akrobatika órák, amelyek számomra rémálmok voltak, de bátorságot adott és lelkesített, hogy azokkal a színészekkel dolgozhattam, akiket korábban az előbb említett előadásban láttam a színpadon.

A következő években, Iben, többször is eljöttél hozzánk egy-egy időszakra, hogy fejleszd a fizikális és vokális tréninggyakorlatunkat. Egy napon ott voltál a színházunkban, amikor a *Mielőtt az ünnep véget ér* darabunk főpróbáját tartottuk (amely darab Goethe *Vilhelm Meister tanulóévei* című regényéből inspirálódott). Én egy Schubert darabot énekeltem, majd egy résznél a hangom váratlanul megtört. Folytattam, próbáltam követni a dallamot, de elveszítettem az uralmam a hangom fölött, és a dal, illetve a hangjegyek átalakultak, néha alig hallható elfojtott szavakká. Az előadás után az öltözőmben voltam és sírtam. Azt kérdeztem magamtól, hogy „miért éppen ma kell ennek történnie, amikor Iben itt van”. S akkor te, Iben, bejöttél az öltözőmbe, és mosolyogva ezt mondtad: „Neked nem kell sírnod, mert ezt a dalt éppen így kell énekelni.” Rögtön azt gondoltam, hogy te biztosan csak nyugtatni akarsz. De aztán kezdtem megérteni, hogy te akkor ott nekem egy új utat mutattál arra, hogy miként nézzek szembe egy feladattal, egy dallal úgy, hogy az első próbálkozás után ne adjam fel, de kitartó munkával elérjem, hogy az növekedjen és virágba szökkenjen, ugyanakkor újra megtaláljam az „igazságát”, melyet akaratom ellenére hozott felszínre egy baleset, és amelyet te értékesnek tartottál. Így most én kérdezek, Iben: miért volt fontos a számodra az évek során megosztani a tapasztalataidat?

Iben Nagel Rasmussen: Daniela, nagyon jól emlékszem erre a dalra és a hatásra, amit rám gyakorolt. Talán éppen ez volt az a pillanat, amikor felfedeztem, hogy a technika valóban fontos, de ennél is fontosabb, hogy képesek legyünk azt össze-törni. Ez nem valamiféle csúnya dolgot jelent, mint elkezdni kiabálni, hanem a vulkán szívéhez való elérékezést jelenti, már ha ez a szív létezik. Az Odin Teatretben mindig voltak öreg színészek, hogy felkészítsék a fiatal tanítványokat. Amikor én 1966-ban beléptem a csoportba, már ott volt Torgeir Wethal és Else Marie Laukvik, akik nekem is átadtak különböző gyakorlatokat. Én akkor nagyon-nagyon lassan voltam képes felfogni és követni a mozdulataik folyamatszerűségét, ami őrjítük látható volt. Amikor három-négy évvel később magam fedeztem fel



Eugenio Barba és Iben Nagel Rasmussen tréning közben 1967-ben (R. Pay, forrás: The Five Continents, 2019)



Torgeir Wethal, Else-Marie Laukvik és Eugenio Barba, 1972-ben (forrás: ateatro.it)

néhány gyakorlatsorozatot – ugrani, földre ülni, de mindenekelőtt kiesni az egyensúlyból, majd ismét talpra érkezni –, rátaláltam arra a folyamat-élményre, amelyből rögtön megértettem, hogy ezek a gyakorlatok helyesek, igazak voltak. Ettől a pillanattól kezdve én is elkezdtem tanítani azokat, akik ezután érkeztek az Odinhoz. Amikor elkezdtük külföldi turnékra vinni az előadásainkat, az Odin híressé és mondhatni divatossá vált. Nagyon sok fiatal volt ekkor, akik meg akarták tanulni a mi tréningeink gyakorlatait. Ettől kezdve mindig többféle szemináriumot vagy workshopot is tartottunk, mint például a Római Egyetemen 1975-ben, ahol az első alkalommal láttam Pinót és téged, Daniela. Ezt követően jöttetek el a Nemzetközi Brigádra, ide Holstebróba. Majd jóval később Eugenio magához hívott és arról mesélt, hogy színházatok, a Potlach nehéz helyzetbe került, mert egy színész el akarja hagyni a csoportot. Megkért, hogy menjek oda és segítsek nektek. Már késő este volt, mire megérkeztem Fara Sabinába. Ez volt az első alkalom, hogy egyedül utaztam, a csoport nélkül, egy ilyen jellegű feladat miatt. Rögtön másnap reggel nekiálltam fizikai- és hangtréningeket tartani. Egy egész héten át dolgoztunk, kora reggeltől késő estig. Akkor ott a kevés idő ellenére is történt valami egészen meglepő a számomra, de azt gondolom, hogy a számotokra is. Rájöttem, hogy képes vagyok átadni a tapasztalataim jelentős részét. A találkozóra jellemző volt a mesterségünk iránti mély tisztelet és szeretet, ekként viszonyultam minden egyes színészhez is. Ez valóban meglepő volt, mert nem volt akaratlagos, olyasmi, amit szándékosan kerestem volna. Együttesen hoztunk létre egy olyan teret, ahol úgy tűnt, bármi lehetséges, még egy korábban fontosnak tűnő színész hiánya is orvosolható.

Miért folytatom még a tanítást? Ma ez még fontosabbnak tűnik, mint valaha. Az Odin Teatret nem divatosabbé, a tréninggyakorlataink, vagy az a rendszer, ahogyan az előadásainkat létrehozuk, mind eltűnhet akár holnap, ha nem hagyunk valami örökséget, nem a szavakon keresztül, hanem bennetek, színészekben megtestesülve.

Pino Di Buduo: van még egy kérdésem Ibenhez, mert aztán Fara Sabinában történt valami, ami fontos volt az ő számára is. Egy nap megkérdezte tőlem Iben,

hogy tudnánk-e rendezni egy nemzetközi műhelytalálkozót, nem a mi számunkra, hanem a fiatal színészek számára, akikkel ő szerte a világban találkozott. Igent mondtam. Majd rögtön kerestem egy termet Farfában, az ottani apátság épületének torony részében, ami mindig üres volt, és tudtommal nem használta senki. Elmentem a helyi kolostor vezetőjéhez, hogy elkérjem a termet, és meg is kaptam. Ezután ott Iben életre hívott egy társulatot. Iben, emlékszel minderre?

Iben Nagel Rasmussen: Köszönöm, Pino, hálás vagyok érte ma is, hogy elindíthattam azt a kurzust ott Farfában. Úgy döntöttem, hogy csak olyan tanítványokat gyűjtök, akiknek volt már korábban valamilyen tapasztalata a csoportszínházi munkáról. Egy kolostorépületben dolgoztunk Farfában, ami egy kis település, csupán két kilométerre Fara Sabinától, a Teatro Potlach székhelyétől. Hét színész volt ott, köztük César Brie²³ és Pepe Robledo (Argentínából), Siân Thomas (Waelből), Maria Consagra (Amerikából), illetve Dolly Albertin, Daniela Piccari és Isabella Dalla Ragione (Olaszországból)²⁴. A farfai apátság tornyainak egyikében volt a termünk, kövezett padlóval, hatalmas ablakokkal, a közeli dombokra nyíló kilátással, a falon meg Szűz Mária képével. Nagyon hideg volt. Egy széken ültem, mellettem egy elektromos hősugárzóval. Olyan gyakorlatokat tanítottam, amelyeket én magam is sokat végeztem az Odinban, mint a „szamuráj”, a „lassított mozgás”, vagy amiket magam találtam ki, köztük az „egyensúlyvesztés” gyakorlatát. Azonban mivel a talaj kőből lévén nagyon kemény volt, el akartam kerülni, hogy a színészek megsérüljenek. Ezért megváltoztattuk az egyensúlyvesztés-gyakorlat lényegét, úgy, hogy a színész ne a földön fejezze be a mozdulatsort, hanem valamivel korábban... ezt nehéz szavakkal elmagyarázni, de lényegében ezáltal jobb gyakorlattá vált, mint az eredeti. Majd létrehoztunk különböző táncokat is, meglehetősen primitív zenékkal. Aztán rögzítettünk egy koreográfiát az eltérő táncstílusokból, amelyek mindegyike a Szűz Mária-kép felé irányult. Amikor a műhelysorozat véget ért, úgy döntöttünk, hogy a következő évben folytatjuk a munkát az Odin Teatretben. Az én elképzelésem a csoporttal kapcsolatban az volt, hogy ne korlátozzam magam kizárólag a tréningrendszer átadására. Létre akartam hozni egy kisebb előadást felvonulással, illetve néhány szabadtéri műsorszámmal. Eszembe volt az is, hogy keressék olyan helyszíneket, ahol kulturális cseréket is megvalósíthatunk. A táncokat összekötő koreográfia vezérfonala egy argentin történet volt, mely elmesélte, hogy miként ültetnek székre egy halott gyermeket a végső ceremónia előtt, miközben az édesanyja addig táncol a gyermek teste körül, míg össze nem esik. Ahol összeesik, oda temetik a gyermeket. A Farfa révén rátaláltam egy karakterre, amelynek kétféle tánca is volt, és én lettem a gyermek édesanyja. Így

²³ Olaszországban élő és dolgozó Argentin színész és színházrendező. 1991 és 2010 között a Teatro de Los Andes alapítója és rendezője Bolíviában.

²⁴ A Farfa Csoport első generációs színészei, amelyet Iben Nagel Rasmussen hozott létre 1983-ban.

tehát én is részese lettem az előadásnak. Annak érdekében, hogy a Farfa csoport fennmaradjon, első alkalommal lemondtam részvételemet egy új Odin előadásban, ami az *Oxyrhyncus Evangéliuma* volt. Ezután egy hosszú fellépéssorozatra indultunk. Ezt César Brie készítette elő, aki nagyon sok kapcsolattal rendelkezett. Majd részt vettünk az Alina Obidniak által szervezett Jelenia Gora Utca-színházi Fesztiválon Lengyelországban, ahol kulturális cseréket is megvalósítottunk szegény negyedekben a walsi Cardiffi Laboratórium Színházzal közösen, ahova aztán később is többször visszahívtak minket. Majd Spanyolországban, Murciában rendeztünk workshopot egy egész hónapra át, olyan tréningekkel, melyeknek a végén előadásokat hoztunk létre a résztvevőkkel, és bemutattuk a saját előadásainkat is. Az első éveket követően más színészek is beléptek: Isabel Soto, Martha Orbis, Tove Bornhøft, Pippo Delbono²⁵.

A társaság később felbomlott, de a tapasztalatok, amelyeket a Farfa Csoporttal szereztem, a küzdelmek, a professzionális és személyes sikerélmények fontos alapot jelentettek később a Ponte dei Venti Csoporttal (Szelek Hídja) folytatott munkámban, amely több mint 30 éven át tartott. Egy egész könyvet írhatnék a Farfáról, egy napon talán majd meg is teszem. Köszönöm nektek, Daniela és Pino, és az egész Potlach-nak.

Eugenio Barba: Szeretném mindezt egy jól ismert szállóigével zárni: „meglátod, megéled, megnyered”.²⁶

Valamennyi iskoláról vagy képzési helyről elmondható, hogy nemcsak ismereteket, fogalmakat és technikákat tanít, hanem értékeket is elsajátíttat. A technika mindig kötődik egy professzionális etikához is. Rendkívülinek tartom az orvosok hippokratészi esküjét, akik a hazájuk vagy akár a saját családjuk ellenségeit is ellátják. Felteszem a kérdést, hogy vajon lehetséges lenne-e egy Sztanyiszlavszkij-esküet elképzelni, és ebben vajon mit ígérnének meg a színészek? Azt, hogy soha nem untatják a nézőket! Ahhoz, hogy ne untasd a nézőket, meg kell haladnod a kezdetben elért eredményeid. Mindez csak akkor lehetséges, ha próbára teszed magad. Ebből a szempontból úgy látom, hogy a képzési időszak a legfontosabb egy színész életében, mert ott tanulja meg elutasítani a könnyű megoldásokat. Megküzdeni a saját kompromisszumokra való hajlamai-val, amikor azt mondja: „most már mindent kiadtam magamból, elfáradtam, szükségem van egy kis szünetre”. Amiről Daniela mesélt, az mindennapi feladatok voltak nálunk minden kezdő színésznek: a kora reggeli kelés és futás.

Én azt gondolom, hogy az ilyesmi hozzájárul a személyes eltökéltség megerősítéséhez, hogy ne adjuk fel és folytassuk a munkát a köröttünk lévő csoporttal.

²⁵ Nemzetközileg elismert olasz színész, a Pippodelbono Társulat alapítója és vezetője.

²⁶ A latin szállóige játékos átalakítása olasz szavakkal. Eredetileg: „Veni Vidi Vici” („Jöttem láttam győztem”, Julius Caesar itt Védi, Vivi, Vinci (meglátod, megéled, és győzöl)).

Nem tudom pontosan, miből tevődik össze az „ethosz”, amit a színészi hivatás etikájának is nevezhetnénk. Kétségtelen, hogy amit nagylelkűségnek mondtunk, az nélkülözhetetlen elem. Valami olyasmi, ami manapság rettentően hiányzik a mesterségünk művelésekor. Elmondhatom, hogy a színészeimmel folytatott munkában részemről mindig volt egy kétoldalú harc, egy kettős tendencia: egyrészt azt akartam, hogy tartsanak velem szakmailag és emberileg is, hiszen ők voltak az igazi mestereim, ők voltak azok, akik megtanítottak a rendezés kifinomult művészetére. Másrészt én is akartam, hogy képesek legyenek tovább fejlődni, megélik saját identitásukat, erejüket és függetlenségüket, hogy el tudjanak menni az enyémtől eltérő irányokba is. Ezért e kettősség egyensúlyát minden döntésem mögött szem előtt kellett tartanom az évek során. Egyrészt azt, hogyan tudom a színészeimet megtartani és motiválni, illetve éreztetni velük, hogy együttműködésünk még ma is tud újat hozni a számukra, másrészt annak büszkesége és öröme, ahogyan láthatom őket eltávolodni, amikor már a saját szárnyaikra kelve repülnek.

A mindannyiunkban élő vágy, hogy feltárjuk saját erőforrásainkat a kézműves szorgalmával és a technika megismerése révén, felhívás arra, hogy a lehető legtöbbet hozzuk ki magunkból. Ez az igény személyes szükséglet, de akaratlanul egyfajta ajándék, sőt társadalmi érték lesz, amikor már a cselekedeteink egyik mozgatórugójává válik. Éppen ez az, ami a személyes munkánkat és mindennapi küzdelmünket is áthatja, hiszen a színház más eszközökkel *politizál*: azzal, amikor a szépséget önfegyelemmel és a határaink meghaladásával érzük el.

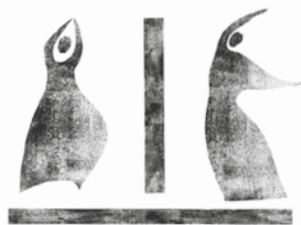
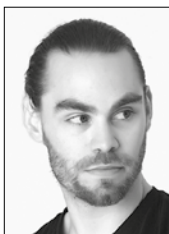
Pino, sok szép évünk volt, nevetéssel, nehézségekkel, amelyek próbára tettek minket, és sok kalanddal, amelyeket terveztünk és tervezünk. Tehát holnap találkozunk, hogy tovább meséljünk és újabb távlatok felé tekintsünk.

Fordította: Pintér-Németh Géza

A Battle Cry: The Third Theatre

Part One: Encounters for a Lifetime

During the critical phase of the COVID-19 period, on 20 June 2020, the participants of the conversation published here connected on the world wide web from distant locations to recall the start of Teatro Potlach, which had been established following the example of the Odin Theatre, from almost half a century away. The participants included Eugenio Barba, Iben Nagel Rasmussen from *Odin Teatret*, Pino di Buduo, Nathalie Mentha, Daniela Regnoli from *Teatro Potlach* with Claudio La Camera moderating the event. The personal statements of the speakers provide an authentic picture of the elementary influence which Eugenio Barba's laboratory theatre in Holstebro had on the generations of directors and actors active since the 1970s. This newly published first part of our series presenting the creation of “the third theatre” shows, beyond the concrete daily practice of theatre, the importance of the network of relationships which is still able to pass on this valid and effective European model of theatre culture renewal.



KOZMA GÁBOR VIKTOR

Csoportszínházaktól a felsőoktatásig

Kozma Gábor Viktor 2017-ben szerzett színész- és színészpédagógus diplomát Marosvásárhelyen. 2022-ben megvédett PhD dolgozatát a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának keretein belül készítette (témavezetője: Jákfalvi Magdolna, DSc). E kiadásra szánt disszertáció a kortárs világszínház tréning alapú műhelyeinek gyakorlatát (az Eugenio Barba alapította ODIN TEATRET tréningjét, a Tadashi Suzuki által létrehozott SCOT munkamódszerét, valamint Mary Overlie, Anne Bogart és Tina Landau technikáját, a Viewpoints-ot, amit a SITI COMPANY gyakorol rendszeresen) mutatja be és hasonlítja össze, mindenek előtt a színésznevelés módszertanára fókuszálva. A Szcenárium 2021-es októberi, november-decemberi és 2022-es januári számában három részletben közzétük a Tadashi Suzuki módszeréről szóló fejezetet, mely a nemzetközi szakirodalom tükrében tárgyalja a japán mester által kidolgozott tréningmódszer lehetséges olvasatait.

Bevezetés

Doktori dolgozatomban az Odin Teatret, a Suzuki Company of Toga és a SITI Company rendszeresített tréningjeit vizsgálva az volt a célom, hogy az egyes módszerek és technikák összehasonlíthatóvá váljanak, illetve közös logikájuk feltárható, elemezhető legyen. Kutatásomban a magyar nyelvű színházi oktatás fősodrától eltérő pedagógiai struktúrákat és a túlnyomóan repertoárrendszerben működő színházi ipartól eltérő társulati modelleket vizsgáltam. Ennek tapasztalata a hazai kőszínházak és az csoportszínházak¹ különbségeire, ugyanakkor közös igényeire is ráirányította a figyelmemet. Jelen tanulmányban a fen-

¹ Eugenio Barba terminusa: Eugenio Barba, *Beyond the Floating Islands*, ang. ford.: Judy Barba, New York, Performing Arts Journal, 1986, 70.



ti csoportszínházakra jellemző technikák fejlődéstörténetét foglalom össze, majd azokat a tendenciákat elemzem, ahogyan ezek a színész-tréning-módszerek becsatornázódnak a felsőoktatásba.

A színész képzésére, nevelésére, tréningjére mára számtalan intézményi struktúra létezik: egyetemek, konzervatóriumok, magániskolák, stúdiók, műhelyek stb. A tréning mint edzés és rendszeres gyakorlás a továbbképzés, újr gondolás és társulatba gyakorlatába való beletanulás logikája szerint szerveződik. Azt lehet mondani, hogy a tréning történeti előzményének jellemzően a távol-keleti, kodifikált előadói műfajok tekinthetők, melyek esetében, rögzített eszközkészletük révén, a gyakorlás egyfajta rutin megszerzését célozza. A Kelet felé való nyitás, a keleti előadói műfajok technikáinak adaptálására való törekvés egyként jellemző a huszadik század legmeghatározóbb rendezőire: Sztanyiszlavszkijra, Mejerholdra, Copeau-ra,

Grotowskira, Barbára, Brookra, Mnouchkine-ra, Bogarttra stb. Közülük többen olyan munkamódszert alakítottak ki, melyben a tréning mint edzés és gyakorlás az alkotás mellett ugyancsak egy meghatározó, központi tevékenységként szerepelt, úgy az önképzés, mint a tanítás/tanulás értelmében. Vizsgálódásom során elsősorban azokra a csoportszínházakra, társulatokra és színházi laboratóriumokra kívánok koncentrálni, ahol a rendszeres gyakorlás teret kap. Ezek közül három kiemelkedő példát mutatok be, az Odin Teatret, a Suzuki Company of Toga és a SITI Company működését összegezem.

Speciális téridő-keretben létrejött műhelyek

Az Odin Teatret gyakorlatát eleinte az autodidakta tanulás és Eugenio Barba Jerzy Grotowski mellett kialakult szemlélete formálta. A társulat Holstebróba költözése után a hely adottságaiból és személyes körülményeiből adódóan Barba a színházi laboratórium munkamódszere mellett döntött: mivel a társulat nem játszott minden nap, tevékenységüket a kutatás, a képzés/önképzés és a rendszeres tréning határozta meg. A társulat eleinte közösen gyakorolt, majd az egyénre szabott tempó megtalálására, az egyéni technikák felfedezésére helyeződött át a hangsúly. Ez a társulat tagjainak sokféle, szerteágazó gyakorlatához vezetett. A tréning iránt nem minden tag volt folyamatosan elkötelezett, volt, aki

abbahagyta egy időre, majd újrakezdte a gyakorlást. A tréning mint napi esemény és edzés változó hangsúllyal kapott helyet az Odin történetében, de mindig egyfajta referenciapont maradt. A társulat keleti előadói hagyományokkal folytatott szakmai diskurzusa nyomán indultak el a színházantropológiai kutatások. Azokat az alapelveket kívánták feltárni, melyek meghatározzák a színész színpadi jelenlétét, melyek műfajtól függetlenül megalapozzák a színészi munka alapjait. A kutatások fókusza és eszközkészlete egyénenként változott. A '70-es évektől változatlanul fennmaradt a tréning fiskedam és væksthús formája,² és a tanítási tevékenység is további gyakorlásra adott teret. Habár az Odin Teatret székhelye Európában van, a társulat identitását a nemzetköziség hatja át. Saját szakmai gyakorlatuk folyamatosan a nemzetközi színházi irányzatok és műfajok kontextusában alakult, változott és változik mind a mai napig.

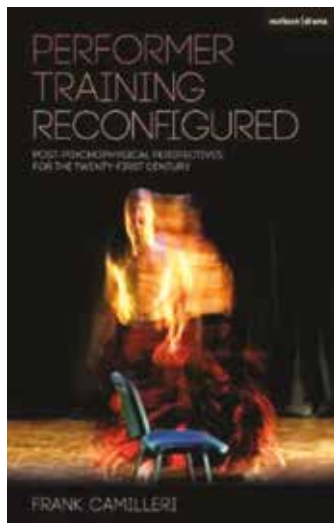
Tadashi Suzuki színházi praxisa hasonló autodidakta kísérletekkel indult, mint Barbáé. A Waseda Little Theatre (WLT) megalapítása után nem sokkal saját stúdiószínházat nyitottak, ami a metodológiai kísérletezésre is teret biztosított. Suzuki érdeklődése a párizsi Théâtre des Nations fesztivál után a klasszikus japán előadói műfajok – nő, kabuki, kjogen – felé fordult. A Suzuki-módszer a singeki realista gyakorlatával és a Sztanyiszlavszkij-rendszerrel szemben megfogalmazott kritikaként, a WLT és a SCOT közös fizikalitásának kialakításáért jött létre. Suzuki mellett a módszer létrehozásában jelentős szerepet játszott társulatának meghatározó színésznője, Kayoko Shiraishi. Suzuki a nő és a kabuki hagyományát, annak filozófiáját és gyakorlatát dolgozta át, felhasználva a fenomenológia szemléletét. Ennek eredményeképp jött létre kísérleti módszere, melyet 2012-ben kodifikált. E kodifikáció ellenére a SCOT napi szinten gyakorolt tréningje bizonyos elemeiben a mai napig is változik. A Suzuki-módszer gondolati háttérét a japán hagyomány határozta meg, amelyet újragondolva a rendező egy mindenki számára alkalmazható rendszert hozott létre.

Mary Overlie egyéni kutatása alapján alkotta meg a Viewpoints-ot. A Viewpoints az amerikai posztmodern és neoavantgárd alkotók – John Cage, Merce Cunningham, Robert Ellis Dunn, Judson Dance Theatre – gondolatvilágára és munkásságára épül. Overlie azt vizsgálta, hogy melyek azok az elemek, amelyek minden esetben megtalálhatóak egy színházi alkotófolyamatban. Vizsgálódásait meghatározta a különböző táncmódszertanok, mozgásformák és a keleti meditációs technikák ismerete. A Viewpoints alapvetően egy dekonstruáló, nem-hierarchikus, minimalista gondolkodásmód, amelyet az alkotó gyakorlatokon keresztül tapasztalhat meg. Overlie technikáját Anne Bogart és Tina Landau vette át és bővítette ki. A két gyakorlatban máshova kerültek a hangsúlyok, és terminológiájukban is eltér-

² Két alapvetően szabad kísérletezésre teret adó tréningforma, ahol az egyéni felfedezés, karakterépítés és képességtanulás kap helyet közös térben és időben. bővebben itt: Ian Watson, *Towards a Third Theatre – Eugenio Barba and the Odin Teatret*, London, Routledge, 1995, 57–60.

tek. Overlie gyakorlata filozofikusabb, szerteágazóbb, Bogarté és Landau-é pragmatikusabb, célorientáltabb. A Viewpoints tréningként való alkalmazása a Suzuki és Bogart által alapított SITI Company tevékenységéhez köthető. Ennek tagjai a rendszeres és közös tréningezést jelölték meg a társulat identitásformáló elemeként, és nem-hierarchikus szemlélettel folytatják a közösségi alkotói praxist. A Viewpoints filozófiáját meghatározták a 20. század második felének szellemi irányzatai, a New York-i kulturális közeg és a távol-keleti gondolkodásmód hatása.

Az Odin, a SCOT és a SITI tréningje alapjaiban különbözik, ám számos hasonlóságot is mutat. Habár földrajzi értelemben igaz, hogy egy európai, egy ázsiai és egy amerikai székhelyű társulat gyakorlatát vizsgáltam, ezek mégsem köthetők egy és ugyanazon kultúrához. Elmondható, hogy minden tréninget meghatározott valamiképpen a keleti gondolkodásmód, a tanulás és a gyakorlás folyamatossága, mely a keleti előadói hagyományokban gyökerezik. Ugyanakkor a tréning mindig egyfajta olvasztótégely, amely a különböző kultúrák szellemiségét és testtechnikáit ötvözi az adott csoport igényei szerint. Technikailag a tréning sok esetben a társulattal együtt fejlődik, változik és alakul. Ennek meghatározó közege az elvonultság – nem csak az Odin és a SCOT, de az OTP Gardzienice, a Teatr Laboratorium, a Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards esetében is –, de a SITI kapcsán másfajta példára is felfigyelhetünk. Fontos különbség, hogy míg az Odin és a SCOT tréningtechnikája egy csoporttal együtt jött létre, addig a SITI Company más alkotóktól emelte be tréningtechnikáit, a Suzuki-módszert és a Viewpoints-ot a maga gyakorlatába.



Szabad idő – luxusidő

Frank Camilleri szerint ahhoz, hogy a színház fejlődjön, időre volt szükség: a társadalom működtetésére fordított időből ki kellett szakítani Paul Mason kifejezésével élve a „szabad időt” [available time]. Ebben a technológia fejlődése, a gépesítés játszott nagy szerepet, hiszen kiváltotta az emberi munkavégzést. Camilleri arra mutat rá, hogy a társadalom technológiai környezete indirekt módon hatással volt a tréningek fejlődésére, hiszen ez biztosította hozzá az időbeli keretet.³

„A színésznek muszáj a szükséges időt rászánnia [a tréningre – K.G.V.]. A valódi felkészülésnek,

³ Frank Camilleri, *Performer Training Reconfigured*, London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney, Methuen Drama, 2020, 51–54. idézi: Paul Mason, *PostCapitalism: A Guide to Our Future*, London, Penguin, 2016.

amelyet a színész diákkorában kezdett el, egész életében folytatódnia kell. A felkészülés csak akkor teszi igazán lehetővé a színészek számára, hogy – a zenészekhez vagy táncosokhoz hasonlóan – hangszerüket csúcsformában, vagyis a kreativitás állapotában tartsák.”⁴

Camilleri gondolata összefüggésbe hozható a saját térből következő szabad időkezeléssel. Mind az Odin, mind a WTL/SCOT kapcsán látható, hogy a nagyvárosi közegből való kiszakadás a '60-as '70-es években egyfajta felhajtóerőként kezdett működni a belső szervezeti és színészmotodikai struktúra kialakulása szempontjából. A saját tér megadta a saját időkezelés lehetőségét. Ez a téridő-autonómia a SITI esetében nem állt fenn, de fontos figyelembe venni, hogy a SITI Comapnyt létrehozó művészek szintén egy csoportszínházi közegben, a SCOT-ban alakították ki saját etikai keretüket⁵ a tréninggel kapcsolatban, és csak ezután, már a '90-es évek elején kezdtek társulati rendszerbe szerveződni. A SITI esetében elmondható, hogy átmentették a csoportszínházi működés logikáját egy nagyvárosi közegbe, ahol alkalmazkodva a New York-i kulturális közeg piaci sajátosságaihoz, egyedi hibrid csoport- és projektszínházi munkastratégiát dolgoztak ki, aminek az alapját a tanítás–közösségépítés–alkotás hármassága képezte.

A szabaddá tett idő logikája alapján az is állítható, hogy a társulatok egyfajta luxusidővel rendelkeznek: megengedhetik maguknak, hogy az előadásokon való munka mellett, pontosabban fogalmazva annak részeként időt szánjanak a tréninggel való munkára. Nehezen vizsgálható, hogy vajon a tréningekre szánt idő és a tréning által létrehozott optimális csoportdinamika milyen viszonyban is állnak egymással: összességében valóban időt vesz-e a társulat azzal, hogy a próbák egy részét a tréningre fordítja, vagy ezáltal – többek között a közös alkotói nyelven folyó munkával – felgyorsítja az alkotás folyamatát.

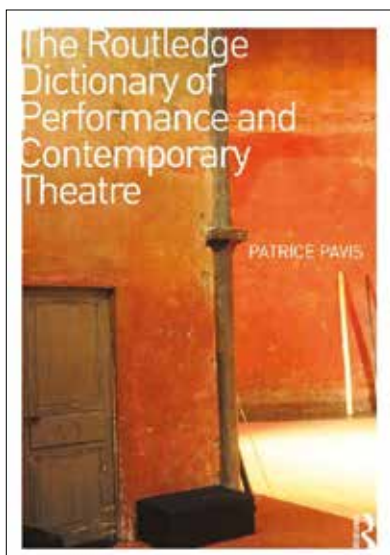
Csoportból az felsőoktatásba

Patris Pavis a színésztaréning 1980-as évektől kezdődő válságáról számol be: „Hacsak nem származik előnyük [take advantage] a folyamatos szakmai tréningből, mint Grotowski és Barba idejében, a hetvenes években, a színészeknek már nincs idejük, kedvük vagy akár szükségük mindenre kiterjedő fizikai tréningre.”⁶ Pavis radikális, általánosító állítása mögött megfigyelhető egy határo-

⁴ Josette Féral, „Did you say »training«?”, *Performance Research*, XIV. évf. 2. sz., angol ford.: Leslie Wickes, London és New York, Routledge, 2009, (16–25) 22. Azok a magyarnyelvű idézetek, ahol nem tüntetem fel külön a fordítót, saját fordítások. – K.G.V.

⁵ Uo., 24.

⁶ Patris Pavis, *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, angol ford.: Andrew Brown, London és New York, 2016, 253.



zott kortárs tendencia. A 21. század fejlett technológiát működtető társadalmában a türelem és a hosszútávú elköteleződés egy csoporthoz valóban problémásabbnak tűnik, mint korábban. A laboratóriumok és színházi csoportok szociokulturális környezete, amelyben létrejöttek, megváltozott, így számos új kihívással küzdenek. Ennek a képzéseken résztvevő tréningezőkhosszútávú elköteleződése is része lehet.

Pavis perspektíváját árnyalják azok a tények, amelyek a csoportszínházak vagy laboratóriumok állandó tevékenységét jellemzik: az éves programok között továbbra is rendszeresen, nagy létszámmal kerülnek megrendezésre a didaktikai jellegű programok: Odin

Week,⁷ SITI Skidmore Program,⁸ Academy of Theatre Practice Gardzienice,⁹ Studio Kokyū kutatási program a wrocławai Grotowski Institute keretén belül,¹⁰ SCOT Summer Camp.¹¹ Pavis állítása, hogy a színészeknek nincs *kedvük, idejük és szükségük* a mindenre kiterjedő fizikai tréningre, érthető úgy, hogy felgyorsult világunkban a hosszútávú bevonódás egy közeg munkamódszerébe egyre nehezebben megvalósítható. Illetve fontos megemlíteni, hogy a szisztematikus fizikai tréningek a hivatkozott '70-es években is egy szűk, alapvetően kis csoportokban működő előadói kört érintettek. Habár a hosszútávú, elkötelezett gyakorlást manapság nehezebb megvalósítani, a tréningmódszereket jóval szélesebb körben ismerik.

A tények további árnyalásához hozzátartozik, hogy a rendszeresen tréningező társulatok fenntartása valóban egyre nehezebbnek tűnik: A SITI Company bejelentette, hogy 2022-ben beszüntetik társulati formában való működését;¹² a poszt-grotowski iskolák egyik legmehatározóbb intézménye, a Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards pedig 2022. január 31-én jelentette

⁷ Odin Teatret honlapja, URL: <https://odinteatret.dk/artistic-ensembles/odin-teatret/workshops-masterclasses/odin-week-festival>, letöltés dátum: 2022. 08. 09.

⁸ Skidmore College honlapja, URL: <https://www.skidmore.edu/summertheater/index.php>, letöltés dátuma: 2022. 08.09.

⁹ OTP Gardzienice honlapja, URL: <https://gardzienice.org/akademia-praktyk-teatralnych/>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.

¹⁰ Grotowski Institute honlapja, URL: <http://en.grotowski-institute.pl/wydarzenia/research-programme-autumn-2021-spring-2022/>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.

¹¹ SCOT honlapja, URL: <https://www.scot-suzukicompany.com/news/2022-03/91/>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.

¹² SITI Company honlapja, URL: <https://siti.org/about/press/>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.

be intézményes működésének lezárulását.¹³ Az Odin Teatret egyik meghatározó színésznője, Roberta Carreri is arra utalt közösségi média-felületén, hogy az Odin Week elnevezésű nagymúltú didaktikai program feltehetően utoljára kerül megrendezésre az idén.¹⁴ Az okok között szerepelnek többek között az elmúlt évek krízisei (pandémia, háborúk) okozta finansziális nehézségek, melyek a kulturális szektort jelentős mértékben érintették, valamint a társulatok előregedése és belső ellentétei. Összességében az látható, hogy a 20. században kialakított csoportszínházi struktúrák a 21. században a finansziális környezet átalakulásával, a digitalizáció rohamos térhódításával és az idővel való gazdálkodás megváltozásával egyre nehezebb helyzetbe kerülnek. Visszacsatolva a korábbi gondolathoz, miszerint a csoportszínházak és a rendszeres tréningek egy elszeparált téridő-keretben tudtak fejlődni, elmondható, hogy a digitális kultúra kitágította ezen terek virtuális határait, ami az elkülönülés élményének létrejöttét is megnehezítette, az elvonult társulat identitását is kikezdte.

A zártabb struktúrában létrehozott tréningtapasztalatok és tudások azok elismertségével párhuzamosan az intézményesült színészképzésbe csatornázódnak vissza. Ennek több szociokulturális oka is van, így például a csoportszínházak és laboratóriumok finansziális rendszerének a megváltozása.¹⁵ Az OTP Gardzienice példája alapján Alison Hodge ezt állítja:

„(...) a nyugati színházi gyakorlat jelenlegi gazdasági légkörében a színészekre nehezedő zavaró tényezőkkel és nyomással együtt a folyamatos tréning és a társulati munka egyre ritkábbá válik. Lehetséges, hogy a Gardzienice gyakorlatának »totális« modellje nehezen befogadható a nyugati kapitalizmus üzleti viszonyai között.”¹⁶

A finansziális nyomás következtében több kísérlet is történt arra, hogy a csoportstruktúrára épülő társulatok olyan projektekben vegyenek részt, amelyek az intézményes színészképzés világa felé nyitnak. Camilleri több példát is hoz erre: *A European Theatre Laboratories as Cultural Innovators* program irányítói például Barba és az Odin Teatret tevékenységéhez kötődtek.¹⁷

¹³ Thomas Richards, Closing of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, URL: <http://owendaly.com/jeff/Workcenter%20Closing.pdf>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.

¹⁴ Roberta Carreri 2022 június 21-ei facebook posztja: „We have been organising Odin Weeks for more than 35 years. This may be the last one. Please, join us and be a part of this very unique experience.”

¹⁵ Paul Allain, *Gardzienice Polish Theatre in Transition*, London és New York, Routledge, 1997, 57.

¹⁶ Alison Hodge, „Gardzienice’s Influence in the West”, *Contemporary Theatre Review*, XV. évf. 1. sz., 2005, (59–68) 62.

¹⁷ Frank Camilleri, „Of Pounds of Flesh and Trojan Horses: Performer training in the twenty-first century”, *Performance Research*, XIV. évf. 2. sz., London és New York, Routledge, 2009, (26–34) 31–34.

Az élénkülő párbeszéd folytán a felsőfokú színészképzésben gyakran jelennek meg a csoport- és laboratórium-színházak által alkalmazott technikák vagy azok adaptációi a curriculum részeként, a szorosabb intézményes vagy személyközi együttműködés formájában. A curriculumok vizsgálata bonyolult és összetett munka, mert sokszor olyan általános tantárgyakba tagozódnak be a specifikus technikák, mint a színészet/színészmesterség vagy a színpadi mozgás. A két szféra együttműködéséről gyakran a társulatok adnak hírt. Jó példa erre a Julliard School (New York, USA) tanári karában és tantárgyainak elnevezésében a Suzuki-módszer,¹⁸ a University of Kent The British Grotowski Projectje,¹⁹ az Aarhus Universtiy és az Odin Teatret,²⁰ az OTP Gardzienice, a University of Warsaw és a Rose Bruford College,²¹ valamint a Manchester Metropolitan University és a Song of the Goat Theatre együttműködése²², vagy például a tréningirányzatok legnevesebb képviselőit tömörítő Contemporary Physical Performance Making Program az Estonian Academy of Music and Theatre keretén belül.²³

Különböző logika

Daron Oram a diszlexia és diszpraxia felől vizsgálva a pszichofizikai tréningek hatását a következőt állítja:

„(...) ezeket a képzési megközelítéseket soha nem úgy tervezték, hogy egy kortárs felsőoktatási intézménybe illeszkedjenek. A nyitott végű, tapasztalati úton történő ön- és készségfejlesztés lassú, fokozatos jellege nem feltétlenül jelent problémát. A problémák akkor merülnek fel és súlyosbodnak, amikor ezt a megközelítést a felsőoktatásban a formális oktatási struktúrák időbeli korlátai közé szorítják. Ezekben a struktúrákban a tanulók előrehaladását átment/megbukott vagy osztályozott alapon értékelik.”²⁴

¹⁸ Julliard School honlapja, URL: https://www.juilliard.edu/faculty/directory/f%5B0%5D=area_of_focus%3A2086, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.

¹⁹ Essential Drama honlapja, URL: <http://essentialdrama.com/tag/british-grotowski-project/>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09. UK Research and Innovation honlapja, URL: <https://gtr.ukri.org/projects?ref=AH%2FD000785%2F1>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.

²⁰ Az Odin Teatret honlapja, URL: <https://odinteatret.dk/odin-teatret-archives/research/ctls/>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.

²¹ OTP Gardzienice honlapja, URL: <http://gardzienice.net/en/Rose-Bruford.html>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.

²² Culture.pl honlapja, URL: <https://culture.pl/en/artist/song-of-the-goat-theatre>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.

²³ A CPPM mesterképzés honlapja, URL: <http://www.mastersincppm.com/faculty>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.

²⁴ Daron Oram, „Losing sight of land: tales of dyslexia and dyspraxia in psychophysical actor training”, *Theatre, Dance and Performance Training*, IX. évf. 1. sz., 2018, (53–67) 64.

Oram rámutat arra, hogy ez a logika alapvetően választja el egymástól a laboratórium/csoportszínházi társulatok didaktikai tevékenységét és a felsőoktatási képzést. A csoportszínházak tréningje a folyamatos képzésben maradás, a rendszeres önvizsgálat és a saját entitás megszerzésén való közös munkálkodásként határozható meg. Ezzel szemben a felsőfokú intézményes képzés célorientált, ahol az idő kötött, a fejlődési fázisok, a félévek tematikája, valamint a be- és kimeneteli kompetenciák követelményei előre meghatározottak, s az adott intézményen túl egy nagyobb, államilag szabályozott oktatási rendszerbe illeszkednek. A célorientáltság és a folyamatos tapasztalás logikáján túl azonban kimutathatóak más különbségek is.

A csoportszínházak didaktikai tevékenysége célcsoportját tekintve lehet belső és külső. A belső tréningek során a társulatok saját színészeit edzik, bizonyos gondolkodásmódot, „etikai keretet”²⁵ alakítanak ki, az adott produkcióhoz szükséges képességeket sajátítanak el, illetve karaktert tanulmányokat végeznek. A külső tréningek során a társulat saját tréningtapasztalatát osztja meg a csoporton kívüli érdeklődőkkel, ami történhet a társulat által szervezett workshop keretén belül, vagy intézményes meghívás alapján. Ezek legtöbbször szabad, nem célorientált képzési formák, ahol a kimeneteltől független fejlődés áll a középpontban. A külső és a belső tréning közötti átmenetnek tekinthető, amikor a tréningtevékenység egyfajta próbaként vagy felvételi vizsgaként zajlik, mellyel a társulat leendő tagjait teszteli, egyúttal olyan értékek és alapképességek felé orientálva őket, melyek a társulati létben való működéshez elengedhetetlenek. Ilyen értelemben a tréning a csoport identitását is meghatározza, olyan alapértékeket közvetít, melyek a csoport karakterét jellemzik.

Az általam vizsgált csoportszínházak esetében nem lehet előre tudni, hogy a közös munka milyen hosszú ideig fog tartani. A társulatokat általában egy erős vezető személyiség fogja össze (ez részben még a SITI Companyra is érvényes), és a tréning alapjait is ez a vezető határozza meg. Az Odin Teatret esetében igaz ugyan, hogy a kezdeti autoriter kontroll után a vezetés felelőssége megoszlott a társulaton belül, az együttélés etikai keretét és a gondolkodás irányát mégiscsak Barba jelölte ki. A „mester” jelenléte fontos eleme a csoportszínházi működésnek.

„A színházi iskolák mindig is nyugtalanítottak... Ugyanúgy szerveződnek, mint az iskolák, a tanulókat különböző tanárookra bízák, akik lehetnek nagyon rátermettek, hatékonyak és buzgók, hogy átadják tapasztalataik legjavát, de akiket a kontextus ennek vagy annak a tárgynak a tanáráként címkéz. Úgy vélem,

²⁵ Frank Camilleri, „Of Pounds of Flesh and Trojan Horses: Performer training in the twenty-first century”, *Performance Research*, XIV. évf. 2. sz., London és New York, Routledge, 2009, (26–34) 27.

hogy a színházban a tanoncképzést nem lehet tanárokkal végeztetni. Meggyőződésem, hogy mesterekre van szükség.”²⁶

Barba fenti véleménye meghatározó és reprezentatívnak tekinthető. Josette Féral a mesterkultusz kialakulásánál az intézményes színházi képzéssel szembenállók listáját hosszan sorolja, és maga is támogatja a gondolatot:

„A mester eszménye közvetlenül keletről kölcsönzött; a legtöbb színházi reformer számára ők azok, akik a technika terén erőteljes inspirációt jelentettek. Copeau már a kezdetektől fogva védelmezte ezt az eszményt, ahogyan Barba ma is védi, ezért hangsúlyozzák a színházi iskolákat (le Vieux Colombier) és a színházi laboratóriumokat (Grotowski) mint olyan struktúrákat, ahol folyamatos és mélyreható felkészülés folyhat. A színésznek van ideje a csoporton belül fejlődni, mély, személyes előrelépést mutatni. A színház mint iskola, a társulat mint a képzés helye, az iskola mint a színházzal elválaszthatatlanul összekötött közeg ideája szüntelenül kísérti a színházi szakembereket (...).”²⁷

A felsőoktatási színházi képzésben ehhez képest más logika érvényesül. A csoportok a felvételt követően többnyire zárt struktúrában, változatlan csoporttal dolgoznak. Ezt az eltanácsolás rendszere megváltoztathatja: egyfajta kényszerítő erőként hathat, ahol nem a folyamatos tapasztalás, hanem a folyamatos, kötelező és következetes fejlődés lesz a hallgatók feladata. A „rosták” sokszor érzelmileg megterhelő, frusztráló események, amelyek a közösséghez való tartozás alapjait kérdőjelezik meg. Az eltanácsolás mintegy a végső kényszerítő erő az oktatásban, amely azonban legalább annyira káros, mint hasznos. Káros volta abban áll, hogy az általa fellépő görcs miatt a hallgatók fejlődésre vannak „kényszerítve”, egyfajta folyamatos nyomás alatt állnak, ami komoly idegi és érzelmi feszültséget generálhat. Ez a feszültség egyes karaktereket ösztönöz, másokat viszont gátolhat ambícióik kiteljesítésében. A eltanácsolás rendszerének haszna a tanárok szempontjából abban áll, hogy ez valódi kontrolláló eszköz a kezükben. Csatlakozva Barba és Copeau meglátásához, szerintem sem működtethető a művészeti képzés hatékonyan a felsőoktatási rendszerek által biztosított keretben, azok általános szabályai szerint. A jegy- és ösztöndíj-alapú értékelési szisztéma nem azokra a személyes, transzformatív és sok esetben szubjektív képzési struktúrára lett kialakítva, mint amilyen a művészeti képzés. A jegyalapú osztályozás nem tud elég személyes lenni, és a leg-

²⁶ Eugenio Barba, *Theatre, Craft, Revolt*, angol ford.: Judy Barba, szerk.: Lluís Masgrau, Alberystwyth, Black Mountain Press, 1999, 95. szintén idézi: Josette Féral, „Did you say »training«?”, *Performance Research*, XIV. évf. 2. sz., angol ford.: Leslie Wickes, London és New York, Routledge, 2009, (16–25) 19.

²⁷ Josette Féral, „Did you say »training«?”, *Performance Research*, XIV. évf. 2. sz., angol ford.: Leslie Wickes, London és New York, Routledge, 2009, (16–25) 21. hivatkozza: Charles Dullin, *Ce Sont les Dieux qu'il Nous Faut*, Párizs, Gallimard, 1969.

objektívebb szempontok felvonultatása sem tudja az értékelés szubjektivitását kellően ellensúlyozni, tompítani. Kritikám nem a felsőoktatási képzési keretet célozza, hanem az értékelési rendszer logikájára vonatkozik, amelyet érdemes lenne alaposan átgondolni.

A félévenkénti „rostától” eltekintve a többnyire változatlan csoportok meghatározott ideig dolgoznak együtt, ezáltal a csoportdinamika jól behatárolt keretek között alakul: ideális esetben először beindul, majd konfliktusokon keresztül cizellálódik, eléri optimális hatékonyságát, majd gyengülni kezd, s végül leáll. Az időtényező tehát tudat alatt vagy tudatosan úgyszintén egyfajta kényszerítő erőként hat a tanulási folyamat során.

Az intézményes képzés során nem egy meghatározó személy irányítja az oktatási folyamat egészét. Ugyanakkor megfigyelhető, hogy Közép-Kelet-Európában a csoportszínházi működéshez hasonlóan az intézményes képzésben is tettenérhető az osztályvezető(k) gondolkodásformáló funkciója, mester szerepe. A képzés után a szakmabeliek „kinek az osztályában végeztél?” kérdése alapvető orientációs pontként szolgál az illető gondolkodásmódját illetően. Az intézményes képzésben tehát, habár szabályozott tantervek alapján történik, mégis nagy szerepe van annak, hogy az osztályvezető hogyan képzeli el a művészeti képzés ideális folyamatát és milyen képességeket lát feltétlenül szükségesnek, létfontosságúnak ahhoz, hogy „kiengedje” a szakmába hallgatóit. Ennek ellenére kitartok korábbi állításom mellett: a csoportszínházak és a felsőoktatás között az a legfontosabb különbség, hogy az utóbbi esetben nem létezik egy olyan ember, aki mint véleményalkotó megkérdőjelezhetetlen státuszt töltene be az oktatási folyamat során; a véleményformáló szerep a csoportszínházak meghatározó mester-státuszával ellentétben a művészeti felsőoktatásban megoszlik a tanárok között.

A két képzési rendszer összehangolása

Az, hogy a csoportszínházi tréningek az intézményes képzésben is egyre inkább helyet kapnak, több kérdést vet fel. (1) Hogyan lehet a különböző képzési rendszerek logikáit összeegyeztetni? (2) Milyen célt szolgál jelenlétük a felsőoktatásban? (3) Kik az ideális célcsoportok?

1/ A más közegben létrehozott tudásanyag, a tréning más logikára épülő gyakorlatainak hasznosíthatása az intézményes oktatás keretein belül felveti az adaptáció mikéntjének a kérdését. Camilleri egyik tanulmányában azt feszegeti, hogy vajon a tréningezőket/diákokat kell-e a tréninghez adaptálni, vagy az adott technikát kell az aktuális csoportra alkalmazni.²⁸ E kérdésfelvetés azért különö-

²⁸ Frank Camilleri, *Performer Training Reconfigured*, London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney, Methuen Drama, 2020, 40–41.

sen pontos, mert rámutat arra is, hogy a gyakorlatok nem saját közegükben kerülnek alkalmazásra, így vagy a gyakorlatvezető pedagógiai módszere felől, vagy a csoport felől kiindulva kell csökkenteni az így keletkező távolságot. Meglátásom szerint ez a „távolság” mindenképpen fennáll a tapasztalattal rendelkező (oktató, tréner, mester) és a tapasztalatra vágyó (diák, tréningező, színész) felek, azaz a vezető és vezetett között. Ezt csak nehezítik azok a logikai természetű különbségek, amelyeket az előző részben kifejtettem. Az adaptáció folyamata mindenképpen konfliktussal jár: a vezető vagy rákényszerít a vezetett felekre egy gondolkodásmódot és technikát a gyakorlatokon keresztül, vagy a vezetett felek igényeit szolgálja ki a gyakorlatok által, eltérve a kijelölt pedagógiai céloktól, vagy esetleg folyamatos mediálás történik a két fél között. Utóbbi tűnik a leghatékonyabbnak számomra, azonban ez folyamatos rugalmasságot és éles figyelmet követel meg. A vezetőnek fel kell tudnia ismerni, hogy pedagógiai céljai hogyan és mikor képviselhetők az oktatási folyamat során, hogyan kommunikálható ez a szándék a különböző karakterű csoportok és egyének felé, valamint hogy melyek azok a pillanatok, amikor a rendszer logikája felülírja az előre eltervezett módszertant.

Camilleri az intézményes és nem intézményes színészképzés és a tréning tanulási helyzeteinek vizsgálatánál az oktatói szerep [role] és funkció [function] viszonyára irányítja a figyelmet.

„A rögzített szerepek hiánya mint nélkülözhetetlen követelmény a nem intézményi együttműködésben, különösen a »tanár« szerepének hiánya a »tudás közvetítője« vagy az »útmutató« potenciálisan változó funkciójához kapcsolódik, amely nem egy helyen (nem egy egyénben) lelhető fel, hanem másokkal, köztük magukkal a tanulókkal is megosztott. Ezen túlmenően az átadó/vezető funkció (a tanári szerep helyett) időtartamát tekintve is képlékeny, mivel azt valaki csak korlátozott ideig tölti be a helyzet diktálta szükségletektől függően, amely a szakértelemtől a feladat- és felelősségmegosztásig terjedhet. (...) Másképp fogalmazva, a szerep az egyént indexeli, a funkció pedig a tevékenységet, függetlenül az őket betöltő személyektől. Ebben az összefüggésben tehát a nem intézményes pedagógiai »szerepek« (azaz a vezetőként »funkcionáló« egyének) alkalmazkodóbbak, mint intézményes társaik, ami az autonóm környezetek általános jellemzője.”²⁹

Az adaptálás nem csak a technikát, hanem annak átadását, a vezető szerepét és funkcióját is érinti. Meglátásom szerint a pedagógiai „szerepek” képviselése helyett a Camilleri által hivatkozott „funkció” jobban segít abban, hogy egy olyan intézményes didaktika keret jöjjön létre, amelyben a hallgató fejlőd-

²⁹ Frank Camilleri, „Towards the study of actor training in an age of globalised digital technology”, *Theatre, Dance and Performance Training*, 6. évf. 1.sz., London és New York, Routledge, 2015, (16–29) 19.

ni tud. Az adaptálódást a funkcionalitást elősegítő rugalmas szerepkezelés segítheti elő. Továbbá manapság egyre inkább úgy tűnik, hogy a csoportszínházi mesterből óhatatlanul tanár vagy tréner kell hogy váljon, amely szerepek viselkedési mintái nem feltétlenül egyeznek meg. A megingathatatlan autoriter vezető, „a tudás hordozója” olyan rögzített szerep, mely korlátozza a rugalmasság mértékét. A pedagógiai folyamat transzformatív kell legyen mindkét fél számára. A csoportszínházi tréningek intézményes felsőoktatási környezetben való alkalmazása tehát elkerülhetetlenné teszi a pedagógia eszközkészletének, a didaktikai logikának, a gyakorlatok struktúrájának és a vezető szerepének újragondolását.

2/ A csoportszínházak tréningjének vizsgálatánál a célok feltérképezése nagyon összetett folyamat. Egyrésztől a tréningeknek van képesség- és minőségfejlesztő hatásuk. Camilleri a szokások természetének számbavételekor megvizsgálja, hogy a különböző színészpédagógusok milyen tulajdonságokat szándékoznak kialakítani, bevésni és gyakoroltatni a tréning által: erre a fókuszálásra utal Grotowski *testemlékezet* [body memory] vagy *életteli test* [body-life] fogalma, Lecoq *semleges maszkhasználat* [natural mask], Barba *kitágított test* [dilated body] kifejezése. De a lista hosszan folytatható Barba *elhatározott test* koncepciójával, Brook *áttetsző* [transparency] jelzőjével, Oida *láthatatlan színész* [invisible actor] eszményével, Bogart *laza fókuszával* [soft focus] vagy a *zeneiség* [musicality] ideájával Staniewskinél. De ezen túl Barba terminológiájának része az is, hogy a színésznek egy *második természetet* [second nature]³⁰ kell létrehoznia, ami nem jelent mást, mint hogy új szokások sokaságát kell kialakítania. A színészpédagógusok a felsorolt kifejezésekkel a színész második természetének egy-egy attribútumát írják körül.

A képességfejlesztésen túl azonban a különböző tréningirányzatok bizonyos gondolkodásmódot határoznak meg, ami a testkezelésre, a térhez való viszonyulásra és az alapvető etikai keretekre is kiterjed. A tréningmódszerek alkalmazása során a test nem csak mint a kifejezés, hanem mint a tapasztalás felülete is részt vesz a folyamatban, s így nem csak a képességfejlesztés válik meghatározóvá: a tréningező elsősorban nem azért tanulja meg a szaltót, hogy azt elő tudja adni, hanem hogy a mozdulaton keresztül valami mással szembesüljön, valami mást tapasztaljon meg. A stresszkezelés módszerei, az önmaga meghaladásának élménye, a pillanat megtapasztalásának módozatai gyakran elsődlegessé válnak a fizikai kompetenciafejlesztés során. Ebben a folyamatban a színész ideális készenléti állapotának a gyakorlása, a figyelem megfelelően feszült és ellazult állapotának kialakítása az elsődleges cél, ami lehetővé teszi a felszabadult, spontán és közvetlen reakciót.

³⁰ Eugenio Barba, *Papírkenu – Bevezetés a színházi antropológiába*, ford.: Andó Gabriella és Demcsák Katalin, Budapest, Kijarat Kiadó, 2001, 39.

A cél meghatározásánál fontos figyelembe venni, hogy a csoportszínházak a tréninget legtöbbször egy esztétikai koncepció és egy rendezői színházi munkamódszer szolgálatára kezdték kialakítani. Kutatásom alapján azt állítom, hogy a tréning mint „termék” leválasztható a hozzá társított rendezői színházi esztétikáról, és beépíthető lehet az általános képzésbe. Ezt elfogadva belátható, hogy a különböző tréningmódszertanok egy bizonyos megközelítést és gondolkodásmódot ajánlanak a gyakorlónak, amely által önmagát és a csoportot megismerheti. Meglátásom szerint az intenzív pszichofizikai tréningek ön-definiáló erővel hatnak, a tréningező általuk kap kulcsot önnön összetett valójához: a gyakorlatokon keresztül megismeri önnön pszichofizikai sajátosságait, amelyek pusztán kognitív szinten nem megélhetőek és megérthetőek. E nem produktumorientált helyzetben a cél az önmegismerés, a csoportdinamika egyre hatékonyabb működtetése.

3/ Az ideális célcsoport vizsgálata azonban megtévesztő lehet. Evidensnek tűnik, hogy a színésztréningeket színészeknek, előadóknak kell oktatniuk. Pedagógiai munkám során magam is elsősorban előadókkal, színészekkel dolgozom. A 21. századi színházban a színész munkája rendkívül sokféle. A különböző játékkulcsokra, esztétikákra és rendezői módszerekre a 3–5 éves intézményes képzés nem tudja teljesen és átfogóan felkészíteni a hallgatókat. Azonban meggyőződésem, hogy a sokszínű oktatás, a technikák diverzitása által az előadó többféle megközelítési módot ismer meg önmagához, egy helyzethez vagy egy szerephez, így nagyobb eséllyel tud megfelelni az adott szituáció elvárásainak. A tréningek ezáltal a színészt mint egyént segíthetik abban, hogy második természetévé vált technikát képes legyen egy adott struktúrán belül alkalmazni, ám legtöbbször nincs lehetősége e struktúra időkeretén változtatni, alternatívát ajánlani. Sokszor még saját felelősségére sem tudja az egyes tréningeket gyakorolni, mert a színházi térkezelés erre nem biztos, hogy módot ad. Ha reggel 10-től kezdődik a próba, előfordulhat, hogy a színésznek nem lesz szabad tere, hogy tréningmunkáját zavartalanul végezze. Ha ez mégis elérhető számára, a következő akadályt a közte és színészkollégái között meglévő szemléletbeli különbség képezi: tapasztalható, hogy a tréninggel kapcsolatban sok kolléga szkeptikus, mintha az egyfajta furcsa, érdekes, de mégis idegen elem lenne, amit általában a fiatalok túlzott lelkesedéséhez kötnek. A közeg idegenkedése gyakran az egyént is elbizonytalanítja, és lassan ő is felhagy a gyakorlással.

Figyelembe véve, hogy a tárgyalt tréningtechnikák alapvetően rendezői módszerek, ezeket elsősorban a rendezői és a koreográfusi képzésben lenne érdemes tanítani. A rendezők és próbavezetők a különböző tréningmódszertanok szisztematikus megismertetése által a tréning- és próbavezetéshez, a színész mentális és fizikai blokkjainak feloldásához kaphatnak kipróbált eszközöket. Ahogy korábban hangsúlyoztam, a színészek diszponáltsága, a megfelelő feszültségi szint napi szintű megteremtése a tréningek egyik központi kérdése. A színházi iparban a

színész aktuális állapotának felmérésére és fejlesztésére csak az előadások létrehozásának produktumorientált időszakában van mód. A rendező azonban sok esetben találkozhat a színházcsinálásban megfáradt, motiválatlan alkotókkal. Erre az állapotra a tréningekből átvett egyszerű gyakorlatok megoldást nyújthatnak. Amennyiben a próbavezetők képzésében szisztematikusan megjelennek a tréningek, aktuálisan tudják megválasztani, hogyan integrálják munkájukba a tréninggyakorlatokat. Meglátásom szerint ez irányú képzésük révén a rendezők/próbavezetők a kőszínházakban is alkalmazható tudással gazdagodhatnak, és közelíteni lesznek képesek a csoportszínházak egyedi gyakorlatát a repertoárszínházak munkamódszeréhez. A két rendszerben elvárt színészi képességek és minőségek alapvetően nem különböznek egymástól. A színészek hasonló fizikai és mentális gáttal küzdenek mindkét struktúrában. A digitális világ kitágult keretei a problémákat is egységesítik. A tréningek alkalmazása lehetőséget teremthet a hatékonyabb színészi munkavégzés és a társulat eredményesebb működése érdekében.

Összegzés

A csoportszínházi közegben kialakított színésztréning-módszertanok speciális téridő-keretben jöttek létre, egyedi gondolkodásmódot hordoznak. A 20. század végétől az egyre változó szociokulturális és gazdasági helyzet folytán a korábban elszigetelt csoportszínházak egyre élénkebb kapcsolatot kezdtek kialakítani a felsőfokú színházi képzőintézményekkel, és a társulatok sikerével párhuzamosan csatornázódott be az általuk kidolgozott tréningmódszer a felsőoktatási curriculumba. A két didaktikai struktúra sajátosságait elemezve látható, hogy számos ellentmondást kell megérteni és feloldani ahhoz, hogy a csoportszínházi tréningek alkalmazható eszközként tudják szolgálni a felsőfokú képzést. Meggyőződésem, hogy a különbségek feltérképezése után ez a tudásbázis olyan metodológiai sokszínűséget ajánl a hallgatóknak, ami a 21. századi posztdramatikus, poszthumán világban való tájékozódáshoz nagy segítségükre lehet.

Bibliográfia

Könyvek, tanulmányok

ALLAIN, Paul, *Gardzienice Polish Theatre in Transition*, London és New York, Routledge, 1997.

BARBA, Eugenio, *Beyond the Floating Islands*, ang. ford.: Judy Barba, New York, Performing Arts Journal, 1986.

BARBA, Eugenio, *Theatre – Solitude, Craft, Revolt*, Aberystwyth, Black Mountain Press, 1999.

- BARBA, Eugenio *Papírkenu – Bevezetés a színházi antropológiába*, ford.: Andó Gabriella és Demcsák Katalin, Budapest, Kijárat Kiadó, 2001.
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina, *The Viewpoints Book – A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, New York, Theatre Communication Group, 2005.
- CAMILLERI, Frank „Towards the study of actor training in an age of globalised digital technology”, *Theatre, Dance and Performance Training*, 6. évf. 1.sz., London és New York, Routledge, 2015, (16–29).
- CAMILLERI, Frank *Performer Training Reconfigured*, London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney, Methuen Drama, 2020.
- FÉRAL, Josette, „Did you say »training«?”, *Performance Research*, XIV. évf. 2. sz., London és New York, Routledge, 2009, (16–25).
- GOTO, Yukihiro, *Innovator of Contemporary Japanese Theatre*, doktori disszertáció, Ann Arbor, UMI, 1988.
- HODGE, Alison, „Gardzienice’s Influence in the West”, *Contemporary Theatre Review*, XV. évf. 1. sz., 2005, (59–68).
- ORAM, Daron „Losing sight of land: tales of dyslexia and dyspraxia in psychophysical actor training”, *Theatre, Dance and Performance Training*, 6. évf. 1. sz., 2018, (53–67).
- OVERLIE, Mary, *Standing in Space – The Six Viewpoints Theory & Practice*, Montana, Fallon Press, 2016.
- PAVIS, Patrice, *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, angol ford.: Andrew Brown, London és New York, Routledge, 2016.
- SUZUKI Tadashi, *Culture is the Body*, angol. ford.: Kameron Steele, New York, Theatre Communication Group, 2015.
- WATSON, Ian, *Toward a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*, London, Routledge, 1995.

Internetes források:

- CPPM mesterképzés honlapja, URL: <http://www.mastersincppm.com/faculty>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.
- Culture.pl honlapja, URL: <https://culture.pl/en/artist/song-of-the-goat-theatre>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.
- Essential Drama honlapja, URL: <http://essentialdrama.com/tag/british-grotowski-project/>, letöltés dátuma: 2021. 07. 28.
- Grotowski Institute honlapja, URL: <http://en.grotowski-institute.pl/wydarzenia/research-programme-autumn-2021-spring-2022/>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.
- Juilliard School honlapja, URL: https://www.juilliard.edu/faculty/directory?f%5B0%5D=area_of_focus%3A2086, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.
- Odin Teatret honlapja, URL: <https://odinteatret.dk/artistic-ensembles/odin-teatret/workshops-masterclasses/odin-week-festival>, letöltés dátum: 2022. 09. 08.

- Odin Teatret honlapja, URL: <https://odinteatret.dk/odin-teatret-archives/research/ctls/>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.
- OTP Gardzienice honlapja, URL: <http://gardzienice.net/en/Rose-Bruford.html>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.
- OTP Gardzienice honlapja, URL: <https://gardzienice.org/akademia-praktyk-teatralnych/>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.
- SCOT honlapja, URL: <https://www.scot-suzukicompany.com/news/2022-03/91/>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.
- SITI Company honlapja, URL: <https://siti.org/about/press/>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.
- Skidmore College honlapja, URL: <https://www.skidmore.edu/summertheater/index.php>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.
- Thomas Richards, *Closing of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, URL: <http://owendaly.com/jeff/Workcenter%20Closing.pdf>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.
- UK Research and Innovation honlapja, URL: <https://gtr.ukri.org/projects?ref=AH%2FD000785%2F1>, letöltés dátuma: 2022. 08. 09.

Gábor Viktor Kozma: From Group Theatres to Higher Education

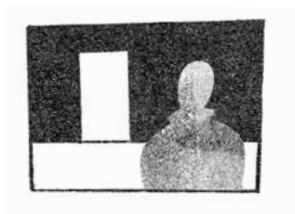
Gábor Viktor Kozma received an actor's as well as acting teacher's degree in Marosvásárhely (Târgu Mureş) in 2017. He prepared his PhD dissertation within the framework of the Doctoral School of the University of Arts Târgu Mureş (supervisor: Magdolna Jákfalvi, DSc) and defended it in 2022. The dissertation intended for publication presents and compares the practices at the training-based workshops of contemporary world theatre (training at ODIN TEATRET founded by Eugenio Barba; the training method of SCOT, created by Tadashi Suzuki, as well as the technique of Mary Overlie, Anne Bogart and Tina Landau, Viewpoints, which is regularly practiced by SITI COMPANY), focusing on the methodology of actor education above all. The October, November-December and January 2022 issues of *Szenárium* saw the publication in three installments of the chapter on Tadashi Suzuki's method, which discusses possible readings of the training method developed by the Japanese master in the light of international literature. In the present study, the history of the evolution of the techniques typical of the above mentioned group theatres is summarised, and then the trends are analysed by which these actor training methods are channeled into higher education originally designed for stone theatre activity.



VÉGH ATTILA

Vissza Platón barlangjába!

Újra a *Bakkhánszónokról*



„Hányszor meghalok, ha minden helyett érzek!” – kiált föl Fernando Pessoa. Mi ez? Minden helyett érezni? Ki akarhat ilyet? Ki lehet képes rá?

Megmondom: a költő. A költő akkor érzi meg, milyen volna önmagát kiérdemíteni (vagy hogy patetikusabban szóljak: betölteni az űrt, amelyet születése a világban megnyitott), ha minden helyett érez. Akkor kerül olyan forró létközeltségbe a világgal, azaz tárgyával, hogy már beleállhat annak létkontúráiba, és kabátként öltheti magára – azaz immár a világra – individuális létezését, csakis azért, hogy az átértzett ki ne hűljön.

A mindent-átérzés őrzítő közelségében azután a csend csak arra vár, hogy a költészet szelleme megszólaljon. Nem tudni, mikor és hogyan szól majd, és azt sem, milyen távorról. Mert az immár világgá ment léleknek el kell távolodnia a peremvidékig, hogy onnan nézzen vissza költészete tárgyára. Az érzés tűzforró – a megírás jéghideg. Így születik az igazi költői mű.

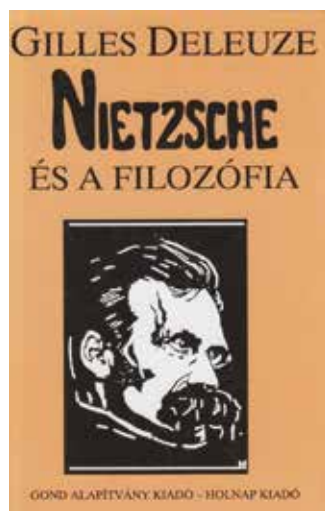
De ezt a hőképet ne dialektikusan nézzük! Semmiféle hegeli sémára, semmilyen aufheben-aktusra nincs szükség, hogy a költői tett megessen. Sőt. Inkább – Martin Heidegger tanácsát követve – görög módon próbáljuk látni! A világot ne szaggassuk ellentétes mozzanatokra, amelyeket azután – ha elég okosak vagyunk – dialektikus módon egyesítünk valami „magasabb” egységben! Érezzük át, gondoljuk el úgy, ahogy van. A dialektika napvilága kiegészíti a világ színeit, éjszakája pedig elnyeli. Keressünk valami félhomályt. Egy barlang épp megfelel.

A jelszó tehát: vissza Platón barlangjába! A teória, a dialektikus racionalizmus napvilágának menekültjei végül ide jutnak. Ahogy belépek, füstszag csap meg. Körben kialudt tüzek hamudombjai. Jó hely a gondolkodásra. Leülök, a mészakőfálnak támasztom hátam. Mélyen beszívom a füstöt. Otthonos keserűség járja át a tudómet. Gyerekkori nyaralások, a régi Balaton, a pesti éjszaka a kilencvenes években, a világ, amely teljesen eltűnt már, a világok, amelyek nagyjából húszévenként teljesen eltűnnek. A füst.

Az utolsó kép, amit még félálomban látok: egy lisszaboni kertben népes társaság, Pessoa barátai ők, a költő születésnapjára gyűltek össze. A zajos forgatagból végül kiválik a házigazda, előhúzza egy revolvert, és a nézősereg szeme láttára szájba lövi magát. Elterül a fűben, tarkójából patakzik a vér.

A szétszaggatott Dionüszosz. Ez már az álom. A nüzszai isten belebámul a fekete vértükörbe. Pessoa arcának darabjai összeállnak. A keletről jött isten, aki végül emberszíveken keresztül mégiscsak megmászta az Olümposzt. A tükörcarc fölfénylik, Dionüszosz bólint. Ő mindenki helyett érez. A tragédia maszkja az ő arca. Tudja, hogy egyetlen költő nem elég ahhoz, hogy a szellem tükrében ez az arc mindörökre összeálljon. Sokan kellene még: Zarathustra, Nietzsche, Rilke, Ady, Heidegger, Cseh Tamás és a többiek. Sokan lesznek még bakkhán-sok, narthéx-hordozók, mainászok. Ők azok, akik megélik, igenlik, elfogadják és hirdetik az élet teljességét, minden helyett érezve, ezerszer meghalva, túl minden morálon, amelyet újabb istenek kényszerítenek rá híveikre. Ők azok, akik végtelenül szabadok, ezért eksztázisuk nem önelvesztés, mint a hatalom, a birtoklás vagy a drogok rabszolgái esetében, mert magukból kilépve nem a mámor egyéni magánytereibe jutnak, hanem az orgia tisztására: egymásra talál-nak. Dionüszosz ünnepi tere ez: itt mindenki mindenki helyett érez.

Gilles Deleuze *Nietzsche és a filozófia* című könyvének *A tragikum lényege* című fejezetében megpróbálja görög módon megérteni a tragédiát. E megértésnek fontos lépése, hogy dialektikus kényszerképzeleteinkről megszabaduljunk. A szókratészi/platóni dialektika teoretikus sivataggá tette az életet, a keresztény dialektika pedig a morál és a felelősség futóhomokjává változtatta, „eleve nemet mondva a külvilágra”. Mert valójában a világ nem ellentétes erők küzdelméből oldódik ki, hanem sokrétűen egységes mező, ahol Apollón és Dionüszosz nem a dichotomikus szellemtér székre-kedésesen erőlködő, azt dialektikus egységbe nyögő végtermék-menedzserei, akiknek egymás ellen feszülő nem-jei végül egy mozaikszerű igenné áll-nak össze, hanem a létezés gyönyörének és borzalmának szédületes, szétválasztha-tatlan igenjét többfelől megközelítő alakjai. Ezt az ős-igent a dialektika sohasem értette. Nietzsche azt mondja, hogy Hegel filozófiájából, az ellentmondás absztrakt tételéből, az akció helyébe lépő reakcióból, a csőcselékre jellemző bosszúszomj-ból minduntalan kihallani a rabszolgát. Rabszolga az, aki önnön jelenvalóját soha-sem képes mindenféle fenntartástól mentesen afirmálni, elfogadni, igenelni, át-élni, belakni, és akinek akciói ezért pusztán reakciók. A rabszolga nem értheti a tragédiát, amely nem más, mint ennek az afirmatív erőnek a felragyogása. A rab-szolga világa a *taraxisz*, a lelki belegabalyodottság világa. Az úr létmódja: *ataraxia*.



„A dialektika persze felkínál egyfajta tragikum-felfogást: a tragikumot a negatívhoz, a szembenálláshoz, az ellentmondáshoz köti” – írja Deleuze. A görög tragédia dialektikus felfogása: Dionüszosz a tézis, Apollón az antitézis, ellentétükből pedig kifejlődik a megszüntetve-fölemelő végeredmény: kettejük szövetsége. Ezt így értjük általában, mert talán nem is tudunk másképp látni, mint dialektikusan. Nietzsche akarata, hogy mögé kerüljünk dichotomikus eredetű, Hegel-nevelte szemléletünknek, talán illúzió. És még az is lehet, hogy maguk a görögök sem voltak képesek rá, hogy az ellentétes mozzanatok világát ilyen őseredeti egységben lássák.

Így gondolhatja az ember egészen addig, amíg be nem ül egy Terzopulosz-előadásra. Például a *Bakkhánsnők* a Nemzeti Színházban. Ott aztán néhány perc elég hozzá, hogy meghaljon benne valaki, és hogy valaki más megszülessen. Aki meghal, az a kifinomult kultúrnéző. Ő szimbolikus gesztusokra, éteri utalásokra, áthallásokra, posztdramatikus elemekre vágyik. Gondolkodni, spekulálni szeretne. A darab nyitóképétől ezt meg is kapja: ahogy fölmeleg a nemlétező függöny, a trónján ülő Kadmoszt látjuk. Mögötte a falon transzfúziós vértömlők mátrixa, szimmetrikus rendbe függesztve. Csövek indulnak belőlük a király teste felé. Kétoldalt két hatalmas fehér palack áll, OXYGEN felirattal. A király óriási vérpókként, a világot éltető és annak vérét szívó vámpírkirályként trónol a sötétség közepén. A vérsákok négyzethálója olyan, mint az égből nézett sárkányfog-vetemény, utalva a város alapításának ősmítoszára. Kadmosz uralmi helyzete azonban valamennyire elfekvő is, intenzív osztály, egy haldokló vi-



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

lág utolsó helytartójának körterme. Mert az istenekben megrendült a hit, a hagyomány világrendje töredezik.

Ez a nyitókép a darabban az utolsó, amellyel a kultúrlény bennünk jóllakhat. Mert ami belőle sarjad a színpadon, az maga az affirmatív erő tobzódása. Dionüszosz kultusza sodró, örületes erejű jelenetekben csapódik ki. Az ókori Görögországban vagyunk. Dialektikának nyoma sincs, ez maga a véres, atavisztikus, költői jelenlét. Ez az előadás „közvetlenül örömteli, vagyis nem apellál a félelemre és a szájalomra, hacsak az eltompult nézőben nem, a kóros és moralizáló hallgatóságban, mely erkölcsi szublimációinak vagy gyógyászati tisztulásainak zavar-talan biztosítását várja tőle”. Nézem a tragédiát, és közben látom magam, ahogy átélem szellemi metamorfózisomat: kultúrlényem levetett bőre.

Hogy mit éreztem közben? Azt nem tudom elmondani. Mert most érkezünk el a beszéd világvégeire. A szavak eltűnnek a ködben. Nietzsche egyszerűen csak azt mondja: a tragédia öröm. Az affirmáció, az affirmatív erő öröme. Nem fájdalom, amely orvosi-lelki-morális értelemben kikúrálja a nézőt, majd a társadalmat. Ezt csak Szókratész, Platon, Arisztotelész látta így, meg a többiek, akik hittek nekik. Ők az affirmáció örömet képtelenek voltak megérteni. De Nietzsche csak jobb híján mond itt örömet. Nincs szavunk arra az érzésre, amely azon az estén átjárta a színház nézőterét. A gyengéd, de komoly bizonyosság, hogy a lét borzalma és öröme egy és oszthatatlan.

Ennek az ősegységnek a jele, hogy aki a nézőtéren ülve átéli a tragédiát, az sírva fakad, miközben úgy érzi, boldog. Nincs az a dialektikus, aki ezt az élményt szétválaszthatná fogalmi vegykonyhájában. Kantra rímelve talán az affirmáció eredeti egységének nevezhetnénk, de ez bénán hangzik.

Terzopulosz színpadának vértömlői csöpögtetik az életet a király testébe. Csöpögtetik a múltat a jelenbe. A tragédia érzékenyebb nézői megnyitják szemüket és ereiket Dionüszosz nagy infúziójának. Csöpög, csöpög a szívekbe az édes, feloldott halál. Az élet.

Attila Végh: Back to Plato's Cave!

Once Again on *The Bacchae* Directed by Terzopoulos

“...let us try to see in the Greek way! Let's not tear the world apart into opposing components, which – if we are smart enough – we then dialectically unite in some »higher« unity! Let us feel it, let us think about it as it is,” recommends the contemporary poet, our permanent author, who is also a qualified classical philologist. In his present essay, he expresses sincere enthusiasm for the new production at the National Theatre, *The Bacchae* directed by Theodoros Terzopoulos, in which he recognises the unsurpassed spirit of the ancient tragedian poets: “We have no words to describe the feeling which permeated the auditorium of the theatre that evening. It was the gentle but serious certainty that the horror and joy of existence are one and indivisible.” This contemporary transcription of Euripides' *The Bacchae* was performed at the recent MITEM, the eighth one in number, and is also included in the repertoire of the 2022/23 season at the National Theatre.



PÁLFI ÁGNES

„Belőle... nagy király vált volna még”

Hamlet a változó időben (3. rész)¹

Szemponatok a *Hamlet* asztrálmítikus értelmezéséhez

Hogyan fogalmazható meg a *Hamlet* konfliktushelyzete az asztrálmítikus szimbólumok nyelvén? Mit adhat hozzá ez a megközelítés a dráma olvasatához? Ha a népes szereplőgárdára tekintünk, kétségeink támadhatnak afelől, hogy érdemes-e egyáltalán rápróbálnunk erre a műre a tizenkét jegytartományra tagolt évköri modellt. Hiszen már az is kérdés, hogy voltaképp hányan lépnek színre ebben a történetben. Vajon Hamlet királyfi atyjának szelleme – akit, mint láttuk², Farniscio, az egyik őrt álló katona testesít meg – tekinthető-e a darab tényleges szereplőjének? Vagy hogy a mindig párban fellépő Rosencrantz és Guildenstern egy vagy két személyként fogható-e fel? Hasonló kérdés merül fel az udvaroncok esetében, akik többnyire csak megbízást teljesítenek, nem rendelkeznek saját, azonosítható arculattal; vagy a színészek státuszát illetően, akik nem önálló egyéniségekként, hanem művészi „csoportteljesítményük” révén játszanak nagyon is jelentékeny szerepet az események alakulásában. Az sem egyértelmű, hogy a norvég hódítók élén érkező ifjú Fortinbras tekinthető-e a dráma szereplőjének.

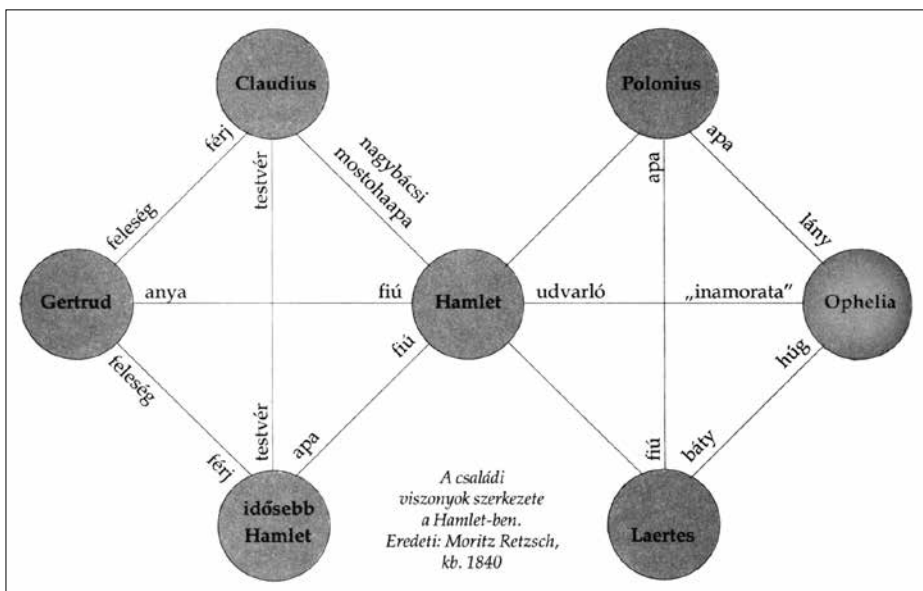
A hét főszereplő és a hétbolygó-rendszer

Próbáljunk hát először abból kiindulni, ami vélhetően biztos támpontot adhat. Az alábbi ábra azt a családi viszonyrendszert modellezi, mely a drámai eseményeket megelőzően a szereplőket egymással összeköti³:

¹ A tanulmány első két része a *Szcenárium* 2022. februári (23–27. old.) és március–áprilisi (29–40. old.) számában jelent meg.

² Lásd erről a tanulmány előző részeiben.

³ Lásd Shakespeare: *Hamlet*, Matura klasszikusok, Ikon Kiadó, 1993, 54.

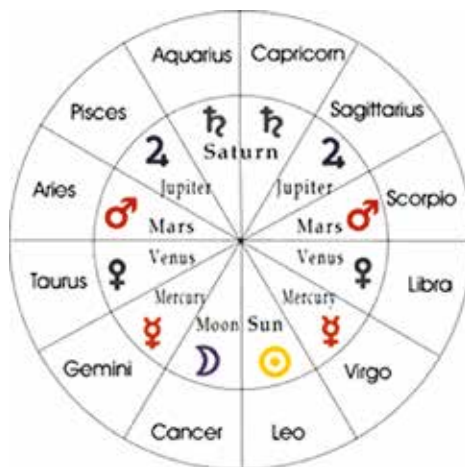


A „külső” közreműködőket leszámítva hét főszereplő adódik tehát, ami azt sugallja, hogy érdemes a hagyományos hétbolygó-rendszer felől kezdenünk a vizsgálódást, már csak azért is, mert ez a rendszer – mint atyja karakterének a királyi általi leírásából kitűnik – Shakespeare korában még közismert volt. Az ábrán feltüntetett többi szereplő beazonosítását is bátran megkísérelhetjük tehát, felhasználva azokat a megállapításainkat, melyekhez a dráma elemzése során az előző két részben eljutottunk.

Nap: Hamlet, a királyfi

A Nap egyedül az Oroszlánban otthon levő bolygó, így módon a királyi önnön Oroszlán-mentalitását deklaráló monológja alapján kezdettől egyértelmű, hogy az ő jellemében eredendően e bolygó pozitív hatása dominál: önérzetes, bátor, határozott, éles eszű, szabadság- és függetlenségszerető, tiszteletet parancsoló

– mely tulajdonságok kedvező feltételek esetén az igazságos uralkodásra predesztinálhatnák. Ám jelen helyzetben „felsőbbrendű” öntudatának negatív aspektusai is érvényre jutnak: dölyfös és önhitt természetes szövetségeseivel szemben; Opheliával szemben pedig túlságosan kemény, kíméletlen.



A hét bolygó „otthoni/uralmi” helyezetei az Állatövben

Hold: Gertrudis

Idősb. Hamlet neje ebben a viszonyrendszerben elsősorban anya, a trónörökös világra hozója. Ám a Rákban otthon levő Hold az ő jellemére túlnyomóan negatív hatást gyakorol: Claudius-szal való frigye azt jelzi, hogy ingatag, megbízhatatlan, önállótlan és befolyásolható. Csak Hamlet „térítésének” hatására talál vissza egykori önmagához, amikor ráébred, hogy jelen helyzetben mekkora a jelentősége egy anya felnőtt fiához való viszonyának.

Vénusz: Ophelia

Hamlet királyfi választottja a Bikában és a Mérlegben otthon levő Vénusz, a „legnőiesebb” bolygó hatása alatt áll, mely kedvező feltételek között pozitív tulajdonságokat hív elő: a harmóniára való törekvést, a szépérzéket, a gyöngédséget, a testi örömekre való vágyat. Hajlamosít viszont a simulékonyságra és a túlzott alkalmazkodásra, ami esetében apjához való gyermeki kötődését erősíti: hatására meggondolatlanul mond le Hamletről, a királyfi iránt táplált őszinte érzéseiről.

Mars: Claudius

A testvérgyilkos Claudius jellemében ennek a Kosban és a Skorpióban otthon levő „férfias” bolygónak szinte kizárólag a negatív hatása érvényesül: az érzéki örömek hajszolása, a nemiség túltengése, a birtoklási vágy teszi őt önössé és erőszakossá, testvérbátyja gátlástalan gyilkosává, majd az egész királyi ház elpusztítójává. Képtelen legyőzni alacsonyrendű ösztön-énjét, lemondani jogtalanul szerzett hatalmáról, minek következtében a dán királyság végül norvég fennhatóság alá kerül.

Jupiter: Idősebb Hamlet

A már halott király egykori szellemiségét csak azon képleírás alapján azonosíthatjuk, melyet Hamlet királyfi adott róla. Eszerint a Jupiternek mint a Halakban és a Nyilasban otthon levő bolygónak egyértelműen a pozitív jellemformáló hatásai érvényesültek, amíg élt: bölcsesség, igazságosság, idealizmus, bizalom, jóindulat, nemesesség, istenhit, erkölcsi tartás. Ezek a tulajdonságai azonban korántsem mondhatóak el a cselekményben Szellemként megjelenő halott királyról. Sokkal inkább a marsikus bosszúvágy vezérli: a Mars pedig a halál szaturnikus közegében, a Bakban van erőben.

Merkiúr: Polonius

Claudius udvari tanácsosának megnyilvánulásaiban szinte egytől-egyig ennek az Ikrekben és a Szűzben otthon levő bolygónak a negatív hatása érhető tetten: kíváncsi, kotnyeles, fecsegő, felszínes és hebehurgya, anyagi, praktikus megoldásokra törekszik, minden lében kanál, illetéktelenül próbálja kilesni mások legbensőbb titkait, szándékait. Nagyrészt ő a felelős saját haláláért, aminek következtében gyermekei, Ophelia és Laertes is elpusztulnak.

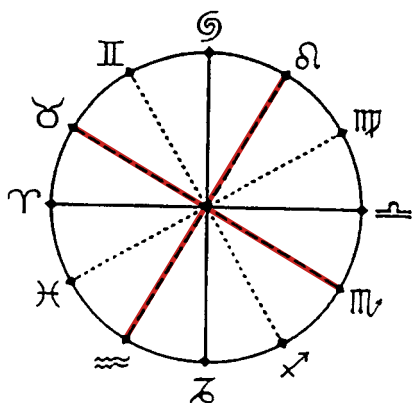
Szaturnusz: Laertes

A fiatal Laertes az öreges Szaturnusz bolygó negatív hatása alatt áll, mely a Bakban és a Vízöntőben van otthon. Hatalomra tör, a mások fölötti rendelkezésre törekszik, ami Ophelia kioktatásában nyilvánul meg: hűgát – apjukhoz, Poloniushoz hasonlóan – józanságra, önmegtagadásra, Hamlet iránti vonzalmának elfojtására biztatja.

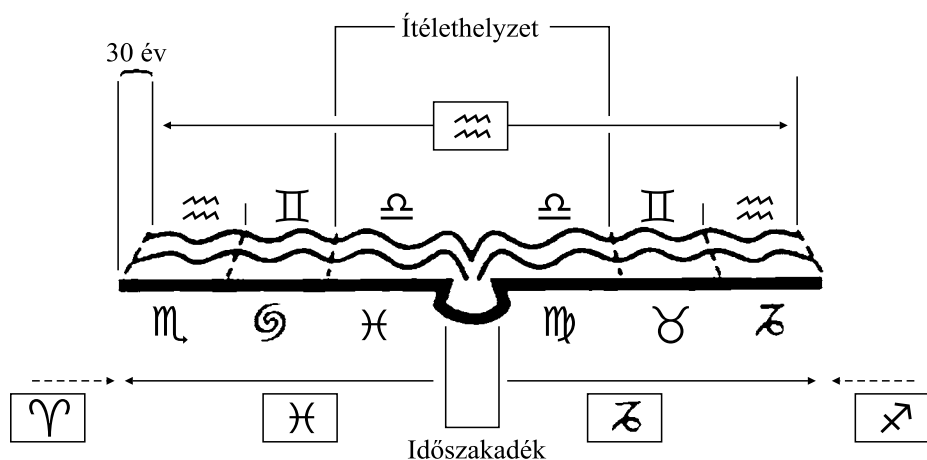
A fix kereszt dominanciája, a kardinális és a változó kereszt szerepe az évkörön

Hogyan egészíti ki ezt a családi viszonyrendszert a saját arculattal, tetten érhető mentalitással rendelkező többi szereplő? Mi jellemző arra a közegre, melyben a darab cselekménye zajlik? Folytassuk vizsgálódásunkat az évkörön!

A *Hamlet* hét főszereplőjének szándékait és cselekedeteit nyomon követve egyértelműen kimondható: ebben a történetben az évkör pirossal kiemelt, szaggatott vonallal jelölt *fix* keresztje, az Oroszlán–Vízöntő, valamint a rá merőleges Bika–Skorpió tengely a jellegadó (de látni fogjuk, a pontozott vonallal jelölt *változó* kereszt Halak–Szűz és Ikrek–Nyilas tengelye is kiemelt jelentőségű, és a folytonos fekete vonallal jelölt *kardinális* kereszt Rák–Bak és Kos–Mérleg tengelyének szerepe sem elhanyagolható).



A *fix* tengely dominanciája korunkban, és már Shakespeare korában sem véletlen: ennek megértéséhez érdemes a nagy világidőben tájékozódni.⁴ Jézus születésekor, illetve harminc évvel később, Krisztus kereszthalálakor az emberiség a Halak 2160 évig tartó világkorszakába lépett, amelynek végén „nullázódik” az idő: a soron következő Vízöntő csillagképnek ugyanis nincs saját cikkelye az égbolton kirajzolódó állatövben. Mint Pap Gábortól kölcsönzött ábránk mutatja, egyik oldalon a Halak, másikon a Bak téridő-egységére terül rá:



⁴ Lásd ehhez az „Asztrológiai világszemlélet” című fejezetet Baktay Ervin klasszikus művében, *A csillagfejtés könyvében*. Az 1942-ben megjelent kötet reprint kiadása, Szépirodalmi, 1989, 295–319.

Eme „időparadoxon” folytán a saját téridő-dimenzióval nem rendelkező Vízöntőben nincs „fogható” cselekmény. A dráma fordulópontja, Hamlet kísérlte a Claudius által elkövetett gyilkosság leleplezésére a „színház a színházban” virtuális közegében zajlik; ez teszi indokolttá azt is, hogy az „egérfogót” megrendező királyfi – aki ez esetben akár Shakespeare „szócsövének”, Iker-másának is tekinthető – hosszasan medítál a „valóságnak tükröt tartó” színjátszás szabályairól. Ám ami e művészetfelfogás hatékonyságát illeti, az ebben a konkrét szituációban – mint láttuk – nagyon is kérdéses: Claudiusnak a maga alacsony nívójú Skorpió szellemiségével és élvezeteg Bika testiségével sikerül ugyanis meg nem történtené, pontosabban „tükör által homályossá” tenni Hamlet „tetemre hívását” az udvar királyhű embereinek szemében. Azonban Claudius fölénybe kerülése az „egérfogó” megrendezésével szint valló Hamlettel szemben úgyszintén meghiúsul. Imájával megkísérli ugyan az elmozdulást a kis-évkör soron lévő jegye, a Nyilas irányába, melytől az atyai ingyen kegyelmet reméli, ám nem képes alakot váltani, képletesen szólva Kígyóból Sassá, a magas nívójú Skorpió jelzőállatává átváltozni. Bár misztikusa a fényteli, marsikus Kos⁵, képtelen az őszinte bűnbánatra, ahogy gyilkos tettének bosszúvágyó áldozatával sem képes szembenézni – a megölt király Szellem-alakja Hamletnek jelenik meg, nem neki. A dráma ítélet-szituációjában, a Vízöntő Mérlegében továbbra is a hatalomgyakorlásnak azt a kíméletlen, gyilkos eszköztárát járhatja csúcsra, mely az alacsony nívójú Skorpió sajátja, önmagát és az egész uralkodói házat döntve pusztulásba.

Claudius bátyja és első áldozata, a halott Hamlet király a többi szereplőhöz képest más létsíkon, Szellem-alakként van jelen a Vízöntő virtuális közegében: annak Bak térfelén mint hús-vér alakot öltő jelenés a cselekmény elindítója lesz; a Vízöntő Halak térfelén pedig a királyfi belső látomásaként hívódik elő, előbb a Francisco által „performált” Szellem-alakkal való találkozása előtt, majd az „egérfogót” követő jelenetben, amikor anyját próbálja jobb belátásra bírni.

Kérdés azonban, hogy uralkodóként kicsoda is (volt) valójában az immár halott király: „Nézd, mennyi fönség ül e homlokon: / Hypérjon fürtök; homlok Jupiter / Sajátja; szem Mársé, mely fenyeget / S parancsol egyben; állás Mercuré, / Most száll le, egy égcsókoló tetőre; / Oly összetétel és idom, valóban, / Hogy minden isten, úgy látszik, pecsétet / Nyomott reája, biztosítani / Egy férfit a világnak...”

E szöveghely⁶ tanúsága szerint idősb Hamlet szellemisége (homloka) jupiteri – a Jupiter tudvalevően a teremtmény atyai minőséget képviselő Nyilas jegy ott-

⁵ A „normális” és a „misztikus” jegytulajdonságok összefüggéseit szemléltető ábrát lásd a tanulmány Mellékletében.

⁶ („See what a grace was seated on this brow; / Hyperion’s curls, the front of Jove himself, / An eye like Mars, to threaten or command, / A station like the herald Mercury / New lighted on a heaven-kissing hill; / A combination and a form indeed / Where every god did seem to set his seal / To give the world assurance of a man. ...”
Vö: *Hamlet* (Matura klasszikusok), 154–155.

hon levő bolygója; a meggyilkolt király testiségét uraló Merkúr pedig a Nyilassal szembeni Ikrekben van otthon, s ez esetében a Nyilas–Ikrek élettengely dominanciájára utal. De ne feledjük: a Jupiter otthon van a Halakban is, s az emlegetett Merkúr a Szűzben egyszerre van otthon és erőben is. Ennélfogva nem könnyű eldönteni, hogy esetében a változó kereszt Nyilas–Ikrek élettengelye vagy a rá merőleges Halak–Szűz haláltengely-e a domináns.⁷

De adódik azért egy támpont: idősb Hamlet egykori fürtjei a királyfi szerint a görög mitológia második isten-generációjához tartozó titánra, Hüperionra hajznak, aki Gaia (a Föld istennője) és Uranosz (az ég istene) gyermeke, s a Nap istenének, Héliosznak az atyja. Ez pedig az első felvonásnak arra a jelenetére is visszautalhat, amikor Hamlet királyfi, mielőtt még emberpróbáló küldetésével szembesült volna, önmaga ideálképét a mitikus Nap-hérosszal, az Oroszlánnal azonosította. S az apaképnek ugyanebben a leírásában a „lélek tükrét” képviselő, ellenkezést nem tűrő uralkodói tekintet bolygójaként megnevezett Mars alighanem az Oroszlánnal rokon tüzes jegynek, a Kosnak (avagy az Oroszlán Kos dekanátusának) a sajátja, ahol ez a harcias bolygó van otthon és a Nap van erőben.

Ám ezen a ponton joggal merülhet fel a kérdés: vajon ez az idealizált, „fönseges” apakép nem a királyfi küldetéstudatát, önmagával szembeni elvárásának maximalizmusát tükrözi-e inkább, mintsem apjának tényleges karakterjegyeit, magasrendű uralkodói formátumát? Mert ha a halott királyt mint a dráma cselekményének mozgatóját, aktánsát próbáljuk elhelyezni az évkörön, mindenekelőtt a Bak szaturnikus közege adódik, ahol a bosszú végrehajtására ösztönző Mars van erőben. Lelkiségre viszont a Nyilasban otthon levő Jupiter van döntő hatással (lévén hogy a Nyilas a Bak misztikusa), ami abban nyilvánul meg, hogy Gertrudnak képes megbocsátani. Ha viszont Hamlet királyfi leírását vesszük alapul, aki a képről apja Nyilasra valló jupiteri szellemiségét olvassa le, másként is feltehetjük a kérdést: mi a magyarázata annak, hogy korunkban nem ez a magasrendű, jótékony atyai mentalitás jut érvényre a földi hatalomgyakorlásban?

Az asztrálmítoszi hagyomány szerint a magasrendű „ég-atyai” minőséget képviselő energiák a Tejútrendszer centrumából érkeznek le a Föld közegébe. Az életgeneráló jupiteri minőség érvényre juttatására a Nyilas jegytartományba való leszületés a legkedvezőbb, ami akkor adódik, amikor a Tejút az Ikrek–Nyilas élettengely mentén húzódik a csillagos égen. Ez a kozmikus szituáció a Krisztus születését megelőző, 2160 évig tartó korszakban állt fenn legutóbb, amelynek kezdetén a tavaszpont a Kos nullpontjára esett. Ám a precesszió folytán – mely a földtengely lassú elmozdulásának a következménye – 2160 évvel később a Tejút ismét egy jegytartománnyal eltolódva ér földet – Jézus ennélfogva már nem a Nyilas havában, hanem a Bak nullpontján, jóval mostohább körülmények közé születik, hogy teljesítse küldetését. S minthogy Jézus születésétől (illetve megkeresztelkedésétől) számítva mostanra már csaknem újabb 2160 év

⁷ E bolygóuralmi helyzeteket a *Melléklet* táblázata tünteti fel.

telt el, a tavaszpont tovább vándorolt az állatövben: jelenleg egyre inkább megközelíti a Vízöntő Mérlegének nullpontját, miközben – mint a Vízöntő paradoxon fenti ábrájáról leolvasható – a Vízöntő Halak térfelén a Halak dekanátus, Bak térfelén pedig a Szűz dekanátus összeadódó blokkoló hatása gátolja az életadó Tejút jótékony jupiteri energiáinak érvényre jutását.

Az atyai tulajdonságokat képviselő Nyilassal szemben az Ikrek az a jegytartomány, mely az új nemzedék, a fiak életszakaszának megfelelő ambíciók érvényesülésének természetes közege kellene hogy legyen. Ám ahogyan a Nyilas jótékony energiáinak kiadását a precesszió folytán a Bakban otthonos Szaturnusz gátolja, ebben az Ikrek életszakaszban a Bikával szemközti Skorpióban otthon lévő Mars negatív hatása érvényesül. Ennek tudható be, hogy a fiatal generáció tagjai között nemes versengés helyett árulással és vérontással fajuló nemtelen indulatokat tapasztalunk. A Hamlettel való baráti viszony végletes elfajulására a beszélő nevű Rosencrantz és Guildenstern („Rózsafüzér” és „Aranycsillag”) a legszélsőséesebb példa, akik Claudius megbízásából mint küldöncök hajlandónak mutatkoznak arra, hogy a királyfi meggyilkolásában segédkezzenek, s akik aztán ezért az árulásukért, Hamlet „jóvoltából”, halállal lakolnak. De ugyancsak közvetítői szerepköre van Osricknak, a fiatal udvaroncnak, aki Claudius üzenetét tolmácsolva Hamletet a Laertes-szel való párbajra próbálja rábeszélni. A Claudius megbízását teljesítő ikerpárhoz, Voltimandhoz és Corneliushoz hasonlóan neki sincs megkülönböztethető saját karaktere. A szereplők e csoportját ezért indokolt egységesen kezelni, mint akik az Ikrekre jellemző közvetítői funkciót töltenek be.

Ennek a tulajdonságkörnek egyetlen felismerhető arculattal, mentalitással rendelkező képviselője van: Polonius, aki mint Laertes és Ophelia apja a családi viszonyokat modellező hétbolygó-rendszernek is a szereplője. Ott úgy jellemeztük őt, mint aki a Merkúr megszállottjaként minduntalan fogadatlan prókátorként lép föl. Ugyanakkor ő az, aki az évkör rangidős szereplőjeként az Ikrekkel szemközti Nyilasban mint „atyáskodó” öregember jelenik meg – mintegy a néhai Hamlet király jupiteri minőségének paródiájaként, aki nem elősegíti, hanem akadályozza a fiatal generáció életkorának megfelelő természetes hajlamainak megélését, zavartalan átlépésüket a Bikából az Ikrek, majd a Rák életszakaszba. Személy szerint elsősorban Poloniusnak köszönhető, hogy ebben a történetben nemzedéki értelem-ben is „kizökkent az idő” – Hamlet királyfi minden bizonnyal erre az anomáliára utal, amikor Juvenalis X. szatírájából olvas fel neki egy részletet:

„...ni, mit mond itt a csúfolódó gaz kópé: hogy az öregembernek ősz a szakálla, ráncos az orcája; szeméből sűrű gyanta szivárog és szilvafaenyő; amellet észfogytéka és erősen gyenge ágyéka van; mely dolgokat uram, bár magam is retten-tően és roppantul meghiszek, mégis úgy tartom, nem becsület így papírra tenni: mert lám, maga is, uram, akkor lenne olyan öreg, mint én, ha visszafelé halad-hatna, rák módra.”⁸

⁸ II. felvonás 2. szín. Vö. id. mű, 92–93.

Polonius mint udvari tanácsos – legalábbis színleg – Claudius érdekeit szolgálja. Meglehet azonban, hogy mint családapa kettős játékot játszik: Opheliát valójában Hamletnek szánja, és könnyen lehet az is, hogy saját fiát szeretné látni a trónon. Túlbugzóságával mintha saját elfojtott hatalmi ambícióját leplezné, ám végül maga rohan a vesztébe, amikor Hamlet – a kémkedő Claudiusra gyanakodva – őt, a függöny mögött rejtőző udvari tanácsost szúrja agyon, mintegy a trónbitorló király iker-másaként.

Ha Polonius korát meghazudtolóan aktív és kezdeményező, Laertes, a fia nem túl eredeti figura: majomtermészetű, befolyásolható fiatalember, ami alacsony nívójú Vízöntő-mentalitásra vall. Bár ő maga Bika életszakaszának természetes közegében, az érzéki örömök városában, Párizsban érzi jól magát, hűgát – apjával egybehangzóan a köztük lévő társadalmi rangkülönbségre hivatkozva – lebeszéli arról, hogy engedjen Hamlet „szenvedélye zaklatásinak”.⁹ Majd amikor apja halálhírét követően lázadást szítva tér vissza Dániába, kiderül: az elűzött királyfi ellenlábasaként igényt tart a trónra, de nem látva át a helyzetet, Claudius könnyedén lefegyverzi és maga mellé állítja.

Ophelia temetésén a Hamlet által provokált „párviadal” voltaképp még a szerető testvér és a szerelmes férfi kétségbeesett egymásba kapaszkodása, mely „normális” körülmények között az Ikrekből a Rák életszakaszba való átlépés jellegzetes küszöb-szituációja. (A királyfi e szenvedélyes megnyilvánulása annak a fájdalmának tudható be, hogy miután okkal nem bízott Ophelia hűségében, önként mondott le arról, hogy – miután apja és bátyja befolyásától megszabadította – összekösse vele az életét). Ezt követően azonban Laertesnek az a döntése, hogy Claudius felbujtására zokszó nélkül elvállalja Hamlet ellen a „lovagi tornának” álcázott gyilkos párbajt, már semmivel sem menthető. Ám a halála előtti pillanatban Laertes megvilágosul: Hamletnek bevallja bűnét, így ha későn is, de visszatalál egykori barátjához, aki mindig is testvérének tekintette őt¹⁰.

Az energiaelszívó Szűz extragalaxis irányába mutató Halak–Szűz „haláltengely” negatív hatása mindenek előtt Ophelia tragédiájában mutatkozik meg. Ez a Vénusz bolygó hatása alatt álló, érzéki örömökre, harmóniára vágyó, Bika szellemiségű és lelkiségű fiatal nő, ha a kis-évköri haladási irányt választhatná, személyes életszakaszának megfelelően a Hamlettel való családalapítás Rák közegében teljesezhetne ki (a két fiatal kapcsolatának intenzitásáról tanúskodik az „egérfogó” jelenetének az a mozzanata, amikor Hamlet Ophelia ölébe kívánja

⁹ Ophelia reakciója az emancipálódásra vágyó fiatal nő éles nyelvű megnyilvánulása: „Megtartom e szép lecke bényomását / Örül szívemnek. De, jó bácsikám, / Magad se tégy úgy, mint rossz pap, nekem / Az égbe tüskés, zord ösvényt mutatván, / Míg szelles, hiú kéjenc gyanánt / Az élvek rózsás útjain halad, / Feledve, mit papolt.” Vö. id. mű, 51.

¹⁰ „...Bízást megvívom e testvéri párbajt” – mondja Laertesnek Hamlet közvetlenül a bajvívás előtt, ami annak a jele, hogy egy pillanatra visszatért az ellenfele őszinteségébe vetett bizalma. Vö. id. mű, 235.

hajtani a fejét: szellemiségét mintegy a szexus oltárára helyezve). Ám a királyfi elfordulását és apja halálát követően a megbomlott elméjű Ophelia a precessziós nagy-évkörön a Halak közegébe hátrál vissza. Itt testiségében visszaszűziesedve, a vízelemben passzívan elmerülve valójában nem szándékos öngyilkosságot követ el, hanem a Halak hullámtermészetű Vízöntő misztikusára bízva magát szenderül jobblétre: „... Ruhája szétterülve / Mint habléányt tartá fenn egykorig; / Miközben régi nótákat danolt, / Mint ki nem is gyanítja önbaját; / Vagy oly teremtmény, ki a víz-elem / Szülötte és lakója. Csakhamar / Azonban ittas és nehéz ruhái / Dallam-köréből levonák szegényt, / Sáros halálba.¹¹

Hamlet Ophelia temetésére érkezik vissza angliai száműzetéséből, ahol Claudius utasítására halál várt volna rá. Szerencsés megmenekülése valóságos feltámadás lehetne, ha Ophelia addigra nem omlott volna össze: együtt haladhatnak az életszakaszuknak megfelelő kis-évköri útvonalon, majd amikor eljön az ideje, szövetségese, Horatio segítségével a királyfi törvényes úton szerezhetné meg a hatalmat, léphetne át a szellemiségének megfelelő Oroszlán uralkodói közegébe. Ám ehelyett a precessziós nagy-évkörön visszahátrálva a Vízöntő Mérlegében, ítélet-szituációjában találja magát.

A tengerről dán földre lépő Hamlet a sírásók Ophelia temetését megelőző jelenetében még nem tudja, kinek készül a sír. Yorick koponyája – az általa gyermekként annyira kedvelt udvari bolond szellemiségének egykori lakhelye – a sírgödörből, a föld mélyéről kerül elő, jelölve annak, hogy a Halakkal szomszédos Bak közegében tartózkodunk (nem véletlen, hogy Hamlet alakjához attribútumként éppen ezt a koponyát társítjuk ma is, melyben a „lenni vagy nem lenni” dilemmája tárgyasul). A jelenet abszurd humora abból adódik, hogy a szaturnikus Bak mentalitással jellemezhető két sírásó nézőpontjából, akik számára ez a foglalkozás biztosítja a megélhetést, a Halál az egyetlen fogható valóság, az egyedüli biztos viszonyítási pont, amelyből nézvést a halandókat minősítő bizonytalan élettények és a legsikeresebb teljesítmények is jelentőségüket veszítik (lásd Hamletnek a világhódító Nagy Sándor és Julius Caesar tetemére vonatkozó kérdését). Ebből az aspektusból a dráma katasztrofális végkifejlete nem tragédiaként, hanem groteszk komédiába illő haláltáncként fogható fel. (S ha meggondoljuk, ez a műfajváltás nem is áll olyan távol attól a stílustól, ahogyan a vígszínházi *Hamletben*¹² a királygyilkosságot az udvarba érkezett vándortársulat az „egérfogóként” szolgáló színjátékban előadta.)

Horatio, a királyfi egyedüli bizalmasa, aki mint láttuk, a nagy világidőben is otthonosan tájékozódik¹³, a Mérleg szellemiség képviselője. Egyértelműen erre utal, hogy az „egérfogó” jelenetben Hamlet őt bízta meg a döntőbírói szereppel, azzal, hogy Claudiusnak e tetemrehívásra való reakcióját mint pártatlan szemlé-

¹¹ Ophelia halálát Gertrud Claudius jelenlétében Laertesnek beszéli el. Vö. id. mű, 203.

¹² Lásd erről az előadásról e tanulmány 2. részében: Szcenárium, március–április, 31–32.

¹³ Lásd uo., 38–39.

lő megítélje – bűnösségét vagy ártatlanságát bizonyítandó. A haldokló Hamlet a darab záró jelenetében viszont már úgy bízta Horatióra a történetet megőrző és továbbadó krónikás szerepkörét, mint a Vízöntő Mérlegének magasrendű képviselőjére, a szomszédos Ikrek tulajdonságkörét is aktivizálva.

Hamletnek még egy olyan potenciális szövetségese van, aki a darab elején mint az őrt álló katonák egyike a Mérleggel szemközti Kos jegytulajdonság képviselőjeként teszi le a névjegyét: Marcellus, akinek beszélő neve a természet megújulásának havában otthon levő Marsra utal; a korábbi részben tőle idézett passzusban pedig az új világkorszak nyitányáról, Jézus születéséről emlékezik meg. De ő mondja ki a *Hamlet* egyik szállóigévé vált mondatát is: „Rohadt az államgépben valami”. Nem véletlen azonban, hogy ez a Kos jegytulajdonság csak egyszer villan meg ebben a történetben. Ez is azt jelzi, hogy a fiatal generáció primer energiái az apák nemzedékének túlsúlya miatt nem tudnak érvényre jutni.

Gertrud anya-szerepköre a dráma egészében meghatározó, indokolt tehát, hogy őt a Hold uralma alatt álló Rák jegytartomány képviselőjének tekintsük. Még akkor is, ha mentalitásában az „egérfogót” követő jelenetig – amikor fiát szobájába, azaz intim belső terébe kéreti – nem az anyaság tulajdonságköre érvényesül. Személyisége ekkor még teljes egészében Claudius befolyása alatt áll: az apját gyászoló Hamletet kijózanítandó ugyanazokat az érveket ismétli, mint újdonsült házastársa, magáévá téve azt az életstílust és létfilozófiát, mely a Skorpió és a vele átelleni Bika jegytartomány-kettős sajátja. Ahogyan Claudius ezt plasztikusan meg is fogalmazza: „Kéjjel koporsók, gyással nász között, / Egyensúlyozva bánatot s gyönyört”.¹⁴ A Gertrud és Hamlet közötti jelenetben az a legkülönösebb, hogy sorsfordító dialógusukat egy fatális gyilkosság előzi meg: Hamlet a patkányként¹⁵ rejtőző Poloniust Claudius helyett szúrja agyon. Egyfelől ez az a pillanat, amikor nincs többé helye a megfontolásnak, s amikor a királyfi valójában már nem is csak apja halálát megbosszulandó cselekszik, hanem Oroszlán mentalitásának Skorpió misztikusától vezérelve szolgáltat kardjával igazságot, hajtja végre az ítéletet. Hamlet ebben a pillanatban élet és halál ura – a Gertrudban végbemenő lélektani fordulatot alighanem fiának ez a formátum-váltása okozza: meglátja benne a férfit, s ez bizalmat ébreszt benne. Ha nem így volna, ő, aki előtt nem volt titok, hogy ki rejtőzik a függöny mögött, most már igazán segítségért kiálthatna vagy a menekülést választhatná. De nem ez történik: ebben a kritikus helyzetben, amelyet nyugodtan nevezhetünk a dráma csúcspont-

¹⁴ Vö. id. forrásmű, I. felvonás, 2. szín, 35. Érdemes megjegyezni, hogy az évkör Bika–Skorpió tengelyén a gyász és a nász egyidejűsége megmutatkozik a hagyományos halotti szertartások lakodalmas jellegében, illetve abban, hogy a nászéjszakán a szüesség elvesztése a leányság halálával jár. Lásd erről: Az esztendő köre. A Napút 12 téridő-egységének vázlatos jellemzése. Örökség könyvműhely, 1999, 24–25.

¹⁵ A dráma szövegében feltűnően gyakran fordul elő a patkány és az egér – a keleti Zodiákusban mindkét rágcsláló az Ikrek havának névadója.

jának, a katasztrophé¹⁶ felemelő, katartikus pillanatának, az Anya és a Fiú végleg egymásra talál.¹⁷

Tompa Gábor *Hamlet*-rendezése a mitopoétika tükrében

Tompa Gábor új *Hamlet*-rendezését a Kolozsvári Állami Magyar Színház előadásában a 2022-ben rendezett MITEM-en láthatta a budapesti közönség¹⁸. A rendezés méltatása előtt érdemes visszautalnunk arra a kozmikus szituációra, mely olvasatomban e Shakespeare-mű üdvtörténeti keretétől szolgál (lásd a Vízöntő-paradoxon ábráját az 53. oldalon). Erről leolvasható, hogy a 2160 évig tartó Halak világekorszak első harmadában, cca. 720 éven át a Halak Skorpió dekanátusa, a rákövetkező 720 évben a Halak Rák, végül cca. 1440-től a Halak világekorszakot a legtisztábban képviselő Halak dekanátusa következik. Kérdés azonban, hogy Shakespeare *Hamlet*-je a Halak világekorszakának ugyanabban a harmadik dekanátusában születik-e, amikor és ahol napjainkban tartózkodunk.¹⁹ De bárhogyan is dől el ez a napjainkban még lezáratlan vita, e mű aktív jelenléte a kortárs színpadokon tagadhatatlan: a rendezők újabb és újabb értelmezésével állnak elő, ugyanazokat a motívumokat közelítve meg más és más aspektusból, melyek – a Vízöntő-paradoxon kétirányú mozgástendenciája folytán – a precesziós nagy világidő Halak korszakára kezdettől mindmáig jellemzőek.

A dráma főhősenek emelkedett szellemisége, uralkodói formátuma, mely a tragikus végkifejletet követő zárójelenetben igazolódik, ugyancsak a Vízöntő-

¹⁶ Lásd ehhez Kemény Katalin fogalomértelmezését: A „katasztrophé” a görögben *megfordulást* jelentett eredetileg, „pontosabban a drámában azt a fordulópontot, ahol a bonyodalom szálai kibontakozni kezdenek [...]”. Azonban az újkori európai nyelvekből törlődött ez a jelentés, s félő, hogy vele a cselekvő jelenlét, a „megfordulás” tudatos drámai aktusának az alternatívája is. Így folyamatosan fennáll a veszély, hogy „[a]hol az élet zavarai, kötései-bogai áttekinthetőek lennének, ahol a való felé fordulhatnánk és valóságossá válhatnánk, ott lezuhanunk.” Vö. Kemény Katalin: *Az ember, aki ismerte a saját neveit* (Szélgjegyzetek Hamvas Béla *Karneváljához*). Budapest, Akadémiai, 1990, 41.

¹⁷ Ahogyan ezt a tanulmány második részében részletesen elemeztük. Lásd Szcenárium, 2022. március–április, 35.

¹⁸ Dramaturg: Visky András; díszlettervező: Both András; zeneszerző: Vasile Şirli; díszlettervező: Bianca Imelda Jeremiás; koreográfus: Jakab Melinda. Kolozsvári bemutató: 2021. dec. 3.

¹⁹ Lásd ehhez: Heribert Illig *Kitalált középkor* c. tanulmánykötetét (Allprint Kiadó, Budapest, 2002), melyben azt állítja, hogy a hivatalos történettudomány által az időszámításunk szerinti 614–911 közötti évekre datált események nem léteztek, illetve máskor történtek meg, s hogy az akkori személyek úgyszintén máskor éltek, vagy kitálalt alakok. Eszerint Shakespeare *Hamlet*-je nem 1601-ben, hanem mintegy 300 évvel korábban, 1301-ben, a Halak Ikrek dekanátusában született. A Halak névadó dekanátusa így nem 1440-ben, hanem a 18. század közepén, cca. 1740-ben veszi kezdetét.

paradoxon hatásának köszönhető. Ennek következtében kap domináns szerepet Hamlet és Fortinbras párosa, mely az Oroszlán–Vízöntő tengely elsődlegessé-
gére hívja fel a figyelmet. Bibliai párhuzammal élve Fortinbras Hamletet király-
ként felmagasztaló gesztusa Shakespeare drámájának zárójelenetében voltaképp
nem más, mint a Vízöntő Mérlegében esedékessé váló Utolsó Ítélet előképe,
a színről színre való látás előjátéka, mely nemcsak napjainkban aktuális folya-
matosan, hanem minden jel szerint már a nagy angol drámaköltő korában is az
volt. Visky András fogalomhasználatával élve nem túlzás azt állítanunk, hogy a
Shakespeare nevével fémjelzett újkori európai színház – amint erről életművé-
nek egyik csúcsteljesítménye, a *Hamlet* tanúskodik – lényegét tekintve már a *pa-
rúzia*, a feltámadás, az Utolsó Ítélet, Krisztus második eljövételének a színháza²⁰.

Tompa Gábor radikális rendezői koncepciója látszólag kiiktatja ezt az üdvtör-
téneti dimenziót. Ám valójában nagyon is jelenvalóvá teszi azáltal, ahogyan az
eredeti dráma tragikus végkifejletét exponálja. Az előadásban nem szerepel For-
tinbras, a Vízöntő Mérlegének képviselőjében fellépő norvég királyfi zárójelene-
te, és nem hangoznak el Hamletnek azok a monológjai sem, melyek a cselekmény
indulásakor magasrendű Oroszlán szellemiségét demonstrálhatnák. A zárójelenet
ebben a rendezésben Krisztus második eljövételének, az Utolsó Ítéletnek és a fel-
támadásnak egyfajta fonák olvasata, vitriolos paródiája: a dán királyi udvar egy-
mászt legyilkoló tagjait a halottaiból feltámadó s a színre újra visszatérő ikerpár,
a nővé „átoperált” Rosencrantz (Imre Éva) és Guildenstern (Pethő Anikó) gép-
puskaszorozata likvidálja végképp, akiktől nem várható különbségtétel, mérgezés.
Egyként végeznek mindenkivel, aki még él és mozog, Hamlet hűséges nemzedék-
társait beleértve, akik viszont válaszul őket is leterítik – s a többi: néma csend...

Ez a zárójelenet egyértelművé teszi, hogy Tompa Gábor – az asztrálmítikus
szimbólumok nyelvén fogalmazva – nem az Oroszlán–Vízöntő, hanem a Halak–
Szűz tengelyt, vagyis az úgynevezett
„haláltengelyt” tekinti napjainkra
nézvést meghatározónak. Az ellent-
mondás ugyanakkor csak látszóla-
gos. A Vízöntő-paradoxon ábrájáról
ugyanis leolvasható, hogy a Vízöntő
ítélet-szituációjához, a Mérleg de-
kanátus „időszakadékhöz” köze-
ledve a Halak térfelén a Halak, Bak
térfelén pedig a Szűz a két szomszéd-
dos dekanátus. A dráma záró jele-
netének Tompa Gábor-féle átírata
ugyanannak a kozmikus situáció-



W. Shakespeare: *Hamlet*, Kolozsvári Állami Magyar
Színház, 2021, r: Tompa Gábor. Üres színtér
a sortűz után a halottakkal (forrás: youtube.com)

²⁰ Lásd erről Visky András: Az ember tragédiája mint *theatrum theologicum*, Szená-
rium, 2021. szeptember, 26–27.



Szent János felfalja az angyaltól kapott könyvet, Albrecht Dürer fametszete az Apokalipszis-sorozatból, 1498 (forrás: rct.uk)

nak az interpretációja tehát, melyet a fentebb közölt évköri modell szemléltet: a nagy világidő számunkra konkrétan fogható „itt és most” valósága e két jegytartományra egyként jellemző életellenes tendenciák uralma alatt áll. Ezt a rendkívüli – 26 000 évenként ismétlődő – kozmikus szituációt jeleníti meg Albrecht Dürer *Apokalipszis*-sorozatának híres darabja: *Az Isten angyala átadja a könyvet Jánosnak, hogy nyelje le*. E 15–16. század fordulóján készült fametszeten, mint látjuk, a Vízöntőt képviselő testetlen angyal egyik lábazatával a víz (Halak) a másikkal a föld (Bak) közegében tartózkodik.

Ugyanakkor Tompa Gábor deklarált rendezői koncepciója szerint Hamlet (Vecsei H. Miklós) nem egy elszigetelt, magányos főhős, hanem egy ígéretes nemzedéki tömörülés, a Wittenberg-csoport (Horatio – Bodolai Balázs; Marcellus – Gedő Zsolt; Bernardo – Buzási András; Francisco – Sinkó Ervin) vezető személyisége. Ennek a reformáció legújabb eszméivel felvértezett csoportnak a tagjai a magas nivójú Ikrekre jellemző tulajdonságkört képviselik. Tompa Gábor így jellemzi őket, illetve utódaikat, a szerepeikben fellépő

fiatal színészgárdát: „Hamlet és barátai ma egy lehetséges modellt jelenthetnek. Most is vannak aszkéta fiatalok, akiket nem feltétlenül a pénz és a fogyasztás érdekel, hanem egy igazságosabb világrend megteremtése foglalkoztatja őket. Látják a hatalmas szakadékot a gazdagság és szegénység között, látják, hogy mennyire manipulál a média, és hogy mennyire meg vannak vásárolva az államok, kormányok. Látják, hogy az emberek, mint valami bábuk egy pénzhatalmi elit kezében, végrehajtják azt a démoninak nevezhető tervet, ami a szabadság látszatát keltő rabszolgaságot hozza létre az egész földön. Nehéz dolog ez, mint ahogy nehéz dolga van Hamletnek és körének, hogy a rendszerrel szembe menjenek és kiderítsék az igazságot.”²¹

Az élettengelynek nevezett Ikrek–Nyilas tengely az évkörön valóban szöges ellentétben áll a Halak–Szűz haláltengellyel, kilencven fokban metszik, azaz úgy mond „keresztbe verik” egymást. Ez a kozmikus szituáció mindenek előtt az Ikrek, illetve a vele szembeni Nyilas jegytartomány magasrendű képviselőire veszelYES. Utóbbira pedig – mint arra fentebb már utaltunk –, ideális esetben azok az „atyai” tulajdonságok a jellemzőek, melyek bibliai hasonlaltal élve Krisztus nem e világi királyságának az ismérvei.

Tompa Gábor rendezése nemcsak a zárójelenetet, hanem az úgynevezett „egérfogót” is radikálisan írja át – mint láttuk, előbbiben a Halak–Szűz, utóbbiban az Ikrek–Nyilas tengely dominanciáját érvényesítve. Az Egérfogó-jelenetet nem kívül-

²¹ Vö. „Ma is vannak aszkéta fiatalok”. Tompa Gáborral, a Hamlet rendezőjével Demeter Kata beszélget. Szcenárium, 2022. április–május, 42–43.

ről érkező színészek adják elő, hanem a Shakespeare-dáma szereplői: Claudius (Szűcs Ervin) nem a gyilkost, hanem az áldozatot, általa megölt testvérbátyját játssza, Hamlet pedig a gyilkos Claudius alakítja, miközben egyfajta játékmesterként kommentálja is az általa rendezett performanszt. A „tetemre hívás” nézői a király részéről Polonius (Bíró József), Rosencrantz és Guildenstern, Hamlet részéről pedig a Wittenberg-csoport tagjai, akik belső terébe, kuckójába bezúfolódva – mintegy a királyfi megsokszorozódott hasonmásaként, ikreiként – figyelik a király és az egyedülként önmagát alakító királyné (Kézdi Imola) reakcióját. Ophelia (Tószegi Zsuzsa) is jelen van, ő Hamlet kuckójának tetejéről követi az eseményeket. S amikor Claudius és Gertrud, elárulván magát, felindultan távozik a térből, ugyanúgy táncra perdül ő is, mint a Wittenberg-csoport tagjai. Valójában azonban ez egy vereséggel felérő győzelem, hiszen Claudius „tetemre hívása” nem az udvar nyilvánossága előtt zajlott, így egyfajta „diákcsinynék” tekinthető csupán, miközben a következményei végzetesek: nemcsak Hamlet lepleződik le általa (tudniillik, hogy azért játszotta az őrültet, mert tisztában volt a történetekkel), hanem vele együtt az egész Wittenberg-csoport is „lebukik”, elveszíti esélyét az események további alakítására. Ettől kezdve e csoport tagjai – egészen a zárójelenetig – többnyire már csak mint néma tanúk vannak is jelen a színen.

Alighanem ez a fordulat – illetve Hamlet feltételezhető reakciója, keserű szituáció-felismerése – teszi indokolttá, hogy a rendező e jelenet utánra helyezi át a királyfi „Lenni vagy nem lenni” nagymonológiát, mely az eredeti drámában már eleve nem a közösségi lény, hanem a magányos hős szölamája. Shakespeare-nél Hamlet már az éjszakai szellemjárást követően elhatárolódik nemzedéktársaitól, akikre pedig a jelek szerint akár támaszkodhatna is. Horatióval való testvéri szövetsége ugyanakkor mindvégig magasrendű iker-kapcsolat marad (mint túlélőnek a királyfi neki ajánlja fel a krónikás szerepét); s bizonyos értelemben – túl a



W. Shakespeare: *Hamlet*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2021, r: Tompa Gábor.
A képen a Wittenberg-csoport
(fotó: Bíró István, forrás: huntheater.ro)



Ophelia Hamlet kuckójának tetején az egérfogó-jelenetben (fotó: Bíró István, forrás: huntheater.ro)



Hamlet és Ophelia az üvegekoporsóval
a „Hamlet atyjának szelleme” jelenetben
(fotó: Biró István, forrás: huntheater.ro)

som szerint korántsem „terápiás” funkciót tölt be²². Sokkal inkább arra a napjainkra jellemző morális válságra utal, mely az „osztott személyiség” kultuszának jegyében relativizálja a gyilkos és az áldozat közötti különbséget.²³

A halott király, illetve Szellemének megjelenítése kulcsjelentőségű e rendezői koncepcióban. Miközben ő a cselekmény aktánsa, tényleges mozgatója, testiségében mint por és hamu itt ugyanúgy rejtve van, urnába záratott, mint ahogy szellemiségében is láthatatlan, megfoghatatlan. Egy tologatható üvegekoporsóba fektetve, némán és passzívan van jelen, s kilétét is csak azért tudjuk identifikálni, mert bosszút követelő monológját a szellemjárás éjszakáján az üvegekoporsóját tologató Ophelia szájából halljuk. Arról azonban igazából csak az alkotók szándékaiba be-

földi realitások szféráján – a Shakespeare-drámában Fortinbras is Hamlet magasrendű ikrének tekinthető.

E rendezésben, akárcsak Shakespeare-nél – Tompa Gábor eredeti szándéka ellenére? – az Ikrek negatív, alacsony nivójú karakterjegyei dominálnak. Nemcsak a testvérek – Claudius és az öreg Hamlet – gyilkossággal végződő nemtelen vetélkedésére és a Claudius helyett bűnhődő Polonius fatális szerepcseréjére nézvést igaz ez, hanem a Hamlet-rendezte „egérfogó” szereposztására is, mely meglátá-

avatott nézőknek lehet tudomásuk, hogy ez a koporsó nem az öreg Hamlet tetemét rejt (bár az urna láttán erre azért bárki gyanakodhat), hanem, ahogyan Visky András esszéjéből kiderül, Holbein *Halott Krisztusát*²⁴. Naiv nézőként bizony nem



Ifj. Hans Holbein: *A halott Krisztus*, olaj, fa, 1521–22, Kunstmuseum, Bazel, eredetileg a freiburgi katedrális oltárképének predelláján
(forrás: eta.bibl.u-szeged.hu)

²² Tompa Gábor fentebb idézett interjújában fogalmaz így: „Ez egy nagyon érdekes helyzet – egyfajta terápia.” Ez a felfogás engem sokkal inkább Schilling Árpád rendezésére, a hamlet.ws „osztályteremszínházként” megvalósult változatára emlékeztet. Lásd erről: Vajda Judit: *Hamlet, farmerban*, Fidelio, 2017.07.13.

²³ „Megtörtént, holott nem követtem el, és nem történt meg, holott elkövettem” – fogalmaz Pilinszky János *Merénylet* című versében, e válság Auschwitz tapasztalatával terhelt létfilozófiai dilemmáját exponálva.

²⁴ Az újkor ikonja, az ifjú Hans Holbein *Halott Krisztusa* (...) a hitetlenség nagy festménye, legalábbis Dosztojevszkij szerint: „De hát ennek a képnek a láttára némelyik ember még a hitét is elveszítheti.” Vö. Visky András: „Go not to Wittenberg”. *Szcenarium*, 2022. január, 67–68.

könnyen értelmezhető megoldás ez, ám az asztrálmítikus szimbólumok nyelvén fogalmazva értelme tisztán megragadható. Krisztus nem e világi királyságának azt az elvont, megfoghatatlan, ugyanakkor hathatós jelenlétét hangsúlyozza általa a rendező, mely korántsem egyeztethető össze a királyság intézményének aktuális földi működésével, sem képviselőinek mentalitásával, így az öreg Hamlet marsikus indíttatású, fiát bosszúra bujtogató Szellemével sem.

Ez az ellentmondás minden bizonnyal annak a mostoha kozmikus szituációnak a folyománya, mely Jézus születésekor lépett érvénybe, s amelyre már többször utaltunk. Az asztrálmítoszi hagyomány szerint a magasrendű „ég-atyai”, jupiteri minőséget hordozó energiák, melyek a Tejútrendszer centrumából érkeznek a Föld közegébe, s melyek számára a Nyilas jegytartományba való leszületés volna a legkedvezőbb, ekkor, időszámításunk kezdetén a precesszió folytán egy jegytartománnyal eltolódva érnek földet. Jézus ennél fogva már nem a Nyilas havában, hanem a Bak nullpontján, jóval mostohább körülmények közé születik, hogy teljesítse küldetését. S minthogy Jézus születésétől (illetve megkeresztelkedésétől) számítva mostanra már csaknem újabb 2160 év telt el, a leszületés kozmikus helyszíne egyre inkább megközelíti a Vízöntő Mérlegét, az Utolsó Ítélet helyszínét.

A Halak közegébe száműzött Ophelia, az üvegkoporsó hordozójaként voltaképp ezt a drámai kettősséget viszi színre: mint „alvajáró” médium a bosszúvágó halott király Szellemének az üzenetét közvetíti,²⁵ ám ugyanakkor az üvegkoporsóban rejtőz megfoghatatlan atyai minőséggel, illetve a fiúval, a Holbein-alkotta szenvedő Krisztus-képpel azonosul. A dramaturg Visky András sugallta rendezői koncepció²⁶ szerint Ophelia nem öngyilkos lesz, hanem meggyilkolják: „nőtársai”, Rosencrantz és Guildenstern végeznek vele. Ám a testi valóját corpusként magasba emelő színpadkép arra utal, hogy ez nem egy közönséges gyilkosság: Ophelia a születendő Jézussal viselősen, avagy Krisztus menyasszonyaként vállalja ma-



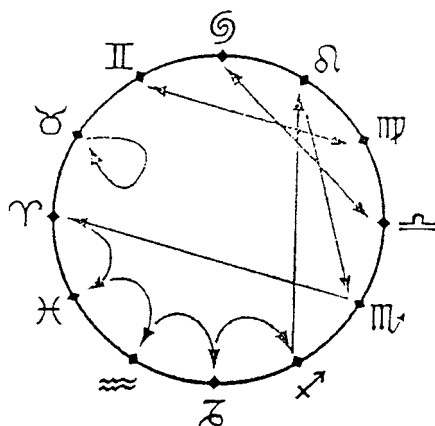
Az Ophelia meggyilkolása jelenet
(fotó: Eöri Szabó Zsolt,
forrás: nemzetiszinhas.hu)

²⁵ „Mintha egy médium volna, akinek a segítségével Hamlet kommunikálni tud az apja szellemével” – mondja erről Tompa Gábor a már idézett interjújában.

²⁶ Vajon mivé lesz a *Hamlet*, ha Ophelia nem pusztán áldozat, és örülete nemcsak epizód, hanem bizony kérlelhetetlen ítélet az élvezet és a pénz radikális nihilizmusának a kultúrája felett? Milyen lenne az a *Hamlet*-előadás, amelyben nem csupán Hamlet atyjának őszkonzervatív szelleme kísértene, a bosszú és a megtorlás restauratív és üdvöztető erejét hirdetve, hanem Ophelia is mindegyre visszatérne közénk, hogy az üres jólét és narcizmus-bálvány abszurdítását mutassa meg a Lélek élesre metszett, könnyörtelen tükrében? Vö. Visky András, uo. 70.

gára a kereszthalált – bizonyítva, hogy valóban méltó (lehetett volna) Hamlet szerelmére...

Ez a rendezés így módon Opheliára testálja át a Hamletet holtában felmagasztaló, „megkoronázó” Fortinbras szerepét: a Halak magasrendű képviselőjében itt őáltala nyílik meg a végítélet üdvtörténeti perspektívája. És túl a végítéleten az is Ophelia médiumként való színpadi jelenléte, „alvajárása” révén válik beláthatóvá, hogyan mozdulhatunk el a Halak–Szűz haláltengelyről a lelakiség síkján a Nyilas–Ikrek élettengely irányába, s juthatunk el a Vízöntő Bak térfelén át a Tejút-energiákban bővelkedő *atyaság* közegébe...



A Kos→Halak→Vízöntő→Bak→Nyilas téridőszakaszok „misztikus” kapcsolata a precessziós nagy Nap-évben (Pap Gábor nyomán)

Ágnes Pálfi: “He Would Have Been a Great King” Hamlet in Changing Times (Part 3)

The four “heroes” of modern European culture are, in the author’s view, the heirs to the spirituality of the four canonical Gospels, with Prince Hamlet conveying the mentality of the Evangelist Mark, the Leo; Don Juan that of Luke, the Taurus; Don Quixote that of Matthew, the Aquarius (Angel and / or Man); and Faust that of John, the Scorpio (Snake and / or Eagle). Ágnes Pálfi’s studies on this subject were published in the September, October, November and December 2015 issues of *Szcenárium*. Her paper in the February as well as March – April 2022 issues of *Szcenárium* is also of mythopoetic interest: it examines Shakespeare’s tragedy from the perspective of the vast cycle of time, focusing above all on the degradation of the idea and institution of kingdom. At the same time, the author bases her answer to the question whether Hamlet’s mission consciousness is indeed driven by the Leo mentality created to rule on an in-depth textual analysis of the drama. Her writing published in this issue is the 3rd part of her *Hamlet* study, in the last chapter of which a mythopoetic reading of Gábor Tompa’s rendering of *Hamlet* is given. This production was performed by the Hungarian State Theatre in Kolozsvár (Cluj-Napoca) at MITEM 8 this year.

Melléklet:

Az Állatöv tizenkét jegyének kétféle továbbosztása, a Nap-, illetve a Hold- „járás” ritmusa szerint – a bolygóuralmi helyzetek feltüntetésével

Dekanátusok	Ny-i Zodiákusok	Bolygók	K-i Zodiákusok	Hold-Házak
Kos Oroszlán Nyilas	KOS	Mars otthon Nap erőben	KUTYA	Kutya Farkas Griffmadár
Bika Szűz Bak	BIKA	Vénusz o. Hold e.	DISZNÓ	Disznó Galamb
Ikrek Mérleg Vízöntő	IKREK	Merkur o. Sárkányfej e. (Vénusz rejtett e.)	PATKÁNY (EGÉR)	Patkány (Egér) Bagoly
Rák Skorpió Halak	RÁK	Hold o. Jupiter e.	BIVALY (ÖKÖR)	Bivaly (Ökör) Gólya Párduc
Oroszlán Nyilas Kos	OROSZLÁN	Nap o. – e. (Mars rejtett e.)	TIGRIS (OROSZLÁN)	Tigris (Oroszlán) Róka
Szűz Bak Bika	SZŰZ	Merkur o. Merkur e.	MACSKA (NYÚL)	Macska (Nyúl) Medve Sárkány
Mérleg Vízöntő Ikrek	MÉRLEG	Vénusz o Szaturnusz e	SÁRKÁNY	Szarvaskigyó Gilisza (Kolbász)
Skorpió Halak Rák	SKORPIÓ	Mars o. – e. (Szaturnusz r. e.)	KÍGYÓ SAS	Kígyó Szarvas
Nyilas Kos Oroszlán	NYILAS	Jupiter o. Sárkányfarok e. (Merkur r. e.)	LÓ	Ló Dámvad (Őz)
Bak Bika Szűz	BAK	Szaturnusz o. Mars e.	KECSKE (JUH)	Kecske (Juh) Sakál (Szakáll) Csecsemő
Vízöntő Ikrek Mérleg	VÍZÖNTŐ	Szaturnusz o. – e. (Jupiter r. e.)	MAJOM (IFJÚ)	Majom (Ifjú) Holló
Halak Rák Skorpió	HALAK	Jupiter o. Vénusz e.	KAKAS (MADÁR)	Kakas (Madár) Páva



in memoriam



GEORGES BANU

Peter Brook és az egykori Kelet¹

Az idén nyáron elhunyt világhírű rendező, Peter Brook (1925–2022) munkássága kivételesen nagy hatással volt a megújulásra vágyó magyar színházkultúrára. A hazai közönség a Royal Shakespeare Company két produkcióját láthatta élőben: a társulat 1964-ben a *Lear királlyal*, 1972-ben pedig a *Szentivánéji álommal* mutatkozott be nálunk. Az ezredfordulót követő évtizedben Beckett *Fragments/Töredékek* című darabját, illetve az *Egy varázsfuvola* című előadást is láthattuk Brook rendezésében. Híres könyve, az 1968-ban kiadott *The empty space / Az üres tér* 1973-ban jelent meg magyarul. Az *Időfonalak* című memoár 1999-ben, a *Változó nézőpont* című kötet, mely Brook 1946 és 1987 között keletkezett színházi szövegeit tartalmazza, 2000-ben jelent meg. A rendező munkásságának hazai feldolgozása Koltai Tamás 1976-ban megjelent monográfiájával kezdődött. Művészi pályájáról Kékesi Kun Árpád *A rendezés színháza* című, 2007-ben megjelent könyvében ad átfogó képet. Georges Banu, a Párizsban élő román színházi szakíró jelen esszéjében Brook rendezői portréját és hozzá fűződő személyes élményeit osztja meg a magyar közönséggel. Banu monográfiáját *Peter Brook és az egyszerű formák színháza* címmel 2010-ben adták ki Kolozsváron.

Peter Brook elhunyt, mint egy lassan, hosszasan elfogyó gyertya, amelynek szelíd vége magával hozza a világgal és annak rendjével való megbékélést. Utolsó találkozásaim alkalmával úgy láttam, megváltozott; elvesztette korábbi energiáját, szeretetteljesebb volt, mint valaha. Szemei ragyogtak, mosolya végtelenül gyengéd volt. Felkészült és elfogadta a vég perspektíváját, és ez az elfogadás, a nosztalgiával minden iránt, amit valaha ő jelentett, vigasztalást nyújtott a körülötte összegyűlt barátok számára.

¹ Ez az írás megjelent francia nyelven *Alternatives théâtrales* 2022. júliusi, valamint kibővítve román nyelven a *Teatrul azi* 2022/7–8. számában.

Kelet felé, Lear és Hamlet

Mire Brook negyvenéves lett, rendezőként már szívvel-lélekkel a színpadnak és a mozinak szentelte magát. Emlékezetes rendezései irányt mutattak az európai színházi életben; a *Lear király* – ahogy ő maga mondta – különösen nagy hatást gyakorolt az egykori keleti tömb országaiban, ahol ez a darab, amelyben a tragédia az önkényuralmi rendszer működéséből adódóan következett be, elsöprő sikert aratott. A Kelet és művészei régóta határtalanul csodálták ezt a *Lear*t, amely – mint Brook maga is elismerte – a Jan Kottal és az ő *Kortársunk, Shakespeare* című művével való találkozása nyomán született. Mindketten bevallották ezt nekem, és én nem tudom elválasztani ezt a *Lear*t a barátságuktól. Az én életem *Lear*jét. Ne feledjük, hogy az 1950-es évek elején, még a *Lear* megrendezése előtt Brookot meghívták Moszkvába, hogy Paul Scofielddel színpadra állítsa a *Hamlet*t. Akkor újíttatta meg kapcsolatát orosz gyökereivel, melyeket soha nem titkolt és soha nem feledett. Elmesélte nekem, ho-



W. Shakespeare: *Lear király*, Royal Shakespeare Company, 1962, r: Peter Brook, a képen: Alec McCowen, Paul Scofield (forrás: rsc.org.uk)

gyan talált rá egy unokatestvérére, akinek a létezéséről addig nem vett tudomást, mert az anyja és a nővére harminc éve nem váltottak egyetlen szót sem, soha egy levelet nem írtak egymásnak: a sztálini terror idején ez bölcs dolog volt. Ez az unokatestvére Mejerhold asszisztense volt, és Brook azt mondta: „ha Oroszországban éltem volna, azt hiszem, olyan rendező lettem volna, mint Mejerhold”. Szintén Moszkvában találkozott Gordon Craig egyik munkatársával, akivel a Művész Színház előtt órákon át beszélgetett. Ezeket a párbeszédet rögzítették, „csakhogy – mondta Brook sajnálkozva –, egy véletlen folytán... kétségtelenül előre megfontoltan... ezek a vallomások mintegy varázsütésre eltűntek...”

A diktatúra ébersége nem ismer határokat.

A megtett út állomásai

Különböző szövegeket állított színpadra, megtagadva az „elvárásoknak” való megfelelés elvét, mindazt, ami pályája elején általánosan elfogadott volt. Azt mondta: „semmi sem lehet idegen számomra, ami színház”. Így jutott el a bulvár-színházi daraboktól Arthur Miller komoly szövegeihez vagy Jean Genet példázataihoz. Kizárólagos választások és szigorú szabályok nélkül. Határtalan szabad-



Peter Weiss: *Marat/Sade*, Royal Shakespeare Company, 1964, r: Peter Brook (forrás: letemps.ch)

Grotowski Lengyelországa

Brook a folyamatos metamorfózisok embere volt; a hatvanas évek elején az Antonin Artaud által fémjelzett színházi kísérletezés útjára lépett. Érzékeny volt az abban az időben Lengyelországból érkező visszhangokra, s Grotowskiban egyszerre ismerte fel Artaud hívét és a hajthatatlanság megtestesítőjét, amelyről álmodott, de maga nem tudta elérni, ezért meghívta őt, hogy dolgozzon együtt a színészeivel Londonban. Életre szóló barátság alakult ki közöttük. Kétirányú ba-

rátság. Jerzy meghívására Brook a 60-as években Lengyelországba utazott. Később együtt idéztük fel Grotowski alakját Wrocławban, olyan érzelmektől vezérelve, melyek ennek az általunk végtelenül szeretett lénynek a szellemét tükrözték.

Peter ünnepséget szervezett neki a Bouffes du Nordban, annak tiszteletére, hogy a Collège de France tagja lett. Nem sokkal később értesült Jerzy megromlott egészségi állapotáról, és Santarcangelo sietett, hogy meglátogassa őt. Ez a gyors döntés volt számomra a legegységertelműbb bizonyítéka egymás iránti ragaszkodásuknak. Egyszer, amikor Barbához és Brookhoz fűződő kapcsolatáról kérdeztem, Grotowski így válaszolt: „Eugénióval csak a színházról, Peterrel csak az életről beszélünk”. Peter az utolsó pillanatig közel állt hozzá, sőt, talán azon is túl. Ryszard Cieślakot, Grotowski emblematikus színészét és halhatatlan Hercegét integrálta párizsi társulatába, és őt tette meg a *Mahabharata* Vak királyának.



Jean-Claude Carrière: *Mahabharata*, C.I.R.T, 1985, r: P. Brook, a képen Ryszard Cieślak mint Dhritarashtra, a vak király (forrás: lap.szin haz.hu)

A Szentivánéji álom és keleti avatárjai

Peter a *Szentivánéji álom* című remekmű színpadra állításával zárta le az úgynevezett „angol ciklust”, amellyel, maga mögött hagyván az éjszakát, a nappali világosság kellős közepén rendezkedett be, és amelybe a Pekingi Opera általa látott akrobatikus előadásaira emlékeztető megoldásokat is beépített.

Az 1968-ban Prágába bevonuló orosz tankok okozta tragédia közepette ez az előadás – amelyet, lám-lám, ismét Keleten mutattak be –, gyógyír volt számunkra, amelyvel sebeinket ápolgathattuk. Az előadást



W. Shakespeare: *Szentivánéji álom*,
Royal Shakespeare Company,
r: P. Brook (forrás: pinterest.com)

azért tiltották be Prágában, mert Brook kiállt a nagy cseh rendező, Otomar Krejca védelmében, és ellenezte színházának, a Divadlo za branou-nak a bezárását. Bukarestben fogadták ugyan az előadást, de hivatalos csatornákon keresztül nyomást gyakoroltak, hogy ítéljék el nyilvánosan. Radu Popescu eleget tett a kérésnek, és egy kínos kritikát írt, amelyben egyedül a dalok minőségét dicsérte, ami szerint „a gyönyörű szövegeknek köszönhető, amelyekre komponálták őket”. Nicolae Carandino, aki éppen kiszabadult a kommunisták börtönéből, az ő nyomdokaiba lépett. Az összes kritikus felsorakozott a megrendelt elutasítás mögött. Egyedül Dan Hăulică volt elég bátor ahhoz, hogy néhány hónappal később kiadja a *Secolul 20* egyik számát, amelyben egy egész fejezetet szentelt az *Álomnak*, tisztelegve e példaértékű előadás előtt. Ekkor írtam meg Brook színháza iránti szerelmem talán legkifejezőbb vallomását. Hogyan is lehetne elfelejteni Puckot, amint az előadás végén végigmegy a termen, kezét fog velünk, és egy felejthetetlen „Good by”-t mormol.

Szakadás 68-ban

Negyvenévesen Brook Dantét parafrázálva vallotta, hogy „az élet megadta nekünk, amit adhatott, mostantól kezdve nekünk kell megfizetnünk az adósságunkat”. Peter ekkor *rendezőből színházi emberré* változik. Új korszak kezdődik. Párizsban telepedik le, létrehozza a Centre de Recherches Théâtrales Internationales-t és szokatlan helyekre indítja el expedícióit. A legradikálisabb kísérleteknek szenteli magát. Az *Orghast*tal Shirazban Prométheusz tragédiáját az ősi nyelvek kutatására és egy másik, képzeletbeli nyelv megalkotására alapozva éleszti újra, azzal a céllal, hogy a hang ősi erejének felfedezésében a lehető legmesszebbre jusson. Ennél tovább később már nem jutott. De akkori munkatársa, Andrei Șerban folytatta ezt a keresést, és az *Antik trilógiában* a végsőig ju-

tott el. Brook észrevette a tehetségét, és bevonta őt a kutatásaiba. De Șerban, akárcsak Brâncuși, megértette, hogy „semmi sem nő a nagy fák árnyékában”; elhagyta Brookot, anélkül, hogy elfeledte vagy megtagadta volna őt. „Szeretettel” – a szövetségese maradt.

A hang és a hangzás körüli szélsőséges tapasztalatokat egy „afrikai utazás” követi, amelynek nyomai felfedezhetők utóbb választott témáiban. „Afrika számomra az igazság földje” – mondja Brook majd később. Afrikát, a kontinens szereplőit, történeteit választja, teszi a magáévá.

Visszatérés a színházba

1974-ben megnyitotta a Théâtre des Bouffes du Nordot. Grotowskival ellentétben, akit kevésbé érdekelt a nyilvánosság, ő beismeri, hogy „szüksége van közönségre”. A közönségre, melyet lelkesíteni kíván a színpad elragadó energiájával. Ott voltam az *Athéni Timon* bemutatóján, és azon az új helyen, amelynek



A 95 éves Brook a Théâtre des Bouffes du Nord színpadán 2020 februárjában Shakespeare-ről és a *Vihar*ról beszél (kép: G. Banu cikkében, forrás: blog.alternativetheatrales.be)

a „ráncait” is imádta, a színházban, amely az Erzsébet-kori színpadra emlékeztetett, egy másik Brookot fedeztem fel; egy nyitottabbat, akit kevésbé foglalkoztat a forma uralása, mint a különböző világokból érkező színészek iránti kíváncsiság. Ő kezdeményezte egy többnemzetiségű társulat megalapítását, amit a modern városok sokszínűségét tükröződő tartott szükségesnek. A két dolog visszhangként rezonált egymásra, kölcsönösen erősítették egymást. Ez a zseniális kapcsolás olyan nagy színházi rendezőket inspirált, mint Patrice Chéreau, Ariane Mnouchkine vagy Antoine Vitez.

Brook változtatja a lehetőségeket. A *Cseresznyés kert*et 1977-ben állítja színpadra, a megszokottól eltérő tempóban, felgyorsítva, megszabadítva a

Sztanyiszlavszkijra jellemző lassúságtól. Marius Constant román származású zeneszerzővel és Jean-Claude Carrière szövegíróval együtt jegyzi *A Carmen tragédiája* című remekművet, amelyben az opera visszanyeri a játék drámai erőnyeit, és eléri azt, amit én „az esszencia színházának” neveztem; ebbe a megfogalmazásba Jan Kott annyira beleszeretett, hogy ezt a címet adta utolsó könyvének.

Visszatérés a Kelethez

Röviddel ezután Peter – tőle szokatlan módon – fiatal rendezők számára szervez gyakorlatot Bécsben. Két fiatal keleti rendezőt választ ki: a román Felix Alexát és a lengyel Krzysztof Warlikowskit, akiket aztán meghív Párizsba, hogy vegyenek részt a próbákon és kísérjék el a *Pelléas és Mélisande* turnéját. Peter választása e két debütáló művészre nagy hatással lesz, akik a mai kor vezető rendezőivé válnak. Krzysztof Warlikowskit ezt követően meghívták egy előadásával a Bouffes-ba. Meglepő volt a brooki színház és az ő előadása közötti kapcsolat relevanciája, akárcsak akkor, amikor évekkel korábban a nagy Tadeusz Kantor bemutatta *Wielopole*, *Wielopole* című előadását. Ő, az örök elégedetlenkedő, mosolyogva vallotta be nekem: „Soha nem voltam igazán boldog, kivéve a Bouffes du Nordban”. Brook a maga részéről úgy beszélt erről az előadásról, mint egy zseniális mesterember remekművéről, amely csodálatos módon „fényességgel” árasztja el maga körül a világot. Két, látszólag szöges ellentétben álló művész váratlan találkozása volt ez. Brook ismét megújította kapcsolatát a Kelettel.

Brook, akinek oly sokat köszönhetünk, megtisztelte a Keletet. Elkísértem őt Prágába, közvetlenül a rendszerváltás után, ahol a cseh színházi közösség összegyűlt, hogy üdvözlje, meghallgassa, tisztelegjen előtte, emlékezve a prágai tavasz és a Divadlo za branou színház iránti 1968-as szolidaritási gesztusára. Néhány évvel később ismét találkoztunk Bukarestben, ahová a



Wielopole, Wielopole, Teatr Cricot 2, 1980,
r: Tadeusz Kantor (forrás: culture.pl)

Printemps de la liberté fesztiválra érkezett, hogy *Wozza Albert* címmel bemutasson egy előadást, mely összezavart néhány román művészt. És meg volt hívva egy konferenciára is a Nemzeti Színházba, ahol Andrei Șerbant és engem kért fel egy improvizációs gyakorlatra, amelynek kudarcán minden barátunk jól szórakozott. Szeretett... mosolyogni! Hogy Keleten maradjunk, emlékszem, elkísértem őt Poznańba, ahol díszdoktori címet vett át. Órákat töltöttünk együtt... lehetetlen elfelejtenem azt a rajzot, amit Grotowski híres díszlettervezője, Jerzy Gurawski adott neki a végén: a doktori köpeny alól, amit Peter viselt, kivillant a sportcipője. Nagyon örült, jól érezte magát a lengyel barátok társaságában. Mindannyian egy repedések és gyanakvás nélküli közösséghez tartoztunk. Másnap Wrocław felé tartva meg kellett küzdenünk a lengyel tél keménységével, egy hóviharral, ami mitikus jelleget kölcsönzött az utazásunknak. „Ezt nem fogjuk elfelejteni” – mondta Peter, amikor a kocsiból kiszállt. Nem sokkal később



Molière: *Don Juan*, Tumanishvili Film Színész Színház, Tbiliszi, 1981, r. M. Tumanishvili (forrás: tumanishvilitheatre.ge)

Jarosław Fret meghívására ismét találkoztunk Wrocławban, ahol Peter könyvének bemutatójára és Grotowski megidézésére jöttünk össze.

Ne feledkezzünk meg a Grúziához és a grúz színházhoz fűződő kapcsolatairól sem. Mikhail Tumanishvili a *Don Juan*t a kérdések, az elmékedések és a politikai szkepticizmus jegyében állította színpadra. Peter Brook írta erről az előadásról: „Tbilisziben kellene Molière-t felfedezni? Miért is ne! Erről szól a színház! Tumanishvili *Don Juan*ja a legjobb, amit valaha láttam!” És egy nap azt tanácsolta, hogy menjek el

a Théâtre des Abbesses-be, ahol a nagy bábművész, Gabriadze *Sztálingrádi csata* című előadását mutatták be, akit Tbilisziben ismert meg, és akit nagyra becsült a történelem nagy eseményeivel szembesítő bátor művészetéért. A premier estéjén pedig ott volt a színházban, és lefényképeztette magát grúz barátjával. Közel állt a moszkvai diktatúrának alávetett művészekhez.

Ha már keletről beszélünk... hogy is felejthetném el egy kis személyes élményemet. Egyik este elkéstem egy előadásról a Bouffes-ban. Elmagyaráztam Brooknak, hogy eltévedtem. „Elkövetted azt a hibát, hogy nem értetted meg: mi Nyugaton nem olyanok vagyunk, mint a keleti országokban, ahol néha balra mész, és néha a másik irányba. Itt egyenesen előre kell menni...”. Soha nem tudtam egyenesen előre menni, de Peter volt az, aki diagnosztizálta az erre való képtelenségemet. Jól ismerte a Keletet, és annak az életünkre gyakorolt hatását.

Szerette a Keletet, de a Kelet is szerette őt. Erre a kölcsönösségre érdemes emlékezni most, az utolsó órában.

Dicsőség / Glória és csend

Brook, a „színházi ember” munkásságát két remekmű teszi teljessé, amelyek a színházi motívumok csodálatos gazdagságával örökké élni fognak azok emlékezetében, akik láthatták: *A madarak tanácskozása* és *Mahábhárata*, mindkettő nagy epikus szövegeken alapul. Peter kerüli a nyugati mitológiát, a görögöt vagy a latint, ehelyett inkább a keleti eposzok felfedezése iránt érdeklődik. Távoli világokból származó történetekkel szembesül, az emberről és sorsáról való tágas értelmezéseikkel.

Itt feltétlenül meg kell említeni két nagyszerű külföldi színészt, Yoshi Oidát, hosszútávú partnerét, és Sotigui Kouyatét, a páratlan színészt; mindketten társaul

szegődtek azokban az előadásokban, amelyekben részt vettek. Az előbbi Drona szerepében nyújtott rendkívüli teljesítményt a *Mahábháratában* és az emberi agyra reflektáló *Az ember, aki* című előadásban; az utóbbi ugyancsak a *Mahábháratában*, *A vihar* felejthetetlen Prosperójaként, és *Az öltöny* egyszerű embereként remekelt.

Egy nap Peter azt mondta nekem, hogy „ugyanazon a szinten maradni annyi, mint hanyatlani”. Ez lett a működési elve. Ezért „a szív ciklusa” után, ami *A vihar*ral és a *Hamlet*tal ért véget, elindította az „agy ciklusát”, vagyis a neurológiai kérdésekről és az általuk okozott zavarokról való elmélkedést, amelyek érdeklődése középpontjában álltak. Ekkor született két emlékezetes előadása: *Az ember, aki* és a *Fenomén* vagyok.

Peter mindig meglepett. Váltogatta a regisztereket, változtatta a megközelítési módokat, kerülte a mozdulatlanság kockázatát, mivel bízott minden pillanat teljességében, és abban, hogy ezt nagylelkűen megoszthatja a közönséggel.

Munkásságának utolsó időszakában az afrikai színházi formákat részesítette előnyben, amelyek parabolikusak és ugyanakkor közvetlenek. Nem mehetünk el *Az öltöny* vagy *A fogoly* című előadásai mellett, amelyek olyan szövegek alapján készültek, melyeket évtizedekig érlelt magában. Így abba is belekóstolt, amit én szeretek „elsődleges színháznak”, az ősi „naiv”, archaikus bölcsesség színházának nevezni. Semmi pompa, semmi presztízs, nimbusz.

Peter színházban gondolkodott, kezdeményezője volt az „üres tér” nagysikerű koncepciójának; a „tisztátalan” Shakespeare híve volt, azé a Shakespeare-é, aki összekapcsolta „a durvát és a szentet”, az emberi hangnak mint a „lét igazságának” hódolt, és megidézte a „csendet”. „Miből áll a csend?” – ezek voltak az utolsó szavai, amelyek velem maradnak.



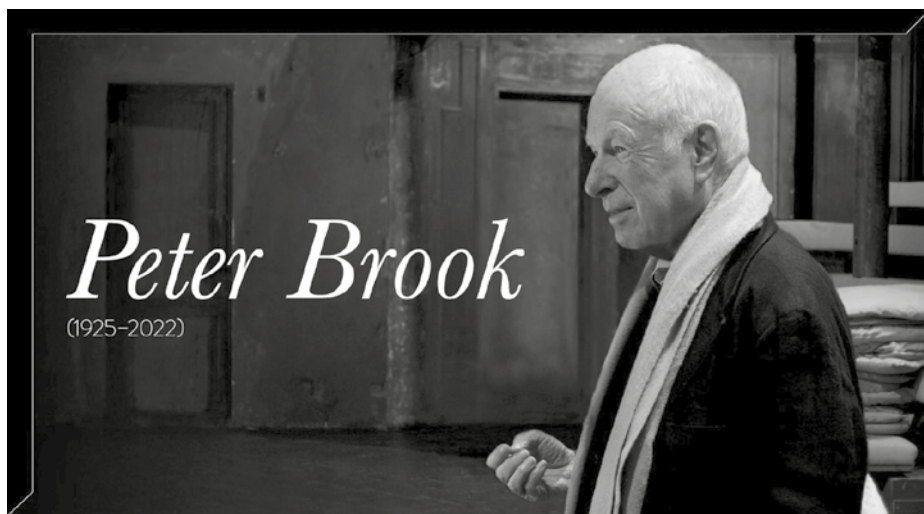
Peter Brook és Marie-Hélène Estienne: *A fogoly*, C.I.R.T. Théâtre des Bouffes du Nord, 2018, r: P. Brook (fotó: Ryan Buchanan, forrás: nationaltheatre.org.uk)



Peter Brook és Georges Banu 2021 februárjában (forrás: blog.alternativestheatrales.be)

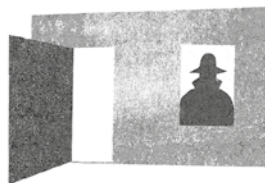
Csendesen nézem őt a hideg ravatalon. Életem filmje szervesen bontakozott ki a társaságában, ahogyan ő is mindig arra vágyott, hogy a színháza „organikus” legyen. És most azt mondom magamban: így ér véget „az életem, a második...”
„Köszönöm az életet, amely oly sokat adott nekem” – tetszett neki Violeta Para dalának ez a refrénje.

Fordította: Kulcsár Edit



Georges Banu: Peter Brook and the Ancient East

The work of world-famous director Peter Brook (1925–2022), who died this summer, had an exceptionally great impact on Hungarian theatre culture hoping for a renewal. The Hungarian audience had a chance to see two Royal Shakespeare Company productions live: the company presented itself in 1964 with *King Lear* and in 1972 with *A Midsummer Night's Dream*. In the decade following the turn of the millennium, Beckett's play titled *Fragments* and the performance *A Magic Flute* directed by Brook were also staged here. Brook's famous 1968 book, *The Empty Space* was published in Hungarian in 1973. The memoir *Threads of Time* appeared in 1999, and the volume *The Shifting Point*, which contains Brook's theatre texts written between 1946 and 1987, in 2000. The Hungarian presentation of the director's work began with Tamás Koltai's monograph published in 1976. Árpád Kékesi Kun gives a comprehensive overview of this artistic career in his book titled *A rendezés színháza* (*The Theatre of Direction*), published in 2007. In the present essay, George (Georges) Banu, a Romanian playwright living in Paris, shares with the Hungarian audience his perception of Brook as a director, as well as his own personal experiences. Banu's monograph *Peter Brook and the Theatre of Simple Forms* was published in Cluj (Kolozsvár) in 2010.



KULIN BORBÁLA

Illyés Gyula elsüllyedt színpada¹

Ha Illyés életműve az utóbbi évtizedekben, ahogy gyakorta mondani szokás, a felejtés áldozata lett, a drámáira különösen igaz ez. Történelmi drámáit több évtizede nem játsszák színpadon. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet adatbázisa szerint a *Dózsa* György című drámáját 1985-ben a Szegedi Nemzeti Színház, a *Testvérek* című, kamaradrámává való átdolgozását 1990-ben az Asbóth utcai Kisszínpad, a *Tiszták*at 1993-ban a Komáromi Jókai Színház, a *Kü-löncöt* 1997-ben a Duna Palota, a *Fáklyalángot* (húsz év után) 2002-ben a budapesti Evangélium Színház, a *Kegyencet* (huszonnégy év után) 2014-ben a salgótarjáni Zenthe Ferenc Színház tűzte utoljára műsorra. Elmondható tehát, hogy – bár drámáit kivétel nélkül lelkesedéssel fogadta a korabeli kritika, s némelyiknek hosszú színpadi jövőt jósolt – Illyés egyetlen drámája sem vált a magyar drámairodalmi kánon, a színházi repertoár állandó részévé.

A következőkben azon drámájának színpadi megvalósulásait veszem sorra, amelyik talán a legegértelműbben megérdemelhette volna, megérdemelné ezt a pozíciót. A *Tiszták* című drámáját az irodalomtörténeti kritika is egyhangúlag kiemeli a történelmi drámáinak sorából, mint az összes többitől különb, tragikusabb, monumentálisabb és jelentésgazdagabb alkotást.² Ebben „Illyés a művészi többértelműségnek olyan magas fokát teremtette meg, ami csak az igazán nagy alkotásokban figyelhető meg”³.

¹ 2022. szeptember 7-én és 8-án került sor az MMA Művészetelméleti Tagozatának szervezésében az *Illyés 120* konferenciára, amelynek egyik előadója ezzel az írással Kulin Borbála volt.

² A *Tiszták* című dráma kritikai fogadtatásáról, keletkezéstörténetéről bővebben ebben a tanulmányomban írtam: Kulin Borbála, „*Bent vagyunk a csapdában*” A cselekvés és a szubjektum integritásának problémája Illyés Gyula *Tiszták* című drámájában. In: *Etikum és esztétikum kapcsolata Illyés Gyula életművében*, L'Harmattan kiadó, 2017.

³ Tüskés Tibor: A *Tiszták* bemutatója *Pécssett*, Kortárs, 1970/3. szám, 413.

A *Tiszták* elemző korábbi tanulmányomban⁴ arra igyekeztem rámutatni, hogy ez a 13. században, egészen pontosan 1243–44-ben, Montségurban játszódó dráma, mely valós történetet vesz tárgyául, s egy vallási szekta, az albigensek, másnéven katharok, azaz tiszták utolsó híveinek teljes megsemmisüléséről szól, túl azon, hogy a kis népek tragédiáját bemutató történelmi dráma, és ezáltal példázat a magyarság számára, fontos létbölcseleti mű is, s e létbölcseleti üzenetének erőssége akár felül is írhatja, írhatná, hogy a történelmi dráma műfaján belül kezeljük. Ekkor azonban csak könyvdrámaként foglalkoztam a



Illyés Gyula: *Tiszták*, az ösbemutató plakátja
(forrás: mandadb.hu)

Tisztákkal. Ezúttal médiumot váltva, a betűk kétdimenziós világából a színpad sokréttű, különféle effektusokat használó, „élő” világába áthelyezett alkotásként állítom a figyelem középpontjába. A dráma három, Illyés életében megvalósuló színrevitelét fogom föl-eleveníteni: 1. a Pécsi Nemzeti Színház előadásában megvalósuló 1969-es ösbemutatóját; 2. az azt egy évvel követő Vígszínház-beli előadást (1970); 3. és az Illyés 80. születésnapjának tiszteletére műsorra tűzött és egy évadon át műsoron tartott előadást a Nemzeti Színházban. Ezzel a színházi „körképpel” nem célom, hogy magyarázatot találjak a darab korunkban tapasztalható mellőzöttségére. Inkább arra vállalkozom, hogy bemutassam, milyen kihívást

jelentett az egyes rendezések számára a dráma szövegében vitathatatlanul megmutatkozó erő színpadra adaptálása, illetve hogy milyen rendezői (vagy talán a rendezők számára már készen álló, ám általuk meg nem kérdőjelezett) alapkoncepciók vezettek odáig, hogy a *Tiszták* voltaképpen a mai napig nem találta meg erejéhez illő színpadi formáját.

A *Tiszták* recepciótörténetét figyelemmel kísérve azt az észrevételt tehetjük, hogy maga Illyés tereli tragédiájának értelmezési irányát egyre hangsúlyosabban a történelmi példázat felé. Elkészültekor a darabot főként mint a magyarság 20. századi történetének paraboláját adja kezünkbe: „A darab egy elpusztult népről szól, de még élő, küszködő népeknek, közösségeknek. S így személy sze-

⁴ Kulin Borbála, *i.m.*

rint nekünk is. [...] Fölösleges tán hozzátennem, hányszor átsuhant írás közben gondolataim közt a magyar anyanyelvűek közösségének sok ügye-gondja is.”⁵

Emellett az írói „címkézés” mellett azonban mintha az idők során egyre kevesebb figyelem jutna az Illyés által kezdetben hasonló erővel hangsúlyozott létbölcseleti szempontnak: „A múlt század humanizmusa ellustította az agyunkat. Annyit ismételtünk már szólamként az egykori követelményeket, hogy az igazságot nem lehet elfojtani, mert az eszme győz, s így végül is minden igaz ügy diadalmaskodik, hogy nem készültünk föl eléggé a védelmükre. Az albigensek tragédiája azt példázza, hogy az igazságot el lehet fojtani, hogy az eszme nem győz a pusztá létezésénél fogva, hogy utolsó szálig ki lehet irtani az igaz ügyért küzdő népeket, országokat, hogy egünkre az Értelem nem megy föl olyan magaerejűen, mint a Nap, hanem csak a többség buzgalma árán, s még akkor is pillanatonként tartani kell teljes erővel, teljes éberséggel. Ennek példázására készült az én tragédiám is.”⁶

A történelem keserű és feloldhatatlan kényszerűségeit felismerő, szembenéző és összegző alkotás ez a dráma egy olyan élet csúcspontján, amely a közösségért cselekedve alkukényszerek sorát élte meg. A *Tiszták* arra a gondolatra vezet, hogy nincsen út az „élet maximumához”: a tisztaság, az erkölcsi integritás keresése a történelem kényszerszituációiban vergődő egyén számára minden szálon ellentmondásba torkollik, a cselekvés és az erkölcsi tisztaság kapcsolata megoldhatatlan paradoxon.

A *Tiszták* ősbemutatójára a Pécsi Nemzeti Színház fénykorát megnyitó előadásként emlékszik a színháztörténet. „Az 1969–1970-es évaddal kezdődött a Pécsi Nemzeti Színház egy évtizedig tartó fénykora, más kifejezéssel élve: klasszikus korszaka.”⁷ Nógrádi Róbert igazgató, Dobai Vilmos főrendező majd igazgató, valamint Sík Ferenc főrendező mellett Czímer József dramaturg határozta meg a színház arculatát. Az igazgató nyilatkozata a *Tiszták* ősbemutatója után világosan jelzi, milyen programot tűzött maga elé a színház: „Színházunkban szeretnénk egy nagyvona-



Czímer József (1913–2008)

⁵ Illyés Gyula, *Újabb drámák*, Bp. Szépirodalmi, 1974, 11.

⁶ Illyés Gyula, *Az albigensek földjén*, In: *Hajszálgyökök*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 405–406.

⁷ Gajdó Tamás, *Jelentős korszakok – emlékezetes pillanatok. A magyar színházművészet fontosabb törekvései az 1970-es évektől 1989-ig*. In: *Színház és politika, Színháztörténeti tanulmányok, 1949–1989*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Bp., 2007, 314.

lú, a mai magyar irodalom élgárdájának műveire támaszkodó drámaprogramot megvalósítani.”⁸

Czímer József dramaturg szerepe különösen fontos a *Tiszták* megszületésében. Ő volt az, aki a történet szerint egy presszóban „rohanta le” Illyést a kérdéssel, nincs-e valamilyen új darabja vagy drámatémája a Pécsi Színház számára. Illyés először nemmel válaszolt, de később a beszélgetés során felemlítette, hogy drámája nincs, de egy régóta formálódó drámai gondolata van, ami talán nem is színpadra való. Tudható – s ezt említett tanulmányomban körüljártam –, hogy Illyés hosszú éveken át próbálkozott a katharok történetének megírásával, és sok volt benne a bizonytalanság a forma tekintetében. Ma a dráma „előfutárainak” tekinthetjük azokat a verseit, melyekkel kezdetben próbálta megragadni a témát. Egy modern, formabontó színdarabbal való próbálkozásáról is beszélt. Czímer határozott érdeklődést mutatott a darab iránt, s végül a vele való beszélgetések, az ő dramaturgiai tanácsai segítették Illyést a *Tiszták* megírásában. „Neki köszönhetem, ha előadható drámát sikerült írnom” – beszélt a darab keletkezéséről utólag Illyés.⁹

A Pécsi Nemzeti Színház ősbemutatóját egyértelműen pozitív kritika fogadta, lelkesen ünnepelték egy új, erős magyar dráma megszületését. Kritiku-



Jelenetkép a pécsi *Tiszták* előadásából,
r: Dobai Vilmos (forrás: színhaz.net)

sai „irodalomtörténeti tett”¹⁰-ként, „merész, nagy tett”¹¹-ként beszéltek róla. A *Tiszták* egyik első színházi kritikusa, Galsai Pongrácz az ÉS hasábjain méltatta a drámát: „A költői hevület a bőrünket pörköli, ez a parázs pedig nem más, mint Illyés tragikus nemzet-féltése.” Hangsúlyozza ugyanakkor a dráma rétegzettségét, s a történelmi parabolán túl kiemeli a dráma történelemfilozófiai és magatartás-formákat megjelenítő rétegét: „Illyés a nemzeti sors-féltésből egy tisztább s cáfolha-

tatlanabb gondolatot pattant ki. Azt, ami magyarra, kathárra, zsidóra, örményre, rácra egyaránt érvényes: az igazság megvédésének kockázatát. Egy elenyésző kisebbség hogyan védheti meg az igazságát? Ezt a gondolatot vizsgáztatja

⁸ Idézi Gajdó Tamás, *i.m.*, 315.

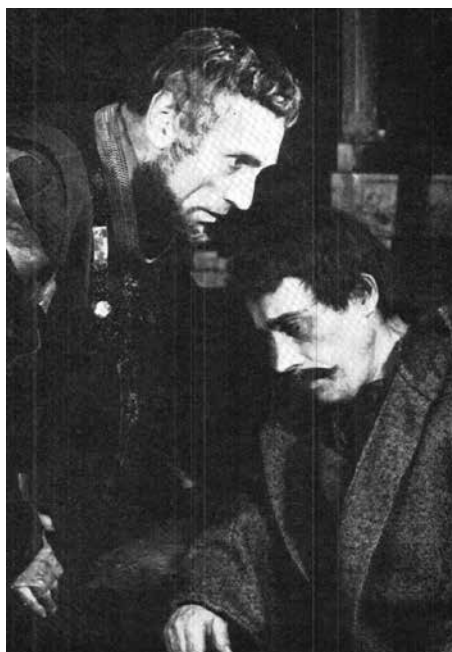
⁹ Idézi fel a dráma keletkezéstörténetének e szálát Sándor L. István: Sándor L. István, *Vesztesek – Szétvált utak (A Katona és az „új” Nemzeti)*, In: *A Katona és kora – az indulás irányai*, Selinunte kiadó, 2022, 220.

¹⁰ Tüskés Tibor, *A Tiszták bemutatója Pécsen*, Kortárs, 1970/3, 414.

¹¹ Illés Jenő, *Illyés Gyula drámája a Vígyszínházban*, Film, Színház, Muzsika, 1970, 45. sz.

az író.”¹² Méltatja a mesterien bonyolult dramaturgiai konstellációt, a drámaírói erőt. A darab fő gyengéjét abban jelöli meg, ami egyben az erőssége is, a gazdagságában: szikárabb, tömörebb formát szorgalmaz. Az előadásról, Dobai Vilmos rendezéséről elismerően beszél, méltatja a megszületését megelőző komoly műhelymunkát. A színészek közül a Perellát alakító Bánffy Györgyöt emeli ki, mint aki azon kevesek közé tartozik, akik a zengő hősi baritonnal gondolati izgalmat tudnak kifejezni. „A Pécsi Nemzeti Színház munkája alighanem a dráma későbbi bemutatóin is kamatozni fog” – zárja e bizakodó gondolattal a kritikáját.

Tüskés Tibor a Kortársban közöl írást a pécsi bemutatóról¹³. Kritikájának fontos momentuma, hogy ő is azt hangsúlyozza, hogy a *Tiszták* ugyan Illyés történeti tárgyú színpadi alkotásainak sorába illeszkedik, amíg azonban korábbi műveiben az adott kor történeti viszonyainak a bemutatása érdekelte, itt a történeti téma általánosabb érvényű gondolatok kimondására alkalom. Tehát ebben a drámában Illyést nem egy meghatározott történelmi helyzet problémái, hanem általános emberi és nemzeti gondok foglalkoztatják. A történelmi szín tehát nem öncél, hanem kulissza. Illyést idézi: „A *Tiszták*ban az albigens mozgalom inkább ürügy arra, hogy elmondhassak néhány fontos gondolatot”. Tüskés kiemeli: tévedés ebben a darabban példázatot látni, behelyettesíthetőséget keresni. Nem behelyettesíthetőségekre, hanem történelmi asszociációkra ad lehetőséget a darab. A drámának két sajátosságát emeli még ki, melyek a színrevitel szempontjából sarkalatos megállapítások: a *Tiszták* nem a külső cselekvés, hanem a belső indulatok drámája, nem az események, hanem a szavak harca, a hangsúly nem az akción, hanem a dikción van. A rendezést illetően két építő megjegyzést tesz: A szöveg kurtítása vagy a játék és a párbeszédek felgyorsítása fokozhatná az előadás tempóját. „Olyan darabban, ahol kevés a lehetőség a cselekvés ritmusának éreztetésére, talán még jobban kellene ügyelni az indulati görbék megrajzolására. Más rendező bizonyára az elevenebb mozgásra és gesztusokra nagyobb szerepet szánna.”



Illyés Gyula: *Tiszták*, jelenetkép a Perellát alakító Bánffy Györggyel; Vilmos molnár szerepében: Paál László (forrás: színhaz.net)

¹² Galsai Pongrác, *A kathárok Magyarországon*, Élet és Irodalom, 1970/2, 13.

¹³ Tüskés Tibor, *i.m.*

„Megrendítő erejű új magyar dráma született Illyés asztalán és a Pécsi Nemzeti Színházban. Lehetnek – s bizonyára lesznek is – a műnek invenciózubb, merészebb előadásai is” – zárja Galsai Pongráchoz hasonló bizakodással a kritikáját.

Ablonczy László az Alföldben szintén kiemeli a *Tisztákat* Illyés történelmi drámáinak sorából: „A korábbi történelmi drámáihoz képest a *Tisztákat* magasabbra emeli a látomás. Itt személyiség és közösség bukása egybeesik, ettől különb, tragikusabb, monumentálisabb a *Tiszták* minden eddigi Illyés-darabnál.”¹⁴ A pécsi előadást kiérlelt, monumentális drámának látja, melynek néhány hibáját emeli ki: túl lassan építkezik, ezért helyenként vontatott, több színészi alakítás szürke, a színészek motyognak – s egy fontos, későbbi kritikákban gyakorta visszatérő elmarasztalás: a rendezés túlságosan korhoz kötött.

Alig egy évet kell várni, és újabb színház tűzi műsorra a *Tisztákat*: a Vígszínház Várkonyi Zoltán rendezésében, főbb szerepekben olyan kiváló színészekkel, mint Básti Lajos (Perella), Ruttkai Éva (Corba), Latinovits Zoltán (Pierre-Amiel). A dráma színpadi történetének folytatása már az ősbemutató tapasztalataival valószínűleg meg, a szerző részvételével helyenként átdolgozzák a darabot, tömörí-



Illyés Gyula a Vígszínházi bemutató alkalmával:
„...a leglényegesebb mondanó pedig azzal a hiedelemmel való küzdelem, hogy az emberek azt hiszik, hogy az igazság, pusztán önmagában, győzedelmeskedhet. Erről szól a darab.”
(forrás: filmhirdokonline.hu)

tenek párbeszédeken, néhány dialógust kihúznak. Az új színpadi értelmezést váró közönség azonban csalódhat: bár a Vígszínház színpadképesebbé tette a drámát, Várkonyi Zoltán olyan látványos, nagy színházat csinált, árny- és fényjátékokkal, zenei effektusokkal, ami a dráma „tragikumának mélységét és komolyságát operai látványossággá robbantja szét”.¹⁵ A dráma Tüskés Tibor által is jelzett fő sajátossága, az akciók helyett a dikcióra épülő dinamika láthatóan nehéz és nem megoldott feladat elé állította a rendezőt: érezhető a törekvés, hogy keresi a szöveg aktivizálásának külső, szcenikai lehetőségeit, de a ren-

dező és a díszlettervező koncepciója rosszul használható játékkeret eredményez, a *Tiszták* második bemutatója pedig olyan „vágányra” irányítja a színpadi megvalósulást, amely elidegenítő hatást eredményez, erejét veszi a drámai erőnek: az opera látványvilága és színpadi kifejezésformái felé „tolja el”.

¹⁴ Ablonczy László: *Illyés: Tiszták – ősbemutató Pécsen*, Alföld, 1970/2. szám, 92.

¹⁵ Illés Jenő, *Illyés Gyula drámája a Vígszínházban*, Film, Színház, Muzsika, 1970, 45. sz.

„Az igazi színház (...) érdekeltté teszi az élvezni igyekvőt, vádolhatóvá a mit sem sejtő tanút, névtelen szereplővé a megfigyelőt. Mert azt a fölbecsülhetetlen pillanatot idézi elő és rögzíti bennünk, amikor kénytelenek vagyunk önmagunkba nézni. A színház akkor igazi, ha megtalálja bennünk a »közös vétséget«, amelyben cselekvőleg vagy tehetetlenül mindannyian bűnösök lehetünk... a korszerű színpad a darab morálját mindig a legjelenvalóbb időkhöz köti”¹⁶ – fogalmaz csalódottan a pécsi ősbemutató után a *Tiszták*nak tartós színpadi jövőt jósoló Galsai Pongrác. Csalódottan, mert a vígszínházi bemutatóra a *Tiszták* fölépítése ugyan szikárabbá vált, nyelvi frázisai hajlékonyabbak lettek, jelenetei tömörebbek, a darab mégis távolabb került a közönségtől. „Föl, a színpad látványos félhomályába. Vissza a bíbor történelembe. (...) A hamleti tör, melyet Illyés oly szilaj és hibátlan mozdulatokkal villogtat, valahogy nem tud felnyársalni bennünket”.¹⁷ A rendezői alapkoncepciót okolja a dráma hatástalanságáért, vérszegénységéért, melyet még a nagyszerű színészi alakítások sem tudnak közel hozni. A látványos scenikai eszközöket alkalmazó túlzott teatralitás okát abban látja, hogy Várkonyi „mintha túlságosan tiszteletben tartaná Illyés Gyulát. Úgy bánik vele, mint Katona Józseffel, ha élne”¹⁸. Íme tehát a *Tiszták* egy újabb rendezése, melynek tapasztalatai mérészebb, a történelmiséget kevésbé hangsúlyozó rendezésért kiáltanak.

A *Tiszták* színpadi történetének felívelő pályája itt lendületet is veszít. Az újabb bemutatóig 12 évet kell várni: 1982-ben, Illyés 80. születésnapjának tiszteletére debütál a Nemzeti Színházban. „Régóta ezen a színpadon lett volna a helye”¹⁹ – idézi Sándor L. István Sinkovits Imre szavait. A *Tiszták* szerepeltetése a Nemzeti színpadán azonban nem volt konfliktusmentes. Úgy alakult ugyanis, hogy a dráma az első Nemzeti Színház-beli bemutatójával egy színháztörténeti útelágazódás kereszteződésébe került.

Vessünk egy pillantást a Nemzeti Színház ekkori helyzetére: Az 1970-es évek végén, ’77–’78-ban a fiatal, progresszív rende-



Az 1982-es bemutató színlapja
(forrás: mandadb.hu)

¹⁶ Galsai Pongrác, *A Tiszták töre*, Élet és Irodalom, 1970, 47. szám, 12. old.

¹⁷ Galsai, *i.m.*

¹⁸ Galsai, *i.m.*

¹⁹ Idézi Sándor L. István, *i.m.* 213.



Sinkovits Imre mint Perella és darabbéli veje, Mirepoix Péter/Kertész Péter a Nemzeti Színház előadásában 1982-ben
(forrás: mandadb.hu)

ző-generáció két, a szakmában akkorra már nevet szerzett alkotója, Székely Gábor és Zsámbéki Gábor került – Pozsgay Imre védnökségével – a Nemzeti Színház élére. Pártpolitikai belső feszültségek mutatkoztak meg abban, hogy Aczél György saját emberét, Nagy Péter irodalomtörténészt helyezte föléjük igazgatónak. Az igazgató és a két rendező között azonban a kezdetektől fogva nem volt sikeres az együttműködés. Székely és Zsámbéki számára az autonóm színházművészet fejlesztése volt a fő célkitűzés, és úgy gondolták, „a magyar irodalomból – múltból és jelenkoriból – csak a vitathatatlan remekiek előadására szabad vállalkozni.”²⁰ Aczél György végül is, a rá jellemző taktikázással, a nemzeti jelleg előtérbe állításának követelményével lépett fel ellenük, s keresztül vitte, hogy Vámos Lászlót és Malonyai Dezsőt nevezzék ki helyettük a Nemzeti élére. Ettől az átszervezéstől a Nemzeti társulata kettészakadt, s ekkor alakult meg a Nemzetiből távozó rendezők vezetésével a Katona József Színház.

Ekkor, 1982-ben Illyés Gyula 80 éves. Még Székely és Zsámbéki regnálása idején veti fel Sinkovits Imre az ötletet, hogy Illyést a *Tiszták* egy Nemzeti Színház-béli bemutatójával ajándékozzák meg. (Mint tudható, Sinkovits „puhatolózott” Illyésnél, minek örülne a leginkább e jeles alkalomból, és Illyés a *Tiszták* előadását nevezte meg.)²¹ Székelyék azonban más tervekre hivatkozva elutasították az ötletet, és helyette egy nagyszabású költői est megszervezését javasolták. Ekkor jött közbe az igazgatóváltás.

Az új vezetés műsorra tűzi a *Tisztákat*. „Egyszerűen nem engedhetjük meg magunknak, hogy a magyar drámairodalom remekeinek bemutatását nyűgnek, tehernek tartsuk” – mondta Kerényi Imre, a darab rendezője²². Illyés születésnapja november 2-a, ám a bemutatót nem 2-ára, hanem 4-ére szervezik, a szovjet csapatok bevonulásának, a magyar forradalom leverésének emléknapjára. A dátumválasztás üzenete és gesztusa egyértelmű. A bemutatónak a Nemzeti Színház újraszerveződése miatt külön tétje lett: „itt nem csak előadásnak kell születnie, hanem megint csak új nemzeti színházi együttesnek” – mondja ki a próbákról beszámoló Pálffy G. István²³. Sinkovits Imre is annak ad hangot, hogy

²⁰ Idézi Gajdó Tamás, *i.m.* 318.

²¹ Erről Sándor L. István számol be: Sándor L. István, *i.m.* 212.

²² idézi Sándor L. István: Sándor L. István, *i. m.* 214.

²³ idézi Sándor L. István: Sándor L. István, *i. m.* 213.

a darabot az egész Nemzeti társulatára szóló jelképnek is tekinti: „Meg kell tisztelnunk színházi értelemben, abba kell hagyni a sebek nyalogatását. Tisztán kell tisztelni az idejötteket”.²⁴ A 82-es bemutató tehát a megújuló Nemzeti Színház arculatkeresésének első vállalkozása. A színház azonban nem talált hangjára ezzel az előadással. „Az előadás érvényes új értelmezés híján, a játék múlt századi, időnként kulisszahasogatón teátrális stílusával nem szolgálta sem a költőt, sem művének a nemzet színháztudatába való besorolását.”²⁵

A Nemzeti Színház mintha végleg, lemoshatatlanul ráragasztotta volna a történelmi dráma címkéjét Illyés *Tiszták*jára, az ünnepélyesség, az operai szcenika elvárásával egyetemben.. György Péter megértően beszél a rendezőre háruló nehézségekről: „A *Tiszták* tárgyválasztás eposzi, a műfaja nem az. E diszcrepancia feloldhatatlanságából következnek mindazok a kérdések, melyekkel a rendezésnek is szembe kellett néznie, innen erednek a statikusság problémái, amelyek aztán az előadás legmeghatározóbb elemévé válnak.”²⁶ Az előadás azonban, úgy tűnik, nem birkózott meg sikeresen ezekkel a kihívásokkal, sőt, az ünnepélyesség érdekében még a *Tiszták* eredendő – ha tetszik, ha nem – pesszimista, de mindenképpen súlyos történelemfilozófiai üzenete is csorbát szenvedett. A Kerényi-féle rendezés erkölcsi győzelemmé stilizálja Perella bukását, holott a dráma különlegessége, hogy a hőst reményvesztetten, Bánk bánhoz hasonlóan minden éltető személyes kapcsolatától megfosztva, ügyében elbukva meri megmutatni. Mert hogy is hangzik a darab végén Perella sötét monológja, ami nemcsak a történelmi igazságszolgáltatást kérdőjelezi meg, de a feloldás reményét is: „Ahol is a vigasz? Hogy nagyon-nagyon-nagyon akarva mégse ördögfi leszel tán: nem a kínzó, hanem a kínzott”.²⁷

A *Tiszták* színpadi megvalósulásai során egy lassú, ünnepélyes, jelentésében mind egysíkúbb színdarabbá vált, s a rendezések mulasztásai és sikertelenségei, úgy tűnik, végleg a magyar drámapéldák egy polcára utalták. Mint láhattuk, a színpadra való adaptálás nehézsége néhány tekintetben a dráma sajátosságai-ban gyökerezik (sajátos műfajiság, dikcióközpontúság, költői nyelvezet), s az ünnepélyes, teátrális színpadra állítások pedig messze sodorták a hatvanas évektől egyre nagyobb léptékű változásokon áteső színházi ízlés „fő áramától”. Illyés nagyreményű drámáját a színház, úgy tűnik, éppen azáltal „süllyesztette el”, hogy piedesztálra emelte. Az ősbemutató után ötvenhárom évvel talán mégis szabad még remélni, hogy ott a mélyben csak Csipkerózsika álmát alussza, s egy invenciózus, merész rendező egyszer csak élővé csókolja.

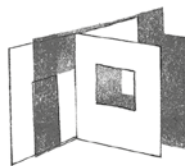
²⁴ idézi Sándor L. István: Sándor L. István, i. m. 213.

²⁵ Földes Anna, *A személyiség megtartásáért. Egy évad magyar drámái*. Kortárs 1983/10, 1651–1659, 1653.

²⁶ György Péter, *Egyértelműek, tiszták*, Színház, 1983, 16. évfolyam 1. szám, 1. old.

²⁷ Felhasznált kiadás: Illyés Gyula, *Újabb drámák*, Bp. Szépirodalmi, 1974.

A vígszínházi előadás műsorfüzetébe*



Tragédia következik. Nehéz műfaj!

Korai az elkomorodás.

Egyben ez a leglélekemelőbb műfaj.

Tragédia ugyanis az a vigasztaló színdarab, amelyben egy igaz ember megoldhatatlan helyzetbe kerül, harcba keveredik, vereséget szenved, és mégis győz; a szívünkben. Mert oly hősieken küzdött, értünk. Miértünk győzött halálával is.

Egy ember tehát.

A klasszikus kíváncsi szerint.

És amikor nem egy ember, hanem egy egész emberi közösség kerül megoldhatatlan helyzetbe?

Amikor egy egész nép bukik el; úgy, hogy mégis diadalt arat? Mikor egész országot akarnak – és tudnak is – „kiradírozni a térképről”, úgy, hogy nyoma sem maradjon?

Meg-megesett a történelemben. De soha olyan tömegesen, mint korunkban. Soha annyira következmény nélkül; oly gyors beletörődéssel; oly nyomtalanul.

Ez a gondolat – gondolhatni – régen foglalkoztatott. A pécsi Nemzeti Színház dramaturgjának, nekem jó barátomnak, Czimer Józsefnek ösztönzésére adtam neki formát.

*

Azokban az esztendőben, amikor Magyarországot Batu kán hordái dúlták, Nyugat-Európában is összeomlott egy ország. Az akkori világ legszabadabb szellemű, legműveltebb országa volt. „Provence daltermő” mezeitől a „Trubadúr civilizáció” nyugati határáig, a Pireneusokig, az Atlanti-óceánig terjedt. Nyelve a latin örökösei közt a legpallérozottabb: Dante eredetileg ezen akarta megírni az *Isteni színjátékot*. Államvezető elve a közmegegyezés, a türelem. Erkölce szabadabb, mint a pogány Rómáé, de megújuló hitvilága puritánabb, mint az apostoloké; csaknem a nagy keleti alázatosak: Zoroaszter, Buddha tanáig megy vissza.

Tűzzel-vassal semmisítette meg mindezt, nem a dzsingiszkáni fürgeteg, hanem egy vallási hadjárat. Szabályos keresztes háborút indítottak ellenük, olyat, aminőt eladdig csak a Szent Föld visszavételére.

Dermesztő sikerrel. Az akkor – s eredetileg csak e célból – alakult inkvizíció elvei s gyakorlata szerint.

* Vö. <https://docplayer.hu/24393466-Illyes-gyula-tisztak.html>

Hogy voltaképpen mit is hirdettek azok az eretnekek, akiket Albi városa után albigenseknek vagy görög szóval Kathár-oknak, Tiszták-nak neveztek, arra csak a rájuk szórt rágalmakból, az ellenük koholt vádakból tud a történetírás következtetni.

És e hit követőinek viselkedéséből. Az eretnekhalál, a máglya akkor kettőn állt. Az elítélt visszaléphetett, megtagadhatta hitét.

Ezrek és ezrek mentek – így voltaképpen önként – a tűzbe. Milyen meggyőződés birtokában?

Erről egy betű nem maradt meg: nem menekült meg a lángtól. Éppily keveset tudunk a lelkületéről annak a hősi népnek, mely két-három századdal megelőzte korát, s melynek legjobbjai ugyancsak önként, emelt fővel mentek a halálba, mintsem visszahátráljanak az időben, ellenfeleik szintjére.

Utolsó ellenállási fészük Montségur kicsiny vára volt. A Pireneusokban fekszik, 1200 méter magasan, Andorra közelében. Drámánk elejétől végig itt játszódik. Az ellenállás végső szakaszában.

A hazugságból hámozni ki az igazságot, a beszennyezettség mögött megmutatni a tisztaságot – van ennél vonzóbb írói feladat?

Mégsem csak eszméket és történelmi eseményeket akartam ábrázolni. Hanem szerelmet és gyűlöletet, ártatlanságot és elbukást: eleven emberek szenvedélyén át azt, ami öröktől fogva mindmáig elevenen uralkodik rajtunk: a végzetet.

*



Básti Lajos/Perella: „Meg kell akadályoznunk az ostromot, a háború föllángolását!”

Bitskey Tibor/Mirepoix Péter: „Mi kezdtük... Keresztes hadjárat keresztények ellen? Csak azért, mert ők másképp tisztelik Krisztust?”
(forrás: mandadb.hu)



Latinovits/Pierre-Amiel: „Nem lehet eszköz elég tüzes kiégetni ezeket a férgek!”



Latinovits Bástinak: „Mert az erőtök, hogy minél többfelé szakítjátok magatokat, most is, amikor egyesülnötök kellene! Megmonddjam, miért? Mert semmi okotok, hogy országotok legyen! Mert már nem is vagytok.”



Básti/Perella: „Ugye, velem maradsz?”
 Ruttkai/Corba: „Veled! Mindvégig!”
 Perella: „Fájdalmasan mondom. Fogod
 mondani derűsen is?” Corba: „Rajta leszek”

A darab egy elpusztult népről szól, de még élő, küszködő népeknek, közösségeknek. S így személy szerint nekünk is. Hiszen – s ez is korunk újdonsága – úgy, mint századunkban, tán soha nem volt az egyén boldogulása, bukása, jó vagy rossz halála annyira beletöltve annak az anyanyelvi, vallási vagy faji közösségnek a sorsába, amely emberré nevelte. Soha nem volt tehát oly sürgető ezeknek a közösségeknek megerősítése, újjáteremtése, átlelkésítése, megemberiesítése. Hősi ábrázolásra méltónak én ma az ilyenért küzdő népek sorsát érzem.

Fölösleges tán hozzátennem, hányszor átsuhant írás közben gondolataim közt a magyar anyanyelvűek közösségének sok ügye-gondja is.

Borbála Kulin: The Sunken Stage of Gyula Illyés

The 7th and 8th September 2022 saw the conference titled “Illyés 120”, organized by the Section of Art Theory at the MMA (Hungarian Academy of Arts), where one of the speakers was Borbála Kulin, presenting the above paper. In it, the author is investigating the background of the regrettable fact why the historical dramas of Gyula Illyés (1902–1983), a classic author of 20th century Hungarian literature, are not included in the repertoire of domestic theatres today. Three productions of Illyés’s most outstanding drama, *Tiszták* (*The Clean Ones*) are evoked: the 1969 premiere at the National Theatre in Pécs; the Vígszínház performance (1970), as well as the one at the National Theatre in Budapest, which was scheduled to honor



A Nemzeti Színház bemutatójának tapsrendje. A képen középen az ünnepelt, a 80 éves Illyés Gyula (forrás: mandadb.hu)

the author’s 80th birthday and was on through a full season. Borbála Kulin, by a theatre “overview” recalling the critical reception of the productions, shows what a challenge it was to adapt the powerful poetic language of the drama to the stage, as well as what director’s ideas and preconceptions led to the fact that *Tiszták* has not, to this very day, actually found a stage worthy of its significance. The foreword published in the programme for the premiere of Gyula Illyés’s *Tiszták* at the Vígszínház, Budapest, is attached to the present paper.



kilátó



UNGVÁRI JUDIT

Férfiálmok – női vágyak – boldogságesélyek

A Magyar Színházak 34. Kisvárdai Fesztiváljának versenyprogramjában olyan rejtett erővonalakra figyelhettünk föl, melyek az egymástól igen különböző előadásokban is fellelhetőek voltak. A kurrens történetek a női és férfisors különbségét, a külvilág szorításában vergődő magánéletet, a személyes boldogság lehetőségét avagy lehetetlenségét járták körül. Pontos láttelelet kaptunk az elmúlt évek problémagócáiról, olyan sokoldalú megközelítésben, hogy egyetlen főtémát nehezen lehetne közülük kiragadni. A fesztivál programját méltató válogatásom szubjektív, a számomra meghatározó előadásokat részletesebben taglalom.

Széttartó tudatok

Rögtön a fesztivál első előadásai izgalmas problémafelvetésekkel indultak. A fesztivál végére sajnálatosan elfelejtődött a nyitóprodukció, a Szabadkai Népszínház Magyar Társulatának *Három nővére*, holott szokatlan megoldásaival, különleges, szinte valószerűtlen terével, szépen megkomponált jelmezeivel, muzsikájával, remek színészi alakításaival igazán több figyelmet érdemelt volna a kisvárdai mustrán. (Nota bene: az előadás bemutatkozott a 10. Városmajori Színházi Szemlén is Budapesten, ahol a legjobb férfi mellékszereplő díját Pálfi Ervin kapta megosztva



A Szabadkai Népszínház *Három nővére*nek Irinája, Dedovity-Tomity Dina
(forrás: facebook.com)

Magyar 34. zínházak kisvárdai fesztiválja

2022.
június 24 - július 2.



A műsorválogatás jogát fenntartjuk!

Dátum	Művelődési Központ	Zsinagóga	Refi Színpad
JÚNIUS 24. PÉNTEK	18.00 óra Csehov: HÁROM NŐVÉR Szabadkai Népszínház Magyar Társulat (versenyelőadás)	21.00 óra Visky András: A TEST TÖRTÉNETEI CSAKI – Csengeri Alkotó Központ (hallgatói program)	21.00 óra Győrei Zsolt - Schlachetovszky Csaba: HAMLEAR, A DÁN KIRÁLYFI-BÓL LETT BRIT KIRÁLY - Bartók Kamaraszínház és a Gyulai Várszínház
JÚNIUS 25. SZOMBAT	17.30 óra MEGNYITÓ K. Kesey - D. Wassermann: SZÁLL A KAKUKK FÉSZKÉRE Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely (versenyelőadás) (14+)	21.30 óra Goldoni: A FOGADÓSNŐ Zentai Magyar Kamaraszínház (versenyelőadás)	20.00 óra Dés - Geszti - Grecsó - Molnár: A PÁL UTCAI FIÚK - Pannon Várszínház
JÚNIUS 26. VASÁRNAP	18.00 óra SZERLEM ÉS MÁS BÜNTÉNYEK (Stefan Arsinjević azonos c. regénye nyomán) Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (versenyea.)	21.00 óra Schwechtje Mihály: AZ ÖRÖKSÉG Komáromi Jókai Színház (versenyelőadás)	21.00 óra Will Calhoun: BALKON KILÁTÁSSAL Orlai Produkció
JÚNIUS 27. HÉTFŐ	17.30 óra Molnár Ferenc - Kellér Dezső - Zerkovitz Béla: A DOKTOR ÚR Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompai Miklós Társulat (versenyea.)	21.00 óra Alessandro Baricco: NOVECENTO Előadja: Székely Bea - Zentai Magyar Kamaraszínház	21.00 óra Tamási Áron - Szarka Gyula: ÖRDÖGÖLŐ JÓZSIÁS Soproni Petőfi Színház és Zentai Magyar Kamaraszínház (versenyea.)
JÚNIUS 28. KEDD	18.00 óra FORRÁSPONT (Yasmina Reza: Az öldöklés istene c. műve nyomán) Beregszászi Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház (versenyea.)	20.00 óra Nyikolaj Erdman: AZ ÖNGYILKOS Szigligeti Színház, Nagyvárad (versenyelőadás)	21.00 óra Gyárfás Miklós: TANULMÁNY A NŐKRŐL Zenthe Ferenc Színház és Soproni Petőfi Színház
JÚNIUS 29. SZERDA	18.00 óra Georg Büchner: WOYZECK Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulat (versenyea.)	21.00 óra Tolsztoj: AZ ÉLŐ HOLTTEST Aradi Kamaraszínház és a Szegedi Pincészház (versenyelőadás)	21.00 óra Paolo Genovese: TELJESEN IDEGENEK Játékszín
JÚNIUS 30. CSÜTÖRTÖK	17.00 óra Myka Myllyaho: KÁOSZ Figura Stúdió Színház Gyergyószentmiklós (versenyea.)	21.00 óra Klaus Mann: MEPHISTO Újvidéki Színház (versenyelőadás)	21.00 óra GYÖNGYHAJÚ LÁNY BALLADÁJA – Omega musical TBG Production és a Re-Production
JÚLIUS 1. PÉNTEK	18.30 óra Maja Pelević: AZ UTOLSÓ KISLÁNYOK Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka (versenyelőadás)	17.00 óra Grimm testvérek: FÉLELEMKERESŐK Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem (hallgatói program)	21.00 óra Miles Tredinnick: ELVIS, OLTÁR, MIAMI Bánfalvy Stúdió
JÚLIUS 2. SZOMBAT	19.00 óra ZÁRÓÜNNEPSÉG EGYNYÁRI KALAND Nagy Sándor, Peller Anna és Vágó Bernadett műsora		

JÚNIUS 29. SZERDA 16.00 - VÁRDAPLEX CINEMA - SZELŐD (Csuja László és Nemes Anna filmje) (1h 30')
JÚNIUS 30. CSÜT. 19.00 - VÁRDA SPORT HOTEL : B.O.R. - Gasztroszínház - Kolozsi Borsos Gábor estje (1ó 30')

Támogatók:



Felhívjuk nézőink figyelmét, hogy némely napon a különböző helyszíneken tartandó előadások kezdési időpontja ugyanaz, kérjük szíveskedjenek ezt figyelembe venni a jegyek megvásárlásakor! Szereposztások, szinopszisek, fotók az előadásokról, belépőjegy-árak és a fesztivál műsorfüzetének anyagai a www.kisvarda.szh.hu/fesztival weboldalon.
Info: Kisvárdai Várszínház és Művelődési Központ, 4600 Kisvárd, Florián tér 20., Tel: +36 45 500 265; +36 20 922 0595; +36 20 464 7454. E-mail: kisvarda.szh.hu@t-online.hu, kisvarda.szh.hu@gmail.com.

Médiaszponzorok:



Andrej Szergejevics Prozorov szerepében nyújtott teljesítményéért.) Sebestyén Aba rendezése átgondolt értelmezésről tanúskodott. A színpadon megelevenedő világ leginkább meseszerűnek tűnt föl, mintha csak valami furcsa álomban járnánk, a nővérek álmában, kiszínezett emlékeik terében. A fesztivál Szakmai Klubjában Kozma András, a Nemzeti Színház dramaturgia is kiemelte ezt a „metafizikai teret”, amelyben szinte szellemként bolyonganak a szereplők, ami jól rímel arra a metafizikai síkra, melyet Csehov története felkínál, azt sugallva, hogy egy „atya” nélküli, elhagyatott világban bolyongunk. A furcsa álom- vagy meseképszerűséget erősítette Sós Beáta romvár-jellegű díszlete, és a zöld színnek legalább ötven árnyalatát felvonultató jelmezparádé, Hatházi Rebeka remeklése. Szintén az emlékezés lélektanára utaltak a rendező finom megoldásai, a homokkal való játék egyszerű, szép időszimbolikája.

A szerepértelmezésekben is ez az aprólékos átgondoltság volt tetten érhető. Néhány figura épp csak kicsit volt másképp értelmezve, mint megszoktuk, de ezek a nüanszok nagyon izgalmas vetületeket eredményeztek az interakciókban is. Szemléletes példája ennek Natasa (Magyar Zsófia) figurájának „átrajzolósa”, akiben egy nagyon mai, pragmatista, külsőségeket hajszoló nőre ismerhetünk, mintha csak egy Csehov világába csöppent influencer volna. Ugyanígy érdekesek a két testvér, Andrej és Mása sajátos „összekacsintós” játéka, amelyekre főként a közös muzsikálás ad alkalmat. Mintha az érem (ugyanazon élet) női és férfi oldalát láttuk volna. Két fontos megjegyzés kínálkozik még ehhez. Az egyik, hogy bravúrosan használja az előadás a zenét. Cári-Baczó Tibor egyfajta furcsa, szaggatott oratóriumra dagasztja a *Moszkva-Moszkva* elvagyódás-motí-



A. P. Csehov: *Három nővér*, a Szabadkai Népszínház Magyar Társulata, 2021,
r: Sebestyén Aba (forrás: szabadkainepszinhaz.com)

vumát, s ahogy haladunk előre a darabban, egyre disszonánsabbá válnak a hangok is. Nagy szerepet kapnak a hangszerek az előadásban, elég, ha csak Mása tuba-jelenetére gondolunk. A másik fontos megjegyzés, hogy Andrej szerepe határozottan felértékelődik; a négy testvért egyenrangú szereplőként látjuk, amit a zárókép is egyértelműen jelez. Nem példa nélküli az eset, és pár éve éppen Kisvárdán tűnt fel hasonló szereplőértelmezés: az Albu István által rendezett gyermekgyógyi *Három nővér*ben a Bocsárdi Magor alakította Andrej ugyanilyen fajsúlyos figura volt, mint Pálfi Ervin ebben az előadásban. A nagyjából egyenletes szinten működő színészgárdából kiemelném még Kalmár Zsuzsa Olgáját, Béres Márta Másáját (Mása két szereposztásban látható, a másikkban Pámer Csilla játssza), valamint Csebutikin, a katonaorvos szerepében Csernik Árpádot, aki nagyszerűen alakítja a félresiklott élet tragikomédiáját. A *Három nővér* szabadkai előadása megadta e fesztivál alaphangját: a továbbiakban is a férfi–nő problematikáról, a boldogsághoz vezető útról elmélkedhettünk. A következő előadásokban ugyanez a téma jelent meg, még ha olykor nyersebb változatban is.



Visky András: *A test története*, CSAK!, 2022, r: Eszenyi Enikő (fotó: Ilovsky Béla, forrás: theater.hu)



Ken Kesey – Dale Wasserman: *Száll a kakukk fészkére*, Tomcsa Sándor Színház, 2022, r: Vladimír Anton (fotó: Kelemen Kinga, forrás: maszol.ro)

Visky András *A test története* című darabját a CSAK! – a Csengeri Alkotó Központ jóvoltából ismerhette meg a fesztiválközönség. A workshopnak indult nyári műhelyben Eszenyi Enikő, Szilágyi Csenge és Bodó A. Ottó rendezésében létrejött produkció ősbemutatónak számított. (A Visky-szövegből egyébként a debreceni Csokonai Színházban is készül adaptáció.) A döntően határon túli fiatalokból, egyetemista vagy már végzett színészekből álló csapat rendkívül intenzíven mutatta meg a *Három nővér*éhez képest sokkal durvább élet-valóságot, a prostitúcióba sodródott, végletesen kiszolgáltatott lányok világát. Ugyanakkor voltaképpen ez a darab is azt a kérdést feszegette, vajon teremthet-e magának boldogabb életet az, aki ennyire behatárolt élet-körülmények közé születik, van-e esélye kiszakadni, más utat járni.

A körülmények hatalmáról szólt, ám némiképp más megközelítésben a *Száll a kakukk fészkére* című



Carlo Goldoni: *A fogadósnő*, Zentai Magyar Kamaraszínház, 2019,
r: Mészáros Tibor (fotó: Illovsky Béla, forrás: theater.hu)

előadás is, melyet a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház produkciójában, Vladimir Anton rendezésében láthatott a közönség. Ez a feldolgozás elsősorban a McMurphyt alakító Barabás Árpádnak kínált remek jutalomjátékot (alakítását elismerte a szakmai zsűri is), ám érdemben nem tudott hozzátenni a filmváltozathoz jól ismert történethez. Ám arra azért lehetőséget adott, hogy a férfsors bizonyos kérdéseiről, így a vezető–hatalom–erőfölény témájáról elgondolkodjunk.

Ugyanezen kérdések egészen más színezettel és más nézőpontból jelentek meg *A fogadósnő*ben, a Zentai Magyar Kamaraszínház produkciójában. Mészáros Tibor rendező egy modern commedia dell'artét hozott létre (a fesztivál végén ezért is kaptak elismerést az alkotók). Az ügyes, ötletes zenei- és hangeffektre épülő játékban a férfiúi és női hatalmi libikóka komikusabb oldaláról mutatkozott meg; ugyanakkor érdekes asszociációkra adott alkalmat a férfi főhős legutóbbi divat szerinti szoknyába öltöztetése...

Kevésbé mulatságos képet festett az emberi viszonyokról, a boldogság esélyeiről a *Szerelem és más büntények* című előadás. A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház egy hazánkban kevésbé ismert szerb filmes alkotó, Stefan Arsenijević 2008-as mozija alapján készített színpadi adaptációt Theodor-Cristian Popescu rendezésében. Egy szinte teljesen személytelenné csupaszított mese fragmentumai kelnek kérészéletre a sepsiszentgyörgyi társulat előadásában, amely az alapul szolgáló szerb filmhez hasonlóan egy nap történetére fókuszál. Ez éppen egy olyan napnak ígérkezik, mint a többi, de mégis más lesz, hiszen ez az a nap, amikor Anica (Korodi Janka) megváltoztatja (elhagyja) addigi életét. Azt látjuk két órában a színpadon, sokat sejtető töredékességgel, hogyan is jut el idáig. Ezekből a látszólag összefüggéstelen részletekből bomlik ki a főszereplő lány és kör-



Stefan Arsenijević–Srdjan Koljević–Bojan Vuletić: *Szerilem és más bűntények* Stefan Arsenijević azonos című filmje alapján, Tamási Áron Színház, 2022, r: Theodor-Cristian Popescu (forrás: tasz.ro)

nyezetének élete. A könyörtelen alvilági valóságon abszorbens érzelmek szűrődnek át: egy beteljesülhetetlen szerelem vetületei, a szülők okozta sebek, a hétköznapiok hiú reményei, a csalódások és csalások, a gondok és gondos-



Jelenetkép az előadásból
Pálffy Tibor filmképével (forrás: tasz.ro)

kodások okozta traumák kavarnak a panelházak szűk tereiben, amelyekre az előadásban csak szövegszerűen utalnak a szereplők. A színpadkép ugyanis nem próbálja ezt a közeget konkrétan megidézni, inkább csak az érzetek szintjén jut el hozzánk a beszűkült világ reménytelensége és a benne élők végtelen magányossága.

A felhasznált filmbeli történet valamikor a délszláv háború után játszódik, a reményvesztett Belgrád „díszletei” között, egy olyan korszakot követően, amikor mindenki meghallotta a sügást: El innen! Theodor-Cristian Popescu ügyesen használja az előadásban a filmes eszközöket, amelyek a személyességtől megfosztott életet teszik szemléletessé, éppúgy, mint a végig jelenlévő szokatlan narratíva: a szerep-

lők egyes szám harmadik személyben mesélnek arról, hogy éppen mi történik velük. A nézőt folyamatosan arra kényszeríti ezzel a rendező, hogy ne átélje, hanem valamiféle objektív nézőpontból szemlélje a történetet. Ez az elidegenítés érdekes módon nemcsak az érzelmeket teszi idézőjelbe, hanem egy új dimenziót, hatásmechanizmust is eredményez. Áttételeken keresztül kapjuk az információkat, a szereplők történeteket mesélnek el arról a történekről, mely nem a miénk, de nem is az övéké, mintha senkinek nem lenne köze semmihez. Ám furcsa módon éppen ezáltal erősödnek fel bizonyos apró emberi momentumok. Például az, ahogyan Milutin (Pálffy Tibor) engedi továbbroppenni Anicát, miközben titokban gondoskodik róla, hogy az úthoz legyen elég pénze, amit ellophat tőle a nő. Vagy ahogyan Stanislav (Kónya-Ütő Bence) lefizeti a kocsmárost, hogy az anyja (Gajzágó Zsuzsa) élénkelhesse a vendéglátóhelyen, hogy „Bésame, Bésame mucho...” Az átütő színészi teljesítményeket felvonultató sepsiszentgyörgyi társulat produkciójában egészen különleges kép tárul elénk a szerelem átélhetőségének kérdéses voltáról, a boldogságra való vágy távolba vesző víziójáról, a megváltásáról – akárcsak a Moszkvába vágyó három nővér esetében.

A személyes boldogság esélyei

Valóságos történetet dolgoz fel Schwechtje Mihály filmrendező műve, amely 2020-ban a Legjobb magyar dráma díját nyerte el. Az örökség, amit a Komáromi Jókai Színház mutatott be a fesztiválon, a realitásokból táplálkozik nemcsak anyagában, hanem játéktílusát illetően is. A központi problémakör itt is a boldogságeselemek latolgatása, ám ezúttal nem egy szerelmi kapcsolatban, hanem a szülő-gyermek viszonylatban. A komáromi előadásban több kitűnő színészi játéknak is tanúi lehettünk, a Jusztinát alakító Szvrcek Anitát díjazta is a szakmai zsűri.

Formai szempontból üde és eredeti, jó értelemben szemtelen előadást hozott létre Molnár Ferenc *A doktor úr* című darabjából Keresztes Attila rendező a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatával. Bár Kellér Dezső dalszövegei és Zerkovitz Béla zenéje fűszerezik az előadást (az 1947-es átiratot választotta alapul a rendező), a polgári szalonok manapság kissé unalmasnak és avíttnek ható közegéből átcsoppenünk egy egészen abszurd, az Addams Family



Molnár Ferenc-Kellér Dezső-Zerkovitz Béla:
A doktor úr, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház
Tompa Miklós Társulat, 2021,
r: Keresztes Attila (forrás: nemzetisinhaz.ro)

miliójét idéző világba. A dark-örület azzal az elképesztő akusztikai „húzással” egészül ki, hogy a Singert alakító Bokor Barna adja „magyar hangját” a daloknak, vagyis minden szereplő helyett ő énekel, míg a többiek tátognak. Igazán szórakoztató e bolondéria, szürreális és groteszkké hangolja át a polgári vígjáték műfaját, amely főként a szerelmi meg-nem-értések körül bolyong. Ez a produkció is söpört be díjat a fesztiválon: az új vígjátéki átjárások megteremtéséért az alkotóközösség, Puzsér megformálásáért Galló Ernő kapott elismerést.

A magánéleti problematikát teljesen más nézőpontból közelítette meg a Beregszászi Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház *Forráspont* című előadása, amely Yasmina Reza *Az öldöklés istene* című művéből keletkezett, így sokan tudhatták, hogy jeleneteket láthatunk majd benne két házasságból. A gyerekek verekedéséből indul ki egy problémarendezési kísérlet, amely pár óra alatt felszínre hozza a rejtett, szőnyeg alá söpört gondokat és indulatokat a szülők életében. Mindez sajátos kelet-európai groteszk színezetet kap a beregszászi előadásban, amelyet Oleh Melnyicsuk rendezett. A francia középosztálybeli milióból egy panelbe csöppenünk, ahol a magánéleti gondok mellett az elduguló WC-vel, és az abból kifolyó materiával is küzdenek a szereplők, gyarló szimbólumaként elfuserált életüknek.



Yasmina Reza: *Az öldöklés istene* c. műve alapján, Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház, 2019, r: Oleh Melnyicsuk (fotó: Ilovsky Béla, forrás: theater.hu)

A kelet-európai életérzés a megszokottól eltérő feldolgozásban jelenik meg Nyikolaj Erdman *Az öngyilkos* című abszurd komédiájának előadásában a nagyváradi Szigligeti Társulattól, melyet sajátos formanyelvi kísérletként is értékelhetünk. Ezt a produkciót választotta a legjobb előadásnak a Magyar Színházak



Ny. Erdman: *Az öngyilkos*, Szigligeti Színház, Nagyvárad, 2022,
r: Botos Bálint (forrás: szigligeti.ro)

34. Kisvárdai Fesztiváljának zsűrije. A színházi szemlén a nagyváradiai produkciója a szakmabeliek és a tágabb közönség körében egyaránt nagy sikert aratott, nem véletlenül. A Botos Bálint rendezte előadás kivételes szakmai nívón talált el valami olyasmit, ami mindenki számára közérthető és befogadható. Botos immár a negyedik alkalommal dolgozott együtt a nagyváradiai társulattal, közös munkáik közül legutóbb a *Lila ákác* szerepelt a kisvárdai fesztiválprogramban a mostanihoz hasonló sikerrel, hiszen az is a legjobb előadásnak járó elismerést vihette haza a szemléről. A mostani produkcióban ugyan más a szereplőgárda, mégis ugyanaz az összhang érzékelhető. A nagyváradiaiak egészen jól értik a rendező groteszk felé hajló megoldásait, szubtilis filozofikus attitűdjét, a játék üdítően stilizáló nyelvezetét. A nagyváradiai adaptáció kimondottan izgalmas kortárs olvasatát kínálja Erdman többnyire groteszk-realista stílusban színre vitt alkotásának. Az előadás bátran, határozott ecsetvonásokkal dolgozza meg az anyagot, s bár az eredeti szövegen nem sokat változtat, messzire rugaszkodik a realisztikus játékmódtól.

A végletekig vitt stilizáció, a puritán színpadi összkép, a furcsa, bábjáték-szerű előadásmód nemcsak „súrolja” az abszurditást, hanem vegytisztán abszurd drámává emeli a művet, ugyanakkor segít olyan mélységeit is kibontani, amelyek egészen izgalmas filozófiai vagy akár irodalmi párhuzamokra is rávilágíthatnak. A darabbéli halál-problematika, az öngyilkosság és annak áldozati aspektusa Krisztusra és a megváltás kérdéskörére utal. Az az ábrázolásmód, ahogyan a zsákszínű ruhákban és fehérre maszkolt arccal megjelenő, hangsú-



Szemjon Podszekalnyikov szerepében:
Hunyadi István (forrás: szigligeti.ro)

lyozottan massa-jellegű tömeg várja a különben jelentéktelennek titulált főhős önfeláldozását, olyan, mint a krisztusi történet nyers, profán középkori parafrázisa. Érdekes az is, ahogyan az első felvonás végén exponálják az alkotók a „van-e túlvilág” kérdését. Önkéntelenül eszünkbe jut a *Hamlet* emblematis sora: „Mert hogy mi álmodok jönnek a halálban...”. Szemjon Podszekalnyikov kérdése valójában sajátosan hamleti – ébredünk rá az előadás közben –, ugyanak-

kor teljesen lecsupaszított örök emberi problematika. S ha belegondolunk, éppen e kisszerűsége révén emelkedik fel főhősünk: a *Hamlet*től megszülető modern emberi dilemmák egyfajta apoteózisát látjuk kiteljesedni Az öngyilkosban, hogy az orosz irodalom szuicid-vonulatát már ne is említsük. A nagyváradi előadás formai bravúrok sokaságát vonultatja fel. Ügyes ötlet a pincérek vagy „játék mesterek” figurája, akikről nehéz eldönteni, hogy ördögi vagy angyali erőket képviselnek-e. A színpadi látványból és a megjelenő szereplőkből egyszerre aszociálhatunk bábszínházra, „lebutított” commedia dell’arte-figurákra, cirkuszi clownokra, halotti maszkokra, kicsit a falanszterre vagy akár egy elmegyógyintézet ápoltságaira is. A jelmezek (Bajkó Blanka Alíz) ennek megfelelően a kórházi jellegű kezeslábastól a stilizált irodai viseletekig terjednek, szigorúan fehér-vajszín-szürke-drapp-barna árnyalatokban, csak a főszereplő nyakán díszelgő sál (kötél?) rí ki a pirosságával. A díszlet (Golicza Előd) ugyanilyen remek, egyszerű fekete paravánba mélyedő, kopott falú „doboz”, amelyről a végén tudatosul bennünk, hogy ugyanolyan formájú, mint az a koporsó, amelybe a főhősünket mindenáron bele akarják tuszkolni. Mindezt megfejelel egy izgalmas vizuális ötlet: a „dobozt” egy képkeretben látjuk, mintha csak egy múzeumban elevenednének meg a vászon lakói, és bújnának ki a keretükből. Ez a festményszerűség – túl azon, hogy esztétikai értelemben is pazar – a művészetre, a műalkotásra is rámutat, némiképp önreflexív módon.

A színészi alakításokat csak dicsérni lehet, annak ellenére, hogy sok esetben kollektív szcénákat láthatunk. Elképesztően egységes társulatnak mutatkoznak a váradiak ebben az előadásban. Kiemelkedő teljesítményt láthatunk Podszekalnyikov szerepében Hunyadi Istvántól: drámai és komikai vénája egyaránt páratlan, stílbiztos mértéktartása rendkívüli színpadi intelligenciáról tanúskodik (szerepe expresszív megfogalmazásáért díjat is kapott a fesztiválon). Méltó partnere Tasnádi-Sáhy Noémi, akinek karikírozó hajlama bámulatos, mimikája, gesztusrendszere nagyon kifejező, tökéletesen uralja a színészi eszköztár minden elemét.

Botos Bálint rendező Erdman darabjának olyan gondolati síkjait tárta fel és tette a színpad segítségével „közfogyasztásra alkalmassá”, amelyek eddig talán csak a doktori értekezésekben merültek fel. Előadásának erénye, hogy egy rendkívül sokrétegű, ugyanakkor kompakt színpadi adaptáció született, amelynek végig-gondoltsága, markáns formakészlete, stílusbravúrja már nemcsak egy tehetséges fiatal alkotót, hanem egy bontakozó mestert is sejtet. Külön izgalmassá teszi ezt az előadást, hogy a művészlét alapkérdéseit is felveti: a megalkuvások elkerülését, a megélhetés szűkössége és a távlatos spirituális tér közötti kontrasztot, a közösségért hozott áldozat értelmét és hasznosságát. Mindemellett nagyon komolyan mérlegre teszi, képes-e a ma embere mint individuum megtalálni önmagát és biztonságos személyes szférát teremteni a „tömegvilágban”.

Az önazonosság csapdái

Sajátosan egymásra rímelő előadások kerültek a fesztiválprogram utolsó csokrába. A férfiúi és a női önazonosság kérdésköre véleményem szerint nem véletlenül került a fókuszba – és ezt most nem valamiféle nyers aktuálpolitikai szempontból értem. A 20. és a 21. század egyik legfontosabb problematikája éppen ez a kérdés mindkét fél részéről, ráadásul egymással szoros összefüggésben. A szatmárnémeti *Woyzeck*-ben a férfi princípium válsága, a gyergyószentmiklósi *Káoszban* az emancipált modern nők válsága felől, a *Az utolsó kislányok* című szabadkai előadásban pedig a női nézőpontból kiindulva, de a mindkét nem mindennemű válsága felől fogalmazódik meg az emberi nem túlélési krízise. Az első említett produkció filozofikusan és költői erővel, a második a könnyedség látszatát keltve, de ütősen és ügyesen, groteszk humorral, míg a harmadik gyomorfacsaró módon, katartikusan szól arról, hol is tart manapság a társadalom a férfi és női princípiumot illetően.

A szatmárnémeti Harag György Társulat az utóbbi években elképesztően izgalmas előadásokkal mutatkozott be a magyarországi nézők előtt, legutóbb például a *Rasputyin*-nal. Most sem adták alább: a fesztivál legkülönlegesebb produkciója volt ez – vitára, gondolkodásra késztető. A *Woyzeck*-et a kisvárdai fesztiválközönség rendhagyó módon a produkció eredeti helyszínén, Szatmárnémetiben nézhette meg. Georg Büchner darabját sokan és sokféleképpen ültették



Georg Büchner: *Woyzeck*, Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulat, 2022, r: Albu István (fotó: Ilovszky Béla, forrás: harag.eu)

már színpadra az elmúlt évtizedekben, legutóbb a Nemzeti Színházban ifj. Vidnyánszky Attila rendezett egy lendületes, a mai világra élénken reflektáló verziót, amely elsősorban a fogyasztói társadalomnak tart görbe tükröt. Albu István rendező *Woyzeckje* is szakít azzal az általános megközelítéssel, hogy a kisember-problematikát helyezze előtérbe. Nála egyfajta éteri dimenzióba csúsztatva jelenik meg a nő–férfi problémakör, vagy ha úgy tetszik, a női és a férfi princípium a szervezőereje az előadásnak. *Woyzeckünk* (Nagy Csongor Zsolt) már ránézésre sem kelti a „kisember” benyomását: robosztus, izmos alkat, nem egy szerencsétlenül tébláboló, megcsalatott lúzer, hanem egy metálzenekar frontembere, igazi férfi. Persze ő is össze tud zuhanni, ha egy dobszólóval imitált aktussal belegázolnak a férfiúságába. A rendező az egész előadást a metálzenekar-miliőre építi, a fémszerkezetekre, a hideg, ipusztériális közegre. A szereplők pedig a banda tagjai, illetve a hozzájuk kötődő alakok. Az együttes a Rammstein számait játssza. Marie (Budizsa Evelyn) a frontember nője. Nagyon szép a hangszer-szimbolikája az előadásnak: a rockzenekar „kemény” instrumentumai mellett a nő a hegedű és a cselló. A sötét ipusztériális közegben fekete bőrcuccok és fémes csillogású jelmezek, komor látványeffektusok, neonfények dominálnak (díszlet- és jelmeztervező: Szőke Zsuzsi, aki a 30 év alatti művészeknek járó Teplánszky-díjat kapta).

Azt lehet mondani – mai divatos szlenggel szólva –, hogy Albu István „kimaxolta” a német életérzést. Az alapanyagon túl folyamatos utalásokat kapunk a német kultúrára, amelynek legemblematikusabb alkotásaiból nemcsak vizuálisan (*Berlin fölött az ég*) vagy auditív módon (*Rammstein*), vagy akár szellemi értelemben (*Nietzsche*) merít, hanem popkulturálisan is; horribile dictu, még az Andrest „alakító” eb (Paco) is németjuhász, akárcsak Rex felügyelő... A német mentalitásnak ez a túlhangsúlyozása azonban nem azt jelenti, hogy a szereplők üres etnikai sztereotípiákon lovagolnának, hanem egyfelől sajátos filozofikusságot kölcsönöz az előadásnak, másfelől fölerősíti a (külsődleges) maszkulin vonásokat. A rendező másik nagy „húzása” a *Rammstein* zenéje, amely nemcsak muzikálisan, hanem szövegeivel is hozzájárul a színpadon látottak hatásának elmélyítéséhez. Gyakorlatilag a komplett történetet rá lehet húzni a *Rammstein*-számokra, s ezáltal egyfajta líraiság is megjelenik a komor színpadon. Csodálatos lehet tudomásul a néző, milyen költőisége van a Rammstein-szövegeknek, amelyeket a kivetítőn magyar fordításban élvezhetünk. S bár néhányan egyesenes koncertszínháznak nevezték az előadást, én nem ragadnék le ennél a címkézésnél, sokkal mélyebb összefüggérendszer van ugyanis az egymásra reflektáló daloknak és a *Woyzeckben* elbeszélt történetnek. Az *Angyal* című nótában például ez hangzik el: „Ki életében jó a Földön / halála után angyallá lesz / az Égre tekintvén kérdezed / miért nem láthatja az ember Őket // Csak mikor a felhők aludni mennek / láthatnak az Égen minket / félünk és egyedül vagyunk // Isten tudja, hogy nem akarok angyal lenni.” Angyallá válhatunk-e, vagy tényleg csak csont, por és hamu? – elmélkedik *Woyzeck*. Ez a gondo-



A színpadi zenekar az *Angyal* című Rammstein-számot éneкли
(fotó: Kisvárdai Fesztivál, forrás: art7.hu)

lat egy egészen szokatlan fénytörésbe helyezi ezt a feldolgozást, a szociografikus, társadalomlélektani vagy éppen társadalomkritikai szempontokon felülkerekedik egy filozofikus, spirituális, mondhatni szakrális dimenzió. Woyzeck látomásai ebben a szférában mozognak, miközben a testi dimenziója (a nő képeben) éppen sárba rántja. És ez az a többlet, amely a már említett örök férfi–nő konfliktust is másként színezi. Egyszerre juthat eszünkbe Raszkolnyikov, a *Tragédia* Ádámja és Évája, de akár a *Hamlet* is. Azt hiszem, az a legérdekesebb ebben az előadásban, hogy a túlhangsúlyozott német kontextus mellett elképesztően általános érvényű. Láthatjuk benne a modern férfi válságát éppúgy, mint az örök férfi válságát. A férfiet, aki a korra figyel, a távlatokra, az eszmékre, miközben a „bűnbánó nő” meghozza a konkrét testi áldozatot, akárcsak a másik Dosztojevszkij-regényben, *A félkegyelműben*, ahol szintén a „bűnös” nő válik testiségében áldozattá. Izgalmas párhuzamok. Albu István világra érzékeny alkotó, akinek sikerült ebben a meghökkentő formában, a maszkulin-német indusztriál-metál költészet leple alatt megragadni valami nagyon lényegeset korunk és a férfi princípium válságáról.

A Szegedi Pincészház és az Aradi Kamaraszínház közös produkciójában volt látható a Tolsztoj művéből készült előadás, *Az élő holttest*. Tapasztó Ernő rendezése egy „pokoli lakodalom” tárgyává teszi a férfi–nő problematikát, az egymás megértésének generációkon átívelő képtelenségét. Ám a balkáni atmoszférát és a lakodalmi asztalt vendégként körül ülő közönség részvételi lehetőségét is felkínáló adaptáció ügyes megoldásai ellenére sem tudott revelatív



L. Ny. Tolsztoj: *Az élő holttest*, Szegedi Pinceszínház – Aradi Kamaraszínház, 2021, r: Tapasztó Ernő (fotó: Menyhárt Luca, forrás: akamara.ro)

válni. Az Újvidéki Színház (egyéb-
ként igen tisztos) *Mephisto*-előadá-
sát sem taglalnám most részlete-
sen. Mindösszesen annyit jegyez-
nek meg, hogy eléggé hátborzongató
volt ezt a mára kulturális helyszín-
né alakított egykori kisvárdai zsina-
gógában látni...

Számomra izgalmas produk-
ciók voltak a fesztivál végének női
nézőpontú előadásai, a gyergyó-
szentmiklósi Figura Stúdió Színház
Káosz, illetve szabadkai Kosztolányi
Dezső Színház *Az utolsó kislányok*
című darabja. Mindkettőnek kor-

társ szerző az alkotója: Mika Myllyaho műve szerepelt már magyar színpadon,
2019-ben a Karinthy Színházban készült belőle előadás. A finn drámaíró, szí-
nész, aki 2010 óta a Finn Nemzeti Színház igazgatója is, egy trilógiát írt, amely-
nek első része *Pánik* címmel három harmincas éveiben járó férfit helyez a közép-
pontba (a művet az *Asszonyok a teljes idegösszeomlás szélén* című Almodóvar-film
inspirálta). A *Káosz*, amely lényegében ennek folytatása, a nők szempontjából
veszi górcső alá a harmincas korosztályt (a trilógia harmadik darabja egyébként
Harmónia címmel, 2009-ben látott napvilágot). A gyergyói változatot szinte ki-



Mika Myllyaho: *Káosz*, Figura Stúdió Színház, 2021, r: Deli Szófia (forrás: figura.ro)



Maja Pelević: *Az utolsó kislányok*, Kosztolányi Dezső Színház, 2021, r: Kokan Mladenović
(forrás: pannontv.com)

zárólag nőkből álló alkotógárda hozta létre. B. Markó Orsolya dramaturg magyarította a karaktereket, a rendező, Deli Szófia nemrég végzett a marosvásárhelyi egyetemen, így még „alulról súrolja” a harmincas nők problémáit, de igen ügyesen bánik a színház eszköztárával. Az előadás erénye, hogy nagyon finom humorral, sőt öniróniával közelíti meg a női problémákat, stílusában pedig az amerikai szitkomok világát idézi, eltúlzott színeivel, televíziós díszletre hajazó térszerkezetével (díszlettervező: Huszár Kató, jelmeztervező: Sikó Doró). A játéktípus is erre reflektál. A három színésznő (Vajda Gyöngyvér, Szilágyi Míra, Bartha Boróka) kitűnően érzi ezt a groteszk rezgést, parádéznak saját karakterükben és az egymásnak elmesélt-megmutatott férfiakéban is. (Szilágyi Míra sokrétű színpadi alakformálásáért kapott elismerést a zsűritől.) Az alkotócsapat nagyon ügyesen bánik a sztereotípiákkal, és a szöveg viszonylagos könnyedsége ellenére tartalmassá teszik a látottakat.

Merész és katartikusan húsbavágó produkciót mutatott be a fesztivál végén a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház. A szerb kortárs szerző, Maja Pelević *Az utolsó kislányok* című darabja a női lét biológiai és társadalmi kérdéseit, azok összefüggéseit taglalja, kendőzetlen őszinteséggel, a közelmúlt és a korábbi idők fájdalmas eseményeit felidézve. A Kokan Mladenović rendezte előadás szereplői elmesélték, hogy az írónőt a koronavírus terjedése miatt leállt „gyermekgyár”, a béranyák által kihordott és a karantén miatt Ukrajnában maradt csecsemők helyzete készítette arra, hogy foglalkozzon a témával. „Ahol az anyaméhből gyár, a gyermekből pedig pompásan csomagolt drága termék lett, ott kezdődik ez a történet” – fogalmazza meg az írónő. A megalkotott darab nehezen behatárolható formát öltött a szabadkaiak előadásában: olyan, mint egy furcsa, futurisztikus oratórium, amelyben hol a béranyaságról, hol a sterilizálásról, vagyis a

reprodukciós képességekről énekelnek a szereplők különböző (legtöbbször megtörtént) történeteket. Alapvetően a nők kerülnek fókuszba, de bizonyos pontokon a férfiakat sem kíméli az előadás, az emberiség szemszögéből nézve az ő nemzőképességük sem lényegtelen. Erős, nyers, mondhatni kegyetlen ez az oratórium, amely végül egy meglehetősen disztópikus jövő felé mutat. Mindenesetre ütős fesztiválvég volt ez a szabadkai társulattól, amely egyébként a magyar nyelven játszó társulatok közül a legkisebb, mindössze hat színésze van. Az Újvidéki Színház *Mephistója* mellett ez az előadás ritkaságszámba menő társadalmi érzékenysége okán kapott díjat a fesztiválon.



Klaus Mann: *Mephisto*, Újvidéki Színház, 2021, r: Boris Liješević
(forrás: uvszinhaz.com)

Judit Ungvári: Men's Dreams – Women's Desires – Chances for Happiness

The lines of force latent in a variety of productions in the competition programme of the 34th Kisvárdai Festival of Hungarian Theatres are pointed to in the article. The stories on stage deal with fates of men and women, privacy in the stifling grip of the outside world, as well as the possibility or impossibility of personal happiness. "We have received an accurate diagnosis of the clusters of problems in recent years, so versatile that a main theme would be difficult to pick out", the author says. The selection that compliments the festival's programme is both objective and subjective, providing a detailed analysis of the award-winning production plus the ones the author herself finds significant.

NEMZETI SZÍNHÁZ
1837
A NEMZET SZÍNHÁZA

Főszerepben:
Blaskó Péter
Udvaros Dorottya

Hubay Miklós

ŐK TUDJÁK, MI A SZERELEM

Rendező: Rátóti Zoltán

Előadások: 2022. október 10., 16.



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERISÉGE



NKA

ORIGO

NEMZETI

szcenárium



MITEM

nemzetiszhaz.hu



/nemzetiszhaz

„Egy nap Peter [Brook 1925–2022] azt mondta nekem: »ugyanazon a szinten maradni annyi, mint hanyatlani«. Ez lett a működési elve. [...] Változgatva a regisztereket, [...] került a mozdulatlanság kockázatát, mivel minden pillanat teljességében bízott, és abban, hogy ezt nagylelkűen megoszthatja a közönséggel. [...] tőle származik az »üres tér« nagysikerű koncepciója; a »tisztátalan« Shakespeare híve volt, [...] aki összekapcsolta »a durvát és a szentet«, az emberi hangnak mint a »lét igazságának« hódolt, és megidézte a »csendet«.» (Georges Banu)

„...a színészeimmel folytatott munkában részemről mindig volt egy kétoldalú harc, egy kettős tendencia: egyrészt azt akartam, hogy tartsanak velem szakmailag és emberileg is, hiszen ők voltak az igazi mestereim, ők voltak azok, akik megtanítottak a rendezés kifinomult művészetére. Másrészt én is akartam, hogy képesek legyenek továbbfejlődni, megélik saját identitásukat, erejüket és függetlenségüket, hogy el tudjanak menni az enyémtől eltérő irányokba is.” (Eugenio Barba)

„Sokan lesznek még bakkhánsok, [...] akik megélik, igenlik, elfogadják és hirdetik az élet teljességét, minden helyett érezve, ezerszer meghalva, túl minden morálon, amelyet újabb istenek kényszerítenek rá híveikre. Ők azok, akik végtelenül szabadok, ezért eksztázisuk nem önelvesztés, mint a hatalom, a birtoklás vagy a drogok rabszolgái esetében, mert magukból kilépve nem a mámor egyéni magánytereibe jutnak, hanem az orgia tisztására, ahol egymásra találhatnak. [Terzopulosz színpadán] Dionüszosz ünnepi tere ez...” (Végh Attila)

„[Tomba Gábor rendezésében] Ophelia a Holbein-kép Krisztusát rejtő üvegkoporsó hordozójaként mint »alvajáró« médium a bosszúvagyó halott király Szellemének az üzenetét közvetíti, ám ugyanakkor a megfoghatatlan atyai minőséggel azonosul [...]. A dramaturg Visky András sugallta rendezői koncepció szerint nem öngyilkos lesz, hanem meggyilkolják: »nőtársai«, Rosencrantz és Guildenstern végeznek vele. Ám a testi valóját corpusként magasba emelő színpadkép tanúsága szerint ez nem egy közönséges gyilkosság: Ophelia a születendő Jézussal viselősen avagy Krisztus menyasszonyaként szenved keresztalált...” (Pálfi Ágnes)

„Tragédia (...) az a vigasztaló színdarab, amelyben egy igaz ember megoldhatatlan helyzetbe kerül, harcba keveredik, vereséget szenved, és mégis győz; a szívünkben. Mert oly hősieken küzdött, értünk. [...] És amikor nem egy ember, hanem egy egész emberi közösség kerül megoldhatatlan helyzetbe? Amikor egy egész nép bukik el; úgy, hogy mégis diadalt arat? Mikor egész országot akarnak – és tudnak is – »kiradírozni a térképről«, úgy, hogy nyoma sem maradjon? [...] A [Tiszták] egy elpusztult népről szól, de még élő, küszködő népeknek, közösségeknek. S így személy szerint nekünk is.” (Illyés Gyula)

