

szcenárium

VI. évfolyam 3. szám, 2018. március

A Nemzeti Színház
új ötéves ciklusa elé

VIDNYÁSZKY ATTILA

„Ez egy kivételes hely”

BESZÉLGETÉS HOSSZÚ MÁRIÁVAL

„Ahol vagyok, az most a hazám”

ROLF C. HEMKE

A posztkolonialista
fejlesztésmítosz

CSÁJI LÁSZLÓ KOPPÁNY

„Mint egy nyitott borotva...”

BALASSA PÉTER A WOYZECKRŐL



szerzőink

Albert Dénes (1962) fordító

Bajani, Andrea (1975) író, újságíró

Balassa Péter (1947–2003) esztéta, irodalomtörténész, kritikus, egyetemi tanár

Csáji László Koppány (1971) költő, kulturális antropológus, néprajzkutató

Hemke, Rolf C. (1972) a Theater an der Ruhr munkatársa, a Kunstfest Weimar művészeti igazgatója

Hosszú Mária (1968) a Nemzeti Színház művészeti titkára

Latella, Antonio (1967) színházi rendező

Moumen, Mohamed színházesztéta, kritikus

Németh Antal (1903–1968) rendező, egyetemi tanár, a Nemzeti Színház igazgatója

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

Pintér Szilvia (1987) színház- és drámapedagógus, a Nemzeti Színház ifjúsági programfelelőse

Szász Zolt (1959) bábművész, dramaturg, rendező, a Scenárium felelős szerkesztője

Szécsi Péter (1966) angol tanár, fordító

Ungvári Judit (1968) újságíró

Végh Attila (1962) költő, filozófus

Vidnyánszky Attila (1964) színház- és filmrendező, a Nemzeti Színház igazgatója



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelőszerkesztő: Szondi Bence • Lapterv: Nyolc és fél Bt. • Szerkesztőségi titkár: Nagy Noémi • Belső munkatársak: Király Nina (színháztörténész, világszínház, nemzetközi kapcsolatok) • Verebes Ernő (író, zeneszerző, dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi kapcsolatok, fordítóműhely) • Kozma András (műfordító, dramaturg, nemzetközi kapcsolatok) • Kulcsár Edit (dramaturg, román és határon túli magyar színházak) • Kornya István (újságíró, szerkesztő, német műfordító) • Eöri Szabó Zolt (újságíró, web-szerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Végh Attila (költő, filozófus, görög bölcelet) • Regős János (a Magyar Szín-Játékos Szövetség elnöke, alternatív és amatőr színházak) • Ungvári Judit (újságíró) • Durkóné Varga Nóra (nyelvtanár, angol fordító) • Szerkesztőség: Nemzeti Színház, Budapest, 1095, Bajor Gizi park 1. 3. em. 3221 • Szerkesztőségi fogadóórak: minden héten szerdán, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: scenarium@nemzetiszhaz.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház • Nyomdai munkák: Crew Print • ISSN 2064-2695

tartalom

beköszöntő

Vidnyászky Attila: A Nemzeti Színház új öt éves ciklusa elé • 3

nemzeti játékszín

Németh Antal: „Íme, ez kell a közönségnek”?

Két írás a hazai színjátszás állapotáról • 7

arcmás

„Ez egy kivételes hely”

Hosszú Máriát Szász Zsolt kérdezi • 24

olvasópróba

Végh Attila: Szigeti veszedelmek

Szophoklész: *Philoktétész* • 32

mitem 2018

Csáji László Koppány: A posztkolonialista fejlesztésmítosz • 39

Balassa Péter: „Mint egy nyitott borotva...”

Georg Büchner: *Woyzeck* (részletek) • 53

Rolf C. Hemke: „Ahol vagyok, az most a hazám”

Iraki és szíriai színházi alkotók európai száműzetésben
(fordította: Albert Dénes) • 70

Mohamed Moumen: A káosz álmképei

Fadhel Jaïbi színháza (fordította: Albert Dénes és Pálfi Ágnes) • 75

„Aki új nyelvet talál fel, annak megnő az orra”

Antonio Latella és Andrea Bajani beszélgetése
(fordította: Szécsi Péter) • 79

hang – szín – kép

Berzsenyi Dániel: „Én a magyar táncban

és muzsikában ideált látok” • 83

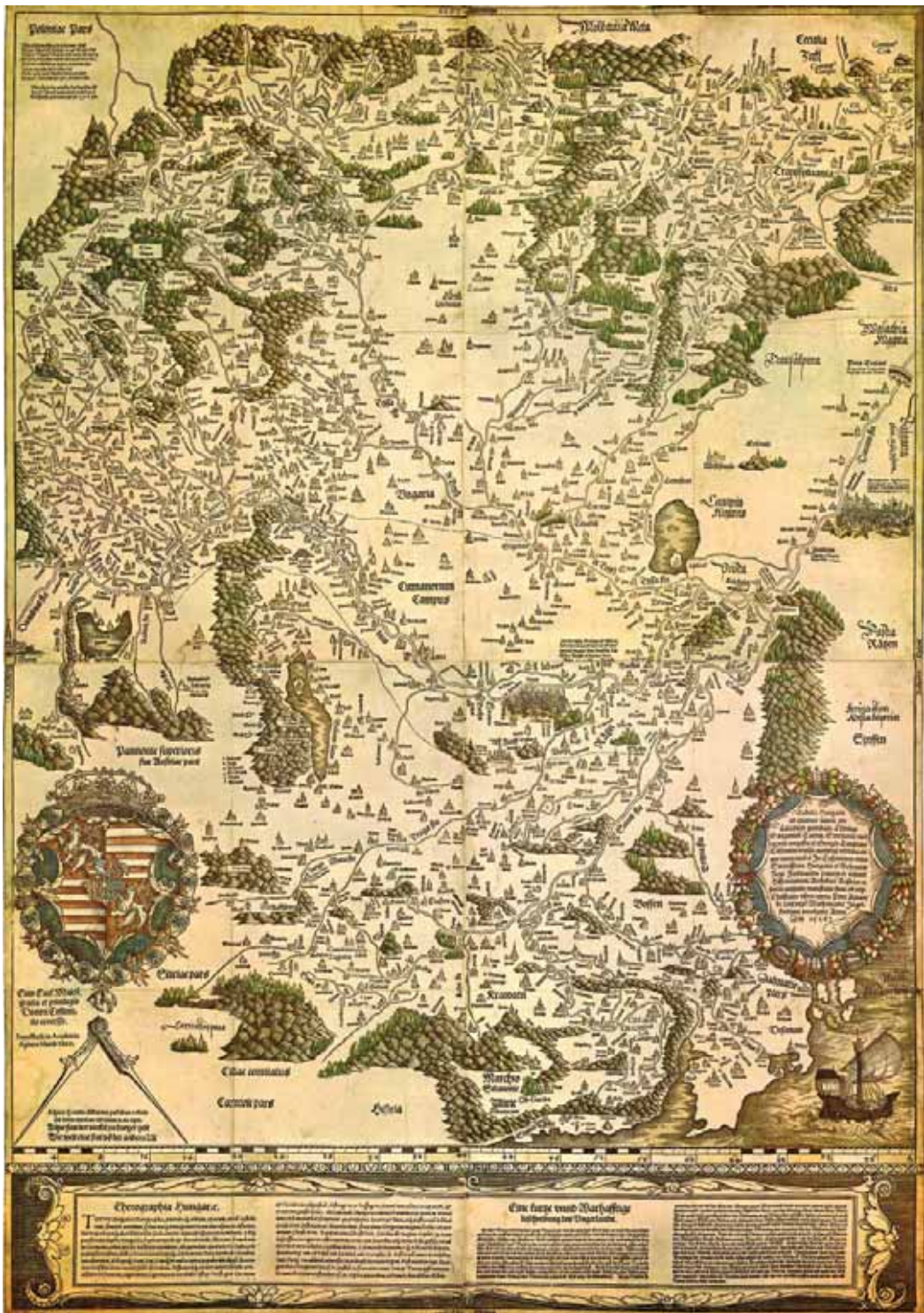
Képek a Magyar Nemzeti Táncgyűttes

történelmi tárgyú táncjátékaiból • 85

orbis pictus

„Én arra vagyok kíváncsi, mit hoznak a gyerekek a tarsolyukban”

Pintér Szilviával Szász Zsolt beszélget • 88



A *Tabula Hungariae* vagy Lázár-térkép Magyarország első fennmaradt, nyomtatott térképe, amelyet feltehetően a magyar Lázár deák készített 1528 előtt. A térképet Petrus Apianus ingolstadti nyomdájában metszették. Ma az OSZK Régi és Ritka Nyomtatványok Tára őrzi. (forrás: wikipedia.org)



VIDNYÁNSZKY ATTILA

A Nemzeti Színház új ötéves ciklusa elé*

2012-ben benyújtott igazgatói pályázatom egyfajta vitairat volt, amelyben a Nemzeti Színház intézményének létjogosultsága mellett érveltem. Hiszen egy olyan hazai és nemzetközi értelmiségi elit protestált a kinevezésem ellen, mely tagadta magát a nemzetállami modellt is, mint amely fölött már eljárt az idő.

2011-től életbe lépett a módosított új előadó-művészeti törvény (nem utolsósorban az én kezdeményezésemre is), mely a polgárosuló Magyarország tradicionális kőszínházi struktúráját alapul véve nemzeti színházi státusszal ruházott fel öt vidéki kőszínházi társulatot.

Mindig is feladatomnak tartottam, hogy részt vegyek a színházak kulturális közszolgálati funkcióiból fakadó működési elvek kidolgozásában, amelyek a közönségkapcsolatok és a közművelődés, de általában a színházi struktúra megújítását szolgálhatják. Az általam ötödik éve igazgatott budapesti Nemzeti Színház ennek a munkának egyik szellemi központja kívánt és kíván lenni, melynek a hazai és a határon túli magyar színházak érdekképviselőitől a jövőben nagyobb szerepet kell vállalnia a kortárs magyar színházművészet eredményeinek nemzetközi elismertetésében is.

Kinevezésem pillanatában elkezdtek szervezni az első MITEM-et, a Madách Nemzetközi Színházi Találkozót, melyet azóta is minden évben megrendezünk, és aminek köszönhetően a Nemzeti Színház mára bekerült a világ színházi vérkeringésébe. A hazai közönség e fesztivál révén számos olyan kiemelkedő produkciót ismerhetett meg, melyeket az európai és Európán kívüli színházművészet emblematikus alkotói, illetve legújabb kísérleti műhelyei hoztak létre. Ezt a vállal-

* Részlet Vidnyánszky Attila 2018-ban benyújtott igazgatói pályázatából.

kozásunkat, mely a budapesti közönség és az egész hazai színházi szakma elismerését kivívta, újabb térségek színházkultúrájának bemutatásával szeretnénk tovább fejleszteni (a 2018-as MITEM-re ebből a megfontolásból hívtuk meg az arab világ sokszínű kultúráját képviselő társulatokat).

Európai Egyesült Államok vagy egyenrangú európai nemzetállamok szövetsége? – ez ma egy olyan sorsdöntő drámai kérdés a kulturális életben is, melynek nyomán új módon vetődik fel a nemzeti színházak helye, szerepe, aktuális küldetése is. Számomra nem kérdés, hogy a nemzeti önismeret elmélyítésének programját európai kontextusban kell beteljesítenünk, miközben nyitottnak kell maradnunk az Európán kívüli kultúrákkal való párbeszédre is. Ez a stratégia eddig is hangsúlyosan volt jelen az általam vezetett intézmény működésében, de a jövőben tovább kívánjuk erősíteni nemcsak a színpadon, hanem a kulturális diplomácia és az oktatás területén is.

Pályázatom pozitív elbírálása esetén a repertoárban még nagyobb teret szeretnék szentelni a régi magyar drámai emlékeknek, a polgári színjátszás hagyományos hazai értékeinek, valamint az újkori európai szellem nagy narratíváinak, melyek a 16–17. század fordulójától kezdődően újradefiniálták Európát mint keresztény kultusközösséget, a polgári individuumot mint elsődleges világalakító tényezőt léptetve fel. A magyar drámairodalom klasszikus triászának alkotásai közül a *Bánk bán* és a *Csongor és Tünde* már a repertoárunkon szerepel. A megújult társulattal ez év őszén fogjuk színre vinni *Az ember tragédiáját*, s immár reális célként tűzhetjük magunk elé, hogy a *Don Quijote* után az újkori drámairodalom másik három „héroszáról”, Faustról, Hamletről és Don Juanról szóló előadások is megjelenjenek a Nemzeti Színház állandó kínálatában.

Ezek a műsorpolitikánkban érvényesítendő alapok az egész társulat, de különösen a pályakezdő színészek számára egy olyan újfajta identitás létrejöttének az esélyét jelentik, melyben már nem játszható ki egymás ellen a magyarság és az európai-ság iránti elkötelezettség. Ennek a kettős identitásnak a révén születhet meg az az új színpadi beszédmód, mely reményem szerint képes lesz még nagyobb számban bevonzani az értéktudatában ma még bizonytalan, de nyitott fiatal közönségréteget.

Az 1993-ban Theodoros Terzopoulos által Delphoiban alapított Színházi Olimpia egyelőre még kevésbé ismert Magyarországon. Ennek talán az az oka, hogy a magyar színházkultúra mindezidáig nem került a szervezőbizottság látókörébe. Csupán Anatolij Vasziljevnek köszönhető, hogy 2001-ben, a Jurij Ljubimov által Moszkvában rendezett III. Színházi Olimpia önálló szekciójában, mely a „Szkíta összevont tekintete” címet viselte, és a programban az antropológiai szemléletet, Eurázsia tradicionális színházkultúráját képviselte, a beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház is részt vehetett. Az akkori olimpia teljes programját a tízmilliós Moszkvában egymillió ember látta. Nagy esemény az általam vezetett Nemzeti Színház életében, hogy meghívást kaptunk a 2019-ben Szentpéterváron rendezendő nyolcadik olimpiára. Ez indította el bennem azt a gondolatot, hogy 2023-ban, amikor a kilencedik Színházi Olimpia lesz esedékes, és a MITEM-re reményem szerint éppen a tizedik alkalommal kerül majd sor, mi is vállalkoz-

hatnánk e nagyszabású rendezvény megszervezésére. Ez a magyar kulturális élet hasonlóan kivételes eseménye lehetne, mint a sport világában a 2017-ben megrendezett úszó vb volt, mely véleményem szerint végleg felülírta a „merjünk kicsik lenni” szlogent. Ám pontosan tudjuk: ahhoz, hogy ez az álom öt év múlva megvalósuljon, kulturális és szűkebb színházi közéletünkben már most el kell kezdenünk a párbeszédet, a jobbra mesterségesen generált konfliktusok feloldását.



Európa és a négy nagy földrészt Michael von Eitzinger és Franz Hogenberg 1588-ban, Kölnben kiadott Európa-atlaszának rézmetszetes nyitóképe. Az Osztrák Nemzeti Levéltár tulajdonában (forrás: wordpress.com)



Jevrejnov: A Görbe tükör repertoárjának három darabja, Ny. Akimov borítóképe, Academia Kiadó, Petrográd, 1923 (forrás: bibliophilie.russe.com)



NÉMETH ANTAL

„Íme, ez kell a közönségnek”?

Két írás a hazai színháztársulás állapotáról

Színházi „kultúránkról”¹

Tisztelt Hölgyeim és Uraim!

Bizonyára vannak Önök között olyanok, akik nem *sine ira et studio*² jöttek meghallgatni ezt az előadást. De ez érthető is, hiszen én voltam az, aki a felolvasás szarkasztikus címével kiprovokáltam, hogy epésnek bélyegezzenek: ez az ember most mindenáron rosszmájú akar lenni, és be szeretne beszélni nekünk olyasmit, amiről a napnál is világosabb, hogy nem igaz. Már tudniillik az, ami a cím ominózus idézőjeleiből folyik, hogy *nem* kultúra a mi látszólagos színházi kultúránk. Ez az egész előadás azt célozza, hogy eloszlassa a cím által keltett elégedetlenséget, és bebizonyítsa, hogy helyénvalók azok az idézőjelek. Ebből következik, hogy a végén a mérlegnek feltétlenül úgy kell majd billennie, hogy elmondhassam az Írás szavait: megmérettél és könnyűnek találtattál... De most kérdezik Önök: mi lesz a mértékegység, mely méri majd a *mi* viszonyainkat? Nyugat nagy metropolisaihoz kell-e igazodnunk, vagy epigonállamok epigon jellegű, nívótlan színházaihoz? Párizs, London vagy Berlin a mérték, avagy esetleg a világban szerteséledt oroszok?... Mi a teljesítőképesség mérővesszője, hol vannak az értékhatárok, melyeket mértéknek lehet elfogadni? És mindenekelőtt: kultúrtényező-e a színháztársulás?

Tagadhatatlanul a színház a legszociálisabb művészet, és ezt a körülményt figyelembe véve feltétlenül kell hogy organikus kapcsolatok álljanak fenn az emberi tet-

¹ Felolvasás a Zeneakadémia nagytermében (1923. december)

² 'Harag és elfogultság nélkül'

tekből felnövő kultúra ezerarcú megnyilatkozása és az örök emberi egy parányi kivetítődése, a komédiázni szeretés között. Ha végigtekintünk a különböző korok és nemzetek színjátszástörténetén, meglepetve fogjuk felfedezni, hogy minden népnek minden korszakban olyan színházi élete volt, amelyet megérdemelt: olyat teremtett magának, amelyet tudott, és abban lelte szórakozását, ami szellemi életével egyenes arányban állott. Csodálatos, hogy a szociológusok társadalmi életünk fejlődésének vizsgálatánál annyira meglepedtek a színház nagy fontosságáról, és nem tulajdonítottak még akkora szerepet sem neki az evolúciót jellemző motívumok gazdag összevisszaságában, mint a vad népeknél a táncnak és a vallásos szertartásoknak. Pedig nemcsak a képzőművészetekben, az irodalomban, a zenében rajzolódik ki élesen vagy kevésbé élesen a korok és nemzetek lelke, hanem a szórakozás olcsó kifejezésével illetett minden nagy lelki élményénél a dionüszikus átváltozásnak, ha az nem közvetlen materiális úton ébred fel bennünk egy magasabb rendű életre. A kultúra egészének feltétlenül fontos része tehát az, amit színjátszásnak nevezünk, és most már csak az a kérdés, hogy mi határozza meg a színházi kultúra nívóját.

A mai színház annyira komplikált valami, hogy feltétlenül a komponensek mindegyikét figyelembe kell vennünk a színvonal meghatározásánál. Nem elég elsőrendű színésztehetségekkel rendelkezni, mert akkor csak az lesz az eredmény, mint Franciaországban, ahol a nagy színészi termelés mellett meghalt a színház, és a primadonnakultusz megölte az irodalmat. A múltban egy Antoine³, ma pedig a Vieux Colombier⁴ próbálkozásai új rendezői eredmények kicsíráztatására kétségbeesett erőlködésnek hatnak a tradíciók kátyújában megakadt színházak invenciótlan konzervativizmusa mellett. Egy Pitoëff⁵ megjelenése forradalmat jelentett Párizsban, ahová a nagy orosz rendező az újítások friss szelét hozta magával, és hogy milyen eredménnyel, azt a jövő dönti el. Hasonlóképpen állunk az olaszok színházi életével, ahol csak a legutóbbi időkben lendülnek neki sporadikusan újat teremteni vágyó akaratok a színházi kultúra egységének kiépítésére. Londonban varietévé és operettekké züllött a színház, és csak nemrégiben olvashattunk egy érdekes vállalkozásról, melynek szellemi vezére John Maynard Keynes⁶, az oxfordi egyetem volt közgazdaságtan-tanára, aki belátta a helyzet tarthatatlanságát, és Vera Komisszarzsevszkaja⁷, a legnagyobb orosz színésznő, aki fivérével társulva megalapította a Fórum Színházat, az irodalom jelszavát írva fel zászlójára.

³ André Antoine (1858–1943) francia színész, rendező, színiigazgató

⁴ 1913-ban Jacque Copeau által alapított színház Párizs 21. kerületében.

⁵ Georges Pitoëff (1884–1993) örmény származású színházi újító az első világháború előtt hagyja el Oroszországot. Feleségével, Ludmillával Genfben alapít társulatot, (Pitoëff Theatre néven ez ma is működik), mellyel a húszas években többször szerepelnek Párizsban.

⁶ John Maynard Keynes (1883–1946) angol matematikus és közgazdász, a modern makroökonómia megteremtője.

⁷ Vera Komisszarzsevszkaja (1864–1910), a róla elnevezett színház Szentpéterváron ma is működik.

A legutolsó évtizedek fejlődésében volt külön forradalma a színjátszásnak, a rendezésnek, a színpadi keret tervezésének, a színpad irodalmának – a drámának –, de nem volt ezek együttesének, a színházi kultúra egészének. Játshat valaki modern drámát, de ha úgy szaval benne, mint ahogy a múlt századbeli érzelmes lovaghistóriák tirádáit deklamálták, az előadás nem jelenthet értékgyarapodást. Ugyanúgy akkor sem, ha ma valaki a vidéki színpadok díszletanyagával próbálná megrendezni Paul Claudel (1868–1955), Leonid Andrejev (1871–1919) vagy Maeterlinck⁸ valamelyik alkotását. Ma már lehetetlen Shakespeare-t is úgy rendezni, ahogy – hogy messzire ne menjünk – még Reinhardt⁹ is rendezte, mert azóta új elérések teljesülését hozta meg a tovaördülő idő, Reinhardt helyét Berlinben Jessner¹⁰ váltotta fel, Reinhardt pedig jó lett Bécsnek is. Reinhardt, ez a nagyobb koncepciók hiányában frapánsan ható ötletek után kapkodó, kiváló önadminisztrátor ma, ha újat akar mondani – kopizál. Nemrég olvastam legutolsó berlini *Hamlet*-szcenírozásáról, mely teljesen az európai színházlátogató előtt ismeretlen nevű, nagy orosz színpadművész, Nyikolaj Jevreinov (1879–1953) monodramatikus elmélete szerint volt beállítva. Reinhardtnak nincsenek olyan érdemei a dráma fejlődésének kialakításában, mint volt Brahmnak¹¹, az oroszok viszont még kisebb szerepre fokozták le a dráma jelentőségét az előadásban, mely általuk a szuverén rendezőművész megnyilatkozásává vált. Nem lehet tehát egyes nemzetek színházi kultúráját felvenni mértékegységül. Elér-



Szophoklész: *Oidipusz király*, Városi Színház, Berlin, 1929, r: L. Jessner (forrás:akg-images.co.uk)



J. Annenkov díszletterve 1920-ból a Téli Palota ostromát „újrajátszó” agitációs színházhoz. A több mint 2000 fő előadót mozgató produkciót Ny. Jevrejnov rendezte (forrás: Russian and Soviet Theatre, Thames & Hudson. London 2000)

⁸ Maurice Maeterlinck (1862–1949)

⁹ Max Reinhardt (1873–1943)

¹⁰ Leopold Jessner (1878–1945)

¹¹ Otto Brahm (1856–1912)

hető ideiglenes állomásul mindig azt a nívót fogjuk megjelölni, amelyben valamilyen nemzet a legnagyobbat produkálta. Rendezésben az orosz, drámakultuszban és a fejlődés organikus voltában a német, színészi kultúrában a francia és olasz nemzetek fognak színházi kultúránk mérlegének elkészítésénél a szemünk előtt lebegni mint mérték a jelen pillanatban.

A magyar *színészeti* kultúra, eltekintve anorganikusságától, viszonylagosan egy nívón áll a nyugati nemzetekével. Kevesebben vannak a nagy tehetségek, és sokan a közepszerűségek, de ez a nemzet nagyságával, színházi igényeivel és a színésstermelés szükségességének minimálisabb voltával áll egyenes arányban. Hogy az egészen új drámairódalomnak nincs olyan színészgárdája, mint például Németországban, annak az oka a színházi kultúra másik tényezőjének, a rendezésnek színvonalon aluliságában rejlik.

Magyar rendezésről szólva inkább csak arról lehet beszélni, hogy mi minden *nem* történt ezen a téren, mint kritikát gyakorolni olyasvalami felett, ami szorosan egybenőtt az embriójában még olyan ígéretes magyar színjátszás tökéletes dekadenciájával. Mi nemcsak Lessing szavait mondhatjuk el, hogy: *Wir haben Schauspieler aber keine Schauspielkunst*¹², mert nemcsak a színészi játék stílusának folyamatossága tördelődött lassanként az utolsó évtizedek alatt az egyéni megoldások néha csillogó, néha tört fényű, de egységes képet sohasem nyújtó mozaikjaira. Még a díszlet és a kosztüm felfedezése óta organikusan fejlődő színpadi keret saját törvényei után tapogatózó sorsáról is kimondhatjuk, hogy magyar földön sohasem eresztett gyökeret az a fogalom, amit a múlt század még csak rendezésnek nevezett, s ami az utolsó évek rohanó fejlődésében nagyra növe a *színpadművészet* gazdag lehetőségeket rejtő fogalmává lombosodott. Erre a hosszú útra az egyes stíluskorszakok tárt ablakain keresztül tekinthetünk vissza, és amit így a magyar színészet nem érdektelen történetének előttünk elvonuló eseményeiről leszögezhetünk, az nem egyéb, mint a hozzá nem értő, tehetetlen és tétova keresések, próbálkozások – néha, nagy ritkán –, derékba roppanások, újabban szomorú vagy éppen hitvány megalkuvások egész sora. Még gyakrabban a színházi korrupció teljes művészi erkölcstelensége által diktált és üzleti érdekekből megvalósított bolti kiszolgálása a közönségnek. A színházak üzletté alacsonyodásának mai korszakában már fel sem szükséges tenni a kérdést: miért nincs rendezőművészetünk, kimagasló egyéniségű rendezőnk... és egyáltalában – színházi kultúránk?... És hogy a múltban sem volt, azt egyszerű okok magyarázzák. A magyar színjátszás akkor sarjadt, amikor a külföld már hosszú, organikus fejlődésre tekinthetett vissza, és míg a közönséggel kellett élethalálharcot vívnia, nem gondolhatott immanens lehetőségeinek (mint amilyen a rendezés is) fejlesztésére. Későnszülettségének és a magyar közönség színházhoz való éretlenségének köszönheti, hogy kénytelen volt a stílus tekintetében külföldet (elsősorban a hozzánk legközelebb eső Németországot) utánozni. Nálunk sohasem volt *csak* színház a színház. Létrejöttét is egy kívül eső nemzetpolitikai célnak: a magyar nyelv megőrzése és fejlesztése után való

¹² 'Van színészünk, de nincs színjátékosunk'.

vágnak köszönheti. Így érthető tehát, hogy amikor a múlt század közepén már csak pár lépés választotta el attól, hogy a magyar talajba gyökeresedjen, és így ön-maga erejéből fokozza fel saját útjait járó művészetté addig sok törést mutató fejlődését, a nemzeti kataklizma megint kilátástalanságba rántotta magával gyermekkorát élő színházi kultúránkat. Eközben azonban Laube¹³ és Dingelstedt¹⁴ nyomán külföldön már kialakult a *rendező* fogalma, s nálunk még mindig arra szorítkozik minden rendezői tevékenység, hogy valamelyik színész, legjobb esetben maga az igazgató betanítja a darabot. Az akkor megjelenő „ensemble” elve által követelt feltételekről nagyon kevés fogalmuk van a „rendezőknak”. Hogy vannak bizonyos szempontok, melyeknek valamelyike szerint egységbe kell hangolni a színész játékát, arra csak a múlt század végén eszméltek rá, a szempontok *változását* pedig még ma sem akarják tudomásul venni.

A színész akcióját egységbe foglaló keret sohasem fokozódott problémává a magyar rendezők számára. A gazdasági szempontokból mindig elmaradt reformok hiányát éppen úgy megsínylette színházi kultúránk fejlődése, mint közönségünk ízlése. Azé a közönségé, melyet az igazgatók hozzá nem értése, újabban pedig rosszakarata tudatosan nevelt és nevel ma is a dilettáns vásári munka megkívánására és „élvezésére”, hogy annál kevesebb áldozattal és művészi erőfeszítéssel vámolják meg a maguk hasznára a színpadi produkciók olcsó hatásokkal becsalogatott közönségét. Ilyen körülmények között logikus, hogy borzadnak minden lépéstől, mely a művészettel hozná vonatkozásba színházainkat, és a belső értékek felsorakoztatásának bizonytalan fegyverei helyett a napisajtó fizetett reklámjának szócsövén keresztül rontják mind tovább a színpad művészi hitelét. Ma már oda jutottunk, hogy a kritika s a közönség egyaránt jóhiszeműen avatja sikerre közönséges mesteremberek irodalomnak hozsannázott darabgyáripari cikkeit, nem is beszélve az operettnek, ennek az orfeumi attrakcióból züllött hibrid műfajnak nagy térhódításáról.

A színház teoretikusai és alkotó művészei eközben mind több és több problémát láttak felmerülni a külföldi (elsősorban német) színpadokon. Nem elégedett meg a rendező azzal, hogy a játékba vitt bele bizonyos összehangoltságot, „stílust”; az egység elvét kezdte a játék külsőségeire, a színpadi keretre vonatkoztatni. A valóság illúziójának felkeltését tette meg céllá, és ezt igyekezett eleinte a történelmi és anyaghűség, később – az *irodalom* naturalizmusának *színpadi* bukása után – a leegyszerűsödés, stilizálás elve alapján elérni. Hogy mi legyen az a princípium, melynek alapján állva elérni a színpadon az akkor *Gesamtkunstwerk*nek¹⁵ nevezett ideált, azt a költő akaratában, a *dráma* minél teljesebb színpadi megvalósításában és az irodalmi intenciók kihangsúlyozásában találta meg. A színpad azonban szcenikai gazdagodása folytán annyira megtágult kifejezési lehetőségeinek határaiban, hogy a dráma mellé kezdett nőni, a drámát színpadra elevenítő rendező egyéni el-

¹³ Heinrich Laube színműíró, rendező, szízigazgató (1806–1889)

¹⁴ Franz von Dingelstedt szízigazgató, dramaturg (1814–1881)

¹⁵ Gesamtkunstwerk – 'összművészet'



A. Tairov (1885–1950)
portréja 1920-ból

gondolásai pedig a költő szándékaival jutottak össze-
ütközésbe. Reinhardt már egységes akarat alá gyúr-
ja a színpadi játék összes eszközét, és tőle rohamosan
halad a dráma és az *önmagáért való*, művészi lehető-
ségekben gazdag színpad konfliktusa a már említett
Nyikolaj Jevreinovig és Tairovig¹⁶, az első nagy színpad-
művészekig, akik nagy koncepciójú elgondolá-
saikkal megváltják a színpadot az irodalom nyűgétől.
Ők önálló, minden más művészettől független, auto-
nóm törvényű művészetnek fogják fel a színpadot,
alkotó művészévé a *színpadművészt* avatva, aki szuvere-
n módon formálja elő a színpadon adott anyagából
(drámából, színészből, dekorációból és a színpadi me-
chanizmusokból) *saját mondanivalóit*.

Íme, idáig érkezett el az evolúció keresésektől és kísérletezésektől terhesen tova-
sodródó crescendója, hogy ma ígéretesen beszéljen egy új művészet megszületéséről.

Mi valósult meg mindebből nálunk? Van-e egyáltalában rendező, aki nemes va-
luta lehetne külföldön is, a legjobb rendezői értékek országában? Azt hiszem, nem
túlzok, ha kijelentem, hogy – *nincsen*. Vegyük csak sorra, hogy azok, akik a közön-
ség hite szerint a legkiválóbbak ezen a téren, mit is produkáltak tulajdonképpen.

Tavasszal sokat írtak, még több szó esett a Shakespeare-ciklusról, mely e hó-
napban már negyedszer kerül a Nemzeti Színház játékrendjére. Hogy újra sorozat-
ban megy, annak az a pár vörös betű az oka, mellyel mindannyiszor át van ütve
a színház plakátja, valahányszor a nagy brit költő valamelyik darabját adják. Ez a
kis mondat, hogy „*Minden jegy elkelt*”, mint mondják, nyolcvanöt milliót jelent a

színháznak. A pénz sokat beszél,
de most ne érdekeljen a Shakes-
peare-divat mint tömegpszicholó-
giai jelenség, csupán abból a szem-
pontból nézzük a ciklust, hogy mit
hozott a rendezés szempontjából.
Távol legyen tőlünk az, hogy kicsi-
nyelni akarnók a Shakespeare-soro-
zat jelentőségét, amikor jól tudjuk,
hogy Londonban közel egy ember-
öltő óta nem játszották legnagyobb
nemzeti költőjüket. (Párizsban is
ritka eset, ha Shakespeare-t ad-
nak.) Csak néhány félreértést sze-
retnének eloszlítani, amit a pesti kri-
tika hintett el a köztudatban. És



Shakespeare: *Rómeó és Júlia*, Nemzeti Színház, 1918.
A képen bajor Gizi és Beregi Oszkár
(forrás: wikimedia.org)

¹⁶ Alekszander Tairov (1885–1950)

ez az, mintha Shakespeare-nek oly módon való beállítása, ahogyan azt a Nemzeti Színházban láttuk, valami teljesen új volna. A magyar Shakespeare-rendezés történetében tényleg az, de külföldön már régen túljutottak a színpadi beállítás fejlődésének ezen a fokán. Két dologban hozott relatív értelemben vett újítást a pesti Shakespeare-ciklus: az egyik a shakespeare-i időszámítás helyreállítása, a jelene-tek egymásutániségának betartása, amit azelőtt a merev díszletezőmód lehetetlenné tett. A másik nővum valami kompromisszumkeresés a Shakespeare-színpad és a modern díszletes színpad között. Kezdjük ez utóbbin. Shakespeare színpadi megelevenítése mindig egyik legérdekesebb problémája volt a rendezőnek. Kísérleteztek az eredeti Shakespeare-színpad rekonstruálásával, egy mába átértékelt Shakespeare-színpad megalkotásával, azonban mindez művészi kudarccal járt. Nem volt megoldás sem az első, aminek bemutatása csupán színpadtörténeti illusztrációnak hat a legtöbb esetben, sem az utóbbi, mely a müncheni Hoftheater színpadán vallott kudarcot. Ekkor jött a párizsi Antoine Színházban egy Shakespeare-előadás, mely úgy állította be a darabot, hogy a színpad előrészét egy állandóan meglevő, az egész előadáson végig megmaradó, ívelt nyílású fal zárta el a hátsó résztől. A nyílás nyugodt, széles íve mögött egy függönnyt lehetett összevonni úgy, hogy kaptunk egy zárt előszínpadot, melyen pár bútordarab jelezte a miliőt. Ez volt az enteriőrjelenések színpada. Azalatt hátul díszleteztek, és egy pillanatszerű sötétség közben szétment a függöny – mögötte készen állt a következő jelenet dekoratív kerete. Így váltogatták egymást a különböző függönyök és a festői megoldásmód. Ezzel a scenikai megoldással rendezte mintegy egy évtizeddel ezelőtt Georges Duval (1847–1919) a *Hamletet*. Ezzel teljesen analóg a drezdai Schuhmacher rendezői ötlete azzal az eltéréssel, hogy Schuhmacher realizistikusabban gondolta végig ezt az elméletet, és nem zárta le olyan szigorúan tektonikailag az előszínpadot. Ezeknek a rendezéseknek az volt a legfőbb hibájuk, hogy két stílust keverték össze. Amikor függönnyel dolgoztak, a tiszta stilizált keret – akkor újszerű, ma már unalmas, de mindig bizonyos fokig artisztikus – hatását agyonütötték a realitásillúzióra törekvő, perspektivikus, képszerű hatású díszletekkel. Ugyanaz a színész állandóan két különböző atmoszférában él, nem beszélve arról, hogy a szabadter-jeleneteknél mennyire zavaró momentum a két állandó, megépített oldalculissza, amely az előszínpadot zárja le. Ezért jöttek rá már régen odakünn, hogy nem lehet kielégítő a Shakespeare-drámák szempontjából ez az előadásmód. Ma már csak a konzervatív Burgtheater rendez így Shakespeare-t, és azok a színházak, amelyeknek rendezője nem jutott tovább egy évtizeddel ezelőtti divatos megoldások utánérésénél.

Amint ezekből a vázlatos szavakból is kitűnik, ugyanezt csinálja a Nemzeti Színház is azzal a különbséggel, hogy megszorítja a stílusökkenés hibáit. A Burgtheaterban például *A velencei kalmárt* reneszánsz gobelinek megnagyított dekoratív háttére előtt játsszák le a színészek, ami pittoreszk ízt ad az előadásnak, és mindenestre művészebb, mint a Nemzeti Színház vászonra festett házai és viizei. Az előadás különben – eltekintve a színészek felfogásától – részletről részletre analógja a budapestinek.

Minden egyes Shakespeare-drámát végig lehetne követni jelenetről jelenetre, hogyan dobál stílusokat összevissza a rendezés, most azonban csak az említettek alapján azt szögezzük le, hogy íme, ennyire újak és eredetiek a budapesti Shakespeare-előadások.

Ugyanennyi invenciót árul el különben a színház egész vezetése, mint a Shakespeare-darabok megrendezése. Vérszegény repertoárján három dzsentridráma (irodalmiatlan, a közönség szája íze szerint való munkák) és még egy pár egészen gyenge magyar dráma szerepel. Eltekintve a *Tanner John házasságától* és egy naivul szellemeskedő, különben kedves, de jelentéktelen Dumas-tól nem szerepel más darab a Nemzeti repertoárján. Valljuk, hogy a magyar dráma kultusza az első feladata a Nemzeti Színháznak, de ha egy-két szórványos kísérlettől eltekintve nincs igazi jó magyar dráma, miért kell éppen a gyengék kultuszát úzni? Hiszen olyan gazdag a világirodalom értékekben. Nem nagyobb kultúrtett volna-e ezekből műsorba illeszteni néhányat? Aztán itt vannak a modern irodalom ma már klasszikus alakjai. Hebbel¹⁷, Ibsen¹⁸, Hauptmann¹⁹, Maeterlinck²⁰, D'Annunzio²¹. Miért nem kultiválja ezeket, ha már tradíció nem belemenni az új irányok forrágába, és onnan ragadva ki biztos ítélettel az értékeket, lovaggá ütni az irodalomnak ma még kóbor, de érdekesen merész harcosait?

De gyerünk tovább. Lássuk, mit produkáltak azok, akiket a köztudat rendezői értékeknek tisztel még. Itt van például Bárdos Arthur (1882–1974), aki valamikor az irodalom jelszavával jött, és amikor látta, hogy nem jó üzlet ugart törni Budapesten, sokkal könnyebben is lehet érvényesülni, átnyergelt az irodalom és művészet görögtüzébe, a lelkiismeretes közönségkiszolgáláshoz, és ma Szenes Bélák és Vajda Ernő favorizálója. Beöthy László (1873–1931) sohasem lépett fel művészeti ambíciókkal, és irodalmárallűrökkel sem dolgozott. Nyíltan a rideg üzletember, számító, mint Bárdos, akinek invenciótlanságára és rendezői fantáziátlanságára csak két kis példát említek fel. Évekkel ezelőtt még a Belvárosi Színházban színpadra került a *Dandin György*. Bárdos ötlet hiányában egészen lényegtelen, csak technikai módosításokkal lemásoltatta az Ernst Stern és Heinz Herald által kiadott *Reinhardt und seine Bühne*²² című, elterjedt könyv 57. oldalán levő dekorációját és a figurák kosztümjeit. Annak a „tervezőnek”, akinek a neve a magyar színlapon állott, csak annyi dolga volt, hogy a színeket megjelölte a mintákon, mert hát a képek csak egyszerű szürke nyomatok voltak.

Hogy pedig azt is megmutassa, őtőle sem állanak távol a modern irányok, Crommelynck²³ szerencsétlenségére pont ennek a kitűnő belga költőnek remek darabját, *A csodaszarvast* választotta ki a viviszekció számára, és úgy agyonren-

¹⁷ Friedrich Hebbel (1813–1863)

¹⁸ Henrik Johan Ibsen (1828–1906)

¹⁹ Gerhart Hauptmann (1862–1946)

²⁰ Maurice Maeterlinck (1862–1949)

²¹ Gabriele D'Annunzio (1863–1938)

²² *Reinhardt und seine Bühne* 'Reinhardt és színháza', 1919.

²³ Fernand Crommelynck (1886–1970)

dezte, hogy egyenesen ért-
 hetetlenné vált a publikum
 számára. Márkus Lászlóval
 (1981–1948) terveztetett
 egy álexpresszionista díszle-
 tet, aminek semmi köze sem
 volt a darabhoz. Azt hitték
 ugyanis, hogy az expresszio-
 nizmust, amelyet külföldön
 már rég túlhaladtak, és róla
 csak mint halott irányról be-
 szélnek, csak úgy ki lehet
 rázni a mandzsettából, és ha
 ferdére szabják az ajtót, meg
 ötszögletű tükröt akasztanak



A *Dandin* György szcenírozását bemutató két lap
 E. Stern és H. Harald Reinhardt *und seine Bühne* című könyvéből

a falra, az már expresszionizmus. A színészek annyiféle stílusban játszottak, ahá-
 nyan voltak – egyedül a tehetséges Maklár Zoltánt (1996–1978) nem tudták el-
 rontani. Azóta még ezt a kis irodalmat is megbánta Bárdos, és sietett két magyar
 szerzőnek nagyon gyenge darabjával kimenteni magát a közönség előtt.

A darabot betanító szürke rendezőfiliszterek nagy hadáról nem is beszélve, és
 nem említve a színész rendezőket sem, kiknek abszurd intézményét éppen ideje
 lenne már megszüntetni, talán egyedül Márkus László az, akiről érdemes elmon-
 dani, hogy minden különösebb hivatottság nélkül űzi mesterségét. Eddigi rende-
 zései – még egy *Peer Gynt*, egy *Orléans-i szűz* – sem hoztak olyan szempontokat,
 melyeknek néma jelbeszédén keresztül egy koncepcióval rendelkező egyéniség
 körvonalait láthatnánk kibontakozni. Csak a pesti kritika naivitásának köszön-
 hető, hogy nagy rendezőkké deklarált olyanokat, akik tulajdonképpen csak le-
 járt nagyságok ügyetlen epigonjai. Hol van az az ember, aki olyat adott a ma-
 gyar színházi kultúrának, amit *csakis* ő adhatott, olyat gondolt, amit másnak
 még nem jutott eszébe végiggondolni, és úgy vitte véghez, ahogyan csak ő tudta
 megvalósítani?...

A teljesen kilátástalan jelennél még szomorúbb a
 jövő, amelynek problémája a rendezőnevelésben csú-
 csosodik. A rendezést ugyan még annyira sem le-
 het tanulni, mint a színjátszást, mert ez az a terület
 – különösen, ha a színpad jevreinovi formájára va-
 gyunk tekintettel –, ahol csődöt mond az elméleti-
 leg legképzettebb agy is, ha nem vérbeli alkotó mű-
 vész. Az autodidaxis metódusa talán itt alkalmazható
 legtöbb eredménnyel. A rendezésnek azonban van-
 nak bizonyos technikai tudást igénylő előfeltételei is,
 és ezt, ha valaki bizonyos ideig színháznál voltotörkö-
 dik, nagyon könnyen megtanulhatja. Nálunk legjobb



Ny. Jevrejnov (1879–1953)

esetben is kreálódnak újabb és újabb tucatrendezők, legtöbbjükét azonban egyszerű protekció avatja a legnehezebb feladatok epigon megvalósítójává. És mit lehet tanulni egy fiatalembernek egy legjobb esetben avult, leggyakrabban azonban hit nélküli és művészileg erkölcstelen rendezői ideológia saját pozíciójukat féltő képviselőitől? Áttörhetetlen falanx az, mely jól bevált rendezői eszközök konzerválásával áll az újat, többet – művészetet – akarók és a félrevezetett, ízlésében megromlott közönség közé, hogy álláspontját az „*íme, ez kell a közönségnek*” hitvány jelszavával védje meg. Ily módon előre lehetetlen, hogy változás történjék a mai viszonyokban, mert még generáció sincs, mely hittel és tehetséggel vegye fel a harcot színházi kultúránknak e régi Achilles-sarkával, a mai „rendezéssel” szemben.

És most, miután összetörtük az értékek tábláit, hogy új igazságokat próbáljunk felróni a romokra, bizonyára sokan hasonlóságot fognak felfedezni az itt elmondottak és azoknak a cikkeknek a hangja között, amelyek Babérossy Leander álnév alatt jelentek meg néhányszor egy-két lapban. Befejezésül elmondom találkozásoamat ezzel az egzotikus álnevű úrral, akire nagyon sokan haragusznak a tehetetlen düh érzésével, mert elégedetlen. Semmi sem elég jó neki – mondják a mérgesebbek; túl sötéten lát – mondják az elnézőbbek. A gúnyolódok reformátorának nevezik, és sokan kacagnak rajta, pedig én már régebben rájöttem arra, hogy ő az én felébredt lelkiismeretem, és mindazoké, akik feleszméltek a látásra. És amikor írni kezdtem ezt a felolvasást, észrevétlenül odaült asztalom sarkára, és szomorúan beszélni kezdett:

– Hát azt hiszed, ha majd felolvasod az előtt a néhány ember előtt ezeket az egymás alá rótt sorokat, rögtön fénylő szemekkel széled szerte mindenki, mint a pünkösdi apostolok... hóna alá kap öt kötet esztétikát, dramaturgiát, színészetelméletet, színpadművészeti, rendezői tanulmányt, és beleássa magát a szavak és gondolatok rengetegébe, hogy fogékonyra porhanyósítsa lelke ugarát a magasabb rendű esztétikai élmények, új szépségek számára, amiknek nincsen még alkotójuk a magyar glóbuszon?

– Te, a pesti kritika Don Quijotéja beszélsz így – mondtam neki –, te, aki szélmalomharcot folytatsz a megmásíthatatlan ellen, és már jó párszor elmondtad előttem: a tehetetlenségnek micsoda buja tenyészete a pesti színházi élet, hogyan kompromittálnak nálunk emberek dolgokat és dolgok embereket?

– Igen – vágott közbe megint ő –, a Don Quijoték halálos ágyukon mindig megtérnek, és megbánják, hogy világi, hiú dolgokkal foglalkoztak... Én *előbb*, még idejében megejtettem a lelkiismeret-vizsgálást, és most gyónok neked:

Hát lásd – igazad van... De mit változtat ez a tényeken? Rossz X., rossz Y. – *kikkel* cseréled ki őket? Ki álljon a helyükre, ha félretoltad az elmélet fehér-fekete kockás mezőin, mint a sakkfigurákat?

Hol az az érték, amelynek foglalatát ma olcsó üveggyöngyök bitorolják? No és ha idecsődíted a világ minden tájékáról a Tairovokat, a Nyikolaj Jevreinovokat, a Jessnereket, hát ki tudod cserélni a – közönséget?... A minden magasabb rendű iránt érzéketlen, kabaréviccekre éhes, legjobb esetben tudatlan és smokk embernyáját, amely kéjesen habzsolja a legfrissebb pletykákat, és nevet, ha valamit nem

ért?... Azt mondtad, hogy minden nemzetnek olyan színházi kultúrája van, amelyet megérdemel – igazad van! Mi *ilyet* érdemlünk.

– De – próbáltam ellenkezni veled, és védtem azt, amiről tudtam, hogy nem igaz – tévedsz... a pesti közönség rajong Shakespeare-ért, Csehov táblás házak előtt megy, és a francia malacságok színháza Ibsent mutat be...

– Naiv ember... nézz csak egyszer a közönség szeme közé. Lebbentsd fel egyszer a homály függönyét, mely a nézőteret takarja, miközben ágálnak a színpadon, és látni fogod, milyen lomhán hullámszik az unalom fekete folyója a zsöllyék fellett. Milyen kétségbeesetten erőlködik végig az estét, hogy elmondhassák: én végignéztam a Shakespeare-ciklust... én láttam *Ivanovot*... Ó, az irodalom!... és ezt úgy mondják, mintha a tőzsdeárfolyamok táncában megszedült lelkeségüket akarnák elpihentetni ezekben a szavakban, pedig nem játszik nagyobb szerepet életükben, mint egy új szabású nyakkendő vagy zakóöltöny: levetik, és ha holnap más szín a divat, másképp svájfolja a szabó, újat rendelnek... De ma ez a divat, és a divat minden! A divat ostyájában még az irodalom keserű piruláját is képesek lenyelni...

És talán kultúra egy Wedekind, két Ibsen, három Csehov? Hol van a drámakultusznak az a jogfolytonossága, ami a legutolsó német városban is megvan? Hol van mindaz, amit *nem* adnak? Hiszen megmondtad, *miért* nem adják! Miért nézel mégis rebtent szemekkel rám, mikor keresed a szavaim mögött a „mené mené tekél úfarszin”²⁴ némán kimondott hangjainak csengését?...

– És mondd, ki tudod-e cserélni a kritikusokat, ha már minden megváltozott? A zsurnalisztika nagy elhivatottsága az élet mássá formálása szempontjából ott súlyosodik-e azoknak a vállán, akik nyíltan vagy öntudatuk küszöbe alatt kicsinyes szellemi klikkek érdekeinek láncolva főpróbáról főpróbára beülnek az első zsölygyesorokba, unott arccal és unott lélekkel, mintha csak mondaná a tekintetük: mit tudom, mi a jó és mi a rossz? Megtanultam öt értékelő „szak”-kifejezést, hat zsurnalisztikai kitélt, szempontokat, amiket sohasem revideáltam felül, úgy igazán, mélyére nézve a dolgoknak... Hallottam ezeregy helyről, hogy X. nagy író, tehát nagy író, és hallottam, hogy Y. vagy Z. nagy művészek – tehát akkor bizonyára nagy művészek. Sohasem hallottam furcsa nevű idegen urakról, és még kevésbé arról, hogy miképpen rendeznek. Na igen, hát Reinhardt... Ő a legmodernebb rendező. De énnekem nagyon tetszik Bárdos Arthur vagy Márkus László is! Ők is kitűnő emberek utóvégre!...

– És most toljuk ki szempontjaink határait olyan messzire, ahonnan minden nagyon kicsi lesz, és nem fontos már Budapest sem, csak az Ember... (Ő csak beszélt tovább, és minden elkövetkező szó vádló kalapácsütés volt a számomra:) Képzeld, hogy minden ideálisan tökéletes, közönségtől a direktorokig... valami mindig van még, amiért el lehet mondani, hogy *difficile est satiram non scribere*²⁵...

²⁴ „mené mené tekél úfarszin” (arámi) jelentése itt: ’megmérettél és könnyűnek találtattál’

²⁵ „difficile est satiram non scribere” (latin) jelentése: ’nehéz szatírárt nem írni’ vagy: ’gúnyolódni könnyű’



Karl Jakob Hirsch: A *Nyugat bukása*, Hans Reimann zenés játékának plakátja 1923-ból (forrás: artnet.com)

Figyeld csak meg a színházért való rajongást mint egyszerű tömegpszichológiai jelenséget... a színészbálványozást... a dicsérő szuperlatívuszok elburjánzását... egyes férfi és női primadonnák hisztériás istenítését: tudod, mi jut eszembe, ha erre gondolkodok? A hanyatló Róma, mely már érezte a levegőben lebegő, reá lesújtani készülő barbár ököl súlyát, és eszeveszetten tombolt a nagy mámortornák porondján... Bizánc jut eszembe, melynek kapuját már döngette az ellenség, és benn még mindig azzal szórakoztak, hogy színésznők kormányokat buktattak meg... Hát lehet színházi kultúráról beszélni, mikor a fehér ember egyetemes kultúrája már 1914-ben utolsót vonaglott, és ma már rothadó tetemén táncol egész Európa? A nagy *Untergang*

des Abendlandes legigazibb jele az a teljes etikátlanság, melybe lesüllyedt a mai ember, ahogyan az emberi szolidaritás érzésének legkisebb megmozdulása nélkül tudja nézni egy nemzet céltudatos meggyilkolását... Egy szava nincs, egy megrezzenő gondolata, pedig tudja, hogy ma a világ eresztékei inognak és csikorognak. A római szenátusban akadt férfi, aki Karthágó mellett szólalt fel, de ma nincs senki, aki belesikítsa ebbe az életnek csúfolt valamibe a vészjelet: *hová?*... Amikor az élet legprimerebb szükségleteiért kell verekedni, amikor Berlin utcáin mint kivert farkasok kóborolnak éhes embercsordák, hogy raboljanak és lopjanak, amikor mindent, ami előbb igazság volt, hazugsággá aljasítanak, és nemzetek megcsúfolják az ember nevet – fontos-e, hogy mit játszanak a színházban és hogyan? Fontos lehet-e, hogy ma ki lépett fel itt vagy ott, és szerepét „jól alakította”-e? A széthulló Európa fekélyes testén élő kis emberpondróknak probléma-e még a festett kulissza és az elmondott szöveg hangsúlya?... És ezen a ponton az a szomorúan lebillent mérleg, amit felállítottál a mi színházi kultúránkról, mindenestől beletáncol az értékek relativitásának abba a mindent megsemmisítő, borzasztó kohójába, aminek látása túl van Dante hatalmas vízióján is... Ezt láttam én meg, és ezért mondom néked, hogy túl a színjátszás jelentőségének vitásságán, túl minden álkultúrproblémán szégyellheti magát az, aki foglalkozik ezekkel az efemer, súlyukat veszített kérdésekkel, és szégyelld magad te is, hogy adva volt másfél óra, amikor rendes, komoly dolgokról szólhattál volna emberekhez, nem találtál egyéb témát, mint ezt a legposványosabbat...

Így beszélt hozzám ő, az én megszólaló lelkiismeretem hangján, és én most is véresem, mélyen érzem, hogy igaza volt.

A rendezőnevelés és a színészképzés problémája²⁶

A magyar színházi kultúra legnagyobb jelentőségű problémája: az új színházi generáció nevelése. A jövő képe attól függ, milyen lesz az új színész- és rendezőnemzedék. Ma – mindenki érzi – valami nincs jól, kérdések, hiányok, mulasztások, tévedések káosza kavargat a világos, céltudatos rend helyett. Bizonytalanságok és akadályok e területen minden előrejutást elbuktatnak. A baj bonyolult: szociális, gazdasági, művészi, politikai okok és jelenségek szövedékéből nehéz kiragadni egy szálát, az egésznek a megmutatása pedig egy egész színházi „kultúránk” mérlegét felállító bátor könyvben volna csak lehetséges. Mégis megkíséreljük a címben felvetett kérdés felvázolását. Ha a megoldásjavaslat utópiának tetszik sokaknak, ez annál inkább kell hogy sarkalljon mindenkit a megközelítésére, látva a nagy szakadékot, ami a valóság és az ideális állapot közt fennáll.

I. Az igazi művész legfőbb ismertetőjele, hogy egyetlen erő hajtja a bármilyen irányú alkotásra: valamilyen formában kitörni, kifejeződni akaró mondanivalóinak önmegnyilatkozást, objektíválódást sóvárgó kényszere. Amit ezáltal mellékesen elér – siker, hírnév, vagyon –, az nem lehet cél senki számára sem, bár igen sokszor úgy látszik, mintha ilyen, a művészi alkotáson kívül álló mellék-„célok” is eredményt hozhatnának az életben. A fiatal színházi nemzedék legnagyobb betegsége, melyből az összes többi bajok erednek, a tiszta céltudat hiánya. Ennek a tiszta céltudatnak újra való felébresztése a lelkekben a legfontosabb és legsürgősebb feladat.

Színházi kultúránk sokat emlegetett művészi csődjének elsősorban az az oka, hogy a színész nevelését nálunk igen elhanyagolták, a rendezőt pedig egyenesen semmibe vették. Általános a téves közhit, hogy a tehetség elegendő a művészi hivatásnak ezen a sokak által pályának felfogott területén, és semmi szükség nincs – vagy csak igen kevés szükség van – a tanulásra.

Az kétségtelen, hogy bármilyen alapos és hosszadalmas tanulás sem tesz senkit sem művésszé, és zseniális egyéniségek igen sokszor maguktól rájöttek a technikai eredmények elérésének nyitjára. A nevelés azonban megkönnyíti a talentum kibontakozását, megóvja a modorosság rideg formáiba merevedéstől, fogékonnyá teszi az egyént termékenyítő impulzusok befogadására, és alkalmassá a művészi mondanivalók hiánytalan közlésére. Az intuíció által megragadott és kifejeződésre váró lelki tartalmak objektíválásához nagyfokú technikai tudásra van szüksége a művésznek, és amíg nem lesz adekvát ez a közlés, amíg nem szuggerálja ugyanazt az élményt, mint ami létrehozta – az alkotás a dilettantizmus körén belül marad. A technikai tudás ugyanúgy szárnya a muzikusnak, piktornak, íróknak, mint a színésznek... Ha nem csodálkozik senki azon, hogy egy-egy hangszeren való játék tökéletes elsajátításához tíz-tizenöt évre van a tanulóknak szükségük, ne csodálkozzék senki azon se, ha azt mondjuk: legalább ugyanennyi időre van szüksége a színésznek is, míg a testét és hangját alkalmassá teszi a színészi feladatok megoldására. Ezzel szemben a

²⁶ *Színészújság*, III. évf. 5. sz. 1929. május 15–június 15. 12–14.



Rákosi Szidi 1930-ban végzett tanítványai körében
(fotó: OSZK, forrás: stefan2001.blogspot.hu)

helyzet ma az, hogy egy-két év alatt akar mindenki „befutni”. A színészjelölt beíratkozik például valamelyik magán-színiiskolába, ahol beverkliztetnek néhány szerepet vele, azután kieresztik őket a színpadra azzal, hogy kész színészek. Olyan ez, mint ha a kezdő zongorista megtanult eljátszani egy Chopin-valcert, egy Mozart-szerenádöt és egy Beethoven-szonátát, de ha ezenkívül eléje tennének egy más kottát – akár

ugyanezektől a zeneszerzőktől –, kezét se tudná megmozdítani. Adjanak csak egy ilyen „vizsgázó” növendéknek oda bármilyen szerepet, amit közepesen vagy rosszul nem tanult be az iskolában, még távolról sem fogja azt megérteni, az alakot meglátani és átélni tudni, nem hogy életre kelteni! És nem állunk jobban ebből a szempontból a hivatalos színiiskolákkal sem, amelyekben talán valamivel részletesebb, de kiindulópontjában és egész rendszerében ugyanolyan téves menetű a tanítás, mint a magán-színiiskolákban.

Színiiskoláink ontják a színészproletárokat, akik közül a félig való felkészültség miatt számos tehetség kallódik el, mert az élet gyakorlatát csak kevesen tudják tanulságnak felhasználni. A kenyérért való harc, a kicsinyes intrikák és a színészélet sok szociális nyomorúsága csakhamar elfeledteti velük, hogy továbbképezzék magukat minden irányba, és megálljanak ott, ahol az iskolából kikerültek. Az élet és a gyakorlat legtöbbjük számára csak egy pluszt jelent: rutint.

A magyar színházi kultúra belső megújítása csak az új generáción keresztül lehetséges. Ebből a célból törvényes rendelettel kellene megakadályozni a színésznevelés terén a kuruzslást, a Színiakadémiát pedig teljesen új alapokra kellene fektetni.

II. Az új Országos Színművészeti Főiskola tizenkét osztályból állana. A színpadra lépés az iskola elvégzésétől függene, de bizonyos határokon belül lehetséges lenne – különös tehetség által indokolt esetben – egyes osztályok rövidebb idő alatt való elvégzése és összevont vizsgák tétele más iskolák példájára. Az első osztályba legalább a tíz évet betöltött gyermekeket lehetne felvenni, akik a középiskolai tanulmányaikkal párhuzamosan heti háromszor két órában speciális tornát és lélegzetvételt tanulnának, hogy testüket hozzáfjlesszék a színészi feladatokhoz. Négy éven keresztül fonetika, karbeszéd és karének, csoporttorna és mozgásművészeti kórusmunka lenne a feladatuk, hogy az együttműködés, a közös munka szeretete, az ensemble-szellem kifejlődjön bennük, és később a rendező által egységes elv alapján formálható legyen produkciójuk. A következő négy év az egyéni nevelés munkáját helyezné előtérbe, amit a beszélőkórusok magasabb rendű és komplikáltabb feladatainak megoldáskísérletei ellensúlyoznának. A szavalás olyan önálló melléktanulmány lenne, mint a pikktúra mellett a művészi grafikai eljárások tanítá-

sa a képzőművészeti főiskolákon. Az engedelmes orgánium mellett az engedelmes test mozdulatkészsége ezekben az években a modern orosz balett táncosainak vagy a hasonlóképpen gyermekkortól kezdve tanuló kínai színészek kifejezőképességét kellene hogy megközelítse. Az utolsó négy év színpadi munkában telne el. A színészjelölt megismerkedne a legkülönbözőbb korok és nemzetek számos drámafigurájával, nemcsak tartalmi kivonatból, de élményszerűen, mint alakítási feladattal. Részletes színészettörténeti stúdiumok rávezetnék saját működési területének magasabb szemléletére és a differenciált stílusproblémákra. Nem lehetne drámaalakot említeni, aki tisztán és világosan ne élne benne, az általa elérhető legtökéletesebb megelevenítési formával együtt. Legkevesebb huszonkét éves lenne a színész, amikor kikerül az iskolából. Ezt hároméves gyakorlat követné az állam által fenntartott Stúdióban, ahonnan azután szétszélednének az ország legkülönbözőbb színházaiba.

Azt kérdezhetné valaki, hogy ki tudja tíz-tizenegyes éves korában – mi lesz. De például a balettot nem korábban kezdik-e tanulni? Az első évek sok száz tanulója fokozatosan lepadna nyolc év alatt negyven-ötvenre, és a tizenkettedik év végén nem maradna több, mint huszonöt-harminc ember, a legjava. Máshonnan nem lévén utánpótlás, ezeknek kenyere biztosítva lenne. Szigorú rostával a négyes évciklusok végén mindig lehetne segíteni azon, ha túlszorodás fenyegetne. A külföldi ösztöndíjakat az Országos Színművészeti Főiskolára is ki lehetne terjeszteni, és a gárda elitje külföldön szerzett tapasztalatokkal kezdené meg hazai munkáját. Külön rendezői tanszék lenne, melynek hallgatói a Stúdióban rendezendő előadással *gyakorlatban* és valamilyen új rendezői gondolat kifejtésével *írásban* tennének tanúságot alapos felkészültségükről.

III. A rendezőnevelés kérdése a legkorszerűbb gyakorlati színház- művészeti problémák egyike. Berlinben az egyetemen tanítják a színpadi rendezést! Talán nem lesz érdektelen és tanulság nélkül való röviden ismertetni az itt folyó munkát.

A színház gazdag problémáival – mint ismeretes – Németországban négy egyetemi Színházstudományi Intézet foglalkozik. (Münchenben, Kölnben, Berlinben és Kidben működik ez a négy „Theaterwissenschaftliches Institut”, melynek tudományos munkájáról más alkalommal számolok be.) Nemcsak elméleti kutatómunka folyik ezekben az intézetekben, hanem gyakorlati is. A múlt év decemberében bekövetkezett haláláig Prof. Ferdinand Gregori (1870–1928), a német színjátszás egyik legkiválóbb alakja tanította a rendezést. Nagy, komoly színészi és színházvezetői sikerek, úttörő érdem a modern színjátszó stílus kialakításában – Gregori alkalmazta jóval Reinhardt előtt, a naturalizmus fénykorában az első stilizáló színpadképet –, egy sor elsőrangú színházelméleti szakmunka: ez volt Gregori nagy életműve. Maradandó művein kívül tanítványainak serege őrzi emlékét.

Hogyan folyik a rendezőképzés a berlini egyetemen?

A Színházstudományi Intézet tantermében egy kis kísérleti színpad áll, ezen gyakorolják a növendékek a színpadi rendezést. Az első évben a tanár vezetése mellett, a másodikban önállóan. A hallgatók maguk játszanak, a fontosabb szerepekre örömmel jönnek színinövendékek. A bemutatókat gondos munka előzi meg. A rendező kiválaszt egy kis darabot vagy jelenetet, elvégzi az általa szükségesnek

tartott dramaturgiai változtatásokat. A meghúzott rendezőpéldányt a Regie-Arbeitsgemeinschaft bármely tagja megkaphatja és tanulmányozhatja. Ezenkívül aki kritikát akar gyakorolni egyes produkciók felett, megjelenik néhány utolsó próbán, és feljegyzi észrevételeit. A „bemutatók” a primitív kis színpadon, a hiányos eszközök segítségével és a tökéletlen színészekkel természetesen csak jelezni tudják, s nem megvalósítani a rendező céljait, szándékát, ezért a kritika sem terjed ki a színesi produkciókra, hanem kizárólag a vázlatosan érzékeltetett rendezői alapelgondolás helyes vagy helytelen voltával foglalkozik. Az előadásokat pár nap múlva közös megbeszélések követik. Mindez teljesen önállóan, a tanár aktív beavatkozása nélkül. A rendezés tanára legfeljebb a végső tanulságokat foglalja össze.

IV. Az egyik ilyen előadáson Hans Sachs (1494–1576) egy rövid bohósága, a *Peer Gynt* örültekháza-jelenete és Wilde²⁷ *Salomé*ja került színre. A Hans Sachs-komédia az egykori Meistersingerbühne²⁸ hangulatát próbálta meg újratereíteni. Fölpeckelt, magas dobogó, hátul keresztben egy kötélén függöny – ez volt a „színpad”. A sűgő elöl, a nézők által láthatóan foglalt helyet. A női szerepet is fiú játszotta. Harsogó derűtség fogadta e ma is hatásos, jóízű, darabos tréfát, a sok száz éves kabarédarabot.

A *Peer Gynt* örültekháza-jelenetének inszcenálására erősen hatott a moszkvai Akadémiai Zsidó Színház igazgató-rendezője: Alekszandr Granovszkij (1890. Ritmikus, expresszív mozgások, dobogások, énekek kísérték a szavakat. 1935) Hatásos volt, de ez az elv az egész drámán nem vihető következetesen keresztül.

Legkevésbé sikerült a *Salomé*. A dráma három főhősre volt leredukálva. Az összes mellékszereplő elmaradt. Értelmetlen a kezdet és a vég: világos a színpad, bejön egy szaxofonos, és valami bizarr melódiát játszik, mire lassan éjszaka lesz, erre eltűnik... ugyanő kíséri Salomé táncát... A végén megint megjelenik, muzsikál, mire lassan szertefoszlik az éjszaka, és a világos színpadra borul rá a függöny. A szereplőket stili-

záltnan mozgatta és beszéltette a rendező. A Jochanaan–Salomé-jelenet szerintem teljesen elhibázott volt. A próféta majdnem szerelmesen ölelgette Salomé, csak a szíriai ifjú halálánál eszmélt magára, és fájdalommal, szeretettel, gyengéden mondta: „Légy átkozott!...” Jó rendezői mozzanat volt, hogy ettől kezdve Salomé csaknem hipnotizáltnan ült, maga elé meredve. Heródiás, mikor kijött az urával, látható örömmel, szadista élvezettel nézegette a hullát és a vért.



Alexandra Exter díszletterve Tairov 1917-es *Salomé* produkciójához (forrás: Russian and Soviet Theatre, Thames & Hudson. London 2000)

²⁷ Oscar Wilde (1854–1900)

²⁸ Meistersingerbühne – ’mesterdalmokok színpada’

Rengeteg tanulsággal jár a rendezőjelöltek számára egy-egy ilyen előadás és a bírálatok megvitatása. Nem elméleteket kapnak, hanem maguk kísérletezik ki az eredményeket. Önállóak! Talán nem véletlen, hogy Németország és elsősorban Berlin jár a színpadi rendezésben az európai nemzetek élén.

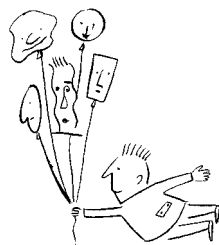
V. A megreformált színésznevelés és a bevezetett rendezőképzés által érhető csupán el színházi kultúránk decentralizálása. A három vidéki egyetemi város²⁹ és Miskolc színházának vezetését a város és az állam közösen vették kézbe. E négy hely, mely Budapesttől függetlenül irányítaná a maga színházi kultúráját, önálló kezdek kiindulópontjaivá válva az új rendezők és színészek munkája nyomán rajokat bocsátana ki minden irányba, s így a legkisebb vidéki színházban is európai színvonalú előadás jöhetne létre. Az egész magyarság irodalmi, művészeti, színházi és általános esztétikai ízlésfejlődésére minden bizonnyal messze időkre kiható módon gyakorolna hatást ennek a reformgondolatnak a megvalósítása. És a fiatal színész nagyobb kedvvel indulna vidékre, mint maradna Budapesten, melynek nagyvárosi lármájában nehezebb belső művészi sugallatokra hallgatva élni, mint bárhol a magyar glóbuszon.

²⁹ Pécs, Szeged, Debrecen

Antal Németh: "Look, Is This What the Audience Needs?"

Two Writings on the State of Domestic Acting

Two early papers by the future Nemzeti Színház (National Theatre) director are published now in the Antal Németh series. The first one, titled *Színházi „kultúránkról”* (*On Our Theatre 'Culture'*), read out by the barely 20-year-old author at the Zeneakadémia (Music Academy) in 1923, is preoccupied with the reason for the low level of Hungarian theatre. In Németh's view, it is due mainly to the lack of training in stage direction, which is also the obstacle to a modern troupe of actors granting success for new European dramatic literature. This situation stems, on the one hand, from the fact that Hungarian-language acting, which was institutionalised belated in 1837 only, had to experience yet another historical cataclysm in the middle of the 19th century, following the 1848-49 revolution and war of independence; and on the other hand, from the new business mentality, which – in opposition to the great European innovators of the age (Reinhardt, Tairov, Yevreinov) – does not reckon theatre as autonomous art but as an economic enterprise entrapping audiences. The second writing, titled *A rendezőnevelés és a színészképzés problémája* (*The Problem of Stage Director and Actor Training*) and published in 1929, first outlines the complex programme of actor training, with a three times four-year period from age ten, modelled on ballet schools and oriental traditions, considered ideal. In the field of courses in stage direction, the author regards the practice established at the University of Berlin as exemplary, emphasizing that candidates there do not learn the professional skills through theoretical studies but through practice, experimenting independently. Finally he discusses the necessity of the decentralisation of domestic theatre culture, the bases of which should, in his opinion, be university towns (Pécs, Szeged, Debrecen) and Miskolc, in order to have a production of European standard made even at the smallest theatre in the country.



„Ez egy kivételes hely”

Hosszú Máriát Szász Zsolt kérdezi

A jelenlegi Nemzeti Színház megépülése óta dolgozik a teátrumban Hosszú Mária (ahogy mindenki ismeri: Marcsi) mint színházi titkár. Igazgatók jöttek-mentek, ő maradt, és máig büszke arra, hogy aktívan jelen volt az új épület átadásának történelmi pillanatában, tanúja volt az első próbáknak és előadásoknak. Lapunk szerkesztője, Szász Zsolt a színházhoz való kötődésről, hűségéről kérdezte őt.

– *Az a tapasztalatom, hogy a portástól a színgazgatóig bárki, aki színházban dolgozik, fiatalon valamilyen meghatározó színházi élményt élt át, „megfertőződött”, és erős benne a közlési vágy. Te mikor találtál rá a színházra?*

Diákkoromban nagyon sokszor mondtam verset, voltak amatőr színjátszó körök az iskolában. Már akkor nagyon szerettem a színház közelében lenni, sokat olvastam színészekről, mert a nagymamámnak voltak ilyen jellegű könyvei, színészportrék például. Csepelen jártam általános iskolába, ahol a magyartanárnom szerencsére nagyon sokszor vitt minket színházba, és kialakította bennem a színház iránti érdeklődést. Aztán mégis egy közgazdasági szakközép következett.

– *Mennyire volt kirívó ez az érdeklődésed abban a közegben?*

Elégé kirívó volt. Ráadásul én nemcsak az irodalom és a színház iránt érdeklődtem, hanem még néptáncoltam is, hosszú időn keresztül. Nagyon erős volt Csepelen a néptáncokultúra. Tízéves koromtól sokat voltam néptáncosként is színpadon, és így a szereplési vágyamat is ki tudtam élni. Olyanok tanítottak, mint Novák Tata¹, Foltin Joli² néni, Kovács Gerzson Péter³.

¹ Novák Ferenc, a Nemzet Művésze címmel kitüntetett, Kossuth- és Erkel Ferenc-díjas magyar koreográfus, rendező, etnográfus, érdemes művész

² Foltin Jolán, a Nemzet Művésze címmel kitüntetett, Kossuth- és Erkel Ferenc-díjas magyar táncművész, koreográfus-rendező

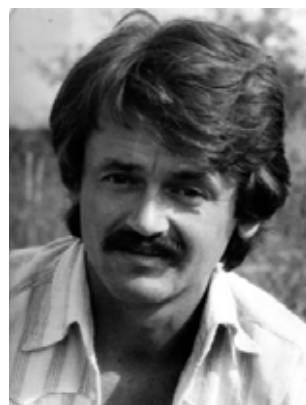
³ Kovács Gerzson Péter koreográfus, rendező, látványtervező, a TranzDanz és a MU Színház egyik megalapítója, művészeti vezetője

– Szüleid is hasonló érdeklődésűek voltak?

Édesanyám igen, őt is sokszor vitték az Operába, és ő is már fiatalon nagyon szerette a színházat. Szüleimmel sokszor mentünk színházba gyerekkoromban. Főleg az Arany János Színházba jártunk, ami akkor gyermek- és ifjúsági előadásokat játszott. Tizenháromszor láttam például a *Tom Sawyer kalandjait*, az akkor Huckleberry Finnt játszó Sirkó Lászlóba⁴ fülig szerelmes voltam. Aztán ez oda vezetett, hogy amikor '86-ban leérettségiztem, már teljesen biztos voltam abban, hogy színházban szeretnék dolgozni, de azt is világosan tudtam, nem mennék színésznek, mert nem vagyok elég exhibicionista ehhez a hivatáshoz. Már volt némi rálátásom, hiszen Anna tanárnő elvitt minket nyílt napokra, amikor beleshettünk a kulisszák mögé, nézhettünk próbát, ezért már nagyjából tudtam, kinek mi a dolga a színházban. Később teljesen véletlenül kerültem az Arany János Színház titkárságára dolgozni. Itt ismerkedtem meg alaposan ezzel a világgal Keleti Pista⁵ bácsinak köszönhetően, aki kiváló tanár volt, és lépésről lépésre avatott be a színház életébe. Ő rengeteg fiatallal dolgozott együtt, úgyhogy a legjobb kalauzunk volt. Akkor éreztem rá, mennyire jó dolog részévé válni az egész folyamatnak, onnantól kezdve, hogy adott egy szövegekönyv, és abból aztán sok lépcsőn keresztül elővarázsolódik végül az előadás. Itt kezdtem el megtanulni ezt az egészet, és aztán arra is kaptam lehetőséget, hogy kipróbáljam magam mint sűgő, kellékes, akár mint asszisztens is. Persze ezekre nem feltétlenül a nagyszínpadi produkcióknál volt módom, hanem a nyári játékokon, például Kapolcson. Tényleg mindent végigpróbáltam ezalatt az idő alatt, voltam még bohóc is egy gyermeknapi programban.

– Ezt most is így csinálod, hogy elkéred a szövegekönyvet, elolvasod, és felvázolod magadban előre a folyamatot?

Igen, mert szerintem az én munkámnak része az is, hogy teljes egészében átlásam, mi történik az előadás elkészültéig, ki van a színpadon, kik mit csinálnak, milyen fázisokon megy át egy darab az előkészületektől az előadásig. Ezt teljes egészében tudni szeretném. Nagyon érdekes, a kívülállók mindig azt gondolják, hogy a színházi titkár vagy a művészeti titkár az valójában egy irodista, aki a billentyűzetet veri, leveleket ír, ilyesmi. Pedig emellett ez valójában egy teljesen más jelleű, inkább koordinációs munka, amelyben úgy kell összeraknod mindent, hogy a kollégáid a megfelelő időben, a megfelelő helyen jól, sőt, a lehető legjobban végezhessék el a munkájukat. Egy színházi titkár nemcsak a színészek dolgát követi, ha-



Sirkó László az 1970-es évek végén (forrás: hirösnaptás.hu)

⁴ Sirkó László színművész, a Kecskeméti Katona József Színház örökös tagja

⁵ Keleti István, rendező, színházigazgató. 1985–1989 között, nyugdíjba menetelég a Budapesti Gyermekszínház, illetve Arany János Színház igazgatója



Az Arany János Színház fogadótere az 1980-as években (forrás: epiteszforum.hu)



C. Goldoni: *Chioggiai csetepaté*, Új színház, 1998, r: Taub János, jelenetkép az előadásból (forrás: youtube.com)

Tóth Augusztával, Nagy-Kálózy Eszterrel – kemény csapat volt, meg kellett őket tanulnom, és meg kellett tanulnom kezelni a helyzeteket. Aki jól dolgozik a színházban, az hamar jó pszichológussá válik, figyelni, mi a színész a gyengéje, erőssége, hogyan kell vele bánni, mire lehet megkérni. Ezt ki kell tapasztalni, nem könnyű feladat. Fontos, hogy a színészek elfogadjanak és megszeressenek, ez nagyon lényeges, mert akkor tudja az ember segíteni őket. Kicsit persze udvarolni is tudni kell a színészeknek, ha férfi, ha nő, hiszen a művészeknek *lelkük* van, és arra vigyázni kell. Töröcsik Mari például nagyon szeret, és annyira megbízik bennem, hogy ha bármi

nem minden dolgozót, ezt az évek folyamán nagyon jól megtanított a Keleti Pista bácsi, de nemcsak ő, hanem Gosztonyi⁶ tanár úr, s utána Székely⁷ tanár úr is. Gosztonyinak, aki egy időben a stúdiót vezette, mindig „belógtam” az óráira, hihetetlenül művelt volt, és nagyon tetszett nekem, ahogy tanított. Büszke vagyok rá, hogy beszédtanárként egyszer meg is dicsért, azt mondta, szépen beszélek, ami nagy dolog volt a számomra.

– *Ez a turnécsapat-tagság hogy működött?*

Mindvégig színházi titkár voltam, de amikor intenzíven elkezdett járni a társulat például Kapolcsra, Márta István⁸ idején, akkor már másodállásban, kellekesként mentem velük, hogy segítsen az előadásokat. Kovács Bálint volt a műszaki igazgató, vele dolgoztam együtt. Márta István tulajdonképpen mélyvízbe dobott: a *Botcsinálta doktort* kellett megoldani, olyan színészekkel, mint Csákányi Eszter, Nagy Zoli – ez azért merész húzás volt tőle. Aztán jött a *Chioggiai csetepaté* Eperjes Károllyal, Gáspár Sándorral,

⁶ Gosztonyi János (1926–2014) Jászai Mari-díjas színész, rendező, érdemes művész, drámaíró, dramaturg, egyetemi tanár

⁷ Székely Gábor (1944) Kossuth-díjas magyar rendező, egyetemi tanár

⁸ Márta István (1952) zeneszerző, 1998-tól 2012-ig az Új Színház igazgatója

kell neki az előadás előkészítéséhez, mindig nekem szól vagy üzen; feltétlenül élvezem a bizalmát, és ez hatalmas megtiszteltetés.

– *Az Arany János Színházban töltött időszak meddig tartott az életedben?*

'89-ben kerültem oda, aztán a rendszerváltás után jött Székely tanár úr, utána Keleti Pista bácsi, Márta István, és az ő időszaka alatt kerültem ide a Nemzeti Színházhoz, 2001-ben.

– *Hogyan tudnád jellemezni az Új Színház kezdeti időszakát, amikor az Arany János Színházból egy teljesen más irány nőtt ki? Nagy erők mozogtak ott, például úgy emlékszem, a Kelemen Színkör nagy színészei is ide szerződtek.*

Korábban Keleti tanár úrnak és Meczner Jánosnak is az volt az elképzelése – ami szerintem nagyon is jó, és kicsit hiányzik is a mai palettáról –, hogy már a kisgyerekkortól kezdve úgy kell megszólítani a gyerekeket, hogy később is nyitottak legyenek a színházra. A rendszerváltáskor nagy érvágás volt ennek a szerves folyamatnak a megszűnése. Persze tudom én, hogy kellett egy művészszínház, és ez egyáltalán nem baj, az viszont rossz, hogy még ma sincs az ovis, kisiskolás, kiskamasz és kamasz korosztálynak szóló színház a rendszerben. Itt a Nemzetiben most pontosan őket próbáljuk megszólítani a *János vitéz*-zel például. Jól látszik, mennyire nincsenek felkészülve arra, mi várja őket egy színházban, azért csodálkoznak rá bizonyos dolgokra, mert még soha nem láttak ilyet. A kulisszajárás-programunk is erről szól, amiben én is részt vállaltam, mert azt mondják, elég jól bánok a gyerekekkel, ott folyton látom, milyen ámulatba esnek, amikor szembesülnek a varázslattal. Sajnálom, hogy sokan közülük még nem hallottak róla, hogyan lesz egy mesekönyvből előadás. Visszatérve az Új Színházra, annak ellenére, hogy művész-színházzá vált, Márta István nagyon is nyitott volt erre a korosztályra, több meseelőadás, ifjúsági előadás is készült ebben az időszakban.

– *A színészek hogyan viszonyultak ehhez? Nekem azért van olyan tapasztalatom, hogy ellenállnak, vagy nem tudnak jól működni egy gyerekelőadásban...*

Nem tapasztaltam ellenállást, sőt, a gyerekeket a legkritikusabb közönségnek tartották, mert a kicsik őszinték, ha valami nem tetszik, egyszerűen felkiabálnak a színpadra. Ezért hatványozottan figyeltek a játéokra, mert a gyerek azonnal jelzi, ha nem jó valami. Ők a legőszintébb közönség.

– *Azért is kérdeztem, mert az Arany János Színház idején ott játszó színészek kimondottan a gyerekközönséghez szoktak hozzá, ebben nevelkedtek...*

Nemcsak gyerekdarab volt azért ott, hiszen játszottunk *Ármány és szerelem* is abban az időszakban; tehát azok a színészek, akik a gyerekelőadásokban részt vettek, kipróbálhatták magukat másban, komoly felnőtt darabokban. Színre vittük például a *Test-vér-harc* című előadást – ez egy görög dráma volt –, vagy a Kacsóh Pongrác-féle *János vitéz*t, amelyben az akkor még kezdő operaénekes, Miklósa Erika volt a francia királykisasszony. De játszottuk Békés Pál *Féltőlény* című darabját is, emlékszem, a gyerekek valóban elhitték, hogy jönnek a szörnyek.

– *Ebből az derül ki, hogy az Arany János Színház szélesebb spektrumot képviselt. Ugyanígy nézett ki ez az Új Színházban is?*

Az Új Színház sokkal inkább művészsínház volt, bár a repertoár ott is vegyesen alakult. Székely idejében még kissé döcögösen indult ez az építkezés, mert akkor kellett kitalálni az egészet, és ha egy teljesen új nézősereget szólítasz meg, akkor bizony ki kell tapasztalni, melyik előadás hozza be jobban a közönséget, melyik nem. Az Arany János Színház lényegében teljesen megszűnt. Persze nagyon sok változás történt ezzel egyidőben, hiszen a rendszerváltás után a színészek is bátrabbak lettek, vállalkozni kezdtek, sok szinkronstúdió indult, magán-sínházak jöttek létre, volt hová elrajzani, az is előfordult, hogy valaki vidéken próbált szerencsét. Márta István időszakában egyébként sokszor megjelent a komolyzene is a színházban, koncerteket hozott be, vidéki társulatokat hívott meg, egyszerűen másfelé nyitott.



Az épülő Nemzeti Színház bokrétaünnepségén Bagi Andrea, Kovács Bálint és Márton Éva társaságában (fotó: Hosszú Mária archívumából)



A szerkezetkész épület és a bokréta (fotó: Hosszú Mária archívumából)

rabbak lettek, vállalkozni kezdtek, sok szinkronstúdió indult, magán-sínházak jöttek létre, volt hová elrajzani, az is előfordult, hogy valaki vidéken próbált szerencsét. Márta István időszakában egyébként sokszor megjelent a komolyzene is a színházban, koncerteket hozott be, vidéki társulatokat hívott meg, egyszerűen másfelé nyitott.

– *Hogyan kerültél az újonnan induló Nemzethez?*

A már említett Kovács Bálint és Bagi Andi, korábbi munkatársaim jöttek ide először. Schwajda György⁹ próbálta kialakítani a színház alapgárdáját, igyekezett tapasztalt színházi embereket hívni, és így kerültem én is ide. Emlékszem, többfordulós volt a folyamat, személyes beszélgetésen mérték fel, mivel foglalkoztam eddig, de „le is informálták” az embert, hogy ki nek mi a véleménye róla a szakmában. (Az egy érdekes egybeesés, hogy Csepelről mindig itt mentünk el a HÉV-vel a testvéremmel együtt, amikor már épült a színház, és mindig mondogattuk egymásnak, milyen jó lenne itt dolgozni. Végül valóra vált az álmunk, a testvérem öltöztetőtár-vezető lett.) Tudtuk mindannyian, hogy Gyuri bácsi

⁹ Schwajda György (1943–2010) drámaíró, dramaturg, színházigazgató, 1998 őszétől az új Nemzeti Színház építésének miniszteri, 1999-től kormánybiztosa, majd 2002 májusáig annak első igazgatója

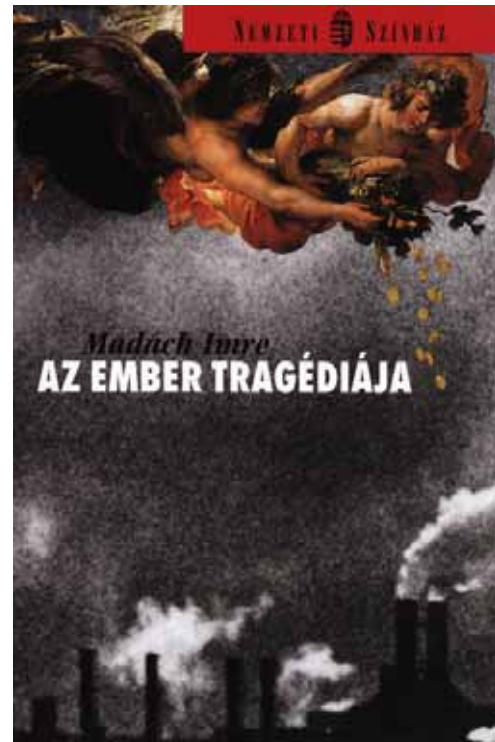
tetőtől talpig ismeri a színházat, és egészében gondolkodik róla. Mindig azt mondta, hogy itt a takarítótól az igazgatóig mindenki egy jó színházat szeretne, s egymás nélkül ez nem valósulhat meg, ezért mindenkinek a munkáját meg kell becsülni, csak akkor működhet jól egy színház. Konkrétan úgy kerültem ide, hogy az építkezés idején felállt egy alapcsapat – mivel akkor még nem volt társulat, csak a gazdasági osztály működött a Délibáb utcában –, és annak a munkáját kellett segíteni. Később, amikor már látszott, hogy mi lesz a repertoár, a titkárságra „vezényeltek át”. Szerintem persze kicsit előre is így gondoltak rám, mivel tudták, hogy színházi titkárként működtem korábban, így ebbe a munkába be tudok szállni, jól ki tudom egészíteni a művészeti vezetők munkáját. Eljött a szerződötések ideje, elkezdték a *Tragédiát* próbálni, és ekkor kérte meg Márton Éva művészeti főtktár Schwajda György igazgató urat, hogy a gazdasági osztályról vegyen át a titkárságra.

– 2002. március 15-én volt Az ember tragédiájának a bemutatója. Utolsó pillanatban készült el az épület, voltak ebből konfliktusok?

Konfliktus nem, kaland annál több. Decemberben költöztünk ide, akkor még nem voltak kifestve a falak, azt sem tudtuk sokszor, hol vagyunk, mindig kellett egy tájékozási pont, hogy tudjuk, merre járunk. Mintha labirintusban lettünk volna. Izgalmas volt, hiszen még semmit sem próbálhattunk ki előzőleg, minden teljesen újonnan akkor készült és épült, a színpadtechnika bejáratása is a próbafolyamat közben történt meg. Az olvasópróbát Alsósztrégován tartottuk, így tisztelegtünk Madách Imre előtt. Kalandos volt az egész próbafolyamat, senki nem tudta, hol van az épületben, az ügyelő volt az egyetlen biztos pont, aki tudta, merre kell mennünk. Közben folytak a javítások, az egyik próba alatt megszólalt egy fúrógép, ami megzavarta a színészeket, de ahelyett, hogy mérgeskedést eredményezett volna, hatalmas nevetésbe torkollott az esemény, egyszerűen tényleg kalandosan telt ez az idő. Erről bővebben Géczy István főügyelőnket kérdezzétek.

– Ez a Tragédia egy nagyon bonyolult előadás volt. Hogy tudta Szikora János ilyen körülmények között színre vinni, milyen stábbal dolgozott?

Az alapgárda megvolt, jöttek hozzá táncosok, kaszkadőrök, emlékszem, nagyon-nagyon izgultunk, amikor az „égő angyal” lezuhant a zsinórpadról elhelyezett kosárból. Ilyenkor leeresztették a sülydedőt, és telerakták a kellékesek kartondobozzal, elég merész vállalkozás volt, mindig drukkoltunk, hogy sikerüljön. Nem



Madách: *Az ember tragédiája*, a színházavató előadás plakátja (forrás: a Nemzeti Színház archívuma)

volt egyszerű az indulás, teljesen új helyszín, teljesen új technika, idő kellett hozzá, hogy kitapasztaljuk.

– *A nyolcvanas évek elejétől Gobbi Hilda kezdeményezésére elindult a téglajegyek vásárlása. Erre hogyan emlékszel? Mi lett aztán a sorsuk?*

A téglajegyeket vásárlóknak külön tartottunk egy ingyenes *Tragédia*-előadást, ha jól emlékszem, 3,5 milliárd forint jött össze ezekből, és ezt az összeget a színpad-, a hang- és a fénytechnikára fordították. A vezetők mindig igyekeztek olyan alkalmakat találni, amikor meghálálhattuk a közönségnek a hozzájárulást a színház megépítéséhez. Jordán Tamás például elindította a megyejárást. Ezt azért találta ki, hogy az ország összes megyéjéből idejöhessen, aki valaha hozzájárult, vagy részese akar lenni annak az élménynek, hogy megépült a Nemzeti. Hozhattak elő-



Schwajda György (1943–2010), az új Nemzeti Színház első igazgatója (forrás: nemzetiszinhaz.hu)

adást is, biztosították nekik a felutazást, különböző együttesek jöhettek ide. Nagyon sokan, még tanyákról is érkeztek emberek, mert szereték volna megnézni, ahogy ők mondták, a NEMZET HÁZÁT. Láttam olyan nénit, aki sírt, aki megsimogatta a falat, nagyon örültek, hogy itt lehettek, és hogy a saját megyéjük is bemutatkozhatott. Óriási élmény volt megtapasztalni, mennyire megérinti őket az épület, megható volt ezt látni. De mutatta ez a Nemzeti nyitottságát is. Schwajda Györgynek eredetileg az volt a koncepciója, amikor leszerződött ide az embereket, hogy a társulati tagokat csak itt lehessen látni,

eleve úgy állapodott meg velük. Kiemelt intézményt akart létrehozni, olyan minőségű társulattal, amelynek a tagjait nem láthatjuk televíziós celebként, csak itt, a színpadon, ami erkölcsi és minőségi rangot jelent.

– *Eleinte sok kifogás érte a színházat esztétikai értelemben, ezt hogyan éltétek meg?*

Hol nehezebben, hol könnyebben, nekünk erre volt egy általunk kialakított stratégiánk. Sok mindent írtak az újságok, ami hol igaz volt, hol nem. Mondok egy példát: ott álltam egyszer a jegypénztárban, vártam a protokollvendégeket, és jött egy férfi, aki azt mondta, jegyet szeretne, de olyan helyre, ahol nem takar az oszlop. Kérdeztem tőle, honnan gondolja, hogy van ilyen, és azt válaszolta, olvasta, hogy nem lehet látni a nézőtérrel, mert takarnak az oszlopok. Mondtam neki, remek, akkor most fáradjon velem, mutassa meg azt az oszlopot, ami kitakar, és én meghívom a díszpáholyba családostul, ha talál ilyet. Bementünk, elájult, hogy milyen szép, micsoda tér, micsoda tágasság, kérdeztem tőle, hol vannak azok az oszlopok? Csodálkozott: hát itt nincsenek is oszlopok! Ennek a történetnek az lett a vége, hogy a fiatalember megvette a díszpáholyt és a mellette lévő is, elhozta az egész családját.

– *Az első évad nehezen indult más szempontból is, mert a 2002-es Tragédia-bemutató mellett rögtön vezető-problémák lettek. Hogyan tudtatok közben dolgozni? Több igazgatójelölt is volt.*

Nem tudtuk, mi lesz, tizenegy napig Huszti Péter vezette a színházat, aztán pályázatás kezdődött, közben ideiglenesen Bosnyák Miklóst nevezték ki. Kérdezted már korábban, hogyan sikerült itt megmaradnom. Sokszor izgultam, vajon jó-e, amit csinálok, nem voltam biztos magamban. Aztán egyszer rákérdeztem erre Márton Évánál. Ő beszélt Schwajda igazgató úrnak arról, hogy kétségeim vannak. Még aznap délután Schwajda belépett az irodába, és csak ennyit mondott: Hallom, magának lelke van! Ha maga nem dolgozna jól, már rég nem lenne itt. Aztán, amikor neki lejárt a mandátuma, akkor egy személyes beszélgetésen kért meg, hogy ne álljak föl vele, hanem maradjak, és képviseljem azt a színházi filozófiát, amit ő is képviselne. Ez megtisztelő volt, és óriási dicséret, aminek igyekeztem megfelelni később. Bosnyák igazgató úr időszakában is próbáltam ezt a zsinórmértéket követni. Ebben segítségemre volt, hogy sokan itt maradtak azok közül, akik hasonlóan gondolkodtak. Szép élményeket jelentettek ezek az idők nekünk. Tudtuk, ha soha nem is lesz leírva a nevünk, akkor is részeivé válunk a történelemnek. Sajnálom, hogy sokszor a fiatalok, akik idejönnek, nem érzik igazán át annak a súlyát, hogy ez „A” Nemzeti Színház, Gobbi Hilda és Mensáros László színháza, mely még akkor is, ha nem ugyanaz a helyszín, valami olyasmit képvisel, amihez fel kell nőni, amit ki kell érdemelni. Ez egy kivételes hely. Az, hogy részese lehettem a színház létrejöttének, máig is nagyon nagy öröm a számomra. Törőcsik Mari szokta mondani, hogy ő már szinte beépült ezekbe a falakba, én pedig, remélem, egy kis habarcsdarab leszek...



A bohócos képpel Eöri Szabó Zsolt felvételén

Lejegyezte és szerkesztette: Ungvári Judit

“It Is an Exceptional Place”

Zsolt Szász Talks to Mária Hosszú

Theatre secretary Mária Hosszú (known to everyone as Marcsi) has worked at the present Nemzeti Színház (National Theatre) since it was built. Directors have kept coming and going but she has stayed. She is proud to this day of being actively present at the historical moment of the inauguration of the new building and being a witness to the first rehearsals and productions. Zsolt Szász asks her about her dedication and loyalty to the theatre. Her answers reveal that the theatre secretary is by no means an office clerk but a devoted person who follows the upcoming production from the table-reads; is open to and emphatic with each and every actor; and committed to the past as well as present of the Nemzeti Színház as one.



VÉGH ATTILA



Szigeti veszedelmek

Szophoklész: *Philoktétész*

Hősök és Odüsszeuszok

Mi, késői utódok vajon hogyan képzeljük el a görög hősi morál tanújelét? Valahogy úgy, hogy az ember fölismeri az erkölcsi rendet magában (meg talán a csillogos eget is), meghallja annak imperatívuszát, és ennek az élménynek a hatására megy előre rezzenetlenül, erkölcseiben soha meg nem inogva, a halál felé. A görög *héroszok* élete nem más, mint kemény, férfias kiállások sorozata, melyeknek táncrendjét úgy irányítja a homályból a hősi *éthosz*,

ahogy a tengeri árapályt a hold.

Ezt az egyszerű képet némileg összezavarja Odüsszeusz alakja. Ha eufemisztikusan kívánunk szólni, nevezhetjük őt leleményesnek, furfangosnak, de ha nem, akkor akár gátlástalannak, vagy legalábbis olyan hősnek, akinek praktikus, haszonelvű megoldásai könnyedén elszakadnak a fentebb emlegetett imperatívusztól.

No persze Odüsszeusz távról sem *idiótész*, a közösség érdekeivel nem törődő magánember. (Elősorolhatnánk számos leleményét, melyek a közösség érdekeit szolgálták.) Ez az oka annak, hogy amikor a közösség cselnek vagy fortélynak érzi szükségét, őt, az agyfúrtat, a leleményest hívja segítségül.



Odüsszeusz a szirénnel, fekete alakos fehér vázakép, Eretria, i. e. 6. század, Régészeti Múzeum, Athén (forrás: wikimedia.org)

A nagy tragikus triász mindhárom tagja megénekelte Philoktétész drámáját (maga Szophoklész két ízben is), de a másik három mű sajnos elveszett. Leírásokból tudjuk, hogy mindhárom tragédiaköltő más-más aspektusát emelte ki a történetnek. Szophoklész művének lelki váza mintha a következő volna.

Az egyik oldalon a sértett, megaláztatott és megszorított Philoktétész áll. (Egyenesen áll, mint egy korhadó jegegyenyvár, az ideák porladó szobra.) A másik oldalon a hajlékony Odüsszeusz, akinek most is cselhez, azaz hazugsághoz kell folyamodnia a siker érdekében. Közöttük Akhilleusz sarja, a még kialakulatlan lelki alkatú Neoptolemosz, aki erre is, arra is hajlik. Szophoklész tragédiája annak a hármas egyéni lelki harcnak a krónikája, amelynek célja mindazonáltal közösségi: megnyerni Tróját. A lelki tusa abban a jelenetben csúcspontot ér, melynek során Odüsszeuszt és Philoktétészt szinte fizikai huzakodásra készteti a csodatévő íj, amelyet a ketten között álló Neoptolemosz tart kezében.

Hogy a rezzentlen erkölcsű hős itt maga Philoktétész, azt alátámasztja az is, hogy a szophoklészi verzió szerint a Trója felé hajózó harcosok kikötnek Khrüszé szigetén, ahol a helynek nevet adó nimfa el akarja csábítani Philoktétészt. Ő hősiiesen ellenáll a boszorkány aranyló bájainak. (Khrüszé = arany.) Amaz megátkozta, ennek következménye a kígyómarás.

Philoktétész önnön etikai magaslatáról (Jánosy István magyartításában) így látja Odüsszeuszt, akit egyébként – Odüsszeusz saját bevallása szerint – ha tehetne, rögtön le is nyilazna csodafegyverével:

*Odüsszeusz nyelve, jól tudom, mindenre kész,
mi színelő szó, gaxtett, nehogy végül is
egyszer valami igaz dolgot is tegyen.*

Az eredeti szövegben az idézet utolsó sora körülbelül így szól: „...céljára nézve (ti. Odüsszeusz) soha igazságos dolgot nem cselekszik”. Philoktétészből – és a darab kezdetén Neoptolemoszból – maga a görög szellem szól. Praktikus szempontból ki lehet egyezni Odüsszeusz céljaival, de magasabbról, ha úgy tetszik, az ideák birodalma felől nézve semmiképpen. A darab végére az erkölcsileg megingott, és a cselvetésbe beleegyező Neoptolemosz visszanyeri etikai lélekjelenlétét, és megtér az ideák közé. A hősök mind csodálatos módon megbékélnek egymással, és hogy igazi happy end lehessen, még Héraklész szelleme is előtűnik a semmiből. Nem vé-



Philoktétész Lémnosz szigetén, vörös alakos attikai vázákép i. e. 420 körül, Metropolitan Múzeum, New York (forrás: wikimedia.org)

letlen, hogy éppen ő jelenik meg itt, a tragédia végén, hiszen neki hajdanában aktuális címszereplőnk segített eljutni a szellemvilágba.

A könyörgő látnok

Philoktétész egyszerre vak és látnok: nem látja át, hogy ismét cselvetés áldozata, amelynek ráadásul Odüsszeusz a kieszelője, de túl azon, hogy a pillanatnyi helyzetet nem látja, jó emberismerő, így tisztában van azzal, milyen Odüsszeusz lelki alkata. És miközben effektíve vak, hiszen belesétál a csapdába, teoretikusan szinte látnok. Tíz évnyi szigeti magányában volt ideje bölccsé érni, így pontosan tudja, hogy Odüsszeusz – bármilyenek legyenek is a körülmények, az adott helyzet jellemzői – mindig ugyanolyan marad, amilyen volt, mert tetteit, észjárását, vérmérsékletét a lelkében élő kopasz zsarnok – vagy ha úgy tetszik, *daimón* – diktálja, az az erő, amelyet manapság miniatűr sorsnak, azaz lelki alkatnak nevezünk.

Igazi látnokhoz talán méltatlan volna az a hevület, ahogy Philoktétész – aki előtt meglöbögötték a hazatérés reményének ködképét – könyörgőre fogja:

Fiam, könyörgöm, gondolj most apádra és anyádra, s amit otthon legkivált szeretsz: mindarra kérlek, hogy ne hagyj itt egymagam egyedül ennyi bajban – hisz te látod és hallottad: bennem csóstitül mennyi baj lakik.

(...)

*A könyörgésre hallgató
Zeuszra, fiam, hallgass reám! Letérdelek
eléld beteg lábammal, csak ne hagyj, ne hagyj
magamra itt, hol embernek nincs nyoma sem.*

Kérdés, hogy mit ér a Zeusz nevét megidéző könyörgés egy olyan világban, amelyben a kar a legszentebb esküvel megesküszik Zeusz anyjának nevére, hogy minden igaz, ami hazug.

Homérosz hagyatéka

Philoktétész hellén katonatársaival együtt Trójába indul, de útközben megmarja egy kígyó, és társai Lémnosz szigetén hagyják a lesántult, sebétől bűzlő szenvedőt. Mire Tróját elfoglalják, Philoktétész meggyógyul, és visszatér hazájába. A mítoszt ebben a formában hagyta rá Homérosz az utókorra, amely azonban a mesét tovább színezte. Szophoklész szerint Philoktétésznek (akinek egyébként a neve is az: *birto-kát szerető*) a szigeten egyetlen birtoka van: Héraklész íja. Akkor kapta ajándékba



William Blake: *Philoktétész és Neoptolemosz Lémnosz szigetén*, vízfestmény, grafit, papír, 1812, Harvard University Art Múzeum, Cambridge (forrás: blakearchive.org)

Héraklésztől, amikor meggyújtotta neki a máglyát, hogy a hős diadalmasan az égbe emelkedhessen. Csodálatos íj ez: soha nem téveszt célt. Philoktétész csakis ennek a fegyvernek köszönheti, hogy túlélte a szigeten töltött tíz viszontagságos évet.

Csakhogy a trószokkal harcoló hellének ellentmondást nem tűrő jóslatot kapnak: Héraklész íja nélkül sohasem vehetik be Tróját. Kiderül tehát, hogy éppen a kitasított, büzlő hajléktalanra, Philoktétészre van szükség a végső győzelemhez. Ez az a kollektív érdek, amely talán feledtetni tudja, milyen módon, mennyi hazugság és jogtalanság révén szerzi meg Odüsszeusz és Neoptolemosz az íjat jogos birtokosától.

A kar szerepe

Hallom, ahogy a Philoktétész megírására készülődő Szophoklész töpreng magában: „Ha egy tragédia lakatlan szigeten játszódik, ahol egy darab magányos hős tengődik, akkor vajon kik képviselik a kart?”

Szophoklész megoldása: a Neoptolemoszt kíséző hajósok. Ebből a megoldásból azonban az a fájdalmas eredmény adódik, hogy a kar nem lehet olyan „emberfö-lötti”, ahogy azt megszoktuk. A kar általában a polisz szemszögéből ítéli meg a hősök individuális gyötrelmeit, közben azért némi részvétet is tanúsítva irántuk. De amit a kar ebben a darabban művel, az több mint részvételi. Ez a kar egyenesen segíti az ármányt. Amikor Neoptolemosz előáll a mesével, hogy magához édesgesse a gyanútlan Philoktétészt, a kar így zúg:

*Oresztega pambóti Gá
mater autu Diosz,
hagnon meg' ha Paktólon eukhrüszon nemeisz,
sze kakei, mater
potni', epéudóman,
hot'esz tond' Atreidan
hübrisz pasz' ekhórei,
hote ta patria teu-
khea paredidoszan,
ió makaira tauroktonón
leontón ephe-
dre, tó Lartiu
szebasz hüpertaton.*

Jánosy fordításában:

*Hegyisten, mindent éltető Föld, Zeusz anyja, ki
az aranymedrü Paktólosz vizét lakod,
akkor is téged hívtalak én, mikor*



*Neoptolemosz átveszi atyja
fegyvereit Odüsszeusztól. Durisz
csészeje, i. e. 490 körül, Bécs,
Kunsthistorisches Museum
(forrás: elte.hu)*

a döllyfős Atridák szörnyű bűnt követtek
vele el, odaitélve apai örökét
– bikaölő oroszlán nyakán ülő szent anya! –
Odüsszeusznak legfölsőbb rangjelül.

Mi történik itt? Hát az, hogy a kar hamisan esküszik. Kübelét idézi meg tanúnak esküjéhez, amellyel Neoptolemosz hazugságát megpecsételi. És mivel a phrüg eredetű Kübelé alakját általában Rheiáéval azonosították, a kar itt nem tesz kevesebbet, mint hogy Zeusz anyjára esküszik hamisan. Ekkora lelki fertőzet kell ahhoz, hogy a csel sikerüljön, hogy Philoktétész lelki moccsatlansága meginogjon. Fogalmam sincs róla, de úgy képzelem, a korabeli nézők jócskán – talán katartikusan – megbotránkoztak ilyen fürtelem hallatán.

Az utókor

Philoktétész lelki sétái a szigeten – eltekintve a borzalmas fájdalomtól – a magányos sétáló álmodozásai. Rousseau is Philoktétész volt, olyan ember, akit – legalábbis ő így érezte – társai szintén fölöslegesnek ítélték. Könyvecskéje nem nagy gondolati mű, hiszen az a magány, amelyről itt szó van, nem a kartézianus *ego cogito* csöndje. Az ego itt nem azért sűrűsödik önmaga köré, hogy a magányban megtalálja azt a biztos, megrengethetetlen alapot, amelyre gondolatrendszerét építheti. „Miután ezer dologban igyekeztem megkapaszkodni és sorra valamennyi kicsúszott a kezemből, végül is magamra maradvá nyugvópontot találtam. Mindenfelől szorítanak, tehát egyensúlyban vagyok, mert immár nem kötődöm semmihez, s csak önmagamra támaszkodom.” A kérdés itt nem az, hogy honnan, milyen viszonyítási pontból épüljön ki a társadalom iránt fogékony gondolkodás módszere, és nem is az, hogy miféle ideiglenes etikai elveket kelljen követnünk, hogy ez megtörténjen. A magányos álmodozások azt a kérdést sétálják körül, hogy a társadalom iránti érzékenység merre omoljon össze, hogy az ember önmagára találjon.

Hogy a lelki béke feltétele a társadalmi problémáktól való elfordulás, az nyilvánvaló. De nehogy bárki azt gondolja, hogy *A magányos sétáló álmodozásaiban* Rousseau valamiféle partikuláris darvadozást, netán önző hedonizmust javasol. „Nem: ami személyes dolog, aminek köze van testem érdekéhez, nem kötheti le igazán a lelkemet. Soha nem elmélkedem, soha nem álmodozom oly gyönyörűségesen, mint amikor megfeledkezem önmagamról. Kimondhatatlan révületet, elragadtatást érzek, ha ilyenkor úgyszólván beleolvadok a létezők rendszerébe és azonosulok az egész természettel.”

Somlyó György *Philoktétész sebe* című könyvében idézi André Gide *Philoctète* című színművének szövegét. E szerint a szenvedő hős szigeti magányában megvilágosodott. (Nagy szerepe volt benne a kígyónak, a bölcs föld-szellemnek, amely nélkül például Orpheusz sem tekinthetett volna be a mélyebb létszférákba, hisz Eurüdikét is kígyó marta meg.) Gide Philoktétésze így szól: „Mióta nem emberek-

nek beszélek, sokkal szebben fejezem ki magam. (...) Többet ismertem meg így az élet titkaiból, mint amennyire mestereim valaha is tanítottak. (...) A legvégső áttetszőség szeretnék eljutni, addig, hogy ha cselekedni látsz, hát te magad is érezd a fényt.”

Akit rabul ejtett az isteni fény, és aki életét ezért a szépség szeretetében éli, az szigetlakó. A legvégső áttetszőség szeretne eljutni. Olyan üvegesen idézni meg a létet, hogy az ember végül átragyogjon a halálba. Nem tudom, sejtik-e a hétköznapi trójai küzdők, hogy nélküle – és a szépség szent haszontalansága nélkül – nem lehet megnyerni a háborút.

Néhány évvel ezelőtt a Stúdió K-ban tanúja voltam egy *Philoktétész*-előadásnak, amelyben a kar szövegét egy istenalak-szerű figura mondta. A dolog nem tűnt erőltetettnek, hiszen a tragikus kar szerepe általában elmosódott: olykor a közösség, a polisz, máskor a törvény, az olümposzi rend nevében beszél. Euripidész drámájában például (*Íphigeneia a taurosok között*) a kar szava előbb a törvény szava („Az istennő papnőjét sérted, idegen, / mikor szent szűzi leplét karral átfogod”), később Íphigeneia szolgálóié („Adtak aranyat értem, és / barbár földre kerültem / s itt a szarvasölő vadász / úrnő papnőjét, Agamem- / nón hajadon lányát s az oltárt, / nem bárány-áldozatút, / szolgálom”). A két szerep persze nem válik el élesen egymástól, hiszen az isteni rendet az emberi közösség élte, és megfordítva. A kar fentebb is említett részvételi, ám távolságtartó beszédhelyzete hozzásegíti a nézőt ahhoz, hogy a zajló események közepette, a hősök egyedi szenvedésével együtt érezve is megtartsa a külső, általános-emberi, vagy ha úgy tetszik, emberfölkötti nézőpont magasabb szemléleti síkját.

De a rendező ötletét tekinthetjük burkolt Szophoklész-kritikának: a kar szerepét átvállaló istenalak jelenléte talán arra utal, hogy Szophoklész ötlete a hajósok karával amolyan kényszer szülte megoldásnak tűnik. Így azonban elsikkad a Kübelé nevére tett hamis eskü botránya, amely pedig nyilván jól felizgatta a korabeli nézőközönséget. Bennünket persze már nem izgat annyira. És ha már ilyen szépen megérkeztünk korunkhoz, hát álljon itt egy idézet Szabó Árpád *Szophoklész tragédiái* című kötetéből: „De mégis, mintha az a cselszövény, amelyet a szophoklészi darabban kapcsolatban érintettünk, jóval több lenne, mint egyszerű színpadi fogás a mese bonyolítására. Hiszen bizonyos, hogy Odyszeusz



Philoktétész, játék Szophoklész és mások nyomán, Stúdió K, 2007, r: Koltai M. Gábor (forrás: nzsolt60.blogspot.hu)



és Neoptolemosz, úgy, ahogy őket Szophoklész bemutatja, nem a homéroszi, nem az etikus-héroikus társadalom hősei. Odyszeusz érveivel kapcsolatban emlékeztünk már az 5. századi szofisztikára. Vajon nem az egykorú athéni társadalom problémái kerülnek-e bemutatásra mindabban, amiről Szophoklésznek ez a tragédiája szól? Nem az athéni politika cselszövéseire kell-e gondolnunk e dráma cselszövéseivel kapcsolatban? Többek között nem éppen azt mutatja-e meg Szophoklész, mivé lesznek a héroikus kor ideáljai – a hősiesség, a hír, a dicsőség – abban a világban, amelyben már minden cselszövény, ahol az intrika hálójában ijesztően egymásba fonódik az, ami igaz, és az, ami hazugság.”

Szophoklész jóval túl volt a nyolcvanon, amikor ezt a darabját megírta. A cselszövény megrajzolásában állítólag Euripidész hatását fedezhetjük föl. De talán – és a fenti Szabó Árpád-idézet fényében ez a sejtelmem még erősebb – Euripidész hatása elhanyagolható. Saját szelleméből ugyanis Szophoklész nem enged. Rozsdafényű kort rajzol, amelyben elvesztek már az ősi értékek, és talán a szigeten tengődő Philoktétész-szel azonosítja magát, valahogy úgy, ahogy később majd a Kolónoszba érkező Oidipusz-szal. Idegenné vált számára ez a világ, márpedig ha így érzünk, akkor nincs más hátra, elő kell vennünk Márai *Szindbád hazamegy* című könyvét, és felütnünk az utolsó lapon:

Döcögött a májusi fényben a batár, s minden benne volt, és vele utazott, amitől Szindbád az életben szenvedett s amit szeretett. Lassan hajtott a kürtőkalapos kocsis, már elhagyta a hatvani vámot s elhagyott mindent, ami az élet büvölete, kedvessége, nyájassága, értelme volt. A világ elmaradt a batár mögött, és Szindbád mosolygott, mert tudta, hogy idejében kell elmenni egy világból, melyhez nincs már igazi közünk.

Attila Végh: Sophokles' *Philoctetes*

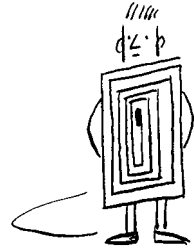
All three members of the great tragic trio sang Philoctetes' drama, but only one version of the two Sophokles pieces has survived. Ten years of solitude on an island proved sufficient for Philoctetes, the embodiment of Greek ideas, to become a wise man. In order to throw light on the mentality of an islander, the author quotes André Gide's drama: "Since I no longer speak to people, I express myself more clearly. (...) I have learnt more of the secrets of life this way than I was ever taught by my masters. (...) I would like to reach ultimate transparency, the point where you yourself can sense light when you see me in action." However, Grecians receive a prophecy which brooks no disobedience: without the bow of Heracles, Philoctetes' sole property, they can never take Troy. So it turns out that the castout Philoctetes, a homeless stinking of his snake-bitten wound, is needed for final victory. According to the author, Sophocles wished to exemplify through the demonstration of this conflict, the representation of Odysseus hoodwinking Philoctetes as well as the two-faced Neoptolemos, what heroism, tidings and glory are coming to in a world dominated by schemes and intrigue, and lies and truths are intertwined.



Philoktétész, Odyszeusz és Diomédész, márvány faragvány, i. e. 2. század, Régészeti Múzeum, Vravrona (forrás: wikipedia.org)



CSÁJI LÁSZLÓ KOPPÁNY



A posztkolonialista fejlesztésmítosz¹

Kassák Lajost az 1960-as években párizsi kiállításai nagyon nehéz döntés elé állították: rá kellett döbbsennie, hogy a művészettörténeti fejlődélmélet értékítélete jelentősen eltér az ő elképzeléseitől, de ha sikereket akar elérni „Nyugaton”, alkalmazkodnia kell a galeristák, kiállításszervezők, művészettörténészek elvárásaihoz, akár átértékelve, sőt, tudatosan átformálva saját életművét.² A globális (értsd:

- ¹ Írásom a Petőfi Irodalmi Múzeumban 2017. november 18-án tartott *Alá(t)rendelődés* című előadásomból készült esszé rövidített és átdolgozott szövegváltozata. Megjelenését a MITEM „Nemzeti színházak – másképp” címmel meghirdetett szakmai programja teszti aktuálissá.
- ² András Gábor e helyzetet így elemzi: „A friss lírai-absztrakt vásznai mellett alig néhány húszas évekbeli művet bemutató [párizsi] kiállítás kudarca – számottevő kritikái és kereskedelmi érdeklődést ugyanis kizárólag a korai munkák keltettek – után Kassákot a galerista és Vasarely párhuzamosan és összehangoltan nyomás alá helyezte. Kevesellték a piacképes (és a szaksajtó által is méltatott) korai művek számát; hiányolták az oeuvre modernista szempontból elvárt, lineáris fejlődéselv szerinti felépítettségét, magyarázatot kértek a sokéves hiátusokra és indirekt (a korai darabokat egyoldalúan preferáló) érveléssel alulértékelték az öregkori festményeknek a klasszikus avantgárd korszaktól (kétségkívül) eltérő karakterét. A párizsi kapcsolatot és az azt követő nemzetközi kiállítási lehetőségeket Kassák igazságtételként, egész életműve megérdemelt rehabilitációjaként (és a képzőművészetét elutasító hazai kultúrpolitikával szembeni elégtételként) fogta fel. Ezért – bár kezdetben dacos-büszke levelekben próbálta megindokolni, hogy élete során mit és miért tett, és milyen kényszerűségek alakították sorsát – 1962–1963-tól kezdve – az említett nyomásnak megfelelően – számos engedményt tett. A hiátusokat kitöltendő antedatálta, a konzekvens oeuvre utólagos megteremtése érdekében átfestette (geometrizálta) időskori festményeit és a konstruktivizmus szellemét megidézve, „újraálmodva” (Pataki Gábor) ellenőrizhetetlen mennyiségben újraalkotta vagy parafrázálta korai műveit; valamint régi papírokból, a könyvtárában megőrzött húszas évekbeli kiadványokból kiollózott részletekből – a megtévesztés szándékával – kollázsokat „rekreált.” (András 2015: 8)



Kassák Lajos: *Aranyhal*, kollázs, 1960-as évek
(forrás: kieselbach.hu)

„nyugati”) trendekbe illeszthető életmű iránti igény komoly változást hozott a művész további munkásságában. Sohasem fogjuk megtudni, hogy e dilemma nélkül késői lírai-absztrakt művei mennyire alkottak volna még erőteljesebben egy sajátos, az „egyetemes elvárásokba” kevésbé illeszkedő, de talán egyéni törekvéseihez közelebb álló korszakot.

Haris László a *Remény évei* című konferencián egyik felszólalásában elmesélte azt az élményét, amikor 2013-ban a magyar kortárs képzőművészet nagyszabású (40 alkotót felvonultató) bemutatkozását jelentő kiállítás-sorozatot rendezett Mumbaiban (India)³, Csáji Attila kurátor koncepciója és válogatása alapján, aminek megtekintésekor egy helybeli művészettörténész csodálkozva osztotta meg

vele megdöbbenését. A megdöbbenés oka az volt, hogy néhány évvel korábban már látott Indiában a kortárs magyar képzőművészetet átfogóan bemutatni kívánó kiállítást, ami alapján megállapította, hogy a magyar képzőművészet értékes, a nagy világtendenciákba jól beilleszthető, másod-harmadvonalbeli alkotásokat hozott létre⁴. Azonban ez az új kiállítás más alkotók teljesen más karakterű műveit tartalmazta, mintha nem is ugyanabból az országból érkeztek volna. Ez az új kiállítás számára olyan – az „indiai mentalitás”⁵ számára is közelálló, értelmezhető – csúcsteljesítményeket tartalmazott, amelyek révén a magyar képzőművészetről alkotott képét át kellett értékelnie. Egyértelművé vált számára, hogy a kiállítás kurátorának koncepciójában, a válogatás szempontjaiban rejlik az eltérés oka. Az évekkel korábbi kiállítás célja az volt, hogy bemutassa: a magyar képzőművészet hogyan illeszthető be a jól ismert izmusokba, irányzatokba és globálisnak feltételezett trendekbe, míg az új kiállítás koncepciója az egyéni kreativitásra, innovációkra épített (például a fényművészetre, organikus művészetre, a tudomány és művészet kapcsolatára, kiemelkedő jelentőségű egyéni utakra), továbbá az „itt és

³ Az organikus formáktól a fényművészeti című kiállítás a National Gallery of Modern Art hálózatában Delhiben, Mumbaiban (Bombay) és Bangalore-ban volt látható 2013–2014-ben. Az egyik kiállítás rendezésére Csáji Attila kérte fel Haris Lászlót.

⁴ Az értékítélet értelmezéséhez hozzátartozik, hogy India nagyon nyitott a modern képzőművészetre, naprakész, és a legnevesebb amerikai és európai képzőművészek alkotásait sorra bemutatják.

⁵ Távol áll tőlem, hogy az indiai mentalitást homogénnek és változatlanak feltételezzem, ez a közelség-érzet mint reakció a kiállítás fogadtatásában fogalmazódott meg (pl. Madhukar 2013).



Claude Lévi-Strauss 1936-os, Amazonas-menti expedíciójának idején (forrás: welt.de)

most” helyzetre adott válaszokra helyezte a hangsúlyt. Az indiai tudós számára felvillantak a magyar „párhuzamos valóságok”: más-más értékrendek és narratívák ellentmondásos világokat hoznak létre (kisebb-nagyobb átfedésben lévőket és ropant eltérőket egyaránt), amelyek mindennapjainktól az ünnepeinkig körülvesznek minket.

E két példa felidézheti bennünk, hogy az úgynevezett modernista szemlélet a társadalmi, kulturális valóságot a fejlődések és megtorpanások, akár visszafejlődések sorozatában, de végső soron egyfajta eszkatologikus irányt feltételezve látja, míg a posztmodern (vagy poszt-posztmodern) szemlélet⁶ ezekből az általános fejlődés-narratívákból kiábrándulva azt hangsúlyozza, hogy nincsen a világ kihívásaira egyedül üdvözítő válasz, a folyamatosan változó társadalmi és kulturális valóság nem egy irányban változik. A perspektívák és lehetséges válaszok diverzitásának – és kölcsönhatásainak – fontosságára már Claude Lévi Strauss francia antropológus felhívta a figyelmet 1952-ben.⁷ Ő a párhuzamos kulturális innovációk, alternatív válaszok és kölcsönhatások jelentőségét, továbbá a népek sajátos kultúráinak sokféleségét emelte ki mint a történelem (pozitív) mozgató-erejét. Elképzelése az akkori fejlődélméletek (az amerikai típusú kapitalizmus „szabad világ koncepciója” és a kom-

⁶ Ne felejtjük el ide sorolni sok más, „nem modernista” világgépeket is (nem mindet), hiszen a posztmodern nem sajátíthatja ki a fejlődés-szkeptikus vagy a fejlődést a helyi kontextus perspektívájából látó elképzelések sokaságát.

⁷ Az esszé az UNESCO-ban megtartott 1952-es beszédének bővebb, írásbeli változata. Azért is megrökönyödést váltott ki, mert a gyarmatbirodalmak felbomlásakor az UNESCO-ba történő meghívásakor sokan azt feltételezték, hogy az akkor már világhírű tudós a gyarmatbirodalmak bűneit fogja sorolni, és a „felszabaduló” kis népek mellett foglal állást. Ő azonban sem egyik, sem másik oldalra nem állt, hanem a sokféleség fontosságát hangsúlyozta, és azt, hogy a kölcsönhatások, a változó világ kihívásaira adott eltérő válaszok (innovációk és átvételek) alapozzák meg a kultúrák alkalmazkodóképességét, és nincs egyetlenes mérték, ami alapján rangsorolhatnánk őket (Lévi-Strauss 2001).

munizmus „osztály-specifikus üdvtörténete”) szempontjából talán nagyon „korszerűtlennek” tűnhetett, mégis a világ egyik legnagyobb hatású antropológiai írása lett.

Vak az, aki nem látja, hogy az egyének és a társadalmi csoportok életében is lehet fejlődésről (vagy visszafejlődésről, akár szétesésről) beszélni. Sokan törekednek arra, hogy magukat, közösségeiket fejlesszék, e jobbító szándék nélkül az emberiség bizonyára nem lenne az, ami. Nagyon eltérő, hogy ki és miképpen törekszik saját maga, társadalmi csoportja, vagy akár népe javára lenni, fejlődését elősegíteni. Az utilitarizmus egyfajta feltételezett „hasznosság” mentén (de mi a „hasznos?”), a közgazdaságtan a pénzügyi egyensúly és mérlegelv mentén, a teológiák általában a szakrális eredetű, morális jó irányában képzelik el e fejlődést. (Egyre nagyobb azok száma, akik elsősorban saját, egyéni életükben tudják csak a fejlődést elképzelni, és lemondanak arról, hogy akár lokális, vallási vagy más jellegű csoportokat „jobbítsanak”.⁸)

Az emberek nagyon sokféleképpen élik meg a fejlődés fogalmát: a fogyás, a megizmosodás, a tanulás, a kulturális vagy szociális tőke megszerzése, függőségek megszüntetése, megtérés stb. révén. Csoportjuk szempontjából a létszám növelése, a befolyásossá válás, a hatalom növelése, kulturális vagy gazdasági javak megszerzése, megőrzése, gyarapítása, eszmék terjesztése stb. révén. Saját perspektívánkból nézve a fejlődés és a fejlesztés vágya eredendő sajátosságunk. Úgy tűnhet, nincs mit tennünk, *evado ergo sum*. Azonban amint kilépünk saját értelmezési keretünk-ből, és e fejlődést „másokra”, a magunkétól eltérő embercsoportokra vonatkoztatjuk, törekvéseink megtorpannak, gyakran összeütköznek másokéval. Mintha eltűnne a gravitáció, és a dolgok tulajdonságai megváltoznának, a szavak jelentése ott más, az eltérő tudások, szokások és értékrend világában idegenként érezzük magunkat. Kíváncsiságunk és berzenkedésünk miatt tűnhet a „más” sokszor izgalmasnak, máskor veszélyesnek. Otthonosság-érzetünk elbizonytalanodik, amikor számunkra idegen világokkal, más valóságokkal szembesülünk⁹.

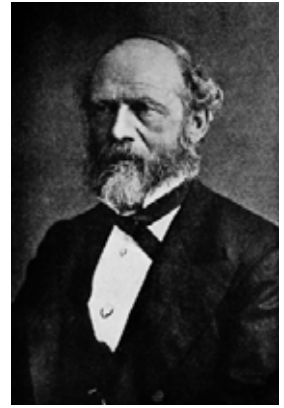
Amiről itt most szó lesz, az a fejlesztések egyik formája, éspedig a társadalmi berendezkedés és a gazdaság radikális átalakítására („fejlesztésére”) vonatkozó törekvések diskurzusa¹⁰ a 20. század közepétől, és az erre adott különféle válaszok vázlatos ismertetése.

⁸ Szokás ezt értékváltsággal és individualizációval magyarázni, de ezek csak tünetek, az okok jóval összetettebbek.

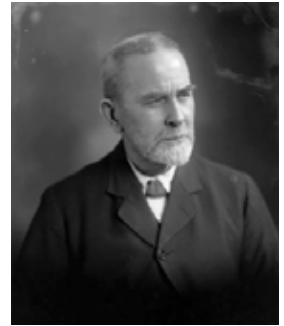
⁹ Nem kell rögtön egzotikus, távoli világokra gondolnunk. Életünk során sokszor szembesülünk idegen világokkal, és lépünk be azokba: a besorozott újonc, az iskolakezdő gyerek, az esküvő után új családba kerülő fiatalasszony, egy új munkahelyre kerülés – mind-mind „utazás az idegenbe”. A turizmus nemcsak felismerte, de iparszerűen ki is aknázza e másság iránti ambivalens érzéseinket, „szabályozott” látogatásokat szervezve egy jól megformált „ismeretlenbe”.

¹⁰ A diskurzust Michel Foucault (1998, 2000) szóhasználatában használom, azzal a kiegészítéssel, hogy a nonverbális kommunikációt (akár a kommunikáció tudatos hiányát, a különböző „csöndekert” is) ide tartozónak tekintem, továbbá nemcsak egyfajta „általános” keretben zajlónak tartom a diskurzust, hanem a tartós vagy rövidtávú értelmező közösségek – csupán relatíve elkülöníthető – diszkurzív kereteit is figyelembe ve-

Bár már a 17–18. században nagyszabású elméletek születtek a társadalmak fejlődéséről, e fejlődés mibenlétéről, melyek a demokratikus társadalmi elvárásokat, a szabadságjogok alapjait is meghatározták, ezekből nem vált olyan egységes elméleti keret vagy iskola, mint a 19. század második felében kidolgozott evolucionizmus. Az evolucionizmus tudományos alaposággal kívánta bizonyítani azt a tézist, hogy a világ népeinek társadalmi, kulturái egy lineáris modell szerinti sorrendben fejlődnek. Ezt a biológiai evolúció sémája alapján képzeltek el. Lewis Henry Morgan amerikai antropológus azt feltételezte, hogy a népek, mint entitások a primitív állapotból a barbárságon át a civilizált állapot felé haladnak (Morgan, 1877); bizonyos technikai vívmányok és társadalmi formációk szerint egyirányú fejlődési sorba állíthatók a társadalmak, így haladnak a civilizált állapot felé. Morgan humanista volt, az „irokézek” ügyvédjeként védelmükre kelt perükben, és jobbító szándékaihoz kétség sem férhet, mégis műveivel – akaratlanul is – hozzájárult a „fehér felsőbbrendűség” elméletének kidolgozásához, természetesen a többi evolucionista gondolkodó mellett. Mások, így például sir Edward Burnett Tylor angol antropológus, akit e tudomány névadójának is tartanak, a kultúrák fejlődési modelljét kívánta kidolgozni, míg James George Frazer skót antropológus a gondolkodási minták fejlődését vallotta, ami a mágikus gondolkodástól a vallásos gondolkodáson keresztül a modern, tudományos gondolkodás felé halad¹¹, és



Lewis Henry Morgan
(1818–1881)



James George Frazer
(1854–1941)

szem. Eszerint tehát a *diskurzus* megszámlálhatatlanul sok kommunikációs aktus (kommunikatív magatartás) tartalmaiból összeálló, folyamatosan bővülő sorozat, ami a különböző értelmezőközösségekben (végső soron akár globálisan is) zajló kommunikációs aktusok révén egyénenként eltérő tudás-regisztereket hoz létre, hiszen az egyén csak egyes elemeket érzékel e sorozatból. E tudásregiszterek narratívákat, adatokat, érzéseket, emlékeket, visszajelzéseket, értékeléseket, viszonyulásokat tartalmaznak, így bármely fogalom ezek aktuális halmazából hív elő valamilyen mintázatot bennünk. A valóságkonstrukció diszkurzív felépítéséről azért beszélhetünk, mert a kommunikáció magának a valóság-érezékelésünknek is alapját képezi. A diskurzus tehát megadja lehetséges tudásregiszterünk keretét, de egyúttal mi is befolyásoljuk azt, hiszen részt veszünk annak nagy folyamatában. A diskurzusnak keretet adnak azok a diskurzus-terek, amelyekben zajlik: egymást átfedő és sokszor csak relatív módon elkülöníthető diskurzusteretek például a családok, lokális közösségek (pl. épületek, szomszédságok, falvak), vallási csoportok, munkahelyek, iskolák, klubok, online fórumok (pl. facebook-csoportok), szakmai szervezetek, börtönök stb.

¹¹ Fő műve, *Az aranyág*, mely a világ egyik legtöbbször kiadott antropológiai munkája, magyarul is megjelent.

ezek – metaforája szerint – mint fekete, vörös és fehér színek egy szöttesben, át- meg átszövik gondolkodásunkat, de irányuk a kifehéredés (értsd: a tudományos, racionális gondolkodás) felé halad, míg a korábbiak fokozatosan kivesznek. A 19. század utolsó negyedére létrejött „új tudomány” (az antropológia) képviselői sokat merítettek Adolf Bastian német antropológusnak az „elemi gondolati sémákkal” és az emberiség pszichológiailag egységes alap-jellegzetességeivel kapcsolatos műveiből, továbbá Herbert Spencer társadalomfilozófiájából. Az evolucionizmus létrejöttének tudománytörténeti vázlatából nem lehet kihagyni a 19. századi történelemfilozófiát sem Hegeltől Marxig, illetve a pozitivizmus tudományos módszertanát. Talán meglepő, hogy több evolucionista (pl. Adolf Bastian) kifejezetten Darwinizmus-ellenes volt, és az emberi társadalmakat, kultúrákat, az emberi jellemet nem a biológiai fajok kifejlődési útja szerint képzelték el, hiszen a darwinizmus széttartó, kifejezetten a sokféleség felé mutató, nem lineáris modell volt. Az evolucionizmus a 19. század végére uralkodó eszmeáramlattá vált az antropológián kívül a történettudományban, a szociológiában és – például Sigmund Freud révén – a pszichológiában¹² is. A 20. század első felének embertelen, totalitárius rendszerei azonban oly sokat merítettek az evolucionizmus logikájából, hogy ezáltal visszamenőlegesen is diszkreditálták azt.

Az evolucionizmus a feltételezett fejlettségi fokok szerinti megkülönböztetését modellszerű sorrendbe kívánta rendezni, és ehhez hatalmas adathalmazt, tudásanyagot mozgatót meg. A legkülönbözőbb történeti forrásokból, illetve a kortárs utazók, misszionáriusok, kereskedők beszámolóiból válogattak példákat az egyes elméletek igazolására. A látszólagos induktív érvelés ellenére az elmélet levezetése deduktív maradt, hiszen egy hipotézishez kerestek érveket, adatokat. Fejlődési modelljével univerzális választ kívánt adni a világ társadalmainak, kultúráinak sokféleségére, és úgy viszonyult az alacsonyabb fejlettségi fokon élőkhez, mintha a világban a civilizált népek önnön múltjuk élő múzeumában járnak, amikor „barbár”, vagy még kezdetlegesebb, úgynevezett „primitív” népeket tanulmányoznak. Természetesen a legfejlettebb fokot Nyugat-Európa és az Amerikai Egyesült Államok „állapota” jelentette.

A 19–20. század fordulójától egyre több bírálója akadt az evolucionizmusnak az antropológiában, és az 1920-as évekre új elméletek, iskolák jelentek meg, így például Franz Boas kulturális relativizmusa, a történeti-partikuláris iskola, vagy Bronislaw Malinowski funkcionizmusa. A 20. század közepére az antropológusok zöme letett arról, hogy általános modellt keressen a történelem egyöntetű fejlődésére, és tudományos irányzatok sokasága keletkezett (pl. strukturális antropológia, strukturális funkcionizmus, interpretatív antropológia, szimbolikus antropológia, performatív antropológia stb.), a társadalmi struktúráktól, az egyes társadalmi intézmények, szokások, jelenségek funkcióján át a szocializáció és a társadalmi

¹² Egyes mítoszok és főleg a totemizmus mibenlétét, eredetét kutatva kifejezetten evolucionista, spekulatív érvelést alkalmazott például a *Totem és tabu*, 1918-ban megjelent munkájában.

intézmények újratermelődésének kérdéséig. A 20. században az egyik leginkább önreflexív, megújulásra képes tudományterületté vált az antropológia, régen maga mögött hagyva az evolucionizmus elméleti keretét.

A fejlesztés-elméletek sajátos korszaka kezdődött a hidegháború miatt. Harry Truman amerikai elnök 1949. április 20-án tartott „fear deal” beszédében hirdette meg, hogy a technológiai és ipari fejlődés által küzdhetők le a betegségek, az éhezés, a társadalmi

kizsákmányolás, és ehhez az USA-nak humanitárius kötelessége segítséget nyújtani: exportálni az amerikai típusú demokráciát (szabadságjogokat, intézményrendszert), mert a társadalmi átalakulás a fejlődés kulcsa, amit nagy volumenű projekteken keresztül lehet pénzügyileg is támogatni. A szegény, „fejlődő világot” úgy lehet eszerint „megmenteni”, hogy az USA demokratikus mintája szerint kell átalakítani fejlett, kapitalista gazdasággá, fogyasztói társadalommá. Ezt a doktrínát azóta is „Truman-elvnek” nevezünk. 1951-re az ENSZ Szociális-és Gazdasági Kapcsolatok Bizottsága is helyesnek tekintette ezt az irányt, egy szakértői jelentésében az alábbi célkitűzést olvashatjuk: „Bizonyos értelemben a gyors gazdasági fejlődés lehetetlen fájdalmas átszabályozás nélkül. Ősi filozófiákat kell kidobni; régi társadalmi intézményeket kell szétzilálni; hitbéli, kasztbéli és vérségi kötelékeket kell szétrobbantani; sokaknak, akik nem tudnak lépést tartani a fejlődéssel, csalódnuk kell majd a kényelmes étellel kapcsolatos elképzeléseikben. Nagyon kevesen kívánják megfizetni a gazdasági fejlődés valódi árát.”

A fejlettség mérésére különböző mutatók és trendek szerint csoportosították a népeket: nemzeti össztermék (GDP), államadósság, átlagéletkor, iskolázottság, közegészségügyi állapotok, demokratikus szabadságjogok érvényesülése (pl. sajtószabadság).¹³ Ezek egyúttal nemcsak külső, de belső elvárásokká is váltak, pontosan ezáltal tudtak radikális társadalomalakító hatást kiváltani.¹⁴ Az atyáskodó humanizmus égisse alatt olyan lehengerlő diskurzus keletkezett az 1950-es évektől, amely szinte fanatikus mozgalmár attitűddel felvértezve hirdette az elesett, fejletlen népek, kultúrák modernizálására, fejlesztésére vonatkozó elképzeléseit, így fogalom- és értékrendszere átítatta a mindennapok közbeszédét, a sajtót, a politikát,



Harry S. Truman (1884–1972)

¹³ A kommunista diktatúra éveit éppen ezen szempontok érvényesülését áhították oly sokan a szocialista blokk országaiban, és e vágyálom idealizálta is ezeket, ami a reflexív, kritikai szemléletet sokáig nehezítette. Azóta is hasonló értékek mentén helyezük el saját „állapotunkat” is, a nyugat-európai mércét tekintve etalonnak.

¹⁴ A Melegh Attila által „Kelet-Nyugat lejtőnek” nevezett kognitív struktúra (magartásminta és immanens rendezőelv) jól párhuzamba állítható e jelenséggel (Melegh 2006).

az oktatást és a gazdaságot. Bizonyos szempontból hasonló radikális átalakítási folyamat zajlott le a szocialista blokk országaiban is, csak ott más jellegű volt a társadalom-formáló szándék, és erőszakossága folytán „legalábbis” megosztóvá vált a kommunista típusú fejlesztés-diskurzus. Éppen ez a megosztó jelleg eredményezte azt, hogy ezen országokban a „nyugati demokráciának” egyfajta ideálképe, és nem valós tapasztalatokon alapuló „élménye” jött létre.

A II. világháború utáni kétpólusú világ időszakában az antropológusok ismét felvetették azt a kérdést, hogy lehet-e fejlődésről beszélni az emberiség társadalmában, kultúráiban. Ekkoriban születtek meg – főleg a marxizmussal szimpatizáló nyugati gondolkodók részéről – az úgynevezett neoevolucionista irányzatok a 20. század közepén. A két fő kérdésük immár az volt, hogy miféle értékmérő alapján lehetne a világ társadalmait fejlődési sorrendbe illeszteni, továbbá, hogy ha nem egyöntetű (unilineáris) a fejlődés, akkor hogyan ragadható meg e fejlődés folyamata. Legnagyobb hatású képviselői Julian Steward (USA), Leslie Alvin White (USA), Eric Wolf (osztrák–angol), Talcott Parsons (USA), Marshal Sahlins (USA) és Julian Steward (1902–1972) voltak. Leslie Alvin White (1900–1975) például a szociokulturális fejlettséget a felhasznált energia mennyiségétől és felhasználásának technológiai szintjétől függően határozta meg¹⁵.

Az evolucionalizmushoz képest a neoevolucionizmus tehát szintén lineáris fejlődést képzel el, de többszálút (multilineáris evolúció), amelyben a fejlettségi fokok szerinti megkülönböztetésben visszaesések (regressziók) is történhetnek. A párhuzamosságok és regressziók elismerésével kívánt ugyanis túllépni a korábbi fejlődésmodell tarthatatlan feltételezésén, miszerint minden társadalom vagy kultúra ugyanazon az úton halad. A neoevolucionizmus különböző történeti, antropológiai, közgazdaságtani, szociológiai irányzatai a technikai vívmányok, az energiaszolgáltatás, a bevétel (pénz), a társadalmi formációk stb. szerinti fejlődési sorok feltételezésével egy-két olyan tényezőt kívánt kiemelni, amely alapján összemérheti a világ társadalmait. Az empirikus kutatások fontosságát elismerték ugyan, de a neoevolucionisták nem számítottak vérbeli terepmunkásoknak, akik éveket töltenek egy adott terepen résztvevő megfigyeléssel, az adott kultúra megismerésével. Univerzális fejlődésmodelljükben elfogadták, hogy nem minden múltbéli és jelenlegi társadalom ugyanazt az utat járta/járja be. A „primitív” fogalma az 1960-as, 70-es években lassan átalakult, és neutrálisabb fogalmak használata került előtérbe (pl. „természeti népek”), így megpróbált az értékítéleteikben nem pejoratív vagy bántó fogalmakat használni. Természetesen a legfejlettebbnek az USA-t (és Nyugat-Európát) tekintették. Materialista szemlélet jellemezte a neoevolucionistákat, akikre a marxizmus erőteljes hatással volt (főleg a történelem- és társadalomszemléletükben). Maga a Truman-elv még egyértelműen az eredeti, 19. századi

¹⁵ Az energiatermelés és felhasználás szintje szerint fejlődhet akár előre és vissza is egy adott társadalom.) Híres képlete, a $P = E \cdot T$, amelyben P = kulturális fejlettség; E = a felhasznált energia mennyisége (fő/év); T = technológiai fejlettség (White 1943, 337). A kulturális fejlettség tehát egyenlő a felhasznált energiamennyiség és a technológiai fejlettség szorzatával.

evolúciós gondolkodás mintáit követte, de később a neoevolucionizmus is nagyon komoly elméleti támaszt adott a fejlesztés-diskurzusnak, hiszen a termelés és fogyasztás növelésében, a technológia fejlesztésében látta az egyedüli előrelépést.

A posztkolonialista Truman-elv és a nagyarányú (főleg ipari) fejlesztés révén egész régiók élete alakult át gyökeresen. Tömegek áramlottak a városokba, a fogyasztói társadalom pedig szinte mindenhol gyökeres változást okozott a mindennapi életben, művészetben, az értékrendekben. Nem kívánom részletezni a fejlesztést pozitív változásnak megéltő, a gazdasági termelékenység és a fogyasztás növelésében minőségi változást látó elméleteket, hiszen máig ezek uralják a közgazdaságtant és bizonyos szempontból a laikus történelemszemléletet is. Az utóbbit azáltal, hogy a szocializáció és az oktatás révén mely államokat, népeket, személyeket, törekvéseket tartjuk a történelemben hivatkozási alapnak, követendő, pozitív példának. A nemzeti össztermék (termelékenység) növekedése, a hiánycélok, az infláció visszaszorítása, a fogyasztás serkentése és a közegészségügyi állapot javítása napjaink médiakommunikációjának is mindennapos témái. Megszokottá vált a fejlesztés-diskurzusba beleszokott füleinknek az, hogy mi jó és mi rossz a gazdaságban, mi a cél és mi az erény. Kétségtelen, hogy a fejlesztések révén komoly eredmények születtek, főleg közegészségügyi téren. A járványos betegségek visszaszorítása, a gyermekhalandóság csökkentése, az átlagéletkor növelése ezek közé tartozik, mint ahogy az éhínségek veszélyének csökkentése is. A demográfiai robbanás, a társadalmi átalakítás és a vagyoni különbségek azonban új feszültségeket hoztak létre. A visszájára forduló fejlesztésekkel kapcsolatban utalok a Szcenárium 2017. decemberi számának 68–69. oldalán általam hozott példára, az afrikai Viktória-tóba 1950-ben mesterségesen betelepített nílusi sügér nagyüzemi feldolgozására létrejött élelmiszeripari fejlesztésnek a helyi társadalomra és kultúrára gyakorolt katasztrofális hatásaira.

Nagyon sokféle reakció született az ún. „posztkolonialista fejlesztés-diskurzusra”. A 20. század utolsó harmadában az egyre szaporodó keserű tapasztalatok és felerősödő szkeptikus vélemények a fejlesztés-diskurzus új, kritikai irányait indították meg. Edward Said, a palesztin származású amerikai publicista¹⁶ 1978-ban jelentette meg azóta magyarrá is lefordított *Orientalizmus* című kötetét (Said 1978), aminek óriási hatása volt; mind a *posztkolonializmus*-tanulmányok, mind pedig az egyik legerőteljesebb kritikai irányzat, a *subaltern studies*¹⁷ egyik előfutárát, megalapozóját látják benne (pl. Gilbert – Tompkins 1996). Helen Gilbert és Joanne

¹⁶ Többszörösen megélte a kisebbségi létet. Jeruzsálemben született, keresztény palesztin családból, így a „kisebbség kisebbségeként” fogékony volt a hatalmi viszonyok diszkurzív kivetülésének kutatására.

¹⁷ Az az 1980-as évektől az alárendelt szerepbe sodródó népek, kultúrkörök tanulmányozását célzó tudócsoport, amely első sorban az indiai szubkontinenssel (1980-tól), majd Latin-Amerikával foglalkozik (1993-tól). Legismertebb képviselői: Ranajit Guha, Gayatri Chakravorty Spivak, Eric Stokes, Sumit Sarkar, Dipesh Chakrabarty, Homi Bhabha és Vivek Chibber. A lemaradás-képzeteket és az alávetett státuszt fenntartó társadalmi és politikai mechanizmusokat (a médiában, a művészetekben, illetve a mindennapi életben érzékelhető hatásai) tanulmányozzák.



Edward Said (1935–2003) emlékére 2007-ben festett falkép a San Franciscó-i Állami Egyetem palesztin kollégiumának falán. Készítették: Faye Oweis és Susan Greene (forrás: artforces.org)

Tompkins a posztkolonializmussal kapcsolatosan felhívja a figyelmet, hogy ez korántsem valamiféle neutrális vagy naiv „időszakmegjelölés”, hanem – az orientalizmushoz hasonlóan – kifejezetten hatalmi és politikai irányultságú diskurzust jelöl (Gilbert – Tompkins 1996). Az 1990-es évek elejétől Arturo Escobar és a vezetésével kibontakozó (főleg latin-amerikai tudósokból álló) *Third World Studies* irányzat azt a folyamatot tárja fel, ahogyan a „harmadik világ” fogalma fejlődő világ koncepcióvá alakul át, ezáltal hierarchikus viszonyt feltételezve a fejlett nyugat és a fejletlen (fejlődő) dél között. A hierarchikus viszony a világ feltételezett „fejlett” és „fejletlen” régiói között áthathatja az élet legkülönbözőbb területeit, a gazdaságtól a kultúráig, a médiától a turizmusig és a politikáig. Kialakul egyfajta centrum/periféria oppozíció, aminek legnagyobb hibája, hogy omnipotensnek képzik el, így nem válnak fogékonnyá a helyi értékekre, sőt, még az esetleges csúcsteljesítményeket is szükségszerűen a periféria-látás szemüvegén keresztül érzékelik.

Arturo Escobar és Eduardo Restrepo szerint a harmadik világot megalkotó diskurzus révén a centrum által meghatározott trendek és kánonok lassanként természetesennek tűnnek¹⁸ (Restrepo – Escobar 2005); a perifériához pedig óhatat-

¹⁸ Így fogalmaz például: „forms of knowledge, modalities of writing, political intellectual practices, networks and so forth. In other words, while we do not see our goal as determined by ‘the center’, we do address this center as an element of a broader strategy that aims at both showing the naturalization of canons and contributing to a pluriverse of knowledge practices.” (Escobar 2005, 101)

lanul a lemaradás képzete társul (Escobar 2004). A nemzetközi fejlesztések a gyarmatosításhoz hasonló kontroll-mechanismusokat építettek ki, és a diskurzus által megteremtett „fejlődő országok” feletti uralom eszközevé lettek azáltal, hogy oly határozott hierarchikus értékrendet állítottak fel a fejlesztés-diskurzusban¹⁹, hogy immár bármit kizárólag ezen a szemüvegen keresztül lehetett értelmezni (Escobar 1995).

Különös válasz volt, főleg a GDP-vel²⁰ mint értékmérővel rangsorolt fejlettségre (fejlesztés-diskurzusra) és az IMF által diktált fejlesztési trendekre, a bhutani király (Jigme Singye Wangchuck) javaslata az ún. „Bruttó Nemzeti Boldogság” (*Gross National Happiness*) fogalom bevezetése. 1979. szeptember 9-én Bombayben tartott beszédében ehhez hozzáillesztette az „index” szót, félig humorosan, egyfajta mérési alternatívaként. Természetesen sok más reakciót is említhetnék, az öko-tudatos életmód-mozgalmaktól az ún. őslakos-diskurzusig (hivatkozhatunk például az észak-skandináviai számik és az amerikai indiánok példa értékű összefogására). Ez utóbbiban egyes népek, hivatkozva saját őslakos státusukra, nem expanzív létükre, hangsúlyozzák a természetközelség és a technikai civilizációhoz képest alternatív tudások szerepét. A korábban oly sokszor lenézett, sőt, néha stigmatizált népek tudását hivatott revitalizálni és megóvni ez a viszonylag új törekvés.

Az egyes központi, önmagukban túlságosan absztrakt fogalmak jelentését, sőt, valóságát a fogalmat alkotó diskurzus teremti meg. A fejlődő országok, a szocialista blokk, a szocialista Kelet-Európa, a megszakított fejlődésű népek (értsd: lemaradók) olyan hierarchikus viszonyt tematizálnak (és ezáltal homogenizálnak), ami visszahat a további kommunikációra, így magától értetődővé válik. Olyan mércévé és szemüveggé, ami a valóságérzékelés és értékelés kánonja, és a trendek mint útirányok és mércék alapját képezve kiszorítani látszik minden más, alternatív megközelítést. Nem véletlen, hogy egyre többen kezdik ezt egyfajta szellemi totalitárius rendszernek érzékelni, ami visszahatott a fogalmakat béklyókként hordozók életére, társadalmi, kulturális, gazdasági változásaira, önértékelésére. Kétségtelen, hogy a harmadik világ országai közül több küszködik a nyomorral, éhínségekkel, tropikus betegségekkel, járványokkal. Sokuk gazdasági termelékenységé elmarad



Arturo Escobar legújabb könyve ismertetőjéhez 2017-ben készült hirdetemény (forrás: wordpress.com)

¹⁹ Így fogalmaz: „development planning was not only a problem to the extent that it failed; it was a problem even when it succeeded, because it so strongly set the terms for how people in poor countries could live” Továbbá: „mainstream development economics or the sprawling array of development actors and institutions it spawned, giving rise to a coordinated and coherent set of interventions: «development apparatus»”. (Escobar 1995)

²⁰ Az akkori szóhasználat még a General National Product fogalmat használta.

a gazdag nyugati országokétól, és nem ritkán éhínségek sújtják, a változást sokan elégtelennek tartják.²¹ Az az alap-felismerés, hogy az éhínségeken, járványokon, nyomoron változtatni kell, látszólag egy humanitárius felelősségtudatból táplálkozik. Azonban azáltal, hogy azonosítják és egységessé teszik ezt a bélyeget, és így megalkotják a világ fejlett/fejletlen pólusait, szűklátókörű differenciálatlanságán túl kifejezetten hátráltatja az egyébként „kevésbé problémás” ágazatokat, térségeket, tevékenységeket (például a művészeteket) is.

Már Michel Foucault rámutatott, hogy a diskurzus feletti kontroll a hatalom elsődleges célja²², mivel ezáltal tudja a valóságot és a valóságlátást befolyásolni. Erre a felismerésre épült a diskurzuselemzés egy új változata, ami az 1990-es



Michel Foucault (1926–1984)

évektől külön folyóiratokkal (*Discourse and Society*, *Critical Discourse Studies* stb.) és tudományos műhelyekkel rendelkezik: a *Critical Discourse Analysis* irányzat. Legismertebb alakjai Teun van Dijk, Norman Fairclough és Ruth Wodak²³. A kifejezetten társadalomkritikai célt megfogalmazó CDA-irányzat a diskurzuselmélet módszertanát használja fel annak megválaszolására, hogy miként határozza és alkotja meg a valóságot a politikai és médiahatalom a különböző színtereken, és ez globálisan és lokálisan milyen anomáliákat okoz, ezekre az anomáliákra milyen megoldásokat tud az adott társadalom vagy társadalmi csoport adni. A posztkoloniális hatalmi-politikai térszerkezet kialakítása és fenntartása, ennek keretében a kulturális javak ipari forradalma, a művészetnek az ipari termelés mintájára történő átalakulása a kritikai diskurzuselemzés fontos témáit jelentik (vö. Meyer – Wodak 2009, Spivak 1999).

Összefoglalásként megállapíthatjuk: kétségtelen, hogy a kultúrák változásaiban, kölcsönhatásaiban mindig is „trendek” és „ellentrendek” sokasága rakódott egymásra, néha kioltva, máskor felerősítve egymást. A társadalmi és kulturális folyamatokat sokan próbálták törvényszerűségekkel leírni, változásait modellezni az újkorban a brit moralisták óta a felvilágosodás társadalomfilozófusain át az átfogó fejlődésmodelleket megálmodó 19. századi evolucionista társadalomelméletig. Ez utóbbi késői hozadéka a Truman-elv és a posztkolonialista fejlesztés-diskurzus is. Azonban az antropológia tudománytörténete, a posztmodern gondolkodók, de akár már az avantgárd és az azt követő művészek is elgondolkodásra készítetnek minket: vajon lehet-e véglegesen és univerzálisan modellezni a világot?

²¹ Az is kérdéses, hogy ennek az állapotnak a kialakításáért mennyiben okolhatjuk a korábbi gyarmatosító hatalmakat és a gyarmati világ felbomlásakor az átgondolatlan vagy kifejezetten újabb konfliktusok magvát elvető politikát.

²² Ld. Foucault 1998, bár kiemeli, hogy teljes mértékben lehetetlen e cél elérése.

²³ Néhány fontosabb munka: van Dijk 2008a, 2008b, 2009, 2014, Fairclough 1989, 1999, Wodak – Meyer 2009.

Irodalom

Andrási Gábor 2015: *A művészetipar az ezredforduló után*. ELTE PhD dolgozat, Budapest; Chaturvedi, Vinayak, (szerk.) 2000: *Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial*. London–New York: Verso; Cronin, Stephanie (szerk.) 2008: *Subalterns and Social Protest: History from Below in the Middle East and North Africa*. London: Routledge; van Dijk, Teun 2014: *Discourse and Knowledge. A sociocognitive approach*. Cambridge: Cambridge University Press; van Dijk, Teun 2009: *Society and Discourse. How context controls text and talk*. Cambridge: Cambridge University Press; van Dijk, Teun 2008: *Discourse and Power*. Houndsmills: Palgrave; Escobar, Arturo 1995: *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World*. Princeton: Princeton University Press; Escobar, Arturo 2004: *Beyond the Third World. Imperial Globality, Global Coloniality and Anti-globalisation Social Movements*. *Third World Quarterly* 25(1), 207–230; Fairclough, Norman 2010: *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London – New York: Routledge; Fairclough, Norman 1989: *Language and Power*. London: Longman; Fairclough, Norman 1999: *Global Capitalism and Critical Awareness of Language*. *Language Awareness* 8(2): 71–83; Foucault, Michel 1998 [1970]: *A diskurzus rendje*. In *A fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*. Budapest: Pallas Stúdió – Attraktor, 50–74; Foucault, Michel 2001 [1969]: *A tudás archeológiája*. Budapest: Atlantisz; Gilbert, Helen – Tompkins, Joanne 1996: *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London: Routledge; Lévi-Strauss, Claude 2001: *Faj és történelem*. In *uó. Strukturális antropológia II.*, Budapest, Osiris, 261-290; Ludden, David (szerk.) 2001: *Reading Subaltern Studies. Critical History, Contested Meaning and the Globalization of South Asia*, London: Wimbledon Publ.; Madhukar, Jayanthi 2013: *From the Land of Innovation. Contemporary art in Hungary is all about clean lines, science and openness*. *Bangalore Mirror*, 23/12/2013; Melegh, Attila 2006: *On the East/West Slope. Globalization, Nationalism, Racism and Discourses on Central and Eastern Europe*. New York–Budapest, CEU Press; Morgan, Lewis Henry 1877: *Ancient society*. New York: Henry Holt and Co.; Restrepo, Eduardo – Escobar, Arturo 2005: *Other Anthropologies and Anthropology Otherwise*. *Critique of Anthropology* 25(2) 99-129; Said, Edward 1978: *Orientalism*. New York: Pantheon; Sarkar, Sumit 1997: *The Decline of the Subaltern in Subaltern Studies*. Delhi: Oxford University Press; Spivak, Gayatri Chakravorty 1999: *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press; Young, Robert 1990: *White Mythologies*. London: Routledge; White, Leslie A. 1943: *Energy and the evolution of culture*. *American Anthropologist* 45(3), 335-356; Wodak, Ruth – Michael Meyer 2009: *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: Sage

László Koppány Csáji: Postcolonial Development Myth

The subject of this paper is to take stock of ambitions for the radical transformation (“development”) of society and economy. The author focuses primarily on processes which started in the mid-20th century, but also looks back on the antecedents. On, first of all, the theory of evolutionism developed in the second half of the 19th century, which sought to demonstrate with scientific certainty that the societies and cultures of the peoples of the world evolve according to a linear model, tending towards the civilized status of white man; the intellectual aspect of which is for man to move from magical thought, through religious thought, to modern scientific thinking. The author also points out that the same idea permeated the 19th century philosophy of history from Hegel to Marx, as well as to the scientific methodology of positivism. The inhumane totalitarian regimes of the first half of the 20th century also followed the logic of evolutionism, and discredited it with their failure retroactively as well. By the middle of the 20th century, most anthropologists had given up on looking for the general model of development in history. However, the 1951 Truman-principle again represented the linear development model, proclaiming that the poor “developing world” must be transformed into a developed, capitalist economy, a consumer society, based on the model of the democratic USA. In connection with this, the author underlines that this was also the dominant ideology in the countries of the socialist bloc after World War II: for the sake of “development”, “ancient philosophies must be thrown away; old social institutions disbanded; bonds of faith, caste and blood broken..” When it comes to the neo-evolutionary trends emerging at the time, he points out: these were already seeking an answer to the question that if development was not unanimous (unilinear), what kind of value assessment was to be used to grade the societies of the world in the order of development and to grasp this development progress? Upholders of the theory of multilinear evolution started to use more neutral terms (eg “natural” instead of “primitive” peoples), but they also considered the USA (and Western Europe) the most advanced societies. Neo-evolutionists are characterized by materialism, seeing progress solely in increasing production and consumption as well as the development of technology, says the author. And, as he mentions, this approach is still general, with the very same indices dominating both economics and the lay view of history. Subsequently, the writing takes account of the responses to this “postcolonial development discourse”, emphasizing their critical nature. Mention is made of the concept of “Gross National Happiness”, introduced by the King of Bhutan in 1979. But first of all, Michel Foucault’s activity is highlighted, according to whose opinion the primary objective of power is to control discourse. This new version of discourse analysis from 1990 has aimed at answering the question how reality is shaped and determined by political and media power. Finally, the author asks: “... the history of anthropology, postmodern thinkers, and even avant-garde and the artists pursuing it, make us think: is it possible to model the universe permanently and universally?” His writing is intended as an introduction to the discussion at the professional programme titled “National Theatres – Differently” at this year’s MITEM.



BALASSA PÉTER



„Mint egy nyitott borotva...”

Georg Büchner: *Woyzeck*¹
(részletek)



P. August J. Hoffmann: *Georg Büchner* portréja, 1833-ból (forrás: wikipedia.org)

Büchner *Woyzeck*je a drámaművészetben egyike az első olyan, *lényegileg*, nem pedig történeti értelemben töredék jellegű műveknek, amelyek a formálás ritkásságában hordják benne a variabilitás, a mindig új konszenzus-teremtés lehetőségeit, s megköveteli azt is, hogy a drámaművészet legmélyebb tematikus alapzatát, a *kapcsolati hálót*: az emberi feszültség e speciális nyelvét *ne* véglegesnek, merevnek, eleve adottnak, hanem mindig alkalmanként újra rendezhetőnek és újra eloszthatónak tekintsük. A *Woyzeck* minimális *preformációt* rejt magában. Töredékessége ugyanis pozitíve a megmaradt anyagban magában van, tehát nem egyszerűen, negatíve abból a tényből fakad, hogy nincs végigírva. *Nem attól a hiánytól fragmentum, ami hiányzik belőle, hanem attól a hiánytól, ami benne van.* Az egyes jelenetek, önmagukban és egymással való kapcsolatukban is fragmentálisak, ám ez nem fogyatékos csonkaság, hanem abszolúte telített, jelentéssel *tel*t. Töredékről lévén szó, *a jelenetek közötti viszonyok teremtette zárt struktúra* fogalma, a rímek, a szimmet-

¹ Vö. Balassa Péter: „Mint egy nyitott borotva...” George Büchner *Woyzeck*-töredékéről és a szegények antropológiájáról. In: Uő: *A másik színház*, Szépirodalmi, Budapest, 1989. 79–122. Az írást a Nemzeti Színház új *Woyzeck*-bemutatója alkalmából közöljük, melyre az idej MITEM idején kerül sor.



A Woyzeck-kézirat IV. főlőjének második oldala
Büchner rajzaival, Goethe-Schiller Archívum, Weimar
(forrás: buechnerportal.de)

vettük, a jelenetsoportosítás, jelenetszám tekintetében egy ehhez képest nem filológiai, mintegy „önkéntes” variánstra hivatkozunk, mégpedig a Stúdió K 1978-as (1980-ig játszott) rendezőpéldányára. Azért érezzük ezt a jelen esszé keretei között elfogadhatónak, sőt bizonyos értelemben kötelezőnek, mivel az alábbiakban a darabnak azzal az értelmezésével találkozhatni, amely ebből a konkrét előadásból³ született (mely persze maga is interpretáció, hiszen ez, mondhatni, kötelessége), abból és csakis abból jöhettek létre tehát gondolatmenetei. Egy a szó szoros értel-



Georg Büchner: *Woyzeck*, Stúdió K, 1977, r: Fodor Tamás
(forrás: studiokszinhaz.hu)

riák, az előre- és visszautalások architektonikája nem adott, és *per definitionem* értelmetlen. Ezért a klasszikus műelemzés architektonikus fogalom-metaforákkal dolgozó módszere sem követhető. Célszerű inkább az egyáltalán lehetséges összefüggések arzenálját, listáját adnunk anélkül, hogy ily módon valamilyen végleges elrendezettséget és építményszerűséget sugallnánk. [...]

[...] a magyar textuális hivatkozásokat az 1982-es kiadásból²

mében „élő” *Woyzeck*-értelmezésen keresztül remélünk tehát egy lehetséges megértésvariánst kidolgozni, bízva abban, hogy utalásainkat sikerül érthetővé tenni az előadást nem ismerő olvasók számára. [...]

Az alábbi gondolatok tehát nem „a” darabhoz (világos talán, hogy ennek zárt tárgyi létezése kétséges), hanem egy variánshoz vannak kötve. A Stúdió K változata *huszonkét* jelenetből áll, szemben a Bornscheuer-féle⁴,

² Georg Büchner *Művei* (ford. Thurzó Gábor, szöveggondozó: Fodor Géza), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982.

³ Lásd ehhez: Balogh Géza: *Avantgárd színház Kelet-Európában*. Magyarország, 3. rész. Szcenárium, 2017. március–április, 32-33.; valamint: „*En nem a színházzal akartam foglalkozni*”. Székely B. Miklóssal Regős János beszélget. Szcenárium, 2017. március–április, 117–128.

⁴ George Büchner: *Woyzeck*. Kritische Lese und Arbeitsausgabeherausgegeben von Lothar Bornscheuer, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1972.

24 főszövegben, 7 függelékben megadottal, s benne *hat* főszereplő van: Woyzeck, Marie, Kapitány, Doktor, Ezreddobos, Andres. *A jelenetek sorrendje*: 1. Bó-dés vásár; 2. Woyzeck–Kapitány; 3. Woyzeck–Marie; 4. Woyzeck–Andres; 5. Ezreddobos–Marie; illetve Marie–Zsidó; 6. Marie–csecsemő–Woyzeck; 7. Marie–Ezreddobos, a kocsmában; 8. Woyzeck–Kapitány; 9. Kapitány–Doktor; 10. Woyzeck–Marie; 11. Marie–Ezreddobos a kocsmában; 12. Woyzeck–Andres, a kaszárnnyában; 13. Utca: Doktor–Kapitány–Woyzeck; 14. Andres–Woyzeck; 15. Woyzeck–Ezreddobos a kocsmában; 16. Woyzeck–Zsidó; 17. Woyzeck–Andres; 18. Marie (ima); 19. Nagyanyó meséje a bábjátékban; 20. A gyilkosság; 21. A nyomok eltüntetésének kísérlete; 22. Woyzeck (leépült állapotban ül a földön, és répát rágcsál). – Látható, hogy az előadás-változat a befejezésben tér el legelősebben a szövegszerűen lehetséges két változattól (öngyilkosság, illetve a törvényt szolgáló által elmondott egyetlen mondat, mely esetleg a bírósági tárgyalással való zárásra utal).

Ismétlődő motívumok

[...] A darab vizionált és hallucinált világának nyelvében a kulcs-szavak: az Idő, a Tér, az élénk mozgást kifejező igék (gurul, görög, surran, rohan, száguld), a csend, a természet és a morál. Az alábbiakban ezeket kell értelmeznünk.

Az ember legfontosabb attribútuma ebben a világban az értelmetlenül haladó Idő, amelyben emez ember egy démoniának, egy pusztán továbbműködő létszerkezetnek mint „vibrátornak” szolgáltatnak ki. Az Idő itt is, mint a nagy Shakespeare-művekben, pusztá lefolyásában egyszersmind természetellenes, *kizökönt idő*, amit összefoglalóan a Nagyanya (18. jelenet, az 1978-as előadás szerint) teljes hasonlattal a „fölbtorult fazékra” emlékeztető Földdel hoz összefüggésbe. *Ez az a gömbölyű föld, mely immár „fölbtorult fazék”, tehát rajta „gurul a Fej”* (vagy netán maga lenne az a Fej?!), rajta surran a szél, „mint egy egér” (mely állatról tudni való, hogy *rág...*), Marie szerint pedig még az álomtündér is „ott surran a falon” (Das Schlafengelchen! Wie’s an der Wand lauft), akár egy egér. A Kapitány *tehát nem tudhat* a malomkerékre nézni, ahogyan a többiek sem. Hiszen: „*Nagyanya: A Föld se volt már más, mint egy fölbtorult fazék.*” Ebbe a fölbtorult fazékba legföljebb „egy kampós- szöget” lehet már csak beverni, illetve „lyukat ütni rajta” (az Első Mesterlegény monológja, melyre még visszatérünk). Ehhez a kampósszög-képhez közelít a Kapitánynak Woyzecket, a borbélyt jellemző hasonlata: „*mint egy nyitott borotva*”. A tér- és időképzeteket hallucináló és vizionáló tudat olyan világról tudósít tehát, amelyben *nincs, aki helyretolja a kizökönt időt*. Meg kell jegyeznünk, hogy a shakespeare-i vonásokban bővelkedő darab – hozzá hasonlatosan – kozmológiai utalásokkal telített: *széttört és fölbomlott, eretnek apokaliptika*, mely a mindenkori elesettek, kismizmizettek és eljövetelel várók-jövendő-lők közös mitológiája jegyében áll. Ez a motivika, egészen konkrétan és közelien ugyanakkor a kopernikuszi világkép sajátosan használt alapszavaiból rakódik ösz-

sze (a Föld gömbformája, a nappal–éjszaka ritmus, a Föld Woyzeck emlegette forró belseje – [„Woyzeck: Ki kell mennem, olyan hőség van idebent”] –, az idő mint linearitás stb.) Ez a világgép azonban *eredetében*, eredeti kontextusában mint okkult, illetve hermetikus tudomány jelent meg a 16. század első felében, eredetileg egy volt a többi okkult világséma között, és csak később, a 17. században, Galilei révén nyerte el a mai köztudatban is élő racionalizált-szisztematizált alakját. Nos, Büchner a *Woyzeck* nyelvében (akárcsak a Kopernikuszhoz időben közel eső Shakespeare) *még emlékezik erre az eredetre* és kontextusra, mint ahogy a mindenkori elesettek, szegények, nincstelenek, kisémmizettek – mindig is – *ab ovo* nem tehetnek mást, mint archetipikus-kollektív tudattalan képzeteik révén emlékeznek a kozmologikus-mágikus hermetikusra, amelynek közismerten konfúz-apokaliptikus nyelvi kifejezést is adnak. Büchner, darabjában, ezt az újkori, büszkén hirdetett és ezt a kort fundamentáló, racionalista fogalomrendszert és szóhasználatot fordítja ki, pervertálja, illetőleg *összekapcsolja* a heliocentrizmus eredeti kontextusával, a 17. század *előtti*, okkult kopernikuszi világmagyarázat archaikus, kvázi-tudománytalan jellegével; műve nem a „magaskultúrát”, hanem a *plebejus*-kultúra radikális kritikai hangját hozza felszínre. Mintha a polgári tudatnak olyanmilyra megfelelő, rendezett kopernikuszi világsémában egyúttal benne szunynyadna (és láttuk: történetileg ez megfelel a valóságnak) a világ eredeti, rendezett mivolta *előtti*, rendtelenségnek nevezett sémája is; mintha a „rendezettség” vívmánya egyúttal hazug kényszer is lenne, a mindenkori szegények és kisémmizettek, jogfosztottak, „eretnekek” *ellen*. (Ne feledjük, hogy ez az a Büchner, aki a *Der Hessische Landbote* szerzője, hivatásos összeesküvő és forradalmár, aki országából menekülni kényszerül.) Egyszerre ehhez és a shakespeare-i jelleghez tartozik az 1982-es kiadás szerinti 3. számú, *Köztér, Bódé, lámpák* jelenetben a Vénember és a Gyerekek tánccal kísért egykorú verklidala: „Állandóság nincs e földön / Nem titok, hogy aki él, / Egy napon mind a sírba tér.” Illetve ugyanitt a haladásról: „*Ki-kiáltó*: Nézzék a civilizáció haladását. Minden előrelép, a ló, a majom, a kanárimadár! *Katona lett a majom*, egyelőre nem sok: legalsó foka az emberi nemnek!” Büchner, a kopernikuszi világséma *eredeti*, „rendezetlen” jellegének fölerősítésével mint kollektív és radikális-rebellis emlékezettel valóban „*hírmondója*” lesz az idők eljövételének, *vagyis* az idők végezetének, a *mindenkori* paruziának, amely a rendezett világ önkifordulásának, „fölborul” mivoltának látomásos jeleiben nyilvánítja ki magát. A racionális világgépnek erőszakkal racionalizált rendje valóban a káoszra és a csődre való



Krisztus győzelme a pogányság felett.
Gustav Doré 1868-ban festett olajképének részlete
(forrás: wikimedia.org)

emlékezést hívja ki, erősíti föl, aktivizálja, teljesíti be – a végleges és helyretolthatatlan fölborulást mint reménytelen bizonyosságot, a szegénységet mint önkéntelen prófécíát. Nem véletlen például, hogy az idő és az időtlenség képzetei éppúgy keverednek, kontaminálódnak, mint a zajos, fölháborult, *üvöltő* természet, és a természet végső *csendjének* képzetei. Egyfelől Woyzecknek „pokol forró a föld”, másfelől ugyanannak a Woyzecknek, másutt, „mint a jég”. Itt is az alogikus, elmentmondást még és már nem ismerő, végletekben mozgó tudatállapot nyelvi jelével állunk szemben. De ez az alogika az egyetlen lehetséges, mert *el nem vehető válassz* az adott világra. Itt *ez* lehet az egyetlen legitim beszéd.

A látomásos, hallucinatív szövegkarakter következetesen jelen van minden szereplő beszédében: a Kapitány, a Doktor, a Mesterlegények, a Nagyanya, a Zsidó és Marie ugyanúgy szorongó, irreális képekben nyilatkoznak meg, mint az őrült Woyzeck, szövegük ugyanannak a világnak különböző aspektusokon keresztül való perszónifikálása.

Woyzeck látomásai és hallucinációi (összesen *tizenhárom* jelenetben) helyenként szó szerint is összecsengenek a Mesterlegények, a Nagyanya, a Kapitány, a Bódés apokalipszis-várásával. Ezek a szövegek az *eschaton*-ról, *tehát* egyúttal a paruziáról, a végidőkről szóló hagyományt idézik föl, sőt *idézik*. Az Ószövetség kései prófétáit, *János jelenéseit*, az ókeresztény és középkori látomásirodalmat, az elsősorban gnosztikus-eretnek szekták jövődöléseit, Thomas Münzer textusait (melyeket később a Büchner-korabeli mesterlegény- és munkásmozgalmak, pl. a weitlingisták szövegei imitálnak), az apokrif evangéliumok eszkatológiáját, a hermetikus irodalmat. Büchner korszakos nyelvi-antropológiai megoldása az, hogy a mindenkori titkos és tiltott tudományok, *a* titok beszédét *éppen* „ez a szegény ördög” beszél, aki „úgy rohangál a világban, mint egy nyitott borotva”. Hiába kezd olykor egy-egy mondatot így: „Nem azt mondja-e az Írás...” – racionális tudomása nincs róla, viszont van több annál: megfellebbezhetetlen tapasztalata. Így lehetséges, hogy tudattalan kollektív tapasztalat révén, önkéntelenül, tehetetlenség folytán: mondja, ismétli, *tehát* újra érvényessé teszi az Írásnak *ezt* az aspektusát. Ezáltal válik az övé, az övéké az, amit a hatalmasok meg az ezoterikusok tudásként kisajátítottak. Büchner ráismer arra, hogy a legalul állók, a teljesen kívülvilágúak, akiknek nincs semmijük, *azok* birtokolják a legmélyebb-legtitkosabb tudást mint tapasztalatot; éppen konfúz, éppen előbeszédyszerű, alogikus, reflektálatlan szófűzéseikben. Összeavart, összetört és kisajátított anyanyelvként beszélnek-ismétlik-fönntartják *a* kollektív mítoszok és világtudás nyelvét, azt, amelyiken már senki sem tud *beszélni*. Büchner még tudja ezt, szemben a 20. századi, nagy hermetikus írókkal, akiknél ez a beszéd már visszavonhatatlanul a keveseké. Ebben a vonatkozásban talán csak két kivétel adódik köztük: Franz Kafka és Samuel Beckett, akik „visszaköszönnek” a büchneri–shakespeare-i–dosztojevszkiji „woyzeckizmusnak”, s még tudják, hogy „azok” (Woyzeck és a többiek) tudatlanul tudnak valamit, amit már senki többé, s azt is, hogy *nem tehetnek mást*, mint hogy ezt a tudást elszenvedik és mondják. Egyetlen tulajdonuk ez a fölbomlott, fundamentális, profetikus *Verbum*. Ők azok, akikből még ijesztően, autentikusan jön a szent

könyvek és szövegek nyelve; akaratlanul és törvényszerűen. Ezért mondhatja Marie Woyzeckről: „Mintha kútba nézne.” Hiszen a legerősebb szolidaritás a világon: az áldozatoké, és ez az egyetlen rejtélyes, önkéntelen kontinuitás is.

Büchner drámatöredékében egy késői, hiszen széttört, archaikus tudat nyelvi dokumentumaira lelünk (melynek mibenlétéről a beszélőknek fogalmuk sincsen), amennyiben az idők jelei természeti rendellenességekben nyilatkoznak meg, szörnyű, félmondatnyi próféciaikban, jóslatcsonkokban, arról az állapotról, amikor „minden másképpen forog”, „minden fordítva lesz” („Woyzeck: Forog velem a világ. Tánc! Tánc!” – olvassuk az 1. kocsmajelenetben.) Ebben a kontextusban a torz állatképek, illetve a szerves világ perverzioi szükségképpen jönnek létre. A kilyuggatott világ képze, illetve politikai vitatémába szövése már a *Danton halálából* is szó szerint ismert: „*Második polgár*: Bármennyi lyukat is hasítunk a mások bőrén, azal még egyetlen lyuk se tűnik el a nadrágunkról... *Második úr*: De bizony, a földnek vékony a kérge, ha lyukat látok, mindig attól félek, hogy keresztülesem.” A darab szövege tele van ilyen, a legközvetlenebbül talán a késő középkorra visszanyúló utalásokkal: „*Második Mesterlegény*: Lyukat akarok ütni a természetben!” (Ich will ein Loch in die Natur machen!) – ahol is a *Loch* szó második jelentésében *odút* jelent; ő tehát odút, egy tenyérnyi helyet akar „ütni” az otthontalan, lakatlan természetben, nem beszélve arról, hogy az odú (úgy is, mint lyuk) – elbújásra való. Ugyanez a mesterlegény egy, az égboltba bevett (!) kampósszöveget emleget. Emlékeztetőül: a Föld, mint egy fölborult fazék, legföljebb arra való, hogy kampósszöveget verjenek belé; itt viszont az Égbolt az, amire mintegy függeszkedni lehet, a belévert kampósszög révén. (E kifejezésmódnak alsó, „parodisztikus”, szodómiás megfelelője az Ezreddobos kérdése [1982-es szöveg: 14. jelenet]: „Én aztán férfi vagyok!... Kinek nem tetszik ez? Beszszelt Úristen legyen, aki belém akar kötni! Mert különben beleverem az orrát a segge lukába!”) Woyzeck a 11. jelenetben hallja, amint „Valaki szól a falból”, s végül említhetjük a többször idézett „fölborult fazék”-ot, e *konfúz módon rendszeres* motívum-, kép- és metaforacsoport összefoglalóját.

Shakespeare nyelvének archaikus tudásra emlékező jellege a Büchner-darab legfontosabb drámanyelvi, tehát észjárásbeli hagyománya: az *Othello* szodómiás állatképei (később említjük az egyik Woyzeck-szöveget, mely szinte *pendant*-ja az őrjöngő *Othello*-monológoknak), a kifordult természet és „a felháborult szellem” képei a *Lear*-ben, a *Hamlet*-ben stb. A *Macbeth* kapusának szövegével, az *Öreg és Ross* lovag közötti párbeszéddel is erős ösz-



Woyzeck, Landmark Productions, 2017, r: Conall Morrison, a képen a kintornás szerepében Rosaleen Linehan (fotó: Patrick Redmond, forrás: gif.ie)

szecsengés áll fönn (II. fölvonás, 3., 4. szín). A Büchner-darab vizionált káosza mint állapot semmiben sem marad el a Shakespeare-darabok királygyilkosság *utáni*, kozmikus megrendült állapotaitól, melyekben „és nap vitázik, melyikük mi” (*Macbeth*). Itt is, például a Kintornás dalában, találkozunk azzal a shakespeare-i fogással, hogy az epizodista mint narrátor, mint „képmutogató”, didaktikusan, sematizálva összefoglalja példázatos, szentenciózus módon az alaphelyzetet, nagyobb épülésünkre: „Állandóság nincs e földön, / Nem titok, hogy aki él, Egy napon mind a sírba tér” – aminek azután Marie egyik jelenet záró végítélet szövege köszön vissza, megadva e világgalapot személyes drámáját: „Eh! Törődöm is én a világgal! Úgyis elviszi a fene az egészet. Emberestül, asszonyostul!”

A *Woyzeck* nyelve, mindezekén túl, két alapfogalom köré rendezhető, melyek lidérces alapszavakként a mű töredékes szemantikai alaprajzát adják meg. (Az e fajta alaprajz különben az elemzésben *mindig* töredékes marad.) E két fogalom: a *Természet* és a *Morál*. Az első *Woyzeck* alapszava, a másik a többieké (elsősorban a Kapitányé és a Doktoré). Itt a Morál és a Természet összeférhetetlenek. A Morál mindaz, amit nem teszünk itt és most, de gondolunk; a Morál a tett és a szó abszolút hazug rabsága, viszont minden lehetséges *elképzelésnek* az abszolút szabadsága; a Morál mindaz, amit nappal nem szabad, amit nem tesz meg az, „akinek tiszta a lelkiismerete”, akinek „morálja van”. Csak elgondolja. Aki „morális”, annak nem „agyonhajszolt a képe”, annak „van ideje”, az átadja magát az idő semmiségének, az nem „rohangál a világban, mint egy nyitott borotva”, az csak „kihasal az ablakon”. *Aki morális, az nem Woyzeck.* [...]

A Természet mint a Morál társadalma előidézte bukás: ez *Woyzeck* sorsa. A Természet mint bűnözés, itt *nem cselekvő, hanem szenvedő*. Elkövetetik, behajszoltatják, majd elítéltetik. (A modern magyar drámairodalomban egyetlen, távolról hasonlító figurát és sorsproblémát találunk, Füst Milán *Boldogtalanokjának* Húber Vilmosát: Füstnél is az alapötletet, akárcsak a *Woyzeck* esetében, egy valóságos történeten alapuló újsághír adta – a katonaborbély esetét és kivégzését az 1820-as évek közepén Németország-szerte beszélték...) Büchner művében tehát a polgári, a „nappali”, a „normális” szocializáció, úgy ahogy van, megkérdőjelezett, sőt: megtagadtatott, éppen úgy, ahogyan az újkor másik büszke vívmánya, a kopernikuszi világgép is (pontosabban egymásba van játszva nyelviileg a legarchaikusabb apokaliptikus hagyománnyal). A Morálnak ironikus állítás útján történő megtagadása azonban semmiképpen sem a Természet valamiféle aufklérista apoteózisa Büchnernél, hiszen a többiek, a Kapitány, a Doktor képviselte szocializált világ „joggal”, azaz jogszerűen ítéli el *Woyzeck*et – *Woyzeck* véglete *sem* út. A Morál szó végső kifordulása ép jelentéséből az, hogy e „morális” világnak joggal lesz igaza *Woyzeck*kel szemben, *hiszen oly tette csábítóta*, ami a természeti világ normái szerint is ítélet alá esik.



I. C. Woyzeck portréja, Városi Múzeum, Lipcse (forrás: wikimedia.org)

A szocializáció e rejtélyes, talányos megtagadása és ironikus állítása (amennyiben a „körülállók”, a „morálisak” *joggal* diadalmaskodnak, mert „bebizonyosodott” – bebizonyították, hogy áldozatuk – a Természet – immorális) a mélyebb nyelvi és gondolati rétegben szembeállítás révén ragadható meg. A hivatkozott-utalt, archaikus, kollektív emlékezetroncokat jelző képzet- és fogalomkör ellenpontozott megfogalmazására gondolunk. Az archaikus tudat itt effektíve, „nappali” értelemben érvénytelen és kaotikusan hat, de *ezzel* a „nappali”, „morális” világgal szemben mégis az egyedüli – habár elsüllyedt, szétroncsolt – *igazságot jelenti*. Ez az elsüllyedt, valaha-valamikor megszentelt (és mindig újra deszakralizált) földrésze lelkünknek, szellemünknek és testünknek – ebben a darabban maga, egyedül, árván: Woyzeck. *Ez a földrész süllyed tovább a néző szeme láttára, Woyzeck alászállásában. A mű világában csak retrospektív, öntudatlan emlékezet értelmében létezik még érték,*



Heinrich Geißler: *Woyzeck kivégzése a vásártéren*, rézmetszet, 1824, Városi Múzeum, Lipcse (forrás: wikimedia.org)

nevezetesen az az eszkatologikus-apokaliptikus *tekintet*, amellyel elsősorban Woyzeck (de rejtetten a többiek is – pl. úgy, hogy *őt* lesik) a fölfordult világon *tüli*, prófétált és félelmetes látványra néz. *Ez a látvány a mindnyájunkban lakozó, de szükségképpen rosszul szocializált Természet, a mindnyájunkban lakozó Woyzeck mint kihívás. Büchner azonban végig józan marad: noha Woyzeck „a természet embere”, aki-ami mind-*

nyájunk tudatos és tudott, tudható lehetőségein túl van, mégis: „oh kárhozát” – *ő sem az*, ki helyretolja a „kizökkent időt”. Azért nem, mert a szocializáció (gyilkosság – öngyilkosság, tökéletes leépülés révén) – perverz értelemben – *sikerült*.

A Természet tehát a jelen világtól idegen, bár mindnyájunkban lappangó „szent örületként”, jó és rossz principiumainak a *Gnózis hagyományát* repetáló, *újraelevenítő*, ellentétező összefonódásaként jelenik meg. Hiszen a drámatörédék minden szereplője *virtuálisan* egyetlen „fölháborult” természet, illetve szellem: Woyzeckre leskelődve nem tesznek mást, mint az emberi lélek, a sajátjuk kútját állják körül („*Marie: Mintha kútba nézne!*”), mindnyájunk lehetséges (áldozati) tébolyát, mely elromlott masinaként, értelem nélkül rombolva működik a borbélyban. A „szegény ördögben”, ahogy nevezik. Mindenki, elvileg, fölismerhetné, habár dermedten, önmaga természetét, *ha nem lenne ott közöttük* Woyzeck, aki, maga lévén a Természet, *helyettük* (általuk) magára veszi ezt a lehetőségkeresztet. Woyzeck, mivel maga a Természet, alkalmas arra, hogy a többiek *ne* nézzenek sa-

ját mélységeikbe, tekintetüket elfordítsák *arról*, és ezt a bonyolult-ismert elhárító manővert *mint Woyzeck szocializációját*: elveszejtését „*oldják meg*”. Vagyis kísérleteznek vele és kinszenvedtetik őt. A többiek Moráljának ára: Woyzeck Természetének elnyomása és gyilkos „fölszabadítása”. Így válik, archaikus értelemben: *idiótész-szé*. A többiek önismeret-hárításának ára, hogy Woyzeck „szegény ördög”, társadalmon kívüli idióta legyen és maradjon. A többiek normalitásának ára: Woyzeck tébolya; „bűntelenségüknek”: az ő bűnözése. Woyzeck nem más, mint a lázadó Természet, egy áldozati, esélytelen személyben. A Morál valóságos tartalmait elkendőzendő pervertáltatik a tiszta Természet valóban bűnös Természetté.

A Morál és a Természet alapszavai köré polarizálódó világ a civilizált és az archaikus tudat egymással ellentétes világa; s e pólusok nagyon is egyirányú összecsapásába, a perverz módon erényes és természetellenes szocializáció folyamatába *beleháborodik* értelem és szellem. Azaz, önkéntelenül, *fölháborodik*...

A szöveg kettős jellege és a rítusroncs

[...] Itt mindenki tudja, hogy szertartásban vesz részt, nyelvi értelemben is, de senki sem esik ki a szerepéből, és a szövegközi-szövegalatti síkra terelt tartalmakkal is az előre elrendelt folyamatot követik, mondhatni „szolgálják”. A szövegnek ez a sejtető, „alattomos”, kétségtelenül paranoid jellege tökéletesen megfelel a látomásos jellegnek, annak, hogy *mindenki ugyanabba az irányba néz, de „ama pontot” nem látják, csak nézik*. Ennek megfelelően a szövegben sem mondják ki egészen azt, amiről *valójában* szó van, vagyis azt, ami *valójában* történik. Mindig egy virtuális, noha félreérthetetlen középpontról, „arról” beszélnek a szövegben, körbe-célozzgatják, de a ragozási paradigma csak egészében adja ki, megnevezetlenül, az alapszót, hiszen ez tabu (a Morál világának tabuja) alatt áll. Mert kimondhatatlanul igaz léte csak a *kiszolgáltatni, kiszolgáltattatni* igének van.

Ennek a szövegkarakternek jellegzetes és baljósan csillámló példája Woyzeck egyik monológja, amelyre Marie egyetlen szava az alábbi módon csap rá: „*Woyzeck: Mögöttem jött, egészen a városig. Valami, amit nem lehet megfogni, nem lehet fölfogni, valami, amitől megháborodik az ember. Mi lehet az? Marie: Ember!*” (Es ist hinter mir hergangen bis vor die Stadt. Etwas, was wir nicht fassen, be- greifen, was uns von Sinnen bringt. Was soll das werden? – Mann!); illetve később Marie, Franz távozása után, így kiált: „*Ez az ember! Mint a megszállott.*” (Der Mann! So vergeistert.) Ebben a részletben új kontextuális értelmet nyer a *Mann* szó, mert az előző jelenetben ugyanezt Marie az Ezreddobosra mondja: „*Was ein Mann, wie ein Baum!*” („*Micsoda férfi, mint egy jegenye!*” – valójában célratörőbben: *fa, szálfa.*) Illetve: „*Ezreddobos: „Én aztán férfi vagyok!” Woyzeck szövegének Marie „Ember!” fölkiáltásával való végszavazása manifesztan ez: Ember! miket beszélsz, mi van veled stb. De vajon nem félreérthetetlen az a látens értelme is, hogy ez a megfoghatatlan, fölfoghatatlan lidércnyomás – íme az ember? Az örökké rejtélyes, archaikumban rejtőző, árnyékolt lélek?! („*Woyzeck: Minden ember szakadék*”, vö. a „*kút*” hasonlaltal.*

Ugyanakkor a darab szövege, igen sok ponton, brutálisan és csúfondárosan (első látásra is akasztófahumorról, morbid tréfákkal telített szöveg ez) kimondja a kimondandót – szentencia, dalocska, aranyigazság, példázat, mutogatás stb. formájában. Másfelől tehát a textus – *épületes*, mint egy középkori allegorikus moralitás. A szentenciózus és az utaló jelleg egyszerre jellemzi a *Woyzeck* nyelvét. Ez a kettősség, az egyértelműség és a sejtetés, az alapeszme *szervesen töredékes* formáltságából is adódik. Mert ahhoz, hogy a mindenkori, az aktuális néző a *Most* színpadán kulcsot találjon, és behelyettesítéseit át újra és újra konszenzust teremtsen a mű köré, nyitva kell hagyni a formát, ritkásan, levegősen, hogy az kapcsolódhasson be, aki akar, a *woyzecki lélek elveszejtési rítusába*. A rítus mindig ilyen.

A *Woyzeck* ugyanis nem más, mint elveszejtés-rítus. Szertartás, középpontjában az áldozati „állattal” (lásd még állathecc-motívum). Megemlítjük, hogy konkrét, lélektani-mitikus tartalma ennek az elveszejtésnek nyilvánvalóan a *stilizált kasztráció*, amelynek számos phallikus szimbólum, motívum és kasztrációs utalás felel meg a szövegben. Néhány példát említünk. „*Marie: Vágtál vesszőt a Kapitánynak?*” (Hast du Stecken geschnitten für den Hauptmann?) – *Woyzeck* és *Andres* vesszőket nyesnek a cserjésben. (W. und A. schneiden Stecken im Gebüsch). *Marie* idézett fölkiáltása: „Was ein Mann, wie ein Baum!” és ennek jelenetzáró, ellentétes jelentése is ide tartozik; továbbá ugyanígy ellentétező jelkép az *Ezreddobos* kérkedő példálózása a kocsmajelenetben a „*kéménnyel*”, és *Marie Woyzeckre* vonatkozó megjegyzése: „*Mintha kútba nézne!*”, végül *Marie* így jellemzi az *Ezreddobost*: „*Úgy áll a lábán, mint egy oroszlán*” (Er steht auf seinen Füßen wie ein Löw). A hasonló idézetek és példák folytathatók lennének, a főntiek csupán utalni kívántak a kasztrációs motívum *nyelvi* jelenlétére; talán anynyi kiegészítés szükséges ehhez még itt, hogy a kasztráció és a fölfokozott (megszégyenítő) szexualitás jelképei többnyire összekapcsolódnak a nézés, leskelődés, nyilvánosság, kitétség motívumával. Amikor például *Marie* és *Woyzeck* első párjelenetében *Marie* marasztalja élettársát, *Woyzeck* így felel: „*Nem lehet. Szemlére kell mennem*” (Kann nicht. Muss zum Verlas’); és pár sorral lejjebb ismételve: „*Mennem kell. Este a vásárban!*” (Ich muss fort. – Heut abend auf die Mess!). Mellékesen említjük, hogy az eredetiben talán ez a *fort* a leggyakrabban előforduló, mozgásos, kényszeres szó. A mozgásnak már elemzett, általános darabbeli funkciójával is kapcsolatos ez, mely a megcsalás után a tánc és a szexusbeli *mozgásvihar*, az ösztönörvény kifejezési köréhez láncolódik, például a kocsmajelenetbeli „*Othello-monológban*”: „*Woyzeck elfúlva: Csak tovább... csak tovább!... Csak forogjatok, hemperegjete! Miért nem oltja ki Isten a Napot, hogy üzekedve egymásba gabalyodna minden férfi és asszony, ember és barom? Ezt meri, világos nappal, szemünk láttára, mint kézen a szúnyog? – Nőstény! Forró, forró az asszony! – Csak tovább, csak tovább! (Fölegyenesedik.) Hogy karolja a fickó, átfogja a derekát! Fogja, fogja, ahogyan eleinte én. (Kábultan összeroskad.)*” Az „immer zu” jelentőségét fokozza, hogy még egyszer, a gyilkosság pillanatában fordul elő, ugyanabban az *örvényes* összefüggésben: „*még rángatózik: hát még mindig? Még mindig? Csak tovább... (újra beleszúr)*”, majd a kocsmajelenetben így folytatja: „*Hiss-hass!*”

Így szólnak a hegedűk meg a sípok... Mi szól odalentről? (Földön fülel.) Hé! Mit mondtok?... Szúrd le... szúrd le a szukafarkast?" A szukafarkas a nemi szerepek pervertálódásának jelzésével is összefügg, mely a „fölbtorult fazék” állapotának szerves része: „Mennyi bojt van az emberen! És az asszonyon nadrág.” (Függelék, 1. jelenet.)



G. Büchner: *Woyzeck*, Betty Nansen Theater, 2000, Koppenhága, r: Robert Wilson (forrás: pinterest.com)

Minden rítus, fogalma és funkciója szerint azért töredékesen formált, hogy egy valós vagy virtuális közösség *mitikus* tudására és aktivitására építsen, ezért magának a Büchner-nyelvnek a szintjén is, a brutális kimondás-kommentálás szintjén (vásári és kocsmajelenetek, protagonista figurák) is létrejön a csillámló kétértelműség: meghatározatlanul dermesztő látvány (s a közös tabu, ami kimondhatatlanul köztudomású) és a nagyon is kimondható, látható realitás között. Az, ami a felszínen, a látható-hallható *színen*, színről színre történik, az még nyersen kimondható; éppen azért, hogy a mélyben történő, csak vizionált-hallucinált létezésdráma ellepleződjék, mintegy „tükör által homályosan”.

A szövegkarakter kettősségének elemzése is, akárcsak a nyelvi motivikáé, azt mutatja, hogy a *Woyzeck* töredékessége *nem* a külső-biográfiai adottságból adódik. A darab nyelve „körülbelüli”, egyszersmind „túl” meghatározott. Alapkarakterre következőképpen a töredékes, *rendezhető*, újra és újra értelmezhető nyitottság. A létezők élete fragmentális, tehát beszédük is az. A *Woyzeck* nyelvének rendkívül rugalmas, többjelentésű szerkezete nyitottá, variábilissá teszi a művet. A nyelv kettős talányossága az előadás vagy az interpretáció számára csupán a mindenkori *itt és most* értelmezést, újraalkotást írja elő; nincs és nem is lehet e műnek igazi előadási hagyománya. Mert ez a nyelv egy mindig *Most*-ként interpretálandó, lejátszandó világhállapotról mutat, a jelek mint nyelvi jelek, egyszersmind *a mindenkori idők jelei*, melyek továbbmondása és újraelvenítő jelenlét által válnak ismét csak: megfejtésekké, kulcsokká. A mindenkori porond- és játékmesterek pedig *mi* vagyunk; előadók, és társszerzői – a tisztelt közönség. Kulcsot mindenkor *nekünk* kell találni. A rítusroncs bennünk ritualizálódik – történik meg – újra.

A szerkezet mint töredék

[...] *Woyzeck*-nek tulajdonképpen két igazi eseménye van, melyek köré elrendeződik a mű: a Marie–Woyzeck kapcsolat háromszöggé bővülése, melynek során Marie megcsalja Woyzecket az Ezreddobossal, illetve a gyilkosság, ami a háromszög következménye. (Az ötödik variáns szerint a gyilkossághoz tartozik tulajdon-



Klaus Kinski mint Woyzeck Werner Herzog
1979-es filmjében (forrás: rottentomatoes.com)



Woyzeck, Handspring Puppet Company, Johannesburg,
1992, r: William Kentridge (forrás: pinterest.co.uk)

vő vég éppen csak e kikényszerítés által teljeseedik be. Amennyiben Woyzeck egy *végállapot véres bohóca*, annyiban eleven bohócnak öltöztetett *bábu* is, akit dróton rángatnak. Ha egészen brutálisan tervezhetnénk meg a darab előadását, akkor egy cirkuszi állat lehetne a főszereplője, aki-ami hecceltetik és idomíttatik egyszerre – erre utal a Függelék első két jelenetének állathecce. A vég kezdete: a bábu és az állathecc. Az állathecc a Függelék 1–2-ben részben állatmutatvány, részben állatfigurás bábozás, amely imitálja a Woyzeck-történetet magát, a régi színpadi betétformára is emlékeztetve.

A szerkezet tehát, a nyelvhez hasonlóan, nyitott; mozgattatik és „rángattatik”: vázaltszerű. A jelenetek nem autonóm egységek, *hiszen* itt mindenki – magán kívül van. A szerkezet a mű antropológiájára és nyelvére felel, annak korrelátuma. Az *őrületet* is így nevezi a köznyelv: „magán kívül van”, „kifordult önmagából”, „nem tud magáról”, „nincs magánál”, „nem lehet ráismerni”, „nem ura önmagának”, és végül az árulkodó formula: „kivetkőzött emberi mivoltából”. Vagyis az *őrült: mezítelen ember*. Büchner *Woyzeck*-ja az egész világirodalomban is ritka módon képes mezítelennek ábrázolni az embert, irgalmatlanul és könyörtelenül; s a végsőkig képes redukálva beszélni (tehát: cselekedni) arról, aki mezítelenségében saját „természetének” véglegesen kiszolgáltatott, aki nem más, mint a többiek,

képpen Woyzeck öngyilkossága is: maga ellen fordítja, visszafordítja *ama kést*.) Tehát mindössze egy megfosztás és egy elveszejtés történik.

A jelenetek ívességéről tehát azért sem lehet beszélni, mert egy, töredékességében is kérlelhetetlen, megállíthatatlan lefutásról van szó, arról, hogy *valami* szörnyűnek *be kell* következnie. Ez végig köztudomású, mintegy nyílt titok a darabban, és ennek a megnevezetlen apokaliptikus valaminek (szocializálhatatlan természetünknek) Woyzeck gyilkossága csupán a beálló *előjele*. Ahogyan Shakespeare-nél is a királygyilkosság valami *végnek* az *előjele*, előre definiálása egy állapotnak. Ami történik, *még nem* Az, holott a világ állapota, valójában, *már* Az. Woyzeck elveszejtésének mint önnön lázadó mézárulásának a kikényszerítése, gépies lejátászása: *már* Az, de ez a bekövetkező, eljő-

a körülállók „moráljának” (hamis szocializációjának) áldozata. S ez az ember talán csak éppen ezen a végponton, a téboly „odújában” (mely „kampósszög verte lyuk az égbolton”) lehet: önmaga. Íme a világ bohóca, a bábu, az áldozati állat, a mezítelen, nincstelen szabadság. A „borbély”, aki már csupán „egy nyitott borotva”.

A vázlatosságából következik, hogy a szerkezet mint zárt egész nem létezik, hanem minden egyes előadásnak ki kell találnia a maga önálló szerkezeti képét a darabról. Itt a jelenetek mindössze szinopszisszerű lehetőségek, szöveges instrukciók: ez, mondhatni, *a szegények dramaturgiája*.

A kapcsolatok hálója és rítusa mint töredék

[...] Ebben az esetben a rítus, mint alapját vesztett, de pusztá mechanizmusként megmaradt, holt akcióorozat, így fogalmazható meg: valaki, *mondjuk* Woyzeck, a természet és az ártatlanság embere, ám *ezért* szükségképpen főszereplője egy megkínzatósi processzusnak, melynek végén az emberi természetesség romboló természetté változik. (A Jónak Gonoszba fordulása és viszont, a két princípium mint a világmozgató elvek kölcsönös perverzciója és travesztíája a gnosztikus hagyományra nyúlik vissza, mint ahogy a „semmik”, a nincstelenek forradalmi, plebejus és eszkatologikus eretnekségeinek sorozatában évezredek óta mindig ez a pauper-antropológia fogalmazódik újra.) Be kell bizonyítani, hogy Woyzeck olyan, amilyennek a magát „Világ”-nak kinevező csoport látja. Itt a „homályos tükör” változik a *színről színre* eszközévé, és a „színről színre” homályosodik *torz tükörré*. És ha nincs többé semmiféle rend sem, tehát a rítus csak perverz lehet, a nyelv, az alakok, a szerkezet, a világ, a mű akkor kizárólagos értelemben: fragmentum.

A darab szereplői, Woyzecket és Marie-t kivéve, egytől egyig annak *az örült-ségnek a disszimulánsai* (hiszen *mindig* lesznek új s új áldozatok, tehát az álnormalitás fönntartható), amit nem vállalnak, nem vállalhatnak – inkább vállalja „ez a szegény ördög”, aki „semmi”, vagyis: különbözik. Ily módon a „körülálló” erényes, álnormális emberek „takarékra állíthatják” tébolyukat, mert instrumentalizálták Woyzecket: *ez az ő szocializációjának mint elveszejtési szertartásnak az értelme*. Woyzeck helyzete tehát abban lel lázadó és lázító kritikai tartalmat, hogy mások tébolyának – a világénak – van kitéve, abba van belekergetve, és az ő tébolyának a manifesztálása nem más, mint a többiek megmenekülésének a föltétele. Ebből következik, hogy itt nem művészi játékról, hanem véres, egzisztenciális szertartásról van szó, melyben egyetlen létkérdés van, a versenyé: ki kit győz le? ki kit fal föl? És *ha ez* az egyetlen kérdés, *akkor* a világ állapota – Marie szavainak megfelelően *halott*. A Büchner művében rejelő funkcióváltás kétségkívül jövendőli a romantikus esztétika premisszái felől az „aktivista” modern esztétikákat, amelyeknek, ha van olykor antropológiai-történetfilozófiai bázisuk (akarva vagy nem akarva), akkor az a szegény-antropológiával, az antiklasszicista kultúrafölfogással kapcsolatos.

A szereplők általános kapcsolatképtelenségének paradox velejárója, hogy mindenki *természetesen* Woyzeckhoz keres kapcsolatot, mindenki őt szólítja meg, min-

denki róla beszél; hiszen mindenkit érdekel ez a „különös kázus” – el kell veszejteni. Saját kapcsolatképtelenségük perverz módon oldódik, közösséget teremt köztük: Woyzeck rejtélyének a megfejtését akarják, sóvárogják, azt, amik ők *nem*. Nos, éppen az a lehetetlen és elképzelhetetlen számukra, hogy éppen „ez a szegény ördög” ne legyen olyan, mint ők. Ezért hát ki kell nyilvánítani Woyzeck tébolyát, ami valójában *nem az övé* (ettől bábu a bábu, hogy nem önmaga: működtetik), hanem a világé. A Morál a Természet kezével mészárosolja le Marie-t.

A mű kapcsolati hálója egyben a *csapda koreográfiája is*. A szertartás fogalmának kifordulása: legyen a büntelen bűnös, legyen belőle gyilkos „a mi képünkre és hasonlatosságunkra”. A gonosznak igazsággá átfordulása ez, a rossz legitimálása azáltal, hogy – igaza van. A darab *tragikumá tehát a kivéreztetés sikerében áll*: Woyzeck gyilkosságának kikényszerítésében mint sikerben. Ettől kezdve ugyanis már a körülállók oldalán az igazság: a Morál igazsága. Minden előadásnak szembe kell néznie ezzel az alapvető helyzetváltással. A világban tehát Woyzeck: *árva*, azaz egyszeri, társtalan és gyermekesen *eredeti*; különc, azaz – elpusztítandó idióta. Ennyiben és csak ennyiben – *de profundis* – visszautal egy alapvető árvaság–megkínzatos–elveszejtés rítusra. Távrolról földereeng az alapminta, egészen matt, ólomszürke egek alatt, a kihűlt Földön: „Marie: Minden halott! Megváltó! Megváltó!” (Az 1982-es magyar szöveg szerint a 16. jelenetben mondja ezt a Bolondnak.)

Az archetipikus jelleg a kapcsolati hálóban, illetve a szereplőkben is föltalálható. A körülállók gépiesen tudják, hogy mi fog történni, akár egy *bábszínházban* – csak maga a bábu *nem*. Tudják, mert meg kell lennie. Mindez a nem klasszikus színház tradícióját folytatja. Találkozunk a vásári játékok, az ősi, népi és rituális színház típusaival, sematizált figuráival: a Katonával (Woyzeck), az Ördöggel (Doktor, Kapitány), a középkori moralitásokból az „Incubus”-szal (Ezreddobos), a „Succubus”-szal (Marie, a házasságtörő asszony), a „némával” (Andres), a „ki-beszélővel” (Bódés, Zsidó, Nagyanya) s végül a Bolonddal. A figurák, összefüggésben az egész mű reduktív jellegével, *nem* egyénítettek a szó polgári-dramaturgiai értelmében, hanem félig allegorikus típusai a helyzetnek, az állapotnak. Nyugodtan értelmezhetjük tehát (ahogyan a Stúdió K előadása is tette a legtöbb ponton) *allegorikus báb tragédiaként*, annál is inkább, mivel a szövegvariánsok mindkét Bódés-jelenetben a *Woyzecket* bábjátékban jelenítik meg. A bábozás nagy szerepe a nem klasszikus színháztársaságban közismert (pl. a középkori színház, a német szomorújáték, a moralitás, a keleti színház stb.). A Büchner-darab színházi és szemléleti hagyománya ezen a forrásvidéken található, továbbá a rövid drámai példázatban, mely szentenciából, közmondásból, illetve utcai énekekből, románcokból, a marginális kultúra műfajtermékeiből építkezik. A maga korában végeredményben társ nélküli – talán egyedül Kleist világlátásában van néhány hasonlóság, de drámateremtési módszerében semmiképpen sem. A bábjáték, a vásári játék és a már eltűnt *commedia dell'arte* éppen a klasszikusnak nevezett Goethe fejlődésében is nagy szerepet játszott (különösen itáliai korszakában és weimari működésének elején, amikor karneválok és álarcosbálok rendezése is kötelességei közé tartozott).

Büchnert műfaji és nyelvi, valamint kapcsolatábrázolási társalansága végül is egyedül az „elsüllyedt” Shakespeare világához közelíti, abban is elsősorban a mindenkori sírásók, kapusok, ki-beszélő alantasok, bolondok és szolgák látásmódjához. A *Hamlet*-beli sírásóknak csak a fejük látszik ki a földből, s ebből a perspektívából (a végső bukás, az egyenlő halál és a sírba tétel alsó világából) mindent élesen, tisztán és csúfondárosan látnak.

Ahogy *Woyzeck* is egyre süllyed és merül, egyre mélyebbre gázol a tóban, s végül már csak a feje van kinn... Ez a tó: vér és mocskok, szenny és pocsolya; ama víz, mely a megváltatlan *visszatérés* közege. E műben az a néma paupervilág szólal meg, az az artikulációjától is megfosztott nincstelen-kultúra, amelyben a világ mindenkori szegényei eleve meglévő haldoklásukat-vegetációjukat *végzik*. A mindenkori „ellenkultúra” mindenkori *anarchikusan klasszikus* főműve a *Woyzeck*. Az eredeti családnevén szereplő katonaborbély személyének mint *a* személynek középpontba állítása nem más, mint a némák megszólaltatása, a világ-szegények, a bábuk szabadság nélküli artikulációjának *megnyitása*, egy radikális pauper-antropológia tette. Az ezen antropológia teremtette Altiszt szemben áll a Családapa (a diderot-i középfaajú színmű) és a Fejedelem (tragédie classique) antropológiájával. Esély nélküli antropológia a szegényantropológia, tehát integrálhatatlan. Másfelől viszont elpusztíthatatlan is: érvényessége szinte szuprahistorikus. Mindenben nyers és nem békülő, „torz” és „formátlan” marad. Az, ami: töredék. Elképesztően különc töredezettsége, nonkonformizmusa és nyitottsága elkerülhetetlenül *esztétikai rebellio*, mely egyben ráirányítja a figyelmet, radikális embertana értelmében, *az elveszejtés és szabadságnélküliség negatív üdvtörténetének megújuló ismétlődésére*. Ezzel szemben pedig, amint lehetséges ilyen mű (illetve előadása: interpretációja), ha tetszik, ha nem, választásra vagyunk kényszerítve: hogy ezen ismétlődő processzus bűnrészesei *maradunk*, vagy sem.

Mert jámboran brutális történet ez, azzal a morális tanulással, hogy hogyan bűnhődik a bűnös, és azzal az épületes igazsággal, hogy hogyan válik vegetáló állattá, a morál által elveszejtett természetté, egyszóval hogyan válik hasonlósága a többiekhez. Épülünk közben, tehát: *leépülünk benne*. E darabban minden vé-



Goethe a Kölni karneválon 1824-ben, 19. század végéről származó nyomtatvány (forrás: kölner-karneval.de)



J. W. Goethe: *A római karnevál*, az 1984-es kiadás borítója (forrás: zvb.com)



Jel Színház–Nagy József: *Woyzeck*, 1994,
r: Nagy József (forrás: ordogatlan.hu)

gignézetik velünk. Minden látható, de már semmi sem autentikus valóság. *Nemcsak részesei vagyunk, hanem cinkosok is.* Épülünk, tehát leépülünk: részvételünk által. Ezt a befogadás-modellt körvonalazza következetesen a mű. A *Woyzeck*-darabnak valóban radikális, és az ún. akció, illetve aktivizmus-esztétikát előlegező célja eszerint az, hogy a lehető legbrutálisabb hatást hozza létre, éppen azért, hogy a folyamat végén a „*körülállók*” *mi leszünk*; morálisan és természetien *benne állunk*

a közepén, bevonódunk az izamos szertartásba. Bűnösök leszünk, tehát felelősök, ami a kívánt hatás végcélja: mindaz, ami egymástól izoláltatott, most napvilágra kerül. Ez a darab önkéntelenül rájátszik a színházi hatás elvileg lehetséges végpontjára: a néző provokatív destruálására, beszennyezésére, bemocskolására és kifosztására. Hogy cselekvően tiltakozzék önmaga ellen. Ahogyan Büchner gúnyolódik az épületességen, saját „épületes” szövegeinek ironikus állítva tagadásán át, éppen úgy gúnyoltatik ki néma körülállásunk, jelenlétünk (a színházban vagy az olvasás folyamán), mely morálisan kétséges helyzetbe taszít mindnyájunkat – közelebb kerülünk a voyeur Doktorhoz és Kapitányhoz, azért, hogy mi is nézzük a *Woyzeck–Marie* történetét. Az épületes tanácsok és szentenciák gúnyos sorakozása a szövegben – jogosabbnál jogosabb arculcsapásunk. Valaha eleven drámaköznyelvi elemek törmelékeiből, üvegszilánkaiból áll ama összetört (homályos) tükör, amelyből egy félkegyelmű néz vissza. Akiknek mutogattnak a képek, azok lesznek valójában a Kórus tagjai, és nem a kocsma vagy a vásártér közönsége. Itt semmi sem jel-kép ugyanakkor, itt minden csak Natura. A *Woyzeck*: meztelen játék, per definitionem érzéki, s nem is képes más lenni. Pedig csupán azt mutatja, amit úgyis mindig nézünk. A voyeurség, mely másik arca a „vásári” mutogatásnak, exhibíciónak: állandó motívum, s különösen a Doktor alakja hordozza: „Uraim, fönt vagyok a tetőn, mint Dávid, amikor Bethsabét látta: de nem látok egyebet, mint a lányotthon cul de Paris-jait.” (Függelék, 5.) (A cul de Paris: vattázott alsószoknya.) Illetve: „Gyerekek: Gyerünk, hogy még lássunk valamit!” (22.) A *Woyzeck* a tekintetet Arra a pontra szögezi. S kell-e annál több, hogy a „művelt közönség”, önmagát megkérdőjelezve, önmaga morálisan visszafogott-szabályozott archaikus természetébe (ami hamis szocializációként kompenzálódik) „beleöszülve” beszennyeződjék? Tehát ott és akkor az legyen, ami. Várakozás közben, némán, dermedten tekintve Arra, ahol a mindenkori *Woyzeck*-történet, a szegények antropológiai drámája zajlik, akárcsak egy rút esti mese, egy ijesztő altató:

„Nagyanya: Gyertek ide, kis pulyáim! – Volt egyszer, hol nem volt, volt egy szegénygyerek, nem volt annak se apja, se anyja, mind meghaltak, nem volt annak



Alban Berg: *Wozzeck*, Salzburgi Ünnepi Játékok, 2017,
r: William Kentridge és Luc De Wit (forrás: medici.tv)

senkije a világon. Mind meghaltak, ő meg útnak indult, s kereste őket éjjel-nappal. És mert a földön egy árva lelket sem talált többé, hát föl akart menni az égbe, s a Hold olyan barátságosan pislogott le rá. És ahogy végre odaért a Holdhoz, hát látja, tisztára odvas fa az egész. S akkor tovább ment a Naphoz, s ahogy odaért, látja, hogy nem más, csak egy elhervadt napraforgó virág. Aztán ahogy a csillagokhoz ért, csupa arany legyecske volt, oda voltak tűzdelve, mintha tövisszűrő gébics tűzdelte volna őket a kőkénybokorra. És amikor újra vissza akart menni a Földre, a Föld se volt már más, mint egy fölborult fazék. Akkor aztán igazán egyes-egyedül volt, és leült, és elkezdett keservesen sírni, és még most is ott ül, és még most is egyes-egyedül van.”

1978–1980

Összeállította: Pálfi Ágnes

Péter Balassa: “Like an Open Razor...”

Georg Büchner: *Woyzeck* (extracts)

Aesthete Péter Balassa (1947–2003) analyses Büchner’s famous dramatic fragment using the 1978 director’s script from Stúdió K Színház (Theatre Studio K), still operating in Budapest. This version of the work is observed from several aspects: the meaningfulness in its incompleteness and fragmentariness is pointed to; so are its recurring motifs, which demonstrate the out-of-joint-ness and apocalyptic final state of man’s time scope; and attention is drawn to the anthropological roots of the irresolvable conflict between fake social morality and unsocializable nature embodied in the protagonist. In the author’s view *Woyzeck* is an exceptional work of art because it exemplifies – similarly to the works of Shakespeare, Dostoevsky and Beckett – that it is the penniless, the outcasts of society who possess humanity’s deepest secret knowledge as a primary experience; it is them whose confused, illogical and unreflected phrases are reminiscent of the language of collective myths, the language no one is able to speak fluently any more. The peculiarities of the literary form of *Woyzeck*, its kinship with marketplace and ritual folk theatre are discussed, saying that Stúdió K essentially “staged the piece as an *allegoric puppet-tragedy*, the »anarchically classical masterwork of all-time counterculture«, which provokes viewers to “actively protest against themselves”. The publication of the paper is meant to usher in the premiere of *Woyzeck* at the Nemzeti Színház (National Theatre) in April, directed by Attila Vidnyánszky Jnr.



ROLF C. HEMKE

„Ahol vagyok, az most a hazám”

Iraki és szíriai színházi alkotók és munkakörülményeik
az európai száműzetésben*



Mokhallad Rasem



Muhaned al Hadi

„Ahol vagyok, az most a hazám. Hinned kell abban a helyben, ahol élsz. A létbiztonság, az érzések, a munka és az emberi kapcsolatok fontosak. Beszélgetni az emberekkel, odafigyelni rájuk, ahogy ők is odafigyelnek rád”, mondja Mokhallad Rasem rendező és koreográfus, aki egy neves iraki színész fiaként 1981-ben született Bagdadban, és egyike volt az első arab művészeknek, akik Nyugat-Európába telepedtek át, ő már 2006-ban. „Azért éppen Belgiumba jöttem, mert itt ismertem egy olyan embert, akinek számíthattam a segítségére. Az első időkben Németországban voltam, ekkor ott egy fesztiválon is részt vettem. Abban az időben Szíriában még béke volt, ám Irakban már dúlt a konfliktus. A családom akkor Szíriába emigrált, én pedig Európába jöttem.”

Az 1972-ben született Muhaned al Hadi színházi író és rendező röviddel Irak 2003-as amerikai megszállása után elhagyta hazáját, ám ő az arab világban maradt: az akkor még békés, szomszédos Szíriában folytatta művészi pályafutását.

* Az idei MITEM-en Rafat Alzakout *Your Love is Fire*, Mokhallad Rasem *Body Revolution* és *Waiting* című rendezéseivel mutatkozik be.

A yarmuki palesztin menekülttáborban volt 2012 júliusáig, amikor felerősödött Bagdad nyomornegyedeinek bombázása. Két évre visszatért Irakba, ám a helyzet ismételt romlása folytán 2014-ben Nyugat-Európába emigrált. Felesége – aki korábban Franciaországban tanult – hat hónapos kutatói ösztöndíjat kapott, így az egész család Lyonban telepedett le. Ma azt mondja: „Ott érzem otthon magam, ahol színházat csinálhatok. Amíg dolgozhattam és színre állíthattam saját produkcióimat, Szíriában is otthon éreztem magam. Persze Irak a hazám, de ott sohasem csinálhattam olyan színházat, amelyet szerettem volna. Ott mindig idegennek éreztem magam.



Rafat Alzakout

Most Franciaországban néhány olyan projektet valósíthattam meg, amelyeket Irakban sohasem lehetett volna.”

Rafat Alzakout szír rendező 1977-ben született, és az ő száműzetésének is hosszú története van: „amikor Szíriában kitört a forradalom, a fiatalok, különösen a művészek, nagyon bíztak a rendszerváltozásban – én is nagy energiával vettem magam a munkába és az utcai tüntetésekbe. Ekkor alapítottam egy földalatti művészcsoporthot, és közösen egy művészeti mozgalmat is indítottunk, melynek részeként a filmet és színházat ötvözve létrehoztunk egy szatirikus bábjáték-sorozatot, amelynek felvételeit a YouTube-on tettük közzé. A rendszert gúnyoltuk ki. A sorozat központi alakja Bisho volt – ami Basar el Asszad egyik beceneve –, és egy igazi rendszerellenes sorozattá nőtte ki magát. Azt akartuk, hogy az emberek lássák: a művészek a forradalom oldalán állnak. Ám 2011 közepén a helyzet súlyosabbá vált, és egy szép napon a hatalomhoz közel álló barátaim figyelmeztettek, hogy jó lenne mielőbb távoznom. Így hát Libanonba mentem, és ott folytattuk a bábvideós munkát. Emellett Bejrútban is volt néhány műsorom. 2014-ben fogtam neki és 2015-ben fejeztem be a *Haza* című nagydokumentumfilmemet, amely a szíriai művészek sorsáról szól. A szíriai menekültek helyzete Libanonban egyre rosszabbá vált, és ekkor döntöttünk úgy német feleségemmel, hogy Németországban kezdünk új életet. Most itt vagyok, folytathatom a művészi munkát és beszélhetek a hétéves száműzetésben megélt dolgokról. Legutóbbi projektem, a *Ya Kebir* is erről szól. Az előadás lényege a múlt, az odahagyott élet képeivel és emlékeivel... a két világ határán élők nehézségeiről szól... az itteni életed, és az a másik, amit sem elfelejteni, sem magad mögött hagyni nem lehet. Aki látja az előadást, azonnal rájön, hogy a képek az itt és ott között váltakoznak, a jelenetek csak töredékek. Mostanában ez a kérdés foglalkoztat: mit mondhat, mit kell mondjon egy száműzött művész az alkotásaival.”

A három művészen az a közös, hogy alkotásaik jelenlegi, száműzetésbeli életkörülményeiket tükrözik, bár más-más módon közelítenek a témához. Mokhal-lad Rasem, aki Belgium vezető színházának, az antwerpeni Toneelhuisnak a munkatársa, 2018 végén az ausztriai St. Pöltenben állít színpadra egy művet. „Most egy olyan előadáson dolgozom, amelyben öt – szíriai, török, osztrák és német – nő és néhány táncos szerepel. A darab címe *Az anya dala* – az anyaságról, a nők erejéről és szívósságáról szól. Nemrég jártam Irakban, Szíriában és Libanonban, és sok olyan



Mokhallad Rasem: *A test forradalma*, performance, 2018, Toneelhuis, Antwerpen, r: Mokhallad Rasem (forrás: nemzetiszinhaz.hu)

anyával beszélgettem, akik a határ közelében élnek. Arról kérdeztem őket, mit jelent ebben a helyzetben – mondjuk menekültként – anyának lenni, hogyan élnek, milyen körülmények között. Most éppen az ott készült felvételeken dolgozom. Alig két hete tértem vissza legutóbbi szíriai és iraki utamról. A darabban öt kitalált szereplő találkozik a határon, és az ott készült felvételeken szólnak meg. Mindannyian el-

veszítettek valamit: a hazájukat, az otthonukat vagy egy közeli hozzátartozójukat – a férjüket vagy gyermeküket. Akkor fogant meg bennem az előadás gondolata, amikor édesanyám két évvel ezelőtt kénytelen volt elhagyni Irakot, és az amerikai Texasba emigrált. De ez csak a kezdeti gondolat volt. Én abból építkezem, amit kutatómunkám során filmre veszek. Másfelől minden munkámnak van életrajzi ihletője is. Számomra az a fontos, hogy minden témához kétféleképpen – személyesen és általánosan – közelítsek. Fogalmazhatok úgy, hogy a személyeset törekszem általánosítani. A művészetben számomra a személyiség a lényeg. Például *Várakozás* című előadásom egyszerű témája attól válik összetetté, ahogyan a különböző szereplők eltérő és egymásnak ellentmondó nézőpontjait megjeleníti.”

„Úgy hiszem, hogy személyes élményeim kezdettől fogva közvetlen hatással voltak a színházi munkámra” – mondja Muhaned al Hadi az Irakban, majd a szíriai száműzetésben töltött éveiről. „A műfajváltások – a színháztól a televízióig és vissza – valamint az iraki háborús élmények, illetve a békés szíriai élet közötti kontraszt szoros összefüggésben van művészi törekvéseimmel, valamint azzal, hogy igyekszem a magam és családom biztonságát megteremteni. Ezek aztán az embert és a művészt is megváltoztatják.” „Sajnos azok a francia művészek, akiket nemzetközi fesztiválokról korábban ismertem, nem különösebben segítettek abban, hogy gyökeret verjek az itteni művészeti életben, annak ellenére, hogy számos ötlettel álltam elő és jól beszélek franciául. De ez nem vette el a kedvemet. Tovább kutattam a lehetőségeket, és vé-



Muhaned al Hadi: *Camp*, Iraki Nemzeti Színtársulat, 2013, Bagdad (forrás: nemzetiszinhaz.hu)

gül sikerült megvalósítanom *A kávé illata* című produkcióm, melyhez az ihletet Mahmoud Darwish *Elfeledve, mintha sosem létezett volna* című műve adta. Ez egy monodráma, amely egy olyan idős hölgy érzéseiről és vágyairól szól, aki magányosan tengeti életét a lakásában, miközben körülötte polgárháború zilálja szét a hazáját. Olykor színészként is dolgozom, de ez inkább csak mellékes. Az

álmom, hogy úgy, ahogy korábban, rendezőként igazi színészekkel dolgozhassak és akkora költségvetéssel, mely érdemi eredményt hozhat. Sajnos a szakmai helyzetem pillanatnyilag nem éppen olyan, amilyenre vágyom. De tovább fogom keresni a lehetőségeket – például Svédországban vagy Olaszországban, ahol néhány éve már dolgoztam.”

Egy európai színházi pályafutás megalapozása vélhetően a legnagyobb kihívás egy száműzetésben élő művész számára. Rafat Alzakout szerencsésnek mondhatja magát, mert a németországi alapok megteremtésében támaszkodhatott német felesége, Christine Lüttich segítségére. Ő erről így mesél: „Németországban általában véve sem könnyű egy önálló produkciót létrehozni, szóval nem hiszem, hogy nekem különösebben könnyebb vagy nehezebb lett volna a dolgom. A Közel-Keletről jöttünk, amelynek lényegesen kisebb művészvilágában többé-kevésbé mindenki ismer mindenkit. Az első sokk az volt, hogy amikor 2015 októberében azzal kerestünk meg embereket, hogy 2016. májusi bemutatót szeretnénk, a válasz az volt: „sajnos nagyon elkésették”. Mi azt hittük, hogy túlságosan is korán jelentkezünk. A másik nyilvánvaló gond az volt, hogy ez egy szíriai produkció volt, eredeti szíriai szöveggel, szíriai színészekkel és rendezővel. Senki sem ismert minket, ráadásul a német színházak szinte kizárólag német nyelvű előadásokat készítenek, nem pedig más nyelvűeket, különösen nem arab nyelvűeket. Nagyon sok színháznál kopogtattunk. Sok helyről semmilyen válasz nem érkezett, mások azt mondták, hogy ez egy jópofa 'menekültprojekt' lehetne. Én viszont profi produkciót akartam... szíriai profikkal, profi szinten dolgozva és abban reménykedve, hogy többé-kevésbé a profi német színészek javadalmazási szintjén. Végül aztán szerencsénk volt, mert megszereztük Recklinghausenben a Ruhrfestspiele támogatását, ráadásul kellő időben, így volt lehetőségünk meggyőzni őket arról, hogy ők is higgyenek a projektben. A Ruhrfestspiele már ismert minket, hiszen korábban felléptünk itt egy másik projekttel. Végül nagyon kevés pénzért is vállaltuk a dolgot. A következő gond az volt, hogy a szír szereposztásból már senki sem Szíriában élt, hanem szanaszét Európában – főleg Franciaországban és Németországban. Szóval a találkozások és próbák megszervezése sem volt egyszerű. Végül számos partner segített



Mudar Alhaggi: *Szerelmed tűz*, Theater an der Ruhr – Collective Ma'louba, Mülheim an der Ruhr, 2017, r: Rafat Alzakout



ebben, de az egésznek megmaradt a rögtönzött jellege. Párizsban például négy különböző színházban kellett próbálnunk, mert mindegyik csak egy hétre biztosított próbatermet. Így aztán elég sok gondunk volt a próbák utolsó szakaszában, amikor már nagyon kellene a műszaki berendezések, a fények, a színpad és szükség van a képzett technikusok segítségére. Aztán megint szerencsénk volt, mert a Theater an der Ruhr felvállalta a projektet. Így aztán profi körülmények között fejezhettük be a munkát, és végül az eredménnyel és a kritikákkal is nagyon elégedettek voltunk”.

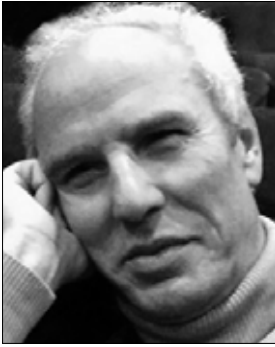
Mokhallad Rasem is számos kezdeti nehézséggel szembesült Belgiumban: „ottani életem nagyon nehezen indult, mert az emberek nem értettek meg, nem tudtak viszonyulni hozzám, nem hittek bennem, nem hittek a művészi adottságaimban, és hát az ország nyelvét sem beszéltem. Sok időbe telt, hogy a kezdeti időszakban újra kitaláljam magam, de hát azt hiszem, mindenkinek időbe telik új életet kezdenie. Ez tükröződik a munkámban is, mely arról szól, ami itt és most történik velem. Már nem firtatom, hogy ott mi minden történt velem, hanem a száműzetésbeli életemen gondolkodom, pontosabban az ottani életem motívumait ültetem át ide, és amikor az ottani életemről van szó, a test forradalmáról, igyekszem visszaadni az általam érzékelt valóság és a média által bemutatott kép közötti ellentmondásokat. Szóval a látásmódom – legalábbis bizonyos mértékben – európai. Ez talán azért is lehet így, mert már régebben vagyok itt, mint azok, akik frissen érkeztek, és még mindig az foglalkoztatja őket, ami ott történt, és amiért száműzetésbe kényszerültek. Én már egy lépéssel előrébb járok. Sokszor már nem is látom az előző életemet: annak már vége. Igyekszem inkább a száműzetés jelentette átalakulást ábrázolni, még akkor is, ha itt jobb, olykor sokkal jobb helyzetbe kerülünk. Sokkal jobb a jövővel foglalkozni és azt alakítani, mint az elmúltakon elmélkedni. Ezt szoktam mondani a menekülteknek is olyankor, amikor ellátogatok a menekültszállásokra Brüsszelben, Párizsban vagy Valenciennes-ben: elveszítettétek a hazátokat, az otthonotokat, a családokat, talán a gyermekeiteket is, de ti életben vagytok, és most ebben az új hazában kell új életet kezdjétek.”

Fordította: Albert Dénes

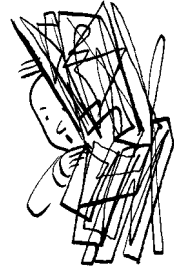
Rolf C. Hemke: “My Home Is Where I Am”

Iraqi and Syrian Theatre Makers and Their Working Conditions in European Exile

The author borrowed the title from Mokhallad Rasem, who was born in 1981 as a son of a famous Iraqi actor in Baghdad and is one of the first Arab artists to migrate to Western Europe already in 2006. Apart from him, it is through the life and professional career of two more theatre practitioners having fled to Europe, Muhaned al Hadi and Rafat Alzakout, that the existential, psychological and intellectual struggles of artists on the border of these two worlds are presented. The dilemma characterising all of them is expressed by one of them like this: “what an artist in exile can tell, should tell through his art”. The article is published on the occasion of MITEM this year, which is to host the play titled *Your Love is Fire*, directed by Rafat Alzakout, as well as *Body Revolution* and *Waiting* by Mokhallad Rasem.



MOHAMED MOUMEN



A káosz álmoképei

Fadhel Jaïbi színháza*



Fadhel Jaïbi kétségkívül Tunézia és az arab világ modern színházának igazi úttörője. A kortárs színművészet kiemelkedő alakja, aki új formákat és új tartalmat keresve letérítette a színházat a kitaposott útról.

A *házasság* (1976) című rögtönzések műve óta, mely első rendezése volt a Nouveau Théâtre-ben, Fadhel Jaïbi a közösségi és nyílt alkotási formák elkötelezettjeként a tunéziai társadalmat éltető és mozgató hétköznapi mítoszokat faggatja. Színházában kezdettől fogva elutasította az alibi minden formáját s az utópikus (vagy éppen atópiás) figurákat, hogy ezek helyett a valóságosan jelenlévő

mai folyamatokra összpontosítson, és egyben meg is kérdőjelezze azokat. Műveiben nem a távoli múltat akarja felidézni (az örökség újraértelmezése, átírása vagy árfomálása végett sem), hanem a jelent tartja a rákérdezés és vizsgálódás kizárólagos tárgyának.

Jaïbi színháza felkavaró módon tárja fel és helyezi vád alá a jelenkor napi valóságát. Folyamatosan megkérdőjelezi és vallatóra fogja a totalitárius hatalom minden megnyilvánulását, zsarnoki alakjait, elégtelen vagy korrupt működését. Darabjaiban mindez eltérő módon jelenik meg: a házasság és család közegében (*The*

* Vö. Mohamed Moumen: *Dreaming of chaos*. The theatre of Fadhel Jaïbi (franciából fordította: Karen Tucker). In: Theater im Arabischen Sprachraum / Theatre in the Arab World – 'Színház az arab világban' (szerk. Rolf C. Hemke), Theater der Zeit, Berlin, 2013, 208–211. Az idei MITEM-en Fadhel Jaïbi *Violence(s)* című rendezése lesz látható.

Marriage – 'A házasság', 1975; *Al Wartha*, 1976; *Arab*, 1987; *A Familia* – 'Család' 1993; *Special evening dementia*, 'Különös esti elmebaj', 1997; *Júnun*, 2001), az iskolában és az egyetemen (*The Lowers of deserted Cafe* – 'Az elhagyott kávézó szerelmesei', 1995), a rendőrség és az igazságszolgáltatás világában (*The Instruction* – A kiképzés 1977; *Lem*, 1983; *Khamsoun*, 2008; *Yahia Yaïch* 2010), a sajtóban és a médiában (*Gasselet-Ennoueder*, 1980), az egészségügyben és a kórházakban, különösen a pszichiátriai intézményekben (*Comédia*; 1991), a zenében és képzőművészetben (*El Awada* 1989).

A vád alá helyezés és kérdőre vonás olyan intézményekre irányul, amelyek a hatalom sokarcú, egymástól különböző és folyamatosan változó letéteményesei. Ugyanakkor a hatalom – különféle megnyilvánulási formáin, 'alakjának és anyagának' (Louis Hjemslev) sokféleségén túl – végeredményben mindig az igazságtalanság, zsarnokság és elnyomás eszközének bizonyul. Akár a Nouveau Théâtre, akár a Familia-Productions korszakát nézzük, Jaïbi darabjaiban mindig úgy ábrázolja és kezeli a hatalmat, mint az erőszak és halál eszközét. A hatalom karaktere, lett légyen bármennyire változatos, ennek megfelelően kivétel nélkül sötét és nyomasztó, vészjósló és rémületes képet mutat. Akár úgy is fogalmazhatunk, hogy a hatalom Jaïbi színházának fekete csillaga vagy sötét szíve. Minden egyes darabjában ezt dramatizálja, vonja kérdőre az egyensúlyhiány, feszültség, válság, zavar, konfliktus és szembenállás – vagyis az örület és a káosz témáin keresztül. Jaïbi színházi képzeletét valójában a káosz álomképei mozgatják.

Konokul igyekszik rávilágítani az igazságtalan zsarnoki rendszerek abszurditására és szörnyűségére, miáltal valójában mindig a 'hatalmi viszonyok' embertelenségét kéri rajtuk számon. Ebben az értelemben teljesen igaz, hogy a Jaïbi darabjaiban ábrázolt drámai világok politikai természetűek. Ennek dacára, *A házasságtól az Al Awadáig* (Nouveau Théâtre) és a *Familiától a Yahia Yaïch-ig* (Familia-Productions) drámáinak anyagát nem pusztán a társadalmi jelenségek leírása alkotja. Ez a színház távol áll a politikai doktrinerségtől, sokkal inkább kritikus színház; ám ez a kritika dinamikus, progresszív és csak ritkán pártos. Bár kifejezésmódján halványan átsejlik az epikus költészet néhány jellemző fogása – noha mindig újraértelmezve –, sikerrel különbözteti meg magát a brechti színházától, amely szintén a politikai tudatosság és elkötelezettség hordozója, de ugyanakkor bizonyos fokú hitet is feltételez. E színház agitál ugyan, de kerüli a nyílt propagandát.

Fadhel Jaïbi színházi munkásságát határozott egyöntetűség jellemzi, mely egész életművének alapját, karakterét képezi. Azonban ezen az egyöntetűségen túl első darabjaitól a legújabbakig kétségkívül kimutatható a vitathatatlan fejlődés. A Kef és Gafsa helyi társulataival való rövid életű együttműködésétől eltekintve két fő időszakot – ha tetszik, színházi pályafutásának két eltérő szakaszát különböztethetjük meg: a Nouveau Théâtre (1976–1987) és a Familia-Productions (1993–2012) korszakát. Az első korszak jellemzője a közösségi alkotás (vagy ritkábban, mint az 1987-es *Arab*, a társszerzői együttműködés). A második korszakban alkotói hozzáállása megváltozik: egyénibb, és ezáltal sokkal személyesebb is lesz.

Jól látható, hogy színházi tevékenysége során Jaïbi a Familia-Productions kezdeti időszakától fokozatosan távolodott el attól a bizonyos modern színházi irányzatokra jellemző gyakorlattól, hogy a közös improvizációk alapján a kollektíva által írott szövegeköt használjon. Miután feladta e partitúráknak is nevezett szövegekötvekkkel való kalandozásait, a *Famíliát* (1993) követő időszakban az általa írott szövegek is sokkal személyesebbekké váltak. A Nouveau



Jalila Baccar – Fadhel Jaïbi: *Violence(s)*,
Tunéziai Nemzeti Színház, Tunisz, r: Fadhel Jaïbi
(forrás: nemzetiszinhas.hu)

Théâtre teljes időszakában száműzetésre ítélt (individuális) szerző újult erővel tért vissza: immár nem a szerző halálának, hanem feltételezhető újjászületésének a korszaka következett. A szerzőt és a szöveg tulajdonjogát rehabilitálták. Az *Aida nyomában* (1998), a *Júmun* (2001), az *Araberlin* (2002) és a *Khamsoun* (2006) kivételével, melyet társával és kedvenc színésznőjével, Jalila Baccarral közösen szerzett, drámaíróként a következő darabokat jegyezte: *Família* (1993), *Áramszünet* (1993), *Az elhagyott kávézó szerelmesei* (1995), *Különleges este* (1997), *Nagytakarítás* (1998), *Yahia Yaïch* (2010), *Médéa* (2010).

Fadhel Jaïbi művészi módszerének változásai mindazonáltal nem csupán a szövegre korlátozódtak, hanem a színre állítás módjára is kihatottak, amelynek evolúciója hasonlóan zajlott le. Ez a változás elsősorban abban nyilvánult meg, hogy újfajta tereket keresett, ami nagyon jellemző, mondhatni közhelyszerű a kortárs színházban. Ám Jaïbi számára ez a keresés mindenekfelett egy alapvető mesterségbeli kihívást jelentett. Ami egybevágott azzal a vágyával, hogy a színházat megújítandó a néző látásmódját is megváltoztassa, kikökkentse hagyományos passzivitásából. Kísérletének célja, hogy a néző tekintetét aktívabbá és dinamikusabbá tegye annak érdekében, hogy a színpadi történet cselekvő részesévé váljon. Az előadás megtekintése ily módon a létezés részévé válik. Ez a forradalmi változás a dráma és a scenográfia világában csak a (színházak és színpadok) drámai terével való kísérletezés útján érhető el, mely újfajta drámai helyszínek és terek felfedezését segítheti elő. Ugyanakkor ha Jaïbi térkezelését kell leírunk, általánosságban az mondható el róla, hogy a kis és zárt vagy bezáruló terek iránti vonzalma egyértelmű; színpadi terei a fogságra, a beszorítottságra utalnak, a börtönt, a szabadság hiányát jelenítik meg. Ez a térköltészet számos formát ölt, de alapjában véve mindig ugyanaz marad: a börtön tere Jaïbi drámai és scenográfiai képzeletének kulcseleme. Álmaikat a fizikai vagy erkölcsi fogvatartottság jellemzi.

E színházi forgatókönyvek középpontjában a színész áll, aki az ember lealacsonyításának minden fajtája és hatalma ellen lázad. Fadhel Jaïbi darabjainak teatralitását a színészi játék teremti, alapozza meg. *A szavak nélküli játék* óta a színészi alakítás

sokféle, egymástól eltérő kísérlet tárgya volt. Azonban a kifejezőmódtól függetlenül mindig a színészi játék visz közel a Jaïbi igazságát, erkölcsiségét és esztétikáját meghatározó axiómához, mely szerint a szerep felelősségének vállalása létfontosságú élmény. Egzisztenciális, sőt ontológiai kaland: játszani annyi, mint létezni, lenni.

Színházi pályafutása során Jaïbi alapos próbának vetette alá azt az egyenletet, melyben a játék és az élet közé egyenlőségjel tételik. A színész számára a létezés korántsem a szerepével való azonosulást jelenti, hanem azt, hogy olyan közel kerül hozzá, amennyire csak lehetséges. Ez magyarázza azt a kitartó – ugyanakkor játékos – igyekezetet, mely Jaïbi színházában elengedhetetlen a karakterek megalkotásához.

A *Comédia*, de különösen a *Familia* után azonban ezek a szereplőhöz való közeledést szolgáló technikák és eljárások háttérbe szorultak, és előtérbe került az a kérdés, hogy egy karakter miből is rakható össze. Végül Jaïbi színészeinél ez a gyakorlat vált általánossá. Ettől kezdve fokozatosan közelítettek a szerephez, megtéve a személy (a 'valóságos létező') és a szereplő (a 'képzelt alak') közötti utat. Azt a korszakot követően, amikor a színész saját egyéniségét kölcsönözte az általa játszott karakternek, míg ő maga alapvetően változatlan maradt, újra egy olyan korban találjuk magunkat, amikor a színész saját egyéniségét feláldozva már senki nem lesz, csak az a másik, vagyis saját identitását a lehető legnagyobb mértékben megváltoztatja. Ezzel tulajdonképpen beletörődünk abba a korábbi elképzelésbe, hogy a színészi alakítás mesterségbeli tudás, technikai találékonyság és teremtő cselekedet: önmagáért való alakítás, a szó legjobb értelmében. Hogy függetlenül attól, közelítünk-e és építkezünk, azonosulunk-e vagy távolságot tartunk, a játék mindig a színészt irányító látomás eredménye. Jaïbi színházi életművében kezdetől ez áll az előadások középpontjában.

Fordította: Albert Dénes és Pálfi Ágnes

Mohamed Moumen: Dreaming of Chaos

The Theatre of Fadhel Jaïbi

“Fadhel Jaïbi can be considered one of the true pioneers of modern theatre in Tunisia and the Arab world. A figurehead of modern theatre, he has taken theatre away from its traditional paths in order to explore new forms and new content” – says in the introduction the author of the article, who has composed an overview of Jaïbi’s work so far and appraised his ambitions in stage direction. According to Moumen, “Power... is the black sun, the dark heart of Jaïbi’s theatre. From play to play, it is always dramatised and questioned, through constant imbalances, tensions, crises, disturbances, conflicts and confrontations; in short, through madness and chaos. Jaïbi’s theatrical imagination really is carried by dreams of chaos.” At the same time he points out that it has become increasingly important for Jaïbi during his career to activate the viewer’s eyes, to create more intensive stage spaces, which almost always suggest a sense of captivity, a lack of freedom, where the challenge to take the responsibility of the rebellious role is an essential experience for both actor and viewer: “It’s an existential and maybe even ontological adventure: to act is to exist, to be.” Fadhel Jaïbi will present himself as the director of *Violence(s)* at this year’s MITEM.



Aki új nyelvet talál fel, annak megnő az orra

Antonio Latella rendezővel Andrea Bajani beszélget*



Carlo Collodi (1826–1890)

A *Pinokkió* írásakor Carlo Collodi nyelvet adott Itáliának. Visszaadta a nyelvet azoknak, akik beszélték. S az olasz nép ráismert benne önmagára. „Ilyenek vagyunk”, mondta Collodi. Aztán megalkotott egy fabábot és egy apát, aki így szólt: „Ilyenné kell válnod.” Ám a báb, amint elkészült, fellázadt. Nem volt hajlandó elfogadni apja nyelvét és ABC-jét: ment az orra után, s egy olyan nyelv keresésére indult, mely új, mely hibákat is tartalmaz. „Ilyen szeretnék lenni”, mondta.

Antonio Latella színpadán *Pinokkió* összekeveri a szavakat, nyelvével világokat hoz létre, majd aláaknázza ezt a nyelvet.

Összepárosítja a becstelenséget az őszinteséggel, ahogyan korábban ez még sosem történt meg.

Ne csukjuk be a szótárt, *Pinokkió* sírni látszik. Adjunk testet a nyelvnek, adjunk szeretetet, csak akkor fog életre kelni.

– *Fernando Tempesti Ön által felhasznált verzióját a szótár celebrálása vezeti be. A szótárak olyan fogasok, melyekre szárnyaszegett, használaton kívüli szavainkat aggatjuk. Az írók, akik a szavak fölszárnyaló repülőit kormányozzák, nyelvével együtt az egész nemzetet a fedélzetre szólítják. Collodi *Pinokkiója* az egyesített Itália valóságos utasszállító gépeként szolgált.*

Collodi nyelve élő és gyönyörű. Teste van, telis-tele van eleven kifejezésekkel. A nyelv kérdése alapvető egy olyan szövegben, mint ez, amely az életről és a ha-

* Az Antonio Latella által rendezett *Pinokkió* látható lesz az idei MITEM-en

lálról szól, és olyan kifejezéseket használ, melyeket amennyire csak lehetett, megpróbáltam megőrizni. Mint tudja, bevándorlók fia vagyok, első öt évemet francia Svájcban töltöttem. Amikor Olaszországba jöttünk, egy ideig eltartott, mire beszélni kezdtem, s ráadásul dyslexiával küzdök, amire csak később ébredtem rá.

Ennélfogva életrajzilag is érzékenyen érint ez a dolog. A *Pinokkióban* alapvetően fontos a nyelvvel való kapcsolat. Annak felismerése, hogy az emberiség számára az egyetlen dolog, ami végtelen, ami rendelkezésére áll, az a nyelv, melyet tovább kell örökítenünk. Mi a nyelv hordozó részecskéi vagyunk.



– *Az Ön Pinokkiója ellenállhatatlan generátora a nyelvnek, játszik a szavakkal, megtáncoltatja az ábécét. Az élet újraindítója ő, aki mint minden gyermek, szabotálja a világot; nyelvtani hibákat vét, miközben a felnőttek piros tollal védik a nyelvet körülötte. Amikor mint művészek a gyermekvilág nyelvével újra kapcsolatba kerülünk, fel kell vállalnunk a banalitás kockázatát, miközben olyan ajtók nyílnak meg előttünk, melyekre nem számítottunk...*

Pontosan ez történt velem, egészen meglepő módon. E munka során, amikor újra meg újra beléptem Pinokkió világába, a kisgyermekkor nyelvéhez találtam vissza. Olyan érzésem volt, mintha korábban szánt szándékkal felejtettem volna el bizonyos dolgokat önmagammal kapcsolatban, mintha minden tőlem telhető meg tettem volna azért, hogy ne emlékezsek.

De eljött a pillanat, amikor megértettem, hogy nem halogathatom tovább, szembe kell nézmem a magam személyes Pinokkiójával, jobban mondva annak megteremtésével. A munka során fokozatosan minden a felszínre jött, ami ahhoz vezetett, hogy folyamatosan újra kellett írnom a szöveget, mely aztán még tovább módosult, amikor a színészekkel való munka elkezdődött.

Például váratlanul történt egy szívmengető dolog, ami jórészt eliminálta az első vázlatok nihilizmusát. Ez a fordulat Pinokkió szenvedésének felfedezésekor következett be. Az Ön *Un bene al mondo* ('Jó a világon') című regényét olvasva mindenek előtt a szenvedés megtermékenyítő erejére döbbsentem rá, arra, hogy a szenvedés mennyire hathatós valódi segítséget jelenthet. Ennek volt aztán köszönhető, hogy az Ön könyve végigkísért minket a munkánk során.

– *A szenvedés a szövetségesünk. Könyvemben a szenvedés egy olyan állathoz hasonlatos, mely a gyermek társául szegődik; nélküle a gyermekek nem találnának rá arra az erőre, mely által változtatni lesznek képesek a maguk helyzetén.*

Pontosan ez történik a *Pinokkióban*. Amit Önnek sikerül véghezvinnie a könyvében, az az, hogy állandóan együtt tartja a két szintet, a realizmust és a mesét, akár csak a *Pinokkió*. A szenvedés teremtő erővé válik. Olyan képesség ez, melynek a révén felfedezzük, hogy át lehet alakítani azt, ami van. Miközben fokozatosan felfedezi a szenvedést, Pinokkió előtt feltárul a létezés esélye is. Ez azon a ponton következik be, amikor felteszi magának a kérdést, hogy bábként létezzen-e tovább, vagy váljon kisfiúvá.

Az első igazi fájdalmat akkor érzi, amikor rádöbben, hogy a tündér halott. Abban a pillanatban, amikor először sírja el magát, felfedezi a könnyeket. És ugyanebben a pillanatban valami új nyílik meg előtte. Ez azonban egy ördögi kör: Pinokkió élőlénné változik, de mint számár rettenetesen szenved. Mintha Collodi ezen a ponton döntött volna úgy, hogy felfedezteti vele a szenvedést.

– *Ez a fájdalom Pinokkió állapotából és az átváltozásra való vágyából fakad. Vagy talán egyszerűen csak*

a létezés szabadságából. Mielőtt Gepetto elmegy, hogy könyörögve kérjen egy darab fát a Hatalmas Cseresznyefától, ő még nem létezik. A valóságban apja hívására kel életre, az ő szava bírja rá arra, hogy létezzen, amivel ugyanakkor örvénybe taszítja.

Van egy fantasztikus szakasz az Ön könyvében, ahol az apa rábízta a szenvedést a fiára, és azt mondja neki, hogy köteles foglalkozni vele. Ez szörnyű dolog: egy gyermek ilyen képtelen véghezvinni, elviselni. Gepetto hasonló dolgot tesz: hazudik. Ez egy sarkalatos pont. Gepetto hazudik. Egy bábfíú nem létezik. Gepetto hazudik. Gepetto, akiről azt hittük, hogy egy finom lelkű asztalos, durván hazudik. S ugyanakkor valami szörnyűségeset mond: azt közli, hogy ő egy vágyainak megfelelő bábót akar, olyasvalakit, aki „küzdeni” tud, aki lehetővé teszi a számára, hogy beutazza a világot és pénzt keressen. Miféle szülői viszonyulás ez? Nem teremthetsz valakit csak azért, hogy a saját problémáidat ő oldja meg. Szembe kell nézned a magad szörnyeivel, és csak majd aztán lehet fiad. Amikor Gepetto útra kel az Újvilágba, még akkor is azt állítja, hogy Pinokkiót akarja megtalálni. Nekem azonban úgy tűnik, hogy inkább szökésben van...

– *Az Ön Pinokkiója a meghasonlások játéka. Ez a Gepetto szöges ellentéte annak a Gepettónak, akit ezidáig ismertünk. Pinokkió, aki a szemfényvesztés maga, tűnik az egyetlen olyan valakinek, aki igazat mond, kiváltva ezzel a botrányt.*

A csodálatos az, hogy olyan emberek veszik körül, akik hazudnak. Olyan hazugságokat állítanak, amelyeket ő elhisz. Korábban ezt másként vitték színre, mivel úgy döntöttek, hogy a Pinokkiót oktatási



Pinokkió, Carlo Collodi regénye alapján írta Antonio Latella, Federico Bellini, Linda Dalisi, Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, Milánó, 2017, r: Antonio Latella (forrás: nemzetiszinhas.hu)



Jelenetkép az előadásból (forrás: nemzetiszinhas.hu)



Jelenetkép az előadásból
(forrás: nemzetiszinhez.hu)

célra kell felhasználniuk. Holott ennek a lénynek az orra egyáltalán nem a hazugságok miatt nő meg, hanem az ösztönnek, Pinokkió elfojthatatlan életösztönének köszönhetően. Ezért akarják ezt az orrot lenyesni végül. Pinokkió testi valósága elfogadhatatlan. De miután a figyelmet a hazugságokra terelték, most azt állítják, hogy ezek miatt nő Pinokkió orra.

– *A színpadon a Christian La Rosa által alakított Pinokkió ezzel együtt olyan életerőt sugároz, mely*

egyszerre mutatja elszántságát és hihetetlen gyöngédségét; egy báb, aki ösztönösen érez rá a valóságra és a hazugságokra, melyek körülveszik őt.

Hosszú ideig tartott megtalálnom a Pinokkiót alakító színészt. S ha nincs színészem, meg sem írom a forgatókönyvet. Aztán rátaláltam Christianra. Ő az a színész, aki elegáns és varázslatos módon pontosan olyan, mint Fantozzi*. Vagyis olaszként magunkat fedezzük föl benne. Nem rettent el, mert felismered a gyengeit, melyeket a magadénak érzel. Ez hozza őt közel hozzád. Christian igazi kortárs színész: nem önmagát ismétli, nem klisékkel él, nem nyomasztja a tanultak terhe. Új nyelvet visz fel a színpadra.

Ő Pinokkió.

Fordította: Szécsi Péter

* Utalás az 1975-ben készült kultikus olasz filmvígjátékra, a *Fantozzira* (r: Luciano Salce)

The Nose Grows on Those Who Invent Another Language

A Conversation Between Antonio Latella and Andrea Bajani
The conversation between Italian stage director Antonio Latella (b. 1967) and Italian prose writer Andrea Bajani (b. 1975) focuses on the world-renowned fairy-tale novel, Carlo Collodi's *The Adventures of Pinocchio* as well as its recent stage adaptation at Piccolo Teatro di Milano. The director and the author engaged in a most exciting exchange of ideas with him agree on that the key to the interpretation of *Pinocchio* is to be found in the relation to (mother) language, the creative potential of language, in the controversial process of the revelation of lies and truths, and ultimately in the choice between life or death, puppet status or living alive, in the drama of renewal which involves rebellion and pain. *Pinocchio* directed by Latella has been invited to MITEM this year.



... A muzsika és a tánc nagy jutalom és nagy ösztön lenne az intézetet gyámoló széplelkű dámáknak és ifjaknak; s mi lehetne szebb és jobb, mint ha ezen ünnepek egyszersmind a magyar muzsikának és táncnak éltetői s dicsőítői fognának lenni, s ha már egyszer valahára nemzetünk valódi culturájáról gondolkodni kezdünk; ha már nemcsak Platótúl, de minden borbélytúl tudhatjuk, hogy a Múzsák gymnastika nélkül a lelket és testet dissonantiába hozzák, s egyebet nem adhatnak, mint nyomorék phantastákat, hypochondristákat s nyelvzavaró bábelizmust; ha ma már tudjuk, hogy a görög dicsőségnak alapja nem egyéb volt: a muzsikának és gymnastikának nagy Harmóniája: vajon nem kell-e gondolkodnunk a gymnastikáru! s ha kell, gondolhatunk-e jobbat s mindenoldalúbbat, mint a lovaglás és a magyar tánc? Én a magyar muzsikában és táncban ideált látok, s azt hiszem innét, hogy nemzetünknek valaha aesthetiás culturájának kellett lenni, s hogy eleinknél a magyar tánc nemcsak multság, hanem legvalódibb aesthetiás gymnastika volt, amit nyilván mutat annak egész természete, s nyilván bizonyít Kinizsinek Hőstánca¹. Ez a tánc olyan gazdag különféle ségekkel bír, hogy az valamint minden kigondolható szép mozdulatokat és erőfejleteket vagy minden szép érzelme- ket magába' foglal. A mi pompás hadi-táncainkat még az ősz férfi is nagy disszel el- járhatja, s jaj annak, aki Bihari Hatvágásában² a hősdalt nem érti? A mi táncaink nem két-három gyerekes lépdelésből állanak, mint a mostani módi táncok, melyeket egy-két napon belül megtanulunk, s harmadikon egyforma, gyerekes, lelketlen volta miatt meg is ununk, hanem olyan célarányosak, hogy azok megtanulása egész ifjúsá- gunknak dolgot adott, s aesthetiás természeteik szerint oly kedvesek, hogy azok ben- nünk passióvá³ válnak, s azáltal a barátságának, nyájasságának ösztönei lesznek...⁴

Berzseny: Dániel

¹ Bonfini írja le a törökökkel vívott győztes kenyérmezei csata (1479) utáni lakomát és vitézi táncot: „Az asztalokat a tetemek fölé állították [...] a vezérek és a daliák dicső- ségét szabálytalan, rögtönzött versben énekelték meg; később, hogy Bacchus nekitü- zesedett, haditáncot jártak. [...] [Kinizsi] Pált is táncba vitték, ő pedig a kör közepé- re úgy szökött ki, hogy egy földön elnyúlt ellenséges hullát a keze segítsége nélkül a fo- gával felragadott a derekánál, és a nézőknek inkább megdöbbenésére, mint multságá- ra szaporán körbejárta, és önmagához mint valami Herkuleshez méltó táncot mutatott be.” Vö. Antonio Bonfini: *A magyar történelem tízedei*, Balassi Kiadó, 1995.

² Utalás Bihari János (1764–1827) cigányprímás *Hatvágás verbung* című szerzeményére.

³ 'szenvedélylé'

⁴ Részlet Berzsenyi Dániel Széchenyi Istvánnak és Wesselényi Miklósnak elküldött le- veléből (Nikla, 1830. febr. 25.), melyben a lótenyésztést fellendíteni kívánó terveikre, a „(pálya)intézet” létrehozása érdekében indított pénzügyűjtési mozgalomra reagál.



Egy Magyar Verbunkos-

Dudás

Ein ungarischer Werbungs-

Dudas eli.

Bikkessy-Heinbucher József rajza után Carl Beyer: *Egy magyar verbunkos dudás*, papír, színezett rézmetszet, é. n., megjelent: Joseph Heinbucher Edler von Bikkessy: *A Magyar és Horvát országai legnevezetesebb Nemzeti Öltözetek Hazai Gyűjteménye...* Bécs, 1816
 (forrás: Pesovár: *A magyar tánc történet évszázadai*, Hagyományok Háza, 2003)

A Magyar Nemzeti Táncgyűttes sokszínű repertoárral rendelkezik: kínálatában az autentikus folklór műsorokon túl jelen vannak a nagyformátumú történelmi táncjátékok, a dramatikus táncszínházi előadások és a magyar népi hagyományokon alapuló mesedarabok is. A Nemzeti Színház elmúlt öt éves története során három sikeres produkció jött létre a Táncgyűttessel való együttműködésnek köszönhetően. A *Körhinta* (2015) és a *Csíksomlyói passió* (2017) után 2018. március 9-én Vidnyánszky Attila rendezésében nagy sikerrel mutattuk be a magyar történelem nevezetes eseményét felidéző előadást, az *Egri csillagokat*, melynek koreográfus-társrendezője ezúttal is Zsuráfszky Zoltán volt. E műfajteremtő vállalkozásban mintha az az ideálkép öltene testet, amelyet a tánckultúra nemzetmegtartó erejéről Berzsenyi fogalmazott meg a reformkor idején. Hisszük, hogy a szó és a gesztus, a drámai színház és a táncművészet eme tartós szimbiózisa révén a történetmesélés új színpadi nyelve van születőben.



A *Tenkes kapitánya*, Őrsi Ferenc regénye nyomán színpadra írta: Vincze Zsuzsa, Magyar Nemzeti Táncgyűttes, 2009, rendező-koreográfus: Zsuráfszky Zoltán (fotó: Váradi Levente, forrás: a Nemzeti Táncgyűttes archívuma)



Monarchia – Népek tánczai, Magyar Nemzeti Táncgyűttes, 2007,
rendező-koreográfus: Zsuráfszky Zoltán
(fotó: Váradi Levente, forrás: a Nemzeti Táncgyűttes archívuma)



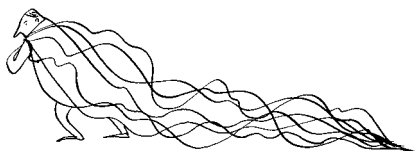
Kiegyezés/150, Magyar Nemzeti Táncgyűttes, 2017,
rendező-koreográfus: Zsuráfszky Zoltán
(fotó: Váradi Levente, forrás: a Nemzeti Táncgyűttes archívuma)



18. századi ferences iskoladramák és Szócs Géza *Passió* című műve alapján: *Csiksomlyói passió*, Nemzeti Színház, 2017, r: Vidnyánszky Attila, társrendező-koreográfus: Zsuráfszky Zoltán (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)



Gárdonyi Géza – Zalán Tibor: *Egri csillagok*, A Nemzeti Színház és a Magyar Nemzeti Táncegyüttes közös produkciója, 2018, r: Vidnyánszky Attila, társrendező-koreográfus: Zsuráfszky Zoltán (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)



„Én arra vagyok kíváncsi, mit hoznak a gyerekek a tarsolyukban”

Pintér Szilviával Szász Zsolt beszélget

– Ahogyan az előző „orbis pictus” interjúkban, tőled is megkérdezzük: mi vonzott a színház világa, azon belül a drámapedagógia felé?

Csodálatos találkozásokban volt részem folyamatosan, amiért nagyon hálás vagyok, ezt a mostanit is beleértve, amikor itt ülhetünk együtt a Nemzeti Színházban. Kisiskolás koromtól kezdve jártam a Gőr Nagy Mária Színitanoda Tinitanodájába, ahol majdnem tíz évet töltöttem. Minden hét szombatján délelőtt kilenctől egyig tartottak a foglalkozások. Ez a Tinitanoda sokkal több volt, mint egyszerű színjátszó kör: egy csapat alakult ki, egyfajta lelkület jött létre.

– Gőr Nagy Mária már jóval a rendszerváltozás előtt, 1984-ben létrehozta ezt az intézményt, amivel a második világháború előtti magántanodák gyakorlatához tért vissza¹. Olyan híres színészképzők működtek akkor magánkézben, mint például a Rákosi Szidié, de említhetjük Lakner bácsi gyerekszínházát is, ahol többek között Ruttkai Éva is kezdett. Ám a hivatásos szakma részéről kezdetben volt, és talán még ma is van bizonyos ellenérzés ezen képzési formával szemben.

Lehet tapasztalni negatív visszhangokat, de úgy gondolom, elsősorban azért, mert sok egyéb színészképző iskola működik, hirtelen megnőtt a számuk. Én sosem fogom megtagadni az ottani mestereimet, és letagadni, hogy már kilenc éve színjátszástanárnként, diákszínhátszó rendezőként is szorosan kötődöm a tanodához.

¹ Gőr Nagy Mária Színitanodája 1993-tól államilag elismert végzettséget adó művészeti szakközépiskolaként működik az érettségi után. 1998-ban alakult meg növendékeiből a Magyar Honvédség Művelődési Házával szövetkezve a Fiatalok Színháza.

Gór Nagy Mária mellett olyan mesterség- és művésztanárait voltam, mint Barta Mária², Korcsmáros György³, Sztarenki Pál⁴, Szurdi Miklós⁵ és Gyöngyösi Tamás⁶, akik nagy hatással voltak a szakmai és a személyiség-fejlődésemre is, ők vezettek be a színház világába. Ebben a Színitanodában művész hajlamú fiatalok nevelése folyik, csupa olyan tanárral, akik nagyon oda tudnak figyelni rájuk. Én a Tinitanoda után, tizenhét éves koromtól a normál iskolarendszerű három éves nappali képzésen vettem részt, majd még öt évig visszajártam a Kontúr Fizikai Mozgásszínház tagozatba, melynek vezetője Gyöngyösi Tamás volt. A Tinitanoda az a nagy tanoda „kistestvére”, de nincs automatikus átjárás a kettő között. Nagyon sok gyerek már hatéves kora óta részt vesz a képzésben, de a tini korosztályból kikerülve, érettségi után neki is felvételiznie kell Gór Nagy Mária Színitanodájába, a rostákon neki is végig kell mennie. Bizonyos tanárok, mint például Gyöngyösi Tamás, mindkét korosztállyal foglalkoztak. Nagyon fontos, hogy ne csak művész-vénája legyen annak, aki tanít, hanem pedagógus-vénája is. A művészek közül nem mindenki alkalmas arra, hogy a fiatalok nyelvén átadja a mesterségbeli tudását. A tini korosztály esetében a színház eszköztárának a felhasználásával valójában egy nagyon sokirányú tevékenység folyik, de a készségek és képességek fejlesztésén túl a személyiség alakítása az elsődleges. Barta Mária, az első éves mesterségtanáruunk mindig szem előtt tartotta, hogy az évszakokhoz kapcsolódva létrehozunk egy-egy előadást, és azt bemutatjuk a tinitanodások előtt. Ezek nagy élmények voltak a számomra. Mint ahogy tiniként epekedve vágytam rá, hogy láthassam a nagyok produkcióit. A Tinitanodából nem minden gyerek akar színi pályára lépni. Nekem volt olyan tanítványom, akinek javasoltam volna, hogy folytassa, mert megvoltak hozzá a képességei, ám ő érettségi után a mérnöki pályát választotta. De örülök is neki, mert tudom, hogy ő egy olyan mérnök lesz, aki képes mögé látni a dolgoknak, fölismeri az emberi helyzeteket, viszonyokat. Én senkit sem szoktam rábeszélni, vagy lebeszélni a pálya megpróbálásával, természetesen elmondom nekik a szakma szép és kevésbé szép oldalait, mérlegeljenek, és már a felvételre való felkészülés is motiválhatja vagy eltántoríthatja őket.



Rákosi Sziidi (1852–1935)



Gór Nagy Mária színész, színészpedagógus (forrás: ripost.hu)

² Barta Mária (1923–2011), a Nemzeti Színház örökös tagja

³ Korcsmáros György (1952) színész, rendező

⁴ Sztarenki Pál (1961) színész, rendező, művészeti vezető

⁵ Szurdi Miklós (1950) színész, rendező, színházigazgató

⁶ Gyöngyösi Tamás (1965) mozgástanár, rendező, kaszkadőr

– A drámai műfajokra csak a 14–18 éves korosztály kezd igazán fogékonyvá válni, drámai művekkel a kamaszok a középiskolában találkoznak először. A módszerek és a témaválasztás terén ez hogyan jelenik meg a Tinitanoda programjában?

Ezzel én ma már mint tanár úgy találkozom, hogy bár mindig előre megtervezem a foglalkozásokat, és igyekszem alaposan fölkészülni az adott témából, a terembe lépve rögtön látom, ha másképpen kell hozzákezdenem ahhoz, amit elképzeltem. A Tanodában és a Szentendrei Musical Stúdióban is háromféle korosztállyal dolgozom: az első csoportba hattól kilencéves korig járnak, a másodikba tíztől tizenégy éves, a harmadikba tizenötötől tizenhét éves korig. Mindig olyan



A Tinitanoda 2017–18-as évadára szóló felvételi hirdetője (forrás: gnm.hu)

improvizatívnak kell lennem, hogy lássam, nekik éppen mire van szükségük, mihez van kedvük, milyen állapotban vannak. Hiszen a tinitanodások szombatoként fél hét körül kelnek, hogy kilencre megérkezzenek a tanodába. S a programjuk nagyon feszes. Ketten vagyunk drámatanárok, Izsó Angelika és én. Angelikával párhuzamosan dolgozunk a csoportjainkkal. Rajtunk kívül foglalkozik még a diákokkal Harsányi-Rácz Kriszta, a beszédterapeuta, Telegdi Kamilla, a tánctanár és Balogh Eszter, az ének- és hangképzés tanára is. Az első félév első két hónapját én a gyerekekkel való megismerkedésre szánom. Nagyon fontos, hogy az újonnan belépő csoportokból valódi közösség alakuljon ki, csak erre az alapra épülhet rá bármiféle drámapedagógia. A drámai jelenetek kidolgozása éppúgy, mint a nagyobbaknál az improvizáció. Ezeket a kezdeti fázisokat azért tartom elsődlegesnek, hogy az év végi bemutatkozás igénye és témája is belőlük fakadjon. Akarhatok én bármit eljátszatni velük, ha nincsen bennük hozzá affinitás, akkor abból csak az lesz, hogy a tanárnő önmagát akarja úgymond „megvalósítani”.

– A nyolcvanas években az angol mintára bevezetett magyar drámapedagógiában még a rendszerváltozás után is az volt a központi vitatéma, hogy szabad-e a gyereket produkcióra vagy egyáltalán szerepjátszásra kényszeríteni. Hol tart ma ez a vita? A tanodában van-e produkciós kényszer?

Produkciós kényszer az nálunk nincs. Azzal együtt nincs, hogy a tanodába tíz gyerekből nyolc azért jön ide, mert érdeklődik ez a világ, mert színész akar lenni. A tíz gyerekből ha kettő van olyan, akinek az iskolai tanárnője javasolja ezt a képzést. Vagy mert annyira attraktív, vagy mert éppen ellenkezőleg, túlságosan magába zárkózó a csemete. Én mindig megkérem a gyerekeket, hogy próbálják megfogalmazni, miért is jöttek ide. Hogy mit szeretnének elérni, hová szeretnének fejlődni, és hogy mit várnak az adott közösségtől. S a motiváció általában néhány hét alatt mindannyiunknál kiderül. Fél év elteltével pedig lényegileg már tisztában vannak

a színházszerű működéssel. Tudják, hogy mi az olvasó- és mi a rendező-próba, hogy a játékban mi a szerepük a kellékeknek és a jelmezeknek. Hadd jegyezsem itt meg, hogy én az eszköztelen játék híve vagyok. Az a tapasztalatom is megerősít ebben, hogy a gyerekek hajlamosak rá, hogy a jelmezbe bújásban lássák a szerepjáték lényegét. A nagyobbak közül is sokan azt kérdezik, mekkora a szövegük, hogyan lesznek jelen a színpadon, milyen lesz a díszlet, mikor kapják a jelmezt. Le kell szoktatni őket arról, hogy csak a külsőségekre figyeljenek. Meg kell értetni velük, hogy nem egyedül vannak a színpadon, hogy a színház lényege a csapatmunka, ahogyan a családban és általában az életben is az együttműködésen múlik minden. S hogy akkor is fontos alkotórészei az egésznek, ha csak néhány mondat hangzik el a szájukból. Arra is rákérdeztél, hogy mi alapján választok témát az előadás-hoz. Itt is az a legfontosabb szempontom, hogy mi foglalkoztatja éppen őket. Volt egy csoportom, amelyben csak lányok voltak, tizenöten. S olyan jól sikerült egymásra hangolnom őket, hogy egyetemistaként máig is tartják egymással a kapcsolatot, bár nem mindegyikük választotta a színészetet. Maga a darab csupa általuk hozott élettényből lett összerakva, a saját családi, szociális viszonyaikból, tapasztalataikból állt össze *Ez már nemcsak játék* címmel. Ez egy olyan felkészülési folyamat volt, hogy közben az interneten is kapcsolatban álltunk, párhuzamosan kerestük a darabba kerülő verseket, szövegeket. Ennek során akadtam rá a „KamaszPanasz” elnevezésű weboldalra, mely a korosztályt érintő összes problémát felöleli, és a kamaszok interaktív módon egymást is megszólíthatják rajta a problémáikkal. Mellesleg a mentálhigiénias szerkesztővel föl is vettem a kapcsolatot. A weboldalon talált élettörténetekből úgyszintén többet beépítettünk a szerkesztett játékba, de általam hozott drámarészleteket, jeleneteket is felhasználtunk benne. Az egy-órás produkcióra való felkészülés sok esetben problémamegoldónak bizonyult a csoport tagjai számára a személyes viszonyaikat, konfliktusaikat illetően is.

– *Mindarról, amit eddig hallottunk tőled, Németh Antalnak ugyanebben a számban megjelenő írása jut az eszembe, amelyben a színészképzést megújítandó azt veti fel, hogy a keleti színházkultúrák mintájára nálunk is tíz éves korban kellene elkezdni a sokoldalú képességfejlesztést, különös tekintettel a mozgáskoordinációra és a légzéstechnikára, ami szerinte minden további képzés alapja kellene hogy legyen. Górnagy Mária színi-tanodáját akár egy hasonló alapokon álló modell-kísérletnek is tekinthetjük. De mikor jön el az a pillanat, amikor a tanoda hallgatója már meg tudja ítélni, hogy az ő személyisége alkalmas-e a színes pályára?*

E döntés pillanatában négy kérdésre kell tudnia a fiatalnak válaszolni; ezek tulajdonképpen ugyanazok, mint amelyeket minden egyes színpadra lépés pillanatában fel kell tennünk magunknak: ki vagyok? kit játszom? mit akarok elérni? miért megyek a közönség elé? A mi tanodai kereteink között az improvizációs gyakorlatok során lényegileg ezt gyakoroltatjuk a növendékekkel. Barta Mária mindig azt mondta: ha a gyerekek ezekre a kérdésekre nem tudnak válaszolni, az nem az ő hibájuk, a környezetet, amiből jönnek, azt is meg kell ismernünk. Ezt a mondatát nagyon megjegyeztem, és bárhol foglalkozom fiatalokkal – akár a Színitanodában, akár az Ádámok és Évák ünnepén itt a Nemzetiben –, én arra vagyok kí-

váncsi, mit hoznak a gyerekek a tarsolyukban, legyenek akár introvertáltak vagy extrovertáltak.

– Milyen családi környezetből kerülnek ki a tanodába járó gyerekek? Azért is kérdezem ezt, mert manapság a jobb módú szülők megpróbálják minél előbbre hozni a képességfejlesztést: már óvodás korban idegen nyelvre tanítatják például a csemetéiket. A tanoda esetében is ez a jellemző? Vagy inkább az úgynevezett deviáns gyerekeket küldik hozzátok a szülők?

Én csak azt tudom átadni nekik, ahogyan engem neveltek, terelgettek. Hogy ne feltétlenül azt fogadják el, amit tálcán kínálnak nekik. Ha egy-egy színházi előadásról beszélünk, például a *János vitéz* vagy a *Csongor és Tünde* esetében, arra próbálom rávezetni őket, hogy keressék, mi a darab üzenete. De mindenek előtt arra, hogy szakadjanak el a mobiltelevontól és a számítógéptől, és ismerjék meg a saját képességeiket: hiszen mindenki meg van áldva egy hanggal, beszéd- és mozgáskészséggel, kitartással; azzal, hogy az egész testét hangszerként használhatja. Nem úgy járok el, mint egy szigorú tanárnő, nem tiltom meg nekik ezeknek a technikai eszközöknek a használatát, nem veszem el, nem harcolok ellenük, hanem beépítem őket a játékba; s miután sort kerítettünk a kikapcsolásukra, eszükbe sem jut, hogy újra bekapcsolják őket, inkább elkezdenek egymással beszélgetni. Ez nagyon fontos. Mert fél év elteltével nem egyszer az derült ki, hogy még egymás nevét sem



Eöri Szabó Zsolt felvétele

tudják. Ilyenkor mindig eszembe jut, hogy ez nem az ő hibájuk. Én mindig két dolgot mondok nekik előre: hogy nem vagyok matektanár, számomra nem egyetlen jó válasz létezik, hanem az a fontos, hogy meg tudják indokolni, mit miért csinálnak és hogy merjék elmondani a véleményüket. Valamint azt, hogy a „nem tudom” és „nem akarom” kifejezést azért nem szeretem, mert lezárják, elutasítják a párbeszédet. Ha ilyenkor visszakérdezek, hogy miért nem, rendszerint kiderül, hogy a hárítás részükről csak egy rossz reflex. Nagyon fontosnak tartom, hogy e mögött megérezzék, hogy értük vagyok, értük vagyunk a kollégáimmal.

– A medializáció lassan már a természetes emberi kommunikációt lehetetleníti el. Ezt jelzik azok a munkahelyi tréningek, amelyek az így felhalmozódott feszültségek oldására, a párbeszéd, a hatékony együttműködés visszatánulására szolgálnak. Mintha ma már a drámapedagógiának is ez volna az elsődleges funkciója. Te hogyan látod ezt?

Lehetséges, hogy én is ezért kezdtem el andragógiával foglalkozni. Huszonkét évesen, amikor elvégeztem a Színitanodát, úgy éreztem, hogy nekem tanulásra van igényem. Több helyre is beadtam a jelentkezési lapomat annak idején, amikor tizen-

nyolc évesen leérettségiztem, mert annyi minden érdekelt. Így a művelődésszervező szakra is, mivel érdekelt az andragógia, a színház- és fesztivál-menedzsment. De csak huszonnégy évesen éreztem határozottan, hogy a színház világa – és nem csak a színpad – érdekel, abban találok meg magam igazán. Nagyon élveztem ezt a három főiskolai évet, merthogy végül, bár az ELTE-re is beadtam a papíromat, a Kodolányi János főiskolára kezdtem el járni egy ELTE-n tanuló barátom tanácsára, aki azt mondta: te gyakorlati ember vagy, neked inkább ez való, nem az elmélet-centrikus egyetemi képzés. Nagyon be is vált ez a választás. Eközben már elkezdtem tanítani a Színitanodában, és két független társulatban dolgoztam színészként. Ugyanakkor sokat köszönhetek például a pedagógia-elméletnek is, mert a tizennyolc éves csoporttársaimmal szemben akkorra már annyi gyakorlati tapasztalatom volt, hogy volt mihez kötnöm ezt az elsőre száraznak tűnő stúdiumot. A következő szombaton a gyerekek körében már rögtön hasznosítani is tudtam a tanultakat. S amikor szakdolgozati témát választottam, egyszer csak az a vad ötletem támadt, hogy feltérképezem, milyen esélyei vannak a színjátszás eszközeinek a felnőttképzésben. A szakdolgozat írására mint a legszebb félévemre emlékszem vissza. Elsősorban az improvizáció lehetőségeit jártam körül, de természetesen szó volt benne a Moreno-féle pszicho-dramáról, valamint a mostanában divatos play-back módszerről is. Akkor is fontos emberekkel találkoztam, például Bakó Tihamérral, aki mindhárom terület vezető szakembere, illetve Andrew Heflerrel, aki a Nemzetiben a S.Ö.R. című produkcióban játszik és képzéseket tart a Dramatrix Tréning Központban. Ő abba avatott be engem, hogy milyen jellegű tréningeket szerveznek vezető beosztású szakembereknek, cégvezetőknek. S amikor elvitt közéjük, a színjátszáson keresztül derült ki, hogy ezeken a gazdasági cégeken belül a vezetők és a tíz-tizenöt közvetlen beosztottjuk között milyen feszültségek vannak. Ez a világ akkor nyílt ki előttem. Akkor értettem meg, hogy a színjátszás nemcsak a gyermekeknek és színészeknek szól, hanem mindenkinek. Kovács Gábor Dénes ugyanebben az időszakban, körülbelül négy évvel ezelőtt szólított meg, hogy van egy nyári képzés, egy nagyon intenzív színház- és filmpedagógiai tábor egy Okány nevű, Békés megyei kistéleplülésen. Elmondta, hogy már együtt van egy tizenkét fős tanári csapat, ahová kellene egy olyan fiatal személy, aki aktívan foglalkozik fiatalokkal. A tábor kezdése előtti napon államvizsgáztam, s másnap már Okányban voltam, olyanok társaságában, mint Szélyes Imre és Rubold Ödön. Én Ödönt akkor ismertem meg mint a Nemzeti Színház színészét és ifjúsági programfelelőset. Az a két nyáron át tartó kurzus emberileg is ugyanolyan fontos volt a számomra, mint a korábbi szakmai találkozásaim. Hetven különböző korosztályból való, különböző iskolázottságú fiatal jött oda Békéscsabáról és környékéről. S a harmadik hónap végére megszületett egy-egy szabadtéri színpadi előadás.

– *Az elmúlt három évtized alatt a gyerekszínházástól a felnőttképzésig nagyon színésszé vált a paletta, mely ezt az általad művelt területet jellemzi, és egyre inkább olyan-*



Andrew Hefler
(forrás: grundszinhaz.hu)

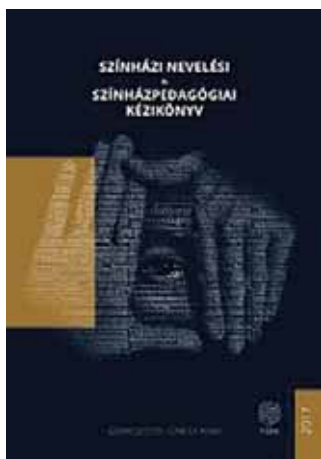
nak tűnik, mintha egyfajta univerzális megoldó-kulcsot adhatna az emberi együttélés újratanulásához.

Nekem az a meggyőződés, hogy tanulni játszva érdemes. És nem igaz, hogy felnőtt korunkra el kell veszítenünk ezt a gyermek számára természetes, veleszületett képességet. Mert ha ezt elveszítjük, gépekké, kiállhatatlan emberekké válunk. Pedig egy mosoly, egy kedves gesztus képes lebontani az egymástól elválasztó falakat. Az improvizációs gyakorlatoknak is az a lényegük, hogy a másikkal való kapcsolat kialakításában és fenntartásában ennek a játékoságnak adjunk teret. Hogy arra legyen kíváncsi, az adott szituációban mit akar tőlem a másik. A fiataloknál sokkal nehezebb elérni, hogy ne a maguk akaratát akarják érvényesíteni. A romagyerekeket például, akik pedig mindig színházat szeretnének játszani, különösen nehéz volt erre az egymásra figyelésre rászoktatni. Állandóan összeverekedtek. Nehezen fogták fel, de végül csak megértették, hogy miért jó, ha egy szituációban a másikkal vagyunk kíváncsiak.

– A drámapedagógia mára már mintha egy egzakt társadalomtudományi diszciplínaként próbálná definiálni önmagát. Az irányzatok képviselői újabb és újabb fogalmakkal operálva próbálják a saját filozófiájukat és gyakorlati módszereiket érvényre juttatni. De mostanra láthatóan szükségessé vált a metodikák egyeztetésére. Ennek eredményeként született meg tavaly a Színházi nevelési és színházpedagógia kézikönyv.⁷

Cziboly Ádám és Bethlenfalvy Ádám nagyon helyesen összefogásra buzdította a megosztott szakmát. Ennek az eredménye lett ez a kötet. Nagy megtiszteltetés volt a számomra, hogy ilyen fiatalon már részt vehettem benne. És nagyon jó volt látni, hogy miközben mindenki végigmondja a maga koncepcióját, senki sem a kizárólagosság igényével lép föl. El tudjuk fogadni egymást, sőt tanulni is tudunk egymástól.

– Ha jól követtem a folyamatokat, nálunk előbb az angol modell vert gyökeret, ami inkább egy szocializációs programot kívánt megvalósítani. Az elmúlt tíz évben viszont német mintára a színházak a közönségkapcsolataikat próbálják erősíteni.



Nem hiszek benne, hogy a színházpedagógia arra való volna, hogy a színházaknak közönséget toborozzon. Én csak akkor tudok színház- vagy drámapedagógiai foglalkozást tartani valamelyik középiskolában, ha a magyartanár nő meghív. De a legfontosabb az, hogy bele tudjam képzelni magam a gyerek helyzetébe. Hadd hozzak erre egy személyes példát. Amikor nekem az iskolában a *Csongor és Tündét* tanították, egészen máshogy értettem a művet, mint mikor tizenkilenc évesen Barta Mária rendezésében magam is játszottam benne. És ma már megint csak másként látom, amikor Vidnyánszky Attila rendezését próbálom közel hozni a fiatalokhoz. Az biz-

⁷ Színházi nevelési és színházpedagógia kézikönyv (szerk. Cziboly Ádám), InSiteDrama, Budapest, 2017.

tos, hogy nem közelíthetek sem a műhöz, sem a fiatalokhoz úgy, mintha csak arra akarnám rábeszélni őket, hogy a többi előadásra is jöjjenek el a színházunkba.

– *Öt évvel ezelőtt az Írószövetségben Kiss Gy. Csaba rendezett egy konferenciát. A résztvevők arról beszéltek, hogy a közép-európai országok közoktatásában hogyan vannak jelen a nemzeti identitást megalapozó művek, ezen belül a drámák. Mint kiderült, Magyarországon szerepel a legkevesebb drámai mű az oktatásban. Így aztán nem csoda, hogy a színpadon látott drámai művek értésével komoly gondok vannak. Talán ezért nem voltak sikeresek az olyan kiváló előadások a Nemzetiben, mint Purcárete. Ahogy tetszik rendezése, Bubień Operettje vagy legutóbb Sardar Tagirovsky Figarója.*

Pontosan ezért van szükség olyan művész-vénájú pedagógusokra, akik abba is be tudják őket vezetni, hogyan lesz a drámából színpadi mű. Úgy érzem, nekem is ez a feladatom. Nem úgy viszonyulok a fiatalokhoz, mint egy magyartanár. A *Csongor és Tünde* esetében például valami sugallatra azt találtam kérdezni, tudják-e, hány éves volt Vörösmarty, amikor ezt a darabot írta. S amikor megtudták, hogy huszonhét évesen kezdte el írni a művet, egészen máshogy kezdtek viszonyulni hozzá. Mint ahogy arra is mindig felhívom a figyelmüket, hogy az előadást látva a rendező attitűdjét, lelkületét is érzékelhetik. Az a foglalkozás, amit én tartok, nem egy rendhagyó irodalomóra – ebben egy mai magyartanár a maga interaktív eszközeivel jobb is lehet nálam. Én kiválasztott jeleneteket, zenei bejátszásokat viszek, olyanokat, amelyekből improvizációs gyakorlatokat lehet csinálni. Ez a módszer akkor is be szokott válni, ha még nem látták az előadást, és akkor is, ha már igen. Hiszen mindkét esetben a játék, a gyakorlati megközelítés a döntő. Ami a drámapedagógiát illeti, ez ma már egy nagyon széles eszköztárat jelent. A Pannon Egyetemen drámapedagógus tanárom, Körömi Gábor azt mondta, hogy nekem a saját utamat, saját stílusomat kell majd megtalálnom mint színházi embernek és drámatanárnak. Egyébként ő úgy mutatta be nekünk a drámapedagógia egyes irányzatait, hogy nem kommentálta, nem minősítette őket. Hiszen mindenkinek más-más módszer a testhezálló. Mint ahogy az is fontos, hogy kialakuljon a párbeszéd az egyes módszerek képviselői között.

– *A Nemzeti Színháznak az előző két ciklussal ellentétben nincs kifejezett gyerekszínházi repertoárja. Legalábbis abban az értelemben, ahogy Jordán Tamás vagy Alföldi Róbert idejében volt. Hogyan vélekedsz erről?*

Én jónak tartom, hogy a Nemzeti ifjúsági repertoárja, miközben szorosan kötődik a kötelező olvasmányokhoz, formanyelvi szempontból ugyanolyan igényes, mint a felnőtt korosztálynak szóló darabok. Ezért is van szükség a drámapedagógus jelenlétére a kifejezetten nekik szánt előadások, a *János vitéz*, a *Csongor és Tünde* és az *Egri csillagok* esetében is. Olyan, ha tetszik, tartalmi kérdésekre is gondolok, mint amikor, például a *János vitéz* megtekintése után az egyik gyerek azt kifogásolta, hogy az előadásban miért olyan rövid az óriásokról szóló rész. De amikor rávettem arra, hogy az előadásban a főhőst végig láthattuk gyermek és felnőtt alakban is, megértette, hogy itt a tét az önmagunkban hordozott óriás legyőzése. Az egyik gyerek pedig, aki miután a foglalkozáson közösen megfejtettük, hogy mindenkinek van/lehet egy ijesztő óriása, és több ember előtt elmondhatta, hogy az ő

óriása a sötétségtől való félelem, e-mailben arról tudósított, hogy ma már a sötétben is nyugodtan alszik.

– *A mai gyerekek helyzete nem könnyű, hiszen a fantasy-filmek szuperhőseinek a „teljesítményét” nem tudják elérni, felülmúlni. Tapasztalataid szerint ennek milyen következményei vannak?*

Két vagy három évvel ezelőtt egy külső kerületi iskolában volt egy döbbenetes tapasztalatom, ami szintén a *János vitéz*hez kapcsolódik. Az az osztály először egy zsvány társaságnak látszott, a tanárnő a bal hátsó sarokban ült, s láttam, hogy a gyerekek csak azt lesik, figyel-e éppen. Itt is elérkeztünk az óriások témájához, amikor a gyerekek személyesen megnyilvánulhattak a saját félelmeikről. S akkor az egyik gyerek váratlanul beszólt: „kék bálna”, de önmagáról nem mondott semmit. Aztán a gyerekek a szünetben arról beszéltek, hogy az egyik társukról nem tudják, él-e, hal-e, és hogy ők félnek. Nem csoda: a „kék bálna” az egy olyan népszerű internetes játék, amelyben a gyerekeket előbb önsebző „bátorságpróbákra”, majd öngyilkosságra veszik rá.

– *Most a beszélgetés végén hadd kérdezzem meg: milyen terveid vannak a nálunk elindított programok továbbvitelét illetően? Mert azt látjuk, hogy egyre több a rád osztott és az önként vállalt feladatod.*

Több célom is van. Az egyik legfontosabb, hogy ne csak a gyerekeknek, hanem a játékos kedvű felnőtteknek is legyenek foglalkozások. Ezt elsősorban a kölyöknapok tapasztalataira alapozom, ahol a felnőttek sokszor jóval aktívabbak, mint az általuk behozott gyerekek. A színészeket és az egyetemi hallgatókat is jobban be szeretném vonni ebbe a munkába, például önálló kis művekkel is részt vehetnének a kölyöknapokon. Bevonnám őket rendezőként az *Ádámok és Évák* programjába is. Ezt azért is mondom, mert ez a Nemzeti egyik legsikeresebb vállalkozása, amelynek nyomán néhány iskolában új színjátszó körök alakultak. Szeretném azt is, hogy a nyári SzínVáltozás ifjúsági program még fontosabb üggyé váljon. És idővel szeretnék majd egy drámapedagógus kollégát magam mellé, akire már van is egy titkos jelöltem.

Lejegyezte: Ungvári Judit

“I Am Curious about What Children Possess”

Zsolt Szász Talks to Szilvia Pintér

Drama teacher Szilvia Pintér, youth programme manager at the Nemzeti Színház (National Theatre), has, despite her young age, accumulated a wealth of experience in her field. During the conversation, Zsolt Szász inquires about her studies and diverse activities: about her masters, Mária Górnagy's drama school, where she studied for more than ten years and where she works now as a drama teacher; about her years at the Kodolányi János Főiskola (Kodolányi János College), where she studied andragogy and cultural management, as well as about the companies in which she worked as an actor. She presents through examples the pedagogical principles and methods she has successfully applied as a drama teacher, highlighting her conviction that acting is intended above all to promote the personality development of children and young people. Lastly, she talks about her experience and plans as a staff member of the Nemzeti Színház.

NEMZETI

NEMZETI SZÍNHÁZ



KÖZÖS NÉZŐPONT

FEHÉR
TIBOR

NAGY
MÁRK e.h.

WOYZECK

15 ÉVES
AZ ÜNNEP
180 ÉVES
A NEMZETI
SZÍNHÁZ



NKA

ORIGO

NEMZETI

szenárium



ESZTAK

nemzetiszinhasz.hu



/nemzetiszinhasz

„Európai Egyesült Államok vagy egyenrangú európai nemzetállamok szövetsége? – ez ma egy olyan sorsdöntő drámai kérdés a kulturális életben is, melynek nyomán új módon vetődik fel a nemzeti színházak helye, szerepe, aktuális küldetése is. Számomra nem kérdés, hogy a nemzeti önismeret elmélyítésének programját európai kontextusban kell beteljesítenünk, miközben nyitottnak kell maradnunk az Európán kívüli kultúrákkal való párbeszédre is.” (Vidnyánszky Attila)

„... amikor Berlin utcáin mint kivert farkasok kóborolnak éhes embercsoordák, hogy raboljanak és lopjanak, amikor mindent, ami előbb igazság volt, hazugsággá aljasítanak, és nemzetek megcsúfolják az ember nevet – fontos-e, hogy mit játszanak a színházban és hogyan? Fontos lehet-e, hogy ma ki lépett fel itt vagy ott, és szerepét »jól alakította«-e? A széthulló Európa fekélyes testen élő kis emberpondróknak probléma-e még a festett kulissza és az elmondott szöveg hangsúlya?...” (Németh Antal)

„Büchner műve, a *Woyzeck* nem a »magaskultúrát«, hanem a *plebejus*-kultúra radikális kritikai hangját hozza felszínre. Mintha a polgári tudatnak olyannyira megfelelő, rendezett kopernikuszi világsémában egyúttal benne szunnyadna (...) a világ eredeti, rendezett mivolta *előtti*, rendetlenségnek nevezett sémája is; mintha a »rendezettség« vívmánya egyúttal hazug kényszer is lenne, a mindenkori szegények és kisémmizettek, jogfosztottak, »eretnekek« ellen. (Balassa Péter)

„A *Pinokkió* írásakor Carlo Collodi nyelvet adott Itáliának. Visszaadta a nyelvet azoknak, akik beszélték. S az olasz nép ráismert benne önmagára. »Ilyenek vagyunk«, mondta Collodi. Aztán megalkotott egy babot és egy apát, aki így szólt: »Ilyenné kell válnod.« Ám a báb, amint elkészült, fellázadt. Nem volt hajlandó elfogadni apja nyelvét és ABC-jét: ment az orra után, s egy olyan nyelv keresésére indult, mely új, mely hibákat is tartalmaz. »Ilyen szeretnék lenni«, mondta.” (Antonio Latella – Andrea Bajani)

„(...) a látásmódom – legalábbis bizonyos mértékben – európai. (...) Sokszor már nem is látom az előző életemet: annak már vége. Igyekszem inkább a száműzetés jelentette átalakulást ábrázolni (...). Sokkal jobb a jövővel foglalkozni és azt alakítani, mint az elmúltakon elmélkedni. Ezt szoktam mondani a menekülteknek is olyankor, amikor ellátogatok a menekültszállásokra Brüsszelben, Párizsban vagy Valenciennes-ben: elveszítettétek a hazátokat, az otthonotokat, a családotokat, talán a gyermekeiteket is, de ti életben vagytok és most ebben az új hazában kell új életet kezdjétek.” (Mokhallad Rasem)



91772064269006 18003