

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
VII. évfolyam 6. szám, 2019. szeptember



Nagy-Magyarország színházi fellegrárai Trianon előtt és után – Balogh Géza tanulmánya • Regős János interjúja Peter Schumann-nal • Hogyan válik valaki színésszé? – E. Barba és N. Savarese legújabb könyvéből • A Nemzeti Színház két ideai bemutatója elé: B. Picon-Vallin, Petri György és Pálfi Ágnes írása a *Tartuffe* kapcsán • Részlet a *Rocco és fivérei* szöveggönyvéből • Prágai Quadriennálé (1967–2019) – Szabó Attila a magyar művészek szerepléséről • Avignon a konformizmus csapdájában – M. Višniec esszéje • Ungvári Judit a Magyar Színházak Kisvárdai Fesztiváljáról

SZERZŐINK

Balogh Géza (1936) rendező, színháztörténész, az UNIMA vezetőségi tagja

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

Kosztolányi Dezső (1885–1936) író, költő, műfordító, kritikus, esszéista, újságíró

Kulcsár Edit (1963) a Nemzeti Színház dramaturgja

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

Petri György (1943) költő, műfordító, újságíró

Picon-Vallin, Béatrice (1946) színházi szakíró, a párizsi CNRS vezető kutatója

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

Rideg Zsófia (1970) műfordító, a Nemzeti Színház dramaturgja

Schumann, Peter (1934) rendező, a Bread and Puppet Theater alapítója

Szabó Attila (1983) színháztörténész, a PIM–OSZMI igazgató-helyettese

Ungvári Judit (1968) újságíró, rádiós szerkesztő

Verebes Ernő (1962) író, zeneszerző, a Nemzeti Színház vezető dramaturgja

Višniec, Matei (1956) drámaíró, költő, újságíró



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelő-szerkesztő: Szondi Bence • Lapterv és illusztráció: Békés Rozi • Szerkesztőségi titkár: Nagy Noémi • Belső munkatársak: Verebes Ernő (vezető dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi referens) • Kozma András (dramaturg, oktatási referens) • Kulcsár Edit (dramaturg, külkapcsolati referens) • Kornya István (a Nemzeti Magazin főszerkesztője) • Lukácsy György (irodalmi munkatárs) • Eőri Szabó Zsolt (honlap-főszerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Balogh Géza színháztörténész, az UNIMA vezetőségi tagja • Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • 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 fogadóórák: minden héten kedden, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: scenarium@nemzetiszinhas.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

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: Rapszódia • 3

kultusz és kánon

BALOGH GÉZA: Nagy-Magyarország színházi fellegvárai Trianon előtt és után
(1. rész) • 5

SZABÓ ATTILA: Műtfeldolgozás és társadalmi emlékezet
Elméleti alapvetések (2. rész) • 18

„A folyamatos önpusztítás megállítása ma a legnagyobb kihívás”
Peter Schumann-t Regős János kérdezte • 24

EUGENIO BARBA: Hogyan válik valaki színésszé? (2. rész) • 34

műhely

PETRI GYÖRGY: „...csak Tartuffe-öt beszéltetem versben”
A műfordító dilemmája • 47

PÁLFI ÁGNES: A képmutatás dicsérete
Don Juan vs. Tartuffe • 53

BÉATRICE PICON-VALLIN: Jurij Ljubimov 1968-as
moszkvai *Tartuffe*-rendezése • 58

A Rocco és fivérei a Nemzeti Színházban
Részlet az előadás szövegkönyvéből • 65

hang – szín – kép

SZABÓ ATTILA: Prágai Quadriennálé (1967–2019) • 71

kilátó

MATEI VIȘNIEC: Avignon a konformizmus csapdájában • 91

UNGVÁRI JUDIT: Generációk és régiók találkozási pontján
A Magyar Színházak Kisvárdai Fesztiváljáról • 98



Molnár István legényest táncol, 1942 (fotó: Nagy Töhötöm, forrás: wikipedia.org)



beköszöntő

Rapszódia

Nincs, ahova hazatérjek,
ténfergek, mint a kísértet
éjszaka.

Süt a napfény, mégse látnak,
a magyar a nagyvilágnak
árvája.

Megy az élet, jó az élet,
ebek vagyunk és cselédek,
bolondok.

Jajgatok, de nincs, ki hallja,
vizes a kalapom alja
a könnytől.

Jaj, ha szám egyet kiáltna,
kitűzném a kapufára
szívemet.

Csak csöndesen, szívem, aludj,
jó nekem így, jó nekem úgy,
akárhogy.

Így végezték bús hatalmak,
olcsó víz a magyar harmat,
sárba hull.

Mit bánják ők? Nevetnek ők,
várnak ákácós temetők
mireánk.

Édesanyám, minek szültél?
Elhervadtál, megőszültél
hiába.

1920

Károlyi Dezsi



A Fellner és Helmer által tervezett Nemzeti Színház Kolozsváron egy 1914 előtt készült felvételen
(fotó: Déri Múzeum Irodalmi Gyűjtemény, forrás: mandab.hu)



BALOGH GÉZA

Nagy-Magyarország színházi fellegvárai Trianon előtt és után

1. rész

Amikor 1920. június 4-én a nagyhatalmak Versailles-ban aláírták az első világháborút lezáró békeszerződést, az okmány hazánk korábbi területéből, 282 870 km²-ből (Horvát-Szlavonországgal együtt 325 311 km²-ből) mindössze 92 833 km²-t hagyott meg a számunkra. A többit – az ország területének háromnegyed részét (72%-át) – Csehszlovákiához, Romániához, a Jugoszláv Királysághoz, valamint Olaszországhoz (Fiume) és Ausztriához csatolta. Magyarország megszűnt soknemzetiségű ország lenni. Jelentős magyar kisebbség került a szomszéd országokhoz, a 20 900 000 lakosból mindössze 7 980 183 maradt az anyaországban. Három és félmillió magyar nemzetiségű, magyar anyanyelvű állampolgár került idegen fennhatóság alá.

A tragikus helyzet elemzése a történészek feladata, ez a cikksorozat csupán a színház-történet szempontjainak vizsgálatára vállalkozik. Magyarország szétdarabolásával olyan városok is az új országhatárokon túlra kerültek, mint Kolozsvár, a magyar színháztudomány bölcsője, ahol 1794-ben az első magyar nyelvű *Hamlet*, vagy Kassa, ahol 1833-ban a *Bánk bán* ősbemutatója zajlott. A magyar nemzeti színháték jelentős részéből



Mit veszített a magyar színház Trianon által?
– az Országos Színházegyesület által készített térkép
1935-ből (rajzoló: Abonyi Zoltán, forrás: keptar.oszk.hu)

nemzetiségi színjáték lett, ami még kedvező körülmények között is komoly hátránnyal jár.

Amikor a magyar történelem egyik letragikusabb eseményének századik évfordulójára emlékezünk, újra felmerül a kérdés: miért éppen Magyarországnak kellett a legnagyobb árat fizetnie azért, mert részt vett egy olyan háborúban, amelynek kiváltó okaihoz vajmi kevés köze volt?

Erdély

A magyar nyelvű színjátszás történetének kezdetei Kolozsvárhoz kapcsolódnak. I. Lipót császár 1696-ban egész Magyarországra és Erdélyre érvényes engedélyt adományozott Felvinczi Györgynek¹ színi előadások tartására. Egy évszázaddal később a Fejér-testvérek² kezdeményezésére létrejött az első magyar nyelven játszó hivatásos társulat, az Erdélyi Magyar Nemes Színjátszó Társaság. Első játszóhelyük gróf Rhédey Mihályné házában nagytermében volt. Az első előadásra 1792. december 17-én került sor. Egy évvel később Kótsi Patkó János³ vette át a társulat vezetését. Kibérelte a Fő téren álló Pataki Sámuel ház⁴ nagytermét, ahol 1808-ig játszottak. Ekkor alakult ki az a műsorrend, amelyben egyaránt helyet kaptak Shakespeare, Molière és Schiller művei, eredeti magyar darabok és énekes játékok. Amikor 1795-ben idősebb Wesselényi Miklós báró⁵ került mecénásként és vezetőként a társulat élére, Erdélyben, a Tiszántúlon, majd egész

¹ Felvinczi György (Vintzi, Felvintzi, 1646–1650 körül – 1713 után) költő, drámaíró, színigazgató. A kolozsvári unitárius teológián végzett, majd Torockón rektor lett. 1696. október 1-jén beadványban kérte a császártól, hogy néhány általa kiképzett társával együtt „illelmes vidám játékokat” és tragédiákat adhasson elő Magyarországon, Erdélyben és azok csatolt részein. Az engedélyt október 23-án megkapta. Kolozsvári előadásairól csak szájhagyomány alapján van tudomásunk. Írói munkásságának egyetlen jelentős darabja a *Comico Tragoedia*, amely 1767-ben jelent meg először nyomtatásban.

² Fejér János (?–?) színész, színigazgató. Torda vármegyei birtokos nemesi családból származott. A kolozsvári református kollégium diákja volt. 1792-ben az első kolozsvári magyar társulat szervezője, egy évig igazgatója, majd színésze. Fivére, Fejér István (?–?) a társulat alapító tagja.

³ Kótsi Patkó János (1763–1842) színész, drámaíró, fordító, szakíró, színigazgató. Az első magyar Shakespeare-színész. Egyike volt a korai magyar színművészet művelt irányítóinak. Az Erdélyi Magyar Színjátszó Társaság alapító tagja, 1793-tól igazgatója. 1808-ban visszavonult a birtokára, és egyetemes színháztörténetét írta, amelyből csak részletek készültek el. 1820-ban visszatért a kolozsvári társulat élére.

⁴ Pataki Sámuel (1765–1824) orvos 1790-ben épült kései barokk-klasszicista polgárháza.

⁵ Id. Wesselényi Miklós báró (1750–1809) drámaíró, műfordító, színházigazgató. 1795-ben az erdélyi országgyűlés által kiküldött színházi bizottság tagja. 1797-ben a bukástól mentette meg a kolozsvári társulatot, mert kifizette az adósságukat.

Magyarországon elterjesztette a magyar nyelvű színjátszást. Szervezett turnékkal biztosította Nagyvárad, Debrecen, Marosvásárhely, Dés, Szeged és Miskolc színházi ellátását. 1806-ban a társulat egy részét Pestre küldte, ahol 1815-ig tartottak előadásokat.

Később a Wesselényi-lóiskola átalakított épületében játszottak, majd 1814-ben néhány évre Marosvásárhelyre költöztek. 1821. március 12-én megnyílt az első magyar kőszínház a Farkas utcában, melyet közadakozásból építettek fel. Az erdélyi országgyűlés határozata nemzeti játékszínné nyilvánította, felügyeletét pedig az országos színházi bizottság látta el. A szabadságharc leverése után eleinte német társulat játszott benne, de az új főkormányzó intézkedésére a magyar együttes visszatérhetett az épületbe. 1860-ban gyűjtést rendeztek, melynek eredményeképpen az épület 1871-re elnyerte végleges formáját.

1887-ben Ditrói Mór⁶ lett az igazgató, aki 1891-ben magyar ciklust, 1894–95-ben pedig Shakespeare-ciklust rendezett. Itt nevelte fel azt a kiváló együttest, amelyből több színészt szerződtetett az 1896-ban megnyíló budapesti Vígszínházhoz. A kolozsvári társulat egészen 1906-ig a Farkas utcai épületben játszott, amikor átadták a Fellner és Helmer⁷ osztrák építészek által tervezett Hunyadi téri színházat.



Az 1821-ben épült régi Nemzeti Színház a Farkas utcában, egy 1900-ban készült képeslapon (forrás: képeslapok.wordpress.com)



A Hunyadi téri új épület átadási ünnepsége 1906. szeptember 8-án (forrás: képeslapok.wordpress.com)

⁶ Ditrói Mór (1851–1945) színész, rendező, színigazgató. 1874-ben a kolozsvári színháznál kezdte a pályáját, majd Kassára került, ahol rendezőként is dolgozott. 1887-ben megalakította a Thália Színészszövetkezetet, de ugyanebben az évben meghívták a kolozsvári színház élére. Működéséhez fűződik a színház egyik fénykora. 1896-tól a budapesti Vígszínház alapító igazgatója. Legendás társulatával új korszakot nyitott a magyar színjátszás történetében. 1916-ban nyugalomba vonult.

⁷ Ferdinand Fellner (1847–1916) és Hermann Helmer (1849–1919) híres osztrák építészek. Közép-Európa számos színházát tervezték. Az ő terveik alapján készült töb-

Az új épületben megnyílt színház első igazgatója Janovics Jenő⁸ volt, aki egészen az összeomlásig vezette az intézményt. A tízes és húszas években szervezett drámaciklusai, ifjúsági és munkás-matinéi színháztörténeti jelentőségűek.

A Hunyadi téri épületben 1919. szeptember 30-án zajlott le az utolsó magyar nyelvű előadás; a *Hamletet* játszották. Meg sem várva a trianoni békeszerződés aláírását, a Román Nemzeti Színház még 1919 decemberében elfoglalta az épületet. Nemcsak a román prózai együttes működtetése volt az új hatalom célja, de nagyratörő terveik között operatársulat létrehozása is szerepelt. Az opera meg-



Az 1909-ben elkészült sétatéri Nyári Színház épülete korabeli képeslapon (fotó: Kolozsvári Akadémiai Könyvtár, forrás: kolozsvari-kronika.blog.hu)

nyitását az elcsatolás első évfordulójára, 1919. december 1-jére tűzték ki. Az *Aida* bemutatójával ünnepelték az ölükbe hullott győzelmet.

Janovics a magyar társulattal a sétatéri Nyári Színkörbe kényszerült, amelyet ő maga építtetett még 1910-ben. Működésük azonban nem tartott sokáig. Előadásait – a jugoszláviai példát követve – a hatóságok betiltották. Ekkor Janovics levélben fordult a kultuszminiszterhez, aki hozzájárult, hogy a koncessziót egy évre meghosszabbítsák. Így

1926-ig megmaradhatott a színház régi elnevezése, a Kolozsvári Nemzeti Színház a Sétatéren is. 1926. március 28-án azonban megjelent egy törvény, amely megtiltotta a kisebbségek számára a Nemzeti Színház elnevezés használatát.

1921-ben Színpártoló Egyesületek alakultak. Janovics súlyos nehézségek árán próbálta fenntartani a magyar színjátszást. Tárgyalásokat kezdeményezett a kultuszminisztériumban, amelyhez másik öt magyar színigazgató is csatlakozott. A miniszter nyolc magyar társulat működését engedélyezte, három további színház koncesszióját megvonták. Viszont eltörölték az „idegen nyelven játszó” színházak 32%-os jegyadóját. Ugyanakkor megtiltották a magyarországi művé-

bek között a pesti Népszínház (1875), a Vígszínház (1896), a Fővárosi Operettszínház (1898), a temesvári (1875), a szegedi (1883), a fiumei 1883), a tatai (1889), a kecskeméti (1896), a pozsonyi (1886) és a nagyváradai (1900) színház épülete.

⁸ Janovics Jenő (1872-1945) színész, rendező, színház- és filmtörténész, az erdélyi színjátszás kiemelkedő alakja. 1896-ban szerződött a kolozsvári színházhoz, és a kolozsvári egyetemen szerzett doktorátust Csiky Gergely *realizmusa* című dolgozatával. 1900-tól 1930-ig a kolozsvári színház igazgatója, majd főrendezője. A magyar filmgyártás egyik úttörője. 1914-ben filmgyárat alapított Kolozsváron. 1920-ig 48 filmet forgatott. Megírta az erdélyi némafilmgyártás történetét.

szek vendégszereplését. Irredentizmus vádjával megszüntették az Erdélyi és Bánnai Színészegyesület működését.

1933-ban báró Kemény János⁹ vezetésével megalakult a Thália Rt, amelynek célja, hogy a kisebbségi élet összes szellemi erejét összefogják az erdélyi magyar színházi élet megsegítésére. Átvették a kolozsvári színházi élet irányítását, előadásait azonban Erdély más városaiban is bemutatták. A Thália Rt. keretében alakult ki a Kék madár mozgalom, amelynek elnevezését Maeterlinck szimbolikus mesedramájának, a boldogságkeresés színpadi metaforájának európai sikere sugallta. 1937 júniusában bemutatták a református gimnázium udvarán *Az ember tragédiáját*, amely korábban egész Románia területén be volt tiltva. A népszínmű korszerűsítésének szándéka is jelezte a mozgalom további szélesedését. A népművelés megújításának jegyében került színre Kádár Imre¹⁰ rendezésében a *János vitéz*, Kós Károly díszleteivel és jelmezeivel, Dsida Jenő előjátékával. Az erdélyi Helikon szervezetében létrejött vállalkozás 1940-ig működött.

1929-ben – az elcsatolás óta először – sor került a kolozsvári társulat budapesti vendéjátékára. A kirobbanó sikerű szereplésre az Új Színházban¹¹ és a Zeneakadémia nagytermében került sor. A hazai és az erdélyi sajtó részletesen beszámolt az eseményről. A budapesti vendégszereplés némi vigaszt jelentett a színház egyre súlyosabb gazdasági helyzetében. Az évad végén Janovics két kolozsvári lapban is megjelentette kétségbeesett írását, amely tájékoztatta a közvéleményt a színház válságáról és saját lemondásáról: „A jelentést nyugodtan szomorú jelentésnek nevezhetjük, mert annak bizonyossága, hogy a kisebbségi színházakkal szemben folytatott megkülönböztetett bánásmód tíz év után nemhogy enyhült volna, de egyre terhesebb. Az elviselhetetlen terhek érlelték meg a színház mostani vezetőjében azt a kényszerű elhatározást, hogy a kilátástalan és egyenlőtlen harcot feladja. S ezt az elhatározást csak akkor lehet revízió alá vinni, ha reménység lesz a terhek csökkentésére, az igazságtalanságok megszüntetésére.”¹²

⁹ Báró Kemény János (1903–1971) mecénás, színházigazgató, színházi szakíró, drámaíró. A főnemesi család elszegényedett ágának tagjaként egyéves korában került vissza Erdélybe. 1930-ban a kolozsvári magyar színház igazgatója. 1941 és 1944 között a Kolozsvári Nemzeti Színház főigazgatója. A 2. világháború után fizikai munkás, majd a Marosvásárhelyi Színművészeti Főiskola könyvtárosa, később az Új Élet nevű lap munkatársa.

¹⁰ Kádár Imre (1894–1972) színházigazgató, rendező, drámaíró, műfordító. A Tanácsköztársaság bukása után Kolozsváron telepedett le. Több lap főmunkatársa, szerkesztője, főszerkesztője volt a húszas években. 1933 és 1940 között a kolozsvári és a nagyváradi Magyar Színház igazgatója, 1940-től a Kolozsvári Nemzeti Színház rendezője. 1944-től a budapesti Református Teológia tanára.

¹¹ Budapesten, a Révay utca 18-ban 1927-ben megnyílt intézmény. A helyén később több más társulat is működött. Jelenleg a Centrál Színház otthona.

¹² Ellenzék, 1930. június 17. Idézi Enyedi Sándor: *Nemzeti színházi élet története 1920–1949*. Magyar Könyvklub, Budapest, 2005, p. 780.

Ezután még két évadon át főrendezőként tevékenykedett, majd 1933-tól az igazgató Kádár Imre lett, aki jelentősen újjászervezte és megfiatalította a társulatot. A következő években műsorra tűzte a *Hamletet*, a *Lear királyt*, a *Rómeó és Júliát*, a *Csongor és Tündét*, a *Szent Johannát*, a *Liliomot*, az *Éjjeli menedékhelyet*, a *Néma leventét*, a *Bánk bánt*, a *Cyranót*, és a zenés darabok színpadra állítása közben is egyre nagyobb figyelmet fordított a színvonal emelésére.

Nagyvárad színészetének története is a 17. századig nyúlik vissza, méghozzá negyven évvel korábbra, mint Kolozsvaré. A protestáns iskolai színjátszásról már 1656-ból vannak adatok, a jezsuitákéről valamivel későbbi időkből, az 1700-as évek első évtizedeiből, a premontreiek rendjéről pedig alig fél évszázad múlva. Ám igazi szenzáció, hogy már 1764-től magas szintű operajátszás honosodott meg a patinás partiumi városban. A püspöki udvartartásban Karl Ditters von Dittersdorf¹³ irányította a zenei életet. 1790-ben már mint egy lehetséges bázist emlegették Nagyváradot, amelyet 1796-ban Fekete Ferenc¹⁴ társulata keresett fel. Jó ideig a Fekete Sas fogadó nagytermében játszottak, mely ugyan kétszer is leégett, de mind a kétszer felújították. 1798–99-ben a kolozsvári társulat vendégeskedett a városban, 1799-től Kelemen László¹⁵ újjászervezett együttese tartott előadásokat.

A szegediek 1808-ban vendégszerepeltek, a kolozsváriak 1810-ben bukkantak fel ismét. 1813-ban Debrecenből érkeztek aktorok, majd különféle utazó együttesek váltották egymást. A szabadságharc bukása után Kilényi Dávid¹⁶ toborzott új társulatot. 1857-ben a város már terveket készítettett egy színház felépítésére, de az első kísérlet nem járt sikerrel. Ehelyett a Rhédey-ház kertjében Hetényi József¹⁷ és a nagyváradai születésű Molnár György¹⁸ nyári színikört épít-

¹³ Karl (Carl) Ditters von Dittersdorf (1739–1799) osztrák zeneszerző, karmester. 1765-ben lett a váradi püspök karmestere. Számos vígoperát írt, de munkásságát Mozart e műfajbeli művei hamarosan háttérbe szorították.

¹⁴ Fekete Ferenc („Fricsi”, 1738 és 1744 között – 1823) színházvezető, mecénás, a kolozsvári szabadkőműves páholy alapítója. 1795-ben tervezetet készített az erdélyi diétának a magyar színészet állandósítására. Az erdélyi színészetet pénzzel és jelmezekkel támogatta. Az Erdélyi Magyar Nyelvművelő Társaság tagja.

¹⁵ Kelemen László (1762–1814) az Első Magyar Játékszíni Társaság alapító tagja, majd vezetője. 1795-től tisztviselő Nagyváradon. Amikor végleg tönkrement, felhagyott a színésszettel, kántor, ügyvéd és iskolamester lett.

¹⁶ Kilényi Dávid (Killyényi Kocsis, 1791–1852) színész, színigazgató, fordító. 1815-ben Pesten, a lebontásra ítélt Rondellában meghúzódott magyar társulat tagja. Az első magyar vállalkozó-direktor. Operákat is játszó együttesével az ország számos városában fellépett. 1828-ban ő nyitotta meg a miskolci színházat.

¹⁷ Hetényi József (1795–1872) színész, színigazgató. 1820-ban lépett a pályára, az 1830-as évek közepétől vezetett vidéki társulatokat. Ez a tevékenysége főleg a szabadságharc után volt jelentős, mert számos városban biztosította a magyar színház jelenlétét. 1868-ban vonult vissza.

¹⁸ Molnár György (1830–1891) színész, rendező, színházvezető, színházi szakíró. 1848–49-ben honvéd volt. 1850-től erdélyi társulatoknál működött, Kolozsváron, Nagy-

tetett, amely aztán negyvenhárom évig volt használatban. Az 1870-es években Latabár Endre¹⁹, E. Kovács Gyula²⁰, a század végén pedig Szentgyörgyi István²¹, Újházy Ede és Jászai Mari járt a városban rendszeres vendégzereplésekre.

1900. október 15-én végre megnyílt a Fellner és Helmer tervei szerint épült Szigligeti Színház. A Holnap²² köre – Ady, Bíró Lajos, Juhász Gyula – rendszeresen írt kritikákat a helyi sajtóban. 1909-ben itt mutatták be Juhász Gyula *Atalanta* című operettjét. Nagyváradon volt Strindberg *Az apa* és Ibsen *A vadkacsa* című művének magyarországi bemutatója.

Temesváron az iskolai színjátszást 1726-tól 1773-ig a jezsuiták képviselték. A város a 18. században a német vándortársulatok kedvelt játszóhelye volt. 1828-ban a Kolozsvárról érkező Erdélyi Énekes Társaság tartott magyar nyelvű előadásokat. Egressy Gábor 1846-ban kidolgozott színikerületi rendszerében Temesvárt javasolta Arad-Temes megyei központnak. 1848-ban Feleky Miklós²³ társulata játszott a városban.



A Nagyváradai Szigligeti Színház épülete az átadás napján 1900. október 15-én (forrás: keptar.oszk.hu)

váradon, Marosvásárhelyen játszott. 1867 és 1870 között a főváros második magyar nyelvű színházának, a Budai Népszínháznak volt alapító igazgatója és rendezője.

- ¹⁹ Latabár Endre (1811–1873) a híres színészdinasztia első tagja. Prózát, operát és operettet játszó együttese az egyik legkeresettebb és legsikeresebb vidéki társulat volt. Híres színészek egész sora játszott nála.
- ²⁰ E. Kovács Gyula (Ecsedi, 1839–1899) színész, költő, rendező. Főleg erdélyi társulatoknál működött. 1865-től 1878-ig a Kolozsvári Nemzeti Színház tagja volt. 1869–70-ben, majd 1878–82-ben Pestre jött. 1882-től végleg Kolozsvárra szerződött. Kiemelkedő drámai színész, Egressy Gábor stílusának folytatója volt.
- ²¹ Szentgyörgyi István (1842–1931) színészi pályája Latabár Endre társulatánál indult el, majd Molnár György Budai Népszínházánál játszott. 1871-ben kezdte a hat évtizedes, megszakítás nélküli kolozsvári színészkedést. A korszak egyik legjelentősebb színművésze volt. Az utókor úgy tartja számon, mint Tiborc legemlékezetesebb alakítóját.
- ²² Holnap Irodalmi Társaság (1808–1911) nagyváradai irodalmi közösség. Irodalmi magazinokat és képzőművészeti tárlatokat rendezett. Juhász Gyula Nagyváradról való távozásával megszűnt.
- ²³ Feleky Miklós (1818–1902) színész, rendező, színházigazgató. Sűgőként kezdte a pályát, de egy év múlva már Kolozsváron, majd Brassóban, Marosvásárhelyen játszott. 1844-ben átvette az igazgatást, és Kolozsváron, Debrecenben, Nagybecskerekben működött. 1852-ben szerződtette a Nemzeti Színház. 1884-ben a Várszínház-



A temesvári Ferenc József Színház épülete egy 19. század végén készült képeslapon (forrás: bedo.hu)

nyí Ignác²⁴ híres társulata játszott a városban, ahol 1899-től már csak magyar nyelvű együttesek fellépését engedélyezték.

Aradon 1759 és 1799 között rendszeresen tartottak minorita iskolai előadásokat. Magyar nyelvű műkedvelő produkcióról 1777-ből maradt fenn az első adat. A hivatásos színészet német társulatok vendégszereplésével indult a



A Hirschl-féle színház mai, romos állapotában (forrás: welkometoromania.eu)

18. század végén. Az első magyar együttesek megjelenésére utaló első adatok bizonytalanok. Azt tudni lehet, hogy egy aradi kereskedő, bizonyos Hirschl Jakab 1816-ban háza mellett saját vállalkozásában színházat építtetett, amelyet négy évvel később német színészek nyitottak meg. A magyar társulatok közül első a korábban már említett Kilényi Dávid operát is játszó együttesének fellépése volt még ugyanebben az évben. Szentjóby Szabó László²⁵ *Mátyás király vagy a nép szeretete* című darabját játszották, amelyben valószínűleg Déryné is fellépett.

Hirschl színháza 1873-ig működött.

ban, 1885-ben a Gyapjú utcai színházban volt igazgató, de mindkét vállalkozásba belebukott. Több vígjátékot írt és számos darabot fordított.

²⁴ Krecsányi Ignác (1844–1923) színész, igazgató. 1863-ban a Budai Népszínházban kezdte a pályáját, 1873-ban lett színigazgató. Nemzetiségi és kétnyelvű városokban játszott Pozsonytól Fiuméig, Kassától Temesvárig, Debrecentől Aradig és Budáig, főleg a Felvidéken, Erdélyben, Kárpátalján és a Délvidéken. Műsorán Shakespeare-től Ibsenig és Hauptmannig, klasszikus és modern szerzők egyaránt szerepeltek. Számos magyar színész felfedezője.

²⁵ Szentjóby Szabó László (1767–1795) költő, író, tanító Nagyváradon, majd tanár Nagybányán. Az első magyar köztársasági mozgalom leleplezésekor halálra ítélték, majd büntetését várfogságra változtatták. Barátjával, Batsányival együtt raboskodott, majd hamarosan meghalt.

1868-ban színházépítő bizottság alakult, amely hamarosan megkezdte a város új színházának felépítését. Az elkészült új színházat 1874. szeptember 21-én nyitották meg Ferenc József császár jelenlétében, az évad viszont csak október 3-án vette kezdetét a *Bánk bán* bemutatójával. 1883. február 13-án az épület leégett. Két évvel később Krecsányi Ignác társulata avatta fel szereplésével az újra felépült színházat, amely 1886-ban bemutatta *Az ember tragédiáját*. 1909-ben Nyári Színkör épült a városban, amely 1939-ig működött.



Az aradi Nemzeti Színház épülettömbje egy a századforduló idején készült fotón (forrás: cultura.hu)

A háromnyelvű Brassóban már 1500-ban misztériumjátékot mutattak be a német domonkosok. 1542-ben evangélikus iskolai színjáték előadására is sor került. A szász színiélet folyamatos történetéhez a korán megnyílt kőszínház is hozzátartozott. A magyarok is a Brünnerberbe-féle épületben léptek fel. 1822-ben a kolozsvári társulat játszott itt. A 20. század elején létrejött a Kassa–Brassó-i színikerület. A húszas évek közepétől a leggyakoribb vendégek ismét a kolozsváriak voltak.

Szatmár színészetével kapcsolatosan a legkorábbi adat, hogy Szegedi Lőrinc²⁶ 1575-ben *Theophaniájának* megírását szatmári gyülekezete komédiajátszó igényével indokolta. A 17. század közepétől 1771-ig a jezsuiták ápolták a színjátszó hagyományt. 1790-ben Móricz György²⁷ háromtagú társulata tartott három előadást magyar nyelven. A rendszeres hivatásos színjátszás 1814-ben kezdődött. Egy Debrecenből érkezett együttes tartott előadást, majd egy évvel később Balog István²⁸ társulata lépett fel. A következő évtizedekben a színészek a Fehér ház fogadóban, a Csizmadia-színben, a Jeney-csűrben és a Kotró-kert-

²⁶ Szegedi Lőrinc (?–1596 körül) református egyházi író. Wittenbergben, majd Poroszországban tanult. 1567-től Békésen lelkész és esperes, 1575-től Szatmáron lelkész.

²⁷ Móricz György (János, ?–?) színész, színigazgató. Működési engedélyét az erdélyi fő-kormányzóság 1789 októberében állította ki Nagyszébenben, ennek birtokában 1790 januárjában Kolozsváron, júliusában Szatmáron tartott háromtagú társulattal előadásokat. Jelenlegi ismereteink szerint ez volt az első magyar vándorszíntársulat. Műsora ismeretlen, de valószínű, hogy mutatványosként is szórakoztatta a közönséget.

²⁸ Balog István (1790–1873) színész, színigazgató, drámaíró, fordító, ügyvéd. Kisebbség nagyobb társulatok élén az egész országot bejárta. 1839-től a Pesti Magyar Színház, illetve a Nemzeti Színház tagja. 1857-ben ünnepelte 50 éves színészi jubileumát. Számos bohózatot fordított, írt bábjátékokat és betyártörténeteket.

ben játszottak. 1848. január 22-én megnyílt a város színházépülete. A színház-avató előadáson id. Lendvay Márton²⁹ is fellépett. A szabadságharc után Molnár György látogatta meg először a várost.

Marosvásárhelyen már az 1770-es években magas szintű iskolai színjátszás volt. Őri Filep István³⁰ kolozsvári színész állandó színház létrehozását kezdeményezte, de csak 1803-ban került sor az első hivatásos előadásra. A kolozsvári társulat Kotzebue darabját, *A nevelés formálja az embert* játszották másfél hónapon keresztül. 1815-től itt tartózkodott a társulat, innen utaztak vendégszereplésekre is. 1820-ban felépült a színházi előadások tartására alkalmas Apolló Terem. Az 1860-as években a Transylvania Szálló báltermében játszottak. 1884-ben színügy-pártoló egyesület alakult. Az Erzsébet Színkör 1909 májusában nyílt meg. 1921-ben újjászervezték a színpártoló egyesületet. 1932-től a Thália Rt egyik állomáshelye volt.

Trianon után a Romániához csatolt területeken a második világháború előtt a kolozsvári színház mellett négy nagyobb és három kisebb magyar társulat működött. Ez 1928-ban lecsökkent ötre. 1927-ben két utazó társulat is alakult, de ezek hamarosan feloszlottak. Végül Bánffy Miklós gróf³¹ próbált állandó magyar társulatot szervezni, ami szintén meghiúsult. A második bécsi döntés³² után a kolozsvári magyar társulat az elhúzódó épület-felújítás miatt csak 1941 novemberében tudott visszaköltözni a Hunyadi téri épületbe. A főigazgató báró Kemény János, az igazgató Táray Ferenc³³ volt.

A nyitóelőadáson megjelentek a magyar politikai élet vezető személyiségei. A kormányzót Hóman Bálint kultuszminister képviselte. Jelen volt Bánffy Miklós felsőházi tag, Teleki Béla, az Erdélyi Párt elnöke, több államtitkár, a magyaror-

²⁹ Id. Lendvay Márton (1807–1858) énekes-színész, rendező. Néhány műkedvelő fellépés után városi írnokból lett színész. Első sikereit Nagyváradon aratta. Pesten először 1831-ben lépett fel. Az 1830-as években Kassa, Kolozsvár és a budai Várszínház voltak főbb állomáshelyei. A Nemzeti Színháznál 1843-tól rendezett. 1854-ben lépett fel utoljára.

³⁰ Őri Filep István (Őry Fülöp,?–?) 1790–92-ben az első, pest-budai magyar társulat tagja. Az együtttest magánvagyonából támogatta. Kolozsváron 1793-ban lépett először színpadra. 1794-ben Marosvásárhelyen tervet nyújtott be a Nyelvmívelő Társaságnak színház létrehozására. További életútja ismeretlen.

³¹ Gróf Bánffy Miklós (1873–1950) politikus, író, festő, rendező, díszlet- és jelmeztervező. Különböző politikai, állami és közéleti tisztségeket töltött be a Trianon előtti és utáni Magyarországon, valamint a királyi Romániában. Drámákat írt, amelyekhez gyakran maga tervezte a díszleteket és a jelmezeket. Olykor Kisbán Miklós néven jelentek meg művei.

³² 1940-ben a fasiszta német és olasz kormány Bécsben aláírt második határozatának elnevezése, melynek alapján Magyarország visszakapta erdélyi területeit. 43 591 km²-nyi területet csatoltak vissza Magyarországhoz. A magyar csapatok 1940. augusztus 30-án kezdték meg a bevonulást.

³³ Táray Ferenc (1884–1961) színész, rendező. 1911–12-ben, majd 1919-től 1924-ig a kolozsvári színház tagja, a visszacsatolás után igazgatója. 1948-ban nyugalmába vonult és Budapesten élt.

szági szellemi élet kiválóságai, valamint a Kolozsvári Nemzeti Színház egykori tagjai. A díszelőadáson részletek hangzottak el a *Hamlet*ből, emlékeztetve arra, hogy az elcsatolás előtti utolsó előadásként is ezt láthatta a közönség. Ezt követően Szentjóni Szabó László kétfelvonásos drámájára, a *Mátyás király vagy a nép szeretete a jámbor fejedelem irántra*, valamint a *Hunyadi László keresztmetszetére* került sor.

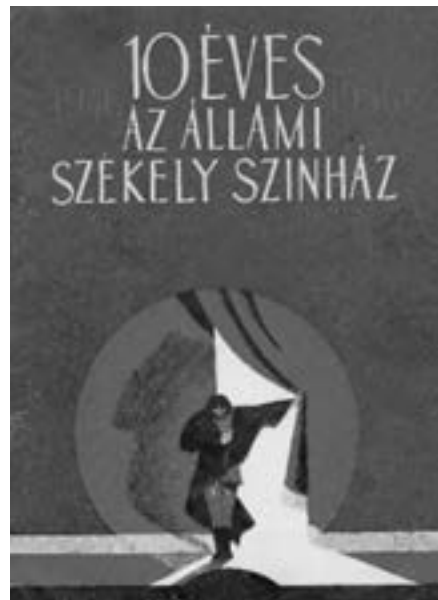
Hamarosan kiosztották az Erdély egész területére szóló játszási engedélyeket, amelyeket nyolcan kaptak meg.

Bár az erdélyi területek visszacsatolása kedvezőbb helyzetet teremtett a színházak számára, az érintett magyarság számos ellentmondással volt kénytelen szembenézni. Az 1939-ben életbe lépett második zsidótörvény az érintettek korábbi húsz százalékos kvótáját lecsökkentette. Ez azt jelentette, hogy az értelmiségi pályákon a törvény – „a zsidók térfoglalásának korlátozása érdekében” – az érintett személyek arányát mindössze 6%-ban határozta meg. Ez Kemény János főigazgatót elkerülhetetlen intézkedések megtételére kényszerítette. Ennek ellenére az egyik fővárosi nyilas újság, az Új Magyarország dörgedelmes cikkben állította pellengérré a Kolozsvári Nemzeti Színházat, amiért a főigazgató különféle manőverekkel próbálja kijátszani a faji törvényeket.

1944. október 11-én a szovjet csapatok bevonultak a városba. A Nemzeti Színházat ekkor Kolozsvárról Budapestre evakuálták, az operarészleg pedig Szegedre került. 1945 júniusában ismét Janovics Jenő lett az igazgató. 1945. november 16-án nyílt meg újra a Séta téri színház. Janovics ezen a napon halt meg, hetvenöt éves korában. Kísértetiesen megismétlődött a Trianon után kialakult helyzet. Az erdélyi magyar színészet újra a nemzetiségi sorsot volt kénytelen vállalni.

1944 októberében Nagyváradon is újraindult a színjátszás: előbb Városi Színházként, vállalkozói formában, majd 1948. december 28-tól Állami Magyar Színház néven folytatta működését. 1946. március 10-án Marosvásárhelyen megalakult az Állami Székely Színház, amelyet 1962-től Állami Színház névre neveztek át, mivel román tagozattal is rendelkezett.

Aradnak egészen 1948-ig nem volt román tagozata. Jórészt a nagyváradai Teatrul de Vest vendégszerepelt itt. 1948-ban megalakult a Teatrul Român de Stat Arad, és ez a magyar társulat megszűnését is jelentette. 1945-ben Temesváron – jórészt műkedvelőkből – megalakult a Népszínház, majd 1953-ban létrejött a Temesvári Állami Színház, amelyhez magyar tagozatot is szerveztek. A Román Kommunista Párt ezt a nemzetiségi





politika diadalaként ünnepelte. A magyar tagozat akkor kezdett erősödni, amikor 1955-től a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet végzős hallgatói ide szerződtek. 1957-ben önálló színház lett, főrendezőjévé az erdélyi színház kiemelkedő alakját, Taub Jánost³⁴ nevezték ki. A rendszerváltás óta Csiky Gergely nevét viseli.

Sepsiszentgyörgyön csak 1948-ban került sor színházalapításra. A romániai magyar politikai és művelődési szervek vezetői kihasználták a nemzetiségi politika terén mutatkozó viszonylag kedvező helyzetet, és a háború után szerveződött kolozsvári Dolgozók Színházából létrehozták az Állami Magyar Színházat. 1987-ig önállóan működött, de ekkor román tagozatot is létrehoztak. 1989 után a magyar tagozat felvette Tamási Áron nevét.

Taub János mellett az erdélyi színház közelmúltjának másik kiemelkedő alakja Harag György³⁵ volt, aki 1953-ban a főiskola végzős évfolyamával színhá-

³⁴ Taub János (1927–2010) rendező, pedagógus. 1962-től a kolozsvári Állami Magyar Színház főrendezője, 1971-től a bukaresti Bulandra Színház tagja, a bukaresti Színház- és Filmfőiskola tanára. 1981-ben Izraelbe emigrált, a Habima tagja és a tel-avi-
vi egyetem tanára volt. Magyarországon is számos alkalommal rendezett.

³⁵ Harag György (1925–1985) rendező, színész. Már az ötvenes években is jelentős előadásokat hozott létre, de leghíresebb alkotásai élete utolsó másfél évtizedében születtek. 1975-től élete végéig a kolozsvári Állami Magyar Színház főrendezője volt. A háború utáni színházi élet kimagasló egyénisége. Gyakran rendezett magyarországi színházakban is.

zat alapított Nagybányán, majd három évvel később átköltözött Szatmárnémetibe. Nagybánya egyébként patinás színházi város, 1818-ban tartották ott az első előadást. A társulatok gyakran cserélődtek, Janovics Jenő kolozsvári társulata is sokszor megfordult a városban. A második világháború után hosszú ideig csak román nyelvű társulatokat láthatott a környék közönsége.

A kényszerű szimbiózisnak, amely mindkét világháború után sújtotta az erdélyi magyarokat, volt azért pozitív hozadéka is: a román színház magas színvonala és korszerűsége jótékonyan hatott az egész magyar nyelvű színjátszásra. De ezt a magyarországi színházi élet meghatározó alakjai sokáig nem akarták észrevenni.

Felhasznált irodalom

- Ferenczi Zoltán: *A kolozsvári színészet és színház története*. Kolozsvár, 1897.
Váli Béla: *Az aradi színészet története 1774–1889*. Arad, 1889.
Fekete Mihály: *A temesvári színház története*. Temesvár, 1911.
Dr. Olay Ferenc: *A magyar színjátszás története az utódállamok területén 1918–1928*. Budapesti Szemle, különnyomat, 1929.
Enyedi Sándor: *Nemzeti színjátszásból nemzetiségi színjátszásba*. In: Magyar színháztörténet 1920–1949, 771–805. Magyar könyvklub, 2005.
Kötő József: *Politikum és esztétikum*. In: Színház és diktatúra, 278–301. Corvina–OSZMI, é. n.

Géza Balogh: Strongholds of Theatre in Greater Hungary Before and After Trianon (Part 1)

On June 4, 1920, as a conclusion of World War 1, the great powers signed the Peace Treaty in Versailles, as a result of which annexing three quarters of our territory was annexed to Czechoslovakia, Romania, the Kingdom of Yugoslavia, Italy (Rijeka) and Austria. Hungary ceased to be a multi-ethnic country, with a population of 7,980,183 only of the 20,900,000 remaining in the motherland. A significant Hungarian minority came under foreign authority in the neighboring countries: three and a half million Hungarian nationals, with the Hungarian language as their mother tongue. In the first part of his series, the author gives an overview of the Transylvanian strongholds of Hungarian-language acting, the long history of theatrical traditions in Kolozsvár (Cluj-Napoca), Nagyvárad (Oradea), Temesvár (Timisoara), Arad, Brassó (Braşov) and Szatmár (Satu Mare). Ample evidence is given of how the continuation of these traditions was interrupted, or made increasingly difficult by the Trianon Peace Treaty and the ongoing attempts to eradicate the institutional background of Transylvanian theatre. The article looks at events which affected the operation of the theatre in Kolozsvár during the Second Vienna Award and the arrival of Soviet troops. Finally, the foundation of new theatres in Transylvania over the past decades, as well as the work of two outstanding artists, János Taub and György Harag, are discussed.



SZABÓ ATTILA

Múltfeldolgozás és társadalmi emlékezet

Elméleti alapvetések (2. rész)

A múlt színrevitelére vállalkozó kortárs közép-európai előadások szempontjából is igen fontos a történelem és az emlékezet összefüggésének kérdése. Míg például Franciaországban divatos és jövedelmező gyakorlat a múlt kényszeres reprezentációja, régióinkban ezt inkább kollektív pszichénk kényszerítő erejének köszönhetjük. A történelemmel szembeni szkepticizmus Közép-Európában nem annyira elméleti megfontolásokból táplálkozik, hanem inkább annak tudomásul vételéből ered, hogy a történelem sarokpontjait időről időre radikális átírásnak vetik alá. A többnemzetiségű régiókban ráadásul az egyes etnikai csoportok történelmi narratívája sokszor radikálisan eltérő értelmezést adja ugyanazoknak az eseményeknek. A személyes, családi vagy kulturális emlékezet ezért lehet a hivatalos történelmi narratívák korrekciójának eszköze. Ugyanakkor azt is látnunk kell, hogy mind az emlékezet, mind a történelem óhatatlanul át van itatva különféle ideológiai előítéletekkel. A dokumentarista színház sok esetben az emlékezet (primér) forrásaihoz nyúl, hogy felülírja a hivatalos (történelmi) narratívát vagy akár a politikailag manipulált sajtóban közzétett híreket és kommentárokat. A színház dialogikus tere sokszor lehetőséget kínál arra, hogy ugyanazon nyilvános térben több közösség egymásnak ellentmondó emlékezete is megjelenhessen. A történelem, a történetesítés kihívása ugyanakkor ezeket a színházi előadásokat is érinti: elégséges-e, ha az előadás kizárólag a közösségi emlékezet mikro-narratíváit viszi színre, anélkül, hogy legalább kísérletet tenne a tágabb történelmi kontextus, a nagy folyamatok, az oksági viszonyok feltárására és művészi formában való megjelenítésére?

A múltfeldolgozás színházi operacionalizálásához ugyancsak hasznos a kollektív emlékezet másik fontos elmélete, mely Jan és Adelaida Assmann nevéhez kötődik. Az eredetileg egyiptológusként működő német házaspár közösen alkotta meg az emlékezetkutatás mára már széles körben elterjedt terminoló-

giai keretét. Jan Assmann¹ első-sorban a kommunikatív és a kollektív emlékezet praxisformáinak megkülönböztetésére vállalkozik, amit többnyire ókori példák elemzésével illusztrál, míg Aleida Assmann inkább az átalakító erővel bíró emlékezettel foglalkozik, és leginkább a holokauszt feldolgozásáról ír.

Jan Assmann² szerint a *kommunikatív emlékezet* elsősorban informális gyakorlatokat takar és időbeli terjedelme maximum száz év, addig a *kollektív emléke-*

zet igyekszik távolságot tartani a mindennapoktól. A kommunikatív emlékezet a kizárólag a mindennapi kommunikációra épül, melynek jellemzői a non-specializáció, a szerepek reciprocitása, a tematikus instabilitás és szervezetlenség. Halbwachs³ szerint az emlékezetnek ezen típusa sem kizárólag egyéni, hanem mindig társadalmilag mediált és egy csoportra vonatkozik, hiszen az adott egyén több csoporthoz is tartozhat (család, szakmai szervezet, politikai párt, egyesület), és így több kollektív önképpel és emlékezettel bír. Ahogy időben távolodunk a jelenbeli emlékezőktől, a kommunikatív emlékezet hatómezeje annál gyengébb lesz, míg egy adott ponton túl az emlékezést már csak a tárgyi kultúrában kikristályosodott kommunikációs formák tudják biztosítani. Ezek viszont nemcsak tárgyak, hanem igen sokféle emlékek lehetnek: szövegek, képek, rítusok, épületek, emlékművek, városok vagy tájképek is, melyek mnemotikus funkciókkal bírnak. Halbwachs szerint ezek már nem az emlékezet, hanem a történelem territóriumához tartoznak, míg Assmann úgy látja, hogy mivel ezek a tárgyak ugyancsak összefüggésbe hozhatók a cso-



Jan és Aleida Assmann a 2018-as Frankfurti Könyvásáron (fotó: Martin Kraft, forrás: wikimedia.org)

¹ Jan ASSMANN: *Collective Memory and Cultural Identity*, ford. John Czaplicka, *New German Critique*, No. 65, Cultural History/Cultural Studies (Spring – Summer, 1995), 125–133, Duke University Press, eredeti megjelenés: *Kultur und Gedächtnis*, szerk. Jan Assmann és Tonio Hölscher, Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1988, 9.19. Online: <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/95AssmannCollMemNGC.pdf>, elérés: 2016.10.26.

² VERESS Dániel: Egy emlékezet-konferencia emlékezete, *Loci memoriae Hungaricae konferencia*, 2011, <http://kulter.hu/2011/11/egy-emlekezet-konferencia-emlekezete>, elérés: 2017. 04.03.

³ Maurice HALBWACHS (Reims, 1877. március 11. – Buchenwaldi koncentrációs tábor, 1945. március 16.) francia filozófus, szociológus és szociálpszichológus, a kollektív emlékezet megfogalmazója és jeles kutatója.

portidentitások kialakulásával, a tárgyi kultúra egyúttal emlékezetstruktúrával bír. A kulturális emlékezet azáltal határozható meg, hogy identitásokat konkretizál, rekonstruálható, szelektív és szervezetenként meghatározott: míg a kommunikatív emlékezetnek nincsenek szakértői, a kulturális emlékezet egy specializált gyakorlatot igényel.

Aleida Assmann⁴ a múltfeldolgozás mértéjére és mikéntjére keresve a választ a traumatikus múlt feldolgozásának négy modelljét vázolja fel. Alapvetésében fontos az a felismerés, hogy a poszt-traumatikus társadalmi feldolgozás résztvevői számára csak behatárolt szereplehetőségek állnak rendelkezésre, mint a *győztesé*, az *ellenállóé* és *áldozaté*, melyek igencsak korlátozhatják a feldolgozás elméletileg járhatónak tűnő többi útját. Ezért a jogtípró tevékenységekben való *aktív közreműködés*, *kollaboráció* vagy *passzív közöny* olyan történelmi szerepek, amelyekkel a szembenézés csak nagyon későn történhet meg, ha egyáltalán sor kerül rá. Aszimmetrikus erőszak esetén, amikor csak az egyik csoport vált szélsőséges erőszak áldozatává a másik (elkövető vagy be nem avatkozó) csoport részéről, sokkal nehezebb a megbékélés. Különösen nehéz a csoportközi megbékélés, amikor egyazon csoporthoz tartozók közül kerülnek ki az áldozatok, az elkövetők és a be nem avatkozók. Az ő számukra pedig az áldozattá vált csoporttal szemben elkövetett bűnök bevallása jelenthet komoly fenyegetést a társadalmi identitásra.⁵

Aleida Assmann emlékezetmodelljének jelentős előnye, hogy elismerve a múltfeldolgozás összetett voltát nem egy bináris ellentét-párként képzei azt el, hanem egy skála mentén, melyen mindegyik individuális eset más-más helyet foglalhat el. Az Assmann által megjelölt négy eset sosem teljesen tiszta, csak a tipizáció funkcióját tölti be, amint ezt a magyar holokauszt-apológiák kapcsán Kovács Mónika tanulmánya is jól példázza. Assmann az emlékezetet dinamikus folyamatnak látja: az, hogy mire emlékezünk, meglátása szerint nagyban függ a kulturális közegtől, erkölcsi érzékenységektől és a mindig változó jelen kívánalmaitól. „A trauma emlékezete a sebek elevenen tartásának és teljes begyógyításának végpontjai közt ingadozik.”⁶

Ugyancsak fontos felismerés, hogy a történelemírással szembehelyezkedő emlékezetpolitikai megközelítések egyben gondolati paradigmaváltást is jelen-

⁴ Aleida ASSMANN: From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past. In Wodak, Ruth – Borea, Gertraud Auer (eds.) *Justice and Memory. Confronting traumatic pasts. An international comparison*, Wien: Passagen Verlag, 2009, 31-48, általam idézett online, angol nyelvű forrás http://www.yu.edu/files/02A_Assmann.pdf, elérés: 2016.10.26

⁵ KOVÁCS MÓNICA: A holokauszt múlt feldolgozása: emlékezés vagy felejtés? In Kovács Judit és Münnich Ákos (szerk.) *Nemzeti emlékhelyek, Attitűdök, reprezentációk, élmények, funkciók, struktúrák*, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012. 177–193. http://www.academia.edu/4317690/A_holokausztm%C3%BAlt_feldolgoz%C3%A1sa_eml%C3%A9kez%C3%A9s_vagy_felejt%C3%A9s, elérés: 2016.10.27.

⁶ Aleida ASSMANN, i. m. 12.

tenek: az emberi alapjogok védelme, az állam által gyakorolt terror elkerülésének imperatívusza az etikaitól a politikai dimenzióra történő hangsúlyeltolódást jelzi. „A testi épség és az emberi jogok általános érvényű értékeire való utalás új terminológiája depolitizálta a konfliktusokat és az emlékezetpolitikák kidolgozásához vezetett.”⁷ De bármennyire hasznosnak bizonyulhat az egyéni vagy kiscsoportos emlékezet beemelése a történelem feldolgozásának folyamatába azáltal, hogy hatékonyan képes dekonstruálni a történelem logocentrikus és nacionalista narratív sémáit, sok esetben éppen ez az etikai vagy humanisztikus fordulat jelenti a folyamat hatékonyságának súlyos akadályát is. Ha ugyanis a társadalmi vagy színházi feldolgozás az egyéni tapasztalatokat hangsúlyozza és az áldozatok nézőpontját érvényesíti, ez sokszor egyoldalúvá teszi a felidézést, és így – bár a szenvedő testnek, egyénnek vagy csoportnak mindig igaza van –, ez az emlékezetstratégia jó szándéka ellenére is elfedi az adott konfliktushelyzet politikai összetettségét.

Aleida Assmann a társadalmi emlékezet következő négy, növekvő összetettségű modelljét dolgozta ki: 1. dialogikus felejtés, 2. emlékezés a soha sem felejtésért, 3. emlékezés a felejtésért, 4. dialogikus emlékezés. A *dialogikus felejtés* modellje radikálisan a jövőre irányuló stratégiát takar. Ahhoz, hogy az együttélés új szabályai mielőbb lefektetésre kerüljenek, legalábbis időlegesen szükség van az emlékezés felfüggesztésére, a konfliktushelyzet pragmatikus feloldására. Assmann szerint az ókori görögök is ezzel a stratégiával éltek, de a harmincéves háború lezárása is a „perpetua oblivio et amnestia” jegyében zajlott. E stratégia célja a kölcsönös gyűlölködés felfüggesztése és a korábban antagonisztikus csoportok új társadalmi rendbe való integrációja. E stratégia azonban ritkán végleges vagy kizárólagos. Általános értelemben inkább egy olyan látencia időszakaként értelmezhetjük, mely minden nagyobb történelmi trauma esetében előfordul, amikor a gyors újjáépítés szükségessége felülírja az emlékezés imperatívuszát, vagy maga a trauma olyan nagymértékű, hogy az azonnali emlékezés elviselhetetlen lenne. A látencia időszakának letelte után, ahogy ezt a holokauszt feldolgozásában vagy a közép-európai kommunizmus traumáival való számvetés konkrét esetében is láthatjuk, a társadalmak újra napirendre tűzik a múltfeldolgozás feladatát, de ez csak évek vagy sokszor évtizedek múltán lehetséges.

A második emlékezeti stratégia, az *emlékezés a soha nem felejtésért*, első sorban a holokauszt speciális esetére vonatkozik. Assmann szerint a holokauszt emlékezeti imperatívusza a látencia periódusának letelte után annyira erős, hogy nincs elévülési ideje, sőt az emlékezés egyfajta civil vallássá válik. A feledést minden áron megakadályozandó emlékezés paktuma arra tesz kísérletet, hogy az erőszak aszimmetrikus tapasztalatát az emlékezet szimmetrikus stratégiáival korrigálja. Ennek a stratégiának a lényege abban rejlik, hogy az

⁷ Uo. 18.

áldozat tapasztalatainak színrevitele és felidézése, valamint a többi csoport ezzel való empátiikus azonosulása által helyreáll a népi társaság által megbomlott világrend.

De a sebek végtelen ideig való elevenen tartása nem minden konfliktusrendezés végső szándéka. A '80-as, '90-es években olyan emlékezetpolitikai irányvonalak körvonalazódtak, amelyek a felejtést nem utasítják el teljesen, hanem szövetségesként használják fel. A harmadik modellben, melyet Assmann az *emlékezés a felejtésért* címkével illet, a cél a hosszú távú felejtés, de paradox módon ennek eléréséhez az út feltétlenül az emlékezésen keresztül vezet. Az emlékezés ebben az esetben azonban nem önmagában érték, hanem inkább olyan terápiás eszköz, amely a múlt terheitől való megszabadulás végcéljához vezet. Ide tartoznak a megtisztulás, gyógyulás, megbékélés, kiegyezés társadalmi performatív aktusai, melyek nem ritkán a keresztény gyónás és feloldozás dramaturgiai sémáit követik.

A negyedik, és egyben legritkább megoldás a *dialogikus emlékezés*, mely leginkább két vagy több ország emlékezetstratégiáiban bontakozhat ki: „Dialogikus emlékezésről akkor beszélhetünk, amikor két csoport/ország kölcsönösen elkövetett erőszakot követően elismeri saját bűntudatát, és empátiával fordul azokhoz, akiknek fájdalmat okozott, és elkötelezi magát ennek a közösen elfogadott emlékeknek a fenntartása mellett, például közös – egyik fél iránt sem elfogult – tananyagok kidolgozása révén.”⁸

Assmann szerint a nemzeti emlékezet mindig monologikus, mivel szerepe az identitáserősítés és az öncelebráció. Ezek az emlékezetstratégiák szoros kapcsolatban állnak a nemzeti mítoszokkal, melyek egyfajta „önhipnózist” valósítanak meg. A legtöbb esetben két nemzet történeti narratívái nem egyeztethetők problémamentesen össze. Assmann példája, hogy a Szovjetunió és a kelet-európai államok teljesen más nézőpontból tekintenek a második világháborút követő évtizedekre, vagy akár az 1945-ös „felszabadulásra.” Talán csak egy kelet-európai számára meglepő, hogy 2015 tavaszán a jelentősebb moszkvai tereket ellepő sza-



⁸ KOVÁCS, i. m.

badtéri kiállítás, mely a második világháború végét ünnepelte, a „felszabadulásnak” továbbra is csak a szovjet szempontú, heroikus olvasatát artikulálta, miközben a megszállt országokban a rendszerváltások után a szovjet bevonulás már csak erősen ironikus értelemben volt felszabadulásnak tekinthető. Assmann szerint az Európai Unió létrejötte és keleti terjeszkedése nemcsak erős késztetést vált ki a dialogikus emlékezetpolitikák kidolgozására, de egyben hatékony keretet is biztosít e törekvések sikerre vitele érdekében:

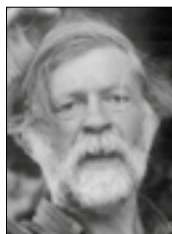
„A holokauszt emlékezetének több kelet-európai országban versengenie kell az adott ország saját traumáival, melyet a kommunista elnyomás jelentett, olyan elevenen élő emlékekkel, melyek csak a hidegháború befejeztével kaphattak hangot. Mivel az emlékezésre való kapacitás erősen véges, az elszenvedett atrocitások megidézése nagyobb teret igényel, mint az elkövetett atrocitások számba vétele.”⁹

⁹ Aleida ASSMANN, i. m. 20.

Attila Szabó: Processing the Past and Social Memory Theoretical Basics, Part 2

In the May 2018 issue of *Szcenárium*, a part of the author’s doctoral dissertation defended in 2018 (*Performative Strategies for Coming to Terms With the Past in Central European and World Theatre*) was already published under the title *Theatre and Performative Memory*. In this year’s May and September issues, two extracts from the opening chapter of Part 1 of the dissertation are presented to outline the theoretical framework needed for a broader overview of the topic. In the first part, the author discussed the views and propositions of the researchers of the topic from Theodor Adorno’s programmatic lecture in 1959 to the concepts of Pierre Nora and Jürgen Habermas, including the ideas of Jay Winter, Emmanuel Sivan and Barbara Mystal, too. In the second part, the author explores the relationship between history and memory. Based mostly on research by Jan and Aleida Assmann, he discusses the challenging issue that while the interactive space of the theatre provides an opportunity to display contradictory memories of several communities, it can, at the same time, find ways to explore the broader historical context, too. The difference between communicative and collective memory is pointed out and the various strategies for processing the past analysed. The four-level model of social memory developed by Aleida Assmann is outlined, and attention is drawn to the significance of dialogic oblivion, necessary in the course of the integration of previously antagonistic groups into a new social order.





„A folyamatos önpusztítás megállítása ma a legnagyobb kihívás”

Peter Schumann-t Regős János kérdezte

Peter Schumannal (1934–), a Bread and Puppet Theatre alapítójával és művészeti vezetőjével 1987-ben beszélgettem, amikor társulatával a Székéné Színház által szervezett 5. Mozgásszínházak Nemzetközi Találkozásán [IMMT] vett részt és mutatta be a *Tűzoltó élete és halála* című óriás-báb előadását. A közönség a főváros utcáin is találkozhatott akcióikkal. A későbbiekben a magyar bábosok meghívására még kétszer járt és tartott műhelymunkát illetve előadást Magyarországon: Báron-tanya, Kecskemét (2007), Őt Templom Fesztivál, Győr, 2010.

A sziléziai német születésű Peter Schumann, aki táncosként és képzőművészként indult, 1961-ben vándorolt ki az USA-ba, ahol 1963-ban New Yorkban alapította meg a Bread and Puppet Theatre-t. Már vállalkozásuk elején igazi gerilla-színház voltak. Első előadás-akcióik szociális problémákról, a rendőri brutalitásról, Vietnamból és a Lower East Side városrész problémáiról szóltak. Hatalmas bábokat tartva és mozgatva vonultak végig New York utcáin, nyomukban több száz követővel.

Schumann 1974-ben rendezkedett be önfenntartásra egy farmon a Vermont állambeli Gloverben, ahol azóta is él és dolgozik az összetételében folyamatosan változó társulat, melyben állandó, meghívott és meghatározott időre csatlakozó munkatársak vannak. A birtok öreg pajtáját bábmúzeummá alakították, természetes amfiteátruma pedig politikai cirkuszoknak, kísérleti színházi előadásoknak és performance-oknak ad helyet azóta is. 1999-ig itt rendezték meg évente a *Domestic Resurrection Circus*-t [*Házi Feltámadás Cirkusza*], ezt a nagyszabású – ahogy ők nevezték, *pogány* – szabadtéri ünnepet és szertartást (lásd a harmadik lábjegyzetet). Peter Schumann és a Bread and Puppet Theatre meghatározó és máig kisugárzó hatást gyakorolt a világ progresszív színházaira, legyenek azok báb-, utca-, performance-, environmental- vagy akár kőszínházak.

E beszélgetés újraközlésével¹ tisztelgünk Peter Schumann előtt abból az alkalomból, hogy 2018 júniusában, 85. születésnapján a Concordia Egyetemen díszdoktorrá avatták².

Regős János (R. J.): Sokat hallottam, olvastam már a *Bread and Puppet* Színházról. Önökkel kapcsolatban mindig megfogalmazódik, hogy a természet, az emberi lét és kultúra alapfunkcióinak megidézése a legfontosabb kiindulópont az előadások létrehozásakor. Fogalmazhatnék úgy is, hogy a *Bread and Puppet* inkább egyfajta társadalmi-kulturális rendezvényeket létrehozó szövetség, melynek csak egyik működési terépe a színház.

Peter Schumann (P. S.): Úgy hiszem, az a kultúra, amelyben ma élünk, egyszerre egy kiürült és egy túlszervezettségében már-már fasisztoid vonásokat mutató közeg, mely rátelepszik az emberek életének, ambícióinak összes szegmensére. Nekünk a munkánkkal olyasfajta szolgáltatást kell nyújtanunk, amire az embereknek elemi szükségük van, de amihez ma már igen nehezen juthatnak hozzá. Nem olyan kultúrában élünk, melynek bármiféle vallása vagy filozófiája volna. A kultúrát ma egy degenerált politikai és gazdasági doktrína tartja béklyóban, meg félelmetes módon a gyermekekre is kihat, elpusztít bennünket és a környezetünket is. Megpróbálkozni az emberek alapvető szükségleteinek kielégítésével, visszavezetni őket ahhoz, amit már elveszítettek: születési, beavatási, temetkezési rítusaikhoz, olyasmihhez, ami eszükbe juttatja a lét alapvető normáit, mindazt, amiért érdemes élni. Felkutatni azokat az alapvető kérdéseket, melyeket ebben a civilizációban is meg kell válaszolnunk. Ezek a legfontosabbak számunkra.

R. J.: Láttunk már néhány érdekes próbálkozást az elmúlt évtizedekben arra, amiről ön beszél. Elsősorban Grotowskira és a *Living Theatre* tevékenységére gondolok. Az aktív kultúra prófétáira, akik nem tudtak belenyugodni abba, hogy az emberek csak passzív fogyasztói annak, amit a kultúra kínál. De ma már talán ön az egyetlen, aki még mindig a régi eszmék jegyében csinál aktív színházat. Gondolok itt elsősorban az évente sorra kerülő *Domestic Ressurrection Circus* című projektjére³, melyben sok százan vesznek részt művészek, színházi emberek, barátok – tehát nagy vonzere-

¹ Jelen publikáció a Világszínház periodika által 1987-ben közölt interjú szerkesztett, javított változata.

² Székfoglalója megtekinthető: <https://youtu.be/18jYMP5iYPg>

³ A *Domestic Ressurrection Circus* P. Schumann első híressé vált előadása, amelyben keveredett a vaudeville-komédia a politikai színházzal, s mindezt a társulat védjegyéül is szolgáló hatalmas bábokkal adták elő. Gloverbe (Vermont, USA) költözésük (1974) után 1999-ig minden év nyarán megrendezték a *Cirkuszt*, és mindig más témakörben. Ilyenkor több mint harmincezer ember gyűlt össze a gloveri birtokon. Az eseményt – igaz, kisebb körben – még ma is megtartják. Az odaérkező emberek itt nem közönségként voltak és vannak jelen, hanem a közös alkotás tevételes résztvevőiként, beleértve az önellátáshoz szükséges tevékenységek végzését is.



A Bread and Puppet Theater (Kenyér és Báb Színház) háborúellenes utcai előadása, 1966, New York, Fifth Avenue (fotó: University Libraries, Pennsylvania State University, forrás: flckr.com)



A mi házi feltámadásunk cirkusza (*Domestic Ressurrection Circus*) 1983. augusztus 17-én Gloverben (forrás:bartonchronicle.com)

És amire csak otthon vagyunk képesek. A *Circus* egy nagy találkozó, melyre azokat az embereket hívjuk el, akik valamikor már dolgoztak velünk, és persze a szomszédainkat. Ma ez a legfontosabb munkánk, a többi másodlagos.

R. J.: *Például a turnék...*

P. S.: Igen, azok is. Általában valamilyen részt kiválasztunk a legutolsó *Domestic Ressurrection Circus*ból, és elindulunk vele a világba. A közösségi színház-csinálás álma még mindig él. Az emberek éhesek a közösségre. Ha más nem, bizonyítja ezt az is, hogy a *Circus* résztvevőinek többsége a helybeliekből kerül ki, akik évről évre a családjukkal együtt eljönnek és dolgoznak velünk. Nélkülük

je van. Szeretném, ha mondana néhány szót erről.

P. S.: Nos, a történet még 1961-re nyúlik vissza, amikor New Yorkba érkeztem. Itt kilenc évig éltünk, dolgoztunk, és 1970-ben már annyira neki voltunk keseredve, és annyira vágytunk arra, hogy elhagyhassuk a várost, hogy boldogan fogadtuk a vermonti meghívást. Már ott éltünk, amikor egy kis családi segítséggel saját farmot szereztünk. Azóta tehát Vermont az otthonunk, ami óriási változást hozott nemcsak a környezetünkben, hanem a bensőnkben is. Ettől kezdve, túl a szociális-politikai problémákon, érdeklődésünk magára a tájra irányult, ahol éltünk, és természetesen arra a kétkezi munkára, amit ott végeztünk.

R. J.: *Mármint a mezőgazdasági munkára...*

P. S.: Igen. Ahogy mondja. Nagyon is átéltük, tudatában voltunk annak, hogy milyen az a táj, amelyben élünk. Tevékenységünk egész skálája átalakult. A *Domestic Ressurrection Circus* nyaranta egy olyan látványosság, mely felöleli mindazt, amit ott csinálunk, csinálni szeretnénk.

meg sem tudnánk csinálni ezeket az ünnepeket. És ugyanezek a farmerek azok, akik szerszámaikkal, gépeikkel segítenek nekünk a földművelésben, nélkülük semmire sem mennénk. Hogy miért? Egyszerű a magyarázat. Semmiféle magasrendű eszményekkel nem állunk elő a színészképzésre, a bábtechnikára vonatkozóan. Azt akarjuk bemutatni, láttatni, ami az emberek alapproblémája, amivel kapcsolatban értelmezési nehézségeik vannak. Az elmúlt évben (1986-ban – a szerk.) például az éhség és az élelmezés volt ez a téma, ami egyszerűen közvetlen környezetünkéből érkezett. Vermontban számos farm elhalt, elnéptelenedett, mert a gazdálkodók a lehetetlen adó- és kereskedelempolitika miatt belebuktak. Ezek a farmerek eljöttek hozzánk és meséltek. Történeteiket döbbenet hallgattuk, majd velük együtt terveztük el és alakítottuk ki a leendő *Circus* szövegeit, jeleneteit.

R. J.: *Érdekes, hogy az előadásban – amit most mi is láttunk⁴ – végül is mennyire költői módon, látomászerűen jelenik meg mindaz, aminek közvetlen élmény az alapja. Ön, akiről köztudomású, hogy mennyire szereti és tiszteli a kétkezi munkát, aki „mezítláb” lép be a művészet „katedrálisába”, miként vélekedik a valóság és a művészet viszonyáról?*

P. S.: Igen, a munka piszkos. A kérdések kérdését nem kerülhetjük meg. A mi legbelső világunknak végül is meg kell jelennie. Amikor egy *Circus*-t csinálunk, azt mondjuk: nézzétek, milyen szörnyű ma a világ. Mi a baj? Hogyan tudnánk beszélni róla, és mi az, amiről beszélnünk kell? Olyasmit választunk ki, ami a legvilágosabb, legnyilvánvalóbb, s amiben az emberek egyetértenek velünk. És aztán ennek a képét próbáljuk a színpadon megalkotni. De

minden előadásunkban elmondjuk ezt is: „Nézzétek, itt élünk ebben a világban, és a fák körülöttünk még mindig élnek, a vizek is élnek, és az ég is él. És mi sohasem köszöntük ezt meg. Meg kell találnunk a módját, hogy minden ember együtt mondhasson köszönetet – mielőtt még túl késő lenne.” Úgyhogy minden *Circus* egy nagy hálaadó ünneppel kezdődik, ahol az embereknek lehetőségük van arra, hogy köszönetet mondjanak. Ezután már az életünk valóságáé a szín-



Peter Schumann kislányával a farm erdejében az 1970-es években (fotó: Bread and Puppet Museum and Theater, forrás: atlasobscura.com)

⁴ „Az előadás, amit most is láttunk”: *The Life and Death of the Fireman [A tűzoltó élete és halála]*, Szkéné Színház, IMMT, 1987. október 24–25.

pad, hogy kultúránk nyomorúságáról beszéljünk, arról, hogy ami egykor mindannyiunk közös kincse volt – a hittel áthatott kultúra, mely szervesen kapcsolódott a világegyetemhez, és amely megengedte az embereknek, hogy kifejezzék a létezésé iránt érzett hálájukat, és erre alkalmakat, helyszíneket biztosított –, az mostanra csaknem teljesen elveszett. És emiatt az emberek rettenetesen szomorúak, elhagyatottak, visszahúzódók, gyűlölik azokat, akik vezetik őket, de többnyire ezt is csak magukba fojtva tehetik. És nincs semmi, ami összetetelné őket, hogy megtegyék, amit kell. Az ősi színházi formák még egy szerves rendszerben működtek. Gondoljunk például az ókori görög színházra, a balinéz színházra, vagy a japán No-ra. Ezekben azt látjuk, hogy létezik egy mindent átfogó világrend, mely legalább annyira valóságos, mint amennyire imaginárius, és a születéstől a halálig – sőt azon túl is – biztosítja az egyén számára, hogy úgy foglalkozzék a menny és a pokol kérdéseivel, hogy közben egyetlen hatalmas életciklus megvalósítójaként tekintsen önmagára. És ez nemcsak művészi probléma. Ez egy nagyon egyszerű emberi probléma. Az emberek lényegüket tekintve mit sem változtak: többnyire ma is vallásosak, ha titkolják is.

R. J.: Az elmondottak alapján úgy hiszem, hogy ön a művészet kérdéseire a funkciója felől közelít.

P. S.: Igen. Így igaz. Úgy hiszem, hogy egy rendkívül szétszórt, atomjaira hasadt kultúrában élünk, melynek nincsenek már olyan ünnepei, amelyekre az emberek azért gyűlnének össze, hogy átadják magukat egy mindannyiuk számára alapvetően fontos szertartásnak. Ezzel szemben van nagyon sok individuális, „szabadon választott” szertartásunk, vannak gyülekezetek (katolikus, presbiteriánus, buddhista stb.), vannak klubok – valóságos közösség nélkül. Hatásuk – mondjuk a politikát, a fontos társadalmi problémákat illetően – elenyésző.

R. J.: Az elmúlt huszonnégy év⁵ tapasztalatai alapján miként ítéli meg a színház szerepvállalását, lehetőségeit ezeknek a nagy kérdéseknek a megválaszolásában?

P. S.: Én bábkészítő művész vagyok. Nem tartom magam színházi embernek. A bábok színháza egyelőre még csak egy egészen végig nem gondolt gigantikus terv. Ugyanolyan nagy jelentőségűnek érzem, mint mondjuk az olasz operát vagy a No-színházat. Ez egy monumentális méretű szobrászat, melynek az alkotásai még létre sem jöttek. Eddig csak aprócska Puncs és Judy-kat csináltak. A bábnak még nincs igazán NAGY színházi stílusa. A tér, ahol kutathatunk, beláthatatlan, így hát nyugodtan érezhetjük úgy, hogy csak a kezdeti kísérletek történtek meg az eddigi munkásságunk révén, amely egy sokkal nagyobb és fontosabb vállalkozással nőhetné ki magát. Ami a dolog történetét illeti, a hatvanas évek óta sok minden megváltozott. Akkoriban főként egyetemi campusokba jártunk, és mindenütt óriási felfordulást találtunk, ami gyönyörű volt. Bennünket is inspirált, hogy az emberek félredobták a viselkedési szabályokat,

⁵ „Az elmúlt huszonnégy év”: 1963-ban alapult meg a Bread and Puppet, az interjú 1987-ben készült.



A földanya óriásbábjának vonulása a 2014-es Cirkusz idején
(fotó: breadandpuppet.org, forrás: icafrotterdam.com)

mintha mindent akkor és ott fedeztek volna fel. Ha leültették őket a székekre, akkor a színpadon akartak ülni, így hát feljöttek, és ott ültek, ahol játszottunk. A hetvenes években kissé visszaesett minden, valahogy reakciósabbá vált a közeg, terheltebbé. Most a nyolcvanas években nagyon lefojtottá vált a légkör. Az emberek nem mutatnak érdeklődést a társadalmi kérdések iránt. De számunkra mégis úgy tűnik, hogy csak a hadszíntér változott. Most már nem New Yorkba vagy az egyetemekre járunk, meg az úgynevezett nagy avantgárd eseményekre, oda, ahová Bob Wilson, Pina Bausch meg Peter Brook csapata jár – ismeri ezeket a neveket? Ezekkel már nincs mit kezdenünk. Pénzt sem akarunk keresni a művészetünkkel, többek között ezért sem járunk a nagy fesztiválokra, igaz, nem is igen hívnak bennünket. Mi még mindig underground művészeknek tartjuk magunkat. Kis városkákba megyünk, és ezekből ezer, meg ezer van, az elvégzendő munka pedig tömérdek. Nem kell a piacra vinni a színházat! Oly sok az éhes ember – velünk együtt. Ez az éhségérzet nem elégíthető ki a szervezett szórakoztatóipari piac kínálatával. Ezek amolyan tiri-tarka kirakatok, melyek a gigantikus moziipari nagyüzemet reklámozzák. A kisvárosok felkeresése Lengyelországban, Magyarországon és persze otthon olyasfajta emberi kapcsolatokat ígér és jelent, melyekről beszámolni ugyan nehéz – hiszen a szó piaci értelmében nem vagyunk „sikeresek”, még mindig ugyanazt csináljuk, mint a hatvanas években –, de nekünk tényleg a létrejött emberi kapcsolatok jelentik a sikert, ezért akarunk színházat csinálni. A turnék után hazatérünk, majd ismét útra kelünk, hogy az időközben végzett munkánk egy-egy kis töredékét bemutassuk, hogy embereket, csoportokat ismerjünk meg, akik talán majd farmunk jövődő vendégei lesznek egyszer. Tavaly (1986-ban – *a szerk.*) Lengyelországban tartottunk egy hosszabb workshopot színészekkel. Csodálatos volt. Az ilyen típusú helyzetek megteremtése a fontos. Politizálni akarunk, ha lehetséges...

R. J.: *De óvakodnak* mindenfajta politikai frazeológiától, propagandától.

P. S.: Amikor például *A láb* című rövid jelenetet mutatjuk be az utcán, nagyon fontos a számunkra, hogy lehetséges-e ezt a darabot Magyarországon játszani, és hogy van-e jelentése az emberek számára. Különösen, ha mondjuk előtte még be is jelented: „Á, ez most nem Magyarországról szól, nem rólatok”. Vagy mi marad belőle, ha mondjuk Nyugat-Németországban csináljuk, ahol jó-



formán semmit sem jelent az embereknek, illetve valami másra vonatkoztatják, mondjuk a másik Németországra, a keletre⁶. Valósággal tesztelni lehet az embereket. A politikai színház az utcáé, a legtöbb munkánkat erre a „színpadra” szántuk.

R. J.: *Miben érzi a különbséget a zárt színházi és utcaszínházi szituáció között?*

P. S.: Nehéz ezt világosan megkülönböztetni. Nyilván más a hanghordozás minősége és a koncentráció foka. Ez nyilvánvaló. Mi utcaszínház vagyunk, legjobb és legfontosabb előadásaink csak szabadtéren játszhatók. A Domestic Ressurrection Circus-hoz

vannak olyan bábjaink, melyek 15 méter hosszúak, például az a vadállat, melyet a legutóbbi Circus-hoz készítettünk. Aztán szép és igazán drámai szituáció az is, hogy mit szól hozzánk az időjárás. Például amikor mossa az eső a bábjainkat, az a kérdés, hogy hagyjuk-e odaveszni őket és folytassuk, vagy álljunk le és mondjuk azt a közönségnek: menjetek haza. Legtöbbször úgy döntünk: O'key, csak hadd essen, ázzon csak el minden és mindenki!

R. J.: *Sokat utaznak. Milyen különbséget tud érzékelni az egyes nemzetek, kultúrák reagálásában?*

P. S.: Főként Európában fordulunk elő, de rövid időre Afrikában és Ausztráliában is megfordultunk már. Nagyok a különbségek még Európán belül is. A két szélsőség például Lengyelország és Németország. Amerika többé-kevésbé homogén. Colorado, San Francisco vagy Chicago között kicsi a különbség. Amerikában, ebben a hatalmas országban az a szép, hogy sok ember kaphat arra, hogy csatlakozzon hozzánk és az ideje egy részét ránk áldozza. A mi tevékenységünk nagyrészt ezekre a vállalkozó szellemű emberekre épül. Pénzt sosem tudunk felajánlani nekik. Alakítunk mondjuk egy kis magot, aztán ahhoz, hogy meg is csináljuk, amit elterveztünk, szükségünk van még vagy száz emberre – és általában meg is találjuk ezeket az embereket. Valamennyien önkéntesek. Szóval működik a dolog, nekünk legalábbis általában sikerülnek ezek az akcióink. Itt Európában sokkal inkább szakmára koncentrált a hozzáállás. Azt akarom ezzel mondani, hogy elsősorban színházi emberek jönnek, akik jelenlétük ideje alatt talán jobban összpontosítanak a dologra, de valahogy nem érzékeljük azt a „civil” közeget, amelyre pedig nagy szükségünk van. Az európai

⁶ Nyugat-németországi, kelet-németországi: 1987-ben még ketté volt választva Németország, keleti fele a szovjet blokkhoz tartozott, nyugati fele a NATO-hoz.

és amerikai közönség között nagy különbséget nem érzek. Idevágó friss élményem például, ami ma (1987. október 27-én – a szerk.) a Váci utcában, azon a kis parádén történt. Jólöltözött, gáláns urakat és hölgyeket láttam magam körül, akik bármilyen sterilen is viselkedtek, kedvesek voltak a számomra. És láttam, hogy mennyien szakítják meg feltehetően céltudatos útjukat, hogy felénk forduljanak és kövessenek bennünket. Jólesett. Vagy vegyünk egy ipari várost, például Poznaánt. Ennél szürkébb, mocskosabb várost még életemben nem láttam, rendkívül lehangoló. Az égolt fekete a koromtól, a levegő savanykásan bűdös. És mikor kimentünk az utcára, az emberek jöttek utánunk, csak jöttek, csillogó szemmel.



R. J.: *Huszonöt éve rója az utcákat piros-fehér csíkos overalljában, méteres cilinderral a fején, két-három méter magas gólyalábakon. Mi készíti a járókelőket, hogy kövessék önt és az embereit? Van A tűzoltó élete és halála című, itt játszott előadásában egy jelenet, ahol a tűzoltó-báb teste belülről megvilágosodik, látjuk a szívét, amelybe egy kéz kalapáccsal szöget üt. Számomra ez volt az előadás legszemélyesebb pillanata, és úgy érzem, köze van ahhoz, amit az imént kérdeztem.*

P. S.: Olyan nyelvet kell találni, mely képekben szerveződik, és mond is valamit az embereknek – hiszen nem magadhoz beszélsz. Maga a folyamat, amíg a képig eljutsz, és ahogy aztán ez a kép elkezd beszélni, most már hozzád is – nos, ez nem olyasvalami, amit teljes egészében előre ki lehet találni. Engedned kell, hogy ezt a folyamatot a maga logikája működtesse. Ez a kép akkor megtanít téged valamire, mond valamit a nem-logikus logikáról, arról a logikáról, melyet a racionálissá átnevelt ész nem egykönnyen tud felfogni. Kissé nehéz ezt szavakban kifejezni, azt állítani, hogy az általad említett kép ezt meg ezt jelenti. De ha mondjuk megváltoztatnánk ennek a jelenetnek a címét, akkor is rá fogsz találni arra, hogy személy szerint neked mit jelent.

R. J.: *Az említett jelenetnek ezt a címet adta: The Fireman's Loosing Heart, vagyis Elveszti a szívét a tűzoltó, de ebben mindenképp benne van az is, hogy összetörik, meghasad a szíve, tehát az, hogy beletörődik, feladja, összeroppan stb.*

P. S.: Igen. Minden nyelvben más ennek a jelentésköre, kontextusa. Az angolban egyfajta pánikot is jelent a losing heart, valami nagyon sajátos fordulatot, ami talán nem is illik pontosan a szög és kalapács képéhez. Az általunk ismert nyelveken elég nehéz és problematikus „címeikkel” ellátni mindazt, ami a színpadon képként jelenik meg. Jelentse a kép (és a címe) azt, hogy meghal? Vagy hogy kimerült a harcban? Mondjuk azt egyszerűen, hogy *A tűzoltó feladja.*

R. J.: *Önnek mi a személyes viszonya ehhez a pillanathoz, vagyis a „feladás” gesztusához?*

P. S.: Hogy erre a kérdésre milyen választ adsz, az attól függ, hogy mennyi reményt fűzöl a világ fennmaradásához. Ma valószínűleg csak negatív dolgokat tudnék mondani erről. Nekem azért az átlagosnál még több hitem maradt abban, hogy ennek a bolygónak – akárhogyan is bánik ma vele az emberiség – azért még lehet jövője. Mindazok, akik felfogják – velem együtt –, hogy rosszul bánunk vele, és megpróbálják lefogni azoknak a kezét, akik ma a világ dolgait igazgatják, szükségképpen keserűek és lemondóak. Többnyire ki is mondják: nincs remény. De mint egy olyan harcos, aki embereket toborzok magam köré, alkotásra inspirálok őket, én semmiképpen sem állhatok azok közé, akik feladják. A Tűzoltó, miután feladta, meghal. De a szelleme feltámad és tovább él. Ez a tiszta igazság bárhol és bármikor. Hiszen az élet itt a földön semmiség ahhoz az eszméhez képest, amit elvetsz, elültetsz. A világ ma mindenképpen lestrapált állapotban van. A nyugati világ egyértelműen ilyen a számomra. A szocialista országok problémái annyira speciálisak, hogy az emberek talán nem is látják, hogy az igazi dráma sokkal magasabb szinten játszódik, mint a szocializmus és a kapitalizmus ütközete. Maga az egész emberi civilizáció áll szemben egy nagy dilemmával: a folyamatos önpusztítás megállítása ma a legnagyobb kihívás.

R. J.: *Konkrét felkérésekre is készit előadásokat?*

P. S.: Vermontban sok ünnepet rendeztem. Nyaranta a helyi tanács kér fel egy-egy parádé megrendezésére. Mindig volt és van körülöttem annyi ember, amennyire ehhez szükségem van. A régiek – akikkel hosszú évekig együtt dolgoztam – is visszajárnak és újra bekapcsolódnak. Sohasem „szerződünk” túl hosszú időre. A hosszú együttlét valahogy megrontja a dolgokat. Tíz éven keresztül volt stabil társulatom, és paradoxon, de „túl jókká” váltunk mind. Aztán van, aki házasodik, több pénzt akar keresni, saját lakást szeretne, nem egy vidéki farm kicsi szobájában akar élni, ahol semmi más nincs, csak a színház.

R. J.: *Ön egyike azoknak, akik, ha megváltozott formában is, de képesek fönntartani azt a műhelyt, melyet megteremtettek. Milyen a kapcsolata az amerikai színházi szakmával?*

P. S.: Semmilyen. Nem hívnak bennünket, a kritika sem igen figyel ránk, vagy ha igen, többnyire negatívan viszonyul hozzánk. Nem tartanak fontosnak bennünket, csak olyan valakiknek, akik a hatvanas évekből maradtak itt. De nehogy azt higgye, hogy ez engem zavar! Jól van ez így.

R. J.: *Pedig sokan ma is azokhoz a forrásokhoz szeretnének elzarándokolni, melyek a hatvanas években fakadtak.*

P. S.: A hatvanas évek végének New Yorkja rendkívüli hatással volt ránk. Ott volt például Robert Wilson az első előadásaival. A múlt évben (1986-ban – a szerk) feleségemmel elmentem Bostonba, hogy megnézzem a legújabb munkáját. Rettenetesen rossz volt, jelentéskéltüli. Füst és füst. Sok-sok jegyzett avantgárd művész létezik, aki „távolságot” tart a dolgoktól, az emberi értékektől, és olyasvalamit akar

csinálni, aminek az anyaghoz, a valósághoz nem sok köze van, amivel képtelenség bármit is mondani. Ezek a művészek csak a hatásra vadásznak – elkésztő ezt látni.

R. J.: *Lát-e olyan jeleket, melyek arra utalnak, hogy valami meg fog változni a kultúránk értékrendjében?*

P. S.: Ma minden a politikusok kezében van. A tét a túlélés. Hová tart a civilizációnk, hogyan elégíthetők ki az alapvető szükségletek? Lesz-e ivóvizünk, kegyerünk, levegőnk? – Természetes, hogy ezek a kérdések sokkal nagyobbak, mint amelyekről a politikusoknak sikerült elhíttetniük, hogy fontosak. És biztató, hogy sokan – és főként a fiatalok – felismerték az igazi kérdéseket, és talán hamarosan újra magasba lendíthetjük a kezünket, és végigrohanhatunk az utcákon ilyesmit kiáltva: „Álljatok meg! Legyen vége a vizek szennyezésének! Levegőt! Legyetek óvatosak! Nézzetek körül!” De ennek még nem jött el az ideje. A katasztrófa már nagyon közel van hozzánk. Kaliforniában például már tudják, hogy a következő évtized legnagyobb problémája a vízhiány lesz. Nálunk, Vermontban meg a fák haldokolnak. Erdeinkben a fák kilencven százaléka gyógyíthatatlanul beteg. Azt nem mondhatjuk, hogy őrizték meg a fákat, hiszen a létra, melyet a piacon veszel, belőlük készült. Szükségünk van-e mindenre – ezer és ezer apró tárgyra, eszközre, ami körülvesz bennünket, amit használunk? Nem lehetne-e egyszerűbben, másfajta életstílusban élni? Ha továbbra is úgy élünk, ahogy most, ugyanezzel a fogyasztói attitűddel, ha ez a civilizáció tovább pörög önmaga körül ebben az őrületben, akkor hamarosan mindannyian elpusztulunk. Ez öngyilkosság volna. Észbontó, hogy mindemből ki akarjuk iktatni magunkat. Pedig egy csomó mindent automaták nélkül is meg lehetne csinálni – szebbre és tartósabbra. De nem megy! A kísértés óriási. A civilizáció kezdedbe ad egy gépet, és ezzel még a vágya is végképp kihúny belőled annak, hogy magad csinálj meg valamit.

Regős János fordítása

“Stopping Unceasing Self-destruction is the Greatest Challenge Today.”

János Regős in Conversation with Peter Schumann

János Regős talked to founder and artistic director of Bread and Puppet Theater, Peter Schumann (b. 1934) when he first visited Hungary with his company as a participant of the 5th International Meeting of Physical Theatres, organized by Szkéné Theatre, in 1987. The interview presents Peter Schumann’s career in theatre, the mission statement of Bread and Puppet as well as its world-renowned event, *Domestic Resurrection Circus*, held each year up until 1999. Regős, the then artistic director of Szkéné Theatre, asks questions about the master’s experiences in Budapest, the visual language of the giant-puppet performance *Life and Death of the Fireman*, which premiered here, and what he thought of the audience at their flashmobs on the streets of the capital. By publishing this conversation, our journal pays tribute to Peter Schumann on the occasion of his inauguration as an honorary doctor at Concordia University on his 85th birthday in June 2018 (the artist’s inaugural speech is published in the appendix to the interview).



EUGENIO BARBA

Hogyan válik valaki színésszé?

(2. rész)¹

A guru, a sensei, a ta shi, a tudás idős mesterének ázsiai hagyománya

Ázsia és Európa színházi gyakorlatában a folyamatosság és a változás magvai egy olyan helyzetben eresztettek gyökeret, ahol a tanulás valóságos munkaszituációban zajlott, és nem vált el a szakma nyilvános gyakorlásától. A tanulás folyamata pragmatikus volt, és a családon vagy társulaton belül az ismétlés, a variáció, a vetélkedés napi rutinjába integrálódott. Ázsiában a hagyományos színházakban a képzés egyfelől a mester, a *guru* (India), a *sensei* (Japán), a *ta shi* (Kína) szakmai autoritásán, másfelől azon a hagyományon (vagy az azzal való szakításon) alapult, melyet ezek a mesterek képviseltek.

Ázsiában a mester és a tanítvány viszonya a szülő–gyerek viszonyt modellezte (gyakorta ma is ez a helyzet), egy olyan kultúráét, ahol a szülők autoritása abszolút és megkérdőjelezhetetlen, ami egyben azt is jelenti, hogy utasításaik morális imperatívuszt képviselnek. Számos esetben ez a biológiai szülők és gyermekeik közti viszony kérdése. Más esetekben a mester 'adoptálja' a választott tanítványt, a gyermeknek adván a maga saját családi nevét, és így alkotva valóságos dinasztiát, ahogy ez a kabuki, a No színház és bizonyos színész- és táncos-családok esetében történik Balin és Indiában. A nagy kabuki színészek hosszú dinasztikus sorban követik egymást, és ugyanúgy sorszámokkal különböztetik meg őket, mint a királyokat és pápákat, jelezve, hogy az egymást váltó generációk mindvégig egyetlen családfához tartoznak: I. Ichikawa Danjűrő, II. Ichikawa Danjűrő, III. Ichikawa Danjűrő, egészen a XII-ig, 1660-tól napjainkig.

A tanulás többnyire gyakorlati rutinmunkából áll, a mester által megtestesített szakmai normákkal való azonosulásból és azok pontos követéséből. A ta-

¹ Eugenio Barba – Nicola Savarese: *The Five Continents of Theatre. Facts and Legends about the Material Culture of the Actor*. Brill Sense, Leiden – Boston, 2019, 161–166 old.

nítvány szakmai feladataihoz néha még a szülő/mester és gyermeke közti családi kapcsolatból adódó napi szükségletek ellátása is hozzátartozik. Viszonzásképpen a szülő/mester felelősséget érez a fiú- vagy lány-tanítvány fejlődéséért, és nem pusztán csak a szakmai képességeit illetően.

A válogatás folyamata személyes jellegű: a diák választja mesterét és a mester a diákjait. Mielőtt a végső döntés megszületik, egy hosszú kiválasztási procedúra teszi lehetővé, hogy napvilágra kerüljenek mindkét fél potenciális érdemei és gyengéi. Ez szöges ellentétben áll azzal, ami bármely földrész modern színházi iskoláiban történik, ahol a felvételi vizsga maximum egy órán át tart, és megpróbálja figyelembe venni a felvételiző diák tehetségét, érettségét, korát, előző tanulmányait és a művészet iránti fogékonyságát.

A mester és tanítvány közötti hagyományos viszony a *'tanulás a megcselekvés révén'* nem csak három vagy négy évre korlátozódik, hanem szakaszok lassú egymásutánja során alakul ki, ami lehetővé teszi a tanítvány számára, hogy magába szívja és birtokba vegye a mesteriséget. A mesterség itt nem csupán készségekből áll, hanem egy olyanfajta intuitív tudásból is, amelyre nincsenek szabályok. Nincs didaktikus rendszer vagy formalizált tanítási metódus arra, hogy amikor egy bizonyos anyaghoz elérkeznek, mennyire ragaszkodjanak egy-egy részlethez, hogy a próba során hogyan jussanak túl egy holtpontra, vagy hogy miként kezeljenek valamely, a munkakapcsolat során felmerülő konfliktust.

Ha igaz az, hogy a színész művészetét nem lehet tanítani, és hogy néhány ember azért mégis kitanulja, ez azt jelenti, hogy a munkakörnyezeten belüli viszonyok jellemzői többé-kevésbé lehetővé teszik a szcenikai tudás elsajátítását.

Sok hagyományban, mint például az ázsiaiban és a klasszikus balett esetében, a képzés néma aspektusára helyeződik a hangsúly, ahol is a szavakat feleslegesnek tartják. A készségek és értékek, melyeket a tanuló fokozatosan elsajátít, nem szükségképpen adhatóak vissza pontos formulákkal. Amikor egy képzés sikeres, a diákok jóval többet tudnak, mint hiszik. Csak később, amikor már maguk is készen állnak arra, hogy tanárrá váljanak, kezdenek rákérdezni azokra az elvekre, amelyeket elsajátítottak.

A mestereknek – a guruknak – nagyon sok arcuk van. Ők a technikai tudás birtokosai és szellemi vezetőik is egyben, szakmai és morális tekintélyek, mesterek és szülők egyszerre, akik egy működő társulatot vagy családot irányíta-



Az akkulturáció útja. Tanulás a Pekingi Operában (1950 körüli fotó a könyv 161. oldalán)

nak. Ők az alkotás minőségének megkérdőjelezhetetlen elbírálói, így biztosítva, hogy a tanítvány ne a publikum ingatag és bizonytalan ízlésének legyen kénytelen megfelelni. A tapasztalat átadásnak ez a módja manapság 'archaikusnak' tűnik, és ellentétes a modern társadalmat irányító kritériumokkal. Megőrzése nehézkes, kivételesnek és egzotikusnak is tartják. Azok, akik manapság a színházi szakmát tanulják, ritkán képesek ellenállni a kísértésnek, hogy egyszerre sokféle dolgot csináljanak, és mindezt kapkodva, idejüket, tantervüket és a választott utat előre beprogramozva. Ez egy olyan gondolkodásmód eluralkodását jelzi, mely szerint a saját egyéniség megléte azt jelenti, hogy az egyén *külső befolyás nélkül cselekszik*, ahelyett, hogy állandóan *megküzdene* ezekkel a hatásokkal. Hamarosan nem lesznek többé igazi guruk, nem azért, mert eltűnnek, hanem mert a működésüket lehetővé tevő körülmények többé már nem léteznek.



Az akkulturáció útja. Tanulás a klasszikus balett-iskolában – ez a tantárgy 1968-ig kötelező volt a színházi iskolákban (1930 körüli fotó a könyv 161. oldalán)



Az inkulturáció útja. Hangos olvasás-óra a Barcelonai Katalán Drámai Művészeti Iskolában, alapítva 1913-ban; ma ez a Színházi Intézet (1920 körüli fotó a könyv 161. oldalán)

A kollektív guru európai hagyománya

A nyugati színházi hagyományban, mely kiindulópontként az inkulturáció útját választja, soha semmi olyasmi nem létezett, ami összehasonlítható lenne az ázsiai képzéssel, mely a guruval való kapcsolaton alapul. Igaz, a nyugati színház történetében gyakori, hogy úgy tűnik, mintha a szakmai tapasztalat a szülőkről a gyermekekre szállna, hiszen számos előadóművész származik színházi családból. De még ha a színészeket látszólag családi keretek között képezték is, a tanulási folyamatból akkor is hiányzott az az intenzitás és az a kockázatokat rejtő viszony, mely a tanítvány és a guru közti köteléket Indiában és Japánban jellemzi.

Mindazonáltal létezett egy guru: egy kollektív guru.

Lássuk, mi történt, amikor egy színészt egy nyugati társulaton belül képezték ki, és aki aztán ebből

a társulattól egy másikba lépett át. A tanulási folyamat nem vált külön a szakma gyakorlásától. A környezet a maga hierarchiájával, létezési módjával, szokásaival, hallgatóságos viselkedési szabályaival formálta a tanítvány mesterséggel kapcsolatos attitűdjét. Mindez a művészi minták széles skáláját biztosította számára, melyek egy része a rutinon, más része pedig a kivételes eredetiségen alapult. Ezeket kéznívű társnyitól közelségből figyelhették meg estéről estére, hónapokon és éveken át, ami megnyitotta számukra a választások és összevetések lehetőségét.

Kezdetben a tanuló utánzott. De eldönthette, hogy később milyen irányban halad. Így egy kiváló példaként tartalmazó kontextusban fedezhette fel a maga számára a tanulás módját. Az utánzott elemek kombinációjával, innen-onnan való kiválasztásával és átszerkesztésével képessé vált arra, hogy eredeti hatást érjen el.

A tanítvány először kis szerepeket játszott (egyfajta segédmunkás volt, és mint ilyen, szenvedett a kizsákmányolástól) mindaddig, míg szembe nem került egy fajsúlyos szerep kihívásával, ami aztán karrierje kibontakozásához szolgált alapul. Nem volt mestere, aki saját idejét és szakmai vágyait neki szentelte volna. Színésztársai – köztük a nála tapasztaltabbak és ügyesebbek – időről időre el-elejtettek számára néhány jó tanácsot vagy egy-egy gyakorlati információt. Ez a tanítás igen szűkszavú formája volt, időnként egy-egy morzsa, sokféle, gyakorta ellentmondásokkal teli hangnemben, amelybe belekeveredtek a közöny megnyilvánulásai, a nézők részéről pedig az elismerés vagy a rosszállás kifejezése.

A fiatal színész két különböző közönség jelenléte által formálódott: a nézőközönség és a színésztársak közönsége által. Az előbbi hamar tapsolt vagy fújolt, és kegyetlen volt a maga közönyével; az utóbbi, a színészeké szkeptikusabb és óvatosabb volt; ismervé a mesterség trükkjeit nehezen lehetett meglepni vagy meggyőzni, számtalan lehetőség állt a rendelkezésére kimondatlanul is, hogy felfigyeljen a részletekre és a szimptomákra, és hozzá volt szokva a közönség ízlésével szembe forduló, megalkuvás nélküli harchoz. Az idősebb színészek nyelve, információi és magyarázatai hozzájárultak a fiatal, tapasztalatlan színész (aki mai szóval 'egy reflexív gyakorló') *reflexió-az-akcióban-jának* (*reflection-in-action*) a kifejlesztéséhez.

A 'kollektív guru' szigora nem a mester/szülő személyében jutott kifejezésre, hanem a fárasztó rutin során, ahol kevés idő jutott az elmélyülésre és a bátorító szavakra, és amikor egy technika vagy egy mesterségbeli titok elsajátításáról volt szó, úgy tűnt, senkit sem izgat a tanítás, amire a 'lopni' szó egyébként is jobban illett, mint a 'megtanítani', s ahol a számtalan karakter eljátszása csak eszköz és bizonyíték volt arra, hogy az illető halad előre a pályán, és ahol szinte minden este szembe kellett néznie a rettenetes közönséggel.

A kollektív guru szituációja szerencsétlenné és kaotikusnak tűnik, ha összevetjük azzal a másikkal, melyet a mester/szülő jelenléte jellemez. Ugyanakkor meglepetéssel nyugtázzuk, hogy ez a kollektív guru a látszat ellenére megfe-

lelően szolgálta ki az inkulturáción alapuló tanulási folyamatot, ahol az egyetlen rögzített elem a repertoárból származó szöveg volt. A szigorú mester–tanítvány viszony itt kontraproduktív lett volna. A tanulás csak megpróbáltatásokon és hibákon keresztül történhet, az autodidaxis kanyargós útján. Az autodidakta tanulási módot úgy lehetne meghatározni, mint egy olyan mesterrel való dialógusra való képességet, aki nincs jelen. Ez a képesség az előfeltétele, hogy észrevegyük, fáradságos munkával kiválogassuk azt, ami hasznunkra válhat abból a sokféle információból, szabályból, találkozásból, félreértésből, viszonyból és konfliktusból, amelyek közepette az életünk zajlik. Ez mindenek előtt azt követeli meg, hogy makacsul ragaszkodjunk valami olyasmihhez, amit elsőre az ember nem is tud felfogni.

Manapság az ipari társadalomban zajló fejlődés és annak ideológiája azt az illúziót kelti, hogy a színész tanulási folyamata mindannak az elsajátításából áll, amit a tanárok egy metódus és egy hatékony didaktikai program alapján kidolgoztak.

Az első színházi iskolák

A tizennyolcadik század óta az olyan felvilágosult értelmiségiek, mint Voltaire, Diderot, de különösképpen Jean-Baptiste D’Alambert a színházi iskolák alapítását eszköznek tekintették a színészek ambivalens morális és társadalmi státuszának felértékelése érdekében. Motivációik a következők voltak: a színészek társadalmi marginalizációja nem a szakmájuk következménye. A színészek szakmája azért marginalizált, mivel tagjait a marginalizáltak közül választják ki. A színészek mint olyanok sohasem alkottak egy tiszteletre méltó és megbecsült társadalmi réteget. Többségük továbbra is a megvetett, alkalmazkodni képtelen és aszociális rétegekből fog verbuválódni mindaddig, amíg ahhoz, hogy színészekké váljanak, el kell hagyniuk a családjukat, ki kell vonulniuk a civil társadalom mindennapjaiból annak érdekében, hogy csatlakozhassanak egy vándor színtársulathoz. Az az iskola, amiről a felvilágosodás entellektüeljei álmodtak, sohasem született meg a valóságban.

Az első színházi iskolák a tizennyolcadik században jelentek meg Európában (az első ilyen iskolát 1673-ban alapították Oroszországban). A tizenkilencedik században számuk gyarapodott. Néha a nagyobb színházak ezen iskolák elvégzését már előzetes feltételnek szabták ahhoz, hogy színészeket szerződtessenek. Ilyen volt a Párizsi Konzervatórium (Paris Conservatoire), amely kapcsolatban állt a Comédie-Française-zel, vagy az az iskola, mely a szentpétervári² Alekszandrinszkij Színházhoz kapcsolódott. Néha ezek egészen kis akadémiák voltak, melyekben tapasztalt színészek tanították a színészmesterséget amatőrök-

² Az Alekszandrinszkij Színházat Barba „moszkvaiként” nevezi meg a könyvben – ez tévedés! Ez a színház szentpétervári alapítású (– *a ford.*)

nek, épp úgy, ahogy a zenészek, énekesek és balett táncosok leckéket adtak a gazdag családok gyermekeinek. Tartottak színészmesterség órákat a konzervatóriumokban és a művészeti akadémiákon is, arra a feltételezésre alapozva, hogy az operaénekeseknek is érteniük kell a színészethez, és viszont: a festők, valamint a szobrászok is jobban tudják ábrázolni a történelmi, mitológiai és bibliai hősök szenvedélyeit és cselekedeteit, ha némi fogalmuk van a színészet fortélyairól.

Ezen iskolákkal, osztályokkal, kurzusokkal egy időben egy egész írástudó csapat állt elő a színészetéről, a szavalásról, a szónoklattanról szóló értekezésekkel, néha – ahogy akkoriban mondták – a színpadi művészet 'filozófiájával'. Tudósok, filozófusok és fiziognómiával foglalkozó kutatók írták ezeket (ide sorolhatók Sainte-Albine értekezései, Diderot *Színészparadoxonja*, Engel *Levelek a mimikri-ről* című műve, csakúgy, mint számos híres tizenkilencedik századi színészé). Ezek a tudósok és könyvek egyfajta pedagógia ködfátylat vontak a szakma köré, ami a színháztörténészek számára persze érdekes. Egészében véve azonban csekély hatással voltak a színészek gyakorlati életére, akiknél a tanulás módja elsősorban azt a vonalat követte, melyet az előzőekben a kollektív guruval jellemeztünk.

Másfelől viszont ez a 'pedagógiai ködfátyol' a huszadik században új hangsúlyok, ambíciók és perspektívák révén tett szert befolyásra. A huszadik század volt az, amikor a színészképzés lett dominánssá, távol a mesterség napi rutinjától és annak a környezetnek a befolyásától, melyet a klisék, a sztereotípiák jellemeztek, és az a kényszer, hogy a színész idő előtt lépjen fel a 'világot jelentő deszkákra'. A színészképző iskola anélkül ajánlotta fel a pályára lépés lehetőségét és egy eredményes tanulási folyamat végig vitelét, az egyéni alkotói tehetség fejlesztését, hogy a társulatok rendezői/igazgatói a kezdő színészt anyagilag kizsákmányolták volna. Az iskola helyettesítette a társulatot, és a didaktikai program betöltötte azt a funkciót, melyet azelőtt a környezet látott el. Miközben az iskolában való tanulás lett a legfőbb követelmény, az autodidaxison alapuló környezet olyannyira abnormálissá vált, hogy egy színész szakmai identitását már csak azon mérték, hogy rendelkezik-e diplomával.

A jelen színiiskolái

Manapság az iskola fogalma alatt különféle és gyakorta egymással összehasonlíthatatlan realitásokat értünk: az állam által szervezett intézményeket általános, a szakmára felkészítő programmal; profi színészek és rendezők által indított hosszabb tanfolyamokat olyan helyeken, ahol egy ismert (már nem élő) rendező módszerét, vagy a színészet egyik fontos ázsiai stílus-hagyományát tanítják.

A kereslet–kínálat gazdasági törvénye – egyfelől azok részéről, akik meg akarnak ismerkedni egy színházi gyakorlattal, másfelől azok részéről, akik úgy gondolják, hogy alkalmasak ennek átadására – tette lehetővé ezt a megsokszorozódást. A huszadik században a 'módszerek egész piaca' bukkan fel, ahol a



Tanulás Ázsiában
(Pekingi Opera, iskola Balin)



A nyugati hagyományok (LAMDA – London Academy of Music & Dramatic Art és Paris Conservatoire, képek a könyv 163. oldaláról)

különböző 'mestereket' és hagyományokat úgy kezelik, mint bármilyen más tárgyat. Az iskolák vagy workshopok házigazdái azt állítják, hogy programjukkal képesek bevezetni a növendéket Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Mihail Csehov, Piscator, Brecht, Decroux, az Actors Studio, a The Living Theatre, Grotowski, a kathakali, a No vagy a Pekingi Opera módszerébe.

A formalizált módszer megléte önmagában nem garantálja a sikert azok számára, akik egy bizonyos eredményt szeretnének elérni. A módszer szó szerinti értelemben egy utat jelent: egy olyan folyamatot, amely egy bizonyos kontextust, időtartamot, habitust, stabil viszonyokat és állandó jelenlétet igényel annak érdekében, hogy működhessen. Az iskolában tökéletesen meg lehet tanulni, hogyan adjuk elő egy indiai vagy balinéz táncdráma mozdulatsorát, illetve hogyan játszunk el a Pekingi Opera vagy egy kabuki-előadás adott figuráját. Ezekben az esetekben van valami konkrétum, ami megtanítható. De csak annak az árán, hogy sterilizáljuk, meg nem másítható formára redukáljuk azt a konkrét valamit, mely idővel éppen azért változik mégis el, mert a reprodukálás során mindinkább elve-

szíti eredeti, tökéletes mivoltát, és mert törekszünk is a leegyszerűsítésére, illetve az eltérések kihangsúlyozására. A változás a hagyomány éltető eleme, ami a megőrzés és a megújítás dialektikáján alapul. Ez a dialektika csak akkor jön létre, amikor vannak olyan művészek, akik képesek a rejtett tudásukban gyökeröző formák újraalkotására, néha még akár felismerhetetlenné is téve ezeket. A színházi iskolák didaktikai programjai nem elégségesek, mivel csak szabályokba foglalt, formalizált tudásra tesznek javaslatot. Az ilyen programok a jéghegy csúcsán próbálnak gyökeret eresztetni, és nem törődnek a tudás víz alatti tartományával, ami pedig értéket hordoz és felelősséggel jár: ez mozgatja a diák belső folyamatait, személyes mitológiájának és szakmai felettes énjének létrejöttét.

'Iskola-színházak': stúdiók, workshopok, laboratóriumok

Nyugaton a huszadik század a színház-pedagógia kora volt. Soha nem ébredt még ilyen erős vágy arra, hogy színészeket neveljenek és hogy megteremtsék a képzés formáját. Eléggé különös, de a huszadik század által ránk örökített leg-



Gyakorlatok a Grotowski Laboratóriumban
(Lengyelország, 1963)



Gyakorlatok az Odin Teatretben
(Dánia, 1967, fotók a könyv 166. oldalán)

életképesebb színész-pedagógiai hagyományok nem a színházi iskolákból erednek, hanem Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Vahtangov és Mihail Csehov stúdióiból, Copeau Vieux-Colombier Színházából, Dullin műhelyéből, Craig, Appia, Fuchs, Osterwa projektjeiből, Piscator workshopjaiból, a Decroux iskola-laboratóriumából, a The Living Theatre-től, Grotowski Teatr-laboratóriumából, az Odin Teatret színészei által évtizedeken át vezetett állandó tréningekből.

A Nagy Színházi Reform élharcosai éppen a nem konvencionális színházakban hoznak létre egy másfajta képzési hagyományt. Mi volt a rejtett mozgatórugója ezeknek a pedagógiai erőfeszítéseknek? Az vágy, hogy megfeleljenek a környezet és a hagyomány komplexitásának és teljességének. A szokásos színházi iskoláktól eltérően a Reformerek megértették, hogy eltűnhet ugyan a tanulás összes hagyományos formája, de meg kell maradjon annak a lehetősége, hogy egy olyan környezetet hozhassunk létre, ahol a tanulás nem egy tanulmányi programon, hanem egy étosz átadásán alapul. A Reformerek, mindegyikük a maga módján és az idők trendjével dacolva, egy ilyen értelemben vett környezetet próbáltak kialakítani.

Meglehet, hogy ezek az egymástól eltérő környezetfajták – mint például az 1968 után világszerte szaporodó csoportokéi – kis méretűek voltak, és csak néhány emberből álltak, de ezen sejtmagokat egy igen változatos összetevőkből álló színházi kultúra koncentrikus körei vették védelmükbe: színészek, táncosok, zenészek, drámaírók, a képzőművészetek szakértői, építészek, mesteremberek, tudósok, értelmiségiek, akiket érdekelt az előadó-művészetek történeti és elméleti kutatása, valamint a szenvedélyes és hozzáérteni akaró nézők. Ezek a körülmények keltették életre azo-

kat a 'kis hagyományokat', melyek nem egy ősrégi történetben gyökereztek – illetve egy olyanban, amelyet valaki ősréginek gondol –, és fiatalságukat egy transzkulturális vagy jobban mondva egy transz-stiliztikai dimenzióval ellensúlyozták.

Ezen újfajta realitás mögött egy olyan tudáskép húzódik meg, mely nem információk sorát tartalmazza, hanem a tudás kibontakozásának a folyamatát. A tanulásra itt nem úgy gondolnak, mint egyezményesen rögzített kompetenciák elsajátítására, hanem mint folyamatosan kísérletező kutatásra az előadó-művészi mesterség területén. A pedagógiai paradigma helyére a tudományos laboratórium lép, és többé már nem lehet különbséget tenni az 'iskola' és a 'színházi csoport' között.

A színházi struktúra és az azt körülvevő társadalmi rendszer változó feltételei között e színház-iskolák adekvát megoldással szolgálnak a képzés alapvető problémáira. A színház-iskola nem alapulhat egyedül a tantervekben rögzített és rendszerezett tudásra, hanem alapoznia kell annak a mélyen rejlő tudásnak a felszínre hozására és gondozására is, mely ott munkál minden egyénben – mindarra, amit anélkül tud, hogy tudná, hogy tudja. Az iskola-színházak az individuumot emberi lényként fogadják, nem pedig pusztán úgy, mint leendő szakmabelit. Ez az ambíció – vagy illúzió –, az tudniillik, hogy megváltoztassák az 'emberi lényt' vagy hogy 'dolgozzon valaki önmagán', egyike azon utaknak, melyeknek révén a szakmai tudás mélyre merült és rejtett elemeinek megtermékenyítő volta tudatosan jut kifejezésre. Ebből a perspektívából kell szemlélnünk a gyakorlatokon alapuló tréning bevezetését, a praxisnak azt a formáját, mely mindeddig hiányzott az európai színészképzésből.

A gyakorlatok paradoxona

Amikor Sztanyiszlavszkij, Mejerhold és munkatársaik kitalálták e gyakorlatokat, egy pedagógiai fikcióban gondolkodtak. Gyakorlataik olyan benyomást keltenek, mintha valami fontos dolgot céloznának meg velük, ám ezekben semmi közös nem volt a színházi iskolákban zajló kurzusokkal, ahol a diákok énekelni, beszélni, vívni, balettezni tanultak, vagy előadtak részleteket, illetve egész darabokat a nemzetközi repertoárból. Ezek mind olyan készségek, melyeket később felhasználhattak a pályájuk során. Sztanyiszlavszkij és Mejerhold gyakorlatai eleinte a hagyomány és a józan ész szemszögéből aberrációnak számítottak, mert nem volt könnyű belátni, hogy mi hasznuk lehet a színész számára. Mi értelme volt ismételtetni olyan dinamikus sémákat, melyek nem álltak közvetlen kapcsolatban a szokásos próbákkal, melyek nem egy karakter ábrázolására és arra fókuszáltak, hogy közvetlen hatást gyakoroljanak a nézőkre? Miért pazaroltak annyi időt arra, hogy megtanuljanak és beépítsenek egy-egy gyakorlatot? Mik azok a rejtett értékek, melyekre Sztanyiszlavszkij, Mejerhold és a többiek, akik a tanításnak ezt a módját kidolgozták, felfigyeltek?

A gyakorlatoknak számos fajtája van, mindegyiknek más a célja: legyőzni az akadályokat és a gátlásokat, specializálódni bizonyos készségekben; megszabadulni a 'spontaneitástól', a beidegződésektől vagy modorosságoktól, elsajátítani az agy és az idegrendszer egy bizonyos módon való használatát. A gyakorlatoknak nem az a célja, hogy megtanítsanak a színjátszás hogyanjára. Gyakran még különösebb ügyességet sem igényelnek. Sokkal inkább a dramaturgia és a kompozíció modelljei egy organikus, nem pedig narratív szinten. Tiszta formák, melyek dinamikus fordulatok (peripeteia) kapcsolnak össze cselekmény nélkül, de olyan információkkal is be vannak oltva, melyek ha egyszer a színész révén testet öltenek, 'a színpadi mozgás lényegét alkotják', ahogy egykor Mejerhold a biomechanika kapcsán ezt megfogalmazta. Decroux szerint a gyakorlatok alapul szolgálnak ahhoz, hogy 'a jelenlét készen álljon az ábrázolásra'. A fizikai aktivitás révén a gyakorlatok lehetővé teszik egy ellentmondásokra épülő (paradoxikus) gondolkodásmód elsajátítását, kihívást jelentenek a mindennapi automatizmusokkal szemben és a hétköznapi túli (extra-daily) színpadi viselkedésben gyökereznek. Még a legegyszerűbb gyakorlat is sokféle variációt, feszültséget, hirtelen vagy fokozatosan megvalósuló intenzitásbeli váltást, ritmus gyorsítást tartalmaz, és a tér különféle irányokra és szintekre való felosztását feltételezi.

Egy adott gyakorlat rögzített formája a színész számára lehetővé teszi, hogy szellem-testének egészével gondolkodjon; hogy ezt a gondolkodásmódot egy valós (nem feltétlenül realiztikus) akció formájában tegye érzékelhetővé; hogy tiszteletben tartsa az eltervezett formát; hogy hangsúlyt helyezzen annak kezdő és végpontjára; tudatosítsa e forma különböző fázisait, váltásait, variációit és dinamikus fordulóit. A gyakorlatok végzésekor nem egy szövegen, hanem önmagunkon dolgozunk. Ilyenkor nem törődünk a sztereotípiákkal, a diákok női- vagy férfi mivoltával. Azzal tesszük próbára, hogy akadályok, divergenciák, ellenhatások sorával ütköztetjük őket; s amikor túljutnak rajtuk, saját határaikkal szembesülnek, ami fejleszti önismeretüket. A gyakorlatok önfegyelmet eredményeznek, ami a szakmai elvárások és szokások tekintetében autonómiát is jelent.

Ebben áll 'a színész munkája önmagán' eredeti és merész perspektívája, ami jelen van Sztanyiszlavszkijnál, Mejerhold biomechanikájában, Vahtangov és Mihail Csehov gyakorlataiban, valamint Decroux *figurák* és *attitűdök* sorozataiban. Ezek a pionírok egy olyan utat nyitottak meg, melyet aztán Grotowski, Brook, a The Living Theatre követett, és azoknak a kis nomád hagyományoknak a megalapítói, melyeket a hatvanas-hetvenes évek színházi csoportjai tartottak életben.

A Reformerek gyakorlatai mögött nem egy elsajátítandó és egy stílus által igazolt *tudás* áll, hanem a személyes elköteleződés egy olyan *tudás-folyamat* iránt, mely kerüli az ismétlést. Ez a folyamat teszi lehetővé, hogy a megszerzett tudás testet öltson, 'bensővé' váljon és második természetként működjön. Ez egy olyan metabolizmus³, amelyhez kedvező környezet kell.

³ Metabolizmus: anyag- és energiacsere (orv. és biológia)

Tanulás organikus környezetben

Vannak olyan környezet-típusok, melyek egy organikus folyamat révén alakulnak ki, míg mások mechanikus módon épülnek fel. Mechanikusan szerveződik a környezet, amikor egy társulat – a kasztingolás szabályait követve – egyszerre csak egy produkcióra szerződte a színészeit, alkalmazkodva a mai színházi produkciós rendszer eljárásrendjéhez. Sok állandó társulat rendelkezik mechanikusan kialakult környezettel. Ennek különféle résztvevői vannak (színészek, technikusok, rendezők, dramaturgok), akik hosszú időn át maradnak együtt, de vállalat-szerű szervezatként működnek, ami a munkafázisok és a funkciók merev megosztására épül.

Amikor egy szervezetet úgy definiálunk, hogy mechanikusan alakult ki, ez nem jelent negatív megítélést. Egyszerűen csak mondjuk, hogy ez a környezet az eredményesség szempontját szem előtt tartva szerveződik meg, és hogy a profilja meg a belső dinamikája azoknak a céloknak van alárendelve, melyeket elérni remél. Mély személyes motivációkat és emberi viszonyokat segíthet kialakítani, de ez csak egy kíváncsi, és nem automatikus következmény. Amikor a cél a produkció megbízható minősége, akkor az a lényeges, hogy egy jó szakértői csapatot verbuváljanak ennek érdekében, hogy ellássák a csapattagokat megfelelő eszközökkel, jól átgondolt tervekkel, és aztán oly módon folyjon a munka, hogy a köztük lévő kapcsolatok többé-kevésbé harmonikusan működjenek. Ezekben az esetekben az egyének szakmai tapasztalata a szükséges feltétel, de képzésük/tréningjük nem lehet cél.

A mechanikusan létrehozott környezet egyéb példái azok az iskolák, melyek szabályokon alapuló paradigmák, struktúrák és gondolkodásmód követői (a különféle tantárgyakra specializálódott tanárokkal, előre megtervezett kurzusokkal, vizsgákkal, diplomákkal). Egy ilyen szervezet megléte szükséges feltétel ahhoz, hogy ugyanazokat a kondíciókat garantálják minden egyes tanuló számára. Bármely iskola, mely uniformizált oktatást ajánl, személytelen. Lehet, hogy elkötelezett a kapcsolatok tekintetében, de ki kell hogy zárja a szoros személyes viszonyt a tanárok és diákok között. A tanulási folyamatot ezek az intézmények úgy fogják fel, mint egy folyamatos haladást az inkompetenciától a kompetenciáig. A tanulás valójában két szintet jelent, amit egy átmeneti periódus kapcsol egymáshoz. Az első szint egy általános alaptudás elsajátítása. A tanuló magába szív egy örökölt, személytelen tudást, amelyet mindenki számára hasznosnak gondolnak. A második egy nem skolasztikus szint, amelyben a megkívánt tudás teljességét a maga mélységében adaptálják és elsajátítatják. A technika mint tudatos tényező vagy probléma eltűnik, mihelyest a fiatal művész már oly mértékben uralja, hogy a lényegi kérdésre koncentrálnak: mit kezdjen ezzel a technikával, mi célból és milyen jelentést adjon neki. Ezt a második szintet ugyanakkor megelőzi egy átmeneti (tranzíciós) periódus, mely alapvető jelentőségű az egyén fejlődésében.

A személyiség technikái és az objektív elvek

A színészi technikák csak akkor hatékonyak, ha testi valósággá válnak, és a színész, ha visszatekint, meg tud feledkezni a sok-sok kudarcról és fel tud mutatni néhány saját felfedezést. Ezek a technikák csak akkor evidensek és ösztönzőek, amikor utólagosan, a posteriori figyeljük meg őket. A valóságban minden egyes ilyen technika egy mikro-történelem, egy megismételhetetlen biográfia eredménye. A színészi játéktechnikák nem test-technikák, hanem egy személyiség, egy sajátos és egyedi szellem-test technikái. Ugyanakkor érdemes megjegyezni, hogy ezek a személyesen elért eredmények objektíven is érzékelhető pszichoszomatikus elvek egész sorát hozzák létre, és hogy ezek bármely stílust használó színész vagy táncos segítségével lehetnek abban, hogy kialakítsa a színpadi jelenlét potenciálisan kreatív állapotát. A színház-antropológia ezen elvek tanulmányozásának a terepe.

Színház-antropológia

A színház-antropológia az emberi lény tanulmányozása szervezett színielőadás közben, amikor a színész viselkedését a hétköznapi élettől eltérő elvek határozzák meg. A színész művészi eredményei három aspektus fúziójából fakadnak, ami három, egymástól elkülönülő szervezeti szintre utal:

1. A színész/nő személyisége: érzékenysége, művészi intelligenciája, társadalmi személyisége, mely az illetőt egyszerűvé és reprodukálhatatlanná teszi.
2. Az előadás műfaji sajátosságai és az a történeti-kulturális kontextus, amelyen keresztül a színész reprodukálhatatlan személyisége megnyilvánul.
3. Fizikai–szellemi jelenlét, a test hétköznapi túli (extra-daily) technikájának megfelelően, melyben visszatérően jelenlévő transzkulturális elvekre ismerhetünk rá.

Az első aspektus individuális; a második azok számára közzismert, akik ugyanahhoz az előadói műfajhoz tartoznak; a harmadik minden kor és minden kultúra színészetét érinti, és úgy lehetne meghatározni, mint a színház 'biológiai' szintjét.

Ennek a biológiai szintnek a visszatérő elvei teszik lehetővé a test hétköznapi túli (extra-daily) használatát, amit megszokásból hívunk technikának. Bizonyos materiális tényezőkre (súly, egyensúly, tartás, gerinc, nézés) alkalmazva ezek az elvek olyan feszültségeket generálnak, melyeknek energiaminősége eltökéltté, élővé teszi a színészt, egy olyan életet, illetve jelenléteket kölcsönözve számára, ami vonzza és stimulálja a néző figyelmét.

A Színház-antropológia Nemzetközi Iskolája (ISTA – International School of Theatre Anthropology) egy olyan laboratórium, ahol 1980-tól napjainkig (2018) tizenöt, két héttől két hónapig tartó, kutatásnak szentelt találkozó zajlott. Az eredményeket három könyvben publikáltuk: *A színház-antropológia szó-*

tára (E. Barba és N. Savarese – magyarul várhatóan 2020 tavaszán jelenik meg – a ford.), *The Paper Canoe. Guide to Theatre Anthropology, A papír kenu, bevezetés a színház-antropológiába* (E. Barba), *Thinking with the Feet, Gondolkodás a lábfejekkel* (Szerk. Anne Vicky Cremona, Francesco Galli és Julia Varley)



A színészek tanítják a színpadi mozgásra az operaénekeseket. Párizsi konzervatórium, XVIII. század

Regős János fordítása

Eugenio Barba: How to Become an Actor? (Part 2)

February 2019 saw the publication by Brill / Sense of the new comprehensive work by world-renowned authors Eugenio Barba and Nicola Savarese. According to the cover blurb, “*The Five Continents of Theatre* undertakes the exploration of the material culture of the actor, which involves the actors’ pragmatic relations and technical functionality, their behaviour, the norms and conventions that interact with those of the audience and the society in which actors and spectators equally take part.” In the latest issue of *Szcenarium* an extract from the third chapter of the book was published, in which the author, Eugenio Barba, approaches the hows and whys of becoming an actor from the issues of the theoretical and practical differences between its two possible starting points, *acculturation* and *inculturation*. Now the publication is continued of this chapter, in which Eugenio Barba counterposes the archaic, mostly Asian forms of actor training and the personal quality of the master-student relationship against the Western European institutional practice dominated by the “collective guru”. Then he outlines how the pioneers and followers of the Great Theatre Reform in the 20th century established, as opposed to the educational system of conventional theatre culture in Europe, an alternative training tradition which is based on the transmission of *ethos*, the unique spirit-body techniques of the personality, and the creation of an organic environment for becoming an actor.



műhely



PETRI GYÖRGY

„...csak Tartuffe-öt beszéltem versben”

A műfordító dilemmája

A műfordító feladatát és kötelességeit illetően két szélsőséges álláspontot különböztethetünk meg. Az egyik a Nyugat-mozgalom által képviselt tradíció, amely száz százalékos tartalmi és formai megfelelést követel meg. A másik véglet a posztmodern felfogás, miszerint a fordításnak a fordítóban az eredeti mű hatására keletkezett impressziókat kell közvetítenie. Az én műfordítói ars poeticám a kettő között áll, mondhatni középutas, kompromisszumos megoldás.

Az első eszményt, ha igazán komolyan vesszük, teljesíthetetlennek tartom. (Bár ez sem járhatatlan út, igen rokonszenves számomra a műfordítóként is jelentős Radnóti Miklós álláspontja, aki azt javasolta, hogy a fogadó nyelvben nem visszaadható poétikai megoldást, például egy szellemes rímet helyettesíthetünk valamilyen stilisztikailag egyenértékű eszközzel, mondjuk egy alliterációval.)

A posztmodern álláspontot viszont kategorikusan elutasítom. A fordítótól ugyanis azt várom, hogy az eredeti művet igyekezzék – saját fordítói tapasztalataimból tudom, az igen korlátozott lehetőségek ellenére – közvetíteni, ha már abban a szerencsétlen helyzetben leledzek, hogy a művet a nyelv ismeretének híján nem élvezhetem eredetiben. A fordító szabad asszociációitól pedig inkább eltekintenek.

(Nem rejtem véka alá, hogy osztom T. S. Eliot nézetét, miszerint a költészet elvileg fordíthatatlan. Sőt, kiterjeszteném ezt a fordíthatatlansági elvet minden nem matematizált tudományos és filozófiai szövegre is. Heidegger *Sein und Zeitje* például bővelkedik más nyelvre lefordíthatatlan szóképekben és metaforákban, különönc szóösszetételekben, amiben melleleg rendszeralkotó buzgalmában nem kevésbé serény elődjét, Georg Friedrich Wilhelm Hegel példáját követi, aki az *Aufheben* terminus bevezetésével kezdeményezte, hogy a filozófia alapkérdéseiről szövickek formájában értekezzünk.)

Miért fordítok mégis Molière darabokat a fentebb kifejtett, megalapozottan szkeptikus felfogásom ellenére? Miért vállalkozom a reménytelenre? A válasz egyszerű, de magyarázatra szorul. Fordításaimat nem tekintem fordításoknak.

Amikor először a *Mizantróp*ot írtam meg magyarul, akkor a dramaturg javaslata az volt, hogy fordítás helyett nevezzük a szöveget színpadi változatnak. Ezt az ötletet végül is elvetettük, mert hiszen Molière ízig-vérig színházi ember, rendező és színész volt, és ezért bizarrnak találta volna mindenki, hogy egy Molière darabot színpadra alkalmazzanak. Utólag visszagondolva akkori dilemmánkra, úgy gondolom, mégis találó lett volna a színpadi változat formula.

Soha nem jutott volna ugyanis eszembe, hogy könyvkiadó számára fordítsak le egy színdarabot. Amikor hozzákezdtem a munkához, eleve tudtam, ki lesz a rendező, kik a főszereplők, a díszlet- és a jelmeztervező. Tehát kezdet-



Udvaros Dorottya és Cserhalmi György a *Mizantróp*-ban, Budapest, 1988, Katona József Színház, r: Székely Gábor (fotó: Ilovszky Béla, forrás: szinhaz.org)

től fogva nem egyszerűen szövegben, hanem előadásban gondolkodtam. Ez a többlettudás részben korlátozza is ugyan a fordítót, másfelől viszont mozgásba hozza a képzeletét. Képzeletben hallom a színész hangját, látom a gesztusait, nagyjából azt is tudom, milyen térben fog mozogni. Van tehát valami előzetes vízióm az előadásról, ami persze mindig tévesnek bizonyul, ám ez a fordítói stratégia szempontjából lényegtelen. Hiszen menet közben

a rendező is rájön arra, hogy a színmű önálló organizmus, mint egy csecsemő, aki nem okvetlenül a szülők vagy Benjamin Spock útmutatásai szerint fejlődik.

Amikor a *Mizantróp* fordításához fogtam, még minden színházi tapasztalat híján, úgy éreztem magam, mint az úszóleckéit éppen befejező kisgyerek, akit bedobnak a mélyvízbe. Ilyenkor az ember egy kicsit fuldoklik, sok vizet nyel, aztán kezdi élvezni a dolgot: rájön, hogy tud úszni. Poétikai vakmerőség is kellett ahhoz, hogy a magyarul számomra monotonnak ható alexandrinust egyfajta jambikus-anapesztikus, változó szótagszámú hibrid versformává alakítsam át. Itt azonban már voltak színpadi megfontolásaim is. Kazettáról hallottam a Comédie Française néhány előadását: Molière -t, Corneille-t, Racine-t, és lenyűgözött a színészek avítt, de mégis imponáló deklamációja. Azt is tudtam, hogy tisztelet a csekély kivételnek, a magyar színészek vagy nem tudnak verset mondani, vagy nem tudnak játszani, de a kettő egyszerre semmiképp sem megy nekik.

Azt viszont már költőpalánta koromban kitapasztaltam, hogy szinte minden magyar nyelvű szöveg, mondjuk a Szabad Nép vezércikkei, könnyen értelmezhetőek jambikus lejtésűnek. Lévén a magyar jambus olyan kényelmes, mint egy komótcipő: elegendő, ha az utolsó két szótag ti-tá lejtésű, a megelőző szótag-párok lehetnek tá-tá vagy ti-ti alakúak, csak trocheust nem illik becsempészni. (Példa: A gaz/dasá/gi szak/embe/rek a/zono/san í/télték/meg a...) Megjegyzendő

még, hogy a magyar verstan szabályai szerint a szavak utolsó szótagja a hozzájuk értendő negyedhangnyi szünet miatt mindig hosszúnak számít.

Tehát egy olyan versformát kíséreltem meg létrehozni, ami prózai természetessége mellett mindazonáltal megőrzi egyfajta versszerű lüktetést, és így megteremt a kötöttség és a lazaság együttes illúzióját.

Újabb költői kihívást jelentett, amikor felkértek a *Tartuffe* lefordítására, ami némileg feszélyező is volt, mivel Vas István már ragyogóan lefordította. Itt a kihívás abban állt, hogy az újrafordítást valamilyen poétikai gaggel tegyem indokolttá. Az az ötletem támadt, hogy némileg mazochista módon csak Tartuffe-öt beszéltetem versben, az összes többi szereplő prózában beszél. A mazochizmus abban állott, hogy költő létemre a verses beszédet, a számomra legtermészetesebb kifejezésformát a hazugság nyelveként bélyegeztem meg. Anélkül, hogy fogalmam lett volna akkor a beszédaktus elméletéről, azt találtam ki, hogy Tartuffe minden alkalommal megkísérli partnereit rákényszeríteni a verses beszédre olyan módon, hogy a másik beszélő prózában mondott szövegének utolsó szavára rímelő formában válaszol. (Az egyetlen eset, amikor ez sikerül neki az, amikor Elmira „el akarja” csábítani, hogy demonstrálja Orgonnak Tartuffe aljasságát. Itt Elmira időnként maga is ráismer Tartuffe szavaira.)

A tartalmi hűség problémája viszont az, hogy milyen mértékben legyen korhű a „nyelvi jelmez”. Mi durva és mi finom? XIV. Lajos korában a *scélarat* és a *couquin* ('gazember', illetve 'csibész') szavak a király udvari színházában esetleg ugyanolyan erős kifejezéseknek számítottak, mint a mai magyarban (beleértve az értelmiségi köznyelvet is) a szarházi és a faszkalap, nincs tudomásunk ugyanis a francia élőbeszéd korabeli állapotáról. Közhely a fordításelméletben, mert már ilyen elmélet is van, hogy minden fordítás interpretáció. A fordítónak szuverén joga eldönteni, hogy drasztikusabb vagy finomabb megoldást választ-e. Sőt ez megkerülhetetlen kötelessége is. Figyelembe kell venni ugyanis, hogy egy adott kommunikációs helyzetben ki mit mondhat kinek. Csibésznek például kisgyereket vagy állatot nevezünk, korholó vagy becéző szándékkal, felnőtt férfi felnőtt férfinek sértésként aligha vetheti oda ezt a szót. A gazember viszont túl patetikus. Manapság azt a személyt, akire ez a név illik, bűnözőnek nevezzük. Tartuffe viszont nem bűnöző a szó szigorú értelmében: mások jóhiszeműségének kihasználása nem tekintendő bűncselekménynek, amint a Molière-i főbűn, a képmutatás sem. Ezeket a magatartásokat tekinthetjük visszataszítónak, undorítóknak, átkozódhatunk miattuk Alceste dühével, de semmi-



A *Tartuffe* rézmetszetes előzéklapja az első, Brissart-féle Molière összkiadásban (forrás: wikimedia.org)

képpen sem kriminalizálhatók, ahogyan Orgont sem tekinthetjük minden együtt-érzésünk ellenére sem a szó büntetőjogi értelmében áldozatnak. Legfeljebb szánalmat vagy azzal vegyes megvetést érezhetünk iránta pipogyasága és naivitása miatt.

További dilemma volt eldönteni, hogy a szereplők tegeződjenek vagy magázódjanak-e. Mivel úgy gondolom, hogy Molière hősei jellegzetesen értelmiségi figurák, vagy a *Tartuffe* esetében polgárok, ezért a szöveget a mai beszédmódra áttéve a tegeződést tartottam természetesnek, mivel az egyenrangúak között a mai világban ez a magától értetődő megszólítási forma. Ez kétségkívül az érintkezési nyelv leegyszerűsödését jelenti, bár nem okvetlenül eldurvulását. Szüleim nemzedékében a polgárság körében a házastársak gyakran magázódtak az asztalnál, de az ágyban feltehetőleg nem. A paraszti világban a férj tegezte feleségét, az asszony magázta férjét, sőt, ami talán viccesnek tűnhet, létezett olyan nyelvi szokás is, hogy a feleség bácsinak nevezte férjét – amit manapság egy férj nem okvetlenül találna hízolgőnek. Azok a lehetséges bírálatok tehát, amelyek az eredeti szöveg modernizálását kérik számon rajtam, azért nem állják meg a helyüket, mert Molière természetesen a maga korában korszerű francia nyelven írt. A korabeli francia nyelvállapot imitálása tehát ésszerűtlen és félrevezető lenne. Ez csak akkor lenne indokolt, ha a szerző maga archaizáló nyelven írt volna. Kitérnék még arra a szemantikai problémára, amely a legkevésbé sem nyelvészeti, hanem kifejezetten szociológiai természetű, nevezetesen, hogy bizonyos intézmények, mint az Udvar, korunkban nem léteznek, illetve legfőljebb díszletei a polgári demokráciának, mint például Nagy Britanniában. Ezért például a *Mizantróp* fordításakor az udvar szót a lehetőségig igyekeztem helyettesíteni a 'hatalom', a 'hatóság', a 'törvény' hozzávetőleges szinonimáival.

Nagyon nehéz volt belevágnom Molière *Don Juanjának* fordításaiba, mert Don Juanról alkotott képemet nyilvánvalóan – mint talán mindannyiunkét – alapvetően Mozart operája határozta meg: az életet általában és a nőket kiváltképp élvező Don Juané. Bár Mozart Don Juanja is büszke hódításainak mennyiségére (lásd regiszter-ária, jóllehet ezt Leporello éneкли, még hozzá meglehetősen kritikus éllel gazdája iránt), de a pezsgő-ária féktelen életöröme teljességgel idegen Molière hőjétől. Nem a féktelen életélvezet hőse ő, hanem az amoralitás elméleti beállítottságú aszkétája. A darabban egyetlen szerelmi jelenet sincs, ez a Don Juan inkább vitatkozik, mintsem szeretkezik. Teljességgel hiányzik belőle a Kierkegaard által oly hitelesen leírt érzéki zsenialitás.

Hősünk tehát sivár és nyomasztó racionalista. Ennyiben rokonlélek velem. És talán még valamiben: a kihívás és a kockázat vállalásában. Don Juan tudja, hogy a végzetes lakomán pusztulnia kell, és pedig azért tudja, mert az erkölcstelenség bajnoka csak az lehet, aki a velejéig morális lény. Az immoralitás következetes hőse csak olyan ember lehet, akit minden sejtjéig átitatott az erkölcs iránti érzékenység. Don Juan tudja, hogy minden cselekedete normaszegés. Mondhatni Don Juan Lukács György korai elődje, aki, mint ismeretes, híres bolsevik pálfordulatakor oda nyilatkozott, hogy ölni csak annak van joga, aki tu-

datában van annak, hogy az ölés halálos bűn. A probléma itt csak az, hogy a halálraítélet mennyiben vigasztalja a hóhér lelkiállapota vagy erkölcsi túlfűtöttsége.

A fiatal Lukács politikai gyilkos volt. Don Juan emberéleteket tett tönkre, és mellesleg gyilkolt is. Mindkettejük magatartása az unalomból eredeztethető. Rendezett anyagi viszonyaikból adódóan nem tudtak mit kezdeni magukkal. Unták az életüket. Ebből az unalomból pedig heves késztetésük támadt arra, hogy beavatkozzanak mások életébe.

Don Juan és Lukács György. Az összehasonlítás első látásra abszurdnak tűnhet. Lukács György nyilvánvaló jóakarata és Don Juan deklarált aljassága ellentmondani látszanak egymásnak. De hadd hivatkozzak itt Heller Ágnesre: a szándéketika és a következményetika között nem tehetünk különbséget, amennyiben ugyanarra a végeredményre vezetnek, függetlenül a cselekvők indítékainak nemességétől vagy nemtelenségétől.

(Mellesleg a párhuzam itt véget is ér. A fiatal Lukács elkacérkodott azzal, hogy jezsuita szerzetes vagy éppenséggel rabbi legyen, aztán sikerült a legrosszabb mellett döntenie. Igaz, hogy a legrosszabb mellett mindhalálig kitartott. Kérdés, hogy a hűség minden esetben erény-e. Engem Lukács György inkább emlékeztet arra a japán katonára, aki kilenc éven át tengődött makkon az őserdőben, mert nem kapott parancsot, hogy hagyja el őrhelyét, és arról sem értesült, hogy véget ért a második világháború.)

Don Juan hasonlóan doktriner módon jelenti ki, hogy egyetlen igazságban hisz, nevezetesen abban, hogy kétszer kettő az négy.

Mármost itt Don Juan ellentmond önmagának, amennyiben mégiscsak hisz valamiben, nevezetesen a racionalitásban. Ugyanis a matematikában járatos ember számára az aritmetika szabályai semmiképpen sem hittételek. Valamilyen szabályokat deklarálnunk kell, ezeket nevezzük axiómáknak. Ezeknek a szabályoknak a kijelölése kizárólag attól függ, hogy megfelelnek-e a tudományos gazdaságosság követelményeinek, illetve a józan észnek.

Elnézést kérek a hallgatóktól, illetve olvasóktól a filozófusi körülményeskedés miatt, de éppen ezzel akartam kifejezni, mit is? Hogy Don Juan én vagyok? Hogy Molière én vagyok? Az első még csak elmegy. A második nagyzolás lenne. Don Juannak mondhatom magamat, hiszen sok hozzá hasonló szerencsétlen hülye lézeng a földön, Molière viszont csak egy volt. Hozzá való viszonyom in-



A fiatal Lukács György 1913-ban
(forrás: criticaltheorychicago.com)



Nagy Mária (Maya)
és Petri György 1978 körül
(fotó: Bencze György, forrás:
legsznobb-blog.blogspot.com)

timnek mondható. Ha tehetségünk nem is mérhető egymáshoz, a világ szeretetteljes utálatában és bosszúvágy nélküli megvetésében rokonlelkek vagyunk. Tehát ez a kapcsolat nagyon személyes. Elismerem például, hogy Ibsen nagy drámaíró volt, de problémái teljesen hidegen hagynak. Mélységesen meghatódtam attól, amikor negyvenéves koromban először eljutottam Párizsba, hogy Molière állítólagos öltözőszobájában lakhattam (ami mellesleg egy 160 centis belmagasságú odú volt, ahol még én is csak görnyedten tudtam járni. De hát mégis!)

Amúgy nem különösebben termékeny műfordítói pályámon – prózát soha nem fordítottam, verset fordítani utálok – a drámafordítás egyfajta önkifejezési lehetőség volt. Tudniillik képtelen vagyok egyrészt történetet, másrészt dialógust kitalálni. Paradox módon a verseim potenciális drámalehetőségek, de csak monológokat vagyok képes írni. Sem elképzelni nem tudom, sem különösebben nem érdekel, hogy monológjaimra a

másik fél mit válaszol. Elismerem, nem szép dolog ez, de hát ahogy már Flaubert megmondta, az író nem engedheti meg magának, hogy úriember legyen.

(Első megjelenés: *Lettre*, 1995. tél)

György Petri: The Literary Translator's Dilemma

Over the past sixty years, Molière's *Tartuffe* has been translated by three excellent Hungarian poets: following the classic translation of István Vas (1910–1991), György Petri



(1943–2000) and Lajos Parti Nagy (b. 1953) recently rendered this full-blooded comedy to be performed on Hungarian stages. In his present paper, György Petri not only discusses the basic questions of literary translation, but also gives a concise analysis of *Tartuffe* as well as *Don Juan*, which he also re-translated. He mentions his intimate personal relationship with this “bleak and depressing rationalist”, whom he calls a kindred spirit and whom he describes – contrary to *Tartuffe* who deceives others – as a “theoretically inclined ascetic of immorality.” This publication comes apropos to the new *Tartuffe* premiere at the National Theatre, Budapest, directed by David Doiashvili, in October this year.



PÁLFI ÁGNES

A képmutatás dicsérete

Don Juan vs. Tartuffe*

Molière *Don Juanja* (1665) műfaját tekintve komédia. Már az is nyilvánvalóvá teszi ezt, hogy Sganarelle-nek, Juan szolgájának a monológja nyitja és zárja a művet.

A nyitó jelenetben a szolga a tubákolás élvezetéről, léleknemesítő és „tisztessegre szoktató” rítusáról filozofál. Amennyiben a tubákolást a szerelmi aktus profán metaforájának tekintjük, ez annak a Platón dialógusában olvasható tételnek a paródiájaként fogható fel, miszerint az állampolgári erényeket is Erósznak köszönhetjük. A dráma záró monológjában Sganarelle a pénzt, elmaradt bérét emlegeti föl. E szintén profán téma szóba hozásának köszönhetően Juan „gyászos halála”, és azt megelőzően a kőszoborral folytatott párbeszéde is komikus színezetet kap. Kierkegaard joggal fogalmaz úgy, hogy bár a kormányzó szobra „etikai komolysággal és súllyal szólal meg” az égiek nevében, mégis „majdnem nevetségessé” válik, profanizálva magát az isteni igazságszolgáltatást is.

De ebben a darabban maga Don Juan, a főhős is komikus figura, hiszen a színpadon egyetlen hódítása sem sikerül. Mintha már csak árnyéka volna egykori önmagának, csábítási kísérletei komikus felsülésével végződnek:

Első kísérletének már a motivációja is arra utal, hogy Don Juan „erővesztésben” van: irigye, „kukkolója” csupán a mások boldogságának – ezért akarja elrabolni egy tengeri csónakkirándulás alkalmából vőlegénye mellől a menyaszszonyt. Ahogyan ő maga fogalmaz: „úgy lettem szerelmes, hogy féltékenységbe estem”. A tengeren azonban bárkáját felfordítja a vihar, és majdnem vízbe fullad. (Lásd ugyanezt a motívumot Molina darabjának Tisbea-epizódjában.)

* A szerző esszéje a Miskolci Egyetemen 1999-től 2009-ig tartott világirodalmi előadásait és szemináriumait összefoglaló, interneten olvasható jegyzetének VI. fejezete: Molière: *Don Juan avagy a kőszobor lakomája*. Vö. regi.magyarsszak.uni-miskolc.hu/szakirodalom/palfi



Don Juan (Hajduk Károly) a két parasztlánnyal (Bach Kata és Puzsa Patrícia) a Vígyszínház 2016-os előadásában, r: Kovács D. Dániel (fotó: Soós Lajos, forrás: mediaklikk.hu)

Miután szerencsésen megmenekül, a parton gyors egymásutánban két parasztlányt próbál elcsábítani: Sárít Petitől (választott jegyesétől) és Marit. A helyzet komikuma abban a jelenetben csúcsonyul, amikor Juan a két nőnek egyszerre ígér házasságot:

Majd az esküvőn kiderül, szívemet melyikőjüknek adtam. (*Halkan Marihoz.*) Hagyja rá, higgyen, amit akar. (*Sárihoz.*) Hagyja csak, hadd képzelelődjék, ha neki tetszik. (*Marihoz.*) Imádom. (*Sárihoz.*) Csak magát szeretem. (*Marihoz.*) Maga a leggyönyörűbb a földön. (*Sárihoz.*) Gondolni sem tudok másra.

E jelenetben maga az élet cáfol rá a felvilágosult bölcselkedőnek arra az életfilozófiájára, melyet a darab második jelenetében Juan a szolgájának fejt ki:

Az állhatatosságot a fajankóknak találták ki: minden szép nőnek joga van, hogy ígézetbe ejtsen bennünket, és ha valakivel előbb akadunk össze, az még nem ok és nem előjog arra, hogy a többit megfossza a szívünkre való éppoly jogos ígénytől.

Don Juan eszerint úgy képzelel, egymást követő végtelen kalandok sorozata az élet. S hogy a szabályosan előre haladó idő módját és teret ad arra, hogy zavartalanul éljen a pillanatnak. Ám a két parasztlány epizódja azt jelzi, hogy Juan ideje végesen fogy: a nők már nem egymás után, szép sorjában érkeznek, hogy „ígézetbe ejtsék”, hanem párosan. A két kaland-szituáció egybecsúszik, „ikresedik”: Sári és Mari egyszerre nyújtják be neki „jogos igényüket”, s így aztán ők is, Juan is hoppon maradnak. Shakespeare Hamletjével szólván ezzel végleg „kizökönt az idő” Juan számára – újabb kalandokra már nem lesz módja.

Ám a „carpe diem” életelvének tarthatatlanságát mindennek előtt az jelzi, hogy felbukkan Elvira, házassággal végződött előbbi kalandjának hősnője. Olyan ez, mintha visszafordulna az idő: az otthagyt feleség személyében betoppan a jelenbe a múlt, s a csábítót megállásra kényszeríti. (E szituációt Lorenzo Da Ponte, a *Don Giovanni* szövegkönyvének (1787) írója úgy poentírozza majd ki, hogy Juan lefátyolozott feleségét először egy ismeretlen nőnek hiszi, és menten el is akarja csábítani – vagyis a vágyott jövőről az derül ki, hogy voltaképpen már múlt idejű, Juan részéről túlhaladott, lezárult kaland.)

Ez a fajta dramaturgia már Molina darabjában is a kompozíció alapját képezi – de ott csak a harmadik felvonásban erednek Don Juan nyomába az elhagyott nők: előbb Tisbea és Isabela találkozik össze Sevillába tartva – utóbbi (Octavióhoz hasonlóan) szintén örömmel veszi a kasztíliai király döntését, hogy ha már elcsábította, Don Juan vegye is el őt nőül; majd pedig Aminta, a parasztlány érkezik, hogy behajtsa a hősnő házassági ajánlatát.

Molière darabjában azonban Elvira már jóval korábban felbukkan. A dráma voltaképp azzal indul, hogy Guzman (Elvira lovásza) bejelenti az érkezését. S a harmadik jelenetben már sor is kerül a kettejük közötti találkozásra, melynek során a csábító, házastársi hűtlenségét megindokolandó, meglepő érveléssel hozakodik elő:

Kételyem támadt, asszonyom, lelki szemem előtt feltárult, hogy mit is míveltem. Magamba szálltam, s elgondoltam: kolostor falai közül raboltam el kegyedet, hogy feleségül vegyem; hogy kegyed másfelé tett fogadalmat szegett meg, s hogy az ég nem tűr vetélytársakat az effajta dolgokban. Bűnbánat fogott el, reszketek az ég haragjától. Beláttam, hogy házasságunk csak leplezett házasságtörés, büntetést von ránk odafentről, és hogy már csak egy törekvésem lehet: elfeledni kegyedet, módot adni, hogy visszatérhessen első fogadalmához.

Don Juan itt a neki szegezett vádat nyíltan Elvira ellen fordítja, mondván, hogy a házasságtörést valójában a nő követte el, amikor hagyta magát elcsábítani Krisztustól, „hites urától”, akinek apácaként esküt tett.

Vajon Juan csupán gúnyt űzne itt a házasság szentségéből? – Nyílt, elsődleges szándéka bizonyára ez. Ám azáltal, hogy ezt a kalandját – Platón fogalomhasználatával élve – az égi és a földi („közönséges”) Erósz párviadalaként exponálja, saját személyét, illetve Elvirával való kapcsolatát is fölértékeli, szakrális dimenzióba emeli. Gúnyolódik Elvirán – ez igaz, hiszen ő csupán a kétszer-kétszer igazságában hisz, nem Krisztusban – legalábbis ezt hangoztatja magáról, mint felvilágosult bölcsekedő. Ám a gúny ez esetben kétélű fegyvernek bizonyul; hiszen Don Juan mégiscsak azt fogalmazza meg itt, hogy Krisztus vetélytársaként nyerte el Elvira kezét – nem „közönséges” halandóként tehát, hanem vakme-



Don Juan (Dejan Donkov) és Donna Elvira (Ana Papadopulu) az Ivan Vazov Bolgár Nemzeti Színház 2006-os előadásában, r: Alexander Morfov (forrás: tnb.ro)

rő lovagként, „Athleta Cristi”-ként. Juannak ez a replikája így akár arra is alapot adhat, hogy párhuzamba állítsuk őt Lukács evangéliumának Krisztusával, aki a kereszt felé tartva az asszonyokat úgy szólítja meg, mint akik az ő szemében korántsem pusztán tehetetlen áldozatok, hanem egyenrangú lényként felelnek majd világ romlásáért, ha eljön az ideje.

Elvira elcsábításának ezt az égi aspektusát, az emberi lélekben gyökerező keresztény metafizikáját kortárs drámaírónk, Nagy András így exponálja a nő szemszögéből:

ELVIRA (Sganarelle-nek)

Lehet, hogy ismered Don Juant, de nem ismered a nőket. És kiváltképp nem ismered Elvirát, mert Elvira sem ismerte magát eddig az éjszakáig. Engem, tudod, egyenesen Istentől csábított el, mert senkivel sem találkoztam eddig, zárdában és zárdán kívül, aki... a maga módján ilyen szenvedéllyel kereste volna Istent, mint ő. És, szenvedélyének hála: meglett.

(Nagy András: *A sevillai, a kövendég és a szédelgő*. „Don Juan” játék, bábjáték)

Elvira számára Don Juan ebben az átiratban nem a „közönséges” Erősz, hanem az a bizonyos „köztes” lény, „daimon”, aki Szókratész interpretációja szerint azért teremtetett, hogy közvetítsen a földi halandók és az égiek között.

Igaz, Molière darabjában ez a nagy pillanat nem kerül színre – Juan és Elvira szerelemre lobbanása az előtörténet homályába vész. Ám Elvira alakja önmagában is elegendő, hogy a komédiában időről időre hallhatóvá váljék az egykori szenvedély, az „égi” szerelem patetikus háttérszólama.

A hűtlenül elhagyott Elvira először „bosszút liheg”. Ám miután „vezeklő bűnösként” visszatallt égi jegyeséhez, immár minden önös szándéktól mentesen keresi föl Juant, hogy megpróbálja őt megmenteni „az ég rettenetes haragjától”. Előbb eredeti asszony-alakjában keresi föl, majd pedig (közvetlenül a gyászos vég előtti jelenetben) kísértetté változva át; alakja a középkori moráliák allegóriáira emlékeztet (lásd a szerző instrukcióját: „az Időt ábrázolja, kezében kasza”).



A templomi jelenet Morfov rendezésében 2006-ban a VII. Butrinti Fesztiválon (forrás: butrinti2000.com)

Misztériumjáték ez – akár csak a *Hamlet*ben a megölt apa szellem-alakként való visszatérése. Ám az már a mindenkori rendező szíve joga, hogyan viszi e jelenetet színre: az „idejétmúlt” középkori sacra paródiájaként, avagy ellenkező előjellel, a paródia szakrális mögöttesét hangsúlyozva, állítva előtérbe. Ha az utóbbi felfogást érvényesítjük, akár egy olyan olvasatig

is eljuthatunk, hogy Don Juan egyenrangú ellenlábasa ebben a darabban talán nem is a köszobor, hanem a nő: önnön jobbik fele, élő lelkiismerete, aki egykori nagyságára emlékezteti őt.

Molière Don Juanja azonban e komédia „közönséges” hőseként sem akárcsi. Nagyon is számon tartja marsikus erényekkel megáldott ókori előképét – lásd bemutatkozó monológjának „militáris” retorikáját az első felvonásban:

... nincs édesebb, mint egy ellenálló szép nőn diadalmaskodni. Ezen a téren engem azoknak a győzelemről győzelemre repülő hódítóknak heve fűt, akik képtelenek határt szabni vágyuknak. Az én vadul áradó vágyamat sem állíthatja meg semmi; úgy érzem, szívem szeretni tudná az egész földet; és mint Nagy Sándor, azt kívánnám én is, volnának bár még más világok is, hogy hódító szerelmem azokra is kiterjeszhetném.

Záró nagymonológja pedig – amelyben a képmutatás „mesterségéről” mint követendő életstratégiáról értekezik – arról győzheti meg az olvasót, hogy Juan-nak igen komoly „művészi” ambíciói is vannak. S hogy e tekintetben talán csak egy paraszthajszál választja el a darab írójától. Attól a Molière-től, aki komédiáiban korának „erényszámba menő bűneit”, köztük a képmutatást előszeretettel pellengérezte ki. Lásd a *Tartuffe*-öt, amely egy álpapról szóló komédia, amelyet a tekintélyét féltő katolikus egyház rögtön le is tiltatott a színház műsoráról. Molière e helyett a betiltott darab helyett állította színre a *Don Juan*t, amelybe – vérbeli színpadi szerzőként – úgyszintén belecsempészte korának „erényszámba menő bűnét”, a képmutatás motívumát.

Ágnes Pálfi: Praise for Hypocrisy

Don Juan vs Tartuffe

It is known that *Tartuffe* (*Tartuffe, ou l'Imposteur*), the comedy about a pseudo-priest, was banned from the programme of the Molière-led French Royal Theatre in 1664 by the Catholic Church in fear of losing its prestige. The author of the essay explores how this born actor and stage writer re-smuggled the motif of hypocrisy, this “sin – of his age – counting as virtue”, into *Don Juan* (*Don Juan ou le Festin de Pierre*) which he staged in 1665 instead of the banned piece. In her view, Don Juan’s grand monologue at the end of the play shows that the protagonist of the story has almost serious artistic ambitions and that his mindset is only within a hair’s breadth of the comedy author’s creed and socio-critical attitude. The essayist also suggests that in this piece Elvira, made to escape from the convent, is in fact not the victim but the living conscience of Don Juan: behind his disordered affections she recognises passionate God-seeking, and admires him for the “daimon” who, according to the ancient myth of Eros, was created to allow mortal man to experience earthly and celestial love as well.





BÉATRICE PICON-VALLIN

Jurij Ljubimov 1968-as moszkvai *Tartuffe*-rendezése

Ljubimov 1968-as *Tartuffe*-rendezése és az általa keltett botrány azt a kérdést veti fel, hogy mennyire játszott fontos szerepet akkor egy rendező a Szovjetunióban.

Az 1967–70 közötti enyhülés és a Prágai Tavasz feszült légköre után a klasszikus darabok felforgató értelmezései, a szabad szövegkezelés, a scenográfia és a színészi játék találmányos megoldásai szigorú cenzúrának voltak kitéve.

Így például Csehov *Sirálya*, majd *Három nővére* Anatolij Efrosz rendezésében mindössze néhány előadást ért meg, betiltották a kötelező sztanyiszlavszkiji „hagyománynak” ellentmondó keserű, könyörtelen hangvétele miatt, a figurák közötti kommunikációhiány leplezetlensége miatt, és a rendező kötődése miatt a Szovjetunióból akkoriban száműzött abszurd színházhoz.

A darabválasztás

A *Tartuffe* nem lesz betiltva – a cenzúrának nincsenek érvei, hogy betiltson egy nagy francia klasszikust! – de a hatalom szervez egy szélsőségesen ellentétes sajtókampányt a közvélemény befolyásolására és a további „kihágások” elkerülése végett. A cikkek az előadást formalizmusára, tartalmatlanságára, primitív lélektanára és pornográf jellegére hivatkozva ítélik el... S példaként olyan „komoly” és „művészi” rendezéseket állítanak, amelyek Sztanyiszlavszkij, Vilaré vagy Planchon nevéhez fűződnek.

Itt egy más típusú újraértelmezésről van szó, mint Efrosz Csehov-rendezései esetében – egy politikusabb olvasatról. A próbák a Taganka Színház és a hatóságok között kialakult igen súlyos konfliktus közepette zajlanak, ami Borisz Mozsajev¹ *Az élő* című darabjának fellebezés nélküli betiltása miatt tört ki. Ljubimov tehát

¹ Vö. Ljubimov. *A Taganka* (Lioubimov. La Taganka) In: *A színházi alkotás útjai* (Les Voies de la creation théâtrale, szerk. B. Picon-Vallin) 20. kötet, Párizs, CNRS, 2000.

eleve nem véletlenül tűzte műsorra a *Tartuffe*-öt (márpedig a repertoár a színház szíve Mejerhold szerint). S minthogy Ljubimov szerint a műsor kialakítása a rendezőre háruló feladatok közé tartozik, beleviszi az előadásba azokat a problémákat is, amelyekkel Molière találkozott a *Tartuffe* kapcsán, és amelyek hasonlóak voltak azokhoz, melyeket az orosz rendező és társulata épp akkor tapasztalt meg a Moszajev darab kapcsán. És amelyekről persze a közönségük is jól tudott.

A Taganka színpadán az egykori történet, Molière öt éves küzdelme, hogy engedélyezzék a *Tartuffe* bemutatását, teljes mértékben fedésbe került az 1968-as moszkvai történettel.

A szöveg kezelése

A rendező eleinte meglehetősen szabadon nyúl a darabhoz: Cléante teljes replikáit kivágja (így az igaz és hamis odaadásról szóló monológ is meg lett húzva, de talán hatásosabb és kevésbé unalmas lett ezáltal). Belefoglalmazza a színészi játékba a maga kritikáját is a meglevenített alakról: így Cléante nem fejezi be a replikáit, melyek hangutánzókból álló blablázásba torkollnak. Ljubimov a *Tartuffe* orosz fordítás-szövege mellett francia nyelvű replikákat is beékel. Komikus replikákat, amilyenek például az előadás bevezetőjeként hangoznak el, amikor a társulat 1964 óta híressé vált színészei a nézőtérről jönnek fel a színpadra, jelmezüikkel a kezükben, ezt üvöltözve: „A színház ünnep”, miközben bemutatják az általuk játszott alakokat: „Szervusz, elvtárs: Cléante vagyok, egy nagyon intellektuális figura”... Így létrejön egy új szövegkorpusz, amellyel egyrészt felfrissítik a darabot, másrészt kiemelik általa a színészek elidegenítő játékmódját: „Pas touche!” – válaszol majd Elmira *Tartuffe*-nek, amikor az feléje nyúlkal. A szerepeket nagyon fiatal színészek alakítják, az Elvira-korú M. Policsejmako játssza Madame Pernelle-t, és bajszot ragaszt, hogy kicsit öregebbnek látszon. Elvirát A. Demidova alakítja, egészen rövidre nyírt hajjal.



Alla Demidova és Jurij Ljubimov 1969-ben a Taganka Színház egyik próbáján (fotó: Velikzsanyin, forrás: tass.ru)

A montázs: a „Tartuffe-ügy” beillesztése az előadásba

Adott tehát az életvidám fiatalság a *Tartuffe* eljátszásához, melyet Ljubimov úgy szerkeszt meg, mint valami háborús gépezetet a cenzúra ellen, montázs-technikával (beékelte idegen szövegekkel, újrajátszott jelenetekkel). Az előadás struk-



A kérvény-jelenet az 1968 óta műsoron lévő előadás mai szereposztásában (fotó: Irina Jefremova, forrás: muscube.ru)



A párizsi érsek bábúja a képkeretben (fotó: Irina Jefremova, forrás: muscube.ru)

túróját leegyszerűsíti, de jól láthatóan beépíti a *Tartuffe*-kiváltotta történelmi ütközet pontos eseményeit. A társulat életvidám bejövetele után az előadás a királyhoz benyújtott első Kérvény Orgon általi felolvasásával kezdődik, aki e jelenetben Molière-ként lép föl. Előtte XIV. Lajos és Hardouin de Péréfixe, Párizs érseke mint két marionettfigura egy vastag aranyozott keret közepén trónol, mely később a színpad egyik, majd másik oldalán lesz elhelyezve. Mögötte a teljes társulat kórusban, térdenállva ismétli a Kérvény utolsó szavait. Az érsek először visszautasítja, majd nehéz szívvel elfogadja azt. Ekkor nagyhirtelen vörös függönyök ereszkednek alá és zárják el a hatalom képviselőinek „páholyát”, a társulat pedig lejátssza az első három felvonást² a darab legelső, 1664-es változata szerint. Ez egy főpróba, amelynek során a hármas szerepet – Orgon, Molière, Ljubimov szerepét – alakító színész több alkalommal franciául lép közbe, hogy instrukciókat ad-

jon a színészek játéka-hoz. Ez az első része a Taganka előadásának, melyet a Végrehajtó szakít félbe, bejelentve a letiltást. Szünet.

Az előadás a királyhoz címzett második Kérvénnyel folytatódik. Ugyanaz a játék az aranyozott keret előtt, amelyben ismét felbukkantak a bábok. Második visszautasítás. A lesújtott társulat leáll, majd felhördül.

A színészek újra belekezdnek: ezúttal az érsekhez címezik a Kérvényt, aki a király felé fordul. A marionett végre megadja királyi kezével az engedélyt³. „A király itt van! Kezdődik az előadás!” A franciául elhangzó replikát követő zajos nyüzsgés

² Kivéve a III. felvonás 7. jelenetét.

³ Az egyházzal való egyeztetést követően adja meg az engedélyt a király 1669-ben az öt felvonás lejátzásához.

után a színészek felgyorsított tempóban újrjátsszák a darab három felvonását, marionettre emlékeztető gesztusokkal és nehezen kivehető, túl gyorsan elhadart szöveggel. De még e karikatúra formájában is megtartja ez a pantomimszerű változat a molière-i akciók főbb elemeit. Az előadás a harmadik felvonás hetedik jelenetétől, Orgon és Tartuffe kettősétől folyik „normális” mederben, beleértve a két utolsó felvonást. Így végül bemutatásra kerül a teljes darab 1669-es változata.⁴

Az utalások világosak: a Kérvények azok a levelek, amiket Ljubimov küldött Leonyid Brezsnjevnek, hogy engedélyezze *Az élő* továbbjátzását, amelyeknek, ha a tartalmáról nem is, de létezéséről a közönség egy része biztosan tudott.

A második részben Tartuffe lecseréli egyházi uniformist idéző jelmezét egy civil öltözetre, amely a szovjet besúgókra utal. A király marionettfigurájának játéka a felhőtlen örömet imitálja a Végrehajtó monológja alatt, aki hízeleg a hatalomnak és „személyi kultuszra” ösztönöz.

A látványterv

A tér elrendezése nagyon különös. Ljubimov a színpadi kontsztruktivizmus leckéin nőtt fel, és első rendezéseitől (pl. Brecht *Szecsuaíni jólélek*, 1964) kezdve kihajított minden színpadképi realizmust a színházából. A térnek nála mindenek előtt a színészi játékot kell szolgálnia, még akkor is, ha egyúttal egy történelmi korszakot idéz meg. Így tehát tizenkét könnyű (2x1 méteres) táblából áll a díszlet, minden figurához tartozik egy tábla. Ezek a táblák egy-egy keretből állnak, amelyekre függőlegesen rugalmas szalagokat lógattak fel, és erre a felületre a darab figuráinak stilizált portréit festették, udvari öltözékben, elegáns testtartásban.

Amikor a nézők belépnek a kisterembe (500 hely), a tizenkét paraván felsorakozik a színpadon a hatalom páholyainak súlyos aranyozásával keretezve, mintegy a királyi palota metaforájaként.

A paravánok funkciója

Ezek a táblák mozgathatóak, a színészek magukkal tudják vinni őket, áthelyezhetik, beállhatnak mögéjük, testük egy részét (fej, karok, alkarok, kezek, lábak, lábfejek) kidughatják a függőleges szalagok között, festett portréjukkal komikus összhangban vagy éppen ellenkezőleg, de ki is léphetnek e szalag-függöny mögül, hogy a csupasz színpadon játsszanak.

Amikor Tartuffe lecseréli egyházi uniformisát civil öltözékre (egy lila zakóra), a paravánja is hasonlóan változik meg, mint ő. A színészek jelmezei végered-

⁴ Vö. Klasszikusok a szovjet kulturális politikában, In Ljubimov: *A Taganka*, 76., és általánosabban a »Tartuffe -ügy« története, 1664-től 1669-ig.



Színészek a képkeret előtt és mögött
(forrás: mskcc.ru)



Jelenetkép az 1969-es előadásból
(forrás: tagankateatr.ru)

gást a színpadon, éppúgy, ahogyan a század elején az E. G. Craig által javasolt vásznak (*screens*) avagy az „ezer jelenet egyben”.⁵ De miközben a *Tartuffe* paravánjai rugalmas szalagjaikkal Craig utópiáira utalnak, újraértelmeznek egy népi színházi formát is, amely a század elején még létezett a vásárokon. Itt is a paravánok alkotják a díszletet, jelölik a helyszíneket, és sorba állítva, átlósan, félkörben, derékszögben fal, folyósó, szoba vagy egymásba nyíló szobák lesznek belőlük. Színpadi tárgyakká is alakulhatnak: ajtóvá vagy a negyedik felvonás asztalává, amelyen *Tartuffe* szexuális aktusba kezd Elvirával (ez az a jelenet, melyet a sajtó

ményben modern verziói a festett képek „XVI. századi” stilizációjának, és az apró eltérésekben nem nehéz felfedeznünk egyfajta játékot a történelmi előzménnyel.

A táblák tehát figurákat hordoznak, és ez mintegy megkettőzi a szereposztást, megteremtve a színész számára a játéklehetőséget arra, hogy figurájából ki-belépjen, szó szoros és átvitt értelemben egyaránt. A paraván egyébként olykor helyettesíti is a figurát: például ő kapja a pofont, amit Orgon Dorine-nak kever le, és a paraván zuhan hátra az ütés erejétől; illetve az ötödik felvonásban az összes tábla „elájul” Loyal úr előtt. A szerelmesek veszekedésének jelenetében a két színész az általuk játszott figura érveit szavalja, és amikor a vita tetőfokára hág, nagy dérrrel-durrall odébbviszik a színpadon saját képmásukat.

E scenográfia többféle jelentése (poliszémiája) a lehető legegyszerűbben olvasható és ugyanakkor nagyon gazdag. Először is lehetővé tesz egy szüntelen moz-

⁵ Edward Gordon Craig (1872–1966), színész, rendező és színházi teoretikus, feltalálta a mobil „screens” (paravánok, vásznak) alapelvét, amelyeket mindenféle lehetséges alakzatban el lehet rendezni, nagyon változatos látványvilágot téve lehetővé egy előadásban belül (vö. Craig *The Mask* című folyóiratát, a 7. kötet, 2. számát, 1915. május).

botrányosnak tartott). De színházi ülőhelyekké is átváltozhatnak, amikor a második betiltás után a lesújtott színészek lefedik őket fehér lepelrel, amivel rendszerint az üres nézőtereket takarják le. Végül a paravánok a színészek együttes improvizációihoz is eszközként szolgálnak; ez egy olyan játék, mely a megjelenített rendező instrukcióiból ered, aki túláradó képzeletével felébreszti társulata kreativitását. Gyors tempójával kizökkent, tele van gegekkel, melyek a cselekményt, a situációkat kommentálják az amerikai burleszket idézve. Így például a Dorine és Orgon közti jelenet (II. felvonás, 2.) egyfajta üldözéses játékká alakul: amint Orgon megfenyegeti, Dorine azonnal eltűnik a paravánok között, Orgon meg utánafut, hogy kiszabadítsa onnét...

A színészek állandó jelenléte a színpadon

E szcenográfiának köszönhetően minden színész folyamatosan jelen van. A Tagankán szabály, hogy a színpadon nincs se függöny, se kulisszák; a minimális térérendezést leszámítva a színpad csupasz és a színészek a nézőkhöz nagyon közel játszanak, gyakran közvetlenül meg is szólítják őket (így például madame Pernelle nevetésben tör ki és csókokat küld a közönségnek az első felvonás első jelenetében). A választott szcenográfiából adódóan legtöbbször Orgon teljes családja jelen van, míg Molière-nél csak néhány szereplő van megidézve a különböző jelenetekben. Ráadásul, ha Tartuffe nincs is testileg jelen az első két felvonásban, jelen van a képmása által, erősen megvilágítva az első felvonás ötödik jelenetében, amikor Orgon leírja Cléante-nak megismerkedésük körülményeit („Ahogy megláttam őt – ha úgy állna előtted”). De jelen van az általa képviselt fenyegetések materializációjában is, már jóval azelőtt, hogy a szöveg utasításai szerint színre lépne: így például Orgon „Őt választom férjedül” replikájánál Tartuffe karjai kinyúlnak a paraván mögül, átölelik Marianne-t és berántják a szalagok mögé, ahonnan csak a fiatal lány rémült feje bukkan elő.

A szerzői utasításoktól való ezen eltávolodás, a család folyamatos jelenléte – a családtagok teste teljesen vagy részben látható – a félelem és az ellenőrzés nagyon is szovjet témáját segíti kibontani: a család Tartuffe és cinkosai felügyelete alatt áll, de a család maga is aggódva felügyeli Orgon, a megtévesztett zsarnok gesztusait. Ami Tartuffe Molière által késleltetett bejövetelét illeti, ehhez az egész rokonság asszisztál a szalagok között sorban előbukkanó fejükkel.

Ljubimov felhasználja a pantomimet, a bohóctréfát, a *music-hallt* (a szerelmek veszekedésének jelenete *jerk* ritmusban játszódik), a mozi technikáit (középkép a testrészekre, nagytotál). A. Volkonskijnak, a barokk művészet alapos ismerőjének zenéjével dolgozik, hogy a szélsőségesen ritmikus színpadi akciót, a színészek mozgékony és elidegenítő játékát levezényelje.

Az előadás végén Tartuffe megáll, nevetésben tör ki, és bilincsei dacára a többiekkel együtt megtapsolja a Végrehajtó beszédét: a színész felülkerekedik



A jelenlegi előadás bannerje (forrás: redkassa.ru)

a színészeivel, ennek fényében kell megítélnünk annak a rendezőnek a művészi és politikai bátorságát, aki úgy viszi színre a *Tartuffe*-öt, hogy újra felfedezze a szovjet húszas évek örökségét, amelyet elfojtott a sztálinizmus, és aki mindennek előtt nem riad vissza attól sem, hogy a művész és a hatalom kapcsolatára helyezze a hangsúlyt. Ez az interpretáció, ez a vízió a szöveggel való látszólag tiszteletlen bánásmód ellenére megőrzi Molière szövegének minden életerejét, abból is adódóan, hogy ez a darab valójában elválaszthatatlan a történetétől. Életvidám és könnyed hangnemével ez a *Tartuffe* végeredményben olyan, mint a paraván, amely mögül kiviláglik az a drámai szituáció, amelyet épp akkor és ott élt át a Taganka, manifesztum-értékű előadásuk, *Az élő* betiltását követően.

Rideg Zsófia fordítása

Béatrice Picon-Vallin: *Tartuffe* Directed by Yuri Lyubimov in Moscow, 1968

It was by no accident that Lyubimov, legendary director of Taganka Theatre in Moscow, put *Tartuffe* on stage in 1968, says the author. After all, the premiere took place when a severe conflict arose between the authorities and the theatre over a ban without appeal on Boris Mozaev's piece titled *The Living*. Therefore the company at Taganka found itself in a similar situation to Molière's theatre when *Tartuffe* had been banned. According to Béatrice Picon-Vallin, it is in this light that the director's concept, the montage technique by which Lyubimov has the "Tartuffe affair" incorporated in the performance, becomes interpretable. But the same situation is reflected in the scenography as well as the acting style of the actors, reviving the avant-garde spirit of the 1920s and representing the political courage of the great predecessors who defied Stalinism and focussed on the conflict between authority and the artist in their works.

A Rocco és fivérei a Nemzeti Színházban

Részlet az előadás szövegekönyvéből¹

REGGEL

Vincenzo felébred, és kinyitja az ablakot.

- VINCENZO Fiúk. Fiúk, ébresztő. Ciro, Rocco ébredjetek, havazik. Lesz munka mindenkinek. Havat lapátolunk. Simone ébredj, esik a hó.
- CIRO Rocco, havazik.
- ROSARIA Az Isten szerelmére, mi történt?
- VINCENZO Nézz ki az ablakon. Ma mindnyájan kapunk munkát.
- ROSARIA A hó, és micsoda pelyhekben jön le. Luca, Luca, kelj fel, kisfiam, havazik.
- LUCA Havazik.
- VINCENZO Szedelőzködjetek fiúk, mert lecsúsztok a munkáról.
- CIRO Ébredj, Simone.
- ROSARIA Ej, de hideg van. Édes szép fiacskám, kelj már föl. Odanézz, milyen gyönyörűen havazik.
- FRANCA Özvegy Donininé Vegytisztító!
- ROSARIA Simone, kelj már föl. Látod, a többiek mind ébren vannak. Rajta, kisfiam. Egy, kettő, mozogjatok.
- SIMONE Én nem havat lapátolni jöttem ebbe a városba.
- ROSARIA Rocco, drága kincsem, most voltál beteg, nehogy újra megfázz. Vedd fel az én pulóveremet, jó?
- ROCCO De mama, mégsem vehetek magamra női ruhát.
- ROSARIA Ki látja a kabát alatt?
- ROCCO Simone.
- CIRO Mi lesz Simo, menjünk melózni.
- ROSARIA Itt a kenyér és egyél egy kis tojást is, Ciro. Egészen friss, gyönyörű kis tojások. Nézd csak. Na gyere, gyere. Hú de forró a kávé. Ez kell most, és apríts bele jó sok kenyeret. Törj belőle mindjárt a testvéreidnek is. Így ni. Gyere, Rocco. Siessetek, édes gyerekeim, úgy látszik, ma mindannyian dolgozhattok. Isten jóságos és könyörületes, ideküldte nekünk a havat.

GIANELLIÉK csúszkálnak

¹ A *Rocco és fivérei* bemutatójára 2019. szeptember 20-án került sor Vidnyánszky Attila rendezésében. Az előadás szövegekönyvét Luchino Visconti híres, 1960-ban készült filmjének forgatókönyve alapján Verebes Ernő írta.

Özv. DNÉ (halántékát dörzsölvbe) Havazik.
 FRANCA Özvegy Donininé Vegytisztító!
 ROSARIA Jól van. Simone. Simo, gyere már, édes kis magzatom, szedd össze magad. Jaj, szegény báránykám. Hát hiába, egyszer el kell kezdened.
 SIMONE Hú de kutya hideg van. Miért hagyjátok nyitva ezt az ablakot, mama? (mosakszik) Na, gyerünk már megnézni a várost, mire vártok? Alusztok? Mindig csak alusztok?
 ROSARIA (nevet) Sosem komolyodik meg. Az isten szerelmére, meg ne fázz nekem.
 VINCENZO Kell egy váltás pelenka?
 ROCCO Hagyd már abba.
 ROSARIA Csókolj meg, és vigyázz magadra.
 SIMONE Csók, mama.
 ROSARIA Szent Rókusra és Donátra mondom, ha ma este nem súlyos pénzzel megrakodva jöttök haza, nem vagytok többé Rosaria Parondi fiai. Luca, Ciro, Rocco, Simone, Vincenzo. (kabát)



A Parondi fivérek: Simone (Bordás Roland), Ciro (Mészáros Martin), Rocco (Berettyán Nándor), Vincenzo (Berettyán Sándor) és édesanyjuk Rosaria (Bánsági Ildikó) az előadás „Reggel”-jelenetében, Nemzeti Színház 2019, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

1. betét

ALFREDO Egy kiáltvány kiadásához szükségeltetik: ÁBÉCÉ, feltűnően elhelyezett 1-es, 2-es, 3-as számok és különféle nagy és pici a-k, b-k, c-k felsorakoztatása a széleken a meggyőzés reményében és az eszmék terjesztésére és aláírás, kiabálás, káromkodás, a prózát az abszolút értelem formájához kell alkalmazni, megcáfolhatatlanná tenni.

DOMANI Bravó, bravó!

A helyszín: az utcán, autó dudál, lefröcsköli a Parondi testvéreket

FRANCA (szórólapozik) Özvegy Donininé Vegyisztítót.
ROSARIA Luca, Ciro, Rocco, Simone, Vincenzo.
ROSSI A cselekvés ellen vagyok és a folytonos ellentmondást szeretem, de az állítás ellen is vagyok, sem mellette sem ellene nem vagyok, és senkinek nem akarok megmagyarázni semmit, mert gyűlölöm a jó ízlést. Azért írtam kiáltványt, mert nincs mit mondanom. (Tristan Tzara)

ROSARIA Luca, Ciro, Rocco, Simone, Vincenzo.
DOMANI Akad valaki, aki azt hiszi, hogy megtalálta az egész emberiség közös lelki alapját? Hogyan is lehetne rendet teremteni a végteleen és alaktalan variációk káoszában, ami az ember?

(...)

HÓLAPÁTOLÁS

A Parondi fiúk indulnak haza. (...)

Helyszín: lépcsőház, az emeleten veszekedés, Nadia fut lefelé

FÉRFI HANG Utolsó kurva. Takarodj a házamból.
NADIA Fejezze be. Elmegyek innen, elmegyek.
FÉRFI HANG Megöölöm. Megöölöm. Takarodjon a házamból, az istenit. Nem érdekel, ha börtönben fogom végezni...

(Nadia összeütközik a lépcsőházban Vincenzóval)

NADIA Istenem.
VINCENZO Mi az? Mi van? Rendőrt hívok!!!
NADIA Azt ne! (lepisszegi) Ssssssssssss. Hát az apám. Nem vagyunk valami jóban.

VINCENZO Itt laksz ebben a házban? Még sosem láttalak.
 NADIA Én ellaknék itt, de ők nem hagyják. Láttad, hogy bánnak velem?
 VINCENZO Mi bajuk veled?
 NADIA Ah, a szokásos ostobaság. Tisztesség, női tisztesség. *(nevet)*
 VINCENZO Értem én.
 NADIA Nem lehet mindenki úri nő. És mit csináljon, aki nem az? Talán akassza fel magát az első fára? Ha?
 VINCENZO Dehogy.
 NADIA *(nevet)* Hallod e? Mondd, mi lenne, ha kihalnának a magamfajta lányok? Képzeld el az életet.
 VINCENZO Héj, akkor mi férfiak egyedül maradnánk.
 FÉRFI HANG Te átkozott. Nem teheti be ide többet a lábát. *(cipőt dob)* Takarodj!
 VINCENZO Mégis mihez kezdesz most?
 NADIA Elmegyek. Mi mást tehetnék?
 VINCENZO Így? Bejöhetnél hozzánk. Anyámhoz. Talán ő tud adni valamit, amit magadra vehetsz.
 NADIA Aranyos vagy. *(megcsókolja)* Merre?
 VINCENZO Erre.

Belépnek a lakásba

ROSARIA Te vagy az, Vincenzo?
 VINCENZO Igen, mama.
 ROSARIA Veled kiabáltak annyira az előbb a lépcsőházban?
 VINCENZO Igen. Nem tudnál neki valami meleg holmit adni, amivel betakarhatná a vállát? Itt áll az ajtóban.
 NADIA Bocsánatot kérek a zavarásért.
 ROSARIA Csukjátok már be az ajtót, bejön a hideg. Nem tudom, milyen kabátot adhatnék, ha csak nem azt, amit szegény megboldogult apád hordott.
 VINCENZO Mindegy, csak add már oda. Nem látod, hogy vacog a hidegtől szegény?
 ROSARIA Pár percet még kibír nem?
 NADIA *(köszön a többi testvérmek)* Jó estét.
 ROCCO Jó estét.
 SIMONE Jó estét.
 CIRO Jó estét.
 LUCA Csókolom.
 NADIA Csupa testvér.
 SIMONE Igen, azok vagyunk.
 NADIA Kutya hideg van itt nálatok.
 SIMONE Te milánói vagy?



A család ismét a lakásban (az előbbieket) és Nadia (Bartha Ánes), a jövevény
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

- NADIA Hát, lombardiai. Még inkább cremónai, mint a mustár. *(nevet)* Ti meg déliek vagytok, igaz? Ahham. Mit csináltok itt Milánóban?
- ROCCO Ma havat lapátoltunk.
- NADIA Az jó lehetett. *(nevet)*
- SIMONE Őhózzá jöttünk fel. *(Vincenzóra mutat)* Már egy hónapja itt vagyunk, de még nem találtunk állandó munkát.
- NADIA Ilyen derék fiúk, mint ti, nem elveszett emberek. Ez micsoda? Családi kép?
- SIMONE Én középen vagyok.
- NADIA Szóval ez vagy te. És ez itt?
- SIMONE Rocco.
- NADIA Ááá, és ki bokszol a családban? *(olvas)* Vincenzo. Melyik a Vincenzo?
- SIMONE *(Vincenzóra mutat)* Bokszol, de nem igen lelkesedik érte.
- NADIA Én ismertem egy bokszbajnokot.
- SIMONE Tényleg?
- NADIA Nagyon szegény volt, és most milliomos. Nem emlékszem a nevére, de nem is érdekes. Annál inkább a kocsjára, hú hú. Képzéjétek, egy akkora kocsi, hogy nem is ér véget. *(nevet)* Az jobb, mint havat lapátolni.
- SIMONE Ó az, aki nem akarja, hogy mi is megpróbáljuk.
- NADIA Hát, ez igazán nagy kár.
- ROSARIA Menjetek csak bokszolni. Ne várjátok az ő engedélyét. Hallottátok, mit mondott a kisasszony.

- VINCENZO Kétezer líra tízévenként. Ennyit lehet bokszolással keresni.
 NADIA Persze, ha az ember nem igazi bajnok.
 VINCENZO Gondolod, hogy az olyan egyszerű?
 ROSARIA Hol van az megírva, hogy Rocco vagy Simone nem viszi többre, mint te? Fiatalabbak és erősebbek nálad.
 VINCENZO Elég, ha csak az én arcomat verik szét ebben a családban.
 ROSARIA Olyan ember még nem született, aki az én Simonémat szétveri.
 LUCA A mamának igaza van. Simone erősebb, mint te.
 VINCENZO Maradj csöndben.
 ROSARIA Mást sajnós nem találtam.
 NADIA Köszönöm, asszonyom. Holnap reggel visszahozom. Bízhat bennem.
 ROSARIA Ha át akar öltözni, ott a mosdó.
 NADIA Köszönöm szépen. *(ki)*
 ROSARIA *(Vincenzóhoz)* Neked meg mi jutott eszedbe? Azt sem tudjuk, kicsoda és mit csinál. Lehet, hogy egy afféle.
 ROCCO De nagyon szép.
 ROSARIA Azzal a rusnya libabőrös testével és a keszeg alakjával? Mit tudtok ti a női szépségről? Nincs ehhez még nektek szemetek.
 VINCENZO Mindenki libabőrös, aki fázik, mama.
 ROSARIA De az övé a vérszegénységtől olyan, mint minden északié.
- Nagy csörömpölés hallatszik a fürdőszobából*
- ROCCO Kisasszony! Kisasszony! Nincs itt.
 ROSARIA Megszökött. A sálammal és a kabátommal.
 ROCCO Az ablakon át lépett meg. A kendője.
 ROSARIA Elvitte a sálamat meg a kabátomat. *(ledobja a sálát)*
 Ellopta a sálamat meg a kabátomat.

Rocco and His Brothers at the National Theatre

Excerpts from the Screenplay-Based Stage Script

Rocco and His Brothers is a film version of Giovanni Testori's novel *The Bridge of Ghisolfi*, directed by Luchino Visconti in 1960. This film script serves as a basis for the dialogues in the production directed by Attila Vidnyánszky, to premiere at the National Theatre in Budapest on September 19, 2019 (dramaturge: Ernő Verebes), although excerpts from the screenplay of Julian Rosefeldt's project titled *Manifesto* also form an important part of the text corpus on stage. The quotes reflect on the famous manifestos of 20th century avant-garde with the cruel humour of the man of today, but they also reveal the social sensibility which may lead the viewer to a deeper reading of the drama set on stage. The excerpt presented here throws light not only on the basic situation of the story, but also on the montage technique which is one of the characteristics of Attila Vidnyánszky's productions.



SZABÓ ATTILA

Prágai Quadriennálé

1967–2019

A Prágai Quadriennálé (PQ) a színházi látványtervezés és színházépítészet nemzetközi seregszemléje, egyben a világ egyik legrangosabb képzőművészeti eseménye is, mely már több mint fél évszázados múltra tekinthet vissza. Aki járt már csak egyszer is a kiállításon, jól tudja, milyen lenyűgöző és kimerítő élmény már maga a tárlat végignézése, nemcsak a grandiózus méret, de a látogatót érő ropant mennyiségű vizuális és gondolati ingergazdagság okán is. Ahány kiállító, annyi külön kis öntörvényű térkonstrukció és esztétikai propozíció, melyeket a főszervezők által meghirdetett központi téma mindig legfeljebb csak igen laza szálakkal fűz össze. Ezért rövid összefoglalót adni akárcsak egy „évről” is általában igen nagy kihívás. A recenzensek legtöbbször egy-két olyan tárlatot emelnek ki, amelyek valamilyen okból jobban az emlékezetbe vésődtek, a világkiállítás egészéről mint egységes látogatói élményről igen nehéz mit mondani. Ha vakmerő módon mégis az eddigi összesen tizennégy alkalomról kívánnánk áttekintést nyújtani, akkor ez a vállalkozás mindenképpen vaskos kötetet kívánna. Az ötvenéves jubileum és a különösen sikeres idei magyar részvétel alkalmából mégsem tűnik haszontalannak legalább a magyar kiállítások, rendezői és tervezői koncepciók rövid áttekintése egy majdan talán megszülető magyar PQ-történet egyfajta vázlataként, annál is inkább, mert igen kevés magyar nyelvű összefoglaló anyag áll rendelkezésünkre a rendezvényről. Mindenképpen előre kell bocsátanom, hogy az egyes kiállítások bemutatása óhatatlanul csak villanásszerű (és természetesen hiányos) lesz, de talán így is kirajzol egy olyan kuratori-tervezői ívet, amely a világkiállítás koncepcióváltozásaival szervesen együtt változik, miközben mindig is jól mutatja a magyar színházi látványtervezés fő tendenciáit és kihívásait.

Magyarország szinte a kezdetek óta rendszeres és igen sikeres résztvevője a világkiállításnak, melyet számos szakmai és közönségdíj tanúsít. Bár a rendezvény fő célkitűzése mindvégig az volt, hogy a színházi látványtervezést saját jogú

művészeti ágként mutassa be, az évek során a szervezői koncepciók és – tegyük hozzá – a színház mibenlétét illető definíciók is sokat változtak. Bár mindkét elképzelés a kezdetek óta jelen volt, az általános tendencia egyre inkább az, hogy a retrospektív összegzés vagy az előző négy év „legjobb” alkotásaiból válogató kaleidoszkóp helyett a terjedelmes kiállítás egy erős kurátori koncepció vázára épülve önálló térbeli műalkotások sorát mutassa meg a látogatóknak, akik egyre inkább a tárlatok által nyújtott különleges tértapasztalatra, a látvány-dizájn gondolkodás konkrét megvalósulásaira kíváncsiak, és kevésbé a színháztörténeti vonatkozásokra. Ezzel pedig mintha egyre jobban elmosódnának a határok a PQ és a nagy művészeti világkiállítások között, amit a szakmabeliek gyakran nehezményeznek is, attól tartva, hogy idővel a színházi komponens akár teljes mértékben háttérbe szorulhat vagy eltűnhet.

Az első tárlatot 1967-ben rendezték a cseh fővárosban, húsz ország közreműködésével. A kiállítás inspirációja az 1959-es São Paulo-i Biennálé igen sikeres cseh részvétele volt: František Tröster aranyérmes tárlata a cseh és szlovák látványtervezés 1914 és 1959 közötti történetét mutatta be. Az ezt követő biennálékon a szintén eredményes cseh szereplés, valamint általában a cseh színházi látványtervezés kimagasló színvonala (gondoljunk például Josef Svoboda tevékenységére) ahhoz vezetett, hogy Prága egy négyévente megrendezendő díszlet- és jelmeztervezői világkiállítás megszervezésére kapott felkérést, mely az idei tizennegyedik quadriennáléig megszakítás nélkül meg is valósult.¹

Az első kiállítás 327 kiállítót vonultatott fel, meglehetősen nagy területen, hiszen már ekkor is öt különböző szekció létezett: a főkiállítás, a díszlet- és jelmeztervek országos tárlatai, a São Paulo-i Biennálé cseh díjazottjainak Josef Svoboda, Frantisek Tröster és Ladislav Vychodil munkáinak a bemutatása, a csehszlovák díszlet- és jelmeztervek önálló tárlata, Mozart operáinak látványtervei a *Don Giovanni* prágai ősbemutatójának 180. évfordulójára, valamint a színházépítészeti újdonságai. A legtöbb kategóriában díjat is osztott a nemzetközi zsűri, s a fődíjat, mely azóta is az Arany Triga (Golden Triga) nevet viseli, a főkiállítás legjobbnak ítélt alkotása kapta.² Első alkalommal ezt Franciaország vihette haza, melynek főszervezője (ma már főkurátornak mondanánk) Yves Bonnat volt. A tárlat a leginnovatívabbnak gondolt 28 francia látványtervező munkáit mutatta be, akik Párizs és más francia városok színházaiából érkeztek. Egy ekkora léptékű rendezvény helyszínének kiválasztása nem kis fejtörést okozott a szervezőknek, hiszen előzmények híján azt sem tudták előre megjósolni, hogy hány ország fog kiállítóknak jelentkezni és mennyi látogatót kell be- és kiengedni, biztonságosan mozgatni a térben. Végül a fő kiállításnak a Prágai Kiál-

¹ Forrás: a Prágai Quadriennálé internetes archívuma: <http://services.pq.cz/en/archive.html>, elérés: 2019. 08. 28.

² Az 1967-es Prágai Quadriennálé műsorfüzete: <http://services.pq.cz/res/data/256/026697.pdf>, elérés: 2019. 08. 28.

lítási Központ (Výstaviště Praha Holešovice) Brüsszeli Pavilonja adott helyet, mely később még további három PQ helyszínéül is szolgált.³ A hatalmas Kiállítási Központ különböző épületei azóta is a kiállítás alapértelmezett helyszínének számítanak, bár a 2008-as nagy tűzvész miatt két kiállítást más helyszínen kellett megrendezni, és csak idén térhetett vissza a PQ az eredeti helyszínre, igaz a leégett épületszárny rekonstrukciója még csak ideiglenes. Az eredeti helyszín, a Brüsszeli Pavilon sem áll már, egy 1991-es tűzeset martaléka lett, s nem építették újjá.



Az 1967-es első Prágai Quadriennálé helyszíne, a Brüsszeli Pavilon (forrás: PQ Archive, Jarmila Gabrielová: *Kronika Pražského Quadriennale*, Divadelní Ústav, 2007, 24. oldal)

Magyarország először a második, 1971-ben rendezett kiállításon szerepelt, melyen már 26 ország vett részt. Ekkor négy szekciót hirdettek meg, a korábbihoz hasonló struktúrában. A tematikus kiállítás Shakespeare-darabok látványterveihez kapcsolódott, arra biztatva a résztvevőket, hogy igyekezzenek egy adott produkciót sokféle forrás segítségével bemutatni, a látvány- és jelmezterveket esetenként születésük folyamatában is dokumentálni. A magyar tárlat huszonöt tervező legújabb munkáit mutatta be, a kurátor Bögel József volt.⁴ A koncepció kialakítói a korábbi időszakot jellemző festőiséggel szembeforduló új látványtervezői gondolkodás legfontosabb eredményeinek bemutatására vállalkoztak, melyet a látványtér architektúrális megközelítése, bizonyos esetekben pedig szürrealista, modern stílusjegyek jellemeztek. A tár-



Köpeczi Bócz István jelmezterve Johann Strauss *Egy éj Velencében* című előadásához, Fővárosi Operettszínház, 1967 (forrás: PIM-OSZMI, Szcenikai Gyűjtemény)

³ Jarmila Gabrielová: *Kronika Pražského quadriennale*, Divadelní Ústav-Edice Box, 2007, <http://services.pq.cz/res/data/185/018979.pdf>, elérés: 2019. 08. 28.

⁴ Az 1971-es Prágai Quadriennálé katalógusa, *Divadelní ústav*, Prága, 1971, online: <http://services.pq.cz/res/data/256/026698.pdf>, elérés: 2019. 08. 28.

lat nagy előnye az volt, hogy nagynevű, befutott és fiatal tervezők munkáit egyaránt bemutatta. Többek között Bródy Vera, Gombár Judit, Jánoskúti Márta, Koós Iván, Köpeczi Bócz István, Mialkovszky Erzsébet, Schäffer Judit, Székely László, Szinte Gábor, Vágó Nelli munkái szerepeltek a tárlaton. Ezen kívül Magyarország részt vett az építészeti és a Shakespeare-szekcióban is. Az előbbiben leginkább újonnan épült kultúrházak építészeti dokumentációja szerepelt (Pápa, Szentendre, Orgovány), míg az utóbbiban Jánosa Lajos látványtervei a Madách Színház 1969-es *III. Richárd* előadásához (r. Vámos László, jelmez: Köpeczi Bócz István).

Az 1975-ös magyar kiállításnak szintén Bógel József volt a kurátora, ekkor 13 magyar tervező vett részt a seregszemlén, az installáció tervezője Koós Iván volt. A magyar részvétel szervezéséért a Nemzetközi Színházi Intézet Magyar Központja felelt. Ekkor már a nemzetközi zsűriben is volt magyar résztvevő, Vajda Ferenc építész. A fődíjat a Szovjetunió nyerte, de ekkor volt először

magyar kitüntetett is: Schäffer Judit jelmeztervei ezüstéremben részesültek. A jelmeztervezőnek hat munkája szerepelt a kiállításon, melyek a Nemzeti Színház két 1972-es (*Az utolsó utáni éjszaka*, *Kényeskedők*) és a Katona József Színház 1973-as *Celestina* előadásaihoz készültek.

Az 1979-es PQ különlegessége egy bábművészeti tematikus szekció kiírása volt. Koós Iván a cseh František Vítékkel megosztott ezüstérmet szerzett. A bábos szekcióban az Állami Bábszínház mutatkozott be Koós Iván és Ország Lili terve-



Az 1979-es PQ bábos szekciójának kiállítótere
(forrás: PQ.cz/cs/archiv-1979)

zők részvételével, megidézve hat, 1974-1976 között létrejött bábéledés képi világát. Koós Iván a bábszínház 1974-es *Csongor és Tünde*, az 1975-ös *Tárgyak és emberek*, valamint az 1976-ban bemutatott *Arcok és álarcok* produkciókhoz készített báb- és díszletterveivel szerepelt. A PQ fődíjat ekkor az Egyesült Királyság kapta.

1983-ban a cseh és szlovák opera volt az úgynevezett „tematikus szekció” tárgya. A fődíjat is ezért ítélték oda a nyugat-német országos kiállításnak, amely Leoš Janáček operái német színreviteleinek látványterveit mutatta be. A szokásos országos és építészeti szekción kívül ebben a kiállításban is szerepelt magyar résztvevő: Makai Péter Janáček *A ravasz rókácska* Erkel Színház-beli 1979-es előadásának díszletét és jelmezét tervezte, míg Szegő György Voskovec és

Werich *Nehéz Barbara* című darabjának 1980-as kaposvári díszletével mutatkozott be. A korabeli sajtó kiemeli, hogy a magyar kiállítás különleges erőssége a sok háromdimenziós tárgy beépítése volt, mely a síkbeli ábrázolásoknál erőteljesebb hatást nyújtott.⁵ A magyar tárlaton a grafikák és fotók mellett tíz makett – Forray Gábor, Pauer Gyula, Szlávik István, Makai Péter, Szegő György makettjei – és több mint harminc valódi jelmez is szerepelt (Schäffer Judit, Jánoskúti Márta, Szakács Györgyi, Wieber Marianne munkái); Koós Iván bábjai és bábdíszletei szintén „élőben” voltak jelen. Különlegesség, hogy ekkor rendeztek először diákszekciót, hogy bemutatkozási lehetőséget biztosítsanak a még egyetemista, főiskolás vagy pályakezdő tervezőknek. A kiállított maketteket a Műcsarnokban korábban megrendezett *Dráma és Tér* című kiállítás főiskolás anyagai közül válogatták, a Magyar Képzőművészeti Főiskola hallgatói és tanárai rendezték be a rendelkezésre álló kis teret. Itt többek között Juhász Katalin, Kónya András és Mira János makettjei szerepeltek.

A résztvevő országok száma ekkor már 28 volt, s a látogatók számát húszezerre becsülték. A Brüsszeli Pavilonból ekkor költözik át a kiállítás a park főépületébe, a kongresszusi palotába, egyszersmind erős korlátozást is bevezetve a kiállítási területek méretére vonatkozóan. A szervezők lényegre törő, tömör kiállítások létrehozását kérték. Sokak meglepetésére – beleértve a magyar küldöttséget is – a helyszínen derült ki, hogy a beígért felületnek is csak a felét építhetik be. Bógel József megjegyzi, hogy már itt megjelennek az akkor még formabontónak számító térbeli installációk (Hollandia), performance-ok (Dánia), illetve az egyetlen előadás dokumentációjára vagy néhány művész munkásságának bemutatására korlátozódó tárlatok (pl. Lengyelország). „Noha e munkák újszerű eszközökre, megközelítési módokra, térformálásokra hívják fel a figyelmet, a színházhoz kevés közülük van, az egyik kiváltképpen olyan, mintha Rubik Ernő más területen zseniális játékait [...] kívánná népszerűsíteni.” – írja némi kritikával a magyar kurátor.⁶ Ennek ellenére a magyar delegáció néhány tagja (Jerger Krisztina, a kiállítás rendezője, és társai, Laczó Henriette és Pásztor Beatrix) is bemutatott egy kisebb jelmezes performance-ot a kiállítás megnyitásának másnapján, melyet főként figyelemfelkeltés céljából hoztak létre. Már ekkor szokás volt úgynevezett „nemzeti napokat” szervezni, amikor a szakmai figyelem az adott ország kiállítására irányulhatott, és kísérelőrendezvények megtartására is alkalom nyílt. A magyar napra a belvárosban található prágai Magyar Kulturális Központban került sor, ahol Bógel francia nyelvű előadást tartott a magyar színházi élet tendenciáiról, strukturális változásairól, tervezői törekvéseiről. Ezt követően mutatták be a Szabó-Jilek Iván és társai által készített szöveges-zenés diaporámát a Magyar Állami Operaház építéséről, felújításáról. A korszak bővelkedett színház-rekonstrukciókban, így az építészeti kiállítás is felújítást mutatott be: a budapesti Kato-

⁵ Kopasz Csilla: *PQ – ötödször*, Új Szó, 1983. 07. 22, 14.

⁶ Bógel József: *A Prágai Quadriennáléről*, Világszínház, 1983. augusztus, 18.

na József Színház és néhány művelődési központ rekonstrukcióját. Bógel József összességében igen sikeresnek és gazdagnak ítéli meg a magyar részvételt, sajnálatát fejezve ki, hogy ebben az évben díjat nem nyertünk egyik kiállítással sem.

1987-ben Schäffer Judit a tizennyolc főt számláló nemzetközi zsűri tagja volt, s a fődíjat az Egyesült Államok kapta. A tizenhárom magyar kiállító között szerepelt Khell Zsolt és Khell Csörsz, El Kazovszkij, Antal Csaba. A kiállítás látványtervezője Szegő György volt. Ebben az évben a kiemelt téma Csehov volt, a külön kiállításon Magyarország is részt vett. Mindemellett úgy tűnik, hogy a Csehov-tematika az országos kiállításokat is mélyen áthatotta: csehovi terekbe vezetett a Szovjetunió és a Német Szövetségi Köztársaság kiállítása is, de jelentős magyar Csehov-rendezések dokumentációjával ta-



Romulus Fenes díszletterve Harag György utolsó, marosvásárhelyi rendezéséhez
(forrás: PQ Archive, PQ 1987 Chronicle, 133)

lálkozhattunk más országok tárlatain is: a román kiállításban Romulus Fenes Harag György Cseresznyéskertjéhez tervezett pókháló-kürtője, a szovjet kiállításban pedig David Borovszkij díszlettervező munkái között előkelő helyen szerepelt a budapesti *Platonov*-előadás színpadképe is (Vígsház, 1981, Horvai István rendezése). A szemtanú Csík István így értékelte a magyar kiállítást: „Ha el kellene helyeznem a nemzeti kiállítások rangsorában [...] a nemzeti bemutatók első harmadába, azon belül is elég előkelő helyre állítanám. E bemu-

tató meghatározó elemét a Józsefvárosi Színház *Szent Johanna*-előadásának tárgyi világa, Gyarmathy Ágnes művei határozták meg, s körülötte a mai magyar színházi tervezésre valóban jellemző, magas színvonalú munkák kaptak helyet.”⁷ Érdekesége, hogy a józsefvárosi bérházudvar két különböző előadásban is bemutatásra került: Khell Csörsz *Csirkefej*-makettjén és az Antal Csaba által a *Vonó Ignác* szolnoki előadásához készült terven (1983, r. Csizmadia Tibor). Bár a kiállításnak ekkor már volt központi jelszava, mely így hangzott: „művészettel a békéért!” – a beszámoló szerint ez a kiállítások témájában ekkor sem jelent meg semmilyen formában: „mindenki mondta a magáét...”⁸

⁷ Csík István: PQ'87, Színház, 1987. november, 45.

⁸ Uo.

A PQ történetében a rendszerváltozást nem a kiállítási struktúra átalakítása, hanem a résztvevő országok listájának bővülése – illetve szűkülése – jelezte. Kuba, Vietnám és Kambodzsa ebben az évben már távol maradt, de új résztvevőként Izrael és Dél-Korea elsőként vett részt, ezeket az országokat korábban a cseh kommunista vezetés nem ismerte el. Ugyancsak a geopolitikai változásokat jelzi, hogy Németország már egy országként lépett fel, s a tárlatot is a leomlott falak látványa határozta meg. A korábbi években szinte főszereplőnek számító Szovjetunió – részben takarékosági okokból is – egy szerényebb, főként kartonból épített tárlattal jelentkezett. Arnold Aronson amerikai színháztörténész, zsűritag beszámolójából kitűnik, hogy egyre több ország döntött atmoszférikus kiállítások bemutatása mellett: „jó néhány environment-jellegű kiállítást is láthattunk, melyek sokkal inkább hasonlítottak az ötvenes évek amerikai képzőművészeti installációihoz vagy afféle vidámparki látványosságához, mint színházi kiállításához.”⁹ Aronson szerint a kiállítók számára az a nagy kihívás, hogy megtalálják a színházi alkotófolyamat bemutatásának a módját, miközben egyszersmind a színház élményszerűségét is meg tudják őrizni. „Az environment-kiállítások egyfajta színpadpótlékként működtek.”¹⁰ A sokszor a látogatók interakciójára is építő tárlatok ugyanakkor Aronson szerint egy furcsa paradoxonnal néznek szembe: minél érdekesebb és színháyszerűbb volt az installáció, annál távolabb került a megidézett színházi produkcióktól. Az első ízben a Magyar Színházi Intézet által szervezett magyar kiállítás is bőven tartalmazott interaktív elemeket. Az országos kiállítás installációja kis plexiablakokból állt, gombnyomásra az ablakok mögötti kis színházi függönyök elhúzódtak, és látni engedték a kiállított maketteket és jelmezeket. A játékos installáció még kis adományperselyeket is beépített az egyes tervek mellé, így a látogatók kifejezhették elismerésüket. A főkurátor Soóki Andrea volt, a kiállítási



W. A. Mozart: *Varázsfuvola*, Húros Annamária színpadképe az 1991-es kiállításon. Megvalósult a Pécsi Nemzeti Színházban 1984-ben (fotó: Viktor Kronbauer, forrás: PQ Archive, services.pq.cz/en/pq-91)

⁹ Arnold Aronson: *The Politics of Design. World changes are reflected at Prague Quadrennial*, American Theatre, 1991. november, 52.

¹⁰ Uo. 53.

tás látványtervét hárman jegyezték: Szegő György, Székely László és Turnai Tímea. Az országos szekcióban tizenhárom magyar tervező művei kerültek bemutatásra, rendszeres kiállítók mellett olyan új tervezők is, mint Bozóki Mara, Zeke Edit, Cselényi Nóra. A Mozart-különkiállításban Húros Annamária, Makai Péter és Márk Tivadar munkái szerepeltek, a *Varázsfuvola* pécsi és budapesti, a *Don Giovanni* szegedi és a *Titus* operaházi díszleteivel. A zsűrinek Koós Iván személyében ismét volt magyar tagja. A fődíjat – immár második alkalommal – Nagy-Britannia vihette haza. A helyszín ezúttal a Kultúrpalota (ma Prágai Kongresszusi Központ) volt, ahol a kiállítás a szokásosnál kisebb területre zsúfolódott be.

1995-ben minden eddiginél több, negyvenöt ország vett részt, a tematikus szekciót elhagyták, az építészeti szekciót pedig beolvasztották a nemzeti szekcióba, ami végül nem tűnt jó megoldásnak, mivel kevésbé inspirált kvalitásos anyagok beküldésére. Újdonságként jelent meg a scenográfiai és színházépítészeti könyvek nemzetközi kiállítása, melyen két magyar kiadvány is szerepelt.



Az Antal Csaba által tervezett magyar installáció a 1995-ös kiállításon (fotó: Viktor Kronbauer, forrás: services.pq.cz)

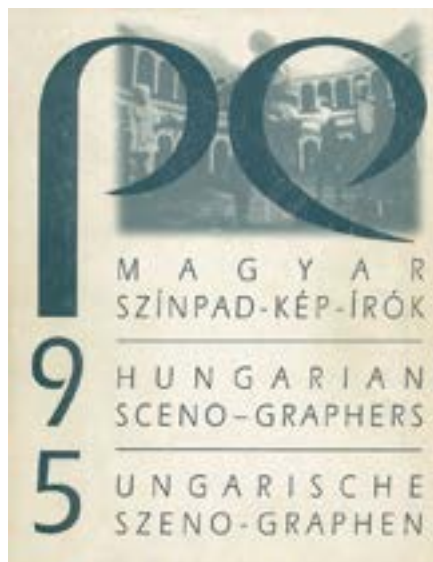
A zsűrinek ismét volt magyar résztvevője: Belitska-Scholtz Hedvig színháztörténész. Bögel József beszámolója a poszt-szovjet kis államok – például a balti országok – markáns megjelenése mellett a tervezői nemzedékváltás látványos megjelenítését emeli ki. „Ez a fiatalítási törekvés már a PQ'91 anyagában megfigyelhető volt, mégis most vált egyértelművé, demonstrálva a színházi világkép, stílus és ízlés kitágulását. Ily módon egyre több kísérleti, alternatív, transzavantgárd, hivatásos színházon kívüli, performance-szerű produkció dokumentációja kerülhetett a '95-ös viláckiállítás magyar

törzsanyagába, s ennek révén sikerült a magyar részről is bizonyos választ adni a PQ'95 egyik fontos, a drámai tér lehetőségeit érintő kérdésére.”¹¹ A válogatásban – mondhatnánk a korábbi gyakorlatot követve – egyaránt helyet kaptak a befutottak (Dörny Virág, Pauer Gyula), a középgeneráció (Antal Csaba, Csanády Judit, F. Kovács Attila, Khell Zsolt, Khell Csörsz, Szegő György, Szlávik István, Tresz Zsuzsanna) és a fiatalabb, néhány éve indult tervezők alkotásai is (Árvai György, Horgas Péter, Horesnyi Balázs, Zeke Edit). Ennél is bővebb

¹¹ Bögel József: PQ'95. Egy kiállítás mérlege, *Színház, Világszínház*, 1995. november, 9.

volt a Prágában felvonuló magyar tervezők palettája, hiszen az országos kiállítás szűk merítésébe be nem válogatott tervek a Prágai Magyar Intézet kiállításán adtak bővebb betekintést az elmúlt négy év magyar terveiből. A kiállítás főkurátora Király Nina, a Színházi Intézet akkori igazgatója volt. A magyar kiállítás – Sándor L. István meglátása szerint – a színház iránti nosztalgiát, a teatralitás hajdani, mára megkopott fénye utáni vágyódást mutatta meg.¹² A pavilon plasztikus installációját rendhagyó módon egy életnagyságban kiállított színházi díszlet alkotta: Antal Csabának a *Szerbusz, Tolsztoj!* című előadáshoz tervezett építménye (Veszprémi Petőfi Színház, 1993, r. Jeles András). A keretként szolgáló polgári színházbelsőben rajzok, makettek, fotók, jelmezek „ültek” a páholyosor két szintjén, „mintha ezúttal a színház nézné saját magát.”¹³ Ez a fegyelmezett, színházi önreflexiót sugalló térinstalláció érdekes kontrasztot alkothatott a páholyokban megjelenített, sokszor igen karakteres, formabontó és a kereteket szétfeszítő tervekkel – akár Antal saját további terveire gondolunk, például az ugyancsak Jeles András-rendezte *Valahol Oroszországban* díszletére, Szakács Györgyi jelmezeivel, akár Horgas Péternek a „káosz jelenlétét közvetítő”¹⁴ alkotásaira.

Újabb díjjal is bővült a PQ magyar dicsőségfala. Ebben az évben a magyar kiállítás ezüstérmét vihette haza, mely a kiállítás katalógusát jutalmazta: „kiváló példája a kortárs scenográfia dokumentálásának.” – állt a laudációban.¹⁵ A Színháztörténeti Múzeum és Intézet által kiadott kötet a *Színházkép-írók* címet viselte, szerkesztői Király Nina és Török Margit voltak. A hiánypótló kötet jelentősége elsősorban az, hogy hiteles referenciaanyagot nyújt a magyar scenográfia iránt érdeklődő olvasóknak. A kötet elsősorban a tervezet és tervezőket mutatja be – a főkiállításon kiemelteteket színesben, a többieket fekete-fehérben –, Koltai Tamás rövid bevezetőjén kívül nem közöl értelmezést a művekről, alkotói tendenciákról. Bár elismeri, hogy igen nagy szükség volna



Az 1995-ös magyar katalógus borítója
(forrás: PIM-OSZMI, Könyvtár és cikkarchívum)

¹² Sándor L. István: *Színházképek*. Prágai Quadriennálé, Színház, Világszínház, 1995. november, 11.

¹³ Götz Eszter: *Világ az egész színház*, HVG, 1995. július 15, 72.

¹⁴ Sándor L. István i. m, 13.

¹⁵ Idézet az ezüstérem laudációs szövegéből, PQ Archive, <http://services.pq.cz/en/historicke-materialy-1995.html>.

ilyen elemző tanulmányokra, a szerkesztő Király Nina egy interjúban arra próbál magyarázatot adni, hogy miért számítottak (és bizonyos mértékig számítanak ma is) hiánycikknek a scenográfia történetét értően olvasó szakemberek. „A tervezők inkább az építészmérnöki karról, az Iparművészeti Főiskoláról kerültek ki, mint a Képzőművészeti Főiskoláról. Szemben például Lengyelországgal, ahol a látványcentrikus színház dominál. Vannak a tervezők között jó tollú emberek, de ők nem akarnak írni a szakmáról, úgy vélik, az egyik tervező nem értékelheti a másik munkáját. Csehországban például rendszeresen jelennek meg komoly tanulmányok a scenográfiáról. (...) A tervezők igen sokáig alárendelt szerepet játszottak a rendezővel szemben. (...) A Prágában bemutatott magyar kiállításon is értékelte a szakma a funkcionalitást, a technikai tudást, és igen szépnek ítélte a jelmezeket. Ez azt jelzi, hogy itthon is be kell következzen az az időszak, amikor a scenográfia művészei egyenrangú partnerei lesznek a színházi alkotóknak.”¹⁶

Az 1999-ben megrendezett következő kiállításon Magyarország ismét külön-díjban részesült. Ezúttal az építészeti szekcióban bemutatott *Egy évszázad négy pályázata* című tárlat érte el a sikert, mely a Nemzeti Színház huszadik századi terveit mutatta be mintegy száz kis tablón (1913, 1965, 1989, 1997).



Vargha Mihály, építész, szakíró (1952–2010)

A kiállítás tervezője és megvalósítója Vargha Mihály építész, színháztechnikus volt, az Új Magyar Építőművészet főszerkesztője, az Építészfórum társalapítója, és tragikusan korai haláláig az egyik legkarakteresebb építészeti szakírója, aki egyben a színházépítészet ügyének és történeti feldolgozásának egyik legjelesebb szakemberének számított. A kurátor így indokolta a kissé szokatlan döntést, hogy elkészült épületek helyett meg nem valósult tervekkel jelentkeztünk az építészeti szekcióban: „Olyasmivel akartunk megjelenni (...), amelyet a legfőbb értéknek tartunk ebben az időszakban. Ez pedig egyértelműen a Nemzeti Színház tervpályázata. (...) Húsz-húsz kép mutatta be a régebbi, és negyven tabló, tizenhat modell a legutóbbi pályázatot. Nemcsak szakembereknek érthető rajzok, hanem zömmel látványtervek szerepeltek.” Vargha szerint egy olyan versenyben, ahol megépült színházakat díjaznak, a braziloknak kellett nyerniük, nekünk pedig „az álmainkat díjazták”.¹⁷

A nemzeti szekció kurátora ebben az évben Király Nina és Huszár Sylvia voltak. A koncepció szerint Ambrus Mária sajátos térkompozíciójában helyezked-

¹⁶ Bóta Gábor: *Siker a Prágai Quadriennálén*, Magyar Hírlap, 1995. 08. 08.

¹⁷ Bogácsi Erzsébet: *Oklevél az álmoknak*. A Nemzeti Színház századunkbeli tervei a Prágai Quadriennálén, Kultúra, 1999. július 5, 11.

tek el Szakács Györgyi jelmezei. A *Scenic object with costumes* (Szcenikai tárgy jelmezekkel) című kiállítás különlegessége, hogy radikálisan szakítva az eddigi hagyományokkal mindössze két igen karakteres magyar tervező munkásságát mutatja be, kettejük esetében viszont így lehetőség nyílt több előadás megidézésére. Zsótér Sándor rendező „állandó” tervezőjének, Ambrus Máriának kilenc tervét, Szakács Györgyinek három előadáshoz készült jelmezeit láthattuk. Harmadik – egyenrangú – alkotótársként szintén egy neves tervező – Khell Zsolt csatlakozott, aki a magyar pavilon látványának megtervezésére kapott felkérést az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet részéről. „Azt terveztem, hogy a hagyományos kiállítási módoktól eltérve nem makettek, terveket, fotókat szeretnék látni, hanem egy teret, ami kitölti a rendelkezésre álló területet, önmagában is jelent valamit, és alkalmas jelmezek bemutatására. Megállapodtunk az Intézet vezetőjével abban, hogy egy díszlet- és egy jelmeztervező állítsa elő ezt a teret.”¹⁸ – nyilatkozta Khell. A koncepciónak megfelelően Ambrus Mária eredetileg egy létező díszletét kívánta volna adaptálni az adott térre, de nem talált olyat, amely egy kiállításon önmagában is megállná a helyét: „Így megpróbáltam erre az alkalomra ilyesmit mesterségesen előállítani.”¹⁹ Így keletkezett az U alakban körbefalazott kockák sorában egy 4×5×2,5 méter méretű üres tér, ahol Szakács Györgyi jelmezei helyezkedtek el, nem is akárhogyan: Werner Schwab *Elnöknők* című előadásának főszereplői (Csákányi Eszter, Pogány Judit, Szirtes Ági és Molnár Piroska) élet-szerű műanyagszoborként szerepeltek, ők viselték a jelmezeket. Az installáció felületeire sokféle anyagot felhasználtak (vas, műszőr, üvegszálás poliészter), amelyek játékos asszociációs lehetőségeket kínáltak: üveghegy, jéghegy, torony.



Az 1999-es magyar kiállítás részlete az *Elnöknők* bábjaival (forrás: PQ Archive, services.pq.cz/en/pq-99.)

Az egyre komplexebb rendezvénysorozattá, valódi fesztivállá bővülő Quadriennálé sok kísérőprogrammal egészült ki: volt fénylaboratórium (LightLab), gyermekprogramok, sátorszínházi bemutató (Le Campement). A nemzeti, építészeti és diákszekció mellett egy úgynevezett tematikus szekciót is meghirdettek (ismét), „hódolat a scenográfiának” témában, ahol az egyes országok lehetőséget kaptak, hogy bemutassák országuk legkiválóbb tervezőegyéniségeit.²⁰

¹⁸ Ambrus Mária: *Prágai Quadriennálé, 1999 – időszakos használatra szánt tárgyak időszakos kiállítása, feljegyzések*, Theatron, 1999 nyár–ősz, 99.

¹⁹ Uo. 99.

²⁰ PQ'99 – *Prágai Díszlet-, Jelmeztervezési és Színházépítészeti Quadriennálé*, Színháztechnikai Fórum, 1997/3, 4, 12.

A magyar kurátori csapat ebben a szekcióban *Az ember tragédiájához* készült díszlettervek bemutatása mellett döntött, áttekintve a darab száztizenhét éves előadás-történetét. Az Arany Triga ebben az évben Csehországban maradt, nemzeti kiállításuk a színházi alkotófolyamat stációit mutatta be nyolc kortárs tervező közreműködésével.²¹ A fődíjat ismét az Egyesült Királyság csapata vihette haza, huszonnégy tervezőt bemutató tárlatukért; a kiállító művészeket az egy évvel korábban, Sheffieldben megrendezett országos scenikai tárlat résztvevői közül válogatták ki.

A 2003-as jubileumi, tizedik kiállítás magyar anyagának sikerült a két, első látásra ellentétes tendenciát egyszerre érvényesíteni: az előző évek gyakorlatával szemben újra nagy számú látványtervező munkáit építette be a kiállításba, miközben a kiállítás installációja is minden eddiginél markánsabb, öntörvényűbb és letisztultabb formát öltött. Egy félig-meddig csúcsára állított „interaktív” fehér színű kocka képezte a tárlat gerincét, melynek belsejében százhusz digitálisan feldolgozott képen és tablón húsz magyar művész elmúlt négy év során elkészült látványtervei mutatkoztak be. A kívülről üresen hagyott kocka felületére a látogatók tetszőleges üzeneteket írhattak fel, a beszámolók szerint két napon belül teljesen megtelt a rendelkezésre álló felület. A főszervező Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet által meghirdetett nyílt pályázaton (kurátor Müller Péter, asszisztensek: Huszár Sylvia, Galgovics Tamás) egy kilencfős alkotói csoport nyerte el a megbízást, akik szintén úgy döntöttek, hogy minden magyar látványtervező számára nyitottá teszik a részvételt.²² A „nagy öregek” mellett a fiatalabb generáció alkotói is kiállítanak: Ágh Márton, Füzér Anni, Molnár Zsuzsa, Paseszki Zsolt, Szűcs Edit. „Szűk nyíláson bújunk be egy óriási, élére döntött fehér papírkocka gyomrába. Odabent neonnal megvilágított színes képekkel tapétázták körbe a falakat. Mintha imbolyogna a világ, lassan csúszunk lefele a ferde talajon, egyre bizonytalanabban érezzük magunkat a szűkös térben” – írja a korabeli PQ látogató.²³ És valóban, ez a bizonytalan, az egyensúlyérzetet megbontó térélmény az alkotók feltett szándéka volt. Galgovics Tamás szerint: „Az idei quadriennálé mottója az érzékekre való hatás volt, s úgy érzem, a magyar nemzeti szekció kiállítása megfelelt a kiírásnak. Aki ebbe a kockába belépett, az első reakciója az volt, hogy megpróbálta megtalálni az egyensúlyát. Ha ez sikerült, csak azután tudta a látványt befogadni.”²⁴ Horgas Péter szerint a tervezők egy egyszerű, könnyed, játékos labirintus megoldását keresve jutottak el a kocka

²¹ Huszár Sylvia: „Közös világunk – országok, nemzetek, egyéniségek”, Theatron, 1999. nyár–ősz, 117–119.

²² BGY: *Interaktív kocka Prágában*. Magyar díszlettervezők rendhagyó installációja a quadriennálén, Magyar Hírlap, 2003. 06. 27.

²³ Varga Judit: *Érzékek iskolája a Prágai Quadriennálén*, Budapesti Nap, Kultúra, 2003. június 19, 13.

²⁴ Galgovics Tamás: *A kocka „el van vetve” – a Millenárison is*, Észak-Magyarország, 2003. augusztus 21.

koncepciójáig, mely egyaránt utalhat a Rubik-kockára vagy a párizsi Pompidou Központ kiállítóterében lebegő kockaformára.²⁵ Vargha Mihály beszámolójában megemlíti, hogy a kiállítási központ középső termében felállított, építési állványokból és ferde felületeket képező lécekből létrehozott „játékváros” – ahol a fesztivál számos kísérőrendezvénye kapott helyet – igen jól rezonált a magyar „sarkára perdült kockával”. Vargha szerint a magyar pavilon: „[a] korábbiaknál sokkal hatásosabbra, egységesebbre sikerült, a közönség szimpátiáját határozottan kivívta. De ez sajnos kevés volt a nagyobb diadalhoz, díjat nem kapott a nemzetközi zsűritől. Volt, aki első pillanatban úgy érezte,



A 2003-as magyar kiállítás részlete
(forrás: Budapesti Nap, PIM-OSZMI
Könyvtár és cikkarchívum)

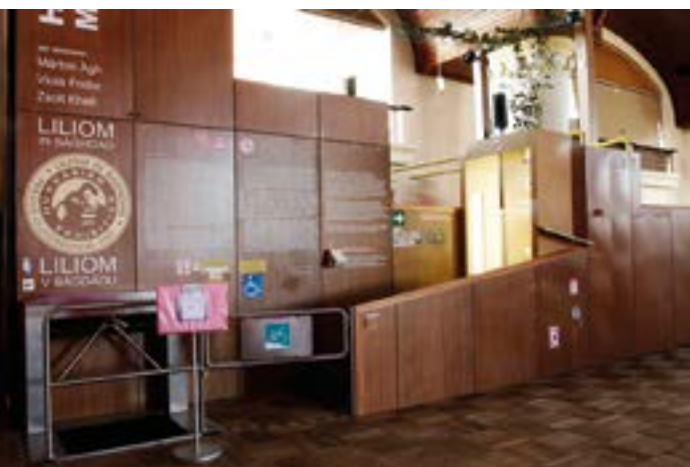
hogy a kocka mozog! Igazi illúzionisztikus hatást keltett tehát a Horgas Péter, Csanádi Judit, Horesnyi Balázs, Árvai György és Asztalos Adrienne (Labirintus Csoport) által megálmodott és megvalósított új magyar kocka, ami híven kifejezte azt a felemás, instabil helyzetet, ami nem kizárólag a színházi szakmát jellemzi manapság mifelénk.”²⁶ Az építészeti szekcióban több színháztervet is bemutatnak: a Baltazár Színház épülettervét (tervezők Alexa Zsolt, Rabb Donát és Schreck Ákos) valamint az OISTAT nemzetközi színházépítészeti pályázatának díjazott alkotását, Szabadics Attila pécsi építészhallgató kaposvári színháztervét. A magyar kiállítás utóéletének fontos állomása a budapesti Millenáris Kultúrpark volt, ahol a PQ kockát az itthoni színházrajongók számára is felállították egy időre.²⁷

A következő, 2007-es kiállításon a magyar részvétel kurátora Forgách András volt, tervezője Khell Zsolt, további munkatársként Ágh Márton és Fodor Viola csatlakozott. Az országos pavilon címe a meglehetősen enigmatikus *Liliom Bagdadban* volt, mely a tervezői koncepció szerint a ’kiállítás a kiállításban’ élményét kínálta, a közönséget igen teátrális módon vezetve végig az installációban. A látogatóknak egy biztonsági ellenőrzésen kellett átesniük – mely a repülőterekre, sportrendezvényekre, határátkelőkre hajazott –, sorszámot kapva

²⁵ *Kockába rejtett színházi labirintus*, Budapesti Nap, 2003. 08. 11.

²⁶ Vargha Mihály: *Nemzetközi színház Prágában*, Magyar Hírlap, 2003. július 5, 31.

²⁷ *Kockába rejtett színházi labirintus*, uo.



A *Liliom Badgadban*, a 2007-es magyar kiállítás részlete (fotó: Martina Novozamska, forrás: PQ Archive, services.pq.cz)

várakoztak, adataikat, ujjelemnyomatukat rögzítették. Ez a játék Molnár Ferenc nemzetközileg is jól ismert darabjához az utazás és a határhelyzet tematikája alapján kötődik, hiszen Liliomot sem engedik át a mennyországba, míg jóvá nem teszi bűneit a földön. A slusszpoén pedig az, hogy a sok hercehurca után a beígért »kiállításra« nem lehet bejutni, a látogatónak távoznia kell egy szűk folyósón. „Nincs is kiállítás, csak egy percre felvillanó makett.”²⁸ A főszer-

vező Színházi Intézet erre az évre öt neves tervezőt kért fel, akik hosszas tanakodást követően sem tudtak megegyezni a kiállítás tartalmában. Végül Antal Csaba és (Erkel László) Kentaur kiszálltak, Forgách András ragaszkodott eredeti témájához, a Liliomhoz, így végül Khell Zsolttal úgy döntöttek, hogy a formabontó performance-ban színre viszik ezt a tanácsstalanságot, az együttműködés dilemmáit is. Bár ekkor már a pusztán environment-ként, installációként működő és a retrospektív látványtervezői kiállítás elemeit nyomokban sem tartalmazó PQ-pavilonok nem számítottak kirívó jelenségnek a seregszemle egészét tekintve, a magyar szakmai közönség alapvetően idegenkedett a koncepciótól, a provokatív teatrális gesztustól. „Az egész valahogy kevésnek tűnik” – írja a Népszabadság kritikusa.²⁹ Metz Katalin szerint: „A bevallott szándék – bőrünkön érezni a szorongatottság állapotát – pusztán egy rövid performance szereplőjévé avatja a látogatót, ami szokványos voltában hatástalan, s adós marad a színpadi tér szuggesztivitásával.”³⁰ Kulcsár Viktória is – aki alapvetően legitim stratégiának tartja az interaktív pavilonok létrehozását – úgy látta, hogy a koncepciót előre nem ismerő gyanútlan néző számára némi hiányérzetet, csalódást kelt az oly hosszas rákészülés után a beígért kiállítás teljes hiánya: „A kiállítás legtöbb esetben harsány kacagást váltott ki a külföldi nézőkből, akiket áthaladva a valójában mozgásérzékelős, állandóan sípoló fémdetektoros kapun, sorszámot tépve s azt kivárva, egy A4-es formanyomtatványt kitöltve, közel 15–20 perces várakozás után végül – különböző indokokra hivatkozva – elutasítanak, s nem néz-

²⁸ Szemere Katalin: *Liliom a határon*, Népszabadság, 2007. június 22.

²⁹ Uo.

³⁰ Metz Katalin: *Pavilonok labirintusában*. Vitatható magyar terv a Prágai Quadrienálén, Magyar Nemzet, 2007. 06. 20, 14.

hetik meg a kiállítást (amit tulajdonképpen már láttak is, hiszen benne vannak). Ezek után már az sem éri őket váratlanul, hogy az automata kamera nem róluk készített fényképet...”³¹ Ebben az évben egyedi megoldásként a diákszekció tematikusan kapcsolódott az országoshoz: a *Rómeó és Júlia Bagdadban* egy fóliából készült labirintusszerű installáció, melynek falain az egyetem három hallgatója – Takács Lilla, Sebő Rózsa és Kutas Diána – terveinek reprodukciói kerültek bemutatásra. A „keleties” hatású



Az Arany Triga-díjas orosz pavilon, 2007
(fotó: Martina Novozamska, forrás: PQ Archive, services.pq.cz/en/pq-99)

középső térben ülőpárnákra nyomtatva is szerepeltek látványtervek, valamint a „labirintus” fából készült makettje is látható volt (kurátor-tanár: Csanádi Judit). Az építészeti szekcióban Vargha Mihály a Krétakör Színház „helyspecifikus” előadásainak dokumentációja volt kiállítva, a Scenofest szekcióban Kiss Gabriella a *Madarak*-témában mutatta be tezeit. Az Arany Trigát Oroszország nyerte el vízben tocsogó-csöpögő, szétszórt kellékekkel, tárgyakkal berendezett, atmoszférikus installációba applikált Csehov-makettjeivel.

A PQ történetében vízvázlasztó esemény a már említett 2008-as tűzvész, mely a korábbi országos kiállításoknak helyet adó Ipari Palota teljes bal szárnyának megsemmisüléséhez vezetett. Az elhúzódo (valójában ma sem teljes) rekonstrukciós munkák miatt a 2011-es kiállítást a korábbi helyszíntől néhány percnire található Prágai Nemzeti Galéria épületében (Veletržní Palac) rendezték meg, az építészeti szekció pedig a belvárosba, a Szent Anna kápolna lenyűgöző gótikus templomépületébe került. A szintén nemzetközi vásárok céljára emelt, de 1974-ben szintén porig égett konstruktivista stílusú épület a PQ kiállításnak a megszokottól egészen eltérő hangulatú helyszínt biztosított: bár a látogatók szempontjából praktikus volt az országos és a diákszekció koncentrált, egymás feletti emeleteken történő elhelyezése, a korábbi kiterjedt pihenő és átvezető (füves) területek hiánya fájdalmas volt. Ezek a terek nemcsak a tömeg eloszlátását segítették, de vizuális (és a gombamód elhelyezett büféknek hála – testi) felüldülést biztosítottak az eleve mindig is igen tömény kiállítási élmény befogadása közti szünetekben.

³¹ Kulcsár Viktória: *Prágából jöttem, két betűt hoztam, mesterségem címere: PQ*, Magyar Színházi Portál, 2007. 07. 02, <http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZ-MI400706>, elérés: 2019. 09. 05.

A 2011-es magyar kiállítás, a *Missing!* szintén bővelkedett a szimbolikus elemekben. A játékos koncepció Bodza W. Mihály (fiktív) magyar tervező váratlan eltűnésének apropóján rendezett tárlatot a művésznek egy sötét víztükörben úszó, kockaszerű térben, melybe a látogatóknak (eleinte) vízálló cipővédővel felszerelve kellett belépnie. A monitorokon megjelenített díszlet- és jelmeztervek képe tükröződött a vízfelületen, ami mintegy az előző kiállítás díjnyertes orosz kiállításának a vizuális folytatásaként volt olvasható. (Részemről csak retrospektíven, hiszen ez volt az első PQ, amelynek szervezésében személyesen is részt vehettem). A szintén a Színházi Intézet szervezésében megvalósuló kiállítás felkért kurátora B. Nagy Anikó volt, tervezője Árvai György (főkurátora a Színházi Intézet igazgatójaként Ács Piroska). A világhírű magyar tervező eltűnése több síkon nyert szimbolikus értelmet – Mihály keresztnéve a 2010-ben váratlanul elhunyt Vargha Mihály építészre is utalt, aki, amint az összefoglalóból is kitűnik, a magyar PQ-részvétel (máig) pótolhatatlan szereplője volt. De az eltűnés mellett a



Missing! – a 2011-es magyar pavilon belseje
(fotó: Szabó Attila, forrás: PIM–OSZMI)

fiktív név a megsokszorozás szándékára is utalhat: ebben az évben az összes magyar kiállító „felvette” a Bodza W. Mihály nevet, egy „kollektív” alkotó teljesítményeként mutatva be az utóbbi négy év legjelentősebb tervezéseit, alkotásait. A csapat tagjai: Árvai György, B. Nagy Anikó, Csanádi Judit, Horgas Péter, Medvigy Gábor, Schein Gábor. A módszeresen végigvitt játék során a kurátorok Bodza W. Mihály számára egy fiktív – azaz kumulatív – életrajzot is készítettek: a tervező, színházrendező, tanár, díszlet- és

jelmeztervező, médiaművész, szcenikus, díszlet-technikus titulus a kiállító életútjának, művészként szerzett tapasztalatának összesített művészeti tapasztalata alapján került be a kiállítás katalógusába.³² A kísérőszövegekben kiemelt és az installáció térkialakítása által is hangsúlyozott misztikus színezetű hiány így bőségbe csapott át, s míg a *Liliom Bagdadban* a tervezők „csatáját” vitte színre, ez a tárlat inkább az egységben való fellépésük lehetőségeit és erényeit hangsúlyozta ki.

Brazília vihette haza a fődíjat, de a magyar országos kiállítás is igen jelentős elismerésben részesült: elnyerte a legjobb kuratori koncepcióért megítélt arany-

³² PQ archive, 2011, Hungary, Section Countries and Regions, [http://services.pq.cz/en/pq-07.html?itemID=345&type=national#!prettyPhotoAjax\[ajax\]/5/](http://services.pq.cz/en/pq-07.html?itemID=345&type=national#!prettyPhotoAjax[ajax]/5/), elérés: 2019. 09. 05.

érmeket. Az Arany Triga mellett megítélt nyolc aranyérem közül a magyar kiállítás konceptuális egységéért, enigmatikus, metaforikus erejű világszerúségéért és a mai művész társadalmi kihívásainak érzékletes megjelenítéséért részesült a nemzetközi zsűri elismerésében. A kiállításról megjelent (a szokásokhoz híven) kisszámú magyar kritika is pozitívan ítélte meg a 2011-es magyar részvételt. A Revizor kritikusa így foglalja össze élményeit a kubusban: „...többek között a hazai független szcéna tarthatatlan helyzetéről, az extrém színházi terekről vagy a multimediális eszközök színpadi felhasználási lehetőségeiről is beszél a magyar »doboz«, amely valóban egy túlméretezett postai csomag külalakját ölti magára. Bent sötétség és füst fogad, továbbá néhány centiméter mélységű víz, amelyben álldogálva a fejünk fölött lévő projektorokon futó, az alkotó műveiből készült ismerős videó-részleteket nézhetünk, miközben a rejtett hangszórókból a művésszel készült utolsó interjú részletei szólnak. A vízfelületen tükröződő roncsolt képsorok a torzóban maradt életmű mozaikdarabjaira reflektálnak, s az egységes egész elképzelésének utópisztikus voltára irányítják a kalandozó nézői figyelmet.”³³ A magyar részvétel kapcsán meg kell említenünk az átalakulása utáni Krétakör Színház kiemelt jelenlétét a PQ kísérő programjaként megrendezett nagyszabású performance keretében (a főszerző Sodja Lotker meghívására), melyre az egykori pártnapilap, a Rude Pravo lebontás előtt álló monumentális épületében került sor. A nyomtalanul eltűntetett épület helyén ma már korszerű irodaház áll. A Jan Palach áldozatára is több ponton reflektáló nagyszabású performance-sorozat *JP.CO.DE* címmel – az épület számos „titokzatos” terét belakta; a nézők vándoroltak a kiürített irodák, pater noster és monstruózus nyomdagépházak között – a komplex projektnek számos későbbi, részben budapesti utózenge is volt (*Krízis-trilógia*). A nemzetközi színházi projekt a közös közép-európai létezés és történelem számos fontos kérdésére reflektált, még ha a prágai résztvevők számára némileg széttartó és nehezen követhető eszközökkel is.

Úgy tűnik, hogy a 2011-es PQ kapcsán a magyar szaksajtó ingerküszöbét is elérték azok a viták, amelyek a mindenkor PQ helyét mindig is (felemás sikerrel) igyekeztek meghatározni az önálló művészeti kiállítás és a színházi látványtervezők szakkiallítása tengelyén. Ahogy a jelen beszámoló számos példája is alátámasztja, e kettős definíció mögöttesét képező heveny dilemma a kezdetektől jellemezte a világhiállítás művészeti koncepcióját, bár kétségtelen, hogy időközben a „kuratori” és „tematikus” tárlatok irányába történő elmozdulás egyre hangsúlyosabbá vált. Ennek a folyamatnak markáns jele a kiállítás névváltozása is: az új elnevezés ugyanis innentől kezdve *A Prágai Performansz Dizájn és Tér Quadriennálé*. A rendezvény eredeti címe 1967 és 2007 között *Prágai*

³³ Jászay Tamás: *Politically Correct*. Díjazott alkotások a 12. Prágai Quadriennálén, Revizor, 2011. 06. 30., <https://revizoronline.com/hu/cikk/3430/dijazott-alkotasok-a-12-pragai-quadriennalen/>, elérés: 2019. 09. 05.

Nemzetközi Szcenográfiai és Színházépítészeti Kiállítás volt, melyet 2011-ben Arnold Aronson javaslatára változtattak meg. Süvecz Emese szerint „Prágában az egész quadriennálé struktúra tekintetében koncepcióváltás történt, mely fontos a képzőművészeti gyakorlatok szempontjából. Még akkor is lehetséges változásról beszélni, ha a veretes hagyományok okán az egész esemény még mindig elég hibrid jellegű – egyszerre van a régi és az új szemléletbeli megközelítés jelen.”³⁴ 2011-ben a *Boxes*, az *Intersections* vagy a *JP.CO.DE* voltak azok a kísérőprojektek, amelyek az országok expo-jellegű, tehetség és tehetőség által behatárolt „vegyesfelvágott” megközelítésével szemben erős kurátori koncepció mentén szerveződtek. Hozzá kell tenni ugyanakkor, hogy épp a helyszínek városon belüli jelentős szétszórtsága miatt ezek a kísérőrendezvények az átlagos látogató számára nem feltétlenül szerveződtek a kiállítás-látogatás élményébe, vagy túlzottan nagy látogatósszervezői elköteleződést igényeltek, s így talán leginkább a „hivatásos” látogatók, szakmabeliek számára voltak elérhetőek.

A látogatói élmény széttagoaltsága a 2015-ös kiállításon tovább fokozódott. Az eredeti kiállítóhely rekonstrukciója nem készült el, így a PQ új helyszíne – története során első alkalommal – Prága turistáktól hemzseggő belvárosa lett, nem kevesebb mint huszonkét, önmagában rendkívül izgalmas történelmi épületet vonva be a kiállítás helyszíneinek körébe. Bár élénk színű székinstallációk jelezték a „PQ-s házakat”, az egyszeri látogató elveszettnek érezhette magát ebben a valóságos labirintusban, hiszen a korábban egy tömbben megtalálható – országos és diák – alapszekciók más-más helyszínen kerültek megrendezésre. A látogatók térképpel a kezükben vándoroltak egyik épületből a másikba, sokszor eltévelyedve a középkori kanyargós utcák forgatagában. A magyar részvétel szempontjából, ettől függetlenül, igen szerencsésen alakult a helyszínkiosztás, hiszen az országos szekció a Szent Anna-kápolnában (Prague Crossroads) kapott helyet. A Színházi Intézet által felkért PQ „veterán”, Antal Csaba díszlettervező a helyszín sajátos adottságait jól ismerve és kihasználva készítette el *Donor for Prometheus* című „narratív installációját”. Az öntödei homokkal bélelt, forgatható körpadló fölött kifeszített acél Prometheusz-figura négy láncon függött a monumentális acél tartóoszlopokon. A gótikus templombelső karzata remek lehetőséget biztosított arra, hogy a napi egyszeri alkalommal zajló rituális betűöntést felülről is követni lehessen. A mitológiai alak szerepeltetése révén az elmúlt két PQ során megnyitott nagyhatású szimbolikus dimenzió jelentése tovább mélyült: a speciális öntövizet a testébe helyezett elektródákkal felolvasztó mitológiai alak az alkotás ügyéért áldozza fel életét, ami a PQ nyitva tartása idején naponta bemutatott performance során egy-egy latin szó kiöntésének ri-

³⁴ Süvecz Emese: *Kurátori fordulat a színházi világban?* – reflexiók a Prágai Quadriennálé kiállítása kapcsán, Tranzitblog, 2011. 07. 06, http://tranzitblog.hu/kuratori_fordulat_a_szhnazi_vilagban_a_pragai_quadriennale_kuratori_programja/, elérés: 2019. 09. 05.

tuális aktusában manifesztálódik. Prométheusz máját, büntetésül, a karzatról alászálló (valódi) sas tépázza napi egy alkalommal, így hőszünk folyamatos transzplantációra szorul. Ez a fizikai konkrétasága ellenére is igen elvont installáció egy merész esztétikai kódváltás révén releváns társadalmi üzenetet megfogalmazó felhívássá transzformálódik: az installáció pultjánál májdonornak jelentkezhetnek a látogatók, s testalkatuk alapvető mérőszámainak felvétele után a donorok listájára kerültek, melyet a kar-



Donor for Prometheus – a 2015-ös magyar kiállítás az Országok és Régiók szekciójában
(fotó: Szabó Attila, forrás: PIM-OSZMI)

zatról lelógatott vasútállomási kijelzőpanel is nyugtázott. Bár a szervfelajánlás végső soron csupán szimbolikusnak bizonyult, a kiállítás Facebook-felületén a látogatók saját műalkotásaikat, terveiket, gondolataikat konkrétan „ajánlhaták fel” helyette az alkotás iránt elkötelezett közösségnek.³⁵

2015-ben már hatvan ország volt a kiállítók között, a szervezők statisztikája szerint száznyolcvan ezer látogató nézte meg a kiállítást. A PQ főszervezői által meghirdetett mottója a „zene, időjárás, politika” volt; a nemzetközi zsűri döntése alapján ez utóbbi lett a befutó, ugyanis a fődíjat az észt NO'99 színház *Egyesült Észtorország* című politikai performance-ának dokumentációja vihette haza. Ugyan a politikai kampányok világszerte számos színházszerű eszközt (díszletek, jelmezek, szerepek, narratívák) használnak fel igen tudatosan egy adott választási eredmény elérésére – és ezeknek a folyamatoknak az elemzése a kortárs szociológia és politológia fővonalába tartozik –, a Prágai Quadriennálé fődíja talán még sosem került ennyire távol a színházi (vagy művészeti) látványtervezés klasszikus vagy modern gyakorlatától. A végeredmény ismeretében nem annyira meglepő, hogy a nemzetközi zsűri az elvontabb szimbolikájú magyar kiállítást nem jutalmazta díjjal, miközben kétségtelen, hogy a *Donor for Prometheus* tekintélyt parancsoló jelenlétével a szakmai résztvevők figyelmét mindenképpen felkeltette, és az önöntés-sasróptetés látványos mozzanatait végig jelentős közönségfigyelem kísérte, ami fontos elismerés, még akkor is, ha esztétikai irányvonalaikat illetően megoszlott a vélemény a szakmabeliek körében a magyar kiállításról.

Ebben az évben sajnos a tervezettnél kevesebb támogatás jutott a diákszekció megvalósítására. Ennek ellenére *Az óragyűjtő szobája* című tárlat (kurátor-tanár:

³⁵ A *Donor for Prometheus* Facebook-oldala: <https://www.facebook.com/DonorForPrometheus/>, elérés: 2019. 09. 05.



Az óragyűjtő szobája, makett a diákszekció magyar kiállításából, 2015 (fotó: Antal Barbara, forrás: PQ Archive, services.pq.cz/cs/pq-15)

É. Kiss Piroska) sikerrel létrejött, hiszen az egyetemi szemináriumról rendelkezésre álltak a hallgatók által tervezett, egységes koncepcióra épülő, jó minőségű makettek. Ennek kapcsán mindenképpen szólni kell a PQ évtizedes finanszírozási gondjairól, melyek alapvetően technikai jellegűek. A PQ magyar részvételének finanszírozása a résztvevő országok feladata, de ez sajnos nem alkotja szerves részét a lebonyolítással (legalábbis 1990 óta) megbízott Színházi Intézet költségvetésének. A négyévente rendezett világkiállítás – bár a mindenkori kulturális minisztérium kiemelten kezelt projektje – nehezen

illeszkedik az éves rendszerben működő állami költségvetésbe, ezért fedezete strukturálisan nem biztosított. Meggyőződésem, hogy egy idejekorán eldöntött és folyósításában jól menedzselte költség-meghatározás a magyar részvétel tervezhetőségét, művészi színvonalát és nem utolsó sorban publicitását nagyságrendekkel javítani tudná.

A hosszúra nyúlt – de reményeim szerint hiánypótló – történeti áttekintést követően szólni kell a legutóbbi 2019-es kiállításról is, mely a PQ alapításának ötvenéves jubileumával kapcsolódott össze. Mivel ebben az évben a magyar kiállítás projektvezetője voltam, nem írhatok elfogulatlanul erről a szereplésről, és nem lehet tisztem megítélni annak sikerességét. A 2017 óta a Petőfi Irodalmi Múzeum fiókinstanzként működő Színházi Intézet vezetősége (Ács Piroska, majd 2019 májusától Bodolay Géza) az országos szekció kapcsán a nyílt pályázat, a diákszekció kapcsán pedig a meghívásos pályázat meghirdetése mellett döntött, mivel ez utóbbi szekcióban a kurátori cél a két művészeti egyetem – a budapesti és a kaposvári – együttműködése és együttes bemutatkozása volt. A diákszekció felkért kurátor-tanárai Zeke Edit (Magyar Képzőművészeti Egyetem) és Molnár Zsuzsa (Kaposvári Egyetem) voltak. A páratlan együttműködés eredményeként született meg a *Mi van a felhőben?* című installáció, mely részben a változékony képzelet és az egymásba folyó gondolatok, részben a virtuális felhőként működő iCloud szimbólumaként a felhő és az utazás motívumai köré épült. A két egyetem közös gondolkodása a produkcióban szerves egységgé állt össze: a lebegő vékony plexicsövekből összeálló felhő-installáció koncepciója Cseh Petra kaposvári hallgató pályázati anyagából, míg a rekeszekre tagolt,

spirálalakú alsó talapzat terve a Képzőművészeti Egyetem alkotói műhelyéből származott. A látogatók e dinamikus installáció terébe belépve egy sajátos teatrális térélmény közegében találják magukat, s tekinthették meg a víztiszta plexi járólappal alátámasztott vizuális gondolatkezdeményeket, melyek a rendezők által megadott „képzelet” – „imagination” jelszavának jegyében fogantak³⁶.

Tízfős szakmai zsűri döntött arról, hogy az *Országok és Régiók* szekció magyar kiállítása a *Végtelen dűne* (Infinite Dune) című installáció legyen, melyet ötfős alkotói csapat tervezett: Balázs Juli, Juhász András, Kálmán Eszter, Keresztes Gábor, Nagy Fruzsina. A korábbi évek nyomvonalán haladva ez egy teljesen önálló, erre a kiállításra tervezett alkotás, mely nem kötődik egyetlen korábbi színházi előadás tervéhez sem, és nem is kívánja dokumentálni az alkotócsapat résztvevőinek más munkáit. A benyújtott pályázatok között már nem is volt olyan elképzelés, mely a korábban etalonnak számító hagyományt kö-

vetve egyfajta scenográfiai retrospektív kiállítást kívánt volna felépíteni, még éppoly kreatív installációs köntösben sem! Persze azt a tervezők sem állítják,



Mi van a felhőben? – a 2019-es diákszekció magyar kiállítása (fotó: Herédi Győző, forrása: PIM-OSZMI)



Végtelen dűne – a 2019-es díjnyertes magyar pavilon belülről (fotó: Juhász András, forrása: PIM-OSZMI)

³⁶ A magyar kurátori csapat tagjai idén Ady Mária, Horváth Hermina és Galáczi Judit voltak. A szakmai zsűri tagjai: Ács Piroska (PIM-OSZMI), Antal Csaba díszlettervező, Barda Beáta (FESZ), Böröcz Sándor (OISTAT), Csanádi Judit (MKE), Kicsiny Balázs (MALÁT), Kis Domonkos Márk (Magyar Teátrumi Társaság), Laklóth Aladár (EMMI), Szabó Attila (PIM-OSZMI), Zeke Edit (MALÁT). A második helyezéssel járó díjat a zsűri Szlávik István, Szakács Györgyi, Szlávik Juli és Vécsesi Márton *Hübrisz* című pályaművének, míg a szintén díjjal járó harmadik helyet Erkel László Kentaur *The spiraling* című alkotásának ítélte.

hogy a *Végtelen dűne* koncepciója a semmiből állt volna elő, hiszen láthattuk, hogy a kocka motívuma milyen rég óta része a magyar installációknak, és a tükröződés effektusával is – bár más formában – de sok kiállítás kísérletezett. Lehet, hogy tervezői trend, lehet, hogy véletlen, hogy a tükröplexi anyag – mely a magyar kocka teljes külső és belső felületét borította – számos más országos és diáktárlat meghatározó anyagaként dominált az idei kiállításon, talán csak a VR szemüvegek jelenléte volt ehhez foghatóan gyakori. És persze, sokan jelezték már azt is, hogy a bekukkantós-fejbedugós megoldás sem teljesen egyedi találmány, hiszen – ha máshol nem, állatkertekben gyakorta alkalmazzák ezt a technikát sajátos állatkolóniák megfigyelésére. De a kocka belsejében felépített homoksivatag, a ledfal által generált vizuális atmoszféra és a hangkuliszsa együttes jelenléte összességében igen sajátos nézői élményt vált ki, a külső és belső tükröződések pedig két irányba tágítják a teret: a „sivatag” belül végtelennek látszik, az elegáns külső tükröfelületek pedig eleget tesznek a nemzetközi kurátorok kérésének, hogy a kiállított installációk ne önmagukba zárt mikrovilágok legyenek, hanem valamilyen módon nyissanak a környezetükben lévő többi tárlat irányába. (Megjegyzem, nem sokan tettek eleget ennek a kiírásnak). Az installáció színházszerűségét ismét metaforikus értelemben kell felfognunk. Az alkotók megfogalmazásában: „Míg az installációban a külvilág hatásai elől bújnak el az ember, eközben mégis közösségi élményként élheti meg ezt azokkal, akik szintén egyidőben tartják fejüket a homokban. Egyszerre tudunk egyedül, de mégis társaságban lenni. A színház mint tér és egyszerre kulturális esemény is hasonlóan egyidejűleg szóló, mégis csoportos élmény. Egyedüli élmény elsődlegesen, a sötétben némán figyelve, és mégis közösségi impulzus, tapasztalat. A 21. századi computer kultúrában, ahol 3 dimenziós virtuális terekben lehet már mozogni, a tükrözés, és annak reflexiói meglepetésszerűen sokrétű térélményt hoznak létre.”³⁷ Az építmény látogatókra gyakorolt hatásában fontos szerepet játszik a külső és a belső térben való együttes, osztott testi jelenlét megtapasztalása: „Míg az installáció tágas nyitott alsó terével és csupa tükrözött felületével kívülről kellemesen hívogató, addig a belsejében teljesen el vagyunk zárva a külvilágtól. Akár a fejét a homokba dugó strucc, aki tudomást sem vesz arról, hogy mi zajlik a valóságban.”³⁸

2019-ben az Arany Trigát az (észak)makedón kiállítás nyerte el, de a magyar országos tárlat is történelmi jelentőségű díjban részesült: a katalán és a francia kiállítással megosztva nyertük el a legjobb kiállítás díját az *Országok és Régiók* szekcióban. A tizenegy tagú zsűri laudációja szerint: „Egy végtelennek látszó szélvihar foglyai vagyunk. Az apokaliptikus időjárás-projektben a néző betekint-

³⁷ Részlet a *Végtelen dűne* művészeti koncepciójából, pályázati és sajtóanyag, PIM-OSZMI, Budapest, 2019, alkotók: Balázs Juli, Juhász András, Kálmán Eszter, Keresztes Gábor, Nagy Fruzsina

³⁸ Uo.

het egy különleges térbe, amelyben a fény, a hang és a különféle anyagok együtt-játszása az átalakulás és emlékezet immerzív élményét nyújtja.”³⁹

E két főszekción kívül idén a közelmúltbéli színháztörténeti emlékekre koncentráló *Fragmentumok* a kurátori kiállításban szerepelt magyar résztvevő, Nagy Fruzsina jelmeztervező munkája, aki a Soharóza kórus által előadott *Tabu kollekcio* jelmezes kórus-performance-ával a főépületben rendezett kísérőprogramok egyik sikerdarabját is jegyezte. Szintén a két oldalpavilont összekötő központi térben, a fehér furgonok rakodóterében került sor az Építészeti szekció kiállítására, ahol Magyarországot az Operaház „Eiffel-csarnokának” rekonstrukcióját bemutató rövid dokumentumfilm képviselte.

Nyolcéves zárandokút bejárta után idén tért vissza a PQ szokásos helyszínére, a Kiállítási Központ tágas, a belváros peremén elterülő, eklektikus pavilonjaiba. A szerencsétlenül járt baloldali szárnyat még mindig csak egy hatalmas sátor helyettesíti – itt kapott helyet a Diákszekció is –, míg országos tárlatunk megrendezésére a hátsó kisebb, és a gótikus mennyezetű jobb oldali nagyteremnél semlegesebb terű szatellit csarnokban került sor. Az egy körletben végigjárható kiállítások jót tettek a látogatói élménynek, bár egy nap alatt érdemben mindent végignézni lehetetlen. Hiszen mindegyik tárlat egy külön kis világ, mely saját jogon tart igényt a figyelemre. És akkor még nem is szóltunk a kísérő tárlatokról: a fény- és hangtervezők 36Q című monstre installációjáról a hokicsarnokban, vagy az olyan nagyszabású kísérőrendezvényekről, mint a helyspecifikus performance-fesztivál, a *Formációk* akciósorozat, az *Emergence* kiállítás, vagy a számos szakmai beszélgetés és gyerekprogram.

E rövid áttekintésből is jól kirajzolódik, hogy Magyarország szereplése a Prágai Quadriennálén – bár nem koronázta minden alkalommal díjban kifejezhető siker – összességében igen jelentősnek tekinthető, hiszen jelenlétünk folyamatosan biztosított volt az ötven év során, és jól leképezte azokat az általános tendenciákat, amelyek a magyar színházi gondolkodás esztétikai kódjainak változását jellemezték. Mindeközben színházi infrastruktúránk számszerűen kifejezhető méretéhez képes nem elhanyagolható mennyiségű elismerést szereztünk. A rangos világkiállítások közül földrajzi közelsége, a kulturális szcena hasonló felépítése okán, de a magyar kulturális közegben a színház nemzetépítő szerepére való tekintettel úgyszintén érdemesnek tűnik a továbbiakban is markánsan jelen lenni ezen a képzőművészet és előadó-művészet határterületén pozícionált nagyszabású seregszemlén. Világméretű hatalmi rendszerek váltották egymást, és ettől szinte függetlenül a látványtervezésnek ez a négyévente megrendezett világkiállítása az akár nagyon eltérő rezsimben működő országok közötti nemzetközi párbeszéd fontos terepe maradt, miközben persze az alkotók nem térhetek ki az adott égető társadalmi-politikai feszültségek felvetése, megtárgyalása

³⁹ *Prague Quadrennial, Awards Winners*, <http://www.pq.cz/awards-winners/>, elérés: 2019. 09. 06.



A PQ 2019 magyar részvételének plakátja (forrás: PIM-OSZMI)

– Imagery – Writers); 1999: Honorable Mention for the exposition of 20th century building plans for the National Theatre; 2011: two Gold Medals for the Best Curatorial Concept plus the conceptual unity of the Hungarian expo; 2019: The Best Exhibition in the Exhibition of Countries and Regions Award). Attila Szabó, also project manager at this year's Hungarian Expo, meant this article as a draft to the Hungarian story of PQ, which he is hoping to complete soon.

elől. A PQ ötven éves története során fokozatosan alakult át a színházi tervezők belterjes, de igen fontos nemzetközi rétegkiállításából egy olyan páratlan nemzetközi rendezvényé, amely szerves része Prága, e modern európai főváros nemzetközi fesztiváléletének. Mindközben a színház mint tartalom nem tűnt el, csak szerepe változott meg: vizsgálati tárgyblól eszközzé vált, a tér, az ember és a világ meg tapasztalásának egyik legfontosabb, a látogató teljes lényére ható módozataként értelmeződik a PQ tárlatain.

Attila Szabó: At the Prague Quadrennial (1967–2019)

The Prague Quadrennial (PQ) is a four-yearly pageant for stage design and theatre architecture, and is also one of the most prestigious international fine arts events. Its purpose has been from the outset to present scenography as an art form in its own right, the author stresses in his introduction. This has been so successful that, in his view, the boundaries between PQ and major art exhibitions are almost blurred by now, so it is feared that the theatrical component will lose significance in the end. The overview informs of the constant changes in the concept of the expo and its locations in Prague, the ever-expanding range of participating countries, as well as the nations which have been awarded the Golden Triga, the Grand Prix of PQ, and further awards. Hungary distinguished itself among the countries, says the author of the study. After all, since 1971, when the country first participated in the exhibition, Hungarian artists have received numerous awards (for example 1995: silver medal for the catalogue to the Hungarian expo, *Színpad-kép-írók* (*Stage*



kilátó



MATEI VIŞNIEC

Avignon a konformizmus csapdájában¹

Idén az Avignoni Fesztiválnak Európa a témája, jobban mondva az, hogy milyenek látszik Európa gyökereinek a fényében, Homérosz Odisszeája és az alapmitoszok felől nézve, amelyek az európai létet alakították, de olyan újabb aggodalmak felszínre hozására is vállalkozva, mint a fasizmus veszélye. A fesztivál igazgatója, Olivier Py, amióta 2013-ban kinevezték, láthatóan átpolitizáltta tette a fesztivált. Politizálás alatt azt értem, hogy a fesztivál kicsit „mélyebben” horgonyoz le a jelen problémáinál és dilemmáinál. Ami nem jelent automatikusan művészi szempontból is nagyobb elmélyülést.

Ritkán tapasztaltam Avignonban (aki 30 éve ragaszkodom ehhez a kulturális és szakmai zarándokúthoz), hogy egy előadást országosan, politikai érzékenységtől függetlenül kíméletlen kritikával illesse a sajtó. A Le Monde, a Libération, a Le Figaro, a La Croix egybehangzóan földbe döngöli az *Építészet* (*Architecture*) című előadást, melyet a francia színház híres művésze, Pascal Rambert írt és rendezett. A színház világában nem elég a jó szándék, és az eszközök bősége sem véd meg a kudarctól, ha az előadásból hiányzik az irracionális szikrája, az örület villámfénye, valamely szokatlan emocionális kihívás...

Pascal Rambert, akinek műveit számtalan francia és külföldi színházban bemutatták, előadásában a szélsőségek veszélyére, Európa törékenységére, a múltban elkövetett hibák újbóli megismétlődésére akarta felhívni a figyelmet. A darab egy osztrák családról szól, amelyet beszippann egy történelmi katasztrófa. A történet 1911-ben kezdődik, tehát az első világháború előtt, és Ausztria Hitler általi lerohanásával zárul. A család feje, aki építész, összetett személyiség:



¹ *Avignon, un mare festival asediat uneori de flagelul conformismului*, Dilema veche, nr. 803, 2019. július 11–17.

a saját gyermekei szemében egy diktátor, de ugyanakkor prófétikusan előre látja a feloldhatatlan konfliktusok következményeit a családjában éppúgy, mint Európában. A szerző egy gond nélkül megfejthető metaforával áll elő: egy szét hulló családdal, mely a süllyedő Európát jelképezi.

Pascal Rambert számára minden adva volt, amit egy szerző-rendező csak kívánhat magának: kiváló szereposztás, jelentős színházi tér (történelmi háttérrel), motivált közönség (2000 ember minden este), teljes szabadság a provokálásra, nyugtalanság keltésre, izgatásra, az európaiak alvó szellemének felébresztésére. De a közönséget csupán lefagyasztania sikerült, közönyössé téve a művészi aktus iránt, mely a többséget untatta, egyesek egyszerűen elaludtak.

Ezek bizonyos szempontból a kortárs színház jelenlegi tragédiájának a szimp-tómái: nem tudja igazolni a létét, képtelen vállalni a küldetését. A színházban



Jelenetkép Pascal Rambert az *Építészet* című, 2019 július 9-én Avignonban bemutatott előadásából (fotó: Christophe Raynaud de Lage, forrás: festival-avignon.com)

nagy bűn a didaktizmus, ami-re nincs bocsánat. És akik ezt a bűnt nem bocsájtják meg a rendezőnek vagy a szerzőnek, azok elsősorban a nézők. Még a kevésbé beavatott nézők is érzik, mennyire „megemészthetetlen” a didaktizmus, és ösztönösen el is utasítják. Létezik talán a lényünk legmélyén valami, amit még nem fedeztek fel az anatómusok és a pszichológusok, valamiféle szerv, mely allergiás a didaktizmusra és az úgymond politikailag korrekt gondolkodásra. Egy törékeny szerv, egy rostocska, egy apró hólyagocska, mely láthatatlan a tes-

tet átvizsgáló szkennerek számára, de robban, mihelyst a történelmi és társadalmi krízis banalitásaival próbálnak bombázni bennünket.

Az a meglátásom, hogy a politikai gondolkodás eme újfajta diktatúrája beszívárog manapság a kreatív elmékbe is. Ez Európa beláthatatlan kulturális tragédiája. Azok az emberek, akiknek elszántan rá kellene tenniük a kezüket a sebekre, visszariadnak ettől, mert félnek a világ szájától (vagy a kisebbségétől), a különféle médiumok és vallási áramlatok szószólóitól. A kommunizmus éveiben az írók és művészek számára nem a cenzúra jelentette a legnagyobb veszélyt, hanem az öncenzúra. Tudatos vagy öntudatlan öncenzúra áldozata volna az avignoni előadás szerző-rendezője is? Nem tudom, de az a benyomásom, hogy a sajtó egyöntetű reakciója erre az előadásra már annak a jele, hogy betelt a pohár. Mintha az újságírók többségének lenne már elege és jelentenék ki egybehangozóan: „Nem akarunk többé frázisokat hallgatni a helyénvaló szándékokról, nem

akarjuk, hogy történelmi fenyegetettségünkre hivatkozva leckéztessenek minket, nem akarunk fegyelmezettek lenni, nem akarjuk, hogy kritikai szellemünk érzéketlenné, süketté és vakká váljon a múltbeli katasztrófák folyamatos újrajátszásától, mert ez már-már olybá tűnik, mintha a jövőbeli katasztrófák leállíthatatlan főpróbája lenne”.

Meglehet, hogy a politikailag korrekt gondolkodás egy új rinocériáda, mely Európát kísérti, és Nyugatról terjed a kontinens közepe és keleti régiói felé.

Egy francia kutató, Isabelle Barbéris ez év elején publikálta dolgozatát *A politikailag korrekt művészet (L'art de politiquement correct)* címmel a Presses Universitaires de France kiadónál. Elemzi az akadémizmus és a konformizmus új formáinak bevezetését a színházművészet és általában az előadó-művészet területére. „Soha nem volt Franciaország ennyire kevésbé sokszínű, mint most, amikor révületbe esünk a diverzitás előtt”, nyilatkozta Isabelle Barbéris La Terrasse-ban megjelent írásában. Ez egy nagyon bátor kijelentés, de kevesen veszik komolyan a művészek és a kulturális jelenségek elemzői közül. Valami megakadályozza őket, hogy felismerjék: a politikailag korrekt gondolkodás természeténél fogva antikulturális.

Úgy gondolom, sokkal fontosabb volna és nagyobb szükség lenne egy olyan darabot előadni a pápai palota díszudvarán, mely arról szól, hogyan szívárogo be a radikális iszlám Európába. Megjegyzem: Avignon városának külterületén vannak olyan negyedek, ahol a lányok nem mernek szoknyában kimenni az utcára, mert félnek az inzultusoktól vagy éppen az agressziótól olyan radikális egyének részéről, akik teljesen elszakadtak a francia kultúrától és az európai életmódtól. De ez egyelőre tabutéma, pedig éppen annak a fesztiválnak az ajtaját kellene vele döngetni, amelynek a témája Európa.

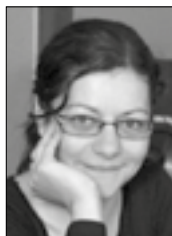


Isabelle Barbéris (fotó: David Betzinger, forrás: hanslucas.com)

Fordította: Kulcsár Edit

Matei Vişniec: Avignon Trapped in Conformity

Poet, playwright and journalist of Romanian origin living in France, Matei Vişniec has been monitoring the annual theatre festival in Avignon for thirty years. In the present essay, he draws attention to the dangers of increasing overpoliticization in the world of contemporary theatre, in connection with the production, rejected by critics and audiences alike, *Architecture* directed by Pascal Rambert. In his view, the current crisis of European culture and theatre in particular, is impossible to remedy through didactic works of art complying with the requirement of “political correctness”. Referring to Isabelle Barbéris’s book on the subject, he emphasizes that this tendency is alien to the true function of art, which appeals to the sensibility of man beyond ordinary rationality.



UNGVÁRI JUDIT

Generációk és régiók találkozási pontján

A Magyar Színházak Kisvárdai Fesztiváljáról

A végek dicsérete

A harminc éves jubileumok egymást követik ebben az esztendőben, s ha egy évvel túl is lép rajta, ebbe a sorba tartozik a színházi fesztivál is Kisvárdán, melyet 1989-ben rendeztek meg először. A rendszerváltás felhajtó ereje a számos „első alkalom” között megteremtette annak a személyes találkozásnak a lehetőségét, ahol egymásra csodálkozhattak az anyaországi és határon túli társulatok és alkotók, s az is kiviláglott, hogy a többségi nemzetek túlsúlya akár megtermékenyítő is lehet, legalábbis kulturális értelemben. S mint amikor egy áporodott levegőjű szobában hirtelen kinyitják az ablakot és pengeélesen becsap a színtiszta, oxigéndús légáramlat, a határon túli színházak frissessége a felfedezés erejével hatott a hazai színházi szakmára. Hogy ezt a frissességet éppen a küzdelmesség, a kétnyelvű, kétkulturájú sajátos identitás, az anyaországi szakmai közegtől való távolság teremtette-e meg, erről persze hosszan lehetne meditatálni. Mindenesetre az biztos, hogy az indulás történelmi pillanata a kisvárdai fesztiválnak hosszú időre biztosította a szellemi muníciót.

Hosszú időre, de nem örökre. Ma már alapvetően más a helyzet a színházi szakmában (és a kulturális-politikai közéletben is). Az egymásra csodálkozás fázisán már túljutottak az alkotók, a kezdeti lendület nagyjából 2005-ig tartott. „Vicc-e az ma, amin akkorákat hahotáztunk valaha?” – tette föl a kérdést Balogh Tibor, a fesztivál művészeti tanácsadója a tavalyi harminc éves jubileumon, s joggal: az első időszak lendületének megtörtével hamar a maga képére formálta a honi színházi szakma ezt a fórumot is. Az anyaországban megszokott és általánosan elfogadott ízlésvilágból kiinduló „szakmai viták”, a zsűrizés „poroszos” légköre folytán a csupán alkalmilag favorizált határon túli alkotók teljesítménye – mélyrehatóbb elemzés és megértés híján – nem épült be a hazai kánonba, s így a fesztivál jelentősége fokozatosan csökkent. Azzal együtt, hogy a nosztalgizáló



színészek és rendezők még ma is az ünnep, az egymással való találkozás örömét emelik ki a rendezvény-sorozattal kapcsolatban.

„Nagyon jó hangulat volt, de hát fiatalok voltunk, mindennek tudtunk örülni. Később, amikor következő évben is jöttünk, akkor még öröm volt, hogy újra találkoztunk a kollégákkal Kassáról, Komáromból, Erdélyből. Visszasírtam ezt az időszakot, amikor kicsit később már másabb lett a fesztivál, átalakult” – nyilatkozta Szűcs Nelli. „Szerencsés időszakban kapcsolódtunk be a kisvárdai fesztivál életébe, mert akkor még csak pár éve ment, és igazából velünk együtt »járatódott be«, körülbelül az indulás után öt évvel volt a csúcspont. Azóta más lett minden. Addig viszont nagyon izgalmas volt, fontosnak érezte mindenki, hogy itt legyen. Jó volt a találkozás, itt akartak lenni a színházak. Csak itt láthattuk egymás előadásait, utána pedig tudtunk beszélgetni. Soha nem lehet persze őszintén beszélni egymás színházáról, de mi megpróbáltuk. Akkor nagyon jó időszakban járt Kassa, akkor kezdett feljönni Sepsiszentgyörgy, de itt volt Kolozsvár is. Barátságok szövődtek” – emlékezett Trill Zsolt (Kisvárdai Lapok, 2017. 06. 19.)

„Emlékszem, mindig azon siránkoztunk, hogy a magyarországi szakma alig volt jelen ezeken a fesztiválokon, de azért a legfontosabbnak mégiscsak az bizonyult, hogy mi egymással találkozunk. Ezért az utóbbi időben már azt gondolom, lehet, hogy mégis inkább ezt az otlétet kellene erősíteni. Sokszor a szakma éppen ezt keserítette meg az átpolitizált vitákkal, holott a határon túli társulatok találkozása az egyik legnagyobb erénye ennek fesztiválnak. A legkellemesebb emlékeim nekem is ahhoz kötődnek, hogy kikkel tudtam beszélgetni a színház melletti kis büfében, vagy éppen a várfürdőben a szakmáról, a sorsunkról, a lehetőségeinkről. Ennek ma is van értelme, csak meg kell teremteni a feltételeit, hogy végig itt maradjanak a színházak, ne álljanak azonnal tovább. Valós dialógus kell, persze jó, ha jön a szakma, de erre nem kell »rágörcsölni«. Mi, határon túliak, igenis vagyunk annyira érdekesek egymásnak, hogy tudunk mit megbeszélni a tíz nap alatt.” (Vidnyánszky Attila, Kisvárdai Lapok, 2017. 06. 18.)

Az idő elteltével persze nemcsak ez változott. A „nagy öregek” távoztak, a fiatalabb korosztályok pedig szakmai karrierjüket igyekeztek felépíteni, nyilván ez is csökkentette a kezdetekre jellemző lelkesedést. Nem volt már olyan nagy kuriózum az sem, hogy erdélyi, felvidéki, vajdasági társulatokat lásson a magyarországi színházszerető közönség, hiszen egyre többször jelenthettek meg más helyszíneken (például a POSzT-on). A határon túli alkotók egy része ugyanakkor éppen abban az országban ért el jelentős szakmai sikereket, amelynek kulturális közegé-

től magyarsága okán óhajtott elkülönbözni. A magyar társulatok erőteljes, művésziileg izgalmas impulzusokat kaptak a román, szerb, szlovák (stb.) színházcsinálóktól, minek következtében nemcsak a nemzeti, hanem a szakmai identitáskérdés is tovább bonyolította a kisvárdai fesztivál megítélését. Napjainkban pedig a végletesen-végzetesen polarizált magyarországi kulturális és színházi közélet szívja el a maradék életerőt e jobb sorsra érdemes, megújulásra váró fesztiváltól.

Eklektikus összkép

A tavalyi jubileumi programban volt olyan előadás, amely a POSzT-on is szerepelt (*Migránsóok* – Székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház), és jelentős magyarországi sikereket ért el az Újvidéki Színház produkciója, a *Borisz Davidovics síremléke*, mely legjobb előadásként az elmúlt évben a Színkritikusok Díját is besöpörte (mindkét előadás szerepelt az 5. MITEM programjában is). A tavalyi jubileumi válogatásban szereplő előadások magyarországi viszonylatban is erősnek nevezhetőek, de az kétségtelen, hogy az elmúlt három évben voltak azért színvonal-ingadozások. Néhány éve bevezetett újítás a színművészeti vizsgálódások szemléje, amely mára már kamarafesztivállá terebélyesedett, kimondva-kimondatlanul is egy markáns irányt jelölve ki, a fiatalítás igényét, és jó alkalom arra, hogy a határon túli – ma már határon belül sem érdektelen hatású – művészeti képzőhelyeket is megismerjük a produkciókon keresztül. Ez a némiképp még gyerekcipőben járó kezdeményezés komoly lehetőséget teremthet a magyar nyelvterület színházi műhelyeinek bemutatkozására is. Nem beszélve arról, hogy egynémely produkció a „felnőtt” mezőnyben is megállja a helyét. Ilyen volt például *A tavasz ébredése*, a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház és a kolozsvári BBTE Színházi Intézet tavalyi előadása, vagy idén a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház és a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem közös produkciója, a *Sam, avagy felkészülés a családi életre*. Az igazi persze az lenne, ha a két határon belüli képzési intézmény, a budapesti és a kaposvári is megjelenne a hallgatói minifesztivál programjában – már csak azért is, mert a fesztivál neve immár nem tartalmazza a „határon túli” jelzőt.



Danilo Kiš: *Borisz Davidovics síremléke*, Újvidéki Színház, r: Alekszandar Popovszki (forrás: jegy.hu)

Az idei év versenyprogramja a innovatívnak nevezhető 29. és a főleg klasszikusokat felvonultató 30. válogatáshoz képest sok tekintetben eklektikusnak mondható. Az újragondolt Szép

Ernő-románctól (*Lila ákác* – Szabadka) és a felfrissített 20. századvégi „kultelőadástól” (Csurka István: *Deficit* – Zenta) kezdve a merőben újszerű, szokatlan térre hangolt Csehov-klasszikuson (*Három nővér* – Gyergyószentmiklós), vagy a klasszikus értékű kortárs-előadáson (Döbrentei Sarolta: *Sára asszony* – Marosvásárhely–Budapest) át, az eredeti Bertolucci-rendezte filmnél is mélyebbre szántó színpadi adaptációig (*Álmodozók – egy forradalom fantazmagóriája* – Újvidék) mindenféle rendű-rangú műfaj és

értelmezés jelen volt az idej felhozatalban, amelynek értéke valószínűleg éppen ebben a sokféleségben keresendő. Biztató tendenciának tekinthető az is, ahogyan megindult az átjárás, akár a műhelyek közötti együttműködések formájában (Döbrentei Sarolta: *Sára asszony* – a marosvásárhelyi Spectrum Színház és a budapesti Nemzeti Színház közös produkciója; Ingmar Bergman: *Jelenetek egy házasságból* – a Csallóközi Csavar Színház, a Soproni Petőfi Színház, a Mikházi Csúrszínház, a Forrás Színház és a Malom Színház koprodukciója), akár alkotói vendégeskedésként (például a marosvásárhelyi Sebestyén Aba *Lila ákác*-rendezése Szabadkán). Az is szívmengető, hogy évről évre vannak olyan műhelyek, amelyekről rendszeresen számíthatunk a magas minőségre; ilyen Sepsiszentgyörgy, Újvidék vagy Kassa, de számomra egyre figyelemreméltóbb kísérletek születnek Gyergyószentmiklóson, és mindig izgalmas előadásokkal rukkol elő az Aradi Kamaraszínház.

Az idej fesztivál felidézésekor elsősorban személyes benyomásaimra hagyatkozom. Minden bizonnyal nem véletlen, hogy a 40 éves jubileumát ünneplő Vajdasági Tanyaszínház hódította meg az értékelőket s kapta meg a fődíjat: Dundo Maroje-feldolgozásuk *Pé'z hova mész?* címmel



Maria Wojtyzsko: *Sam, avagy felkészülés a családi életre*, a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház és a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem közös produkciója, r: Boczárdi László (forrás: tasz.ro)



Marin Držić *Dundo maroje* című műve alapján: *Pé'z hova mész?* Vajdasági Tanyaszínház, r: Berta Csongor és Ricz Ármán (fotó: Szakál Magdolna, forrás: kultkocsma.hu)



A. P. Csehov: *Három nővér*, Figura Stúdió Színház,
r: Albu István (forrás: figura.ro)

(rendező Berta Csongor és Ricz Ármin) reneszánsz vérbőséggel, kacagtató modernségével és teljesen kortalan életigenléssel magaslott ki az idei felhozatalból. A másik nagyhatású produkció a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház elképesztően kreatív térkezelésű *Három nővére* volt (rendező: Albu István), amely a vizuális eredetiségén túl (amelyért az Emmi-díjat kapta) hihetetlenül következetes dramaturgiai struktúrával bírt, és nagyon átgondolt szerep-

értelmezéseket mutatott fel. Ennek és persze az egyéni teljesítményeknek is köszönhetően sokan csodálkoztunk rá az első olyan *Három nővére*-re, amelyben Andrej figurája végre elnyerte a neki járó drámai formátumot – a paradés hegedűszóló számomra már csak hab volt a tortán. Bocsárdi Magor amúgy is az év felfedezettje; remek Andrej-alkításán túl három produkció színpadi zenéjét is jegyzi: az említett *Három nővérét*, a nagyváradi *Apátlanul* című, ugyancsak Csehov-feldolgozását (*Platonov*) és Kónya-Ütő Bencével együtt a *Sam, avagy felkészülés a családi életre* című sepsiszentgyörgyi előadását. Mindez persze kevésbé meglepő, ha emlékszünk a tavalyi MITEM-en is látott *Alice* egyedülálló zenei világára, az azonban már inkább feltűnő, hogy Bocsárdi Magor színészként is milyen figyelemre méltó teljesítményt képes nyújtani.

Komor atmoszférájával és súlyos kérdéseivel szintén az idei szemle kiemelkedő előadása volt a *Sára asszony* (rendező: Vidnyánszky Attila), ami a marosvásárhelyi Spectrum Színház és a budapesti Nemzeti Színház koprodukciójában jött létre. Az Arany János születésének előzményeit elbeszélő történetet kortárs író, Döbrentei Sarolta dolgozta fel, a címszereplő Megyeri Sára alakjára, a női lét fátumszerűségére összpontosítva; az őt életre keltő Söptei Andrea ezért az alakításáért Kisvárdai Város Polgármesterének Díját kapta. A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház ugyancsak kortárs szerző művét vitte színre. A *Sam, avagy felkészülés a családi életre* egy fiatal varsói (szintén női!) szerző, Maria Wojtylszko darabja, melynek középpontjában viszont már a mai családi viszonyok állnak. A produkcióban napjaink problémái köszönnek vissza, a lengyel színházhoz közelálló groteszk életszemlélettel, valamint Erdei Gábor lehengerlő alakításával nyerve meg a nézőt, melyért a színész ugyancsak kiérdemelte az Emmi-díjat.

A kevésbé egyértelműen dicsérhető előadásokban is fel lehetett fedezni igazán szép színházi megoldásokat. A kassai *Terror* című előadásban dicsérhető például Vasvári Emese és Menszátor Héresz Attila bravúros színészi alakítása. Szin-

tén kiemelhető a színészi munka a *Lila ákác* című előadásban: Pálfi Ervin és Pámer Csilla az Emmi és a Kisvárdai Várszínház közös díját kapták érte. Megemlítenék még két izgalmas produkciót, melyek korábbi nagysikerű alkotásokat gondolnak tovább. A *Rosencrantz és Guildenstern halott* című előadás az Aradi Kamaraszínház, a Gyulai Várszínház és az aradi Ioan Slavici Klasszikus Színház koprodukciójában készült Tapasztó Ernő rendezésében, mely elképesztő kreativitással aktualizálta Tom Stopard „kifordított” *Hamletjét*. Hasonlóan izgalmas vállalkozás volt az újvidéki *Álmodozók – egy forradalom fantazmagóriája*, amelynek rendezője, Lénárd Róbert az 1968-ban játszó és 2003-ban forgatott Bertolucci-film szövegkönyvét alapul véve, mások mellett Bertolt Brecht, Noam Chomsky és Gilles Deleuze szöveganyagát is bravúrosan emelte be az előadásba.

Vissza a jövőbe

Nosztalgia ide, nosztalgia oda, nem lehet szó nélkül hagyni, hogy ez a fesztivál kezdettől infrastrukturális hátrányokkal küzd, így a szóba jöhető előadások egy része meg sem hívható, s ha az alkotók mégis bevállalják a fellépést, az előadás igen méltatlan körülmények között mutatható csak be. Ennek az áldatlan helyzetnek a felszámol-



Döbrentei Sarolta: *Sára asszony*, a Nemzeti Színház és a marosvásárhelyi Spectrum Színház közös produkciója, r.: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)



Ferdinand von Schirach: *Terror*, Kassai Thália Színház, r.: Czajlik József (forrás: atempo.sk)



Szép Ernő: *Lila ákác*, a szabadkai Népszínház Magyar Társulata, r.: Sebestyén Ába (forrás: szabadkaiszinhaz.com)



Tom Stoppard: *Rosencrantz és Guildenstern halott*
Az Aradi Kamaraszínház, a Gyulai Várszínház és az aradi Ioan Slavici Klasszikus Színház közös produkciója, r: Tapasztó Ernő (forrás: barkaonline.hu)



Álmodozók – egy forradalom fantazmagóriája,
Újvidéki Színház előadása, r: Lénárd Róbert
(forrás: uvszinhaz.com)

lásához elengedhetetlen, hogy a kisvárdai színházi terek megfelelőek legyenek. Erre az évre lett készen a város zsinagógája, amely stúdiószínházként lenne hivatva szolgálni a fesztiválprogramot, ám akusztikája miatt jelen állapotában alkalmatlan színházi térnek bizonyult, bár még mindig jobb helyszín, mint az eddigi kényszermegoldások. Ezekre az infrastrukturális problémákra kellene mielőbb megoldást (és persze pénzt) találni. De ezzel párhuzamosan, mint azt már írásom bevezetőjében jeleztem, eljött az ideje a koncepció újrafogalmazásnak is. Egykor generációk és régiók találkoztak, igazi felfedezések történtek, meghatározó szakmai és emberi kapcsolatok szövődtek Kisvárdán, ebben a hármashatár mentén fekvő barátságos kisvárosban. Ideje lenne hát ezt a hagyományt új tartalommal megtölteni. Főképp a fiataloknak, a fiatalokkal.

Judit Ungvári: At the Meeting Point of Generations and Regions Kisvárdai Magyar Színházak Fesztiválja, 2019

The Kisvárdai Magyar Színházak Fesztiválja was launched in 1989, the year of the political changeover, as a meeting for only ethnic Hungarian artists and companies from beyond the borders. The author of the article evokes the enthusiasm seen in the first few years and the gradual waning of interest after the turn of the millenium on the basis of concurring statements by the director of the National Theatre in Budapest, Attila Vidnyánszky, as well as leading actors Nelli Szűcs and Zsolt Trill. On the one hand, the writing attempts to explore the causes of fading interest and, on the other hand, expresses that it is now time to develop a new concept, which already has some encouraging seeds of innovation: the recent years have seen several good examples of cooperation between beyond-the-borders and motherland theatrical workshops as well as training institutions for the new generation of artists. The productions at the festival this year were characterized by diversity, an “eclectic overall picture” according to the author, who highlights the values of the prize-winning performances and the outstanding achievement of the actors and directors who created them.

NEMZETI



Bordás
Roland

Barta
Ágnes

Berettyán
Nándor

Bemutató:
2019. szeptember 19.

Előadások: október 7., 8., 9.

Rendező:
Vidnyánszky Attila

Rocco és fivérei

Luchino Visconti
Rocco és fivérei
című filmjének forgatókönyve alapján

„Úgy hiszem, az a kultúra, amelyben ma élünk, egyszerre egy kiürült és egy túlszervezettségében már-már fasisztoid vonásokat mutató közeg, mely rátelepszik az emberek életének, ambícióinak összes szegmensére. Nekünk a munkánkkal olyasfajta szolgáltatást kell nyújtanunk, amelyre az embereknek elemi szükségük van, de amihez ma már igen nehezen juthatnak hozzá. Nem olyan kultúrában élünk, melynek bármiféle vallása vagy filozófiája volna. A kultúrát ma egy degenerált politikai és gazdasági doktrína tartja béklyóban...” (Peter Schumann)

„Nem akarunk többé frázisokat hallgatni a helyénvaló szándékokról, nem akarjuk, hogy történelmi fenyegetettségünkre hivatkozva leckéztessenek minket, nem akarunk fegyelmezettek lenni, nem akarjuk, hogy kritikai szellemünk érzéketlenné, süketté és vakká váljon a múltbeli katasztrófák folyamatos újra-játszásától, mert ez már-már olybá tűnik, mintha a jövőbeli katasztrófák leállíthatatlan főpróbája lenne” (Matei Vişniec)

„A változás a hagyomány éltető eleme, mely a megőrzés és a megújítás dialektikáján alapul. Ez a dialektika csak akkor jön létre, amikor vannak olyan művészek, akik képesek a rejtett tudásukban gyökerező formák újraalkotására, néha még akár felismerhetetlenné is téve ezeket. A színházi iskolák didaktikai programjai nem elégségesek, mivel csak szabályokba foglalt, formalizált tudásra tesznek javaslatot. Az ilyen programok a jéghegy csúcsán próbálnak gyökeret eresztetni, és nem törődnek a tudás víz alatti tartományával, ami pedig értelmet hordoz és felelősséget ruház ránk: ez mozgatja a diák belső folyamatait, személyes mitológiájának és szakmai felettes énjének létrejöttét.” (Eugenio Barba)

„Prométheusz máját, büntetésül, a karzatról alászálló (valódi) sas tépázza napi egy alkalommal, így hősünk folyamatos transzplantációra szorul. (...) [Antal Csaba alkotása] egy merész esztétikai kódváltás révén releváns társadalmi üzenetet megfogalmazó felhívássá transzformálódik: az installáció pultjánál májdonornak jelentkezhetnek a látogatók, s testalkatuk alapvető mérőszámainak felvétele után a donorok listájára kerültek, melyet a karzatról lelátott vasútállomási kijelző-panel is nyugtázott. Bár a szervfelajánlás végső soron csupán szimbolikusnak bizonyult, a kiállítás Facebook-felületén a látogatók saját műalkotásaikat, terveiket, gondolataikat konkrétan »ajánlhatták fel« helyette az alkotás iránt elkötelezett közösségnek.” (Szabó Attila)

„...a határon túli színházak frissessége a felfedezés erejével hatott a hazai színházi szakmára. Hogy ezt a frissességet éppen a küzdelmesség, a kétnyelvű, két-kultúrájú közösség sajátos identitása, az anyaországi szakmai közegetől való távolsága teremtette-e meg, erről persze hosszan lehetne meditatálni. Mindenesetre az biztos, hogy az indulás történelmi pillanata [az 1989-es rendszerváltozás] a kisvárdai fesztiválnak hosszú időre biztosította a szellemi muníciót.” (Ungvári Judit)

