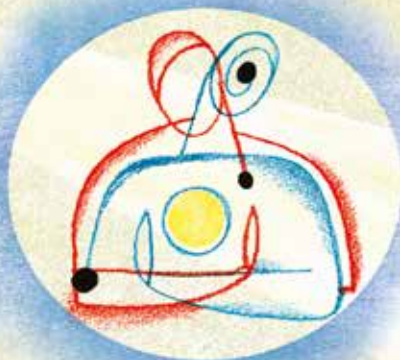


szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
X. évfolyam 1. szám, 2022. január



Két kuruc beszélget Európáról – részlet Hubay Miklós és Csillaghy András könyvéből • ***Hova lett a Rózsa Lelke?*** – Győri Orsolya tanulmánya • **A küszöbön-lét szín-terei** – Pálfi Ágnes és Szász Zsolt a VII. MITEM-ről • **Bordás Roland** írása Teodórosz Terzopulosz tréningjéről • **„A munka: álom”** – Bérczes László interjúja Robert Wilsonnal” • **Hogyan rendezte meg Rimas Tuminas a *Háború és békét?*** – Ivetta Nyevinnaja tudósítása • **Részlet Lev Tolsztoj *Napló*-jából** • **Visky András** írása Tompa Gábor *Hamlet*-rendezése elé • **Kulcsár Editet, a MITEM főszervezőjét Szász Zsolt** kérdezi • **Gulyás Zsófia** a Teatro Potlach tréningjéről • **Kozma Gábor Viktor Tadashi Suzuki munkamódszeréről**

SZERZŐINK

Bérczes László (1951) színházi rendező, dramaturg, kritikus, az Ördögkatlan Fesztivál társ-igazgatója

Bordás Roland (1992) a Nemzeti Színház színésze

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

Gulyás Zsófia (1978) a Teatro Potlach színházi kutató- és kísérleti műhelyének tagja

Győri Orsolya (1975) író, költő, kritikus

Hubay Miklós (1918–2011) drámaíró, műfordító, a DIA alapító tagja

Huszár Ágnes (1964) az OSZMI munkatársa

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

Kulcsár Edit (1963) a Nemzeti Színház dramaturgja, az SZFE oktatója

Nemes Nagy Ágnes (1922–1991) költő, műfordító, esszéíró

Nyevinnaja, Ivetta (1994) kulturális újságíró

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

Wilson, Robert (1941) színházi rendező

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

Tolsztoj, Lev Nyikolajevics (1828–1910) orosz író, filozófus

Ungvári Judit (1968) újságíró, rádiós szerkesztő

Visky András (1957) drámaíró, a Kolozsvári Állami Magyar Színház dramaturgja, egyetemi tanár, színházi teoretikus



Támogatók



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

TARTALOM

beköszöntő

NEMES NAGY ÁGNES: *Látkép, gesztenyefával* (részlet) • 3

kultusz és kánon

CSILLAGHY ANDRÁS – HUBAY MIKLÓS: *Két kuruc beszélget Európáról* • 5

GYŐRI ORSOLYA: Történelmi abszurd
vagy következetes értelemkeresési kísérlet?
Hubay Miklós: *Hova lett a Rózsa Lelke?* • 16

mitem 2021/2022

PÁLFI ÁGNES – SZÁSZ ZSOLT: A küszöbön-lét szín-terei
Gyorsjelentés a VII. MITEM-ről (1. rész) • 27

BORDÁS ROLAND: „A színész arra hivatott,
hogy felszabadítsa sokirányú belső energiáit”
Teodórosz Terzopulosz workshopja a MITEM-en • 39

BÉRCZES LÁSZLÓ: A munka: álom
Beszélgetés Robert Wilsonnal • 43

IVETTA NYEVINNAJA: A *Háború és béke* Moszkvában
Rimas Tuminas rendezéséről
Fordította: Huszár Ágnes • 51

Részletek Lev Tolsztoj *Naplójából* • 57

VISKY ANDRÁS: „Go not to Wittenberg”
Tompá Gábor *Hamlet*-rendezése elé • 66

„Én mindig felpakolva jövök meg a romániai fesztiválokról”
Kulcsár Edit dramaturgot Szász Zsolt kérdezi
Lejegyezte: Ungvári Judit • 71

műhely

GULYÁS ZSÓFIA: A Teatro Potlach színésztréningje (2. rész) • 80

KOZMA GÁBOR VIKTOR: „...játszani/cselekedni kell”
Tadashi Suzuki színésztréning-módszerének elemzése (3. rész) • 94



A Royal Navy helikopterei horgonyt formáznak a Queen Mary óceánjáró felett, amint utolsó útjára indul Southamptonból a kaliforniai Long Beachre 1967-ben, ahol úszó szállodává alakítják majd át.
(forrás: spiegel.de)

NEMES NAGY ÁGNES (1922–1991)

Látkép, gesztenyefával*

(Részlet)

... Mi Iowa Cityben laktunk, az iowai egyetem íróprogramjának a meghívására, rendkívül szívélyes környezetben, ahol viszont amerikaiul kellett élni. Ott volt azonkívül negyven író a világ minden részéből, kínaiak, philippinók, spanyolok, bolgárok, argentinok, lengyelek, libériaiak, amit akar; rajtuk át is nagyon nagy falatot nyelhettünk a világból. Legfőképpen egy dolgot tanultam meg Amerikában, azt tudniillik, hogy európai vagyok. Amikor kiléptem Magyarországból, megtanultam, hogy magyar vagyok; amikor kiléptem Európából, megtanultam, hogy európai vagyok. Tudja maga, hogy milyen messziről meglátszik az emberen, hogy európai? Belép egy étterembe Amerikában, csak körülnéz a fejek fölött, és rögtön meglátja, hogy melyik az európai. Mert az európai késsel és villával eszik, míg az amerikai előre fölvégja és villával eszi meg. Az európai vatelines télikabátban jár. Az európai képes rá, hogy mosolytalanul köszönjön. Mindössze ötórás séta után már a fáradtság jeleit mutatja. Az európai nagyképű. Hiányzik belőle a természetesség, a magától értetődő bizalom, a nyílt, vidám szembenézés a világgal. Ha valahol szirénáznak – mentő, rendőrség, füst-szintmérő –, az európai összerezzen. Az európai ideges. Az európai fél.

Szóval európaiak vagyunk, és erre van egy másik bizonyítékom is: amikor Los Angelesben fölmehettem a *Queen Mary*-re, ami ott van kikötve és szórakozókombinátnak átképezve, akkor furcsa élményben volt részem. Élményem volt maga a *Queen Mary* is, mert hiszen ez volt ifjúságom hajója, az akkori legszebb, legnagyobb hajó az óceánon, és csodálatosan nosztalgikus volt rákönyökölni a *Queen Mary* mellvédjére, úgy nézni ki az óceánra. Azonkívül a *Queen Mary* előtt fölépítettek a parton egy angol kisvárost, egy kis Tudor házkomplexust. Favázas, régi házacskákat, amikben mesteremberek régi mesterségeket űznek. Ott látható egy nagy piros londoni autóbusz is, előtte magas sisakos bobby, angol rendőr. Amikor aztán lefelé mentünk a *Queen Mary*-ről, beleütköztünk az őrségváltásba. Jöttek angol díszlépéssel a medvebőrkuccsmás katonák, hogy leváltsák a hajó körüli őrséget, és szólt a *Rule Britannia* meg a *God save the King*. Nyugodtan nevettem volna ezen az amerikai operetten, de nem nevettem. Döbbenten éreztem, hogy meg vagyok hatva. De miért? Hát mi vagyok én? egy hanyatló Nagy-Britannia? És akkor megértettem, hogy miről van szó. Hogy Európát jelentette a *Queen*

* Vö. Látkép, gesztenyefával (Nemes Nagy Ágnessel az interjú Kabdebó Lóránt (1936. augusztus 9. – 2022. január 24.) készítette. Első megjelenés: *Kortárs*, 1981/9). In: Nemes Nagy Ágnes: *A magasság vágya*. Összegyűjtött esszék, II. 441–443.

Mary, hogy a hajó hazai üzenetet hozott. Hogy onnan tekintve csodálatosan egységes, egybelátható ez a rettenetesen tarka Európa, Angliától Bulgáriáig, Stockholmtól Szicíliáig. Akár kezembe is foghattam volna ott, a Csendes-óceán partján ezt az Európát, amelyet először életemben éreztem kicsinek.

Az viszont, hogy a szülőföldem kicsi – és persze elképesztően súlyos földdarab, mint bizonyos, különleges csillaganyagok – már ismerős érzés volt. Talán a Föld is kicsi, érzékelttem hirtelen, és elnéztem a Húsvét-szigetek felé (balra lefelé kell nézni, egy műanyag szemétkgyűjtő és a Baktérítő irányába). Európa-érzékelésemből egyszerre ugrottam hátra, a hazámig, és előre, a földgolyó felé. Földgolyóélményem volt, mint valamikor gyerekkoromban, Verne Gyulát olvasva, csak hogy most foghatóan, láthatóan, óceánba belepancsolhatóan. A roppant útirányok – hallottam magamban St. John Perse-t – fel-feltündökölnek, mint a körömnymok ezüsttányérlapon. Mondanom sem kell: magyarul hallottam. Mert mondom, hazaélményem is volt ott, az óceánom mellett, majdnem szégyenletes kuckóvágyam. Legfőképpen az anyanyelvemre vágytam, vagyis a magyar költészetre, meg talán arra a gesztenyefára a Krisztinavárosban. Bár sem hazám, közép-európai helyem, sem időhazám, a XX. század nem kényeztetett el túlságosan, mégis hajlottam arra a feltevésre a Csendes-óceán partján, hogy a mi életünk odaát (ideát) nagy játék kis színpadon. Olyan létfolyamat – mint voltaképpen minden emberé –, amelynek dimenzióit elsősorban nem vízszintesen, hanem függőleges skálán, a minőség-milyenség skáláján lehet lemérni.



Nemes Nagy Ágnes otthonában, 1974-ben (fotó: Molnár Edit, MTI, forrás: orszagut.hu)

CSILLAGHY ANDRÁS – HUBAY MIKLÓS

Két kuruc beszélget Európáról

A magyar drámairodalom 2011-ben elhunyt doyenjének, Hubay Miklós-nak ez a Csillaghy Andrással, az Olaszországban élő nyelvészrel, filológussal folytatott beszélgetése a Napkút Kiadó kétszereplős könyvsorozatában jelent meg 2009-ben. Az itt közölt részletek híven tükrözik Hubay Miklós széleskörű műveltségét és az európai kultúráért érzett felelősségtudatát, mely íróként és közéleti emberként élete végéig jellemezte. Halálának tavalyi évfordulóján túl aktuális e publikáció azért is, mert idén tavasszal kezdődnek a Nemzeti Színházban *Ők tudják, mi a szerelem* című drámájának próbái.



HUBAY MIKLÓS: Soha annyit nem emlegették Európát, mint az utóbbi években, és ugyanakkor soha olyan kevés új, hiteles gondolatot nem írtak le róla, mint most. És a szellemi igényeknek ez a jelenlegi elapadása épp abban a történelmi pillanatban észlelhető, amikor végre csakugyan megvalósult az egységes Európa, ez a Római Birodalom bukása óta kísértő nagy álmom. Megvalósult, nem nagyhatalmi ambíciókból, hanem demokratikus alapokon. És sehol nem látsz olyan kimagasló egyéniséget, akinek mondanivalója, üzenete volna Európa népeihez. A harmincas években is sokat beszélünk Európáról, ám hogy az európaiak már akkor fogytán lehettek, azt betéve tudta minden iskolás gyerek a *Thomas Mann* üdvözléséből. A francia fiatalok is tudták, hogy ki az a Romain Roland, az olaszok is tudták, hogy Mussolini ide, Mussolini oda, van egy Benedetto Croce, mi, magyarok büszkék lehettünk Bartókra és Babitsra, és sorolhatnám tovább a magyar neveket. Új végvári hősök voltak ők Európa védelmében. Ma meg se tudom mondani, hogy mi biztosította ezeknek a személyiségeknek a vitathatatlan presztízsét. Nem hiszem, hogy a média szűrői, amelyek ma a legtöbbet számítanak, képesek erre. De hát persze a jelentős művek is hiányoznak. És a tendenciák sem kedveznek eredeti, jelentős műveknek. Csábítóbb persze a múlt minden gazdagsága, amelyben tallózhat – vagy ahogy Ottlik mondta: guberálhat – a neomodern alkotó.



CSILLAGHY ANDRÁS: *Igen, az tény, hogy a neót, a „modernissimót” nagyon szeretik.*

– Semmiféle, egy épkezláb új gondolattal nem áll elő senki, legfeljebb olyasmivel, hogy a középkor egyik fele nem is történt



3D Európa, Leonel Meura 2015-ben műanyagból, 3D-nyomtatóval készült szobra Lisszabonban
(forrás: all3d.com)

meg; vagy hogy a huszadik század nem 1900-ban kezdődött Freuddal, Adyval, Debussyvel, Picassóval, Nizsinszkijjal, hanem tizennégy évvel később, a világháborúval, mert akkor már nem festettek és nem táncoltak, hanem lóttek; ezek közé a nagy szenzációk közé tartozik Fukuyama bejelentése is arról, hogy vége lett az emberi történelemnek – ezt illedelmesen tudomásul vettük, bár [2001.] szeptember 11-én úgy éreztük, hogy a világtörténelem mégis mintha folytatódna.

– *Hát azért valami történt. Amit már Campagnolo professzor is mondott: hogy két új dolog történt. A háború lehetetlenné vált. Nem lehet nyugodtan háborúzni többé, csak ha valami nagyon gyenge objektumot választanak ki maguknak! Én olyan értelemben mondom, hogy az atombomba kizárja a világháborúnak a lehetőségét, vagy ha nem, akkor bekövetkezik a világvége. De ezzel még ötven év alatt nem találtunk ki semmi újat! Körülbelül ott tartunk, ahol ötven évvel ezelőtt tartottunk. Mi is nagy felhajtást indítottunk, és mindenféleképpen próbálkoztunk az életünkben.*

– ...Felgyújtottuk a világot.

– *Igen. Felgyújtottuk a világot. Ahogy Ady mondja: „Nagy tüzet csináltunk, / Ugye, Józsa testvér, / Hogyha most szalonlád volna, / Bizony hogy süthetnél.” // »Kómám, eltévedtünk. / Nagy ez a sötétség, / Fölgyújtottuk a világot / S nem látunk egy lépést.« A kurucok szalonládja, amely hiányzik, az a kultúra és a józan ihletek: a sok izmusból már mi marad? Halottak napja: posztmodern, post-industrial, ahogy angolul mondják.*

– „Fölgyújtottuk a világot, s nem látunk egy lépést.”

– *Amiben keserű ironia is van. Valamennyire azt is mondhatnánk, hogy mi is Európa, a nagy Európa szellemével próbáltuk felgyújtani a világot, s nem tudom, hogy ez most jóra fordult vagy sem. Az tény, hogy nekem kedvező – hogy nagyon banálisan mondjam el –, nekem nagyon kedvező és nagyon materiális szempontból értelme is van, hogy amióta az euró létrejött, nem kell háromféle pénztárcával járka a világban, átlépek a határokon, és mindig ugyanazzal a pénzzel fizetek. Ezzel a római császárok nem értek el sokat, de valamennyire azért négyszáz évig a Római Birodalom egyben maradt. Hagyott olyan bélyeget a világon, Európán, hogy az európai a Római Birodalom utódjának tekinti saját magát. Kérdés, hogy mennyi ennek az erkölcsi hozadéka. Ha a különböző kultúrák, a különböző erkölcsök, a különböző ökonómiák miatt mostanáig bombáztuk egymást és hadakoztunk egymás ellen, ez most már egyfajta testvéri háborúnak minősül, amely benne van az emberekben – mint ahogy mondtad az előbb, az emberi természetben. Egy kis régió, mondjuk egy megye, össze tudja tartani a sorsát, de már a szomszéd megyével háborúzni fog mindig, ez lesz a jövő? Csak ez? Még annyira sokféle az ethosza, eltérőek a szokásai, a szeretetei, hogy nem tudom, van-e esélye az Európai Uniónak. Azt el kell ismernem, hogy azért a mai világban nincsenek – ebben tökéletesen igazad van – nagy szellemek, amelyek valami újat ki tudnának találni a civilizáció céljaképpen, de az a benyomásom, hogy nincs más kiút, csak az, hogy a nagy feltámadó ázsiai országokkal szemben, és az Atlanti-óceánon túli Amerikákkal szemben, amelyeknek más-más lesz a sorsa, Dél-Amerikának és Észak-Amerikának, azért velük szemben Európának valamennyire össze kéne*

fognia, olyan értelemben, hogy ha meg akarja tartani a szokásait és az értékeit – amelyeket nem is igazán ismer –, akkor sok mindent ki kéne találnia ahelyett, hogy Strasbourgban vagy Brüsszelben az állatok jólétéről vitatkoznak. Persze az is fontos. De hát közben a kultúra hallgat az emberekről, az értékekről, a helyes hagyományokról, a jövő értelméről és az álláspontokról, amelyet a földgolyón létező többi civilizációval szemben kéne kialakítanunk.

– Európa gondolatával, Európával mint eszmével és mint eszménnyel a harmincas években találkoztam, valószínűleg szubjektíve azért, mert akkor cseperedtem föl gondolkozó kamaszként. De objektíve is talán azért találkoztam a harmincas években az Európa-eszmével, az Európa-eszménnyel, mert akkor egymás után felfénylettek nagyszerű szellemek, akik ezt megfogalmazták. Máig fellelhetetlen Thomas Mann írásának a címe is: *Achtung Europa!* A többi név is él ma is, és ragyog: Romain Rolland, Stefan Zweig, Ortega y Gasset, Freud...

– *Unamuno talán.*

– De még mennyire! Amit Unamuno a tragikus életézésről írt, az számomra is meghatározó volt, jó útravaló volt a drámacinálásban. És biztosan ideillik még Benedetto Croce neve is.

– Igen, Croce, aki az idealizmus legjavát fel tudta használni kiváló történész munkáiban és erőteljes antifasiszta liberalizmust képviselt az európai kultúrában.

– És Magyarországon is. Babits...

– *Babits.*

– Egyszerre mondtuk ki a nevét, de mondjuk ki mindjárt Bartók nevét is!

– *Persze.*

– Akinek az egész hatalmas zenei alkotásában két nagy erő működött közre, az egyik egy feltámasztott, archaikus népiség, másrészt a modernizmus. Párosulva egy igen kényes erkölcsi értékrenddel. Tőlük tanultuk, hogy mi Európa. Nincs az európai szellemnek szebb summázata Babitsnak az európai irodalomról



Illyés Gyula húszévesen, 1922-ben (forrás: pim.hu)

írott könyvénel. És Kosztolányi egyetlen versben úgy ragadta meg a soknemzetiségű Európa iránti szerelmét, hogy abban a versben élményszerűen jelen van az egységes Európa. Megejti őt a szlávok bánata, odavan az olaszok vidámságáért, Londonban a lordok hajának ezüstjéért, sorolja a franciákat, a német anyókat... „Mind édes-nyémek a népek e földön, / kitágul a szívem, beleférnek együtt.” És azt hiszem, akkoriban született Illyés Gyulának az Európáról írott verse, mely különös paradoxonnal férfinak mondja Európát. Az egész vers arról szól, hogy Európa nagyon világosan nőnemű mítosza ellenére és neve ellenére: Európa – férfi. De a mítosznak főszereplője a bika is. Tehát csak Magyarországon is szedhettem



A könyv előzéklapja
(forrás: antikvarium.hu)

össze Európára ennyi mindent, és magyar filozófusoktól is. A harmincas évek végén jelent meg Péccsett a Minerva Könyvtárban Prohászka Lajos könyve, *A vándor és a bujdosó* címmel...

– Egy nagyon fontos könyv, mai szemmel nemcsak bölcsész-, de pszichoantropológiai munka. Valamennyire emlékeztet engem Karl Gustav Jung pszichológiai tipológiájára. Nemcsak vándorok és bujdosók vannak benne, de élénk és depresszív típusok, aktívak és passzívok stb.

– Prohászka könyvében az a két pólus a címben a németet és a magyart jelenti. De könyve további fejezeteiben beszél a régi Rómáról, beszél a franciákról, a spanyolokról, beszél Európa többi népéről is. Különben a harmincas évekből Prohászkanak ez a nemzetkarakterológiai könyve ma már klasszikusnak tekinthető.

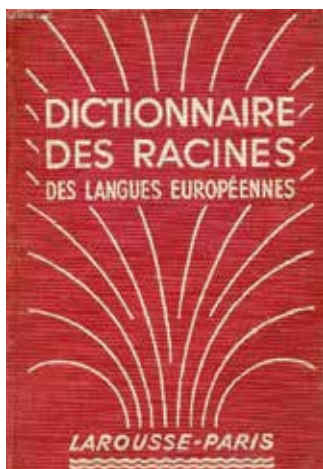
– *Nagyon nagy hiba, hogy nem is nagyon jelent meg más nyelven.*

– Pedig általános európai érdeklődés volt akkoriban a nemzetkarakterológiák iránt. Milyen híres könyvvé lett Kaiserlingnek a *Spectrum Europas* című műve, szintén az európai népek lelkéről.

– *Igen, Eckhart írt akkor...*

– *Ő a francia szellemről.*

– *A francia szellemet írta meg. És Salvador de Madariaga írta meg akkor a többieket. Ezeket aztán az École des Annales keményen megcáfolta, mondván, hogy közhelelyekből, nem konkrét adatokra alapozott karakterológiáról van szó. Sajnálatos, hogy antropológia címén ötven vagy nyolcvan év után még ezekből a könyvekből bányásznak a mai tudósok. Érdekes, hogy akkor születhetett az a könyv, amit majd az ötvenes években publikált Décsy Gyula, a finnugor nyelvész: Die linguistische Struktur Europas. Az európai nyelveknek nem a szellemét, hanem a nyelvek struktúráját próbálja megragadni. Egy jelentős kötet, ahol mindegyik európai nyelvvvel foglalkozik, nyelvcsaládonként. Décsy Amerikába ment ki, Bloomingtonban tanított több magyar híres nyelvessel – Sebeok Tamással, aki akkor találta ki a most híressé vált zooszemiotikát, Sinor Dénes, a nagy orientalista, és mások –, és Wiesbadenban Harrassowitz adta ki ezt a könyvet. Hibás ebben és más hasonló munkákban, hogy a precíz tipológia kedvéért a szerző lemond a közös vonások tanulmányozásáról, és inkább a különbségekkel, az inkompatibilis elemekkel foglalkozik. Tudtommal az egyedüli nyelvész, aki a közös nyelvi és kulturális európai vonásokat komoly tudományos és rendszeres módszerrel dolgozta fel, az egy francia, számomra nagyon rokonszenves nyelvész volt, Robert Grandseignes d' Hauterive. Készített egy szótárt a Larousse-nak, legalább háromszáz oldalas, ez a Vocabulaire des racines européennes. Az ötvenes években jelent meg. Olyan érdekes, hogy már-már izgalmas, mert benne vannak a sza-*



Az európai nyelvek gyökszótárának 1949-es, második kiadása (forrás: amazon.com)

vakban az európai közös civilizáció fogalmai, amelyekkel aztán szétszórva találkozunk a különböző európai nyelvekben. Persze a latin és ógörög tartalma nagyon fontos, de minden más közös nyelvi kincsünket felsorolja és eredetüket megvilágosítja. Egy francia tudós! Azóta nem adták ki. Talán nem érdekel senkít. De te az előbb az európai eszmédről beszéltél.

– A harmincas években, amint mondtam, serdülőkori elandalodás volt számomra az a világ, amely Magyarország határain túl annyi szépséggel környez minket. Babitsnak erre vonatkozó verse ma is motoz a fülemben: „röpülj föl lelkem, keresd meg hazámat!” És így említi elsőnek a szülőházát, aztán a tolnai tájat, azután Magyarországot, és azután feljebb röpülve Európát. Ez a nemzetkarakterológiai érdeklődés – és mint ahogy mondtad,

a nyelvek iránti érdeklődés – azt a gondolatot jelzi, már abban az időben is, hogy ha Európáról beszélünk, akkor Európa egyes, sajátos nemzeti kultúráiról, nemzeti karaktereiről úgy beszéljünk, mint különös, megőrizni való kincsekről.

– Amelyekkel elsősorban meg kell ismerkedni...

– Thomas Mann, amikor a *Tonio Kröger* című novelláját írja, tulajdonképpen – Prohászkaékhoz hasonlóan – párhuzamos nemzetkarakterológiát csinál, mert szembeállítja az olasz géneket hordozó kis Tonio Krögert a jellegzetesen német Hans Hansennal. Egyszerre ébred mindig, elválaszthatatlanul, a harmincas években is egyszerre ébred a közös Európa gondolata az egyes nemzetek értékeinek elismerésével.

– Aminek most jött volna el a pillanata...

– Az elszalasztott pillanat! Ami meglepő volt, emlékszem – valószínűleg beszéltünk is már erről együtt –, hogy amikor befejeződött a második világháború, feléledt ugyanaz a gondolat, amelyet az első világháború vége felé már egyszer Babits kimondott: „Testvérek, ha túl leszünk, / sohse nézünk hátra! / Ki a bűnös, ne kérdjük, / ültessünk virágot. / Szeressük és megértsük / az egész világot.” Amikor elérkezett a második világháború után megint a babitsi vers aktualitásának az ideje, ez engem Genfben ért, és olyan természetes volt, hogy Genfben, egy semleges ország leghagyományosabbban semleges városában, ahol a Népszövetség is megtalálta a maga fészket, ha oly rövid időre is, de megtalálta, hogy ott az első vagy második őszőn a háború után *Rencontres Internationales* címmel összehívták az európai gondolat képviselői közül azokat, akik túléltek a világháborút. Micsoda, tényleg lázas, lelkes beszélgetések, vitatkozások, rádióközvetítések folytak akkor Genfben az alatt a pár nap alatt! Ugyanakkor tudtuk, hogy közben a nagypolitika nem a szeretet jegyében nyiszálja kettőbe Európát...

– Aztán bekövetkezett a hidegháború.

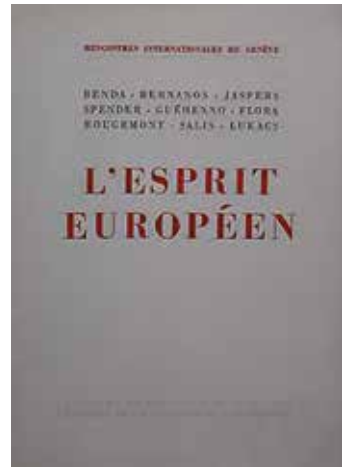
– Aztán bekövetkezett a hidegháború. Nem tudom, hogy volt-e büntudata Churchillnek, vagy nem volt, Jaltáért, de akkor nem olyan emelkedetten tudtak dönteni Európa sorsáról, akik döntöttek, mint ami ahhoz a nagy végzetes, történelmi pillanathoz illő lett volna... Hanem a régi presztízspolitikai és haszonelv alapján...

– *Alattomos haszonelvek [alapján] és tán a népek fásultságát kihasználva...*

– És a legelső Rencontres Internationales-eknek a témája, emlékszem, épp az volt: *Mi az, hogy Európa.* És a francia Merleau Ponty, a német Jaspers és Magyarországról Lukács György vitatták meg. Ott franciául beszélt, pár nap alatt egész jól belejött, de jelezte, hogy az ő nyelve a német...

– *Végig inkább németül írt. Erről tudomást kellett vennem a SEC-nél, németül írt leveleket, és ha nem akadt más, én fordítottam le őket. Tény, hogy Lukács is nagyon jól tudta, mi az európai szellem. De nem tudom, mennyire foglalkozott Prohászka Lajossal...*

– Annyit mindenesetre foglalkozott vele, hogy emlékeim szerint ő volt, aki Prohászka Lajost kizárta az egyetemről. Az akkor talán még Pázmány Péter Tudományegyetemnek nevezett intézmény bölcsészeti karán filozófiaprofesszor lett Lukács, Kornis* és Prohászka mellett. Én nem éltem akkoriban Magyarországon... Ám amikor Genfben találkoztam Lukáccsal, az első kérdésem persze az volt, hogy mi van a Múzeum körúton, ahol professzor. Mi van az ő filozófiai szemináriumában? Az első emeleti sarokintézmény volt a filozófiai szeminárium, Kornis szobájával meg a nagy szemináriumi szobával. A folyosó végén volt Prohászka intézete. Pedagógiaprofesszorként dolgozott. Emlékszem, a reformáció emlékműve előtt sétáltunk, az egyetemi parkban, kérdeztem Lukácstól, mi van otthon, a bölcsészeti karon, Tóth bácsi megvan-e. Ő volt az első emeleti altiszt. Kicsit indignált derűvel mondta Lukács: „Igen, megvan Tóth elvtárs. Megvan jó egészségben, de olyan furcsa ember.” Kérdeztem: „Miért?” Azt mondja: „Amikor bejön hozzám valamit mon-



Az európai szellem, 1946



Lukács György
(1885–1971)



Kornis Gyula
(1885–1958)



Prohászka Lajos
(1897–1963)

* Kornis Gyula (1885–1958) római katolikus pap, filozófus, egyetemi tanár, Klebelsberg Kuno közoktatásért felelős államtitkára (1927–1931), 1951-ben internálták.

dani, akkor azt úgy mondja, hogy Kornis kegyelmes úr azt üzeni a professor úrnak. Tóth elvtárs pedig tudhatná, hogy nekem is, aki '19-ben népbiztos voltam, az miniszteri rangot jelent, kijárna ma az excellenciás cím.” Gondoltam, ha így állnak a dolgok, akkor megnyugodhatom, megvan a Múzeum körút, megvan Tóth elvtárs, és megvan Magyarország.

– Aztán lett, ami lett. Ez sem volt olyan újszerű, a népi demokrácia. Rousseau-ért, a jakobinusokért, Lenin elvtársért, Lukács elvtársért, a szociális kérdések megoldásáért eléggé megszenvedtünk a múlt évszázad második felében. Mert ha valamit jelent a berlini fal '89-es lerombolása, akkor az azt jelenti, hogy most már tudnunk kéne Európában, legalább metodológiailag, hogyan kell kezelni a szociális kérdést úgy, hogy se vasfüggönyök, se berlini falak ne keletkezzenek miatta vagy belőle. Lebontották, de egy Gorbacsov kellett, hogy belássa a világ, semmi értelme nem volt kettőbe szakítani Európát, kapitalista és szocialista részre.

– Ez az, amit metodológiailag ezek után most már tudunk? Hogy mit kell csinálni?! Kedves András, nem gondolod, hogy azt kéne metodológiailag megtanulni, hogyan nem kell építeni berlini falakat?

– Na jó, persze. De nem biztos, hogy mindenki ezt akarja. Semelyik európai országban, még most sem. Vannak olyanok, akik még egy országon belül is építenének. Például most Olaszországban. Padovában, a híres egyetemi városban nemrég építettek egy falat, hogy elkülönítsék a várostól azokat a négereket, akik kábítószerral kereskednek a városnak egy nagyon ismert részén.

– Miféle stupid elmebaj!

– Persze, igazad van. Teljesen egyetértek. De ebben sok olyan „homme de culture” besegített, akik a rencontres-kre is jártak. Lásd például az én szerett és tisztelt Jean Paul Sartre-omat.

– Jó, tanuljuk meg, hogy berlini falakat nem kell építeni.

– Nem kell építeni, persze. De hát felépítették, ez a világ, és nem csak politikusok voltak, akik ezt akarták. Mondjuk azt, hogy most már Európában a szocializ-

musnak az elvei általánosan elfogadott elvek. Szakszervezeti tények. Nem mondom, hogy mindenütt elértük ezeknek a céloknak a megvalósítását, de ez nem tartozik a mostani konkrét kulturális bajok közé. Voltaire vagy Rousseau óta küszködünk ezekkel a problémákkal, és most már tudni kéne, hogy mi a megoldásuk. Jó, hát van mindenféle ember, mindenféle párt, ezen veszekednek, ekörül most még viszályok vannak, de azért tudjuk, hogy kinek mi a joga, mi a jussa, és mi az igazság. Én időnként egy kastélyban élek, és mégis



A volt Botka-kastély Bókaházán, jelenleg a Csillaghy és Fürstenberg család tulajdonában

mélységesen kurucnak tekintem saját magamat, nem vagyok egy átkozott kapitalista. – Mi azért úgy érezzük, hogy azok, akik a világot irányítják, nincsenek még tisztában vele, hogy hova vezessék a mai világot. Most úgy néz ki, hogy az iszlám ellen. És igazad van, amikor rosszalod, hogy a kraváti a fontos, a szerelmek, a buzisztorik, mindenféle gyalázatos hülyeség fontosabb, mint az, hogy merre tart a mai világ, és hogy mi az Európának a jövőjében, amivel Európa beteljesítheti saját magát. Európában mint szellemben van egy csomó ígéret, amelynek még rejtély az elérhetősége. Miből áll az elérhetősége? Szellemileg számomra – erről már beszélünk – kétségbeejtő, hogy miközben Kínában egyre kifinomultabban megtanulják az európai kultúrát, a technológiát, a technikát és a tudományt, de a latint, a humanizmust is, mi szisztematikusan romboljuk az európai egyetemek színvonalát. Ez most már tény. Mindig arról van szó, hogy könnyíteni kell, nem bírják el a fiatalok ezt a nehéz munkát a múltunkkal, azt mondják, hogy egy csomó fölösleges dolog van az európai kultúrában, amit ki kell űzni belőle. A görög és a latin kultúrától kezdve szisztematikusan rombolunk Európában, kiváltképpen az egyetemi oktatásban. Közben azt is hozzátehetném, hogy amióta Magyarországra járok – tudom, évtizedeken keresztül a szocialista Magyarországnak is nagy vágya volt, hogy visszakerüljünk Európához –, miközben ez valamennyire hivatalosan megtörtént, én egyre rosszabb kedélyeket, rosszabb indulatokat érzek itt, Magyarországon az európai csatlakozás iránt. Nem örülnek az emberek a mindennapi életben ennek az új állapotnak.

– Úgy érzik, hamis játék folyt, és a szavak ma sem azt jelentik, ami van. A vélemények nem arról szóltak, ami aztán bekövetkezett.

– Ahogy ígérték, az más volt. De hát most a gazdasági válság miatt azért...

– A rendszerváltás sok eredménnyel járt, de nagyon sok olyan kompromisszummal is, amelyek csalódottságot okoztak.

– Lényegében egy csomó mindent átmentettek a régiből, és nem mindig a jót és az értékeset. A kurucok megmaradtak kurucoknak – mondjuk ezt így –, és az uralkodók megmaradtak uralkodóknak a rendszerváltás folyamán. Legalábbis „kurucként” úgy érzem.

– Hogy az egész dologban abszurdumként jön felszínre a hamis játék, arra a következő tüneti jelenséget mondom. A vasfüggöny megléte idején Amerika, Anglia, Franciaország, Olaszország legjobb, kitűnő írói, szellemei rendszeresen jártak Magyarországra. Nem a baloldali kommunisták, valószínűleg ők is pártkapcsolataik révén, de én nem rájuk gondolok, hanem a kitűnő költőkre, akik egymásnak adták a kilincset Vas Istvánnál, Nemes Nagy Ágnesnél, Illyés Gyulánál, Weöres Sándornál, Pilinszkyknél, nála Pierre Emmanuel. Jött,



Pierre Emmanuel és Pilinszky János
1971-ben, a Vigília szerkesztőségében
(forrás: Fortepan / Hunyady József)

mert testvérének érezte Pilinszkyt. És jöttek a többiek. Hetekig, hónapokig itt voltak, mialatt egy-egy verseskötetet lefordítottak. És mi is utaztunk. Igaz, hogy általában nehezen lehetett utazni, de írók, költők és muzikusok élhettek nemzetközi kapcsolataikkal. Az európai szellem vigasza minden körülmények között jelen volt. És sok magyarországi és erdélyi magyar költő járt Amerikában is. Leomlott a berlini fal, és mindez megszűnt! Mióta megszületett Európa, kialudt a nagy nemzetközi érdeklődés. És minket is egyre kevésbé érdekel, hogy mit csinálnak Európa más írói. (...)

– *Egy pár dolgot hadd fűzzek hozzá ehhez az elkeseredett megállapításodhoz. Elsősorban, azóta sok helyen megszűnt a költészet. Itáliában például kihalt Luzi, Caproni nemzedéke. A fiatalok posztmodernkednek, ami részben nehezen érthető és élvezhető, mondhatnám számukra is. A fogyasztói világban a fesztiválokon nem poétákat, hanem szanzonekat keres a közönség, vagy rap típusú számokat. Elköltözött a költészet? És még egy dolog: azóta létrejött egy európai közösség, de az európai népeknek az egymás iránti kölcsönös érdeklődése megszűnt. Csodálatos vagy nem csodálatos módon. Mert amíg idegen volt, érdekelt, most, hogy szomszéd vagy inkább társbélő lett, kevésbé érdekel. Ilyesféleképpen: „Majd egyszer, ha kedvem lesz, megnézem magamnak. Most hadd, hogy tévét nézzek, vagy befejezzem ezt a Grisham-krimet...” A harmadik dolog, amit nem szabad elfelejtenünk, hogy közben mindnyájan aggastyánok lettünk. Már többször hallottam velem egykorú kollégákról: hogy őt már nem is keresem föl. Mert elkönnyveltem, biztos közben meghalt. Persze az illető rossz néven vette, amikor megtudta. Csakhogy utána, amíg a magyarázatok során megújult volna a kapcsolat, tényleg meg is halt. A mi személyes antropológiánk belekeveredik ebbe az általános szociológiába, hogy most a régi kurucoknak át kell adniuk a stafétát újabb nemzedékeknek. Az öregek, ahogy a napokban mondtad, „szuverén” módon élnek az életüket, mindig mindent kritizálnak, kifogásolnak, sértődékenyek, semmivel nincsenek megelégedve. Ezt te már le is írtad egy darabodban. Ha valamennyire vigasztalhat azért, Budapesten megújultak a könyvesboltok, sok kényelmes, elegáns, jól ellátott könyvesbolt van, több is, mint volt. Nagyon sokat fordítanak, és mindenütt találhatók külföldi könyvek. Ez például nagyon is hiányzik Olaszországban vagy Hollandiában, pedig nem hiszem, hogy oda kevesebben járnának Európából.*

– Amit mondasz, az jórészt nem cáfolja azt, amit én mondtam, hanem elmélyíti. Hogy egész Európában megszűnt a költészet presztízse, mint mondd, ez katasztrofális. Én csak egy bizarr paradoxonig jutottam. Amit az öregekről és a fiatalokról mondtál, az valóban mindig igaz. Csakhogy mi, aggastyánok nem a saját eszméinket és stílusunkat szeretnénk az utánunk jövő nemzedékek nyakába varrni, hanem az európai költészet respektusát, amely megvolt Homérosztól Apollinaire-ig, és Magyarországon is Janus Pannoniustól vagy Babitstól kezdve megvolt mindeddig. – A pesti könyvesboltokról beszélsz. Ifjúságom idején üres aktatáskákkal mentünk az utcára, és könyvekkel degeszre tömött táskákkal értünk este vissza. Pedig még csak diákok voltunk vagy pénztelen fiatal írók. Ha külföldi vendéggel jártam este a pesti utcákat, majdnem

mindig felfigyelt rá, hogy a lakásokban, ahová beláttunk, mennyezetig könyvespolcok voltak. Ma akadémikus barátaim mondják, hogy örülnek, ha havonta egyetlen könyvet vásárolhatnak. – Ha a közös Európa ilyen manifeszt módon fordít háttal a hagyományainak, akkor én Európa ünneplését egyelőre nem tartom aktuálisnak.

– *Nem. Ez nem igaz. Ezt tagadom. Rosszul csináljuk ezt az Európát, de megvan.*

– *Ez nem az igazi.*

– *Nem vagyok benne biztos... Tény, hogy a poéták rendre előfutárai a jövőnek. Hogyha a poéták akarták ezt az Európát, most ezt átvették a politikusok, átvették a gazdasági vezetők stb. Az tény, hogy például Franciaországban – ez nagyon fontos –, és még Angliában is, még Olaszországban is, ahol mindegyik történész nagyon sznob módon azt gondolja, hogy csak az olasz kultúrával, az olasz múlttal kell foglalkoznia, sorozatban gyártják, elég értelmesen, az európai egyetemes történeteket. A történelmi könyveket, szakkönyveket, amelyekben megpróbálják valamennyire összetákolni – mert most még csak tákolásról van szó – az európai népek sorsát és kölcsönös múltját. Összeötvözik. Ehhez sok-sok irodalom, levéltári kutatás, nyelvtudás kell. De csinálják. Még hozzá legtöbbször fiatal tudósok. Egyre jobban. Miközben próbálják lerombolni az egyetemeket, a növendékek száma növekszik... Ha ezt valaki előkészítette, azok nem biztosan a politikusok voltak, hanem a költők. A megvalósult Európa előfutárai a költők voltak.*

– *Mi az oka, hogy a megvalósult Európának nincs egyetlenegy kiemelt, reprezentatív gondolkozója, filozófusa, egyetlen reprezentatív költője sem, nincsenek reprezentatív írói? Most, mióta megvan Európa, inkább televíziós személyiségek vannak, akik a televízióban igyekeznek ismertté lenni.*

– *Igen. Ez valóban így van. De te magad idézted egy másik beszélgetésünkben: *spiritus ubi vult spirat. A lélek ott fúj, ahol akar.**

– *Én egy olyan író megjelenéséről álmodom a XXI. században is, akit soha nem láttam televízióban, már csak azért sem, mert nincs televízióm, aki otthon ül az íróasztala mellett, és filozófiát ír vagy verset vagy drámát, mindegy, de amit ír, az megrendítő, és megközelíti az emberiség jelen sorsát, amelyet én nem tudok ésszel felérni. (...)*

András Csillaghy – Miklós Hubay: Two Kuruc Talk About Europe

This conversation between Miklós Hubay, the doyen of Hungarian drama who died in 2011, with linguist and philologist András Csillaghy, living in Italy, appeared in the two-character book series of Napkút Publishing House in 2009. The extracts presented here truly reflect Miklós Hubay's extensive education and sense of responsibility for European culture, characteristic of him as a writer and public figure throughout his life. Beyond the anniversary of his death last year, this publication is also relevant because the rehearsals at the National Theatre in Budapest for his drama *Ők tudják, mi a szerelem* (*They Know What Love Is*) will begin this spring.



GYŐRI ORSOLYA

Történelmi abszurd vagy következetes értelemkeresési kísérlet?

Hubay Miklós: *Hova lett a Rózsa Lelke?*¹

Hubay-drámája, a *Hova lett a Rózsa Lelke?* nemcsak tudatosan mérlegelt drámakonstrukció, hanem egy kivételesen szintetizáló életmű záróakkordja is. Hitvallás arról, hogyan lehet a 20. században drámát írni. A darabban felidézett hagyomány Oidipusztól egészen Godot-ig ível. S mindez nem tematikusan, hanem drámamodellek egymásba bomlásán keresztül idéződik meg.

Hagyomány és tipológia (műfaji átváltozások)

A *Hova lett a Rózsa Lelke?* című Hubay-dráma tipológiailag (P. Szondi terminológiája alapján) az úgynevezett *epikus dráma*, leginkább Ibsen nevével fémjelvezhető hagyományát látszik követni. Szondi feltételezése szerint² a modern dráma akként újította meg önmagát, hogy elmozdult a másik két műnem irányába. Az úgynevezett *epikus drámában* a jelen helyett a múltra helyeződött a hangsúly, illetve annak kiderítésére, hogy a jelent miként motiválja a múlt; s a szereplők önértésén és konfliktusain keresztül hogyan lesz jelen és múlt összekapcsolható folyamattá. Ezt a – befogadó nézőpontjából is – nyomozás mintájára konstruáló-

¹ Györi Orsolya ezzel az előadásával vett részt a *Hubay Miklós – Elveszett Paradicsom Alapítvány* által 2021. szeptember 15-én rendezett konferencián, melyet a tíz éve elhunyt drámaíró emlékének szenteltek. A Petőfi Irodalmi Múzeumban a Magyar Művészeti Akadémia és a Petőfi Irodalmi Múzeum támogatásával megvalósult rendezvényen a „Hubay Miklós drámaírói munkásságának friss szemléletű újraolvasása” címmel meghirdetett pályázat nyertes pályaművei hangzottak el.

² Peter SZONDI: *A modern dráma elmélete*, ford. ALMÁSI Miklós, Gondolat Kiadó, Bp., 1979.

dó értelemkeresést a *Hova lett a Rózsa Lelke?* című Hubay-drámában leginkább az úgynevezett „élethazugságok” ibseni kérdésköre mozgatja (az, hogy ezek valóban hazugságoknak tekinthetők-e, ha 1. ilyen erősen konstituálják a személyiséget, azaz ha megvan a maguk pszichológiai realitása; 2. ha a külvilág is hajlamos igazságokként tekinteni rájuk; 3. ha a főhős megfosztása „képzeiteitől” nem gyógyulást, hanem pusztulást hoz magával).

A *Hova lett a Rózsa Lelke?*-t konstruáló alapvető oppozíció az örület és a normalitás között feszül. A dráma szereplői e két fogalom határait keresik. És mert különböző látószögekből vetül tekintetük az alapkonfliktusra, más választ adnak azokra a kérdésekre, hogy a művész kiválasztott-e. Mire választott? Ki választotta ki? (Isten, önmaga, a genetika, az ördög, a társadalom?) Őrült-e, ha tudja magáról, hogy annak tartják, és rájátszik e szerep-elvárásra? Kigyógyítható-e élethazugságából (ti. hogy neki kell megváltania az emberiséget)? Ha igen, túléli-e? Élhet-e boldog életet átlagemberként? S Hubay még ezeken is csavar egyet: ha nem kigyógyítható, vagy ha megváltási kísérlete nem élethazugság, sikerülhet-e neki a megváltás? Ha a külvilág is tőle várja a megváltást, meggyógyulhat-e? Továbbá: valóban meg akarják-e gyógyítani, ha rászorulnak? S ha a kor is őrült? (Nizsinszki³ környezete bolondabbnak tűnik a művésznél, benyugtatózva is lekötik őt egy tolószékhez, nehogy elrepüljön; elhiszik, hogy ő a földrengés „oka”, hogy ő hozza el a megváltást: „Szólok a professzor úrnak, hogy elkezdődött a megváltás”⁴). A dráma szóhasználatával: mi Isten tudatalattija? Inkább a pokol vagy a 20. századi történelem?

E kérdések összetettsége, illetve lételméleti-filozófiai irányban való tapogatózása egy másik drámahagyományt is megidéz. Érdemes ismét a tipológia felől közelíteni. Bécsy Tamás drámamodell-fogalmát segítségül hívva a *Hova lett a Rózsa Lelke?* – első benyomásra – középpontos drámának tűnik.⁵ A konfliktus magában Nizsinszkiben keletkezik: neki kell döntenie arról, táncol-e (ezzel megváltva az emberiséget), vagy mozdulatlanságba (szoborbetegségbe) és némaságba merevedik. A dráma szereplői mind az ő döntését segítik elő vagy hátráltatják, de a valódi konfliktus őbenne bomlik ki (a *Hamlet* lenne e modell klasszikus példája). Igen ám, de Nizsinszki döntése a többi szereplőre is kihat; mások is elhiszik, hogy az ő táncán áll vagy bukik az emberiség sorsa. Így pedig felmerül egy másik lehetőség, aminek igen messzire vezető elméleti következményei lesznek.

A *Hova lett a Rózsa Lelke?* ugyanis nem pusztán középpontos, de – egyben – két-szintes drámaként is értelmezhető. Mint a *Faust*, a *Szentivánéji álom* vagy *Az ember tragédiája*; ahol a két szint kölcsönösen hatással van egymásra, determinálják

³ Magyar átírásban a Nyizsinszkij alak használatos (– a szerk.)

⁴ Felhasznált kiadás: HUBAY Miklós: *Hova lett a Rózsa Lelke? Két hős – két dráma átkozott huszadik századunkból*, a Magyar Írószövetség és a Belvárosi Könyvkiadó kiadása, Budapest, 1997, 124. A forrásjelölés nélküli oldalszámok a későbbiekben e kiadásra vonatkoznak.

⁵ BÉCSY Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma*, Ludovika Egyetemi Kiadó, Bp., 2001.

egymást. Különbségük (eredetüket tekintve) nem annyira minőségi, hanem inkább térbeli – a középkori moralitások, passiójátékok egymás alatt-fölött parallel játszódó eseménysorainak mintájára. E kétszintes modell jól illik Hubay darabjára, bár itt már eltűnőben van a metafizikai, transzcendens sík, noha a helye még megvan. A földi szint (itt ironikusan: földszint) cselekedetei továbbra is abba az irányba „nyújtózkodnak” (az emelet felé), onnan várnak sugalmazásokat (a szereplők is oda akarnak visszaköltözni). Tehát minden egy magasabb szintű „rendezés”, egy egyetemes értelemadás után kiált; miközben ez a magasabb „létszint” már csak részben jelenik meg.

Hisz Wilson szorította ki őket az emeletről, neki kellene determinálnia a földszint világát. De miként is lehetne ő a dráma transzcendens istene? Sokáig persze úgy tűnik, hogy funkcionálisan (legalábbis Nizsinszki számára) betölti e posztot. Nizsinszki istenként tekint rá, s az inkognitóban bujkáló elnök kapcsán a szereplők többször is utalnak isten dramaturgiai szerepkörére: „A görög tragédiákban



Hubay Miklós: *Hova lett a Rózsa Lelke?*, Csokonai Színház, Debrecen, 1998, r: Lengyel György (fotó: Máthé András, forrás: mandadb.hu)

sohasem volt jó jel, ha megjelent valamilyen isten” (92), illetve „*Deus ex machina*” (126) kifejezéssel.⁶ Ráadásul Wilson – a színpadképet tekintve – szinte mindig „felül” van: a galérián, a lépcsőn, az első emeleti királyi lakosztályban; fantáziáiban pedig a szószéken. Depressziós ugyan, de mégiscsak isten. A darab végére azonban bebizonyosodik róla, hogy nem ő a megváltó (ő csak azt tudja garantálni, hogy a Hidegkúti út 51. még Magyarország része maradjon; de ez sem neki köszönhető, hanem Clemenceau-nak 127). Tehát a néző/olvasó számára vé-

gül egyértelműen lelepleződik, hogy e metafizikainak vélt létszint csupán az első emelet realitása volt, ahonnan a darab játékideje előtt Nizsinszkiék is leköltöztek. A földi szint meg egyszerűen csak földszint. Kegyetlen ironia (a szerző részéről), de szó szerint konkretizálódik a drámaelméleti modell két szintje. Még megvan; de már csak helyszínként. S itt nincs vége a színváltásnak. Nem áll meg ugyanis az egyszer már elindított drámai gépezet. A kétszintes drámaforma egészen addig a pontig alakul, amíg el nem ér valamiféle nyugalmi állapotot.

Mielőtt ezt taglalnám, szükséges egy rövid kitérő a darab messianizmusáról. A szerkezeti kérdéseknek ugyanis igen sok köze van a megváltódás problematikájához; ahhoz a sajátosságához, hogy Isten, noha sokat beszélnek róla, nem je-

⁶ Nem kizárható, hogy itt Hubay a vallástörténetből ismert „rejtőzködő isten” mitológiai témájával játszik.

lenik meg e darabban. Mert épp e hiátus miatt kell a hősöknek maguknak szavatolniuk a „megváltást”. Mindez persze nem példa nélküli; hasonló szemlélet bújik meg Pirandello: *Hat szereplő szerzőt keres* című drámájának háttérében; vagy – bármilyen meglepőnek tűnik is első hallásra – Beckett darabja, a *Godot-ra várva* is értelmezhető ily módon. Az abszurd dráma világát kézenfekvő ugyanis – e kontextusban – metafizikai vonatkozásaitól megfosztott, „önhibáján kívül” formavesztett konstrukcióként leírni. Ahol a formavesztés egyrészt az egészelvűség megrendülésének tapasztalataként értendő, másrészt pedig a kézhez álló formák és modellek elégtelenségének felismeréseként vagy elutasításaként. Az abszurd dráma ekként hiányos, determinációit veszített kétszintes dráma. Ami az „elvonás” után megmarad Hubaynál játékszínként, az a jól megcsinált darab, avagy a polgári színház világa. De ez a jól megcsinált darab (miután elvesztette metafizikai vonatkozásait) nagyon közel kerül az abszurd drámához.

E tipológián keresztül megragadható műfaji átváltozás – ti. hogy a középpontos-kétszintes drámából végül abszurdul határos társalgási dráma lesz – a darab utolsó pillanataiban megy végbe.⁷ Miközben Wilson arról elmélkedik, hogy „*a templom most is üres*” (126), szavaival véglegesen megfosztja magát a metafizikai szint megváltó-szerepétől. A jól szerkesztett színdarab pedig – ezzel az olvasói felismeréssel egy időben – az abszurd dráma határvidékére „sodródik”.⁸ Ariella néhány mondata („*Ők mindig beszélni fognak. Apukám meg hallgat. Máttól kezdve harminc éven át hallgatni fog. [...] Harminc év múlva apuka meg fog halni*” 127) csak arra elég, hogy a Godot-ra várakozás helyett egy pillanatra inkább Brecht kiabáló néma gyermekére asszociáljunk. (S e „csodán” keresztül mégiscsak visszalopakodjon egy esetleges metafizikai dimenzió sejtelme.)

Mindennek fényében azt gondolom, hogy e dráma nem csupán „egyszerű” középpontos és/vagy kétszintes dráma, s nem is csak történelmi abszurd vagy jól megcsinált színdarab, hanem mindez egyszerre, de oly módon, hogy Hubay tudatosan mindezen modellek határértékeiig megy el, ahol az egyik modell átfordul a másikba. Tehát egyfajta drámatörténeti tabló körvonalazódik a szemünk előtt. S hogy mindez mi végre? A kísérlet tétje a körül a kérdés körül forog, hogy a polgári színmű és a filozófiai mélység/téma kézfogójából születhet-e olyan forma, mely ismét visszahozza a mítoszt a színpadra, és – ezen keresztül – a drámát közösségi aktussá teszi. Vagyis a dráma megújításának szándékáról van szó; annak mérlegeléséről, hogy „korszerű-e” ez a műnem; s lehet-e létjogosultsága a későmodernség paradigmájába illeszthető, de abszurdul is kísérletező kétszintes drámának?

A választ a mítoszteremtés irányában érdemes keresnünk.

⁷ A folyamat paralel a narratív pszichológiából ismert „végpont értelmé”-vel.

⁸ Hasonlóra figyelt fel Spiró György is Hubay-elemzésében: „*Amikor az abszurd színház hatása érte, jó szemmel vette észre, hogy a jól megcsinált darab alól mindössze a konkrét társadalmi talajt kell kihúzni, s máris abszurdá minősül.*” SPIRÓ György: HUBAY MIKLÓS ÉS A „JÓL MEGCSINÁLT DARAB” = <https://www.holmi.org/2007/07/spiro-gyorgy-hubay-mikloses-a-jol-megcsinalt-darab>.

Szagrális keret, szent betegség: Nietzsche- és Nizsinszki-mítosz

Ami e Hubay-drámában „itt és most” történik, az az örökérvényűség illúziójával bír. A darab tér- és időkerete szimbolikus erőterként szolgál. Már az első oldalakon exponált információ: „Történik Sankt Moritzban, 1919. április elején, nagyszombaton és a húsvétvasárnapra virradó éjszaka”.⁹ A cselekmény ideje tehát kitüntetett idő: 1919 húsvétja.¹⁰ A szagrális idő azonban itt nem egyszerűen egybeesik a profán idővel. Nizsinszki (újból) meg akarja váltani az emberiséget, ahogy egyébként Wilson is.¹¹ A dráma ennyiben több megváltási kísérlet kudarca; a hotelportárs szavaival: „A megváltás 1919 húsvétján nem sikerült.” (127).

A dráma színtere szintén medializált. A hotel egyszerre a pokol tornáca (Nizsinszki számára) és egy új Éden tornáca (az emberiség számára). Potenciálisan mindkét véglet benne rejlik. Ezt az összetettséget egyébként a Nietzsche-műre utaló hotelnév, a *Zarathustra Gyógyszálló* is megerősíti. A névadás többszörösen motívált: „Gyógyszálló ez, melynek kivételes rangot ad, hogy valamikor itt kúrálták Friedrich Nietzschét.” (72) E mondattal – még a dráma kiinduló helyzetének vagy alapkonfliktusainak ismerete előtt – már nem annyira a sokak számára főműnek tekintett *Zarathustrára* helyeződik a hangsúly, hanem Nietzsche betegségére (migrén, szifilisz, örület).¹² Nietzsche esete a torinói lóval, majd ezt követő önkéntes némasága közismert; ahogy elhallgatása előtti szignó-formái is (Dionüszosz, Megfeszített).¹³ Itt mindez mottószerűen működik. A némaság-asszociáció megelőlegezi előbb Nizsinszki lányának, majd a



Nyzsinszkij lánya, Kyra 1915-ben
(forrás: amazon.co.uk)

⁹ Hubay i. m. 69.

¹⁰ A néphagyomány úgy tartja, hogy a Jézus halála és feltámadása közötti három nap alatt minden megtörténhet (a holtak feltámadnak, a szellemek visszatérnek; stb.), mivel ebben a köztes időben a rossz uralkodik a földön.

¹¹ A Nietzsche-kontextusban természetesen ez az „örök visszatérés” megjelenéséként is értelmezhető.

¹² A szöveg Nietzsche betegségét épp csak érinti: nyitott kalitka, kitekert nyakú papagáj; „Csak ha káosz van benned, remélheted, hogy világra hozol egy táncoló csillagot.” 108, utalás A tragédia születésének táncoló megváltójára (82); illetve Nietzsche legismeretesebb állítására: „Ő találta ki, hogy meghalt az isten” (74).

¹³ Paul VALADIER: *Dionüszoszt a Megfeszítetttel szemben* = *Ex-Symposion*, 1994, Nietzsche-különszám, 142.



Bronyislava Nyizinszkaja és Vaclav Nyizinszkij az *Egy faun délutánja* című balettben, 1912
(fotó: Adolf de Meyer, forrás: desingel.be)

dráma végén magának Nizsinszkinék 30 évnyi némaságát; a darab elején egyikük még nem, a végén másikuk már nem beszél.¹⁴ A Nietzsche-utalás másik fele (mint örület-asszociáció) pedig egy újabb közös aspektusra helyezi a hangsúlyt: a személyiség-többszöröződés/feloldódás tapasztalatára. Nietzsche különböző isteni „személyekként” szignálta utolsó leveleit, ahogy – elnémulása és szerepválalása előtt (amikor Megváltó helyett „csak” Szaniszló lesz) – Nizsinszki személyisége is decentralizálódik a drámában: isten, vízimadár, rézbőrű, japán, kínai, néger, kőszáli sas, Tolsztoj fája, a lengyel szabadság, idegen, Ápis bikája (115, 116, 118). Véletlen motívum-érintkezésekről lenne szó? Hubay túl tudatos író ehhez. A véletlen szerepe teljességgel kizárható.

Nietzsche egyik imágója Dionüszosz, Nizsinszki faun-szerepére pedig többször utalnak a drámában (a darab másik változata az *Egy faun éjszakája, avagy hova lett a Rózsa Lelke?* címet viseli); s a faunok közismerten Dionüszosz kísérői. Ráadásul a „*Rózsa Lelke*” kifejezés is összefüggésbe hozható Nietzschével (miközben persze valóságos Nizsinszki-szerepről van szó): „*Vajon miben vagyunk*



Friedrich Nietzsche (1844–1900)

egyek mi és a rózsabimbó, amely reszket, mivel-hogy egy csöpp harmat nyugszik testén?» – kérdezi Zarathustra nosztalgikusan.¹⁵ Hubay nagyon átgondoltan gombolyítja össze a szálakat. A szöveg utalásai többszörösen átszövik egymást, értelmezési fogódzókat nyújtva az olvasó/néző felé. Mert Dionüszosz mint meghaló és feltámadó isten, mint a tánc istene sokkal inkább előképe Nizsinszkinék, mint Jézus (hiába a húsvéti játékkeret, a 30 ezüstpénzre és az ámulásra való utalás). E nietzschei tánc-felfogásra a portás és dr. Zara is egyként utal. Előbbi: „*Nietzsche azt írta, hogy ő csak olyan megváltóban hajlandó hinni, aki táncolni tud. (...) Lehet, hogy Jézust is azért szögezték oda a keresztfához, ne-*

hogy húsvét ünnepén még táncra perdüljön.” (82) Utóbbi pedig: „*Csak ha káosz van benned, remélheted, hogy világra hozol egy táncoló csillagot.*” (108) Az idézet Zarathustra előljáró-beszédéből származik.¹⁶ A szöveg tágabb kontextusában Zarathustra a káoszban/labirintusszerű létben való tájékozódásról beszél tanítványainak: „*Azok a gondolkodók, akikben minden csillag ciklikus pályán mozog, (...) azt is tudják, hogy az összes Tejút milyen szabálytalan; a létezés káoszába és labirin-*

¹⁴ Az affázia – mint művészi elhallgatás – paralel a szoborbetegséggel; művészi önértésként, ars poeticaként pedig a freudi halálösztön szublimált vállfaja.

¹⁵ i. m. 145.

¹⁶ „*Mondom néktek: kell, hogy még khaosz legyen az emberben, hogy táncoló csillagot tudjon szülni*” i. m. 141.

tusába vezetnek bele.”¹⁷ Hogy miben különbözik Zarathustra/Dionüszosz tanítványa egy apostoltól? Az egyik megváltás a másiktól? „Az igenlés (...) egy meghívás, hogy beszéljünk egy játékba, melyben valaki játszik velünk. De a személy, aki egy ilyen átváltozásnak veti alá magát, a saját vérével fizet. Dionüszoszt követve elszenvedi az ön-feldaraboltatást és a szüntelen halált. A megváltást nem egy másvalaki vérhullatása általi üdvösségbe vetett hit biztosítja (szent Pál), hanem önmön vérének kiontása.” – összegzi Nietzsche gondolatait Valadier¹⁸. Nietzsche Dionüszosz tanítványa, faun-Nizsinszki pedig Dionüszosz-Nietzsche-é. Nizsinszki önfeláldozása, szakrális tánca e kontextusban még összetettebb, s többféle irányba vezet.

A mítoszalkotáson keresztül tehát voltaképpen a szakralitás-igény és a közösségi vonatkoztatási rendszer visszacsempészésének kísérletéről van szó a dráma(író) eszközeivel.¹⁹ A téma elvileg garantálja, hogy a darab nézője belevonódjon a játékba, hogy úgy érezze, az ő bőrére is megy a játék. Nizsinszki személyes története mellett/mögött kirajzolódik 1919 csalódása; e mellett/mögött pedig a húsvéti megváltástörténet mitikus drámája.

Nizsinszki szerepfelgóságának egyéb aspektusai

Hubay többféle mítoszzal támogatja meg az „eredeti” szakralitását elvesztett drámát. Nem csak a Nietzsche-szállal játszik. A Nietzsche-szál azonban kétségkívül a legerősebb, vélhetően azért, mivel *A tragédia születésében* épp Nietzsche regisztrálta a művészet eltávolodását a vallásos szférától, és így áttételesen attól is, hogy közösségi arculata legyen; miközben a zenében és a táncban még lehetőséget látott a „visszatérésre”. Elvileg tehát egy modern táncművész (Dionüszosz leszármazottja) a legjobb választás arra, hogy visszaemelje a drámát eredeti, görög magaslataira. Hubay azonban nem elégszik meg ennyivel, „túlbiztosít”: ez a tánc-isten modern művész is. Mögötte ott van a romantika művész-mítosza (a művész mint kiválasztott és/vagy elátkozott ember; lásd például Byron *Káinját* és *Manfredjét* – melyek egyébként szintén kétszintes drámák), meg ott van

¹⁷ i. m. 141.

¹⁸ i. m. 141.

¹⁹ Spiró György ugyan más drámák kapcsán összegzi Hubay kihívásait, de megállapításai erre a darabra is illenek: „Hubay a két (...) drámatípus közül, a görög klasszikus és az angol reneszánsz típusa közül a görögöt választotta (...) Ezért olyan általános, filozofikus tételekhez kell szituációkat és szereplőket keresnie, amelyek ezt az elveszett konkrét, társadalmi totalitást gondolatilag visszahozhatják a drámáiba. Hubay emiatt a mai drámaírók egyik legnagyobb gondjával, a görög drámák létrejötte számára oly kedvező, közös, mindenki számára érthető mítosz hiányával a maga módján súlyosabban küszködik, mint mások. (...) A (...) kivezető utat a konkrét történelmi szituációhoz fűzhető cselekményben keresi (...). Ezért ír drámát 1919-ről, és ezért ír több darabot a háborúról.” SPIRÓ György: Hubay Miklós és a kétfelvonásos = u. ö.: *Magániktató* = <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/SPIRO/spiro00098a/spiro00104/spiro00104.html>

az orosz messianizmus hagyománya is. Amit a tájékozott anyós a maga társalgási stílusában egy névsorolvasás erejéig összegez is: „szabadsághős lengyelek sarja, akit (...) beoltottak orosz missziótudattal. Tolsztoj, Raszputyin, Lenin és hogy hívják azt a félkegyelműt, milyen hercegnek?” (111), később eszébe jut az ő neve is: „Miskin herceg egy költői fikció.” (112).²⁰

Az orosz messianizmus a húsvéti kerettel karöltve eszünkbe juttatja a kor híres ördögregényét. A *Mester és Margarita*, Bulgakovtól, szintén a nagyhéten játszódik; főhőse szintén Jézus-paralel, a moszkvai szint potenciális „megváltója” – a hasonlóság azonban itt véget is ér. A két szint Bulgakov regényében még valóban működik, Wolandnak hála. Ehhez viszonyítva igazán feltűnő, hogy Hubay-drámájában mennyire nincs nagy kaliberű ördög-figura, aki mozgathatná az eseményeket. Ördöggé csak alkalmilag válhat egy-egy szereplő: egy apokalipszis-utalás erejéig Wilson (107), két azonosítás erejéig a hajfesték szagú impresszárió (84, 117). A maga módján persze Csincsilla is „rossz”: megveszi a családtól



Elena Martinjuk fotóillusztrációja, középben Woland alakjával (forrás: vk.ru)

Nizsinszkit, erőlteti a válást, szembesíti Nizsinszkit bátyja halálával, de mindezzel nem éri el szándékát. A leleplezés után (eladta a családját, halott a bátyja) a táncos nem tart Csincsillával, az impresszárió csak egy Nizsinszki papírjaival ellátott hullát vihet magával; Nizsinszki pedig magához veszi bátyja keresztlevélét, és az ő életét éli tovább, némán. Csincsilla „kisszerűsége”, és hogy dramaturgiailag mégiscsak ő játssza el az ördög szerepét (Wilsonnak idegösszeomlása miatt még ennyi intrikához sincs ereje), összefügg azzal, hogy a Hubay-drámából eliminálódik a metafizikai szint.

Egy kétszintes drámában ugyanis komoly feladatai vannak dramaturgiailag a rossznak. Ha nincs rossz, leáll a rendszer. Goethe *Faustja* Mephisto nélkül nem

Egy kétszintes drámában ugyanis komoly feladatai vannak dramaturgiailag a rossznak. Ha nincs rossz, leáll a rendszer. Goethe *Faustja* Mephisto nélkül nem

²⁰ Bergyajev esszéitől és Dosztojevszkij dialógusaitól elég messze kerülünk ezzel az utalással. De nem könyvdrámát olvasunk, így nem lenne jogos filozófiai mélységeket elvárni. E vonatkoztatásban mindenesetre elgondolkodtató Spiró megjegyzése: „Mit tehet egy színpadi szerző, ha a jól megcsinált darab műfaját színpadra teremt drámaíróként esztétikailag és filozófiailag el szeretné ismertetni mindazokkal a komoly, tekintélyes ítésekkel, akik lebecsülik? Megtartva a formát, igyekszik a szövegben mélyebb tartalmakat közvetíteni. Sok Hubay-drámában ezért beszélünk túl a szereplők a szituációt, és a kötelező szellemesség követelményét betartva ugyan, de jó nagyokat és mélyeket filozofálnak. Mint-ha Hubay által a jól megcsinált darab emancipálódni szeretne”. SPIRÓ György, HUBAY MIKLÓS ÉS A „JÓL MEGCSINÁLT DARAB”, *Holmi*.

lenne több a főhős tépelődésénél, hogy megőrült-e. (Th. Mann *Doctor Faustus*sa eljátszik egyébként ezzel a lebegtetéssel.) Ha nincs komolyan vehető gonosz, csak az örület marad – mint magyarázó elv. Ezért nem tudja a néző/olvasó teljesen komolyan venni a messianisztikus utalásokat; a theodicea kérdéskörét idéző ártatlan halottak (Nizsinszki bátyja, menekült katona) szerepkörét.²¹ Azzal, hogy a megváltás kérdését patologizálja Hubay, a darab veszít metafizikai vonatkozásaiból. S a néző inkább megváltás-komplexust lát ott, ahol Isten jelét lehetne egy kétszintes drámában.

Mítosz és dráma

E centrumát veszített világban (hisz Nizsinszki személyisége is decentralizálódott) tehát minden a mítosz körül oszcillál. A mítosz hiányának betöltése (a hiányállapot dramatikussá tétele)²² nem pusztán drámaelméleti szempontból kihívás a 20. századi drámaírók számára; de a modern ember kollektív identitásának is szüksége van közös mítoszokra. Mítosz nélkül nincs emlékezet, ahogy egységes, közös identitás sincs. Assmann szavaival „A mítoszok az emlékezés alakzatai. (...) A kulturális emlékezet szempontjából csak az emlékezetes, nem a tényleges történelem számít. (...) A kulturális emlékezet a tárgyyszerű múltat emlékezetes múlttá és így mítosszá alakítja.”²³ Ez az állítás továbbgondolható a színházra vonatkoztatva: a múlt „kiváltságos” elemeinek mítosszá alakítása kitüntetetten a drámaíró feladata, mivel az előadásra szánt dráma őrzi a legerősebben (minden más irodalmi műfajokhoz képest) a közösségi jelleget. „Az emlékezetnek helyszínekre van szüksége, és térbeliesítésre hajlik.”²⁴ a színház a kulturális emlékezet számára kultuszhely. Az emlékezet ünnepei itt realizálódnak; ráadásul a dráma (még mindig) az egyik legközvetlenebb művészi forma: az előadással szinkrónban találja meg befogadóit. Ha itt nem sikerül a mítoszkonstruálás, más területen még kisebb rá az esély.

Épp ezért nagyon beszédes, mennyire túlbiztosítja a drámáját Hubay. A mítoszalkotásnak mindenképpen működnie kell. S ebből több dolog is követ-

²¹ Két halott kell a helyettesítések köréhez. Úgynevezett „helyettes halott” (mint mitológiai toposz) oldja meg dramaturgiailag Nizsinszki problémáját. Épp fiút nemzene, amikor a kijózanítóknak szánt „igazság” megrendíti. Az általa választott szerep – az ő bundáját-papírjait viselő ismeretlen halottnak köszönhetően – ellentmond mindannak, amire eddig készült. Az emberiség megváltója helyett Szaniszló lesz. Nem táncol, nem beszél. Feláldozza magát – eldönthetetlen, hogy Jézus vagy Dionüszosz tanítványaként.

²² VILCSEK Béla: *Hubay Miklós drámaírói életműve = Magyar Művészeti Akadémia konferenciafüzetek 6.*, szerk. BÍRÓ Gergely, Budapest, 2003, 18–19.

²³ Jan ASSMANN: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1999, 53.

²⁴ i. m. 40.

kezik. Egyrészt: a ma emberének és a 20. századvégi drámának még nagyobb szüksége volt/van mítoszokra, mint korábban bármikor. Másrészt: a kollektív és a kulturális identitás fellazultabb a korábbiaknál, így mind több „kötelék” kell, hogy a nézők a darab részeseinek érezzék magukat (hogy bevonódjanak akár intellektuálisan, akár érzelmileg). S mivel a mítosz közvetít múlt és jelen között, feltételezhető, hogy nem pusztán a mítosz hiányzik, de a történelmi tudat folytonossága is megrendült (nincs már közös metanarratíva), illetve a történelmi tudat minden korábbinál hézagosabb (jóval nagyobb tere van a történelmi traumák körül a felejtésnek). Ezért egy drámaírónak minden esetben a témáért (a közös érdeklődési pont fellelésével-kidolgozásával) is meg kell küzdenie, hogy „ajánlatával” valódi közösséget teremthessen (legalább néhány felvonás erejéig). Ha sikerrel jár, a dráma még élő képződmény, mely az utódok felé hagyományt teremt.²⁵

A Hubay-drámák értékelésébe leginkább az játszik bele, hogy mit gondolunk a színház jelenéről és jövőjéről, azaz, temetjük-e a drámát.²⁶ Ebből adódóan nem a Hubay-drámák minősége, intellektualitása, előadhatósága adja leíró- és érték-kategóriáinkat, hanem a műfajt illető előfeltevéseink.

²⁵ A mítosz „a múlthoz fűződő viszonyból meríti a jelen önelképzelésének alkotóelemeit, meg támpontokat a reménykedés és a cselekvés céljaihoz. A mítosz (...) a múltra hivatkozik, hogy onnét vessen fényt a jelenre és a jövőre.” i. m. 79.

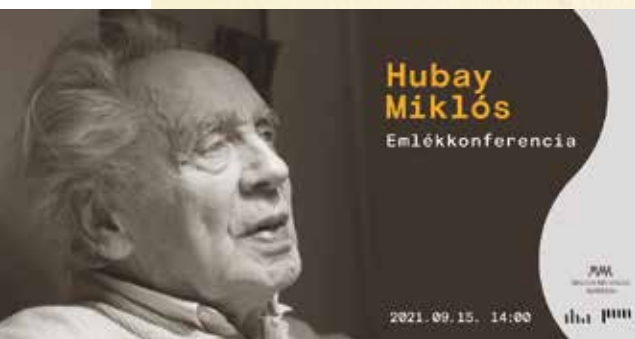
²⁶ Ld. az imént idézett Vilcsek-tanulmány, mely egy 1996-os konferencia felszólalásait idézi, i. m. 22–24.

Orsolya Győri: Historical Absurd or Consistent Attempt to Find Meaning?

Miklós Hubay: *What Has Become of the Spirit of the Rose?*

“Hubay’s drama, *What Has Become of the Spirit of the Rose?* is not only a consciously considered drama construction, but also the final chord of an oeuvre of an exceptionally synthesizing kind. It is a creed about how to write drama in the 20th century. The tradition recalled in the play spans from Oedipus to Godot. And all this is evoked not thematically, but through the intertwining of drama models,” writes the author, who gave

this presentation at the conference organized by the Hungarian Academy of Arts last autumn on the occasion of the tenth anniversary of Miklós Hubay’s death, in the introduction. The piece is not dealt with in terms of quality or actability, but drama typology, through issues of sacredness and myth to the horizons of the present and future of the theatre.





mitem 2021/2022

PÁLFI ÁGNES – SZÁSZ ZSOLT

A küszöbön-lét szín-terei



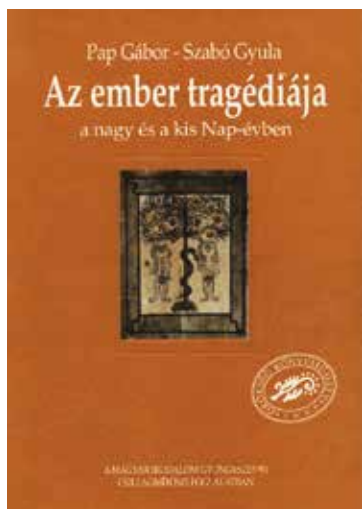
Gyorsjelentés a VII. MITEM-ről (1. rész)

Most, amikor 2022 januárját írjuk, már egyre inkább az foglalkoztatja színházunk rendezőit és dramaturgait, mi áll majd a 2023-ban Magyarországon rendezendő Színházi Olimpia fókuszában. Mi az a hívó szó, mellyel egyszerre ragadható meg globalizált világunk jelen állapota? Melyek azok az univerzális fogalmak, melyekkel napjaink színházának küldetését újra definiálhatjuk? A tavaly szeptember 14-étől október 9-éig lezajlott VII. MITEM-en a Silviu Purcărete által rendezett *Tragédia* akár már e Színházi Olimpia előhangjának is tekinthető, hiszen 2023-ban fogjuk ünnepelni Madách Imre születésének bicentenáriumát is.¹ Kezdjük hát aktuális gyorsjelentésünket ezzel az előadással!

SZÁSZ ZSOLT: A drámairodalom klasszikusainak újraértelmezésében a színpadon megvalósuló újabb és újabb rendezői koncepcióknak mindig is elsődleges szerepük volt. Purcărete rendezését az teszi kivételessé, hogy már a próbafolyamat előtt egy radikálisan új olvasattal állt elő: a parúzia, azaz a feltámadás színházaként kívánta színpadra állítani Madách művét. Dramaturgja, Visky András erről a rendezői ars poeticáról a próbafolyamatot nyomon követő munkanaplójában a következőt írja: [Purcărete] a színházat univerzális események nézőhelyének tekinti, olyan térnek, ahol végbemegy az apokalipszis, és igazságtételben részesülünk. Nem illúziószínház, szemben a realitással, hanem ellenkezőleg: az egyetlen realitás színháza, szemben a világgal mint optikai csalódással.”²

¹ A Színházi Olimpia záróeseményeként tervben van egy grandiózus szabadtéri *Tragédia*-előadás Alsó-Sztrégován, nemzetközi stábbal, Vidnyánszky Attila rendezésében, aki pályája során több alkalommal állította már színre Madách művét.

² E munkanaplót lásd a következő kiadványban: Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*, Károli Gáspár Református Egyetem – L’Harmattan Kiadó, Bp., 2020. *Az ember tragédiája mint theatrum theologicum* címmel ebből közöltünk részletet, lásd: Szcenárium 2021. szeptember, 26–39.



Pap Gábor könyvének borítója,
Örökség Könyvműhely, 1999

már jóval korábban ismert volt – nem keltette fel a kortárs rendezők figyelmét. Emlékszem, hogy Jankovics Marcell, amikor a '90-es évek végén animációs filmjének már elkészült történelmi színeit mutatta be egy vetítésen, maga mondta, hogy „eklektikus korunk eklektikus gyermekeként” nem találja a kulcsot



Egy képkocka Jankovics Marcell
filmjéből „Isten szemével”
és Ádám alakjával (forrás: mma.hu)

a keretszínnek megjelenítéséhez. Szikora János nem sokkal később egy számomra rokonszenves, emlékezetes koncepcióval állt elő: az új Nemzeti Színház 2002. március 15-ei díszbemutatójára készült rendezésében egyfajta nemzedéki szemszöveget érvényesített, amikor az első emberpárral, az Ádámot játszó Szarvas Józseffel és az Évát alakító Pap Verával, mint két öregedő kamasszal, mintegy a maga „nagy generációjára” utalva indította és zárta ezt a történetet, az édenből való kiűzetés drámáját.

Sz. Zs.: A kezdet és a vég problematikáját helyezte 1984-ben készült filmjének gyújtópontjába már Jeles András is, amikor serdületlen gyermekekkel indította és játszatta végig színről színre ezt a történetet, mintegy az emberiség eredendő bűntelenségére hívva fel a figyelmet, mely mint esély minden nemzedék színré lépésével újra és újra adva van. Ez a fajta primeri-

³ Pap Gábor: *A Tragédia csillagmítoszi értelmezése a nagy Nap-évben*. In: Pap Gábor – Szabó Gyula: *Az ember tragédiája a nagy és a kis Nap-évben*, Örökség Könyvműhely, Érd, 1999, 89–106.

tás foglalkoztathatta Purcăretét is, hiszen Visky András naplójából tudjuk, hogy Jeles filmjéhez az értelmezés során többször is visszatért. Ám végül a műfajszerűség felől talált rá a színrevitel hogyanjára: „»a népi színjátszás [a guignol] amatőrségét és közvetlenségét keressük« – mondja a színészeknek. Ha Biblia, akkor Parasztbiblia, vagy *biblia pauperum*, ha teológia, akkor *theológia pauperum*” – olvassuk erről Visky naplójában. Ennek ismeretében kérdeztem rá tőle az előadás utáni közönségtalálkozón, hogy a misztériumjáték és a moralitás mint középkori műformák mennyiben tekinthetők e rendezés előképeinek⁴ – amire Purcărete igenlő választ adott, de idő hiányában válaszát nem fejthette ki bővebben.

P. Á.: Ez a következetesen érvényesített műfaji szemszög teszi egységessé az előadás színpadi nyelvezetét, szemben azzal a stíleklektikával, mely Jankovics és Szikora interpretációjában a történelmi színeket jellemzi. Purcărete radikálisan mellőzi a pszichológiai realizmus eszköztárát, érvényesíti viszont az avantgárd szürreális képi logikáját, mely abszurd, irracionális váltásaival az álomszerűséget erősíti, és szabaddá teszi az átjárást az egyes történelmi színek között. Nagyon is érthető viszont, hogy ezen a 20. századi avantgárd és a középkori vásári komédia hagyományát ötvöző, egységes formanyelven nem szólaltatható meg a két prágai szín, melynek centrumában az újkori európai ember egzisztenciális drámája áll, beleértve Madách személyes sorsát, életének fájdalmas fejezetét, házasságának válságát is.

Sz. Zs.: Ebben az előadásban nem személyeket látunk. Szinte pőrre vetkőztetett, fehérre meszelt testek mozognak az ovális nézőtér ölelte theatre boncasztalán, illetve a kereszt alakú játéktér két tengelyén, ami kezdettől azt sugallja, hogy ezek a lények már eleve a falanszter lakói. De túl ezen, a történelmi színekben fellépő Ádám és Éva még egy egész fejüket beburkoló maszkot is visel, ami végképp a bábszerűségüket hangsúlyozza. Minden pillanatban azt érzékeljük, hogy nem csupán az álom és az ébrenlét határán, hanem – ahogyan a bábfigurák esetében ez természetes – az élet és a halál mezsgyéjén léteznek folyamatosan.



Éva-Lucia, Ádám-Miltiádész és a gyermek Kimón
Silviu Purcărete rendezésében (forrás: hetiujszo.ro)

⁴ 1939-es rendezésében Németh Antal már kísérletet tett arra, hogy misztériumjátékként rendezze meg a *Tragédia* kamaraszínházi verzióját. Lengyel György egy intim atmoszférában lezajló vallásos ceremóniaként méltatja ezt az előadást. Lásd Visky András idézett naplójának erről tudósító 14. oldalán a 9. jegyzetet: Lengyel György *La tragédie de l'Homme, poème dramatique d'Imre Madách*. L'Annuaire théâtral, Numéro 47, Printeps 2010. 157–171.



A temesvári *Tragedia* zárójelenete a fehér liliummal (fotó: Petru Cojocaru, forrás: jatekter.ro)

tóan – a Madách-mű emberpárjával ellentétben – nem ébredtek még öntudatra a rájuk bocsátott álomból.

Sz. Zs.: Minden rendező számára nagy kihívást jelent, hogyan szólaltassa meg a mű legvégén az Úr zárszavát: „Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál”. Ebben a temesvári előadásban Éder Enikő és a kórus együtt visszhangozza ezt az égi szöveget. Eredetileg – mint ez a társulattal készült interjúból⁵ kiderül –



A *Misericordia* zárójelenete a fiú szájából elhangzó „mama” után (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)

P. Á.: Lehet ezt úgy is értelmezni, hogy amikor a süketnéma fiú kimondja ezt az első szót, mely egyben az előadás végszava is, a három pótanya, akik eddig mint fejlődésében visszamaradott csecsemőt gondozták, most már „egy jobb élet reményében” engedhetik el őt a felnőtt világba – ahogyan ezt a közönségtalálkozó az

P. Á.: E többértelműség mibenléte és jelentősége az utolsó színben tárul fel a maga valójában: a falanszter lakói a drámai tetőpont kulcsmondatának – „Anyának érzem, ó, Ádám magam” – elhangzása után párba rendeződve kezdenek lassú táncba, mint az első emberpár megsokszorozódott utódai, hasonmásai: az állapotos Évák kezében a Mária szüzességét szimbolizáló fehér lilium jelzi, hogy Jézussal, az új Ádámmal viselősek mindannyian. De ők látha-

Purcărete az Urat gyermekhangon akarta megszólaltatni; azonban végül Éder Enikőre bízta ezt a feladatot, aki atonálisra hangolt énekbeszédével úgy közvetítette az Úrnak ezt a háttérben mindig jelen levő, nem evilági szólamát, mintha egy el-elhaló gyermekhangot hallucinálnánk. Az Emma Dante által írott és rendezett *Misericordia* színpadán viszont már csak egyetlen szó hangzik el a „gyermek” szájából az előadás végén: „mama” – ami ugyancsak elementáris hatást vált ki. Vajon miért?

⁵ MAGYARADÁS / Pódium /Az ember tragédiája a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színházban. Közzététel: youtube 2020. ápr.7.

egyik pótanya (Italia Carroccio) fogalmazta. Ám ha belegondolunk, ez mégsem happy end, hanem egy olyan katartikus pillanat, mely – mint a klasszikus tragédiák esetében – igazából a veszteségtudatunkat mozgósítja. Hiszen a három öregedő prostituált most veszíti el élete egyetlen értelmét, a közös fogadott gyermeket, mint ahogy a fiú is kiűzetik abból a paradicsomi állapotból, melyet eddig a verbális kommunikáció világával szemben a tánc szabadsága jelentett a számára. Kemény Katalin, amikor a *katastrophe* eredeti jelentéséről, a valóság felé fordulás képességéről beszélt⁶, alighanem valami olyasmire hívta fel a figyelmet, mint amit láthatóan Emma Dante is végiggondolt, amikor ezt a történetet színre vitte.

Sz. Zs.: Ugyanakkor ez egy posztdramatikus szerzői színház, mely azonban messze meghaladja azt a szociológiai szempontrendszert, amivel nálunk is sokan próbálkoznak: a maga brutalitásában próbálják megragadni korunk drámáját, azt demonstrálva, hogy ma már csak a perifériára szorult egzisztenciák vagy a fogyatékkal élők történeteit érdemes centrumba állítani, s hogy a művészeknek protagonistaként, a társadalmi közbeszéd közvetlen alakításának igényével kell fellépniük. Véleményem szerint ennek az előadásnak a legfőbb érdeme, hogy képes felülírni ezt a fajta civilizáció-kritikai attitűdöt. A társulat tagjai didaktikus felhangoktól mentesen, a maguk személyes életdrámáján keresztül olyan ontológiai kérdésekig jutnak el, hogy mi is az embernek mint nembe-lí lénynek a végső mozgatója. Nem véletlenül fedezik fel és építik be a darabba Simone Zambelli egyszerre elementáris és virtuóz táncnyelvét, mely a tájnyelven replikázó pótanyák indulati többletével összeadódva, túl a natúra konkrétságán, egy teljesebb valóság érzéki evidenciáját teszi megélhetővé a néző számára. Ezen a ponton érdemes szóba hozni, hogy Emma Dantéra mekkora hatása volt Tadeusz Kantornak, aki elméleti írásokat is szentelt annak, hogy egy „szegény” hétköznapi tárgy miként válhat s színpadon akár az Ember jelévé is. A 60-as,



Arturo (Simone Zambelli) táncja a pótanyák előtt
(forrás: nemzetiszhaz.hu)

⁶ Kemény Katalin figyelmeztet rá, hogy a görögben a *katastrophe* 'megfordulás'-t jelentett eredetileg, „pontosabban a drámában azt a fordulópontot, ahol a bonyodalom számai kibontakozni kezdenek (...)”. Azonban az újkori európai nyelvekből törlődött ez a jelentés, s félő, hogy vele a cselekvő jelenlét, a „megfordulás” tudatos drámai aktusának az alternatívája is. Így folyamatosan fennáll a veszély, hogy „[a]hol az élet zavarai, kötései-bogai áttekinthetők lennének, ahol a való felé fordulhatnánk és valóságossá válhatnánk, ott lezuhanunk”. Vö. Kemény Katalin: *Az ember, aki ismerte a saját neveit* (Széjlegyzetek Hamvas Béla Karneváljához). Akadémiai, Bp. 1990. 41.

70-es évek művészi forradalmának hasonló kérdések álltak a centrumában, amelyek a jelek szerint máig sem váltak túlhaladottá. A mostani nyolcvanasok nemzedékét ezen a MITEM-en képviselő két nagymester, Robert Wilson és Teodórosz Terzopulosz évtizedek óta a színházművészet alapkérdéseit vetik fel újra és újra. Nagy kár, hogy eredményeik a maguk idejében nem épülhettek be a hazai színházelméletbe és gyakorlatba.

P. Á.: Robert Wilson színházát számomra Pilinszky János 1977-ben megjelent könyve hozta közel. *A süket pillantása* című rendezését a költő 1971-ben Párizsban látta, s ezt követően kötött barátságot Sheryl Suttonnal, aki e darab fekete bőrű, néma, mozdulatlan szereplőjeként elementáris hatással volt rá – kettejük párbeszéde nyomán született ez a bizonyos Pilinszky-kötet, „új érzékenységre” vágyó nemzedékem egyik legfontosabb szellemi tápláléka, kultusz-tárgya. Ám Wilson- rendezést élőben csak 1994-ben láthatott először a magyar közönség a Madách Színházban. Azért idézem ezt föl, mert a megkésetttség nem egyszer sorsdöntő volt az életemben: Kemény Henrik *Vitéz László*-ja láttán Nyírbátorban már negyvenen túl sóhajtottam föl: ha engem ez az elemi élmény hároméves gyerekként ért volna, más felnőtt lennék... S most Wilson *Oidipusz*-át látva éreztem hasonló megrendülést: mi minden történhetett volna másként, ha én költőként ezzel a színházi nyelvvel huszonévesen találkozom...

Sz. Zs.: A MITEM-en kétszer másorra került, 2018-ban bemutatott *Oidipusz*-előadás azt is tükrözi, hogy mennyi minden változott Wilson művészetében a '70-es évekhez képest. A '94-ben bemutatott produkció, a *Faust felkapcsolja a villanyt* (*Doctor Faustus Lights the Lights*) már csak azért is emlékezetes, mert ezt láthatta először a magyar közönség; de nem véletlenül tért vissza ehhez a témához Wilson többször is a kora-újkori nagy narratívák rendezőjeként. Az *Oidipusz* kivételes formátuma abból adódik, hogy most az európai drámairodalomnak ahhoz a mitikus altalajához folyamodott, mely Szophoklész csúcsműve révén a görög tragédia összes műfaji kérdését újra fölvethetővé teszi.

P. Á.: Az előadás láttán az volt a benyomásom, hogy ebben a rendezésében Wilson egészen közel jutott ahhoz a szellemiséghez, melyet a görög drámairodalom konkrét műveit olvasva az ókori tragédia végső mozzatjaként érzékelünk: Wilson mindvégig a fátumhoz való viszonyra fókuszál, újra és újra ugyanahhoz a jelenethez tér vissza, mely Oidipusz gyilkos tettét, Laios megölését közvetlenül megelőzi, illetve követi. Ez a változtatás nélkül ismétlődő szöveg a narrációban azt a „bekattant” állapotot jeleníti meg, amelyet mindannyian ismerünk, amikor életünk során újra és újra visszaidézzük magunkban a „miért nem történhetett másként” sorsdöntő pillanatait. Az egy következő kérdés lehetne, hogy miért annyira fontos ma, 2500 évvel később az európai ember számára a fátum, illetve a fátumhoz való viszony.

Sz. Zs.: A latin *fátum* fogalmát használtad, mely egyszerre jelent sorsot és jóslatot. Wilson radikálisan felbontja a szophoklészi drámaszerkezetet; ha tetszik, törli a kórust, mely a görög színpadon az előadás szertartás-jellegét volt hivat-

va fönntartani, de magát a jóst, Tiresiaszt sem lépteti föl beszélő szereplőként – az ő alakját egy nő, egy idős német táncművész jeleníti meg, egyébként zseniálisan. A szüzsét viszont egy görög színésznővel idézteti fel, aki ógörög nyelven, a valaha élt rapszodoszok elsőprő erejével egyszerre tölti be a jós és a kórus drámai szerepét. Noha prózában beszél, a felső világ lakóihoz fellebbező ditirambus intenzitásával kapcsolatot tud teremteni az égi és földi szférák között. Az általa említett repetícióval egyidejűleg pedig Oidipusszal együtt öt táncost látunk a színpadon, amint nagyméretű acéllapokon tapodnak, melyek minden lépésükre vihart idéző, döngő hangot adnak, mintha az anyag belsejében rejlő energiát szabadítanak föl. Az előadásban időről időre ilyesfajta elemekből adódik össze az a hatásmechanizmus, amelynek leírására szerintem nem elegendő azt mondanunk, hogy ez egy technikailag tökéletesen kivitelezett összművészeti produkció.



Oidipusz és a négy táncos az acéllapokon, Epidaurusz, 2019. július 22.
(fotó: Elvi Fylaktou, forrás: aefestival.gr)

P. Á.: Ezen a ponton érdemes megint csak szóba hoznunk a techné (τέχνη) fogalmát, mely az ókori görögök művészetszemléletének a fundamentuma, és korántsem azonos azzal, melyet ma Nyugaton többnyire a művész tökéletes technikai felkészültségével azonosítanak. A kérdéssel behatóan foglalkozó Olga Frejdenberg gondolatmenetét követve⁷ úgy fogalmazhatunk, hogy a techné akkor lép életbe, amikor a művész már mint a Teremtő médiuma képes működni, alkotni. Ha van értelme annak a fogalomnak, hogy költői színház⁸, érdemes e produkció műfajok feletti komplexitása felől újragondolnunk ezt a kérdést. Hiszen az kétségtelen, hogy az elbeszélői és a drámai epika, valamint a ditirambus profetikus lírai szólama ezen a színpadon egymást erősíti, önmagán túlmutató szimbiózist alkot.

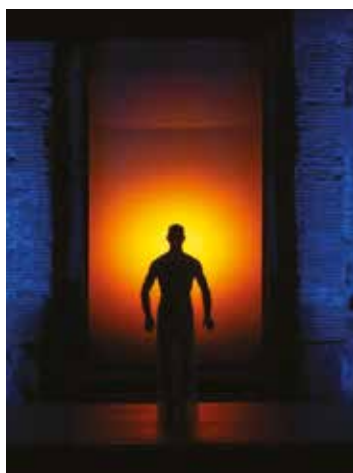
Sz. Zs.: Be kell valljam, hogy igazából én is csak most ismerkedem Wilson művészetével. Noha 1994-ben ott ültem magam is a Madách Színház nézőterén, abból az előadásból csak egy képet tudok felidézni: a színpad középterében átlósan

⁷ Olga Frejdenberg tanulmányában az antik jelző természetét vizsgálva megállapítja: technéről akkor beszélhetünk, amikor „a mitologikus szemantika létrehozza az »alkotás« képét a kozmikus újjászületés és a kozmosz születésének értelmében”. Vö.: FREJDENBERG, Olga: *Metafora* (ford.: HORVÁTH Márta) = Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai (szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit), Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994, 244.

⁸ Lásd ehhez: Pálfy Ágnes – Szász Zsolt: *Költői és/vagy epikus színház?* – Magyar Művészet, 2016/3, 61–70.



Jelenetkép Gertrude Stein *Doctor Faustus Lights the Lights* című darabjából, r: Robert Wilson, 1992 (fotó: Achile Kent, forrás: robertwilson.com)



Az *Oidipusz*-előadás záróképe (fotó: Lucie Jansch, forrás: robertwilson.com)

egy fehér kubus ereszkedett le végtelen lassúsággal, szinkrónban azzal, hogy egy nőt alakító férfi fehér ruhában, sarlóval a kezében átvonult a színen. Akkor egy életre megjegyeztem magamnak, hogy a lassúsággal állítható elő a koncentrált figyelem, ami minden színházcsináló számára a legfontosabb. Az *Oidipusz* esetében mintha az egész erről a koncentrált figyelemről szólna. Már az első kép bevonja az nézőt az előadás meditatív terébe: amikor a színpad közepén a vászon mögül kigyulladó

fényforrás előtt a pulzáló ellenfényben egy emberalak sziluettje rajzolódik ki, eldönthetetlen, hogy részsút közeledik-e vagy távolodik, hogy férfi-e vagy nő, de úgy érezzük, magunk állunk ott a Fény felé fordulva a napfelkelte avagy a naplemente kitartott pillanatában.

P. Á.: Teodórosz Terzopulosz – Wilsonnal ellentétben – azok közé a rendezők közé tartozik, akik elméleti írásaikban is kifejtik a maguk ars poétikáját. A Szcenáriumban is közöltünk egy részletet abból a könyvből, mely hamarosan magyarul is meg fog jelenni⁹. Görög rendezőként szinte természetes, hogy előadásai kapcsolódnak az antik drámai örökséghez. *Aiasz, az örület* (*Ajax, the Madness*) című rendezése Szophoklész

nálunk kevésbé ismert tragédiája nyomán készült, de – akárcsak Wilson – ő sem egy lineáris drámai cselekményt visz színre. *Dionüszosz visszatérése* című írása nyomán ez a véres történet úgy is olvasható szerintem, hogy a Szophoklész-darab ürügyén valójában az Attis Színház hitvallását és munkamódszerét demonstrálja: „Megpróbáltuk kiprovokálni a mélyben szunnyadó erők lázadását, lerombolni a falakat, melyek bezárnak önmagunkba, képeket hozni a felszínre a tudatalattiból, kiszabadulni jól ismert korlátaink közül. Rájöttünk, hogy kötelességünk cinkostársakká tenni az embereket, legyenek partnereink az Emlékezet országába tartó utazásunkon, abba az országba kalauzolva őket, mely az elsődleges testet és az elsődleges nyelvet rejti”¹⁰.

⁹ Teodórosz Terzopulosz: *Dionüszosz visszatérése*. A test (fordította: Regős János), Szcenárium, 2019. október, 19–27.

¹⁰ Uo., 22.

Sz. Zs.: Az általad idézett tanulmányt Terzopulosz görögül 2015-ben publikálta, maga a produkció pedig 2004 óta van az Attis Színház repertoárján. A rendező a bemutató utáni közönségtalálkozón maga is arról beszélt, hogy ez nem egy egész estét betöltő, önálló előadásnak, hanem inkább egyfajta műhelytanulmánynak készült. Ám megfordítanám a kérdéset: Vajon mi tartja életben mégis ezt az alig egyórás előadást immár 17 éve? Hiszen a világ nagyot fordult azóta, s valljuk be, fizikai értelemben a színészek fölött is eljárt az idő. Ha rákattintunk a bemutató idején készült fotókra, erőből duzzadó fiatal férfitesteket látunk, melyek szavak nélkül is bizonyítják, hogy ebben a színházi műhelyben valóban megtörtént az a bizonyos energia felszabadítás, amiről az általad előbb idézett szöveg tudósít.

P. Á.: Erről az egykori előadásról, amelyet sajnos nem láthattunk, könynyebb elképzelni azt a brechtiánus attitűdöt, mely Terzopulosz mostani ajánlójából is kiolvasható: „Az előadás egy tanulmány a háború okozta paranoiáról, az erőszakról és a vérről. (...) A szereplők leírják Aiasz bűntetteit, miközben azonosulnak vele. Megtestesítik cselekedeteit, végül pedig maguk is áldozatokká és tettesekké változnak, magukra öltve ugyanazt a gyilkos mániát, amely Aiaszt megszállta.” Előző felvételémre visszautalva: a rendező szerintem azt fogalmazza itt meg, hogy egyáltalán nem veszélytelen „kiprovokálni a mélyben szunnyadó erők lázadását”. S ami a brechti esztétikát illeti, engem évtizedek óta foglalkoztat Illyés 1955-ben született Bartók-versének eleje: „»Hangzavart?« – Azt! Ha nekik az, / ami nekünk vigasz!”, majd e költői kérdésre adott sommás válasz: „Ím, a példa, hogy ki szépen kimondja a rettenetet, azzal föl is oldja.” Ebben az egykori kultusz-versben én ugyanazt az ambivalenciát, sőt paradoxont véletem felfedezni, mint abban, ahogyan Terzopulosz a színház „eksztatikus istenét”,



Teodórosz Terzopulosz: *Dionüszosz visszatérése*, a könyv első, görög kiadása, Attis, 2015



Az *Aiasz* 2004-es bemutatóján készült felvétel az előadásból, a képen: Savvas Stroumpos, Meletis Ilias, Tasos Dimas (fotó: Johanna Weber, forrás: attistheatre.com)



Meletis Ilias az *Aiasz* első jelenetében a késekkel (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)



Savvas Stroumpos a koporsófedelekekkel és a piros cipővel (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)

Dionüszoszt úgy jellemzi, mint aki „...az isten és az állat, az örület és a racionalitás, a rend és a káosz határmezsgyéjén képviseli az egymást kizáró és egymást kölcsönösen átható identitásokat.” Hogyan kommentálhatjuk ezt a paradoxont ma, 2022-ben az *Aiasz*, az örület ki-váltotta élményünket felidézve?

Sz. Zs.: Egy biztos: a színpadon színészeket látunk, akárhány évesek is. A játéktér padlóján kereszt alakban lerakott fekete koporsófedeleken látjuk először állni őket. Közben Szophoklész szövegéből a hírnök tudósítását halljuk arról, hogy Aiasz az igazságtalan döntést követően miként gyilkolta le a juhnyáját és a pásztorokat, mert örületében ellenfeleinek hitte őket. A háromszor, szinte változtatás nélkül elhangzó szöveg alatt – melyet a három szereplő egymás után ismét meg – kezdődik el a játék. Az éppen megszólaló színész mindkét kezével kést markol, álltó helyében eszeveszett futást imitál. Egész testében remeg. Ezalatt másik két társa áthelyezi a koporsófedeleket, majd föltárja azok belsejét – mindegyik vérvörös: az ölés és az élet, a halál és a bölcső összevont jeltárgyai ezek. Egyidejű a kezdet és a vég – ahogyan Wilson *Oidipusz*ában vagy ahogy a kortárs magyar költő, László Noémi 2004-ben publikált *Semmi himnusz* című versében is: „...Mintha az előbb volna az után. / Mintha túl volnék a haláltusán / s innen azon, amibe belehaltam. /

Mintha keresztül suhanhatnék rajtam / és minden-

denen, ami feléled. / Mintha belélegezhetném a mindenséget.” Alighanem egy olyan korszakváltóban vagyunk tehát, amikor idő- és tér-érzékelésünk alapvető változáson megy keresztül. Ezen a színpadon minden a végsőkéig le van csupaszítva, gyökre van vonva. Változhatnak a jeltárgyak, a kések helyett előkerülnek a bárdok és a magas sarkú piros lakkcipők is, melyek ugyanolyan gyilkos fegyverként vagy kapaszkodóként szolgálnak, mint kezdetben a kések. Az ölés és az erotikus vágy mint a két nagy mozzgató egyidejűleg hat a néző tudatalattijára. S az öregedő színészeket látva úgy érezzük, hogy őrszellemként ők még mindig képviselni tudják mindazt, ami az európai kultusz- és kultúrtörténet talapzata, esszenciája. Ami végül arra is leegyszerűsíthető, amit Terzopulosz úgy fogalmazott meg a munkásságát reprezentáló film, *A dicsőítő színház* kapcsán, hogy a népha-

gyományban férfi oldalon a harci tánc, a női oldalon pedig a sirató a két megtartó drámai rituálé.

P. Á.: A másik Terzopulosz-rendezés, a 2010-ben bemutatott *Alarme*, amelyet sajnos, csak kevesen láttunk, azonban sokkal inkább a női hisztéria természetét vizsgálta, szinte mikroszkopikus részletességgel tárva föl azt a fenyegető létállapotot, amikor két nő kerül egymással szembe, és küzdelmük leállíthatatlanná válik. Az azonos neműek vetélkedése kamaszkorban teljesen helyénvaló, hiszen akkor a dominancia-harc a fiúk és a lányok esetében is az önismeretet és a szocializációt szolgálja. Itt azonban két felnőtt nő gyilkos versengését látjuk, ami ha a konkrét történelmi szituáció felől nézzük, a két királynő, Erzsébet és Stuart Mária között a hataloméért folyik. Ám ez a leállíthatatlan hisztéria, túl a földi hatalom megszerzésén, láthatóan mélyebbről fakad. A produkció képnyelve konkrétan is utal bizonyos mitológémákra.

Sz. Zs.: Ahhoz nincs szükség szimbólumfejtésre, hogy észrevegyük: ezen a színpadon két kígyó viaskodik egymással: egyszerre érzékeljük ádáz küzdelmüket és az egymásba fonódás késztetését. A két nagy térelemből álló díszlet is úgy vezeti a tekintetünket, hogy fentről, a színpad jobb hátsó tőrfeléről kiindulva mindannyiszor elől, középen landolunk, majd visszafelé is ugyanezt az utat tesszük meg, egy folyamatos kígyómozgást követve. A hátsó ferde falsík lejtős üregében Erzsébet a jobb oldalról, fentről lefelé ereszkedik hasmánt, míg vele szemben Stuart Mária (a legyőzött királynő) a baloldalról, lentől kúszik fölfelé. Míg balról, a középig benyúló páston szintén hason fekve közlekedik egy férfi (aki a darab ismertetője szerint egy elszegényedett nemes). Ha csak a kígyónál maradunk, melynek számtalan mitikus konnotációja van, az előadás csúcspontján az egyik legarchaikusabb szüzsé ötlött az eszembe: a Napot mint világot elnyelő és újraszülő őskígyó mítosza – azt jelenítve meg, hogy



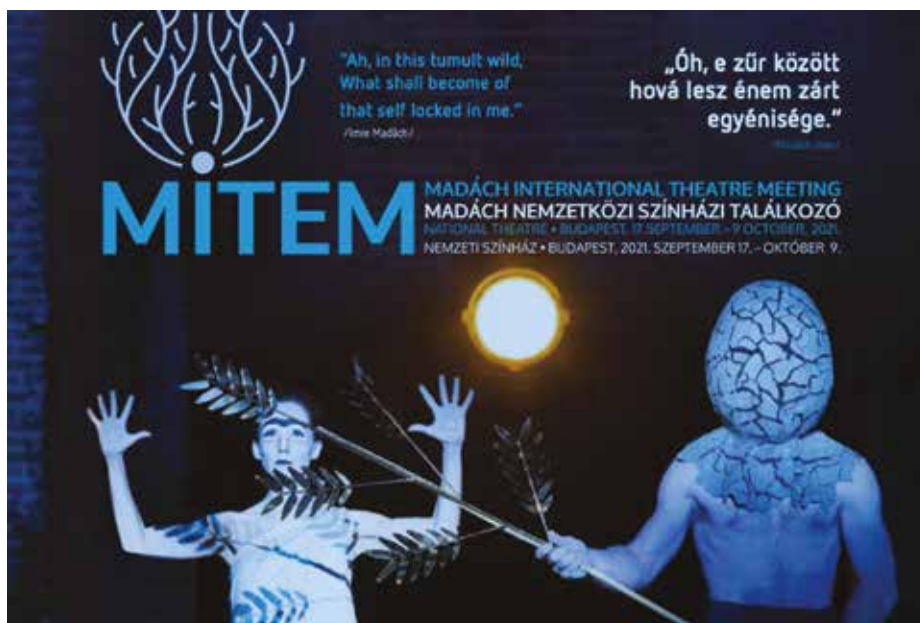
Az *Alarme* díszlete a szereplőkkel:
Aglai Pappa, Sophia Hill, Tasos Dimas
(fotó: Johanna Weber, forrás: attistheatre.com)



Jelenetkép: a két királynő és az aranykorong
(fotó: Johanna Weber, forrás: attistheatre.com)

véget nem érő szócsatája közepette ez a két „kígyó” sem lenyelni, sem ki-köpní nem képes a világegészt jelképező aranykorongot. Azért adogatják csak egymás szájába, hogy egy kis időre elnémítsák vele a másikat.

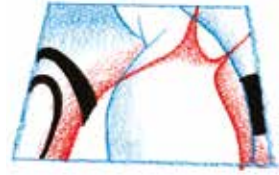
P. Á.: A „kígyóférfi” trágár kommentárjai pontosan ezt a terméketlen verbalizmust veszik célba, nyilvánvalóan az általános világállapotra utalva, ami ugyanakkor a feminizmus egyfajta kritikájának is felfogható. Az előadás egésze azt a kilátástalan helyzetet vizionálja, amikor a nő és a férfi egyaránt kívül kerül a teremtés kozmikus közegén, s nem tud visszatalálni a termékenységnek abba az ösztön-vezérelte, eksztatikus állapotába, mely az európai kultúrát létrehozta és a legutóbbi időkig működtette.



Ágnes Pálfi – Zsolt Szász: Scenes of Imminent Existence

Flash Report on MITEM 7 (Part 1)

The usual flash report by the *Szcenárium* editors informs of MITEM 7 from September 17 to October 9 2021, postponed by one and a half years due to the Covid epidemic. Above all, the two authors examine the new external and internal challenges and crisis phenomena which world theatre has to face today, as well as the extent to which the artists' attempts at response at this festival carried an opportunity for spiritual renewal. Of the approximately fifteen productions from abroad, five highly successful, excellent performances are praised in detail in the first part of the *Flash Report*, namely Imre Madách: *The Tragedy of Man* (d: Silviu Purcărete); *Oedipus* (Adapted from *Oedipus Tyrannos* by Sophokles, d: Robert Wilson); *Misericordia* (writer and director Emma Dante); *Alarm* (d: Theodoros Terzopoulos); *Ajax, the Madness* (d: Theodoros Terzopoulos).



BORDÁS ROLAND

„A színész arra hivatott, hogy felszabadítsa sokirányú belső energiáit”

Teodórosz Terzopulosz workshopja a MITEM-en

A Teodórosz Terzopulosz által 1985-ben alapított Attis Színház két előadással (*Aiasz, az örület – Ajax, the Madness; Alarm*) volt jelen a VII. MITEM-en. Az első Színházi Olimpiát 1994-ben ugyancsak e görög színházi újító kezdeményezésére rendezték meg Delphoiban, aki Valerij Fokin és Vidnyánszky Attila mellett október 9-én elsőszámú résztvevője volt a 2023-ban Magyarországon rendezendő Színházi Olimpia előkészületeiről szóló kerekasztal-beszélgetésnek. Terzopulosz világszerte ismert munkamódszerét, mely a Szó és a Test egységének helyreállítását célozza, az Attis társulatáról szóló film (*A dicsőítő színház – Theatrou Engomion*) és a *Dionüszosz visszatérése (The Return od Dionysus)* címmel meghirdetett mesterkurzus révén ismerhették meg a magyar színészhallgatók és a már gyakorló fiatal színházművészek, köztük ennek az írásnak a szerzője is.

Az elmúlt két év történései, amelyeknek középpontjában a koronavírus állt, jelentősen megnehezítették az előadó-művészek sorsát, de a színházban dolgozó két és a színházba járókét is. Élménybeszámolómm arról a három napról szól, amikor az égiek lehetővé tették, hogy a kortárs színház egyik ikonikus alakja, az Attis Színház alapítója, Teodórosz Terzopulosz tartson mesterkurzust társulatunk tagjainak.

Ehhez hasonló workshopokon már volt szerencsém részt venni. Ilyen volt Alekszej Levinszkij biomechanikai tréningje vagy Igor Jacko kurzusa, mely Anatolij Vasziljev módszerein alapult. Az a tapasztalatom, hogy a különféle színházi metódusok részben vagy egészében hasonló alapokra épülnek: ezek közé tartozik a megfelelő energiaállapot, a figyelem, a testtudat megteremtése, a hanggal és a csenddel való bánni tudás képességének megszerzése és fejlesztése. Ezek kö-

zül mindegyik szerepet játszott, de mintha az utóbbi kettőre különös figyelmet fordított volna ezen a tréningen Terzopulosz a gyakorlatok elsajátítása során.

Elmondta nekünk, hogy egy 1985-ös nemzetközi színházi találkozó alkalmával milyen nagy hatást gyakorolt rá Szuzuki Tadaszi *Trójai nők* című előadása. Ez ösztönözte őt arra, hogy egy tragédiát, méghozzá Euripidész a *Bakkhánsnőjét* állítsa színpadra. *Dionüszosz visszatérése* című írásában részletesen beszámol arról, milyen elmélyült kutatómunka előzte meg e produkció létrejöttét:

„Színészeimmel a *Bakkhánsnők* kapcsán kezdtük el felfedezni Észak-Görögországban a dionüszoszi rituálék maradványait, megszállottan kutatva a fizikai energia rejtett forrásait. Ez egy nagyon fájdalmas és érdekes kutatás volt. Tesztünkben elfeledett echogén (‘visszhangot kiváltó’) forrásokra leltünk; kutatómunkánk során az emlékeztünk legmélyén rejtő nyomokra is megpróbáltunk rátalálni.

Órákon át improvizáltunk, megkísérelve egész testünk mozgósítását, hogy annak sötét és misztikus emlékezetét magunkévá tegyük, néha esetlenül táncolva, felfokozott állapotban pörögve körbe-körbe, megpróbálva újragondolni a világot körülöttünk, nyitva tartani testünk szemét, kitéríteni testünk határait, a testünkét, mely sohasem tudja, hogy mire érett meg és mire nem.



Jelenet az Euripidész alapján készült *Bakkhánsnők*-ből, Attis Színház, 1986, r: Teodórosz Terzopulosz (fotó: Pierre Guillaume, forrás: attistheatre.com)

Éreztük, hogy a sokféle ingernek kitett testünk készen áll arra, hogy megújítsuk, folyamatosan improvizál, szerelmi viszonyt folytat a hagyománnyal; kísérletet tettünk az ellentétek egyesítésére, jártuk az ellentétek konfliktusának örült táncát. Sokkoló hatással volt ránk, hogy testünk korlátai áthághatóak, hogy az energia áramlása megnyitja és aktiválja az elsődleges (ős)anyagok átalakítására szolgáló testtájakat.”¹

A társulat számára nem a szöveggel való munka volt a legfontosabb, vagy a szituációk leképezése, hanem a dionüszoszi szellemiséget megközelítő extázis elérése:

„Dionüszosz, a megtermékenyítő, az archetipikus test keresésére ösztönzi a színészt, ami szervezetének mélyén rejlik, az elme által elnyomva és leigázva. Ez a Test a maga példátlan pszichofizikai energiájával a színész legfőbb matériája; határai túlnyúlnak a fizikai test korlátain. S állandóan megújul a színész szervezetébe mélyen bevésődött emlékek által.

¹ Vö. Teodórosz Terzopulosz: *Odüsszeusz visszatérése*, Szenárium, 2019. október, 21.

A színész arra hivatott, hogy felszabadítsa sokirányú belső energiáit s hogy produktívan művelje értelmét, ösztöneit, képzeletét és a Lényeg Ideáját. A színész ellenáll a testképét eltorzító önimádatnak. Legyőzi a fáradtságot és megpróbálja növelni szellemi és fizikai állóképességét. Fejleszti belső és külső ingerekre való reflektív reakciójának a képességét és megpróbálja levetni magáról a mindennapi élet hatására reáakódott rengeteg félelmet és kényszert.”²

Orvosokkal, ortopédusokkal, pszichológusokkal együttműködve hároméves kutatómunka vette kezdetét. Ennek eredményeként jött létre az a robbanékony, vibráló test, amely geometrikusan és formailag megkomponált, de közben megmarad a színész eleven testének. Erről a tapasztalatokról a MITEM-en levetített filmben³ a színészek elmondták, hogy eleinte nem volt könnyű behelyezkedniük abba a „rituális időbe”, amelyet a rendező meg akart teremteni. Háromezer gyakorlatot dolgoztak ki az elmúlt tíz év során, ami jelenleg az Attis Színház működésének az alapja. Ezek teljes körű megismerésére három nap alatt természetesen nem volt lehetőség. Inkább csak egyfajta ízelítőt kaptunk abból, milyen izgalmas dolgok várnak majd ránk a *Bakkhánsnők* márciusban kezdődő, két és fél hónapos próbafolyamata során.

A tréningeket Savvas Stroumpos, Terzopulosz egyik nagyszerű és nagyon kedves színésze tartotta. „A levegő használata mindennek az alapja” – az Attis Színház történetéről szóló filmben és a tréning első napján is elhangzott ez a mondat. Minden gyakorlatot egy rövid bemutató előzött meg, amelyet Savvas tartott. Mindeközben a Mester, Terzopulosz folyamatosan figyelt minket, és ha valamit nem tudtunk elsőre megcsinálni, rossz volt a testtartásunk vagy egy hang nem volt a helyén, akkor odajött és segített nekünk abszolválni a dolgot.

Volt egy nagyon fontos rekeszizom-gyakorlat, amivel az oktatás, a színésznevelés más platformjain is lehet találkozni, és mindenhol ugyanazt a célt szolgálja; de itt a végeredmény inkább egy újabb gyakorlatnak a kezdete volt.

Hanyatt fekszünk, a testünket ellazítjuk, majd H-hangokat préselünk ki, különböző magánhangzókkal összekötve. Mindeközben figyelve arra, hogy a hasfalunk folyamatos mozgásban, rezgésben legyen. Aztán ezt újra megismételjük, és szépen lassan megpróbáljuk folyamatossá tenni. A gyakorlat egy pontján elhagytuk a magánhangzókat és már csak egy néma H-t préseltünk ki, majd szépen lassan felálltunk. A tréning későbbi részében az volt a feladat, hogy nagyon aprólékosan vigyük át ezt a fajta hasfali remegést az egész testünkre, és hogy ezeket a néma H-kat egyre gyorsabban préseljük ki. Ha mindez a megfelelő módon történik, akkor a be- és kilégzést egy pillanatra mindig megszakítjuk, a rekeszizom pedig megnyílik lefelé, és fokozatosan a kismedencére is kiterjed a remegés. Ezáltal a test felvesz egy folyamatosan remegő (vibráló) állapotot, melyet tulajdonképpen a medence irányít.

² Uo. 20.

³ A *Dicsőítő színház* című film a 2021. október 5-én került a MITEM-en bemutatásra.

A gyakorlat egy bizonyos pontján már mozdulatokat, lépéseket is tettünk. Testünk lassan felmelegedett a vér egyre gyorsabb áramlása folytán, és ekkor egy friss, erővel teli érzés kerített minket a hatalmába. Ahogy Terzopoulos mondja erről: „ilyenkor megnyílnak a különféle rezonátorok”. Mindeközben nagyon lassan mozogtunk, testünkkel folyamatos hajlításokat végezve. Mint megtudtuk, az Attis színészei ebből jutottak el a tréning felépítése során ahhoz a fajta jelrendszerhez, mely az antik görög festményeken is felfedezhető. Olyan pózok ezek, melyek azt az érzést keltik, mintha az emberalakok állóképei folyamatosan mozgásban lennének. Ez a gyakorlat már sokkal összetettebb volt, mint a többi. Persze nem lehet elkülöníteni az egyes elemeit, hiszen egyik a másikra épül. Még azokra az általam „ébresztő feladatoknak” elnevezett ki- és belégzési gyakorlatokra is érvényes ez, melyekkel a tréningen a bemelegítések kezdődtek.

Terzopoulos rendezései közül sikerült látnom a MITEM-en az *Aiasz* című előadást. Érdekes élmény volt ez a produkció, mely egy olyan színházi nyelvet és eszköztárat használt, amelyet éppen mi is gyakoroltunk. „Hiszem, ha látom” alapon ekkor kezdtem ráérezni a *bakkhanália*, a *dionúszia*, a *transzállapot* kifejezések értelmére, és arra, hogy milyen formában válhatnak ezek hitelessé, miközben – ahogy Sztanyiszlavszkij mondaná – az alakítás megőrzi *itt és most* jellegét. Elképesztő fizikális és mentális felkészültséget igényel egy ilyen intenzív, szakmai kihívásokkal teli próbafolyamat, főleg ha az adott produkciót olyan színészekre bízják, akik egy repertoárszínház mindennapjait élik.

A *Dicsőítő színház* című dokumentumfilmben így méltatják Terzopoulos művészetét: előadásainak sajátja a suttogás, a csend. Nála a fények is inkább árnyékok, megfontolt szavai mégis erőteljesek napjaink ricsajos, felgyorsult világában.

Három nap tréning, egy előadás és egy filmélmény. Ahhoz, hogy az ember véleményt alkosson, ez még kevés. Izgatottan várom hát a folytatást, a *Bakkhánások* tavaszi próbáit, a Terzopouloszal való személyes találkozást.

Roland Bordás: “The Actor Is Meant to Unleash Their Diverse Inner Energies”

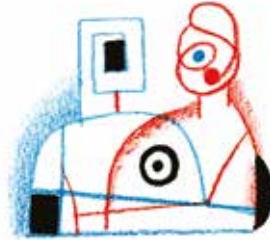
Theodoros Terzopoulos’ Workshop at MITEM

Attis Theatre, founded by Theodoros Terzopoulos in 1985, was present at MITEM 7 last year with two productions (*Ajax, the Madness; Alarm*). The first Theatre Olympics, held in Delphi in 1994, was also initiated by this Greek theatre innovator, who, along with Valerij Fokin and Attila Vidnyánszky, was the number one participant at the round table discussion on October 9 about the preparations for the 2023 Theatre Olympics to be held in Hungary. The world-famous working method of Terzopoulos, which aims to restore the unity of the Word and the Body, was introduced by a film, *Theatrou Engomion (Encomium of the Theatre)* about the Attis company, as well as a two-day master class titled *The Return of Dionysus* for Hungarian undergraduate actors and already practicing young theatre makers, including the author of this paper.



BÉRCZES LÁSZLÓ

A munka: álom



Beszélgetés Robert Wilsonnal

A Robert Wilson rendezte *Oidipusz* (ősbemutató: Pompei, 2018) a tavaly szeptemberben rendezett VII. MITEM egyik emlékezetes előadása volt. Ennek kapcsán jelent meg a *Szcenárium* 2020. februári számában Robert Salas esszéje, valamint Jevgenyij Avramenko Wilsonnal készült interjúja. A magyar közönség először 1994-ben, a Madách Színházban láthatott Wilson-rendezést, a Gertrude Stein *Doctor Faustus Lights the Lights* című drámája nyomán született előadást, melynek ősbemutatója 1992-ben volt a berlini Hebbel Theaterben. Az itt közölt beszélgetés e mű budapesti vendéjátéka után készült. Bérczes László, a sokoldalú színházi alkotó jól célzott kérdéseire adott spontán és egyenes válaszai révén képet alkothatunk Wilson rokonszenves személyiségéről és ars poétikájának ma is meghatározó, tartós alappilléreiről.

Ott ült középen. Valahol a tizedik sor tájékán. Végignézte az előadást¹, aztán még a taps előtt, a sötétben kisietett. Bob Wilson. Magas, mosolygós amerikai. Texasi. Egy ideje már Európában él, legalábbis itt dolgozik. És mindig dolgozik. Délelőtt még Münchenben próbált. Aztán átrepült Pestre, a körútra, a Madáchba. Ott mostanában csodákat lehet látni. Emlékszünk még a *Gaudeamus-ra*?² Most meg a berlini Hebbel Theater.

A tapsnak, az ünnepnek már vége, a büfében minden kész a banketthez, pezsgőspoharak, kaviár stb. Ide várja a magyar színház színe-java Őt, a Rendezőt. De őt még eldugták egy titkos szobába, ott „rendel”, fogadja a szavá-

¹ Gertrude Stein: *Doctor Faustus Lights the Lights*; ősbemutató: Hebbel Theater, Berlin, 1992.

² A szentpétervári Malij Tyeatr (Kis Színház) vendéjátéka, rendező: Lev Dogyin, Madách Színház, 1993.

ra éhes interjúvolókat. Idejében intézkedtem, egyes sorszámot és a többieknél több időt kapok.

Beléphetek, a tévések még itt vannak, de már szedelőzködnek – lámpák, zsinórok, kamera, miegymás –, húznak el. Aztán másnap a Híradóban lesz egy db. mondat, nem emlékszem pontosan, talán: „Jó, ha van ilyen színház is.” Mind ezt ő mondja. Különben igaza van, tényleg jó. Vagy ahogy fentebb utaltam rá, maga a csoda.

Robert Wilson már az általam átnyújtott SZÍNHÁZ-at lapozgatja. Mintha érdeklődéssel... Bekarikázza a nevemet. Kicsit kínos az egész. De akkor is. Pílinuszky meg minden, mondhatnám magamnak. Én inkább a *Death, Destruction & Detroit*³-ra gondolok, amit valaha volt szerencsém látni a Schaubühnén. Azóta tudom, hogy ez a pasas fantasztikus, az egyik legnagyobb. Legalábbis számomra. Közben mindenfélét hoznak: üdítőt, bontót, poharat, hamutartót. Robert Wilson mindegyiket külön udvariasan megköszöni.

– *Mint a Kutya a darabban:* „Thank you. Thank you. Thank you...”

– Tényleg! De hát muszáj megköszönni a dolgokat. Különben is vendég vagyok egy idegen országban, idegen helyen. Igyekszem.

– *Nem hiszem, hogy nagyon kell igyekeznie, nyilván rengetegszer volt hasonló helyzetben, millió interjú adott. Gyors kérdés, gyors válasz. Előre gyártott válasz, kapásból előhúzható valamelyik fiókból.*

– Hát igen. De azért sose lehet tudni. Meglátjuk.

– *Az előadásai is előre gyártottak? Úgy értem, készen vannak már a fejében, tudja, látja őket, amikor elkezdi a próbákat?*

– Nem, általában nem. Jelen esetben megkértek arra, hogy tanítsak egy osztályt a Berlin keleti részében működő Ernst Busch művészeti főiskolán. Úgy gondoltam, rendezek velük egy darabot, és közben foglalkozhatunk mindenféle kérdéssel: a világítással, a jelmezzel, a színésszel, a díszlettel.

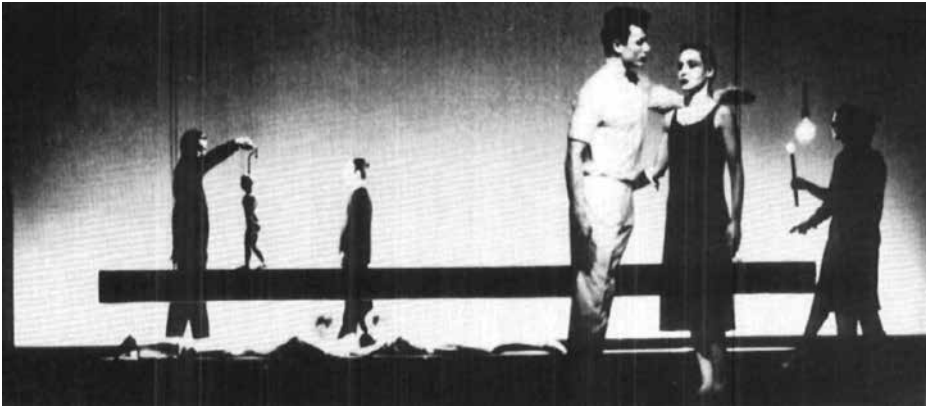
– *Visszatérve a kérdésemhez: mit „tud” már, amikor az első próbára belép?*

– Néha semmit. Itt annyit tudtam, hogy érdemes lenne a Faust-problémával foglalkozni, hiszen az minden diák számára ismerős. Én azonban Gertrude Stein változatát választottam, mégpedig angol nyelven. Ők ezt a változatot nem ismerték, angolul pedig nem tudtak.

– *Pedig ezt a művet talán nem is lehet lefordítani.*

– Szerintem sem. Stein zeneművet komponált szavakból. Őszintén szólva fogalmam sem volt arról, hogyan is kellene hozzákezdeni. Két héten át csak tervet készíttettem velük, hogyan képzelik el a teret, a ruhákat. Ezeket megnéztük, megbeszéltük, és lassan kialakult az elképzelésünk a látványról. Nekem legelőször arra van szükségem, hogy lássam a teret. Ha ez megvan, akkor már tudok azon gondolkodni, mi is történjék ebben a térben. Stein szövege szabad kezecskét ad,

³ Peter Handke átírata Marguerite Duras művéből (*La Maladie de la Moert*), r: Robert Wilson, Berlin, 1991.



Jelenetkép a *Doctor Faustus Lights the Lights* című darabból (forrás: színhaz.net)

sokféleképpen feldolgozható. Én valamiféle baletet képzeltem. A rajzok, a tervek elkészítése után következett tehát a munka a színészekkel, és ebben a munkában döntő szerepet kapott a mozgás. Hol én mutattam be valamit, „demonstráltam”, hol az ő improvizációikra hagytam.

– A színészi munkát említi, mégpedig a mesterséget tanuló diákokkal kapcsolatban. Eszembe jutnak viszont korábbi produkciói, melyekben színészi gyakorlattal egyáltalán nem rendelkező személyek kaptak meghatározó szerepet. Gondolok itt például Raymond Andrewsra, a süketnéma fiúra, akit *A süket pillantásából*⁴ ismerhetünk, vagy egyik kedvenc színészére, az autista Christopher Knowlesra, aki később *Parsifalt* is eljátszotta. Ki hát a színész – és ki nem az?

– Úgy gondolom, hogy a színház forma, amely elvileg bárki megszólalását lehetővé teszi. Az én produkcióimban sokszor játszik együtt az, aki előzőleg soha nem lépett színpadra, vagyis semmiféle színészi gyakorlata nincs, és az, aki tökéletesen felkészült „profi”. Most éppen a müncheni Kamaraszínházban próbálok, ott is hasonló a helyzet. Szeretem látni, amikor érzékeny, noha különböző felkészültségű személyiségek találkoznak a színpadon.

– A színészi képesség érzékenység dolga tehát?

– Nem egészen erről van szó. Számomra az a fontos, hogy a személy önmagá legyen. Jól meglegyen a bőrében. Álljon a lábán. Az ilyen ember tudja megszólítani a közönséget. Ebben az értelemben másodlagos, hogy az illető képzett színész-e vagy „csak” valaki az utcáról. Ha én találok valakit az utcán, akit be tudok építeni az előadás egészébe, összefüggésrendszerébe, mégpedig úgy, hogy ott, abban a helyzetben otthonosan mozogjon, akkor ezzel megtaláltam a legmegfelelőbb megoldást. Ez pedig nem diploma kérdése.

– Talán azért is megfelelő az ilyen személy, mert könnyebben elfogadja a Wilson-rendezéseknél oly nyilvánvaló ténytet: a színész csak egy elem az előadás egészen belül.

⁴ Deafman Glance, r: Robert Wilson, ősbemutató: University Theater (Center for New Performing Arts, Iowa City), 1970.

– Ez nem az én rendezéseim sajátossága. Ez a színház sajátossága. A színház így is, úgy is közös munka, együttműködés. Ebbe beletartozik a fényeket szabályozó technikustól a zenekari árokban üldögélő zenészig mindenki. Kétségtelen, hogy az én munkáim szándékom szerint rendkívül összetettek, és hogy csak a legegyszerűbb példát mondjam: a hang és a látvány korántsem egymás illusztrálására, dekorálására szolgál. „Meg akarlak ölni!” – ez a mondat millió változatban elhangozhat, attól függően, hogy közben mit látunk a színpadon. Ez ugyan közhely, mégis azt tapasztalom, hogy a hagyományos színházban minden – fény, díszlet, jelmez – a szöveget „szolgálja”. Ez a Nyugati Színház nagy korlátja: a színházra mint irodalomra gondolunk, a színház egyenlő a szöveggel. Pedig amit látunk, az lehet teljesen független is attól, amit hallunk. Minden elemnek megvan a maga saját ritmusa, önálló, sajátos felépítése. Ilyen értelemben nálam a fénysugár is szereplő, adott esetben akár főszereplő. A szövegnek is látványvá kell válnia. Néhány évvel ezelőtt a Bali-szigeteken jártam, és láttam ott egy tizenhárom éves lányt, aki háromszázhetvenöt-féle módon tudta mozgatni a szeméit. Mint valami szemkoreográfia. Megtanulta. Nemzedékről nemzedékre hagyományozódott át ez a tudás. Nos, az ottani színháznak nincs sok köze az úgynevezett irodalomhoz. Ez az, amit mi nem tudunk, sem itt, Európában, sem otthon, az Egyesült Államokban.

Nálam mindig a látvány a kiindulópont. Ezért először rengeteg vázlatot készítek a térről, mint egy építész. Aztán majd ebbe a térbe belehelyezem az élő embert. De amíg nincs tér, addig hogyan születhetne meg az élet?

– *A rendezők többségénél, szinte mindenkinél a szöveg a kiindulópont. A szöveg maga az ötlet. Önnél mi előzi meg a rajzokat, mi az, amiből az első vázlat megszületik?*

– Bármilyen lehet. Valójában nem tudok a kérdésre válaszolni, mert nem tudok – nem tudunk – semmit az alkotás folyamatáról. Ez titok. Hogyan születik az ötlet? Nem tudom. Vegyünk egy családot öt gyerekkel. Az öt közül az egyik érzékeny és kreatív, a másik négy nem az. Miért? Azonos szülők, azonos környezet, azonos iskola... Akkor miért csak azaz egy?! Nem tudjuk. Az ötlet, az úgynevezett ihlet miből születik: olvasok egy könyvet, vagy csak úgy kinézek az ablakon...

– *Néhány évvel ezelőtt láttam egy előadását, és utána elképzeltem ezt a varázslatos világot teremtő Robert Wilson, a művészt. Aztán megláttam a fotóját, rajta egy mosolygós, csendes átlag amerikai. Olvastam a texasi kisvárosról, ahol felnőtt: békés, konzervatív, álmos hely. Átlag. Akkor hogy van ez?*

– Hisz’ ha tudnám! Olyan családban nőttem fel, amelyik nem ismeri sem a színházat, sem a képzőművészetet, úgymond, nem művelt. Ott van például a nővérem. Nem érdekli a színház, talán életében nem volt színházban. Erre vagy arra a sorsra születni kell. Aztán, ha kiderül, mivel születtünk, azt továbbfejleszthetjük, és találhatunk másokat, akik segítenek ebben a fejlődésben.

– *Ha kiderül!*

– Hát igen. Bámulsz egy gyereket, ahogy rajzol, és meglátod benne a lehetőséget. Nem mindenkit bámulnak persze. Ott elvész ez a lehetőség.

– *Vagyis valószínűleg sok-sok kicsi Bob Wilson rajzolgat most valahol, csak éppen őket nem veszi észre senki.*

– Ez velem is sokáig így volt. Nagyon gyenge tanuló voltam. Rossz volt a helyesírásom, nem tudtam még összeadni sem, egyszóval pocsékul teljesítettem minden hagyományos, „akadémikus” tantárgyból. Én voltam az utolsó az osztályban. Nem volt egyetlen tanár sem, aki bármilyen irányba terelt, bátorított volna. Aztán egyszer csak csináltam egy előadást, az elkerült Párizsba, és a franciák felfedeztek. De előzőleg soha eszembe nem jutott, hogy én valaha is színházat fogok csinálni. Fogalmam sem volt, mihez kezdjek, hiszen minden területen gyengén teljesítettem. Viszont mindig keményen dolgoztam. Martha Graham, a híres amerikai koreográfus, aki nemrég, kilencvenhat éves korában meghalt, azt vallotta: gyakorlat által tanulunk. Fiatal koromban találkoztam vele. „Mr. Wilson, mihez akar kezdeni?” – kérdezte. Ez még jóval azelőtt volt, hogy elkezdtem foglalkozni a színházzal. „Ha elég hosszú ideig és elég keményen dolgozik, rá fog bukkanni valamire” – mondta. És így lett.

– *Végül mégiscsak szerencsés volt, hiszen idejében kiderült az irány, és „rábukkant valamire”, a színházra. Én negyvenhárom éves elmúltam, és még mindig nem tudom az irányt. Lehet, hogy nem dolgozom elég keményen.*

– Ez a dolog mindenkinél különböző. Vegyük például az építészeket: negyvenhárom évesen még sehol nem tartanak, jóval később kezdődik el az úgynevezett alkotói korszakuk. Vagy ott volt az amerikai festő, Arshile Gorky. Éveken át Picasso modorában festett. Semmi különös. Aztán élete végén elszakadt Picassótól, és fantasztikus képeket festett⁵. Szóval van remény.

– *Köszönöm. Térjünk vissza Bob Wilsonhoz, pontosabban az előadásokhoz. Gyakran álmodom, de ezeket az álmokat reggelre többnyire elfelejtem. Az ön előadásait látva az az érzésem, hogy ön nem felejt el az álmait.*

– Ez változó. Volt egy időszak az életemben, amikor megpróbáltam őket leírni. Az éjszaka kellős közepén megpróbáltam felébredni, hogy azonnal rögzíthessem őket. Mostanában nincs szükségem erre. Ugyanis számomra valójában a munka az álom ideje. Rendezés közben álmodom. Elkészítem a rajzokat, az építész pontosságával felvázolt kereteket. Aztán teljesen intuitív módon folytatom. Megint csak Martha



Robert Wilson 1994-ben
(forrás: szinhaz.net)

⁵ Arshile Gorky (1904–1948) örmény származású amerikai festő, a New York-i iskola absztrakt expresszionista irányzatának elindítója.

Graham jut eszembe: „A test nem hazudik. A testben bízhatunk.” Sokszor, amikor nem tudom, hogyan lépünk tovább, lehunyom a szemem, és megkérdem magamtól: „Bob, mit érzel, mi lenne a helyes?” Az érzéseimre, a sokszor megmagyarázhatatlan érzéseimre hallgatok, azok nem csapnak be.

– *A test nem hazudik – vagyis az intuíciót követő alkotási folyamatra nem kérdezhetek rá: miért? Miért így és nem másként?*

– A kérdést fel lehet tenni, válaszok is akadnak – bár nem igazán szeretem, amikor egy művész meg akarja válaszolnia miérteket. Gyakran ő maga sem tudja, mit miért tesz. Egyébként is, teljes egészében soha nem fogjuk fel, mit is cselekszünk. Shakespeare sem fogta fel, mit ír. Ahhoz túl összetettek, kozmikusak a darabjai. Ha én rajzolok, nem értem teljes egészében, mi is születik a képen. Szerethetem azt, vagy szerethetem bizonyos részleteit. Ennyi. Az ember soha nem tanul meg tökéletesen semmit. Ha valaki elkezd Mozartot játszani, játszhatja élete végéig, soha nincs készen. Gyermekként kezdjük a tanulást, és soha nem érünk a végére.

– *Erről eszembe jut sokat idézett kedvenc mondása: „A fát csak azután lehet pontosan lemérni, miután kivágták”. Vagyis a rendezés az az időszak, amikor még nő a fa. „Le lehet-e mérni”, miután elkészült az előadás, megvolt a bemutató?*

– Nem hiszem. A színház tovább él az emlékezetben. Ma délelőtt befejeztem Münchenben az utolsó jelenetet⁶ – és rádöbbsentem, most vagyok az elején, most kellene kezdenem. Van egy folytonosság. Ebbe beleszületünk, és minden lépésünk ennek a már meglévő folytonosságnak a kicsi része.

– *Benne vagyunk ebben a folytonosságban, vagyis életünk soha nem mérhető le.*

– Tökéletesen soha. Az idő folyamatában meg-megértünk egyes dolgokat, az idő elárul ezt-azt a világról. És vannak, akik rálátnak a világra: a filozófusok. Persze ők sem foghatják fel a világot, az életet a maga teljességében.

– *Túl távol kerülhetnek mindentől.*

– Ez igaz, de azért sokat tanulhatunk tőlük. Szókratész mondta, hogy a cse-csemő mindentudással születik. Sokszor eszembe jut ez. A tudás eleve bennünk van. Amit teszünk, ennek a tudásnak a kibontása, felfedése. Persze rakódik ránk tudás kívülről is.

– *Régóta Európában él és dolgozik. Rakott-e valamit Európa arra a tudásra, amivel annak idején, 1941-ben megszületett?*

– Bizonyosan. Másfajta műveket hoztam volna létre, ha nem élek Európában, ha nem járom be a Távols-Keletet és Dél-Amerikát. Minden élmény beépül abba a szótárba, amiből építkezem, amiből a gondolataimat, képeimet felépítem.

– *Azt mondtam, Európában él – valójában mindig úton van. Jelent így valamit az a szó: otthon?*

– Hogyne! Texast jelenti. Ott születtem.

⁶ A *The Moon in the Grass: once never forever* c. darabról van szó, r: Robert Wilson, ősbemutató: Kammerspiele, München, 1994. április 10.

– *De mikor érzi magát otthon?*
– New Yorkban, a saját lakásomban. Csakhogy szinte soha nem vagyok ott. Megszoktam már, hogy úton vagyok.

– *Láttam egy filmet a Civil Wars⁷ munkálatairól. Önt legtöbbször útközben lehetett látni: ült egyedül a repülőgépen, otthon volt.*

– Igen, csodálatos érzés ülni a repülőn, és bámulni kifelé. Ilyenkor látni igazán, mekkora a tér. Különben néha azért eljutok New Yorkba, de ott rövid időn belül azt érzem, mozdulnom kell. Továbbmenni. Ide is ezért jöttem ma este. Soha nem voltam még ebben az országban. Hadd kérdezzek valamit: az elmúlt néhány évben sokat változtak itt a dolgok?

– *Igen.*

– *Jobb lett?*

– *...nem. De igen. Nem tudom.*

– *Ismerik itt a munkáimat? Gondolom, nem.*

– *Nem nagyon. Illetve közvetítéssel. Ám a közvetítő nem akar ki: volt egy nagy költőnk, Pilinszky János.*

– *Hát persze! János. János és Sheryl. Akkor valamit csak tudnak rólam. A Faustot pedig biztosan ismerik. Szóval valami azért csak eljutott a nézőkhöz.*

– *Eljutott, mégpedig – persze itt most csak saját tapasztalatomról beszélhetek – megdöbbentő élményként. Ön nem szereti a pszichologizáló, úgynevezett realista színhátszást...*

– *...nem nagyon.*

– *...némi leegyszerűsítéssel azt is mondhatjuk, hogy Bob Wilson színháza a forma színháza.*

– *Tulajdonképpen igen.*

– *Nos, azt tapasztaltam, hogy ez a forma teli van emócióval. Egyszerre van benne humor és majdhogynem szentimentalizmus. Végignevettettem az előadást, de a végén kicsordult a könnyem. Lehetséges persze, hogy én vagyok túlságosan szentimentális. Végül is a Doctor Faustus egy emberi élet: valaki megszületik, aztán meghal. Kezdetben azt hiszi, mindent tud, övé a fény, ostoba magabiztossággal söpri félre a sorsot, aztán szép lassan mindent elveszít, teljesen elbizonytalanodik. Elköveti a bűnt is, eljut a nem tudáshoz, akár azt is mondhatjuk, bölcs lesz. Ott áll egyedül, bűnösen – és meghal.*

– *A pokolba jut. Azt mondja: „Boy... dog... I will kill you.”⁸ Aztán elköveti a bűnt, és így szól: „They are dead. The boy and the dog are dead.”⁹ Ez szá-*

⁷ Robert Wisonnak ez az 1984-es Los Angeles-i olimpiához kapcsolódó grandiózus vállalkozása hat ország zeneszerzőinek bevonásával egy olyan opera létrehozására tett kísérlet volt, mely a polgárháborúk felidézésével kívánta szolgálni e világméretű sportesemény eszméjét. A mű egészében sosem volt látható, részenként azonban bemutatásra került Minneapolisban, Rómában, Rotterdamban, Kölnben, Tokióban és Marseille-ben.

⁸ „Fiú...kutya...én meg foglak ölni”

⁹ „Ők halottak. A fiú és a kutya halott.”

momra tiszta emóció. Egy érzés valahonnan nagyon mélyről. „They are dead. I will go to hell.”¹⁰ Ez valahonnan belülről, mélyről fakad fel. Persze nem megmutatva, illusztrálva, mint a hagyományos színházban. Az többnyire felszínes, sekélyes érzést közvetít. Ezt én nem akarom. A valódi érzelemhez kell azaz erő, amivel távolságot tartok, eltartom magamtól a dolgaimat. Hogy aztán mintha egy tükörbe néznék, lássam és kimondjam, mi történik. Ez a Doctor Faustus egy huszonegy éves fiú. Szörnyű, megrázó látni egy huszonegy éves fiút, amikor azt mondja: „I will go to hell. I will die.”¹¹ Tisztán, pontosan, távolságból mondja ezt. Gertrude Stein írja: „Az érzések terét meg kell előbb tisztítani, hogy aztán megtölthessük valódi érzelemmel.” Ezt sokszor nem tesszük meg. Csak erőszakoljuk, gyömöszöljük az érzést a zúrzavarra. De ez hamis dolog, mert csak rákenjük a felületre, és nem a mélyből hozzuk fel. Néha azzal vádolnak, hogy a színházam üres és kiszámított forma. Ez nem igaz. A színházam csupa érzelem. Emóció, semmi más.

(Ide kell még néhány mondat, már csak a távolságtartás miatt is. Elköszönünk, kezet rázunk. „Aztán csak dolgozzon keményen, meglátja, rátalál” – mondja még, amikor már a kilincset fogom. Közben mosolyog. Mosolygós, szelíd texasi pasas. Bob Wilson.)

Első megjelenés: Színház, 1994/7

¹⁰ „Ők halottak. Én a pokolba fogok menni”

¹¹ „Én a pokolba fogok menni. Én meg fogok halni.

László Bérczes: Work Is A Dream

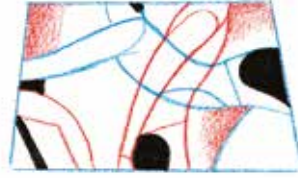
Conversation with Robert Wilson

Oedipus (premiere: Pompeii, 2018) directed by Robert Wilson was one of the most memorable performances at MITEM 7 last September. Relating to that, an essay by Robert Salas and an interview with Wilson by Yevgeny Avramenko were published in the February 2020 issue of *Szcenárium*. The Hungarian audience first saw a Wilson production in 1994 at the Madách Theatre in Budapest: an adaptation of Gertrude Stein’s drama titled *Doctor Faustus Lights the Lights*, which premiered in 1992 at the Hebbel Theater in Berlin.

The conversation published here took place after the guest performance of this piece in Budapest. Through the spontaneous and straightforward answers given to the well-targeted questions of the versatile theatre practitioner László Bérczes, the image of Wilson’s congenial personality as well as the decisive and lasting pillars of his poetic creed emerge.



Jelenetkép a *Doctor Faustus*ból
(fotó: Gerhard Kassner, forrás: robertwilson.com)



IVETTA NYEVINNAJA

A Háború és béke Moszkvában

A világhírű rendező, Rimas Tuminas a moszkvai Vahtangov Állami Színházzal évek óta rendszeres vendége a MITEM-fesztiváloknak. 2014-ben Lermontov *Álarcosbálgját*, 2017-ben Puskin *Anyeginjét*, 2018-ban Szophoklész az *Oidipusz királyát*, s legutóbb, 2019-ben Csehov darabját, a *Ványa bácsit* mutatták be nálunk nagy sikerrel. Tuminas tavaly a Vahtangov Színház megalakulásának 100. évfordulójára Lev Tolsztoj nagyregényét, a *Háború és békét* állította színre, melyet 2022 tavaszán a MITEM-en a magyar közönség is láthat majd. Jelen írás szerzője nem sokkal az ősbemutató (2021. november 8.) után a rendezés koncepcióját méltatja, és az előadás oroszországi fogadtatásáról számol be. (<https://www.business-gazeta.ru>)

Moszkvai színházi körökben Rimas Tuminas ötórás, bálók és vérontás nélküli fantasztikus eposza foglalkoztat mindenkit. A színházi világ egész novemberben a Vahtangov Színház fennállásának 100. évfordulójára készült bemutatóról, a *Háború és békéről* beszélt. Az előadást kettős szereposztásban játsszák. A társulat többsége részt vesz benne, az olyan nagy mesterektől, mint Ljudmila Makszakova vagy Jevgenyija Knyazeva, egészen a Scsukin Színházi Főiskola harmadéves hallgatójáig, a Natasa Rosztovát alakító Ksenyija Treiszterig. Miként találta meg helyét a litván rendező az orosz színházi életben, és hogy lehet az, hogy a nagyvilági Moszkva szavakat sem talál lelkesedésének kifejezésére?

Százéves jubileumát ünnepelte novemberben a Vahtangov Színház, amelyet jelenleg joggal tartanak az orosz főváros legjobb színházának, többek között művészi és gazdasági téren is. Ennek apropóján Rimas Tuminas művészeti vezető és csaknem az egész társulat a Lev Tolsztoj regénye alapján készült *Háború és békével* lepte meg a közönséget. A reakció nem váratott sokáig magára. A bemutató napján éjfél előtt néhány perccel – az előadás 23.30-kor ér véget – a Facebook szó szerint felrobbant az elragadtatott nézői visszajelzésektől: „Zseniális!”, „Nincsenek szavak!”, „Mestermű!”, „Ezt mindenkinek látnia kell!”. Egyetlen lekcicsinyló vagy ironikus vélemény sem hangzott el. Tuminas a modern kor törté-

netének Thomas Mann szerinti legjobb európai regényéhez nyúlt. Tudta, mire vállalkozik, és nem tévedett. A litván Rimas Tuminas a legjelentősebb orosz regénnyel vonult be a történelembe.

„A színház számára mindig érdekes a történelem pusztítása, a korszakváltás. Az előadás eleganciát, egyszerűséget követel. Fel lehet, és fel is kell rúgni az előadással kapcsolatos elvárást! Nem kell félni!” – mondja a rendező. De azok, akik először ezeket a sorokat olvassák, és csak utána nézik meg az előadást (vagy csak a fotókat), alig hisznek a szemüknek. A regény atmoszférája vagy a Szergej Bondarcsuk-féle filmes adaptáció tele van fényűző bálokkal, előkelő házak fogadásával és a Napóleon elleni háború véres jeleneteivel. Éppen ezért az „egyszerűség” hallatán Tuminastól semmiképpen sem várunk egy szó szerint üres, fenéges színpadot és egy lenyűgözően részletes, gondolatokkal teli munkát.

Maga az ötlet, Tolsztoj formai és tartalmi szempontból is gigantikus regényének színpadra állítása tulajdonképpen értelmetlennek tűnik. Lev Nyikolajevics több mint 500! szereplőt ábrázol, és megannyi problémát vet fel, mint például: az orosz nép sorsa az 1812-es háborúban, maga a háború és az idő, a háború előtti orosz társadalom állapota, az emberi lélek megmentése, a háború értelmetlen áldozatai, az elérhetetlen, illuzórikus ideálok, a bűnbánat, a szabadság, a szerelem. Mindez 4 kötet, 1300 oldal, és az író hat évnyi munkája.

Tuminas három éven keresztül dolgozott az előadáson (nem lehet tudni, mióta gondolkodott rajta), 42 színészt foglalkoztatott több szereposztásban. Az ötórás előadást két szünettel játsszák. Szébb ajándékot nem is lehetne elképzelni a Vahtangov Színház grandiózus jubileumára.

„Minden emlékeket hív elő. Az emlékezet – a lélek hazája. A gyerekkor emléke a hazáról nemcsak az előadás témájaként van jelen. Minden a gyerekkorból származik” – mondja Tuminas. Ezeket az emlékeket sűrű, szürke köd borítja, amely hol szertefoszlik, hol ellenkezőleg, összesűrűsödik. Szereplők jelennek meg benne: Bolkonszkijok, Rosztovok, Kuraginok, Drubeckijek. Mind ugyanolyan szürkék. Ebben a színtónusban épül fel az egész előadás.

A gigantikus színpad teljesen üres. Nincs dekoráció, nincsenek bútordarabok, még csak utalás sincs a fényűző nemesi miliőre. Egy mennyezetig érő fenséges szürke fal van csupán. Ez az egyetlen díszlet, amely a rendező kívánsága szerint hol az előadás résztvevője, hol pedig a kitartás, az életsors, a leküzdhetetlen magasság könnyen olvasható szimbóluma. A scenográfiáért, ahogy Tuminas összes előadásában, Adomas Jacovskis felel. Alkotói párosuknak olyan jellegzetes előadásokat köszönhetnek a nézők, mint a *Ványa bácsi*, a *Jevgenyij Anyegin*, az *Álarcosbál* és az *Oidipusz király*. A *Háború és béké*ben azonban a scenográfiái aszketizmust egy teljesen más szintre emelik.

A színpad viszont nem élhet meg színészek nélkül, lehet bármilyen csodálatos is a tervező elképzelése. Ebben az értelemben az előadás fontos próbatétel a társulat számára, hiszen nem lehet elbújni sem a díszletek, sem a jelmezek mögé. Csak a saját mesterségükre hagyatkozhatnak. Az előadás szereplői szabá-



Lev Tolsztoj: *Háború és béke*, Vahtangov Színház, Moszkva, 2021, r: Rimas Tuminas
(fotó: Alexandra Torgusnyikova, forrás: hakhtangov.ru)



Andrej Bolkonszkij (Viktor Dobronravov) és Natasa Rosztova (Kszenyija Treiszter) utolsó találkozás
(fotó: Anatolij Markovkin, forrás: teatral-online.ru)



Andrej Bolkonszkij herceg szerepében Viktor Dobronravov
(forrás: mk.ru)



Jevgenij Knyazev az apa, Nyikolaj Andrejevics Bolkonszkij szerepében
(forrás: mk.ru)

lyosan mintha szöveget vernének be a szöveggel, mintha szavakat kalapálnának a nézőtérbe, durván játszanak, sokat rohangálnak a színpadon. Ez azonban semmit nem változtat a végeredményen. Jacovskis jelképes díszletében Tolsztoj sora láthatatlanul égnek a szürke falon. A regény az előadás főszereplője.

„Ez a háború valamit elrontott. A háború hátterében eltűnik a logika, más törvények lépnek életbe. Más játékra van szükség” – mondja a munkájáról Tuminas. „Amint a néző előre kitalálja a következő történetet, a színész szükségtelemmé válik. Nagyon fontosak a pszichológiai bukfencek a cselekményben és a gondolatokban egyaránt. A tudat, a hirtelen fordulatok, a lelki, hangulati változások, az érzelmi kitörések cirkusza – ez a ti kötelességetek. Szakmánk feladata a szó, a gondolat feltárása.”

A történet elmesélésének semmi értelme. Ez bizonyos mértékben sértő lenne a nagy orosz író, Tolsztoj és a nagy színházi rendező, Tuminas munkájára nézve. A részleteknél viszont érdemes elidőzni.

Először is ott van a színpadi adaptáció, ami Maria Peters és Tuminas rendkívül eredeti munkája. *Másodszor*: a zene. A zeneszerző, Giedrjus Puskunigis felhasználta egy részletet Faustas Latenas művéből, amelyet Tuminas egy korábbi előadásához, a *Cseresnyéskerthez* komponált. Faustas Latenas zeneszerző, Tuminas barátja és társszerzője egy éve tragikus hirtelenséggel meghalt Litvániában. A *Háború és béke*ben Latenas zenéje mostantól egyúttal tisztelgés a mester emléke előtt.

Harmadszor: a színészi alakítások. Az egyik legerősebb, leghitelesebb színészi alakítás Jevgenyij Knyazevé. Nyikolaj Alekszejevics Bolkonszkij szerepének megformálása színészmesterség-tankönyvekbe kívánkozik. Részben emiatt válik majdhogynem kulcsszereplővé a történetben. Természetes egyszerűségében arisztokratikus, lobbanékonyságában despotikus. Az ő belső összeomlását megszakítás nélkül néznénk, nemcsak őt, de akár tíz órán keresztül is. Andrej Bolkonszkij herceg Viktor Dobronravov kiváló alakításában fontos szerzői gondolatot visz a vállán, de semmiképpen nem ő a rendező kedvenc szereplője. A néző pontosan érti, hogy a kíváncsi herceg mindent és mindenkit elárul a dicsőség pillanatáért. Fontoskodik, ami a túlfűtött, lelkes cselekedeteiből, patetikus beszédmódjából rendre kiolvasható. Ezért vált ki olyan nagy hatást a sebesült Bolkonszkij és Natasa Rosztova (Kszenyija Treiszter) utolsó találkozása. Bolkonszkij belül megroppant, büszke tartását a széttört eszmék szilánkjai rombolták le. Natasa karjaiban hal meg, akinek egykor reményt adott a lehetetlen és elérhetetlen boldogságra. Ilja Andrejevics Rosztov gróf szerepe Andrej Iljin alakításában szintén kiváló. Elbűvölő és líraian vicces, miközben őszinte szeretet árad belőle nemcsak a lányai, hanem az egész emberi faj iránt. Az előadás a mesztergárdának köszönhetően igen erős, de a fiatal színészek is meglepetést okoznak a tehetségükkel. Elsősorban Pavel Popov és Denis Szamojlov (Pierre Bezuhov), Vlagyimir Logvinov (Anatol Kuragin), Jurij Cokurov (Nyikolka Rosztov), Nyikolaj Romanovszkij (Borisz), Marija Rival (Liza), Jekatyerina Kramzina és

Polina Csernüseva (Marja), Lada Csurovszkaja és Aszja Domszkaja (Vera), Irina Szmirnova (Szonya), és természetesen a Scsukin Színházi Főiskola harmadéves hallgatója, Kszenyija Treiszter Natasa Rosztova szerepében. Törékeny vállára nemcsak a bonyolult színészi feladat, az előadás tempója nehezedett, hanem az óriási felelősség is. Kszenyija ragyogó munkát végzett.

Egyszer a szobrászművész, Auguste Rodin azt mondta: „Veszek egy darab márványtömböt és lefaragom róla a felesleget”. Tolsztoj regényében nincs semmi felesleges, Tuminas azonban mesterien tudta irányítani az isteni fény sugarait, tökéletesen kiemelve a számára fontos hangsúlyokat. A második felvonás végén a háttérben egy pillanatra feltűnik a nagy író, jellegzetes ingében és cipőjében. És ekkor mintha az égi fény beragyogná a Vahtangov színpadát, és megáldaná azt a következő száz évre.

Huszár Ágnes fordítása



A színpadkép a főpróba idején (fotó: Valerija Verbinyina, forrás: vnnews.ru)

Ivetta Nevinnaya: *War and Peace* in Moscow

Together with Vakhtangov State Theatre in Moscow, world-renowned director Rimas Tuminas has been a regular guest at MITEM festivals for years. Lermontov's *The Masquerade*, Pushkin's *Eugene Onegin*, Sophocles' *Oedipus Rex* as well as Chekhov's play, *Uncle Vanya* brought down the house here in 2014, 2017, 2018 and 2019, respectively. Last year, on the 100th anniversary of the founding of Vakhtangov Theatre, Tuminas staged Lev Tolstoy's great novel, *War and Peace*, which will be presented to Hungarian audiences at MITEM in the spring of 2022. The author of this paper praises the stage director's concept shortly after the premiere, and reports on the reception of the performance in Russia.



Részletek Lev Tolsztoj *Naplójából*

Lev Tolsztoj (1828–1910) munkásságának ifjúkorától haláláig szerves része volt a naplórás. Itt közölt 1870-es naplóföljegyzései azért nevezetesek, mert ekkor tért vissza ehhez, a *Háború és béke* megírásának idején, 1865 és 1869 között mellőzött tevékenységéhez. Így ezekben a szövegekben, ha nem is direkt módon, óhatatlanul jelen vannak Tolsztoj frissen szerzett regényírói tapasztalatai, mint ahogy naplóírói énje úgyszintén aktívan alakította regénypoétikáját, mely a „mindentudó” szerzői szó folyamatos jelenlétén alapul. „Tolsztoj itt is, amott is élte, szemlélte és megítélte önmagát és kora történelmét, csakhogy ami a naplóban ő maga, a szépprózájában tőle szabaddá válik, önállósult világként jelenik meg” – írja erről a sajátos kölcsönhatásról az 1996-ban magyarul megjelent *Napló*¹ szerkesztői utószavában Török Endre.

1870. FEBRUÁR 2. (JASZNAJA POLJANA)

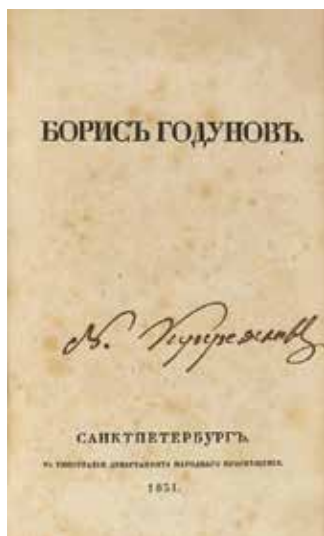
(...)

Egy szakács ebédet főzött. A hulladékot, a csontot, a vért kiszórta az udvarra. A konyhaajtó előtt kutyák ácsorogtak, és rárontottak arra, amit a szakács kidobott. Amikor leölte a tyúkot, a borjút, és kihányta a zsigereket meg a vért, amikor kidobta a csontokat, a kutyák elégedetten mondogatták: jól készíti az ebédet, jó szakács. Amikor azonban a szakács tojást, gesztenyét kezdett hámozni, articsókát tisztítani, s héjukat kihajigálta az udvarra, a kutyák odarohantak, megszagolták, és elfintorították az orrukat, és azt mondták: azelőtt jól készítette az ebédet, de most elromlott, rossz szakács lett. Az pedig tovább főzte az ebédet, és azok ették meg, akik számára készült.

Bármennyit is beszéljenek arról, hogy a drámában a cselekménynek túlsúlyban kell lennie a beszéddel szemben, ahhoz, hogy a dráma ne legyen balett, a szereplőknek beszéddel kell jellemezniük önmagukat.

De az az ember, aki jól beszél, rosszul cselekszik, s ezért a hős nem jellemezheti magát szavakkal. Minél többet szónokol ugyanis, annál kevésbé hisznek

¹ Lev Tolsztoj: *Napló* (fordította: Gellért György és Kozma András, szerkesztette: Török Endre), Osiris Kiadó, Budapest, 1996.



A *Borisz Godunov* első kiadása
1831-ből

neki. Ha pedig mások beszélnek, nem ő, akkor a figyelem is azokra irányul, nem őrá.

A nevetni való, vígjátéki hős lehetséges, tragédiát írni azonban, korunk lélektani fejlettsége következtében, igen bajos. Ez az oka annak, hogy az *Iphigeniáról*, az *Egmontról*, a *IV. Henrik-ről*, a *Coriolanusról* stb. csak a tankönyvekben lehet nyilatkozni. Elolvasni, előadni őket lehetetlen. Ez az oka annak, hogy egyes tehetségtelen epigonok utánozhatják azt, ami már Puskinnál is gyenge, a *Borisz Godunovot*. Innen ered az a rím-telen vers², amelyből cáfolhatatlan igazság marad az, amit drámája jövőjéről mondott Puskin:

*Ide hallgass, öregapó, valahányszor
Szemügyre veszem e Rettler-várat,
Eszembe jut, hogyha az próza,
Biz' annak is rossz.*

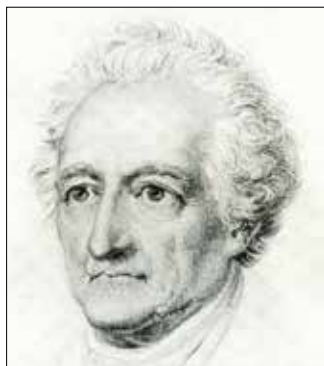
FEBRUÁR 3.

A filozófia rendszer, a gondolkodás hibáin kívül rendszer voltának hibáit is magában hordozza.

Akármilyen formába öntsd is a gondolataidat, annak számára, aki valóban megérti őket, e gondolatok csupán a filozófus újabb világszemléletét fejezik ki.

Hogy érthetően közöld a mondanivalódat, őszintén beszélj, vagyis a gondolatot úgy kell kimondanod, ahogy eszedbe jutott.

Még a rendszerteremtő, nagy gondolkodóknál is, a lényeg elsajátítása végett az olvasó kénytelen üggyel-bajjal széttépni a rendszert, és annak töredékeit szerzőjükre vonatkoztatva tenni magáévá.



Goethe arcképe halála évéből,
1832-ből (forrás: mult-kor.hu)

Ilyen Platón, Descartes, Spinoza és Kant. Schopenhauer szerint, az ő rendszere boltív, amely alatt több ízben végig kell haladni, csak így lehet megérteni.

A gyenge gondolkodóknál, mint Hegel és Cousin, a rendszer széthasogatása után egy üres embert találunk magunk előtt, akitől nincs mit kapnunk.

A tömeg is szereti a rendszert. A tömeg a teljes igazságot akarja megragadni, s mivel megérteni nem képes, szívesen elhiszi.

Goethe mondja: az igazság ellenszenves, a tévedés vonzó, mivel az igazság korlátoltnak,

² Puskin paródiája Zsukovszkij *Enyészet* című verséről.

a tévedés pedig mindenhatóan mutat bennünket. Azonkívül az igazság azért is ellenszenves, mert töredékes, érthetetlen, míg a tévedés összefüggő és következetes.

Az orosz drámairodalomnak két mintája van a drámai műfaj számos ága közül a legsekélyesebbikben, a szatírában: *Az ész bajjal jár* és a *Revizor*. A szatírán kívül eső hatalmas terület – a költészeté – egyelőre érintetlen.

FEBRUÁR 14.

Az öltözködés örökös változásának oka a leggazdagabbaknak az a vágya, hogy különbözzenek a legszegényebektől. Világos azonban, hogy ez a cél értelmetlen, mivel az öltözködésen kívül is sok más különbség akad, és ez a cél egyébként sem érhető el, mert nyomban megváltoztatják a divatot.

A résztvevők számára láthatatlan cél azonban megvalósul: az eldobott ruhákból öltözködik London, Párizs – a nagyvárosok – egész szegény lakossága. S hogy ez nem véletlen, kitűnik abból is, hogy ahol nagy a néptömeg, proletariátus verődött össze, ott gyorsan változik a divat, s az el nem hordott anyagok olcsón a szegényekhez kerülnek. Ahol a proletariátus kisebb, ott lassúbb a divat alakulása, ahol nagyobb, ott gyorsabb.

A férj és a feleség kapcsolata nem a megállapodáson és nem is a testi egyesülésen alapszik. A testi egyesülésben van valami szörnyűséges és szentségtörő. Csak akkor nem szentségtörő, ha annak gyümölcse is terem. Mindemellett szörnyűséges, ugyanolyan szörnyű dolog, mint egy hulla. Egy titok.

Egy anya és szoptatós csecsemője között fennálló kapcsolat még szemmel látható. Amikor a gyermek éhes, az anyának összecsomósodik a teje.

Ugyanez a kapcsolat áll fenn feleség és férj között is. Senki nem hallott olyanról, hogy apa, anya és szeretett gyermekeik, barátaik, fivérek és nővérek együtt haljanak meg. De ki ne hallott volna ezernyi példát arra, hogy férj és feleség (akik jól éltek együtt) közel egyidőben hunyjanak el?

Vagy ez talán véletlen?

MÁRCIUS 16.

Minden egyes műalkotás a szépség egy megnyilvánulási formája, melyet a művész emel a tömeg számára elérhetetlen magasságokba, hogy bárki szemlélhes-



Tolsztoj parasztviseletben 1869-ben
(forrás: ria.ru)

se. Az egész alkotást csupán az láthatja át, aki fölötte áll – a szárnyaló művész. Egy irányból, de a helyes szemszögből szemlélni csupán az egyenrangú művész képes. Hiszen napi teendői után járva és fejét felemelve mindenki észre tudja venni a fölötte magasodó alkotást. Alulnézetből számukra nemcsak hogy helytelenek, de érthetetlenek is tűnik a dolog. Azért, hogy megértsék őket, a kritikusok munkájára van szükség. A kritikusok mindig azok közül kerülnek ki, akik művészek szerettek volna lenni, de nem sikerült megvalósítaniuk magukat. Tisztában vannak a magasságokkal és a méretekkel, és körbe-körbe szaladgálnak, hogy különféle szemszögekből vizsgálódjanak, s aztán átadják a tömegnek megfigyeléseik eredményét, amelynek az a lényege, hogy lábakat látnak ott, ahol valóban lábak állnak, még ha a tömeg számára fatuskóknak is tűnnek. És a kritikusok megmondják a tömegnek, hogy mi a jó, és mi a rossz. A tömeg szempontjából nélkülözhetetlenek, hiszen ők a tömeg és a művész közötti közvetítők. Ám amennyiben a művész saját alkotásának visszatükröződését keresné ítéleteikben, mélységes csalódás éri.

MÁRCIUS 19.

Bármit is alkosson a költő vagy a gondolkodó, tudnia kell, hogy amikor ír, már százával veszik körbe olyan emberek, akik sikertelenek maradtak azon a pályán, melyet a költő vagy a gondolkodó választott, és akik haragjukba mártván tollaikat készen állnak bármit ízekre szedni, amit a gondolkodó létrehoz.

A haladásba vetett hit valójában hitetlenség vagy a magasságos Úristen meg nem értése, és egy kis istenbe vetett hit. – Ezek alakítják úgy a haladást, hogy minden dolog *mozgása*, vagyis az élet lényege, a számukra kívánt – vagy érthető – cél felé tartson. Nincs más törvény azon kívül, ami a jóhoz és az érthetőhöz vezet. Nincs más Isten a *vágyunkon* kívül. – A bálványimádás egy és ugyanaz. Mindig volt, és mindig is lesz.

Igen nehéz megállni, hogy ne a gyermekjátékok látványára felnőttek arcán kiülő, leereszkedő mosollyal szemléljük a megelőző nemzedékek életét. És éppen ez a bennünk tudatosuló fensőbbrendűség a legfőbb okozója tévelygéseinknek és a megelőző élet meg nem értésének.

Épp ellenkezőleg, törvényszerűségként foghatjuk fel, hogy az, amiben elképzelésünk szerint továbbléptünk a korábbi nemzedékekhez képest, nem lényeges része életünknek; ezzel szemben, ami mindig változatlan marad, az az élet lényege.

MÁRCIUS 23.

Gondolataink nem csak úgynevezett alsóbbrendű megnyilvánulási formáikban vannak szándékainknak alárendelve; de még a magasabb rendű filozófiai szférában is csupán szándékaink tükröződéseit jelentik. Példa az alsóbbrendű szféra alárendeltségére. A *föld birtoklásának szenvedélye. Földeket szerzek, bennem pedig egy egész sor gondolatmenet fut végig, amely mind azt*

bizonyítja, hogy gyermekeim szempontjából mindez mennyire elengedhetetlenül szükséges.

Példa az alárendeltség felsőbbrendű formájára. *Fáj a májam, az életet terhesnek érzem, és számomra a halálba vezető útnak tűnik – szemvillanásnyinak, jelentéktelennek tetszik az örökkévalósághoz képest. De a rosszul létnek vége, megint szeretnek és én is szeretek, és a halál csupán egy végtelenül távoli (kicsiny) pontnak tűnik, amely az élet határát jelzi. Szükségtelen – és ostobaság is lenne – órá, a halálra gondolni. Egyedül csak élet van, amit a lehető legjobban kell leélnünk; minden erőnkkel ezen kell lennünk.* Az első példa – vagyis: ha a gondolat alsóbbrendű formában szolgálja az érzést – esetében, ellenőrizni tudom önmagam, ha átkerülök a magasabb fokra, de a második példa esetében már nem tudok feljebb emelkedni, és nem tudom magamat ellenőrizni, mivel a gondolat elérte a legfelsőbb határokat.

De még a legfelsőbb határokig jutván is az csupán az érzést, a szívet, az élet valamijét szolgálja.

Az említett példa esetében az életről és a halálról alkotott mindkét felfogás, ami homlokegyenest eltér egymástól, kétségtelenül igaz.

Az érzés az elmét hol az egyik, hol a másik nézőpont felé billenti, míg az ész csupán képzelődik.

MÁRCIUS 26.

Mindaz, ami ésszerű, erőtlen. Mindaz, ami őrültség, művészileg termékeny.

A nevelésben (elméletileg), az államigazgatásban (elméletileg), a gazdaságban – a testi és lelki szeretetnél, a költészetnél létezik-e nagyobb őrültség? A teóriák ésszerűek.

De mit jelent ez? Mit jelent az, hogy minden, ami ésszerű, az terméketlen, ami pedig őrültség, az termékeny?

Ez azt jelenti – más szavakkal –, hogy az, ami maga az élet lényege, ésszel felfoghatatlan, és az ész csupán a semmit képes felfogni – magát az észet.

Próbáljanak csak ésszel közelíteni a valláshoz, a kereszténységhez, és nem marad semmi, marad csupán az ész, a vallás pedig, ésszerűtlen ellentmondásai-val együtt, kicsúszik a kezünk közül. Ugyanez áll a szeretetre, a költészetre és a történelemre is.

Viszont ha megértettem elmém elégtelenségét a lényeg felfogásához, akkor mi az, amivel megértem magát a lényeg, annak törvényszerűségeivel együtt? Mivel? Annak tudatosulásával, hogy én egy felfoghatatlan egész része vagyok. Isten belátásával.

Krisztus tanításának – miszerint szeresd Istent és felebarátodat – első fele számomra mindig érthetetlen volt, vagyis az, hogy szeresd Istent. Most már értem. Szeresd Istent – ez annyit jelent, hogy szeresd önmagad, szeresd önmagadban azt, ami Isten, vagyis mindazt, ami benned ésszerűtlen (az ésszerűség a sátán jele). Az, hogy szeresd felebarátodat, már az első részben bennefoglaltatik, de gyengeségünk miatt mondatott ki. – Így világosabb. Mégis, hány ember nem tette még

meg ezt a kis lépést, azt képzelvén, hogy szeretik Istent. Hány ember gondolja azt, ahogyan én is ezt hittem, hogy ebben a lépésben minden bennefoglaltatik.

ÁPRILIS 5.

A történelem le akarja írni a nép – több millió ember – életét. De az, aki nem csupán leírta akár csak egy ember életét is, de a leírásból legalább meg is értette nemhogy egy nép, de legalább egy ember életének egyetlen periódusát is, az jól tudja, hogy mennyi minden szükséges ehhez. Szükség van az élet *minden* részletének ismeretére, szükség van művészetre – művészi tehetségre, szeretetre. Ezen túl, még a legnagyobb művészi tehetség mellett is igen-igen sokat kellene írni ahhoz, hogy teljesen megértsünk egy embert. Hogyan is lehetne 400 nyomdai ívben (ami a legtöbb kötetből álló történelmi mű terjedelme) leírni 20 millió ember életét 1000 éven keresztül, vagyis $20\,000\,000 \times 1000$? Egy betű nem sok, de annyi sem jutna, hogy leírjuk egy embernek akár csak egy évét is.

Ám még csak nem is ez a legnagyobb baj.

Művészet nem létezik, és nincs is rá szükség, mondják, tudomány kell.

Nemcsak hogy nem ismerjük az összes részletet az emberekről, de emberek milliói közül csupán egyetlenegyéről rendelkezünk néhány nem túl hiteles sossal, és még azok is tele vannak ellentmondással.

Szeretet nincs, és nincs is rá szükség, mondják. Épp ellenkezőleg, bizonyítani kell a haladást, azt, hogy korábban minden rosszabb volt. Mit tegyünk ilyenkor? Hiszen a történelmet írni kell. Ilyen történelmet írtak és írnak, és az ilyen történelmet nevezik: *tudománynak*.

Mit tegyünk?!

Egyetlen lehetőségünk marad: hogy a megelőző élet jelenségeinek mérhetetlen sziklahegyét megállás nélkül másszuk meg, viszont a beláthatatlan kiterjedésű területen nagy ritkán elhelyezkedő emlékek – mérföldkövek – közé egy mesterséges, teljes mértékben kifejezéstelen nyelven, légből kapott, képzeletbeli vonalakat húzzunk, amelyeket még ezek a mérföldkövek sem szakítanak meg.

Ennek megvalósításához szintúgy művészetre van szükségünk. Ám ez a művészet tisztán külsődleges: egy színtelen nyelv használatában, és azon különbözőségek elsímításában merül ki, amelyek az élő emlékek és képzeletünk között állnak fenn. Meg kell semmisíteni a ritka emlékek elevenségét, elképzeléseink arctalanságáig torzítva őket. Hogy minden egyenletes és sima legyen, és senki ne vehesse észre, hogy e sima felszín alatt semmi sincs.

Mi a történelem feladata?

Hogy becsületes legyen.

Csupán annak leírásához fogjon hozzá, amit képes is leírni, és amit valóban ismer – a művészi megismerésen keresztül.

Mint ahogy minden művészet esetében, a történelemírásnál is legelső feltétel a világos, egyszerű, egyértelmű ábrázolás, és semmiképpen sem a képzelgés. Így viszont a *történelemírás művészetében* nem találhatjuk meg azt az összefüggőséget

és megvalósíthatatlan célkitűzést, amellyel a történelemtudomány rendelkezik. A *történelemírás művészete*, mint ahogyan minden egyes művészet, nem terjedelmre, hanem mélységre törekszik, a leírás tárgya pedig lehet akár egész Európa élete, akár egy 16. századi muzsik életének egy hónapnyi szakasza.

JÚLIUS 21.

Az ember megszületik, és ez azt jelenti, hogy individualizálódik – megszerzi azt a képességet, hogy minden dolgot individuálisan szemléljen. És él. Ez azt jelenti, hogy mindjobban és jobban felszámolja tulajdon személyiségét, megszűnik egyedül lenni, és összeolvad a többiekkel. Amikor az ember meghal (néha lassan – az öregségtől), megszűnik individuumnak lenni. Individualitása terhéssé válik számára.

A gyermekek és az öregek hasonlítanak egymásra – a különbség csupán anynyi, hogy a gyermek nem vigyáz magára, viszont csak önmagát szereti. Az öregek megszokták, hogy vigyázzanak magukra, ám szeretet nélkül. A gyermek szereti az életet, és nem fél a haláltól. Az öregember nem szereti az életet, és fél a haláltól.

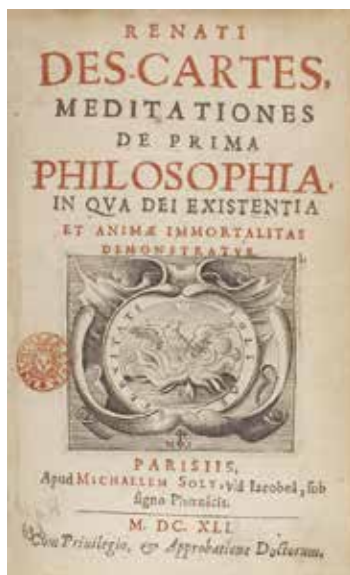
Meghalni – annyit jelent, hogy megszabadulunk tévelygéseinktől, amelyeken keresztül mindent individuálisan látunk. Megszületni – annyit jelent, hogy az általános létből átlépünk az individualitás ingoványába. Csakis a középúton, az életerő legteljesebb megnyilvánulásának segítségével ismerhetjük fel individualitásunk tévútjait, és tudatosíthatjuk az általános létigazságokat. Csupán egyetlen pillanatra láthatjuk meg a hegycsúcsról a hegynek mindkét oldalát.

Valamennyi filozófiai elméletnek (Cartesius óta) ugyanaz a hibája, ami abban áll, hogy egyedül az individuum (az úgynevezett szubjektum) öntudatát ismeri el, amikor a tudat éppen hogy az egész világnak, az úgynevezett objektumnak a tudatosulását jelenti, ez kétségtelen.

Öntudatán keresztül az ember úgy is felfogja önmagát, mint egész világot, azaz nem individuálisan, és úgy is, mint emberi individuumot.

Ebből következik minden. Az emberben többé vagy kevésbé a *minden* vagy az én tudatosul, életkorától függően. És csupán egyetlen életkor van (40–50 év körül), amikor össze tudja békíteni a kétféle tudatot.

Ennek következtében nem lehetünk filozófusok egy életen át, csak egy bizonyos időszakban. Ki kell mondani, amit megértettünk, s aztán el kell hallgatni.



R. Descartes: *Elmélkedések az első filozófiáról*, az 1641-es latin nyelvű első kiadás (forrás: wikipedia.org)

Amennyiben igaz az, hogy a tér és az idő kiterjedése, valamint a folyamatoság, és ebből kifolyólag a dolgok kisebb vagy nagyobb mértékű összetettsége, észszerűsége pusztán a mi képzeletünk szüleménye – márpedig *nem* lehet, hogy egy gondolkodó ember számára ez ne legyen abszolút igazság –, úgy magától megszűnik a létezés lefelé és fölfelé végtelenbe vesző lépcsőfokainak értelmetlensége, amely lépcsőnek egyik foka az ember.

Ez az aszimmetrikusság sehol sem jelenik meg, ha nem figyeljük önmagunkat, ám mindenhol megjelenik, ahol számításba vesszük saját magunkat is. Szemmel láthatólag ez nem a dolgok tulajdonsága, hanem egy téveszme, amely az emberi gondolkodásból fakad. Ez a téveszme pedig azzal magyarázható, ha visszaemlékezünk, hogy az észszerű világ a képzeletünk szüleménye.

A bogár kisebb az embernél. De nagyítóüvegen keresztül nagyobboknak látjuk. Honnan tudhatjuk, nincs-e szemünk előtt egy kicsinyítő üveg, amikor ezt a bogarat szemléljük?

Az ember felépítése bonyolultabb, mint egy féregé. De mi a bonyolultságot abban látjuk, amivel mi rendelkezünk, ám a féreg bonyolultságát az ember szempontjából már nem tudjuk megérteni.

A vadászaton vajon én vezetem a kutyát, vagy ő engem? Ezt csupán az értheti meg, aki tisztában van azzal, hogy a vadászathoz milliárdnyi esemény összejátszására van szükség, amelyek közül az én tevékenységem és a kutya tevékenysége csupán egymilliárdomod részt tesz ki. ...



Vadászok Jasznaja Poljanán, Tolsztoj birtokán az 1800-as évek végén (forrás: vk.ru)

Az ember a teremtés koronája. – Mitől? Attól, hogy ezt állítja. De a kutya is vonít. Az ember tagolt hangokat ad ki. A kutya viszont *vonító-szűkölő* hangokat hallat. Mi nem értjük *a vonítást, a szűkölés* összetettségét, a kutya viszont nem érti a tagolt beszéd jelentőségét. Hallgatjuk a vonítást, de számunkra az mindig egy és ugyanaz, a kutya pedig hallja Homérosz művének szavalását és a mosónő szitkozódását, és az számára egy és ugyanaz az ugatás. Le-

het, hogy a kutyavonítás hangmagasságának emelkedésében vagy ereszkedésében legalább annyi gondolati tartalom van, mint a mi szavainkban. (A németek kevésbé érzékelik a mássalhangzókat, viszont rendkívül érzékenyek a magánhangzókra, amelyeknek mérhetetlen sok árnyalata létezik.) A kutyának a húgyszagra való érzékenységében talán ugyanannyi tartalom rejlik, mint a könnynyomtatásban, a haladásban és tutti quanti³.

³ ehhez hasonlóknak

Az élőlények között nincs fokozatosság – csak a végtelenség létezik, vagyis az ismeretlen, és az olyan élőlények, mint mi, akik individualitásra vagyunk ítélve, semmi egyebet nem láthatunk, csak ami körülöttünk van, és mi vagyunk a középpont. Vegyük el individualitásunkat, és nekünk végünk.

OKTÓBER 28.

... Figyelemre méltó, hogy milyen erőteljes az embereknek az a ki nem mondott összeesküvése, hogy leplezzék tulajdon szabadságuk hiányának tudatát. Másként nem is lehetne.

Az ember, akit az önmaga és a mindenség között fennálló kapcsolat metafizikai kérdései kínoznak, tanácsot kér az egyházatyától: „Isten a te atyád, Ő szeret téged és minden teremtményét, és minden tőle származik; legyél neki hálás, és szeresd Őt.” Langyos halleluja.

A költészet tűz, amely az ember lelkében lángol fel. Ez a tűz éget, melenget és megszentel.

Vannak emberek, akik forróságot érzékelnek, mások meleget, megint mások csupán fényt látnak, de akadnak, akik még fényt sem látnak. A nagy többség – a tömeg – a költők bírāja; nem érzékelik a forróságot vagy a meleget, csupán fényt látnak. És ők valamennyien azt gondolják, hogy a költészet feladata csak a megszentelés. Azok az emberek, akik így gondolkodnak, maguk is írókká válnak, és lámpással járkálnak, hogy megszenteljék az életet. (Nekik természetesen úgy tűnik, hogy a fényre ott van nagyobb szükség, ahol a sötétség és a rendtelenség az úr.) Mások úgy gondolják, hogy a lényeg a melegségben van, és mesterségesen felmelegítik azt, ami könnyen melegíthető (ezt is, azt is gyakran még az igazi költők is megteszik, amikor nem lobog bennük a tűz). Ám az igazi költő akaratlanul és szenvedve ég, és éget másokat. És ez a dolog lényege.

A könyvnyomtatásnak, vagyis népszerűségének és fenyegetésének köszönhetően életünkben van a legutolsó természetesség is. Az emberek nagy tömege élete jó részét mintha tükör előtt élné le. ...

Excerpts from Lev Tolstoy's *Diaries*

From his youth until his death, diary writing was an integral part of the work of the world-famous Russian novelist Lev Tolstoy (1828–1910). His entries here from 1870 are notable as they mark his return to this activity, neglected at the time of the writing of *War and Peace* between 1865 and 1869. Thus, Tolstoy's newly acquired experience as a novelist is inevitably, if not directly, present in these texts, just as his diarist self also actively shaped his novel poetics, which is based on the constant presence of the “omniscient” author's word. “Tolstoy lives, contemplates and judges himself as well as contemporary history here and there, but what he himself is in the diaries becomes free from him in his prose fiction, and appears as an independent world” – writes Endre Török about this particular interaction in the editorial afterword to the *Diaries* published in the Hungarian language in 1996.



VISKY ANDRÁS

„Go not to Wittenberg”*

„A színház alapvető felelőssége a zűrzavar idején az, hogy a zűrzavart mint *zűrzavar* mutassa meg.”

Alain Badiou

Diktatúrában szocializálódtam, a *Hamletet* sokáig a totalitárius hatalomra törő Claudius és a művelt ellenzéki művész és értelmiségi Hamlet konfliktusaként olvastam. Nem is láttam előadást, még a 90-es években sem, amely ebből az értelmezési keretből kilépett volna. Hamlet apjának, majd Hamlet hercegnek gyáva meggyilkolása tökéletesen leírta a romániai sötét 80-as éveket, amikor emberek tűntek el megmagyarázhatatlan körülmények között, a totalitárius hatalomnak ugyanis nem állt már szándékában negatív tartalmú híreket költeni önmagáról, így inkább csöndes eszközökkel oldotta meg a számára kényelmetlen helyzeteket.

A színházi szöveget nem a szándékaink, és még csak nem is a műveltségünk – ez persze nem akadály! –, hanem – ha engedjük – testi tapasztalataink összessége olvassa. És azok a nappali álmok is persze, amelyek egy elképzelt, tiszta valóság felé fordítják tekintetünket és még inkább hallásunkat, és amelyet Shakespeare erős poézise és hibátlan dramaturgiája visszhangoztat. Az álmok persze, tudatunknak ezek az alternatív realitásai, az ébrenlét állapotával versenyző erős tapasztalatok maguk is: a fikció és a valóság rendkívül bonyolult viszonyban állnak egymással, mint tudjuk.

Hamlet ideje a nyugati kultúra nagy *in between*-pillanata. A mienk, mondhatnám, az analógia persze sohasem magától értetődő. Egy ismert és otthonos, de már alig használható kulturális habitus éppen eltűnőben látszik lenni, legalábbis egyre üresebben csengenek jól ismert rítusai, miközben egy ismeretlen

* A VIII. MITEM programjában szereplő Hamlet-előadás elé (Kolozsvári Állami Magyar Színház, r: Tompa Gábor; dramaturg: Visky András). A címet lásd: Shakespeare: *Hamlet* I. 2. Arany János fordításában: „Mi célod illeti, / Hogy Wittenbergbe visszamenj tanulni, / Ez óhajtságunk ellen van nagyon: / Tégy is le, kérlek, erről...”

jelentéstartományokat visszhangoztató másik szokásrend és a hozzá társuló beszédmód kezd egyre nagyobb erővel megjelenni a nyilvánosságban a maga szorongató kihívásaival. A világot egyszerre fedezi föl az ember „kifelé” – a bolygó ismeretlen földrészei és az univerzum irányában –, meg „befelé”, a részecskék és az emberi lélek mélységei irányában: mindkettő a végtelenség formáját mutatja. Az isteni kinyilatkoztatás dokumentumgyűjteménye, a Szentírás – vegyük ezt a példát most – a *Hamlet* születése idején szédítően közel kerül a közbeszédhez, és megtartja ugyan az Időt mélyen visszhangoztató poétikus karakterét, de immár nem a latin, vagy az elzárt eszmei magasságokban hullámzó „régí nyelvek” közvetítésével szólal meg, hanem közvetlenül a magunkén. (Több Shakespeare-értelmező is föltételezi, többen viszont cáfolják, hogy Shakespeare maga is személyesen tagja lett volna annak a tudós társaságnak, amely a King James Version néven ismert, 1611-ben megjelent bibliafordítást megalkotta.)

Hamlet és Horatio Wittenbergből térnek haza Helsingörbe, ennek említését többször is fontosnak tartja Shakespeare. Sőt, ezt a számára kétségtelenül jelentős körülményt, azt a tűzforró pillanatot tehát, amikor a Történelem mintegy személyesen megszólítja az embert, megszületik a saját tettéért, a társadalomért felelős individuum, és ez elől a hívás elől lehetetlen kitérni. A Wittenberg-hatást és Claudius félelmét a szakrális királyság érvényességét megkérdőjelező szellemiségtől Shakespeare még körültekintő részletességgel és éles humorral nyomatékosítja is: Laertes, Hamlet későbbi gyilkosa Párizsba utazik az aranyifjak könnyű életét élni, és ezt Claudius nagyvonalúan jóváhagyja, miközben, ugyanabban a beszédben, Hamletnek gyakorlatilag megtiltja, hogy visszautazzon Wittenbergbe és a tanulmányait folytassa: „Mi célod illeti, / Hogy Wittenbergbe visszamenj tanulni, / Ez óhajtásunk ellen van nagyon: / Tégy is le, kérlek, erről...” Kemény szavak, ráadásul a király kijelentései, egyértelmű parancs tehát, amit Gertrud is tökéletesen megért és nyomatékosít: „*go not to Wittenberg*”.

A *Hamlet* megírása előtt néhány évtizeddel Luther Márton kiszögezi a wittenbergi Minden Szentek templomának ajtajára a reformáció 95 tételét, ami persze könnyen meglehet, hogy legenda, mármint Luther nyilvános performansa, ám a legendák olykor erősebb valóság megteremtésére képesek, mint a leíró történelmi narratívák. A lutheri tételek a bűnbocsátó cédulák vitáját indítják el a maguk útján, és ez a – mára már akár marginálisnak tűnő – teológiai kérdés olyan erős hullámokat vet, hogy a *katholiké*, a létezés egyetemes vallási tapasztalatába vetett európai hit darabokra hullik szét.

Az újkor ikonja, az ifjú Hans Holbein *Halott Krisztusa*, az *in between*-szituáció szorongást és depressziót megjelenítő, bizonytalan rendeltetésű festménye, amelyet a festő alig négy évvel a lutheri performanszot követően alkot meg.

Radikális festmény, amely a Megváltó halálát önmagába zárt emberi eseményként mutatja meg, visszautasítva a legcsekélyebb dekórumot is, amely a közelgő feltámadás reményét tartaná életben a szemlélőben. A hitetlenség nagy festménye, legalábbis Dosztojevszkij szerint, aki a naplójában, majd a *Félkegyel-*



lfj. Hans Holbein: *A halott Krisztus*, olaj, fa, 1521–22, Kunstmuseum Basel (forrás: wikipedia.org)

műben az általa Bazelben látott eredeti festmény elképesztő erejének a hatására írja le a híres mondatot: „Ezt a képet!... Ezt a képet! De hát ennek a képnek a láttára némelyik ember még a hitét is elveszítheti.”

Hamletet egyszerre támadja meg a kora-modernitás nagy projektuma, azaz a személyesen megélt és közvetlen hit lehetősége, valamint a királyi hatalom isteni eredetébe vetett súlyos kétely. Claudiust olyan erős és közvetlen szavakkal írja le mint a királyság gyakorlásához méltatlan embert, hogy az öreg Hamlet erőszakos halála az Isten-halállal és a megújító feltámadás lehetetlenségével válik azonossá: „S egy oly király, kihez e mostani: / Hyperion mellett szatir”.

Hamlet kétségbeesett kételye azonban nem pusztán Claudiusra irányul, hanem bizony a meggyilkolt apa-Isten, a saját apja személyére is. Luther 95 tétele a purgatórium dogmájának a tarthatatlanságát hangsúlyozza (egészen pontosan a Sátán éjszakai magvetésének tartja, amivel a hittételeket megrontotta), hiszen olyan egyházi intézmény önreprezentációját látja benne, amely a hívek mesterségesen fenntartott függőségét biztosítja. Hamlet tehát a Szellemben magában is kénytelen kételkedni, hiszen az öreg Hamlet, azon túl, hogy a purgatóriumban szenved, a saját fia bosszúja révén véli megrövidíttetni saját szenvedéseit, ami semmiképpen sem tekinthető keresztény gondolatnak, sem katolikus, sem protestáns, sem ortodox értelemben.

Az előállt drámai szituáció Hamletet az eszköztelen, önmaga elhívásában nem hívó megváltó szerepébe kényszeríti: a fiúnak az igazságtevés és a helyreállítás tettét kell véghezvinnie egy olyan királyság helyreállításáért, amelynek az etikai rendjében ő maga már nem hisz, legalábbis súlyosan kételkedik.

Köztes-helyzet, a tiszta tragikum és a katarzis ígérete, amely az egész művet egyszerre tartja össze tökéletes egésszé és teszi szilánkossá, mint a jelentős műveket általában. Katarzis azonban nem lehetséges az éppen fennálló „rend” maradéktalan eltörlése nélkül: mindenkinek el kell vesznie, hogy az új politikai-etikai rend kihajthasson a romokon, de leginkább a néző szívében, aki a *Hamletet*, magát az előadást a saját helyzeteként ismeri fel; ha szerencsés.

Am ha a *Halott Krisztust* az újkort határoló ikonnak tekintjük, akkor mit tekinthetnénk a saját, sok tekintetben átmenetinek érzékelt korunk ikonjának?

A *Hamlet* emblemikus képe minden kétséget kizáróan a mindig feketébe öltöztetett, koponyával a kezében monologizáló romantikus hősé. Amikor a szöveg és az előadás dramaturgiáján kezdtem el dolgozni, Hamlet kezében Damien Hirst gyémánt koponyája jelent meg előttem, és ez a vízió mintegy meg is adta számomra a mai *Hamlet* értelmezési lehetőségét.

A 2007-ben megalkotott *For the Love of God* című Hirst-mű nagy vitát kavart, és számos nagyvárosi legenda tárgyává vált. Az évezredekén át a személyiség és/vagy közösség szabad tettének tekintett művészeti alkotás Damien Hirst esetében a befektetés és a nyereséges megtérülés üzleti mintázatát követte, a műtárgy sikere és értéke tehát ebből a nézőpontból közvetlenül a pénz mozgásának a kérdésére szűkíthető le. Hirst koponyája tulajdonképpen a Hamlet nevelésében és felnőtté válásában kitüntetett helyet elfoglaló Yorick-hagyomány végleges kiüresítésének az ikonja is egyszersmind: sem a művészet megújulásának, sem a humánum-eszmény feltámadásának a lehetőségét nem hirdeti, hanem csak a jól megtervezett befektetés megtérülésének radikálisan antimetafizikus bizonyosságát: az új *katholiké*, az egyetlen univerzális komponense, sőt lényege az ember életének a pénz nagyon is szűk horizontú önsokszorozódása. A titkok és a nagy kérdések megszűntek létezni, a „Lenni vagy nem lenni...” soliloquiuma könnyűszerrel helyettesíthető a business plannel és a kommunikáció eszközeinek a totális kontrolljával.

A 21. század Hamletje nem Yorick, hanem Damien Hirst tökéletes fogazatú koponyáját tartja a kezében: a Hirst-koponya eltünteti a személyt és annak emberi történetét, üresnek és értéktelennek tartja a születés és halál között feszülő egyedi és megismételhetetlen Időt, és a minden emberi értéket elfedő profit bálványát helyezi a múzeumok white cube-jába. A profit-istenhez járulunk mindannyian, benne bízunk és hozzá fohászunk, egyedüli reményünk a „hozzáadott érték”.

Ha a kor *Halott Krisztusa* a rajtunk némán nevető gyémánt koponya, úgy a lehetséges előadás környezete tulajdonképpen az emberi test bővületében

élő kortárs kultúra lehetne, amely számára a test maradt az egyetlen eszköz a bennünket elkerülhetetlenül fölemészítő idő és a halál hisztériás visszautasítására. Az emberi test és az idő a lehető legközvetlenebb viszonyban állnak egymással: amennyiben a testen túl nem terjed semmi – az emberi lélek például –, akkor egyedül a test mesterséges fenntartásában, majd pedig a tudomány örökélet-koktélljára kacsintó lefagyasztásában kereshetjük önmagunk megváltásának a lehetőségét. A Hirst-koponya és a rituális gyilkosság áldozatává vált halott Krisztus teste a nyugati kultúra nagy hitetlenség korszákanak egy-egy határköve: a másik ember kizárólag a saját előmenetelem eszköze lehet csupán, hiszen a siker – ami maga is a befektetés nyereséges visszatérése – visszamenőleg mindent igazol. Ennek a mintázatnak a dopping és korunk vallásává és közösségi rítusává vált sport a legközvetlenebb reprezentációja, amely a *fairness* megtévesztően elegáns köntösébe bújtatja a legádázabb harcot az egyetlen első helyért, amely a befektetések megtérülésének egyetlen záloga. Csak a győztes váltja meg önmagát, mindenki



Damien Hirst: *Az Isten szerelmére*, emberi koponya, gyémánt, 2007
(forrás: wikipedia.org)

más elkárhozik. A történelmet a győztesek írják, írja Danilo Kiš a *Holtak enciklopédiája* című regényében, és ebben bízik Claudius is, aki kész elismerni, hogy szennyes eszközökhöz nyúlt, de nem hajlandó föladni azt, amit már megnyert, és ami az első helyezettnek kijár: „My crown, mine own ambition, and my qeen.”

De vajon mi van akkor, ha Ophelia, ez a sötét hatalmi és pénzügyi-uralmi játszmákba a szerelem és a családi szálak révén belekeveredett fiatal nő, rálátva a rothadásra – erős és szédítően pontos shakespeare-i szó! – saját „örületét” egy végső politikai tartalmú performansz bemutatására szánja? Hamlet csak mímeli az örületet, Ophelia viszont saját döntéséből beleáll a küzdelembe, egy lényeges lépéssel Hamlethez képest tovább megy, és karaktere a zavartságot és az elkerülhetetlen felbomlást annak mutatja meg, ami valójában? Vajon hogyan jelenne meg előttünk a Hamlet, ha Ophélie nem öngyilkosságot követne el, hanem Claudius hű kiszolgálói, Rosenkrantz és Guildenstern félelemből likvidálnák? Vajon mivé lesz a *Hamlet*, ha Ophelia nem pusztán áldozat, és örülete nemcsak epizód, hanem bizony kérlelhetetlen ítélet az élvezet és a pénz radikális nihilizmusának a kultúrája felett? Milyen lenne az a *Hamlet*-előadás, amelyben nem csupán Hamlet atyjának őskonzervatív szelleme kísértene, a bosszú és a megtorlás restauratív és üdvözítő erejét hirdelve, hanem Ophelia is mindegyre visszatérne közénk, hogy az üres jólét és narcizmus-bálvány abszurdítását mutassa meg a Lélek élesre metszett, könyörtelen tükrében?

A kérdésre a választ minden bizonnyal egy előadásnak kell megadnia. A színházi előadás nem az előre tudható dolgok megmutatása, hanem a lehetetlen lehetőség színpadra állítása.

András Visky “Go Not to Wittenberg”

The Kolozsvár (Cluj-Napoca) Hungarian State Theatre will present itself by Shakespeare’s *Hamlet* directed by Gábor Tompa at MITEM 8 this spring (the premiere took place in Cluj-Napoca last December). The dramaturge of the production, András

Visky sets forth in this writing the ideas that led him to reinterpret the play prior to the rehearsals. If one approaches this tragedy with a modern eye, the key figure will be Ophelia, who goes much further than Hamlet, who is just mimicking madness: “in view of the rot, she intends her own »madness« to present a final political performance” – passing a sentence by her suicide on the 21st century, the idolisation of the omnipotence of profit, “a culture of the radical nihilism of indulgences and money.”



Jelenetkép a kolozsvári *Hamlet*ből
(fotó: Biró István, forrás: huntheater.ro)



„Én mindig felpakolva jövök meg a romániai fesztiválokról”

Kulcsár Edit dramaturgot Szász Zsolt kérdezi

A Nemzeti Színház 2021. április-májusában készül megrendezni a VIII. MITEM-et. A Szcenárium szerkesztője e találkozó főszervezőjét, Kulcsár Editet kérdezte korábbi hazai és külföldi fesztiválokon szerzett tapasztalatairól, élményeiről. Az interjú során hangsúlyosan kerülnek szóba azok a stratégiák, melyek által egy nemzet a maga színjátszó hagyományát reprezentálni tudja, ami a 2023-ban Magyarországon rendezendő Színházi Olimpia szervezésekor is az egyik központi kérdés lesz.

Sz. Zs.: Éppen Szatmárnémetibe készülsz, ahol a jelenlegi színházépület átadásának a 130. évfordulóját fogják ünnepelni. Ez a szülővárosod, maga az intézmény pedig egyben az anyaszínházad is. Az évfordulót minifesztivállal teszi emlékezetessé a magyar és a román társulat. Lelkesen ajánlottad nekünk a programot. Miért olyan fontos az ottaniaknak és neked ez a rendezvény?

K. E.: Ezt az épületet, melyet 130 éve használ a szatmári színjátszás, nemrég újították fel, korszerűsítették. Romániában nagy dolog, hogy egy magyar színházat sikerült ilyen szépen felújítani. Régóta esedékes volt már, és hosszú évek óta halasztódott. A szatmáriak nagyon jól teszik, hogy nem felejtik el az ünnepeiket, hiszen arra is büszke lehet a város polgársága, hogy a magyar nyelvű nemzeti színjátszás elindulásakor Szatmáron is megtör-



Az 1892-ben átadott színház épülete Szatmárnémetiben, 1907 (forrás: frissujsag.ro)

téntek az első lépések. A 18. század végén, 1790-ben már megfordult nálunk színjátszó társulat és helyet is adtak neki. 1800-as évek első évtizedeiben különböző helyszíneken játszottak a vándortársulatok. De a városnak nem ez a mostani volt az első kőszínháza, hanem az, amelyet 1848. március 20-án, a forradalom lázában avattak föl. A szatmári polgárság tehát 200 éve folyamatosan ambicionálja, hogy színháza legyen. Most egy fiatal társulat működik itt, fiatal vezetővel. Nagyon örülök annak, hogy rangján becsülik a múltat. Büszke vagyok arra



R. Tudoron: *Szegény lányok városa*, Vasile Alecsandri Nemzeti Színház, Iași, r: Radu Afrim (fotó: Julian Ursachi, forrás: adevarul.ro)



Stela Giurgeanu: *Egy tökéletes hullám anatómiája*, Szatmárnémeti Északi Színház román társulata, r: Tudor Dreve (fotó: Süveg Károly, forrás: teatruledenord.ro)

is, hogy amikor most megünneplik ezt az évfordulót, a színház aktív jelenkori kapcsolataira építenek. Ez egy párnapos rendezvény, január 14-étől 17-éig tart, és azért hívták a nyitónapra a Nemzeti Színházat vendégszerepelni, mert 130 évvel ezelőtt is a Nemzeti színművészei léptek fel az akkori díszelőadáson. A négy nap programja viszont azt tükrözi, hogy ők most itt egy nagyon erős román színházi kultúra részeként működnek. Például a második napra egy olyan előadást hívtak meg – nevezetesen Radu Afrim jászvárosi rendezését (Radu Tudoron: *Szegény lányok városa*) –, mely esélyes az ideai román kritikai díjakra. De bemutatják saját büszkeségüket is, a helyi román társulat egyik előadását (Stela Giurgeanu: *Egy tökéletes hullám anatómiája*, rendező: Tudor Dreve), mivel velük közösen szervezték meg ezt a rendezvényt. Ez azt példázza, hogy végre, a rendszerváltást követő 30 év során eljutottunk oda, hogy ez a közös épületben otthonra lelt román és magyar társulat teljes partnerségben, egyenlő jogokkal, szakmai-

lag egymásra kíváncsian működik együtt, és hogy ez nem egy felülről irányított dolog, hanem teljesen természetes valóság. A román társulatnak is egy olyan szatmári születésű, fiatal igazgatója van, akinek ugyancsak fontosak a gyökök. Méltán lehetünk büszkék arra, hogy a diktatúra korszaka után, az alávett helyzetből mára a szatmári színház egy magas szakmai szinten működő műhely-

lyé vált, mindenfajta elhatárolódás nélkül. Ebben a rendezvényben szimbolikusan benne van tehát a hagyománytisztelet, de benne van a lüktető mai valóság és a színház élő kapcsolatrendszere is. Jól esik látni, hogy ilyen szellemben rakták össze ezt az ünnepet.

– *Mi is kaptunk egy meghívót, és örömmel láttam, hogy bábos bemutatójuk is lesz. Amikor itt volt a magyar társulat művészeti vezetője, Bessenyei Gedő István, lelkesen beszélt arról, hogy milyen fontosak a gyermekeknek szóló előadások. A színházon belül van román nyelvű bábszínház is?*

– Úgy tudom, hogy esetenként vannak román nyelvű bábelőadások is. Ezt a folyamatot magyar részről egy lelkes dramaturghallgató, Horváth Regina és a mögötte álló civil szervezet indította el. Eredetileg ez egy ambiciózus civil kezdeményezés volt, ami valamelyest a képzést is helyettesítette. Először, ha jól tudom, Kovács Ildikó, a nagy bábos szaktekintély jött el hozzájuk, aki egy igen szép elő-

adást rendezett. Aztán ez a vállalkozás egy komoly társulattá nőtte ki magát, ahová most már Magyarországról is kiváló bábos szakemberek járnak, tehát az évek során egy számon tartott bábtagozat jött létre ebben a színházban. Úgy tudom, hogy román bábelőadások csak időnként, alkalomadtán vannak. Ezt megelőzően is mindkét társulat feladatának tekintette, hogy legyen gyermekelőadás a nagyszínpadon, sokszor oly módon gazdagítva a kínálatot, hogy más társulatoktól hívtak vendégjátékokat. Szatmár ugyanis egy iskolaváros, nagyon erős magyar közép-



G. Szász Ilona: *Tótágas avagy bolond mesék*, Harag György Társulat, Brighella Bábtagozat, Szatmárnémeti, r: Bartal Kiss Rita (forrás: hatarontuliszin hazak.hu)

iskolái vannak, igen sok diákkal, de a román középiskolák is erősek, még ha a felsőoktatás nem is jelentős a városban. Ezek az iskolák viszont arra nevelik a diákokat, hogy színházba járjanak, ami már az én gyerekkoromban is jellemző volt.

– *Találkoztál bábszínházzal is?*

– Bábelőadással nem, de nekünk való előadásokat akkor is tartott a szatmári színház. Ifjúsági és gyermekelőadást a prózai társulat készített, és volt bérletre is lehetőség. Nagyjából tízéves korunktól fogva jártunk a színházba rendszeresen, évente legalább háromszor az egész iskola szervezett színházlátogatást. Így aztán mindig is nagy igény volt a színházra.

– *A rendszerváltozás előtt Magyarországon egy központosított szisztéma működött: az Állami Bábszínháznak két társulata volt: az egyik Budapesten működött, a másik a vidéket járta. A rendszerváltáskor az volt a kérdés, hogy az új hivatásos társulatok a vidéki kőszínházak tagozataként működjenek-e vagy önállóak legyenek. Ez*

utóbbi gyakorlat valósult meg végül. Nem tudom eldönteni, hogy ez jó-e vagy sem, de azt érzékelem, hogy a romániai magyar társulatok programszerűen hoznak létre maguk mellett, a társulat részeként bábszínházi tagozatokat.

– Valóban több nagyvárosban ez a modell alakult ki. Kolozsváron és Marosvásárhelyen nagyon karakteres önálló bábszínházak működnek. Ők turnéikkal a környékükön kielégítik a keresletet, nem véletlen, hogy a tagozatépítés igénye az elmúlt harminc évben leginkább Nagyváradon és Szatmáron született meg. Sepsiszentgyörgyön is régebben működik hasonló modell, de egyesületi formában, mely ugyancsak egy civil kezdeményezésből nőtt ki magát. Akkor van erre esély, amikor valakinek elég energiája lesz arra, hogy felépítsen egy bábszínházat.



Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*, Harag György Társulat, Szatmárnémeti, r: Sardar Tagirovsky (fotó: Czinzel László, forrás: marol.ro)

Zömében ott születtek meg így módon az új bábtagozatok vagy társulatok, ahová nem jutottak el a régebbi bábszínházak.

– Lesz még egy jelentős előadás ebben a négy napban, ez pedig Vörösmarty Csongor és Tündéje. Nagy kérdés mindig, hogy ezt milyen korosztálynak játsszuk.

– Nagyon jó a kérdés. Nem láttam még Sardar Tagirovsky rendezését, de úgy tudom, hogy nagyon szereti a szatmári közönség. Nem gondolom gyerekelőadásnak, szerintem ez egy ifjúságnak szóló darab.

Én tizennégy éves kortól ajánlanám, bár néha ennél fiatalabbak is jól fogadják. Az viszont biztos, hogy a színház sugallatára tűzték műsorra.

– A művészeti vezető, Bessenyei Gedő István dramaturgként is részt vett ebben a munkában. Beszél arról, hogy élete egyik legnagyobb befektetése a Vörösmarty-szöveggel való munka volt, hozzá téve, hogy ez nagyon is megérte. Annak a formanyelvvél való kísérletezésnek, amit Szatmárnémetiben látunk, öszerinte ez egy nagyon fontos állomása volt. A legutóbbi MITEM-en vendég szerepelt a Tagirovsky rendezte Raszputyin is, melyet a magyarországi közönség először láthatott. Bessenyei Gedő István arról is beszélt, mennyire fontos volt nekik az itteni megjelenés, amit nagyon nehéz volt összehozni a pandémia miatt. Minden energiájukat latba kellett vetniük, hogy eljöhessenek. Te miből merítettél erőt a MITEM megszervezéséhez a bizonytalan feltételek mellett? Megítélésem szerint ez a találkozó legalább olyan jó volt, mint a korábbiak, bár a sajtóvisszhangja mintha visszafogottabb lett volna. Hogyan látod mindezt?

– Kétszer terveztük újra a fesztivált, hiszen 2020 áprilisában lett volna eredetileg, a bezárások miatt azonban rögtön átterveztük őszre, de aztán ez sem valósulhatott meg. Egy év múlva is ugyanerre az áttervezésre kényszerültünk. Persze mindenkivel kapcsolatban maradtunk, kivéve azt a pár színházat, amelyik más

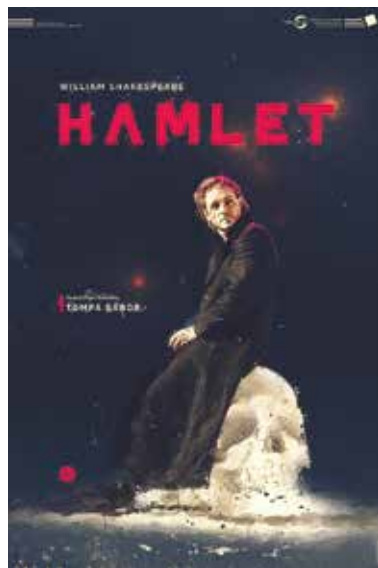
okból mondta le a meghívást. Ezt a szeptember végi időszakot szerintem jól választottuk ki: egy felszabadult nyár után és a még nem elszabadult negyedik hullám előtt voltunk. Annyira jól sikerült betervezni, hogy egyből minden társulat el tudott jönni, nem voltak megbetegedések miatti komoly gondok. Annak ellenére, hogy szigorú szabályokat hoztunk, hiszen arra kértünk mindenkit, hogy negatív teszttel induljanak el. Két előadás a végén fennakadt ugyan a teszteléskor, de őket is vendégül tudtuk látni nem sokkal később. Annak ellenére, hogy minden a helyén volt, és csaknem minden tervünk megvalósult, a program nem teljesen az volt, mint amit 2020-ban eredetileg terveztünk, úgy harminc százalékban új elemek is kerültek bele. Ennek nemcsak a lemondás volt az oka, hanem például az is, hogy otthon nem tudták műsoron tartani az általunk meghívott előadást. A nyári hónapok, amikor a végső egyeztetések folytak, nagyon nehezek voltak. Akadt olyan partnerünk is, amelyik kijelentette, hogy meg sem mozdul már ebben az évben. De az, hogy ugyanolyan színvonalon tudtunk maradni, mint az előzőekben, annak is köszönhető, hogy ez már a hetedik fesztivál volt, tehát egy folyamat volt már mögöttünk. Egyik MITEM-től a másikig ápoljuk a meglévő kapcsolatainkat, persze mindig létrejönnek újabbak is. Úgy érzem, hogy ez a kapcsolatrendszer évről évre nagyon organikusán fejlődik. És bár a legutóbbi találkozó egyeztetései hektikusabbak voltak az előzőekénél, a tapasztalat és a már megszerzett rutin segített megoldani a váratlan helyzeteket.

– Ez a sok áttervezés, gondolom, a szükséges kommunikációt is megsokszorozta. Kiderült-e, hogyan borította meg a nemzetközi fesztiválvilágot a pandémia?

– Voltak, akik már rögtön, 2020-ban meglátták a lehetőséget az online formákban. Ilyen volt a szebeni fesztivál, amely 2020 júniusában lett volna soron. Ők a pandémia miatt már márciusban elkezdtek az



A 2020-as szebeni (online) fesztivál, a F.I.T.S. hirdetőménye (forrás: flamencoagency.com)



W. Shakespeare: *Hamlet*, Állami Magyar Színház, Kolozsvár, 2021, r: Tompa Gábor (forrás: huntheater.ro)

átállást, és meg is valósították a nagyon igényes online fesztiváljukat. Nyilván hogy szerepeltek ebben korábbi előadások is, de jelentős új produkciók felvételeit is elérhetővé tették. És minden szakmai program, beszélgetés szerepelt a kínálatukban, ahogyan korábban is. Példaértékű volt, ahogyan ráéreztek erre a lehetőségre, és ezután a legtöbb fesztivál a környékünkön követte őket. Online rendezték meg például a kolozsvári Interferenciák fesztivált, de a román színházi szakma a saját országos fesztiválját is az online térbe helyezte.

– *A következő MITEM-en a Tompa Gábor rendezte Hamlet ígérkezik az egyik csúcspontnak. Ezt múlt decemberben te egy showcase-en láttad. Magyarországon ez a gyakorlat még nem bejáratott, nem olyan rendszerszerű, mint Romániában.*

– Igen, ez ott egy bevett gyakorlat, nem feltétlenül évente, de nagyon sok színház él vele. Főleg ha összegyűlt egy olyan sorozat, melyet szívesen megmutatnának a szakmai közönségnek. Nem feltétlenül csak külföldieknek, de akár országon belül is. Meghívják kritikusokat, partnereket, és felkínálják a „reprezentatív mintát” az előadásaikból. Nagy távolságok vannak Romániában, és amikor egy országos fesztiválra válogatnak a kritikusok, akkor ez jelentősen megkönnyíti a munkájukat. Az Uniter-díjak esetében úgy működik a rendszer, hogy megbíznak két-három kritikust, hogy jelöljék meg minden kategóriában a szerintük három legjobbat, és a színházi szakmákat képviselő zsűri ezek közül választ.

– *A hazai kritikusszakma arra panaszkodik, hogy pénz híján nem jutnak el a vidéki bemutatókra. Ezek szerint több olyan rendezvény van Romániában, amelyik erre a problémára kínál megoldást?*

– Igen. A vidéki színházak is saját fesztiválokat rendeznek, többnyire saját arculattal, nemzetközi kitekintéssel. Nem is tudok olyan várost, ahol ilyen ne lenne.

– *Azt látom, hogy a szakmai programok igen gazdagok egy-egy ilyen fesztiválon, szemináriumok, különböző tematikus rendezvények is vannak.*



*Az ember tragédiája,
Koinónia, 2021*

– Felolvasószínházakon mutatkozik be a kortárs dráma, külföldi drámafordítások jelennek meg. Nagyon gazdag a színházi szakkönyvkiadás is, mindig van mit bemutatni egy-egy kísérőrendezvényen. Én mindig felpakolva jövök meg a fesztiválokról, és nagyon sok mindenről román közvetítéssel tájékozodom a világszínházi folyamatokat illetően, rengeteg szakmai információt kapok a román kollégáktól.

– *A legutóbbi MITEM-en szerepelt a temesvári színház Az ember tragédiájával, amiről egy nagyon reprezentatív kötetet is megjelentettek három nyelven. Munkanapló, komoly elemzés is helyet kapott benne,*

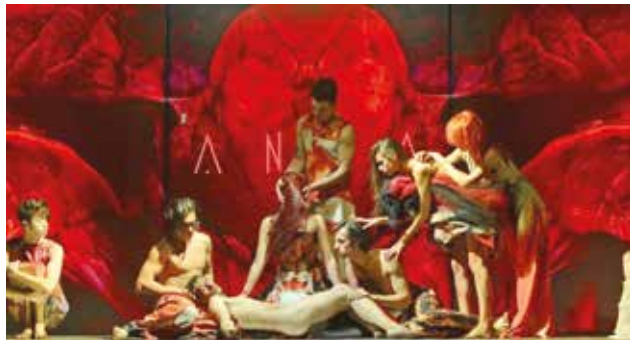
gazdag képanyagot tartalmaz, sőt a rendező rajzai is belekerültek. Ez egyedi eset, vagy van példa ilyesmire más produkciók esetében is?

– Rengeteg ilyen példa van. Nagyon örülök, hogy végre a Silviu Purcăretéről szóló albumok, könyvek sorát is gyarapítják. Ő maga elég szerény, és nem igazán ambicionálja az ilyesmit, de látom, hogy a pandémia alatt újra kiszabadult belőle a képzőművész, ideje is volt rá; mert ő fiatal korában ezzel foglalkozott, és örülök, hogy most megmutatták ezt az oldalát is. Több más román rendezőről is készülnek hasonló albumok, például Andrei Șerbannak is több kiadványt szenteltek. S ha megnézzük a kolozsvári színházhoz kapcsolódó könyvkiadást, ott is találunk hasonlóan értékes köteteket, de más színházaknál sincs ez másképp. A magyar színház vezetőjéhez, Tompa Gáborhoz hasonlóan a kolozsvári román színház igazgatója, Mihai Măniuțiu is író-költő, mindketten értékes írásokkal is szoktak jelentkezni; amellett, hogy színházi emberek, alkotóművészek, publikálnak szépirodalmat (verset, regényt), tanulmányokat és esszéket is. Ha ilyen emberek vezetnek egy színházat, akkor természetesen könyvkiadás is kapcsolódni fog a tevékenységükhöz.

– *Visszatérve a Tragédiára, nagyon izgalmas együttállás, amikor egy magyar nemzeti klasszikust visz színre egy nemzetközileg is elismert román rendező. Egy ilyen párbeszéd hozhat és hozott is új szempontokat, ahogy erről a dramaturg, Visky András beszámolt. Sőt esetleg alkalmat adhat arra is, hogy ez a mű fölkerüljön a világ színházadára. Madách nekünk rendkívül fontos, már csak a közelgő évforduló okán is. Romániában milyen a színházak viszonya a nagy nemzeti szerzőkhöz?*

– Nagyon komoly érdeklődés övezi a nemzeti klasszikusokat, a legjobb rendezők foglalkoznak velük. Az a jellemző, hogy a nemzeti értékekhez nagyon erős kortárs koncepcióval és izgalmas, mai színházi nyelvvel közelítenek. Az egyik ilyen alkotó, aki koncepciózusan fordul a nemzeti klasszikus drámákhoz és szövegekhez, Alexandru Dabija, akinek egy Caragiale-rendezését korábban láthattuk nálunk is, az első MITEM-en. Ő sorra rendezi a klasszikus szerzőket, friss szemmel tekintve rájuk. Vagy ott van a másik, avantgárd színházi ízlésű alkotó, Radu Afrim, aki a bukaresti Nemzeti Színházban klasszikusokat is rendez. Például Caragiale egyetlen tragédiáját vitte színre 2012-ben, a *Megtorlást* (Năpasta), amelyből mai közegbe átemelve alkotott meg egy nagyon erős előadást. Egyszóval nem ritka, hogy nagyon karakteres kortárs rendezők nyúlnak hozzá ezekhez a nemzeti alapművekhez.

– *Tehát Romániában túl vannak azon a gumicsonton, hogy úgymond az „eredeti” mű hűségese színpadra állítása-e a követendő, vagy egy aktív olvasatot feltételező szokatlan interpretáció.*



I. L. Caragiale: *Megtorlás*, Nemzeti Színház, Bukarest, 2012, r: Radu Afrim (forrás: catchy.ro)

– A túllépés ezen a szembeállításán náluk már a hatvanas években megtörtént. Ez volt a legfontosabb vívmánya az akkori színházi forradalomnak, melyet tulajdonképpen Liviu Ciulei, egy díszlettervezőből lett rendező indított el azzal, hogy a színházi teret akarta megreformálni. Ő kezdeményezte az akkori emlékezetes teatralitás-vitát a látvány, a scenika felől közelítve meg a kérdést.

– *Az elmúlt harminc évben Románia jól menedzselt színháza révén vívott ki előkelő helyet Európa kulturális térképén. Ez a siker a kulturális elit frankofóniáján túl talán annak is köszönhető, hogy nagyon sok román művész emigrációban futotta ki a formáját. Véleményed szerint mi kellene ahhoz, hogy a 2023-as Színházi Olimpia Magyarország számára is hasonló, hosszú távú szellemi haszonnal járjon?*

– Mindig irigykedve nézem, ahogyan a román színházi szakma a maga nemzetköziségét kezeli, működteti a saját szülőttei által. Az ma már történelem, hogy Romániából nagyon fiatalon emigrált külföldre sok tehetséges színházi ember, akiknek köszönhető a román színház mostani nemzetközi tekintélye. A diktatúrából elüldözött rendezők nagy karriert futottak be nyugaton, és valóban ezzel is összefügg, hogy a rendszerváltás után ki tudtak építeni kapcsolatokat a fiatalabb nemzedékek számára is. Nálunk ez nem így volt, s a világ azóta is sokat változott. Úgy gondolom, hogy a színházi olimpia ebben robbanásszerű pozitív fordulatot hozhat. Azért is, mert nemcsak egy elszigetelt, Budapestre lokalizált fesztivált képzelünk el, hanem szeretnénk megmozgatni az egész országot. Minden magyar színháznak adva lesz a lehetőség, hogy kitalálja, megálmodja, milyen kapcsolatokat szeretne kiépíteni, ami szerintem nagyon nagy dolog. Ha csak egy töredéke is hagyományra válik mindannak, amire ez az olimpia esélyt ad, akkor már elégedettek lehetünk. A döntéshozókat és a támogatókat is érdemes meggyőzni, hogy be kell fektetni ezeket a külföldi kapcsolatokba. Azt remélem, hogy egy másfajta gondolkodású, mozgékonyabb generáció fog szóhoz jutni, amely számára már természetes a nemzetközi térben való szabad mozgás, meg az, hogy ne csak itthon, máshol is tanuljanak. A mostani fiatalokban van erre fogékonyság. És ők már könnyebben fogják tudni tovább is működtetni ezeket a kapcsolatokat.

– *Tavaly ősztől tanítasz a Színművészeti Egyetemen, dramaturg osztályban. Úgy tudom, ők látták a VII. MITEM előadásait. Nyilván beszéltek a látottakról, esetleg elemezték is a produkciónkat.*

– Ez egy csupa érdeklődő diákból álló, öt fős kis csapat, akik elsőévesként mindjárt egy MITEM-en vehettek részt. Jószerint még el sem kezdődtek a tanórák, amikor megkapták ezt az élményt, és utána részletesen meg is beszéltünk minden egyes darabot. Nagyon kíváncsi voltam a benyomásaikra. Az derült ki, hogy nemcsak kritikusak, de elmélyülten tudnak figyelni is. Nem szeretik a felületes megoldásokat, miközben nagyon jól fogadják az új megközelítéseket. Nagyon szerették például a temesváriak *Tragédiáját*, felfedezték benne azt a dramaturgiai mechanizmust, amivel aztán együtt tudtak menni.

– *Mik voltak még ezen kívül a kedvencek?*

– Például Mezei Kinga Pilinszky-évfordulóra készült előadása, az *Éjféli*.

– Tehát vonzódnak az animált színpadi térben megszólaltatott költői szövegekhez.

– Igen. Szerették ezt a több dimenziós színházat. De a *Raszputyin* atmoszférája, a darab színpadra állításának a módja is elvarázsolta őket. Részletesen megbeszéltük a Wilson-rendezte *Oidipuszt*, amivel először nem tudtak teljesen megbarátkozni. De ahogy egy kicsit mélyebben elemeztük, ezt is elfogadták és nagyra értékelték. Első látásra azért egy kicsit távolságtartóbbak voltak ezzel a típusú színházzal szemben.

– Itt a nagy kérdés az, hogy a dráma és/vagy színház, illetve a teatralitás és/vagy performativitás közkeletű mai fogalomrendszerében hogyan tájékoznak a diákok.

– Azt vettem észre, hogy komolyan veszik az írott drámát, s igazából nem szeretik, ha felületesen nyúlnak egy darabhoz, vagy ha csak egy bizonyos szeletét akarják megjeleníteni, de azt sem, ha nagyon átalakítják.

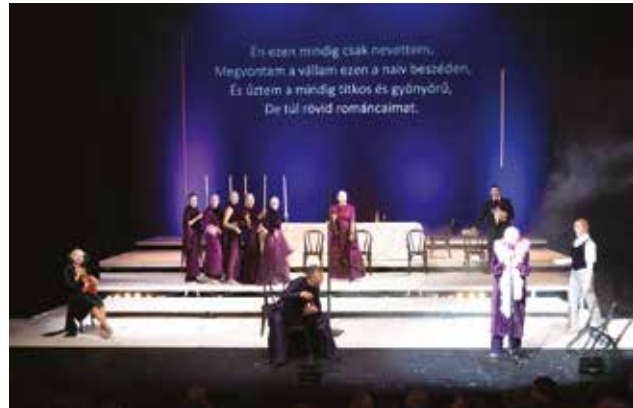
– A szövegírással hogy állnak? Azt gondolom, ez a készség követelmény nálatok.

– Nem feltétlenül kell drámát írnia annak, aki dramaturgnak készül. De ebből az öt fős csapatból többen is létrehoznak előadásokat. Biztatom is erre őket, mert nagyon fontosnak tartom, hogy legyenek saját álmaik, és már most szerezzenek gyakorlatot, mert az nem tanítható.

Lejegyezte: Ungvári Judit



Éjféli (Pilinszky János művei alapján), Kreatív Műhely, Magyarkanizsa, r: Mezei Kinga (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)



Szócs Géza: *Raszputyin*, Harag György Társulat, Szatmárnémeti, r: Sardar Tagirovsky (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)

“I Always Return Fully Packed From Festivals in Romania.”

Dramaturge Edit Kulcsár Is Asked by Zsolt Szász

The National Theatre in Budapest is preparing for MITEM 8 in April and May 2022. The editor of *Szcenárium* asks the main organizer of Madách International Theatre Meeting, Edit Kulcsár, about her experience with previous Hungarian and cross-border festivals. The elements for the global success of Romanian theatre and the challenges facing the new generation of Hungarian artists are discussed during the interview. The questions and answers focus above all on the effective strategies by which a nation can represent its own acting tradition, which will be one of the central issues during the preparation for the Theatre Olympics to be held in Hungary in 2023.



GULYÁS ZSÓFIA

A Teatro Potlach színésztréningje

2. rész¹

Partitúra létrehozása

A partitúra – vagy ahogy gyakran a Teatro Potlach színészei hívják a tréning során: „catena” – azaz sorozat, láncolat, egymás mellé illesztett, összefűzött egységek összessége – az egyes gyakorlatok egymás után történő, meghatározott sorrendben való rögzítése. Az Odin Teatret tréningjét kommentálva a következőket mondja Eugenio Barba egy 1972-ben készült, az Odin Teatret akkori tréningjét bemutató filmben:

„A fiatal az egyik idősebb vezetésével elsajátít egy bizonyos gyakorlatsort, [...] Először az egyes gyakorlatokat teszi precízen a magáévá. Ha már magáévá tette és abszolút módon uralja őket, ezek elkezdnek egymáshoz kapcsolódni, összeolvadni, majdnem hogy két, három, négy gyakorlatból álló hullámmá alakulnak, és ismétlődnek különböző ritmusban, vagyis megállás nélkül, változó gyorsasággal és intenzitással [...] El lehet kezdeni velük teljesen szabadon dolgozni, saját ritmus szerint.”²

Először a kiválasztott gyakorlatokat egyszerűen egymás után kezdi ismételni a színész. (A gyakorlatok kiválasztása történhet bizonyos kritériumok alapján, például a pedagógus-színész kijelölheti, milyen típusú gyakorlatokat használjon föl a tanuló, de az is előfordul, hogy mindenféle kritérium nélkül, a tréningben elsajátított bármilyen gyakorlatot felhasználhat.)³ Majd az ismétlések során kü-

¹ Az első rész a *Szcenárium* 2021. novemberi–decemberi számában jelent meg (85–100.)

² Eugenio Barba: *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*. Edizioni di Pagina, Bari, 2014. 65. (Saját fordításom.) Eugenio Barba idézett megjegyzése a Torgeir Wethal és Jens Christensen által bemutatott akrobatikus gyakorlatokhoz kapcsolódik.

³ Egy partitúra létrehozásának az is lehetséges módja, melyre sokszor kerül sor a Teatro Potlach szemináriumai során, hogy az egyes elemek, amelyekből a partitúra összeáll, könyvekből kivett képek, szobrok, képzőművészeti alkotásokban megjelenített figu-

lönös hangsúlyt kezd fektetni az egyes gyakorlatok kapcsolódási pontjaira, vagyis arra, hogy az egyik gyakorlat vége hogyan kapcsolódik a következő elejéhez. Igen fontos e kapcsolódási pontokkal való foglalkozás. Az egyik gyakorlat vége a másik gyakorlat elejévé kell hogy váljon. Ehhez az szükséges, hogy a gyakorlatokat külön-külön is újra és újra elismételjék. A partitúra rögzüléséhez s annak precíz és mindig egyforma kivitelezéséhez a tanulónak valamennyit folyamatosan el kell ismételnie elejétől a végéig, az utolsó elem után az elsővel újra kezdve. Ha a partitúra rögzült, akkor kezdődhet meg vele az igazi munka. Elkezdheti az ismétlést – az első időkben mindig a színész-pedagógus utasításai szerint, majd később saját maga döntései alapján – különböző ritmusban, a gyors, nagyon gyors illetve lassú és nagyon lassú tempó váltogatásával; extrovertáltan (nyitottan) vagy introvertáltan (zártan), apró vagy felnagyított mozdulatokkal, keményen vagy lágyan, erősen vagy gyengén stb.⁴ A lassúnak és a gyorsnak is számtalan fokozata lehet. Lényeges a nagyon lassú, a „rallentatore” elsajátítása. Ilyenkor a színész úgy mozog, mint egy lassított felvételen, de ekkor is oda kell figyelnie partitúrájának precíz végrehajtására és arra, hogy megőrizze a folyamatosságot. A kis és a nagy mozdulatok kontrasztja is a végletekig fokozható.

A színész idővel elsajátítja az abszorpció képességét: partitúráját oly mértékben tudja redukálni, hogy az kívülről szinte már nem is érzékelhető. Az abszorpció igen fontos gyakorlat, a színész az egyes fokozatok elsajátítása után idővel jut el a teljes abszorpció megtanulásáig, melynek során fontos, hogy az impulzusokat mindvégig megtartsa. A cselekvés abszorpciójából fakadó energiára példa a nő színész, aki azokat a mozdulatokat, melyeket mesterétől megtanult, idővel leszűkíti. „Ha a színpadi viselkedés általános értelmében, bármely pici cselekvés-

rak pózainak a másolatai. Erre emlékeztet Eugenio Barba leírása arról, hogy Natsu Nakajima butoh táncos hogyan építette fel partitúráját és improvizációját: „Először kiválaszt néhány képet, és mindegyikhez egy-egy testtartást, figurát rendel táncában. Így testébe vésődött mozdulatlan pózok sorát készíti elő. Majd egymás mellé illeszti az egyes testtartásokat, és egyiktől a másikig halad megszakítás nélkül. Pontos mozgásrajzolatot hoz létre. Ugyanazt a szekvenciát úgy ismétli, mintha három különböző ellenállásba ütközne, melyeket három különböző típusú energiával lehet legyőzni: mintha szilárd és folyékony halmazállapotú térben, illetve levegőben mozogna. Tehát néhány testtartásból kiindulva képek univerzumát, koreográfiáját építi föl. Natasa bemutatóját figyelve egészen addig a pillanatig szigorú kombinációs munkának lehettünk tanúi, melyet a pontosság és minden egyes töredék felismerhetősége jellemzett. Ám most, amikor a színésznő a mozgásrajz sorrendjének megváltoztatása nélkül újra végighalad az összeállított részleteken, mindannyiunknak, akik tanúi voltunk az előbbi hosszú és hideg anatómiának, az a benyomásunk, mintha Natsu rögtönözne táncát.” Lásd: Eugenio Barba: *Papírkenu. Bevezetés a színházi antropológiába*. Ford: Andó Gabriella, Demcsák Katalin. Kijárat Kiadó, Budapest, 2001. 93.

⁴ Ugyanaz a mozdulatrajz más és más energia-hőmérsékletet nyer az ellenállás különböző típusain haladva keresztül: kőből, folyadékból, levegőből felépülő térben végzett mozgás a butoh táncos számára, míg formálás, hullámozás, repülés, kisugárzás Michail Csehov gyakorlataiban. Lásd: Eugenio Barba: *Papírkenu*, 93–99.

ben, a mozgás korlátozottabb, mint az érzelem vagy a mozgás mögött álló mentális nyom, ez az érzelem vagy nyom válik Lényeggé, a testi mozgás pedig a lényeg megnyilvánulásává, és így fogja megindítani nézők érdeklődését.” – írja Zeami, a nó nagy mestere.⁵ Pina Baush előadásaiiban többször is „mozdulatlanságba” merevítette táncosait, gyakran bizonygatta, mennyire fontos a táncos számára, hogy ülve is tudjon táncolni, látszólag mozdulatlanul egy széken, úgy, hogy inkább testében táncoljon, mintsem testével. (72) Pino Di Buduo is gyakran elmondja, mennyire fontos, hogy a színész egy helyben állva vagy akár egy széken ülve is végig tudjon csinálni egy partitúrát vagy akár egy előadást is.

A színész elsajátítja a „sats” technikáját is, mely – ahogy Eugenio Barba definiálja – az energia „mozgó mozdulatlanság” formájában történő fölfüggesztése. (73) (Erre az állapotra a Teatro Potlachban is a Színházi Antropológiából vett „sats” kifejezés a használatos.) „A színész abban a pillanatban, abban a villanásnyi időben tudja megtapasztalni saját energiáját, ami megelőzi a cselekvést, amikor minden szükséges erő készen áll már arra, hogy felszabaduljon a térben, de még felfüggesztve, marokban tartva vár.” – fogalmazza meg Eugenio Barba. (73–74) A sats az a pillanat, amikor már eldöntöttük, hogy cselekszünk, egy olyan izomrendszeri, idegi, mentális készültség ez, mely már konkrét célra irányul. (74) Mejerhold a *predigra*, „előjáték” kifejezést használja erre: „Az előjáték épp olyan, mint egy ugródeszka. Olyan feszült pillanat, ami a színészi játékban oldódik fel.” (74) De a satsra utal Mejerhold munkanyelvének másik gyakori kifejezése is, az *otkaz*, a „visszautasítás”: „Az *otkaz* elve azoknak a pillanatoknak a pontos meghatározását foglalja magába, amelyekben az egyik mozgás befejeződik és egy másik elkezdődik. Egy *stop* és egy *go* ugyanabban a pillanatban. Az *otkaz* szigorú cezúra, ami felfüggeszti az előző mozdulatot és előkészíti a következőt.” (74) Grotowski előmozdulatnak hívja, melyet így jellemez: „különböző szinteken valósulhat meg, mint egyfajta csend a mozgás előtt. Csend, amit feszültség tölt meg, vagy ami úgy jelenhet meg, mint a tett megállítása egy adott pillanatban.” (75) Decroux „mozgó mozdulatlanság”-nak hívja: „Mozgó mozdulatlanság; a víz nyomása, amit a gátra fejt ki; a légy, amit megállított az ablaküveg, és kénytelen egy helyben repülni; a ferde torony dőlése, ami dől is és szilárdan is tartja magát. Aztán ahogyan az új célzás előtt meghajlik és megfeszül, az ember újra kirobban.” (75) Bali szigetén a satsra a *tangkis* kifejezést használják, amely a performatív technika négy összetevőjének az egyike. *Tangkis* azt jelenti, hogy átmenet, váltás egyik helyzetből, irányból egy másikba, átmenet egyik szintről egy másikra. (77) A pekingi operában a kitágított satsoknak a technikai alapját így fogalmazta meg az ISTA egyik ülése során az egyik pekingi opera mester: „*Movement stop, inside no stop.*” (77) A nó táncban pedig minden mozdulat akkor reked meg, amikor az izmok feszült állapotban vannak. A színész az

⁵ Eugenio Barba: *Papírkenu*, 73. A zárójelben megadott további oldalszámok ugyanerre a kiadványra vonatkoznak.

állás és a helyváltoztatás technikája által tanulja meg a nem-mozgás technikáját. Úgy tartják, hogy a cselekvés ideje a nyugalom idejének a kedvéért létezik. (77–78) Sztanyiszlavszij – arra utalva, hogy nem érte el a *sats* állapotát – az mondta egyszer egy színésznek: „Nem a helyes ritmusban áll!” (78)

A Színházi Antropológiában a „partitúra” vagy „mozdulatrajz” a színész munkájának meghatározó eleme: „A »rajz« kifejezés [...] a színész munkájának egyik központi jelentőségű problémájára vonatkozik: a cselekvések pontos partitúrájának vagy *mintázatának* megalkotására, amellyel a színész azokat a gátakat és a szintkülönbségeket alakítja ki, amelyekben keresztül kell áramoltatnia az energiáit, hogy a természetes *biost* színpadi *biosszá* alakítsa, és láthatóvá tegye.” (72) A partitúra tehát a színész *bios*ához vezető út lényeges komponense:

„Hogy átalakíthassa saját energiáját, a színésznek kézzelfogható, látható, hallható formákban kell elképzelnie, ábrázolnia kell, skálára kell bontania, vizszatartania, cselekvő mozdulatlanúságba kell fölfüggesztenie, különböző intenzitással és gyorsasággal kell keresztül vezetnie a mozdulatok rajzolatán, mintha egy szlalom pályán menne végig.

Megállapíthatjuk tehát, hogy az, amit mi »energiának« nevezünk, valójában *energiaugrások sora*. A cselekvés elnyelésének elve, a *sats*, az a képesség, hogy megkomponáljuk a két hőmérséklet (Animus és Anima, *keras és manis...*) közötti átmenetet, olyan különféle fortélyok, amelyekkel azokat az energiaugrásokat hozhatjuk létre és ellenőrizhetjük, amelyek a színészi *bios*nak adnak életet. Ezek az ugrások egy sor olyan részleten végrehajtott változások, amelyeket – miután tudatosan sorba állították, megkomponálták – a különböző munkanyelvek »fizikai cselekvésnek«, »mozdulatrajzoknak«, »partitúrának«, »kata«-nak neveznek.

Nem lényeges, hogy a színész hogyan nevezi meg mindezt. Hogy tudományos metaforákat vagy költői képeket használ-e, hogy a megnevezésben egy adott hagyomány előírásait követi-e vagy személyes gondolkodásmódjára támaszkodik. Az a fontos, hogy a tanulás gyakorlata során és gondolkodásának tapasztalatában a színész tudja, hogyan osszon fel részeire és hogyan építsen fel egy olyan pontos utat, ami lehetővé teszi az energia számára, hogy *ugorjon*.⁶

Partitúra és vokális tréning összekapcsolása

A fizikai partitúra összekapcsolása egy szöveggel vagy énekkel fontos része a színész tréningjének és fontos szerepe van az előadások létrejöttében. Ennek számtalan módja lehetséges. A szöveget hozzáilleszthetjük egy már meglévő fizikai partitúrához. Ezt különböző fázisokban gyakorolhatjuk: először megtarthatjuk fizikai partitúránk eredeti akcióit, majd ezeket fokozatosan lekcisinyíthetjük, akár a teljes abszorpcióig. Egy másik módja a szöveg és a fizikai partitúra összekapcsolásának, amikor a fizikai akciók illetve jelek magából a szövegből kiindul-

⁶ Uo. 92.

va, mintegy a szöveg fizikai jelekké történő átalakítása során jönnek létre. Az így kialakuló partitúra felhasználható nemcsak az eredeti, hanem akár egy másik szöveg hozzákapcsolásához is. Az összekapcsolás első fázisában fontos a két akció, a hang és a mozgás koordinálása: ha a testünk megáll, akkor a hangunk is álljon meg, illetve ha nincs szinkrónban, akkor ez azért történjen, mert a cél ezt diktálja vagy mert a rendező ezt kérte.

Tárgyak, kellékek használata

Nagy hangsúly helyeződik a Teatro Potlach tréningjében a tárgyak, kellékek használatára. A színész a tréning és az előadás során a kellékre partnerként tekint,



Gulyás Zsófia a Teatro Potlach „Varázslatos cirkusz” című előadásában Goleniów-ban (forrás: a szerző)

ezért a vele való gyakorlásra megfelelő időt kell fordítania. A kellékekkel külön tréninget kell végeznie, meg kell ismernie súlyát, meg kell tanulnia mozgatását, legyen az egy bot, egy kalap vagy akár egy szék. (Gyakori a színes szalagok használatának a tréning-programba való beillesztése, mely aztán az utcaszínházi előadásokban is gyakran használatos, látványos elem.) Ugyanilyen fontosságú a jelmezekkel való tréning és a velük való, az egyes előadások próbáihoz kötődő gyakorlás, hiszen a Potlach színésze a jelmezre is partnerként tekint.

Grotowski módszerét elemezve Eugenio Barba négy szektort állapít meg a mozdulat és mozgás plasztikáján belül. Ezek közül az egyik „a tárgyak megelevenítése”:

„...a színésznek legyen meg az a képessége, amely megvan a bűvészeknek, hogy élővé, dinamikussá, konkrétá teszi azokat a tárgyakat, amelyeket megérint, vagy amelyekkel dolgozik. A tárgyakkal szembeni magatartása legyen valamelyest hasonló a primitívek gondolkodásmódjához, akik szerint minden tárgynak van »mana«-ja, energiája, és ez lehet ellenséges vagy jóindulatú azzal az emberrel szemben, aki érintkezésbe lép ezzel a tárggyal. A színésznek, amikor egy tárgy bánt, vagy felhasználja a tárgyat, kifejezésre kell juttatnia a tárgy iránta tanúsított érzelmeit és az ő reagálásait is a tárgy feltételezett érzelmeire.”⁷

Az Odin Teatret gyakorlatában is úgy tekint a színész kellékre, mint egy partnerre:

⁷ Eugenio Barba: *Kísérletek színháza*. Ford: Gál M. Zsuzsa. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1965. 115–116.

„Egy kellék beiktatása munkánk folyamatába egy olyan aktív jelenlét bevezetését jelenti, amely megkönnyíti számunkra a reagálást. Meg kell tanulnotok felfedezni a tárgy rejtett »életeit«, sokféle felhasználási módját, különböző, meglepő »inkarnációit«. Hol van a gerincoszlopa? Hogyan mozog? Tud-e járni? Táncolni? Repülni? Milyen a ritmusa? Gyors? Lassú? Nehézkes? Válthat-e egészen könnyűvé? Milyen a természete? Milyen asszociációkat kelt, és ezek közül melyekre alkalmazható rögtön a tagadás elve? Hogyan lehet életet lehelni bele az ellentmondó asszociációk segítségével? Minden tárgynak van hangja. Hogyan csalogathatjuk elő valamennyi lehetséges hangját, és hogyan rendezhetjük őket dallammá, oly módon, hogy kiemeljék a cselekvést, vagy éppenséggel el-
lentmondjanak neki?“⁸

A Teatro Potlach-ban kialakult szabályok közé tartozik a tréning során vagy az előadásban használatos kellékekkel, jelmezekkel, eszközökkel való különleges bánásmód és azok „védelme”. Pino Di Buduo erről a következőképp beszél egy interjújában:

„Az egy központi kérdés, hogy amit a tréning vagy az előadás alatt használ – mint például egy jelmez, egy tárgy, egy kellék, maszk vagy akármilyen elem –, az iránt tisztelettel kell viseltetni. Meg kell őrizned a hatalmát. Létrehozod, kiválasztod, végigmentek együtt egy kreatív folyamaton, azonban ezt védeni kell. Ha beviszed a hétköznapi életbe, akkor hétköznapivá válik. Miközben annak lehetőségei nem hétköznapiak, hanem hétköznapiin-túliak. Ahogy például egy maszkot le kell takarni, mindig visszatenni egy védett helyre, hogy ne rongálódjon meg, hogy ne veszítsen erejéből azáltal, hogy egy széken hagyva vagy egy ebéd vagy vacsora közben használod. Minden, ami az előadáshoz kötődik, azt óvni kell, és nem szabad a hétköznapiakban használni. A szöveg is ilyen, egy ének vagy zene. Ez benne van a különböző nyugati és keleti hagyományokban is: például a *commedia dell'arte* színészeinek szokása, hogy vászondarabba takarják a maszkjaikat, hogy megvédjék és egy dobozban vagy valami olyan helyen tartják, ami védi őket, mert azt mondják, hogy a maszk az, ami aztán hatni fog. Mintha lelke lenne a maszknak, amit használsz, mintha lelke lenne annak a tárgynak, amit használsz, vagy mintha lelke lenne annak a jelmeznek, amit használsz: mint egy partnernek. A próbaterem, ahol a tréning folyik, majdnem úgy van számon tartva, mint egy szakrális tér. Megéri, mert ha értékesnek tartod, az visszatérül. Érdemes. Ez nem valamiféle ideológia, hanem rendkívül praktikus dolog. Ha értéket adsz valaminek, akkor az visszatérül. Ha nem adsz neki értéket, akkor nem. És akkor annak az értéknek jelentése lesz, energiát hoz létre, és egy olyan hozzáálláshoz vezet, amely hasznos a színeszi munka számára.“⁹

⁸ Eugenio Barba: *Papírkenu*, 209.

⁹ Dylan Paul Farrell 2012-ben készített interjúja Pino Di Buduo-val. Teatro Potlach archívuma. (Saját fordításom.)

Különböző képességek elsajátítása

A fizikai és vokális tréningen kívül a Teatro Potlach színészképzésében résztvevők rendszerint megtanulják a dobolás technikáját (ez a derékra rögzített, mozgásban történő dobolást jelenti) és általában megtanulnak gólyalábon járni is. Ezek technikák a Potlach utcaszínházi előadásáiban használatosak. Továbbá van, aki valamilyen hangszerezen tanul meg játszani, cirkuszi technikákban szerez jártasságot, de előfordul, hogy az európai vagy ázsiai klasszikus táncformák egyikét sajátítja el.¹⁰ Ezt a színész egyéni érdeklődése, illetve korábbi tapasztalatai alapján, a rendezővel közösen dönti el. A Teatro Potlach színészeinek eszköztárát bővíti találkozásuk és közös munkájuk azokkal a mesterekkel, akiket fesztiváljaira, workshopjaira, szemináriumaira hív meg (az utóbbi években ilyen a Pot-



Nathalie Mentha dobol a Teatro Potlach „Parata” című előadásában (forrás: Gulyás Zsófia archívuma)

FLIPT¹¹). Ezen alkalmakkor a Pot-

¹⁰ 1988-ban készült a Teatro Potlach-nak egy munkabemutatója *Memorie* címmel, mely igen nagy népszerűsége tette szert, sok helyen bemutatták. A munkabemutatóról videófelvétel is készült, mely megtalálható a Teatro Potlach archívumában. A bemutatóról Massimo Canevacci antropológus írt egy elemzést. Számára – mint antropológusnak – teljesen új volt a Teatro Potlach által képviselt színházi forma, és nagy érdeklődéssel követte a társulat tevékenységét. A *Memorie* elemzése érdekes, mivel antropológiai – és nem a Színházi Antropológia – szempontból vizsgálja a Potlach színészi munkáját. Kiemeli és egyedülállónak tartja, hogy a Teatro Potlach színészei többféle „test-technikának” is a birtokában vannak. Daniela Regnoli bemutatójával kapcsolatban felsorolja, hogy milyen különféle eredetű „test technikákat” használt: „amerikai (rock, calypso), orientális (katak), észak-európai (német), déli (nápolyi) és akrobatikus tánc (szalagok és legyezők)”. Kiemeli a mudrák, a láb, a hang, az ének és az arc használatát, melyek által a „táncolt”, „beszélt” és az „akrobatikus” színházi nyelvezetet mind összesítve élnek együtt. „Mintha az egész testen a különböző kultúrák hagyományaihoz tartozó nyelvezetek mennének át és élénének együtt, melyek aztán az adott előadásban szinkron jelennek meg. Így a test többnemzetiségű (multi-etnikus) technikái alkalmazott antropológiaként, egy etikai és multicentrikus esztétikai szempontból jelennek meg.” Lásd: Massimo Canevacci: *Le tecniche del corpo come un sincretismo visuale: il teatro del Potlach*. 1988, Teatro Potlach archívuma. (Saját fordításom.)

¹¹ Az utolsó tizenegy év jelentős rendezvénye a FLIPT (*Festival Laboratorio Interculturale di Pratiche Teatrali – Intercultural Festival Laboratory of Theatre Practices*), amely az ISTA-van együttműködésben évenként kerül megrendezésre. A FLIPT egy nagy-szabású nemzetközi fesztivál, mely egy intenzív laboratóriumot, szemináriumot fog-

lach színészeinek lehetőségük adódik a különböző keleti és nyugati színházi technikákba való betekintésre és azok megtanulására. Rendkívüli lehetőséget nyújtanak a különböző technikák megismerésére a külföldi turnék is.

A tréning második fázisára már jellemzőbb a rendező jelenléte, főképp abban a fázisban, amikor a színésztanoncok már kialakult partitúrával rendelkeznek. Ez megfelelő alapot ad a rendezővel való munkához, dolgozhat annak módosításán, eltávolodhat és visszatérhet hozzá, különböző kontextusokba helyezheti azt, de improvizációs feladatokat is adhat.

Jól jellemzi a rendező speciális magatartását – mely Pino Di Buduo bizonyos munkafázisaira is jellemző – Nicola Savarese leírása a mesterrel való testgyakorlásról, ebben az esetben Eugenio Barbára vonatkoztatva:

„A rendezőket általában nem látjuk tréningezni, és ez Eugenio Barbára is igaz. Ebben az esetben a rendező nem mutat meg semmiféle gyakorlatot, hanem megpróbálja megértetni a színésszel, hogy egész testével kell reagálnia: nem szabad pusztán a gyakorlatra korlátoznia magát, hanem ellenállást kell találnia, vagy kézen kell állnia rá. A rendező megtartja vagy elengedi a színészt, vagy fordítva, a színész megtámasztja magát, de ugyanakkor arra is készen áll, hogy elkerülje az esést. Vagy a rendező olyan akció megtételével kísérti meg a színészt, hogy rávegye őt (a rendező) felemelésére, vagy »hídba« segíti, és aztán felemeli őt egy álló pozícióba. Ez az a dinamika, ami a kapcsolat alapját adja: a ritmus variálása valódi akciók révén, akadályok létrehozása, melyekkel a színésznek – elengedve magát – folyamatosan konfrontálódnia kell fizikailag.”¹²

Pino Di Buduo gyakran kéri a színésztől, hogy „hagyja el magát”, így mintegy modellálni tudja annak testét. Egyik gyakran elhangzó utasítása, hogy: „Ne akard csinálni!” (Non fare!). Gyakran pont a „nem akarom csinálni” technikája az, mely hozzásegíti a színésztanon-



Pino Di Buduo tart tréninget Brazíliában, Londrinában (forrás: Gulyás Zsófia archívuma)

lal magába, melyen a Teatro Potlach színészei és Pino Di Buduo rendezőn kívül, az ISTA hagyományait követve, különböző keleti és nyugati színházi formákat képviselő mesterek tanítják a résztvevőket. Konceptiója, a „Kelet és Nyugat között” szerint, aki részt vesz az általában két hétig tartó fesztiválon, az betekintést nyerhet különböző ázsiai és európai színházi technikákba, egyrészt a gyakorlatban történő tanulásuk révén, másrészt az előadásokon, találkozásokon és munkabemutatókon való részvétel által.

¹² Nicola Savarese: *Tréning és kiindulási pont*. In: Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színész titkos művészete*, 302.



Mesterkurzus Eugenio Barbával és Julia Varley-val
Fara Sabinán a FLIPT-en, 2019-ben
(forrás: Gulyás Zsófia archívuma)

cot a helyes út megtalálásához, mivel megszabadul a testében lévő ellenállásoktól, feszültségeit feloldja.

A Teatro Potlach rendezője gyakran használja azt a módszert, hogy két vagy több színész között kapcsolatot hoz létre a térben, egyéni partitúrájuk megtartásával, egymással viszonyba kerülve, egymásra reagálva. Ez akár egyes jelenetek létrehozásának is lehet a módszere.

Elmondhatjuk, hogy a tréningnek ebben a fázisában a színész-tanulók megismerkednek gyakorlatban a Színházi Antropológia másik két

alapelvével is: a koherens inkoherencia és az elhagyás, illetve az ekvivalencia elvével.

A tréning következő fázisai többnyire egyénre szabottak. A színész egy saját tréninget alakít ki, amit vagy a többi társával egy térben, de individuálisan végez, vagy egyedül egy külön teremben. Előfordul tehát, hogy több színész egyszerre tréningezik a próbateremben, de mindenki más témán, más aspektuson dolgozik, az energiáik viszont egy térben maradnak. Amikor valaki egyedül végzi, az kötődhet a saját személyes tréningjéhez, vagy valamilyen képesség továbbfejlesztéséhez, egy konkrét technika elsajátításához, de egy konkrét előadás próbájához is. Ez lehet egy jelenet kidolgozása, egy kellekkel vagy jelmezzel való gyakorlás, egy adott téma alapján javaslatok előkészítése a rendező számára, egy előadáshoz kötődő vagy saját személyes érdeklődése alapján megkezdett munka stb. Ezekben a fázisokban meghatározó a rendező, Pino Di Buduo jelenléte, illetve az, hogy bizonyos periódusonként követi az adott színész munkáját. A rendezővel való munka gyakran egy adott témára történő improvizációval kezdődik, melyeket aztán a színésznek rögzítenie kell, és amelyek előadások vagy jelenetek kiinduló pontjai lehetnek.

A Teatro Potlach színésztréningje egy dinamikus rendszer: a társulat története során folyamatos változásokon ment keresztül, fejlődött, alakult, bizonyos dolgokra nagyobb hangsúly került, míg másokra kisebb. A színház alapításakor éveken keresztül reggeltől estig folyt a közös tréning, az épp induló társulatnak saját színészeket kellett képeznie és ki kellett alakítania identitását. Ez volt az a meghatározó időszak, mely létrehozta a csapat kohézióját, kialakította a közös motivációit és megalapozta a színészek technikai tudását és kvalitását. Aztán az egyes színészek kialakították saját tréningjüket, a tréning mind egyénibbé vált.¹³

¹³ „Társulatunk első időszakában minden színész együtt végezte ugyanazokat a gyakorlatokat, kollektív ritmusban.” – írja Eugenio Barba az Odin Teatret tréningje-

Az idősebb színészek pedagógusként vesznek részt a fiatalabbak kollektív tréningjén, és saját tréningjüket rendszerint egyénileg végzik. A tréning tehát változik, fejlődik és átalakul az egyes színészek életében is.¹⁴

Elmondhatjuk tehát, hogy a tréning során a színész megismeri saját testét, annak működését, blokkjait, és a gyakorlatok segítségével kidolgozhat technikákat, hogy ezeket feloldja. A rendszeres tréning a színészt hozzásegíti, hogy teste, mozgása organikus legyen, megtalálja energiaközpontját, és megtanulja, hogyan irányíthatja innen mozdulatait. Fontos a rendszeres tréning, a kitartó gyakorlás, és az egyes tréning-alkalmakkor is a folyamatosság, hogy a tanuló vagy a pedagógus azt ne szakítsa meg. (A folytonosság jegyében használatos az a pedagógiai módszer is, hogy a pedagógus rendszerint azt kéri a tanulótól, hogy utasításaikor ne szakítsa meg az adott gyakorlat vagy feladat folyamát, hanem folytassa úgy, ahogy csinálta és lassanként érvényesítse a pedagógus utasítását.) A tréning kontinuitásra, pontosságra, figyelemre és koncentrációra tanít, megtanítja, hogy minden egyes alkalommal egy kicsivel kijjebb toljuk saját határainkat, és hogy minden nap valami újjal gazdagodjunk.

Az energiaközpont (centro) megtalálása és a színházi cselekvés onnan történő irányítása lényegesen hozzájárul a színész biosához. Grotowski szerint minden fizikai mozgást a test belsejéből eredő ösztönös mozgás előz meg. Szerinte „az autentikus reakció a test bensejében kezdődik. Az, ami külső körülmény vagy »gesztus«, csak a folyamat befejezése. [...] De pontosan hol kezdődik a reakció? [...] A keresztcsontban, azaz a gerincoszlop aljában, de a test egész alsó részét beleértve, a has alsó részéig és azzal együtt. Ott kezdődnek az impulzusok.”¹⁵ Katsuko

ról. „Aztán rájöttünk, hogy a ritmus bizony mindenkinél más és más. Van, akinek gyorsabb a belső ritmusa, van, akinek lassabb. Ekkor kezdtünk el beszélni az organikus ritmusról, nem az állandó, hanem a változó ritmusról, amilyen a szívdobogás EKG-görbéje. Ez az örökös változás, bármily csekély legyen is, felfedte azt, hogy egész testünk organikus reakciók hullámainak engedelmessé válik. A tréning tehát csakis személyre szabott lehet.” Eugenio Barba: *Szavak vagy jelenlét*, 196.

¹⁴ Pino Di Buduo gyakran említi Zeami japán nő mestert, aki arról ír, hogy a színésznek meg kell őriznie a „virágot”. A fiatalság „virága”, amikor tele vagy energiával, az energia a térbe megy, ez szép és könnyű. A probléma az az öregség „virága”. Hogyan tudod megtartani a „virágot”? Apránként megéri a színész, mit csináljon, hogy megtartsa. Zeami szerint az ifjú növendék virágzása még nem igazi virágzás: „Csak ifjúsága virágzik és fénylik, és a néző csodálata ennek a meglepő kellemnek szól, amelyik nem tartós. [...] A színész, aki az időszakos virágzást az igazival összeveti, szívében mind messzebb távolodik tőle. És mindenki, aki az ideig való mulékonny virágzástól hagyja megcsaladni magát, meglátja majd, hogy sorsa ez: gyorsan hervad el. Ezek a kezdet éveik csak! Erre gondoljon mindig a kezdő. Ha most valóban megismerte saját tudásának mélységét és magasságát, e kezdői fok virágzása egész életen át kíséri majd, nem hagyja el többé! De ha túlbecsüli művészetét – az a virág is elhervad, aminek éppen most volna ideje, hogy virágozzék.” Lásd: Vekerdy Tamás: *A színészi hatás eszközei. Zeami mester művei szerint*. Ursa Minor Könyvek, Budapest, 1999, 66–67.

¹⁵ Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969*. Ford: Pályi András, Kalligram, Budapest-Pozsony, 1999. 90.

Azuma [Azuma Kacuki¹⁶] japán butoh-táncos acélgolyóhoz hasonlítja az energia-központot:

„A mesterem azt mondta, minden színésznek meg kell találnia a saját energiaközpontját. Úgy kell elképzelni, mint egy acélgolyót egy olyan háromszög közepén, amelynek egyik csúcsa az ánusznál található, a másik kettő pedig a két medencehajlatban, a köldök magasságában. A színész egyensúlyát erre a pontra kell hogy alapozza. Ha megtalálja (ami nem könnyű, néha nekem sem sikerül), akkor minden mozdulata erőteljes lesz. Ez az erő azonban nem feszültséget vagy erőszakosságot jelent. A mesterem szerint azt az acélgolyót finom gyapotréteg borítja – kívül puha, belül kemény. Van, hogy a színész nem fedi fel valódi erejét, lassan, finoman mozog – ahogy a gyümölcshús őrzi a csontkemény magot.”¹⁷

„Minden hagyomány és minden színész a törzs más és más pontján helyezi el azt a középpontot, amelyből az energia árad.”¹⁸ – írja Eugenio Barba. Majd lábjegyzetben a következőképp fogalmaz:

„Katsuko Azuma számára – ahogy már láttuk – ez egy pamutba burkolt acélgolyó, ami a csípőcsont és a farokcsont szélső pontjai alkotta háromszögben helyezkedik el. A kabuki- és a nő-színészek számára ez a *koshi*, a csípő területe. Sztanyiszlavszkij ezt írja: »Arról van szó, hogy a hátgerincünknek, amely minden irányba el tud hajolni, mint a spirál, szilárdan be kell ágyazódnia a medencébe. Mintha oda lenne csavarozva a medencéhez, azon a helyen, ahol a legalsó csigolya van. Ha az ember úgy érzi, hogy ez az elképzelt csavar szilárdan tart, a törzs felső része támasztékot, tartást kap, szilárd és egyenes lesz.« (Sztanyiszlavszkij, *A színész munkája*, Budapest, Gondolat, 1988, 384.) Grotowski pedig így közelíti meg ezt a problémát: »Azt hiszem, a színésznek szüksége van arra, hogy egy különleges anatómiát fejlesszen ki; fontos például megtalálnia a különböző előadásmódokkal kapcsolatban álló koncentrációs központokat azoknak a testtájékoknak a megkeresésével, amelyekről a színész időnként azt érzi, hogy az energiaforrásaival egyeznek meg. Az ágyéktáj, a has és a hasi idegfonatot környező terület gyakran forrásként működik.« (Jerzy Grotowski, *Toward a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 38.)”¹⁹

Ahogy azt a Teatro Potlach tréningjének a vizsgálata során láttunk, a rendszeres tréning során a színész elsajátítja a Színházi Antropológia mind a négy alapelvét: „az egyensúlyt uraló erők működésbe hozását és felnagyítását”; „a mozgás dinamikáját adó ellenétek alkalmazását”, „a koherens inkoherencia elvének alkalmazását” és az „elhagyást”; illetve „az automatizmusok levetkőzését hétköznapi túli ekvivalenciák létrehozása révén”. Elmondhatjuk tehát, hogy a Teatro Potlach színésztréningje hozzásegíti a színészt biosának kialakítá-

¹⁶ Vö. Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színész titkos művészete*, 5.

¹⁷ Uo., 72.

¹⁸ Eugenio Barba: *Papírkenu*, 97.

¹⁹ Uo. 223.

sához, hogy „pre-expresszív” szinten létre tudja hozni „életben lévő” és „elhatározott” testét, mindezt „hétköznapin túli technikák” elsajátításával.

„A gyakorlatok sodrása; a gyakorlatok fokozatos és sohasem végleges elszakadása a próbáktól és az előadástól; a tréning mint a cselekvések önmagában végleges s ideiglenes partitúrája, ami a színész kutatásának és tapasztalatának különleges pillanatával áll kapcsolatban; a tréning személyessé válása: mindezek a dolgok – és nem az ázsiai színház – alkotják a Színházi Antropológia genesisének történeti kontextusát.”²⁰ – fogalmazza meg Eugenio Barba. A tréning során – a „gyakorlatok sodrásában” – a mozdulatok és a cselekvések organikus folyamattá alakulhatnak át, és ilyenkor „valóssá” válnak:

„Valóban, ezekben a mozdulatokban minden kiindulópont egybeesik egy érkezési ponttal” – írja Eugenio Barba az Odin Teatret egy színésznőjének tréning-bemutatójáról.²¹ „Nincsenek szünetek, csak átmenetek. Minden *stop* egy *go*, minden *kyu* egy *jo*, minden érkezési- és kiindulópont egy *sats*. A *satsok* ütemezése, a luxus-egyensúly feszültségei, az ellentétek játéka formálják meg az energiát. Az energia, a gondolat-tett ugrik, csúszik, ficáncol a lehetséges hőmérsékletek, az Animus és Anima között, igénybe veszi az egész testet akkor is, amikor a mozdulat parányi, amikor kihasználja azt a lehetőséget, hogy ne teljesen a térben fejlődjön ki, hogy visszafogott és elnyelt legyen. A mozdulat külső ritmusát többféle módon lehet összeilleszteni a belső ritmussal, egybecsengően vagy töréseken és ellentéteken keresztül, *hippari hai* segítségével. Olyan kezdetleges partitúrával állunk szemben, amelyben már működik a részekre bontás aranyszabálya. Ezt a Déli Pólus színészei számára Sztanyiszlavszkij fedezte fel, vagy inkább nyíltan megfogalmazta. Az Északi Pólus színészeinek ez olyannyira magától értetődő szabály, hogy szinte sohasem fogalmazzák meg nyíltan. Minden cselekvésrajzot – mondja ki az aranyszabály – fel kell osztani (a színész számára, nem a néző szemei előtt) kisebb alegységekre. [...] Minden alegység önmaga is mozdulatrajz, amelynek van kezdete, csúcspontja és vége. A kezdeteknek és végeknek pontosaknak kell lenniük, és energiaugrásokon keresztül olyan partitúrába kell összeolvadniuk, amely organikus fejlődés-ként tapasztalható meg.”²² Barba szerint a technika a színész „páncélja”:

„A színész céltábla a nézők előtt. Megpróbál tehát sebezhetetlenné válni. Páncélt készít magának. A technikán keresztül – ami a hagyományt közvetíti neki – vagy egy

²⁰ Uo. 140.

²¹ „Emlékszem, úgy húsz évvel ezelőtt, az egyik olasz egyetem aulájában az Odin Teatret egyik színésznője első alkalommal mutatta be saját tréningjét színházzal foglalkozó diákok és professzorok jelenlétében. Fel-alá járt »lépcsőin«, anélkül hogy megszakította volna a folyamatot, amikor az egyik gyakorlatról a másikra tért át. Akkor az volt a célunk, hogy bemutassuk, miből áll egy Odin-színész technikai munkája, mi a tréning. Csődöt mondtunk. A szemlélők nyomban nézőkké váltak. Azt hitték, hogy a színésznő gyakorlatok helyett egy előadás jeleneteit mutatja be” – írja Eugenio Barba az említett munkabemutatóról. Lásd: Eugenio Barba: *Papírkeny*, 140.

²² Uo. 141–142.

szerep felépítésén keresztül eljut egy mesterséges, a mindennapitól eltérő viselkedéshez. Kitágítja jelenlétét és így kitágítja a néző érzékelését is. A színház fiktív világában a színész eleven test. Vagy szeretne azzá válni. Ezért dolgozott hosszú éveken át, időnként gyermekkorától kezdve. Ezért ismételte számtalanszor ugyanazt a cselekvést, ezért edzette magát. Ezért használt mentális folyamatokat, a »mágikus ha«-t, alszövegeket, »alpartitúrákat«, olyan kapaszkodókat, amelyek láthatatlanok a néző számára. Ezért képzeli el testét hamis, de hatásos feszültségek és ellenállások hálójának közepén. »Paradox gondolkodásmódot« használ, a test és a tudat olyan mindennapitól eltérő technikáját, ami segíti sebezhetetlenné válni. Az érzékelés szintjén úgy tűnik, mintha a testén és a hangján dolgozna. Valójában azonban valami láthatatlan dolgon dolgozik: az energián. [...] Az energia személyes hőmérséklet-intenzitás, amit a színész felismerhet, felébredszthet és formálhat. A színész mindennapitól eltérő technikája kitágítja a test dinamikáját. A test újra formába kerül, újraéptül a színházi fikció számára. Ez a »művészi test« – tehát nem »természetes« – önmagában nem férfi és nem nő. A színpadon az a neme, amit kiválasztott, amit eljátszik.”²³

Az energia két polaritására a Színházi Antropológia több kifejezést is használ: „*Keras* és *manis*, *tandava* és *lasya*, *Animus* és *Anima* egymásnak teljes egészében megfelelő fogalmakat jelölnek. A különböző kultúrákban hasonló módon létezik annak igénye, hogy ellentétben, ellentétes szavakon keresztül határozzák meg annak a tartománynak a szélső pólusait, amelyen belül a színész gondolatban és a gyakorlatban felbontja természetes *bios*ának energiáját, hogy színpadi *biosszá* változtassa.”²⁴ De a tréning mindezen túlmutat. Eugenio Barba felhívja a figyelmet a technikai tudáson túli aspektusára is: „A színésztréning senkit nem tanít meg arra, hogyan játsszon a színpadon, hogyan legyen okos, senkit nem készít fel arra, hogyan váljék alkotó emberré. A tréning az önmeghatározás folyamata, az önfegyelemé, amely fizikai reakciók során át mutatkozik meg kérlelhetetlenül. Nem a gyakorlat számít önmagában – legyen az hajolgtatás vagy szaltó –, hanem az, milyen szándékkal végzi valaki ezt a munkát. Ez a szándék sokszor talán banálisan hangzik, máskor alig lehet szavakba önteni, mégis pontosan érzékelhető fiziológiailag, nyilvánvalóvá válik a megfigyelő számára. Ez a megközelítés, ez a személyes szándék adja meg a tréning értelmét, ettől mutatnak túl magukon az egyes gyakorlatok, holott valójában mindegyikük csak sztereotip tornagyakorlat. Ez a belső szükség határozza meg az energia minőségét, azét az energiáét, amely szünet nélküli munkára készítet, amely elfeledteti a fáradságot, amely a végső kimerültségben is további munkára sarkall, és az utolsó pillanatban is előre lendít, a győzelem felé. Ez az az önfegyelem, amiről beszéltem. Egy dolgot azonban tisztáznunk kell jó előre: nem akkor lesz valaki kreatív, ha belepusztul a kimerültségbe. Parancsszóra, erőlködve nem lehet elérni, hogy az ember kinyíljék a többiek felé. A tréning tehát nem az aszkézis egy formája, nem fogcsikorgató önsanyargatás, nem a test

²³ Uo. 81–82.

²⁴ Uo. 84.

kínzása. A tréning csak teszteli az ember szándékait, azt, mekkora áldozatra hajlandó valaki az áltata hitt és fennen vállalt dolgokért. Lehetőség arra, hogy megépüljön a híd a szándék és annak létrehozatala között. Mindennapos feladat ez, amely kitartó és türelmes munkát követel, az ember gyakran a sötétben tapogatózik, és van úgy, hogy az értelmét sem látja az egésznek. Mégis meghatározó tényező ez a színész átalakulásában – egyes emberként és a csoport tagjaként egyaránt. Ez az észlelhetetlen, napról napra történő átalakulás, amely során az ember fokozatosan másképp látja a világot, másként kezdi megközelíteni és megítélni a saját és környezete életében felmerülő problémákat, megszabadul előítéleteitől és kétségeitől – nemcsak a gesztusok és ékesszóló frázisok, hanem a csendes, mindennapi élet szintjén is –, ez az átalakulás tükröződik az ember munkájában. Új szándékok, új reakciók lépnek életbe: egyéni világunk északi pólusa áthelyeződik.”²⁵

A Teatro Potlach színésztréningének bemutatását Eugenio Barba szavaival zárom, melyek az Odin Teatret 1976-ban felvett tréningbemutatóján hangzottak el:

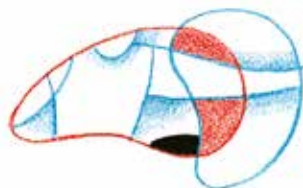
„A testedzés azzal a valósággal való találkozás, amit választottunk: bármit is csinálsz, azt egész valóddal csináld. Ezért beszélünk tréningről és nem iskoláról vagy tanulási időszakról. Annak ellenére, hogy minden színészünk a mi színházunk képzésén ment keresztül, a mienk nem egy hagyományos iskola, mivel hogy nincsenek tanárok, akik valamit tanítanak, nincs tanulási program, hanem maguk a színészek azok, akik eldöntik és kidolgozzák a saját munkájukat. Ahhoz, hogy el lehessen jutni ehhez a szintű szabadsághoz, önfegyelemre van szükség. Ezért van szükség a tréningre mindenki számára, attól függetlenül, hogy mióta dolgozik a színházban. Bármit is csinálsz, azt egész valóddal csináld. Ez egy könnyű retorikus mondatnak tűnik, és az is. Akárki elismételheti. De valójában csak egy lehetőség adatik: megélni, vagyis cselekvésben konkretizálni minden nap. És a tréning emlékeztet erre.”²⁶

²⁵ Eugenio Barba: *Szavak vagy jelenlét*, 194.

²⁶ Eugenio Barba: *Il training*. In: *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*. Edizioni di Pagina, Bari, 2014. 66. (Saját fordításom.)

Zsófia Gulyás: Actor Training at Teatro Potlach (Part 2)

Zsófia Gulyás has been since 2004 a permanent member of the Italian Teatro Potlach workshop, founded in 1976, in Fara Sabina, the small medieval town 50 km from Rome. She wrote her dissertation at the Department of Aesthetics, Pázmány Péter Catholic University, in 2018 with the title *The Italian Workshop of Theatre Anthropology – The Operation of Teatro Potlach, with Special Regard to the Practice of Training*. The third chapter of this, *The Actor’s Work – Actor Training*, is divided into three parts. The first one embraces the thoughts of Pino Di Buduo, director of Teatro Potlach, on how this workshop works. Then a brief summary follows of what “training” means from the perspective of theatre anthropology. This is followed by a subchapter titled *Actor Training at Teatro Potlach*, the second part of which is now published (subsequently to the first one in the 2021 November-December issue).



KOZMA GÁBOR VIKTOR

„...játszani/cselekedni kell”

Tadashi Suzuki színésztréning-módszerének elemzése (3. rész)

1.4.2.3. Harmadik gyakorlat: alapgyakorlat I-II-III.

Az alapgyakorlatokkal a tréningező a központ kontrollját edzi különböző forma-gyakorlatokon keresztül. Minél magasabbra vagy minél gyorsabban dolgozik a tréningező a lábával, annál nehezebb lesz a központ kontrollját fenntartania. Suzuki külön kiemeli a légzés fontosságát annak érdekében, hogy a tréningező megfelelőképpen tudja végrehajtani az alábbi gyakorlatokat.¹ Azt javasolja, hogy minden szekvencia elején lélegezzen be és a szekvencia végén lélegezzen ki. Ezáltal a légzésminta által a tréningező bármikor képes megszólalni, ha a vezető arra ad jelet. Gyakorlati tapasztalatom az, hogy ezt a légzésszekvenciát szokták módosítani is, illetve arra bíztatják a tréningezőt, hogy minél több légzésminta-típus tudatos használatát próbálja ki, hogy felfedezze a közöttük lévő különbséget. Az első és a második alapgyakorlat során a vezető számolással ad jelt a tréningezőnek, a harmadik során a shinai ütése a jel a gyakorlat elemeinek a végrehajtására. Az alapgyakorlatok végrehajtásakor gyakran iktatnak be vokalizációt és szövegmondást.

I. *alapgyakorlat* [Asi o horu]: A tréningezők nyitott alapállásban helyezkednek el a térben, szemben a nézőtérrel. Az alapálláshoz képest lábfejük maximum 90°-ban szétnyitják, ügyelve arra, hogy a sarkak érintkezzenek, és a lábfejek, bokák, térdek egy irányba nézzenek. A gyakorlat a tréningvezető számolásával kezdődik:

- Egy [ics]: A tréningező a jobb lábát nyújtva megemeli, amilyen gyorsan csak tudja, majd térdben hirtelen behajlítja azt, lábfejét végig flexben tartva. A mozdulat hasonlít arra, ahogy egy gyufát gyújt meg az ember, mert a talp, amíg csak tud, a talajjal folyamatos kontaktusban van. Eközben a gyakorló bal lábával súlyát a jobb irányba tolja, vertikális tengelyét végig egyenesen tartva. Ahhoz, hogy

¹ Suzuki Tadashi, *The Suzuki Method of Actor Training: The Exercises*, In: Ellen Lauren, Kameon Steele, Vesta Grabštaitė et.al., *The International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training*, Toga Arts Park, The Japan Performing Arts Foundation, 2012, 135.

az elesést elkerülje, jobb lábával vertikális tengelye alá dobbant. A bal láb ezáltal nyújtva lesz, a jobb láb pedig hajlítva helyezkedik el a központ és a tengely alatt.

- Kettő [nyí]: A tréningező, amilyen gyorsan csak tudja, bal lábát hozzázárja a jobbhoz, így visszakerül nyitott alapállásba.

- Három [szan]: A tréningező, amilyen gyorsan csak tud, grand pliéét vesz fel, lehetőleg úgy, hogy sarkait együtt tartsa, de mindenképpen egymás felé préseli őket, térdeit kifelé nyomva. A kar enyhén megemelkedik, és a térd fölött kontrolláltan pihen. Fontos figyelni arra, hogy a farokcsont továbbra is kontraakcióban a központ alatt maradjon, és hogy az alapállás „C” görbülete fenntartható legyen. Vigyáznia kell a tréningezőnek, hogy a grand plié ne legyen túl mély, és ne „üljön” bele, azaz a sarkak és a fenéke ne érintkezzen pihenő pozícióban. Ehhez képest a központot kb. 5–10 cm-rel meg kell emelni és tartani.

- Négy [si]: A tréningező, amilyen gyorsan csak tud, ismét alapállásba emelkedik. Innentől kezdődik a következő szekvencia ezúttal bal lábbal. A szekvenciák addig ismétlődnek és az egyes testhelyzetek addig tartanak, ameddig a tréningvezető más utasítást nem ad.

II. *alapyakorlat* [Fumikae]: a tréningezők ehhez zárt alapállásban helyezkednek el a térben, a nézőtér irányában.

- Egy [ics]: A tréningezők, hasonlóan az első alapyakorlathoz, jobb lábukat nyújtva megemelik, ezúttal előre fele, majd hirtelen behajlítják térdüket, és megtartják a pozíciót. A térdet, amennyire csak lehet, közelíteni kell a mellkashoz, a csípőlapátokat egyenlő magasságban kell tartani, a lábfejet pedig flexben.

- Kettő [nyí]: A tréningező jobb lábával tengelye alá dobbant, visszakerülve ezzel a kiinduló pozícióba. Fontos vigyáznia arra, hogy a dobbantás ne befolyásolja felsőtestének, valamint központjának a helyzetét.

- Három [szan]: A tréningező talpát végig a talajon tartva előre csúsztatja jobb lábát. A mozgást a központ vezeti, a felsőtest és a láb csak ezt követi le. A mozdulat során különösen fontos a talp és talaj között létrejövő súrlódási ellenállást használni és tudatosan ellene dolgozni. A mozdulat végén a jobb láb hajlítva előre kerül, úgy, hogy a testsúly egésze azon helyezkedik el. A tengely ezáltal az első láb fölé kerül. A hátsó láb nyújtva helyezkedik el a talajon, de nincs rajta terhelés. Mindkét lábfej párhuzamosan előre néz.

- Négy [si]: A tréningező, amilyen gyorsan csak tudja, megemeli központját, kinyújtja mindkét térdét, tengelyét pedig a két lába közé hozza vissza. A mozdulat végén egy magas relevé pozíció alakul ki. A tréningezőnek aktívan kell féltalpával dolgoznia a padló irányába, miközben gerincével az ég felé törekszik.



II. alapyakorlat 3.
„csúsztatott lábak”

- Öt [go]: A tréningező, amilyen gyorsan csak tud, visszahelyezkedik a harmadik pozícióba. A szekvencia itt ér véget, és kezdődik előlről a bal lábbal.

Variáció: A tréningvezető bármikor adhat jelt arra egy szekvencia után, hogy a tréningezők a továbbiakban hátrafelé haladva végezzék a gyakorlatot.



II. alapgyakorlat 4. „egy magas relevé”

III. *alapgyakorlat*: A tréningezők szét-szórtan helyezkednek el, háttal a nézőtérnek. Az alapállás eltér az eddigiektől: csípőszéles terpeszben állnak, a lábfejek továbbra is párhuzamosak. Ezután egy mély pliéet kell felvenni, úgy, hogy a sarkak lent maradjanak a talajon, a felsőtest pedig enyhe görbülettel előredőljön a combok és térdek fölé. A karok a térdeken kívül, kontrolláltan pihennek. A gyakorlatot a shinai ütésével vezeti a tréningvezető.

- Az első ütésre a tréningezők a jobb lapockájuk irányába megfordulnak, szembe a közönséggel, miközben központjukat megemelik álló helyzetig, úgy, hogy a térdek enyhén hajlítva maradjanak. A spirális mozgást a központból kell indítani. A megállás után egy erőteljes hangot adnak ki, amelyet „hanglabdának” szoktak nevezni. A tréningező a stabil álló helyzetben „op” vagy „ep” hangzókkal rövid, gyors, robbanékony hangot formál, amennyire lehet, egyszerre a csoporttal. A hangot, csakúgy, mint a mozgást, a központból kell indítani.

- A második ütésre a tréningező visszafele megismétli az első mozgást, és visszakerül alaphelyzetbe. A szekvencia a másik irányban ismétlődik.

Variáció: Az ötödik ütésre a tréningezők nem nyitott, paralel lábbal, hanem zárt alapállásban érkeznek, szemben a közönséggel. Ugyanezt a szekvenciát a másik irányba is megcsinálják, majd ismét nyitott lábbal dolgoznak két szekvencia erejéig. Így kialakul az, hogy először jobbra nyitott, balra nyitott, majd jobbra zárt, balra zárt lábbal érkeznek meg a megemelkedés után.

Megjegyzés: Az alapgyakorlatok tekinthetőek a leginkább technikai, formagyakorlat-jellegű gyakorlattípusnak a Suzuki-módszerben. A tréningezőnek különösen fontos ezek során a lehető legintenzívebben fenntartani és éltetni a belső képpel való viszonyt, még akkor is, amikor a gyakorlat precíz technikai formája limitált, nem ad improvizatív mozgásteret. Az alapgyakorlatok során a robbanékony munkavégzés, a lehető leggyorsabb és legprecízebb kivitelezés a cél. Ha megfigyeljük, a három alapgyakorlat a központ négy különböző irányú mozgását írja elő: az elsőben oldalra, illetve vertikálisan, a másodikban előre és vertikálisan, a harmadikban pedig spirálisan. Az alapgyakorlatoknál a tréningező azt gyakorolhatja, hogyan tudja a különböző irányú mozgásokat mindig a központjából indítani, illetve hogyan tudja azokat úgy végrehajtani, hogy ez a központra és a felsőtestre a lehető legkevesebb hatást fejtse ki.

1. 4. 2. 4. Negyedik gyakorlat: szobrok

A szobrok gyakorlása során egy robbanékony, gyors mozgást követően a tréningező a mozdulatlanságban való kifejezést tréningezheti. A tréningvezető a gyakorlatot a shinai ütéseivel irányítja. Megkülönböztetünk álló- és ülőszobrokat. A gyakorlat során bármikor megjelenhet vokalizáció vagy szövegmondás, esetleg ének. Erre a tréningvezető mindig a szobrok „kinyitása” után ad jelt.

Állószobrok: A tréningezők szétszórtan helyezkednek el a térben, szemben a nézőtérrel, a harmadik alapgyakorlat alapállásában, annyi különbséggel, hogy lábfejük nem párhuzamos, hanem enyhén kifelé fordul.

- Felső pozíció: Az első ütésre a tréningező a lehető leggyorsabban egy magas relevé pozícióba emelkedik. A relevé felvételénél a lábfej alaphelyzete nem változik, a térd a mozgás végén teljesen nyújtva vannak. A mozgást a központból kell indítani, a felsőtest és a gerinc ezt a mozgást csak követi. A mozdulat végére a tréningező egy a belső kép által megszabott karpozíciót formál, de a vállakat továbbra is lazán kell tartania. A szobor „nyitása” közben hosszan be kell lélegeznie, majd ameddig tudja, bent kell tartania a levegőt.

- A következő ütésre a tréningező a lehető leggyorsabban visszazárja a testét az alapállásba.

- Középső pozíció: a következő ütésre a tréningező hasonló szobrot formál, mint előbb, de ezúttal közép magasságban. A térd ebben a pozícióban erőteljesen hajlított, a sarkak elemelkednek a talajtól. A karokkal ismét pozíciót formál.

- A következő ütésre a tréningező a lehető leggyorsabban visszazárja testét az alapállásba.

- Alsó pozíció: a következő ütésre hasonló pozíciót formál, mint a középső szinten, de ezúttal központjának magasságán nem változtat. A pozíció egy grandplié, ahol a lábak csípőszélességben nyitva vannak, a sarkak elemelkednek a talajról, a farokcsontját a gyakorló maga alá fordítja, míg a felsőteste egyenes marad. Fontos, hogy a fenék ne pihenjen a sarkakon, attól elemelve kell tartani, aktív helyzetben.

- A következő ütésre a tréningező a lehető leggyorsabban visszazárja testét az alapállásba. Addig ismétli és addig tartja a fenti, középső és lenti pozíciót, ameddig a tréningvezetőtől egyéb utasítást nem kap.

Variációk: Eleinte, amíg a tréningező tanulja a szobrok testhelyzetének kialakítását, a kar munkáját mellőzni lehet a gyakorlatból. Ilyekor a szobor „nyitása” után a karok alaptartásban érkeznek a test mellé, kontrolláltan. A tréningvezető bármelyik alaphelyzetben adhatja azt az utasítást, hogy „egy láb”. Ebben az esetben a tréningező a többi pozíció helyett az egyik lábára emelkedik fel, a másik térdét szorosan a



A „szobrok” gyakorlatsor alapállása

mellkasához húzva, lábfejét flexben tartva. A következő ütésre alapállásba helyezkedik, majd az azt követőre a másik lábára emelkedik fel.

Ülő szobrok: A tréningezők a térben szétszórta helyezkednek el, arccal a nézőtér felé, a földön ülve. A tréningező talpait a talajon tartva, térdeit összezárva igyekeznek azokat a lehető legközelebb húzni mellkasához. Karjaival átölelik térdeit és felsőtestét enyhén a lábaira hajtja.

- Az ütésre karjait és lábait megemeli a talajról, szabadon választott pozíciót vesz fel velük úgy, hogy fenekén és farokcsontján egyensúlyozik. Törekedni kell, hogy a felsőtest minél inkább közelítsen a talajhoz képesti merőlegeshez. Eközben a vállakat hátra és le kell forgatni, a mellkast pedig lazítani kell. A karok és lábak helyzetének is a belső kép által meghatározott szituáció függvényében kell kialakulnia.

- A következő ütésre a tréningező visszatér zárt alaptartásba, majd egy újabb ütésre folytatja a nyitás-zárás szekvenciáját.

Variációk: A tréningező az ülő szobrok gyakorlása közben gyakorolhatja a központ munkáját, a karok hozzáadása nélkül. Ebben az esetben a karok a központ mellett, enyhén hajlítva helyezkednek el a nyitást követően. Szintén a tanulófázis alatt a láb helyzetét is rögzítheti a tréningvezető háromféleképpen: (1) az alaptartáshoz képest a tréningező csak megemeli a lábait hajlítva, (2) nyújtott térdel összezárt lábait elemeli, (3) nyújtott térdel terpeszbe nyitja lábait. A variációk között továbbá megjelenhet a részleges lazítás utasítása is, például „lazít a bal kar”. Ebben az esetben a nyitott szoborhoz képest a tréningező csak a bal karját lazítja el és helyezi óvatosan a padlóra, többi végtagját a szobor formájában tartja.



„Ülő szobor”, egyensúlyozás a farokcsonton

Megjegyzés: Mind az álló-, mind az ülőszobrok kiváló segítséget jelentenek a mélylégzés kialakításában és a rezonáció egész testre való kiterjesztésében. A szobrok során a tréningezőnek vállait és mellkasát tudatosan kell ellazítania. A karpozíció túl korai használata befeszítheti a felsőtestet, ahelyett, hogy az aktivitás a lábakra és a központra koncentrálódna. A szobrok során a mozdulatlanságban való mozgást és kifejezést tapasztalhatja meg a tréningező, amely párhuzamba hozható

a kabukiból ismert *mie* pillanatokkal, amelyek a dinamikus mozgásokat megszakító statikus pillanatok.

1.4.2.5. Ötödik gyakorlat: járások

Ennek során a tréningező tizenegy különféle járást gyakorolhat. Ahogy azt korábban kifejtettem, Suzuki elengedhetetlennek tartja a színész talajjal kialakított szoros és tudatos viszonyát. A gyakorlathoz a tréningezők a nézőtérrel szemben,

a jobb hátsó sarokban helyezkednek el kettes vagy hármas oszlopot hozva létre. A gyakorlatot zenére végzik. Ehhez a SCOT legtöbbször vagy az első, vagy a második gyakorlat normál tempójú zenéjét használja. Az egy sorban lévő két vagy három tréningező közös nonverbális megegyezésre elindul a térben diagonálisan, majd közös megegyezésre a nézőtérhez közeli bal sarokban lezárják az adott járást, és a bal hátsó sarokba mennek, ahol megvárják, hogy a csoport többi tagja is végezzen a gyakorlat ezen részével. Ezt követően indítják el a következő járástípust, így folyamatosan a két diagonális síkon végzik a nézők előtt a járásokat.

- Dobogás [ashibumi, stomping]: Ez a járás megegyezik az első gyakorlatban leírt dobogással.

- Galamb járás [uchimata, pigeon-toed]: A kabukiból átemelt járásforma, amely az onagata karaktert (a nőt játszó férfit) jellemzi. A tréningező egyik lábát egy lábfejnyivel a másik elé teszi, és ráhelyezi a teljes súlyát. A másik láb talpa lent van a talajon, de nem terhel rá súlyt. A két lábfejet egymás felé fordítja, így az első láb féltalpa és a hátsó láb sarka egy síkba kerülnek. A járás során a tréningező a hátsó lábával egy félkört ír le, aminek a végén a hátsó lába kerül előre, továbbra is megtartva a lábfejek befelé tendálását. Ilyenkor ismét az első lábra terheli a testsúlyát a tréningező.

- Ó-láb járás [waniashi, bowlegged]: Hasonló járás megfigyelhető az indiai kathakaliban is. A tréningező az alapálláshoz képest súlypontját talpainak külső élére helyezi át, behajlítja térdeit, egészen addig, míg talpainak belső éle el nem emelkedik a talajról. A felsőtest enyhén előre dől, a gerinc egyenes marad. A járás során a tréningező az egyik lábát megemeli, és a levegőben körkörös mozdulatot írva le a másik lába elé teszi, majd a hátsó láb folytatja ugyanígy.

- Belső talpélen járás [sotomata, insole]: Hasonló a charleston tánc alapjához. Az alapálláshoz képest a tréningező testsúlyát a belső talpéleire terheli, térdeit behajlítva, külső talpélét elemelve a földről. A mozgás során az aktív láb oldalra lendül, majd körülbelül fél lábfejvel előrébb érkezik vissza a talajra, amikor a másik láb lendül ki a másik irányba. A térdeket a mozgás során együtt tartja a tréningező, és csípője is részt vesz az oldalirányú kilengésekben. Fontos szempont ennél a járásnál is, hogy habár a csípő is mozgásba lendül, ez a felsőtestet minél kevésbé befolyásolja.

- Lábujjhegyen járás [tsumasaki, tiptoe]: Suzuki leírása szerint ez a kutyák és macskák járásához hasonlít.² Hasonló járásforma a klasszikus balettben is megfigyelhető. A tréningező elemeli sarkait a talajról, féltalpán áll. Térdeit, amennyire tudja, nyújtva tartva, egész lábát egy egységként mozgatva lép előre, körülbelül fél/egy lábfejnyi távolsággal haladva.

² Suzuki Tadashi, *The Suzuki Method of Actor Training: The Exercises*, In: Ellen Lauren, Kameon Steele, Vesta Grabštaitė et.al., *The International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training*, Toga Arts Park, The Japan Performing Arts Foundation, 2012, 138.

- Oldalsó csúszás [yokohashi, side slide]: A tréningező a haladási irányból kifordul oldalra, szembe a nézőtérrel, zárt alaptartásban. A haladási irányhoz közelebb eső láb talpát kis félkörívben csúsztatja, körülbelül csípőszélességű terpeszig. Ehhez a másik lábával kell a súlypontját addig tolni, míg az középre nem kerül. A következő ütemre a másik lábát ugyanezen az íven behúzza, visszakerülve ezzel a kiinduló pozícióba. A járást általában mind a két irányban végrehajtják.

- Oldalsó keresztezés [kōsa, side cross]: A kjōgenben is megfigyelhető járásforma. A tréningező, hasonlóan az előző járáshoz, szemben helyezkedik el a nézőtérrel, a járásirányból oldalra kifordulva. A lábak paralel, csípőszéles állásban vannak. A haladási iránytól távolabb eső lábát a tréningező megemeli, majd lábfejét flexben tartva keresztbe dobant. A következő ütemre megemeli a másik lábát és ismét keresztbe dobantva leteszi, visszakerülve a kiinduló pozícióba. A járást mind a két irányban végrehajtják.

- Oldalsó keresztezés félfordulattal [hanten, side cross with half turn]: A járás első fele megegyezik az előző járással. Az első két mozdulat után a tréningező az óramutató járásával ellentétes irányban megfordul tengelye körül, talpait végig a talajon tartva. A forgást a csípő indítja és a felsőtestnek egy egységként kell mozdulnia. Ezután a szekvencia előlről kezdődik.

- Oldalsó dobantás [nageashi, side stomp]: A kabukiból ismert járástípus. A tréningező alapállása megegyezik az első számú alapgyakorlatéval. A sarkak összeérnek, a lábfejek enyhén nyitottak, a térdék hajlítottak, a tréningező a haladási irányból oldalra kifordulva áll. A haladási iránnyal megegyező lábát nyújtva megemeli oldalra, majd térdét hirtelen behajlítja és tengelyét egyenesen oldalra csúsztatva dobant az aktív lábával. Ezáltal a két lábfej között fél/egy lábfej távolság alakul ki. Ezután a másik lábát térdből megemeli, és dobant, úgy, hogy visszakerüljön az alapállásba.

- Csúszás/csoszogás [suriashi, shuffling]: A nő egyik járásformájával megegyező járás. A tréningező a haladási iránnyal szemben áll. Talpait a talajon tartva, lábujjait enyhén elemelve először egyik, majd másik lábfejét csúsztatja előre, maximum fél lábfej távolságot haladva előre. Amikor az egyik lábát előre csúsztatta, azzal megáll, és a másikat csúsztatja előre.

- Térd járás [shikkō, shuffling with bent knees]: A tréningező a haladási iránnyal megegyezően áll alapállásban. Ebből indítva guggoló pozíciót vesz fel, sarkait elemelve a talajtól, térdeit szorosan együtt tartva. Karjait előre nyújtja, tenyérrel felfelé, mintha egy tálcát vinne. Hasonlóképpen az előző mozgáshoz, most is először az egyik, majd a másik lábát fogja előre csúsztatni. A mozgást alapvetően a térdék váltott emelkedésével tudja szabályozni.

Variációk: A legtöbb járás során a kezek alaptartásban helyezkednek el, de a tréningvezető instrukciót adhat a karpozíciók aktivitására a járások során. Minden előre haladó járást utasítására hátrafelé is végre lehet hajtani.

Megjegyzés: A járások során fontos szempont, hogy az egy sorban dolgozó tréningezők egyszerre végezzék a mozgást. Ezt egyrészt a zene üteme határozza

meg, másrészt a kölcsönös egymásra figyelés – például hogy mikor indul és mikor áll meg a sor. A következő sor tagjainak szintén úgy kell bekapcsolódniuk a mozgásba, hogy a két sor adott időben ugyanazt a mozgást végezze, megegyező lábbal. A sorok közötti távolság minden esetben egyenlő kell hogy legyen. A járások végrehajtása közben törekedni kell rá, hogy azok minél gyorsabbak és precízebbek legyenek, hogy így a gyakorlatok eredeti tempóját megőrizve egyre hosszabb szünetek alakuljanak ki az egyes mozgások között.

1.4.2.6. Hatodik gyakorlat: energia fókuszálása egy pontba

A tréningezők a terem egyik oldalán helyezkednek el kettes vagy hármas oszlopokban, zárt alaptartásban. A gyakorlatot zenére végzik. A SCOT ehhez a gyakorlathoz is Perez Prado albumának egyik lassított tételét szokta használni.³ A láb megmozdítása mindig az ütem első taktusára történik.

- A tréningező bal lábát előre csúsztatja a talajon, hasonlóképpen, mint a második alapgyakorlat harmadik számolásánál. Amint a bal láb megérkezett a kívánt pozícióba, mutatóujját kinyújtva hirtelen a fókusz irányába mutat jobb karjával. Ezután csakúgy, mint a harmadik alapgyakorlatban, vokalizál, mintegy „hanglabdát” formál. Egy ütem szünetet tart, majd jobb lábat hirtelen behúzva a másik mellé, jobb karját leeresztve alapállásba helyezkedik vissza.

- A következő szekvenciát ugyanígy végrehajtja, ellentétes lábbal és kézzel: a jobb láb csúszik előre, a bal karral mutat, vokalizál, majd a bal lábat behúzva a másik mellé alaptartásba helyezkedik.

- A lábak mozgása nélkül mindkét kezével előre mutat a tréningező, majd vokalizál. Ezután bal lábát előre csúsztatja, ismét vokalizál, majd jobb lábbal előre zár és lehozza alaptartásba mindkét kezét.

- A következő két szekvenciában azonos kézzel és lábbal dolgozik. Jobb lábát előre csúsztatja, jobb kezével mutat, vokalizál, majd bal lábát a másik mellé zárva lehozza karját alaptartásba.

Ezután a bal láb csúszik előre, bal karral mutat, vokalizál, majd jobb lábbal zár, és a bal kar visszakerül alaptartásba.

- A lábak mozgása nélkül a tréningező először mindkét karjával oldalra mutat, vokalizál, majd a jobb lábát csúsztatja előre, vokalizál, majd bal lábbal zár, mindkét karját alaptartásba hozva vissza.

- A lábak mozgása nélkül az ég felé mutat, vokalizál, majd bal lábát előre csúsztatja, ismét vokalizál és jobb lábát a bal mellé zárva visszakerül alapállásba. A teljes szekvenciasor itt ér véget, és kezdődik előlről, de ezúttal ellentétes lábbal és kézzel, most jobb lábbal indítva a sort.

Megjegyzés: A mozgássor kellőképpen bonyolult kombináció, amely folyamatos, sokirányú figyelmet követel meg. Nagyon pontos ritmikai képlet alapján

³ Perez Prado, Voodoo Suite (17:22-től), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FAPTRAP16zU>, letöltés dátuma: 2021. 03. 27.

van felépítve, amelyet precízen leírni nehézkes. Amikor egy sor már két-három szekvenciát végig csinált, akkor csatlakozik hozzájuk a következő sor, és így tovább. A tréningezőknak a mutatót és a vokalizációt szorosan a belső kép által kialakított szituációhoz kell rendelniük.

Haladó gyakorlatok

A Suzuki-módszer alapját a 2012-es kodifikáció óta a fent tárgyalt hat gyakorlat képezi. Az új nómenklatúra szerint a gyakorlatok nevei hivatalosan számmal vannak ellátva. A régi nómenklatúra jelöléseit az egyértelműsítést miatt tüntettem fel, mert több külföldi szakirodalom a régi nevezéktan szerint hivatkozza azokat. Suzuki kitér arra is, hogy habár a haladó gyakorlatok végzése engedélyezett, de nem mutatható be nyilvános közegben az ő vagy a társulat jelenléte nélkül.⁴ Döntését azzal indokolja, hogy a hat gyakorlat rögzíti a Suzuki-módszer által elsajátítható alapokat, a haladó gyakorlatok pedig az egyes előadások tréningjeihez lettek kialakítva, és ameddig az alapokat a tréningező nem fejlesztette mesteri szintre, a további feladatok csak felszínes tudást biztosítanak. A rendező döntését tiszteletben tartva én sem ismertetem ezen a gyakorlatokat és variációit, de Allain, vagy Brandon korábbi írásiban fellelhetőek részleteik vagy a régebben végzett gyakorlatok. Kiegészítésképpen annyit jegyzek még meg, hogy a legtöbb alapgyakorlatot a társulat kellékháználattal, a harcművészetben gyakorló fegyverként használt fa rövid törrel [tanto], rövid karddal [kodachi] és hosszú karddal [bokken] szokta kiegészíteni.

A cikkben felhasznált képek a szerző felvételei

Bibliográfia

- ALLAIN, Paul *The Art of Stillness – The Theatre Practice of Tadashi Suzuki*, New York, Palgrave-Macmillan, 2002.
- ALLAIN, Paul, A Suzuki-módszer, ford.: Kappanyos Ilona, IN: Jákfalvi Magdolna (szerk.), *Színészképzés – Neoavantgárd hagyomány*, Budapest, SZFE, 2013. (319–354).
- BÁCS Miklós, „Színész és figura közös identitása – Suzuki »állati energiája«, *Színház*, XLII. évf./3.sz. (márc.), 2009, (43–47).
- BARBA, Eugenio és SAVARESE, Nicola, *A Dictionary of Theatre Anthropology – The secret art of the performer*, London és New York, Routledge, 2006, 36.
- BARBA, Eugenio *Papírkenu – Bevezetés a színházi antropológiába*, ford.: Andó Gabriella és Demcsák Katalin, Budapest, Kijárat Kiadó, 2001.
- BLAIR, Rhonda, *The Actor, Image and Action*, Oxon és New York, Routledge, 2008.
- BRADON, James R., „Training at the Waseda Little Theatre: The Suzuki Method”, *The Drama Review: TDR*, XXII. évf./4, 1978, (29–42).
- BROOK, Peter, *Változó nézőpont*, ford.: Dobos Mária, Budapest, Orpheusz Könyvkiadó – Zugszínház, 2000.
- CARRUTHERS, Ian és YASUNARI Takahashi, *The Theatre of Suzuki Tadashi*,

⁴ Suzuki Tadashi, *The Suzuki Method of Actor Training: The Exercises*, In: Ellen Lauren, Kameon Steele, Vesta Grabštaitė et.al., *The International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training*, Toga Arts Park, The Japan Performing Arts Foundation, 2012, 142.

- Cambridge, New York, Melbourne..., Cambridge University Press, 2004.
- CORTÉS Sebastián, *A színész teste – A színészképzés fizikai módszerei*, doktori disszertáció, Budapest, SZFE, 2018.
- CORTÉS Sebastián, *A színészképzés Suzuki módszere* IN: Farkas György (szerk.), *Kelet és Nyugat, középkori és modern színház metszéspontján*, szerk., Budapest, DOSZ, 2015, (9–26).
- FICHER-LICHTE, Erika, *A performativitás esztétikája*, ford.: Kiss Gabriella, Budapest, Balassi Kiadó, 2009.
- GOODMAN, David G., *Satoh Makoto and the post-Shingeki movement in Japanese contemporary theatre*, Cornell University, University of Microfilms International, 1982.
- GOTO, Yukihiro, *Innovator of Contemporary Japanese Theatre*, Ann Arbor, UMI, 1988.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Színház és rituálé*, ford.: Pályi András, Pozsony, Kalligram, 2009.
- HOFF Frank, „Killing the Self: How the Narrator Acts”, *Asian Theatre Journal*, Évf.2/1 sz., 1985, (1–27).
- KOKUBU Tamocu, *A japán színház*, ford.: Kopecsnyi Péter, Budapest, Gondolat, 1984, 60.
- KOZMA Gábor Viktor, „Az előadás akkor veszi kezdetét» – A Suzuki-módszerről”, *Játéktér*, V. évf. (őszi), 2016, (25–31).
- KOZMA Gábor Viktor, „A rendszeres tréningben hiszek”, *Színház*, L. évf./7.sz. (júl.), 2017, (75–80).
- KOZMA Gábor Viktor, *A Suzuki-módszer hazai, felsőoktatási integrálásának elképzelése*, In: *Symbolon*, XIX.évf. különkiadás, 2018, (109–128).
- LAUREN, Ellen; STEELE, Kameon; GRABŠTAITĚ Vesta et.al., *The International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training*, Toga Arts Park, The Japan Performing Arts Foundation, 2012.
- LEITER, Samuel L., *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*, Lanham, Maryland, Toronto, Oxford, The Scarecrow Press, 2006, xiii.
- MAKOTO, Satō, *On Vernacular Theatre*, In: *Performance Paradigm*, ford.: Yuji Sone, Vol. 2, 2006, 4, URL: <https://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/13/13>, letöltés dátuma: 2021. 01. 10.
- OIDA, Yoshi és MARSHALL, Lorna, *An Invisible Actor*, Bloomsbury, London, New Delhi, New York, Sydney, 1997, 28.
- ROSNER Krisztina, *A színészi jelenlét és a csend dramatikusan-teátrális játéka*, Budapest, L'Harmattan, 2012.
- SUZUKI Tadashi, „A kultúra a testben lakik”, összeáll. és ang. ford.: Kazuko Matsuoka, magy.ford.: Szántó Judit, *Színház*, XXXIX. évf. 2.sz (febr.), 2006, (56–59).
- SUZUKI Tadashi, *Culture is the Body*, ang. ford.: Kameron Steele, New York, Theatre Communication Group, 2015,
- SUZUKI Tadashi, TAKAHASHI Yasunari, et.al – SCOT Suzuki Company of Toga, a társulat magánkiadványa a Toga Fesztivál 10. évfordulójára, 1992.
- SUZUKI Tadashi, *The Way of Acting*, ang. ford.: J. Thomas Rimer, New York, Theatre Communication Group, 1987.
- SZMELJANSZKIJ, Anatolij, „A korlát mint kihívás – Beszélgetés Tadashi Suzuki-val”, *Világszínház*. 15. [17.!] évf./ 5– 6., 2001, (1–5).
- SZTANYISZLAVSZKIJ, Konsztantyin Szergejevics, *A színész munkája*, ford.: Morcsányi Géza, Budapest, Gondolat Kiadó, 1988.
- TAYLOR, Yana, *Doctors of Presence: Tadashi Suzuki's method in Sydney Contemporary Performance*, Sydney, University of Sydney, 2007.
- TOMPA Andrea, „Mint akinek nincsenek tanítványai – A wroclawi emlékfesztivál”, *Színház*, XVII. évf./9.sz. (szept.), 2009, (2–5).
- TOPORKOV, Vaszilij, *Sztanyiszlavszkij a próbákon*, fordította: Benedek Árpád, Budapest, Művelt Nép Könyvkiadó, 1952.
- UCHINO Tadashi: *Presenter Interview: Tadashi Suzuki and Theatre Olympics – Exploring the state of the world through theatre*, URL: https://performingarts.jp/E/pre_interview/1903/1.html, letöltés dátuma: 2021. 02. 09.

Webes források:

9th Theatre Olympics weboldal, URL: <https://www.theatre-oly.org/en/ticket/>, letöltés dátuma: 2021. 02. 09.

Central Academy of Drama honlapja: <http://web.zhongxi.cn/en/news/10793.html>, letöltés: 2021. 02. 09.

Central Academy of Drama weboldala: <http://www.atecnet.org/ATECEN/Publishing/yearbook/9081.html>, letöltés: 2021. 02. 09.

Gubei színház weboldala: <http://en.wuzhen.com.cn/web/cultrue/details?id=56>, letöltés: 2021. 02. 09.

MIYATA, Kohachiro, *Shakuhachi*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=miUKO5g0ONk>, letöltés dátuma: 2021. 04. 06.

NOBBS, John, *The NSP, the only begotten son of the SMAT*, URL: <https://www.nobbssuzukipraxis.com/nsp-son-of-smat>, letöltés ideje: 2021. 03. 10.

PRADO, Perez, *Voodoo Suite*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FAPTRAP-16zU>, letöltés dátuma: 2021. 03. 27.

SANTOS, Ricardo *Shinai Nagai-shi*, URL: https://www.youtube.com/watch?v=ekgw6tTyn9I&list=R-Dekgw6tTyn9I&start_radio=1, letöltés dátuma: 2021.03.27.

SCOT weblap: <https://www.scot-suzuki-company.com/en/profile.php>, letöltés: 2021. 02. 09.

Sebastian Mattia weboldala: <https://www.mattiasbastian.com/i-scot-tadashi-suzuki-mattia-sebastian>, letöltés: 2021. 02. 09.

SIFA weboldal, URL: [https://www.sifa.sg/search?searchword=suzuki%20Tadashi&ordering=newest&searchphrase=all&areas\[0\]=content](https://www.sifa.sg/search?searchword=suzuki%20Tadashi&ordering=newest&searchphrase=all&areas[0]=content), letöltés dátuma: 2021. 02. 09.

SUZUKI, Tadashi, *Thinking about culture, art and entertainment in the COVID-19 era*, URL: https://channel.nikkei.co.jp/d/?p=nvgfcul_en&s=2675&fbclid=IwAR1dLDXyXf-2j9o_8LXhEKGg5CCGRY2YScCGT-fUL2ukoebSQBFINqIHwOBZ4, letöltés: 2021. 01. 02.

Theatre Olympics 2016 weblap, URL: <http://www.theatreolympics2016.pl/en/theatre-olympics-world-place-truth>, letöltés: 2021. 01. 30.

Theatre Olympics 2019 weblap, URL: <https://theatreolympics2019.com/en>, letöltés dátuma: 2021. 01. 30.

Toga Art Park of Toyama Prefecture, URL: http://www.togapk.net/en/facility/?facility_id=12, letöltés dátuma: 2021. 02. 07.

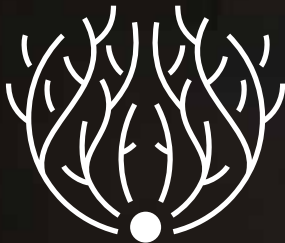
Toga Cultural Foundation, URL: https://www.jpaf.or.jp/about/organization.html#syukou_prog, letöltés: 2021. 02. 08.

Gábor Viktor Kozma: "... We Must Play / Act" (Part 3)

Gábor Viktor Kozma received an actor's as well as acting teacher's degree in Marosvásárhely (Târgu Mureş) in 2017. He is preparing his PhD dissertation to be defended within the framework of the Doctoral School of the University of Arts Târgu Mureş (supervisor: Magdolna Jákfalvi, DSc). The dissertation intended for publication presents and compares the practices at the training-based workshops of contemporary world theatre (training at ODIN TEATRET founded by Eugenio Barba; the training method of SCOT, created by Tadashi Suzuki, as well as the technique of Mary Overlie, Anne Bogart and Tina Landau, Viewpoints, which is regularly practiced by SITI COMPANY), focusing on the methodology of actor education above all. The first excerpt of this, published in our October issue last year, discussed – in the light of international literature – possible readings of the training method developed by the Japanese master. Then, in the November-December issue, we continued the publication of this chapter, in which the author describes the tools, basic elements, as well as rules of Suzuki training, and then begins to explain and interpret specific practices. It is now a continuation and conclusion of that section.

„...Testvériséget
hozván a világra.”

/Madách Imre/



MITEM

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

foto: © Alekszandra Torgustjykov

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



„Legfőképpen egy dolgot tanultam meg Amerikában, azt tudniillik, hogy európai vagyok (...). Az európai nagyképű. Hiányzik belőle a természetesség, a magától értetődő bizalom, a nyílt, vidám szembenézés a világgal. Ha valahol szirénáznak – mentő, rendőrség, füst-szintmérő –, az európai összerezzen. Az európai ideges. Az európai fél. (...) [A Csendes-óceán partján, a Queen Mary fedélzetéről] Európát először életemben éreztem kicsinek. (..) Talán a Föld is kicsi, érzékeltem hirtelen, és elnéztem a Húsvét-szigetek felé... (...) legfőképpen az anyanyelvemre vágytam, a magyar költészetre... (...) Bár sem hazám, sem időhazám, a XX. század nem kényeztetett el túlságosan, hajlottam arra a feltevésre, hogy a mi életünk odaát (ideát) nagy játék kis színpadon.” (Nemes Nagy Ágnes)

„Soha annyit nem emlegették Európát, mint az utóbbi években, és ugyanakkor soha olyan kevés új, hiteles gondolatot nem írtak le róla, mint most. És a szellemi igényeknek ez a jelenlegi elapadása épp abban a történelmi pillanatban észlelhető, amikor végre csakugyan megvalósult az egységes Európa, a Római Birodalom bukása óta kísértő nagy álom. Megvalósult, nem nagyhatalmi ambíciókból, hanem demokratikus alapon. És sehol nem látsz olyan kimagasló egyéniséget, akinek mondanivalója, üzenete volna Európa népeihez.” (Hubay Miklós)

„A tömeg (...) szereti a rendszert. (...) a teljes igazságot akarja megragadni, s mivel megérteni nem képes, elhiszi. Goethe mondja: az igazság ellenszenves, a tévedés vonzó, mivel az igazság korlátoltnak, a tévedés pedig mindenhatónak mutat bennünket. Azonkívül az igazság azért is ellenszenves, mert töredékes, érthetetlen, míg a tévedés összefüggő és következetes.” (Lev Tolsztoj)

„[Hamletnek] az igazságtézés és a helyreállítás tettét kell véghezvinnie egy olyan királyság helyreállításáért, amelynek az etikai rendjében ő maga már nem hisz, legalábbis súlyosan kételkedik. Köztes-helyzet, a tiszta tragikum és a katarzis ígérete, amely az egész művet egyszerre tartja össze tökéletes egésszé és teszi szilánkossá, mint a jelentős műveket általában. Katarzis azonban nem lehetséges az éppen fennálló »rend« maradéktalan eltörlése nélkül: mindenkinek el kell vesznie, hogy az új politikai-etikai rend kihajthasson a romokon, de leginkább a néző szívében, aki a *Hamletet*, magát az előadást a saját helyzeteként ismeri fel; ha szerencsés.” (Visky András)

„[A Wilson-rendezte] *Oidipusz* egésze mintha a [lassúsággal előállítható] koncentrált figyelemről szólna. Már az első kép bevonja az nézőt az előadás meditatív terébe: amikor a színpad közepén a vászon mögül kigyulladó fényforrás előtt a pulzáló ellenfényben egy emberalak sziluettje rajzolódik ki, eldönthetetlen, hogy rézsút közeledik-e vagy távolodik, hogy férfi-e vagy nő – de úgy érezzük, magunk állunk ott a Fény felé fordulva a napfelkelte avagy a naplemente kitarított pillanatában.” (Szász Zsolt)

