

A színházzá változott anyaföld

Pillanatfelvétel a beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház / Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház műhelyének életéből

Impulzusok

Azt lehet mondani, a Trianon után kialakult szomorú helyzet talán egyetlen előnye a színházi kultúrában mutatkozik meg. Nincs másik olyan kulturális terület, amelyben pozitív hozadéka volna annak a kényszerű multikulturalitásnak, amit a határokon túlra sodródott magyar nyelvű színházak megéltek az azóta eltelt évtizedekben. Ezzel pusztán azt akarom mondani, hogy a mai magyar államhatárokon kívülre eső magyar közösségek a színházi szférában igenis profitálni tudtak ebből a helyzetből, ami egyfelől (Magyarország irányából) elzárttságot jelentett, másfelől (a többségi nemzetet illetően) befogadást eredményezett. Ennek a szituációnak az „anyaországi” színházak némiképp vesztesei lettek, míg a határokon kívülre eső teátrumok üdítő impulzusokat kaptak a román, szerb (délszláv), szlovák vagy éppen az orosz-ukrán színházi kultúrákból. Ezek az impulzusok jóval nyitottabbá is tették a határon túli színházakat mindennemű, a saját közegükben nem szokványos metódussal szemben, ugyanakkor talán abban is segítséget nyújthattak-nyújthatnak, hogy feltérképezzék, értelmezzék és megfogalmazzák saját értékszemléletüket. A színházban, a színház által megélt identitás rendkívül sok izgalmas kérdést vet fel, különösen olyan régióban, ahol a történelem sokszor láncotalpakkal gázolt át a kis nemzeteken. Kultúra és etnicitás, nemzet és identitás kérdései fonódnak itt egybe a színház mint szakma globálisan értékelhető, ám kizárólag lokálisan megélhető problematikájával. Nem beszélve arról, mennyire nehéz a stílusjegyek tekintetében behatárolni az egyes nemzetek színházkultúráját, amely még a legkisebbségnél is bizonyosan elképesztő változatosságot mutat. A határon túli magyar nyelvű színházak esetében az érem különböző oldalaihoz tehát éppúgy hozzátartozik a kisebbségi létből fakadó veszteségek sokasága, a többségi kultúrával szembeni határozott önmegfogalmazás, mint a többségi nemzet kultúrájából jövő hatások művészeti termékenysége és az értékvezérelt elfogadás kifinomult képessége.

A beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház, mostani hivatalos nevén: Kárpátaljai Megyei Magyar

Drámai Színház műhelyének sorsa még ehhez képest is különlegesnek mondható, hiszen fiatal intézmény, a rendszerváltást megelőzően nem is létezett, és olyan közegben jött létre (Kárpátalján), amely eleve multikulturális, soknemzetiségű térség, a történelem során hol ide, hol oda csapták a politikai erők (ennek mementója a *Zoltán újrakövetve* című előadásuk). Még tovább árnyalja a képet, hogy a jelenlegi többségi kultúrát képező nemzet az ukrán, amely maga is az orosz hegemoniával szemben volt kénytelen újrafogalmazni magát, és éppen azokban az évtizedekben, amelyek életre keltették a kárpátaljai magyar nyelvű teátrumot. Ebben a finoman szólva is „érdekes” közegben, bonyolult képzetben találja magát az, aki megpróbálja értékelni ennek a műhelynek a mintegy két és fél évtizedét.

Jelenlét

A legjobb nagyszínpadi előadás a Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színházé lett az idei Great Real Art (GRA) színházi seregszemlén Kijevben. A rangos színházi fesztivál ukrán, lengyel, lett, portugál és francia színházi alkotókból álló zsűrije a társulat *Ez a gyerek* című előadását emelte ki ezzel az elismeréssel az ukrán színházi mezőnyből. A darabot, amelyben gyakorlatilag a teljes társulat szerepet kapott, Oleh Melnyicsuk állította színpadra, aki több éve dolgozik már együtt a beregszászi csapattal. Az előadásban magyar nyelvű ösbemutatót is tisztelhetünk, hiszen Rideg Zsófia fordításának köszönhetően először szólalt meg magyarul Joël Pommerat *Cet enfant* című színpadi szövege. A kortárs francia író szociografikus szkeccsfüzére lakótelepen élő normandiai nők történeteiből keletkezett, 2002-ben. A projektet a Caisse d'Allocations Familiales du Calvados és a Centre Dramatique National – Comédie de Caen gondozta, ebből született meg Joël Pommerat szövege, amelyben a beszélgetésekből kibontakozó élettörténetek, az alkotók és a színészek saját tapasztalatai kovácsolódtak össze. Az előadás mikrotörténetei a szülő-gyerek viszonyra fókuszálnak, és azzal szembesítenek, hogyan tudják apák és fiúk, anyák és lányok, apák és lányok, anyák és fiúk megélt vagy meg nem

élt álmai, tervei, egymás iránti elvárásai megkeseríteni vagy éppen tönkretenni egymás életét. A rendező a színpadon látható vasútállomás helyszínét finom szimbolikájú, apró víziókkal tölti ki. Reális, konkrét térben vagyunk, ugyanakkor folyton érezzük a „jelképek erdejét”. Egy kartonpapírral megreparált óra fájdalmasan szép szimbóluma az „eltörött” időnek, ami már soha nem pótolható. A multifunkcionálisan használt poggyászmegőrző életketreceiből próbál kitörni egy-egy szereplő, nem sok sikerrel. A poggyásztól néha meg tudnak szabadulni, néha súlyos teherré válik. Az út, az úton levés szimbolikája bomlik ki a játéktérből, miközben arra is finom reflexiót kapunk, mennyire médiacentrikus az életünk. A történeteknek bizonyos hangsúlyos pontjait a néző mintegy televíziós interjúként látja, vagyis a lényegét mindig csak áttételen keresztül kapja. A rendező ebben a térben olyan, sajátos játéktípust teremt meg, amelyben jellegzetesen közép-kelet-európai színek villannak fel, néhol egészen Kusturica világát idézve. Groteszk szélsőségek és drámai realitás játéka teremti meg az előadás különös, abszurd költőiségét. Ez a furcsa, egyszerre realiztikus és elemelt játékmód valószínűleg nem véletlenül állt jól a társulatnak. Ennek a műhelynek ez a stílus ugyanis – mondhatni – alapvető sajátossága a kezdetektől fogva.

A játékból való kikacsintás éppúgy, mint a költőiség vagy a tér és az eszközök hétköznapi rituáléja meghatározó jegyei a beregszászi műhely korábbi produkcióinak is, és ez nyilvánvalóan következik abból a közegből, abból a színházi „iskolából”, amelyből a társulat alapítói jöttek.

Alaposabb összevetésre sajnos, nincs módom, hiszen a Kijevben születő előadások közül csak a Budapesten, a MITEM-en látott produkciókról lehetnek impresszióim, de tényként kezeltem, hogy a jelenlegi ukrán színház stílusjegyei mutatnak összefüggéseket a Beregszászban az elmúlt két és fél évtizedben létrejött előadásokéval, és ez nyilvánvalóan nem véletlen, hiszen a társulatban megfordult alkotók többsége a kijevi egyetemen végzett, tehát stílusban, színházi szemléletben is ebből a színházi kultúrából táplálkozik. Nehéz lenne pontosan körbeírni, mi is jellemzi egységesen ezeket az előadásokat, de talán az egyik összekötő kapocs a stilizálás természete. Az apró reáliákból kiinduló szimbólumok következetes használata a pszichorealizmustól határozottan elforduló, árnyalt és mégis stilizált játékmód vagy akár a szakralitáshoz és a tradíciókhoz való viszony is alapvetően más benyomásokat kelt a nézőben, mint a jóval teátrálisabb, sokkal inkább expresszív vizualitással és harsányabb gesztusokkal dolgozó román színház. Az elmúlt években a Madách Imre

Juhász Ferenc:
A szarvassá
változott fiú,
a beregszászi
Illyés Gyula
Magyar
Nemzeti Színház
előadása,
rendező:
Vidnyánszky
Attila, Nemzeti
Színház, 2013,
fotó:
Eöri Szabó Zsolt



Nemzetközi Színházi Találkozón látott ukrán darabok legalábbis ezt a benyomást keltették bennem. Igaz ez például a 2019-ben látott két előadásra is, amelyekkel a kijevi Ivan Franko Nemzeti Dráma Színház vendég szerepelt a találkozón. Mindkettőt, a *Coriolanust* és a *Morituri te salutant* című, Vaszilij Sztefanik novelláiból összefűzött produkciót is Dmitro Bogomazov, a kijevi színház főrendezője állította színpadra, aki egyébként Vidnyánszky Attila kortársa, és egy időszakra jártak a kijevi Állami Karpenko-Karj Színház- és Filmművészeti Egyetemre. De igaz mindez a 2021-ben látott *Limerivna* előadására is, amely viszont másik generációból jövő rendező, Ivan Urivszkij munkája, mégis stílári alapvonásaiban ugyanezeket a jegeket hordozza.

Utak és útkeresések

Ebből a közegből, a rendszerváltás környékén önmagát markánsan megfogalmazni kívánó ukrán szférából nyerte alapvető színházi inspirációit Vidnyánszky Attila is, aki életkorából adódóan kulturális alapélményeit még a Szovjetunió időszakának kiváló orosz filmművészetéből eredezteti. Az orosz kultúra hatása persze kitörölhetetlen ebben a térségben, akár Tarkovszkij filmjeire, akár Anatolij Vasziljev meghatározó kísérleti színházára gondolunk, ezek óhatatlanul beleivódtak az ehhez a nemzedékhez tartozó színházi alkotók szocializációjába. Sok esetben még akkor is, ha nem a gigantikus exálla vezető nemzetének képviselője, hanem csak a „holdudvarából” jön, például Litvániából (Eimuntas Nekrošius vagy Rimas Tuminas – mindkettőjüktől több előadást is láthatott a közönség az eddigi MITEM-eken). A kárpátjai Vidnyánszky Attila „szűrleménye” azonban nagyon sajátos, mert, miközben magába olvasztotta az említett orosz művészeti textúrát és az ukrán színház bátor, avantgárd gesztusokban bővelkedő útkereső megoldásait, határozottan keresni kezdte a „magyar hangot” is. Ezt a rendező később, a debreceni éveket összegző, *A költői színház* című album előszavában így fogalmazza meg: „Az antropológiai gondolat jegyében – Grotowski, Eugenio Barba nyomán – hangsúlyozni akarom azt is, hogy saját értékeink felé kell fordulnunk. Kutatom a csak ránk jellemző gesztusrendszert, a szöveget, a zenét és a mozgást egységben kezelő színpadi nyelvet, ami magába építi a népi műveltséget is.”¹

Vidnyánszky Attila rendezői munkájának, útkereséseinek megalapozásához a legtöbb muníciót Mejerhold játékközpontúsága, Grotowski és tanítványaként Barba

szertartásszerű, közösségi alkotást favorizáló antropológiai színháza adja. Ezeknek az útkereséseknek az egyik legfontosabb eleme egy, az utóbbi évtizedekben a magyarországi színházi kultúrától kissé idegenné vált színészi színészvezetési munkamódszer. Grotowskinál ugyanolyan fontos a színészi tudatosság és fiziológia, mint korábban Mejerhold esetében; ez a metódus is visszaköszön Vidnyánszky színészvezetésében, mint ahogyan a játék-lény fogalma sem véletlenül merül fel az előadásait illetően. A fogalmat Bessenyei Gedő István emlegeti a rendezőről szóló tanulmányában, amikor megállapítja, mennyire jól alkalmazható Mihai Măniuțiu román rendező, teoretikus terminológiája (a színész–szerep kettősség helyett Măniuțiu a hisztrió–játék-lény–szerep hármasságot ajánlja) a Vidnyánszky-előadások színészeire. Eszerint a játék-lény egyfajta köztes állapot a színész és a szerep között, ami Vidnyánszky Attila előadásában már Beregszászban is rendre megjelenik. Ugyanebben a tanulmányban hívja fel a figyelmet a *Három nővér* beregszászi előadása kapcsán Bessenyei Gedő István a csoportterőre is. „Ez a közösség, amely a Három nővér párbaj-jelenetében jön létre először így, ebben az összetéveszthetetlen formában, hihetetlen erővel bír: képes kifordítani sarkából a világmindenséget, legyőzni a derridai értelemben vett szerző-isten hatalmát, a Csehov-drámából következő predestinációt, azaz képes kilépni a reprezentált szereplők tehetetlenségéből és megváltani egy ember életét. Egyszerűbben fogalmazva, ez a közösség, amely a szereplőkön jóval túlmutató módon egyszerre a színészeké és a játék-lényeké, képes legyőzni a halált. Amit a néma és tehetetlen szerző-

Zelei Miklós:
Zoltán
újratemetve,
a beregszászi
Illyés Gyula
Magyar
Nemzeti Színház
előadása,
rendező:
Vidnyánszky
Attila, 2013,
fotó:
Szajkó Tibor



¹ *A költői színház: Hét évad a Csokonai Színházban 2006–2013.* Szerk. KORNIA István, Debrecen, Csokonai Színház, 2013, 17.



Zelei Miklós:
Zoltán
újratermetve,
a beregszászi
Illyés Gyula
Magyar
Nemzeti Színház
előadása,
rendező:
Vidnyánszky
Attila, 2013,
fotó:
Szajkó Tibor

isten nem tett, az egyén pedig nem is tehetett meg, azt megteszi a közösség. Nem egy hős, nem egy magányos Krisztus hoz megváltást és gyűri le a kegyetlen predestináció (sors, moira) erejét: szerzője ellen csak a szereplők lázadhatnak, pontosabban az általuk megjelenített szereplők sorsát visszautasító játék-lények közössége, akiknek erre csak a rendező, mint a maga nemében szintén lázadó alkotó adhat engedélyt (vagy utasítást).² Ennek a fajta közösségi színháznak a lenyomata a beregszászi időszak egyik legkiemelkedőbb előadása, *A szarvassá változott fiú* is, amelyről a színházi alkotó a következőt

mondja. „Egy olyan emblemikus mű esetében, mint Juhász Ferenc »ópusza«, *A szarvassá változott fiú kiáltozása* [...], különösen fontos, hogyan jön létre ez a fajta, egyszerre archaikus és XX. századi világérzékelési mód [...] Mindenesetre 96-ban már eljutottam a Juhász-ópusz drámaként való olvasásában odáig, hogy a nép, a sokaság szólama, valamint a főhős kettős irányultsága, az elszakadás kényszere és az anyához, az anyaföldhöz való ragaszkodása valamiképpen a »szarvasságban« mint totemisztikus őstudatban egyesül és manifesztálódik. A félbehagyott próbálkozás nyomán egy emberi hangokból és elemi gesztusokból építkező kórus jött létre, hasonlóan, mint a görögöknél, női és férfi karral, illetve egymásnak felelgető fél-karokkal.”³

Az efféle közösségi színház egyúttal azt is feltételezi, hogy a Vidnyánszky-előadásokban szereplő színészeknek alapvetően más habitussal kell rendelkezniük, mint a hazánkban is a legtöbb esetben megszokott, egyéniségközpontú szerepformálásra nevelt színészeknek. Más oldalról viszont ez a metódus szembemegy a ma is nagyon bevett pszichorealista felfogással. A pontosan koreografált mozgások, a sajátosan ránk jellemző „nyelv” keresése, a nyilvánvaló vonzódás a Grotowski-tanítvány, Eugenio Barba antropológiai színházához és színészvezetéséhez (ezt jelzi a MITEM-re történt meghívások is vagy a Barba által itt tartott mesterkurzus 2017-ben) mind-mind jól jelzi ezt az irányultságot. E téren Vidnyánszky az általa szintén mesterként számon tartott Vasziljevvel is „vitatkozik”, amennyiben Vasziljev szóközpontú megfogalmazásához („a szó teret nyit” gondolathoz) hozzáteszi: ő maga a gesztusnak nagyobb jelentőséget tulajdonít. Vasziljev a szót mint akciót fogja fel, míg Vidnyánszky-nál, megfordítva, azt mondhatjuk, nem a szó teremti a gesztust, hanem a gesztus teremti a szót, vagy még tovább lépve, nála a szó és a gesztus is rítussá válik. „Nyilván rám rettenetes hatással voltak Vasziljevnek az előadásai, a moszkvai ottlétek, az, hogy a beregszászi színház folyamatos vendége volt, tehát minden évben a bemutatóinkat bemutattuk Moszkvában. Az a fajta viszony a szöveghez, az a fajta viszony a szóhoz, a szó szentségéhez, ami Vasziljev-nél van, és ebben minden benne van, a szónak az a fantasztikus képessége, hogy teret tud nyitni, világot tud nyitni, egy-egy mondat teret nyit... ez lenyűgözött engem Moszkvában, a mai napig lenyűgöz és nagy hatással van rám, még akkor is, ha én egy másik fajta kiindulópontból létezem, és sokkal nagyobb jelentősége van számomra a gesztusnak, a mozdulatnak, mint mondjuk a vasziljevi színházi esztétikában az megnyilvánul [...] Én magam, mikor

² BESSENYEI GEDŐ István „Halál! Hol a te fullánkod?” Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben I. = *Szenáriumi*, 2013, 2. sz., 17–18.

³ *Mi a magyar?* Vidnyánszky Attilával SZÁSZ Zsolt beszélget = *Szenáriumi*, 2013, 1. sz., 21–22.

dolgozok egy szöveggel, [...] igazából azok a szövegek, azok a mondatok, azok a szavak izgatnak, mint rendezőt, amelyek teret nyitnak. Ugyanígy vagyok a díszlettel is például, amely teret nyit, nem lezár, hanem teret nyit, valahova mutat, amelynek tere van.”⁴

Ezek a jellegzetes törekvések és stílusjegyek tehát már a beregszászi színház időszakában is jellemzik Vidnyánszky Attila alkotói munkáját, amelyben a műhely első és második generációjának színészei is maximálisan partnerei tudnak lenni. Az előadásokról író elemzők, kritikusok az előbbi közösségi jelleg mellett rendszerint a következőket emelik ki az előadások kapcsán: szimultaneitás, totális színház, audiovizuális gazdagság, az érzéki hatások jelenléte, a megszokott (lineáris) rend helyett egyfajta asszociatív „impulzuslogika”, a színpadi jelzések többretegűsége. Szinte minden értelmezésben előjönnek ezek a sajátosságok. Vidnyánszky Attila a saját megfogalmazása szerint a kezdetektől fogva, úgymond, a költői színház megteremtésére törekszik, amely egyfajta gondolatíságot, szemléletet, színpadi fogalmazásmódot jelent. Ennek a fogalmazásmódnak a legmarkánsabb vonásai a posztdramatikus jegyeket mutató „foszlánydramaturgia”, a térkezelés poliszimfonikus módja (szimultaneitás) és az archaikus színházi formákra is egyértelműen utaló közösségi színjátszás. „A költői színház sajátosságai tehát legalább annyira épül a játékkultúrára, a színészi alkotás mechanizmusaira és – tegyük hozzá – a szerkesztésmódra, amennyire a zeneiségre, a képszerű megoldásokra, fényekre, az érzelmi hatásmechanizmusokra.”⁵

„A mai ember úgy éli az életét, hogy szimultán történések tömkelegéből rákoncentrál bizonyos pillanatokra, helyzetekre. Szimultán érik impulzusok egyszerre több helyről, több módon. Ha jól működik a szimultaneitás a színpadon, akkor a fontos dolgok, egymásba kapaszkodóan, stafétabotként kerülnek át egyik helyről a másikra. Nekem az kevés, hogy van egy központi történet, amihez a többiek időről időre viszonyulnak. Mert ez nem így van az életben. Az életben mindenkinek megvan a saját története, és ezen történetek időről időre egy központi történethez, eseménysorhoz vagy színpadi aktushoz kötődnek, miközben mindenki létezik. Mindenki él a maga világában, a saját történetében. Én megrendezem az egész teret. Nincs egy központi esemény, mint az operában: a színészek jelen vannak és nem zavarnak – amíg a primadonna énekel, a többiek nem vesznek levegőt. Én nem így rendezek: mindenkinek rendezem a történetét – harminchat dimenzióban –, és adott pillanatokban összekapcsolom

ezeket. Eddig egyetlen egy előadás volt az életemben, ahol a szimultaneitást úgy oldottam meg, hogy »fonalat vesztetek« a közönséggel. Egyedül a *Három nővér*-ben csináltam meg azt, hogy a teret nem perspektívában használtam, hanem kiterítettem. Vettem egy 14 méter széles kiterített teret, és ebben a térben nem egyik helyről a másikra tereltem át időről időre a történetet, hanem egyszerre használtam a tér egészét. A *Halotti pompában* ugyan néha belefeledkeztem a nézőt bizonyos eseményekbe, de van egy pillanat, amikor akarva akaratlanul áttérlek a figyelem a másik oldalra, mert olyan erős az impulzus a színpad egy másik szegletéből, hogy akaratlanul elkezd oda figyelni. Ezen erőteljes impulzusoktól eltekintve kicsit rábízom a nézőre, hogy eldöntse, hogy mit figyel éppen: szétbókláshoz és eldöntheti, hogy éppen mit akar nézni és hallgatni. A színpadon párhuzamosan létező témák jelennek meg, ami hasonlít a kortárs zene szerkezetéhez: a különböző témák egymásba fűződnek, harcolnak egymással. Mindig van azonban egy pillanat, amikor berántom a néző figyelmét. A *Halotti pompa* színpadi formája átmenet a *Három nővér* és a *Sasfők* között: a *Sasfők*-ben ugyanis mindig irányítottam a néző figyelmét, míg a *Három nővér*-ben teljesen rábízom, hogy mit figyeljen. A *Sasfők*-ben stafétabot-szerűen mindig átviszem a figyelmet egyik jelentőről a másikra. A *Három nővér*-ben azonban bárhol nézed a történetet, bármelyik szövegből figyeled is az eseményeket mindig a saját perspektívádat kapod. A néző eldöntheti, hogy mit figyel. Számomra az az izgalmas, hogy a néző tudatában van-e, hogy mi történik vele, hogy tudja-e egyáltalán, hogy dönthet és vajon dönt-e? Ehhez azonban a színpadon minden ponton hiteles jelenlét kell. Ez egy nagyon izgalmas játék” – összegez Vidnyánszky Attila.⁶ A teret illetően meg kell jegyezni még, hogy nemcsak horizontálisan, hanem vertikálisan is felfedezhető egy tagolás az előadásokban, a két- vagy háromszögletű terekben „felfelé” is haladhatunk, megjelenik a metafizikai vagy spirituális mező. Például A *szarvassá változott fiú* esetében is külön hangsúlyt kap a „felső szféra” az emblematikus jelenetben, amikor a „hídon” felfelé haladó főhős látható.

Az előbbi idézetben említett három előadásból a *Három nővér* még Beregszászban, a másik kettő már a debreceni Csokonai Színházban keletkezett. A beregszászi időkben a *Három nővér* kiemelkedő produkciója mellett a színházi műhely talán legsikeresebb munkája a már emlegetett A *szarvassá változott fiú*, amelyből nemcsak színpadi, hanem filmváltozat is készült, és amit Párizsban is

Juhász Ferenc:
A szarvassá
változott fiú,
a beregszászi
Illyés Gyula
Magyar
Nemzeti Színház
előadása,
rendező:
Vidnyánszky
Attila, Nemzeti
Színház, 2013,
fotó:
Eöri Szabó Zsolt

⁴ Sárból poézis. VIDNYÁNSZKY Attila és a Csokonai Színház dramaturgjaival – KIRÁLY Nina, RIDEG Zsófia, KOZMA András és SZÁSZ Zsolt – beszélgetése a költői színházról = DESZKA Fesztivál, 2008, saját archívum

⁵ BESSENYEI GEDŐ: i. m. (2013), 9.

⁶ MOLNÁR Klára: *Térbeli költészet. Gondolatok a Halotti pompa és a Mesés férfiak szárnyakkal című előadásokról (Interjú Vidnyánszky Attilával és Rideg Zsófiával)* = A Vörös Postakocsi, 2009. nyár, 7–8.



bemutatott a társulat. A *Halotti pompa* és a *Három nővér* mellett erre az előadásra is hivatkoztak 2009-ben, Moszkvában, amikor a rendező Mejerhold-díjat kapott. A *szarvas-sá változott fiú* több szempontból is a beregszászi színház elmúlt több mint huszonöt évének csúcspontját jelenti. Az első és legfontosabb szempont ezek közül az a kikristályosodott formanyelv, amely nemcsak Vidnyánszky Attila rendezéseit, hanem az egész alkotócsapatot jellemzi. Az alapvetően is költői műből, Juhász Ferenc hosszúverséből kiinduló, annak inspirációjára készült színpadi alkotás a fentebb elemzett stílusjegyek mindegyikét magán viseli. A foszlányos szövegszerkezet, az érzékekre építő, zenét és mozgásokat polifonikusan, de egységessé ötvöző nagyszabású kompozíció, a tér „költészete”, az archaikus kórus – mind annak a következetes „laboratóriumi” munkának az eredményei, amelyet aztán a rendező később a többi színházi műhelyben is igyekezett továbbvinni. Ennek a komplex kutatómunkának, ahogy az előbbiekből is kiderül, a beregszászi műhely jelentette a kiindulópontját, ezért érdemes röviden áttekinteni magának a színháznak a létrejöttét és körülményeit is.

Teremtő múlt

Beregszász magyar teátruma – ahogy már korábban is említettem – a határon túli színházak között is speciális helyzetű. Az egyik fontos tényezője ennek, hogy új alapítású színházi műhely, hiszen ebben a régióban korábban nem működött hivatásos társulat magyar nyelven, mindössze egy amatőr népszínházi előadásokat játszó csapatot jegyez a kárpátaljai színháztörténet. Ebből kifolyólag korántsem összevethető a helyzete olyan, nagy múltú színházakéval, mint amilyen például Kolozsvárott vagy Kassán működik, több mint két évszázados távlatlalt. Már önmagában ebből is adódik, hogy nem is lehetnek jelen a múltból eredő béklyók a színház életében, friss erők hozták létre ezt az alig több mint negyedszázados társulatot, amelynek alapítása művészeti szempontból pedig egy markáns színházszervező rendező, Vidnyánszky Attila személyéhez, az ő színházi koncepciójához kötődik – ez a másik jellemző eleme a beregszászi teátrum működésének. A színház alapításának időszaka ráadásul a rendszerváltás utáni időkre esik, és ez a történelmi-társadalmi közeg is jelentősen meghatározza a színház arculatát. Tehát egy olyan, új alapítású műhelyről beszélünk, amelynek nincsenek a múltból eredő vagy a nézői elvárásokból származó kötöttségei, adott esetben merészebben vág bele a kísérletezésbe, de döntően egy művész kézjegyét viseli magán, és meglehetősen kiszolgáltatott az aktuális

politikai erőternek. Ezek a legfontosabb paraméterek, ha megvizsgáljuk a beregszászi teátrumot.

A 90-es években, a Szovjetunió szétesése után az akkor frissen alakult ukrán állam a nem nagy létszámú magyarságon óhajtotta demonstrálni a „helyes” nemzetiségi politikát, sok más tényező mellett (ekkor jött létre a II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola, lapok indultak, az egyház visszakapta a vagyonát, egyházi intézmények alakultak). Ez a történelmi helyzet segítette elő a beregszászi társulat és színház megalapítását. A folyamat már a mamutállam végnapjaiban, Vidnyánszky Attila visszaemlékezése szerint már 1988-ban elkezdődött. „Először az egyetem rektora, majd a nemzetiségekkel foglalkozó államtitkár hívatott be azzal, hogy a kisebbségi törvény értelmében lehetőség volna létrehozni egy magyar társulatot a Kárpátalján. A 170 ezres magyarság nem volt komoly politikai tényező, velünk akarta hát demonstrálni a szovjet állam, hogy lám-lám, milyen előékenyen viszonyulunk a kisebbségekhez. Hogy ne rajtam múljon a siker, beleálltam ebbe a folyamatba, amely később az Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház megalakulásához vezetett. Ezzel együtt féltem, mert azt hittem, hogy egy ilyen kis létszámú közösségben nem adódik annyi tehetség, amennyiből létrehozható egy professzionális társulat. Még arra is gondoltam naivan, hogy legfeljebb majd a kijeji diákjaim közül páran megtanulnak magyarul. Végül döntenem kellett: vagy egy ukrán-orosz színházat csinállok az akkor már társulattá formálódó osztálytársakkal, vagy megpróbálom a lehetetlent, és létrehozok egy magyar társulatot a semmiből. A döntést csak nehezítette, hogy már az ukrán színházszövetség is maradásra kért, helyet is biztosítottak számunkra Kijevben, ahol berendezkedhettünk volna. Mégis nyakamba vettem a vidéket, és másfél hónapig jártam Kárpátalja falvait, hogy magyar színészosztályt toborozzak. A maiak közül akkor ismerem meg Trill Zsoltot, Szűcs Nellit, Varga Jósikát, Tóth Lacit. 1989-ben felvettük az osztályt, és elindult az akkor még négyéves képzés. Segítségért Budapestre jöttem az akkori rektorhoz, Babarczy Lászlóhoz, hogy jöjjenek hozzánk tanítani, de végül egy ennél is jobb dolog történt. Egy kormányközi egyezmény révén mi tudtunk átjönni Magyarországra részképzésre.”⁷

A színházszervező munkát nagyban megkönnyítette, hogy 1990 és 1997 között Vidnyánszky Attila színészmesterséget oktathatott a kijeji Állami Karpenko-Karjij Színház- és Filmművészeti Egyetemen, az első magyar osztály tagjai így mind a tanítványai voltak. A munka általi közös nevelődés, a szűk közeg, a nyelvi-kulturális közösség összekovácsolta a csapatot, s bár ma már csak né-

⁷ *Mi a magyar? i. m.* (2013), 10.

hányan dolgoznak a rendezővel ebből a generációból, az összekötő erő meghatározó, nemcsak a beregszászi időszakra, hanem a későbbiekre nézve is, és ez a fajta „közösségi színházcsinálás” nagyban hozzájárult Vidnyánszky Attila szemléletének kialakulásához. A beregszászi színház alapító társulatának tagjai 1993-ban végeztek a kijevei főiskola magyar színházi osztályában. Amikor négy év múlva hazajöttek Kijevből, semmi nem valósult meg abból, amit korábban ígértek nekik, se színházuk nem volt, se színészlakások, innen kellett elindulniuk.

A beregszászi színház névadásának körülményeit a huszonöt éves évfordulón idézte fel az alapító-rendező: „Valamikor 1992-ben összejött egy ukrán-magyar miniszteri találkozó – meséli Vidnyánszky Attila. – A színházat támogató alapítvány képviselőjében érkezett Sinkovits Imre is. Már kezdett jó hangulat kerekedni, és Sinkovits felbízta Andrásfalvy Bertalan kulturális minisztert, hogy kezdjen bele *A csitári hegyekbe*, mire a miniszter asszony, aki egyébként színésznő volt, szintén nótával felelt. Ebben az emelkedett hangulatban egyszer csak feláll Sinkovits, és jelentősegteljesen, ünnepélyesen megkérdezi, van-e már neve a színháznak? Beregszászi – mondom én, aki ott ücsörögtem az asztal sarkán. Ááá, az úgy nem jó! Legyen Illyés Gyula Színház! – javasolta Sinkovits. Folyik a fordítás, én meg csak ülök és figyelek. A miniszter asszony lazán rábólint: legyen. Eltelik még egy félóra-óra nótával, vodkával, amikor Sinkovits megint feláll, jelentősegteljesen, ünnepélyesen. Van-e még másik magyar színház Kárpátalján? Nevettem magamban, hogy hát honnan volna, még ez az egy sincs meg. Nincs? Akkor legyen ez a nemzeti színház! – kurjantotta Sinkovits. Megfagyott a levegő. Fordítják a miniszter asszonynak, hogy nacionálnij, ami ukránul nemzetit és nemzetiségit is jelent. A miniszter asszony erre is rábólint. Így lettünk beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház. Én következetesen ezt a nevet használom, a hivatalos ukrán nevünk: Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház.”⁸

Kárpátalja első hivatásos teátruma, az Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház 1993. október 23-án kezdte meg működését Beregszászban. A pénztelenség és a nyomorúságos körülmények miatt az alapító társulat többsége elhagyta a színi pályát, a Kijevben végzett tizenhat színészből csupán néhányan (öten) maradtak: a kitaratók közül Szűcs Nelli, Tóth László, Trill Zsolt és Varga József ma is a társulat tagjai (ők követték Vidnyánszky Attilát Debrecenbe és később Budapestre is). A második évben csatlakozott hozzájuk Rácz József és Kristán Attila. A második magyar osztály 1998-ban végzett Kijevben, ők alkot-

ják a mai beregszászi társulat gerincét. A kezdeti időszakra jellemző, hogy – színházépület még nem lévén – iskolákban, tornateremben próbáltak, és ott játszottak, ahol csak tudtak, a pajtától a rekettységig bárhol. A színészek fizetése az anekdoták szerint sokszor csak egy kanna benzinre futotta. Időközben megkapták az egykori Oroszlán szálló épületét Beregszászban, amit a színészek kalákában maguknak alakítottak ki, takarítottak, fűrtak-faragtak, kullisszát szereltek, függönyöket raktak fel. A magyarországi gázsikból és a különböző fesztiváldíjakból finanszíroztak ezt-azt, fűtésre költöttek, villanyáramra és így tovább. A színészek ott laktak, ahol tudtak, Rácz József például a színházban, több mint tíz évig. A *Háromgarasos opera* volt a társulat első bemutatója Szürte községben, 1993-ban. Az épület és próbaterem híján, minimális támogatással működő társulat eleinte évekig a falvakat járta, fűtetlen játszóhelyeken várták, hogy a teheneket behajtsák a faluba, és elkezdhesék az előadást. Igazi hőskori vándorszínészlét volt ez, s amikor elkészültek egy-egy produkcióval, kitűztek egy napot a bemutatóra, amivel Ungvárra, Egerbe vagy Salgótarjánba utaztak. Ez a szükség hozta munkamódszer lényegében szintén meghatározó mind a rendező, mind a társulat működését illetően, hiszen a darabok „elkészülte” sokszor szembemegy az üzemszerű színházi működéssel, ugyanakkor évekig tartanak műsoron és játszanak meghatározó produkciókat, nincs egyben lefutó szériajelleg.

A beregszászi színház szakmai hírnevét annak köszönhetette, hogy a határok átjárhatóvá válásával egyre nívósabb fesztiválokra jutottak el, és így egyre komolyabban vették a csapatot, aminek köszönhetően vendégrendezésre hívták Vidnyánszky Attilát és vendég szereplésekre a vezető színészeket is. Az akkor még Határon Túli Színházak Fesztiváljának nevezett szemlén, Kisvárdán rögtön nagy feltűnést keltett a beregszászi együttes, amely 92-ben, még az első színészgárda egyetemi végzése előtt, a *Szentivánéji álommal* járt először a városban, és onnantól rendszeres vendége volt az eseménynek. 2000-ben ugyanitt Vidnyánszky Attila a társulatépítésért Teplánszky-díjat kapott. A fesztiválelismerésnek és az anyaországi ismertségnek köszönhetően a 2000-es évek elejétől gyakran rendezett Magyarországon, a Magyar Színházban, az Új Színházban és a Nemzeti Színházban is. 2004 és 2005 között a Magyar Állami Operaház vezető rendezője volt. A beregszászi társulat már az első évtizedben megfordult rangos nemzetközi fesztiválokon Tbiliszipben, Torunban, Nancyban, Moszkvában pedig a Színházi Olimpián jártak a *Dorottya*-val. Több díjat is bezsebeltek, például Arany Oroszlán-

⁸ KORNIA István: *Művészet dachból. A 25 éves beregszászi színház = Nemzeti Színház*, 2018, 3. sz.
<https://nemzetiszinhas.hu/hirek/2018/12/1-187>

díjat kapott Lembergben a *Godot-ra várva* 1995-ben, vagy a toruni Kontakt Fesztivál díját kapták 1997-ben, a *Gyilkosság a székesegyházban* című előadásért. Emellett Vidnyánszky Attila megkapta Az év rendezője címet Ukrajnában 2000-ben, 2004-ben pedig Magyarországon a Kritikusok díját gyűjtötte be a *Roberto Zucco* című darab rendezéséért. A beregszászi időszakban valósult meg a *Szentivánéji álom*, a *Godot-ra várva*, a *Sólyompecsenye*, a *Gyilkosság a székesegyházban*, *Az ember tragédiája* (első verzióban), a *Dorottya*, *A szarvassá változott fiú*, mind Vidnyánszky Attila rendezésében. Az előadások egy része hosszú éveken átívelően, ma is látható még, például a Nemzeti Színház repertoárján még 2021-ben is szerepeltek Csehov *Egyfelvonásos komédiái*, ezt az előadást immár huszonnégy éve (!) tartják folyamatosan műsoron, de játszották még 2021-ben a tizenhét évvel ezelőtt bemutatott *Tótékat* is, az elmúlt években pedig fel-felbukkant a *Liliomfi* és a *Három nővér* Beregszászban létrehozott produkciója is a budapesti Nemzeti színházán.

Vidnyánszky Attila 2006-ban került a debreceni Csokonai Színházba, először művészeti vezetőnek, később pedig igazgatóként is vezette a teátrumot. Ez a lépés a beregszászi társulatnak egyszerre jelentett lehetőséget és ne-

hézséget. Utóbbit elsősorban azért, mert a debreceni színházba követték őt a társulat alapító színészei, így a beregszászi csapat meghatározó erőit máshol kötötték le. (Öt színész: Trill Zsolt, Szűcs Nelli, Varga József, Tóth László, Kristán Attila is Debrecenbe szerződött Beregszászból.) Ugyanakkor valóban hozott lehetőségeket is ez az időszak a beregszásziak számára, hiszen előadásaikkal vendégként felléphettek a debreceni színpadon, illetve a fiatalabbak egy-egy szerepben az ott készülő előadásokban is megmutathatták magukat. Debrecenben láthatta a közönség a már említett emblematikus beregszászi előadások mindegyikét, játszották a *Három nővér*t, a Csehov-egyfelvonásosokat, a *Tótékat* is, de helyet kapott itt a talán legesszenciálisabb beregszászi produkció, *A szarvassá változott fiú* is. Bemutatták a „második generációs” *Liliomfit*, és többen bukkantak fel az újabb produkciókban is, például Vass Magdolnát a *Tragédia* Évajaként vagy Ivaskovics Viktort Nyeljubovként a *Mesés férfiak szárnyakkal* előadásában láthatta a közönség. Ez egyszerre jelentett nyitást a határon túli színházi műhelynek, ugyanakkor a cívisváros színházi életének is vérfrissítést hozott. Itt kell megemlíteni azt is, hogy ebből a modellből, ebből a szimbiózisból született meg a gondolat egy határokon átívelő

Örkény István:
Tóték,
a beregszászi
Illyés Gyula
Magyar
Nemzeti Színház
előadása,
rendező:
Vidnyánszky
Attila, 2014,
fotó:
Eöri Szabó Zsolt



színházi szakmai szövetség létrehozásáról, részben ennek folyamányaként valósul meg Debrecenben hamarosan a regionális színházi központ a Csokonai Fórum megépítésével, és ez a gondolat képezi a Nemzeti Színház jelenleg is működő előadás-struktúrájának, színházszakmai modelljének az alapját.

Azzal, hogy Vidnyánszky Attila 2013-tól a budapesti Nemzeti Színház főigazgatója lett, a beregszászi társulat helyzetében is jelentős változás állt be: a határon túli műhely egyrészt messzebbre került az alapító művészeti vezetőtől, akinek a figyelme immár másfelé irányult, másrészt viszont a magyar fővárosban is bemutatkozhattak a beregszászi produkciók, illetve azok is, amelyek a beregszászi társulat tagjaival együtt készültek. A színészi „kemény mag” (Trill Zsolt, Szűcs Nelli, Varga József, Tóth László, Kristán Attila) Budapestre szerződött a rendező hívására, őket követte még később Rácz József is, néhány színész pedig gyakori vendége ugyan a Nemzeti előadásainak, de mégsem szakadt el teljesen a határon túli anyaműhelytől sem, ilyen például Tarpai Viktória. Az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy azok a színművészek sem távolodtak el Beregszásztól, akik státusz szerint Budapestre szerződtek, játszanak a „hazai” előadásokban, és más módon is élő kapcsolatot igyekeznek ápolni a szülőfölddel. Erre kiváló példa Szűcs Nelli, aki 2021-ben megalapította a Fedák Sári-díjat, amit októberben át is adtak két, határon túli művészek, Bogdán Zsolt kolozsvári színművészek, illetve a beregszászi társulat tagjának, Vass Magdolnának. Egyszóval, a magyarországi sikerek ellenére sem ereszt könnyedén a hazai műhely – szerencséire.

Időhurok

Az azonban nagyon is kitapintható, hogy a beregszászi színházban, ha nem is feltétlenül törést, de bizonytalanabb művészi útkeresést okozott az elszármazottak magyarországi sikere és elfoglaltsága. A nagyformátumú alkotó távozásával, pontosabban szólva más irányú elkötelezettségével jelentős művészi erőket veszített a társulat, és a Budapest–Beregszász-távolság is kétségtelenül nehezebben leküzdhető, mint a debreceni viszonylat. A jelenleg viszonylag stabil körülmények között működő színház javarészt a korábbi előadásait játssza, illetve főként vendégművészekkel dolgozik, így az a fajta művészi koncepciózusság, határozott irányú kísérletezés, amit az alapító-rendező Vidnyánszky Attila képviselt, mondhatni, eltűnt az életéből.

„Attila a kezdetek kezdetén beoltott bennünket valamilyen oltóanyaggal, egy színházi nyelvvel és munkamódszerrel, amitől nagyszerű élményekben volt részünk a színpadon és a próbafolyamatok során is, s ennek köszönhetjük a sikereinket. Ennek a meglegházi környezetnek persze később megvolt az a hátulütője, hogy amikor új rendező érkezett a társulathoz, nem egykönnyen engedték őt közel magunkhoz. Ez egyrészt természetes, hiszen Attila rengeteget foglalkozott velünk, sok időt töltöttünk együtt, másrészt viszont úgy érzem, színészként érdemes nyitottnak lenni az új gondolatok, új munkamódszerek iránt, ha úgy adódik, hogy máshol is kipróbálhatjuk, megmérettethetjük magunkat” – nyilatkozta Rácz József egy interjúban.⁹

Az elmúlt években a műhely robbanásszerű indulása, majd feltörekvése és sikerei után inkább egyfajta stagnáló időszak következett be a beregszászi színházban, és ennek is megvannak a maga előnyei. Amíg a színházalapítás és a társulatteremtés nem kis nehézségekkel járó időszakának a missziója a magyar közönség elérése, „kinevelése” volt, addig most az intézményi stabilitás, a folytatólagosság kiépítése a cél. Ebben kiemelkedő szerepe van annak, hogy a jövő közönségét el tudja érni a színház, ezért az utóbbi idők egyik legfontosabb ténykedése az volt, hogy ifjúsági programot indítottak, több osztálytermi, illetve fiataloknak szánt előadás is készült. Az ifjúsági nevelési program még akkor is nagyon fontos, ha a látványos magyarországi, illetve más külföldi sikerek kevésbé vannak jelen a társulat életében, mint a kezdeti, „forradalmi” időkben. Az építkezéshez hozzávehetjük még azt is, hogy a beregszászi színészképzési tervek pedig a művészi utánpótlás kérdését is megoldják majd.

A tanulmány elején említett előadás viszont reményteli jövőt sejtet, mégpedig azért, mert jelzi, hogy a társulat igyekszik saját kútfejből új művészi erőket mozgósítani. Oleh Melnyicsuk 2005 óta dolgozik a beregszászi színházban, több előadást is színpadra állított már, de a díjnyertes produkció egyértelműen mutatja, az ukrán színházi életben is figyelemre méltót tett le az asztalra a kárpátaljai alkotóközösséggel együttműködve. A megújulás képessége éppen abban rejlik a beregszásziak számára, amiből a gyökereik erednek: vagyis a kárpátaljai létből, a többes nemzeti identitásból és az ukrán színházi kultúrához, illetve fogalmazásmódhoz kötődő stilisztikából, amely egyszerre képes karakteresen sajátos lenni, ugyanakkor bárhol értelmezhető prizmat tartani az európai kultúrának.

⁹ (szcs): Egy XXI. századi Liliomfi. Interjú Rácz József Jászai Mari-díjas színművésszel = Kárpátalja, 2012. április 27.
<https://karpataljalap.net/2012/04/27/egy-xxi-szazadi-liliomfi>