

Honnan hová?

Globalitás vs. lokalitás, avagy: identitásrepresentációk a MITEM-en

Korunk legerősebb társadalmi törésvonala a globális világ és a lokális közösségi értékszemlélet között húzódik. A XX. századi (sokáig felszabadító érzettel járó) globalizációs törekvésekkel szemben a XXI. századra újra felértékelődnek azok a közösségek, amelyek ezzel ellentett (lokális) irányban hatnak, és a korábban a társadalomtudományokban is „lenézett”, „túlhaladottnak” tartott nemzeti identitás kérdései is újra fontossá válnak. A színház, mint alapvetően szakrális, rituális és ősi gyakorlatokkal rendelkező közösségi műfaj, alkalmas lehet a valós és konstruált kisebb-nagyobb közösségi értékek, markerek megfogalmazására a lehető legkülönbözőbb formákban. Ez az identifikációs törekvés pedig a XXI. század következő évtizedeinek meghatározó folyamata lehet a technikai civilizációs fejlődés nyomán egyediségétől megfosztott, gyökértelemné váló ember kulturális identitásának keresésében és megtalálásában. Ebben az összefoglalóban a Madách Nemzetközi Színházi Találkozó eddigi eseményeit tekintem át az identitásrepresentáció szempontjából, hiszen nemzetközi színházi találkozóként alkalmas lehet erre a vizsgálatra. Teszem ezt azért is, mert mire e tanulmány megjelenik, már javában zajlik a 10. Színházi Olimpia, amely nem jöhetett volna létre, ha nincs a MITEM. Tehát eljött az ideje, hogy megkezdjük ennek a rendkívül értékes színházi eseménysornak az elemző feldolgozását.

A színház mint a kulturális identitás terepe

Az identitás megnyilvánulásának legfontosabb konkrét elemei: a nyelv (anyanyelv), a kultúra és a származás (az úgynevezett etnikai identitás) – állapítja meg Alabán Ferenc szlovákiai magyar irodalomtörténész. A nyelv és a kultúra megnyilvánulásai értékrendbe állíthatók, és az önazonosságra vonatkozó formai jellemző jegyei megállapíthatók, míg a származás vagy eredetudat vizsgálata során szubjektív elemek válnak fontossá, és ez befolyásolhatja az etnikai identitás értelmezését. Szerinte jellegénél fogva az etnikai identitáson belül a leginkább megfogalmazható és felismerhető a kulturális identitás. „Európai világunk jelenében két ellenáramlat érvényesülése figyelhető meg, amely befolyásolja az emberek és az országok közti

kapcsolat perspektívájának alakulását: egyrészt az európai integráció hatására a nemzeti választóvonalak, az országhatárok légiesülnek, melynek következtében az emberek és csoportok egymáshoz közelednek. Másrészt azonban, minél erősebb az országhatárokat és a nemzeti különbségeket összemosó együttműködés, Európában határozottabban jelentkeznek egy ellenkező irányú mozgás konkrét körvonalai is, amelyek az egyénit, a sajátosat és a nemzetit hangsúlyozzák. Ez utóbbi szinten, ha nem is minden esetben nemzetek, nemzeti kisebbségek és néptöredékek, de legalábbis vidékek és régiók kezdeményezik különállásuk elismerését, fennmaradásuk biztosítása érdekében. Jellemző rájuk, hogy általában nem a meglévő állami keretekből szeretnének kitörni, és nem területek elcsatolásában keresik a megoldást (bár az aktuális politikában ilyen vélemények is elhangzanak), hanem a nyelv, a kultúra, a történelem és a hagyományok ápolásának szabadságában, a nemzeti szimbólumok tiszteletében, az emberi alapjogok és igények hivatalos elismerésében és támogatásában. E nemzeti kisebbségek és népcsoportok véleményeiben és érveléseiben visszatérő elem a nemzeti és kulturális identitás megőrzésére való hivatkozás, s minden olyan dologért való küzdelem, ami az önazonosság útjában álló akadályok lebontását segíti elő.”¹

Az utóbbi években ezek a folyamatok a kulturális élet egészében, ezen belül a színház világában is egyértelműen tetten érhetőek. Az önmegfogalmazás igénye nem új dolog, de most a sajátosat, a nemzetit, de leginkább a regionális „genius locit” igyekeznek hangsúlyozni az európai kulturális produktumokban, ez határozottan észlelhető törekvés a színházban is. A globalizáció és nemzeti elkötelezettség problematikája, egymás mellett élése visszaköszön a később még említendő Stephen Elliot Wilmer dublini professzor kis európai színházakra vonatkozó kutatásaiban éppúgy, mint az utóbbi időszakban a nemzetközi fesztiválon látott antropológiai indíttatású színházi törekvésekben, amelyek a helyi érdekeltsgű saját hagyományokra, a „couleur locale”-ra építve törekszenek globális megértésre.

„A kultúrák találkozása, az inter- és multikulturalitás terepe sajátosságosan színházi közeg, hiszen az ilyen helyze-

¹ ALABÁN Ferenc: *A kulturális identitás metamorfózisai*. Komárom, Selye János Egyetem, Tanárképző Kar, 2016, 16–17.



A test
forradalma /
Várakozás
Performansz
(installáció
és tánc)
Rendező:
Mokhallad
Rasem,
Nemzeti Színház,
Budapest,
Fotó:
Eöri Szabó Zsolt

tek és az idegenséggel, a mássággal való találkozás problematizálják a legjobban a különböző kultúrához való tartozást, a kifejezőmódokat és gesztusokat, a szerepek felvételét, viselkedési szabályokat. Antropológiai és színházi elemzést kíván az, ahogy ezek a találkozások problematizálják az emberi minőséget, és témává teszik az ember excentrikusságát (Plessner): azt, hogy képes távolba kerülni önmagától, és hogy ezt hogyan, milyen (színházi) eszközökkel teszi meg – ezekben a helyzetekben ugyanis az eszközök óhatatlanul színháziként jelennek meg, a mindennapok színháza értelmében. Nem véletlen, hogy az inter- és multikulturalitás talaján fogannak a XX. század nagy színházi alkotóinak (Peter Brook, Jerzy Grotowski, Richard Schechner, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine) jelentős munkái, legtöbbször multikulturális társulatban, és gyakran ilyen témával is.”²

A kulturális antropológia mezsgyéjén járva megfigyelhető, hogy a „globális” ősi örökség identifikációs szerepe a „közös emberi” megértésében kiemelten fontossá vált a XX. században. Clifford Geertz ismert kulturális antropológus szerint „a kultúra: az ember által szőtt jelentések világa”. A színházi produktumok igen sok esetben képesek olyan gondolati konstrukciókat felmutatni, amelyek az ember számára fontos és igen ősi mintázatot jelenítenek meg. Ebben a tekintetben kiemelhető a távol-keleti színházi kultúrák formakészlete: a japán nó színház, a tradicionális kínai opera, az indiai kathákali vagy akár a jávai wayang olyan letisztult formákat és jelentéseket őriz, amelyek képesek voltak megtermékenyíteni a XX. század európai színházi kultúráját is, amely már eltávolodott a hagyományos formáktól, például a görögség archaizmusától. A klasszikus avantgárd a XX. század-

ban nem véletlenül fordult vissza ezekhez, elég csak Brechtet említeni. A színház antropológiai megközelítése több jelentős alkotónál jelen volt a XX. században, de napjainkban is tapasztalható egyfajta fellendülése az antropológiai színháznak, bár ma már mintha éppen a lokális színek erősödnének e téren is. Mielőtt erre konkrét példát is hoznék, megemlítem a még élő, most nyolcvanhat éves Eugenio Barba nevét, aki 1964-ben alapította az Odin Teatret színházat, amely jelenleg Dániában működik. Ő dolgozta ki azt a módszert – szintén távol-keleti, főleg indiai forma nyomán –, amelyet antropológiai színházként emlegetnek, erre iskolát is alapított (International School of Theatre Anthropology – ISTA). Munkája azért is fontos, mert az ősi formákból kiindulva tudott modern értelemben is multikulturálisnak nevezhető közeget létrehozni (társulatában minden égtájról származó színészek és alkotók vannak). Színházi produkciói pedig azért érdekesekek, mert éppen soknyelvűsége és mindenki számára érthető szimbólumai révén teremt „globálisan értelmezhető” tartalmakat. Barba utóbbi években létrehozott színházi produkciói (*The Tree*, *Great Cities under the Moon*, *The Chronic Life*) is jelen voltak az általam vizsgált fesztiválon több alkalommal is, a trilógiaként szereplő három előadás 2019-ben együtt is látható volt.

Kis MITEM-történeti áttekintés

Mielőtt részletezném, milyen megnyilvánulásai voltak a MITEM-en az előbbieken felvetett problematikának, röviden áttekintem, hogyan valósult meg a találkozó. A Madách Nemzetközi Színházi Találkozó (Madách International Theatre Meeting – MITEM) 2014-ben indult azzal a szándékkal, hogy találkozóhelyet teremtsen az európai színházi áramlatoknak, párbeszédet kezdeményezzen az európai (és lehetőség szerint távolabbi kontinensek) alkotói, társulatai között. A nemzetközi találkozó létrehozásának gondolata Vidnyánszky Attila „nagy álma” volt, amelynek már debreceni színházigazgatói időszakában is többször adott hangot. A Nemzeti Színház igazgatói pályázataiban is fontos pillért jelentett a nemzetközi szemle.

Nem véletlen, hogy már a teátrum általa irányított első évadában, vagyis 2014 tavaszán létrehozták a rendezvényt. A 2019-ig töretlenül megvalósított programot egyedül a 2020-as pandémia akasztotta meg: a hetedik évadába lépő találkozót ebben az évben nem lehetett megrendezni a világjárvány miatt, ezért elhalasztották, végül 2021 őszen tartották meg a programot. Az eddig megvalósult fesztiválok 2014 óta több mint kétszáz előadás szerepelt,

² UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó: *Bevezetés a színházantropológiába. Színháztudományi tankönyv*. Marosvásárhely, Mentor, 2011, 27.

csaknem negyven ország képviseletében. Földrajzi értelemben is folyamatosan táguló határokkal, hiszen a Kazanytól Lisszabonig, Athéntól Stockholmig húzott európai tengelyek mentén elhelyezkedő, számunkra még közelebb érezhető társulatokon kívül jelen volt itt iraki, török, dél-koreai, tunéziai színház vagy éppen tradicionális kínai opera is. Izgalmas kulturális találkozást jelentett a hivatalosan Oroszországból érkező, mégis egzotikusnak mondható kelet-szibériai szaha színház Jakutföldről, ugyanígy a tatárföldiek jelenléte több produkcióval a fesztivál éve alatt. Mindemellett a találkozó és a kialakult kapcsolatok jelentőségét talán az is jól mutatja, hogy a rendezvény 2020 januárjában megtartott sajtótájékoztatóján, a pandémiát és a lezárásokat megelőzően még bejelentették: Magyarország rendezheti meg a Színházi Olimpiát 2023-ban, és ez talán szimbolikusan is jelentős, hiszen éppen a névadó, Madách Imre születésének kétszázadik évfordulóján. A jubileumokhoz tartozik, hogy maga a Színházi Olimpia is ünnepel: a tizedik rendezvénysorozatot jegyzik a harminc évvel ezelőtt alapított programmal.³

Szakmai értelemben is rendkívüli teljesítményt nyújtott a MITEM az elmúlt nyolc eseményfolyamban. A Madách Nemzetközi Színházi Találkozón olyan, nemzetközileg a legkiválóbbak között jegyzett rendezők előadásai voltak láthatók, mint Eugenio Barba, Alvis Hermanis, Eimuntas Nekrošius, Valerij Fokin, Rimas Tuminas, Andrej Mogucsij, Silviu Purcărete, Luk Perceval, Thomas Ostermeier, Valerij Fokin, Michael Thalheimer, Robert Wilson, Theodórosz Terzopulosz, Valère Novarina, Tompa Gábor. Másrészt kiváló társulatok érkeztek Budapestre: a milánói Piccolo Teatro, a holstebroói Odin Teatret, a vilniusi Meno Fortas, Moszkvából a Vahtangov és a Művész Színház, a szentpétervári Alekszandrinszkij, a kijevi Ivan Franko Ukrán Nemzeti Színház, a Kolozsvári Állami Magyar Színház és a Berliner Ensemble.

A fesztiválon bemutatkozott színházak az identitáskérdések fényében

„A MITEM-en nem fesztiváligazgatói, kurátori ízlés diktál. Természetesen mi is hívunk konkrét előadásokat, de részben a vendégekre bizzuk a darabválasztási döntést. Nem is olyan egyszerű ez, mint ahogy első pillanatra tűnik, hiszen arról kell a meghívott színháznak – amelyek között számos nemzeti színház is van – döntenie, hogy mivel képviselje az intézményét, országát, nemzeti kultúráját. Olyan, nagy múltú színházakat hívunk meg, ame-

lyek a hagyományból merítve újító előadásokat hoznak létre, és előadásaik nem a fesztiválbiznisz kívánalmainak, a fesztiválzsúrik ízlésének akarnak megfelelni, hanem a román, a macedón, a német, a lengyel, a francia, a spanyol, az orosz, az olasz stb. közönséggel folytatnak párbeszédet⁴ – fogalmazta meg az alapító, Vidnyánszky Attila.

Nem különösebben meglepő, hogy éppen a fenti gondolatok és a következetesen szem előtt tartott fesztiválkonceptió okán nagyon sokszor volt érezhető az elmúlt években, hogy az identitáskérdések fókuszba kerültek a találkozó programjában. A színház mint műfaj – más művészeti ágakhoz hasonlóan, bár a nyelvtől sokszor nem függetlenül – a világ számos pontján igyekszik választ kapni vagy csak reflektálni az identitásbeli kérdésekre. Az is érdekes, hogy ezt hogyan és milyen szinten teszi. Identitásreflexiókat tehet egy színház nemcsak a művészeti produktumok, a produkciók tartalma és formanyelve szerint, hanem társadalmi beágyazottságával, a használt nyelvel vagy akár az intézményrendszeren keresztül is: például egy „nemzeti” jelzőt viselő intézmény óhatatlanul azt keresi, hogyan tudja megfogalmazni műsorpolitikájában, kapcsolatrendszerében, nemzetközi viszonylatban azt, amit e jelző ráruházhat. (Lényegében ezt teszi a Nemzeti Színház is a fesztiválszervezéssel és még több más programmal.) Leegyszerűsítve, két fontos vetülete lehet az identitáskérdéseknek: strukturális (a nemzeti színházak társadalmi szerepe) és esztétikai (egy-egy előadás formanyelvének kikísérletezése). A Nemzeti Színház tudatosan és folyamatosan törekedett a MITEM égisze alatt arra, hogy olyan kísérőprogramokat szervezzen, amelyek a „nemzeti” problematikát igyekeznek feltérképezni, ugyanakkor arra is, hogy olyan előadásokat hívjon meg, amelyek izgalmas esztétikai-formanyelvi kísérleteket valósítanak meg a nemzeti kulturális örökség újraértelmezésében.

Strukturális és műsorpolitikai szintű identitáskérdések a MITEM rendezvényein

A találkozón – mivel helyszíne a nemzeti teátrum – folyamatosan napirenden volt az évek alatt a nemzeti színházak „ügye”, szerepe napjainkban. Az első ilyen jellegű kísérőprogram már a második évben, 2015-ben megvalósult. „Szerencsés volt, hogy a macedónok előadását két nappal megelőzte az április 18-i, *Nemzeti színházak a XXI. században* címmel tartott kerekasztal-beszélgetés. A Macedón Nemzeti Színházat képviselő Dejan Projkovszki rendezőtől, a színház művészeti vezetőjétől, illetve Dejan

³ Theodórosz Terzopulosz mondta a budapesti rendezési jogot bejelentő sajtótájékoztatón, 2020. január 20-án, hogy a Színházi Olimpia gondolata már harmincéves. Az első olimpiát 1995-ben tartották Görögországban, Delphoiban.

⁴ 10. Színházi Olimpia, Magyarország 2023 = mitem.hu <https://mitem.hu/aktualis/2019/04/a-megertes-kulturaja>

Lilić⁵ igazgatótól ugyanis megtudhattuk, hogy az alig húszéves Macedón Köztársaság legnagyobb kulturális vállalkozása a minden igényt kielégítő nemzeti színház felépítése volt, amelynek átadására tavaly került sor. Erre az alkalomra készült *Az örök ház* című megaprodukció, amely ékesen bizonyította, hogy a „teátrális nemzetkonceptió”, a „nemzet színpadra állítása” nem egy elavult XIX. századi idea, hanem ma is létező gyakorlat, ha „egy fiatal nemzet öntudatának megerősítése az aktuális, kikerülhetetlen történelmi feladat” – fogalmaznak a Nemzeti Színház művészeti lapjának, a *Szcenáriumnak* a szerkesztői az első eszmecsere kapcsán.⁶

Kirakat, tükör vagy védőbástya – e megfogalmazások születtek meg abban a diskurzusban, amelyet, folytatásképpen *Nemzeti színházak a XXI. században – A sokszínűség harmóniája* címmel, 2016. április 13-án tartottak a MITEM-en, a nemzeti színházak létjogosultságáról.⁷ A találkozón a görög, szerb, argentin és magyar teátrumok vezetői azt boncolgatták, mi lehet a szerepe napjainkban ezeknek az intézményeknek.

A fesztiválon ekkor szereplő görög *Iliasz*-előadás kapcsán például arról beszéltek, milyen paradigma mentén működhet ma egy nemzetinek nevezett színház, illetve mi lehet a funkciója. Sztatisz Livatinosz, az Athéni Nemzeti Színház művészeti igazgatója úgy fogalmazott, veszélyesek a hagyomány ilyen nagyságrendű távlatai, hiszen könnyen ezek erődítményévé, várává válhat egy színház, holott annak egyértelműen élőnek kell lennie. Szerinte a nemzeti teátrumoknak az egyik legfontosabb kérdése éppen ez, hogyan tudnak a hagyományokhoz kötődve kortárs kérdéseket felvetni anélkül, hogy konzervatívvá váljanak. A Belgrádi Nemzeti Színház művészeti igazgatója, Zejko Hubač ugyanitt arról beszélt, teátrumuk sajátos szerepet töltött be az identitásképzésben, mivel évtizedeken keresztül a különben nem létező jugoszláv nemzetiséget igyekezett megtestesíteni. A szerb nemzettudat kérdése a délszláv háború után erősödött fel, ezért is tekinthető különösen izgalmasnak az a vállalkozás, amivel a MITEM-en éppen abban az évben vendégszerrepelt a szerb társulat. Az Urbán András rendezte *Hazafiak* az identitáskérdések mellett arra is rávilágít, hogy a színháznak nem szabad kiválnia abból a társadalmi közegből, amelyben létezik. Zejko Hubač szerint a nemzeti színházak legfontosabb feladata a XXI. században egyfajta kirakatszerep, mivel ezeken az intézményeken keresztül ismerhető meg egy ország kultúrája.

Érdekes, európai szempontból szokatlan színházi struktúráról számolt be Jorge Telerman, a Buenos Aires-i Egyesült Színházak főigazgatója. A hárommillió lakosú dél-amerikai metropoliszban hozzávetőleg kétszáz színház működik, ezek többsége független, kereskedelmi alapon létező színházként. Argentínában nagy hagyománya van a színháznak, amely azonban nem az identitáserősítést szolgálja. „Nálunk nem kell azon gondolkodni, ki az argentinabb, hiszen mindenki idegen, nincs eredettörténetünk”⁸ – mondta Jorge Telerman, majd hozzátette: mivel igen erős színházi kultúrájú nemzetekből érkezők népesítették be az országot, azt lehet mondani, markáns hagyományú, ám a sokszínűségen és a párbeszédre alapuló az argentin színház. A hagyományok fontossága mellett a lokális feladatokat és a kortárs életérzés megfogalmazását emelte ki Jorge Telerman a nemzeti színházak kapcsán. A színháznak nagyon fontos szerepe van a társadalom átalakításában, ezért a közösségeknek a nemzeti teátrumok közvetíthetik mindazt, amit az egyetemes színház elkezdett.

Merőben más képletet vázolt fel az említett találkozón Vidnyánszky Attila, a budapesti Nemzeti Színház igazgatója. A magyar színház eleve az ellenállás jegyében indult a német színházakkal szemben, s ezt a „harcos” jellegét máig őrzi. Itt jellemzően a Nemzeti Színház az az intézmény, amelyen keresztül megfogalmazzuk és időről időre újragondoljuk a nemzeti identitást. Magyar viszonylatban az a nagy kérdés, hogy az igen erős „harcos” elvárás ellenére hogyan tud szabad és nyitott maradni a budapesti vezető teátrum – fogalmazott az igazgató. Vidnyánszky Attila, mint már számos alkalommal, itt is úgy látta, leginkább Bartók szellemiségét tekinti követendő példának, aki úgy tudott a nemzeti gyökerekből táplálkozni, hogy közben nagyon is univerzális és korszerű produktumot hozott létre.

Közösség, nemzet, kulturális identitás – mit jelentenek ezek a fogalmak a mai, globalizálódó világban? Mitől válhat nemzetivé egy régi vagy új nemzetállam színháza, egy autonómiával bíró, de önálló állammal nem rendelkező etnikum nemzeti színháza, és milyen színháza lehet annak a közös nyelvvel bíró népnek, amely több országban él, külföldön nincs autonómiája, van viszont saját archaikus kultúrája?

Folytatva a megkezdett gondolatcserét, a Nemzeti Színház folyóirata, a *Szcenáriumnak* szervezésében is ehhez hasonló kérdésekre keresték a választ a MITEM szakmai

⁵ 2010 és 2015 között volt a Macedón Nemzeti Színház vezetője.

⁶ PÁLFI Ágnes – SZÁSZ Zsolt: *Békejobb? Baráti bal? Gyorsjelentés az idei MITEM előadásairól* = *nemzetiszhaz.hu*, 2015. június 4. <https://nemzetiszhaz.hu/hirek/2015/06/bekejobb-barati-bal-mitem-gyorsjelentés>

⁷ UNGVÁRI Judit – KORNIA István: *Nemzeti színházak a 21. században. Veszélyek, lehetőségek és a művészet szabadsága* = *mitem.hu*, 2016. április 22. <https://mitem.hu/aktualis/2016/04/nemzeti-szhazak-a-21-szazadban>

⁸ Uo.

beszélgetésén, 2018-ban. Ez volt az az év, amelynek fesztiválprogramjában a migránsválság következtében Európába „szakadt” arab emigráns színházi társulatok is megjelentek, ezekről röviden szót ejtek még. Ezen a beszélgetésen részt vett Stephen Elliot Wilmer, a dublini Trinity College professor emeritusa is, aki több éve végez kutatásokat például a kisebb európai nemzetek nemzeti színházait illetően, és azzal is foglalkozik kutatási projektjeiben, miként férhet meg egymás mellett a globalizáció és a nemzeti elkötelezettség. Több más kutatóval együttműködésben Wilmer a STEP (Project on European Theatre Systems) projektben kezdett el foglalkozni 2006-ban olyan országok színházaival, mint Írország, Hollandia, Dánia, Észtország, Szlovénia és Magyarország. A vizsgálatokban nemcsak történeti, hanem szociológiai szempontból is elemezték az eltérő színházi rendszereket, a tíz-tizenkét éves munka eredményeként eddig két kötet jelent meg.⁹

A MITEM-en tartott beszélgetésben a professzor a következőket emelte ki: „A XIX. században egészen új típusú nemzeti színházak jöttek létre, sokszor olyan országokban, amelyek nem voltak nemzetállamok. Írországban ilyen például az Abbey Színház, amely a XIX. század végén indult, vagy a Cseh Nemzeti Színház, amely még Csehszlovákia megalakulása előtt jött létre, és benne már cseh nyelven mutattak be darabokat, nem pedig németül. Magyarországon is hasonló volt a helyzet mintegy száznyolcvan évvel ezelőtt. Ezek a színházak alapvetően a nyelv-művelésben játszottak fontos szerepet, de elősegítették a nemzetállamok létrejöttét is. A nemzeti nyelv e folyamat katalizátora volt, mivel a nemzeti színházakban anyanyelven lehetett színre vinni a nemzetet leginkább érdeklő kérdéseket. A XX. században ez a folyamat továbbra is megfigyelhető, különösen Európában, de Afrikában vagy a Közel-Kelet egyes területein is. [...] Ez a folyamat ma is tart, legújabbban például Skóciában, de Walesben is alakultak nemzeti színházak. [...] A nemzeti identitás megőrzésében betöltött fontos szerepük mellett azért is érdekelnék ezek a színházak, mert magukat a nemzeteket reprezentálják, a közönség önmagát látja ezeken a színpadokon. Persze vannak olyanok is, akik úgy vélik, ez csupán mítosz, mert szerintük a nemzet fogalmát az intellektüelek alkották meg, ők alakították ki egy homogén elképzelést arról, hogy mit jelent a nemzet. Az is érdekes lehet, hogy a nemzet közösségből kit zárunk ki és kit veszünk be, mint ahogy az is, hogy ezt milyen vallási, szociális, gazdasági, etnikai megfontolásból tesszük.”¹⁰

A magyar Nemzeti Színházzal kapcsolatban személyes tapasztalatai alapján, már 2002-ből kiemelte azt a kezdeményezést, hogy az ország minden pontjáról, vidékről is hoztak ide előadásokat. Wilmer szerint ez a folyamat napjainkban szerencsésen folytatódott, az új struktúra láthatóan új lendületet adott a színháznak. Fontosnak tartotta azt is, hogy a kisebbségi nyelvek is megszólalhatnak a nemzet színházában. Kontrasztnak a finn példát említette, ott ugyanis két hivatalos nyelv van, a svéd és a finn, de – mint mondta – a finn nemzeti színházban svéd előadást még nem hallott. Ehhez kapcsolódva Sirató Ildikó, az OSZK Színháztörténeti Tárának vezetője, a Pannon Egyetem docense az észti és a finn színház eltérő aspektusairól beszélt. Mint mondta, Észtországban, amelynek lakossága nyolcada a magyar lélekszámnak, azért olyan sikeres a színház, mert máig életben tartja az identitáskérdést, ám nemcsak egy színház, hanem az összes. „Finnországban ugyanez a kérdés nem úgy merül föl, mint Közép-Európában, más a társadalmi szerkezet, más a történelmi háttér is. Körülbelül száz éve jött létre intézményi háttérét és épületét tekintve is, állami támogatással a Nemzeti Színház. Előtte, amikor még az orosz birodalom részei voltak, Finn Színház néven, magánvállalkozásként működött. A XX. század elejétől formálisan is, előtte a XIX. század 60-as éveitől lélekben és saját intézményei révén is teljesen önálló és független a finn kultúra. Ily módon most ők nem ott tartanak, hogy a nemzeti identitás kérdése volna a legfontosabb, viszont nagyon érdekesek az új problémák, amelyek fölmerülnek, akár a bevándorlás, akár a többnyelvűség kapcsán.”¹¹

Fesztivál a fesztiválban

A strukturális identitáskérdések speciális szemléjét jelentette a 2018-as találkozó, amelyen az emigráns arab színházak, illetve alkotók is megjelentek. Ebben az esetben az a specialitás, hogy nem teljesen elválaszthatatlan az intézményi és az esztétikai reprezentáció. Mindenesetre nagyon izgalmas példákat láthatott a fesztivál közönsége. Azt is érzékeltette a találkozó, mennyire különböző helyzetben működnek a teátrumok és a teátristák az arab világban, illetve onnan elszármazva. Tunéziából például az ottani Nemzeti Színház hozta el azt a produkciót – *Violence(s)*, rendező: Fadhel Jaïbi – ami az arab társadalom és az erószak problematikáját boncolgatta. A tunéziai Nemzeti Színház vezetőjét az előadásuk után arról kér-

⁹ *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Ed. MAANEN, Hans van, KOTTE, Andreas, SARO, Annelio, Amsterdam, New York, Rodopi, 2009; *City Study = Amfiteater. Journal of Performing Art Theory* 3. 1–2. Szerk. ŠORLI, Maja, Ljubljana, 2015

¹⁰ *Nemzeti színházokról – másként. A Szenáriumi folyóirat szakmai ke-rekaszta (Lejegyezte UNGVÁRI Judit) = Szenáriumi*, 2017, 5. sz., 29.

¹¹ Uo., 33.

dezték, mit jelent a Nemzeti Színház Tunéziában. Fadhel Jaïbi válaszából idézünk: „Hogy mit jelent ma a nemzeti színház, a nemzeti színjátszás? Olyan hely, amely nekem csak bizonyos alapszavakkal írható le. Az első a sorban a szabadság, a második a találkozás, azután a kísérletezés, a teremtés és a befogadás. Ezek nélkül, úgy gondolom, hogy nem képzelhető el a színjátszás, de nemzeti színház sem. Mindennek nagyon szépek a hagyományai a Magreb országokban, szinergia figyelhető meg ezzel kapcsolatban, nemcsak nálunk, Algériában is van rá példa. Hogyha nem lennének ezek az alapértékei a mi nemzeti színházunknak, nem is fogadtam volna el ezt a megbízást.”¹²

Libanonból hazájában működő, a hagyományt teljesen formabontó és izgalmas módon megújító alkotóközösség érkezett (*Emelkedjen fel és érezze az illatot*, rendező: Ali Chahrour). Németországból egy oda menekült szír társulat előadása (*Szerelmed tűz*, rendező: Rafat Alzakout) volt látható, Belgiumból pedig egy ott élő iraki rendező műfaji határokat átlépő performansa (*A test forradalma / Várakozás*, rendező: Mokhallad Rasem). A fesztiválközönség külön beszélgetésen is találkozhatott a száműzetésbe kényszerült arab alkotókkal: Mokhallad Rasem iraki rendezővel, aki 2006-ban költözött Európába, és azóta az antwerpeni Toneelhuis munkatársa, a jelenleg Lyonban dolgozó Muhaned Alhadival, illetve Rafat Alzakuttal, aki a YouTube-on terjesztett, a politikai életet gúnyoló bábfilmjei miatt kényszerült elhagyni Szíriát. A MITEM több beszélgetésén is jelen volt Rolf C. Hemke német dramaturg, a Kunstfest Weimar művészeti vezetője, aki már jó ideje követi ezeknek az alkotóknak a munkásságát.

A Németországban, emigráns szír alkotók közreműködésével létrehozott, *Szerelmed tűz* című produkciót a Theater an der Ruhrhoz kapcsolódó Collective Ma'louba társulata hozta el Budapestre. Rolf C. Hemke, aki 2006-tól 2018 nyaráig vezette a Theater an der Ruhr nemzetközi programját, az előadás után az alkotókkal beszélgetett. A közel-keleti és az afrikai színház szakértője először bemutatatta a színház történetét: a teátrumot 1981-ben alapították, egy nemzetközi projekt részeként. Az alapító olasz származású alkotó volt (Roberto Ciulli), akinek idegenségérzéséből született az ötlet, hogy nemzetközi művészeket hív meg a Theater an der Ruhrba, és társulatot hoz létre, amelybe a 80-as években, például az akkori Jugoszláviából hívott meg színészeket, akik félig az anyanyelvüket beszélték, félig németül játszottak. A Theater an der Ruhrban egy román társulatnak is otthont adtak a 90-es években, ők 2002-ig működtek ott. 2015-ben, amikor a migrációs válság elindult, Rolf C. Hemke kez-

deményezésére hívták meg az emigráns szír művészeket, így alakult újjá a Collective. A *Szerelmed tűz* volt a társulat első produkciója. Írója Mudar Alhaggi. A színészek közül van, aki Franciaország és Németország között ingázik (Amal Omran), más Kairóban (Luna Aboderhmen) vagy Párizsban (Mouayad Roumieh), és akad, aki Marseilleben él (Mohamed Alrashi). Mindannyian Szíriából vándoroltak ki.

Ez a „fesztivál a fesztiválban” a kulturális kuriozitáson túl azt is megmutatta, hogy a migráció képes új kontextusba helyezni a színház és identitás kérdését, hiszen nemcsak a lokalitást, a műsorpolitikai törekvéseket, hanem az esztétikai kérdéseket is felülírja: fontosabbá válhat a színház, mint dokumentum, és erre főképp a szír emigráció jó példa. Az ünnepelt színésznő, Amal Omran, aki 2012-ben jött el hazájából, arról beszélt, hogy saját elhatározásból távozott Szíriából, ami nem volt számára könnyű, hiszen sikeres színészi pályát hagyott maga mögött. „Libanonban hozzám hasonló menekültekkel dolgoztam, meghallgattam a történeteiket, és ezekből próbáltam építkezni. Nem szánalomból, mert ugyanabban a csónakban eveztünk, hanem magamat is megláttam az ő történeteiken keresztül. [...] úgy éreztem, hogy én vagyok a hangja azoknak az embereknek, akiknek nincs hangjuk. [...] a Theater an der Ruhrban pedig lehetőségünk volt újra társulatban dolgozni. Mindent megpróbáltunk, hogy ezt ne hagyjuk abba, és újra elmondjuk ezeket a személyes történeteket más módon is, nem akarunk mindig csak a háborúról beszélni. Az emberekről akartunk beszélni, akik léteztek, akkor is, ha már meghaltak, volt nevük, mint mindenki másnak, voltak vágyaik, akartak csinálni valamit.”¹³

Rolf C. Hemke a színésznő történetével kapcsolatban azt hangsúlyozta, mennyire fontos volt a menekültválság csúcspontján, amikor ezt az előadást Mülheimben bemutatták, hogy az arab nézők éppen őt, Amal Omrant láthatják a színpadon, vagyis elmondható, hogy maga a művész vált ebben az esetben a közönség identitásának jelképévé.

Esztétikai útkeresés-változatok az identitás reprezentálására

Mindezekre több izgalmas példa is van a találkozó elmúlt éveiből. Az identitáskérdések megjelenése előadásonként eltérő lehet, és több síkon is megvalósulhat. Identitás megfogalmazására alkalmas lehet a nemzeti klasszikus szerzők emblematikus darabjainak színpadra vitele. (Ilyen volt például a lengyel Stanisław Wyspiański *Akropolisza*, az észt August Kitzberg klasszikusa, a *Vérfarkas*, a román

¹² Saját hangfelvételem a beszélgetésről.

¹³ Saját hangfelvételem a beszélgetésről.

Két sorsjegy Caragiale művéből és az ukrán Panasz Mirnij-től a *Limerivna*, de ilyennek mondható a görög *Iliasz*-előadás is. Azt is meg kell említeni, hogy a görög kivételével, ezek a művek XIX. századi vagy századfordulós alkotások, ami azt is jelzi, hogy a nemzettudat az európai népeknel döntően innen ered, különösen igaz ez a kis nemzetek esetében.) A másik lehetőség, hogy olyan aktuális problémákat vesznek elő, kortárs darabból vagy az alkotók által összeállított szövegből kiindulva, amelyek alkalmassak akut nemzeti problémák megfogalmazására: ilyen volt a török *Merre? Hová?*, a francia *Saigon*, a tunéziai *Violence(s)*, a lett *Fekete tej* vagy a legutóbbi, 2022-es találkozón a bosnyák *Emlékszel még Dolly Belle?* Ugyancsak alkalmas az identitás kifejezésére maga a színpadi forma, az a sajátos értelmezés, amellyel a genius locihoz kötik a többségében klasszikus művek adaptációját (lásd jakut *TIIT* – Shakespeare *Titus Andronicus*ából vagy az olasz-szárd *Macbettu* – szintén Shakespeare-adaptáció).

Érdekesség, hogy némelyik előadás regionális vagy az európai identitás szempontjából is értelmezhető, erre példa a Macedón Nemzeti Színház *Az élet szép* című produkciója Erdman *Az öngyilkos* című műve alapján, amelyben a balkáni-közép-kelet-európai vagy a szlovén *Iliasz*, amelyben az ókori görög civilizáció alapelemeiből kiindulva, általában a közös európai kulturális identitás megfogalmazásának lehettünk tanúi. Szintén sajátos összeurópai nézőpontot képviselt a szatmárnémeti *Raszputyin*. Ez az előadás magyar kortárs mű alapján (Szöcs Géza), a XX. századi Európa máig fájoan aktuális, háborúhoz vezető kiindulópontjait vette célba, kivételes esztétikai-formanyelvi értékű megfogalmazásban. És ha az európai identitásról beszélünk, érdemes megemlíteni még két, egyszerű Silviu Purcărete-rendezést is, amelyek a modern európai társadalom vagy az európai modernség létrejöttének fordulópontjához kötődnek, mindkettő idevágó klasszikus szerzők adaptációja. A 2016-ban látott *Gulliver* és a 2017-es monumentális *Faust* (a helyszín az Eiffelcsarnok volt) is a modern (európai) civilizáció, társadalom és kultúra válságjelenségeinek értelmezését adja.

A találkozón az elmúlt években látott előadások közül az első csoportba tartozókra, vagyis a klasszikus szerzőkön keresztüli identifikációra számos példát találni, és nemcsak a kisebb lélekszámú nemzetek esetében. Ilyennek mondható az orosz Vahtangov Állami Színház Puskin *Anyeginjéből* készült, nagy hatású előadása Rimas Tuminas rendezésében, amely – noha litván származású a rendező – az orosz kultúra alapkérdéseit öntötte színpadi formába. „Az előadás egészét áthatja egyfajta kettősség: a rendező úgy vonultatja fel az orosz nemzeti karakterológia topo-

szait, hogy eközben kialakít és fenntart egy önreflektív attitűdöt is, mely a Puskin-műhöz híven hol eltávolít ettől a világtól, hol ráközelít egy-egy olyan jelenségre, mely nemcsak a XIX. századi orosz valóságra utal, hanem a XXI. századi orosz ember mentalitására is.”¹⁴ Az elemzés szerzői utalnak arra, hogy Puskin művét ez esetben is „az orosz élet enciklopédiájaként” lehet értelmezni, Tatjana „medvetáncoltatása”, ezzel kapcsolatos félelmének leküzdése az „orosz-színházhoz” való viszony szimbólumaként is értelmezhető.

A nemzeti klasszikusnak tekintett román szerző, Ion Luca Caragiale művének 2014-ben látott feldolgozása (*Két sorsjegy*) kapcsán is megfogalmazható volt a nemzeti identitás kérdése. Ugyancsak a *Szenárium* szerzői, Pálfi Ágnes és Szász Zsolt írnak arról, hogy mintha új formában vetődne fel a reflexió Eugenio Barba azon megállapítására, miszerint „sem a színházban, sem a kultúrában nem létezik genius loci”. „Talán legélesebben ezt Alexandru Dabija, Caragiale *Két sorsjegy* című darabjának rendezője exponálta a szakmai beszélgetés során, amikor a szovjet befolyás alól felszabadult kis közép-európai nemzetek történelmi sértettségéről és kisebbségi komplexusáról beszélt, ami ahhoz vezet, hogy nem saját magukra figyelnek, hanem ehelyett a világtrendhez igazodva próbálnak kultúrát teremteni. Darabválasztásával, és azzal az elemi indulattal, ahogyan ezt az önkritikus, abszurd komédiát megrendezte, láthatóan szembe megy ezzel a tendenciával.”¹⁵ Ez már a találkozók első évében előrevetítette, hogy érdemes ilyen szemmel is nézni az előadásokat.

Az említetteken kívül is szép számmal akadt olyan produkció, amely rendkívül izgalmasan feszegette az identitáskérdéseket. Csak néhány kiragadott példát hoznék ezek közül, hiszen mindegyik elemzésére nincs lehetőség.

Rögtön az első (2014-es) programban ilyen volt egy kortárs török szerző darabjával a török Ankarai Állami Színház előadása. Huseyin Alp Tahmaz *Hová? Merre? (Where to?)* című előadása Volkan Özgömeç rendezésében olyan „humanitárius dráma”, amely az illegális kivándorlás indokait, mozgatórugóit, körülményeit, hatását igyekszik feltárni. A problémafelvetés ebben a vonatkozásban általánosabb, globális természetű, ám az előadás azt a keresztmetszetet is feltárja, ahogyan a török társadalom rétegződik. A mikrorealista darab felvonultatja a kortárs török társadalom jellegzetes karaktereit, a kulturális identitást tekintve pedig a leginkább az volt megfigyelhető az előadásban, hogy a törökök nehezen tudnak mit kezdeni a „kétarcúsággal”, vagyis az ázsiai és az európai értékrend egyeztetésével.

¹⁴ PÁLFI Ágnes – SZÁSZ Zsolt: *Figyeljünk a titkos erővonalakra!* Gyorsjelentés az idei MITEM-ről = *Szenárium*, 2017, 5. sz., 36.

¹⁵ PÁLFI Ágnes – SZÁSZ Zsolt: *Önazonosság és művész-lét. Gyorsjelentés a MITEM előadásairól* = *Szenárium*, 2014, 4. sz., 15.

A 2021-es *Limerivna* és az utóbbi években a MITEM-en látott ukrán darabok, amelyek erőteljesen támaszkodnak a népi kultúrára, jó példák lehetnek arra, miként tudja a nemzeti identitást is kifejezni egy előadás azzal, ahogyan következetesen merít a saját kultúrájából. A színházi formavilág eszközei sohasem muzeálisak, a szöveganyag, a zene, a gesztusok, a mozgás, a színpadkép együttesen végül csakis kortárs módon tud megszólalni, de a „tisza forrás” energiája nagyon erős hatásmechanizmust kelt életre. Az előadás érdekessége, hogy az ukrán irodalmi és színházi hagyomány újrafogalmazását egy alig harmincon túli rendező, Ivan Urivszkij valósította meg ebben a produkcióban. (Ivan Urivszkij Albert Camus *Caligula* című művével érkezik a 10. Színházi Olimpia programjába.)

Ugyancsak a nemzeti identitást járta körül a kortárs szöveg egy speciális fajtájából, úgynevezett verbatim technikával készült, lett *Fekete tej* című előadás, amit 2017-ben láthatott a MITEM közönsége. A Rigai Új Színház produkciója az Európa-szerte elismert alkotó, Alvis Hermanis rendezésében a lett identitás archetípusát próbálta tetten érni, a globalizációs és urbanizációs folyamatokban feloldódó hagyomány kitapintásával. Az előadás sajátos, szarkasztikus humorú, szórakoztató, ugyanakkor nagyon mélyen elemző „öko-színházként” mutatta meg a lassacskán eltűnő természetközeli vidéki világot, ugyanakkor a lokális, a posztszovjet elnyomásból szabadult nemzeti identitás szabadságvágyáról is tudósított.

Szintén kortárs szöveg az alapja az orosz és svéd mentalitást „ütköztető”, 2019-ben látott, *Egy nyári éj Svédországban* című produkciónak. A Stockholmi Királyi Színház előadása annak a forgatásnak az emlékét idézte fel, amikor Andrej Tarkovszkij utolsó filmjét (*Az áldozat*) készítette 1985-ben, Gotlandon, svéd (főként Bergman filmjeiből ismert) színészekkel. A darab írója, Erland Josephson – aki az egyik legismertebb Bergman-színész volt – a valós forgatási eseményekből kiindulva, Tarkovszkij jellegzetesen orosz, érzékeny-érzelmes, spirituális, néhol egyenesen misztikus, művészi nézőpontját feszíti össze a rendkívül pragmatikus, majdnem földhözragadt svéd gondolkodással. Mindezt a közönség (az egyébként norvég) Eirik Stubø rendezésében láthatta, akit valószínűleg éppen az identitáskérdések izgattak ebben a témában, ugyanis erről beszélt az előadás utáni közönségtalálkozón és egy vele készült interjúban is. „Tarkovszkijről szól ez a darab, de a »svédsegről« is. Tarkovszkij személye olyan, mint egy prizma, amin keresztül a svédek kénytelenek önmagukat megvizsgálni, rákényszeríti ezeket a svédek szereplőket, hogy arra reflektáljanak, mi is ez a svéd, ki is ez a svéd.”¹⁶

Ezek az említett előadások kísérletet tettek, hogy megfogalmazzanak valamilyen specifikus, nemzeti-etnikai-regionális identitásgondolatot. Azt azonban elmondhatjuk, hogy nagyon kevés olyan produkció volt, amelyik esztétikai értelemben is unikális, új formanyelvet tudott teremteni a nemzeti hagyomány alapján, a jellegzetes saját identitás „készletéből” kiindulva.

Két kiemelkedő produkciót említek: a jakut *TIIT* 2016-os előadását és a 2022-es olasz-szárd *Macbett* – érdekesség, hogy mindkettő Shakespeare-adaptáció. Ezek színházesztétikai és -antropológiai szempontból is talán a legizgalmasabb produkciói voltak a MITEM-eknek.

A P. A. Ojunszkij Szaha Színház Jakutföldről, az Oroszországhoz tartozó Szaha Köztársaságból érkezett, és az angol szerző legvéresebb drámáját, a *Titus Andronicus* dolgozta fel, Szergej Potapov rendezésében. A távol-keletinek számító jakut kultúra prizmáján keresztül fogalmazza meg Shakespeare történetét, visszaidézve a nomád ősök kultúráját, észrevéve az ókori archaizmusban és a törzsi kultúrában rejlő hasonlóságot, amely a darab brutalitásában, abban a nyersességben is tetten érhető, amit a túlélésért folytatott harc könyörtelen etikája hordoz. „Megyünk a Nap felé, ölni! Élet vagy halál! Üüüü” – ezzel a kiáltással jelennek meg a darab szereplői a jakut előadás elején, a produkció látványát, formáját tekintve is szinte a törzsi rítusokat idézi, ami egyébként tökéletesen passzol a Shakespeare-mű tartalmához is. A színpad tere négy-szögletes és rézsútos alakú, majdnem, mint a hagyományos japán színházi tér, ez is erősíti a rituális jelleget. A jelmezek pedig részben szintén a nomád kultúrából merítenek inspirációt. „A reneszánsz – legalábbis részben – a »naiv« ókori elődökből meríti a mintát, azt a felhajtóerőt, formakultúrát, világszemléletet, melyből az újkori »modern« művészet megszületik. S ez az ókori előzmény, ami ebben az esetben nem más, mint egy áltörténelmi krónika, minden bizonnyal közeli rokonságot mutat a jakutoknak azzal az olonko hagyományával, mely az etnogenezisüket leíró hőseposzokban maradt fenn. S ahogyan a görög eposzok, ezek is törzsi típusú küzdelmeket beszélnek el.”¹⁷

A *TIIT* sikerének titka a találkozáson minden bizonnyal éppen ebben a momentumban keresendő: a rendező, illetve az alkotógárda a Shakespeare-darabról antropológiai értelemben olyan belső összefüggésekben gondolkodott, amelyek szervesen egyeztethetők a saját lokális kultúra elemeivel, illetve megkönnyítik annak feldolgozását. Ha pedig ezt az egyeztetést sikerül formanyelvi értelemben is következetesen színpadra ültetni, akkor elementáris erejű előadás születik meg (ahogy láthattuk ezt a követ-

¹⁶ UNGVÁRI Judit: *Eirik Stubø-interjú*. Elhangzott a Magyar Katolikus Rádió *Akvarell* című műsorában 2019. május 27-én.

¹⁷ PÁLFI Ágnes – SZÁSZ Zsolt: *Etnikai és/vagy szakmai identitás? Gyorsjelentés a 2019-es MITEM-ről = Scenáriumi, 2019, 5. sz., 48–49.*

kezőkben ismertetni kívánt *Macbettu* esetében is). A belső összefüggések feltárása nélkül azonban a puszta forma nem működhet.

A 2022-es olasz *Macbettu* talán szintén nem véletlenül született Shakespeare nyomán. A Sardegna Színház és a Teatropersona Társulat produkciója ugyancsak merőben helyspecifikus, archaikus hagyományokat házasított össze a klasszikus angol szerző *Macbeth* című drámájával. Az olasz színházi élet üstökösének számító Alessandro Serra, éppúgy, mint a jakut Potapov, rendkívül élesen meglátta erre a lehetőséget a szárd tradíciók és a skót történet között. Nem véletlen ez sem, hiszen Alessandro Serra a színházrendezés mellett korábban kultúranropológiával és etnográfival is foglalkozott. Családi kötődése is van ehhez a tradícióhoz, hiszen a nagyapja Szardínián élt, és egy etnográfusi körút ihletésére kezdte el a szárd hagyományok mentén átgondolni a *Macbeth* világát. Szardínia egésze igen gazdag a különböző ősi, maszkos, félig pogány gyökerű szokásokban, a rendező családi gyökereinek helyszínén, Barbagia tartományban a mai napig élnek azok a különleges rítusok, amelyek a farsangi időszakhoz kapcsolódnak. Nagyon sok hasonlóság van a shakespeare-i, macbethi világgal, például ott is előfordul, hogy a farsangi rítusokban a női szerepet is férfiak játsszák, maszkban, de a boszorkányok figurái is rokoníthatók a szárd nőalakokkal. Ezt a szikár, sok szempontból nyers, barbár világot illesztette össze a *Macbeth* szövegeivel a rendező, aki egyébként a színészeket is másfajta munkára „kényszerítette”, mint az az európai „modern” vagy „polgári” színház világában megszokott: kimondottan úgy próbálták az előadást, mint egy szertartást – ahogy erről részletesen beszámoltak az előadást követő közönségtalálkozón. Giovanni Carroni, a darabot szárd nyelvre fordító színész így mesélt erről a folyamatról: „Alessandro Serra, amikor visszament Szardíniába az atyái földjére, harmincnolc évesen, akkor ő nem kötődött igazából már ehhez a kultúrához. Ő is ugyanúgy rácsodálkozott, mint bármelyikünk, hogy milyen fontos hagyományok vannak itt. És az egyik legfontosabb a karnevál hagyománya volt, amit nem teljesen úgy kell érteni, mint az olasz karnevált, a szárd szó, amit használnak erre a »carrasacare«, inkább rítusra utal, vagyis egy szent történetet jelent. A szóösszetétel a hús felvágását jelenti, és ez a rítus abszolút dionüszoszi eredetű, amely máig él Barbagia régióban. Január közepén itt meggyújtják a fényeket és ekkor kezdődik ez

a rituális időszak, amikor fából készült maszkokat öltenek magukra, bikafejet, különböző állatokat ábrázolnak ezek a maszkok. Ezek a rítusok mezőgazdasági eredetűek, a termékenységhez, a bő terméshez kapcsolódnak, és azon túl, hogy szépek, kegyetlenek is, van ennek a szokásnak egy valóban barbár, erőszakos oldala. Másfél évet dolgoztunk ezen a projekten, és nagyon fontos volt, hogy ennek az egész előadásnak az alapja a rítus. [...] ...egy csapatként, egy rítusként próbáltuk megélni Szardíniának ezt a több ezer éves történetét, ami, ahogy láttuk, nagyon-nagyon sok ponton kapcsolódik a tradíciókhoz. Közösséget kellett teremteni, ez nagyon-nagyon fontos volt. A közönség is része ennek, aki belép a színházba, belép a térbe, ahol játszanak a színészek, az ugyanúgy a rítus részévé válik, és onnantól kezdve egy közösséggé alakul át az egész.”¹⁸

Az archaikus töltetű produkcióban komor képek, fém díszletelemek, kövek, sötétség, por és hangok domináltak. Alessandro Serra külön figyelmet szentelt a hangzásnak, az előadás akusztikus miliője, a zaj-zeneiség sajátos ritmust adott mindannak, ami a színpadon történt. Az emberi halandzsa vagy hangfestés és a fémtranszparenszek kongása, a dübögések, a kiáltások összefonódó hangjai mellett a szövegnek viszonylag kevés szerep jutott. Az inkább csak a történetmesélés szempontjából leglényegesebb motívumokat tartalmazta, és azt is szárd nyelven, ami eleve különleges, archaikus ízt kölcsönzött a jól ismert történetnek. Ez persze nem is áll túl távol a *Macbeth* ködös, nyomasztó, misztikus, vértől terhes világától. Az előadás ritualitását hangsúlyozta a tárgyak, a puritán díszlet elemeinek sokrétű használata. A színpadon megjelenő kövek zenei értelemben is megszólaltak, a San Speratében, Szardínián élő Pinuccio Sciola szobrászművész által használt „pietresonore” („hangzó kövek”) mintájára, de a speciális szárd torokhangok és éneklési technika is fontos szerephez jutottak a produkcióban. Mindez azt is jól modellezi, hogyan lehetséges ma érvényes színházi nyelvet alkotni, amely zsigerileg, vagy mondjuk így: gyökereivel mélyebb rétegek felé nyúlóan táplálkozik a lokális kultúrából. Ugyanakkor a népek között sok hasonlatosság is van, ami az archaikus kultúrát illeti, és bizonyos ez is hozzájárult ahhoz, hogy ez az előadás, amit már mintegy háromszáz alkalommal játszottak szerte a világban, mindenütt hatalmas sikert aratott. A 2023-as Színházi Olimpia részeként zajló MITEM-en is találkozhatunk Alessandro Serra-rendezéssel: *A vihart* láthatjuk majd tőle.

¹⁸ Saját hangfelvételem a 2022. május 4-én, a *Macbettu* előadása után tartott közönségtalálkozóról. Tartalmi összegzését lásd UNGVÁRI Judit: *MITEM-kronika 12. rész. Színház és identitás. Sardegna Színház, Teatropersona Társulat: Macbettu = mitem.hu*, 2022. május 5.

<https://mitem.hu/aktualis/2022/05/mitem-kronika-12-resz-szinhaz-es-identitas-sardegna-szinhaz-teatropersona-tarsulat-macbettu>