

Dionüszosz visszatérése

Kozma András interjúja
Theodórosz Terzopulossal

„Terzopulosz színházában a mítosz nem mese, hanem sűrített tapasztalat; a próbafolyamat nem egy drámai koncepció előadása, hanem kalandos utazás az emlékezet tájain, a test és a beszéd, a szó mint természetes egység elveszett kulcsainak keresése.”

(Heiner Müller)



Fotó: Johanna Weber

A 77 éves Theodórosz Terzopulosz nemcsak a görög, hanem a nemzetközi színházi élet meghatározó alakja: társulatvezető, a színházi formanyelv megújítója, a Nemzetközi Színházi Olimpia egyik alapítója. A görög mester szerint csak a rítus begyakorlásával térhetünk vissza az antik tragédiák szellemiségéhez. Ennek elérésére kifejlesztette és könyvben is publikálta a Dionüszosz visszatérése elnevezésű színházi módszerét. Pályája az 1970-es években kezdődik: 1972 és 1976 között a Berliner Ensemble társulatánál dolgozik, ahol találkozik a német drámaíró-rendezővel, Heiner Müllerrel, aki az egyike azoknak a világhírű művészeknek, akikkel 1994-ben létrehozza a Nemzetközi Színházi Olimpiát, a világszínház egyik legnagyobb fesztiválját. Az első olimpia házigazdójaként a görögországi Delphiben fogadja a külföldi társulatokat, hogy újra felfedezzék az antik tragédiákat. Terzopulosz 1985-ben megalapítja az athéni Attis színházat, amelynek első előadása 1986-ban a Bakkhánsnők. E produkció létrehozása során alakul ki az a sajátos munkamódszer, mely már tartalmazza művészi hitvallásának legfontosabb elemeit. Módszerét, tréningjeit megannyi neves műhelyben bemutatta és alkalmazta már. A világ nagy színházaiban dolgozott, többek között a szentpétervári Alekszandrinszkijben, a moszkvai Tagankában, a milánói Teatro Piccolóban, Nyugat-Berlin egykor legendás alternatív művészeti központjában, a Künstlerhaus Bethanienben vagy a düsseldorfi Schauspielhausban. Dionüszosz című előadásával 1991-ben szerepelt a bogotai nemzetközi fesztiválon, amellyel elnyerte a legjobb rendező díját.

a hitükről, az ortodox vallásukról is. Ezeknek a daloknak rendkívül intenzív hangzása volt, és táncok is kapcsolódtak hozzájuk. Jól ismerték például az ősi görög tűztáncot, többször is láttam, ahogyan szenvedélyesen táncolják. Olyan volt, mintha ezek a Kaukázusból érkező emberek az ősi, ókori Athén kultúrájának kisugárzását elevenítették volna meg.

Elmondható, hogy az Önre jellemző színházi gondolkodás, mentalitás többek közt ezekben a gyerekkori élményekben gyökerezik?

■ Természetesen nagymértékben befolyásolt, hogy már igen korán, gyereként ráéreztem a közel-keleti gyökereimre. Ez egy fontos felismerés volt számomra, és ez az érzet végigkísért egész életem során. Amikor a szüleim Görögországba kerültek, már egy jól körvonalazható, sokszínű kultúrát hoztak magukkal, ami a mindennapokban is megmutatkozott, a dalokban, az ételekben és az étkezési szokásokban, a gyereknevelésben. Apai nagyanyám, akit Deszpinának hívtak, Trapezuntban² egy szinte egyetemi színvonalú gimnáziumot végzett el, és ismerte az ókori görög nyelvet. Én úgy nőtem fel, hogy az ókori görög nyelv kifejezéseit, fogalmait hallottam tőle. Korábban a családjuk kiváltságos helyzetben volt, egy jómódú, kulturált réteget képviselt. A nagyapám, például, nagyszerű útleírásokat készített, többek közt a Kaukázusról is írt egy remek szöveget. Ebből a szempontból a gyerekkoromban ért impulzusok magas szintű, minőségi kulturális élményként hatottak rám. És annak ellenére, hogy egy kis faluban éltünk Pieriában, már nyolcéves koromban Dosztojevszkijt olvastam és a világirodalom számos remekművével megismerkedtem, tizenhét évesen pedig már beszéltem olaszul, Dantét eredetiben tudtam olvasni. Tehát a családi háttér nagyon erős indíttatást jelentett számomra, az olvasás és az írás szeretete is innen ered. Persze, a menekült családokra jellemző módon a menekülés, a költözések során mindig mindent maguk után kellett hagyniuk, így folyamatosan el is veszítették mindenüket. A szüleim földműves gazdálkodók voltak, jellemzően baloldali gondolkodással. Bár a nagyszüleimet még jómódú kapitalistáknak nevezhetnénk, mire Görögországba kerültek, már elvesztették mindenüket és kommunisták lettek. Édesapám és nagyapám is aktív tagjai voltak a Görög Kommunista Pártnak, amit

² *Trabzon* (más néven *Trapezunt*) város Törökország északi részén, a Fekete-tenger partján, Trabzon tartomány székhelye, az azonos nevű körzet központja. Az i. e. 8. században alapították.

Ön évtizedek óta a világ színházi életének egyik kiemelkedő alkotója, a kortárs színházi formanyelv markáns megújítója mind gyakorlatban, mind elméletben. Munkássága Brechtől az ókori görög színházi tradíció kutatásáig és újraértelmezéséig ível. Izgalmas kérdés, hogy e sokszínű, gazdag életmű milyen kulturális rétegekből táplálkozik. Úgy tudom, hogy görög származása és sok más egyéb inspiráció mellett, többek közt a grúz (georgiai) kultúra is hatással volt Önre...

■ Igen, a szüleim egy ideig Grúziában éltek, és csak 1920-as évek elején kerültek el onnan Görögországba. Ám az ő családjaik eredetileg Törökországból, a Fekete-tenger partjánál található Trapezuntból (*ma Trabzon – K. A.*) menekültek át Grúziába. Édesanyám gyerekként egy Takova nevű faluba, édesapám pedig az abháziai Szuhumiba került. Aztán 1921-22 körül újra menekülniük kellett, így költöztek át Görögországba, még gyerekként – édesanyám akkor még csak 4 éves volt, édesapám 10. Csak jóval később, már Görögországban ismerkedtek meg, és négy fiúgyermekük született, ezek közül én vagyok a legfiatalabb. A legidősebb bátyám, aki most 85 éves, a lipcsei egyetemen tanított sokáig nemzetközi jogot.

A családi életük fontos része volt a folyamatos változás, a különböző kultúrákkal való találkozás élménye. Gyermekkorában ez hogyan érintette Önt és hogyan hatott a későbbi életére, gondolkodására?

■ A családukban otthon több nyelven is beszéltek. Hallottam tőlük például az orosz és a török nyelvet, illetve a görög nyelv pontoszi dialektusát¹ is. Valóban, úgy is mondhatnám, hogy multikulturális környezetben nőttem fel, de azért ezek mind közelálló, szinte testvérkultúrák voltak. Egyik nagyanyámtól török siratódalokat hallottam, a másik pedig orosz siratódalokat énekelt. Ősi, archaikus módon adták elő ezeket az énekeket, emlékszem, ahogy ültek a földön, a kezüket a csípőjükre tették, szinte úgy néztek ki, mint valami bakkhánsnők. Az elvesztett hazájukról, a természettel való kapcsolatukról énekeltek, és persze

1 A pontoszi görög nyelv vagy pontoszi nyelv (illetve használatos a latinosabb *pontoszi* alak is) eredetileg a mai Törökország északi részén, Pontosz régióban beszélt görög nyelvváltozat. A pontoszi nyelvben, ahogy más Kis-Ázsia vidékein beszélt görög nyelvváltozatokban is, török, perzsa és kaukázusi hatások is kimutathatók. Az első világháborút követő lakosságcsere miatt a mai pontoszi nyelv beszélői többnyire Görögországban élnek

persze, meg is szenvedtek később. Édesanyám családja is menekült volt, nagy szegénységben éltünk, gyakran mondták, hogy menjek el a faluból, mert ott nem tudják nekem megadni, amire szükségem van, csak a szegénységet. És tizenkét évesen el is mentem, Kateriniben jártam gimnáziumba, de közben egy kis élelmiszerboltban dolgoztam, házhoz vittem a megvásárolt dolgokat, vagy pedig segédkeztem a pincérek mellett, még tányért is mosogattam. Így tudtam magamat fenntartani egyedül. De természetesen, amikor csak lehetett, mindig világirodalmat olvastam, orosz, francia, német írókat... Azt hozzá kell tennem, hogy az édesapám nem ortodox keresztény volt, hanem a protestáns felekezethez tartozott, így lehetőségem volt arra is, hogy a protestáns templom könyvtárát látogassam, és már nagyon fiatalon elkezdtem olaszul, németül és angolul tanulni. Az, hogy ilyen korán elhagytam a szülői házat, sokat segített abban, hogy szembesüljek a valósággal, és a saját lábamra álljak, de így a felhőtlen, boldog gyerekkor örömeiben igazából sohasem volt részem. Nyaranta visszamentem a falunkba, és a földeken dolgoztam a testvéreimmel együtt. A szüleim már ötéves koromtól kivittek a földekre, ahol akkoriban a családunk dohányt termesztett. Emlékszem, hajnalban vittek ki egy kosárban, amelyben aludtam, és napfelkeltétől szedték a dohányt.

Tehát a menekült családi háttér mindig az elveszett haza, az elveszett kultúra emlékét jelentette számomra, a szegénységgel és a rengeteg olvasással együtt. Minden testvérem nagyon szeretett olvasni, az olvasás szeretetét édesanyánktól örököltük. Valamint azt a szabadságérzetet, az a tudatot is, hogy akár egyedül is képesek vagyunk megfordítani a világot – és ez nagyon sok ajtót megnyitott előttem. Vagyis nagyon korán éretté váltam, és fontosnak éreztem a cselekvést, hogy jobbá tudjam tenni a világot. Húszéves koromban, a katonai junta idején tagja lettem Lambrakisz³ ellenálló ifjúsági csoportjának, így ellenzékiént minden szombaton jelentkeznem kellett a rendőrségen. Amikor a helyzetem már tarthatatlanná vált, kénytelen voltam hamis útlevelemmel elmenekülni az országból Jugoszlávián keresztül. Egy vándorszínházi társulathoz csatlakoztam, amely éppen Németországba tartott, hogy az ott élő görög menekültek számára tartson előadásokat. Ezt megelőzően egy színiiskolá-

3 Grigorisz Lambrakisz (1912–1963) görög politikus, orvos, atléta, az athéni egyetem orvosi karának tanára. A II. világháború alatt a tengelyhatalmak elleni görög ellenállás tagja volt, később kiemelkedő háborúellenes aktivista lett. Jobboldali aktivisták által elkövetett meggyilkolása tömeges tüntetéseket váltott ki, és politikai válsághoz vezetett Görögországban.



1. kép. Euripidész: Bakkhánsnők, Berlin 1987, Berliner Ensemble, Calliope Tachtsoglou, Akis Sakellariou, Sophia Michopoulou, Giorgos Symeonidis

ban tanultam, amit majdnem el is végeztem, ám ekkor kaptam egy meghívást a bátyámtól, aki abban az időben már a lipcsei Karl Marx Egyetemen tanított. Az ő barátnője pedig Brecht lánya, Barbara volt, így rajta keresztül kaphattam meghívást a Berliner Ensemble-ba.

Mielőtt továbbszólnék színházi pályájának legfontosabb mérföldkövei mentén haladva, fel tudná idézni azt a pillanatot, amikor először érezte, hogy a színház lesz az igazi hivatása? Mikor érezte először a teatralitás mindent elsöprő erejét?

■ A faluban, ahol éltem, már hétéves koromtól mindig én voltam a főszereplő az iskolai ünnepeken, sőt a többieknek is segítettem, elmagyarázva nekik, hogyan kell játszaniuk a szerepeiket. Már akkor azt éreztem, hogy ehhez van valami nagyon erős kötődésem, annak ellenére, hogy nem volt kialakult színházi elképzelésem vagy akár egyetlen színházi előadást is láttam volna. Hét-

főnként a rádióban színházi műsorokat közvetítettek, amit édesanyámmal együtt hallgattam, és ezen keresztül hallottam meg először a nagy görög színészek hangjait. Onnantól kezdve folyamatosan kérdezősködtem róluk, moziba jártam, de színházzal csak nagy ritkán, egy-egy vándortársulat fellépése során találkozhattam. Amikor viszont 12 évesen Katerinibe költöztem, már rendszeresen látogathattam színházi előadásokat. Szalonikibe, illetve más városokba is átjártam, és innentől kezdtek igazán formálódni a színházról és a színészetéről alkotott elképzeléseim. Végül arra az elhatározásra jutottam, hogy egész életemben ezzel akarok foglalkozni, színészként, még hozzá komikus színészként.

A színházi pálya választása egy tudatos döntés eredménye volt, de amíg nem rendelkezett kiforrott koncepcióval, ugyanolyan tudatosan kereste azokat, akiktől tanulhat? Kiket tekint mestereinek színházi pályája során?

■ Valóban, kerestem azokat a mestereket, akiktől a legtöbbet tanulhatok, akik a leginspirálóbbak számomra. Egyik első mesteremnek Mánosz Katrakiszt tekintem, és amikor bekerültem egy athéni színművészeti iskolába (*Kosztisz Mihailidisz Drámaiskolája, 1965–67 – K. A.*), már akkor a tanáraim mellett segédkeztem a rendezéseik során. Akkoriban még nem gondoltam, hogy rendező leszek, sokkal inkább színész szerettem volna lenni, és színművész hallgatóként már kisebb szerepeket is eljátszottam zenés színházi előadásokban és komédiákban. Amint kiléptem a színpadra, mindenki röhögőgörcsöt kapott, de egy idő után ez egyre jobban zavart, és arra gondoltam, hogy nem akarok csupán egy komikus tucatszínész lenni. Hozzám sokkal közelebb állt például Beckett, és ez egyáltalán nem illett ahhoz a játéktílushoz, ami a szórakoztató jellegű, kommersz színházakra volt jellemző. És ekkor érkezett a meghívás a bátyámtól Németországból, ám hiába akartam odautazni, a baloldali beállítottságom miatt nem kaphattam útlevelet. Ezért hamis útlevelet kellett szereznem, hogy elhagyhassam az országot. Amszterdamban aztán otthagytam a szintársulatot, és telefonon keresztül kapcsolatba léptem a bátyámmal, aki összekötött engem a Hazafias Diktatúraellenes Mozgalommal. Ez a szervezet segített abban, hogy Németországból (*Nyugat-Németországból – K. A.*) Svédországba utazzak, ahol rokoni és baráti kapcsolataim révén bekerülhettem a Svéd Királyi Színházba, és mintegy két hónapig Ingmar Bergman egyik asszisztenseként dolgozhattam. Bergman akkor rendezte éppen a *Hedda Gablert*, és számomra

ez volt az első találkozás egy kiemelkedő rendezővel, egy óriási művésszel. Ez idő alatt elkészült a Kelet-Németországba szóló vízumom, így végre elutazhattam Berlinbe a Berliner Ensemble-hoz. Emlékszem, ahogy a bátyám ott várt rám a pályaudvaron, és 25 év elteltével újra találkoztunk, mivel ő is azok közé tartozott, akiket gyerekkorukban a diktatúra elől átmenekítettek különböző szocialista országokba. És innentől már egy másik, rendkívül izgalmas élet kezdődött számomra.

Érkezésem utáni reggelen rettentő izgatottan elindultam Brecht színházába. Fél nyolc körül egy idős néni ment éppen előttem, és a színházig követtem őt. Amikor bementem a színház büféjébe, odajött hozzám valaki azzal, hogy Helene Weigel, a színház igazgatója – és Brecht felesége – vár rám. Amikor találkoztunk, kiderült, hogy ő az az idős hölgy, akit követtem, és takarítónőnek hittem. Ezt követően rengeteg emberrel kerültem közelebbi kapcsolatba, köztük Ekkehart Schall-lal, Brecht társulatának egyik legnagyobb színészével és előadásainak főszereplőjével, illetve Heiner Müllerral, a színház dramaturgjával, aki később mentorommá és mesteremmé vált, de rajtuk kívül is nagyon sok fontos színésszel, alkotóművésszel ismerkedtem össze. Végső soron ők formálták meg, mivel rengeteg ötlettel és gondolattal érkeztem oda, ám egyfajta „mediterrán káosz” jellemzett. A szerteágazó, burjánzó fantáziámat nem igazán tudtam kordában tartani a szenvedélyes, mediterrán temperamentumom miatt, és ott, Németországban értettem meg, hogy fel kell építenem egy rendszert, ki kell dolgoznom egy munkamódszert. Szerencsésnek mondhatom magam, hogy már fiatalon olyan jelentős művészek voltak a tanáraim, mint például egy kínai mester Sanghajból, akitől nagyon sokat tanultam az idő értelmezéséről, vagy Ekkehart Schall, aki egyúttal kiváló zsonglőr is volt és módszeresen dolgozott a rekeszizmának fejlesztésén, vaslemezeket pakolva a hasára, illetve a neves díszlettervező, Karl von Appen. De mindenekelőtt Heiner Müllerről kell beszélnem, akinek a legtöbbet köszönhetek. Amikor Görögországból megérkeztem Németországba, leginkább Max Reinhardt hatása alatt álltam, egy „klasszikusabb” színházfelfogásban hittem. De különös módon éppen Heiner Müller vezetett rá a saját klasszikus, ókori színházi örökségem mélyebb lényegére és filozófiai jelentőségére, és ez távol állt a neoklasszicista vagy romantikus felfogástól. Vagyis nem Schiller vagy Goethe szemszögéből láttatta meg velem az antik örökséget, hanem inkább egyfajta elméleti, neomarxista nézőpontból, bár ő a későbbiekben komoly kritikával viszonyult a marxizmus-hoz is. Heiner Müller, aki 1972-ben került a Berliner Ensemble-hoz, érezte, hogy

a társulat és Brecht öröksége között egy krízis, egy erőteljes szembenállás alakult ki, ezért újfajta megközelítést javasolt. Brecht tulajdonképpen Heiner Müllerrel keresztül hatott rám, és rajta keresztül jutottam el a klasszikus görög tragédiák újfajta értelmezéséig. Az ismeretségünk elég különös módon indult: a színház büféjében esténként láttam egy embert, aki gyakran részegre itta magát. Egyszer megkérdezte tőlem, hogy honnan jöttem. A válaszomra csak annyit mondott: „Á, Görögországból? Épp a Médeiából írok egy darabot”. Majd felajánlotta, hogy menjünk fel hozzá. A látogatásomat követően már másnap tudtam, hogy ő lesz a mesterem. Nekem olvasta fel először a *Medeamaterialt*, később a *Prometheusz felszabadítását* is, amit mintegy húsz évvel később, 1991-ben úgy állítottam színpadra Berlinben, hogy abban maga Heiner Müller játszotta Prométheusz szerepét. Őt tekintem igazi mesteremnek, később barátok lettünk, többször is járt nálam Görögországban. Úgy gondolom, hogy akkor még voltak igazi mesterek, illetve létezett a mester–tanítvány viszony. Ma már sokan inkább a YouTube-on keresztül tanulnak, nagyon megváltozott a tanulás folyamata. A németországi évek után visszatértem Görögországba és elkezdtem járni a saját utamat, ami eleinte elég nehéznek bizonyult. Létrehoztam egy kis színházi csoportot, egy alkotóműhelyt, amellyel már egy teljesen önálló formanyelvet kezdtünk keresni.

Miért döntött úgy, hogy visszatér Görögországba? Lett volna lehetősége a mestere mellett, a híres Berliner Ensemble-ben tovább folytatni a munkát?

■ A katonai junta ideje alatt nem volt lehetőségem visszatérni Görögországba, de amint véget ért a diktatúra, rögtön vissza akartam menni. Pedig maga Heiner Müller illetve Matthias Langhoff is folyamatosan marasztaltak, azt mondták, hogy Németországban nagy karrier várna rám. Én azonban ennek nem láttam értelmét, úgy éreztem, hogy mennem kell, a karrier pedig anélkül is elérhető, hogy Kelet-Berlinben maradnék. A német mentalitáshoz amúgy sem igazán illeszkedett a habitusom. Ez persze nem érvényes Müllerre és a baráti körére, például Castorfra, akikkel nagyon jó kapcsolatom volt, és példaképeimnek tekintettem őket a filozófiai és irodalmi munkásságuk miatt, de akkortájt Görögországban euforikus, ünnepi hangulat uralkodott a diktatúra vége miatt, én pedig valahogy kalitkába zárva éreztem magam Németországban. Ebben nyilván szerepet játszott az erős honvágyam is.

Görögországba visszatérve az Ön számára egy teljesen új időszak kezdődött. Újra fel kellett építenie a színházi létét vagy ez folytatása volt a már megkezdett útnak?

■ Inkább folytatása volt, hiszen már vártak rám, nagyon sokan remélték, hogy visszatérek. Otthon tudtak a tapasztalataimról, az általam tartott Brecht-szemináriumokról, a Heiner Müllerral való kapcsolatomról, így szívesen fogadták az érkezésemet. Szalonikibe költöztem, és ott létrehoztam egy társulatot, amelynek tagjai később nagyon híres színészek lettek. Elvállaltam az Észak-Görögországi Állami Színház Drámaiszkolájának vezetését Thesszalonikiben, ahol 1981–83 között voltam igazgató. Emellett a színház kulturális bizottságának is társelnöke voltam. Megrendeztem Lorca *Yermáját* és Brecht *Kurázi mamáját*, ami óriási sikerrel ment, de egy idő után elegendő lett az állami színház nehézségéből, ezért elhatároztam, hogy útnak indulok, és egy évig csak járni fogom a világot. New Yorktól Sanghajig és Tokióig hihetetlen sok élményt szereztem. Tokióban például megismerkedtem Tacumi Hidzsikatával, a japán butoh-tánc elindítójával. Ezek a tapasztalatok nagyon fontosak voltak számomra, mert újra akartam értelmezni önmagamot, a színházat, mindent, ami addig egyértelműnek látszott.

Az állami színházban rendezett előadásai során még nem alkalmazta azt a színészi tréningmódszert, amit azóta részletesen kidolgozott, és későbbi munkájának, pedagógiájának is az alapját képezi?

■ Először a *Yerma* rendezése során kezdtem használni, mivel nem drámai műként, hanem tragédiaként értelmeztem. Valójában már a 70-es évek végétől egyre inkább a rituális színház felé fordultam, ami részben Brecht hatására történt, de leginkább egy belső késztetés és érdeklődés vezetett el ideig. Ebben nyilvánult meg valószínűleg a származásom és az általam hordozott kulturális élmények és keleti tradíciók hatása. Ez már a *Yerma* színpadra állítása során erőteljesen megmutatkozott, olyan volt az egész, mint egy rituális koreográfia. Az előkészítés során a színészeknek tréninget tartottam, azt, amit a kínai meszteremtől tanultam. Az persze más volt, mint amit most már lassan negyven éve alkalmazok, de a színészek számára rendkívül pozitív tapasztalatot jelentett, és ez jelentős mértékben hatott az előadás minőségére. Én magam nyolc éven át tanultam klasszikus balettet, Martha Graham tánctechnikáját, az Alexan-

der-technikát, nagyon sokat dolgoztam a saját testemen, emellett behatóan tanulmányoztam az észak-görögországi tradicionális rítusokat. Magam is táncoltam égő parázson, sok veszélyes dolgot kipróbáltam. Ezekből a testi tapasztalatokból több mindent áttemeltem, és egy saját, légzésen alapuló rendszerbe kezdtem foglalni. Az évek során pedig fokozatosan kidolgoztam egy önálló tréningmódszert.

A tréningmódszerét teljesen egyedül dolgozta ki, vagy a rendszerbe foglalása már az Attis Színház társulatának létrehozásához kötődik?

■ A színházban nem lehet egyedül dolgozni. Mindig ott vagy te és az anyag, amivel dolgozol. Amennyiben a színt néztek tekintjük matériának, vagyis anyagnak, akkor először alapos kutatómunkát kell végeznünk, hogy felállíthassunk egy megalapozott elméleti rendszert. Ha rutinból dolgozó színészekkel találkozol, akik sztereotípiákból építkeznek, és egyszerűen egymás mellé rakod őket, akkor csak sematikus formákat tudsz létrehozni. Én gyakran tapasztalok ilyet, de nem mindegy, hogy ez a matéria mennyire nyitott a változásra, a fejlődésre. Nem szabad megelégednünk azzal, hogy a színész csupán matéria maradjon, és csak a sztereotípiákat reprodukálja. Fontos felébreszteni benne a változás igényét. Amikor megalapítottam az Attis Színházat, ez a szándék lebegett a szemem előtt, és azóta mintegy 2300 előadást hoztam létre a világ minden táján ennek szellemében.



2. kép. Dionüszosz – Euripidész: Bakkhánsnők és prekolumbián mítoszok alapján, Bogota 1998, Teatro de la Casa, Jorge Ivan Grisales

Miben látja az alapvető különbséget vagy hasonlóságot Brecht színháza és a tragédia között, ami felé az Ön színházi útja elmozdult?

■ Brechtnek semmi köze sincs a tragédiához, legfeljebb a darabjainak szerkezetében fedezhetjük fel. Ahogy a tragédiában jelen van a dialógus és a kórus, hasonlóképpen Brechtnél is a dialógust általában egy dal követi, amely reagál az előző párbeszédre és előkészíti a következőt. Talán ennyi, ami közösnek mondható. Viszont Brecht a társadalomból merít és a társadalomhoz szól, ilyen értelemben ez egy társadalmi színház, míg a tragédia az istennel folytat párbeszédet, vagyis amikor tragédiát rendezek, akkor az istenekhez és az emberekhez szólok egyszerre. Más az irányultság, Brecht esetében politikai üzenete, politikai „magja” van az előadásnak, míg a tragédia esetében ontológiai. A tragédiában ugyanakkor sokkal könnyebb felfedezni a politikai dimenziót is, mint Brechtnél ontológiai gyökeret találni. Brecht mindig társadalmi magyarázatot ad és politikai dimenziót nyit, és inkább az emberi élet kérdéseit érinti, míg a tragédia az egész univerzum felé fordul, és sokkal mélyebbre, a lét ontológiai lényegére kérdez rá. Ilyen értelemben Brecht sok mindent feláldoz a társadalomnak szóló előadasmód oltárán, pedig sokkal mélyebbre is hatolhatott volna, ha leás az ontológiai mélységekig. Szerkezetében például a *Galilei* című drámája alkalmas lenne erre, vagy akár a *Coriolanus* átdolgozása, amely műfajilag is a tragédiához áll közelebb.

A német színház erőteljes politikai-társadalmi szemléletéhez képest az Ön számára egyfajta szellemi-spirituális paradigmaváltást is jelentett a görög tragédiák újraértelmezése, amelynek során egy univerzálisabb, „vertikális” irányultságú színházi nyelv megeremtése felé fordult?

■ Ez az irányultság kezdettől fogva jelen volt bennem, elsősorban a családi gyökereim és a neveltetésem révén, de a színházi tanulmányaim és munkáim, illetve a nagy mestereimmel való találkozások is efelé tereltek. Fokozatosan arra a felismerésre jutottam, hogy mindig felfelé kell tekintenem, felfelé kell haladnom. Ezt a váltást Hegel dialektikus fogalmával, az *Aufhebung*⁴ tudnám leírni, ami

4 *„Aufhebung”* – az *Aufheben* vagy *Aufhebung* egy német kifejezés, amelynek több, látszólag egymásnak ellentmondó jelentése van, pl. „felemelni”, „eltörölni”, „megszakítani”, „felfüggeszteni”, „megőrizni”, „meghaladni”. A filozófiában az *aufheben* kifejezést Hegel használja a dialektika kifejtésében, magyarul „megszűntetve-megőrzés”-ként, „meghaladás”-ként értelmezhető.

egy nagyon szép, filozófiai kifejezés, egy paradox gondolat megragadása. Az állítás után következik az állítás tagadása, majd ezt „megtagadva” már egy újabb, másfajta állításhoz érkezünk. Ez a fogalom az embernek azt a törekvését fejezi ki, hogy mindig a dolgok, a jelenségek fölé kell kerekednie, és úgy tagadjon meg valamit, hogy ezáltal egy magasabb szellemi-spirituális szintre is lépjen.

És ezt a spirituális továbblépést, pályájának ezt az újabb szakaszát az Attis Színház létrehozása fémjelzi, amelyet 1985-ben alapított.

■ Valóban, az Attis Színház 37 évvel ezelőtti megalapítása már egy új időszak kezdetét, az első lépést jelentette ezen az úton. Bizony, három év múlva fogjuk ünnepelni a 40 éves fennállását!

A társulat megnevezése, az Attis, szintén sokatmondó, hiszen ez is az ókori görög mitológiából merít.

■ A névválasztás tudatos volt a részemről, hisz Attis Dionüszosz frígiai változata. Már nagyon régen elhatároztam, hogy a görög tragédiával akarok foglalkozni, sőt kifejezetten a bakkhánssal és Dionüszossal, aki a színház, a metamorfózis istene, de nevezhetjük az erő, az energia istenének is. Ő az, aki összeköti, egyesíti az embereket a természettel és más istenekkel. Ennek a tanulmányozásába, szellemi erőterébe szerettem volna belépni, ezért fordultam a bakkhánssok felé. Egy éven keresztül csiszoltam, fejlesztettem a tréningmódszeremet, azt a metódust, aminek segítségével felkészítettem a színészeket a színpadi munkára. Amikor tréningről beszélek, akkor egy nagyon átgondolt, rendszerbe foglalt fizikai gyakorlatsorról van szó, amely ugyanakkor elképzelhetetlen egy meghatározott szellemi-filozófiai háttér nélkül. Ahogy az orvoslás esetében is, a gyógyító mögött állnia kell egy kidolgozott, tudományos rendszernek, más különben az illető nem orvos, csak egy sarlatán. Így minden egyes gyakorlatnak, gyakorlatsornak megvan a részletes magyarázata, a tudományos alapja.

Az Attis Színház működésének rendszere egyrészt az Ön által kidolgozott tréningmódszeren, racionális, tudományos alapokon áll, de amikor úgy fogalmaz, hogy a színházi alkotás sajátos „dionüszoszi” útján indult el és „a tragédia az istennel folytat párbeszédet”, feltételezhetünk-e emögött valamiféle spirituális vagy akár misztikus élményt?

■ Ez az út részemről tudatos döntés eredménye, nincs benne semmilyen véletlenszerűség. Merthogy semmi sem történik véletlenül. És amikor istenről beszélek, nem a keresztényi, misztikus értelemben vett entitásra gondolok. Valójában nem adok neki arcot, vagy bármilyen meghatározott karaktert. A felettünk álló erőt értem alatta. A felülemelkedés, vagyis a transzcendens irányultság számomra az istenkeresés állapotát jelenti.

Említette korábban a keleti gyökereit, azokat a tapasztalásokat, amelyek a keleti tradícióhoz kötődnek. E hagyománynak fontos része a belső út, a lét metafizikai megélése is.

■ Amikor régebben a tűztánc szertartása során égő parázson táncoltam, a testem olyan állapotba került, hogy a lábam nem égett meg a forróságtól, mert egy olyan transzállapotban voltam, amely megvédett ettől. Azt vettem észre, hogy ilyenkor az agy kontrollja lecsökken, vagyis nem az agyam irányítja a testemet. Beugrottam a tűzbe, és a lábam nem égett meg tánc közben. Ez egy extatikus állapot következménye volt, de ezt nem nevezném misztikusnak vagy diabolikusnak. Valószínűleg felgyorsult a vérkeringésem, így a saját hőmérsékletem is felforrósodott, azt is mondhatnám, hogy „dionüszoszi” hőfokra emelkedett. Mert a testemben a vér, amely felgyorsulva keringett, az magának Dionüszosznak a bora. Persze, ezt a jelenséget nagyon sokféle módon lehet még leírni, vagy magyarázni. De az biztos, hogy ha hideg lábbal lépsz a tűzre, akkor megégsz.

Az Attis Színház első és egyik legjelentősebb előadása, amellyel berobbant a színházi életbe, a Bakkhánsnők volt, és ezzel indult a társulat most már több évtizedes útja. Ha jól tudom, akkoriban fogadalmat tett, hogy ezt az előadást nem egyszer, hanem hétszer fogja megrendezni. Kinek tette ezt a fogadalmat és miért éppen hétszer?

■ Így van. Ez a mostani, budapesti rendezésem a Nemzeti Színházban hatodik a sorban. A hetedik pedig vagy Szenegálban, vagy Jakutföldön lesz, egy rituális szertartásjáték formájában az erdőben. A fogadalmamat pedig Dionüszosznak tettem, és azért hét alkalommal, mert ez egy mágikus szám.

A Bakkhánsnők eddig megszületett hat változata miben különbözik egymástól?

■ Az első előadás még „szűz” volt, vagyis formailag teljesen tiszta. A jelmezek pedig keleti stílusúak, ilyen értelemben ez a görög tragédia egyfajta keleti változatát jelentette ugyanakkor az előadás létrehozása során már teljes mértékben támaszkodtam az általam kidolgozott metódusra. A második változat színpadra állítása idején történt az amerikaiak támadása Afganisztán ellen, és a bakkhánok úgy néztek ki, mint a tálibok, a palota pedig Németország első iparosodási korszakát idézte meg. A díszlettervező Jannis Kounellis volt, aki az Arte povera művészeti mozgalom egyik fontos képviselője. Ez az előadás 2002-ben született a düsseldorfi Schauspielhaus produkciójaként, a szerepeket jelentős színészek játszották, és a Siemens cég egyik gyárépületében zajlott, ott, ahol Hitlerék annak idején az atombomba gyártását készítették elő. A harmadik előadást pedig Kolumbiában rendeztem, sámánok és antropológusok közreműködésével, akik színészként vettek benne részt, és nagy részét amazóniai falvakban, Cauca Selva környékén készítettük elő, ahol az ottani indián törzsek ősi hagyományait kutattuk. Én magam is részt vettem ezekben a rítusokban, később az ott szerzett élményeimet egy külön könyvben is megírtam. Rendkívül érdekes, felszabadító tapasztalat volt ez számomra – kimeríthetetlen, határtalan és mélységes érzés. Egészen magával ragadó volt megélni a tudatállapotnak ezt a mélységét. A negyedik változat a moszkvai Sztanyiszlavszkij Színházban született 2015-ben, ahová az új művészeti vezető, Borisz Juhánov hívott meg. A teljesen felújított és átalakított színházban *(amely akkor már Sztanyiszlavszkij Elektrotjeatr néven működött – K. A.)* mintegy 400 fiatal színészből választottam ki a szereplőket, de játszottak benne kiváló idősebb színészek is, akik felett mindig ott lebegett Sztanyiszlavszkij szellemisége. Ez az előadás attól volt különleges, hogy sikerült találni egy egyensúlyt a tragédia és Sztanyiszlavszkij első időszakának játékmódja között, amit például annak idején Maria Lilina is képviselt. Nem véletlen, hogy Eisenstein is legtöbbször Sztanyiszlavszkij színészeit hívta el különböző szerepekre. Ebben az előadásban Dionüszoszt egy nő, Jelena Morozova játszotta, aki napjaink egyik legkiemelkedőbb orosz színésznője. Rendkívül fizikális és őrült előadás volt. Az ötödik rendezésem a tajvani Tajpejben, az ottani Nemzeti Színház szervezésében valósult meg, ami az eddigiek közül a legnagyobb formátumú produkció volt mintegy 60 szereplővel és egy legendás dobegyüttes, a Ten Drum Art Percussion Group közre-



3. kép. Heiner Müller: Héraklész, Athén 1997, Attis Theatre, Sophia Michopoulou, Ieronymos Kaletsanos, Giorgos Symeonidis

működésével. A színészek mellett 35 táncos szerepelt és óriási dobok szólaltak meg benne. Egy külön szabadtéri helyszínt alakítottak ki hozzá a palotaépületek között, a mintegy 2000 néző pedig a régi paloták lépcsőin ülve nézte az előadást. Külön kérésre az előadásban egy nőkből álló kar szerepelt, amelynek tagjait egy Tajvanon élő őslakos kisebbségből válogattuk ki, és a Fülöp-szigetiekre vagy a pápuákra hasonlítottak. A végeredmény megrendítő lett, a kórus jelenléte szinte sokkolta a közönséget, és a Dionüszoszt alakító színész is szinte önkívületi, őrült állapotban játszott, egészen szélsőséges jelenléteket produkált. A hatodik előadást itt Budapesten, a Nemzeti Színházban állítottam színpadra, ám itt nem igazán volt lehetőségem választani a színészek között, így elfogadtam a színház javaslatát. De azt kell, hogy mondjam, remek színészekkel dolgozhatok együtt, és úgy érzem, hogy minden szereplővel sikerült megtalálnom a hangot, a kórust és mellékszerepeket játszó színészhallgatókat is beleértve, akik két hónapon át rengeteg kemény tréningen vettek részt. Úgy gondolom, hogy kirobbanóan erős lett a végeredmény.

Egyik legfontosabb írását, a 2015-ben megjelent Dionüszosz visszatérése című könyvét mintegy 25 nyelvre lefordítottak már. Tekinthetjük ezt eddigi munkásságának egyfajta összefoglalásaként, szellemi és színházi ars poeticának?

■ Igen, bizonyos értelemben nevezhetjük annak. Ezt követni fogja egy másik is, a *Dionüszosz éneke*, amely leginkább a hangról, a hang használatáról szól.

A könyvének címére reflektálva: miért kell visszatérnie Dionüszosznak? Hiszen ez azt jelenti, hogy eltűnt a világunkból. Vajon miért tűnt el és most miért tér vissza?

■ E kérdés kapcsán 2011-ben egy háromnapos szimpóziumot rendeztek Berlinben Erika Fischer-Lichte vezetésével és az én színházi munkásságomra alapozva, amelynek az volt a címe, hogy *Dionüszosz száműzetésben*⁵. Ennek nyomán kiváló írások születtek, leginkább a dionüszoszi szellemiség eltűnését értelmezve. Úgy gondolom, hogy legelőször Európa számúzta őt, és Apollónt tette a helyére, a szépség és a harmónia ideáját állítva a középpontba. Ez a szemlélet egyébként a nemzetiszocializmus ideológiájára is hatással volt később. A téma kapcsán három kötet jelent meg eddig, az egyik az *Utazás Dionüszossal*⁶, amelyben számos jelentős színházi gondolkodó, többek közt Hans-Thies Lehmann is ír a munkásságról, a másik a *Dionüszosz száműzetésben*⁷, a harmadik pedig a *Dionüszosz visszatérése*⁸, amelyben részletesen kifejtem a tréningmódszert. Mivel egy olyan korszakban élünk, amelyben elveszítettük a hangunkat, elvesztettük az energiánkat, a testiségünket, és a technikai fejlődés mindent eltörölt, lehet, hogy visszatérése megoldást jelenthet. Újra felfedezhetjük őt, az érzeinket, újra megtanulhatunk hallani, hiszen ma már nem halljuk a világun-

5 2011. szeptember 23–25. között a berlini Görög Kulturális Alapítvány „*Dionüszosz száműzetésben. Theodorosz Terzopolosz színháza*” címmel nemzetközi szimpóziumot szervezett, amelynek keretében a színháztudomány, a klasszika-filológia, a pszichoanalízis, a pszicho- és neurolingvisztika területét képviselő tudósok és kutatók írókkal, dramaturgokkal, rendezőkkel és színészekkel találkozási osztoztatták meg nézeteiket Terzopolosz színházának sajátosságairól, dionüszoszi jellegéről.

6 Raddatz, Frank M Reise, ed. 2006. *Journey with Dionysos: The Theatre of Theodoros Terzopoulos*. Berlin: Theater der Zeit.

7 Raddatz, Frank M Reise, ed. 2019. *Dionysus in Exile: The Theatre of Theodoros Terzopoulos*. Berlin: Theater der Zeit.

8 Raddatz, Frank M Reise, ed. 2020. *The Return Of Dionysus: The Method Of Theodoros Terzopoulos*. Berlin: Theater der Zeit.

kat és egymást, szinte süketek vagyunk. Hogy újra képesek legyünk látni, mert a látásunk is eltorzult, és hogy újra tudjunk beszélni, hiszen némák vagyunk. Hogy újra tudjunk gondolkodni, mert elbutultunk, újra képesek legyünk megragadni a dolgokat, mert ma már erre is képtelenek vagyunk. És hogy újra sírjunk és nevéssünk, hangosan és erőteljesen. Mindezt Dionüszosz hordozza magában, ez ma már nagyon hiányzik a színházból és az életből is. Eltűnt a siratás hagyománya is, ami egy rendkívül fontos kategóriája a létünknek, a gyászolásra való képesség. Emellett az öröm, az extázis igazi megnyilvánulása is. Mind-ezeket újra át kell élnünk, hogy újra emberré tudjunk válni. Úgy fogalmaznék, hogy Dionüszosz a felszabadító és az embert teremtő erő. Egyszer egy előadásom előtt el akartam helyezni a színpadon egy mikrofont, de aznap éjszaka volt egy rémálom, megjelent előttem Dionüszosz, hogy a szó szoros értelmében megöljön. Akkor megértettem, hogy a mikrofont el kell dobnom, és hagyynom kell a természetes emberi hangot érvényesülni. Ezzel azt akarom mondani, hogy igen közvetlen, erőteljes kapcsolatban állok Dionüszossal, mind az életben, mind a színházam formanyelvét illetően. Mint említettem, számomra ő az emberteremtő. Persze ez a forma előadásról előadásra változik valamelyest, de mindig megtartom a színpadi megszólalás természetes alapjait. Soha nem használok például videóbejátszásokat vagy mikroportot. A színészek esetében inkább arra törekszem, hogy megnyissam a hangjukat, és akár hónapokig küzdök azért, hogy a saját hangjukon szólaljanak meg. Tulajdonképpen erre tettem egy fogadalmat Dionüszosznak, a művészetemet az ő szolgálatába állítottam.

Számtalan helyen rendezett, illetve tanított már a világban. Mi a tapasztalata, mennyire nyitottak a színészek erre a dionüszoszi szemléletre a színházi munkájuk során?

■ Abszolút nyitottak. Úgy is mondhatnám, hogy amikor Dionüszosz megnyitja előttük az ajtót, rohannak, hogy beléphessenek rajta. Ez a dionüszoszi matéria jellemzője. Felszabadít a pszichologizmus kötelékei alól, és a természetes létezés, a belső látás felé mozdít el. Amikor például tizenkét színész egyszerre lélegzik a színpadon, annál nincs erősebb, természetesebb dolog a világon. Ez pedig magával ragadja a színészeket, szinte terápiás hatással van rájuk, megnyugtatja őket, visszavezeti őket a földhöz. Mindig örömmel tölt el, amikor bárhol a világon nem csak a fiatalok, hanem az idősebb, akár 70-80 éves tapasztalt színé-

szek találkozhatnak ezzel a számukra új dologgal, és hatalmas lelkesedéssel vetik bele magukat, mert nem félnek kísérletezni.

Beszélgetésünk során már szó esett a mesterekről, amelyek elindították, formálták és inspirálták élete során. Hogy látja, tudását mesterként tovább tudja adni, és Dionüszosz visszatéréseinek színházi útja folytatódik az Ön tanítványaiban is?

■ Igen, mindenképpen. Ennek a színházi útnak a legfontosabb képviselője, tanítója Szavvasz Sztroumposz⁹, és persze valamennyi színészem, de elsősorban ő az, aki a legfelelősségteljesebben viszi tovább ezt a szellemiséget és metódust. Ő maga is mintegy negyven tanárt képzett ki világszerte, a módszeremet különböző iskolákban és színházi akadémiákon tanítják. Például a moszkvai állami színházművészeti főiskolán, vagy Kínában, ahol másodéves színészhallgatóknak heti 8 órában oktatják, de Szöulban, Berlinben és Olaszországban is vannak tanárok, tulajdonképpen kialakult egy oktatói hálózat. Amikor Delphiben a munkásságomról rendeztek egy szimpóziumot, a tanítványaink is egybegyűltek, de eljött például Anatolij Vasziljev, Eugenio Barba, a Rimini Protokoll és még sokan mások is, hogy megnézzék a módszerünk hatórási demonstrációját. Ez többek közt azért volt fantasztikus, mert a tanítványaink különböző nyelveken beszéltek, kínaiul, koreaiul, olaszul, portugálul és oroszul is, mégis egy iskolát képviseltek. Számos országba hívják a tanárainkat, hogy tréningeket, workshopokat tartsanak. Gyors és látványos eredménnyel jár, mert megnyitja a színészek hangját, energiáját. Persze volt olyan repertoárszínház, ahol ez a fajta módszer nem illeszkedett a kialakult színészi jelenléthez, de például a pekingi állami egyetemen vagy Isztambulban külön tanszék foglalkozik a módszeremmel, illetve Tadashi Suzuki metódusával. Számos követőm van, és örülök, hogy több színház meg szeretné ismerni a módszert, mert segíthet a következő színházi generációk nevelésében. Az általunk képzett negyven tanár minden nyáron eljön Görögországba, hogy részt vegyen egy egyhónapos szemináriumon, és csodálatos érzés látni, ahogy évről

⁹ Szavvasz Sztroumposz (1979–) görög színész, rendező, színházpedagógus. 2002-ben végzett a Görög Nemzeti Színház drámaiszkolájában. 2003-ban MA diplomát szerzett színházi gyakorlatból az Exeteri Egyetemen (Egyesült Királyság). 2003-tól az Attis Színház színészeként és Theodorosz Terzopulosz rendező asszisztenseként dolgozik.

évre fejlődnek. Érdekes, hogy ebből a szempontból az angol színházi élet meg lehetőszen zárt közeg, mert ott a shakespeare-i színház dominál.

Az ókori görög tragédiák mellett más szerzők műveit is színpadra állította. Melyeket tartja ezek közül a legfontosabbnak?

■ Valóban, fontos tisztázni, hogy a munkásságom nem csak Dionüszoszhoz illetve az ókori görög tragédiához kapcsolódik. A világ számos színházának és nemzetközi fesztiváljának felkérésére rendeztem előadásokat Brecht, Beckett, Heiner Müller és mások művei nyomán, némelyiket többször is. Fontos munkám volt például a *Kurácsi mama* Brecht-től, a *Játszma vége* Beckett-től, vagy a *Medeamaterial*, a *Quartet* és a *Mauzer* Heiner Müllertől. Emellett Görögországban sok újjörög művet is színpadra állítottam, számos új író, költőt mutattam be a közönségnek, akik ezáltal nagyon sikeresek lettek. Ezekben ugyanúgy megmutatkozik a tragédiáról vallott szemléletem, mert számomra ez az alapelve a színháznak, ami még egy kis előadásnak is nagy formátumot tud adni, képes kitágítani és megnyitni a szövegben rejlő energiákat. Ilyen a MITEM-en is bemutatott *Amor* vagy az *Alarme* is.

A rendezései és színházpedagógiai munkássága mellett különösen nagy jelentőségű a Színházi Olimpia létrehozása, amit az Ön kezdeményezésére először 1995-ben, Delphiben szerveztek meg, és azóta a világ egyik legnagyobb formátumú színházi találkozója nőtte ki magát. Ez a grandiózus esemény kifejezetten a művészi útkeresésének kiteljesedéseként, vagy inkább társadalomformáló, közösségteremtő igényből született?

■ Ez egyértelműen a színházi munkámból, a művészi útkeresésemből fakadt, mivel a lehető legmélyebbre akartam ásni a tragédia megértésében és megélésében. Az volt a vágyam, hogy eljussak a tragédia lényegéig. Ezért 1984-ben rendeztem egy színházi fórumot Delphiben, ahová elhívtam a színházi világ legjelentősebb alkotóit. Jelen volt többek között Andrzej Wajda, Robert Wilson, Heiner Müller, Dario Fo, Tadashi Suzuki, Jan Kott, számos kiemelkedő filozófus és alkotó, az akkori művészvilág krémje. Arról beszélgettünk, hogy miért ne jöhetnénk össze rendszeresen és csinálhatnánk közösen egy színházi eseményt. Elsőként Tadashi Suzukival tárgyaltam erről nyilvánosan 1986-ban Tokióban, a japán állami televízió 1-es csatornáján. Elmondtam ezt a javasla-

Fotó: Johanna Weber



4. kép. Aiszkülosz: Perzsák, Epidauros, 2006. Ókori színház, kórus

tomat, és felkértem Suzukit, hogy legyen ebben a partnerem, a munkatársam. Ezután más neves művészeket is felkértem az együttműködésre, és így a gondolat egyre inkább egy komoly színházi fórummá nőtte ki magát, ahol nagy formátumú személyiségekkel beszélgettünk a színház válságáról, a művészet krízisééről. Ebből az alkotói nyugtalanságból még nem következett volna, hogy létrehozzunk egy fesztivált, nem is terveztük, csupán az volt az igényünk, hogy kimondjuk az igazságot a színházművészet és színházi képzés állapotáról, és új alkotói elveket fogalmazzunk meg. Elhívtam Eugenio Barbát, Anatolij Vaszil-

jevet, a La Mama színház alapítóit, Richard Serrát és sok más neves művészt is. Kialakult egy éjszakába nyúló beszélgetés, amit én vezettem, és ekkor határoztuk el, hogy létrehozunk egy nagy színházi találkozót. A második kérdés az volt, hogy honnan szerzünk rá pénzt. Tadashi Suzukival együtt elmentünk Japánba, és Sizuoka városának polgármesterével sikerült megegyeznünk, hogy támogassa a kezdeményezésünket. Sizuokában, amely egy iparváros, egy neves japán építész tervei alapján egy egész városrészt szándékoztak felépíteni erre a célra.

Elvittem ezeket a terveket Melína Merkúrinak¹⁰, Görögország akkori kulturális miniszterének, és elmondtam neki, hogy a japánok szeretnék megrendezni az első Színházi Olimpiát, de véleményem szerint ezt Görögországban kellene elindítani. Ő felkarolta a kezdeményezésemet, és neki köszönhetően 1995-ben Delphiben szerveztük meg az első Színházi Olimpiát, ami óriási siker lett. Mintegy 500 újságíró jelenlétében hirdettük meg a Színházi Olimpia manifesztumát, Juan Antonio Samaranchtól¹¹ pedig engedélyt kaptunk az olimpia szó használatára. Ezt követően Japán rendezte meg a második olimpiát 1999-ben, majd ezután következett Moszkva, Isztambul, Szöul, Peking, Wroclaw, Delhi, Szentpétervár és Toyama. A Színházi Olimpia hatalmas jelentőségű eseménnyé nőtte ki magát, ami akár egy külön beszélgetést is megérne. Az elmúlt 27 év története rendkívül gazdag és sokszínű, és ezt majd a 2023-as magyarországi Színházi Olimpiát követően egy alaposan előkészített, dokumentált könyvben szeretnénk megörökíteni.

¹⁰ *Melína Merkúri*, latin átírásban: Melina Mercouri (1920–1994) görög színésznő, énekesnő, politikus, a görög Parlament képviselője, 1981–89 és 1993–94 között Görögország első női kulturális minisztere.

¹¹ *Juan Antonio Samaranch Torelló* (1920–2010) spanyol sportdiplomata, világviszonylatban a Nemzetközi Olimpiai Bizottság (NOB) 7. elnökeként lett közismert.