

tartalom

beköszöntő

Rideg Zsófia: Johanna kardja • 3

kultusz és kánon

Vlagyimir Martinov: Opus posth. zóna és az új szakrális tér • 5

Egyed Emese: Problémakatalógus, (mítosz)kritika és/vagy...
(Imre Zoltán új könyvéről) • 13

Bessenyei Gedő István „Halál! Hol a te fullánkod?” – Dedramatizáló
törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben (2. rész) • 24

Kirilla Teréz: Mesés férfiak szárnyakkal
(széljegyzet Bessenyei Gedő István tanulmányához) • 43

fogalomtár

Végh Attila: Mánia • 47

olvasópróba

Paul Claudel: Szent Johanna (versrészlet),
fordította Rideg Zsófia és Pálfi Ágnes • 54

Paul Claudel: Egy dithyrambus – Johanna a máglyán
(a történelmi drámáról),
fordította Rideg Zsófia és Pálfi Ágnes • 56

Balogh Géza: Claudel szent színháza • 62

arcmás

Kozma András: Színházi zóna – két kultúra határán • 70

kilátó

Eugenio Barba: Hamu és gyémánt országa. Tanulmányaim
Lengyelországban (2. rész), fordította Regős János • 80

Balogh Géza: Mikor a bábok még istenek voltak
(széljegyzetek Tömöry Márta könyvéhez) • 92

Tömöry Márta: Egy ösvény – a mienk (részlet a könyvből) • 98



Jeanne d'Arc E. Thirion után Chadwick Gray és Laura Spector testfestése

- „Hogy nézett ki Szent Mihály, amikor megjelent? (...) Meztelen volt?
- Azt gondolják, Istennek nincs mibe öltöztetni őt?
- Volt haja?
- Miért vágták volna le neki?
- Volt nála mérleg?
- Nem tudom. (...) Nagy öröm tölt el, amikor őt látom...”

(Részlet Jeanne d’Arc peréből)

Kérdések és válaszok, de van-e valódi párbeszéd? A bíró hallja-e a válaszokat? S látja-e, amit hall? Vagy el van foglalva kis csapdáival, s csak arra gondol, hogy most épp nem sikerült lépre csalni a vadat, és máris készíti fejében a következő csapdát?

Tart már egy ideje ez a per. Claudel huncut aktualizálással be is ékeli az egykori bírák, Csámborult és Vízfejű közé Anatole France-ot.

Vajon amikor lépten-nyomon számon kéri a párbeszédet, felfogják-e a válaszokat a farizeusok? Vagy vakon és önhittén, saját gyengeségüket kivetítve tovább vallatnak, pedig a maguk előre gyártott érveivel már akkor készen voltak, amikor kérdéseiket a vádlottnak szegezték?

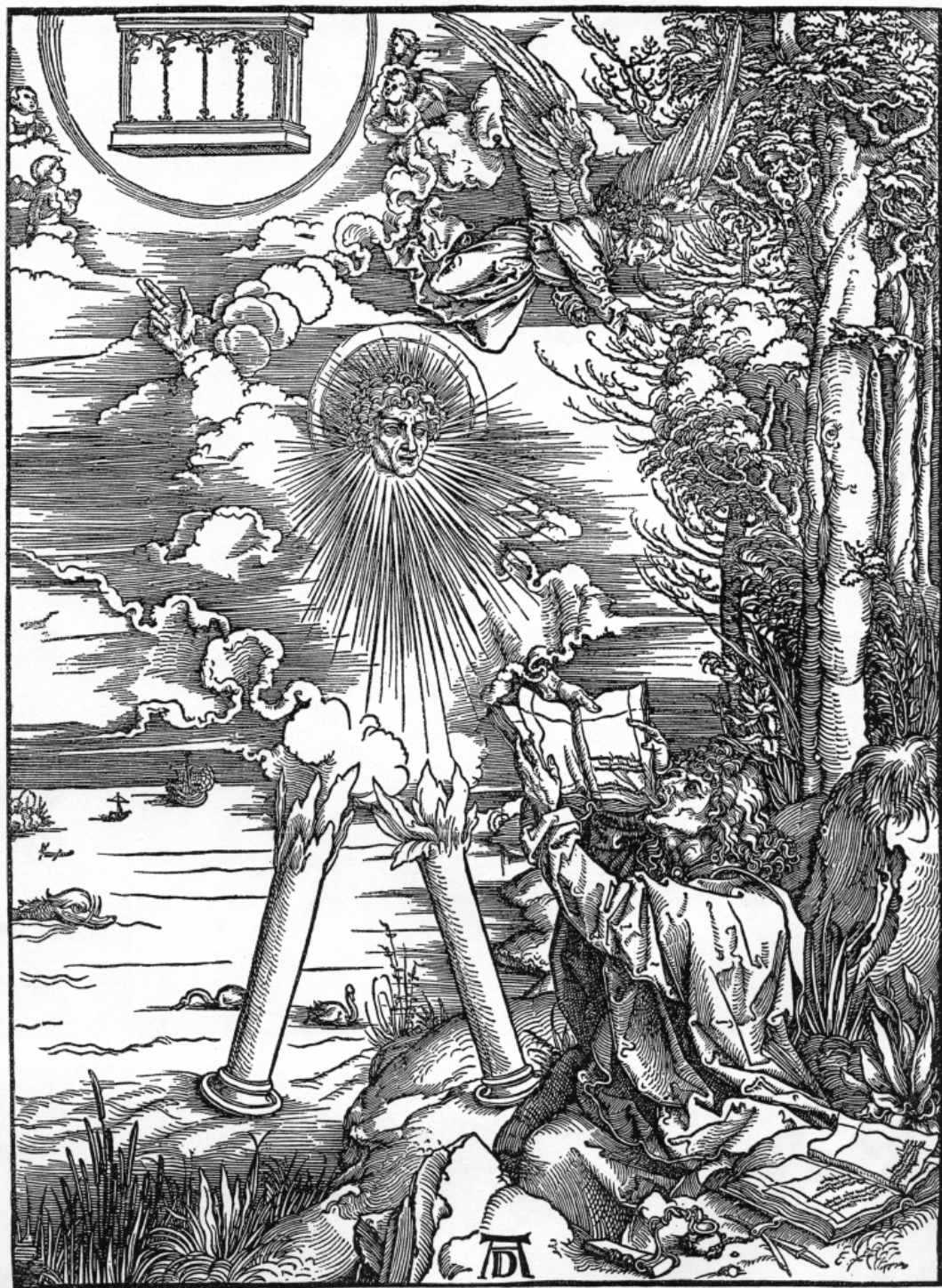
„Magyarázd meg a kardodat, Johanna!” – kéri Domonkos. „Ahhoz, hogy a kardot megértsd, tonzúrás testvérem, falusi kislánnyá kellene változnod. És én nem tudlak azzá változtatni téged. Nem foghatlak kézen, s nem vezethetlek el májust köszönteni kis társaimmal. (...) Érted, Domonkos testvérem? Nekem nincs szükségem Csámborult meg Vízfejű magyarázatára. Apám háza előtt a hársfa magyarázta el, amikor régen, mint valami nagy prédikátor, holdfényben, fehérbe öltözött.” És Domonkos testvér hallgatja őt, és falusi kislánnyá változik lelkében, pedig fejében könyvtárnyi bölcsélet.

A recepcióelméletek bűvöletében, ideológiai manipulációk közepette, kommunikációs stratégiákkal terheltten van-e még fülünk a hallásra, szemünk a látásra?

A színház a dialógus helye. – Igen! De képesek vagyunk-e valódi párbeszédre? A kérdés hangozhat szóban, a válasz lehet egy gesztus, vagy fordítva, de csak magasabb szinten érdemes válaszolni, mint ahonnan a kérdés elhangzott. Valahogy így:

„Érted már végre, hogy maga Szent Mihály adta ezt a kardot kezembe? Ezt a fényes, hatalmas kardot. Nem Gyűlölet az ő neve – úgy hívják: Szeretet!”

Rideg Zsófia



Albrecht Dürer: Apokalipszis, 1498, fametszet
Az angyal átadja a könyvet Jánosnak



VLAGYIMIR MARTINOV

Opus posth. zóna és az új szakrális tér

(részlet)¹

Van úgy, hogy a leghétköznapibb szóban vagy megszokott fogalomban hirtelen felfénylik valami elfedett, szokatlan jelentés, amely mintha az általános értelmezés felszíne alatt szenderegne, és csak a váratlanul kialakuló körülmények hatására ébredne fel. „Hiszek abban – írta Hlebnyikov² –, hogy nagyon nagy háborúk előtt



V. Hlebnyikov,
V. Burljuk rajza, 1913

a »gomb (pugovica)« szó különösen ijesztő jelentést nyer, mivel a még senki által sem ismert háború úgy rejtőzködik e szóban, mint összeesküvő, mint korán ideszállt pacsirta – e szóban, amely rokonságban áll az »ijeszteni (pugaty)« tövel.”³ Annál inkább lehetséges tehát, hogy egy oly ritkán használt és már önmagában is némiképp gyászos hangzású szóösszetétel, mint az *opus posthumum* (vagy általánosan használt rövidítéssel *opus posth.*), amit általában olyan zenei kompozíciókhoz szokás kapcsolni, melyek a zeneszerző életében ismeretlenek voltak, és csak halála után adtak ki,

¹ Jelen írás a szerző azonos című, hosszabb tanulmányának részlete, mely a Pannonhalmi Szemle 2002/2–3. számában jelent meg.

² Velimir Hlebnyikov (1885–1922) orosz-szovjet költő. Különleges nyelvi leleményekkel teli költészetével 1908-ban tűnt fel a kubofuturista csoport egyik vezéregyéniségéként. Zseniális nyelvi kísérleteivel, egy új, értelmén túlmutató költői nyelv, a „zaum” létrehozójaként máig ható életművet hagyott az utókorra.

³ V. Hlebnyikov *Tvorenijija* (’Művei’), Szovjetszkij Piszatjel, 1986, 529.

korunk kontextusában – amelyre jellemzőek a kultúra haláláról és a történelem végéről szóló eszmefuttatások – mindenképpen az értelmezés tágabb perspektíváira számíthat. Ezek az értelmezések nemcsak arra adnak lehetőséget, hogy arról beszéljünk, ami néha egy-egy konkrét zeneszerző halála után történik, hanem arról is: mi jöhet azt követően, hogy a „zeneszerzői” zene elve kimeríti összes lehetőségét, vagyis azután, hogy bekövetkezik a zeneszerzőségnek mint olyannak a halála. Így lehetséges az, hogy a „gomb (pugovica)” szótól eltérően, amely csupán ránk ijeszt a benne rejlő háború fenyegetésével, az opus posth. szóösszetétel – bár önmagában hordozza a halál említését – mégis reménnyel tölt el bennünket, hiszen tartalmazza a halál utáni lét lehetséges formáira való utalást, amelyek a halálon és az elmúláson túl virágoznak.

Így tehát, a kialakult körülmények között az opus posth. szavak valami sokkal többet is jelenthetnek, mint a szerző életében ki nem adott mű halál utáni publikációját; jelenthetik egy új típusú vagy akár újfajta zene megjelenését – egy sajátos „opus posth.-zenét”, amely a kihalóban lévő zeneszerzői „opus-zenét” váltja fel. Valóban, ha létezhet olyan fogalom, mint az „opus-zene”, melyet a 20. század 70-es éveiben vezettek be a szerzői zene megjelölésére, miért is ne vezethetnénk be az „opus posth.-zene” kifejezést egy még ismeretlen, de már előre megsejtett zene megnevezésére? Ebben az esetben – Hlebnyikovot parafrázálva – azt mondhatjuk, hogy ez a még senki által nem ismert, nem tudatosított zene összeesküvőként, korán ideszállt pacsirtaként rejtőzködik az opus posth. szavakban, melyek alapvető változások előhírnökei nemcsak a zeneművészetben, de talán egész életformánk alapjait illetően is. Így aztán számunkra nem marad más hátra, mint e szavakat odaadó figyelemmel hallgatni és átgondolni annak érdekében, hogy az eljövendő változások szelleme a maga teljes, érzékelhető fényében nyilvánulhasson meg bennük.

„Zenét szerezni manapság egyet jelent a hulla galvanizálásával” – Valentyin Szilvesztrov e szavai megvilágítják az opus posth.-zene természetét, és annak mottójaként is szolgálhatnak. *Csendes dalok* című műve, melyet az opus posth.-zene egyik legkorábbi megnyilvánulásának is tekinthetünk, nem más, mint „szimulánsok” felsorolása, de itt sajátos „szimulánsokról” van szó – ezek tudatosan „szimulánsok”, és e tudatosságból fakadóan művészi tényekké váltak. Ugyanilyen, különleges módszerek segítségével művészi tényekké átváltozott „szimulánsokkal” találkozhatunk Pärt, Rabinovics, Pelecis és még egy sor más zeneszerző esetében, akiknek a zenéjét opus posth.-zenének minősíthetjük, és akiknek a példájából kiindulva meggyőződhetünk arról, hogy a valódi és eleven művészet utolsó igazi témája csakis magának a művészetnek a halála lehet. Azok a zenészek, akik nincsenek tudatában e ténynek, képtelenek bármi valóban élőlt létrehozni. Csupán élettelen szimulánsok reprodukálására képesek, amelyek a gyártás és fogyasztás zenei terét alkotják, ahol – az *Evangélium* szavaival élve – halottak temetik saját halottaikat.

* * *

Hasonlóan ahhoz, ahogyan egy zeneszerző önálló életművén belül a halála után publikált és opus posth. szavakkal jelölt alkotások (már amennyiben léteznek ilyen művei) rendszerint jóval kisebb mennyiséget képviselnek az életében publikált művek összességéhez képest, ugyanígy az opus posth.-zene élettartamának is összehasonlíthatatlanul rövidebbnek kell lennie az opus-zene élettartamánál. És hasonlóan ahhoz, ahogy az opus posth. fogalom a szerző életében írt művének halála után történő publikációját, vagyis a már megalkotott művön végzett másodlagos műveletet jelenti, ugyanígy az opus posth.-zene is egy sor meghatározott műveletet és eljárást képvisel az opus-zene véglegesen ki nem merített lehetőségeiből. Mivel azonban az említett műveletek és eljárások száma eleve nem lehet túl jelentős, így az opus posth.-zene rendelkezésére álló lehetőségek szférájának is igen gyorsan ki kell merülnie. Mindezek következtében az opus posth.-zenére úgy kell tekintenünk, mint meglehetősen rövid és átmeneti jelenségre. Ugyanakkor az opus posth.-zene a zene termelésének és fogyasztásának terével egyidejűleg illetve párhuzamosan létezik, mellesleg a „szimulánsok” e tere domináns és uralkodó helyzetben van, míg az opus posth.-zene csupán egy marginális területet képvisel, már csak abból következőleg is, hogy „szimulánsokkal” operál és a termelői–fogyasztói zenei tér alapvető elvén, vagyis a publikáción keresztül realizálódik.

Ahhoz, hogy jobban megértsük, mit is jelent a publikáció elve, még egyszer vissza kell térnünk a kifejezés és átélés elvéhez. Ahogy annak idején a művészet tere felváltotta a szakrális teret, a kifejezés és átélés elve pedig felváltotta a szakrálisban való lét elvét, ugyanígy a termelői–fogyasztói tér is felváltja a művészet terét, a publikáció elve pedig felváltja a kifejezés és átélés elvét. És hasonlóan ahhoz, ahogyan a kifejezés és átélés elve eredetileg kifejezetten a szakrálisban való létet fejezte ki vagy reprezentálta, és csak idővel vált önmagában véve a kifejezés öntörvényű elvévé (amelynek szélsőséges, ám ugyanakkor abszurd megnyilvánulásaként foghatjuk fel az önkifejezés fogalmát), ugyanúgy a publikáció elve sem jelentett mást eredetileg, mint a már létrehozott műalkotás egyfajta publikussá tételének aktusát, és csak idővel vált olyan öntörvényű elvvé, amely minden publikálható dolognak létet ad, s amelyen kívül egyszerűen semmi más nem létezhet. Az elmondottak fényében a publikáció elvét úgy határozhatjuk meg, mint egyfajta stratégiát, amely azt a kérdést hivatott eldönteni, hogy éppenséggel mit publikáljunk, hogy publikáljunk, mikor publikáljunk, illetve milyen feltételek mellett publikáljunk. Ráadásul mindaz, ami publikálásra kerül, teljes mértékben elveszíti saját önálló jelentőségét, sőt szubsztancialitását, mivel csupán a publikáció megfelelő módon feltett stratégiai kérdéseinek eredményévé válik. Ebben az esetben beszélhetünk akár a publikáció vagy a publikálás új művészetéről is, amely az átélés és kifejezés művészetének helyébe lépett. A „mi a művészet?” kérdése ugyanúgy, mint a „mi nem művészet?” kérdése elveszíti minden jelentőségét, mivel a művészet és nem művészet közötti határt minden egyes alkalommal újra meg lehet húzni a publikáció megválasztott vagy javasolt stratégiájától függően. Ebből következőleg, ezentúl bármilyen dolog zenének fog számítani, amit zeneként publikálnak, és a publikáció művészete éppen abban rejlik, hogy ezt az eleve

kiválasztott akármilyen zenévé változtassa. Ily módon tehát az opus posth.-zene – az opus-zenétől eltérően – nem egyszerűen zene, nem egyszerűen zenei műalkotás, hanem elsősorban a zene fogalmával történő egyfajta operálás, egyfajta *zene a zene fölött* vagy *zene a zenéről*, ám végső soron ez mindig a zenei folyamat szimulációja, a zene művészetének szimulánsa marad.

Az előbbiek során már szó esett arról, hogy a művészet terének szimulációja lehet tudatos vagy öntudatlan. A mostani zenészek többsége teljesen őszintén úgy gondolja, hogy mindaz, amit alkotnak, előadnak vagy hallgatnak, az maga a jó öreg opus-zene, és ők továbbra is a jó öreg művészet terében tartózkodnak, holott már réges régen opus posth.-zenével van dolguk és a termelői–fogyasztói térben tartózkodnak, vagyis szimulánsokkal operálnak és a totális szimuláció terében léteznek. Intellektuális ártatlanságuk vagy cinizmusuk anyagi és szociális (adott esetben igen jelentős) előnyökhöz juttathatja őket, ugyanakkor ez az ártatlanság illetve cinizmus e zenészeket egyfajta passzív masszává változtatja, amit a termelői–fogyasztói tér erőviszonyai alakítanak, megőrizvén ugyanakkor tulajdon esztétikai jelentőségük illúzióját, és ennek köszönhetően fenntartható a mai koncertélet teljességének látszata.

Ugyanígy viszont a művészi tér szimulációja is kétféleképpen nyilvánulhat meg. Felveheti egy tudatos, a művészi stratégiákkal, gesztusokkal és diskurzusokkal történő manipulatív játék formáját, mivel ezekre úgy tekint, mint a konceptuális művészeti akciók nyersanyagára. Ebben az esetben a termelői–fogyasztói térnek a művészet státuszával történő egyfajta felruházásáról van szó, amelynek folyamata során a művész vagy a zeneszerző nem foglalkozik a közvetlen kimondással, illetve kifejezéssel, hanem teljes egészében a kimondás és kifejezés stratégiájába merül, amelynek eredményeképpen a kifejezés és átélés elve feloldódik a publikáció elvében. Úgy is fogalmazhatunk, hogy az effajta művészek illetve zeneszerzők a termelői–fogyasztói szféra erőtereivel dolgoznak, és bizonyos eljárások segítségével az ily módon nyert terméket a művészet terébe helyezik. Így tehát a művészi tér tudatos szimulációjának ez a módja egyszerűen a művészet fogalmának mechanikus kitérítését jelenti azáltal, hogy magába foglalja a termelői–fogyasztói térben zajló manipulációkat, aminek eredményeképpen az ilyenfajta szimulációval foglalkozó emberek, minden radikalizmusuk ellenére, végső soron megmaradnak a művészet szférájában, amely az állandó tágulásra törekszik, és ezt a publikáció elve által nyitott újabb és újabb lehetőségekkel éri el.

Sokkal radikálisabbnak tűnik azonban a művészi tér tudatos szimulációjának egy másik típusa, amelynek szemszögéből magának a szimulációnak a ténye egy szükséges, ám átmeneti jelenségnek tekinthető, ami a valósággal való új viszonyhoz vezető út során lép fel. Tulajdonképpen mind a szakrális tér, mind a művészi tér, mind a termelői–fogyasztói tér csupán a valósághoz fűződő viszony különböző módját jelenti, habár e terek történeti sorrendje a valóságtól való fokozatos elidegenedés útját jelzi. Ha a szakrális térre a valóságban való benne-lét, a művészi térre pedig a valóság kifejezése és átélése jellemző, akkor a termelői–fogyasztói teret a valóság szimulációjával, illetve – ami ugyanaz – egy új hipervalóság vagy

virtuális valóság megteremtésével kell jellemeznünk, amely a kifejezés és átélés elvével manipuláló publikáció elvén alapul. Így tehát a termelői–fogyasztói tér a valóságtól történő elidegenedés végső kulminációs pontját jelenti, ám éppen e végső pontnak köszönhetően megnyílik előttünk mind a termelői–fogyasztói tér, mind pedig a művészi tér meghaladásának lehetősége. Másképpen fogalmazva, megnyílik előttünk annak lehetősége, hogy a szimuláció illetve a valóság átélésének és kifejezésének állapotán túllépünk, és ennek eredményeképpen visszatérhünk a valóságban való benne-lét állapotába.

De beszélhetünk-e valóságban való benne-létről, miközben a valóság totális szimulációjának állapotában vagyunk? Ez akkor lesz igazából lehetséges, ha a valóság totális szimulációjának állapotát úgy kezdjük értelmezni, mint a valóság teljes kimerítettségét és abszolút hiányát. Ebben az esetben a valóságot az jelenti majd, hogy a valósággal való érintkezésünk lehetetlen, a valóságban való benne-lét pedig a lehetetlenben való létet fogja jelenteni. A valósággal történő érintkezés lehetetlenségében való benne-lét annak a megnyilvánulási formája, amit Heidegger „Isten nemléte”-ként határozott meg:



Martin Heidegger

„Isten nemléte azt jelenti, hogy nincs többé látható Isten, aki közvetlen módon gyűjtené magához, illetve maga köré az embereket és a tárgyakat, hogy e gyűjtés révén belülről rakja össze mind a világtörténelmet, mind az ember abban elfoglalt helyét. Isten nemléteben ugyanakkor valami sokkal súlyosabb dolog is megnyilvánul. Nemcsak az istenek és Isten csúszott ki a kezeink közül, de a világtörténelemben kihunyott az isteniség fénye is. A világéj kora – sivár, mivel egyre sivárabb.”⁴

Így tehát a valósággal történő érintkezés lehetetlenségében való benne-lét problémája szembetűnő módon vallási jelleget ölt, és ez nem véletlen: hiszen az előbbiekben már szó esett arról, hogy a benne-lét elve a lehető legközvetlenebb módon kötődik a szakrális tér és általában a szakralitás fogalmához. Ez pedig azt jelenti, hogy amikor a valósággal történő érintkezés lehetetlenségében való benne-létről beszélünk, gyakorlatilag az új szakrális tér problémáját érintjük.

Az új szakrális térről szóló diskurzus teljesen természetes módon vált ki gyakran valamilyen új vallás alapításával és hirdetésével szemben, vagy legalábbis valamilyen egyházon belül szorgalmazott reformkezdeményezésekkel kapcsolatosan, de valójában az effajta párbeszédnek semmi ilyesmit nem tartalmaznak. Az új

⁴ Martin Heidegger: *A metafizika meghaladása*. In: *A későújkor józansága II*. (Válogatta és szerkesztette Tillmann J. A.), Göncöl Kiadó, 2004.

szakrális tér azt a különleges szituációt jelenti, amely a mai kereszténység sajátos állapotából következik, és amelynek lényege a *Jelenések Könyve* szavaiban fogalmazódik meg, amelyek a laodiceai gyülekezet⁵ angyalához szólnak: „Nem vagy sem hideg, sem meleg. Bár hideg volnál, vagy meleg! Ezért mivel langyos vagy, és sem meleg, sem pedig hideg: kiköplek a számból. Mivel ezt mondod: Gazdag vagyok, meggazdagodtam, és nincs szükségem semmire; de nem tudod, hogy te vagy a nyomorult, a szánnalmas és a szegény, a vak és a mezítelen.” (Jelenések, 3.15-17) E szavakból kiindulva azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a laodiceai gyülekezet legnagyobb baja (és ily módon az egész mai kereszténység legfőbb baja is, hiszen a Szentatyák tanítása szerint a laodiceai gyülekezet azt a történelmi kort képviseli, amelyben most élünk) nem abban ragadható meg, hogy nyomorult, szánnalmas, szegény, vak és mezítelen, mert nem ilyennek tartja magát, hanem éppen az ellenkezőjét állítja: tulajdon gazdagságát és öntörvényűségét hirdeti. Az egyház gazdagsága – Isten, és amikor a *Jelenések Könyvének* szövege a laodiceai gyülekezet szegénységéről és mezítelenségéről szól, akkor gyakorlatilag arról beszél, hogy ez a gyülekezet elveszítette gazdagságát, vagyis Istent, és Isten hiányának, vagy ahogyan Heidegger mondaná, Isten nemlétének szituációjában van. Ugyanakkor, míg a valóságban Isten nemlétének szituációjában van, a gyülekezet olyannyira Istennel telítettnek érzékeli magát, hogy nem átallja ezt a vélt telítettséget az egész világra ömleszteni, valóságossá téve a laodiceai gyülekezet angyalának szavait: „Meggazdagodtam, és nincs szükségem semmire”. E szavak mai illusztrációiként szolgálhatnak azok a grandiózus show-műsorok, melyeket a pápa rendez sokezer stadionokban vagy a Krisztus Megváltó templomának⁶ kaszinószerű enteriőre. Így tehát napjaink igazi istenkeresése az isteni hiány megismerését jelenti, Isten nemlétének felismerését, ami csakis az isteni jelenlét és Istennel való telítettség minden jelenlegi illúziójával szemben valósítható meg.

Isten nemléte – e szavak kulcsfontosságúak az új szakrális tér természetének megismerésében is. Míg a régi szakrális tér lényegét a szakrálisban való benne-lét jelentette, addig az új szakrális tér lényege a szakrális lehetetlenségében való benne-lét lesz, amit rettenetes szakrális adottságként foghatunk fel. Ahhoz, hogy az új szakrális tér problémájának megértéséhez közelebb jussunk, fel kell idéznünk a *Jelenések Könyvének* további szavait, amelyek a laodiceai gyülekezet angyalához szólnak: „Tanácsolom néked, végy tőlem tűzben izzított aranyat, hogy meggazdagodj, és fehér ruhát, hogy felöltözz, és ne lássék szégyenteljes mezítelenséged; és végy gyógyító irt, hogy bekend a szemedet, és láss.” (Jelenések, 3.18) A szakrális tér az emberen kívül és az embertől függetlenül létezik. Ember nem hozhatja azt létre, csupán megadathatik számára, megkaphatja, mint olyat, amiben jelen lehet. Az új szakrális tér – egyszerre tűzben izzított arany és fehér ruha és gyógyító ír, ami

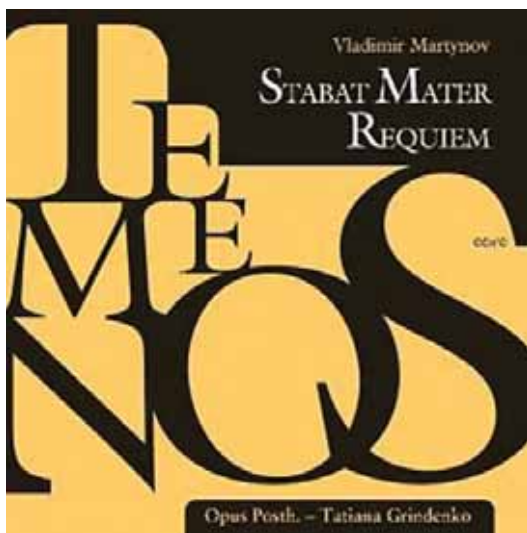
⁵ Az egyházi szláv nyelvű *Bibliában* „laodiceai egyház” szerepel (a ford.).

⁶ Az 1937-ben Sztálin parancsára felrobbantott székesegyházat a 90-es években újra felépítették, de az építkezést számos vita és ellentmondás árnyékolta be, esztétikai és egyházi megítélése ma sem egyértelmű (a ford.).

Istentől megvehető. E vétel ára, vagy jobban mondva, az Isten által felajánlott dolog megszerzésének elengedhetetlen feltétele tulajdon szegénységünk és mezítelenségünk belátása, ami nem más, mint Isten nemlétének tényként való belátása. Isten szakrális adottságként felfogott nemléte az, aminek köszönhetően elérhető az új szakrális tér, ez az, amiből megszületik, és ami nélkül nem tud valósággá válni. Felfogni Isten nemlétének tényét – ezzel kell hozzájárulnia az embernek ahhoz, hogy abban az új szakrális térben találhassa magát, amit Isten készített elő számára. Ugyanakkor a jelen szituáció sajátossága abban érhető tetten, hogy Isten nemlétének állapotában nem tudjuk felfogni, képtelenek vagyunk megérteni saját helyzetünket, amelyből hiányzik Isten. Erről tanúskodnak a *Jelenések Könyvének* szavai: „Mivel ezt mondod: meggazdagodtam és nincs szükségem semmire; de nem tudod, hogy te vagy a nyomorult, a szájalmas és szegény, a vak és a mezítelen”. Ugyanerről beszél Heidegger is: „A világéj kora – sivár, mivel egyre sivárabb. És már annyira kiüresedett, hogy képtelen észrevenni Isten nemlétét.” Ezért nem beszélhetünk jelenleg az új szakrális tér valóságos létezéséről. Az új szakrális tér egyelőre csupán egy horizontvonal, amely állandóan távolodik tőlünk annak arányában, ahogyan közelünk hozzá – ez csupán jelenlegi létezésünk intenciója.

Ahhoz, hogy ez az intenció valósággá váljon, feltétlenül le kell győznünk alkalmatlanságunkat az isteni hiányban való benne-létünk felismerésére. Ennek érdekében viszont, a magunk részéről, józanul fel kell mérnünk és gondosan elemeznünk kell a totális szimuláció természetét, amely létrehozza a szimulánsok terét, amelyben most élünk. Éppen a totális szimuláció terében

való öntudatlan benne-létünk teszi lehetetlenné számunkra, hogy felismerjük Isten nemlétének tényét. Így tehát az első lépés Isten nemlétének mint ténynek a felismeréséhez – és ebből következőleg az új szakrális tér felé történő első lépés megtételéhez is – az öntudatlanul létrehozott szimuláció tudatosan létrehozott szimulációvá való változtatása lesz, hiszen csak a szimulációnak mint létezésünk alaptermészetének felismerése vezethet el végső soron a szimuláció tehetetlenségi nyomatékának meghaladásához. Csakhogy a tudatosan létrehozott szimuláció, mint az előbbieken már említettük, az opus posth. fogalmának, és azon belül is az opus posth.-zenének elválaszthatatlan tulajdonságát képezi. Ez pedig azt jelenti, hogy az opus posth.-zene – nem csupán az opus-zene egyfajta síron túli létezése, nemcsak a holt zeneszerzői zenével történő manipulációk egyfajta sorozata,



Vlagyimir Martinov: *Stabat Mater, Requiem*, 2003

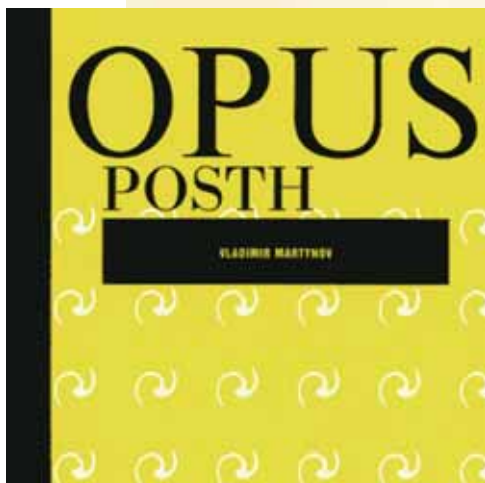
hanem az új szakrális tér lehetőségének küszöbe vagy előérzete. Ez hát, ami miatt az opus posth.-zene fogalmának ugyanúgy kötődnie kell az új szakrális tér fogalmához, mint amennyire kötődik az opus-zene fogalmához. Ebben az értelemben az opus posth.-zenére úgy kell tekintenünk, mint egyfajta átmeneti zónára, amely a művészet tere és az új szakrális tér között jön létre. Ez az, amiért az opus posth.-zene és az annak létezésével összefüggő szituáció kutatása nem csupán a dolgok mai állásának megismerésében nyit egészen váratlan perspektívákat, de megvilágíthatja a művészet illetve az általunk szakrálisnak mondott tér természetére jellemző, eddig ismeretlen tulajdonságokat is.

Fordította: Kozma András

Vladimir Martynov: *The Zone Opus Posth, or the Birth of New Reality* (extract)

“What may come when all the resources of the principle of «composer’s» music have been exploited?” is the question to which Vladimir Martynov Russian composer, who has worked together with esteemed stage directors like Anatoly Vasiliev and Yuri Lyubimov, seeks the answer in his philosophically-tuned writing. He applies the term “opus posth music” to denote the temporary era which has in essence taken over the age of “opus music” by now. He makes the categorical statement that “the last genuine theme of art can be nothing but its own death”. However, according to the composer’s prophecy, the time of opus posth music, characterised by a “simulation” of

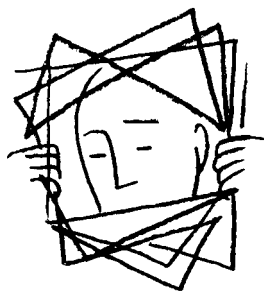
the art of music as well as by the dissolution of the principles of expression and experience in the principle of publication, will not be long-lived. He poses the question “Yet how can one find the way back to the condition of “existence in reality”? Only through the recognition of the lack of God, the nonexistence of God, he declares. It is solely through this “sacred attribute” of ours that a “new reality” may be reached, which is the medium for the “intention of our present existence” to become real.



Vlagyimir Martinov: *Opus Posth*, 1997



EGYED EMESE



Problémakatalógus, (mítosz)kritika és/vagy...

Imre Zoltán új könyvéről

Ahhoz képest, hogy mennyire érdekli az embereket a színház, túl kevés a színházról szóló új könyv. Az idei Pécsi Országos Színházi Találkozóra könyvvé szerkesztette kutatómunkája eredményeit, nagyjából különböző sajtóorgánumban korábban már megjelent írásait Imre Zoltán.

Érezni a kötet főcímének jelentésspluralitását, utalás-természetét és kihívó jellegét, sugalló erejét (a hirtelen támadt asszociációk sorából nem zárható ki a *színpad/kínpad* áthallás sem). Emlékszünk, Vajda János komorodó világszemléletének labirintusában fakadt ki eme prédikátori vészhangon: „...erősen hiszem, hogy az ezeréves néphagyománynak van igaza, de ha nem hinném is, ezt bevallani, hirdetni, még ha kínpadra vonnának is, egyenes nemzet- és hazaárulásnak tartanám, mert nagyobb veszteségnek, károsabb hatásúnak ítélem egy nagyobb döntőcsata elvesztésénél”.¹

Kár lenne romantikus költőnk emlékét elfogultságáért ostorozni. Imre Zoltán kötetének címmögöttesébe a szerző korábbi tudományos munkái közül az tartozik bele leginkább, amelynek *A színház színpadra állításai – elméletek, történetek, alternatívák* (2009) a címe. (Itt teszem szövé, hogy érdemes lett volna a tanulmányok korábbi megjelenési helyét jegyzékben vagy az egyes tanulmányoknál fel is tüntetni a könyvben.) A szerző a színházi kommunikáció kérdéseiben jártas ember, külföldön tanult, Egyesült Államok-beli, nagybritanniai tanulmányai után lépett porondra Budapest színházi, felsőoktatási és sajtóvilágában, s nyomon követi azóta is az idegen nyelvű

¹ Vajda János: *Magyarság és nemzeti önérték. Kóros áramok*, Singer és Wolfner kiadása, Bp., 1896, 74.

szakirodalmat. A színház mint társadalmi tényező iránt különösen fogékony kutató, de tanár, fordító és dramaturg is.² Az internetes sajtó tőle is helyzetelemzést kért, amikor egykori „legyőzője”, a Nemzeti Színház igazgatói pályázatának nyertese, Alföldi Róbert 2013 júniusában távozott posztjáról. Imre Zoltán véleménye az volt, hogy a színházi rendszerben esztétikumon kívüli szempontokkal nem indokolható a kiemelt anyagi támogatás, minden színháznak jogot kell biztosítani az új kifejezési formák kereséséhez. Továbbá, hogy a külfölddel való szakmai megméréstkezés fórumát Magyarországon is meg kell teremteni, és hogy bátorítani kell a társadalmi dialógust annak a kérdéskörnek a jegyében, hogy mit akar a színház(i szakma) a közönségtől; mit akar a közönség; mit akar a társadalom a színházról.³



Imre Zoltán

1.

Ha a kötet utolsó szövegéből indulok ki, egy megbántott ember könyvét olvasom. Imre Zoltán a könyv záró írásában a skót NTS színház (önálló társulat nélküli produkciós ház) sajátos programjának bemutatására és értékelésére vállalkozik, majd váratlanul személyes hangra váltva bemutatkozik. Nem könyveit és tanulmányait, fordításait nevezi meg, hanem „kirakja kártyáit”: arra a versenyre pillant vissza, amelyen maga is indult (Hudi László rendezővel), és pedig a Nemzeti Színház vezérigazgatói állására 2007-ben kiírt pályázaton. Közös pályázatuk szövegéből részleteket is közöl, innen idézünk: „...törekvésünk az, hogy a Nemzeti Színház működését alapvetően a színház és a nemzet aktív kapcsolatának, élő kommunikációjának és sokrétű együttműködésének a jellege és minősége határozza meg”;⁴ „...a színházi szakma egésze tükrözi társadalmunkat, ezért általa indirekt módon, de mégis magához a nemzethez juthat el a Nemzeti Színház”;⁵ „Azt szeretnénk, hogy a Nemzeti Színház az egész magyar színházi közeg és az egész nemzet szolgálatába álljon.”⁶

² Imre Zoltán az ELTE BTK Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének oktatója és a Természetes Vészek Kollektíva (www.artdisasters.com) dramaturgja. Fontos publikációi: *Képes színház történet*, 1999 (fordítás); *Színház és teatralitás – Néhány kortárs lehetőség*, 2003; *Átvilágítás: A magyar színház európai kontextusban*, 2004 (szerkesztő, szerző); *Színház és szociológia határán*, 2005 (társszerkesztő, szerző); *Alternatív színház történetek – Alternatívok és alternatívák*, 2008 (szerkesztő, szerző); *A színház színpad-állításai – elméletek, történetek, alternatívák*, 2009; *Szigorúan bizalmas – Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez* 2010 (társszerkesztő), valamint számos magyar és angol nyelvű elméleti és történeti tanulmány a magyar és az európai színházról.

³ *Mitől nemzeti a nemzeti?* Lásd a bookline könyvesblogját, 2013. jún. 30.

⁴ Imre Zoltán: *A nemzet színpadra állításai...*, Ráció, Bp., 2013, 333.

⁵ Imre id. mű, 335.

⁶ Imre id. mű, 336.

A kötet utolsó lapjain Imre Zoltán egy állandó központ nélküli hálózat-eszmény jegyében működő nemzeti intézmény tervének felvázolásával kapcsolja össze nem nyertes pályázatuk tanulságait. Ez az elképzelés hatja át a könyv esettanulmányait is: egy olyan identitás-gondolat fogalmazódik meg bennük, amely folyamatosan alakul, önként vállalt és nem örökölt, nem társadalmi kényszer vagy változásra képtelen tradíciók következménye, és a pluralitás értékelemét is tartalmazza. „Megoldást csak a nemzetisínház-elképzelések újragondolása nyújthat, mind elméleti, mind financiai, mind szervezeti szinten”⁷ – állítja határozottan. Olyan jövőben reménykedik, amelyben a hálózatként működő Nemzeti a magyar nemzet szétszórta és kulturálisan megosztott népességének a képviselőjére is alkalmas lesz.

Gondolkodtató, nyugtalanító könyvet írt Imre Zoltán.

2.

Ha a könyv elejéről kezdem az olvasást, egy sajátos kronológiai ív mentén ismerkedhetek meg az észak- és nyugat-európai, sőt Egyesült Államok-beli nyilvánosságformák gazdag irodalom-kommunikáció- és nacionalizmus-elméleti szakirodalmával, miközben újraélhetem a magyar színház történetének megrázó és elképesztő fordulatait. A nemzetinek nevezett *theatrale institutum* – megszakításokkal, osztódásokkal, átnevezésekkel és költözésekkel teljes – életének egyes helyzeteit az épületszenteléstől (Pest, 1837) a politikum és a színházszervezés összefonódásáig, illetve e jelenség problematizálásáig, s végül eljutva az „aki tehát nyer, mindent visz” mondatig, a jelenlegi magyar kormány művelődéspolitikájának értelmezéséig, a mai nemzetisínház-vitáig.

A színház politikum- és hatalomfüggő természetének hangsúlyozása nem előzmények nélküli a magyar színháztudományi diskurzusban. Nánay István például az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven évének előzményeit számba véve így jellemezte a politikai hatalom birtoklása és a kiemelt figye-



Nemzeti Színház, 1837



Nemzeti Színház, 2002

⁷ Imre id. mű, 340.

lebenben részesített fővárosi színház működése közötti kapcsolatot: „A magyar nyelvű hivatásos színjátszás kialakulása és megerősödése nem elsősorban öntörvényű, belső, művészi fejlődés eredménye, e folyamatot mindenekelőtt politikai megfontolások motiválták – a kezdeményezők és az engedélyezők részéről egyaránt.”⁸

A fenti megállapítással egybehangzó a kötetben felsorakoztatott esztétörténeti, nagyvárostörténeti, színházi esettanulmányok végkicsengése egyenként is. Imre Zoltán a politikai eszmék, kollektív képzetek és a modernkori intézmények reprezentatív funkcióját tekinti meghatározónak a nemzet színháza/nemzetiszínház történetének találkozási pontján: amolyan „hármason” fogadva olvasóit. Az utóbbi negyedszázad színházi irányai közül a részvétel eszményi színházával azonosul; „morális színházának” alapját a kirekesztések minden formájának elvi és gyakorlati elutasítása képezi – hogy Lessing 18. századi terminusát szabadon értelmezzem. Ezt írja szándékjelző kitérőinek egyikében:

„A könyv középpontjában (...) a múlt és a jelen nemzeti színházi tapasztalatának vagy inkább nemzeti színházi eseményeinek az a komplex és multifunkcionális folyamatként, intézményként és jelenséggként való értelmezése áll, amely egyszerre zajlott és zajlik az adott épületen belül és kívül. A könyv tehát arra a felfogásra épül, hogy kik, hol, mikor és hogyan képzeltek, illetve képzelik el a nemzetisínházat, legyen az a valós Nemzeti Színház és/vagy a virtuális nemzeti színház.”⁹

Ennek a megközelítésnek is van létjogosultsága (az és/vagy nyelvi megoldás azonban túlságosan gyakori előfordulása miatt nem segíti a kérdés jobb megértését). Imre Zoltán William Sauterre is hivatkozik, mint aki az övéhez hasonló következtetésre jutott. Sauter 1989-ben elkezdett, elsősorban az észak-európai színházak körében végzett vizsgálatainak során a színészek története mellett a nézők történetére is kíváncsi: nem is a színházak, hanem általában a színjátszás történetét tanulmányozza. A tudósoknak az államok, nemzetek feletti *respublicáját* kívánja létrehozni – amely mint tudósi és művészi magatartás a méltányos emberi élet felé mutat, például az irodalom kutatása révén. (Régi vágy ez: gondoljunk az antikvitás *sodalitasaira*, a reneszánsz korának humanista társaságaira, a 17–18. század tudós vagy árkádikus köreire, a korai akadémiákra.) Ezt az attitűdöt Imre Zoltán is példaeértékűnek tartja, saját környezetében pedig kritikailag szemléli a kultúra terén zajló folyamatokat. A részt, de az egészet is.

3.

Denis Hollier (akire Imre Zoltán könyvében ugyancsak hivatkozik) a *New History of French Literature* című, először 1989-ben megjelent kötetében – mely több mint másfélszáz kutatónak a francia irodalommal kapcsolatos írását tartalmazza –

⁸ Nánay István: *Tanodától egyetemig. Az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Bp., 2005, 15.

⁹ Vö. Imre Zoltán: *A nemzetisínház-elképzelés és változatai*. In: Uő. id. mű (2013), 21.

a kortársak kritikai perspektívájából kívánja megvizsgálni az 1842 és 1989 közötti időszak történelmi és kulturális tereumait. Az a tény, hogy európai és amerikai tudósokat egyaránt bevont kísérletébe, világosan jelzi, hogy összetettebbé kívánja tenni a vizsgálódás szempontrendszerét, a globális vagy legalábbis az összemérhető felé mozdítva el azt. Hollier hangsúlyozza, hogy fontos, mely teoretikusok hatottak az egyes olvasóközönségekre a kritika recepciós csatornáin keresztül; ezáltal azt is jelzi, hogy a teóriák átvitele, alkalmazása nagy körültekintést kíván.¹⁰ Szegedi-Maszák Mihály hasonló elismeréssel fordul a kritikátörténet e modern klasszikusához, amikor (Veres András társszerkesztésével) *Az irodalom történetei* című háromkötetes, többszerzős munkáját elképzeleli és összeállítja.¹¹

A Szegedi-Maszák Mihály által szerkesztett irodalomtudományi tanulmánykötet-sorozatéhoz hasonló Imre Zoltán könyvének koncepciója is: mivel bizonyos események az időben meglátása szerint jelentősebbek a többinél, széleskörű társadalomtudományi ismereteit azok megvilágítására fordítja. Ki is jelenti, hogy nem kíván összefüggő elbeszélést létrehozni (a magyarok nemzeti színházáról ilyenek már születtek – régebben Bayer József, Rédey Tivadar, Pukánszky Kádár Jolán, Cenner Mihály – Mályuszné Császár Edit – Osvát Béla – Székely György; a legújabbak éppen a magyar színháztörténeti sorozat keretében, Kerényi Ferenc, Székely György, Gajdó Tamás szerkesztésében). Az esemény-értékű bemutatásokat kiválasztva kívánja mondandóit előadni, nem ígér teljességet, bár sugallja a kiválasztott esetek exemplum-értékét.

Imre Zoltán fordította a Magyar Könyvklub számára a *Képes színháztörténetet* (1997), ezt az eredetileg angol képes tankönyvet, amelynek magyar nyelvű változatához magyar színháztörténeti összefoglalót Gajdó Tamás írt: „A magyar színházművészet mostoha viszonyai következtében sem jellegzetes színjátéktípusok, sem a színház technikai lehetőségei nem válhattak uralkodóvá – a színész lett az előadás legfőbb szereplője” – írja a Nemzeti Színház létrejötté körüli időszakról e kötet záró fejezetében, *A magyar színjátszás történetének vázlatában*. Valamikor akkor kezdődhetett el a Nemzetire az adomány- és lélekerő-gyűjtés.

Imre Zoltán kötetét nyolc fejezet alkotja, bevezetővel (*A nemzetiszínház-elképzele és változatai*) és zárszóval (*Zárszó helyett alternatívák*), impozáns, napi sajtóbeli; illetőleg levéltári anyagot is tartalmazó bibliográfiával (*A rövidített hivatkozások jegyzéke*) és *Névmutató*val. Tématörténetet ígér, de a téma természetéből adódóan a politika-, illetőleg az intézménytörténet kap nagyobb hangsúlyt a könyvben. Az egyes fejezetek a demagógia vagy a szélsőséges türelmetlenség elrettentő forrásszövegeivel kezdődnek, mint valami keserű pirulákkal. A szerző ezzel nemcsak a kényelmünket dekonstruálja, de el is idegeníti a meggondolatla-

¹⁰ Állítása szerint Hollier maga a francia irodalom kutatójaként például Paul de Man jelentőségét európai életszakaszában nem értékelte, az Egyesült Államokban azonban, különösen a komparatistikai tanszékek kisugárzása révén egyre inkább felismerte azt.

¹¹ Vö. *Az irodalom történetei* I–III., főszerk. Szegedi-Maszák Mihály, Veres András, Bp., Gondolat, 2007.

nul használt nyelvi formáktól, az egyre ellentmondásosabb jelentésekkel telítődő „nemzeti” érvkészletől.

Mit is jelent a „nemzeti” jelző, a nemzet-fogalom, milyen kockázatainak a jelentés leszűkítésének? Egy válasz a lehetőségek sokaságából: a kötet bibliográfiájában is felbukkanó név Loren Krugeré, aki a chicagói egyetem angol nyelv- és irodalom tanára. *The National Stage*¹² című könyve az angol, francia, amerikai történelemben nyomon követhető „nemzetisínházi” elvárásokat a tömegek ideológiai természetű manipulációjával kapcsolja össze – úgy látja, a politikai krízishelyzetekre jellemző a színház reprezentatív funkciójának az előtérbe kerülése, dominanciája. Kruger alapvető kérdését firtatja Imre Zoltán is e tanulmányokban arra vonatkozóan, hogy (amolyan színházi) nézőnek vagy résztvevőnek kell-e tekinteni az állampolgárt. A nemzeti identitásról szólva mindkettőjüket a színházi intézmény és a közsféra viszonya érdekli, a történelem tényei és az elmélet, a szövegek és színházi jellegű produkciók közötti határterületen kívánnak vizsgáldni.

A budapesti kutató kérlelhetetlen kritikával kezeli a nemzet fogalmát. A magyar nacionalizmus konkrét megnyilvánulásait véli felfedezni a mindenkori színházi műsorpolitikában és a műsorpolitika bírálatában. Közép-Kelet-Európa politikai helyzetének alakulása, az intézménytörténet, a színházi és a politikai tapasztalat összefüggése, a társadalmi és a morális prioritások színházi vonzatai, a színházi reprezentáció kérdései képezik ily módon e kötetben összegyűjtött írásainak visszatérő elemeit. Főként pedig az a kérdés, hogy létezik-e művészi kifejezés politikai állásfoglalás nélkül, illetve hogy miben áll a szimulákrum és az élet színházi típusú találkozása.

4.

A fejezetek közül az első a *Nemzeti színház és nemzeti identitás* – Árpád ébredése, Belizár, 1837 címet viseli, és a Pesti magyar színház megnyitását mint a hatalom által engedélyezett, egyszerre belpolitikai és színháztörténeti eseményt tanulmányozza. A *Prológus* után következő *Belizár* opera-mivoltának Imre Zoltán nem tulajdonít jelentőséget. Megállapítása, miszerint a színház nálunk külső mintákra terjedt el, való igaz, de ok nélkül tartalmaz negatív értékítéletet,¹³ hiszen a kultúra értékeinek meghonosítására való törekvés nem bűn, nem is hiba. (Kisfaludy Sándor döntése, hogy visszakéreti megyéje képviselőivel a Nemzeti építésére megajánlott pénzt, és 1831-ben létrehozza belőle a balatonfüredi színházat, fontos argumentum lehetett volna e korszak gondolkodásmódjának árnyalására.)

Ezt követi a második elemzés, mely *Az ember tragédiája* 1883-as, 1955-ös és 2002-es bemutatóit úgy értelmezi, mint sajátosan jeletésgazdag eseményeket

¹² Loren Kruger: *The National Stage. Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America*, University of Chicago Press, 1992.

¹³ Imre id. mű, 39.

A Pesti Magyar Színház színlapja, 1837. augusztus 22. (fotó: OSZK Színház-történeti Tár)



(bár nem egymás mellé rendezve, hanem a második, az ötödik és a hetedik „elemző leckéként”). Az 1883-as Paulay-féle ősbemutató kapcsán Budapestet kulturális antropológiai szempontból vizsgálja, beszél a tömeg- és elitkultúra, a vizualitás, a térbeliség és a színház viszonyáról. Kiemeli azt a *Jelentést*, amelyet a pesti Nemzeti Bizottmány ügyében indítandó vizsgálatra kiküldött bizottmány nyújtott be, és amelyben a magyar nyelv kizárólagosságának nemzeti-színházi elvárása is elhangzik.¹⁴ Magát a bemutatott Madách-darabot illetően Imre Zoltán így nyilatkozik:

„Bár közvetlenül nem érintette a magyar nacionalizmus témakörét, a magyar szerző által írt kozmopolita szöveg és ennek előadása »univerzális« értékeket tételezett, amelyeket a magyarsághoz köthető intézmény mutatott be. A Tragédia előadása köthető a vezető nemzet elképzeléséhez is, amely így már a magyarság érdekeit, eszméit és értékeit tette meg követendő példaként egész Magyarország számára, beleértve az ország területén élő nemzetiségeket”¹⁵.

A *Diktatúra, színház és legitimáció – Tragédia*, 1955 című írásnak egy későbbi Tragédia-bemutató eseménye áll a középpontjában, a kommunista ideológia nemzeti-színház-képzete (a Major Tamás-rendezte Tragédiát megnézte Rákosi Mátyás is).¹⁶ E mű előadás-történetét Imre Zoltán a *Színház, nemzet és Európa – Tragédia*, 2002 című írással, a Nemzeti Színház új épülete megnyitó előadásának tanulmányozásával zárja.

A kötet *Nemzeti kánon és nemzeti színház – Bánk bán, 1828–1930* című fejezetében Katona József drámájának irodalmi és színpadi történetével foglalkozik az

¹⁴ Id. mű, 61.

¹⁵ Id. mű, 87.

¹⁶ Lásd Imre Zoltán (szerk.): *A diktatúra teatralitása és a színház emlékezete: Rákosi Mátyás és a Nemzeti Színház 1955-ös Tragédia-előadása*. In *Átvilágítás – A magyar színház európai kontextusban*, Budapest, Áron, 2004, 63–95. Imre Zoltán a magyar szupremácia elvét emlegeti jogos kritikával (pl. 87, 89. old.). A kifejezés pontos nyelvi alakja egyébként *szupremácia*. A fordításokba itt-ott nyelvhelyességi hibák csúsztak be. Az *ember tragédiája* rendezéséről például ezt olvassuk: „A történelmet diorámák és panorámák népszerűsítették, amelyeket a közönség igaz szenvedéllyel látogatta”. Vö. Imre: id. mű, 83.

ősbemutatótól kezdve.¹⁷ Ezzel kapcsolatosan a történelem és az emlékezés teoretikus kérdéseire is utal.¹⁸

Idegen, nemzet és színház – Nóra leányai, 1938. Ez a fejezet az Ibsen-dráma továbbírásának bemutatója kapcsán a zsidótörvények Magyarországnak közegébe visz.¹⁹ A kötetben idézett 1938-as bírálatok a fajelmélet szempontjából kifogásolják a szerző (Staud Gézáné Székely Júlia) meghívását a Nemzeti szerzőinek sorába. Imre Zoltán a rasszista türelmetlenség és a tradicionalista nőkép okán marasztalja el a korabeli kritikát: „a Székely-darabban szereplő női reprezentációk feletti ellenőrzés (...) megerősítette azt a felfogást, mely szerint a Horthy-korszak egyik lehetséges belső idegenjét a hagyományos nő-ideáltól eltérő képzetek testesítették meg.”²⁰

Diktatúra, színház és legitimáció – Halleluja, 1981 – Kornis Mihály művének bemutatására a Játékszínben került sor. A mű értelmezésével a kötet szerzője a Kádár korszakra jellemző Nemzeti Színház-problematikából ad ízelítőt. A következő felismerésre jut: „A késő Kádár-korszak álláspontja a szocialista Nemzeti Színházról, úgy tűnik, megegyezett a közönség hagyományosnak tekinthető Nemzeti-elvárásával”.²¹

Hatalom, intertextualitás/interteatralitás és színház – *Egyszer élünk*, 2011, a János vitéz, a Petőfi-kultusz és a Kacsóh Pongrác-zenemű mint szükséges élményalap, kulturális előzmény vezeti be az utolsó, e kötetben részletesebben taglalt színházi eseményt. Ez a fejezet voltaképpen a Mong Attila János *vitéz a Gulagon* című könyvéből vett történetet feldolgozó előadásnak és fogadtatásának a bemutatása. Kovács Márton – Mohácsi István – Mohácsi János *Egyszer élünk, avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe* című produkciója egy kevésbé kísérletezés-értő közönsérgtegből természetesen váltott ki ingerültséget – bármennyire is nehezményezi ezt a fejezet szerzője.

Kovács M. –
Mohácsi I. –
Mohácsi J.:
*Egyszer élünk,
avagy a tenger
azontúl tűnik
semmiségbe*,
2011 (MTI Fotó,
Kollányi Péter)



¹⁷ Lásd Imre Zoltán: *(Nemzeti) kánon és (Nemzeti) Színház – Vita a Bánk bán 1930-as centenáriumi mise en scène-jéről*, *Literatura*, 2002/2, 170–190; ill. Uő. *A színház színpadra állításai*, 2009, 71–92.

¹⁸ A nőkérdést ismét tárgyalja.

¹⁹ Első változata a Színház folyóirat internetes portálján olvasható.

²⁰ Imre: id. mű, 137.

²¹ Id. mű, 220.

Ebben a nagyon tudatosan szerkesztett könyvben Imre Zoltán egyszerre többet és kevesebbet is nyújt az olvasónak annál, mint amire a cím alapján számít. Szabadságot vindikál magának a historiográfiailag jelentős események kiválasztásában, és abban is, hogy mi legyen az egyes tanulmányok (fejezetek) gondolatmenetének és érvkészetének magyar vagy külföldi szakirodalmi bázisa, megtámogatója. A tanulmányok összesített bibliográfiája több mint hétszáz tétel; megkönnyíthette volna a tájékozódást ennek valamilyen szempontból történő tagolása. Többféle bibliográfia alapján többféle tematizálása elképzelhető a felvetett kérdéseknek, de vannak szerzők, akik nagyon hiányoznak ebből a gazdag számvetésből, mert a beígért plurális megközelítés tényleges realizálása érdekében mérvadóak lehettek volna. Hadd említsem meg a Pesti Magyar/Nemzeti Színház igazgatóinak sorában a legelsőt, a közönség megnyerésében a színházat sikertelennek minősítő, s az első évad után meglátásait nyilvánosságra is hozó Bajza Józsefet (akit báró Eötvös József *Zajbaj*nak nevezett). Valamint Bánffy Miklóst, aki a színház művészi és politikai funkcióját képes volt összehangolni; a politikum kárvallottjának tekinthető Janovics Jenőt (aki Kolozsvárt Nemzeti Színházat igazgatott, és a mozgó színtársulat Imre Zoltánnak kedves elképzelését meg is valósította) Alexander Bernáttot, Staud Gézát, Gerold Lászlót – hogy csak néhány meghatározó személyiséget említsünk – akik ugyancsak nemzetiszínházban gondolkodtak.

A szabadság (a színpadon) jelzi, milyen kötöttségek vannak a színpadon kívüli világban. Ami a kötet tudományos módszertanának a politikai vagdalkozással való elegyítését illeti, a pártfunkcionáriusok politikai megnyilvánulásainak jelentőségét túldimenzionálni e színházzal (is) kapcsolatos identitás-diskurzusban merő egyoldalúság. A tudományos kutatáshoz szükséges távolságtartás (terve) és az arról való lemondás között bontakoznak ki a kötet eseményértelmezései, melyek sorában produkciók tényleges elemzései is helyet kapnak – a hivatalos szervek, hozzá nem értő vélekedők szövegeivel borsozva-paprikázva.

A szerzőnek a *Magyar Narancs* számára 2011 júniusában adott interjúja²² már mintegy előre vetítette e könyv témakatalógusát. A nagy viták elemzése mindig tanulságos. Ilyenkor valóban számottevő mintán érdemes dolgozni, a kontextus összetettségének bemutatásával. Kérdés, hogy sikerült-e a jelenségeket közönség-szociológiai szempontból is érdemlegesen megvizsgálni. Lélektani motívumokról, csoportidentitás-összetevőkről nagyon is szükséges kutatásokat folytatni, de az egyes korszakok különböző társadalmi–kulturális viszonyait a modell tetszetősége okán túlságosan hasonlóan beállítani (csak mert mindenikben voltak hatalmukkal visszaélő vezetők és műveletlen, kiszolgáltatott rétegek) a tudományos egzakt-ság jogos elvárását tekintve merőben kockázatos. Imre Zoltán a 19. századnak két nemzetiszínházi eseményt feleltet meg, a 20–21. századnak hatot. Mindezeket az

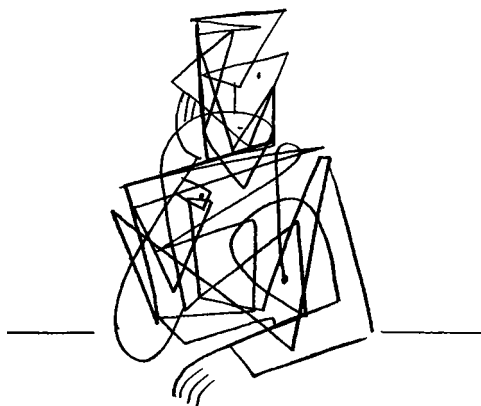
²² „A homofób szólam újdonsága”. Imre Zoltán színháztörténész a Nemzeti Színházról (kérdező: Urfi Péter), *Magyar Narancs*, 2011/26 (06. 30).

idézett elméleti művek érvrendszerének módszerként vagy argumentumként való felhasználásával, s olykor a tudományosság megszokott hangnemétől eltérő nyelvi vehemenciával.

„Magyarország olyan ország, ahol a Nemzeti Színház történetének minden etapa és ennek minden részlete – nem viták, hanem dühödt acsarkodások közepette zajlik” – állította múltról és jelenről Bécsy Tamás és Székely György a drámáról és színházról folyó viták számbavételekor, a 21. század első éveiben.²³ Mindazonáltal bízunk benne, hogy az olvasók nem botránykrónikát fognak látni e többretegű munkában. A részleteikben ismerős írások így együtt sajátos módon hatnak. A magyar színház (és részben az irodalom) itt felvonultatott társadalomtörténete, problémagyűjteménye mint a nemzetiszínház képzetköréből elénk tűnő erőszakcselekmények, hazugságok és elfogultságok bűnlajstoma szólítja meg az olvasót. Meg kell semmisülnünk, hogy újjászülessünk?

Tény, hogy Imre Zoltán könyve sok fontos információt tartalmaz a társadalom működéséről, benne a színházról, színházi eszményekről; mítoszokat támad, múltbeli és jelenbeli politikai döntéseket kérdőjelez meg, érzelmeink, indulataink szörnyszülöttjeit leplezi le, ama *theatrum politicum*ra is rákényszerítve olvasóját – hogy tapsoljon vagy fütyüljön, éljen, ne maradjon közömbös.

Imre Zoltán: *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig.* Ráció Kiadó, Budapest 2013, 389 l. [szerk. Gombos Annamária]



²³ Magyar színháztörténet 1920–1949, Szerk. Gajdó Tamás, Magyar könyvklub, [2003] 120.

Emese Egyed: A Catalogue of Problems, (Myth)Criticism and/or...

– On Zoltán Imre's New Book –

Zoltán Imre is a lecturer, a dramaturge with Természetes Vészek Kollektíva (Natural Disasters Collective) (www.artdisasters.com) and the author of several Hungarian- and English-language theoretical and historical essays on the national and European theatre. Emese Egyed, the reviewer of the book entitled *A nemzet színpadra állításai* (*The Stagings of the Nation. Changes in the Concept of the Hungarian National Theatre from 1837 to Our Day*) (2013) is not an outsider to the trade, being a poet and a stage writer as well as a university professor. She runs courses in theatrical history at Babes-Bolyai Tudományegyetem (Babes-Bolyai University), Cluj. Her paper *Árpád ébredése* (*Árpád's Awakening*) was published in our September issue. She sees Zoltán Imre as a devoted researcher especially sensitive to the social function of the theatre. He “is hoping to see a future where the National Theatre, operating as a network, will also be able to represent the scattered and culturally divided Hungarian nation”. However, she notices the personal offendedness of the author in the last chapters on contemporary theatre, which she does not think does good to the expectedly objective and large-scale research he has undertaken. (It is of common knowledge that he together with director László Hudi aspired to the post of general director of the National Theatre in 2007.) As far as the chronology of the volume is concerned the reviewer holds that the author has the right to designate at his discretion the clusters within the history from 1837 to our days of the Hungarian National Theatre whereby he can expound what he needs to say. She is also unbiased in recognising that instead of the promised professional “thematic story” it is much rather the history of policy and institution, the theatrical consequences of social or moral priorities and the questions of theatrical representation that dominate the book. However, she explicitly

criticises the “blending of the book’s scientific methodology with irresponsible political statements” and the overrating of the political manifestations of party activists. She calls the author to account for the distance required by scientific research and disapproves of giving the various social and cultural settings of ages the slant of too much similarity on account of the model’s appeal. At the same time she trusts that “readers will not read this multi-layered book as a chronicle of scandals”. Zoltán Imre’s volume, as she finally concludes, provides important information on the workings of society as well as theatre and theatrical ideals within that, thus prompting the reader to also get involved in these questions.





BESSENYEI GEDŐ ISTVÁN

„Halál! Hol a te fullánkod?”

Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben (2. rész¹)

Halotti pompa

A következő állomás a dráma trónfosztása tekintetében a *Halotti pompa*. Ebben az esetben Vidnyánszky Attila nem csupán a drámai szövegelőzményről mond le (azt korábban is több esetben megtette), de az előzetesen elkészített adaptáció igényéről is. A szövegek – minden korábbinál több, különböző terjedelmű szövegelőzmény – többnyire eleve adottak ugyan, az előadás szövegében elhangzó konkrét részletek és töredékek válogatása, egymás után illesztése azonban a próbafolyamat alatt is folytatódott, a szerző segítségével.

Mindemellett a nem drámai szövegelőzmény műneme tekintetében is jelentős változás figyelhető meg. Itt ugyanis nem egy átkonstruált drámaszövegről van szó, mint a *Három nővér* esetében, de – a *Dorottytól* vagy a *Sólyompecsenyétől* eltérően – nem is prózai szövegekből felépített adaptációról, hanem *líráról*.

Az előadás szövegének döntő része Borbély Szilárd verseiből épül fel, amihez képest ellenpontként definiálódnak a narratív részek, melyekre a hideg dokumentarizmus jellemző. Ezekben a kegyetlenül száraz, a rendőrségi jegyzőkönyvekre emlékeztető leírásokban bizonyos értelemben a *valós behatolása* (vö. Lehmann 2009:116–121) történik meg a líra(i színház) terébe.

A szövegek számos különböző, de egyazon szerzőtől, Borbély Szilárdtól származó forrásból táplálkoznak. Ezek közül a legfontosabb mindenképpen az előadás címét is adó kötet (Borbély 2006) három nagy *Könyve*: a *Nagyheti Szekvenciák*, az *Ámor & Psziché Szekvenciák*, illetve a *Hászid-Szekvenciák*. Ehhez adódik hoz-

¹ A tanulmány első része a Szcenárium 2013. októberi számában jelent meg.

zá (pontosabban ebbe íródik, fonódik bele) a *Míg alszik szívünk Jézuskája* című betlehemes misztérium, illetve az említett dokumentarista jellegű szövegek (az *Egy gyilkosság mellékszáláiból*), illetve *Otto Moll szekvenciája*, mely utóbbi a haszid történetekkel kerül „párbeszédbe”.

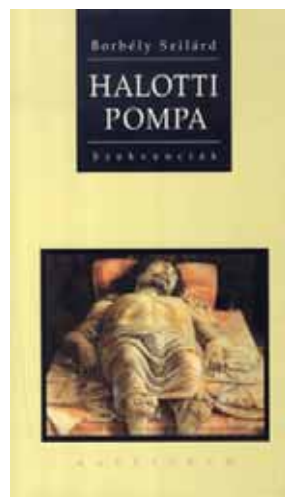
Az előadás legfontosabb előzménye azonban nem valamely szöveg, hanem az egyszersmind a szövegek előzményeként is értékelhető *alapító tett*, amelyhez – schechneri értelemben – rituálisan viszonyul, megismétli azt és rituálisan felmutatja, ezáltal pedig identitásképző elemmé emeli és értelmet ad neki mint áldozatnak.

Az említett alapító tett nem más, mint egy rabló-gyilkosság, amelynek – éppen 2000 karácsonyának éjszakáján – a szerző szülei estek áldozatul. E köré íródnak a visszaemlékezések és a vallásos költészet műfajain alapuló versek, „lázadó imák”, melyek hol szakralizálják, hol pedig blaszfémikus módon kezelik a halált és a konkrét eseményt. Amit távol tartanak, vagy pontosabban a misztérium homályába burkolnak, az épp az egyéni fájdalom (a szülők elvesztése felett), amennyiben egyébként a szerző maga is ezt fedi el elsősorban (a vallásos jellegű formákkal is).

A középpontban tehát egy *téma* áll, illetve egy *alapító tett*, amelyre az előadás folyamatosan hivatkozik. A szöveg mint az előadás egyik *eszköze* szintén „beszél” ugyanerről a témáról, de mindennemű kizárólagosság nélkül. Az előadás következőképpen nem a szövegek reprezentációja elsőrendűen, hanem minden eszközzel (a szöveget is beleértve) egy *téma* reprezentációja, amely mentén egy konkrét gyilkosságra is emlékezik (a valós behatolása).

A *szimultaneitás* Vidnyánszkyra jellemző technikája itt már a korábbiaknál is magasabb szinten van jelen, amennyiben az időkezelésen túl a térbeosztásra is kihat. Több, egymás mellett álló tér érintkezik (és időnként egybe is olvad) itt. A színpad *játektér* része – a közönség is a színpadon foglal helyet – két nagyobb egységre tagolódik: a közvetlenül a nézőtér előtt elhelyezkedő, a történetek reális vonulatát képviselő előlő térre, amely a gyilkosság helyszínét, az idős házaspár lakását jeleníti meg, illetve a hátsó, jellegét tekintve stilizáltabb és a vertikálitást is képviselő térszeletre, ahol a keresztek is állnak. A két térrészt egy sín pár köti össze, amely a zsidók deportálására tett utaláskor nyeri el legsúlyosabb jelentését (noha korábban is használják), a haszidok történeteivel párbeszédbe állítva.

A két tér között egy szimbolikus díszletelem uralja, egy nagy, dupla szárnyú ablak, amely Borbély Szilárd egyik, az előadásban el nem hangzó szövege szerint a Béth betű jele a zsidó misztikában: „egyszerre jelent házat, valamint a számsor második tagját, a kettest” (Tömpe 2009). Az előadás megfelelő pillanataiban ezek a terek szabadon átjárhatók, úgy is, hogy nem egyszer kapcsolatot teremtenek az egyes szekvenciák között, segítve a színészek *metamorfózisait* is.



A *Három nővér*ben is fontos szimbolikával felruházott ablak-motívum visszatérése mellett megjelenik egy másik, jóval hangsúlyosabb szimbolikus elem, egy óriási (több méter hosszú), stilizált holttest, amelyet az előadás meghatározott pontjain felboncolnak, meggyászolnak, megbecsstelenítenek, elsíratnak, feldarabolnak stb.

Ez a díszletelem, amit Tömpe (i.m.) „*bárgyú stilizálás*”-ként értelmez (félre),² egyfelől a már sokat emlegetett *rendezői kézjegy* része, másfelől pedig a teret uraló asszociációs „motor”, amelynek nagyszerűsége – akárcsak egy kantori szimbólumé – éppen az egyszerűségében, vagy ha tetszik, „bárgyú” mivoltában rejlik. A posztdramatikus paradigmára oly jellemző színesztetikus és metaforikus gondolkodásmód térbeli manifesztuma,³ illetve a (szláv színházi hagyományból is táplálkozó), a szimbólumokat kedvelő költői forma jellegzetes megoldása.

Ami a játékot és az egyes jelenetek összefűzését illeti, az előadás aktívan mozgásba hoz egyfajta dichotomikus látásmódot, ellentétekből építkezik. Sz. Deme László megállapítása szerint „*Már a cím két szavához kapcsolódó jelentésekben és asszociációkban ellentét feszül*”, mint ahogy – tegyük hozzá – ellentét feszül a kétosztatú tér szeletei között, a jelenetek stílusa, jellege, a(z ejtett) szövegek hangneme (pl. dokumentarista–lírai, pátoszos–hideg stb.) és a színészek egymást követő állapotai között. A színészek *metamorfózisai* is leginkább ellentétes végletek között történnek (szent–profán, pozitív–negatív, gyilkos–áldozat stb.). A tér kétosztatúsága – a locusként magasló mobil színpad, ami kezdetben a hátsó térben van, majd a sín páron előre gurul, illetve a platea-jellegű elülső tér – szintén a kettősséget emeli ki, amit csak tovább erősít az ablak korábban már említett szimbolikája: a kettes szám jele.

Ez a „végletesség”, amely, ha nem is mindenképpen ebben a ritualizáló értelemben, de a posztdramatikus színháznak is szinte kötelező sajátja, részint a jó és rossz összehétközhetetlen ellentétére, részint a világot uraló és jellemző kettősségre (a látható és láthatatlan világ, menny és pokol stb.) engednek asszociálni.

A színészek metamorfózisai, a különböző szerepekbe vagy státusokba, típusokba való be- és kilépések a játéklény közvetítésével történnek (ritkák a hirtelen, szinte azonnalinak tűnő váltások). „*A betlehemes játék szereplői kaszás halálszimbólumokká,*

Borbély
Szilárd:
Halotti pompa, Csokonai
Színház, Deb-
recen, 2008,
r.: Vidnyánszky
Attila (fotó:
Máthé András)



² Erről a későbbiekben még részletesebben is ejtünk szót.

³ Mindenekelőtt a rész–egész viszonyon és az ok–okozati összefüggésen alapuló színesztézia-típusra gondolok (az ember [fia] halála versus egy ember halála, holttest–halál–boncolás–temetés–haláltánc–gyász–gyilkosság–darabolás jelentéstapadásai).

majd hétköznapi gyilkosokká, végül a Krisztus-passióban latrokká válnak, a meggyilkolt mama [Ilona] pedig Máriává alakul” (Koltai 2009). Ez a betlehemesekből lett rablógyilkosok által megölt, majd Máriaként feltámadt *anya* (Ráckevei Anna) pedig már utóbbi, istenanyai minőségében lép oda a mészárlás helyszínén, a konyhában maradt betlehemes fiúhoz, hogy vigasztalja őt. Az ember-anya isten-anyává váló átváltozása során a fiú (ifj. Vidnyánszky Attila) is meghatározó metamorfózison megy keresztül: a szerzőt (is) *jelenti* (Tömpe i.m.), akit saját édesanyja meggyilkolásáért az ő képét viselő istenanya vigasztal. Ez a jelentéskettőződés, vagy inkább jelentés-sokszorozódás, amelynek kulcsszava éppen a zárójelbe tett „is”, Vidnyánszky színházának összetéveszthetetlen sajátja.

Mert ha elfogadjuk Tömpe Péter megállapítását, miszerint a betlehemes (bűnrészes) fiú a szerzővé változott át (az árvák büntudatának egyetemes metaforjaként), ugyanakkor megtartja korábbi „identitása” maradványait, tehát továbbra is hordozza a „betlehemes fiú” jelentést is, akkor ugyanezt a Máriává változott édesanyjára vonatkozóan is megállapíthatjuk. Utóbbi metamorfózisa ráadásul jóval kézenfekvőbb és kevésbé végletes, mint a fiúé, hiszen a konkrét földi anya státusából az egyetemes (isten-)anya státusába lép át a halál pillanatában.⁴ Egyszerűbben fogalmazva, az anya is egyszerre hordozza magában az „Ilona”, a földi édesanya (szelleme) és a „Mária” konnotációt is.

Ez a pontosítás csupán azért elkerülhetetlenül fontos, mert éppen a Vidnyánszky-féle rendezői világ asszociatív-poétikus jellem- és jelentésképzésének összetettségére mutat rá: a jelek itt ahelyett, hogy önreferenciálissá válnának, épp az ellenkező, de szintén posztmodern szemléletet hordozó véglet felé tolódnak el, és úgy szólván polireferenciálissá válnak: egyszerre vetnek fel sok lehetséges jelentést.

Ha csupán az anya és a konyhában maradt fiú „is-is”-státusára gondolunk, máris legalább négy lehetséges jelentést rendelhetünk a néma jelenethez:⁵



Mária
szerepében
Ráckevei Anna
(fotó: Máthé
András)

1. Mária vigasztalja az árván maradtat (a szerzőt).

2. Mária vigasztalja a betlehemes fiút (bűnbocsánat).

3. Az anya (szelleme) vigasztalja árván maradt gyermekét.

4. Az anya szelleme vigasztalja a betlehemes fiút (megbocsátás).

Ezek a jelentések úgy épülnek egymásra, ahogyan az új festékréteg felkerül a korábbira: az első ecsetvonások alatt még átüt a régi festés.

⁴ A két anya-státus közötti lényegi összefüggésre Koltai Tamás (i. m.) is rámutat a Debrecen-jelenségről szóló írásában.

⁵ Ha figyelembe vesszük a némaság folytán bizonytalanra váló jelentést vagy az esetleges további olvasatokat, akkor ennél is többet.

A jelentés(töredék)ek egymásra rakódása a szerep(ek) egymásra épülésével⁶ fokozódik, míg végül egy alapvetően asszociatív, metaforikus, metonimikus és szimbolizáló logika mentén szerveződik egyetlen poétikus konstrukcióvá: költői színházzá.

Ugyanezen logika és építkezéstechnika mentén képes létrehozni számos igen összetett jelentést egy egészen egyszerű tárgy is, mint például egy kantori esernyő, az említett, „*bárgyúan stilizáló*” díszletelem (vagy inkább megakellék): a *korpusz*.

Az önmagára mutató, önreferenciális, tehát magát a jeltestet jelölő jel és a túl sok különböző jelentést magában hordozó jel két véglete (a zéró, az üres halmaz és a végtelen mint két, egyaránt nehezen elgondolható és reprezentálható véglelet) ugyanazt a jelentés-éhséget hozza mozgásba a nézőben. És ezáltal válhat egy bárgyú jel (egy szakadt esernyő, egy óriási korpusz, *egy kerti szék, egy kinn felelt nyugágy*) olyan szemantikai és szemiotikai motorrá, amely az előadás teljes szemiózist uralja, meghatározza az összes többi jel működését és szemantikáját, nem utolsósorban pedig maga is folyton átértelmeződik.

Mesés férfiak szárnyakkal⁷

Az eredetileg (a próbafolyamat kezdetén) *Gagarin* munkacímet viselő előadás a Vidnyánszky Attila munkásságán belüli „dedramatizáló fordulat” legutolsó, és mindezidáig a dramatikus struktúrától és technikáktól a legnagyobb mértékben elforduló alkotása. Számos különböző szöveget használ, melyek jelentős része már a próbafolyamatok megkezdése után született. Abban is újat hozott – például a *Halotti pompához* képest –, hogy ezúttal nem is egy, hanem mindjárt két főtéma köré épül, e kettőt pedig két külön szálon viszi végig, amelyek tulajdonképpen össze sem futnak.

A szöveg keletkezésének története és az előadás létrehozásának szándéka már önmagában is sokat elárul arról, ahogyan Vidnyánszky viszonyul a drámához és a saját magukat író előadások kihívásaihoz:

„Oleg Zsukovszkij, aki az előadásban a kicsi királyt játssza, úgy három évvel ezelőtt hozott nekem egy dialógust, Gagarin és Tyitov párbeszédét, egy leginkább a huszadik század eleji orosz avantgárd költészethez hasonló stílusú szöveget. Elolvastam, és rögtön jeleztem Olegnek, hogy én ezt nagyszínpadi produkcióként tudnám elképzel-

⁶ Egy belső mag, egy legbelsőbb réteg, a *játéklény* köré történő egymásra rétegződésével.

⁷ E fejezet kapcsán fontosnak tartom előrebecsátani, hogy az előadás próbafolyamatának utolsó hónapjában személyesen is nyomon követhettem a munkafolyamatot. A próbafolyamattal és az alkalmazott munkamódszerrel kapcsolatos megállapításaim esetében saját személyes tapasztalataimra is hagyatkozom, az előadás elemzésében a bemutatóra vonatkozó emlékeimen túl a 2011-es Pécsi Országos Színházi Találkozón készült felvéltre is támaszkodom.

ni. Akkor elkezdődött egy hosszú anyaggyűjtési folyamat. Rengeteg dokumentumot kaptam, részben tőle, részben moszkvai ismerőseimtől. Tavaly volt az első úrutazás ötvenedik évfordulója, és ennek kapcsán elkezdtek olyasmikről publikálni, amikről korábban nem is hallhattunk.” (Zsehránszky 2012)

Valószínűleg kevés olyan kortárs magyar alkotó van, akiben egy, a dramatikus feszültséget, konfliktust teljesen nélkülöző (poszt)avantgárd jellegű rövid jelenet elolvasása után azonnal egy egész estés nagyszínpadi előadás gondolata vetődne fel. Vidnyánszky Attilát azonban éppen az ilyen vállalkozások érdeklik a leginkább, amelyekben nem az a tét, hogy *a Hamlet végén karddal vívunk vagy törrel – vagy nem vívunk*, amelyek tehát nem a szövegközpontú reprezentációsínház hogyanjait vetik fel csupán.

Ami a történeteket illeti, alapvetően három szerző tollából származnak: Oleg Zsukovszkijtól, Lénárd Ödöntől és Szénási Miklóstól. A Gagarin–Tyitov párbeszédek döntő részét és a repülésjeleneteket Zsukovszkij írta – ez a történet adta eredetileg az előadás tematikus vázát is, ezekhez írta hozzá Szénási Miklós a *női szálát* (Zsehránszky 2012) a rendelkezésre álló dokumentumok alapján, kiegészítve néhány, szintén az előkerült dokumentumokon alapuló szöveggel. Ezek képezik a Gagarin-szál vázát, amellyel párhuzamosan a Cárevics története is halad.

Utóbbit Vidnyánszky Attila tanúsága szerint véletlenszerűen ismerték meg az alkotók. A pécsi dómban felújított *Gyilkosság a székesegyházban* című előadásról készült tévéfelvétel hatására egy apáca levelet írt Vidnyánszky Attilának, amelyben „megköszönte az előadást”. E levéllel együtt küldte el a rendezőnek a Lénárd Ödön szerzetes-író által lejegyzett, és a pravoszláv mitológiában gyökeredző Cárevics-legendát is, a negyedik király történetét, amely azután a Gagarin-előadás másik fő cselekményszálává, egyben az egyedüli, teljesen következetesen végigfutó narratív cselekményszállá vált. Ezekhez a nagy szövegtestekhez adódnak hozzá a kisebb dramaturgiai beavatkozások, toldások, idézetek (József Attilától több is), parafrázisok, énekszövegek stb. Ezekből állt össze az a meglehetősen képlékeny és szabadon kezelt szövegkönyv, amellyel a próbák elkezdődtek (illetve folytatódtak⁸).

Ugyanakkor az említett szövegekben, illetve a szövegek változó színvonalában rejlik az előadás gyengéje is, amennyiben ezek összefésülését, rendszerezését és állagjavítását a dramaturgiai munka során csak részben sikerült elvégezni; következőképp némileg rendezetlen, úgyszólván „kócos” maradt a szöveg (hogy ezzel a nem éppen tudományos igényű terminussal éljek). Részint erre a körülményre utallhat Jászay Tamás is, amikor ezt írja kritikájában: a „*Mesés férfiak szárnyakkal a maga monumentalitásában is félkésznek tetszik.*” (Jászay 2011).

Hogy Vidnyánszky Attila ezeket a nagyon lírai, helyenként hullámozó színvonalú, több különböző szerzőtől⁹ származó szövegeket mégis egy egységes atmoszféra és „mondanivaló” szolgálatába tudta állítani, az egyfelől szintézisteremtő képességének, másfelől az elhangzó szövegben rejlő erőteljes zeneiség megfelelő kiaknázásának köszönhető.

⁸ A szövegek egy része csupán a próbafolyamat második, jóval későbbi szakaszára készült el.

⁹ Tegyük hozzá: a szerzők egyike sem drámaíró.

Az előadás szövegeivel kapcsolatban fontosnak tűnik külön is kiemelni a szövegek folyamatos íródásának tényét a próbafolyamat során. Leginkább az ismert (főként szovjet mozgalmi) dalok szövegeinek újrarendelése kapcsán, de a teljes előadásszöveg egyes részleteinek tekintetében is igaz, hogy a szöveg – olykor „kalákamunkában” – folyamatosan íródott a próbafolyamat alatt. A dalok „fordításában” (vagy inkább átköltésében) Szűcs Nelli, Trill Zsolt, Kristán Attila és más beregszászi színészek is segédkeztek (például a „zenés földrajzóra” esetében), egy rövid, monológyszerű szövegrésszel pedig e sorok írójának is volt szerencséje hozzájárulni az előadásszöveg létrejöttéhez.

A drámától való elfordulás, a drámai szövegelőzmény reprezentációjáról való teljes lemondás révén a *Mesés férfiak szárnyakkal* mindenképp a Vidnyánszky munkásságában jelentkező dedramatizáló fordulat iskolapéldája. Mielőtt azonban hozzákezdünk az előadás lehmanni alapfogalmak mentén történő részletesebb tárgyalásához, mindenekelőtt néhány általánosabb, a cselekményt, és a teret érintő megállapítást tartok fontosnak tenni, annak érdekében, hogy az előadás fontosabb jellemzőit – a korábbiakhoz hasonlóan – röviden vázolhassam.

Az előadásról

Amint azt korábban már említettem, a *Mesés férfiak szárnyakkal* alapvetően két fontosabb „cselekményszál” mentén halad végig: az (űr)repülés történetének és előzményeinek fragmentumszerű bemutatása és a kiskirály története mentén. Pontosabb volna talán inkább két főtémáról beszélnünk, amennyiben az előbbi (repülés-)téma maga is több cselekményszálra bomlik.

A repülés-témát számos kisebb történet és szereplő jeleníti meg az előadás különböző pontjain: Ikarosz és Leonardo da Vinci rövid jelenetei¹⁰, de mindenekelőtt a szovjet űrrepülés-álmom három különböző cselekményszálat egybefogó témája. Utóbbin belül beszélhetünk a mérnökök (Koroljov és Glusko) történetéről, otthon hagyott feleségeik történetéről és az űrrepülő pilóták, Gagarin, Tyitov és Nyeljubov történetéről. Ezek közé ékelődik be néhány további közjátékszerű jelenet (például a második világháborút megjelenítő sortűzjelenet) és – mintegy szembesítésképpen – a Ciolkovszkij-szál.

Ezek a szálak folyton egymásra csúszva, időnként pedig teljesen szimultán zajlanak. Egyszerre, szinte közvetlenül egymás mellett látjuk a nők és férjeik csoportját¹¹, amint egymástól sok ezer kilométerre élnek és szenvednek egy megalomániás diktátor becsvágyának szolgálatában.

Ahhoz, hogy ebben a „jól elrendezett káoszban” (Jászay 2011) mégse uralkodhasson el teljesen a zűrzavar, elengedhetetlenül szükség van bizonyos tájékozo-

¹⁰ Mindkét szerepet Rácz József játssza, majd Da Vinciből Sztálin „udvari festőjévé” változik át, akit a bölcs vezér kioktat a realizmus fontosságáról a művészetben – miközben ő pont a portréját festi meg.

¹¹ A két térszeletet csak a világítás segítségével választja el egymástól a rendező.

dási pontokra, amelyeket részint a tér, részint a szereposztásbeli következetesség szolgáltat. A térről a későbbiekben külön szólnunk majd, a szereposztás kapcsán azonban fontos azt megjegyeznünk, hogy az említett, nagyon is logikus „káoszban” többnyire csak a nők, illetve a tereket, síkokat átjáró szereplők öltönek magukra egynél több szerepet. A férfiszereplők többsége egyetlen szerepben, illetve időnként abból kilépve létezik, de anélkül, hogy más, újabb szerepet öltene magára. Még az elidegenítő pillanatokban is, amikor a saját magukról vagy társaikról szóló dokumentumokat, adatokat, tényeket ismertetik (jósolnak mintegy), gondosan vigyáznak arra, hogy a számot, személyt és időt szerepüknek megfelelően használják (pl. „Hét évig nem engednek majd repülni”; „Én találok majd rád”; „...részeg leszek, amikor elüt a vonat” stb.).

A tér erőteljes szegmentáltsága és amőbaszerű átalakulásai, szűkülései, tágulásai és szinte folyamatos mozgása folytán elengedhetetlen, hogy legyenek a tereket, cselekményszálakat, idősíkokat átjáró, stabil szereplők. Mindannyian egy-egy témához tartoznak, de átléphetnek más terekbe is, saját témájukon belül pedig minden teret bejárnak és uralnak. Így lehetséges, hogy míg a férfiak és asszonyok egymástól több ezer kilométerre sýnlódnak, ezt a konvenciót maga Sztálin bármikor át tudja lépni: néhány lépéssel az asszonyoktól a férfiakhoz jut, majd Gagarinékát „látogatja meg”, egyszóval mindenütt jelen van, bárkivel szót válthat és mindent lát ezen a cselekményhalmazon belül. A kiskirály történetébe azonban már nem bejáratos (a Cáraviccsal csak a művész, az Ikaroszt, da Vincit és az udvari festőt is megtestesítő Rác József és Ciolkovszkij kerülhet egy-egy pillanat erejéig kapcsolatba). Ciolkovszkij meg is patkolja a kiskirály lovát, amikor a két cselekménysík egy rövid időre egymásba csúszik (fontos azonban megjegyezni, hogy ebben a közöseteremtő pillanatban a többiek nem, csak egyedül ő van eredeti szerepében, figurájában). Hasonló a helyzet a fehér ruhás lánnyal (Pál Eszter), aki egyféle énekes-narrátorként meséli, kántálja el a kiskirály történetét – amit Oleg Zsukovszkij afféle ikonszerű figuraként jelenít meg, deklarálta „ábrázolva” azt.

Az előadás végén a két cselekményszál nem fut össze – az egyik az ürbe lövetéssel gyakorlatilag véget ér, majd szereplői, játéklényei csatlakoznak a másik történethez, amely Krisztus keresztje előtt ér véget. A két legfontosabb „átjáró-szereplő” azonban találkozik, és egymás kezét fogva fejezik be a Cáravics történetét, felváltva, majd együtt énekelve el azt a Golgota keresztje előtt. A Cáravics-történet utolsó fejezetének kántálása közben pedig újra közösség képződik a kettejükhez csatlakozó további szereplők részvételével, akik egymás kezéből véve át a könyvet maguk is felolvasnak egy-egy részletet, majd újra kilépnek a térből. Végül az említett két szereplő zárja az előadást, akár egy bűnnélküli (vagy bűnbocsánatot nyert) Ádám és Éva.

A két főtéma szembeállítás (megint csak ellentét-dramaturgia) egyértelműen rávilágít a lényegi *mondanivalóra*,¹² miközben egyértelműen rájátszik az ismert és a

¹² A *mondanivaló* pedig fontos kulcsszó ebben az esetben is, hiszen Vidnyánszky soha sem hagy eldöntetlen kérdéseket, mint ahogy a Gagarin szereplőit sem hagyja megváltás nélkül.

korabeli ateista propagandát alátámasztó Gagarin-történetre (az úrból visszatérő, Isten létét deduktív módon tagadó Gagarin történetére).

A történetre adott válasz hasonló ahhoz, mint amit Visky András (2006) *Júliájában* olvashatunk: a Speranța¹³ nevű szereplő arról győzködi a tábor lakóit, hogy Isten vele találkozott aznap – ezért nem lehetett ott a Gagarinnal való találkán. A két történet között vont párhuzam annyiban állja meg a helyét, amennyiben a *Mesés férfiak* esetében is azt láthatjuk, hogy míg a kételkedő szívvel égbe emelkedő, mintegy Isten-ellenőrként úrbe utazó Gagarin nem találja őt, addig a Cárevicshez maga az Isten száll alá. Ezt az állítást azonban a Cárevics történetén keresztül Vidnyánszky mindennemű (ön)íronia nélkül tartja fenn – ellentétben a *Júliával*, ahol egy tébolyodott, bár mélyen hívó szereplő állítja ezt. Gagarin, aki egy függőleges utat járt be, sosem találta meg Istent. A Cárevics viszont, noha vízszintes utat tett meg, végül megtalálta őt.

Éppen a Cárevics, a negyedik (kis)király történetének fent vázolt jelentősége okán gondolom alapvető tévedésnek, vagy legalábbis a lényegét szem elől tévesztő, némiképp felületes megközelítésnek Jászay Tamás jellemzését erről a szereplőről és a hozzá kötődő cselekményszálról:

„A rendező szívéhez oly közel álló orosz lelket, a miszticizmus és a spiritualizmus előtti főhajtást a filcparókás, fénylő képű, falovacskán nyargaló Zsukovszkij és a róla, vagyis az Oroszországban feltűnő titokzatos negyedik betlehemi királyról daloló–mesélő fehérruhás lány (Pál Eszter) jeleníti meg.” (i. m.)

Ezt az egész Gagarin-történetet átszövő (és meg-megszakító), végül pedig teljesen átértékelő, illetve zárójelbe tevő cselekményszál a rendező szívéhez közel álló „orosz lélek” előtti főhajtásnak tekinteni, ha nem is teljes félreértés, de mindenképp kevésbé kielégítő értelmezés.¹⁴

Az orosz (és általában a pravoszláv) lélekhez persze sok köze van a Cárevics történetének: noha a Három Királyokkal egyszerre indul, útja viszontagságosabb az övékénél. Kincseit, melyekkel a Megváltót akarja megajándékozni, jószívűen szétosztja, gyöngyeit hazája iránti büszkeségből pazarlóan szórja szét a szegények között. Az orosz hársfák édes mézét a darazsaknak kénytelen átengedni, útja során – mely alatt állandó honvág is gyötri – sokszor feltartóztatják, és meghal egyetlen lova, Ványka is. Miután hamar lemaradt a Három Királyok mögött, egy koldus-asszonynak segített szülni, aki ezért „a szíve királyává” tette (neki ajándékozta a szívét), aztán rabszolgának állt egy asszony egyetlen fia helyett. Miután végre megszabadul és folytathatja útját, már harminchárom évet késett a betlehemi jászoltól. Jeruzsálembe érve már csak az Úr keresztje előtt borulhatott le:

„A negyedik király, a kis király Oroszországból, felemelte fejét, és felnézett a három keresztre. És a három halálra vált közül a középső már régen nézte őt. (...) Csak

¹³ Beszélő név, jelentése: remény.

¹⁴ Ezzel természetesen nem a Vidnyánszky színházáról egyébiránt számos messzemenően pontos megállapítás is tevő kritikusan akarom „elverni a port”, csupán azért tartom fontosnak kiemelni ezt a kritikai visszajelzést, mert – számos hasonló mellett – az anyországi Vidnyánszky-recepció nehézségeit is híven példázza.

egyszer nézett rá fájdalmában az Úr, és már tudott mindent mindörökre. De hogy Rá nézzen, és viszont, hogy az Ő tekintete reá essen, ez sok volt már megviselt szívének. (...) Leroskadt a földre.

– Nincs semmim, semmim mindabból, amit hoztam Neked. Az arany, a gyöngy, a drágakövek, a golycs, a prémek, még az anyai méz is mind elpazarlódott. Bocsáss meg, Uram! – ebben a pillanatban eszébejutott a koldusasszony szíve, az ő „királyi birodalma”, és eszébejutott a saját szíve is. És ajkai öntudatlanul suttozták:

– De Uram, a szívemet, a szívemet és az Ő szívét, a szíveinket, ugye, azt elfogadod?”

A Cárevics történetét tehát valóban meghatározza az orosz lélek, mélyen átszővi a miszticizmus és a spiritualizmus. Főhajtásnál azonban jóval több ez a történet: az előadás nélküle teljesen értelmetlen volna. Nemcsak a folyamatos stílári ellenpontozásban és a jelek sűrűségével való játékban betöltött szerepe folytán számít az előadás egyik legfontosabb cselekményszálának, hanem a már említett dichotómia miatt is, mely nélkül az előadás legfontosabb „mondanivalója”, egyben a legtisztábban kivehető üzenete és *tanulása*¹⁵ sikkadna el: a függőleges tengelyen való, de kétkedő szívvel megtett utazás eredménytelensége a hívő szívvel megtett földi zarándoklattel szemben.

A közösség szerepe az előadásban

A csoportkezelés sajátosságait már részletesebben áttekintettem ugyan korábban, érdemes lehet azonban itt is újra említést tennem erről a sajátos csoport- és közösségképző technikáról, amennyiben a *Mesés férfiak* esetében több ponton is találkozhatunk vele.

A közjátékokon és „káoszjeleneteken” kívül alapvetően öt, az előadásban kiemelt fontossággal bíró pillanatban képződik meg a *Három nővér* játéklényeiéhez hasonló közösség: a Cárevics lovának megpatkolásakor, az első rakétakilövés-jelenetben, a második világháborús sortűz-jelenetben, az akasztás-jelenetben, és az előadás végén (a lezárás előtt), a Cárevics-történet elejének közös felolvasásakor.

A Cárevics lovának Ciolkovszkij által történő megpatkolása közben egyféle úrvacsora-jelenet zajlik (a szétosztott kenyeret közösen fogyasztják el), a rakétakilövés alatt pedig egymás mellett lógva kapaszkodnak a szereplők az egyre magasabbra emelkedő vasfüggönybe.

Az említettek közül talán a sortűz-jelenet hasonlít leginkább a *Három nővér* belső jelenetre, amennyiben kockázata itt is a – golyó általi – halál. A szereplők egy hatalmas, talpára állított papírtekercsről tekernek le egy széles papírsávot, melyet élére állítva kifeszítenek a térben, miközben valamennyien (fej fej mellett) a túloldalán helyezkednek el. A sortűz (gépfegyverropogás) kezdetekor ujjakkal kezdik el

¹⁵ Ezeket a fogalmakat ezúttal is tudatosan használom.

kilyuggatni a papírt, mintha a becsapódó golyók ütnének lyukakat rajta. A szereplők (játéklények) ezúttal áldozattá válnak, vállalják az elkerülhetetlen, közös halált.

Az akasztásjelenet elején Sztálin egy hatalmas, széles fehér zubbonyban jelenik meg, amint egy „alattvaló”¹⁶ a vállán cipeli. Széles „vállai” már ekkor is angyalszárnyakra emlékeztetnek. Amikor a zubbony lekerül róla, lelepleződik a hatalmas fémszárny-szerkezet, amelyről meghatározott térközönként akasztókötelek lógnak le. A szereplők később ezeket a hurkokat húzzák a nyakukra, szimbolikusan felakasztva magukat a diktátor szárnyaira. A diktatorikus becsvágy áldozatainak szimbólumaként újabb közösség képződik: megintcsak az egyes szerepeket maguk mögött hagyva, kollektív szereplőként tételeződnek.

Az utolsó közösségképz(őd)ésről már ejtettem szót korábban. Itt csupán annyit tartok fontosnak megjegyezni, hogy ebből a közösségből Vidnyánszky ezúttal senkit sem hagy ki. Ebben a koncepcióban mindenki részesül a megváltó bűnbocsánatból – még az időközben Hruscsovva átlényegült Sztálin is, aki tányérsapkáját levetve csatlakozik a többiekhez.

A tér

Tekintve hogy a teret, szerkezetét és használatát elkerülhetetlenül érinteni fogom a lehmanni terminusokat nyomon követő fejezetben, itt pusztán annak tényszerű leírására, rövid jellemzésére teszek kísérletet.

A tér számos apró szeletre bomlik, a forgószínpadon elhelyezett nézőtér különböző gyorsaságú forgatása folytán egyik része – a nézőkkel együtt – állandó mozgásban van, másik része pedig (ellenirányú) mozgásban levőnek tűnik. A színpad bejátszott része (az, amelyik velünk együtt forog) folyamatosan átrendeződik, állandó változásban van. Terek különülnek el belőle (fénnel leválasztva), máskor meg a stabil terekre épül rá egy-egy szelete, azok meghosszabbításává olvad. A Cárevics jelenetei számára a tér „hátlul” meghosszabbítható a nagy, nyitott ajtón át a hátulsó folyosó, a raktárak irányába. Itt – mintegy képkeretben – indul a Cárevics útja. Az ajtótól jobbra és balra – a forgószínpad mentén, de a stabil részen elhelyezve – mint egy ikonosztáz elemei sorakoznak félkörben a nagy, átlátszó felületek, amelyekre hátulról festenek (többnyire valóban ikonszerű, glóriás alakokat).

A forgószínpadon kívül körkörösén stabil terek, konkrét helyszínek vannak kialakítva: az otthon maradt feleségek lakása, a laboratórium tere, az Ikarosz-jelenet állványa, az egyik emelvényen pedig Sztálin vezérlőpultja. A színpadon kialakított teret a vasfüggöny zárja le, amelynek felgördülésével a színház nézőterének irányába tágul ki a játéktér, ami által újabb hatalmas térszeletre látunk. Ekkor tárul eléink a széksorokra épített hatalmas hajógerinc, amely előbb a gályát, majd – fémfóliával való bevonása után – az úrhajó terét képezi meg. A színpaddal szemközti emeleti páholyokat is bejártsszák, amikor a nagy kilövésjelenet előtt és közben énekkel üdvözlük a páholyból az úrutazót.

¹⁶ A Sztálint alakító Mercs Jánosnál jóval magasabb termetű Ivaskovics Viktor.



Mesés férfiak szárnyakkal, Csokonai Színház, 2010, r.: Vidnyánszky Attila (fotó: Máthé András)



Mesés férfiak szárnyakkal, Csokonai Színház, 2010, r.: Vidnyánszky Attila (fotó: archív, Fjodor Volkov Színház)

Posztdramatikus „stílusjegyek” Vidnyánszky színházában (összegzés és kitekintés)

Miután az előbbieken sorra körüljártunk néhány fontosabb előadást, a Vidnyánszky-életműben megfigyelhető dedramatizáló fordulat eddigi legfontosabb alkotásait, a továbbiakban célszerűnek mutatkozik kivetni rájuk a korábban már említett lehmanni értelmezési hálót, éppen sajátosságainak pontosabb behatárolása és posztdramatikus jegyeinek elemzése végett (mint korábban említettük, Vidnyánszky „költői színháza” sok ponton illeszkedik a posztdramatikus esztétikai paradigmába, miközben fontos pontokon eltéréseket is mutat tőle). A lehmanni terminológia mentén való vizsgálat egyúttal arra is alkalmas lehet, hogy kijelölhessük a legfontosabb pontokat, amelyekben ez a „költői színház” *elkülönböződik* a Lehmann által körüljárt paradigma fősodrától, és amelyek mentén a posztdramatikus színház egy sajátosan költői vonulatának tekinthető. Noha két ilyen átfogó paradigma egymáshoz való viszonyának aprólékos meghatározásához, illetve a költői színház paradigmájának pontos definiálásához a jelen dolgozatnál nyilvánvalóan jóval átfogóbb és szélesebb merítésű kutatásra volna szükség, talán nem minden tanulság nélkül való, ha legalább a jelenségek észlelése és a kérdésfelvetés szintjén összevetjük Vidnyánszky költői színházát a posztdramatikus paradigma jellegzetes „stílusjegyeivel”. Egy efféle összevetés, ha másra nem is, arra mindenképp következtetni engedhet, hogy érdemes-e további kutatásokat folytatni a témában, melyek eldönthetik: létezik-e egyáltalán a költői színház mint paradigma, része-e a posztdramatikus paradigmának, ha pedig része, szükséges-e egyáltalán külön terminust bevezetni rá? Utóbbi kérdést nyilván az „atipikus” vonások számából és jelentőségéből következtetve válaszolhatjuk csak meg. Amennyiben Vidnyánszky színházára vonatkozóan a néhány fontosabb aspektust sikerül megragadni és legalább vázlatosan körüljárni, e vállalkozás nyomán joggal következtethetünk arra, hogy ugyanezt a munkát érdemes-e más alkotók (mindenekelőtt kortárs román, romániai magyar, szláv rendezők) esetében is elvégezni, hogy átfogóbb képet és pontosabb definíciót alkothassunk a „költői színház” terminussal jelölt paradigma mibenlétéről. Ennek érdekében Lehmann jelpanorámájának kulcsfogalmait külön-külön is megkíséreljük „rápróbálni” a kiválasztott előadás(ok)ra.¹⁷

A lehmanni terminusok sorában az első két, egymással szorosan összefüggő terminus a *dehierarchizáció* és a *szimultaneitás* (Lehmann 2009:100–103). Korábbi fejtegetéseim tükrében Vidnyánszky előadásaira a dehierarchizáció iskolapéldáiként tekinthetünk. Előadásterei gyakorta afféle *túlzsúfolt tablók* (Lehmann i. m. 101), amelyekben párhuzamosan folyó cselekmények zajlanak. És noha Vidnyánszky nem mond le teljesen arról, hogy „vezessen” bennünket, valamiről mégis óhatatlanul „lemaradunk”. Tekintetünk odaszegeződik a számunkra fontosabbnak

¹⁷ Fontosnak tartom előrebocsátani, hogy – korábbi gyakorlatomhoz híven – ezúttal sem követem minden esetben Berecz Zsuzsa fordítását (főként a *muzikalizáció* és a *fizikalitás* terminusai esetében).

tetsző eseményre, ami által gesztusokat, cselekvéseket, de akár mondatokat is elmulasztunk észrevenni a másik helyszínen, ahol a színészek tovább folytatják cselekvéseiket. Amikor a színpad elfordul a *Gagarin*-beli rakétakilövés után, már el is kezdődik a Cárevics-közjáték: a negyedik király bevonul, a fehér ruhás lány énekelni kezd. A színpad folyamatos, balról jobbra történő forgásban van, és mi épp akkor vagyunk félúton a két esemény között, amikor bal oldalunkon a legizgalmasabb látvány tárul elénk (a színészek ekkor érnek el a maximális, több méteres magasságba a vasfüggönyön lógva, ráadásul a vasfüggöny felgördülésével egy új, hatalmas tér nyílik meg a nézőtér felé, benne a hatalmas hajótesttel), a jobb oldalunkon pedig épp elkezdődik a Cárevics-jelenet. Ha előre nézünk, holt teret látunk, fontosabb történet nélkül. Ebben a helyzetben saját döntésünk határozza meg, mit metszünk ki tekintetünkkel a látványból és mit mulasztunk el: mit viszünk haza és mit hagyunk ott a színházban. Ilyen és ehhez hasonló helyzetek egész során megyünk keresztül a *Gagarin* mellett a *Halotti pompában*, de helyenként a *Három nővérben* is.

A dehierarchizáció nem csupán a cselekmény, de a tér szintjén is érvényesül. Nehéz volna eldönteni, melyik a *Gagarin* „fő tere” vagy „legfontosabb tere” a számos térszelet közül. Ebben az értelemben fragmentálódik a tér, és bizonytalanná válik a *helyszín* fogalma is.

Az előadás-egész főbb cselekményszálai esetében ez a technika már csak részben érvényesül. A *Halotti pompával* bezáróan Vidnyánszky többnyire kiemel egy fontos szálát, és közöl valamilyen „mondanivalót”. A helyzet ebben a vonatkozásban is a *Mesés férfiak* esetében válik bonyolultabbá, ahol már két egymásra reflektáló, egymással ellentétes irányokat mutató témát és cselekmény(halmaz)t találunk. Az előadás végeztével nehéz volna eldönteni, mi a tényleges hierarchia: vajon a *Gagarin*-történet fontosabb-e (mennyei szempontból bizonyosan ez a domináns) vagy a *Cárevics*-történet, amely viszont az egész *Gagarin*-történet fölött „győzedelmeskedik” – hiszen a *Cárevics*nek utat mutat a csillag, míg *Gagarin* eltéved a csillagok között. A *Cárevics* megtalálja Krisztust, mert az eljött hozzá a földre, *Gagarin* viszont hiába ment úgyszólván *házhoz*, az Úr nem jelent meg a randevún.

A *jelek sűrűségével való játék* (uo. 103–105) szintén könnyen tettenérhető Vidnyánszky előadásaiban. A *Halotti pompa* szűkülő-táguló, bezáródó majd megnyíló terei mindig jeleket mutatnak meg és jeleket fednek el előlünk. Az eredmény pedig legtöbbször a *túltelítettség* (uo. 103–106) felé mozdul el. A kitáguló térben azért észleljük ezt (pl. a vasfüggöny felvonásakor), mert új és új terek és térszeletek nyílnak meg előttünk, egyszerűbben szólva: a tér kitágul, és megtelik *helyszínekkel*. A *Gagarin* esetében tehát nem pusztán a jelek és jelentések sűrűségével, de a *terek sűrűségével* való játék is megjelenik. A bezáródó, szűkülő terek esetében a kellékek és színészek szorulnak be kisebb térbe, így szintén a zsúfoltság érzetét keltik. Ez a *formátlanító alakzat* (Lehmann 2009:105) tehát egyaránt jellemzi az óriási, nyitott tereket (még a szegedi szabadtéri színpad térhasználatát is) és a szűk, zárt tereket. Vidnyánszky ugyanakkor mindig rendet vág a túltelítettségben, értelmezhetővé szelídíti a „jól elrendezett káoszt” (Jászay i. m.).

A muzikalizáció¹⁸ (Lehmann 2009: 106–108) Vidnyánszky legtöbb előadásában fontos szerepet kap. Miközben hangsúlyoznom kell, hogy a muzikalizáció fogalma nem pusztán zenés színházat takar, érdemes itt arra is emlékeztetnünk, hogy Vidnyánszky, akárcsak számos más posztdramatikus rendező, vonzódik az operához (több ízben rendezett is operát). A *színház mint zene* (Lehmann 2009:106) elképzelésnél mi sem áll közelebb rendezői látásmódjához. A zene mint szervezőelv, mint az előadást strukturáló elem szinte valamennyi rendezésében megjelenik (a nem dedramatizált struktúrák esetében is). Az egyes zenei részek különálló jelentéseket hordoznak (nem pusztán aláfestőek tehát), és sokszor épp valamely másik zenei jelre válaszolnak, párbeszédbe kerülnek egymással. Utóbbi esetre például a *Mesés férfiak*ban a hangszeres zene és a felvételtől szóló zene „párbeszédbe” állítása, de az sem ritka, hogy a színpadot uraló legfontosabb (szinte az egyetlen lényeges) „történet” a zene maga.

A *szcenográfia, a vizuális dramaturgia* (Lehmann 2009: 108–110.) meghatározó volta szintén vitathatatlan. A *logocentrikus hierarchiától* (uo. 108.) való erőteljes elszakadás számos jelenségére kitértem már korábban, történetiségében is érintve a reprezentáció-színházról való elfordulás változásait. Az említett hierarchia lebontásával szinte automatikusan együtt jár a vizuális dramaturgia és a muzikalizáció felértékelése (melynek a logocentrikus hierarchia helyébe kell lépnie egy dedramatizált forma esetében). De tegyük hozzá – noha ezt Lehmann nem említi külön –, megjelenhet egyféle *logocentrikus nonhierarchia* is.

A *melegség és hidegség* (Lehmann 2009: 110–111) kérdéséről már ejtettem szót a költői színházról szóló fejezetben. Lehmann, aki a melegséget a dramatikus, a hidegséget pedig a posztdramatikus színházhoz köti, a posztdramatikus hidegség előzményei között megemlíti az avantgárd, az epikus és a dokumentarista színházat is, miközben kijelenti, hogy „a posztdramatikus színház formalizmus még ezekhez képest is újabb minőségi ugrást jelent” (i.m. 110). A fenti tekintetben a *Mesés férfiak* és a *Halotti pompa* dokumentum-jellegű részeit emelhetnénk ki – ugyanakkor sietnünk kell hozzátenni, hogy ezek a beékeltek részek leginkább a líra ellenpontjaként vannak jelen, az előadás-egészt pedig a posztdramatikus hidegség helyett a *lírai* melegség jellemzi. Ez a melegség ugyan nem dramatikus, mégis távolabb áll a posztdramatikus színház tendenciáitól, mivel nem „*depszichologizál*” (sőt líraiságánál fogva bizonyos értelemben, főként érzelmi-asszociatív alapon, még a dramatikus paradigmához képest is sokkal inkább pszichologizál).

A *konkrétság* (Lehmann 2009:114–116) kapcsán leginkább a szerepből való kilépés momentumaira utalhatunk vissza, amikor a játéklény játéklényként, nem pedig egy reprezentált másik (de nem is a hisztrió) minőségében, vagy még inkább a kettő között van jelen. Kiemelt jelentősége van a színház konkrét, pusztán önmagát jelentő (tehát önreferenciális) nézőterének is a *Mesés férfiak* esetében, ami a vasfüggöny felgördülése után tárul elénk. Mindettől függetlenül azonban a konkrétság soha nem emelkedik alapvető szervezőelvvé Vidnyánszky művészetében.

¹⁸ Berecz Zsuzsa fordításában: *zeneivé válás*

A költői színház asszociatív és metaforikus jelentésképzése szinte bármit megenged, de legkevésbé az önreferencialitást (ennél – amint már korábban is megállapítottam – sokkal szívesebben mozdul el az ellenkező véglet, a polireferencialitás felé).

Hasonló módon sajátos a *valós behatolása* (i. m. 116–121) is. Leginkább a dokumentarizmushoz, a konkrét, valós előzményeknek a témába való beemeléséhez köthetnénk ezt a fogalmat (ahogy tettem azt a *Halotti pompa* esetében), vagy a fent említett színházi nézőtér konkrétságának szerepéhez. Vannak persze konkrétságukban jelentős tárgyak is, de leginkább abban a kantori értelemben, ami egyszerre teszi önreferenciálissá és szimbolikájában is polireferenciálissá a tárgyat. Alapjait tekintve azonban a *fiktív kozmosz* a meghatározó a költői színház esetében, igaz, dehierarchizált módon. A *valós behatolása* kapcsán érdemes lehet egy pillanatra visszautalnunk a jelek önreferencialitására és a konkrétságra is, mint egymással szervesen összefüggő jelenségekre. A jelek önreferencialitása ugyanis szükségszerűen eredményezhet konkrétságot, a konkrétság pedig a valós behatolását hozhatja magával. A polireferenciális jel azonban nem szűkíti be, hanem már-már felfoghatatlan mértékben kitágítja a fiktív kozmoszt, ezáltal pedig kizárja a valós jelenségek behatolását. A posztdramatikus színház tehát két irányból is kikezdi a jelölő–jelölt viszonyt, ebben a vonatkozásban is a végleteket keresve. És bár Lehmann e két terminust egy kalap alá veszi, számunkra itt kiemelten fontos különbséget tenni közöttük. Amikor Lehmann a jelek önreferencialitásáról beszél, nem pusztán az önmagát jelölő jelre gondol, hanem következetesen szóba hozza az ellenkező pólust is: a sokjelentésű jeleket. Noha a két jeltípus egyazon jelenségből következik, bizonyos esetekben mégis érdemes különbséget tenni közöttük. Az önreferenciális jel multireferenciális is egyben, hiszen egyértelmű jelentés nélkül nagyszámú jelentéslehetőséget hordoz magában, elvégre, amihez semmi sem köthető, ahhoz egyszersmind túl sok minden is köthető. Hasonló a helyzet az általam multireferenciálisnak nevezett jelekkel is, a kettő közti különbség „pusztán” a szemiózis vektorában keresendő. Míg az önreferenciális jel egyszersmind önmaga jelentése is, a jelölt tehát maga a jeltest, addig a multireferenciális jel mindent jelent, csak éppen önmagát nem. Előbbi a maga konkrétségében a valós behatolását eredményezi, lebontva a fiktív kozmoszt, utóbbi viszont felnagyítja, akár a végtelenségig tágítja, de sosem bontja le, sőt éppenséggel megerősíti azt.

Az *eldönthetetlenség esztétikája* (i. m. 117) meghatározó elem. Éppen a szerepből való ki- és belépések, a játéklényként való létezés vagy a korábban vizsgált csoportjelenetek a legszembetűnőbb példák erre, de ugyanígy utalhatnánk a stilizáció egyes jelenségeire, a terek átjárhatóságára, az egymásra rétegződő szerepekre (a Mária–Ilona kettősség példájára a *Halotti pompából*, vagy a Sztálin–Hruscsov kettősség megjelenésére a *Mesés férfiak* zárójelenetében¹⁹).

Az *esemény-jelleg* annyiban kap meghatározó szerepet, amennyiben a rituális színházi formáknak mindig köztük van az eseményszerűséghez (ünnephez, rítus-

¹⁹ Ki jön itt vissza a Cárevics történetének közös felolvasásakor (és kap feloldozást)? Sztálin? Hruscsov? A játéklény?

hoz stb.). Mivel Vidnyánszky színháza szívesen fordul a rituális színházi megoldásokhoz, ekképp az eseményszerűséghez is van köze, amit a színészi metamorfózisok, a szerepből való kilépések pillanatai erősítenek fel. Fontos körülmény továbbá, hogy szívesen épít improvizációkra, merész és hosszas kísérletekre, de workshopok, happeningszerű estek „eredményeire” is. Ugyanakkor fontos megjegyeznünk, hogy az ilyen módon megszülető formát mindig *rögzíti*. Az előadás próbafolyamata alatt sokszor használ egyféle performatív logikát, de a feedback-szalagot uralni akarja (v. ö. Fischer-Lichte 49–53), hiszen nem elsősorban párbeszédet folytat, hanem *celebrál*. A *fizikalitás* is fontos szerepet kap, bár nem nyer elsőbbséget. A színészek teste, ha mindenképp előtérbe kerül is, mégsem önreferenciális módon.

A lehmanni kulcsfogalmak közül – eltávolodva a szűkebb értelemben vett jelpanorámától – fontos kiemelni még néhány terminust, amelyek a korábbi elemzések során relevánsnak ítélt jelenségekre világítanak rá, és kiemelten jellemzőek Vidnyánszky színházára: az álomképek, a *színesztézia*, a *művészetek közöttség*.

A fentiek alapján azt tapasztalhatjuk, hogy a posztdramatikus színház lehmanni „stílusjegyei” közül a költői színház minden olyan terminus mentén viszonylag jól leírható, amely nem áll szemben a lírai szerkesztésmód konvencióival és nem veszélyezteti a fiktív kozmoszt. A performativitással, eseményszerűséggel és a valós behatolásával összefüggésben álló terminusokat azonban mintegy „ledobja” magáról. Utóbbiak „helyett” viszont nem föltétlenül a klasszikus, konvencionális reprezentációra épülő dramatikus technikákhoz tér vissza, hanem más utakat választ, s ezáltal új terminusokat is implikál: a polireferencialitást (az önreferencialitás helyett), a lírai melegséget (a drámai melegség és a posztdramatikus hidegség helyett), illetve a jelentések sűrűségével való játékot (a jelek sűrűségével való játék mintájára: nem pusztán a jelek, de az egy adott jelhez rendelhető jelentések számát illetően is).

Mivel az említett „közös pontok” olyannyira nagyszámúak és tipikusak, hogy azok mentén szinte teljes mértékben leírható a költői színház (legalábbis Vidnyánszky színháza, melynek kapcsán vizsgálódásunkat folytattuk), nyilvánvalónak tűnik, hogy ez a paradigma szinte teljes egészében bennfoglaltatik a posztdramatikus paradigmában, körülbelül olyan módon, ahogy a posztdramatikus a posztmodernben. Másfelől az úgyszólván „atipikus vonások” olyan hangsúlyos és következetes módon jelentkeznek, hogy ezek mentén jogosnak tetszik egy, a posztdramatikus paradigmán belüli, ahhoz szervesen kötődő, de mégis olyannyira sajátos paradigmának tekintenünk a költői színházat, amelyet nemcsak külön terminussal illetni és pontosabban behatárolni célszerű, de amely újabb fogalmakat is implikál, a lehmanni terminológia kiszélesítésének igényét vetve fel. Ahhoz viszont, hogy mindezt teljes bizonyossággal és általánosabb érvénnyel jelenthessük ki, a jövőben elengedhetetlenül szükségesnek látszik néhány további, e dolgozat keretein túlmutató kutatás elvégzése is: mindenekelőtt az említett jelenségek mélyrehatóbb vizsgálata a költői színház terminusához köthető további alkotók (Purcărete, Rizsakov, Șerban stb.) rendezéseiben.

Felhasznált irodalom:

- Baudrillard, Jean (1992) *Pornó-sztereó*, ExSymposion [Elektronikus], 1–2, pp. 3–6.
Elérhető: <http://www.ex-symposion.hu/cikk/1218/0> [2012 június 27.].
- Bogdán Zenkő (2010) *Posztdramatikus: fogalom, műfaj, módszer, stílus, címke?*, Köllő Katalin blogja [Online]. Elérhető: <http://kollokata.wordpress.com/2010/12/11/posztdramatikus-fogalom-mufaj-modszer-stilus-cimke/> [2012 június 27.].
- Borbély Szilárd (2006) *Halotti pompa*, Kalligram (bővített kiadás)
- Brook, Peter (1973) *Az üres tér*
- Fischer-Lichte, Erika (2009) *A performativitás esztétikája*, Budapest, Balassi.
- Grotowski, Jerzy (1999) *Színház és rituálé* (ford. Pályi András), Pozsony-Budapest, Kalligram.
- Jászay Tamás (2011) *Gépen száll fölébe Revizor* [Online], 2011. január 9. Elérhető: <http://revizoronline.com/hu/cikk/2921/meses-ferfiak-szarnyakkal-csokonai-szinhaz-debrecen-poszt-2011/> [2012. június 27.].
- Koltai Tamás (2009) *A Debrecen-modell*, Színház [Elektronikus], július. Elérhető: http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35290:a-debrecen-modell&catid=32:2009-julius&Itemid=7 [2012 június 27.].
- Lehmann, Hans-Thies (2006) *Postdramatic theatre* (ford. Jürs-Munby, Karen.), London-New York, Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies (2009) *Posztdramatikus színház* (ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor), Budapest, Balassi.
- Litera (2008) *Sárból poézis – beszélgetés a költői színházról*, Litera [Online] Elérhető: <http://www.litera.hu/hirek/el-beszelesek> [2012. június 27.].
- Peter Szondi (2002) *A modern dráma elmélete*, Budapest, Osiris.
- Spiró György (1985) *Egy igazán költői színház*. In: Uő. *Magániktató*, Digitális Irodalmi Akadémia [Elektronikus], dátum nélkül. Elérhető: http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SPIRO/spiro00098a_kv.html [2012. június 27.]
- Stegemann, Berndt (2010) *A posztdramatikus színház után*, Színház [Elektronikus], szeptember. Letölthető: http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35631:a-posztdramatikus-szinhaz-utan&catid=42:2010-majus&Itemid=7 [2012. június 27.].
- Sz. Deme István: *Egymásba kötött ellentétek*, Revizor [Online], szeptember 10. Elérhető: http://www.revizoronline.hu/hu/cikk/1290/borbely-szilard-halotti-pompa-csokonai-szinhaz-debrecen-iii-deszka-fesztival-daszsz-2009/?label_id=2308&first=0 [2012. június 27.].
- Tömpe Péter (2009): *Emlékezz a halálra*, Színház [Elektronikus], május. Letölthető: http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35209:emlekezz-a-halalra&catid=30:2009-majus&Itemid=7 [2012. június 27.].

Zsehránszky István (2012) *A szomszédokra is figyelve* (interjú), Új Magyar Szó [Online], 2012. április 26. Elérhető: http://maszol.ro/index.php?menu_id=2108&cikk=149478 [2012. június 27.]

Internetes oldalak:

Csokonai Színház: <http://csokonaiszinhaz.hu> [2012. június 27.].

István Bessenyei Gedő: "Oh, death, where is your sting?"

Endeavours of De-Dramatization in Attila Vidnyánszky's Stagings – Part II.

The present study is the second part of the thesis prepared at Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem (Marosvásárhely University of Arts) in 2012 (the first part was published in the previous issue of *Szcenárium*). Following the theoretical introduction and the analysis of Chekhov's *Three Sisters* – where the author located the "postdramatic turn" in Attila Vidnyánszky's stagings – an attempt is made in the second part of the study to interpret the performances of *Halotti pompa* (*Funeral Pomp*) and *Mesés férfiak szárnyakkal* (*Fabulous Males with Wings*). In the case of *Funeral Pomp* the author emphasises that whereas the text is constructed of fragments of various genres, from lyric poems by the writer to police documents, there is still a single "founding act" in the centre of the performance: the murder and robbery, which was committed against the parents of the writer, Szilárd Borbély, on Christmas Eve in the year 2000, and which is presented by the staging as a "ritual sacrifice" in the Schopenhauerian sense. The analysis also touches on how the freely traversable spaces of the stage divided into two serve simultaneity, the metamorphoses of characters (e.g. Nativity players into Thieves, mother of man into mother of god) as well as the connection of antagonistic extremes (e.g. sacred and profane, murderer and victim). In summary the author declares that "polyreferentiality" and the creation of metaphoric and metonymic symbols are the pronounced touchstones here of a poetic theatre. He highlights as a novelty in *Fabulous Males with Wings* the fact that the performance is structured around two main topics instead of only one. Besides the fragmentary presentation of the history of space flight, the story rooted in Russian Orthodox mythology of the fourth king in Bethlehem is performed. However, the flight story itself breaks up into multiple lines, each continuously sliding onto another in front of an audience made to sit on the revolving stage in a strongly segmented and "amoebically" changing playing area. Finally, the author reviews the subject of his analysis along Lechmann's terminology of postdramatic theatre and arrives at the conclusion that the instruments of postdramatic aesthetics (dehierarchy, plays on the density of signs, musicalization and a dominance of visual dramaturgy) may also serve as an important contribution to the exploration of the nature of poetic theatre.



KIRILLA TERÉZ

Mesés férfiak szárnyakkal

Széljegyzet Bessenyei Gedő István tanulmányához

Noha az előadásban nagyobb teret foglal el az ürrepülés története, Besenyei Gedő István tanulmánya fölhívta figyelmemet arra a legendára, mely mint ajándékként kapott „misztikus” történet keretbe foglalja a darabot:

„A pécsi dómban felújított Gyilkosság a székesegyházban című előadásról készült tévéfelvétel hatására egy apáca levelet írt Vidnyánszky Attilának, amelyben »megköszönte az előadást«. E levélben küldte el a Lénárd Ödön szerzetes-író által lejegyzett, de a pravoszláv mitológiában gyökerező Cárévics-legendát, a negyedik király történetét, amely (...) az előadás egyetlen teljesen következetesen végigfutó, epikus cselekményszálává vált.”

Miközben a szerző konklúziójával teljesen egyetér-

tek, nemcsak elgondolkodtatott, hanem kutatásra is ösztönzött ez a készen kapott téma: a kiskirály története, mely önmagában is egy rendkívül sokrétű képződmény.

A 17. századi iskoladrámák naiv hangján elénekelt, és azok stílusában egyetlen szereplő által eljátszott történetnek, mely egy régi orosz legendán alapszik, magyarra fordított irodalmi szövegváltozata is

ismeretes¹. Voltaképp egy misztikus út leírása ez, olyan elemekkel megtűzdelve, amelyeket már a szibériai sámánizmus történetéből is ismerhetünk (amennyiben a sámánizmust, Mircea Eliade nyomán, misztikának fogjuk fel, és nem vallásnak). A történet 20. századi megalkotói azonban éppúgy merítették a keresztény misztika hagyományából is;



¹ Olvasható itt is: http://www.szepi.hu/irodalom/kedvenc/kart_07.html

hiszen ők is úgy tarthatták, hogy – mint azt Eliade írja – „egyetlen vallás sem teljesen »új«, egyetlen vallási üzenet sem törli el végképp a múltat; inkább egy ősidők óta létező vallási hagyomány elemeinek (...) átalakításáról, megújításáról, átértékeléséről, beillesztéséről van szó.”²

Vegyük sorra ezeket a motívumokat, szimbólumokat – előbb az ősi, a sámánizmusban gyökerező elemekből kiindulva. Először is figyelemre méltó, hogy a kiskirály jelleme, mely a hosszú út tűrésében meghatározó jelentőségű, egyértelmű megfelelést mutat azzal az alkattal, ami például Szibériában alkalmassá tette a jelöltet a sámán-szerepkör betöltésére. A jakutok szerint a leendő sámánnak az átlagembernél lényegesen jobb koncentráló képességgel kell rendelkeznie, kitartónak kell lennie a megpróbáltatások során, eksztázisban is uralkodnia kell a mozdulatain, nem lehet lobbanékony, hanem komolynak, tapintatosnak, bizalomkeltőnek kell lennie. A kiskirályról pedig ezt olvassuk: „Egy egészen kis király volt csak, akinek azonban helyén volt az esze, szerette az igazságot, és egyszerű, jó, gyermeki szíve volt, telve mindenki iránt jóakarattal és derűvel.” A történetben betöltött funkciói is megegyeznek azokkal a szerepekkel, amelyeket hagyományosan egy szibériai sámán töltött be: útra kel, hogy megkeresse az Ég (és egyben a Föld) királyát, orvos, hiszen szülésnél segít, betegeket gyógyít, misztikus és költői lelkületű egyszerre. Rabszolgákat vesz pénzért, hogy azután szabadjára engedje őket, segít a nyomorultakon, harminc évig rabként dolgozik a gályán egy kiskorú ifjú helyett, akit apja adóssága miatt hurcoltak volna el. Ez a viselkedés pedig nem

csak az evangéliumi értelemben vett áldozatkészséggel van összhangban, hanem azzal az ősi, Burját-földről származó hagyománnyal is, mely a leendő sámánt ilyen intelmekkel látta el: „Ha szegénynek van szüksége rád, kérj tőle keveset, és vedd el, amit ad. Gondolj a szegényekre, segíts rajtuk, s kérd Istent, óvja őket a rossz szellemektől és hatalmuktól. Ha gazdag hívat, ne kérj sokat szolgálataidért. Ha egy szegény meg egy gazdag egyszerre hívat, előbb a szegényhez menj, azután a gazdaghoz.” (Mircea Eliade: *Részlet egy burját sámánavatási szertartásból*)

Az ajándékok, amelyeket a kiskirály a gyermek nagy Királynak visz, úgy mint a drága, patyolatfehér gyolcsok, a drágakövek, a gyöngyök, a hársfa méz, ez a nap



Mongol sámánasszony, színezett rézmetszet, 17. század

² Mircea Eliade *A szamanizmus*, Osiris Kiadó, Budapest, 2005, 26.

játékos fényétől átítatott aranyedű – a misztikus hagyományban egytől-egyig szimbolikus értékkel bírnak. Az ősi szibériai népek a kristályokat, drágaköveket „megszilárdult fénnel” telített köveknek tekintették, melyek ily módon szorosan kötődnek a természetfölötti létmódhoz. Ugyanezen szimbolizmus egy kései hajtása az a korakereszténység idején elterjedt hiedelem, mely szerint a drágakövek Lucifernek, a fényességes angyalnak és a többi vele együtt bukott angyalnak a homlokkövei voltak, amelyeket bukásukkor elveszítettek.

A szibériai sámánizmus különbséget tett a testi szem és a misztikus szem között, mely utóbbival a sámán képes volt a fizikai jelenségeken túlra vagy azok ellenében is látni. E képesség meglétét érhetjük tetten a kiskirálynak az útvezető csillaghoz való dialektikus viszonyában: amikor hitét vagy erejét veszti, a legtisztább éjszakán sem tudja az égbolton fölfedezni a csillagot, és csak taláломra halad előre az úton, ám amikor a hit ereje feléled benne, újra meglátja az égen, és nemcsak éjjel, hanem verőfényes nappal is.

Szintén az általános értelemben vett misztikus hagyomány része – legyen szó sámánokról vagy hőroszokról –, hogy nők, illetve női védőszellemek segítik a hőst az eksztatikus élménye beteljesüléséhez vezető úton. A kiskirály történetében is azt olvassuk, hogy édesanyja, illetve más asszonyok készítik elő számára az ajándékokat, melyeket magával visz az útra. És fontos szerepet tölt be az a koldusasszony is, akinek segít a gyermeke megszületésénél, s aki ezért hálából neki ajándékozza a szívét. S bár útjaik elválnak, a történet

végén, szinte Krisztus keresztségének tövében, újra találkoznak, s a kiskirály az úton elpazarolt ajándékok helyett kettejük szívét ajánlja föl a Megváltónak.

Az előadás során a színpadképet, illetve a színészi játékot az epifánia térbeli dimenzióinak megteremtésére tett törekvések alapozták meg. Erre szolgál a mobil nézőtér, a magasból lelógó, bolygókra emlékeztető gömbrácsok, a szemünk előtt készülő vagy mozgásba lendített „tárgyak”, a festmények, a hajtogatott papírrepülő, a kiskirály falovacskája, a múzeumi hangulatot idéző különféle kellékek. De ezt szolgálja a színészi játék koreográfiája is: láthatjuk felemelkedésüket, eltűnésüket, a közönséghez való közeledésüket (a testközelség fokáig), majd távolodásukat.

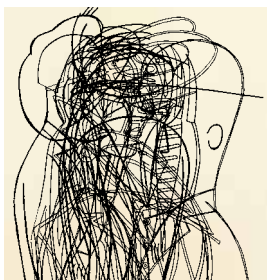
A rendezést láthatólag az a belátás vezeti, hogy a mobilizált világban, a folyamatos információ-áramlásban élő ember számára egyre fontosabb a jelenvalóság érzékelése; annak a biztos tudata, hogy a dolgok léteznek, ő maga pedig a „belévetettség” folytán jelen van köztük, vagyis magában a világban. Ezért az előadás a repülni vágyó ember történetét nem pusztán bemutatja vagy felidézi, hanem megkísérli jelenvalóvá is tenni, és ennek érdekében egy sor jelenléthatásnak³ teszi ki a nézőt. Az időnként vad körforgásba kezdő mobil nézőtér, az erőteljes hangon megszólaló zene (Bach, Albinoni) a jelenlétre való ráhagyatkozás állapotát igyekeznek kiváltani a nézőből. Egy-egy jól sikerült jelenet fokozott erővel ki is váltja a jelenlét-érzést, ilyen például a sortűz-jelenet, amikor egy óriási, talpára állított papírtekercset tekernek le a sze-

³ A fogalmat a Hans Ulrich Gumbrecht által meghatározott értelemben használom. Vö. H. U. Gumbrecht: *A jelenlét előállítása*, Ráció Kiadó, Budapest, 2010

replők, úgy, hogy valamennyien a széles, talpuktól nyakukig érő, kezükkel tartott papírsáv mögött állnak, szorosan egymás mellett, a sortűz alatt pedig ujjakkal lyukasztják ki a papírt, mintha golyó ütne lyukat rajta, miközben kétségbeesetten kiáltják eltűnt szeretteik nevét. Néhány pillanat erejéig szinte húsbavágó az emberi szenvedés és gyász valóságos voltának érzékelése: ez a valóság, az erőszaknak alávetett törekeny emberi lét mindennél fájdalmasabb és őrzítőbb. Hasonló hatást ér el az utolsó jelenet is, amikor egyszerre látjuk az űrbe repült Gagarint a magasban, és a kiskirályt, aki harminc évnyi bolyongás és keresés után végre megtalálja a nagy Királyt, a Megváltót. Gagarin a kozmoszban nem találja meg Istent, a kiskirály a földön megtalálja ugyan,

de csak a kereszfán, melynek tövében csak a bűneinkért megfeszített Megváltót sirathatja el. Nézőként nekem úgy tűnik, ez a fájdalmas üresség maga az emberi lét.

A jelenlét-esztétika határozott érvényesítésével, a múlt jelenvalóvá tételével a nézőben egy újfajta időérzékelés alakul ki: mintha a jelen kitágulna, eliminálná a múlt határait, ahogy a profán és szent történetek közti választóvonalat is. Így a ma emberének, aki örökös hajszolt-ságban él, a kitáguló pillanat intuíciója révén megadatik a lényeg meglátásának az esélye. Talán azért is hat ránk olyan mélyen ez a fajta időélmény az előadás befogadása során, mert a jelennek ez a kitáguló pillanata mintha a Végidők jelenét vetítené előre: megváltódásunk, átszellemülésünk idejét.



Teréz Kirilla: *Mesés férfiak szárnyakkal (Fabulous Males with Wings)*

Marginalia on István Bessenyei Gedő's Essay

The author of the marginalia examines the mythological thread of the plot in the performance analysed by István Bessenyei Gedő in his study. It is about the legend of the fourth king related to the biblical story of the three magi, who does not arrive at little Jesus in the cradle but only later at Christ on the cross. The essay provides culture-historical contributions to this peculiar legend, which forms an epic framework around the main theme of the performance *Mesés férfiak szárnyakkal (Fabulous Males with Wings)*, the history of space flight.



VÉGH ATTILA

Mánia

A görög *mania* főnév – amely őrültséget, lelkesültséget, isteni ihletet, elragadtatást és szenvedélyt jelent – a görög *mainó* igére megy vissza, amely aktív alak, és mint ilyen, annyit tesz: megbolondítok, feldühítek. (A görög igéknek *actio* szempontjából három alakjuk lehet: aktív, mediális és passzív. Az aktív alak azt jelöli, ha valakivel vagy valamivel csinállok valamit. A passzív azt, ha velem csinálnak valamit. A mediális alak pedig a következőket jelentheti: a magam számára, a magam erejéből, vagy saját magammal csinállok valamit. Az aktív *mainó* mediális *mainomai* alakja azt jelenti: őrzöngök, dühöngök, rombolok, ihletett állapotban vagyok, részeg vagyok, bakkhoszi mámorban leledzem.) A *mainasz* költői szövegekben elragadtatottat, tombolót jelöl, substantivumként pedig őrzöngő nőt, bakkhánst. Őket a rómaiak úgy nevezik majd: *maenades*.

Ha a görögökről van szó, akkor úgy illik, hogy egy-egy fogalom megvilágítása érdekében ahhoz az istenhez forduljunk, aki illetékes. Ha az elragadtatottságot, az őrzöngést firtatjuk, akkor a nüszai isten, Dionüszosz lép elő a mítosz időlombjai mögül. Élet-



Menád, festette Brygos, i. e. 490 körül, Athén

történetét végigkíséri a rémület, a borzalom és az örület. Anyja, a halandó Szemelé – a féltékeny Héra gonosz tanácsára – azt kéri Zeusztól, a gyermek apjától, hogy jelenjen meg előtte teljes isteni alakjában. (Az, hogy a mítosz Dionüszoszt Szemelétől, a Phoinikiából görög földre vándorolt Kadmosz leányától származtatja, azt jelzi, hogy Dionüszosz kultusza idegen eredetű. Trák minták hatására alakult ki.)

Zeusz megjelenik tűzben-villámlásban, mire Szemelé porrá ég. Zeusz a combjába (vagy lágyékába) varrja az embriót, és ő „hordja ki”. Amikor aztán Athamasz királynak adja át gondozásra az anyját elvesztett fiút, Héra örületet küld a királyra, aki vadállatoknak nézi családját, és egyik fiát meg is öli, a többiek pedig – anyjukkal együtt – rémületükben a tengerbe ugranak. Ezután Nüsza erdejébe viszi Zeusz a csecsemőt (innen kapja nevét is: Dionüszosz annyit tesz: nüszai isten), és nimfákkal nevelteti, de a vad trák király, Lükurgosz üldözőbe veszi a nimfákat, akik sikoltozva menekülnek, Dionüszosz pedig rémületében a tengerbe ugrik. Később Dionüszosz bosszút áll: Lükurgosz megőrül, kiirtja családját és barátait, majd nyomorultul elpusztul.

Amikor aztán Dionüszosz fölserdül, elindul szerencsét próbálni. Ahogy megy az erdőn, minden felbolydul: remegni, zúgni kezdenek a fák, kacagnak a füvek, rémülten menekülnek az isten elől az oroszlánok és medvék, de bátran elébe mennek a nyulak és őzek. A forrásokból tej patakzik, a folyók medrében bor hömpölyög. A világ kifordul sarkaiból. Amerre az isten elhalad, az emberek otthagyják a munkát, és őrvongva követik őt. Egyedül Minüasz lányai maradnak kívül az eseményeken: ők nem vesznek részt az orgián, mert semmirekellő dolognak tartják. Végül el is nyerik méltó büntetésüket: örültebbek lesznek az örülnél, tépik, szaggatják magukat, egyikük a saját fiát is széttépi. Végül a három örült lány denevér, vércse és bagoly képében elrepül. A mítosz üzenete: aki nem képes rá, hogy időnként megfeledkezzen magáról, az mindörökké elveszejtí magát.

Dionüszosz kultusza kezdetben nem öltött orgiasztikus formát (a görög *orgia* szó jelentése: *misztériumszertartások, áldozatok*). De egyre zajosabban ünnepelték, egyre részegesebb zenebonával. Mellékeve úgy lett *bakkhosz*, azaz *lármás*, hogy hívei átvették Kis-Ázsiából Kübelé kultuszának kellékeit: a félgömb alakú, bőrrel bevont fadobot és az ércfuvolát. (Dionüszosz tisztelete így össze is olvadt Kübelé kultuszával.)

Híveinek lármás, kultikus tette az isten megjelenítése. A Dionüszian a mainaszok, a thüiaszok, a dühöngő nők örületében maga Dionüszosz van jelen. Éppen úgy, ahogy az ember okos döntéseiben Athéné, vagy háború idején Arész. Szó sincs arról, hogy a mainaszok – mint a középkori misztikusok – kiüresítsék magukat, hogy az így támadt úrt majd elfoglalja az isten. Az is téves gondolat, hogy a görögök számára Dionüszosz őrvongó megjelenítése csupán „pszichológiai realitás” volt, hogy ottléte metaforikus vagy szimbolikus esemény. A Dionüszian Dionüszosz a kultusz gyakorlói számára jelen volt. A mainaszok örülete az ő teljességét jelenítette meg, és ez a megjelenítés egészen más hatásfokú volt, mint amit a templomban ülő mai hívők éreznek az úrfelmutatás, az „átváltoztatás” láttán.

A mámor, az őrvongás és az szent örület nem más, mint a határok, társadalmi korlátok totális, időleges áthágása. Hogy ennek jelentőségét megértsük, előbb fel kell tennünk a kérdést: mit jelentett a korlát, határ a régi görögök számára?

Egyáltalán nem azt, amit nekünk ma jelent. A határ (*peirar*) nem olyan létező, amely elválaszt egymástól más létezőket. A görög módon értett határ olyan elv, amely a létezőt kiemeli a nemlétből, és létezése állandóságában fenntartja. Aminek van határa, az nem azonos mással, annak van identitása.

Az elragadtatottság feloldja a határt isten és ember között. Az őrző Dionüszosz-hívők úgy érezték, hogy a kultuszcselekmények közepette az isten megszállja őket, hogy tehát azonosulnak az istennel. Ezt az azonosulást fejezi ki az álarc, amely Dionüszosz kultuszának elmaradhatatlan kelléktárgya. (Az athéni vázafestők az istent gyakran nem antropomorf módon, hanem maszk-idolként ábrázolják: cölöp vagy oszlop formájában, amelynek tetején álarc látható.) „Dionysos létezését egyenesen olyan formában feltételezték, amelynek emberre van szüksége, aki hordozza, aki megjelenítse, éppen ezt fejezi ki Dionysos álarc alakjában való megjelenítése” – írja Trencsényi-Waldapfel Imre.¹ A Dionüszoszsal való azonosulásból indult ki a görög színjátszás is: a színészeken még azokban az időkben is maszk volt, amikor pedig már a dráma „emancipálódott”, kibújt dionüszoszi mítosz-tokjából, és amikor már fel-felhangzott a közönség kórusban bekibált kritikája: *uden prosz ton Dionüszon*, azaz: itt semmi nem szól Dionüszoszról. Ha a bemutatott darabok témája okot adott is az effajta kritikára, a színjátszás Athénban mindvégig a Dionüszosz-kultusz szerves része maradt. Dionüszosz ábrázolásain az isten attribútuma a szőlőfürt, a boros kupa, a *thürszosz* (a tobozban végződő rúd). Szobrain Dionüszosz gyakran párducbőrt visel. Segítői között is gyakran feltűnik a párduc. A gigantomakhia-ábrázolásokon a párduc mellett gyakran ott látható a kígyó a Gigászokat legyűző Dionüszosz segítője, esetleg pettyes szarvas (dámvad) vagy őz. A *Bakkhánsnőkben* Euripidésznél ezt olvashatjuk:

„...Thébát töltém először hellen földön el
Víg Évoéval, őzbőrt öltetek velük,
Kezükbé repkénylándzsát, thysrost adtam én...”
(23–25.)

Nem véletlen, hogy az isten az ő bakkhánsnőire pettyes őzbőrt ad, és hogy – például Praxitelész Dionüszosz-szobrán – maga is foltos párducbőrbe öltözik. A bakkhánsok őz- vagy szarvasbundáikat ráadásul fehér gyapjúbojtokkal díszítették:

„...Díszítetek a hófehér
Gyapju-pihével a foltos őzbőrt;
Pajzán thyszosokat vegyetek kezetekbe,
S keljen tánczra legott az egész nép...”
(111–114.)

A kígyó hátán futó zezugos mintát, a párduc és a szarvasfélék pettyeit a természetudomány körvonal-feloldó mintának nevezi. Ezek az állatok e körvonal-fel-

¹ Trencsényi-Waldapfel I.: *Vallástörténeti tanulmányok*. Akadémiai, 1960, 252.

oldó mintázatuk miatt jó rejtőzködők: szinte belevesznek környezetükbe. Éppen úgy, ahogy a kollektív mámorban a Dionüosz-hívők elvesztik individuális körvonalaikat, és feloldódnak a közösségben. Érdekes megfigyelést tesz az ünnep háttéréről Kerényi Károly. A dionüszia ideje a tél volt, mondja. Márpedig a 2458 méter magas Parnassoszon, ahol a nagy ünnep zajlott, a tél igen kemény lehetett. (A behavazott thüiaszok után egyszer mentőexpedíciót kellett küldeni. Mire megtalálták őket, ruháik keményre fagytak.) Ez a jeges, könyörtelen, vakító környezet a háttér a máornak. A dionüszoszi forró erő, amely az örületben jut elementáris kifejeződésre, a téli Parnassosz háttér-kontrasztja által túláradón van jelen, mondja Kerényi, aki – Walter F. Ottót idézve – a haláltól körülengett életméliségek felkavarásáról beszél. Ezt látja a dionüszoszi örület lényegének.²

És ki tudja, talán a thüiaszok sem véletlenül tűntek el időnként a parnassoszi hóban. Hiszen a havazás is körvonal-feloldó. A thüiaszok felöltik a pettyes özbőrt, fehér gyapjúbojtokat aggatnak rá, majd kimennek a havazásba: az egyén körvonalainak fokozatos elmosódása ez. És az idáig jutott hívek énje végül totálisan feloldódik az orgiasztikus ekstázisban.

Hogy ez pontosan hogyan ment végbe, azt nem tudjuk. Történetek rekonstrukciós kísérletek, elsősorban vázafestmények alapján, de ezek enyhén szólva bizonytalanok. Sőt, Stefan Ritter³ a Lénaia-vázák ikonográfiai kapcsolatairól írott tanulmányában arra a megállapításra jut, hogy a vázákon nem az emberi életből vett jelenetek láthatók. A képek a mítoszt ábrázolják, s a mítosz Dionüszoszá, aki ha kísérőivel valahol megjelenik, az soha nem a valóságos élet leképezése. Ezért a vázák alapján – mondja Ritter – a Dionüosz-ünnepeket vagy a szatírájátékokat lehetetlen rekonstruálni.

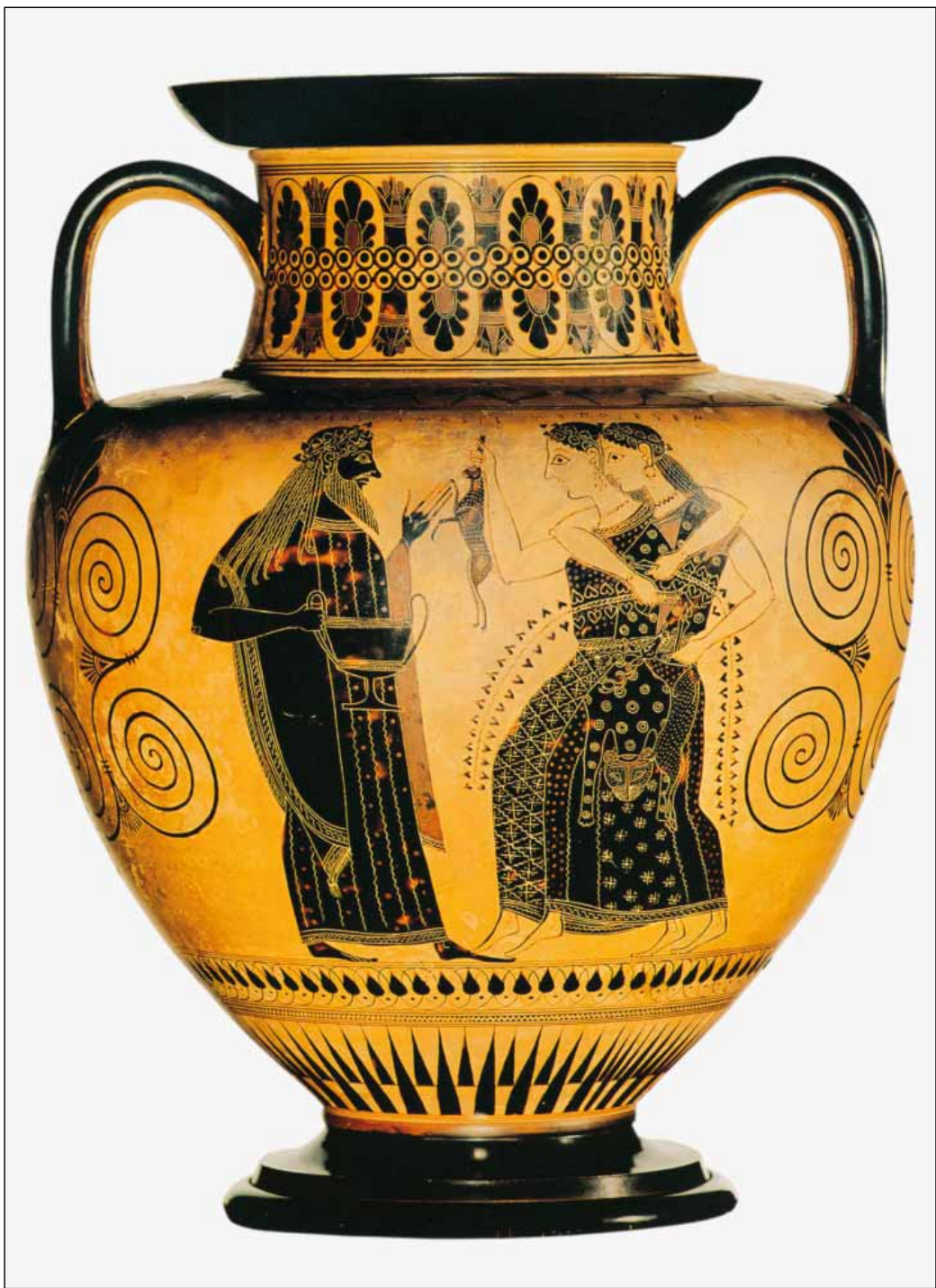
Hiba lenne persze úgy gondolni, hogy a Dionüosz-ábrázolásoknak semmi közük az élethez. Egyszerűen arról van szó, hogy e vázaképeken nincs éles határ mítosz és élet között. Hogyan is lehetne, amikor Dionüosz egyben *lüaiosz*, a határok feloldója? Maga Ritter is megjegyzi, hogy a klasszikus kor művészeit vonzotta a lehetőség: elmosni a határt mítosz és élet között, és olyan határsávot létrehozni, amelybe mindkét oldalról el lehet jutni úgy, hogy közben nem hagyjuk el a kiinduló oldalt. Különösen vonzhatta ez a lehetőség azokat az *ergatészeket*, akik művészetükkel Dionüoszoknak, az örület és a határtalanság istenének akartak hódolni.

Nietzsche *A tragédia születése* elé illesztett (de annál 15 évvel később, 1886-ban írt) *Önkritika-kísérletében* felteszi a kérdést, hogy vajon mi lehet a jelentése annak a dionüszoszi örületnek, amelyből a tragikus és komikus művészet kihajtott.

„Hogyan? Hátha éppen ifjonti gazdagságukban a görögök a tragikusakat akarták, és pesszimisták voltak? Hátha éppen az örület volt, ami, hogy Platón szavával éljünk, a legnagyobb áldást hozta Hellászra? És, másrészt és megfordítva, hátha éppen

² Kerényi Károly: *Gondolatok Dionysosról*. In: *Az örök Antigóné*, Paidion, 2003, 193–215.

³ S. Ritter: *Dionysos és az emberi világ az athéni vázafestészetben*. In: *Ókor*, 2009. VIII. évf. 1. sz.



Amasis vázafestménye, Dionüszosz és a menádok, i. e. 530 körül, Athén

bomlásuk és gyengülésük idején lettek a görögök mind optimistábbak, felülete-sebbek, színészkedőbbek, áhítóztak a logikára és a világ logizálására, váltak tehát egyszersmind 'derűsebbé' és 'tudományosabbá'?"

A logika derűje, a morál napvilága a nietzschei létmegértésben fátyol, amely elfedi a létezés rettenetét. A *deinoszt*, a borzalmast azért kell elfedni, mert a hanyatlás, az erőtlenedés korszaka már elvesztette a kapcsolatot a lét forrásaival, és az emlékezet vize a meggyöngült szervezet számára a halált jelentené. Nietzsche szerint a létérzéketlenség végső fázisa a kereszténység világgyűlöletének uralma, amely kizárólag morális értékeket hajlandó elfogadni, amivel szemben az élet mindig a rövidebbet húzza, hiszen az élet valami esszenciálisan nem-morális.

A görög aranykor metafizikai érzékenysége nem a morálban, hanem a művészetben, és nem az erkölcsi tettben, hanem a tragédiában fejeződik ki. A dráma hőseinek világába egy másik világnak, az emberen túlinak a levegője tör be. Onnan, a túlról remeg, a morálon-túli, isteni sötétből gomolyog át. A határtalan, az érthetetlen, a borzalmas formájában csap ki, az istenek rettenetes tetteiben, Dionüszosz iszonyú, örült akaratóban manifesztálódik, hogy az isteni megszabaduljon „a fölöslegesség nyomorától” e túlcsondulás által, amelynek levét az ember issza meg.

A mámor örömujjongásába a gyötrelem hangjai keverednek. Eleuszisban, ahol Dionüszosz alakja a Démétér-misztériummal egybefonódott, és ahol úgy tartották, hogy ő Zeusz és Démétér fia, a mámor istenét *iakkhosznak* hívják. Ez a szó kiáltó-zást, jajveszékelést jelent. Megjelenik a jajveszékelés istene, hívei pedig, a *bakkhoszok* és *bakkhiák* elragadtatottságukban lármázni, zenélni, őrzöngeni kezdenek, mert csak így tudják elviselni a khthonikus erők megnyilvánulását, a lét túlcsondulását.

Amikor a *phüszisz*, a lét istene megjelenik, nincs értelme a kérdésnek: gyönyör vagy borzalom? A principium individuationis fátyla széthasadt; a *vagy* helyett az és, az egyén ideje helyett a közösség ideje jött el. *Apokalüpszis*, megnyilvánulás ez, amikor az emberi élet fundamentuma, a létezés gyönyörűsége és borzalma teljes erejében megmutatkozik.

A dionüszoszi örület nem az a szimpla megőrülés, amely az embert *entelek-heiája*, rendeltetése legaljára száműzi. Azt meghagyjuk az egyszerű bolondoknak. A thüiaszok dionüszoszi örülete éppen hogy azt a kaput nyitja meg, amelyen keresztül az isteni az emberi világba, az emberi pedig az isteni világba átcsondul. Nietzsche megőrülését általában attól a pillanattól számítják, amikor a filozófus egy véresre vert szódásló nyakába borul, és zokogni kezd. Nem tudok elképzelni ennél világosabb pillanatot. Ha ez az örület jele, akkor éppen azé, amelyről itt szó van. Nietzsche – aki miután elméje elborult, számos levelét így írta alá: Dionüszosz – átöleli a megvert, megalázott természetet, s ölelésében az emberi túlcsondul – ám a megnyílt kapun az isteni fölösleg is átömlik. Ezt ember ép elmével nem bírhatja el.

A hiányát sem. Nietzschehöz hasonlóan minden igazi alkotó tudja, hogy a belső mélységek dionüszoszi felkavarodása nélkül semmiféle mű nem születhet.

Ezért kell a költőnek időnként megmerülnie a mámorban, az őrületben. Homérosz is ezért mondja a mánia hatalmas istenének azt, amit minden korok színházcsinálóiak szem előtt kell tartaniuk: „...mi költők, véled kezdjük a dalt s végezzük”. S végezetül álljon itt Platón néhány mondata (Phaidrosz, 244a–245c):

„Legnagyobb javaink őrjöngésből (mania) – de persze isteni adományként ránk szálló őrjöngésből – származnak. (...) Ha a múzsáktól való megszállottság vagy őrület megragad egy gyöngéd és tiszta lelket, felébreszti és mámorossá teszi, és dalban meg a költészet egyéb módján magasztalva a régiek számtalan tettét, neveli az utódokat. Aki azonban a múzsák szent őrülete nélkül járul a költészet kapuihoz, abban a hitben, hogy mesterségbeli tudása folytán alkalmas lesz költőnek, tökéletlen maga is, költészete is, és józan készítményeit elhomályosítja a rajongók költészete. (...) Az ilyen őrületet legnagyobb boldogságunkra adták az istenek. Bizonyításunk hihetetlen lesz a túl okosaknak, de hihető a bölcseknek.”



Attila Végh: Mania

The term under scrutiny this time, *mania*, is connected in Greek mythology to the cult of Dionysus. The author stresses that this god represented not only “a psychological reality” but a real presence to his worshippers, the wild and frenzying women, the maenads. At the same time, this “sacred insanity” also meant the temporary transgression of social norms and boundaries, and the effacement of the border between gods and man. Attila Végh alludes to the phenomenon that in orgiastic ecstasy, of which we unfortunately have no valid information, the “outlines” of the individual are gradually dissolved.

He writes about the relationship between the cult of Dionysus and the genesis of the theatre as well as the artistic representation of godly attributes like the panther, snake or deer. Then he cites Nietzsche’s renowned essay on *The Birth of Tragedy* as well as the philosopher’s loss of reason, in which the author suspects that an identification with the Dionysian “sacred insanity” is to be caught. Finally he quotes Plato, who professed that Dionysian possessedness inspired by the Muses is the greatest gift of god to man.



PAUL CLAUDEL

Szent Johanna (részlet)

Lándzsa kezében, zsendülő testén páncél, úgy ragyog, mint a hajnalodó nap,
Nagy, vörös lovára Johanna föl száll, indul, hogy elűzze a trónbitorlókat.
Olyan szép lobogót varrt magának, mint áldott-jó nővéreim a körmenetre
Gyermekeként egykor nekem; s bár Garibaldi a pápától Rómát elcsente rég,
Zászlónkon, amíg világ a világ, nem szűnjük olvasni Jézus és Mária nevét!
Bizony nehéz volt útra kelned (tudom, hisz láttam) tizennyolc éves kishugom,
Mikor eljött a pillanat, hogy örökre búcsút mondj szerető szüleidnek túl a faludon.
Ez itt az apa utolsó ölelése, és az anya elgyötört, öreg keze, amint a szűzi arc fele nyúl,



Most is látom az ifjú, remegő ajkat, a mélytüzű szemet, melyben a csillagok fénye kigyúl!
Amott egy fejetlen ország, a francia hon, s a szegény kis király vajon ki tudja, hol?
Ordas vadállatok dúlását szerteszét, eszement háborgását
Meddig tűrheti még, hisz arról nem tehet, hogy ő csak egy kisleányka! –
Ki hőkölné vissza már, amikor fölveri szívének dobbanása; s egy zengő hang
szólítja: Isten leánya! – ó Istenem, mily édes ez! – Isten leánya, rajta hát, eredj!
Isten leánya – aki meghallotta e szót, azt mondd, hogyan is állíthatni meg?
Fogait összeszorítja, szívébe tódul a vér, és mi őt látjuk újra vágatni – fent!”



PAUL CLAUDEL



Egy dithyrambus: Johanna a máglyán

A történelmi dráma

A nagy történelmi alakok, ellentétben a közhiedelemmel, nem túl hálás témák az írói képzelet számára. Az író meg van fosztva a nélkülözhetetlen alkotói szabadságtól, nem ura a kompozíciónak, mondhatni teljes munkája abban áll, hogy kiszínezen egy számára előrajzolt képet. Az alak, amelynek megpróbál életet, szavakat és mozdulatokat kölcsönözni, nem egyedül az ő gondolatainak szülötte. Ilyenkor nem abban áll feladatom lényege, hogy egy jellemző cselekménysor által tolmácsoljam egy olyan ember érzelmeit, szenvedélyeit és küzdelmét, aki megpróbálja kifejezni magát, aki számtalan akadályt legyőzve ki akar tárulkozni és megpróbálja megelégni a sok hang között az ő saját, egyéni beszédmódját. A Történelemből kölcsönözött hős életpályája egy előre megszabott programnak rendelődik alá, minden irányban szökni próbál a műalkotás fiktív és zárt közegéből, mely a maga sűrített atmoszférájával nem külső kényszereknek, hanem saját belső logikájának engedelmeskedik. Épp ezért a költő, mondjuk például Corneille vagy Racine, a legtöbbször úgy jár el, hogy alárendeli az alakot annak, ami őt történelmi személlyé avatja. Csupán egy név marad belőle, valami sajátos díszfésülés, mint a sisakforgó vagy a címer, amelynek fedezéke mögött egy Titus vagy egy Néró tettei és szavai a klasszikus színház lényegi mozgatórugójára, a lovagiasság témájára járnak.

Ám előfordul az is, hogy a történelmi alak, akivel a költő szemben találja magát, hatalmasabb annál, mintsem hogy hagyja magát ilyen módon felcicomázni és elsikkasztani. A legendájába temetkezik. Annak a közönségnek jelenik meg, mely úgymond már kívülről ismeri őt, és parancsolóan követeli tőle a magvas és

végérvényes szavakat, melyek mintha egyedül volnának képesek arra, hogy igazolják, hitelessé tegyék felbukkanását az időben. Cambronne tábornok megjelenése például egy háborús darabban soha nem válik elfogadottá anélkül a patetikus felkiáltása nélkül, amelyet a legenda neki tulajdonít.¹ Napóleon vagy Jézus Krisztus sem olyan marionettfigura, melynek zsinórját bárki a maga kénye-kedve szerint rángathatja. Amint megjelennek, szegény szerző már semmi mást nem tehet, csak kalaplevéve követheti őket, és ellenőrizheti, minden a helyén van-e ahhoz, hogy lehetőségük legyen szép sorjában kimondani ama történelmi szavakat, melyeknek elhangzását türelmesen várja a közönség. Minden a legnagyobb rendben történik, ahogy egy misén. Egyfajta okító jellegű, hasznos és épületes ceremónia ez, de nem túlságosan szórakoztató senkinek, főleg a szerzőnek nem.

Különösen nagy nehézséget jelent ez Jeanne d'Arc (Johanna) esetében. Bizonyára nincs a világon csodálatosabb, meghatóbb történet, amely, legalábbis első ránézésre, inkább színpadra termett volna, mint az övé. Viszont nincs ennél ismertebb sem, amely a művész képzeletének kevesebb játékot engedélyezne. Nem tehetjük Johannával azt, amit akarunk, sőt ellenkezőleg, ez a fiatal lány, ez a szent teszi velünk azt, amit akar; és pusztán a jelenlétével a narrátor, a felvezető szerény szerepkörére kárhoztat bennünket. Johannát nem lehet beszélteni, őt csak beszélni hagyni lehet; és hogy milyen módon beszélt, arról a két nagy per eredeti, hiteles dokumentumai tanúskodnak, amelyek mindnyájunk emlékezetébe bevésődtek. Megvan írva, hogy az aranyat nem lehet bearanyozni, sem a lilíomot kiszínezni. Johanna szavaira különösen érvényesek ezek a szólások.

Ezért korántsem voltam lelkes, amikor egy téli napon Arthur Honegger meglátogattott, és kifejezte azt az óhaját, hogy én írjak forgatókönyvet ahhoz a Johannáról szóló darabhoz, melynek megzenésítésére őt kérte fel Ida Rubenstein. Minden érvet, amit itt az előbb Önök előtt felvázoltam, a látogatóm elé tártam, aki csüggedten távozott. Ezt követően vonatra szálltam, mivel Brüsszelbe kellett utaznom. De alighogy befejeztem az érdektelen déli újság átböngészését, és bevackolva magam aludni készültem egyet, félig csukott szemeim előtt hirtelen, egy áramütés erejével villant föl a gesztus.



Jeanne d'Arc Orléans-nál, E. Lenepveu falfestménye a párizsi Pantheonban, 1889

¹ A Waterloo-i csatában ő mondta azt a szállóigévé vált mondatot, hogy „A gárda meghal, de nem adja meg magát”. A tábornok később tagadta, hogy ezt mondta volna (a fordító megjegyzése).

A gesztus teremtő ereje

Minden művész ismeri a fogantatás pillanatát, amikor egy új mű inspirációja utoléri, belecsíp az érzékenységébe, hogy így fejezzem ki magam, és felébreszti a lélek – és a test? – mélyén készenlétben mindig ott szunnyadó teremtő erőt. Olykor ez csak egy szó; olykor egy emlék vagy egy érzés, vagy nagyrítkán egy hangzás előtti, titokzatos ütés. Ez alkalommal egy gesztus volt, amit magam előtt megképződni és ismétlődni láttam, s amely a vágy és a képzelet egyre kiterjedtebb tartományait szóra bírva felépített maga köré egy jelenetet, majd egy másikat. És ez a gesztus csak még jelentősegteljesebbnek tűnt számomra amiatt, amit Arthur Honegger mondott, hogy ő a világ ma legfigyelemreméltóbb mozdulatművésze, Ida Rubinstein asszonynak a kérésére szeretné megrendelni tőlem ezt a darabot Johannáról.

Ez a gesztus a kereszt jele volt.

A kereszt jele, vagyis a kéz felemelkedése a mellkas közepéről indulva el a homlok felé, azután visszakereszkedve a szívre, majd balra és jobbra, megérintve mindkét vállunkat, mozdulataink és fizikai cselekvéseink kiindulópontját. A kereszt jele, mely a teremtettségünket hitelesítő és az üdvözülésünkről tanúságot tevő körforgásban egyesíti az ember négy kardinális pontját. Nos, ettől fogva nem lehetett volna jobb kiindulópontot találnom egy olyan mimodráma-hoz, amelyben a test egy emelkedett ideál által arra szólítat fel, hogy minden kifejező eszközét működésbe hozza.

Ám ezt a magasztos gesztust nem egyetlen kézzel és öntudatlan ujjakkal láttam végrehajtani magam előtt, hanem egy gúzsba kötött áldozat feszélyezettségével, egy fiatal lány szorosan egymáshoz bilincselte kezei által. Ez a gesztus diktálta nekem a témát. Egyszerre idézte elém és szentelte meg az egész drámát. Ahogy Krisztust sem választhatjuk el a keresztjétől, Johannát sem szabad elválasztani passiója, mártíromsága és felszentelődése eszközétől, vagyis a máglyájától. *Johanna a máglyán* ez kellett legyen ennek a drámának a gyújtópontja, ame-



Romaine Brooks: *Franciáország keresztje*, 1914
A festőnő Ida Rubinsteinről készült festménye

lyet egyszerre rótt rám egy külső körülmény és egy belső ösztönző erő. A vágyakozás oly erős jelenvalósága vett körül, amelyre nem lehetett nem válaszolnom.

Azt mondják, hogy a haldoklók a végítélet előtti pillanatban egyetlen villanásnyi idő alatt elmúlt életük összes eseményének képkockáit leperegni látják. Használóképpen feltehetjük azt is, hogy Johannán éppúgy, ahogyan isteni modelljén, beteljesedett a mondás: „És én, ha felemeltetem e földről, mindeneket magamhoz vonzok.” (János Ev. 12.32) Johanna is „felemeltetett”, és a máglyája magasából, mint Krisztus a keresztye magasából, magához vonzott mindent, egyetlen tekintettel felmérhette a bejárt utat és egybeforraszthatta annak minden állomását; teljes megvalósultságában láthatott rá erre a fenséges küldetésre, amelynek a lábai alól felcsapó lángok lesznek legvégső hordozói. Rouentól Domrémy-ig újra számba veszi minden lépését, melyeknek épp ez a vég adja meg az értelmüket. Eljött ennek az engedelmes lánynak a pillanata, hogy Isten vele együtt hajoljon a bevégzett mű fölé, s hogy szándékai titkát feltárva előtte Johanna megértse, mit is tett valójában.

A zene

Ahhoz, hogy megjelenítsük, hogy még egyszer érzékelhetővé tegyük a modern kor közönsége számára Johanna passióját és felemelkedését, úgy tűnt nekem, hogy pusztán csak a szó nem elegendő. Hogy megtartsuk, hogy elviseljük, hogy hordozzuk ezt az örökséget, kellett egy tágas, elementáris lírai közeg. A hangot, a történet és a cselekmény alatt megszólaló *hangokat* hallhatóvá kellett tenni, és ezért volt nélkülözhetetlen, hogy a zenéhez forduljunk. A zene teszi intenzívebbé a ritmust, a szenvedélyeknek a zene ad tápot, hogy kibomolják az akkord és megnyíljék a szív, a zene meríti érzelembe és gondolatba a szót, és miközben szól, a zene hallgat is. A dolognak ezt a részét egy nagy zenész, Arthur Honegger vállalta magára.

Ami Johannát magát illeti, nem a kis parasztlányt, nem a történelmi hősnőt próbáltam megjeleníteni, hanem Szent Johannát, aki elérkezett a megdicsőüléshez. Próbáltam kitágítani, kiszélesíteni ezt az – állítólag – minden halál előtt eljövő pillanatot, amelyben az emberi dráma valamennyi szereplőjének megadatik, hogy felfogja a rábízott szerep értelmét. Az is elképzelhető, hogy a mindenható atya, mielőtt fogadná őt azon a helyen, ahol az összes könny letöröltetik, megengedi neki, hogy máglyája magasából és – ha mondhatom



Arthur Honegger,
Preciada Azancot festménye

így – saját égő testének fényénél mintegy visszafelé, oldalanként újraolvassa életének teljes történetét, Rouentól Domrémy-ig, s immár a rábízott küldetés teljes tudatában, egyetlen kiáltással, mely mint egy felcsapó láng, kilehelje a végső *igent*.

Mindig vonzott engem a drámának az az ősfarmája, amit dithyrambusnak hívnak, s amelynek Aiszkülosz *Oltalomkereső*je az egyedül fennmaradt példája. Egyetlen szereplő, akarom mondani egyetlen arccal felruházott alak beszél egy hangokból álló félkör (a kórus – *a ford.*) közepén, és ezek a hangok – akik egyúttal a hallgatóság is – kifejezésre ösztönzik, kényszerítik őt. Minden költő ismerte ezt a hangzóteret, ezt az előre egymáshoz társított megszólalásokból álló hangzavart, amelyek a kifejezést generálják, és egyszersmind visszhangozzák is. A görög Kórus ennek később egyfajta liturgikus és hivatalos formát adott, mely templomainkban él tovább. Így amikor Ida Rubenstein asszony felkért arra, hogy Johannának szenteljek egy énekkel és zenével megemelt drámai költeményt, teljesen természetes módon mindjárt egy misefélre gondoltam. Hiszen nem egy fenséges áldozatról van-e szó itt is? Egy népnek egy ártatlan lény áldozata általi feltámadásáról, mely nép az elnyomásnál is rosszabbnak volt kitéve: a hitehagyottságnak.

Schopenhauer, Wagner által félreértve, mélyen-szántóan állapítja meg, hogy a zene egy formát, vagy – mondjuk inkább – egy választ kereső Akarat kifejeződése. Egyáltalán nem válasz, ha az Akarat elemi erejének tisztázatlan értelmű lázadásához kapcsolódunk. Mindenki tudatában van az ének tere és a szó tere közötti fájdalmas diszharmóniának. Mi épp ezt a diszharmóniát próbáltuk Honeggerrel drámai elemmé tenni, és ezáltal emóciót előhívni.

Johanna hozzá van kötve oszlopához, amely a Hitet jelképezi. Legyökerezett egy megingathatatlan bizonyosságnál. Már bontathatatlan egységet alkotnak. Körülötte az éjszakában,



Ida Rubinstein mint Szent Sebestyén, Leon Bakst műve, 1911

egymás fölé sorakozva ott van a nép, amelyért ő odaadatott, hogy egyszerre legyen annak emanációja és szentostyája. Mint ahogy az ókori amfiteátrumokban az állatok elé vetett szüzek. És valóban: a dráma első jelenetében Johanna is az állatok elé vettetik.

De lassanként felülemelkedik. A hang – mely már semmi más terhet nem hordoz, csak a tiszta jelentés súlyát – egyre figyelmesebb fülnek válaszol, mely kezdi már érteni őt. Mindent, amit tett, ezt az egész vállalkozást, amit a felsőbb inspirációnak engedelmeskedve – „Isten leánya, menj, menj, menj!” – véghezvitt, azt a zászlót, amit bal kezével magasra emelt és azt a kardot, amit jobbájában tartott, megmagyaráz, győzedelmesen újraalkot maga körül! És lassanként megváltozik a hangulat. Ezek már nem a kétség, a szidalom, az értetlenség, nem a gyűlölet kiáltásai. Hanem a hit, a rajongás hangja. „Az öröm a leghatalmasabb, a remény a leghatalmasabb, a szeretet a leghatalmasabb” a tűz már mindenbe belekap, ahogyan Szent Ferenc Énekében is. Dicsértessék nővérünk, a láng, aki tiszta, erős, élő, cselekvő, ékesszóló, legyőzhetetlen, oszthatatlan – mindaddig, míg végül Johanna Isten felé emelt, összekötött kezein a lánc széttörik...

Isten a leghatalmasabb!

És az egész darab e háromszor ismételt, egyre nagyobb pátosszal felhangzó szavakkal fejeződik be:

Bizomnyal az áldoz legtöbbet, aki szeretetből életét adja.

Fordította: Rideg Zsófia és Pálfi Ágnes

Paul Claudel

Paul Claudel: A Dithyramb – Joan of Arc at the Stake

Paul Claudel's writing brings close to the reader the overwhelming first moment of the birth of the oratorio *Joan of Arc at the Stake* created jointly with composer Arthur Honegger in 1939 and presented in Paris in 1942. It portrays a single gesture of Joan of Arc in fetters making the sign of the cross. This vision aroused a flash of inspiration in Claudel as to the mode of the evocation of the story: the genre of the performance, the key to its dramaturgy as well as its musical and visual phraseology. The vivid reminiscences, mentioning also the difficulties of the poet in the artistic shaping of the historical figures, are translated into Hungarian by the dramaturge, Zsófia Rideg, of the performance to be staged at the National Theatre at the end of November 2013.



BALOGH GÉZA

Claudel szent színháza

„A színházban félünk a szent dolgoktól, mert nem tudjuk, milyennek kellene lenniük – csak azt tudjuk, hogy a szentnek nevezett színház cserbenhagyott minket, óvakodunk attól is, amit költői színháznak hívnak, mert az is cserbenhagyott minket. A verses dráma felújítására tett kísérletek túl gyakran eredményeztek limonádét, sőt homályt. A költészet értelmetlen fogalom lett; hogy a költészet-ről mindjárt a szavak zenéje és a hangok édessége jut eszünkbe, ez a tennysoni hagyomány kellemetlen utóhatása, amely még Shakespeare műveit is behálózta; fenntartásaink vannak a verses drámával szemben: félúton van a próza és az opera között, se nem beszélük, se nem éneklik, bár emelkedettebb tónusban adják elő, mint a prózát, s tartalma is emelkedettebb, erkölcsi értéke is valamiképpen magasabb rendű.”¹

Ha a mai színházlátogató közönség jelentős része nem ismerné Brook könyvét, azt is gondolhatná, hogy az idézet Claudel valamelyik írásából való. Egész monumentális életműve a szent színház és a szent költészet nyelvén megszólaló dráma ihletettségében született. Szerencsés ember volt, mert időben találkozott olyan alkotótársakkal, akik megértették őt, és hozzátették színházeszményéhez a maguk színházi tapasztalatait vagy zenei gondolkodását. Így kapott életművében azonos hangsúlyt a színpad, a vers és a zene.

Hívei szerint ő a huszadik század legnagyobb francia költője és drámaírója. Leglelkesebb rajongói nem is szűkítik le jelentőségét a huszadik századra és Franciaországra: azt állítják, Dante óta ő a legnagyobb katolikus költő Európában. Persze legalább akkora az ellentábora is. Kortársai és utódai között sokan nyomasztó, elviselhetetlen, játszhatatlan és gigantomániás fantasztának tart-

¹ Peter Brook *Az üres tér* (Koós Anna fordítása), Európa, Bp., 1972, 57.

ják. A színháztörténet úgy van vele, mint kor- és sorstársával, Edward Gordon Craiggel, akit egész életében és halála után egyaránt hasonló jelzőkkel illetnek. Igaz, nézeteik látszólag nagyon különbözőek: Claudel a költői szó elsőbbségét hirdette, Craig szerint viszont a színházat megfojtja a szó, mert a színház vizuális művészet, és a jövő színháza a mozdulatok és a víziók színháza lesz. Hogy a két makacs fantazista valójában mégis nagyon közel áll egymáshoz, annak többek között a bábjáték iránti vonzalmuk a bizonyítéka.



Camille Claudel
Rodin műter-
mében, 1887
(fotó: William
Easton)

Saját vallomása szerint két sorsdöntő élmény indította el a költői pályán: az egyik, hogy megismerte Rimbaud költészetét, a másik, hogy 1886 karácsonyán, a Notre Dame szertartásán visszatálalt elveszettnek hitt katolikus hitéhez. Ennek köszönhetően haláláig a katolicizmust dicsőítette verseiben, drámáiban és tanulmányaiban. Mélyről fakadó hite azonban nem akadályozta meg, hogy diplomataként a Harmadik Köztársaság érdekeinek sikeres védelmezője legyen, és hogy a groteszk iránti érzéke, humora, iróniája maradéktalanul érvényesüljön színpadi műveiben.

„Jóformán csak Rimbaud-tól való költői leszármazása révén függ össze a szimbolistákkal Paul Claudel, aki az irányzathból kinőve eljut az elődei által megtagadott

Claudel 1868. augusztus 6-án született egy kis francia faluban, Villeneuve-sur-Fère-ben, hivatalnok családban. Apja ősei földművesek, anyja nemesi családból való, eredetüket egészen egy középkori Orléans-hercegig tudták kimutatni. Mivel apját folyton egyik városi hivatalból a másikba helyezték, a család vándorolni kényszerült. Végül Párizsban telepedtek le, ahol nővére, Camille szobrászatot tanult Rodin műhelyében. Hamarosan viharos szerelmi viszonyba keveredett mesterével, és az ígéretes tehetségű szobrász az alkoholba menekült, majd ideg-szanatóriumba került.²

A középiskolában Claudel iskolatársa volt Romain Rolland-nak, akivel életre szóló barátságot kötött. Jogi tanulmányai és a Politikai Tudományok Főiskolájának elvégzése után külügyi szolgálatba lépett; hosszú ideig volt konzul, követ, majd nagykövet a Távol-Keleten, több európai országban és az amerikai kontinensen.



Paul Claudel (fotó: Yousuf Karsh)

² Tragikus életéről film készült Isabelle Adjani és Gérard Depardieu főszereplésével, Adjani ötletéből, operatőr férje, Bruno Nuytten rendezésében (*Camille Claudel*, 1988). A forgatókönyv Paul Claudel unokája, Reine-Marie Paris életrajzi regénye alapján született.

valóságához, az optimizmushoz, a maguk közvetlen valóságában, minden transzponálás nélkül felfogott dolgokhoz” – írja Komlós Aladár.³ Az ifjú költő egy ideig lelkes látogatója volt Mallarmé nevezetes „keddjeinek”, amelyeken az új nemzedék áhítattal szívta magába a házigazda eszme-futtatásait. A rue du Rome kis szalonjában tízen-tizenketten gyűltek össze, többen nem is igen értek volna el. Nem annyira beszélgetés folyt itt, mint inkább filozófiai–esztétikai továbbképzés, amelyet Mallarmé tartott este kilenc-től éjfélig. A korabeli naturalista színházat, köztük bizonyára Antoine Théâtre Libre-jét is erős kritikával illették.

Az összejöveteleken Claudel barátságot köt André Gide-del és Francis Jammes-mal. Később egyre nyomasztóbbnak érzi Mallarmé sznob irodalmiasságát, ezért elmarad a keddi összejövetelekről, és szakít az egész francia irodalmi élettel. Ehhez a döntéséhez az is hozzájárul, hogy megkezdí diplomáciai pályafutását. Először az amerikai kontinensen teljesít szolgálatot, konzulnak nevezik ki New Yorkba, majd Bostonba. 1895-től tizenöt évet tölt Kínában, a dél-keleti Fucsijan tartományban. Itt kerül a több ezer éves kínai bábjáték bűvöletébe. Magával ragadja a benne rejlő filozófia. A régi kínaiak szerint minden emberi tevékenység szoros összefüggésben van a földi léten túli titokzatos erővel. Egy emberhez hasonlatos lény megalkotása és életre keltése nem játék, hanem varázslat, tehát kockázatos és mágikus cselekedet. A báb- és árnyjátéknak ezt az értelmezését mélyítette el Claudel 1908-as utazása Shanxi tartományban. Az ekkor még szinte érintetlen tradicionális árnyjáték az élők és holtak világának folyamatos együttélését hirdette nemcsak a legendákban, de a mindennapi életben is. A fény és árnyék drámája, a fény titkokat feltáró ereje Claudel drámáinak visszatérő témája lesz az életmű ezután keletkező darabjaiban.

Kína után Prágában, Frankfurtban, majd Hamburgban teljesít diplomáciai szolgálatot. A kezdeti értetlenség és visszhangtalanság után egyre többet emlegetik irodalmi munkásságát Párizsban és egész Európában. Négy kötetben megjelennek addig keletkezett színpadi művei. 1911-ben André Gide és a Gallimard meghívására részt vesz a *Nouvelle Revue Française* megalapításában. Ezután itt jelennek meg a művei. Közvetlenül az első világháború előtt kezdik igazán felfedezni a színházak, ekkor mutatják be Párizsban az amerikai élményeit feldolgozó Cserét⁴ és a *Túsz*t⁵.



A La Nouvelle Revue Française első száma, 1909

³ In: *A szimbolizmus*. Bp., 1965. 84.

⁴ L'Echange, 1901, bem. 1913.

⁵ L'Otage, 1911, bem. 1914.

Az első világháború éveit jórészt Braziliában tölti. Itt írja *A medve és a hold*⁶ című bábjátékát, amely fontos támpont későbbi színházeszménye és látásmódja megértéséhez. Egy francia marionettjátékos, gyűjtő és bábtörténész, Jacques Chesnais⁷ tömören így jellemzi: „Költői ihletettsége kétségtelen, de hol az a néző, aki elvisel egy ilyen darabot?”⁸ Bonyolultsága és talányossága miatt éppen úgy játszhatatlannak tartja, mint Maeterlinck bábjátékait. Pedig több Claudel-rajongó azon a véleményen van, hogy ez a „lírikus farce öt képben”, ahogy szerzője nevezi, izgalmas lehetőségeket kínál a különlegességek iránt vonzódó színházak számára.

1922-ben Claudelt követnek nevezik ki Japánba, ahol felfedezi a Távol-Kelet többi országához képest jóval fiatalabb bábjáték-hagyományokat. Egy levelében így ír az oszakai bábszínházról:

„Az élő színész, bárminő legyen is a tehetsége, mindig zavar bennünket, mert a személyével megtestesített fiktív drámába belekever egy betolakodó elemet, valami aktuálisat és mindennapit: mindig csak álöltözetet viselő ember marad. A bábnak ellenben nincs más élete és mozgása, mint az, amelyet a cselekvés által nyer. A történet folyamán elevenedik meg, olyan, mint az árnyék, amelyet feltámasztanak, elmondván neki mindazt, amit tett, s amely az emlékből lassan jelenlévővé válik. Nem színész beszél itt, hanem a szó válik cselekvéssé. A fából faragott személyiség testet ad a prozopopeiának.⁹ Bizonytalan határvonalon lebeg a tény és az elbeszélés között. [...] A bábu olyan, mint egy fantom. Lába nem érinti a földet. Egész élete, egész mozgása a szívéből jön, és a mögötte álló, csuklyát viselő vagy fedetlen arcú mozgatók titokzatos összeműködéséből, abból a kollektív végzetből, amelynek ő a kifejező-dése.”¹⁰

Bár a francia és a német színházak már az első világháború előtt érdeklődnek Claudel színpadi művei iránt, egyik legszebb drámája, az *Amerika felfedezése*, és a spanyol „aranykor” idejében játszott *A selyempipő*¹¹ csak 1943-ban kerül színpadra és arat sikert a Comédie Française-ben,



Manoel de Oliveira: *A selyempipő*, film, 1985

⁶ L'Ours et la Lune, 1917.

⁷ (1907–1971)

⁸ Idézi Raphaële Fleury *Az álmok színháza. Paul Claudel árnyjátéka*. In: Manip, Párizs, 2008. szeptember

⁹ (gör.) megszemélyesítés

¹⁰ *Japán bábjáték*. In: Színészeti lexikon (szerk.: Németh Antal), Bp., 1930. I. 358.

¹¹ *Le soulier de satin ou Le Pire n'est pas toujours sûr*, I. változat 1925, II. változat 1935–1943.

Jean-Louis Barrault rendezésében.¹² Ebben is fontos szerep jut az árnyjátéknak. A két rivális, Don Camille és Don Rodrigue találkozásakor a mogadori kínzókamrában árnyaik a falon megküzdnek egymással, és egymásba olvadnak. Két jelenettel később megjelenik „egy férfi és egy nő kettős árnyképe, amely a színpad háttérében kifeszített vászonra vetül”. Az árny fájdalmasan panaszolja, hogy kép csupán, alkotója nincsen. Az elszakított szerelmesek már nem lehetnek a kép alkotói, de kapcsolatuk örök időkre megmarad. Claudel erről a jelenetről azt mondja, hogy valamiféle plasztikus drámát fejez ki. A Comédie Française előadásán – Claudel tiltakozása ellenére – Barrault kihagyta az árnyjátékot, mert úgy érezte, jobb megoldást talált. Claudel folyamatosan arra figyelmeztet, hogy a jelenet, mely a szerelmesek kapcsolatáról, mindössze néhány másodperces ölekezéséről szól, nélkülözhetetlen.



J. L. Barrault az *Oreszteia* maszkjaival, 1955

Szüntelenül az nyugtalanítja a költőt, amire a hagyományos drámai színház nem alkalmas. Mert csak a létező, konkrét dolgokat tudja ábrázolni. A film például képes a nemlétet, a *hiányt* is érzékeltetni. Mindazt, ami spirituális, transzcendentális. Claudel azért rajong a bunrakuért, mert ott a báb nem a földön jár, hanem a levegőben. Legyőzte a nehézségi erőt. „Egész élete, egész mozgása a szívből jön.” A színházi műfajok közül csak a báb- és az árnyszínház képes túllépni a valóságon. Hasonló következtetésre jut, mint übermarionett-elméletében Craig.

Barrault állítja színpadra 1959-ben a hetven évvel korábban keletkezett *Aranyfejet*¹³ is, és a költő csak 1948-ban járul hozzá, hogy legodaadóbb híve és legavatottabb rendezője – háromszori átdolgozás után – megrendezze a *Délfordulót*.¹⁴

A magyar színházak műsorán még nehezebben sikerül megjelennie. Ambrus Zoltán már az 1921/22-es évadban tervezi az *Angyali üdvözlét*¹⁵ bemutatását a Nemzeti Színházban, de az Országos Színművészeti Tanács¹⁶ nem járul hoz-

¹² A főszerepekben Madelaine Renault-val (Prouhèze) és Barrault-val (Rodrigue).

¹³ Tête d'Or, 1890.

¹⁴ Partage de midi, 1906.

¹⁵ L'annonce faite à Marie, 1912.

¹⁶ 1920 februárjában létrehozott és 1922 júniusáig működő szervezet. Valójában a Nemzeti Színház igazgatójának munkáját segítő drámaíró bizottság munkáját elevenítette fel.

zá. A darab magyarországi bemutatójára hetvennégy évet kell várni. 1996-ban mutatja be közös vállalkozásban a Pécsi Harmadik Színház és a Merlin Színház. A *Selyempipő* pedig csak 2010 októberében kerül bemutatásra Egerben.

1958-ban játszanak először Claudel-művet Magyarországon: az Erkel Színházban szcenírozott oratóriumként kerül színpadra Honegger *Johanna a máglyán* című műve, amely nem annyira a szövegíró Claudel sikere, mint inkább a fővárosban tizennégy évi száműzetés után újra rendező Németh Antalé.

A misztériumjátékok mintájára készült mű létrejöttét Ida Rubinsteinnek¹⁷ köszönhetjük. Ő hozta össze a francia szellemi élet két kiválóságát, Claudelt és Honeggert, tőle származik az oratórium megalkotásának gondolata, és a két szerző neki ajánlotta a művet. Honegger nemcsak a költőt tisztelte Claudelben, hanem zenei vonatkozásban is kiváló munkatársat látott benne. Elmondása nyomán tudjuk, hogy Claudelnek határozott zenei elképzelései is voltak, és a zeneszerző nemegyszer csak azt írta bele a partitúrába, amit a költő hallani akart, de zenei felkészültség híján nem tudott hangjegyekbe foglalni.

A mű 1934–35-ben készült el, és a bázeli ősbemutató után az első ünnepélyes franciaországi bemutatója 1939-ben, a május 8-i nagy orléans-i ünnepségeken zajlott le. Azóta hol színpadi, hol oratóriumi formában kerül előadásra. Claudel



A *Johanna a máglyán* partitúra-kiadása, Salabert Kiadó



Ida Rubinstein mint Sheherazádé, 1910



I. Rubinstein és V. Nizinszki a *Seherazádében*



I. Rubinstein mint Cleopatra, 1920

¹⁷ (1885–1960) orosz–francia színésznő, táncosnő. Gyagilev társulatával került Párizsba. Később saját társulatot alapított. Fontos szerepet játszott többek között D'Annunzio-Debussy *Szent Sebestyén vértanúsága* című művének létrejöttében is.

Franciaország nagy nemzeti hősnőjét állítja színpadra hatalmas szenvedéllyel. Honegger zenéje híven követi a költő szándékait, és megdöbbentő erővel fokozza a szöveg drámai feszültségét. A modern zenekar számos eszközét felhasználja, hogy minél közelebb hozza a hallgatóhoz a történet valamennyi mozzanatát, az áldozat és a megdicsőülés átszellemültségét. A *Johanna* mind zenei, mind drámai szempontból nagy összefoglalás. Egyszerre földi és földöntúli. Hétköznapi és ünnepélyes. Kodály *Psalmus Hungaricus*ához hasonlatos: mindkét remekmű egyszerre szól hívóhoz és hitetlenhez, beavatotthoz és kívülállóhoz, tanult zenészhez és zenekedvelő laikushoz. Mindenkihez.

A második világháború után Claudel nagykövetként visszatér Japánba, abba az országba, amelynek kultúrájából talán a legtöbbet merítette. Később az Egyesült Államokban, végül Belgiumban teljesít diplomáciai szolgálatot. Számos egyetem avatja díszdoktorrá, a Francia Akadémia azonban csak 1946-ban veszi fel tagjai sorába. A konzervatív akadémikusok sokáig „tisztátalannak” tartják bonyolult, mérsékelt, barokkosan túlszűfolt írásművészetét.

1955. február 23-án, nyolcvanhét évesen hunyt el. A grenoble-i Alpok vidékén, a branges-i temetőben nyugszik, nem messze attól a családi kastélytól, amelyet még a húszas években vásárolt.

Költészetével és szent drámáival a modern ember és a hit kapcsolatára kívánt fényt deríteni. A tudomány cserben hagyta a modern embert – vallja, – ígéretei ábrándokká torzultak. Ezért verseiben a mindenséget idézi meg tanúnak, hogy bizonyosságot adjon a megzavarodott ember számára:



Paul Claudel íróasztalánál, 1945 (fotó: Cartier Bresson)

*Csak a tenger van körülöttünk, csak a tenger árja-apálya,
elég volt ez a tüske szívünkben, elég az egyhangú napok csöpögése
csak a végtelen tenger, egyszerre s mi benne, benne egészen!
Csupán az első korty a nehéz.*¹⁸

Drámáiban, különösen középkori témájú és szellemű misztériumában, az *Angyali üdvözlés*ben meg az egész földkerekséget átszelő *Selyemcipő*ben az egyetemességet, az ember magányosságát, folytonos nyugtalanságát és istenkeresését ábrázolja. Hősei szüntelen harcot vívnak önmagukkal és a világgal. Felbontotta a színpad zárt formáit, újjáalakította a középkori misztérium, a barokk *theatrum mundi* és a japán színház, a *nó*, a *kabuki*, a *bunraku* elemeit és a 20. századi európai színház törekvéseit. Elmélyedt a kereszténység ősforrásaiban, a Bibliában, a szentek életében, a középkori teológiában. Kívül maradt hazája és a nagyvilág irodalmi körein és tö-

¹⁸ Kosztolányi Dezső fordítása

rekvésein, magányos génuszként írta pompázatos, talányos remekműveit, mit sem törődve azzal, hogy színpadra kerülnek-e valaha. Monumentális életműve még mindig számos titkot tartogat. Bonyolult, sokrétegű drámáihoz olyan kivételesen fogékony rendezőre van szükség, mint Barrault, aki az író által felkínált eszközök segítségével megtalálja a 21. század színháza számára érvényes üzeneteket.

A *Johanna a máglyán* zárójelenetében a Szűzanya várja a megdicsőülő hősnőt. Johanna befejezte földi életét. Nem Wagner romantikusan lobogó *Tűzvarázsa* szól. Itt minden csupa kegyetlen realizmus. Honegger zenekara a máglya tűzének ropogását, szikráit, fojtogató füstjét érzékelteti. Nem kapunk ékesszóló zenei látomást. A valódi tűz hátborzongató, tragikus pusztításának zenei megfogalmazása döbönt meg. De a mű végén felhangzó madárdal mégis megnyugvást ad: Johanna áldozata itt a földön se volt hiábavaló. Önfeláldozása meghozza a nemzet felemelkedését.

Ilyen Paul Claudel szent színháza. Nyugtalanító és megnyugtató egyszerre. Roppant méretei az eget ostromolják, mint egy középkori katedrális.

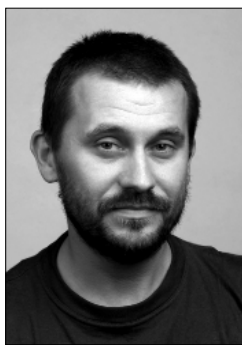
Géza Balogh: Claudel's Sacred Theatre

In the present writing, Géza Balogh director, theatre historian and author of the monograph *Bábjáték Magyarországon (Puppetry in Hungary)* (2010), approaches the work of Paul Claudel (1868–1955) from his aesthetics of the theatre, highly influenced by the theatre of the Far East, China and Japan, especially traditional puppetry, which, as a diplomat, he had an opportunity to experience directly (he visited China first in 1895, then in 1908, and Japan several times from 1922 on).

Claudel found the genre of shadow play, “the continuous symbiosis of the world of the dead and the living”, particularly attractive, so “the drama of light and shadow” became a recurrent theme in his plays. Antal Németh in the puppetry chapter of the *Theatrical Lexicon* (1930) makes, quoting from a letter, no other than Claudel declare a general principle of puppetry aesthetics: “The live actor (...) mixes an intruding element, something topical and ordinary, into the fictitious drama embodied by his person: he will always remain a person in disguise only. However, a puppet will have no other life and movement than that acquired through action. It is animated in the course of a narrative, like a shadow, which has been resurrected and told of all his doings, slowly transforming from a memory into a presence. A puppet is not an actor that talks, it is a word that acts.” Géza Balogh underlines the parallel between the conclusions of Claudel and G. Craig in his theory on *übermarionette*: it is none other of the theatrical genres than the puppet and shadow theatres which surpass reality in the everyday sense. The author of the article also supplies important data on the reception in Hungary of Claudel's plays. Although one of them, *The Tidings Brought to Mary*, was to be performed at the Nemzeti Színház (National Theatre) in 1921/22, it was not before 1958 that the first premiere, of the oratorio *Joan of Arc at the Stake* directed by Antal Németh, took place.



BABARCZY VERONIKA



KOZMA ANDRÁS

arcmás

Színházi zóna – két kultúra határán

Kozma András színházi dramaturg, műfordító, tolmács. Bölcsészeti tanulmányai mellett számos országban, különböző színházi műhelyekben fordult meg. Többek között járt Japánban és Oroszországban, hogy olyan mesterektől tanulhasson, mint Min Tanaka táncos-koreográfus és Anatolij Vasziljev rendező. Több mint tíz évig dolgozott kísérleti színházakban, 2001-ben szervezője volt a Moszkvában rendezett III. Színházi Olimpiának. Több orosz rendezőt és scenográfust ő vezetett be a magyar színházi életbe, tolmácsként és dramaturgként, kreatív munkatársként segítette őket. Hét évig a debreceni Csokonai Színház alkalmazásában állt, jelenleg a Nemzeti Színház dramaturgja, nemzetközi referense. Hat gyermek édesapja, 46 éves.

– Világlátott emberként milyenek látod a magyar színházkultúrát?

A színházról én eleve úgy gondolkodom, hogy az nem egy statikus valóság. Nem lehet általánosságban kijelenteni, hogy ilyen vagy olyan a magyar, vagy bármely más nemzet színháza, bár rá lehet mutatni jellemző vonásokra. Én inkább egy sajátos folyamatként értelmezem a színházat, amely szüntelenül változik az időben. Másrészt a jelenben is folyamatos az egymásra hatás a különbözőféle színházi kultúrák között. Gyakran szoktam azzal az analógiával élni,



A. Kajdanovszkij a *Sztalker* címszerepében, 1979

hogy a színházi lét az Andrej Tarkovszkij filmjében megjelenített Zónához hasonlít. E profetikus film főszereplője a nem mindennapi hivatással megáldott–megvert sztalker. Boldogságra vágyó, elkeseredett emberek *lélekvezetője*, aki filozófiai és költői értelemben is hitet tesz arról, hogy számára mit jelent a Zóna. Úgy fogalmaz, hogy az egy állandóan változó, titokzatos hely, ahol tulajdonképpen semmi nincs, de amint megjelenik benne az ember, minden mozgásba lendül. Vannak ugyan törvényszerűségei, de hiába ismered ki őket, mert bármely pillanatban megváltozhatnak. Én így értem azt, hogy a színház is egy folyamatosan változó, érzékeny, élő organizmus.

Persze nagyon fontos, hogy legyen róla előképünk, tapasztalatunk, tudásunk, de soha nem ragadhatunk le ezeknél a meglevő ismereteknél. Mert ez a veszéllyel járna, hogy az élő folyamat, a folyamatos változás, ami a lényege, megtörik, megakad, és a színház sorvadni, pusztulni kezd.

Válaszul a feltett kérdésekre leginkább impressziókat, találkozásokat tudnék sorolni. Hozzá kell tennem, hogy én egyszerre szemlélem belülről és kívülről is a magyar színházat, annak következtében, hogy félig oroszként kettős kulturális identitással rendelkezem. A magyar nyelv, a magyar kultúra, az orosz nyelv és az orosz kultúra párhuzamosan épült föl bennem. A két világ közötti átjárás napi élményem. Ez a híd-szerep, ez a határhelyzet számomra természetes állapot: a két kultúra közvetítőjeként mindkettőben otthon érzem magam.

A magyar színházzal való meghatározó találkozásaimat is elsősorban ilyen határhelyzeteknek köszönhetem; például amikor a neves, iskolateremtő orosz rendezővel, *Anatolij Vasziljevvel* vagy *Min Tanaka* japán koreográfussal dolgoztam. Érdekes volt az ő szemükkel látni, a színészekkel, illetve táncosokkal való találkozásaikon keresztül szemlélni a magyar színházat. Ezek a találkozások egyúttal érzelmi–szellemi kisülésekre is alkalmat adnak, ha igazi alkotói energiák csapnak össze. Ilyen áldott, ihletett pillanatokban interferencia jön létre, és a két különböző kultúra egymásra hatásából egészen különleges ötvözetek születnek.

– Mit látsz az ő szemükkel?

A rendezők, akikkel dolgoztam – Vlad Troickij, Viktor Rzsakov és mások – mind-mind azt mondják, hogy a magyar színházzal és színészekkel való találkozás



Anatolij Vasziljev (fotó: www.gevorgmarkosyan.ru)



Min Tanaka (fotó: Annie Leibowitz)

számukra igazi reveláció. Mert a magyar színészek abban különlegesek, hogy egyszerre intellektuálisak és impulzívak. Nyugaton általában a fejlett intellektus, Keleten pedig – mint például az orosz színházban is – inkább az érzelmi beállítottság, a temperamentum a meghatározó. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy az egyik vagy a másik alacsonyabb vagy magasabb rendű, csupán azt, hogy a magyar színházi kultúrára egyaránt jellemző a nyugati és keleti mentalitás. Bár az utóbbi időben inkább az aktuális társadalmi problémákra reflektáló racionális hangvétel dominál, a magyar színházi alkotók egy részében ösztönösen azért ott munkál az irracionális szféra iránti vonzódás. S megvan bennük a misztikus megtapasztalás képessége is, ami az emberi lét végső kérdéseit megfogalmazó költői színház irányába mutat.

Vizont ha a magyar színházat társadalmi–közéleti szempontból közelítem meg, én azért kritikusabb, és némileg skeptikus is vagyok. Úgy érzem, hogy a hazai színházi élet meglehetősen belterjes; szereplőit túlságosan leköti a gyakran kicsinyes dominanciaharc, ahelyett, hogy egymás kölcsönös tiszteletén alapuló együttműködésre törekednének. Ez sajnos sok esetben a színházról való gondolkodásra, szakmai diskurzusokra is jellemző, melyek meglehetősen alacsony színvonalon zajlanak, nem szellemi típusú érdekszférák mentén polarizálva a résztvevőket. Jó lenne, ha felül tudnánk emelkedni a gazdasági szempontokon és a napi politikai csatározásokon, ahogyan például Lengyelországban, Oroszországban ez természetes. Persze nyilvánvalóan mindenütt vannak érdekkörök, különböző ideológiai, szellemi csoportosulások, de olyan szinten ezek sehol sem oltják ki egymást, mint Magyarországon.

– *A hazai színházi kultúrát tekintve mégis mi jobb vagy mi rosszabb az általad ismert országokkal összevetve?*

Erre a kérdésre nem könnyű válaszolni, hiszen a nehézségek időnként megtermékenyítően hathatnak, ugyanakkor a jónak tűnő, kényelmes helyzetek a kreativitás csökkenéséhez vezethetnek. Abban ugyanakkor biztos vagyok, hogy a Magyarországon és a Kelet-Európában megmentett társulati rendszer egyedülálló érték; olyan megőrzendő működési modellt, melyet a nyugat-európai országok racionális és merkantilista gyakorlata a legtöbb helyen felszámolt. Valamennyi művészet közül leginkább a színházra jellemző a kollektív alkotói folyamat, a közvetlen emberi kontaktus. Ehhez pedig idő kell, amit nagyon nehéz előre behatárolni, hiszen a valódi művészi útkeresés egyúttal közös lelki és szellemi út is, ahogy a *Sztalker* című film kapcsán erre már utaltam.

Ha a szívemre teszem a kezem, nem az úgynevezett „profik színház” az én világom. Holott jelenleg a Nemzeti Színházban dolgozom, ami egy óriási, bonyolult intézmény, s egyúttal a kultúrpolitika harci terepe. Számomra az utóbbi évek egyik nagy felfedezése az a gyakorlat, amely Leopold Szulczer-Sickijától ered, aki Sztanyiszlavszkij egyik szellemi társaként rendező és pedagógus volt a moszkvai Művész Színházban. Mára méltatlanul elfeledett, de a maga korában igen elismert színházi személyiség volt. Például megcsinálta azt, hogy az évad végén a Művész Színház társulatát leköltöztette a Krímbe, a színház kis birtokára, és ott kétkezi munkát végeztek, földet műveltek, házat építettek. A helyiek rácsodálkoztak a nagy

fővárosi művészekre, amikor e szokatlan közösségi életformát látták. Szulzerzsickij alap gondolata az volt, hogy a színház és a színész nem szakadhat el a valóságtól. Ahhoz, hogy művészként beszélhessen róla, a saját testével, érzékszerveivel is meg kell tapasztalnia azt. Ez a holisztikus szemlélet tagadja a művészet és az élet-valóság mesterséges szétválasztását. Hozzám ez a felfogás áll közel, bár ma már többnyire kőszínházakban dolgozom.

Úgy látom, a kőszínház sem lehet meg az új utakat kereső alkotóközösségi létforma megtermékenyítő hatása nélkül, ahogyan a profi színház is teret adhat és kihívást jelenthet a független, kísérleti színházaknak. Oroszországban például ez a két szféra nem is válik annyira élesen szét, mint nálunk. Az utóbbi időben megfigyelhető egy látványos pozícióváltás: akik huszonévesen a legizgalmasabb alternatív műhelyeket létrehozták, most – negyvenen túl – sorra veszik át a nagy színházak igazgatását. De korántsem jellemző rájuk a beérkezettek nyugalma! Mert amint egy színházi rendező megáll a keresésben, önmaga újraértelmezésében, s lemond az alapkérdésekről való állandó gondolkodásról, sokszor maga sem veszi észre, hogy egyszer csak pusztá rutinná válik mindaz, amit csinál.

–Térjünk vissza a hazai színházkultúra sajátosságaira! Min kellene változtatni?

A jövőt illetően azt érzem a legfontosabbnak, hogy a színházi emberek – a színészektól a rendezőkön át a színházi szakírókig, kritikusokig – ne trendekben gondolkodjanak, ne valamiféle vélt vagy valós külső elvárásoknak próbáljanak megfelelni. Valójában mindenkinek az lenne a dolga, hogy a saját útját keresse és járja, még akkor is, ha az a nehezebb út. Erről egy budapesti hajnali séta jut eszembe a belvárosban, amikor a felkelő nap fénye vörös aranyban fürdette a házak felső szintjeit. Rácsodálkoztam, hogy milyen gyönyörűek is ezek az épületek ott fönt, mennyi mindent nem vettem észre idáig. Ez egyben annak a felismerése is volt, hogy ha képes vagyok a tekintetemet fölfelé emelni, akkor kitágul a világ.

–Jó-jó, de hogyan válhatunk erre képessé? – teszem fel sokak nevében a profán kérdést.

Messzebből kezdeném a választ. Peter Brook az *Üres tér* című könyvében leírja, hogy élete egyik legnagyobb színházi élményét a háború utáni, szétbombázott Berlinben élte át. A teljesen lerongyolódott és kiéhezett színészek összeálltak, elkezdtek dolgozni, és a romok között létrehoztak egy előadást, teljesen eszköztelenül, díszletek nélkül. Pontosabban egy lerombolt ház, az apokaliptikus valóság egy darabja volt a díszlet. És olyan



Kozma András Salamon szerepében,
Szent László királyul ének, Hattyúdal Színház, 2000

fontos orientációs pont a 20. századi világszínház történetében. Jó tudni, hogy az orosz színházi hagyománynak alapvetően három nagy irányzata van. Az egyik a sokat emlegetett Sztanyiszlavszkij-féle pszichológiai realizmus, a másik a meyerholdi biomechanika, amely a fizikai állapotból eredezteti a színész érzelmi megnyilvánulásait. A harmadik irányzat – amely ma már szinte teljesen ismeretlen – a Nyikolaj Jevreinov által képviselt abszolút teatralitás, amely egyfajta sajátos, misztériális színházban manifesztálódott. Ugyanakkor máig termékenyítően van jelen Tairov, Vahtangov, Tovsztonogov és számos más iskolateremtő művész öröksége is. Magyarországon az a probléma, hogy többnyire a Sztanyiszlavszkij-rendszert – illetve annak egyfajta vulgarizált változatát – tekintik egyedül üdvöztetőnek, és a képzésben szinte kizárólag e rendszer leegyszerűsített módszertana dominál. Persze tisztelet a kivételnek.

Annyiban mindenképpen fontos az orosz színházi képzés tapasztalata, hogy ott máig is ragaszkodnak a módszeres, szisztematikus építkezéshez. Laboratóriumi precizitással figyelik meg a színész legapróbb rezdüléseit, hanghordozását, mozgását a stúdióként működtetett alkotó közösségekben. A mai napig létezik ez a stúdiórendszer. A nagyszínház játssza a repertoárt, de mellette ott van egy stúdió, amely csak és kizárólag a kísérletezés terepe. Ez egy évszázados tradíció – az orosz színház alapvetően iskolában, rendszerben gondolkodik. Ezzel szemben a magyar színház szívesen tanulmányozza mások módszereit, de sok mindent csupán ad hoc módon épít be.

– *Kibontanád ezt bővebben?*

Úgy látom, a hazai képzésnek nincs igazán átgondolt rendszere. Vannak persze nagy személyiségek, karizmatikus rendezők és színészek, akiktől rengeteget lehet tanulni. De maga a képzés nem eléggé átgondolt. A mi színházi gyakorlatunk arra épül, hogy bizonyos határidőn belül el kell készülnie az előadásnak. Holott egy valódi alkotói folyamat úgy néz ki, hogy amikor születik egy művészi gondolat, azt érlelgetjük, elkezdünk vele kísérletezni. A legjelentősebb orosz színházi alkotók hónapokig, ha kell, akár évekig is dolgoznak egy-egy előadáson, amíg az olyan szinten ki nem érlelődik, hogy bemutatásra érdemesnek találják. Ezek után akár egy egyhetes előadás-sorozat is kell ahhoz, hogy a darab a közönség előtt is beérjen. Utána viszont évekig, extrém esetben akár évtizedekig játsszák az előadást, nem egy évadra szól a produkció. Nálunk a gazdasági és egyéb szempontokra való hivatkozás következtében éppen fordított a folyamat: kitűzik a bemutatót, eladják bérletben az előadásokat, és ha törik, ha szakad, be kell mutatni a darabot. Satuba vannak szorítva a színészek és a rendező is. Így fennáll a veszélye annak, hogy a művészi alkotómunkához egyre inkább úgy viszonyulunk, mint egy termelői folyamathoz. Pedig ha az embernek nincs ihlete, fontos, hogy képes legyen megállni és elengedni egy-egy sikertelen előadás-kísérletet. Anatolij Vasziljev erről azt mondja: „A dilettáns mindenáron befejezi, amit elkezdett, akkor is, ha az rossz. Az igazi művész képes azt mondani, hogy ez most nem működik.”

– *Visszatérve a képzésre, az orosz gyakorlatban milyen módszerek segítik a színészi építkezést?*

Pontosan, részletesen kidolgozott gyakorlatsorok vannak, amelyek a fizikai és pszichikai felkészülést, a koncentráló képességet, a hangtechnikát fejlesztik. Mindezeket nem egymástól elkülönített stúdiumokként, hanem szerves egységben oktatják, a fokozatosság elvét betartva. A pedagógusnak és a rendezőnek pontosan tudnia kell, hogy mennyire terhelheti a fiatalokat, mikor viheti őket közönség elé. Nálunk az említett rendszerből kifolyólag eleve teljesítmény-centrikus a képzés: azonnal eredményt kell felmutatni. Kevés teret hagynak a kísérletezésnek, pedig a hibákból is nagyon sokat lehet tanulni. Persze mindehhez több idő is kellene.

A moszkvai Művész Színház stúdiójában például az első évben még nem beszélgetik a színészeket, nem mondatnak velük szöveget. Fizikálisan építik föl őket, a játékra alapozva. Arra ösztönzik őket, hogy megtanuljanak improvizálni, a térből, a helyzetből építkezni. A szövegek tanulása, elemzése már egy későbbi stádium. Így elkerülhető, hogy a színészi munka csupán a szöveg illusztrációjává váljék.

– *Meglátásod szerint mi az, ami ebből adaptálható?*

Az én alapállásom az, hogy soha nem lehetünk elégedettek. Ha minden a legnagyobb rendben lenne, akkor sem ülhet senki a babérjain. Ismét utalnék arra, hogy a színház egy folyamat. Változnak a diákok, az értékrendek, más lesz az életritmus és a beszéd tempója. Folyamatosan változik körülöttünk a világ, újra kell fogalmazni, el kell helyezni benne magunkat. Ebből a szempontból közel áll hozzám Viktor Rzsakov felfogása, aki szintén tanít a Művész Színház stúdióiskolájában. Ő azt mondja, nem szabályokat és rutint akar beleverni a színészekbe, hanem kreatív, önálló személyiségeket szeretne kinevelni, akik képesek önmagukból meríteni, önállóan dolgozni.

Azt is nagyon fontosnak tartom, hogy a rendező, a dramaturg is képes legyen fizikálisan átérezni, hogy mi játszódik le a színészen. És ez csak annak sikerülhet, aki maga is átélte

a színészi alkotás folyamatát. Nem véletlen, hogy Oroszországban a színészek és a rendező szakosok eleinte együtt tanulnak. Egészen más így viszonyulni a színészi munkához, mint kívülről rendezőként absztrakt módon elképzelni, hogy mi játszódik le a másikon. Fontos, hogy a képzés során ne különüljenek el a színházi szakmák – épp ellenkezőleg,



Mozart és Salieri, r.: A. Vasziljev, zene: V. Martinov
(fotó: Cristoph Raymund de Lage)

kezdettől fogva szimbiózisban kellene működniük, hogy művészként a későbbiekben se saját ambícióikat, hanem a közös alkotást tekintsék elsődlegesnek.

– *Mit jelent számodra Vlagyimir Martinov, akinek a tanulmányát fontosnak tartotad lefordítani?*

Martinovval és zenéjével Anatolij Vasziljev színházában ismerkedtem meg, ahol több előadás zeneszerzőjeként volt jelen. Legnagyobb színházi élményeim közé tartozik a *Jeremiás siralmai* című kompozíciójára készült misztériumjáték, vagy a *Mozart és Salieri*, amelynek második része az általa írt *Requiem*. Egyébként ez az előadás a Nemzeti Színházban is vendégszerepelt 2002-ben. Martinov zenéje teljesen lenyűgözött: úgy műveli a kortárs zenét, hogy közben visszanyúl a legrégebbi pravoszláv zenei tradíciókhoz. Mindemellett enciklopédikus tudású zenetörténész és filozófus. Személyes életútja is rendkívül izgalmas. Leginkább úgy ismerik, mint a moszkvai minimalista iskola vezéralakját, aki az orosz zenei életben a neoavantgárd utáni generáció egyik legmarkánsabb alakja. De a minimalizmus irányzatától viszonylag hamar elszakadt, miután néprajzi expedíciókon vett részt a Kaukázusban és Közép-Ázsiában. Tizenkét évre fölhagyott a komponálással, egy kolostorban egyházi zenét tanított és az óorosz éneklési hagyományt kutatta. Nem lett belőle szerzetes, csak köztük élt. E szakrális tapasztalatok nyomán egyre jobban kezdte foglalkoztatni a kortárs zene, illetve a zene mint olyan mibenléte. – Kinek szól a zene és milyen módon? Mit vált ki a hallgatókból? – Nagyon fontos alapgondolata, hogy hajlamosak vagyunk csak azokat a két-háromszáz év alatt született műveket tekinteni zenének, amelyek az úgynevezett *opus*-korszakhoz köthetőek. Martinov szerint valami radikálisan megváltozott a komponálás terén is attól, hogy a zeneszerzők számozni és publikálni kezdték a műveiket. Ezt nevezi ő *opus*-zenének. Azt mondja, hogy a szerző azzal legitimálja a művét, hogy számot ad neki és publikálja. Innentől számítható a jogdíj kérdése is: amit megkomponált, az eladható, megvehető. Ettől kezdve ez az ő műve, az ő tulajdona. Ugyanakkor, ha mindezt összevetjük a zene sok ezer éves történetével, akkor ez az *opus*-korszak csupán egy nagyon rövid időszakot jelent. Ezt megelőzően a népzene vagy az egyházi zene nem a szerzőkről szólt. Aki zenével foglalkozott, nem úgy lépett föl, hogy ez az én művem, és hogy a zene csak akkor létezik, amikor én azt megcsinálom – s ez az attitűd vonatkoztatható akár a színházra, akár általában minden művészetre is. Martinov felveti, hogy vajon létezik-e zene az embertől függetlenül. Engem ő meggyőzött arról, hogy a zene mint elv – a világegyetem teremtménye: minden, ami körülvesz bennünket, a fák susogása, a patak csobogása, a bolygók és az atomi részecskék mozgása, vagy akár a csend is – mind-mind zene. S az emberi lét földi dimenziójában a művész, aki létrehoz valamit a színpadon, a kottapapíron, igazából csak médiumnak tekintheti magát, hiszen Alkotó végső értelemben csak egy van.

– *Am örök ellentmondás, hogy a médium is vágyik a sikerre. A kis harangöntő fiú sírása jut eszembe Tarkovszkij Andrej Rubljov című filmjéből, akit arrébb rúgtak, mert senkit sem érdekelt a csoda, hogy a semmiből létrehozott valamit.*



Sztepan Krilov a harangöntő szerepében A. Tarkovszkij *Andrej Rubljov* című filmjében, 1966

A harangöntő fiú történetének is éppen az a legfőbb üzenete szerintem, hogy – bár az apja nem adta át neki a harangöntés tudományát – bízva az ösztöneiben, a felülről kapott elhívásban ő kockáztatni mer, s így képes elvégezni az Istentől neki rendelt feladatot. Az opus-korszaktól kezdve az emberi alkotásnak ez a metafizikai dimenziója került veszélybe.

– *Tanulmányában Martinov Heideggert idézi: „A világéj kora sivár, mivel egyre sivárabb.”*

Az elsivárosodás a lét totális „szimulációjának” köszönhető – mondja Martinov. De azt azért tegyük hozzá, hogy ez inkább csak a mi Európa-központú civilizációnkra jellemző, amelynek a válságát globálisnak tekintjük, holott az emberiség nagyobb része másfajta értékek és tradíciók szerint él. Amikor alkotunk, jó esetben is csak imitálni tudjuk azt a transzcendens dimenziót, ami egykor meghatározta az emberi tudatot, az Istenhez való viszonyt. Martinov tanulmányának fordítása nyomán jutottam el a *Temenos* fogalmához, amely a szakralitását veszített, de metafizikai érzékenységét még őrző művészet számára filozófiai értelemben kiindulópont lehet. Ez az ógörög kifejezés azt a megszentelt teret jelöli, amely a

szentélyt, vagyis a szakrális központot övezi – ez még nem „szent”, de már nem is „profán” szféra. A színház *Zónájának* „sztalkerei” hivatottak arra, hogy a profán világból a szentség felé vezessék a szellemileg és lelkileg kiéhezett, boldogságra vágyó embereket. S az út végén ott áll az utolsó szoba – ahová ők maguk soha nem léphetnek be, de az általuk vezetett emberek talán igen.



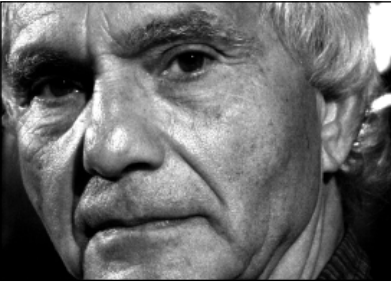
Az interjút Babarczy Veronika készítette

András Kozma: Theatre Zone – on the Border of Two Cultures

András Kozma is a literary translator, interpreter, and a dramaturge as well as international consultant at the Nemzeti Színház (National Theatre). The interviewer, Eszter Babarczy asks him as a well-travelled person of his view on Hungarian theatrical culture. In his answer Kozma describes himself as somebody equally at home in Hungarian and Russian cultural life owing to his half Russian origin therefore he plays a kind of transmitter's role. He goes on to voice the unanimous opinion of directors like Vlad Troitsky, Victor Ryzhakov and others often employed also in Hungary, according to which the robustness of the Hungarian theatre lies in the actor – in the simultaneously intellectual and emotional attitude of our actors, which distinguishes them from the primarily intellect-oriented western and the emotional-dominated eastern styles. However, he himself disapproves of the rather enclosed nature of Hungarian theatrical life, often characterised by petty fights over dominance instead of cooperation based on mutual respect, like for example in Russia or Poland.

He stresses that contrary to the rational and mercantile practice of Western European countries which disbanded permanent theatrical companies, the successfully protected system of companies in Hungary and Eastern Europe represents a unique value and a working model to be preserved. He thinks that theatres proper need the communal form of existence which seeks new ways and which he himself experienced in his youth as an actor at alternative companies. In his opinion professional and independent or experimental theatres ought to take steps towards each another, as they do in Russia. As regards the reform of professional dramatic training in Hungary he sets the method of the Moscow Art Theatre as a positive example with its studio-system born experimenting spirit, which – compared to Hungarian practice – devotes much longer time to the ripening of performances. Our gravest mistake in training, he says, is achievement orientation. Still, such creative individuals should be educated as are able to draw upon their own resources and work independently. Kozma thinks it important that the various theatrical professions should not be separated during the training. Would-be actors and directors should study together in the beginning, just like in Russia. In an answer to the last question he finally talks of how he met Vladimir Martinov and how he arrived at the concept of *temenos* while translating his study (an extract of which is also published in the present issue). In his interpretation, *temenos* denotes the sphere which is neither “sacred” yet nor “profane” any more, and towards which the “stalkers” of the theatre *Zone* need to be shepherding “mentally and spiritually deprived people, who are yearning for happiness.”





EUGENIO BARBA

Hamu és gyémánt országa

Tanulóéveim Lengyelországban (2. rész)

Átköltöztem egy másik kollégiumba, a Gettó Hőseinek Terére. Ez pontosan az egykori varsói zsidó negyed központjában volt, amit a németek teljesen leromboltak az 1943-as Gettó Felkelés után. Folytattam tanulmányaimat a színművészetin, és amikor csak tudtam, az egyetemen, hogy tökéletesítsem lengyel tudásomat; az estéket színházakban, az éjszakákat pedig barátokkal töltöttem.

A sűrke őszi ég árnyékba borította a várost és a lelkemet. Varsó még mindig magán viselte a háború nyomait. Az újjáépítés lassan haladt, de az éttermek és az éjszakai helyek árasztották magukból az életörömet. Az előadások után a színészek a SPATIF Clubba mentek, ami hajnali kettőig nyitva volt. Kedélyes helyek voltak ezek, hála a vodkának, az ételnek, és annak a különös, duhaj szellemnek, mely a fáradtság nyomában jár. Gyakran mentek még át a Hotel Bristolba, melynek bárja csak hajnalban zárt. Az utcákon pici gyertyák százai pislákoltak a romok között. E kicsiny lángok által megvilágítva volt olvasható a falakon azoknak a lengyeleknek a neve, akiket a német megszállás alatt megöltek.

Varsó nyomasztó volt, hosszú sorok álltak az alapvető élelmiszereket és fogyasztási cikkeket árusító boltok előtt. Buldózerek túrták fel a romokat, csontokat fordítva ki a földből, melyeket aztán teherautók szállítottak el. Lengyelország iránti lelkesedésem elolvadt, mint a hó a napon. Ebben a társadalomban, mely szocialistának mondta magát, az én baloldali eszméim folytonosan beleütköztek a töménytelen igazságtalanságba, a hatalommal való visszaélésbe, a bürokráciába, az érdektelenségbe és cinizmusba. Ártatlan nyíltságom eltűnt, és éreztem, hogy a helyére valamiféle beletörődés és apátia lopódzott be. Zavarban voltam. Minden elméletem, a színházra és a politikára vonatkozó is, szertefoszlott. Magányosnak és védtelennek éreztem magam, képtelen voltam távol tartani a levertség érzetét, annak ellenére, hogy nyakig belevetettem magam a tanulmányaimba, a szórakozásba, és véget nem érő szerelmi ügyeimbe. Lelkiállapotomról beszámoltam barátaimnak. Vigasztaltak,

miközben maguk is bevallották, hogy el vannak keseredve a lengyelországi körülmények miatt. Ezzel együtt úgy tűnt számomra, hogy ők lélegzenek, én viszont fuldoklom. Azért jöttem Lengyelországba, mert hittem benne, hogy a 'kommunizmus visszaadja az emberi nemnek a termékenységét'. Ehelyett most úgy láttam, hogy a szocializmus obszcén karikatúra, sőt gyakorta inkább rémálom.

Barry Clayton táplálta belém az akaratot, hogy tartsak ki. Angol kommunista volt, úgy tíz évvel idősebb nálam, és a Lengyel Rádiónak készítette az angol nyelvű adásokat. Kérlelt, hogy ne hagyjam el magam, ne essek depresszióba és ne adjam fel. Maradnom kellett Lengyelországban. Egy év után ő is hasonló válságon ment keresztül, és voltaképpen minden külföldi, minden érzékeny kommunista így járt. Egyszerűen meg kellett hosszabbítani az ösztöndíjamat, folytatni tanulmányaimat, befejezni a négy éves színiiskolát és folytatni, ameddig csak lehet. Hát nem volt objektív tény, hogy a lengyel színház a legjobb Európában? Az ő rábeszélésére kérvényeztem az olasz kormánytól ösztöndíjam meghosszabbítását. Év végén jött a hír, hogy megadták.

Opole

Egy októberi napon elhatároztam, hogy meglátogatom norvég barátomat, Dag Halvorsent Krakkóban. Minden különösebb szándék nélkül félúton, Opolében kiszálltam a vonatból, és újra ellátogattam a Teatr 13 Rzdów-ba. Aznap este nem volt előadás. Később rájöttem, hogy a szezont nézőhiány miatt félbeszakították. Mióta 1959-ben Grotowskira és Flaszenre bízta a színház vezetését, a repertoáron avantgárd szerzők szerepeltek, például Cocteau és Majakovszkij, és más klasszikusok, Byron vagy az indiai Kalidasa. Nos, ezek nem a legnépszerűbb szerzők voltak egy olyan sziléziai munkásvárosban, mint Opole, ahonnan a német kisebbséget elűzték a háború után, hogy helyére az oroszok által annektált keleti területekről telepítsenek be lengyel kivándorlókat.

Amikor megérkeztem, Grotowski a színházban volt, és barátságosabbnak tűnt, mint előző találkozásunk alkalmával. Kimentünk egy étterembe, a Pajakba ('Pók'-ba), beszélgetni. Itt kezdtük szövegetni kapcsolatunk hálóját vágyaink, kívánságaink, meggyőződéseink szálaiból, melyek a sötétség és a fény szakadéka fölött feszültek. Egy belső tér volt ez, melyet különbözőképpen hívhatunk: utazásnak létünk legmélyére, vagy belőle való menekülésnek.

Grotowski huszonnyolc éves volt akkor, három évvel idősebb, mint én, de már jelentős színházi tapasztalattal rendelkezett. A megelőző két évben tizenkét előadást rendezett Opolében, Krakkóban és Poznańban, valamint egy rádiójátékot Krakkóban. Az opolei előadások egy részét helyi témákból állította össze, s nyilvánvalóan azért prezentálta őket, hogy levédje magát a helyi hatóságokkal szemben, és megfelelően bizonyos produkciós normáknak.

Tudta, miként kell hatásosan, erőteljesen és meggyőződéssel érvelni, ha színházról, politikáról, vallásról vagy filozófiáról van szó. Volt humorérzéke, és feltűnő

hajlamot mutatott a szellemességekre és szójátékokra. Rögtön, mihelyt elvégezte a krakkói színiiskola négy éves színész szakát, elnyert egy éves ösztöndíjat Moszkvába, a GITIS-re (Előadóművészetek Intézete). Tanára Vahtangov és Sztanyiszlavkij egykori színésze, Jurij Zavadszkij volt.

Sok évvel később, 1994-ben Holstebróban Grotowski egyszer egy egész éjszakan át beszélt Jurij Zavadszkijről, egy lengyel arisztokrata unokájáról, akinek a nagyapját az 1863-as Varsói Felkelés idején Szibériába deportálták. Kalaf szerepét játszotta a legendás 1922-es *Turandot hercegnő* előadásban. Jól ismert és nagyra értékelt művész volt. A színészekkel kiválóan tudott dolgozni, de az előadásai a legrosszabb szocialista realista stílust képviselték, ami persze számos elismerést hozott számára. Szigorú és ingerlékeny tanár volt, különösen a lengyelekkel szemben, de Grotowskit valahogyan megkedvelte.

Két mongol diák is járt a GITIS-re. Egy nap Zavadszkij, dühbe gurulva azon, hogy az egyiküknek valamilyen nehézsége támadt az orosz nyelv megértésével, félbehagyta az órát. Már az autójában ült, amikor Grotowski vezetésével diák delegáció járult hozzá azzal a kéréssel, hogy térjen vissza. Grotowski az első adandó alkalommal odament hozzá, és a fülébe súgta: 'Inkább a másik mongolra kéne haragudnia, aki besúgó'.

Az öt éves tanulmányok első évének végét összejeövetellel ünnepelték, melyen Zavadszkij egy ideig szótlannul volt jelen. Aztán egyetlen tósztot mondott: 'Grotowskinak, aki megértette, hogy mennyi ideig tanuljon valaki a GITIS-en.' És tényleg, az egy éves ösztöndíja leteltével Grotowski vissza is tért Lengyelországba.

Zavadszkij hitt abban, hogy vannak generációk, amelyek alkotnak, és vannak generációk, amelyek tanúk. Tairov rehabilitációjának hivatalos megünneplésekor Grotowski megkérdezte tőle, hogy mikor kerül sorra Mejerhold. Zavadszkij élesen válaszolt: 'Mejerhold formalista és kozmopolita volt, aki rászolgált ugyan a kudarcra, de azok jelentősebbek voltak a mi összes nagy győzelmünkénél.'

Zavadszkij csak egyszer hívta meg Grotowskit az otthonába: számtalan tágas szoba, teli antik bútorokkal. Ebben a luxuskörnyezetben semmi sem volt, ami a szocialista rezsimre

emlékeztethetett volna, leszámítva annak a lengyel Feliks Dzierżyńskijnek szoborcáját, aki a Nagy Októberi Szocialista Forradalom egyik vezéralakja. Ő volt a CSEKA alapítója és első főnöke is, mely titkosrendőrség volt, a későbbi NKVD és a mai KGB elődje.



Biomechanikai gyakorlat V. Majerhold műhelyében, 1920-as évek

Rápillantva a szobrocskára, Zavadszkij kacsintva megjegyezte: 'Ha más nem is, de legalább lengyel volt.'

Aztán kihúzott egy fiókot és megmutatta Grotowskinak az útlevelét, egy olyan dokumentumot, amilyen senki más tulajdonában nem lehetett szocialista országban: 'Akár holnap elutazhatok Caprira vagy Londonba, hogy megnézzek egy darabot a West Enden'. Az ablakhoz vezette, és kimutatott az udvarban parkoló két hatalmas ZIM limuzinra, bennük a sofőrökkel. 'A szovjet nép bocsátotta ezeket a rendelkezésemre, éjjelre és nappalra. Szörnyű időket éltem meg, és összerop-pantam tőlük. Jegyezd meg, Jerzy: *nie warto*, nem éri meg. Ez a kompromisszum szürete.'

Negyven évvel később Holstebróban Grotowski úgy beszélt nekem erről a pillanatról, mint élete fordulópontjáról. Valahányszor erre gondolt, úgy tekintett rá, mint a Krisztust megkísértő Sátán jelenetének az ellentétére. Azt kérdezte magától, hogy ha nincs ez a helyzet és nincsenek ezek a szavak, vajon képes lett volna-e erősnek maradni Lengyelországban. Zavadszkij volt az ő nagy mestere.

Amikor 1976-ban az akkor már híres Grotowski ellátogatott Moszkvába, arról értesült, hogy Zavadszkij kórházban van, de ragaszkodik ahhoz, hogy hazavigyék és az otthonában fogadhassa őt. A betegségéből mutatta meg neki *Szegény színház felé* című könyvének különböző nyelven készült fordításait, azzal, hogy ezeket már el is küldte jó néhány ország orosz követségére. Olyan volt ez, mintha Grotowski munkája révén az élete értelmét kapta volna vissza. De amikor egy nővér lépett a szobába, Zavadszkij azonnal lehalkította a hangját és témát váltott. Még ilyen közel a halálhoz is félt.

De azon az 1961-es opolei napon Grotowski és én tartózkodtunk a személyes vallomásoktól. Csak később, kettőnk kapcsolathálóján keresztül mutatkozott meg előttem, ami ott a *Pajak* asztalánál elkezdődött. Azon a napon az étteremben Grotowski és én mindenről és semmiről sem beszélgettünk. *Sub specie aeternitatis* és *sub specie praesentis* váltottunk szót az életről. A kor szellemétől nem tudjuk függetleníteni magunkat, és mégis valamilyen tartós értéket kell találni a cselekvéshez. *Sub specie aeternitatis*ként kell cselekednünk, miközben *sub specie praesentis*ként kell úgy viselkednünk, hogy a bennünket körülvevő valóság ne temessen maga alá.

Az ebéd hosszára nyúlt, és én még ugyanaznap este elutaztam Krakkóba. Éppen csak kiderült, hogy van néhány közös könyvünk, hogy ismerünk néhány nem közismert nevet, és én már mentem is tovább a magam útján. Az életem tele volt ilyen találkozásokkal.

Varsóban újra depresszióba estem. Mindenben találtam kivetnivalót, amit korábban csodáltam a szocialista Lengyelországban. A színházak azért voltak tele, mert a munkásoknak kötelező volt oda járniuk. A költők iránti érdeklődés, akiknek a könyveit úgy vették, azt bizonyította, hogy a szabadság csak az irodalmi fikción keresztül volt elérhető. A művészek privilégiumai arra szolgáltak bizonyáságul, hogy a munkások jogfosztottságban és igazságtalan létfeltételek között élnek. Lengyelország börtön volt, ahol útleveléd sem lehetett és külföldre sem utazhattál, ahogy a

kapitalista Európa polgárai ezt megtehették. A titkosrendőrség mindenütt jelen volt és előfordult, hogy egy lány baráti közeledése mögött egy besúgó érdeklődése rejtett.

Eljöttek a karácsonyi ünnepek. Úgy döntöttem, hogy Zakopánében, ebben a művészek és intellektüelek által olyannyira kedvelt tátrai kisvárosban töltöm őket. Krakóban kellett átszállnom. A Hotel Francuski bárjában ismét találkoztam Grotowskival. Beszéltem neki a helyzetemről, a Lengyelországból való kiábrándultságomról, arról, hogy sehogy sem haladok színházi tanulmányaimmal, meg a szünni nem akaró főtogató közérzetemről. Hogy mennyi vodkát ihattunk? Hogy az éjszaka folyamán mikor lehetett ez? Grotowski azzal állt elő, hogy menjek és dolgozzak vele, most rögtön, már januárban. A *Kordian* című előadást most fejezi be, és nekikezd egy másiknak. Lehetnék az asszisztense.



Juliusz Słowacki: *Kordian*, Grotowski rendezésének plakátja

Miért tette ezt az ajánlatot? Bizonyára azért, mert presztízt jelentett, ha valakinek a színházában volt egy külföldi munkatárs. Miért fogadtam el? Bizonyára azért, mert oxigénhiányban szenvedtem, s mert nem volt veszteni valóm, és mert nem láttam magam előtt más alternatívát, mint a Norvégiába való visszatérést, rendezői diploma és egykori politikai meggyőződésemmel.

Csaknem negyven év távlatából most már látom, hogy Grotowski a színházi technikán keresztül mindig a maga nagyon személyes kutatóútját járta, elmélyült szimbiotikus kapcsolatban egy másik személlyel. Amikor csaknem három év



után elhagytam Opolét, lépett éppen egy ilyenfajta kapcsolatba Ryszard Cieślakkal. Az eredmény egészen rendkívüli volt: Az *állhatos herceg* című előadás. És úgyszintén a tréningnek az a hihetetlen elmélyítése is, ami akkor tárult fel előttem, amikor Grotowski és Cieślak 1966 és 1969 között nyaranta szemináriumokat tartottak az Odin Színházban. Amikor Grotowski a hetvenes években a parateatralitással kezdett el foglalkozni, akkor is volt egy kivételesen fontos társa Jacek Zmysłowski személyében, akivel én sosem találkoztam. Amerikában, 1982 februárjában halt meg leukémiában. Amikor Grotowski beszélt

Ryszard Cieślak az *Állhatatos herceg* főszerepében, 1967

róla és a haláláról, a hangja elárulta az érzelmeit. Ez volt ez egyetlen alkalom, hogy könnyeket láttam a szemében. Úgy hiszem, hogy az amerikai rendezővel, André Gregory-val és feleségével, a filmrendező Mercedes-szel való mély barátságának motívumai között ott volt az ő nagylelkű emberi és anyagi segítségük azok alatt a hosszú hónapok alatt, amíg Jacek Amerikában betegeskedett. Ma Thomas Richards az, aki nemcsak Grotowski kivételezett társa lett, de hivatalos örököse is.

1962-től 1964-ig én voltam a kivételezett társ.

Január elején bejelentettem tanáromnak, Bohdan Korzeniewskinek, hogy otthagynom az iskolát. Azt ajánlottam, hogy mint külsős tanuló vizsgázhassak egy színházban elkészített produkcióval, amit majd az iskola vizsgabizottsága elé viszek. Korzeniewski úgy nézett rám, mint egy hülyére, amikor megmondtam neki, hogy Opoléba megyek, a Teatr 13 Rzdów-ba. Nem hiszem, hogy valaha is látott volna Grotowski-előadást. Komoly és ironikus arckifejezése mögött feltehetően arra gondolt, hogy meghibbantam, és hogy sohasem leszek képes befejezni az iskolát: csak egy évre szólt az ösztöndíjam.

1962. január végén érkeztem Opoléba.

Archetípusok és sámánok

Grotowski éppen befejezte Słowacki *Kordian*jának próbáit, ami a lengyel romantika egyik kulcs-szövege. Egy arisztokrátáról szól, aki hazája felszabadításának érdekében merényletet kísérel meg a cár ellen. A kísérlet nem sikerül, és Kordiant egy pszichiátriai kórházba küldik kivizsgálásra. Miután a vizsgálaton egészségesnek bizonyul, halálra ítélik.

Grotowski megváltoztatta a szöveget, és az egész darabot egy pszichiátriai kórházba helyezte. Kordian hazafias tirádái így egy beteg elme kitöréseivé váltak. A nézők ápoltként, az ágyak között szétszórtan ültek, az ágyakon pedig a színészek mozogtak, életre keltve az őrület látomásait. Kordiant Zbigniew Cynkutis játszotta. A fiatalsága és hangjának dallamossága révén keletkező lágytságot állandóan és meglepő módon ellentéppontozta akrobatikus vitalitása. A tábori vaságyak olyan perforált szerkezetek voltak, melyekre felmászva a színészek vakmerő pozíciókat vettek fel, mintha csak az őrület kitöréseit akarnák megmutatni. A fizikai intenzitás olyan szuggesztív erőt kölcsönzött az előadásnak, amilyenre nem emlékeztem az Ősökben.

Rögtön, amint megérkeztem, Grotowski átadott nekem egy a nyomdából frissen kijött huszonnégy oldalas írást, melynek címe *Moliwo teatru* ('A színház lehetősége') volt, a borítóján az ő nevével. Az egyik fele Grotowski- és Flaszen-szövegekből állt, a másik pedig kritika-részletekből, amiket lengyel kritikusok írtak a Teatr 13 Rzędów előadásairól. Flaszen és Grotowski kifejtették elképzelésük főbb pontjait: hogy a színház specifikuma az élő és közvetlen kapcsolat néző és színész között; hogy minden előadáshoz új módon kell megszervezni a teret, egy olyan egységet és fizikai ozmóizst teremtve, mely lehetővé teszi a színészek és nézők keveredését, és elősegíti kapcsolatukat; az előadás két

társulat (ensemble) – színészek és nézők – kapcsolatából születik meg; a rendezőnek mindkét *társulatot* 'rendeznie' kell, interakcióikat annak érdekében formálva, hogy egy archetípushoz, és általa a két *társulat* kollektív tudatalattijához jussanak el; az archetípus a szövegre rápróbált gúny és apoteózis dialektikája révén tudatosan bennük.

Ez idő tájt Grotowski félretette az avantgárd szövegeket, és a klasszikusokra koncentrált. Állította, hogy a klasszikusokban az emberi sors bizonyos archetípusai és kulcshelyzetei jelennek meg, és hogy ezek megtalálhatóak minden kultúrában; például a veszélybe került szerelem (*Rómeó és Júlia* vagy *Trisztán és Izolda*), vagy a csoportért önmagát feláldozó egyén (Krisztus, Prométheusz). Az előadásnak kollektív önvizsgálatnak kell lennie, egy olyan szertartásnak, ahol a mindennapi élet maszkja lehullik, s a néző az egyéni és kollektív tapasztalat lényegével szembesül. Az ilyen előadásokban a színészek sámánok, akik képesek felmutatni a nézők számára a saját személyes tapasztalataik és a szövegben rejlő kollektív archetípusok közötti kapcsolatot. Képesnek kell lenniük arra, hogy a nézők szeme láttára, a transzig koncentrálnak alakuljanak át. Ahogy azt Grotowski Opoléba való érkezésem után nem sokkal, a *Sipario* részére adott interjúban mondta nekem: 'A színészeknek tudniuk kell, hogy tudatos kegyetlenséggel miként essenek neki a maguk előtt tornyosuló „pszichikai akadályoknak” és jussanak el ahhoz a belső réteghez, ahonnan támadást indíthatnak a kollektív „pszichikai akadályok”, a közösség képzeletei, a mítoszok, archetípusok és álmok ellen. A rendezőnek az a dolga, hogy ösztönözze a színészen ezt a kreatív folyamatot, hogy képes legyen szembesíteni egymással a társadalmat és a mítoszt, s hogy mindkettő profanizálásával hitelesítse is ezt a dolgot. Az, ami a színésztől megkívántatik, szoros kapcsolatban áll a szellemi élet alapkövetelményével. Ha Isten létezik, akkor őneki egy helyettünk való szellemi életet tulajdoníthatunk. De mi van akkor, ha azt állítjuk, hogy Isten nem létezik?’

A *Kordian*ban láthattam, ahogy az elvont elméletet hús-vér valósággá válik: az archetípusok, a gúny és apoteózis dialektikája, a két 'ensemble' rendezése együttesen egy olyan heroizmusban és önátadásban csúcsosodott ki, amivel azonosulni tudtam. Ugyanakkor valami gúnyos ironia vágódott a képembe, mintha egy vödör vizet loccsantottak volna rám, jéggé dermedtve a reakcióimat. Az eredeti szövegben Kordian egy hosszú monológban ünnepélyesen megesküszik, hogy vérét áldozza azért, hogy hazáját megvédje a cári elnyomással szemben. Ezt a mozgósító szózatot az előadásban egy delíriumban lévő férfi adta elő, aki egy ágyban feküdt kinyúlva, miközben egy orvos a vérét csapolta, hogy lejjebb vigye a vérnyomását.

A *Kordian*ban már nyoma sem volt annak az esetlegességnek, ami az *Ősök*ben látott színészi alakítások jellemzőjének tűnt a számomra. Egy paradox logikát érzek, mely oly módon tette hangsúlyossá a szöveget, mintha az rólam és a jelenről szólna. Az a mód, ahogyan a színészek és a nézők megosztottak a téren, mélységesen koherens volt. Teljesen el voltam ragadtatva a drámai megoldásoktól, a szöveg interpretációjától és a színészek játékától.

A színpadi teret Jerzy Grotowski alkotta meg, egy építész (és nem scenográfus), aki Grotowskival volt egyidős. Találkozásuk olyasfajta eseményszámba megy,

melyet joggal lehet történelminek nevezni. Egyik sem tudott volna ennyire extra megoldásokhoz eljutni a másik nélkül. Gurawski alkotói hozzájárulása a *Kordian*-hoz, a *Doktor Faustus*hoz és az Állhatatos herceghez kivételes jelentőségű volt. Ha ő nem dolgozott vele, a tér Grotowskinál az üres teremre redukálódott, a nézők a falak mentén ültek, ami így akaratlanul is a körbeütlős színházi teret hozta létre. Gurawski szerény ember volt, ritkán lehetett látni a színházban, és magában dolgozott, de közben azért folyamatosan tartotta a kapcsolatot Grotowskival. A *Doktor Faustus* esetében, melyben rendezőasszisztensként dolgoztam, sem a próbákon nem vett részt, sem az általa tervezett díszletek elkészítésébe nem szólt bele. Felejthetetlen személyiség volt, aki a Grotowskival való találkozásának köszönhetően generációkra előremutatóan változtatta meg a scenikai térről alkotott fogalmainkat. A színház történet nem méltatja érdeme szerint Gurawski kiemelkedő teljesítményét, holott maga Grotowski mindig is kihangsúlyozta annak jelentékeny voltát. Gyakorta megesik, hogy egy-egy csoport kreativitását, együttes teremtményét és termékeny szimbiózisát egyetlen névvel azonosítják.

A másik kiemelkedő személyiség a Grotowskinál néhány évvel idősebb Ludwig Flaszen volt, a színház irodalmi direktora. (Lengyelországban minden színháznak van egy művészeti és egy irodalmi vezetője, és ő akkor már betöltötte ezt a funkciót a hírneves krakkói Słowacki Színházban.) Ő játszotta a 'belső kritikus', az állandó kételkedő és a lerázhatatlan 'ördög ügyvédje' felbecsülhetetlenül fontos szerepét. Grotowski és Flaszen is nevetve mesélt arról az 1959-es tavaszi napról, amikor Flaszen ott ült a krakkói újságíró klubban és azon tűnődött, hogy elfogadja-e a Teatr 13 Rzędów igazgatására tett ajánlatot. Épp arra járt Grotowski, Flaszen meglátta és eszébe ötlött, felajánlja neki, hogy legyen ő a társigazgató. Amin aztán jól elszórakoztak, az az volt, hogy Flaszen mint színházkritikus 1959 márciusában egy eléggé szkeptikus cikket írt Grotowski *Ványa bácsijáról*: felhívta a figyelmet a rendező humortalanságára és túlzott intellektualizmusára.

De az e mögött a tréfálkozó és önironikus verzió mögött rejtőző igazság teljesen más volt. Flaszen és Grotowski korábban már többször is találkozott és elbeszélgetett jövőendő színházuk programjáról, ami a teatralitáson és az irodalomtól való függetlenségen, autonómián alapult. Ez a páros, akik alig ismerték egymást és még sosem dolgoztak együtt, otthagyták Krakót, ahol mindkettejük gyökerei voltak, hogy elszegődjön direktornak Opoléba, egy 1958-ban megnyílt ici-pici színházba, mely nevét is a parányi színpad előtt sorakozó 13 széksorról kapta.¹³

¹ Volt egy 'művészklub' Opolében, ahol írók, építészek, festők, tervezők, színészek és újságírók jöttek össze beszélgetni, iszogatni. Korábban szerveztek itt 'irodalmi keddeket', melyekre máshol élő művészeket is meghívtak. 1958-ban a Stanisław Łopuszańska – Eugeniusz Ławski színéspáros, akik korábban a Reduta, majd később az opolei Teatr Ziemiben dolgoztak (ez Opolé hivatalos színháza), ezt a nyolcvan négyzetméteres klubot alakították át a Teatr 13 Rzędów-vá ('A 13 sor színházává'). Itt irodalmi montázsokat, költői esteket és darabokat mutattak be. Többek között a fiatal rendezőnövendéket, Jerzy Grotowskit is meghívták, hogy rendezzen itt meg egy kortárs szöveget, a *Pechowsyt* ('Szerencsétlenek'-et) Jerzy Krzystóttól.

Nagy élvezet volt hallgatni Flaszent. A társalgást paradoxonokon keresztül vitte előre, egyik gondolatról a másikra ugorva, asszociációkkal, *quid pro quos* és szójátékokkal. Nem fejezte ki magát olyan folyékonyan, mint Grotowski, inkább szaggatottan beszélt, jelentőségteljes szüneteket tartva, s ahogy újra felvette a fonalat, beszédjének intenzitása egyre fokozódott. Nostalgiaiával emlegette Ferenc József császárt, akiért az apja mint szállítási ügynök harcolt az első világháború idején. Humora kíméletlen volt, és nem ismert tiszteletet. Az első opolei közös ebédjeink egyikén megdöbbenéssel és felháborodással számoltam be a nemrégén Auschwitzban tett látogatásomról, amikor egyszer csak félbeszakított, és kertelés nélkül nekem szegezte a kérdést, hogy tudom-e, ki építette Auschwitz-ot. Nehezen fogtam föl, hogy mire is gondol. Hát nyilvánvalóan a nácik. Flaszen megrázta a fejét: 'Nem, a zsidók.' És Grotowski is, meg ő is – teljes elképedésemre – nagy hahotában törtek ki.

Flaszen mestere volt a tömör fogalmazásnak. A Teatr 13 Rzędów programfüzeteiben ő találta ki azt a fogalmat, ami aztán az illető művet jellemezte. Flaszen volt az, aki (az *Akropolis*-ról szóló 1962-es cikkében) egy olyan 'szegény színház'-ról beszélt, mely a legszigorúbb értelemben vett autarkiára épül, s ahol szigorúan tilos bármi olyasmit belevinni a darabba, ami már nincs ott benne a legelején.



Teatr 13 Rzędów, Opole

A színházteremben bizonyos számú ember és tárgy van együtt. Ezeknek elegendőnek kell lenniük ahhoz, hogy a darab valamennyi helyzetét megfelelően kiszolgálják.²⁴ A 'szegény színház' tökéletes meghatározás volt az *Akropolis* munkafolyamatának a leírására. Grotowski 1965-ben újra felelevenítette ezt a fogalmat *A szegény színház felé* című cikkében, és jelszóvá is tette, amolyan csatakiáltássá, melynek ő egy egészen más jelentést adott: 'A színház meglehet smink, kosztüm és díszlet nélkül, hang és fényeffektusok stb. nélkül. Nem létezhet viszont a színész és a néző kapcsolatának érzéki, közvetlen szimbiózisa nélkül.'³⁵

És mégis, a kosztümök, a kellékek, de legfőképpen a tér kialakítása meglehetősen bonyolult és viszonylag drága volt a Teatr 13 Rzędów-ban. Elég itt csak a *Doktor Faustus* vagy *Az állhatatos herceg* színpadi installációjára emlékeztetni, ahol

² Lásd Ludwig Flaszen: *Akropolis di Wyspiaski*. In Eugenio Barba: *Alla ricerca del teatro perduto*, Marsilio, Padova, 1965, 166; valamint: *Akropolis: treatment of the text*. In Jerzy Grotowski: *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1968, 61.

³ Jerzy Grotowski: 'Ku teatrowi ubogiemu', *Odra*, No. 9, Wrocław, 1965; valamint *Towards a Poor Theatre*, 18.

egy színház a színházban tér volt, Waldemar Krygier kosztümjeivel, amelyek diszsonáns képzettársításokat keltettek; vagy Józef Szajna kosztümjeinek és színpadot betöltő fémcsöveinek érzelmi hatására az *Akropolisban*, melyek a megsemmisítő táborokban folyó hajszolt és kimerítő munkát tették jelenvalóvá.

Ahhoz, hogy 'szegény színházat' csinálj, gazdagnak kell lenned. De Grotowski gazdagságát nem a pénz jelentette. Az ő színházának többlete az együttes alkotóerejében rejtett: az építész Gurawskiében; Flaszenében, az ördög ügyvédjében; Krygierében és Szajnáében, a varázslatos, szimbólumokban bővelkedő kosztümök megalkotóiban; s magában Grotowskiében, aki az archetípusokat kutatva ízekre szedte a klasszikusokat. És ott voltak még a színészek: Rena Mirecka, Zygmund Molik, Zbigniew Cynkutis, Antoni Jaholkowski és Ryszard Cieślak. Hangjuk és gesztusaik teljesen betöltik érzékeimet, amikor emlékezetemben ellátogatok hozzájuk. Az előadás valami olyasmi, ami köztük és köztem történt meg, következményei pedig tovább élnek, átadódnak, egy új életben öltenek testet.

Igaza volt Grotowskinak, amikor átvette Flaszen 'szegény színház' kifejezését és egy ideális színház csatakiáltásává tette, mely benne és a színészeiben öltött azután testet. A mesterember fegyelme, a kompozíció szigora, a művesség és a technikai elmélyültség voltak azok a nélkülözhetetlen feltételek, melyek egy olyan mélyreható folyamatot indítottak el a színészen, hogy elvezették a 'totális cselekvés'-hez. 'A színészek, akár El Greco festményeinek alakjai, személyes technikájuk révén képesek fényt kisugározni, a „szellemi fény” forrásaivá válni.' – Nem kétséges, hogy Grotowskinak ez *A szegény színház felé* című írásában tett megállapítása több mint metafora. Színtiszta tényközlés.

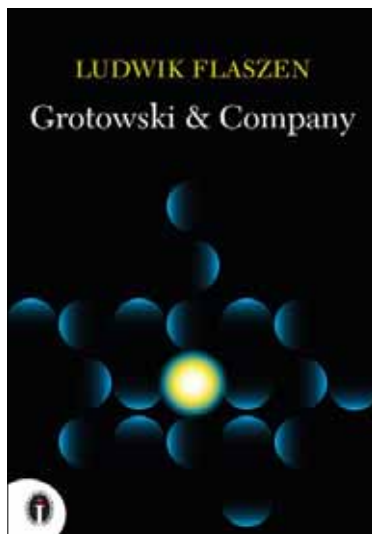
Amikor Opoléba érkeztem, nyolc színész volt ott. Zygmund Molik, Rena Mirecka és Antoni Jaholkowski, valamint Flaszen már kezdettől fogva együtt volt Grotowskival; Andrzej Bielski, Ewa Lubowiecka és Zbigniew Cynkutis 1960-tól kezdve. Maja Komorowska, Grotowski unokatestvére (aki később híres filmszínész lett) és Ryszard Cieślak az 1961/62-es évad elején érkezett. Csak Molik, Mirecka és Cynkutis végzett színművészetit. Maja Komorowska és Ryszard Cieślak bábszínész szakon végzett, a többiek (beleértve Stanisław Scierskit is, aki 1964-ben érkezett) diákszínjátszóként szereztek némi tapasztalatot, és színészi diplomájukat a Teatr 13 Rzędów-ban eltöltött jó néhány év után letett vizsga alapján kapták meg.

Egy olyan színházba érkeztem, mely sem 'csoport' színház, sem lázadó színház nem volt. Kezdetben kicsi és hagyományos vidéki színházként működött, vegyes színészállománnyal, egy művészeti és egy irodalmi igazgatóval, akik alig ismerték egymást. A színészek nem voltak kivételes személyiségek, és csak azért jöttek vidékre, mert egyszerűen jó szerepekre vágytak. Az első néhány előadás után nem volt sok új jelentkező, Ryszard Cieślakot leszámítva, aki, ahogy ezt később elmesélte nekem, a *Shakuntala* című előadást látva határozta el, hogy eljön Opoléba. A Teatr 13 Rzędówban kicsiben minden megvolt, ami a nagy színházak hierarchiáját és működési módját jellemzi. Voltak technikusok, hivatalnokok, titkárok, még jelmez is, aki segített a színészeknek az öltözésben és eltette a kosztümöket az előadások után. Mindösszesen tizenöt ember.

Az a történet, ahogyan ez a kis vidéki színház egy olyan meg nem alkuvó művészekből álló együttessé alakult át, mely művészetünk gyökeres újjászülésének magvait vetette el, századunk egyik legemblematisabb epizódja. Ez a folyamat magában foglalta a tréning újra felfedezését és gyakorlását, a színházi tér megújítását, a színész–néző kapcsolatot, a szöveg dramaturgiai újrastrukturálását, a színház értelmét és értékét a mai társadalomban. Valamennyi kérdés és gyakorlati megoldás az új generáció ihlető forrásává lett, de legkivált egy olyan színházi mutációé, mely a hatvanas évek végén, az intézményes színházon kívül létrejövő csoportokban alakult ki. A Teatr 13 Rzędów Teatr-Laboratoriummá fejlődése azt példázza, hogy egy kopott kis színház, mely az irodalmi-művészeti avantgárd felől indul, miként válik végül egy olyan alkotói folyamat megtestesítőjévé, amelyben egy karakteres művészi, politikai és szellemi attitűd nyilatkozik meg. A színháznak ez a megújodása tíz éven át tartott.

Ezeknek a színészeknek a sorsa mindig megrendítő volt számomra. Az önként vállalt fegyelem, a politikai kiátkozás kockázatának vállalása és Grotowski hajlíthatatlansága révén egy olyan színház élő szimbólumává sikerült válniuk, mely arra volt hivatva, hogy meghaladja önmagát. Aztán mint színészek és mint a nézőkkel találkozó művészek lemondtak az identitásukról. Amikor Grotowski 1970-ben úgy döntött, hogy nem csinál több produkciót, színészeinek többsége is követte őt ezen az új úton. Pedagógussá váltak, a parateatrális munka szakértőivé, olyan vezetőkké, akiket a fiatalok és az idősek egyaránt a bizalmukba fogadtak, és már csak ritkán léptek föl a világot jelentő deszkákra.⁴

Akárhányszor is találkoztam Grotowski valamelyik színészeivel, a szomorúság érzésétől nem tudtam szabadulni, különösen Cieślak esetében. Sohasem leszek képes megmagyarázni azt az érzést, mely rám tört, valahányszor csak összefutottam ezekkel a színészekkel, akik az általuk játszott, nagy kisugárzással bíró alakok révén, hangjuk felejthetetlen zengése, arcuk kifejezőereje, gesztusaik ereje és sebezhetősége által, illetve extatikus mozdulatlanságuk folytán olyan mély gyökeret vertek emlékezetemben. Csodáltam rendíthetetlen autonómiájukat, de a magányosság, mely – magam úgy láttam – elborítja őket, gombócként akadt meg a torkomon. A normális színház határain kívüli

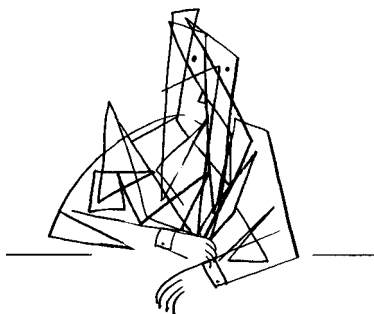


⁴ Ryszard Cieślak például játszott Peter Brook *Mahabharatájában* (1985–1988). Azt mondják, hogy a vak király szerepében fantasztikus volt. Nem láttam, de hozzám közelálló emberek mondták, hogy mennyire szenvedett a próbák alatt oly sokévnnyi színpadi távollét után. Elég csak elolvasni a Brook produkcióban ugyancsak játszó lengyel színészcollégával, Andrzej Sewerinnel készített kíméletlen interjút a *Notatnik Teatralny*-ben, No.10, Wrocław, 1995.

táborverés nem a saját elhatározásuk volt, hanem valaki másnak a szándékából következett, melyet ők mindazonáltal mégis magukra vállaltak. Csak 1996-ban tudtam végülis nevet adni ennek a bennem támadt érzésnek. Az Eurázsiai Színházi Egyetem egyik Scillában megtartott előadássorozatán egy negyven év körüli igazgató beszélt csoportjának a felbomlásáról, amelyet több mint tíz éven át vezetett. „Három éven át gyászban éltem – mesélte –, amíg aztán vissza tudtam menni dolgozni.”

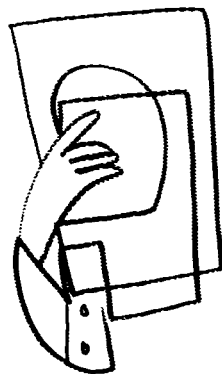
A 'gyász' az a fogalom, mely Grotowski színészeiről nekem az eszembe ötlük. Emlékszem anyámra, aki harminchárom évesen veszítette el a férjét. Képes volt nevetni, jól tudta érezni magát, beszélgetni vagy flörtölni is láttam más férfakkal. De szívének legsötétebb zugában mindig ott ólálkodott a pótolhatatlan veszteség vagy a magárahagyatottság visszavonhatatlan, kényszerű szabadságának a tudata, a villámcsapás emléke és a túlélése, miközben a ház, ahol felnőtt, már nem volt más, csak hamu.

Fordította Regős János
Lektorálta Durkóné Varga Nóra



Eugenio Barba: *Land of Ashes and Diamonds* *My Apprenticeship in Poland* (Part 2.)

Eugenio Barba (born in Italy, 1936) is the founder of the Odin Theatre and the International School of Theatre Anthropology, both located in Holstebro, Denmark. His book, *Land of Ashes and Diamonds*, appeared in English in 1999 but has not yet been published in Hungarian. It consists of twenty-six letters written by Jerzy Grotowski mainly in the 1960s to the young author who was at the time a pupil of the famous director. The memoirs based on one time diary entries were conceived as an introduction to this volume, disclosing the personal experiences of Barba during his studies in Poland. However, these memoirs may also be read, in the first place by the young generations of our day, as an authentic document of the times making the by gone era of socialism visible through the eyes of an originally left-winger student from a Western European country. The publication of the first part of Barba's book, *Tanulmányaim Lengyelországban* (*My Apprenticeship in Poland*), was launched in the October issue of *Szcenárium*. This time the second part of the text is published (translated by János Regős).



Mikor a bábok még istenek voltak

Széljegyzetek Tömöry Márta könyvéhez

„Mélységes mély a múltnak kútja” – idézi a könyv szerzője Thomas Mann regényét, a József és testvéreit. Tömöry Márta szenvedélyes megszállottja a színháztörténetnek; élete során évtizedekig egyszerre volt történész, elméleti kutató és a magyar bábjátszás aktív résztvevője – darabok szerzőjeként, dramaturgjaként és színészként is. Ez a sokirányú tevékenység – az elmélet és a gyakorlat – nála egy töről fakad: lázasan kutatja a múltat, és ebből születnek azok az előadások, amelyek az ősforrásokat szólítják meg, hogy az általa feldolgozott témák tiszta formájukban kerüljenek korunk nézői elé. Nem tudom, mennyire ismerte Kazimierz Dejmeket¹, aki a hatvanas évek elején két középkori

lengyel misztériumjátékkal kezdte működését a varsói Nemzeti Színház élén, és helyezte új megvilágításba a múlt és jelen kapcsolatát a színpadon. Mikołaj Rej² bibliai témájú dialógusaiból (*Legenda a dicsőséges feltámadásról*, 1962, *József élete*, 1965) olyan előadásokat hozott létre, amelyek alapjaiban rázták fel a lengyel színházi életet, mely akkor már a szocialista realizmus rögeszméje ellen lázadt. Dejmek és Tömöry színházi alakulataiban rokon lelkek hadakoztak, és próbálták áthidalni azt a sok évszázados távolságot, amely a kultúra örök értékeit látszólag elválasztja egymástól.

Tömöry Márta már ahhoz a nemzedékhez tartozik, mely szembeszállt az

¹ Kazimierz Dejmek (1924–2002), a 20. századi lengyel színház kiemelkedő alakja, 1962 és 1967 között a varsói Nemzeti Színház igazgatója. 1967-ben megrendezi Mickiewicz *Ősök* című drámáját, amely hatalmas politikai botrányt kavart, fél éves huzavona után az előadást betiltják, és Dejmeket leváltják. A rendszerváltás után 1993 és 1996 között művészeti és kulturális miniszter.

² Mikołaj Rej (1505–1569) „a lengyel irodalom atyja”, az első író, aki kizárólag lengyelül írt. A középkori misztériumokhoz közel álló darabjai a világi dráma első kísérletei.

obrazcovi bábos iskola egyedül üdvöztőnek hitt eszményeivel. Akkor jön haza a prágai főiskoláról, amikor már megtörni látszik az egyetlen hivatásos magyar báb-színház hegemoniája. Az én nemzedékem látszólag még „birtokon belül” van, az utánunk következők kirekesztettnek érzik magukat. Úgy gondolják, mi vagyunk azok, akik még lehetőséget kaptak, ők viszont már nem. Fejcsóválva olvasom az indulatos szavakat, pedig úgy vélem, a helyzetünk nem sokban különbözött. Én is úgy éreztem, hogy a lapokat rég leosztották, mire hazajöttem arról a prágai főiskoláról, ahol Hollós László és Tömöry Márta másfél évtizeddel később tanult. Háromévi keserves csalódás után én is bevágtam magam mögött azt az ajtót, amelyen később Hollós távozott.

Kísértetiesen hasonlóak az ifjúkori sérelmeink. Már-már kételkedni kezdek a régi bölcsességben, hogy nem lehet kétszer ugyanabba a folyóba lépni. Inkább hiszek Horatiusnak: *de te fabula narratur*. Rólam szól a mese. Ezért nem tudok szabályos recenziót írni erről a szabálytalan, indulatos könyvről. Ezért is nevezem dolgozatomat „szélgjegyzeteknek”. Az oldal margójára mindenfélét lehet írni, felkiáltójelet, kérdőjelet, indulatszavakat, még trágárságokat is. Mert egy cipőben járunk, és mert elfogult vagyok a szerző munkássága iránt.

A kötet öt nagy részre tagolódik. Az első (*Bábesztétika dióhéjban*) párbeszédes formában íródott, akárcsak a legelső bábesztétikai témájú esszé, Kleist remeke *A marionett-színházról*.³ De Tömöry és Szász Zsolt beszélgetés-sorozata nem szépirói szándéktól vezérelve nyerte el a



Szász Zsolt, 1990

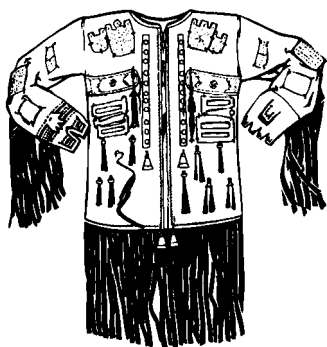
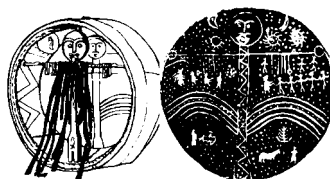
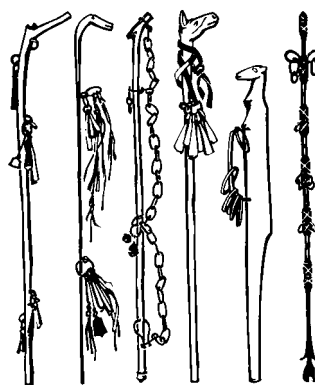
dialógus-formát, hanem egy huszonnégy évvel ezelőtt elkezdett asztali beszélgetés-ciklus magnófelvételének lejegyzése nyomán keletkezett. Az alapelvek tisztázása után (*A bábszínház – ahol ujjal lehet mutogatni*) a bábjáték alaptípusait mint az Univerzum leképezését vizsgálják (*A bábos és a báb térbeli viszonya – az irányhármasság*). Ezt követi a báb-szerepek hangig megformálását (*Beszéljünk a bábhangról*), a tervező és kivitelező munkáját (*A bábtervező-készítő*), végül a báb és a mese összefüggéseit elemző fejezet (*A bábtól a történetig és tovább*).

A második rész címe: *Egy lehetséges magyar színház-antropológia alapjai*, mely azt az ambíciót jelzi, hogy – akárcsak Henryk Jurkowski két évvel ezelőtt megjelent monográfiája⁴, – a szerző

³ *Über das Marionettentheater* (1801)

⁴ *Az anyag mint a szertartás lényegének hordozója*, Varsó, 2011. A könyvet e folyóirat előző, 2013. októberi számában ismertettem.

szakítani igyekszik a színház-történet-írás bevett hagyományával, és az ősidőig visszanyúlva a tudatos eszközhasználó ember kultúra-teremtő képességét tekinti kiindulópontnak. Tömöry egy szellemes etimológiai montázssal vág neki a nagy kirándulásnak, amelyben a *báb* szó jelentéseinek bokrát mint metamorfikus folyamatot értelmezi (*A bábok [szó-]bokra – kis magyar mitológia*), majd a beavatás nagy témáit, a földre szállt istenek mítoszait, legendáit vizsgálja (*A valódi titokba beavatás nagy témái*). Itt két nagy kérdés merül fel: hogyan lesz az anyagból élet, és hogyan születik az ember. A *Szárnyas Pasker*⁵ című elemzés olyan őszállapotot mutat be, amely mint ősdráma még nem színház, hanem hőséne (jávorének), és mint mitológéma a vad és a vadász kettősét tematizálja, amelyet ünnepi szertartás keretében el is játszanak. Ezt követi az obi-ugor összínházi formák ismertetése (*S most lássuk a medvét!*), amelyek már a színház előtörténetét képezik: „Hála finnugor nyelvünknek és a gyűjtők nemzedékei által végzett heroikus munkának, módunk van élőben látni egy, a görög színház mint társadalmi intézmény születését megelőző – *archaikusra* han-



Sámánbot, sámándob, sámánköpeny, Hoppál Mihály Sz. V. Ivanov nyomán, Helikon, 1994

golt – preszínházi formát, állapotot”⁶.

A beavatási szertartások fejlődésének bemutatása során eljutunk a sámán szerepének méltatásához (*A mediátor, a lélekvezető sámán, táltos*). Innen már egyenes út vezet az archaikus színházi formák kialakulásához, melyeknek elemei szervesen beépültek a magyar betlehe- mes játékokba is (*Archaikus színházi elemek a magyar betlehe- mes játékokban*).

A második rész egy újabb előadás-leírással zárul (*Hejgető, avagy a kenyér misztériuma*). A produkció, amelyet elemez, egy kilenc személyes szabadtéri játék, a búza hét stációs misztériuma a kenyérré válásig.⁷

A harmadik részt (*A magyar [báb]színház titkos története*) dramaturgiai traktátumnak nevezi a szerző, melyben rámutat a magyar művelődéstörténet olyan csomópontjaira, ame-

lyekben a színházcsináláshoz szükséges legfontosabb tényezők (alkat, szemlélet, műveltség, drámai nyelv, humor) szerencsésen találkoznak össze. Bevezetőként a magyarság történetének szóbeli és írásos emlékeit veszi sorra (*A magyarok története az orális és írott hagyományban*), majd a liturgiából kinövő magyar vallásos színhátékok ismertetése következik

⁵ A *Szárnyas Pasker* fejezet Szász Zsolt írása.

⁶ 113.

⁷ Bemutatta a Magyar Királyi Bábszínház 2001-ben, dramaturg: Tömöry Márta, tervező–rendező: Szász Zsolt.

(A liturgikus dráma vagy a templomi színjátégyakorlat). A könyv legbecsebb, nyilván vitákat gerjesztő szakasza az, amelyben első nyelvemlékünet, a *Halotti beszédet* liturgikus fél-drámai szövegnek nevezi, az *Ómagyar Mária-siralmat* pedig a húsvéti játékokhoz tartozó énekelt és előadott monodrámaként definiálja. Hont Ferenc néhány megállapítására hivatkozva⁸ kijelenti, hogy „a siratóforma színházi alkalmazása a nagy utcai mutatóványok, szertartásszínházi produkciók műfaja lesz”. A *Magyar nyelvű kódexek teatrális műformái* című fejezet Ráskay Lea működését és a *Három köröztény leány* című mirákulumot ismerteti.⁹

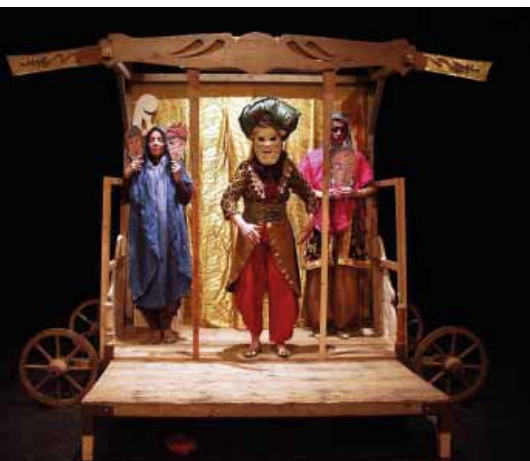


Hejgető, Magyar Királyi Bábszínház, 2001

A karneváli univerzum című fejezet a magyar történelem tragikus eseményeit sorolja az énekmondók, elsősorban Tinódi Lantos Sebestyén működése tükrében. Az *Első világi drámáink* című fejezet az egyetemi színjátzásból kinőtt első magyar drámát, Bornemisza Magyar Elektráját, Balassi Szép magyar comoediáját és a *Comoedia Balassa Menyhárt árultatásáról* idézi fel, valamint balladákat elemez. A *Híradások a felekezeti színjátzásról* a jezsuita, ferences, pálos iskoladrámákat és az 1770 után fellendülő protestáns diákszínjátzás közegét

vázolja: „Az iskoladrámákban a bábjáték járulékos elemként jelenik meg, főleg a betlehemes és részben a passiójátékokban, illetve a közjátékokban.”¹⁰

A könyv negyedik része *A hivatásos bábjátás kezdetei* címet viseli. Ez természetesen Az Esterházyak kastély-bábszínháza történetének felidézésével kezdődik. A fejezet egésze Horányi Mátyás *Esterházy vígasságok* című munkájára támaszkodik. Ez a könyv 1959-ben jelent meg, és Tömöry nem veszi figyelembe az újabb kutatások eredményeit. Nincs például tudomása az azóta megtalált és több országban bemutatott *Az égő ház* című Haydn-bábopera létezéséről, hanem átveszi Horányi megjegyzését, amely sze-



Három köröztény leány, Hattyúdal Színház, 2003

⁸ *Az eltűnt magyar színjáték* (1940)

⁹ A darab Tömöry Márta feldolgozásában, Szász Zsolt tervezésében és rendezésében került bemutatásra.

¹⁰ 281.

rint „erről mit sem tudunk”¹¹. Az utóbbi évtizedek kutatásai másképp magyarázzák a bábszínház megszűnését is: 1779-ben leégett az opera épülete, a hajléktalanná vált társulatot a bábszínház épületébe költöztették, és ezzel a bábszínház marionett-előadásai háttérbe szorultak, az újabb bemutatók pedig fokozatosan elmaradtak.

Figyelmet érdemel viszont néhány következtetése, mint például az Eszterháza hatását feltételező megjegyzés: „Elképzelhetetlennek tartjuk, hogy az urak ne kívánták volna, legalább kicsiben, utánozni a példát, saját birtokukon! A felvidéki főurak pl. sorra színházi szálakat kezdtek építtetni [...], melyek a csúcsszezonban vándorkomédiásokat, köztük időnként bábosokat szerzödtettek.”¹²

A *Csokonai fordításai* című fejezet a költő három adaptációját, A *pásztor királyt*, a *Galatéát* és az *Angelikát* mutatja be. A *Balog István vándorszínész, bábos súgókönyve* fontos forrásra hívja fel a figyelmet: Balog kéziratos hagyatékában számos bábjáték is található, melyeket részben maga írt, részben fordított. Ennek javát mutatja be a fejezet azzal a megjegyzéssel, hogy „a nemzetközi vándorbábjátékos mezőnyben is érdeklődést kelthetnek, és szerepük lehet a magyar bábszínház megújításában.”¹³ A *Fabábok számára írt színdarabok és jelenetek* című gyűjtemény a vándorszínészet és a bábjáték kapcsolatának is értékes dokumentuma.

A *ponyva – mint forrás – bábosoknak* fejezet hasonló szándékkal és szellemben hívja fel a figyelmet a népkönyvekre, a széphistóriákra, Tompa Mihály regéire, meg Petőfire és Arany Jánosra, mint „potenciális bábos szerzőkre”. Az *Idegen vándorbábosok* című fejezet részben olasz és német forrásokra utal, többek közt a Pratte-család szerepléseit említi Győrött és Debrecenben. A *Bábos dinasztia*k a Hincz- és a Korngut-Kemény család tevékenysége mellett a kevésbé ismert Erdei családról is közöl néhány értékes tudnivalót. (Egy véletlen folytán került elő 1987-ben tizenkét zsákbábjuk, amely jelenleg a Népzeumi Múzeum állandó kiállításán látható.) A negyedik részt egy magnóval készült interjú zárja: Kemény Henrik válaszol Tömöry Márta kérdéseire 1988-ban.¹⁴

A kötetet záró rész (*Egy ösvény – a mienk*) a legszemélyesebb. Önvallomását nem bontja fejezetekre, csupán évszámokkal tagolja 1991-től 2012-ig a naplót.



Kemény Henrik bábjaival, Vitéz Lászlóval

¹¹ Magyarországon a szegedi Kövér Béla Bábszínház mutatta be 2002-ben a Szegedi Nemzeti Színház művéinek közreműködésével.

¹² 296–297.

¹³ 305.

¹⁴ A szöveg szerencsére nincs „kozmetikázva”, híven tükrözi Kemény Henrik beszédstílusát és szófordulatait. Nyilvánvaló tévedései is érintetlenül maradtak. Kár, hogy egy lábjegyzet erejéig nem igazította ki a szöveget a riport készítője. (Rév István bábszínháza kapcsán pl. Kemény a *Toldi* helyett a *János vitéz*ről beszél, amit Rév sohasem játszott.)

Kár, hogy a szép és őszinte számadásba néhány téves adat is bekerült¹⁵.

E nagyszabású, ambiciózus vállalkozásnak nem tett jót, hogy nem volt sem szerkesztője, sem lektora. Előbbi segíthetett volna bizonyos aránytalanságok, utóbbi pedig az apró hibák és pontatlanságok kiküszöbölésében. Néhány részlet túlzottan hosszadalmas, másutt a vázlatosság és az adatok zsúfoltsága nehezíti az olvasást.

A Mikor a bábok még istenek voltak fontos és impozáns könyv. Alighanem hosszú ideig forrásként szolgál majd pályatársainknak és utódainknak, akik hasonló szenvedéllyel kutatják tovább a színház és a bábjáték gyökereit, ősi, hegyipatak-tisztaságú forrásait.

(Tömöry Márta: *Mikor a bábok még istenek voltak*, Kráter Kiadó, Pomáz, 2012.)

¹⁵ 1990-re teszi mind Szilágyi Dezső, mind Kós Lajos nyugdíjba vonulását. Mivel Szilágyi távozása korszakváltás a magyar bábjátás 20. századi történetében, szükséges az adatok pontosítása; valójában Kós 1989-ben, Szilágyi pedig 1992-ben ment nyugdíjba. Ekkor alakult meg az Állami Bábszínház jogutódjaként a Budapest Bábszínház, a Jókai téri épületben pedig a Kolibri Színház.

Géza Balogh: When Puppets Used to Be Gods

Marginalia on Márta Tömöry's book

Márta Tömöry and the author of the review on her book are both practising puppeteers as well as theatre historians. Géza Balogh's monograph on puppetry in Hungary was published in 2010, therefore it is not by chance that he approaches the topics of the book with personal commitment and unconcealed passion. Although Tömöry is not more than eight years younger than him, he ranks her among a new generation of puppet theatre innovators. Drawing a parallel between the pioneering endeavours of Polish, Czech and Hungarian theatre, he observes that we still have a lot to do for the exploration of our own theatrical traditions. This is one reason why he welcomes those chapters in Tömöry's book which assist the phasing out of blind spots (*A magyar (báb)színház titkos története; A hivatásos bábjátás kezdetei*) (*The Secret Story of Hungarian (Puppet) Theatre; The Beginnings of Professional Puppetry*). He speaks highly of the first two chapters as well (*Bábesztétika dióhéjban; Egy lehetséges magyar színház-antropológia alapjai*) (*Puppetry Aesthetics in a Nutshell; The Foundations of a Possible Hungarian Theatre Anthropology*) in which the author lays entirely new aspectual foundations for the aesthetics of the genre. The review ends in the following words "[this book] will in all probability serve for a long time to come as a source for our colleagues and successors, who, driven by like zeal, continue questing for the roots, the archaic mountain stream-clear springs of theatre and puppetry."





TÖMÖRY MÁRTA

Egy ösvény – a mienk

(Részlet a *Mikor a bábok még istenek voltak* című könyvből¹)

Az első gyermekélmények után felnőttként akkor csodálkoztam rá a bábokra, amikor Hollós László 1974-ben elvitt Tihanyba, a Belitska-Scholz Hedvig rendezte nagy bábtörténeti kiállításra. A parkban, a fák árnyékában Kemény Henrik játszott. Lenyűgözött a gyermeki játékoság, az a szinte mágikus erő, mellyel uralkodott a szíveken. Egyszerre, együtt láttam itt a múzeumi és az élő báb-hagyományt. Hatalmas indítás volt!

Hollós László, az ASTRA bábegyüttes tagja, 1975-ben ösztöndíjjal indult Prágába tanulni a bábos tanszékre, 'katedrára'. 1975 novemberében összeházasodtunk. Hazalátogatásai alkalmával csodákat mesélt az iskoláról. Hívott engem is, és kiharcoltuk – hónapokig küzdve a hazai, majd ottani hatóságokkal, és kaffkai helyzetekkel –, hogy rendkívüli hallgatóként Prágába mehessek a DAMU-ra, a Múzsai

Művészetek Akadémiája Színházi Kara Bábos Fakultására, a rendezés–dramaturgia szakra. Harminc évesen, magyar–történelem szakos tanári végzettséggel, és a MTA Történettudományi Intézetében végzett hatévi kutatási segédmunka után visszaülhettem az iskolapadba. Hatalmas ajándék volt ez, három év függetlenség, a tanulás, alkotás lehetősége.

A Bábos Katedra a Ledebur palotában volt, a Valdštejn téren. Egy lefojtott országban, ahonnan az értelmiségiek java már emigrált, illetve nem dolgozhatott, mert aláírta a Chartát vagy nem írta alá az ellenchartát. Voltak csendes ellenállók, mint például dr. M. Česal, aki „fű alatt” leadta nekünk a strukturalista iskolát, meg J. Kolafa mester, a zenetanár, aki egyetlen diáknak is megtartotta az óráit. Hatalmas általános műveltsége volt, becipelve művészeti könyveit, a kort

¹ Tömöry Márta *Mikor a bábok még istenek voltak*, Kráter, Pomáz, 2012, 363–367. (Szerkesztett változat)

is bemutatta. Hideg volt az iskolában, teát főztünk mindegyre. Jan Dvořák szcenika és rendezés óráin hétről hétre etűd feladatokat adott, tárgyakra, hangszerekre stb. K. Makonj dramaturgia órái néha a kocsmában folytatódtak. A Károly híd színházi feldolgozása volt például az általa adott egyik szép feladat. A főiskola könyvtára is kitűnő volt, s az antikváriumok olcsó kincsekkel voltak teli. A „Vénlányhoz” címzett *Stare Pani* bemutatószínpadon ünnep volt minden bemutató! A kor jellemzésére csak annyit, hogy a Laci által rendezett Boris Vian abszurd ötpercesért (a fejét vesztett főhőst nyakába dugott tölcserből etetik stb.) összehívták a kari pártsejtet, nehogy felborítsa a rendszert a nyugati ízlésficam és anarchia. A rendező hallgatók készítették fel a csoporttárs színészeket a bábvizsgára. Tomáš Dvořák meg a szőke Hanka egy nagy közös zsákban játszott a Wolf *Hacafán Kecafánját*, a nagy krump-li-tragédiát, a kassai Janko Uličansky rendezésében. A Luboš Bazalik-Duranty rendezte *Kezek* című guignol-játék harsány parádéval kezdődött: gyertyák közt, körmenetben, katafalkon hozta be Milan Forman meg Vašek Paul a bábokat!

Laci Mr. *Punch* vásári komédia-rendezése is emlékezetes volt. Tomáš-Jelineket ki akarták tenni, bizonyítania kellett. Laci bábost faragott a nyüzüge, szerelme idején éjjel gyertyával sétálgató lunátikus fiúból.² A negyven perces játékban a kesztyűs iskola minden csínja-bínja benne volt. A játék fergeteges tempóval indult, Laci totál bejátszatta a paravánt, például a báb leütött feje körbegurult a színpad-



Jan Žižka Raby váránál, r.: K. Brožek

nyílásban. Blanka Luňáková, Tomáš szerelme is óriási volt, mint Judy.

S mindjárt megérkezésem másnapján volt szerencsém látni az épp Prágában vendégszereplő *Oszakai Bunraku Báb-színházat*! És láthattam a Hradec Králové-i *DRAK Bábszínház* második nagy korszakát: a *Janošíkról*, a betyárról cseh, szlovák, lengyel koprodukcióban készült misztériumjátékot is.³ A szertartás-színház nagy cseh művelője, K. Brožek a *Jan Žižka Raby váránál* című lovagjátékot vitte színre a címben jelzett történelmi helyszínen, a romos várban. Amikor a föld alól, egy alagútból felbukkantak a huszita harcosok „*Fel, Prágába!*” kiáltással, lobogva felugrált mindenki, kész tüntetés volt ez akkor, abban a felfokozott légkörben!

A tananyag része volt a cseh bábfilmek stúdium is. Láttuk J. Trnka *Szentivánéji*

² Máig ebből az alaptudásból él és dolgozik Itáliában.

³ A közös betyárhősről mindhárom nép egy-egy felvonást készített, majd együtt adták Hradecben.



J. Trnka: *Szentivánéji álom*, bábfilm, 1959

álom c. költői filmjét. Sírnyalón szép jelenet a filmben Zuboly ébredése, vívódása: álom volt, ami történt? A Bartolomejskán – épp szemben a Belügyminisztérium épületével – zárt teremben Stibor Turba, a nagy cseh mimes, Marcel Marceau barátja, levetítette az összes betiltott filmet. Fürtökben lógtak a diákok még a csilláron is – itt láttuk Jan Švankmayer⁴ animációs filmjeit: a *Rakvičkarna*⁵ című zsákbábjátékot, melyben a híres lóeladás jelenetben a bábok ló helyett élő tengeri malacot adnak-vesznek, s az flegmán zabálja a paravánon az árpát, miközben a két báb összeverekszik az árán. Üldözés, hajsza, agyonveri egyik a másikat, a győztes leszegi a koporsót. S egyszerre csikorogva jön kifelé a szeg, kitör a halott! S kezdődik minden előről. Végül a halál is fellép, ekkor a két pojáca végre összefog és leveri a halált. A műfaj iskolapéldája volt ez,

akárcsak a *Don Šajn*, melyet Švankmayer a Český Krumlov-i barokk kastélyszínház szabadtéri színpadán forgatott. Élő emberek marionettnek beöltöztetve – fejmaszkjukba beépített mozgatókereszt – szögletes báb-mozgással jártak-keltek a barokk kert nyírott, zöld labirintusában. Teli van a film hátborzongató ötletekkel.⁶ Szerda délelőttönként némafilmeket vetítettek a *Ponrepo* moziban, az egész *Múzsai Művészetek Akadémiája* összejött itt, ismertük egymást színészek, képzőművészek, filmesek.

Minimális ösztöndíjak voltak; nyers répát, rebarbarát rágcáltak a diákok, de olcsó volt a menza, s 1,70 korona volt a sör. A végzős diákok Hradec Královében egy volt pékségben laktak. *Éva Oplištilova*, a nagyszerű dramaturg gyönyörű csilláros szobájában farkasordító hideg volt, a kandallón át csak úgy tutult a szél. Prágában fölös számban voltak a szemetelek közt filozófia-doktorok. Be lehetett



J. Svankmajer: *Don Šajn*, animációs film, 1970

⁴ DAMU-n végzett animációs rendező. Kiváló filmjei a *Faust*, a *Don Šajn*, a *Rakvičkarna* s számos szürreális- abszurd rövidfilm.

⁵ E cseh kifejezés műfajmegjelölés: ad abszurdumig vitt báb csihi-puhi, koporsó-krimi.

⁶ Jan Švankmayer a *Faust* filmmel folytatta a klasszikus rendezések sorát, őrált szürreális ötleteit – a sztálinizmus folyamatos újjászületésének témáival, köztük az automata etetőgéppel – a Médiawave fesztiválon, Győrben is láthattuk, 1997-ben.



František Vítek



Jelenet a *Piškanderdulá* című előadásból



Věra Říčařová

surranni a bábos Jirkához az Iparművészeti Múzeumba, ahol éjjeliőr volt, Magyarországra telefonálni.

És a Kampán a diákok naponta friss versekkel üzentek a prágaiaknak, sorjáztak a falon a strófák, többször lemeszelték, de reggelre mindig újra ott volt, odajárt olvasni őket a város. Itt állítottak aztán szimbolikus síremléket John Lennonnak is. Igazi bohémiai bohémélet volt.

* * *

Hollós László vizsgamunkája *A Napkirály, Holdkirály, Szélkirály* című előadás volt. A darabot Laci Dvořák tanítványaként – a csehek akkori legjobb, Hradec Králové-i bábszínházában – a DRAK-ban rendezte meg. Majláth János gróf Felvidéken gyűjtött meséje alapján Jan Jílek színész írta színpadra. Ez a mese – van magyar verziója is – teli van keleti motívummal: sárkány, boszorkány stb. A mese cseh bábszínpadra írója a tényeket tagadó hírnök figurájával egy aktualizáló réteget írt bele a játékba.⁷ Ez a változtatás lehetőséget adott Lacinak arra, hogy megemelje a témát. Konceptiója szerint az égi istenek

fogadnak az emberre. Az istenek – maszkos élők – báb képében perszonalifikálódhatnak a földön. A szerelmes istennő Szép hercegnő és Boszorkány alakjában teszi próbára a földi királyfit. Ellenfele, a féltékeny Isten, a Tűzkirály képében hiába vet be mindent – a földi királyfi az erkölcsi győztes, mert halandó, neki van tétje. Az istennő őt választja, s lenn marad a földön (Věra Říčařová, a színész a játéknak ezen a pontján levette maszkját).

* * *

František Vítek műhelyében, 1978 telén – Hradec Královében. A nagy árkádos téren, az óriási gótikus templom mellett volt Vitéké földszinti műhelye. Ahogy belépünk a szakadó havazásból, kitárul a varázslatok világa: hatalmas mechanikus báb-pieta-órajáték, balról egy kezét nyújtó báb. „*Rázd meg!*” – biztat Franta, s a figura kinyíló mellénye mögül az orrom elé ugrik egy halál-bohóc. A vaskályhában faforgács ég, egyszerre felébred, s a függönyre száll egy piros lepke. A próbák tavasszal kezdődnek, nagy kihívás, teremtő izgalom! František

⁷ *Hlásím hláseni: nic se nestane* – hirdetem a hírt, hogy semmi nem történik – a szó(rozhlas=rádió)ra utal.



Jan Jílek: *Napkirály, holdkirály, szélkirály*,
DRAK Színház, Hradec Králové, 1979, r.: Hollós László

Vítek, Vera Ričařova⁸ és a beugró Marcel Bogosta⁹ szárnyal – aztán visszajön Peřina (a snájdig hősszerelmes színész) a seregből, ezért a zseniális Marcel sajnos nem játszhatta el beugróként a királyfit. Vera Ričařova felejthetetlen alakítást nyújtott kettős szerepében. Máig hallom Szép hercegnője üveghangjait, látom, ahogy a báb vállára ejti a csipkefátyolt – éteri a játéka. És a másik arca, a Vasorrú bába meg fergeteges vitalitású, ahogyan az is-

tállóban felugrik az ajtófélfára, s fél kézen hintázik, vihog! A scenikus keret Viték falusi barokk oltárt idéző mesevilága. A fából faragott, gyönyörű, közvetlenül mozgatott, kitartott pózokba állítható úgynevezett *mannekin* bábokra¹⁰ népi szürreális képeket vitt fel. A figura mellvértjére harci jelenetet faragott, az Isten homlokára felhőket...

A Franta–Věra páros és László, a magyar diák nagy egymásra találása volt ez a játék. Dramaturgia tanárnőnk *Božkovrh* – azaz 'Istencsúcs'¹¹ – címmel szép cikket írt róla.¹² „László abszolválta a prágai iskolát” – zárta sorait. A *Napkirály, holdkirály, szélkirály* repertoárdarab lett, százhuszszor ment Hradecben.¹³ A Prágai Scenikai



Jan Jílek: *Napkirály, holdkirály, szélkirály*, r.: Hollós László

- ⁸ František Vítek (szül. 1934) cseh bábtervező, neje Vera Ričařova (szül. 1936) bábtervező, színésznő, meghatározó személyiségek a cseh bábos világban, a marionettjáték élő szentjei.
- ⁹ Marcel Bogosta cseh bábszínész, rendező (1950–1994), disszidált Németországba, rákban halt meg. Prágai éveinkben lakást, kapcsolatokat szerzett nekünk – segítő szellemünk volt.
- ¹⁰ Nem volt mozgató mechanizmusuk, úgy működtek, mint a fázisos animáció bábjai, pózokba állíthatóan.
- ¹¹ Eva Křiřková Hanřliková, *Bóřkovrch v DRAKu*. (Ez az Olympos cseh neve.) In: Československy Loutkař, 1979, 8–9. sz., 184–185. p.
- ¹² Eva Hanřlikova (1942–2010) bábszínész, kritikus, a Loutkař főszerkesztője, 1976–89 között.
- ¹³ Kinn általában a 20. előadás után tartottak premiert – a dramaturgiai tanács feladata volt lenyesni a szemet szűrő hibákat, ideológiai „elhajlásokat”. A František Vítek–Věra Ričařová-páros többször vendégszerepelt hazánkban. 1985: Fiala Művészek klubja; 1986: Gödöllő, Sárospatak; 1989: ELTE, Székén, Székesfehérvár; 1996, 2011: Nyírbátor. Diáktársaink fellépései Magyarországon: 1992: A csepeli Dőre Dáridón Milan Forman *Az idomított disznó* című előadással szerepelt, majd Sárospatakon is; 1989: Bob Klepl ugyanott játszott a *Királydráma – Egy előre tervezett gyilkosság margójára* című darabban. 1995: Nyírbátor a Formanovi a *Barokk operával* szerepelt.



Věra Říčařová a Napkirály, holdkirály, szélkirályban

Biennále idején volt a premier. Koós Iván is díjat nyert ekkor, így kint volt egy magyar bábküldöttség tagjaként. A főiskola a bemutatóra buszt indított Prágából, de a hazai kollegák nem voltak kíváncsiak, nem jöttek ki Hradecbe. Lacival évekig visszajártunk,

a szakmában máig számos jó barátunk van ott – érdek nélkül szeretnek. A honvág, a hála Prága és a *prágai iskola*¹⁴ iránt továbbél bennünk.¹⁵ Hazatérve Lászlóval – aki színjelessel végzett – beálltunk az új magyar bábszínházi nyelvért küzdők sorába.



Jan Svankmajer: A sztálinizmus halála Bohémiában, 1990

¹⁴ Fordításaim cseh nyelvből a Bábjátékos Kis Könyvtárban: A. Mikulka: *A fehér macska hercegnő*; K. Milobedzka: *Mese arról*; *Klasszikus cseh bábjátékok: Faust, Don Saj, Genovéva* (BJKK új sorozat).

Színházakban bemutatott fordításaim: I. Pospischylová: *A visszhang hercegnő* (Népszínház, r: Petrik József, z: Madarász); E. Hanžliková: *A három kókler* (Ciróka, r: Tömöry Péter; Vaskakas, r: Sramó Gábor); D. Mrázková: *Hahó nyuszi!* (Bóbita, Ciróka, r: Hollós László); P. Vasiček: *A szívárványsínű labda* (Bóbita, Gyermekszínház, győri Vaskakas Bábszínház.); J. Trnka – I. Peřinova: *Gombra nyíló kapu* (Ciróka, Mesebolt); Yendt–Krofta–Tömöry: *A mindentudó gépszínház* (Játékszín, r.: Hollós László); Cmíral: *Puszpáng úr* (a Cirókának fordítottam, nem vitték színre; a Budapesti Bábszínházban Csoda címen játszották Varró Dániel átíratában). Cseh animációs filmsorozatok fordítása a Magyar Televízió számára: *Dásenka; Robátka, az erdész; Nyulak a cilinderből*.

Márta Tömöry: A Path – Of Ours

Márta Tömöry, author of the book *Amikor a bábok istenek voltak* (*When Puppets Used to Be Gods*), studied at the Department of Alternative and Puppet Theatre at DAMU (Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts) in Prague for three years in the mid-1970s. The extract published here is a personal recollection of the depressing political atmosphere in the neighbouring Central European country, but first and foremost of the intellectual effervescence and exceptionally sophisticated puppet art that made Prague so attractive even in those years.

Fordított színház a Nemzetiben

Sorozat-szerkesztő: **Rideg Zsófia** dramaturg

Sorozatunk első darabja: **Paul Claudel Délforduló** (Partage de midi)

Műfordító vendégünk **Székely Melinda** Kolozsvárról

Helyszín: Nemzeti Színház, Kaszás Attila Terem

Időpont: 2013. december 2-a hétfő, 19 óra

A művet felolvassák a Nemzeti Színház színművészei:

Söptei Andrea, Farkas Dénes, Szarvas József, Schnell Ádám

A felolvasást rendezi: *Nagy Péter István*, a Nemzeti Színház rendezőgyakornoka

A program ingyenesen látogatható előzetes regisztrációval:

szervezes@nemzetiszhaz.hu

Paul Claudel *Délforduló* című darabja a szerző sokáig féltve őrzött kincse volt, amelyet végül bő negyven év után Jean-Louis Barrault rendezőnek sikerült kicsikarni tőle és a nagyközönség elé bocsájtania. Az első változat 1906-ban jelent meg (1948-ban, a színre állítás alkalmából született egy kevésbé ismert második változat is), közvetlenül a Rosalie Vetch-csel való kapcsolata után, a nősülése előtt. Talán ebben művében jelenik meg a legközvetlenebbül, legszemélyesebben az egész életét meghatározó lelkiismereti válság. A magánkiadás százötven példánya kevés személyhez jutott el. Talán maga Claudel is pogánynak, nyersnek érezte a darabot, nem eléggé katolikusnak, akárcsak a Szent István Kiadó Claudel-kötetének szerkesztői, amikor nem illesztették be 1982-ben megjelentetett válogatásukba. De éppen a közvetlenség, a még alig feldolgozott élmény hevülete teszi nagyon életszerűvé és rendkívül drámaivá ezt a művet.

A darab fordítójáról:

Székely Melinda 1979-ben született Kolozsváron, és itt végzett 2003-ban magyar–francia szakon. Fordítóként Horváth Andor tanítványa, egyetemi éveit részt vett Jeney Zoltán és Kovács Ilona fordításezmináriumain is az ELTE-n. Több folyóirat számára fordított románból és franciából. 2006-ban jelent meg első fordításkötete: *Andrei Pleșu Angyalok* (Koinónia). Jelenleg szabadúszó műfordító, a Koinónia Kiadó színházi sorozatának egyik munkatársa.

•

A sorozat második darabja: **Színház a szent és a profán mezsgyéjén**

(Párhuzamok Paul Claudel, Pilinszky János és Valère Novarina életművében)

Vendégünk **Valère Novarina** francia drámaíró, rendező

Helyszín: Nemzeti Színház, Kaszás Attila Terem

Időpont: 2013. december 10-e kedd, 16 óra

A találkozót a Nemzeti Színház, a Francia Intézet

és a Károli Gáspár Református Egyetem szervezi

A program ingyenesen látogatható előzetes regisztrációval:

szervezes@nemzetiszhaz.hu