

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
XII. évfolyam 5. szám, 2024. november–december



Kerekasztal az antik tragédia aktualitásáról G. W. Most, S. Goldhill, D. Cairns és M. Revermann klasszika-filológusok, Czene-Polgár Donát és Kaj Ádám rendezők részvételével • Végh Attila esszéje a katarziszról • Horváth Márk: A szakrális színház genealógiája egy bábos szemével • Szász Zsolt és Pálfi Ágnes *Az ember tragédiájáról* mint misztériumjátékról • „Az a fő, hogy ne féljen a legény” – beszélgetés az *Egri csillagokról* • Gyürky Katalin: Páskándi Géza *Pornokráciája* Kolozsváron • „Sok mindent ki akarok próbálni” – Szilágyi Ágotát Ungvári Judit kérdezte • „A színész csak akkor létezik, ha modellje a halott” – In memoriam Tadeusz Kantor (1915–1990)

SZERZŐINK

- Cairns, Douglas** (1961) klasszikafileológus, az Edinburgh-i Egyetem professzora
Czene-Polgár Donát az SZFE harmadéves dramaturg hallgatója
Goldhill, Simon (1957), klasszikafileológus, a Cambridge-i Egyetem professzora
Gyürky Katalin (1976) irodalomtörténész, műfordító
Horváth Márk (1993) bábművész, a veszprémi Kabóca Bábszínház műhelyfőnöke
Kaj Ádám (1988) az SZFE doktorandusza, rendező, a Babits Mihály Színház tagja
Kantor, Tadeusz (1915–1990) avantgárd festő, rendező, teoretikus, színházalapító
Kocsiszky Éva (1953) irodalom- és filozófiatörténész, egyetemi tanár, az SZFE Egyetemi Doktori és Habilitációs Tanácsának elnöke.
L. Simon László (1972) író, költő, politikus
Most Glenn W. (1952) klasszikafileológus, a chicagói egyetem és a pisai Scuola Superiore professzora
Ozsváth Eszter Judit (1998) az OSZMI munkatársa, a Debreceni Egyetem doktorandusza
Pálfı Ágnes (1952) költő, esszéíró, a Scenarium szerkesztője
Revermann, Martin klasszikafileológus, a Torontói Egyetem professzora
Smid Róbert (1986) irodalomtörténész és kultúrakutató, az SZFE tanára
Szász Zsolt (1959) bábművész, dramaturg, a Scenarium felelős szerkesztője
Szilágyi Ágota (1984) színész, a Nemzeti Színház társulatának tagja
Ungvári Judit (1968) színházi szakíró, rádiós szerkesztő, a Scenarium állandó munkatársa
Végh Attila (1962) költő, esszéíró, filozófus
Vidnyánszky Attila (1964) színházi rendező, filmrendező, a Nemzeti Színház vezérigazgatója

Alessandro Serra *A fenntartható színház-pedagógiáért* címmel megjelent, Alessia de Antoniis által készített interjújának újraserkesztett, javított, a fordító Pintér Németh Géza által jóváhagyott magyar verziója a Nemzeti Színház honlapján olvasható.



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfı Ágnes • Tördelőszerkesztő: Szondi Bence • Lapterv és illusztráció: Nyolc és fél Bt. • Belső munkatársak: Kozma András (dramaturg, oktatási referens) • Kulcsár Edit (dramaturg, külkapcsolati referens) • Kornya István (a Nemzeti Magazin főszerkesztője) • Eöri Szabó Zsolt (honlap-főszerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Ungvári Judit (kulturális újságíró) • Durkóné Varga Nóra (nyelvtanár, angol fordító) • Szerkesztőség: Nemzeti Színház, Budapest, 1095, Bajor Gizi park 1. 3. em. 3221 • Szerkesztőségi fogadóórák: minden héten kedden, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: scenarium@nemzetiszinhas.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház • Nyomdai munkák: HTS-ART Kft. • ISSN 2064-2695

TARTALOM

beköszöntő

TADEUSZ KANTOR: Ulysses visszatérése (Részlet) • 3

theatrum mundi

Hogyan rendezzünk görög tragédiát?

Az antik tragédia aktualitása a 21. században

Lejegyezte és fordította: Ozsváth Eszter Judit

Lektorálta: Kocziszky Éva • 5

VÉGH ATTILA: Moraj a nézőtéren • 17

kultusz és kánon

HORVÁTH MÁRK: A szakrális színház genealógiája • 24

SZÁSZ ZSOLT: Önazonosság-tudat a misztériumvallások fényében

Az athéni, a római és a bizánci szín

a Nemzetközi Madách-projekt résztvevőinek előadásában • 34

PÁLFI ÁGNES: „Szent nász” avagy a fogadás misztériumának profanizálása?

Az *ember tragédiája* eszkimó színének két kortárs interpretációjáról • 44

nemzeti játékszín

„Az a fő, hogy ne féljen a legény!”

Kerekasztal-beszélgetés a Vidnyánszky Attila rendezte *Egri csillagokról* • 53

GYÜRKY KATALIN: „A lelket – tudták, s az észben – hittek”

Páskándi Géza *Pornokráciája* a Kolozsvári Állami Magyar Színházban • 70

arcmás

„Sok mindent ki akarok próbálni”

Szilágyi Ágotát Ungvári Judit kérdezi • 80

in memoriam

TADEUSZ KANTOR (1915–1990): „A színész csak akkor létezik,

ha modellje a halott” • 89



Ulysses visszatérése, T. Kantor festménye 1944-ből (forrás: symbolreader.net)



Odüsszeusz az alvilágban, attikai vázákép, i. e. 440 körül, Boston Múzeum (forrás: symbolreader.net)

TADEUSZ KANTOR (1915–1990)

Ulysses visszatérése*

(Részlet)

A trójai háború a görögök részéről nyilvánvaló támadás volt. Ulysses rituális jelzavakkal törvényesített „hőstettei” mindenképpen közönséges gyilkosságoknak minősíthetők. És ha eltekintünk a végzet problémájától, akkor Ulysses visszatérése egyértelműen rablótámadásként értékelhető. Ulysses azért tér vissza kálózaival, hogy felégesse a szülői házat, kirabolja és meggyilkolja apját. Azt még valahogy meg tudjuk magyarázni, hogy az utolsó szálig kiirtja felesége kéréit, de érthető ok nélkül kitervelt apagyilkossága, melyet csak a fátum erői, a hős rendeltetése avagy az életét sújtó átkok indokolhatnának – ez számomra már nem meggyőző. Sokkal inkább vonz a mitológiai hős leleplezése. (...)

Sok volt belőlük. A Trója mellőli dicstelen visszatérésekből. Sámáni rítusok nevében elkövetett kegyetlen gyilkosságok, emberi szerencsétlenségek jelezték ezeket.

Hamis lobogók foszlányaiba takart visszatérések.

Visszatérések – megfutamodások az igazság elől.

Kharón csónakja az epilógus éjszakáján az eltévedt Ulysses mellett halad el.

A befejezés valóban nem is befejezés.

Ulysses a történelem mélyébe lép át.

Annak tragikus színészévé válik –

Az Ulysses visszatéréseinek aktualitása napról napra nőtt –

Javában folyt a németek elleni támadás –

A bemutató napján közölték az újságok az első híreket a szövetségesek támadásáról.

Szükségszerűen félre kellett tenni az esztétizmust, a szerkesztés ornamentikáját, az absztrakciót. A térbe, melyet a művészet ideális arányai töltöttek ki, brutálisan betört a minden oldalról nyomuló valóság mint reális „tárgy”.

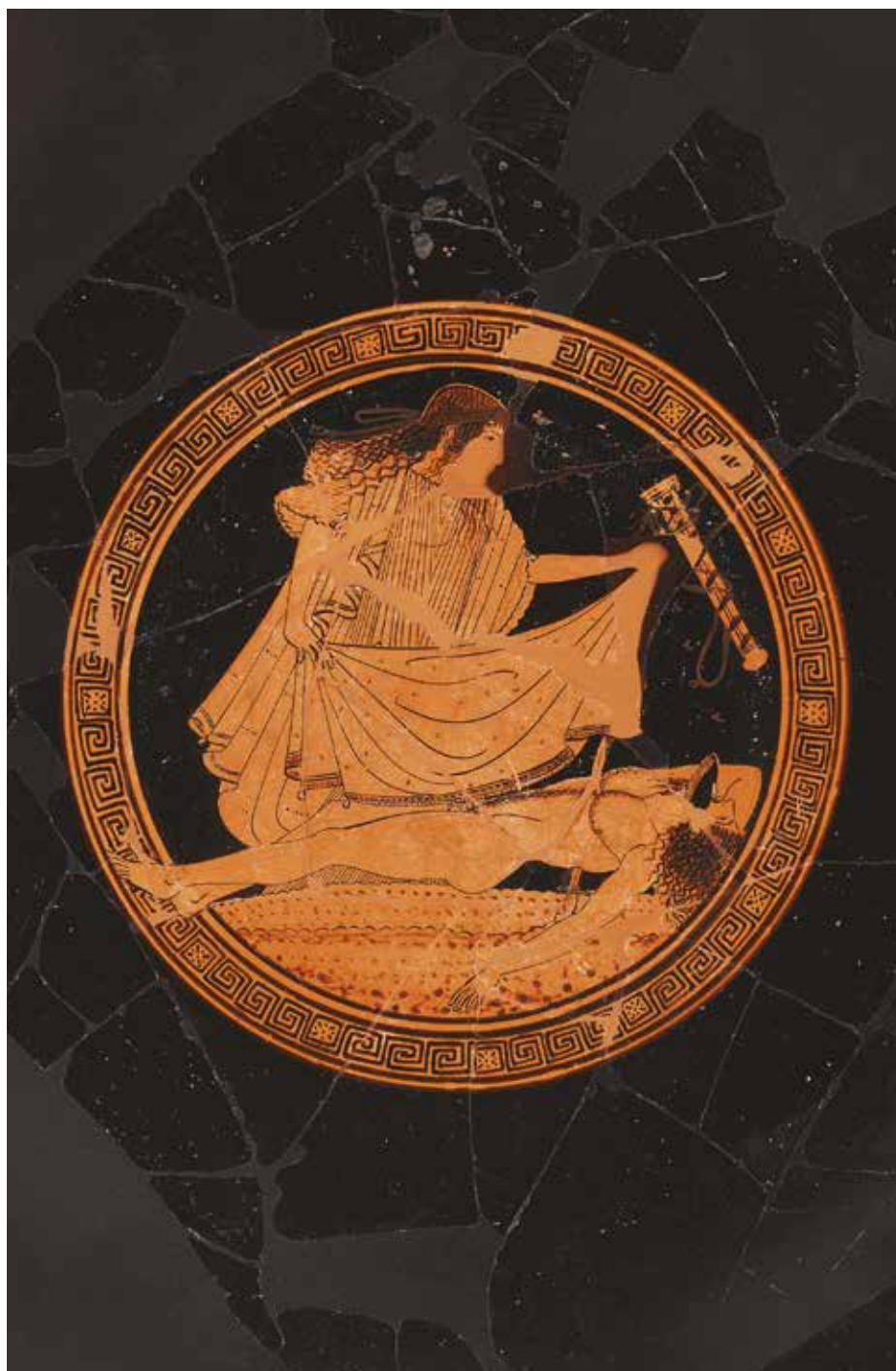
Elvinni a színpadi művet

a feszültség olyan pontjáig,

ahol csak egy lépés választja el a drámát

az élettől, a színészt a nézőtől.

* Tadeusz Kantor első, 1944-ben született előadásának címe (Krakkó, Konspirációs Színház). Vö. Tadeusz Kantor: *Halálszínház* (ford. Király Nina és Heltai Gyöngyi), Budapest–Szeged, 1994. 134–135.



Az öngyilkos Aiász és Takméssza vörösalakos attikai kylixen i. e. 289-ből (forrás: wikimedia.org)

Hogyan rendezzünk görög tragédiát?

Az antik tragédia aktualitása a 21. században

A budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolája 2024. november 14–16. között „Emberi szabadság a posztsubjektív korában. A görög tragédia ma” címmel nemzetközi konferenciát rendezett, amely neves külföldi és hazai kutatók az antik tragédia jelenkori elméleti, etikai-esztétikai lehetőségeit vizsgálták. A rendezők szándéka az volt, hogy összekapcsolják a kutatást, a tudományos perspektívákat a színházi gyakorlattal, így az SZFE-n készült két előadás premierjét is megtekinthették a konferencia résztvevői. Czene-Polgár Donát BA dramaturg hallgató rendezésében Szophoklész *Aiász*a került bemutatásra, Kaj Ádám PhD hallgató rendezésében pedig (Pseudo-)Aiszkhülosz *Leláncolt Prométheusz*a, amelyet egy közös estén lehetett megtekinteni Bucz Hunor immár 29 éve játszott *Antigoné*jával. E rendezések koncepciójáról egy kerekasztal-beszélgetés zárta a konferencia programját, amelyen Glenn W. Most, Simon Goldhill, Douglas Cairns és Martin Revermann klasszika-filológusok mellett Czene-Polgár Donát és Kaj Ádám rendezők is szót kaptak.



A 2024. november 16-án zajlott beszélgetés résztvevői a PIM-ben (forrás: szfe.hu)



A kerekasztal-beszélgetést GLENN W. MOST klasszika-filológus (Berlin, Chicago, Pisa), az esemény moderátora nyitotta. Kifejtette, hogy szerinte a görög tragédia egyrészt a filológia és az irodalom, másrészt pedig a színház és az előadás határmezsgyéjén helyezkedik el. A 20. század elejének, különösen pedig a második világháború utáni tragédiáknak szakirodalmában az egyik nagy fejlemény az előadásra és a teatralitásra

fordított fokozott figyelem. Mindezek tükrében Most csodálatos kiegészítésnek találta a konferencián megtapasztaltakat, vagyis a pénteki napon megtekintett három előadást, az *Aiász*t, a *Leláncolt Prométheusz*t és az *Antigonét*. Szerinte a görög tragédia sok tekintetben nagyon különbözik a modern drámától, és éppen ez az egyik olyan dolog, amiért érdemes görög drámát színre vinni. A modern dráma hagyománya megnehezíti annak a legalább három aspektusnak a megértését, amelyek a görög tragédiában alapvetőek. Mostot lenyűgözte, hogy a konferencián látott három produkció milyen mértékben próbálta e három aspektust érvényesíteni. Ezek egyike a muzikalitás, vagyis a *zeneiség*, a másik a *versbeszéd*, a harmadik pedig a *kar*.

A *zeneiség* ugyan bizonyos mértékben a modern dráma egyik „velejárója” is, azonban ma már inkább az operához és a musicalhez társítjuk. Pedig egykoron a görög tragédia alapvető része volt. Erről hajlamosak vagyunk megfeledkezni, amikor ókori görög drámaszövegekkel foglalkozunk. A *versbeszéd*del kapcsolatban fontos megjegyezni, hogy a görög tragédiában nincs olyan szó, amely ne lett volna költői a vers és a mérték tekintetében, kivéve az időnkénti sikolyokat, amelyek versmértéken kívüliek voltak. A görög tragédia nyelve emelkedettebb, mint a köznapi nyelv, és az emelkedettség is további szinteket mutat. A modern drámának ezzel nagyon nehéz megbirkóznia, mivel az általában prózai, és általában a mindennapokra koncentrálnak. A harmadik aspektus a *kar*, amely általában hiányzik a modern drámából, és amely nemcsak a görög tragédia eredete, hanem alapvető dimenziója is. Glenn W. Most ezt a három sajátosságot tekinti a fő indoknak arra vonatkozólag, hogy miért nem állít manapság valaki görög tragédiát színpadra. Úgy vélte, hogy ha valaki megpróbálja ezt a három aspektust érvényesíteni, és megkísérli a modern dráma saját technikai és kompetencia-repertoárját a *zeneiség*, a *versbeszéd* és a *kar* problémaköreivel szembesülve fejleszteni, remek rendezést produkálhat. Ezt a kerekasztal-beszélgetést megelőző napon, bár különböző módokon, de mindhárom előadásban igen izgalmasan sikerült megoldani – melyért Most köszönetét fejezte ki az alkotóknak.

Ezt követően SIMON GOLDHILL, a *How to Stage Greek Tragedy* című kötet szerzője, a Cambridge-i Egyetem ókortudományokkal foglalkozó professzora vette magához a szót. A maga természetes beszédmódját, mivel pályája során sokat dolgozott művészeti vezetőkkel, kritikai jellegűnek nevezte. E beszélgetésben is kritikát fogalmazott meg, mivel saját meggyőződése szerint ez a leghasz-



nosabb (itt Most közbe is szúrta sajnálatát, amennyiben ő nem lett volna eléggé kritikus). Goldhill az ókori görög drámával kapcsolatban beszélt a *versbeszédről*, a *koherenciáról*, a *stílusról*, illetve az *érzelmekről*. Kifejtette, hogy mivel egy görög tragédia sok nehezen rendezhető mondatot tartalmaz, mint például „az élet nem habostorta” és „a halál elkerülhetetlen”, ezért nagyon-nagyon csábító lehet, hogy ezeket a fellengzős mondatokat fellengzősen közvetítsük. Ha van valami, amit azonban Goldhill nem szível a görög tragédia előadásában, az az, amikor az emberek mozdulatlanul állnak és kiabálnak a közönség felé. A színházban szerintem nem lehet így kommunikálni. A november 14-i első előadásban, az *Aiászban*, a szöveget mindvégig kifejezetten formális stílusban adták elő, ami koherenssé is tette a produkciót. Bár éles kritikára, mint mondta, egyáltalán nincs oka, azonban (amint azt már a beszélgetést megelőzően megosztotta a rendezővel, Czene-Polgár Donáttal – a ford.), a rendező nem bízott eléggé a csendben, az elhalkulásban. Goldhill szerint van ugyanis módja annak, hogy a dráma csúcspontjai nem a zajon, hanem a csenden keresztül artikulálódjanak. A legmegindítóbb jelenet számára mindhárom előadás közül az a pillanat volt, amikor Tekméssza csendesen elhúzódik Aiásztól, és azt mondja: „Aiász, Aiász”. A karakterek közötti távolságot a fizikai mozgás és a csend remekül artikulálta. Voltak olyan pillanatok, például az első jelenetben, amikor haszontalan ZAJ volt jelen – no de miért is? Az eredeti görögben itt járkálás, aggodalom és félelem szerepel, s viszonylag kevesen sikoltanak félelmükben, és Aiász nem tartozik közéjük.

Izgalmas felvetése volt, hogy vajon mi is tekinthető egy előadás ritmusának, milyen nehézséget rejt ez a rendező számára – ez a *Prométheusszal* kapcsolatban Goldhillnek nehézséget jelentett, mivel, mint mondta, a *Leláncolt Prométheusz* önmagában is egy hihetetlenül nehéz darab. Őrült játék. Goldhill görögül, vagyis ógörögül állította színpadra ezt a darabot Cambridge-ben, ahol az elmúlt huszonöt év alatt háromévente rendezett ókori görög drámát, profi produkcióként, diákszínészekkel ugyan, de profi színházban. Amikor Goldhill rendezőt választ, hagyja, hogy a rendező válassza ki a darabot, kivéve akkor, ha az a *Leláncolt Prométheusz*, vagy egy vígjáték, mivel az ógörög nyelvű vígjátékokon rendre senki nem nevet, a *Prométheusz* pedig túl nehéz. Így hát a konferencián bemutatott *Prométheusz* rendezője (Kaj Ádám – a ford.) Goldhill szerint egyszerre hozott szerencsés és megosztó döntést.



Szophoklész: *Aiász*, SZFE-produkció, 2024, r: Czene-Polgár Donát (forrás: facebook, szfe.com)

Goldhill számára a *Prométheusz* tehát egy nehezen játszható darab, s ebben a feldolgozásban szerinte a nyelv formalitása ütközött a színészi stílussal, mely nagyrészt realista volt. Ezért a néző elvesztette kapcsolatát a darab atónális tárgyával. Ha tehát adva van egy olyan darab, mint a *Prométheusz*, amelyben rengeteg verssor van, és amelyhez így rengeteg „nyelven” kell beszélni tudni, akkor előadójának úgy kell játszania, mint egy vonósnegyesnek. Erre olyankor szokott szükség lenni, amikor ennyire különböző ritmusokkal, mozdulatokkal és hangokkal operál egy mű. A költészet pedig (Goldhill ugyanis úgy hallotta, hogy nagyon jó volt a fordítás, bár magyarul sajnos nem ért) eleve arra készíti az alkotót, hogy így gondolkozzon. Goldhill szerint e feladat a *Prométheuszban* soknak bizonyult. Ez volna tehát az első lépés a rendező számára, hogy megszerezze a tónusok variálásának képességét, és az is nagyon fontos, hogy a színészek lelassuljanak, szánják rá az idejüket, bízzanak a csendben, az elhalkulásban és a saját testük keltette zajban.

Goldhill második meglátása a koherenciáról szólt. Említette, hogy az *Aiász*-ban tetten érhető volt a stílus koherenciája. Semmiképpen sem volt realista, és nem is kellett annak lennie! Hű volt a maga formájához. Ez egy fizikai színházi darab volt, amely így nagyon jól működött. Szerinte a *Prométheusz* nehézsége az volt, hogy a darabban nincsenek emberek. Van benne egy ember, aki tehén. Ami már önmagában meghökkent, hiszen hogyan lehet az embert tehénként színpadra állítani? Adott egy olyan emberekből álló kar, akik a semmiből repülnek elő, és van Ókeanosz, aki szintén nem ember. Ilyenkor érdemes eldönteni, hogy valóság-hú produkciót készítünk-e. És olyan dolgokat mondanak köznapri görögül, jobban mondva köznapri magyarul, mint például hogy „soha nem halok meg!” Ezt rendkívül nehéz realistán kimondani, mert a színész nem isten, itt van köztünk, így ez egy igazi probléma. Goldhill kifejtette, hogy számára komoly nehézséget jelentett a produkcióban, hogy megtalálja az összhangot a nyelv, az előadás és a stílus között. Így hát nem értette, hogy az ápolónók miért ápolónók, amikor látta, hogy kó-

rusként mit csinálnak, s mindezt az előadás nem tudta tovább „cifrázni”. Pedig mindenféle „cuccot” beadhattak volna *Prométheusz*nak. Nagyon csúnyán is viselkedhettek volna vele. Sőt, akár még barátságosak is lehettek volna vele, sok mindent megtehettek volna. És amit pedig ténylegesen tettek, az nem volt egészen követhető a koherencia megőrzésének nehézsége miatt. A végén pedig – és Goldhill hangsúlyozta, hogy közben igazságtalannak is érzi mondandóját a színésszel szemben –



Jelenetkép az előadásból, *Aiász*, Tekmészsa és a kórus (forrás: facebook, szfe.com)

olyan valódi fizikai fájdalmat akart látni, mint amilyen az *Aiász*ban jelent meg, ám ez a *Prométheusz*ból hiányzott. Ha mindezt, amit láttunk, reálisan tesszük, akkor fáj. A kínzás manapság nagyon hatékony, és meg is lehet „valósítani”.

Felszólalásának végén Goldhill rátért a drámaszöveg fordítására. Véleménye szerint ugyanis az egyik legérdekesebb döntés az *Aiász* kapcsán történt, annál a jelenetnél, amikor Athéné *Aiász* halálát segíti elő azzal, hogy vért önt le a torkán. *Aiász* így megfullad – ez egy igen érdekes pillanat. Goldhill hangsúlyozta, hogy a görög színházban egyedülálló pillanat az üres színpad, kivéve az *Aiászt*, ahol a kar ebben a jelenetben van először a színpadon kívül. *Aiász* tehát itt egyedül van, és az egyetlen dolog, amit tehet, az az, hogy megöli magát, mert minden cselekedete, amit egyébként megtenne, segítene valakinek. Ő pedig nem tudná elviselni a gondolatot, hogy segítsen valamelyik ellenségén. Nem tud segíteni a trójaiakon, nem tud segíteni a görögökön, nem tud segíteni az éhínségen, az egyetlen dolog, amit valójában megtehet, az az, hogy megöli magát. És azt, hogy megéli az abszolút magány érzését és a belső énje felé fordulást. És ami Athénével történik, az az, hogy segít. Goldhill értelmezésében (aki fejből is elég jól tudja az *Aiászt*) ennek az egyik lehetséges olvasata, hogy Szophoklész kommentárjának tekintjük. Mit szólt azonban ehhez a közönség? Szerinte ez egy nagyon fontos szempont. Az egyik, amit az ezzel kapcsolatos évek tapasztalataiból Goldhill megtanult, hogy a közönség nem tud semmit. Tényleg hülyék lennének? – tette föl a kérdést. És abban a pillanatban, amikor azt hiszi az alkotó, hogy a közönsége tudja, mi fog történni, el is vesztette az egyértelműségét az előadás. Ezt az említett pillanatot vajon öngyilkosságnak tekintené a közönség? De hát Athéné olyan szervesen részt vesz az egészben. Goldhill gyanítja, hogy a közönség nem tekintené öngyilkosságnak emiatt. A legnehezebb dolog a görög színházban emlékezni arra, milyen is a tiszta narratíva. Tehát abban a pillanatban, mondjuk magyarul, a fordításban, amikor azt írják, hogy „Inachos lánya”, éppen akkor marad le a közönség kilencvennyolc százaléka. Nem fogja tudni, kiről van szó (ti. Ióról, a *Leláncolt Prométheusz* női főhőséről). Ezért nagyon-nagyon fontos egy művet lecsupaszítani, a lényegre térni, megszabadulni mindentől, ami a görög tragédiát görög tragédiává teszi számunkra, és valami másfajta esszenciát keresni. És ez a merészség az, amit Goldhill mindig, minden esetben bátorítana. Szerinte mindaz, ami számára érdekes volt, vagy amit a legmegindítóbbnak talált az előadásokban, az volt egyben a legmerészebb és a legújyszerűbb is. És az *Aiász* ilyen volt. Goldhill szerint ugyanakkor mindhárom előadásban voltak nagyszerű pillanatok, de az *Aiász* volt az a darab, ami „egyben volt”. És azért volt egyben, azért volt koherens, mert ez hasonlított legkevésbé egy görög tragédiához, nem pedig azért, mert a leginkább hasonlított volna rá. És ez talán a legfontosabb.

Goldhill-tól DOUGLAS CAIRNS, az Edinburgh-i Egyetem ókortudományokkal foglalkozó professzora vette magához a szót, aki mindenekelőtt megköszönte Prof. dr. Kocziszký Évának, az esemény fő szervezőjének, illetve minden



munkatársnak a konferencia lebonyolítását. A kerekasztal-beszélgetést megelőző nap színházi előadásait pedig egyúttal fantasztikus lehetőségnek nevezte, melyben valóban megmutatkozott mindaz a munka, ami a Színház- és Filmművészeti Egyetemen zajlik. Így szerinte ez egy egészen más típusú és minőségű konferenciává avanszálódott, mint amilyeneken általában vesz részt az ember. Az előadások felidéztek

benne, hogy miért is foglalkozik azzal, amivel, s egyúttal hangsúlyozta, hogy az elméleti szakemberek éppen ezért szeretik megnézni, élvezni az ókori drámák modern előadásait. Cairns úgy nyilatkozott, hogy időnként elmegy színházba megnézni egy görög tragédiát, de távolról sem vesz részt tanácsadóként produkciókban vagy hasonlókban. Úgy vélte, hogy nincs egyetlen recept arra, hogyan vigyünk színre egy görög tragédiát. A konferencia keretein belül három verziót tekinthettek meg az érdeklődők, és bár ezek nagyon-nagyon különböztek egymástól, szerinte mindegyik sikeres volt. A színházról az a tapasztalata, hogy kimondottan jónak kell lennie, mert különben rossz. Elmeget az ember megnézni egy filmet, és nem gondol vissza utána túl sokszor arra a két órára, amit elpazarolt erre a közömbös filmélményre. Ha azonban egy olyan színdarabot lát az ember, amely csak közönyt vált ki az emberből, az mindig fájdalmas élmény. A konferencián látott három színdarab közül egyik sem volt közömbös. Mind-egyik a szöveg problémáival foglalkozott, s ezt Cairns szerint rendkívül jól tették. Az *Aiász* egyértelműen kiválóan teljesített e téren, a viszonylag minimális erőforrásokat fantáziadúsan használva fel céljainak eléréséhez. Cairns-nek nem csupán *Aiász* öngyilkossága tetszett, mivel szerinte öngyilkosság volt, hanem azt is elhitte, hogy a vér, ami hihetetlenül hatékonyan ömlött *Aiász* szájából, olyan volt, mintha igazából leszúrná magát egy karddal, ahogy az a darabban is szerepel. És természetesen Athéné adott neki valamilyen választási lehetőséget, ami egy olyan ember számára, mint *Aiász*, egyáltalán nem választás. Ha élhet még egy napig, akkor visszanyeri teljes dicsőségét és minden mást, ám nem élhet még egy napig. *Aiász* ugyanis egyetlen napig sem tud együtt élni azzal a szégyennel, amit elszenvedett. Meg kell ölnie magát. A világ nem olyan, hogy visszatérhetne belé. *Aiász* elutasítja ennek a feltételeit. A változás feltételeit, a változékonyságot, azt a tényt, hogy a barátság és az ellenségeskedés nem fix fogalmak, sokkal inkább átmeneti természetű jelenségek... *Aiász* nem fog élni ezekkel, hanem elhagyja a világot, s Cairns szerint ezt rendkívül jól érzékeltette az előadás. Emellett azt is zseniálisnak találta, hogy Eurüszakész *Tekméssza* térdeként volt „jelen”. Az előadás azt is bemutatta, hogyan használjon fel valamit az alkotó, ami elkerülhetetlenül mindig ott van a színpadon, valami olyasmit, ami formálható.

Szintén jónak találta, hogy mindhárom színdarab kezdett valamit a karral. Itt tehát egyetértett Glenn W. Mosttal abban, hogy szükség van a mozgásra, tehát valami olyanra, mint a tánc, olyanra, mint a dalok, és szükség van arra is, hogy

a kart komolyan vegyék egy sikeres görög tragédia-előadásban. Szerinte ugyan ez ebben a három előadásban három különböző módon valósult meg, mégis az *Aiász* a legjobb példája a jelenségnek. A *Prométheusz* szerinte is nagy vállalás volt, nagyon nehéz mű, ezért sokszor azon kapta magát az előadás során, hogy rá-rápillantott az angol felíratra, hogy emlékeztesse magát, hol is tart a történet, mi is az éppen a színen látható festői jelenet, majd pedig az akció. Összességében tehát úgy véli, a *Prométheusz* egy szörnyű darab, amivel nem csak az a gond, hogy teljesen statikus, és a címszereplő mindvégig egyhelyben áll, amíg mindenféle emberek mindenféle, until ismételtetett mondanivalóval tűnnek fel a színen, majd lépnek le onnan. Cairns saját bevallása szerint egyike azoknak az embereknek, akik szerint képtelenség, hogy ez a szöveg Aiszkhülosztól származzon, hiszen egyszerűen nem olyan jó, teljesen más poétikai elvek szerint készült darab. Mindig nagy kihívás volt színpadra állítani. Cairns úgy vélte, hogy az elektromos szék ötlete zseniális megoldás Prométheusz statikus természetének feloldására, aki ebben a darabban mindvégig a figyelem középpontjában áll. Vonakodva bár, de egyetértett Goldhillel például abban, hogy az ápolónők lehetnek volna még „ápolónősebbek”, ha már azok voltak.



Aiszkhülosz: *Leláncolt Prométheusz*, 2024,
r: Kaj Ádám (forrás: facebook, szfe.com)

úgy véli, a *Prométheusz* egy szörnyű darab, amivel nem csak az a gond, hogy teljesen statikus, és a címszereplő mindvégig egyhelyben áll, amíg mindenféle emberek mindenféle, until ismételtetett mondanivalóval tűnnek fel a színen, majd lépnek le onnan. Cairns saját bevallása szerint egyike azoknak az embereknek, akik szerint képtelenség, hogy ez a szöveg Aiszkhülosztól származzon, hiszen egyszerűen nem olyan jó, teljesen más poétikai elvek szerint készült darab. Mindig nagy kihívás volt színpadra állítani. Cairns úgy vélte, hogy az elektromos szék ötlete zseniális megoldás Prométheusz statikus természetének feloldására, aki ebben a darabban mindvégig a figyelem középpontjában áll. Vonakodva bár, de egyetértett Goldhillel például abban, hogy az ápolónők lehetnek volna még „ápolónősebbek”, ha már azok voltak.

Az *Antigoné* is pozitív élmény volt számára, látta az ihletettséget a Brecht-féle verzió inspirálta maszkokban. Cairns-t izgatja, hogy a kortárs színház-tudomány és a kognitív tudomány felvet néhány hipotézist a maszk használatáról és a maszk kifejezőképességéről. Számára nagyon is világos volt, hogy itt a maszk nem kifejezéstelen, nem érzelmentes, nem monolitikus a hatásossága. Manipulálható a fej billentésével, a szöveg sugallatával, a test használatával, sőt, még azzal is, amit a szöveg szeretne elhíttetni a nézővel egy alapvetően vizuális jelenetben. Így például Antigonének és Kreónnak abban a konfrontációs jelenetében, amikor Kreón azt mondja, hogy Iszménét is felelősnek tartja a törtétekért. Antigoné maszkja mögött nem az van, és az a tény, hogy e maszk mögött mégsem az van, amit az emberek általában feltételeznének (már amennyiben nem tudnák ténylegesen, milyen lehetőségei vannak egy maszkos előadásnak). Nem a kifejezéstelenség és érzelmentesség, hanem egy olyan érzelmi reakció, amitől a közönség nemcsak megborzong és megremeg, de már-már látni véli a maszk mögötti arckifejezést is a maszkon, amint mozdul a színésztest. Cairns azt őrizte meg leginkább ebből az előadásból, hogy ahol az arc kifejezőképessége csökken a maszkos előadás miatt, ott a test és a szö-

veg veszi át az uralmat. A test kifejező gesztusa nagyon fontos, hiszen növeli a majdnem-arc kifejezés lehetőségét, és a szövegben lévő jelzések azt hitetik el a közönséggel, hogy a maszk jelenléte ellenére is valódi érzelmeket látnak. Mindezek értelmében Cairns tehát olyan egyedi megfigyeléseket tett, amelyek tetszettek neki az előadásokban, s az egyetlen tanácsa a görög tragédiák mai feldolgozói számára az, hogy csinálják jól, tehát ne legyen rossz, ne vegyék félvállról a munkát, szóval tegyenek mindent úgy, ahogy azt a produkciók létrehozói tették, és gondolkodjanak el a karon.



Cairns-t MARTIN REVERMANN, a Torontói Egyetem Történelemtudomány – Ókori civilizáció- és Színháztudomány tanszékeinek professzora követte, aki úgy vélte, hogy általában háromféleképpen lehet gondolkodni a színházról, valamint annak módzatairól. Az egyik a leíró módszer, amit az emberek művelnek és műveltek mindig is, a másik az előíró, normatív módszer, aminek az a lényege, hogy valaki mindig megmond-

ja, hogy mit is kéne csinálni, végül az általa preferált, a kerekasztal-beszélgetésen is alkalmazott, analitikusnak nevezett módszer, mely az első kettőt ötvözi ugyan, de megpróbál valamiféle távolságot tartani. Revermann egyetértett Mosttal abban az előfeltevésben, hogy ami megkülönbözteti a görög színházat a moderntől, az a mindenre kiterjedő dinamika, s hogy ennek újrafelfedezése az alkotói kreativitás katalizátorává válhat. Revermann szerint részben ez a folyamatosan jelenlévő potenciál a magyarázata annak, hogy a görög drámák fennmaradtak. Revermann mondanivalóját az ún. négy „M” (montázs, mozgás, maszk, mobilitás) és egy „E” (expanzió) köré szervezte, melyek közül két „M”-ről (maszk és mozgás) már a korábbiakban is szó esett. Az első, eddig még csupán futólag emlegetett „M” a maszk, ami használatának Revermann is örült, különösen, ahogy Cairns is, az *Antigoné*ban, ahol félelmetes volt látni, igazából mit lehet kezdeni a maszkkal, valójában hogyan lehet kiterjeszteni, felerősíteni, ami ez esetben rendkívül jól sikerült. Nem részletezte ugyan, de érintette, hogy számára is voltak rendkívüli pillanatok a maszk megjelenésében, és hogy itt is előjött az a meglepő aspektus, az a paradoxon, hogy bár a maszk nagy mértékben mesterséges, már-már valóban azt érezzük, hogy az érzelmesség át tud jönni rajta. Az előadó személyazonossága valójában rendkívüli módon átragyogott ezeken a maszkokon.

A második, már korábban említett „M” betűs kulcsszó a mozgás, amivel kapcsolatban (magyartudás hiányában) Revermann is csak tapogatózni tudott a három előadás értelmezésekor. Elismerte ugyanakkor, hogy egyébként szereti az ilyesmit, mert amikor az ember nem ért azon a nyelven, amin elhangzik valami, sokkal figyelmesebbé válik más kommunikációs csatornákra. Ott van például a paralingvisztika, a hangmagasság, a hangerő és a hasonló dolgok tudománya... A produkciók közül némelyikben lenyűgözte a mozgás, ilyen volt például az *Aiasz*, ami igazi fizikai munka eredményeként jött létre. Szintén kreatív volt a test közvetlensége, a megtestesülés. A másik két „M” Revermann szerint azt ta-

núsította, hogy a tudomány embereit mennyire érdekelte ez a beszélgetés, hogy mennyire kíváncsiak a színpadi produkciókra, és hogy mindannyian szeretnének még jobban együttműködni a kreatív művészeti szakemberekkel.

A harmadik „M” a montázs, amivel Revermann egyben a görög darabok rövidségére is utalt, illetve arra, hogy magukat az egyes görög darabokat eredetileg montázsokként, trilógiák és tetralógiák részeként adták elő. Szerinte óriási lehetőség rejlik abban, hogy újra elkezdjék egymás mellé helyezni a darabokat, ezúttal más és más módon. Tehát egy görög tragédia játszódhatna egy másik görög tragédiával vagy egy görög vígjátékkal együtt is. Kapcsolódó színdarabok, montázsok lehetnének például Euripidész *Hippilütosza*, Racine *Phaedrája* vagy Sarah Kane *Phaedra szerelme*. Vagy például egy görög tragédia szerepelhetne együtt Beckettal vagy esetleg egy másik Kane-darabbal, a *4.48 Pszichózissal* például, az összeillesztés és szembeállítás óriási montázs-lehetőségeiként. A negyedik „M” a mobilitás, ami Revermannak kifejezetten tetszett a három előadásban, hiszen azok gyakorlatilag trilógiát alkottak, megtekintésükhöz pedig utazni kellett. És nem a színház utazott a nézőkhöz, hanem a nézők utaztak el a színházba. Talált terek jöttek létre. A nézők találtak tereket. Szintén a szervezők javára írta, hogy ezzel össze tudtak kapcsolni egy rövid budapesti körutat, sőt, valószínűleg szintén véletlenül, de szerinte megint csak csodálatos ötletként tudták kihasználni a darabok rövidségét vagy áldásos tömörítését. Másfél óra alatt elég könnyen meg lehet csinálni az ilyesmit, ami nagyon inspiráló volt számára. Revermann a továbbiakban is egyfajta ünnepként szeretné látni ezeket az előadásokat, ami valójában szerinte sokkal jobban hasonlít az antik tragédia „eredeti” megtapasztalására.

Revermann utolsó kulcsszava az expanzió, vagyis a bővítés, a kiterjesztés volt. Szeretné, ha a tragikumot a komikummal vegyítve láthatná. Szerinte a komikum a tragédia segédeszközként teljesen alul van értékelve. Egyébként az egyetlen dolog, ami nem tetszett neki az *Aiászban*, az a nevetés hiánya volt. Eről azonnal eszébe is jutott egy vígjáték, Arisztophanésztól *A nők ünnepe*, mely valójában különféle tragédiákat állít színpadra, köztük Euripidész *Helénáját*. Hatalmas lehetőség van Arisztophanész *A békák* című komédiájában is az expanzió szempontjából. A különféle regiszterekben mozgó nyelvi expanzióra is láthattak példát a konferencia színházi előadásai között, poliglott műveket olyan emberekkel, akik más és más nyelven beszélnek. De talán a legmeglepőbb, amire Revermann felfigyelt az előadásokban, az az athéni polgárok kórusa volt. Az ókortudományokban sokat kutatott téma, hogy az athéni fesztiválokon, de a Nagy



Szophoklész: *Antigoné*,
Tér Színház, 1996, r: Bucz Hunor
(forrás: terszinhas.hu)

Dionüszian egészen biztosan, a kórusnak valójában athéni polgárokból kellett állnia. Tehát ebben az értelemben itt közösségi színházról volt szó, aminek a jog eszközeivel szereztek érvényt. Mindez Revermann megglepte, és némi csalódással töltötte el, hogy, bár hatalmas vita folyik erről a politikai dimenzióról, legalábbis tudomása szerint ez nem igazán érvényesül a kreatív színházi munkában. Ott van például Milo Rau, aki szír menekülteket „alkalmaz”. Ő egy Svájcban dolgozó rendező, ami egy alapvetően demokratikus rendszer. Képzeljük csak el, amint Milo Rau svájci állampolgárokat toboroz, akik menekülteket játszanak például Aiszhülosz *Oltalomkeresők*kjében. Vagy svájci férfiakat, akik női kórusként lépnek föl Namíbiában. Szerinte ez nagyszerű módja lehet annak, hogy összekapcsoljuk az amatőr és a professzionális színházat, de igen problematikus is válhat. Többször felmerült a konferencia ideje alatt az empátiahiány mint jelenség, vagyis az, hogy a résztvevők ugyanabban a liberális körben élnek. Mindig a hozzájuk hasonló emberekkel beszélgetnek, s így nem alakulhat ki az empátia. Ha valóban kihasználnák a polgári kórusból adódó közösségi kapcsolatot, akkor szerinte ez módot adna arra, hogy integrálhatóak legyenek a való életben élő emberek, akiknek különböző nézetei vannak, hogy létrejöhessen egy olyan, különböző véleményeket megszólaltató kórus, mint például Euripidésznel, akinek a kórusai rendszerint megosztóak. Ha a színház élne azzal a lehetőséggel, hogy komolyan vegye ezeket a kihívásokat, Revermann szerint az csodálatos és egyben nagyon hasznos is volna.



A kerekasztal-beszélgetés utolsó részében a három, pénteken bemutatott előadás rendezői közül ketten vettek részt és szólaltak fel. Elsőként CZENE-POLGÁR DONÁT, az *Aiász* rendezője köszönte meg a fenti meglátásokat, kommenteket. Számára ez volt a második alkalom, hogy rendezett, nagyon nehéz volt tehát számára tisztázni, hogy mi volt helyes a maga szemszögéből. Úgy vélte, az elméleti szakemberek görög tragédiákkal kapcsolatos meglátásait kincsként kell kezelnie, bármit is fog majd csinálni a továbbiakban. A csend problémájára reflektált ezek után először, mert ez volt az, amivel nem igazán tudott foglalkozni az előadás rendezése során. Azt érezte, hogy bizonyos sorok, ahogy említették korábban, valóban emelkedettek, és számára is kihívást jelentett, hogyan lehet rávenni a színészeket arra, hogy természetesebben mondják el szövegüket. A problémát tetézi, hogy ezekben a helyzetekben a színésznek óhatatlanul valami olyasmi jutna az eszébe, amit és ahogyan e karakterek a való életükben mondanának el, mert ezek a színészek a realizmus iskolájából jönnek. A realizmus módszereit kellett tehát Czene-Polgárnak is alkalmaznia, hogy megértesse velük, hogy ezeket a mondatokat nem emelkedetten kell elmondaniuk. Néha ugyan megmaradtak a kiabálásnál, nagyon hangosan, szinte „kikiáltva” mondták a szövegüket, néha viszont, amikor ezekről a nagyon csendes és nagyon hihető pillanatokról volt szó, teljesen megértették és a magukévá tették a szöveget. És itt úgy nyilatkozott a rendező, hogy

újra meg kell közelítenie ezt a kérdést, majd újra és újra elő kell vennie a szöveget. A másik aspektus a mozgás volt, ami Czene-Polgár számára, ahogy a nézők is láthatták, nagyon fontos, hiszen a szövegbéli hiányosságokat is ellensúlyozni tudja vele. Hasonlóan, mint egy Csehov-darabban, például, hogy oda kell menni az asztalhoz és fel kell emelni egy poharat. A görög drámákban ilyesmi persze nincs. Úgymond improvizálnia kellett, mert az *Aiász*ban eredetileg nincsenek mozgással kapcsolatos utasítások. Illetve csak annyi, hogy amikor megöli magát, előre hajol – ez rendben van, persze. De ezen kívül meg kellett találnia a kiskapukat, és rá kellett vennie a színészeket, hogy csak a testükkel meséjék el a történetet. Amikor elkezdtek próbálni, Czene-Polgár azt mondta nekik, hogy ne tanulják meg a szöveget, csak dolgozzanak a jelenettel és a testükkel. Olvassák el és kezdjék el megérteni a szöveget a mozdulataikkal. Így a színészeknek légtérben kellett rögtönözniük a testükkel, és ha már volt elképzelésük a szövegről, azt mondta nekik a rendező, hogy „menjenek be és csináljanak valamit”. Czene-Polgárt erősen inspirálta a rituális színház, ugyanakkor szüksége volt egyfajta kemény szigorra is, amikor rá akarta venni a színészeket arra, hogy ezt a teljesen kontroll nélküli mozgást és örületet, ami az *Aiász*ra jellemző, olyan határozott és szigorúan koreografált mozdulatokkal kombinálják, mint amilyen a kar tánca. Ez egy kicsinyített formája a pürrhoszi háborús táncnak, melyet a koreográfus készített az előadás számára. Ezen a ponton erősen támaszkodtak a muzikalitásra és a táncra egyaránt. Mindezeket túl a rendező úgy vélte, hogy bár a szöveg kihívásaival nem igazán tudott megbirkózni, a mozgással megpróbálta érthetővé tenni a meg-nem-értettet.

Czene-Polgár Donát rendezői dilemmáihoz Martin Revermann szólott hozzá, aki felhívta a figyelmet arra, hogy attól még, hogy az *Aiász*ban nincs mozgás, nincsenek instrukciók, ezeket a drámai alkotásokat azért érzékeljük statikusnak, mert mint szöveg statikusként jutnak el hozzánk. Igazi kihívás „újra élesíteni” őket. Mindemellett Revermann visszakanyarodott egy pillanatra az *Antigoné* prológusának zeneiségére, ahol a címszereplő valóban énekelt, s ez volt szerinte az egyik leghatásosabb pillanat az egész előadásban. E kreatív potenciál révén a görög tragédiákat még zeneibbé lehet varázsolni a színpadon, nem feltétlenül az operában, hanem a musicalben. És ha megnézzük a modern musicaleket, mint például a *Hamilton* vagy bármi mást (de akár a rockzenét is), akkor láthatjuk, hogy a zenei forma nagyon összetett politikai, szociális és egyéb társadalmi jelenségek kezelésére képes, amelyekre nem fordítanak igazán figyelmet. Kik érdekelt zeneileg a *Hamilton*? De a zenei forma nagyon sok mindenre jó, szeretné hát, ha a kreatív művészek is többet játszanának különböző platformokon, például a musicalekben. Így szembesülni tudnának azzal a kérdéssel, mennyire statikus, hogy egy előadásnak közönsége van, illetve azzal, hogyan is kellene értelmezni a közönséget magát.

Revermann hozzászólásához Simon Goldhill csatlakozott, aki kifejtette, hogy mi is lehet a különbség a színház, a színházi környezet és a proscéniumi felvonu-

lás között. Erre példaként a szerinte az egyik legjobb európai társulat, az Ivo van Hove Company kevésbé sikerült *Antigoné*ját hozta föl (Juliette Binoche szerinte rémes volt benne), szembeállítva a fantasztikus *Julius Caesar* Shakespeare-féle verziójával. Az utóbbi előadás egyszerre volt rendezve „kintre és bentre,” a közönség állva mozgott a színházban, egyfajta kórust képezve. És a rendező azt mondta nekik: „Kérem, vegyék elő a mobiltelefonjaikat és készítsenek képeket”. Szóval, amikor Julius Caesar a színpadra lépett, hirtelen ott volt a kamera vakuja, no meg a sztár a színpadon! Zseniálisan működött. És természetesen így bevonódott a közönség, akik az előadás szerves részévé váltak. Ez a fajta kreativitás az, amire szükség van a kórushoz. Goldhill szerint a kreatív térhasználat vagy az ideális csoportképzés mind-mind az előadást segítené.



Végezetül Kaj Ádám, az SZFE PhD hallgatója és a *Prométheusz* rendezője válaszolt azokra a felvetésekre, melyek az ő rendezésére vonatkoztak. Elismerte, hogy rendkívül nehéz feladatra vállalkozott, amelyhez az első biztató impulzus számára a színpadkép megtalálása volt, az üres színpad a villamos székkel, mely az előadás során átváltozik trónszékké. Ebből kiindulva kísérelt meg egyensúlyt teremteni a darab rituális, misztériumot magában rejtő dimenziója és lehetséges politikai üzenete között. A tanácsokat köszöni és hasznosítani fogja az előadás további csiszolása során.

*Lejegyezte és fordította: Ozsváth Eszter Judit
Lektorálta: Kocziszkó Éva*

How to Stage a Greek Tragedy?

The Relevance of Ancient Tragedy in the 21st Century

The Doctoral School of the University of Theatre and Film Arts (SZFE) in Budapest organized an international conference titled “*Human Freedom in the Age of Post-Subjectivity: Greek Tragedy Today*” from November 14–16, 2024, at which renowned domestic and international scholars examined the contemporary theoretical, ethical, and aesthetic possibilities of ancient tragedy. The directors’ intention was to combine research and academic perspectives with theatrical practice, and as part of this, the conference participants were also able to attend the premieres of two productions created at SZFE. BA dramaturgy student Donát Czene-Polgár directed Sophocles’ *Ajax*, while PhD student Ádám Kaj staged (Pseudo) Aeschylus’ *Prometheus Bound*, both of which performances were shown on the same evening as Hunor Bucz’s *Antigone*, played for 29 years. A roundtable discussion about the concepts behind these productions concluded the conference programme, featuring classical philologists Glenn W. Most, Simon Goldhill, Douglas Cairns, and Martin Revermann, as well as directors Donát Czene-Polgár and Ádám Kaj.



VÉGH ATTILA

Moraj a nézőtéren

Arisztotelész a *Poétikában* a tragédiaköltők javára írja, ha művüket megrendítővé tudják tenni. A görögök a megrendítőt úgy mondták: *ekpléktikosz*. Az ijesztő, félelmetes dolgokat is e melléknévvel jelölték. Gyökérszava a megrendülést, rémületet, heves szenvedélyt jelentő *ekpléxisz*. A főnév eredete a *pléttó* (ütök) igére, valamint a *plégé* (ütés) főnévre megy vissza. *Ekplésszó* pedig annyit tesz: kiütök. Mármost fölmerülhet a kérdés: honnan, miből üti ki a megrendülés a tragikus előadást átélő nézőt?

A tragédia a néző lelkét mindennapi létmódjából üti ki. Így üti helyre. Ahogy egy ájultat életre pofozunk. Elvonja felszíni belekeveredtségéből, megnyitva előtte az utat a súly szívébe. A megrendült lélek, ha visszapillant épp odahagyott, hétköznapi világába, azt súlytalannak, semminek érzi. (Ezért fájdalmas, esetleg dühítő vagy egyenesen undorkeltő – kinek-kinek vérmérséklete szerint – a visszatérés a megrendültségből a mindennapokba.) A megrendült lélek megrendülésében a létezésből kilép a létbe, *létre jön*, és rádöbben, hogy az élet innen, ebből a ritkán megtapasztalható szférából nyeri súlyát, jelentőségét.

„A megrendülés a csodálatosság (*thaumasziotész*) genoszához tartozik, annak magasabb foka” – írja Simon Attila *A csodálatos és a csodálkozás* című tanulmányában. A *thaumazein*, a csodálkozás fogalma Arisztotelész *Poétikájához* hasonlóan a *Metafizikában* is megjelenik. „*Pantesz anthrópoi tu eidenai oregontai phüszei*” – e mondattal kezdődik a nagy mű. „Minden ember természeténél fogva törekszik a tudásra”, s a legmagasabb rendű tudásra, az okok tiszta tudására törekvő ember egyik fő hajtóereje a csodálkozásra való képesség.

Mintha eltérés mutatkozna a tragédia nézőjének lelkében ébredő csodálat (azaz annak magasabb foka: a megrendültség), illetve a filozofáló ember tudásvágyát beindító csodálkozás között. De csak első ránézésre. A tragédia eseményeit a költőnek úgy kell megalkotnia, hogy azok váratlanságukban se legyenek a pusztá véletlen művei, mondja Arisztotelész. Legyenek meghökkentők az események, de közben beilleszthetők is egy nagyobb összefüggésrendszerbe. Zök-kentsék ki menetéből a hétköznapi észhasználatot, de ne az esztelenség értel-

mében, hanem épp ellenkezőleg: úgy legyenek váratlanok, hogy a megrendített néző utólag úgy érezze: ennek így kellett történnie. Vajon miért fontos ez?

A megdöbbenés lelki megrázkódtatása készíti föl a lelket arra, hogy alászállva az akarat alvilágába, fogékony legyen a sors megértésére. A hétköznapi éshasználatból kilépett lélek elcsodálkozik: hirtelen a semmiben találja magát. De ahogy hozzászokik a szeme a sötétbe, úgy veszi birtokba ezt a sűrűbb teret. A korábban meghökkentőnek érzett esemény most új összefüggésrendszerbe illeszkedik. Az egyébként emberi viszonylatai közé ragadó néző most lépést tehet az isteni megpillantása felé. (Vagy ha úgy tetszik: létezéséből kiléphet a lét felé.) Az emberi és isteni szférák játéktérének közteslétében az ember a várt váratlanban találja magát, az időbe vetett létezők életének sűrűjében. Azzal együtt, ahogy szabadsága sorssá zárul mögötte, a félelmetesben otthonra lel, és megszületik benne a felismerés: ez az otthontalanság nem véletlen, hiszen ez a sorsa.

A katharszisz előszobájában

A *Poétikában* (Sarkady János fordításában) ez áll: „... a tragédia nem pusztán egy teljes cselekménynek az utánzása, hanem félelmes és szánalmat keltő eseményké, s ezeket az érzelmeket leginkább az váltja ki, ha az események a várakozás ellenére, de egymásból következőleg történnek. Így a csodálatos is jobban hat, mint ha magától vagy véletlenül történnék, mert a véletlenek közül is azok a legcsodálatosabbak, amelyek mintegy szükségszerűen következnek be...” Arisztotelész itt a csodálatos és a sorsszerű között teremt valamiféle kapcsolatot, ami jól megfelel annak, ahogy a csodálkozás jelenségét (például a *Metafizikában*) kezeli. Ennek ellenére a XXIV. könyvben a csodálatost éppen az észszerűtlennel kapcsolja össze: „Az eposz azonban jobban elbírja az észszerűtlenséget, ami a csodálatost leginkább előidézi...” Csakhogy ez a kettősség is pusztán látványos. Hiszen az *alogon*nak, az észszerűtlennek, a váratlannak, az ésszel nem irányítottaknak a megjelenése az észszerűben ugyanolyan, mint a csodálatos betérése a tragédiába. A tragédia nézőit ámulatba ejtő csodálatos valami sorsszerűen váratlan, észszerűen észszerűtlen elem, amelynek szerepe a tragédiában az, hogy a csodálkozót kibillentse megszokott helyzetéből, kivesse gondolatlan otthonosságából, és rádöbbsentse eredendő otthontalanságára, amelyben azonban a sors az otthonkeresés örök feladatát méri ki számára. A tragédia nézői számára a csodálkozás e katharszisz előszobája, amely egy mindenki által jól ismert történet színpadi megjelenítése során is fenntartja a figyelem drámai feszültségét. A filozófia területén pedig a csodálkozás nem más, mint a gondolkodás kezdete, amely mindig újabb és újabb csodákhoz vezet a gondolkodót, fenntartva a bölcsességre törekvő, de azt soha el nem érő élet szellemi feszültségét, szépségét.

A csodálkozás kapu, amelyen át a világ szabadon beáramlik, és eredendő szabadságunkkal találkozik. A csodálkozás nyitottsága nem tűr semmiféle korlá-

tozást: nézésirányt, szemléletet, megértést, megismerési módot, fogalmi keretrendszert. Nem akarja a beáramlót egy már készen álló tapasztalati séma örvébe vonni. Ez nem jelenti azt, hogy a csodálkozásban is ne állna már készen valamilyen elvárás, előzetes megértés. Hiszen csodálkozni éppen azon szoktunk, ami nem illeszkedik előzetes elvárásaink horizontjába.

Ebbe a horizontba a megcsodált, ahogy már említettük, a semmiből lép be. A semmi sötétjét hozza magával, szétteríti és előterében felragyog. Ahogy a semmi szétterül, minden előzetes várakozásunkat semmissé teszi. Maga a semmivé tett előzetes így lesz háttérre: a megcsodált önnön sötétedő emlékében világol. A csodálkozással életünkbe lépő semmiből-kilépett megcsodált egy pillanatra mindenként ragyog. De azonnal megkezdődik „az én világom”-má változása: megindul az értelmezés, a megértés, az elvárás-horizont hozzátágítása a megcsodálthoz. Amint a csodálkozás Nap-szekeréből Hélios lovait kifogja a magyarázat, és szelíden az istállóba tereli őket, a megcsodált helyet kap a hétköznapokban. Csodás emlékét őrzi még az így napjainkba-avatott, de csupán a felejtés módján.

Ekkor a felejtés az emlékezést – mint mindig – óvón őrzi. A felejtés az emlékezés határa. Kiemeli a folyamatos, gépies emlékezésből, az állandóan-csak-viszsaemlékezésből, és a felejtés életét ajándékozza neki: emberivé avatja. Az emlékezés előrefut a teljes felejtéshez, hogy onnan visszatérőn örüljön annak: van még mire emlékezni.

Az emlékezés közben járja elsődleges útját is: úton van a megemlékezett felé, amelyet soha nem érhet el, nem határolhat be, nem ölelhet magához. A megemlékezettet azonban lebegőn fenntartja, amíg emlékezik. Maga az emlék pedig az újbóli és újbóli ráemlékezésben egyre homályosulón remeg a belső gyertyafényben.

A csodálkozás fordított emlékezés: valami a semmi homályából jön, és egyre élesebb. Ha a filozófiai semmiből jön, akkor élesedése útja a gondolkodás. Arisztotelész szerint, ahogy láttuk, a gondolkodás végül elemésztí a csodálkozást. Csakhogy a filozófiai csodálkozástól a gondolkodás útjára térve és azon haladva közeledünk a következő csodálkozni-valóhoz. A filozófiai gondolkodás a csodálkozás apagyilkos gyermeke. Csakhogy ez az apa folyton újjászületik. Ha már nem születik újjá, filozófiánk halott.

Akár egy új filozófiai sejtelemre, a tragédiára is rácsodálkozik az ember. A csodálkozás előhívja a nézői lelkekben a félelmet (*phobosz*) és a részvétet (*eleosz*). A félelem individuális, a részvét kollektív. A részvétben a másikért félünk. A tragédia nézőtere biztonságos távolban van a színpadtól, itt nincs mitől félni, így a látottak révén föltámadó félelem nyomban kollektív formát ölt: részvétként tölti el a lelket. (Ráadásul kétszeresen kollektív formát, hiszen a nézőtérén – jó esetben – mindenki ugyanazt érzi. Állítólag a közös elragadtatottság olykor döbbsent morajjal hullámszótt végig a görög nézőtérén.) Így forr ki egyetlen közös élményt a partikuláris gyönyörködési vágyak sokasága. A színház így

teremt lelki közösséget. S hogy ez csodálatra méltó, az nem is lehet kétséges, hiszen maga a csodálkozás is így megy végbe: egy partikuláris, különös esemény észlelése váltja ki az ember csodálkozását, amelynek megtörténte eladdig nem tűnt lehetségesnek, de a rácsodálkozásban kiderült, hogy mégis megtörtént, be kell tehát fogadni, hozzá kell tágítani világunkat.

Kilépni a hétköznapokból

A magyar nyelvben a csodálkozásnál erősebb a csodálat, de a megrendülés még a csodálatnál is erősebb, mert megvan benne az, ami a csodálatban nem feltétlenül: hogy az élmény, mint valami földrengés, lelkeket alapjait megrázza. A megrendülésben eddigi létem rázkódik meg. A megrázkódtatás ez: talán összedől az egész, talán nem.

Tiberius császár kortársának, Pszeudo-Longinosznak *A fenségéről (Peri hüpszusz)* írott műve irodalomesztétikai értekezés. A szerző az irodalmi szövegek fenségének forrásait, mibenlétét és hatását vizsgálja. A nagy műveltségről és kifinomult írásművészetről árulkodó értekezésnek a mai napig komoly irodalma van. Bár a mű irodalomelméleti, érdemes elmélyedünk benne akkor is, ha a csodálkozás ontológiájáról szeretnénk gondolkodni, hiszen azok az életélmények, amelyekre olvasóimat rácsodálkozni hívom föl, hasonlóan megrendítőek, mint az olvasmányélmények, amelyekkel Pszeudo-Longinosz könyve foglalkozik.

A fenség, a nagyszerűség hatásának Pszeudo-Longinosz szerint örökéletűnek kell lennie a lélekben. „Mert csak az valóban nagyszerű, amibe hosszasan el lehet mélyedni, s aminek nehéz, jobban mondva lehetetlen ellenállni: az emlékképe pedig erős és kitörülhetetlen.” A csodálatra méltó, megrendítő élmény nagyszerűsége egész életünket megváltoztatja. (Pszeudo-Longinosz csodálatos művének szellemtörténeti hatása is, úgy tűnik, örök.) Arisztotelész művéhez hasonlóan Pszeudo-Longinosz írásában is szerepel az ekléxisz, a megrendülés fogalma. A megrendülés, amelyet az elragadtatottság okoz a nézőben, kiüti, kirázza őt hétköznapi önmagából.

A hétköznapokban élni annyit jelent: élet-erőmet olyan cselekedetekre bízni, amelyeket testi és lelki megélhetésem szükségletei irányítanak. Ezekben a cselekedetekben általában semmi meglepő nincs. Nagyrészt automatizmusok: megszokott, begyakorolt mozdulatok, tettek, mondatok, gondolatok, hitek, reakciók. Ez a munka, a tevékenység, a szorgosság, az akárki világa. Aki egész életében így él, arra azt mondjuk: *hétköznapi ember*. Ő olyan, mint bárki más. Nem arra törekszik, hogy intenzív életet éljen, hanem hogy túlélje ezt a napot. Ennek érdekében szokott tevékenységeibe és életmegoldásaiba feledkezik bele. A hétköznapi élet túlélő napok sora, amelyeknek nincs ívük. Ebből az érzéketlen egyformaságból billent ki bennünket, ha valami csodálatra méltóval szembesülünk.

Nietzsche élete sosem volt mentes a mozgalmasságtól, de ami 1881 augusztusában a Silvaplana-tó partján esett meg vele, azt még ő is ki nyilatkoztatásnak nevezte. „A ki nyilatkoztatás fogalma – abban az értelemben, hogy valami hirtelen, rémisztő bizonyossággal és finomsággal láthatóvá és hallhatóvá válik, és minden porcikájában megrázza, sőt földhöz vágja az embert – egyszerűen írja le a tényállást.” Nietzsche is a megrendülésről beszél. A tó partján meglepte őt



A Silvaplana tó, a Nietzsche sziklával
(forrás: gemeinde-silvaplana.ch)

„a gondolatok gondolata”, az örök visszatérés elmélete, amely ezután központi eszmévé emelkedett Nietzsche létmegértésében. „Az erők világa nem tűr nyugalmi helyzetet: mert különben már elérte volna, és a lét órája állna. Az erők világa tehát soha nem kerül egyensúlyba, soha egy pillanatra sincs nyugalomban, ereje és mozgása minden időben egyforma mértékű. Amilyen állapotot ez a világ elérhet, azt egyszer már szükségképpen elérte, és nem is csak egyszer, hanem számtalanszor. Így ez a pillanat egyszer már megvolt, sőt sokszor, és ugyanígy vissza fog még térni, és minden erő ugyanúgy fog eloszlni benne, mint most; és ugyanez a helyzet azzal a pillanattal, amely ezt szülte, és azzal, amely ennek a mostaninak gyermeke lesz. Ember! Minduntalan megfordítják egész életedet, mint egy homokórát, és az minduntalan ugyanúgy leperreg – egy nagy percnyi idővel közben, míg minden feltétel, amely létrehozott téged, a világ körforgásában újra össze nem találkozik.”

Nietzsche szerint a filozófia a zsarnoki ösztön megnyilvánulása. A filozófiai megismerés olyan uralom, melynek birtokában a megismerő ember uralja a kezdeteket. (Erről a továbbiakban még lesz szó.) Ami a megismerő uralomtól távol esik, az a nyugati gondolkodás szerint logikailag semmi. Ami a nyugati gondolkodásban logikailag semmi, az léte szerint is semmi, minthogy a nyugati létmegértésben „a lét felől már a logika dönt” (Heidegger). Csakhogy bármilyen távol is vagyunk az ókori görög létmegértéstől, a gondolkodás még ma is rászorul a csodálkozásra, az élet a csodára. És a filozófiának köze van a csodához. A mai filozófusok legjobbjai is, mint a régiek, valójában vén gyerekek: azt tessék kérdéssé, ami mindenki számára ismertnek hitt, és azt intézik el egy kézlegyintéssel, ami sokak szerint az élet legfontosabb kérdése. Vének: már nem keverednek bele abba, amibe „normális” embertársaik. Gyerekek: még nem mondtak le a csodálkozás jogáról, aggastyán létükre sem engedik, hogy létmegértésük során fölmerülő, emésztetlen kérdéseiket gyors válaszok bontsák le szellemi anyagcseréjükben.

Ilyen öreg gyerek volt Nietzsche. Mindig csodálkozva, sőt, értetlenül álltam az örök visszatérés nietzschei gondolata előtt. Pedig ez a bevillanás a filozófus számára olyan megvilágosodás lehetett, amelyhez hasonlót fentebb saját életemből fölemlegettem. Nietzscht megcsapta ez a gondolat, ő elméletet kreált belőle, más gondolkodók pedig a mester tanítását továbbadták, tovább magyarázták, de valójában az egésznek semmi értelme nincs, mert megmagyarázhatatlan, és ha értelmezni próbáljuk, érvényesítvén rajta kozmológiai, etikai vagy metafizikai előítéleteinket, azzal csak bebonyolítjuk, hogy a látomás csodája, levegője örökre elillan. A filozófus tóparti megrendülése nem racionalizálható, nem megosztható. Nietzsche egyszeri és megismételhetetlen magánélménye ez, semmire nem használható.

Csakhogy van nekem egy saját Nietzschem. Ő, odahallgatva daimónjára, azt mondja: cselekedj úgy, hogy annak értelme egy morálon túli jót tápláljon, amely nem merül ki az ő szabályait követő cselekedetben. Mert az igazi jó akkor támad föl bennünk, ha törvényeit, moralitását, követőit és hatásait mind elvesztette. Természetes hát, hogy közölhetetlen, megoszthatatlan.

A jó, amely ebbe a látomásba, ebbe a csodába betöltődik, csodálkozva élhető át. Messze túl van mindenféle morális parancson: nem konkrét helyzetek örökös visszatértét jelenti be, hanem valami állandóbb, a pillanatnyi helyzeteket felvevő formájú, de változatlan szubsztrátum örök visszatértét. Használható, alkalmazható ereje csak annyi, amennyi erő ahhoz kell, hogy minden pillanatban beleálljak az önmagam-má-levés bátorságába. Hogy szelíd forradalmár legyek, amíg élek, szellemi anarchista, vad önbeteljesítő, aki fölkelt a hétköznapi élet zsarnoksága ellen.

Az örök körforgás tehát így néz ki: át kell élned az élet teljességét, hogy a csodák megtörténjenek, amely csodák újra és újra bizonyítják: életed teljes. Persze leélhetünk egy életet úgy is, hogy ez a körforgás bennünket meg se rezzen, mert végtelen messze pörög, mint a tévéhíradóban egy távol-keleti tájfun. De ha elkap, ha elkapod, a pillanatnyi szédületből az időn túl térsz magadhoz. Ecce homo.

Látom Nietzscht, ahogy áll a tóparton megrendülten, az élménytől kábán. A semmi ősködéből előtört a csoda, és megrendítette azt, aki e megrendülésben hazatalált. A megrendülésből a csodálkozás vitte őt haza. Nietzsche kezdetben nem volt ura az útnak, és át is adta magát ennek az alázatnak. A csoda egyszer csak megtörtént. Döntési joga Nietzschének még abban a lefokozott értelemben sem volt, hogy megnyitja-e magát a megcsodáltnak. (Hiszen rácsodálkozott, tehát már megnyitotta.)

Hét évvel a tóparti látomás után a filozófust eléri a következő megrendülés. Ebből azonban már nem tér vissza. Ekkorra már elveszett a legbensőbb alap, amelyre a megrendült lélek támaszkodhatott volna. Mert az élet mélységét kereső embernek, aki hajlandó rá, hogy időt adjon a csodálkozásnak, miközben átadja magát a megrendítő élménynek, legbelül rendíthetetlennek kell lennie.

A görög tragédiák nézői is biztonságos léttávolságból szemlélték a felkavaró előadást. Saját ontológiai színpadunkon, lelkünk belső, szent ligetében mi magunk vagyunk a megrendítő rítus szereplői, ugyanakkor a nézői is. Minden katharizis kettős otlétet követel: forrón benne lenni az élményben, ugyanakkor hűvös távolságban tőle. Ha csak közel vagy, elégsz. Ha csak távol, hétköznapi ember maradsz. Negyvennégy évesen Nietzsche-nek már nem volt ereje, hogy távol maradjon; elégett.

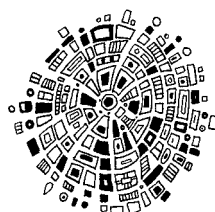
A megrendítő élménnyel valami uralhatatlan tör be az életünkbe, amelyet valahogy mégis uralnunk kell. Uralhatatlan voltában kell uralnunk, a tűz pórázán tartanunk. Arisztotelész az uralhatatlan betörésében ismerte föl a gondolkodás kezdetét. Az ő nyelvén *uralom* és *kezdet* ugyanaz a szó volt: *arkhé*. A gondolkodás kezdete nem más, mint az uralhatatlan megfékezése, a filozófia pedig a világ fölötti uralom átvétele. A görögöket halandó létük persze folyamatos aláatra intette. Hol voltak legnagyobb gondolkodóik is az istenekhez képest? (Legfeljebb egy látomásos kocsit vihetett őket olyan magasra, ahogy Parmenidész, akit Hélios lovai ragadtak el, hogy az Igazság istennőjének színe elé vigyék, ahol megkapja a végső beavatást.) De mert az istenektől való leküzdhetetlen távolságuk hűvösét csodálkozóképességük hevítette, máig csodálattal olvassuk megrendítő írásaikat.



Hélios a napszekéren, athéni vörösalakos vázákép az i. e. 5. századból, British Múzeum (forrás: theoi.com)

Attila Végh: Murmur in the Audience

The author of the essay is clearly preoccupied with the nature of catharsis. However, even with the title of his essay, he indicates that he does not intend to create yet another definition of this fundamental concept, inseparable from Greek tragedy. He is concerned with the “anteroom” of catharsis: those ontological experiences that serve as prerequisites for its emergence. These include the connection between the miraculous and the fateful, the distinction between existence and being, between the human and divine planes of existence, the relationship of everyday horizons of expectation to the unexpected and the miraculous, and the duality of individual fear and collective sympathy, which evokes the stunned murmur of rapture in the audience of ancient tragedies...



HORVÁTH MÁRK

A szakrális színház genealógiája

A Magyar Művészeti Akadémia ösztöndíjprogramjának keretében a szerzőnek lehetősége nyílt korábbi kutatási programjának folytatására, mely a szakrális színház eredetének és működésének bábos aspektusból való megközelítését tűzte ki célul. Jelen írás e vállalkozás eddigi eredményeinek egyfajta szintézise. Eredeti szövege előszóban először a Magyar Művészeti Akadémia *Essentia Artis* programsorozatának keretében, majd a *Megfutott és belátható pályák a magyar bábművészetben* címmel rendezett konferencián hangzott el 2024. november 30-án.

Bevezető

Köztudott, hogy a színház szakrális gyökerekkel rendelkezik, eredettörténete kutatások tárgya, ám bábszínházi szempontból igencsak kevés magyar nyelvű publikáció született ebben a témában. „A szakrális színház genealógiája egy bábművész szemével” cím, mely az *Essentia Artis* programfüzetében szerepelt, nem véletlenül került megfogalmazásra. Ugyanis ahhoz, hogy elfogulatlanul tudjuk szemlélni az alább szóbahozandó terminusokat, el kell vetnünk mindenfajta prekonceptiót és le kell vennünk azt a szemüveget, mely elhomályosíthatja a látásunkat. A különféle tudományágak elkülönültsége ugyanis akadályozza közöttük az átjárhatóságot. S ha erre mégis kísérletet teszünk, feltoluló kérdéseinkre nem kapunk választ; hiszen például a liturgiátörténet és a drámatörténet szemmel láthatóan nem hajlandó tudomást venni egymásról, s a művészettörténet is egészen mást tanít és vizsgál. Magam a bábos praxis felől közelítetek, némi esztétikai kitekintéssel, de mindenképp más úton, mint a dráma-, a színház- vagy a liturgiátörténet.

Többnyire a keresztény katolikus kultúrkörre fogok hivatkozni, mert leginkább ezt ismerem, és ennek rítusait, szent cselekményeit vizsgáltam a kutatásaim során. Az elmúlt három év alatt törekedtem egyfajta színházelméleti kon-

textus felvázolására is, ám ez egyelőre nem sikerült. Felbukkantak viszont olyan, számomra használható terminusok és definíciók, amelyeket érdemes előre bocsólatanom:

– A művészettörténet szaknyelvéből kiemeltem az *Andachtsbild képtípus* fogalmát; a *kontempláció* és a *devóciós rítus* meghatározásokat (mindezeket használja a liturgiátörténet is);

– Arnold Van Gennep néprajzkutató *Átmeneti rítusok* című könyvéből kölcsönöztem a *liminális*, azaz határhelyzeti rítusok, a *szimpatikus* és *fertőzőési* rítusok, a *dinamista* és *animista* rítusok antropológiai fogalmait, melyekkel alább részletesen foglalkozom.

„Ősélményem” azonban mindezt megelőzte. Az esztergomi Keresztény Múzeumban őrzött és kiállított garamszentbenedeki úrkoporsó indította el bennem a kutatási vágyat, hogy behatóbban foglalkozzam a középkori extraliturikus és paraliturikus gyakorlattal. Azokkal a speciális rítusokkal, melyekben tetten érhető az ős- és ókorból táplálkozó színházi absztrakció, jelentősen megújítva az addigi európai konvenciót. Tehát miután személyesen is megtekintettem az úrkoporsót, indult el igazán a kutatás, mely számomra érdekessé tette a fentebb említett terminusokat. Minden olvasmányélmény és egyéni elképzelés azt célozta, hogy áthidalható legyen a drámatörténetben tátongó hiátus: vajon hogyan alakulhatott ki a középkori színháztörténet a liturgikus cselekményekből?

Az úrkoporsó és a színháztörténet

Juhos Rózsa *Sepulchrum* című tanulmányának feldolgozása közben fedeztem fel a színháztörténet és a liturgiátörténet közötti feszültségeket. Ez a rekonstrukciós kísérlet arról szól, hogyan használhatták az úrkoporsót a maga korában. Ám ezt pontosan nem tudja leírni, mivel művészettörténeti szempontból nehéz megítélni a funkcionalitást és a használat mikéntjét. A liturgiátörténet azt állítja, hogy ez egy extraliturikus rekvizitum volt, melyet az egyházreform keretében később betiltottak, nem volt szabad használatba venni. És ennél többet nem tudunk meg. Márpedig a garamszentbenedeki úrkoporsó egy olyan kor lelete, mely, ha a praktikus használat felől közelítjük, igen sokat árul el a korszak „színházi animációjáról”.

Ez az úrkoporsó egy 1480-as években Garamszentbenedeken készült liturgikus eszköz, amit a nagypénteki szertartásban és a húsvéti vigíliában használtak. Hasonló *sepulchrumok* szerte Európában, a Németalföldön, Lengyelországban is léteznek. Többféle megjelenési formájuk lehet: kőből a templom falába beépített, utólag telepített vagy elbontható faépítmény. A garamszentbenedeki különlegessége abban áll, hogy kerekerei vannak, ami nem jellemző az úrkoporsókra. Feltételezem, hogy nem csak a praktikum vezérelte a készítőt arra, hogy kerekerekre szerelje, s ezáltal könnyebben lehessen a sekrestyéből a liturgikus térbe át helyezni az építményt. A használat rekonstrukciója során Juhos Rózsa nem tér



A garamszentbenedeki úrkoporsó, 1490 körül, Keresztény Múzeum, Esztergom (forrás: keresztnymuzeum.hu)



A garamszentbenedeki Krisztus, mozgatható karokkal (forrás: osb.hu)

ki rá, mindenesetre valószínűsíthető, hogy vonulásra is használhatták az úrkoporsót.

Ezeket az építményeket a szent sír megjelenítésére hozták létre, amelyet látogatni lehet, mert nagyszombaton gyásznapi van, voltaképp nincsen liturgia. A garamszentbenedeki abból a szempontból izgalmas, hogy tartozik hozzá egy lehajtható kezű Krisztus-szobor, melynek csapozva van a válla. A használat rekonstrukciójából kiderül, hogy ehhez a szoborhoz tartozik egy kereszt is, melyre a korpust fel lehetett tenni, és ugyanígy le is lehetett venni róla, amikor érkeztek odáig a liturgiában, hogy megtörtént a keresztre feszítés és az adoratio crucis (kereszt előtti hódolat), s elkezdődött a depositio, a temetési szertartás is. Leszedték a figurát a keresztről, lehajtották a két kezét és betolták ebbe az úrkoporsóba, a gótikus faragott baldachin alá. Egész nagyszombaton ott pihent a szobor, a szentsírlátogatáskor a hívők bekukucskáltak a faragványok között, és nyugtázhatták, hogy még ott van Jézus a sírban. Vasárnap hajnalban az úrkoporsó elülső oldalán elhelyezett kis talapzaton egy feltámadott Krisztus-szobor fogadta a vigíliára érkezőket, a halott Krisztus szobra eltűnt a baldachin alól. Tulajdonképpen ezzel az egy díszlettel, egyetlen rituális cselekmény keretében végig tudták játszani a teljes liturgikus történetet a haláltól a feltámadásig.

Párhuzamot vonhatunk Arnold van Gennep antropológiai megfigyeléseivel: alaptézise, hogy minden rítust fel lehet osztani *preliminális*, *liminális* és *posztliminális*

szakaszra. Mindemelllett a rítusokon belül elhelyezkedő kisebb rítusegységek is ugyanígy osztódnak *elő-határhelyzeti*, *határhelyzeti*, és *határhelyzeti utáni* rítusra.

A meghaló és feltámadó fiúistenről szóló mítoszban a fiúisten halála egyúttal egy nagyon erős emberi határhelyzet. Jézus Krisztus a pokoljárása közben tulajdonképpen olyan szuperpozícióban van, melyben egyszerre élő és holt, s bízhatunk benne, hogy valóban vissza fog térni. Ez a bizodalom, amit a hit megtámo-

gat, a hívő közösséget átsegíti az élet és a halál közötti küszöbön: a *határhelyzeti rítus* akkor zárul le a szent háromnapban, húsvét vigíliáján, amikor a közösség megélheti, hogy a feltámadás valóban megtörtént.

Az úrkoporsó és tárgyi környezete tökéletesen leképezi, elbeszéli a történetet a tárgyak egymáshoz való viszonya által a térben. Annak ellenére, hogy figurális, antropomorf az ábrázolás, mégiscsak egy *statikus-funkcionális tárgyanimáció*-ról beszélhetünk, hiszen ezek a kész tárgyak a liturgikus használat során töltik be a maguk funkcióját. Nem azért lehajtható a halott Krisztus keze, hogy minél plasztikusabban bemutathassák a sírba tételt, hanem azért, hogy a korpusz beférjen a boltozat alá. A *depositiós* szertartásoknak sok válfaja van: a templomban kialakított szentsírhoz vonulnak, és csak a keresztet vagy a keresztet a korpuszal, vagy csak a korpuszt „temetik el” (értsd: teszik be az oltár alá vagy a barlangsírt ábrázoló falfülkébe). Olyan is van, hogy a korpuszra fehér kendővel megszentelt ostyát helyeznek, és azzal együtt temetik el. Van, amikor nem temetnek el semmit, csak a megszentelt ostyákat tartó edényt fedik le egy tüllel vagy egy átlátszó textillel, ezáltal jelezve, hogy Krisztus a tárgyakkal együtt egy másik állapotba került. Ennek radikálisabb verziója, amikor kimennek a templomkertbe, ásnek egy gödröt és valóban eltemetik őket – a katolikus egyház beszüntette ezt a gyakorlatot. Ennek inverze az *elevatio* rítusa, amikor a határhelyzet megszűntével kiemelik, „kiássák” a fenti tárgyakat. Ez nem egy nyilvános rítus, ezt a papság végzi, mert a húsvéti vigíliában, mikor megszólal az *Alleluja*, a feltámadott Krisztusnak ott kell állnia középen a templomban. A feltámadás misztériumát nem játsszák el, a misztérium éppen abban áll, hogy a felkelő nap sugarai megvilágítják a feltámadt Krisztus figuráját, és így szemmel láthatóvá válik a világ világossága.

Az absztrakt tárgy és az antropomorf figura kapcsolatának erősítésére olykor mindkettőt egyszerre alkalmazzák. Fentebb említettem, hogy a feszületre textilbe tekert szentelt ostyát kötöznek. A Freiburg-Münster katedrális sepalchrumának, kőből faragott halott Krisztusának mellkasába egy kis márványlapocska is beépítésre került. Innen következtethetünk arra, hogy oda egy fehér kendőbe tekert szentelt ostyát helyezhettek. (Ugyanis a szentelt ostya a katolikus diktátum szerint nem kerülhet akárhova: csak oltárköre helyezhető vagy nemesfém tartó-



A Freiburg-Münster katedrális sepalchrumának Krisztusa
(forrás: liturgicalartsjournal.com)

ba, vagy áldozati eledelül kiszolgáltatva a híveknek.) Azt látjuk, hogy e gyakorlat révén az egyik egyértelműsíti a másikat: a figurális az absztraktot, és fordítva.

Megállapítható, hogy nagyon határozott absztrakciós oldódás figyelhető meg az évszázadok során. Legelőször a megszentelő szakramentális dimenzió jött létre a liturgián belül, amin tulajdonképpen a liturgikus reformok sem változtattak. Ez az eucharistia liturgiája, amikor az oltáron használatba vétetnek a szentelmények. A szöveg és a gesztusrendszer tulajdonképpen megegyezik az őskeresztény verzióval. *Statikus-funkcionális tárgyanimáció*ról beszéltem a garamszentbenedeki úrkoporsó figurálisan ábrázolt Krisztusa kapcsán, de az oltáriszentség létrehozása, az eucharistia liturgiája bizonyos értelemben ugyanilyen *statikus-funkcionális tárgyanimáció*, csak sokkal magasabb absztrakciós szinten. Kenyér, bor és víz áll rendelkezésre az oltáron. A pap a kenyeret külön kezeli, a bort és a vizet összeönti, és mondja: „A kenyér, a bor és a víz titka által részesüljünk annak istenségében, aki kegyesen részese lett emberségünknek!” Itt fedezhető fel a héraklészi párhuzam: az isteni testből való részesülés vágyának szómágia általi beteljesítése (lásd erről lentebb). Ugyanis ha valaminek kimondják a nevét, az megszelídül, ha viszont egy tárgyat bemutatnak, mint valami egészen mást, és vannak is, akik abban maradéktalanul hisznek, akkor e tárgy azzá is válik a számukra. A konzekráció folyamata nem átváltoztatás, hanem átlényegítés. A transz-szubsztanciáció nem transzmutáció és nem is transzformáció. Itt a demonstrációs eszköz mint tárgyi szubsztancia módosul, nemesül a hatékony rítus mentén metafizikai, lelki többletté, haszonná.

Fontos előre bocsátanom – és remélem, ez érzékelhető volt az eddigiekben is –, hogy nem vitatom el a szentelmény szakrális voltát, ám metódusát illetően érdemes megfigyelni, hogy ugyanúgy készül a statikus-funkcionális tárgyanimáció a templomban, mint a bábszínpadon.

A kutatás alapvetése: a hit közmegegyezés

Báb a szakrális színházban, avagy mitől bábszínház a katolikus liturgia? című szakdolgozatom 2017-ben íródott. Első és legfontosabb ténymegállapításom e dolgozat kapcsán, hogy *a hit közmegegyezés*.

Nos, éppen ezen a ponton kell félretennünk a dogmatikusok szemüvegét, ugyanis a hit – az egyházi tanítás szellemében és dogmatikailag meghatározott értelemben is – teljes bizonyosságot jelent. Nem áll olyan távol egymástól a liturgiába és a színházba vetett hit, ám alapvető különbség van közöttük. Ennek ellenére engedjük most meg, hogy a kettő lényegében ugyanaz. Már csak azért is, mert ugyanazzal a szóval jelöljük mindkettőt. Felvetődnek a kérdések: Mit jelent a hit, mit jelent a közmegegyezés a színházban? Miáltal jön létre? Nos, a néző jegyet vált az előadásra, tehát elfogadja azt a konvenciót, hogy a színpadon olyan embereket fog látni, akik azt mondják magukról, hogy ők valaki má-

sok, miközben amit csinálnak, az valóságos. Valóságnak hiszi, ami a színpadon történik, pedig mindvégig tudja, hogy az előadás cselekménye nem valóságos esemény. Ezáltal létrejön a színházban egy konstruált színpadi téridő-valóság, ami a közmegegyezés által valódi valósággá válik az előadó és közönség számára. És mivel valódinak tűnik, hisz benne mint *hic et nunc*, itt és most hihető valóságban.

A liturgiában a közmegegyezés ott kezdődik, hogy a hívő időben beér a templomba; megjelenik a liturgián, ami eleve két nagy részre, az instruktív és szakramentális dimenzióra tagolódik. Dr. Földváry Miklóst István terminusai ezek: *instruktív* résznek azt nevezi, melynek során olvasmányok hangzanak el és a pap tanításai, majd átlépünk az *eucharistia liturgiájába*, mely már a szakramentális dimenziót képviseli, s a rítus szempontjából a legérdekesebb misztériumokkal foglalkozik. A drámai építkezés, szerkesztés eszerint megfigyelhető a liturgiában is, hiszen a misztérium felfedését megelőzi egy hosszas *instruktív* rész, mely előkészíti a terepet. S az *eucharistia liturgiája* is egy konstruált téridő-valóság; a *rememoratív* (emlékeztető) rítusok eredendő tulajdonsága úgyszintén ez a hármasság: történeti alapja van, melyet a rítus keretében mesélnek el. Az *eucharistia liturgiája* tulajdonképpen a teljes krisztusi szenvedéstörténetet elmeséli, az utolsó vacsorától a feltámadásig. Ezért jelenthető ki, hogy a *rememoratív* rítusnak történeti tere és ideje van, ugyanakkor jelenidejűsége folytán az oltáron valóságot alkot.

A bábszínház mint tárgyjáték

A bábszínház speciális válfaja a tárgyjáték, amikor részben vagy egészében tárgyakkal játsszák el az előadást. No de, minden báb tárgy – nemde? Pontosan, és épp ezért Patrice Pavis meghatározásából kiindulva színházi értelemben meg kell különböztetnünk *talált* és *készített* tárgyakat. *Talált tárgy* lehet egy erdőben fellelt faág, kődarab. *A készített tárgyak* körét ismét kétfelé oszthatjuk: *kellékek*re és *bábokra*. A báb ismét osztódik: *figurális báb*, azaz megmintázott, bábszínházi mozgatás céljára készített tárgy, vagy *iparművészeti tárgy*, mely alapvetően emberi használatra készült, annak igényeit elégíti ki, és az ember életében, hétköznapjaiban bizonyos funkciókkal rendelkezik, rendeltetése van. A tárgyjáték szempontjából az iparművészeti termékek egy sokkal absztraktabb, lehetőségekkel teli világot nyitnak ki. Ugyanis a *figurális* tárgyjátékkal ellentétben a *funkcionális* tárgyjáték a tárgyak eredeti funkciójából kiindulva épít komplex tárgyi rendszert, mely leképezi az emberi hétköznapok viszonyrendszerét, és működteti a saját világát. Például, ha van egy zöld borosüveg, ami a színpadon egy asztalon áll s a színész iszik belőle: csak kellékként használta ezt a tárgyat. Ám ha kontextusba helyezi a borosüveget, szerepbe állítja, majd felborítja, és kifolyik belőle a vörösbor a fehér terítőre, akkor ez alkalmasint jelentheti akár azt is, hogy kifolyt a vére és elpusztult. Természetesen a készített iparművészeti tárgyak va-

lódi „halála”, ha megszűnnek funkciójukban létezni – azaz a borosüveg esetében az, ha eltörik.

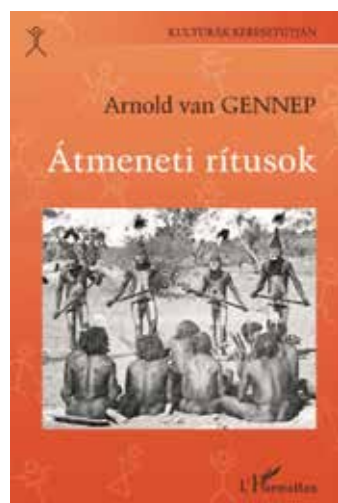
Ez az alapvető szabályrendszere a tárgyjátéknak. No de itt nem ér véget a színházelmélet. Ellinger Edina *Szubjektív Objektum* című doktori dolgozatában fellelhető egy olyan meghatározás, mely mélyebb rétegeiben fejtegeti a tárgyjátékot mint *statikus-funkcionális tárgyanimációt*.

Miért *funkcionális*? Többfajta mozgató is létezik a *funkcionális tárgyanimáció*-ban: az üveg esetében tolnak úgy, hogy feneke az asztalon csúszik, vagy lefektettem és gördíthetem – de semmiképpen sem döntögethetem jobbra-balra, mintha egy ember járna, mert az már *figurális tárgyanimáció*.

Miért *statikus*? Azért, mert nem mozgatják. Időben és korban visszalépve gondoljunk egy amerikai őslakosok által készített totemre, melyre állatfigurák vannak ráfaragva, bizonyos értelemben *figurális* tehát, de totem. Ha időben még jobban visszalépünk, akkor a totem valójában csak egy kőszikla, amelyet körüláll a nép, a törzs, és szakrális cselekményt végez körülötte, valamiféle módon tehát felruházta egy szakrális töltéssel, dimenzióval. Nos, így működik a *statikus-funkcionális tárgyanimáció*, amikor a közösség és a közönség *hite* legitimálja azt, ami nincs animálva, tehát nem egyfajta animációs cselekménnyel van életre keltve, hanem a közösség hisz benne, tölti fel tartalommal.

A használat rekonstrukciójának kísérlete épp ezt világítja meg a garamszentbenedeki úrkoporsó kapcsán. A halott Krisztus-szobor nem a szó szoros értelmében vett *animáció*, azaz mozgató során kerül be a baldachin alá. Ez képtelenség is lenne, hiszen épp halott állapotban van. A figura a közösség *hite* és a mítosz közössége által „lelkesül át”, kap jelentést. Drámája van.

Átmeneti rítusok



Arnold van Gennep *Átmeneti rítusok* című könyvében találtam egy olyan meghatározást, mely a rítus közvetítésével írja le a színház *animatív* működését: a *dinamista* és *animista* rítus, valamint a *szimpatikus* és *fertőzősi* rítusok terminusait.

Az *animista* rítus főszereplője alapvetően a totem. Amikor egy megszemélyesített szellem beleköltözik egy tárgyba, egy sziklába, vagy egyéb természeti objektumokba, akkor beszélhetünk *statikus-funkcionális tárgyanimációról*.

A *dinamista* rítus a legmegfoghatatlanabb a rítusok között. Gennep egy olyan példával magyarázza, amikor egy anya nem eszik szedret a terhessége során, hogy ne legyen foltos a gye-

reke. *Dinamista* rítus, mert nincs közvetlen kapcsolata semmivel, nem használ fel semmit, éppen hogy megvonja magától azt, ami elméletileg a következményt okozhatná. Nincs szent szellem, akinek érdekében történik a lemondás, hogy az meggátolja a következményt.

Az *animista* és a *dinamista* rítusok párban állnak egymással Gennepnél, ám az *animista* rítus nyilvánvalóan sokkal közelebb áll a bábos animációhoz, mint *dinamista* párja.

A *szimpatikus* és a *fertőzőési* rítus is összefügg egymással. A *fertőzőési rítus* azt jelenti, hogy ha valami valamit vagy valakit megérint, akkor átterjed rá a szakramentális töltés. Például a szenteltvíz a keresztény katolikus szertartásban: meghintenek vele, még az sem baj, hogyha el sem éri a hívőt, akkor is átterjedt a megszentelt vízen keresztül a szakrális töltés. A *szimpatikus* pedig azt jelenti, hogy a hasonló a hasonlóra hat. Tehát hogyha például két gyertyát egymás mellé teszek, az egyik szentelt, a másik nem, de mind a kettőt meggyújtom, akkor megszentelődik a másik is, mert mindkettő ugyanolyan tárgy.

A néprajzban a tömegek általános vizsgálatánál és az összehasonlító elemzéseknél tűnik fel a *szinkretizmus* fogalma, mely tulajdonképpen történelmi, liturgiátörténelmi terminus. Talán legegyszerűbben úgy lehetne megfogalmazni, hogy a különféle vallások kultúrtörténelmi egybefonódása az, amit *szinkretizmus*-nak nevezhetünk.

Engedjenek meg egy kis kitérőt, egy nagyon egyszerű történetet fogok mesélni. Gondoljanak a görög főistenre, Zeuszra, meg a feleségére, Hérára. Zeusznak volt egy halandó nőtől született zabigyereke, Héraklész. Aki úgy kezdte a pályafutását, mint félisten, de ezt a rangot Zeusz megtagadta tőle, mert azt akarta, hogy egyedül csak ő maga lehessen isten. Úgyhogy az alvó Héra mellére csempészte a gyermeket. Héra felébredt, érezte, hogy itt valami nincs rendben, és ellökte magától Héraklészt. Kifröccsenő tejéből keletkezett a monda szerint a naprendszer, de mivel Héraklész nem szívott magába elegendő tejet, nem lehetett isten. Csak később, az Oita hegyén, amikor Philoktésész elégette máglyán a testét, tizenkét munkáját immár bevégezve szállhatott fel az Olümposzra, válhatott belőle valódi isten.

E történet arról szól, hogy ha részesülök az istenek tejéből, akkor istenné válhatok, megistenülhetek, vagyis alkalmas leszek az örök életre. A rítusok szempontjából egy nagyon fontos alapvetést tanít a héraklészi mítosz eleje: az ember isteni testből való részesülésének vágyát. Tehát hogy azért jár az ember templomba, a keresztény liturgián azért vesz részt, hogy részesüljön az isteni testből, amit a pap konzekrál, átlényegít. S ha maradéktalanul elhiszi, hogy az valóban Jézus Krisztus teste és vére, akkor alkalmas lesz arra, hogy bejusson a mennyországba. A szinkretizmus egy nagyon fontos alapvetés, mert olvasztótégelye az összes vallási koncepciónak, melyek mind koherens rendszerek, ahogy egyébként a bábszínház is koherens tárgyi rendszert képez.

Láthattuk, hogy az úrkoporsó és tárgyi köre is koherens egész. A rekvizitumok, amelyek megjelenítik Jézus Krisztus halálát és feltámadását, egymásból következnek, így konceptuálisan illeszkednek egymáshoz; olyan képzőművészeti struktúrát alkotnak, mely kerek egész. A történetmesélés vizuális leképeződése eredendően erősíti a bábszínházi jelleget.

Kontemplatív jelenlét

Az *Andachtsbild képtípus* olyan szentkép, mely egyéni használatra van kinyomtatva. Mindemellett a templomi freskókat is ebbe a csoportba sorolhatjuk, különösképp a szárnyasoltárok expresszív ábrázolásait. Ez a képtípus az egyéni áhitat *devóciós rítusát* szolgálja. A ket-
tő egymásra épül: fogom a szentképet és egyedül nézem. Ameddig nézem, azonosulok a szereplővel, szinte már belépek a képbe, vagy én vagyok a főszereplő. Az ő szemével nézek, vagy mellette állok és körülötte nézelődöm. Ha már benne állok a képben, létrejött a *kontempláció*.



Hans Memling: Szűz Mária a fájdalmas Krisztussal, olaj, fa, 1480, Granada, királyi kápolna (forrás: wikimedia.org)

Nos, ez az a három terminus, amelyet ujjongva fedeztem fel: végre megfejtettük a színházi működés titkát!

A művészettörténész Juhos Rózsa (akitől a fentebbi terminusokat kölcsönöztem) felveti, hogy a középkori színház kocsiszínpadokon, képekben fogalmazott. Állóképekben játszották el a paradicsomi történeteket vagy a passiót. Ezek a nagy misztérium-ciklusok egy egész várost, egy egész földrajzi térséget megmozgattak tavasszal, a húsvéti időszakban: mindenkit *kontemplatív jelenlétre* készítettek folyamatosan.

Amikor egy mai néző beül a színházba, és néz egy jelenetet, egy színt (scene), egy képet, akkor szinte biztos, hogy valamelyik szereplővel egyet fog érteni vagy nagyon nem fog egyetérteni. Ő is részesévé válik a színháznak azáltal, hogy nemcsak nézi, de véleményt is alkot róluk. Amikor egyes szereplőkkel azonosul, ez a fajta beleélés, belegendolás hasonló *kontemplatív jelenlétet* eredményez, mint amit az *Andachtsbild képtípus* esetében megfigyelhettünk meg. Ezt az eredendően művészettörténeti fogalmat meglátásom szerint nyugodtan használhatjuk hát színházi terminusként is!

Összegzés és kitekintés

A rítus és a színház a bábos praxis felől szemlélve nem különbözik egymástól. Terminusaik és a befogadói percepció szempontjából is megfeleltethetőek egymásnak. Fontos különbség azonban, hogy a rítus akkor is működik, ha nem hisz benne valaki, ellenben a színház csak akkor, ha a néző bevonódik az előadásba, *kontemplatív jelenléte* folytán elhiszi, hogy valódi valóságot lát.

A színház célja a katarzis, míg a liturgiában a hívő célja az, hogy kapcsolatba lépjen a transzcendens szférával. Az egyik ismert definíció szerint azt nevezük katarzissnak, amikor „a valóságba betör az igazság”. A valóságban az igazsággal való szembesülés olyan élmény, melyre a néző és a hívő ugyanúgy vágyik, sőt amit ugyanúgy el is vár. A befogadói percepció tekintetében ez az elvárás a liturgia és a színház eredendő azonosságának alapja.

Márk Horváth: The Genealogy of Sacred Theatre

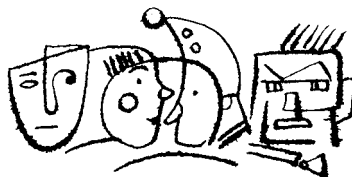
The author, a practising puppeteer, was inspired by a personal experience—viewing the Lord’s Coffin of Garamszentbenedek, made in the 1480s and preserved in the Christian Museum of Esztergom, – to delve deeper into the origins of sacred theatre and to approach its functioning from a puppetry perspective. In his view,

the sepulchrum, used to represent the Holy Sepulchre, depicts the dramatic action between the death and resurrection of Jesus Christ through a *static-functional* object animation which is equally present in the totemic rituals of mythical ancient times as it is on modern puppet stages. In his opinion, when viewed from the perspective of puppetry practice, Christian liturgy and theatre are not essentially different from each other. The technical terms used in their analysis can be aligned, and they also show fundamental similarities in



A fából készült bécsújhelyi sepulchrum 1330-ból
(forrás: medieval.eu)

audience perception based on shared conventions. In this context, the primacy of contemplative presence in both liturgical religious life and the constructed space-time reality of theatre is emphasized. This text was originally delivered as a presentation within the programme series *Essentia Artis* at the Hungarian Academy of Arts, and later at the conference titled “*Completed and Foreseeable Paths in Hungarian Puppet Art*” on November 30, 2024.



SZÁSZ ZSOLT

Önazonosság-tudat a misztériumvallások fényében

Az athéni, a római és a bizánci szín
a Nemzetközi Madách-projekt résztvevőinek előadásában

Az ember tragédiája kritikátörténetében kezdettől mindmáig hangsúlyosan vetődik fel Madách világképének és a drámai költemény műfaji hovatartozásának kérdése, valamint a keret és a történelmi színek megítélése teológiai, vallási szempontból – állapítja meg a szerző. A külföldi diákok 2023-as *Tragédia*-feldolgozásai a nemzetközi Madách-Projekt keretében meglátása szerint új megvilágításba helyezték ezt a problematikát. Egyértelműen az derült ki, hogy az általa vizsgált athéni, római és bizánci szín esetében a színrevitel mikéntje elválaszthatatlan az adott nemzetek képviseletében fellépő fiatalok mitikus és történelmi emlékezetétől. Ha *Az ember tragédiáját* a középkori misztériumjátékok mint szent reprezentációk felől közelítjük meg, meggyőződése szerint választ kaphatunk arra is, hogy a színész egyéni és művészi identitásának alakulástörténetében egy-egy ilyen vállalkozás miféle mélytudati energiákat, vallási képzeteket mozgósíthat a színrevitel során, illetve milyen új felismeréseket közvetíthet és rögzíthet meg maradandóan. (A szerző jelen írása a *Misztérium a kortárs színpadon* elnevezésű, 2024 novemberében megrendezésre került szakmai konferencián tartott előadásának bővített változata.)

Szász Zsolt vagyok, bábművész, dramaturg, rendező, a Nemzeti Színház művészeti folyóirata, a Szcenárium felelős szerkesztője. Prontvai Vera felkérésére azért mondtam igent, mert a misztérium, pontosabban a misztériumjáték számomra olyan hívószó, mely nemcsak elméletileg foglalkoztat, hanem saját színházalkotói gyakorlatomban is kezdettől jelen volt, s jelen van ma is.

A két általam alapított színházi formáció, a MÉG Színház és a Hattyúdall Színház annak eredt a nyomába a rendszerváltozás idején, hogy egyrészt:

nyelvelmékként fennmaradt középkori és kora-újkorai dramatikus szövegeink megélnék-e a kortárs színpadon, s másrészt, hogy az ünnepszervezői gyakorlatban apellálhatunk-e olyan mitikus, archaikus tudattartalmakra, melyek a modern nemzettudat kialakulása előtt születtek, kristályosodtak ki, és csak ránk, magyarokra jellemzők. A 2000-ben bemutatott *Szent László királyról* ének című látomásjátékunk megszületésének 12 éve alatt bennem ez a kérdés munkált: van-e összetartozás-érzésünk mélyén egy olyan tartomány, melyet a magyarok szent lelkeként meg lehet szólítani. A címben jelzett önazonosság-tudat kérdésköréhez ez az akkori felvetésem szorosan kapcsolódik.

Az elemzés tárgyát képező alcím – Az athéni, a római és a bizánci színház a Nemzetközi Madách-projekt résztvevőinek előadásában – azokra az élményekre megy vissza, melyeket ez a Vidnyánszky Attila által 2022-ben meghirdetett és 2023-ban megvalósított projekt hozott számomra a tíz nemzetet felvonultató vállalkozás folyamatában.

Ide tartozik, hogy művésztanárként az SZFE rendezőképzése bábozó szakirányának négy hallgatója számára 2022 szeptemberétől 2023 áprilisáig a gyakorlati dramaturgia-órákat a *Tragedia* teátrális olvasataira fűztem fel, összehasonlítva azokat a stratégiákat, melyeket egy animációs filmkészítő, egy báb- vagy egy drámai színházban működő rendező követ, követhet. Az önazonosság-tudat problémaköre számomra ily módon nemzedéki alapon került mindinkább előtérbe. Pontosabban annak a feszítő dilemmának köszönhetően, hogy boomer-generációs kollégáimmal egyetemben azt tapasztalom: a minket követő

X, Y, Z és Alfa generáció számára az a fogalmi háló, amivel mi operálunk, már nem alkalmas a bennünket körülvevő új világ leírására. A kommunikáció-elmélet, az info-kommunikáció tudósai és az informatikusok, valamint a mesterséges intelligencia kutatói, fejlesztői most azok, akik ebben a dzsungelben próbálnak ösvényt vágni.

A Covid-válság idején, amikor a színházak elvesztették a közönségükkel való konkrét fizikai találkozás lehetőségét, mindez már nem csupán intellektuális, hanem alapvető egzisztenciális kérdésként merült fel. A híradások arról szóltak, hogy ki-kik végiggondolta eddigi működését, és azokhoz az olvasmányaihoz tért vissza, melyek a pályakezdés idején megerősítették őket abban, hogy érdemes a pillanat művészetének szentelni az életüket.



Feltételezem, hogy amikor Szikora János azt találta ki, hogy kortárs drámaíróink írják meg korunk *Tragédiájának* XVI. színét, ez a nemzedéki élmény inspirálhatta őt is.

Néhány idézet íróinktól, drámaíróinktól 2023-ból. Közülük kettő szerzőként is szerepelt ebben a 2021-ben megvalósult projektben.

Szil Ágnes: Részben Madách-nak köszönhető, hogy létezik egyáltalán a fogalom: magyar dráma.

Márton László: A *Tragédia* a világirodalom nagy emberiségdrámái közé tartozik. Dramaturgiai feszültsége nagyrészt a jelenetek közti ugrásokból, kisebb részben a jelenetek önmagukba fordulásából adódik.

Tasnádi István: A *Tragédiában* az ember a letagadott jobb, nemesebb, mélyebben érző és gondolkozó részével találkozhat.

Zalán Tibor: A *Tragédia* teljességgel alkalmatlan színházi megvalósításra.

Székely Csaba: A hagyomány bármely művészeti területen akkor élő, ha aktívan tovább gondolható. A madáchi hagyomány ilyen.

És végül egy tudós, Szilágyi Márton véleménye, aki a Magyar Kurir, a katolikus hírportál szerkesztőjének kérdéseire válaszolt 2023. szeptember 3-án:

Madách az egyénnek és a történelemnek, vagy éppen a Teremtőnek és a legfőbb teremtettnek a viszonyát próbálta körüljárni, koránál sokkal tágabb dimenziókban, szinte kozmikus méretekben. ... Olyan játszma játszódik le az Úr és Lucifer között, amelyben egyik fél sem győzhet véglegesen... Nem véletlen, hogy a mű szerkezetében olyan fontos szerepe van a misztériumjátékokra utaló részleteknek. Hiszen a középkori misztériumjátékokban az Úr és a Sátán vitája alapvetően az ember feje fölött zajlik, amelyben az ember legfeljebb statiszta lehet. Ez a nézet éled újjá Madáchnál, egy sokkal modernebb formában.

De mit jelent az a modernitás ma?

Mondják, hogy a korszak, amelyben élünk, a Vízöntő korszaka, mely az idő tartományában egyszerre nyílik a múlt és a jövő felé. Mi, a rendszerváltás idején felnőttkorba lépő nemzedék tagjai itt Magyarországon – legalábbis a művészet terepein – érzékenyebbek voltunk a múltbéli történésekre, teljesítményekre. Ezekre olyan értékeként tekintettünk, melyekre a jövőt építeni lehet, szembefordulva az *Internacionáléból* harsogó felszólítással, mely így hangzott: „A múltat végképp eltörölni!” Múlt nélkül nincs jövő, ez lett a mi szlogenünk. Ezt a pátoszszal teli attitűdöt váltja napjainkban az a bolygónkat átható világérzékelés, mely a múlt és jövő egyidejűségének paradoxonát éli, szenvedni naponta. Ha mindezt a *Tragédiára* vetítjük, és annak szerkezetét vizsgáljuk, a régi módon még ma is keretszínekről és történelmi színekről beszélünk. Madáchnál a Falanszter, az Úr és az eszkimó szín még a vizionált jövő volt. Ma ez már a jelen.

Ha *Az ember tragédiáját* a középkori misztériumjátékok üdvtörténeti horizontja felől közelítjük meg, nyomára juthatunk annak is, hogy a színész egyéni és művészi identitása kialakulásának idején egy-egy ilyen vállalkozás, mint

a Madách-projekt, miféle mélytudati energiákat, vallási képzeteket mozgósíthat.

Antropológiai tény, hogy a nemi éréstől a felnőtté válásig, tizenötötől úgy harmincéves korig az ifjú ember még rendelkezik a teljes világérzékelés képességével. Művészjelöltek esetében ez az állapot József Attilával szólva a „szemléleti világegész” megragadásának késztetésében nyilvánul meg. Ebben a korszakában a kezdő színész még nem interpretátor, elvont fogalmakba csomagolt instrukciókat sem szívesen hajt végre. Viszont egy olyan emberiség-dráma, mint a *Tragédia*, aktivizálni tudja felmenőinek elfeledett tudattartalmait is.

Ezért vesz részt szívesen *Az ember tragédiája* eljátszásában manapság az Ádámok és Évák országos rendezvénysorozatának gimnazistája, mint ahogy ugyan ebben az életkorban léptek föl a Madách Gimnázium egykori diákjai 1954-ben a Zeneakadémián a *Tragédiával*, ami valójában már az '56-os forradalom előjátéka volt; olyannyira jelentős áttörést hozott a *Tragédia*-játszás hazai történetében, hogy 1955 után már nem lehetett rendeletileg letiltani a darabot a Nemzeti Színház repertoárjáról.

Erotikus vonatkozásban a képlet egyszerű: Adva van egy férfi és egy nő, akik között kialakul a testi, lelki, szellemi vonzalom, a szerelem, majd létrejönnek a házastársi hűség vagy hűtlenség szituációi. A *Tragédia* konfliktushelyzeteiben

végig meghatározó a halálközeli állapot, a különböző halálnemek, a tömegmészárlás, de föllép a középkor ikonikus figurája, a Nagy Kaszás is. Mindezekkel szemben a védelem körében, Ádám, de főleg Éva kimondott szavai mögött a főangyalok szövegatai visszhangozzák továbbra is az Esmét, az Erőt és a Jóságot, mint az isteni minőség jelenvalóságát. Ezekre kérdez rá únos-úntalan az antagonista Lucifer, aki ma már biztos, hogy nem abban a denevérszárnyas ördög-jelmezben jelenik meg, mint az ősbemutató idején.

Hubay Miklós, aki *Tragédia*-szakértőként, a dráma színrevitelének okán több helyen fogalmazott arról, hogy a mindenkori színházi szokások mi módon blokkolják a költői szintű gondolatok megjelenítését a magyar színpadon. A posztmodern és a posztdramatikus irányzatok térnyerésének idején mi már nem arról beszélünk, mint ő. Mostanában, a drámai szöveg-rendező-színész-színpadi jelenlét, valamint a befogadó viszonyrendszerének tárgyalása során az ENERGIA



Lucifer, Éva, Ádám (Lengyel György, Somody Éva, Balogh Géza) az 1954-es *Tragédia* jelenetképén (forrás: nemzetiszinhaz.hu)

mibenlétének, működtetésének kérdései foglalkoztatnak bennünket elsősorban. És az is egy fontos változás, hogy egyre több elektronikus áttétellel működő színpadi eszközünk van virtuális effektusok, ha tetszik, az emberi érzékelést meghaladó ingerek kiváltására is. Az én fejemben ezek a kérdések kavargtak, amikor beültem a Hajógyári-sziget nagycsarnokának nézőterére a 2023. június 23-i Madách-projekt bemutatójára.

A június 11-i szimpózium idején az Eiffel-csarnok Bánffy termében a színeket már láttam külön-külön. A vizsga-előadásokként sorjázó produkciók láttán az izgalmat bennem elsőként az váltotta ki, hogy azonos korosztály képviselőit láttam hasonló intenzitással működni, mégis mekkora volt a szórás a választott műfajok vonatkozásában. Ennél csak az a felismerés zaklatott fel jobban, hogy milyen mélyen kódoltak a nációknak azok az elemi gesztusai, melyek által az ismert szöveg teljesen újként hatott rám. Nyilván a színháziak körében is megszületik az a gondolat, amit Jurij Lotman a műfordítás kapcsán mond, tudniillik, hogy ha idegenből fordítok, egy más kultúrában merítkezem meg, általa a magamét értem meg jobban. Ha egyúttal más kultúrkörkörben, vallási képzetrendszerben született műalkotással találkozom, az önmegismerésnek talán még egy másik dimenziójában is találhatom magam.

Gondolom, hogy a fiatal alkotók és tanáraik számára is ez a felismerés adta a munkához a legerősebb impulzust. A fordítások mindenütt elérhetőek voltak, kivéve Görögországot, ahol azt az előadással együtt kellett megalkotni.



Vidnyánszky Attila a nemzetközi diáksereg gyűrűjében (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)

A nagycsarnokban lezajlott tizenkét napos próbafolyamat során minden önálló kis előadás elvesztette a próbateremben kijelölt és bejátszott terét, a jelenetek nagyszámú statisztériával töltődtek fel, ami azzal is járt, hogy a hozott nyelvi és dinamikai biztonságért is meg kellett küzdeniük a játszóknak. Külön tanulmány tárgya lehetne, hogy egy ilyen szituációban az angolon mint információközvetítő nyelven kívül a kommunikációban milyen eszközök működnek hatékonyan. Lehet, hogy egy ilyen típusú vizsgá-

lat eredménye segítene abban is, hogy a korabeli, több száz embert mozgató nagy misztériumjátékok ünnepként megélt jó lebonyolításához a logisztikán kívül a korabeli konfraternitások milyen lelki, spirituális többlettel bírtak.

* * *

És akkor hadd térjek rá a római és a bizánci szín láttán szerzett tapasztaltaimra.

Madách, ahogy a többi történelmi színben, a rómaiban sem a történelmi hűséghez ragaszkodik. Hiszen tudjuk, Catullus, Caesar korának költője Jézus születése előtt élt, Szent Péter működése Rómában Néro idejére esik, a barbár seregek pedig csak századokkal később ostromolják a kereszténnyé lett rómaiakat. A kereszténység azonban nem csupán egy misztériumvallásnak egy másik-
kal való leváltása, hanem annak a világkorszaknak a kezdete, amelyben ma is élünk. Ez a konferencia is azt bizonyítja, hogy ma ennek a belátásához kerülünk egyre közelebb. Ez a három szín a fiatalok előadásában nekem erről szólt.

Az olaszok esetében a gladiátor-küzdelem és az orgia jól ismert jelenetein túl arra voltam kihegyezve, hogy egy katolikus országban milyen eszközökkel élnek az idők teljességének érzékeltetésére. S azt láttam, hogy miközben a szöveget szentségként kezelték, legjobban ők maszkírozták el magukat, kizárva a szereplők csömörének pszichológiai olvasatát. A rendező Sebastian Mattia, azzal együtt, hogy a Suzuki-módszer európai népszerűsítője, ez esetben a saját *commedia del'arte* hagyományára támaszkodott. Szent Pétert, az új hit apostolát pedig úgy jeleníti meg, mintha a mai körmenetek vállon hordozott szobrai közül való volna, kezében Szent Péter aranyozott pástorbotjával. A néző azt is érteni vélte, hogy Lucifer – egyedül ebben a színben – miért jelenik meg fehér szárnyakkal, kopasz koponyamaszkkal, mint aki azt demonstrálja, hogy ő itt egyszerre a halál angyala, de egyúttal a fényhozó is. Az egész Madách-projektben egyedül itt jelent meg a teljes meztelenség is, amikor Sergiolus kivetkőzve régi énjéből égre tekintő új Ádámként állt előttünk, majd magzati pózba kuporodott, ezzel is a világ újjászületését előlegezve.

Vidnyánszky Attila ehhez a színhez úgy kapcsolta hozzá az új világkorszak kezdetét jelző közjátékot, hogy szinte a projekt összes szereplőjét bevonta: a tömeg egyik fele a fáklyákkal még a pestismentet hullavivőit kísérte, mintegy a leköszö-



A római szín Péter apostola
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetisinhaz.hu)



Lucifer, háttérben a fáklyahordozókkal
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetisinhaz.hu)

nő korszakot temetve, de a tűz eleme utalhatott az égő Rómára is, a gyertyákkal érkező megtértek viszont Péter apostol körül gyülekeztek.

Ezek után a bizánci színben – mint már említettük – ugyancsak nem a hiteles történelmi eseményeket látjuk. Amikor pedig Lucifer a Homouzion kontra Homoiuzion hitvitán élcelődik, csak azt sikkasztja el, amit pl. Major Tamás annak idején ki is poentírozott, hogy ez az egykori hitvita Jézus és az Atya egylényegűségéről Madách korában, sőt máig is megosztja a keresztény felekezeteket. Ami viszont az isztambuli csoport interpretációját illeti, feltűnő volt az a nyitottság, aho-



A bizánci szín pátriárkája
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszin haz.hu)

gyan e keresztény megosztottsághoz közelítettek. Vélhetően ez annak a síita-szunnita ellentétnek köszönhető, ami a mindennapjaikban is jelen van. Megrendítő volt például, milyen átéléssel adták elő görögül a számukra nemcsak nyelvileg idegen liturgikus éneket. Ahogy az olaszoknál, önáluk is fontos jelentéshordozó volt a maszk, amit hol a rejtőzködés, hol az érzelmi kitarulkozás jelzésére használtak, akkor tudniillik, amikor levették. Amikor pedig a szín legvégén, mintegy ráadásként Ádám–

Tankréd elsiratja Évát, az a magyar néző benyomása, hogy az érzelmi kultúra náluk ma is olyan meghatározó, mint volt a középkori Európában, a trubadúrok idején.

A *Tragédiában* összesen két rítuscselekményt találunk, mindkettőt az athéni színben. Az elsőt Éva celebrálja, amikor két galambot és tömjént áldoz Aphrodité oltárán. Erre reakció is érkezik: az áldozat füstjében Erósz, Aphrodité fia jelenik meg a Kháriszok gyűrűjében, akik rózsákat hintenek rá.

A másik áldozati felajánlás a hazatért Miltiadészé, aki annak végrehajtását átengedi fiának, Timónnak, így a várost védő Athéné azt nem is tudja tőle elfogadni. Éva viszont, aki ezt a gesztust kettős áldozatként éli meg, kivívandó az istennő jóindulatát, maga is bekapcsolódik a rituáléba, amikor tömjént éget.

A görög csoport az egyébként sem hosszú ötödik színből jórészt csak a színpadi cselekvéseknek értelmet adó szövegrészeket és a szerzői instrukciókat használta fel, ellenben az eredeti terjedelemhez képest legalább kétszer annyi vendégszöveget épített be úgy, hogy egy önálló, külön is előadható kórusmű kerekedett ki belőle. Jó kérdés, hogy mégis miért ezt a produkciót tartották a leghitelesebbnek, a Madách szelleméhez leghűségesebbnek a szakmabeliek. Meglátásom szerint azért, mert képesek voltak visszatérni a misztériumvallások szelleméhez, s egyúttal a tragédiajátászás lényegéhez, ami mindenkor a meghalás – feltámadás titkát faggatják.

A titkos tudáshoz való hozzáféréshez ebben az esetben az az inspiráló helyzet is hozzájárult, hogy az előadás próbái szinte egybeestek a fordítás

folyamatával. Metaforikusan szólva ez az, ami Pandora szelencéjét is kinyitotta a számukra. Az első olvasat, a *Tragédia* görögül való megszólaltatásának primér élménye generálta azt a plusz energiát, amivel birtokba tudták venni a mű egészét, s miáltal fölszakadhatott belőlük ennek a nemzedéknek egy emberként felhangzó jajkiáltása. A kórusból így tud kilépni ugyanakkor külön-külön minden egyes színész a maga egyéni arcvonásaival.

Érdemes belegondolni, hogy az európai kultúra bölcsőjeként számon tartott Görögország leendő színművészei miféle hagyaték birtokában élik meg azt a civilizációs nyomást, ami a globalizált világot uniformizálja, s a görög polisz elvesztésével fenyegeti őket nap mint nap (száz évvel ezelőtt már Kavafisz költészetének is ez volt az alaptémája). Nehéz attól az egzisztenciális kitettségtől eltekinteni, hogy 2022. december 17-én – tehát feltehetően már a próbák során – Görögországban egy váratlan államfői rendelettel eltörölték a színművész-képzés egyetemi rangját.

Az előadásban egyetlen Madách által kiosztott szerepet sem személysítettek meg. Az egyéni megszólalások és a kórus egymást erősítő oszcillációja egy olyan dinamikus mozgásteret hoz létre, amelyben a folyamatos az ingamozgás két végpontja között kellett megtalálniuk azt a három nyugalmi állapotot, amivel tagolni tudták a játékot. Ehhez dramaturgiai értelemben egy döntő beavatkozást eszközöltek az eredeti műhöz képest. Náluk Miltiádész–Ádámot a demagógok és a polgárok a nyílt színen eltiporják, egy rituálizált körtáncban valósággal a földbe döngölik. Így elmarad a színt záró Bakó-Lucifer és Ádám között zajló párbeszéd. Ádám halála itt visszatérés önmagára ébredésének első pillanatához, amikor a harmadik színben, megsejtve végzetét, föltört belőle a kérdés: „Óh, e zűr között / Hová lesz énem zárt egyénisége...” A sorban ez lesz a harmadik nyugvópont.

Az ezt megelőző másik kettőt két népdal teszi emlékezetessé. Az első egy csángó népdal magyarul énekelt négy sora, mely így hangzik: „Istenem, Istenem! / Vajon mi lelt engem? / Három mérő piros sza-



„Nézd, arra ment el gyors hajón atyád”
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszin haz.hu)



Az eltiport Ádám a tömeg lábai között
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszin haz.hu)

lag / Hej, de nem ér körül engem.” A Deep Forest által világhírűvé tett dal, ami a feleséggé lett leány megfogant állapotának, az anyaság első pillanatának megéneklése, itt a templomból a felbolydult tömeg elé először kilépő Éva belső drámájának foglalata. Azé a felesége és anyáé, aki mint Madách-nál, előre látja férje halálát, s belülről ismeri azt a hübriszt, hogy az élet törvényei fölé helyezte a „népakaratot”, a demokrácia eszméjét.

A második nyugvópont az egymással addig folyamatosan viaskodó athéniak halálra fáradt tömegének eszmélése, amelyben nem nehéz felfedezni a mai tömegdemokráciák belső válságát: „Bolygók vagyunk, melyeknek holdjai az időt fürkészik a végtelen semmiben. Teremtmények vagyunk, akiknek nincs már bőre, hanem csak húsa és vére. Táncolunk az új képünk előtt, lefelé ugrálva a lépcsőn, mintha nem lenne holnap (...) És nincs vérünk többé, ami elfolyhatna. Meggyötört húsunkból férgek másznak elő. Kudarokra ítélték minket.” „És miért haltatok meg?” – hangzik erre az éterből a kérdés. De nincs válasz, mert ekkor



Lucifer körfutása
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)

az addig bolygóként keringő Lucifer zuhan be, mint az egykori marathoni jóhírt hozó hírnök: „Vészt hirdetek! Az ellen a kapuknál!” – Madách Luciferétől összesen ez a két mondat hangzik el szerep-szerűen, amire Éva válaszol késleltetve: „Kígyó!” Majd az ő neve hangzik el, melyre a kórus szájából felhangzik a görög népdal: „Páros Nap és páros Hold / Fénylik ma odafönt / Egy arcodra ragyog / s más a fellegekre / Lelkem megvakítottad, te gyönyörűség / Megvakítottad lelkem / És

már látni sem látok / Csókold ajkaim / Én meg arcon csókollak.” Az ének alatt válik ki a tömegből és lesz végképp magányossá a darabbéli Adám és Éva, akik testileg soha nem is találkoznak a színen. Majd a tömeg súgja többször is gúnyosan Miltiádész-Ádám nevét, s rögtön halált is kiált reá. Adám körül ekkor zárul be az áldozathozók köre... S táncuk végén következik a harmadik nyugvópont, a néma csend Madách athéni színének záró aktusaként.

Az előadás „epilógusaként” egy középkori liturgikus színjátszást megidéző jelenetsor következik. Az iménti tánckar tagjai végtelen lassúsággal ereszkednek le a játéktéren kialakított homokdombról, mögöttük fekszik a halottként álmódó Adám, leghátul, mindenki fölött Éva, aki ekkor már őszanyánk, a városvédő Pallasz Athéné és a fiát sirató fájdalmas Szűzanya egy személyben, s aki önmaga néma szobraként hallgatja a trópusként elhangzó szövegeket.

Lucifer és Adám – mint az antik drámák antagonistája és protagonistája – nemcsak az athéni színre, hanem ekkor már a Madách-mű egészére reflek-

tál, az őszobbanástól napjainkig tágítva ki az Ember szemléleti horizontját. Míg végül a kortárs költészetnek ugyanazon a nyelven szólalnak meg, mint játéuk prológusában, amikor helyüket keresték a teremtett világban:

És Lucifer mondá: Egy homokkal borított tengerparton találok magam, bámulva az éjszakai eget, / a sötétség lenyeli a fényt.

És Ádám mondá (alterálva egy fiú és egy lány hangján): Egy homokkal borított tengerparton találok magam, bámulva az éjszakai eget, / a sötétség együtt él a fényel.



A kórus a nézők felé indul
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)

Zsolt Szász: Identity Consciousness in the Light of Mystery Religions

The Athenian, Roman, and Byzantine Scenes as Presented by Participants of the International Madách Project

The critical history of *The Tragedy of Man* has consistently emphasized questions about Madách's worldview, the genre classification of his dramatic poem, as well as the theological or religious interpretation of the frame and historical scenes, the author claims. He suggests that the adaptations of *The Tragedy of Man* by international students within the framework of the 2023 International Madách Project offered fresh perspectives on these issues. The performances of the Athenian, Roman, and Byzantine scenes unequivocally revealed that the mode of staging is intrinsically linked to the mythic and historical memory of the young actors representing their respective nations. Approaching *The Tragedy of Man* through the lens of medieval mystery plays as sacred representations, the author argues that such theatrical projects can illuminate what deep-seated psychological energies and religious concepts are mobilised within the actor's personal and artistic identity development besides what revelations they may yield and engrave in the process of staging.

(It is an expanded version of the paper presented by the author at the professional conference *Mystery on the Contemporary Stage*, held in November 2024.)



A kórus áldozatbemutatása az oltárnál, attikai vázákép i. e. 415-ből, Bázeli Antikensammlung (forrás: researchgate.net)



PÁLFI ÁGNES

„Szent nász” avagy a foganás misztériumának profanizálása?

Az ember tragédiája eszkimó színének
két kortárs interpretációjáról¹

A civilizált világ csak a 19. század legelején szerzett tudomást arról, hogy az Északi sarkkörön túl is van emberi élet. „E vad bőrbe burkolt emberek tekintete inkább állati, s életök nyomorult tengés az igaz, de meg vannak elégedve” – olvashatjuk a *Hon és Külföld* 1843 novemberében megjelent cikkében.² „[Az eszkimó faluban] a kunyhók sajátságosan vannak építve. Jégtáblákat, hógöngyölegeket raknak egymásra, építés közben folyvást öntözvén olvasztott hóvízzel, hogy összefagyjanak. [...] Aszalt ludhussal, nyers hallal, halzsirral és félig rothadt fókafarkkal [...] kínálták meg a vendégeket.” – tudósít Szilágyi Virgil 1855. május 27-én a Vasárnapi Újságban egy 1852-ben zajlott sikeres felfedező útról az eszkimók földjén.³

A föld kihűlését jósoló 19. századi elméletek⁴ már nem a keresztény üdvtörténet, hanem az anyagelvűség jegyében fogantak – ezt tanúsítják Vörösmarty *Gondolatok a könyvtárban* című költeményének jelen sorai is:

Ez hát a sors és nincs vég semmiben?
Nincs és nem is lesz, míg a föld ki nem hűl
S meg nem kövülnek élő fiai.
(1843)

¹ (A szerző jelen esszéjét a *Misztérium a kortárs színpadon* elnevezésű konferencián adta elő 2024 novemberében.)

² Vö. Katalin Kürtösi: „More of Seals”. Inuit-representations in *The Tragedy of Man*. *Szcenárium*, April, 2023, p. 78.

³ Uo.

⁴ Lásd Charles Fourier nevezetes teóriáját (*Théorie de l'unité universelle*, 1822), melyben a Naprendszer kihűlését jövendölte.

Ma már azonban tudni véljük, hogy a földi létnek nem a fagyhalál, hanem a tűz, a haldokló Napból felszabaduló hő okozta elhamvadás lesz a végzete. És a sarkkörön túl is élő eszkimókra mi már sokkal inkább csodálattal tekintünk: nehéz körülményekkel dacoló életerejükkel példát mutatnak az úgymond civilizált világ elkényelmesedett lakóinak.

De érdemes felidézni azt is, hogy Madách dermesztő látomását a földi lét végnapjairól hogyan jeleníti meg Zichy Mihály 1883-ban készült híres illusztrációja. A képen az öregedő, szakállas Ádám és Lucifer mintha az indiánok földjére tévedt utazók volnának, akiket egy téli öltözetben látható, de korántsem állatias külsejű házaspár invitál sátorába, mely egyáltalán nem emlékeztet arra a bizonyos hóból és jégből készült „gunyóra”, amelyről az eszkimók felfedezői adtak hírt. Ezeket a tudósításokat bizonyára Madách is ismerte, amikor e színvezetes sorait papírra vetette.

A huszadik századi rendezők és képzőművészek többsége azonban mintha már tudatosan távolodott volna el attól, hogy az eszkimó népesség hősies élni akarását az elkerülhetetlen világvége utolsó felvonásaként ábrázolja, vigye színpadra.

„Ki gondolta volna, hogy [a világvége] ilyen lesz? Ilyen semmilyen. Csak mint egy gyermektelen házaspár élete” – panaszoja a férj apátiába süllyedt hitvesének Hubay Miklós⁵ *Bál után* című egyfelvonásosában, mely 1968-ban, több mint egy évszázaddal később íródott, mint a *Tragédia*.⁶ *A bál után* kamara-színpadán mintha két hirtelen megöregedett kamasz keseregne azon, hogy eljött a világ vége, és hogy fölöttük is eljárt az idő. Olyanok, mint két testvér: Éva magtalan (mert báván hagyta magát sterilizálni), így aztán hol keresztretjvény-fejtéssel, hol meddő szócsépléssel, egymás sértegetésével ütik agyon az időt.



Zichy Mihály illusztrációja az eszkimó színhez, szén, papír, 1887 (forrás: rezkarcfitness.blogspot.com)

⁵ Hubay Miklós hosszú évtizedeken át – Németh Antal 30-as évekbeli híres rendezésétől egészen a 21. század első évtizedének végéig – nem tudott elszakadni Madách művétől. 2010-ben „*Aztán mivégre az egész teremtés?*” címmel publikált könyvében a kortárs hazai és külföldi rendezői koncepciók felől közelíti meg a *Tragédia* egy-egy jelenetét, annak a meggyőződésének adva hangot, hogy ennek a „világdrámának” a fölvetései a 20. század második felében váltak igazán aktuálisakká.

⁶ A darab ősbemutatója: FőnixMűhely 2017. április 16.

Hubay különös színpadi teret képzelt el, melyben az eszkimó színt követően szimultán zajlik két produkció: a nagyszínpadon az előadás Madách eredeti dramaturgiája szerint folytatódik: az eszkimó Éva karjaiból Ádámnak Hubay interpretációja szerint még időben sikerült kimenekülnie. S így a kamaraszínpadra, ahol az utolsó földi emberpár köznapi „idillje” bontakozik ki, időnként behallat-szik egy-egy foszlány az eredeti történet utolsó jelenetsorából, az őszülők álom-ból való ébredését követő dialógusából és az Úr végszavát fogadó tapsból.

Az eszkimó szín kamara-színpadán rekedt két színész a szerző instrukciója szerint civilben van, és életkorát tekintve meglepően fiatal. Holott már túl van-nak mindenen: eltemették gyermekeiket, akik vélhetően ugyanannak az atom-katasztrófának estek áldozatul, mely a földi élet végső pusztulásához vezetett. „Körüitem minden úgy él, úgy mosolyg, mint elhagyám” – az álmából ébredő Ádámnak ezek az ujjongó szavai úgy visszhangoznak ennek az eszkimó jelme-zéből kivetkőzött fiatal férfinak az emlékezetében, mintha ő maga mondta vol-na ki őket valamikor. Ádám és Éva ébredésének pillanata múlt idejűnek tű-nik a számára, hiszen az ő jelenükből immár nem vezet út a jövőbe. Még be sem hallatszott hozzájuk a nagyszínpadon zajló *Tragédia* utolsó jelenetének Deus ex machinája – „Anyának érzem, ó, Ádám, magam!” –, amikor kettejük között lassan már minden szó, minden mondat e körül a boldogtalanságukat okozó gyerek-téma körül forog. Igaz, a madáchi „happyendet” a férfi már jó előre meg-lehető cinizmussal kommentálja: „A cilindrből előhúznak egy csecsemőt. Itt a vége, fuss el véle! Hogy a nézők ne legyenek öngyilkosok a ruhatárban.” Ki-csit lejjebb azonban ugyanő egészen más, tragikus hangnemre vált: „Üres a mé-hed. Üres az ég”. És végül így summázza, hogy miféle öntudatvesztés okolható ezért a végkifejletért: „Mert elfelejtkeztünk róla, mi hülyék, hogy csak egyetlen emberiség van”.

Jogosnak látszik a kérdés: vajon hol van a *Tragédia* abszolút mélypontja? Pap Gábor korszakos jelentőségű „csillagmítoszi” fejtése szerint (melyet Hubay fel-tehetően nem ismert, ami nagy kár) ez a mélypont a mű tengelyében álló pári-zi szín, mely mint a Vízöntő Mérlegének apokaliptikus ítélet-szituációja nem a hétköznapi létszinten jelenik meg, hanem a két prágai szín közé ékelődött vízió-ként, mint álom az álomban.⁷ Ha viszont azt kérdezzük, melyik az a két, egymás-nak megfeleltethető szín, mely testesen konkrét valóságként szembesít a vég-gel, egyértelmű a válasz: a londoni szín⁸, mely a történelem utolsó felvonása, és az eszkimó szín, mely a földi élet végjátéka.

⁷ Lásd Pap Gábor – Szabó Gyula: *Az ember tragédiája a nagy és a kis Nap-évben*, Érd, 1999, 97–100.

⁸ Jeles András az *Angyali üdvözletben* a londoni színt egy Beckett-parafrázissal zárja, a *Godotra várva* szövegét filmesítve meg: „Az asszonyok a sír fölött szülnek, lovagló-ülésben, a nap egy percig csillog, aztán ismét az éjszaka következik.” S mivel a film a londoni színnel zárul, Jeles *Tragédia*-interpretációjában a történelem vége egyúttal a földi élet utolsó felvonása.

Ám ez a naturálisan konkrét végjáték Madáchnál nem a pusztulásba torkollik. Érdemes szó szerint idéznünk a szerző instrukcióját, amelyből az derül ki, hogy ő az eszkimó szín után nem egy szokásos színpadkép-váltásra gondolt, hanem egy valóságos metamorfózist képzelt maga elé⁹:

(A nézőhely átváltozik a harmadik szín pálmafás vidékévé. Ádám, ismét mint ifjú, még álomittasan kilép a gunyhóból s álmélkodva körülnéz. Éva bent szunnyad. Lucifer a közepén áll. Ragyogó nap.) (83)

Az eszkimó szín tere, „hóval és jéggel borított vidéke” eszerint a néző szemé láttára változik át pálmafás vidékké. S bizonyára nem véletlen az sem, hogy az első emberpár hajlékát Madách most ugyanúgy „gunyhónak” nevezi, mint az imént, az eszkimó színben. A *Tragédia* harmadik színében eredetileg még nem ez a „gunyhó” állt, hanem „egy kis durva fakaliba”. Ezért is vélhetjük úgy, hogy Évából, amikor hamarosan szintén felébred, és külsőleg már újult alakban kilép a fényre, még az előző színben álomba merült eszkimó asszony beszél:

Ádám, miért lopóztál tőlem úgy el,
Utolsó csókod oly hideg vala,
S gond vagy harag van most is arcodon... (84)

Joggal merülhet fel hát a kérdés: Az ébredés előtti utolsó színben az eszkimó Éva vonzereje mégiscsak legyűrte volna Ádámban az undort? „Mindég az állat első bennetek” (81) – veti oda neki előzetesen Lucifer, aki ezt a színt az utolsó „önismereti leckének” szánta. Ádámot, ezt a „megtört aggastyánt” az eszkimó férfi viszont valóságos istennek hiszi, s nemcsak az első főkát áldozza neki, hanem följajánlja asszonyát is. Igaz, a „vendégjog” szokása ugyancsak ezt diktálja; a profán felszín mögött azonban áldozatának szakrális háttere is fölsejlik: az eszkimó férfi szemében ez láthatóan nem egy közönséges szexuális aktus, hanem az „öreg istennel” való egyesülés rítusa, életet megújító „szent nász”.

Vajon a tér csodaszerű átváltozásával a tizenötödik szín elején Madách nem arra utal-e, hogy Ádámnak az eszkimó Évával éppen itt, ezen a mélyponton sikerült végre elhálnia és meg is szentelnie a nászt, mely – mint könyvében Hubay állítja – ez ideig egyre csak halasztódott? S vajon az Úr nem ugyanezért szólal-e meg újra, s gyakorol „ingyen kegyelmet” – nem hagyván elpusztulni az emberiséget?¹⁰

⁹ A *Tragédiában* az egyetlen hasonló szerzői instrukció az álom-dramaturgia másik kitüntetett pontján, a párizsi szín elején olvasható. E leírásban a megelőző prágai színben szereplő tárgyak metamorfózisa egészen szürreális: „A nézőhely hirtelen Párizs Greve-piacává változik. Az erkély egy Guillotine-emelvénnyé, az íróasztal nyaktilóvá...” (50) (Madách művének részleteit a 7. lábjegyzetben megadott kiadványból idézem, feltüntetve a megfelelő oldalszámokat.)

¹⁰ Pap Gábor értelmezése szerint az emberpár álomból való ébredésének helyszíne a Nyilas téridő-egysége, ahol a jótékony atyai energiák kiáradásának hála következik be a pozitív fordulat (lásd Pap Gábor – Szabó Gyula 1999. 133–134). Ám ha ez igaz,



Jelenetkép a román eszkimó színből
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)

Ezen a kényes ponton Madách bizonyára tudatosan fogalmazott úgy, hogy az aktus elhagyását avagy realizálását az arra érdemes utódok ízlésére, vérmérsékletére, szellemi habitusára bízta – lett legyenek azok a misztériumjátékát „könyvdrámaként” befogadó, értő olvasók, avagy színpadra állítására hivatott rendezők. Hiszen a misztérium sine qua none-ja az a titkos metamorfózis, melynek csak a beavatottak lehetnek a tanúi, részesei.¹¹

2023-ban, a Madách Nemzetközi Színházi projekt záróeseményén az egyik legmeglepőbb produkció a *Tragédia* eszkimó színének radikális kortárs átírata volt, melyet a bukaresti színház- és filmművészeti egyetem (Caragiale National University of Theatre and Film) hallgatói adtak elő. Mindvégig hűségesen ragaszkodtak Madách szövegéhez, ám maga a játék egy nő által dominált erotikus bohózat volt: a szexus, az életerő diadala, mellyel a haldokló Ádámot vélhetően sikerült is új életre galvanizálniuk, illetve átmenteniük a záró színbe. Mintha a középkor és a reneszánsz népi nevetéskultúrája támadt volna föl játékokban, melynek különös jelentősége van ma, amikor az emberiségnek a klímaváltsággal és a természeti erőforrások kimerülésével kell szembenéznie.

Ez az interpretáció első ránézésre a lehető legtávolabb áll attól, ahogyan Madách a *Tragédia* abszolút mélypontját vizionálta. Vagy mégsem?

Az első meglepetés, hogy miközben sorról sorra minden mondat elhangzik Madách dialógusaiból, a színpadi játék közege és koreográfiája teljesen független a *Tragédia* eszkimó világától. A jelenetsor talán a Lucifer által fölelegetett egyenlítőn, de mindenképp a meleg égövön zajlik, ahol, akár egy strand homokján, élénk vörös fürdőruhába öltöztetett lányok és fiúk incselkednek csapamba

akkor az újjáéledő ősszülők a Nyilással szemközti Ikrekben öltének testet. Ez pedig azt jelentheti, hogy a mítoszok iker-istenségeiként (avagy az Úr androgün képmásaiaként) ott fognak egyesülni az „égi” nászban. Az eszkimó színből kiindulva viszont egy másfajta olvasat adódik: a téli napforduló Bak közegében elhált „szent” nászt követően az ősszülők testi értelemben az átelleni nyári napforduló Rák közegében születnek újjá. Mint köztudott, e közegben válik esedékessé a családalapítás és az utódért való áldozathozatal (lásd a fiókáit vérevel tápláló pelikán ismert képtípusát, mely a Rák tulajdonságkörét jelképezi).

¹¹ Témánkba vágó csodás történeteket persze a népmesékből is ismerünk: például amikor a királykisasszony csókjának hatására az undorító varangy szépséges királyfivá változik át.

verődve kortársukkal, az ugyancsak fiatal Ádámmal, aki ugyanebben a színpadi térben egy kórházi ágyon agonizál. Vele indul a szín: lázalmok gyötrik, s mint-ha az álom és ébrenlét határán, önkívületben reagálna mindarra, ami egy másik téridő-dimenzióban, a hó és a jég eszkimó-világában történik vele. Hogyan értelmezhető e bizonyára Madách által inspirált „álom az álomban” dramaturgia? Könnyen lehet, hogy ez az élénk fiatal csapat, mely Lucifernek az eszkimók földjén elhangzó eredeti replikáit visszhangozza, ugyancsak Ádám lázálmá: a jelen paródiába illő víziója. A holtbiztos színpadi realitás csak maga az agónia: Ádámnak a valóságtól, a földi lét végnapjaitól való menekülési kísérlete:

Szörnyű világ! – csupán meghalni jó.
Nem sajnálandom, amit itt hagyok. (80)

E két nevezetes sor itt – a madáchi *Tragédiától* eltérően – akkor hangzik el késleltetve, amikor a fiatal Ádám láthatóan már mindkét lázalmától szabadulni szeretne: a hóvilág rémképeitől éppúgy, mint kortársainak mímelte erotomániájától és Lucifer bölcselkedését visszhangzó pimasz beszólásaitól. Ám *Tragédia*-beli elődjéhez hasonlóan benne is erősebben dolgozik a kíváncsiság, mint a halálvágy: „Szeretném tudni, hogy bukott fajom” (80) – tör föl belőle a Lucifernek címzett tudásvágy öngyilkosságot sejtető, patetikus monológja végén.

Ebben az átiratban a cselekmény drámai fordulópontja meglátásom szerint az a pillanat, amikor Ádám két lázálmá váratlanul összeér: megjelenik a színen az eszkimó férfi, a *Tragédia* eredeti világából kivetkőzve: ruházata és gesztusai leginkább egy lezser rockerére emlékeztetnek, aki miközben – Madách-hoz hűen – istennek nevezi (vagy valóban annak is véli) Ádámot, gátlástalanul kontaktál az erotikus táncprodukció kétnemű Lucifereivel. E csábos ördögi lények előbb az istenfélő eszkimót, majd az istenkáromló Ádámot leckéztetik, egyként oktatva ki őket az éhes és a jóllakott gyomor egymással össze nem békíthető filozófiájáról. Csak a fiatal testekből sugárzó energiának és a madáchi traktátus dinamikájának köszönhető, hogy ez a karcos, kesernyés humorú szöveg részekre szabdalva, újabb és újabb táncos által bekiabálva egy meglepően izgalmas „kórusművé”, kortárs mozgásszínházi produkcióvá áll össze. Egyszerre parodizálva Lucifert, a *Tragédia* Ádámon élősködő „dramaturgját” és annak megsokszorozódott hasonmásait: azt az élvhajhász, öntelt, felszínes és cinikus mentalitást, mely kivetí magából az Ádámhoz hasonló különcöket, gúnyt űzve vívódásaikból, melyek a jelen kihívásaival szembesíthetnék a nemzedéktársakat is.

De – ahogyan Madáchnál – az eszkimó szín drámai csúcspontja itt is a Nő megjelenítése avagy elrejtése a kandi szemek előtt. Hiszen jó kérdés, hogy a *Tragédiában* az eszkimó Éva Madách elképzelése szerint fizikailag nem csupán Ádám számára látható-e, amikor a gúnyhó belsejéből avagy annak bejáratánál elhangzik szájából egyetlen, Ádámot invitáló alázatos mondata: „Légy üdvözölve idegen, pihenj meg.” (82)

Ebben az átiratban azonban a történet teljesen másként alakul: a lázálmában Évától visszarettenő Ádám a nézők szeme láttára egy ennél is félelmetesebb, vá-



Az Ádám és Éva között megjelenő nőstény kígyó a párizsi Notre-Dame Mária-szobrának talapzatán (meisterdrucke.us)

ratlan kísértésnek esik áldozatául. Elsötétedik a szín, és kórházi ágya alól – mintha csak a tudatalattijából – egy fekete nőalak mászik elő. Ő volna Éva, eszkimó férjének ugyancsak átalakult hitvese? Vagy Satanella, Lucifer mai „fényhozóinak” nőnemű ördögfejedelme? Ami feltűnő rajta, az tuskyszerű, különös fejéke, mely a teremtéstörténet apokrif verziójának hősnőjére emlékeztet: Lilithe, aki a mítosz szerint ugyancsak Jahve teremtménye, Ádám első asszonya volt, s aki emiatt joggal tagadta férjura felsőbbrendűségét. De miután hiába követezte magának az egyenrangúságot, fellázadt, és önszántából hagyta ott az Édent. Ám amikor tudomást szerzett utódjának, Évának a létezéséről, kígyó képében visszatért oda, hogy Ádám oldalbordáját a tudás almájával kísértse meg.

Lilithnek, a női emancipáció ikonikus alakjának manapság számos olyan ábrázolása van, amelyen különös fejéke tuskés állat-szarvakra vagy a kígyó tekervényeire emlékeztet (lásd a képet az 51. oldalon, fent).

A koreográfia ebben az átiratban is e sötét, démonikus lény kígyószerűségét hangsúlyozza, s amikor teljes testével a látomásával viaskodó Ádám fölébe hajol, mozgása mintha egy erotikus aktus előjátéka volna, ugyanakkor gesztusai igazából már az áldozata fölötti győzelmét demonstrálják. A Luciferrek csapata a homokdomb takarásából figyel, ahogy e démon Ádámmal végez, az ágya mellett szundikáló eszkimó férfi zsákjából terítve reá rituálisan a földet. S ezek az ördögfiókák csak akkor bújnak elő, amikor a még életjeleket mutató Ádámot az ágyról a sírgödörbe lökve diadalittasan kiáltanak föl: „Ébredj hát Ádám! álmod véget ért.” (82)

Ezt megelőzően azonban van még egy meglepő fordulat ebben az átiratban: az általunk Lilith-tel azonosított démonikus lény mintha az eszkimó Éva szerepét átvéve most hites urával kezdeményez szexuális aktust: egyértelműen erre utal az a jelenet, amikor már mint egy mai eszkimó-házaspár egymásba gabylyodva gurulnak ki a térből.



Lilith, a haldokló Ádám és az ágy mellett heverő eszkimó (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

Vajon mi készítette a román csapatot ennek a merész, elgondolkodtató epizódnak a beiktatására? Az netalán, hogy Ádám és Éva egymással elhált „szent” násza helyett (amelynek lehetséges megtörténte, mint láttuk, a madáchi *Tragédia* utolsó színében Éva szavai utalnak), itt nem az „égi”, hanem az a bizonyos „közönséges” Erósz lépett működésbe? Az a fajta „profán” szexualitás, amelyből a kezdet kezdetén az első emberpár elátkozott sarja, Káin fogant?

Amikor Lucifer az utolsó színben az öszülők első fiát emlegeti minden bűn és nyomor forrásaként, alighanem Káinra gondol. Éva sokat idézett válasza erre:

Ha úgy akarja Isten, majd fogamzik
Más a nyomorban, aki eltörüli,
Testvériséget hozván a világra. – (84)

A madáchi *Tragédiában* Évának ez az utolsó megszólalása alighanem már az új Ádám, Krisztus születését jövendőli.¹² De vajon ha ettől a román csapattól láthattuk volna a Madách-projekt utolsó színét is, hogyan hangozna tőlük Évának ez a magabiztos válasza, mely az Úr iránti feltétlen bizalmáról tanúskodik – pontosan úgy, ahogyan Lucifernek, a nagy kísértőnek, meg az Isten büntetésétől tartó Ádámnak a paradicsomi színben visszaválaszolt:

Miért büntetne? – Hisz, ha az utat
Kitűzte, mellyen hogy menjünk, kívánja,
Együttal olyanná is alkotott,
Hogy vétkes hajlam másfelé ne vonjon. (16)



Lilith, a női emancipáció démonikus ikonja egy kortárs digitális alkotáson (forrás: etsy.com)



Lilith, Éva és Ádám ábrázolása az alkímista Ulmannus barát *A Szentháromság könyve* című művében, 1467, Bajor Állami Könyvtár, München (forrás: divinitydawning.tumblr.com)

¹² Lásd erről: Pálfi Ágnes: A női éberség másállapota. Éva alakjáról Hubay Miklós Madách-könyve kapcsán. Elhangzott a Hubay Miklós emlékkonferencián, 2013. május 3-án. In: *Hubay Miklós konferencia*, Magyar Művészeti Akadémia, 2013. A női éberség másállapota (Éva alakjáról *Az ember tragédiájában*), 2013. szeptember, <https://nemzetiszinhas.hu/magazin/2022/11/a-noi-eberseg-masallapota>; The Pregnancy of Feminine Vigilance in *The Tragedy of Man*. A Reading of the Eskimo Scene, *Szcenárium*, Ápril, 2019, <https://nemzetiszinhas.hu/en/news/2023/05/agnes-palfi-the-pregnancy-of-feminine-vigilance-in-the-tragedy-of-man>

Ám okejtésének végén olyasfajta meglepő bölcsességről tesz tanúbizonyságot, amelybe talán valóban csak Lilith, a létezés sötét erőinek úrnője avathatta be:

Ha meg a bűn szintén tervében áll,
Mint a vihar verőfényes napok közt,
Ki mondja azt vétkesbnek, mert zajong,
Mint azt, mivel éltetve melegít? (Uo.)

További meditációra érdemes ez a kérdés, és köszönettel tartozunk a román színművészeti egyetem alkotó csapatának, hogy *Az ember tragédiáját* ebből a számkunkra újdonság-értékű kortárs nézőpontból közelítették meg.

Ágnes Pálfi: “Sacred Wedding”, or the Profanation of the Mystery of Conception?

On Two Contemporary Adaptations of the Eskimo Scene in *The Tragedy of Man*

In the introduction to her essay, Ágnes Pálfi revisits a fundamental question of *The Tragedy of Man*: whether a sexual act occurs in the Eskimo scene, symbolizing the “sacred wedding” of the first human couple, which was delayed throughout the preceding scenes, as Miklós Hubay, an authoritative analyst of Madách’s work, pointed this out. Pálfi argues that key textual moments in the “happily ending” concluding scene suggest that Madách leaves room for theatrical directors to answer, according to their own beliefs and temperament, the question whether it is indeed solely due to God’s unmerited grace that humanity’s story could continue and everything begin anew. To explore this further, she examines Miklós Hubay’s one-act play *After the Ball* (1968), an atomic-age paraphrase of the Eskimo scene, where the descendants of the first couple enact the final stages of earthly life on a chamber stage, while the concluding scene of *The Tragedy of Man* is being performed on the main stage. The conclusion is that the individual is also responsible for humanity’s future and the ability to trust in God’s unmerited grace once more. The author then goes on to praise the performance by students from Bucharest’s Caragiale National University of Theatre and Film, which, in her view, was a remarkable contemporary reinterpretation of the Eskimo scene presented at the closing event of the 2023 Madách International Theatre Project by the National Theatre in Budapest. Her analysis highlights several aspects of the director’s concept, including the reinterpretation of Madách’s dream dramaturgy through the portrayal of Adam’s dual consciousness or the multiplication of Lucifer’s character, which conveys generational self-criticism through pseudo-erotic gestures. At the conclusion of the scene, she discovers Adam’s first wife, Lilith, the emblem of female emancipation in the figure of the Eskimo Eve, whose initiation of a sexual act with Adam is a radical reinterpretation of the scene’s denouement which may invite further contemplation among interpreters of Madách’s work.

(This essay was presented at the conference *Mystery on the Contemporary Stage* in November 2024.)

„Az a fő, hogy ne féljen a legény!”

Kerekasztal-beszélgetés a Vidnyánszky Attila rendezte *Egri csillagokról*

A Nemzeti Színház a 2023/24-es évadot a „Királyok Évada” szlogennel hirdette meg. A Szcenárium szerkesztőiben tavaly előtt ősszel merült fel az a gondolat, hogy e bemutatókhoz kapcsolódóan az Írószövetség és a Nemzeti Színház tagjai – írók, irodalomtörténészek, rendezők, színészek és dramaturgok – nyilvános kerekasztal-beszélgetéseken vitassák meg a felmerülő szakmai kérdéseket. 2023. szeptember 3-án volt a premierje Vidnyánszky Attila új *Bánk bán*-rendezésének, 2024. február 2-án mutatták be Sík Sándor *István királyát*, és májusban került színre a Lear király kortárs átírata, a Valerij Fokin rendezte *KingLearShaw* is. Az első két kerekasztal-beszélgetés teljes szövege a Szcenárium 2024. májusi számában olvasható; a 2024. június 3-án lezajlott harmadik eszmecsere szerkesztett verziója a folyóirat 2024. szeptember–októberi számában jelent meg. Az *Egri csillagok* színpadi adaptációja Gárdonyi Géza népszerű történelmi regénye alapján készült, mely a magyar történelem dicsőséges fejezetének hiteles krónikája: az 1552-es egri ostrom történetét dolgozza fel, amelyben a magyarok az Oszmán Birodalom túlerőben lévő hadserege fölött arattak diadalt. Vidnyánszky Attila korábbi rendezése 2024. szeptember 6-án és 7-én megújult formában, a budapesti MVM Dome grandiózus helyszínén került bemutatásra a Nemzeti Színház és a Magyar Nemzeti Táncgyűttes közös produkciójaként, a Honvédelmi Minisztériummal együttműködésben. A kerekasztal-beszélgetés résztveői – Vidnyánszky Attila rendező, a Nemzeti Színház igazgatója, L. Simon László író, politikus, az Írószövetség Tokaji Írótábor Egyesületének elnöke, Szász Zsolt dramaturg, a Szcenárium felelős szerkesztője és Smid Róbert kultúratudós, az SZFE tanára – szerteágazó aktuális kérdések mentén fogalmazták meg a produkció megítélésének lehetséges szempontjait. Pótolni tudja-e a színházi előadás élménye a mai 10–15 éves korosztály számára e nemzettudatunkat megalapozó regény elolvasását? Jogos-e a digitális kultúra világában azt követelni, hogy az *Egri csillagok* ma is legyen az iskolában kötelező olvasmány? Mennyiben változtatta meg az epikus történet téridő-kezelését az arénának épült MVM Dome szokatlan mérete, közege? Vidnyánszky Attila végül megosztotta a résztvevőkkel azt a felejthetetlen élményét is, hogy a két előadás közönsége felállva, egy emberként mondta végig Dobó István várkapitánnyal és a vár védőivel együtt a döntő roham előtti eskü szövegét.



SMID RÓBERT: Az irodalommal foglalkozók körében általános a vélekedés, hogy az *Egri csillagok* lehet az utolsó olyan regény, melyet mindenki olvasott Magyarországon, ha máskor nem, általános iskolai tanulmányai során. Mégsem ezzel kezdeném a beszélgetést, hanem azzal, amit ugyanebben a körben Vidnyánszky Attila hozott szóba legutóbb, saját beavatósínházi koncepciója kapcsán. Arról beszélt, hogy az életkori sajátosságok figyelembevételével állította színre és vette fel a Nemzeti Színház állandó repertoárjára a *János vitézt*, a *Csongor és Tündét*, a *Bánk bánt* és 2018 után a most óriás léptékben is bemutatott *Egri csillagokat*. Az új *Bánk* rendezést látva L. Simon László tamaskodott a koncepció sikerét illetően, a diákok visszajelzéseire hivatkozva. Változott-e a véleményed? Itt azért egy jóval hagyományosabb színpadképet, dramaturgiát láttunk, persze jó néhány, a Vidnyánszky-rendezésekre jellemző elemmel.



L. SIMON LÁSZLÓ: Megmondom őszintén, hogy egészen más volt az érzésem, benyomásom ez után az előadás után, mint a *Bánk bánt* követően. Ennek az egyik oka, hogy hétezeren voltunk az MVM Dome-ban, ami nem egy megszokott színházi szituáció. Még csak a Szegedi Szabadtéri Játékokhoz sem hasonlítanám, ahol négy-ötezer ember ül egy-egy előadáson, mert az mégiscsak szabadtéren zajlik. Én azt az előadást néztem meg 2024. szeptember hatodikán, ahol a katonai középiskolások vettek részt nagy számban, és ahol ezeket a kadétoakat kvázi föleskették, ahogyan – Attila elmondása szerint – másnap a civil közönséget is. Dobó Istvánnak a színpadról elhangzó szövegét a nézők felállva mondták együtt a várkapitányt alakító Trill Zsolttal. Az az érzésem, hogy most nem kell lábjegyzeteket fűznöm az előadáshoz. Magával ragadó volt a közönség hangulata és a reakciója is. E mögött biztosan meghúzódik az, hogy mindenki ismerte az ere-



Az eskü szövegét mondó kadétoak a szeptember 6-i előadáson
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

deti szöveget, a regényt vagy a belőle készült legendás filmadaptációt. Tehát nem voltak problémáik a megértéssel. Menet közben viszont próbáltam magamban végiggondolni, hogyha egy külföldi nézi meg ezt a produkciót – mint egykor Attila 2017-es *Bánk bán*-előadását a MITEM-en –, akkor mit tudnak ebből ők a maguk számára leszűrni. Vajon értettek volna-e mindent? Most is azt gondolom, hogy nem. De hogyha az a kérdés, hogy ez probléma-e, erre azt mondom,

hogy nem. Tehát nem abban az értelemben kell erre beavató színházként tekinteni, hogy a teljesen járatlan fiataalt akarjuk általa közelebb hozni a színházhoz. Ha úgy nézem az előadást, hogy működik-e az a koncepció, ahogyan Vidnyánszky Attila színpadra álmodta Gárdonyi regényét, azon magyarok számára, akik olvasták a művet, és akiknek rendkívül összetett a viszonyuk ehhez a történelmi szituációhoz és magához a történelmi tematikához, akkor azt kell hogy mondjam, igen, működik. Megállapítottam, hogy Gárdonyi nyelve még mindig közelebb áll hozzánk, mint a Katonáé a *Bánk bán* előadásban. Ez leszűrhető volt a közönség reakcióiból is. De ha úgy teszed föl a kérdést, hogy művészi-
leg számomra a két rendezés közül melyik volt az izgalmasabb, a két legutóbbi *Bánk bán*ra szavazok. Mindkettő izgalmasabb volt, azzal a meghagyással, hogy az *Egri csillagok* esetében más volt a feladatvállalás. Ha nem bántó a kifejezés, azt mondanám, hogy Attila itt egy közönség-barát interpretációra törekedett. Az előadás után volt egy kis fogadásszerű összejövetel, ahol arra voltam kíváncsi, hogy a katonák, a katonai vezetők reakcióiból – túl a kötelező udvariasságon, a protokollon – mi olvasható ki. Mert azért azt nehéz tettetni, megjátszani, hogyha valaki lelkesen, fölszabadultan boldog. Úgy éreztem, hogy ők is jól érezték magukat. Jókat szoktunk vitatkozni azon, hogy ha rendező lennék, én mit csináltam volna másképp. Néhány kritikai megjegyzésem most is van, de ezzel együtt hálás vagyok, hogy láthattam az előadást.



SZÁSZ ZSOLT: Először a léptékekről és a szabadtérről, a befogadásról beszélnék. A nagy lépték és a szabadtéri színház első élménye egy 6–10 éves gyerek számára elemi és maradandó. Én Rábai Miklós 1961-ben bemutatott *Ecseri lakodalmasát* talán 65-ben vagy 66-ban láttam a balmazújvárosi foci pályán, villanyvilágított előadásként. A mai napig emlékszem a koreográfia szinte összes elemére. Az MVM Dome-beli

előadáson a kadétek tizennégy és tizennyolc év közöttiek voltak. Azt nem tudni, hogy láttak-e már egy ekkora léptékű produkciót életükben. Ha nem, akkor ez a körülmény önmagában is hozzájárulhatott a felfokozott élményhez. Föltételezzük, hogy olvasták a regényt, ami nagy segítség az értésben, hiszen egy ekkora térben még azonosítani sem könnyű a figurákat, a beszélő fejeiket, akiknek elvesződik a mimikájuk, és sokszor csak a kivetítőkön tudjuk követni őket. Azt mindenképpen le kell szögezni, hogy itt a nemzetis verzióhoz képest, a befo-



Az MVM Dome néző-
és játéktere a kivetítővel
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetisinhaz.hu)

gadás hatásmechanizmusát tekintve egy új produkciót láttunk. Ami dramaturgiai szempontból elsődleges kihívás a rendező számára a színházban és az MVM Dome-ban is, hogy a regény húsz-huszonöt év történéseit a maga poétikai eszközeivel sűríti össze. Gárdonyi már az alcímmel, hogy tudniillik ez Bornemissza Gergely élete, ezt jelzi is. A színpadi átirat téridő-koordinátarendszerében viszont egy arénában másként kellett eljárni, hiszen a benti 12 méteres színpadnyílás minimum ötszörösére nőtt, legalább 50 méter szélességű, ami több szereplőt igényel, és csak egy egészen más dinamikával játszható be. Attila mindkét verzióban megtartotta a főszereplő Bornemissza három életkorát, ugyanúgy, ahogy az a regényben van, de hogy milyen fogásokra van szükség egy epikus anyag színpadi életre keltéséhez egy adott térben, abba olyan tényezők is belezácsolnak, hogy a mai fiataloknak milyen a „szövegtűrő képességük”. Erről megoszlanak a vélemények. Legutóbb Demeter Szilárd értekezett erről egy interjújában.¹ Mi, akik itt ülünk, mindenesetre többször olvastuk és láttuk már az *Egri csillagokat*. Felteszem, hogy később ez is szóba kerül majd.



VIDNYÁNSZKY ATTILA: Rengeteg mindenhez kapcsolódnék, amiket eddig fölvetettek. Egyrészt valóban létezik a Nemzeti Színházban egy program. Az első pillanattól kezdve építjük, tehát ilyen értelemben folyamatosan neveljük is a közönségünket. Ez az első évadban, 2014 januárjában bemutatott *János vitézzel* kezdődött. Az életkort figyelembe véve a repertoárban az *Egri csillagok* a következő lépcsőfok. Nagyobbaknak ajánljuk a *Csongor és Tündét*. A *Bánk bán* a felsőéves gimnazistáké, aztán következik *Az ember tragédiája*. Nem volt még olyan a Nemzeti Színház történetében, hogy a klasszikus triász darabjai, a *Csongor*, a *Bánk* és a *Tragédia* egyszerre műsoron lettek volna. Sajnos, Csurka Laci bácsi halála után a Madách-mű lekerült a repertoárról, de feltett szándékom, hogy újra megrendezem. Fontos tudni, hogy a *János vitéz* a színművészeti osztályok számára is egyfajta beavatósínház, hiszen ebben kapnak először lehetőséget arra, hogy színpadra lépjenek. Ilyen vonatkozásban az idén született újjá ez az előadás hatodszor. Évekig fogja ez az új osztály is játszani. Általa abba a színházi nyelvbe is belenőnek, amit én képviselek. Eddig 250 ezer nézőt szólítottunk meg vele. Ebben a számban a kőszínházi verzió mellett benne vannak a három utazószínházi változat előadásszámai is. Fontosnak tartom, hogy a diákok az országos „falujárásaik” során találkozzanak azzal a közönséggel is, akiknek játszani fognak a végzés után. A *János vitéz* bizonyos rendezői megoldásai hasonlítanak azokra, amiket az *Egri csillagokban* vagy a *Csongor és Tündében* is alkalmaztam. Ha valaki felfedezi, figyelemmel kíséri ezeket, akkor szerintem megtanulja a *Bánk bán* nyelvét is. Annak, aki ezzel itt először találkozik, lehet, hogy nehezebb neki. Az *Egri csillagok* eseté-

¹ Itt az ideje felkészülnie a magyaroknak! Fekete Rita interjúja Demeter Szilárddal. Hit Rádió, 2024. szeptember 20.

ben ragaszkodtam a regénybeli történethez, annak alapján akartam a színpadon is elmesélni. Az lebegett előttem, hogy 12–15–16 éves gyerekek fogják elsősorban látni. Hozzájuk akartam szólni. – Arra, hogy mennyire bírják a hosszú szöveget, van egy megfigyelésem, ami erre az előadásra is érvényes. Az *Egri csillagok* 3 óra 20 perces előadás a Nemzetiben. A most látott verzió rövidebb. A gyerekek bejönnek, elsötétedik a nézőtér, és még mindig van 2-300 világító mobiltelefon. A vezérlőből nézve ez a legfélelmetesebb látvány. Aztán szépen kialszik mind, és szinte tuti, hogy nem kapcsolják őket vissza. Tehát ezzel a generációval sincs semmi baj, csak egy kicsit élénkebbek, hiszen az életritmus is pörgősebb manapság. A *János vitéz* két egymásutáni előadását néztem meg legutóbb, és megállapítottam, hogy 11 évvel ezelőtt általában is sokkal fegyelmezettebbek és visszafogottabbak voltak a gyerekek. Most sokkal élénkebbek a reakcióik, egyértelműbbek a gesztusaik. Ilyen értelemben szabadabb megnyilvánulásaik vannak, mint régebben, de amikor el kell csendesedni, például Iluska halálakor vagy amikor János vitéz ott áll Iluska sírjánál, akkor csend lesz a nézőtéren. Igaz, hogy a végén, amikor elérünk Tündérországba, van egy olyan színházi effekt, ami úgy hat rájuk, hogy elkezdenek zsongani egy picikét, de utána, amikor Törőcsik Mari hangja zárja az előadást, újra lecsendesednek és figyelnek. Megfogja őket, ahogy az *Egri csillagok* is. A *János vitéz* az egyik legsikeresebb előadásunk, amire jelenleg is 5–10 ezres előjegyzésünk van. – Amikor láttuk, hogy nem fogjuk tudni utolérni magunkat, úgy két és fél évvel ezelőtt jött az ötlet, amikor átadták az MVM Dome-ot: menjünk, játsszuk el ott az *Egri csillagok*at, ahol egyszerre sokezer gyereket és érdeklődőt tudunk kiszolgálni. A gondolat mögött ott volt a Covid okozta leállás sokkja is. Reméltük, hogy egy ilyen eseménnyel sok mindenkire vissza tudunk csábítani a színházhoz. Egy ekkora térben játszani, műfaji értelemben persze már egy kicsit más. Hogy belevágtunk, a mögött volt még egy inspiráció, és ez átvezet a mostani előadás létrejöttéhez. A Honvédelmi Minisztérium vezetőivel ezelőtt két évvel szerveztünk egy előadást katonák és kadétok számára. Mivel jöttek és nézték, szövetkeztünk, hogy ezt minél többen lássák közülük. Mikor újra fölmerült ez a kérdés az MVM Dome-beli helyszínnel kapcsolatban, akkor azt mondtam, hogy csak akkor jöhetnek a kadétok, ha megtanulják az eskü szövegét. Megtanulták, és ennek köszönhető, hogy most felállva, együtt mondták Dobóval. Technikailag persze nem egyszerű 2000 embert felállítani, esküt mondatni velük. Tagolva hangzott el a színészekről, és a krónikás is ott volt segítségként. A másnapi megszólaltatása a közönségnek spontán jött: mi lenne, ha kipróbálnánk velük is? Összeszedtem a színészeket, és megbeszéltem velük, hogy mi van akkor, ha felállnak és mi van, ha nem. Az előadás előtt megszólítottam a közönséget: ha úgy érzik a második felvonás elején, hogy Dobóval együtt felállva el szeretnék mondani az esküt, annak nagyon örülnénk. S csodák csodája, mind a 7000 ember fölállt! Ez egy döbbenetes élmény volt számomra, még most is futkározik tőle a hátamon, ahogyan együtt harsogják. Ez egy jobb előadás is volt, feszesebb, a színészek már megnyugodtak, hogy műkö-

dik a dolog. – Ami pedig a dramaturgiát illeti: a regény egésze fönt van a színpadon, csak a konstantinápolyi út maradt ki. A próbák folyamán erre is készültek etűdök, elképzelésem is volt rá, hogy az előadás szerkezetébe hogyan lehetne beépíteni, de az egészet megterhelte volna, ezért elhagytam. Ebben a nagyléptékű verzióban a legfontosabb rendezői szempont a Nemzeti Táncgyűttes, valamint a vendégtáncosok 200 fős tömegének mozgatása volt: a végső rohamra való felkészülés lelkületének himnikus magasságokba való eljuttatása Bach zenéje által. Arra a kérdésre kerestem a választ, hogy végső soron mi kell a győzelemhez. A színpadi győzelmek akkor igaziak, ha általuk mindnyájan győzünk egy kicsit. Az *Egri csillagok* esetében azt sokat mondani: ha van bennünk elég hit, nem kell izgulni, itt mi nyerünk. – Egyetlen olyan motívumot ékeltünk az előadásba, ami nincs beleírva a regénybe, a gyerekek szerepeltetése. Gárdonyinál egy mondat szól arról, hogy ők is ott voltak a várban. Ezt bontottuk ki, a róluk szóló jeleneteket írta meg Zalán Tibor. Színpadi értelemben ezek egy híd szerepét töltik be a játszó- és a nézőtéri gyerekek között. A Nemzetiben az ő kicsit lesüllyesztett játékterük van a legközelebb a közönséghez. – Visszatérve Gárdonyihoz: őt olvasni vagy újra olvasni nagyon nagy élmény. Kláriveral, a feleségemmel néha el is pityeredtünk rajta. Most az *Isten rabjai* van soron. Szerintem ez Gárdonyi legjobb regénye. Terveim is vannak vele, mert úgy látom, ő az, aki leginkább a magyar ember lelkéből beszél.

L. S. L: Most vagyunk azoknál a nyelvi kérdéseknél, amelyekre az elején utaltam, hogy Gárdonyi nyelve még a miénk. Ez egy kulcskérdés. Talán ezért mondja Demeter Szilárd is az említett interjúban, hogy Jókai nyelvvel sajnos már nem tudunk mit kezdeni.

V. A: De ne adjuk fel!

L. S. L: Nem mondom, hogy adjuk fel, csak azt akarom jelezni, hogy az adott nyelvállás, a nyelvi kód rendkívül fontos a befogadásban.

V. A: Van egy friss élményem, ami a nyelvvel is összefügg, merthogy a Plovdivban, bolgár közegben ez év szeptemberében játszott *Bánk bán*ról szól. Erre a meghívásra a törökországi Antalyában kétszer is tomboló sikerrel előadott *Körhinta* után került sor. Nyilván abban egyszerűbb a drámai konfliktus, több a zenés, táncos jelenlét, kevesebb a szöveg, de úgy éreztem, hogy ott sikerült leküzdenünk a nyelvi akadályokat. Ennek alapján döntöttem úgy, hogy Plovdivba, egy fesztivál-meghívásra², lesz ami lesz, a *Bánk bán*t visszük. Annyit tudni kell, hogy ez a bolgárok legrégebbi, ma talán a legjobb művész-színháza. Az 500-as nézőtétről közel százan is elmentek a szünetben az idősebb generációból. Természetesen idegenben nehéz, mert a szöveget olvasni kell, nincs előismeretük sem a történelmi előzményekről, sem a drámáról. De az a maradék 350-400 ember őrvöngve ünnepelt bennünket, amit az interneten látható felvétel is tanú-

² „Színpad a keresztútnál” fesztivál, Plovdiv, 2024. szeptember 10–21; a *Bánk bán*-előadásra szeptember 18-án került sor.

sít. Csak álltak és nem akartak leengedni bennünket a színpadról. Ez az élmény adta az utolsó lökést ahhoz, hogy a következő, a 2024. decemberi, a magyar kulturális évad zárásaként megvalósuló isztambuli meghívásnak szintén a *Bánk bán*-nal tegyünk eleget, hadd lássák a mi fájdalmainkat, mert abban tényleg minden benne van³. – Ezek csak példák, de én továbbra is ábrándozom arról a színházi nézőről, aki nem akar mindent megérteni. Tisztaiban vagyok vele, hogy a magyar néző – a német hagyományoknak hála, amelyek az elmúlt harminc évnek is köszönhetően csak megerősödtek, meg az azt megelőző szovjet színház realista tradíciójának az átvétele miatt is – „agyas” befogadóvá vált. Pedig a magyar ember nem ilyen. Érdekes megnézni, hogy korábban milyen volt a mi színházi indíttatásunk, fogékonyságunk. Egyáltalán nem olyan, mint a mostani. Zenével, gesztusokkal, mozdulatokkal, szívhez szóló dolgokkal élt, nem az agyunkat bombázva hatott a régi színház. Bizonyos értelemben tudatosan keverem-kavarom a dolgokat néhány előadásom elején, például az *Agon*-ban, hogy a néző ne is próbálja csak a szöveg alapján megérteni, amit lát, mert az úgyse fog menni. Üljön le, és hasson rá az egész. Józsa Péter Pál szövegét nehéz is mondjuk elsőre megérteni, de akkor is: jöjjön, nézze meg az előadást, a kulcsmondatok át fognak nála is menni.

L. S. L: Mi sajnos arra voltunk kondicionálva, hogy mindent verbalizáljunk, ami rettenetesen sokat ártott. Ez kiegészült azzal, az iskolában sosem volt komoly művészettörténeti oktatás. Ezért van az, hogy a kortárs képzőművészettel a magyar közönség jelentős része nem tud mit kezdeni. Mert mindent verbalizálni akar és meg akar érteni. Most például egy galériában ülünk⁴. Nézed ezeket a képeket a falon. Nem feltétlenül tudod megérteni őket, de amikor ott állsz a természetben és nézed a tájat, abból mit értesz? Le tudod írni, hogy az ott egy domb, ez egy hegy, amott egy síkság, búzamező, az pedig egy fa, mondjuk egy magányos cédrus. Igazándiból nem feltétlenül társítasz értelmet a tájhoz, a tenger vizéhez, a folyó hangjához, sodrásához, a szélhez, a felhőkhöz. Nem kell, hogy mindig mindent az értelmünkkel akarjunk megmagyarázni. De mivel erre vagyunk kondicionálva, frusztrál is bennünket, hogy nem értjük. A klasszikus művészet könnyebb eset, mert azt tudjuk mondani, hogy van rajta egy anya



A Plovdivban játszott *Bánk bán* tapsrendje
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhez.hu)

³ Az előadásra 2024. december 17-én került sor.

⁴ A beszélgetés helyszíne a Kossuth utca 10. szám alatt található BAB Galériában volt.

a gyermekével, de nem biztos, hogy a mögötte rejlő tartalmat intellektuálisan, mélységében is fel tudjuk fogni, vagy továbbadni úgy, mint egy absztrakt kép esetén. A bibliai témájú festészet nagy részének a dekódolásához mégiscsak ismerni kéne a bibliai történeteket, mert különben csak annyit fogunk mondani, egy anya van a képen a gyermekével. Ja, hogy az egyébként a Szűz Mária a kisdeddal?! Csak azt akartam mondani, hogy mindez melletted szól, Attila. Csak-hogy amikor a magyar néző a maga elvárásrendszerével beül *Bánk bánt* nézni, akkor nem lehet attól eltekinteni, hogy olvasta iskoláskorában, látta többféle interpretációban, beleértve a magyar opera egyik legkultikusabb darabját is. Az Erkel-operát te is megrendezted többször. Ott sokkal kötöttebb a dolog, mert az operát nem lehet csak úgy húzogatni, átírni, mint egy regényt.

V. A: Lehet, csak nem érdemes.

L. S. L: Ott kőkeményen fogja a kezdetet a zeneszerző, kevesebb a dramaturgiai mozgástered. – Csak azt akarom az egészből kihozni, hogy amikor elmegy Plovdivba, a bolgár néző nem foglalkozik azzal az elvárásrendszerrel, ami bennünket, magyar nézőket a *Bánk bánnal* kapcsolatban terhel. És ezért mondtam azt a *Bánk bánról* szóló beszélgetésünkön, hogy ha az az elvárásunk, hogy egy előadás a színház világába való bevezetés legyen, ami egyúttal kiváltja a kötelező olvasmány elolvasását, akkor az egy nagy tévedés. Ha a gyerekek azt mondják az előadás után, hogy egy kötelező olvasmánynak pipa, akkor az is egy nagy tévedés, ezzel nincsen kipipálva az az olvasmány. Az teljesen más, ha te olvasd egyszer-kétszer, háromszor a *Bánk bánt*, és úgy mégy be Vidnyánszkyt nézni. Akkor az az élményünk támad, hogy úristen, miket lát bele ez a rendező, miket tesz hozzá, miket vesz el belőle, ahhoz képest, ahogyan mi láttuk eddig ezt a művet. Ez a felismerés adott esetben lehet idegesítő, de lehet egy aha-élmény is. Akinek előzetesen nincsenek hasonló tapasztalatai, mint nekünk, tértől és időtől függetlenül, kontextusából kiszakítva tudják értékelni, értelmezni a darabodat. Úgy nézik az előadást, mint egy rendezői színházat, amelyben rendkívül hangsúlyos a vizualitás, erősek a jelenetek, hihetetlenül összetettek a hanghatások, és a többi.

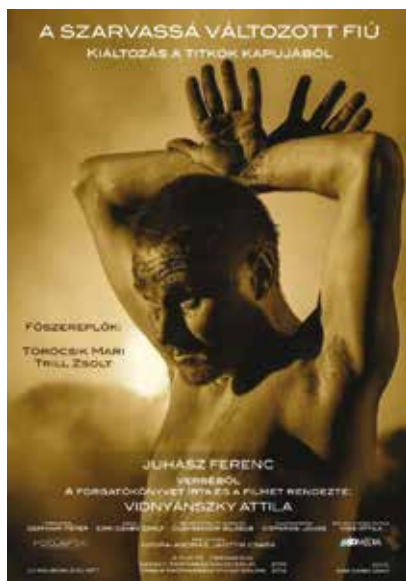
V. A: De hadd mondjak valamit az úgymond avatatlan magyar nézőről is. Mikor Beregszászban 1993-ban csinálni kezdtük a színházat, készítettem egy felmérést. A falujárások során az derült ki, hogy a nézőink majdnem 68 százaléka még a helyi Schober-Ottó féle amatőr színházat se látta. Tehát teljesen érintetlenek voltak. Az első évadunk így nézett ki: Illyéstől a *Bál a pusztán*, *Szentivánéji álom*, *Koldusopera*, *Godot-ra várva*. Most is büszke lennék egy ilyen kezdésre. A második évad végén kezdtük próbálni Eliot *Gyilkosság a székesegyházban* című darabját. Annál magasabb rendű költészet drámában nem sok van. Nem lévén játszóhelyünk Beregszászban, elmentem a katolikus papunkhoz azzal, hogy van egy, lehet, hogy istentelen gondolatom, de mi lenne, ha játszani kezdenénk a templomokban. A legnagyobb megdöbbenésemre azonnal igent mondott rá, és segített megszervezni is. Beült a pap, kiprédikál-

ta mindig, hogy akkor szerdán jön az előadás. Jöttek a népek, a nénikék, aztán Trill Zsolt jelent meg a színpadon papként. Az előadás közepén van a karácsonyi prédikációja. Dicsértessék a Jézus Krisztus, Atya, Fiú, Szentléleknek... És a közönség keresztet vetve imádkozott vele. A nénikék szerintem semmit nem értettek belőle, de átütötte a szívüket. Aztán jöttünk Magyarországra, kis falvakba is. Otthon és itthon is nagyon sok települést játszottunk be. A közönségünkkel soha nem volt baj, ha fajsúlyosabb előadást vittünk, akkor sem. – Úgy hét-nyolc évvel ezelőtt fogalmazódott meg bennem, mi is az, hogy agyas, vagy a racionális elmére ható színház. Mindenesetre ennek alapján csináltam egy hármas felosztást. A német színház az, ami nagyon verbális. Először is: nem kell neki nagy tér. Nem véletlen, hogy az elmúlt harminc évben pincékbe, padlásokra, apró lyukakba szorult be, mert ahhoz, hogy a szöveg átjöjjön, még zavaró is a nagyobb lépték. Ha belehallgatunk a kollégáim nyilatkozataiba, rendre elhangzik, hogy ők elsősorban gondolkodtatni akarnak. De hát a néző gondolkozik amúgy is, én ezt nem akarom túlhajtani. Nekem az a célom, hogy a szívre hassak, s ehhez nagyobb térre, gesztusokra, zenére van szükségem. Valódi hősökre, olyanokra, amilyeneket a német mintát követő színház nem szeret. Az előző nemzetiszínházi vezetés még azt is kimondta, hogy nálunk mindenki kisember. Pedig a közönség nagyon is szereti a hősöket, azonosul velük, ahogy szereti a díszletet, a zenét, a színház teátrális voltát. És ha közben a színész, meghaladva önmagát, vezetővé, egyfajta sztalkerré válik, akkor az a színházcsinálás csúcsa.

L. S. L: Nekem az első meghatározó élményem Attilához kapcsolódóan az volt, amikor megnéztem a *Szarvassá változott fiút*. Többször is láttam ezt az előadást, aztán nagyon-nagyon sok év telt el, amikor Attila meghívott az Urániába, az abból készült film bemutatójára. Nagyon tetszett. Azt kell tudni, hogy nekem egy nagyon sokrétű viszonyom van Juhászhoz, személyesen is jól ismerem, szerettem. Ezt a hosszúversét, *A szarvassá változott fiú kiáltozása a titkok kapujából* címűt a második világháború utáni magyar költészet egyik csúcsteljesítményének tartom. Könnyű volt tehát szeretnem az előadást is, azzal együtt, hogy számomra a színházi nyelve teljesen újszerű volt, döbbenet néztem az egészet. Mindezek után mentem el a film premierjére, és ott ült közvetlen közelemben Juhász Ferenc a feleségével, mellette az egyetemi professzorom, Kenyeres Zoltán, akivel a mai napig szoros baráti



A szarvassá változott fiú jelenetképe Törőcsik Marival és Trill Zsolttal (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)



A film plakátja, 2014 (forrás: port.hu)

kapcsolatban állok, s aki a költőnek legalább hatvan éve volt már a barátja, valamint Szabó B. István, aki az 1970-es, '80-as években az egyik fő filmügyi kori-feus volt. Mellesleg ő is tanított engem az Alkalmazott Irodalomtudomány Programban hosszú évekig. Gyakorlatilag rajta múltott a filmek nyilvánosságához jutása. – De ami a lényeg: kifelé jövünk a vetítésről, én – a szó jó értelmében – leforrázva az élményektől, amelyek a színdarabra is rímelték, s akkor Kenyeres tanár úr, akivel életemben nem volt vitám irodalmi, esztétikai kérdésekben, azt mondja a többieknek, hogy „ennek semmi köze Juhászhoz”, vagyis amit láttunk, az nem Juhász, az csak Vidnyánszky. A mai napig gondolkodom ezen. Akkor igazán kíváncsi

lettem volna, hogy mit mond erre a költő, hogyan élte meg a látottakat, mert ez már átvezet az átíratok és a műfajváltás kérdéséhez.

V. A: Juhász Ferenc másodszer is megnézte a filmet, miután az Uránia-béli vetítést követően megkérdeztem, már tegező viszonyban: Beülsz még egyszer? – Hát persze, mondta. A film kapcsán készült egy rövid, videóra vett beszélgetés is, amelyben ezt mondta: én annak idején azt írtam meg, hogy nem akarok hazamenni, te meg azt rendezted meg, hogy nem tudsz, bár szeretnél.

L. S. L: Köszönöm. Azt hiszem, ez a lényeg.

V. A: Korábban megmutattam neki a forgatókönyvet is, elmeséltem, hogy mi lesz a filmben. Ő ezzel együtt tudott élni. Volt akkora művész, hogy megértse, én csak akkor tudok belőle egyáltalán valamit kihozni – legyen az jó vagy rossz –, ha átengedem magamon, és a magamét csinálom meg belőle. Ez egy fantasztikus élményem vele kapcsolatban.

S. R: Akkor most folytassuk az adaptáció kérdéskörével, visszautalva az előző beszélgetéseinkre is. Az *Egri csillagok* vezérmotívuma a két *pagány* közt problematikája, ahogy az *István királyban*, de végső soron a *Bánk bánban* is. De míg ezekben drámai alpanyagból indulunk ki, itt egy regényadaptációval állunk szemben. Zalán Tibor, aki a produkciót szövegíróként jegyzi, mondja ezzel kapcsolatban⁵, hogy Bornemissza Gergely és Vicuska szerelme legalább olyan domináns a regényben, mint a vár védelméről szóló fejezetek. Számára szövegíróként az lehetett a legnagyobb dilemma, hogy mi mellett döntsön, melyik szálra

⁵ Zalán Tibor: Amíg egy nagyregény színpadra kerül, in: *Szcenárium*, 2018. február, 14–22.

fűzze fel a történetet. A rendezésben ez így föl sem vetődik. Te az úgynevezett montázstechnikával egybefűzöd a magánéleti szálat a haza védelmének vonulataival. Ez nagyon gyors, egymás utáni jelenetváltásokkal valósul meg, az osztott színpad lehetőségeinek kihasználásával. Ebben az eljárásmodban fontos szerepe van a színdramaturgiának, a fehér, a vörös és a fekete tömegek váltogatásának is. Nagyon jó rendezői döntés szerintem, hogy Gergely, Vicuska és a gyermekük, Jánoska hármasa után a második felvonás az esküvel kezdődik, ahol együtt vannak a várvédők, az asszonyok meg a gyerekek, és nem utolsósorban a nézők, akik aktívan be is kapcsolódhatnak a játékba. Gondolom, hogy a regénybeli több évtized érzékeltetése, megjelenítése, amit a klasszikus, de a posztdramatikus színház sem nagyon szeret, azért nehézséget okozott. És kérdésként merül fel az is, hogy miképpen lehet szinkronizálni a beszélő színházat a fizikai vagy mozgásszínházzal és a népdaltól az egyházzennéig terjedő hangzó anyaggal.

SZ. ZS: Ami a szóba hozott fogalmakat illeti, hogy szimultán szerkesztés, montázstechnika, gesamstkunstwerk, ezeket a velünk szemben nem túl baráti kritikusok is le szokták írni szakszerűen egy-egy Vidnyánszky-rendezés kapcsán. Amit nem tudnak megközelíteni, az maga a nagy Vidnyánszky-titok. Hogy miként jön létre, képződik meg Attila színpadán egy koherens világkép. Van egy idézetem tőle 2015-ből, amit Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés*ének rendezésére készülve mondott: „nekem most szükségem van az idő epikus tágasságára”⁶. Dosztojevszkijnek erről a regényéről a kortársak már a megjelenés idején azt tartották, hogy színpadért kiált (később egyébként sokan nevezték a *Bűn és bűnhődést* görög értelemben vett regénytragédiának). Meg is kérdezték a szerzőt, hogy javasolná-e a regénye színpadra állítását. Dosztojevszkij egy 1872-es levelében azt válaszolta, hogy az egész regényt semmiképpen sem szabad drámaként előadni. De ezzel egyáltalán nem azt állítja, hogy ugyanazt az „alapeszmét” ne lehetne drámai formában színpadra vinni. Ám ebben az esetben egy teljesen más, drámai „költői gondolatsort” kell létrehozni, amely azután maga rendeződik a neki megfelelő drámai formába, esetleg csupán egyetlen cselekményszálat bontva ki.⁷ A magát Dosztojevszkij-rajongónak valló Zalán Tibor is hasonló dilemmákkal találta magát szembe az *Egri csillagok* átírása során. A már említett Szcenárium-cikkben arról értekezik, hogy szerinte a regényben megjelenített külső világ – mindaz, ami a várfalakon kívül történik az ostrom során – nem vihető színpadra. Zalán rengeteget dolgozott gyerek- vagy bábszínházaknak, s a 2001-ben Huzella Péterrel együtt készített *Eger kis csillagai* című játékával éppen arra kérdezett rá, hogy azok a hazafias érzések, amiket ő átélt gyerekkorában az *Egri csillagok* olvastán, elevenek-e még az ezredforduló ifjú-

⁶ „Nekem most szükségem van az idő epikus tágasságára”, Vidnyánszky Attilával Szász Zsolt beszélget, in: *Szcenárium*, 2016. szeptember, 32–40.

⁷ Lásd ehhez Király Gyula írását: Az elbeszélői és drámai formák elhatárolásának kérdéséhez, in: *Szcenárium*, 2017. február, 32–41.



A török sereg táncosai, háttérben a fémlapokkal borított díszletelemmel (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)

ezek a dimenziók nem statikusan vannak szembeállítva egymással, hanem a cselekmény dinamikáját követik. Az absztrakt díszletelemek hol kinyílnak, hol összezárulnak, az ezernyi rezgő fémfelülettel borított központi elem a mozgás, a mozgatás okozta villódzásával mindvégig fenntartja azt az érzetet, hogy körülvesz minket és bármikor elsöpörhet bennünket az ellenséges sokaság. Ha ehhez hozzávesszük a táncosok mozgatását, a zenei anyagot, s ha ezeket a hatáselemeket valóban a szöveggel együtt, egyszerre vagyunk képesek érzékelni és befogadni, akkor jutunk közelebb annak a megválaszolásához, hogy mi is a kulcsa a Vidnyánszky-rendezéseknek.

V. A: Lehet, hogy jó lett volna meghívni Zalán Tibort is, vitatkozhattunk volna, mert az *Egri csillagokkal* kapcsolatban azóta is feszültség van köztünk. A másik dolog, amit az előbb szóba hoztál: a díszletben alkalmazott fémlapocskák ötlete tőlem származik. Székely Laci bácsi, a tervező először ellenállt, de aztán megértette, hogy ez működni fog. Dosztojevszkij kapcsán pedig elmondanám, hogy az öt és fél órás *Bűn és bűnhődés* rendezésem nyolc és fél éve van műsoron Szentpéterváron. Valerij Fokin, aki fölkért erre a munkára, szintén azt kérdezte, hogy melyik cselekményszálat akarom kibontani. Mondom, én nem tudom még, itt az egész szöveg, amiből dolgozni fogok. Majd amikor a próbafolyamat végén megnézte a készülő produkciót, azt mondta, hogy ő sem tudna kihagyni belőle semmit. A dolog mögött az húzódott meg, hogy az előadást este hétre hirdette meg a színház, s attól félt, hogy a nézők nem fogják tudni végig ülni hajnal fél kettőig. Ez megoldódott, mert azóta délután kezdődik és 11-re vége van. A regényben alkalmazott több szálú cselekmény-vezetés kérdését egy olyan díszlet alkalmazásával oldottam meg, ami indulóban egy teljes egészet mutatott. A nyitóképben már ott ül az öregasszony, belép Raszkolnyikov, vállára emeli a baltát, s erre a gesztusára a díszlet mindjárt kilenc alkotóelemre hullik szét. A főszerep-

ságának körében. Azok a szövegrészek, amelyek tőle átkerültek a végző verzióba, a nemzeti hovatartozás kérdését járják körül, ami a soknemzetiségű várvédők gyermekeinek körében a „ki van velünk, ki ellenünk” vérré menő csetepatéiban nyilvánul meg. Ami drámai értelemben leginkább erősíti a színpadi cselekményt, az az áruló Hegedűs fiának öngyilkossága az apa kivégzése után. A rendezés komponensei között viszont ez csupán egyetlen elem. A kint és a bent, a mieink és az ellenség vonatkozásában legálább ilyen súllyal vetődik fel, hogy

lő nevének első szótagja, a *rasz* rejtetten utal is erre a szétesettségre. Ezáltal mindenkinek, minden jelenetnek lett egy saját szigete, és megszűnt az a kényszer is, hogy a történet csak lineárisan bontható ki. Mindenki a saját kis szigetén játsza az életét és folyamatosan jelen van. Adva vannak a helyszínek és a szereplők, akik időnként átjárnak egymáshoz, s eljutnak akár a tébolyig, majd a végén összeállnak egy egészen furcsa, nagyvárost idéző kompozícióba, aminek a tetején megjelenik Szvidrigaljov. Onnan csúszik-mászik lefelé, majd szíven lövi magát. – Ami pedig a szövegkezelést illeti, mindig úgy kezdem, hogy először kiviszem a műből a legfontosabb mondatokat, párbeszédet. A Dosztojevskijből készült példány, amit egyedül hoztam létre, például először 240 oldalas volt. Akkor nekimegyek még egyszer a szövegnek, és tovább húzom, akár a felére. Így volt ez az *Egri csillagok* esetében is. A folyamatosan beszélő színházban egy, másfél oldalnyi szöveget lehet elmondani 4–5 perc alatt. Nálam kevesebbet, mert több minden történik egységnyi idő alatt. Azért megy a küzdelem, hogy a lecsupaszított verzióból ki ne maradjanak a legfontosabb mondanók. Néha a szívem szakad meg azokért a mondatokért, amik nem hangozhatnak el. Ez egy szerelmes nagy játék a szöveggel, ahogyan az ember elsajátítja, lubickol benne. Én nem tudok írni, ezért jó érzés azonosulni a szerzővel, belebújni a bőrébe, irigykedni rá, hogy az általa megírt történet mekkora drámát hordoz.

L. S. L: Nagyon nehéz dolog ez, hogyha belegondolunk. Egy nagyregényből filmforgatókönyvet írni az sem egyszerű. Kertész Imre *Sorstalanság* forgatókönyvét olvastam. Érdekelt, hogy egy számára világsikert hozó, Nobel-díjas saját szövegből miképpen ír forgatókönyvet, ráadásul egy olyat, ami meg is valósult. A film láttán az egész vissza is olvasható, nyomon követhető.

S. R: S ne felejtjük el, hogy ráadásul abban a regényben én-elbeszéléssel él a szerző.

L. S. L.: Én személy szerint egyáltalán nem igénylem, hogy a nagy prózai műveknek legyenek színpadi interpretációi. Köszönöm, megvagyok nélkülük. Nem mondom, hogy igazam van, még azt se mondom, hogy ezek alkalomadtán ne tudnának élményt jelenteni, bár többségük csalódást okoz, mert didaktikusak, nehézkes a dramaturgiájuk. Ha nem didaktikusak, és nincsenek olyan dramaturgiai problémáik, mint az Újszínházban látott *Kőszívű ember fainak*, akkor az ember azzal szembesül, hogy a rendező túllép a szövegen, de túllép a regényen is.



A *Bűn és bűnhődés* színpadképe
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

Akkor viszont az a kérdés, hogy miért csinálja az egészet. Attilát az mozgathatja, hogy számos olyan drámai történetet akar elmesélni, melyek hézagos drámairodalmunkban nem íródtak meg, nem kerültek színpadra. Így óhatatlanul hozzá kell nyúlnia olyan epikus művekhez is, melyek a témavállalásuk okán színpadra kíváncsognak. Ismerem Attila személyiségét, életútját, életművét, és elvagyok az *Egri csillagok* színpadi adaptációja nélkül is, de nem tudnék anélkül meglelni, hogy bizonyos nagy magyar drámai alkotásokhoz ne nyúljon hozzá újra és újra. Ha vitám is van vele, vagy vitatkozom a látottak után magammal, várom, hogy miképpen fogja ezt vagy azt a művet újra színpadra vinni. Olyan ez, mint az újra olvasás. Érdekel, hogy a hatvan-hetvenéves Vidnyánszky hogyan fog másképpen hozzányúlni mondjuk *Az ember tragédiájához*, mint negyven-ötven évesen. Magamon is látom, hogy az idő előre haladtával más és más dolgok válnak fontossá, lett légyen szó regényről vagy drámáról.

SZ. ZS: Az idők változását hoztad szóba. De az is kérdés, hogy én hatvan-négy évesen ki tudom-e számítani annak a 10–15 éves gyerekek a reakcióját, aki először lát színházat. Egy mai rendezőnek – ahogyan Attilától hallottuk – a mobiltelefonokkal is versenyezni kell. Másrészt azt feltételezzük, hogy aki beül az *Egri csillagok*ra, az a miénkkel összemérhető olvasmányélményekkel érkezik. De ma már létezik egy újabb kihívás is, hogy van-e még esélyük a kinyomtatott könyveknek. Pedig a felmérések arról tudósítanak, hogy a nyomtatásban olvasott szövegek hétszer tartósabban vésődnek az emlékezetbe, mint amit elektronikusan olvasunk. Bevalljuk vagy sem, ma már az a veszély fenyeget, hogy az új generációk emlékezetéből kihullhatnak azok a klasszikusok is, melyek eddig nemzettudatunk alapját képezték. – Olvasmány és/vagy színház? E kérdés kapcsán hadd hozzam fel *Az ember tragédiája* példáját. A drámai költeményt 1862-ben a Kisfaludy társaság korlátozott példányszámában, tulajdonképpen belső használatra adta ki. Ahhoz, hogy ma sokan olvassuk, leginkább az járult hozzá, hogy rá húsz évre, 1883-ban Paulay Ede színre vitte a Nemzeti Színházban. Akkora sikere lett a felére húzott *Tragédiának* a színpadon, hogy az a mai napig repertoár-darab Magyarországon, és nem mellesleg kötelező olvasmány is lett az iskoláinkban. A mediális áttételeknek tehát oda-visszaható szerepe is van. Emlékezhetünk arra a jelenségre is, amit az *Abigél* című tv-film-sorozat váltott ki. Bemutatása óta ez lett a magyar irodalom egyik legolvasottabb regénye. Nyilván van egy olyan tartomány, nevezzük magyar tudatnak vagy világlátásnak, amit nekünk, legalábbis a Nemzeti Színházban, erősíteniünk kell. Olyan műveket keresünk, amelyek bírják a mediális áttételeket, s generációkon átívelő módon erősítik az összetartozás-érzést. Ebben az agyonmediatizált világban viszont szükségünk van a pedagógusok, kommunikációs és médiaszakemberek együttműködésre, de az olyan beszélgetésekre is, mint ez a mai. Ebben a folyamatban az MVM Dome-beli léptékek, a csak ebben az arénában létrehozható hatás szintén lehet egy eszköz. Az európai színház történetben volt már ilyesmire példa, gondoljunk a misztériumjáté-

kok ünnepi gyakorlatára, melyek akár hetekig tartottak, és nézőként, előadóként az egész közösséget bevonták.

S. R.: Az *Egri csillagok* kritikai visszhangját olvasva azt látom, hogy ezt a szuperprodukciónak nem érték olyan vádak, mint azokat a frissen készült musicaleket, nemzeti tematikájú magyar filmeket, amelyek az amerikai, a Hollywoodban bevált dramaturgiát alkalmazzák. Teljesen egyetértek veled abban, hogy a saját irodalmi és színházi nyelv erősítheti egymást, hiszen ebben az esetben nem a világsikert hozó *Hamilton* dramaturgiáját látom viszont, hanem azt, amit Attila képvisel. Lehetett volna úgy is, de itt a Nemzeti Színház műhelyében létrehozott előadás került át egy nagyobb térbe.

V. A.: Az *Egri csillagok*nak van egy olyan, ma is játszott feldolgozása, ami az általad említett amerikai sémákat alkalmazza. Az is egy zenés, táncos produkció⁸.

S. R.: Ti a nehezebb utat választottátok. Mindaz, amit látunk, saját fejlesztés.

V. A.: Az első nagy közös produkciónk a Nemzeti Táncegyüttessel a *Csík-somlyói passió* volt. Abban próbáltuk ki egymást, a táncnyelv, a drámai színházban használt gesztusok, nyelvi eszközök egymáshoz való viszonyának számtalan lehetőségét kísérletezte ki. Az előadás alapját XVIII. századi passiószövegek és Szócs Géza *Passió* című kötete képezte. A Nemzetiben 190 ember nézhet egyszerre. A legnagyobb, színházilag kiterített változatot Csíksomlyón, a nyeregben 30 ezer ember követte lélegzetvisszafojtva. Életem egyik meghatározó élménye marad az a csend, ami csak ennyi ember odaadó együttlétéből fakadhat. Végző soron itt éreztünk rá arra a nagy formára, ami az *Egri csillagok* esetében is működik. Épp a mai napon volt szó arról a Nemzeti Művészeti Műhelyében, hogy az *Egri csillagok* bármikor játszható 7–8 ezer embernek, a *Passió* még többnek, s hogy a *Körhinta* is elbír 2–3 ezer nézőt, és a most bemutatandó *Esthajnal*⁹, Szarka Tamás zenés műve is játszható lesz ennyi néző előtt. Ekkora léptékekben a zenének, a táncnak, az elementáris hatásoknak, a szenvedélyeknek kell tudni hangot adni, formát találni úgy, hogy azt a magyar közönség sajátjaként élje meg.



A Csík-somlyói passió a nyeregben, előtérben a nézőkkel (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

⁸ Várkonyi Mátyás és Béres Attila *Egri csillagok* produkciója (1997)

⁹ Az *Esthajnal* bemutatója 2024. október 12-én volt a Nemzeti Színházban.

S. R: Az előadás végéről beszéljünk még egy kicsit. Zsolt szóba hozta a gyerekeket úgy is, mint az előadás médiumait, hiszen az elsősorban nekik készült. Az *Egri csillagok* Bornemissza Gergely fejlődésregénye is, ami a fiának, Jánoskának egy török gyerekkel való kicserélésével zárul. Ezt a vonulatot nem törtétek meg, nem húztatok belőle sokat, de a regényhez képest a színpadon sok gyereket látunk, akiket fel is esketnek a vár, a haza védelmére. A 2018-as bemutató után most, az orosz–ukrán háború és a közel-keleti harcok idején ez azt a kérdést is felveti, hogy mire kell kondicionálnunk a felnövekvő új generációkat. Az előadás *”Az a fő, hogy ne féljen a legény”* szlogenje áthallásos, hiszen elsősorban nekünk, felnőtteknek kell tennünk azért, hogy a gyerekeink ne is kerülhessenek olyan helyzetbe, hogy félniük kelljen. A mostani verzió készültekor szóba került-e ez a morális aspektus?

SZ. ZS: A mai találkozóra készülve Pálfi Ágnessel beszélgettünk, akinek az egyetemi próbatanítása, saját kérésére, az *Egri csillagok* feldolgozása volt. Fiú unokái pedig évekkal ezelőtt látták a kőszínházi verziót a Nemzetiben. Ők már az a generáció, mely számítógép-közelben és mobiltelefonnal nő fel. Hogy milyen volt a magyarok tudatvilága a hazafiasság vonatkozásában akkor, és milyen most, arról szerintem ő tudna érvényeset mondani.

PÁLFI ÁGNES: 2018-ban, amikor az előadást látták, a nagyobbik fiúunokám is még csak nyolc éves volt, s szerintem ő sem volt még elég érett a befogadására. A regényt 1976-ban az ELTE Gyakorló Általános Iskolájában, a Radnótiban tanítottam. A nemzeti tematikáról a tanáraink az ELTE-n akkoriban inkább lebeszélni igyekeztek bennünket, miközben – mint a próbatanításon kiderült – a gyerekekben hihetetlen igény volt rá. E generációhoz tartozók a hatvanas évek közepén születtek, 11–12 évesen olvasták a regényt, és nem lehetett őket leállítani, olyan lelkesek voltak, rajzok tömkelege született. A lányok szerényebben hátrahúzódtak, de összességében döbbenetes élmény volt megélni velük mindezt. Húsz évvel később, középiskolai tanárságom idején pedig azt tapasztaltam, hogy az *István, a király* számait fújják a diákjaim a kerti parti tetőpontján, mikor már égett a tűz, úgy, ahogyan a mi „nomád nemzedékünk” annak idején a népdalokat énekelte. Ezek mögött a gátoltság, a magyarságtudat elfojtottsága húzódnak meg, s tört fel elemi módon egy-egy hasonló tematikájú művel való találkozáskor. Megjegyzem, az *Egri csillagok* ma már csak választható kötelező olvasmány. De Dobó eskütételének szövegét a kisebbik unokámnak már a negyedikben kívülről meg kellett tanulnia.

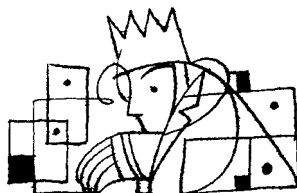
V. A: Nekem a hat gyermekemmel nehéz nem úgy néznom azt, amiben élünk, hogy őket is be ne kalkuláljam abba a világképbe, ahogyan a mai jelenségekhez viszonyulok. Ahogy az ember öregszik, egyre inkább arra gondol, mit adok, mit hagyok rájuk. Kaptak-e annyi muníciót tőlem, hogy bírják ezt az életet. Az én előadásaimban majdnem mindig ott vannak a gyerekek, mert rendkívül fontosnak tartom, hogy az ő szemszögük is megjelenjen. L. Simon Laci az

előbb odasúgta nekem, hogy Várkonyi Zoltán 1968-as filmjében azért már megjelent a hazafias gondolat. Igaza van, de tudjátok, mi nem volt benne? Az isteni gondviselésbe vetett hit. Egyszer érdemes volna összevetni Várkonyi filmjét meg az én rendezésemet ebből a szempontból is.

Language – The Language of Theatre – The Renewal of the Language of Theatre

A Roundtable Discussion on Attila Vidnyánszky's *Egri csillagok*

The National Theatre in Budapest announced its 2023/24 season under the slogan “The Season of Kings”. Last autumn, the editors of *Szcenárium* came up with the idea to organize public roundtable discussions in collaboration with the Writers’ Union and members of the National Theatre – including writers, literary historians, directors, actors, and dramaturges – to debate the professional questions arising from these productions. 3 September 2023 saw the premiere of Attila Vidnyánszky’s new interpretation of *Bánk bán* (*The Viceroy Bánk*), 2 February 2024 that of Sándor Sík’s *István király* (*King Stephen*), and in May *King Lear Show*, a contemporary adaptation of *King Lear* was staged by Valery Fokin. The full text of the first two roundtable discussions can be read in the May 2024 issue of *Szcenárium*; the edited version of the third discussion, which took place on 3 June 2024, was published in the September–October 2024 issue of the journal. The stage adaptation of *Egri Csillagok* [*The Stars of Eger*] (*Eclipse of the Crescent Moon*) is based on Géza Gárdonyi’s popular historical novel, an authentic chronicle of a glorious chapter in Hungarian history: the story of the Siege of Eger in 1552, where the Hungarians achieved victory against the vastly superior army of the Ottoman Empire. Attila Vidnyánszky’s earlier production was presented in a renewed form on 6 and 7 September 2024, at the grandiose venue of the MVM Dome in Budapest. It was staged as a joint production of the National Theatre and the Hungarian National Dance Ensemble, in cooperation with the Ministry of Defence, featuring around two hundred dancers, along with nearly one hundred actors and musicians. The participants of the roundtable discussion – Attila Vidnyánszky, stage director and head of the National Theatre in Budapest; László L. Simon, writer, politician, and president of the Tokaj Writers’ Camp Association of the Hungarian Writers’ Union; Zsolt Szász, dramaturge and editor-in-chief of *Szcenárium*; and Róbert Smid, cultural scholar and lecturer at the University of Theatre and Film Arts – explored various current and wide-ranging questions to outline possible perspectives for evaluating the production. Can the experience of the theatrical performance replace reading this foundational novel of our national identity for today’s 10–15-year-olds? Is it justified, in the age of digital culture, to demand that *Egri csillagok* remain a mandatory school reading? How did the unusual scale and setting of the MVM Dome arena change the handling of space and time in this epic story? Finally, Attila Vidnyánszky shared with the participants his unforgettable experience as well, namely when the audience of both performances stood up and recited as one the text of the oath alongside Captain István Dobó and the defenders of the castle before the decisive assault.



GYÜRKY KATALIN

„A lelket – tudták, s az észben – hittek”

Páskándi Géza *Pornokráciája*
a Kolozsvári Állami Magyar Színházban

A romániai Ceaușescu-érát elsöprő 1989-es forradalom óta harmincöt év telt el. Az abszurdoid parabolába ágyazott, a véres eseményekkel egyidőben vagy még előttük íródott, így jósdramának is tekinthető Páskándi-mű, a *Pornokrácia* ősbemutatójára is ugyanennyit kellett várni. A 2024. december 15-én a Kolozsvári Állami Magyar Színház szinte teljes prózai tagozatával, Szabó K. István rendezésében színre vitt előadás azonban kárpótolta a közönséget – különösen a kisebbségi létben élőket. De az erdélyi és anyaországi magyar irodalmi kánont is kiengesztelheti ezért a késlekedésért, hiszen e produkció a szerző halála harmincadik évfordulójának közeledtével került bemutatásra.

A *Pornokrácia* megtekintése után jólesően konstatált „megérte rá várni” érzettel egyidejűleg a Páskándi-életmű ezen alkotására úgy tekinthetünk, mint egy hosszadalmas – szintén bő harminc évig tartó – odavezető út „végtermékére”, vagy inkább annak régóta érlelődő betetőzésére. Mert bár kétségtelen, hogy ennek a „regényes kézikönyvnek” a megszületéséhez a végső lökést a Ceaușescu-diktatúra megdöntése adta, ám a szerző személyes sorsa, illetve az életműve mérföldköveinek tekinthető addigi alkotásai, lettek legyen azok lírai, epikai vagy drámai jellegűek, vagy ezek „csodás kevercsei” – hiszen, ahogyan erre Cs. Nagy Ibolya rámutat: Páskándi „gondolatainak áradó asszociációs halmaza soha nem fért bele egy-egy forma esztétikailag rögzíthető kereteibe”¹ –, mintha egytől egyig ezt a (jós)drámát készítették volna elő. Ezért engedtesék meg nekem, hogy – ezzel is adózva az erdélyi magyar irodalom egyik legna-

¹ Cs. Nagy Ibolya: *Páskándi Géza előjáró beszédei*. Lásd: https://epa.oszk.hu/01300/01343/00137/pdf/EPA01343_hitel_2013_06-057-066.pdf

gyobb alakja, Páskándi Géza (1933–1995) szellemiségének – a konkrét előadás elemzése előtt a produkció alapját képező irodalmi műhöz vezető útra is fókuszáljak.

Ha ugyanis végigtekintünk a Páskándi-életművön, amely hosszú utat járt be „a szocreáltól az abszurdig, az abszurdtól a lélektannal átszótt történelemlátásig, a rigmusoktól a groteszkig és a szürreálisig vagy a pőre absztrakciókig”², azt érezhetjük, mintha a *Pornokráciában* – valamint az ezzel párhuzamosan megírt *A sírrablók* című regényben – kulminált volna az a szerző hányatott sorsából fakadó művészi attitűd, amelyet maga Páskándi *A megvallás avagy: van-e lélekröntgen?* című esszéjében „periklista létstiliztikának” nevez:

„A szót a latin *periculum*ból (veszedelem, próba, kockázat), illetve *periclitator*ból vontam össze. Lényege a szemléletnek: minden lelki jelenséget, szokást, viselkedést, nyelvet stb. legelőször is valamilyen veszélyeztetettség... szemszögéből vizsgálunk s magyarázunk: a dolog mennyire távol vagy közel van a veszélyforráshoz, vagyis a veszedelem mint fő stílus- és formaalakító. Nos, minden, amit az életről, a nyelvről, lélekről, anyagról és szellemről, időről és térről sejtek vagy tudok – periklizmuson átszűrt tudás. Többszörös kisebbségi mivoltom szüleménye. Mindezek az ötvenes években kezdtek kicsírázni szívemben és agyamban.”³

Azokban az ötvenes években, amelyekben belül 1956 mint gócpont a periklista szemlélethez illeszkedvén az egyik legnagyobb kockázatot jelentette a szerző számára, további sorsát is végképp meghatározta. Az inkriminált kolozsvári írószövetségi ülésen a „parancsolat” szerint, kifelé viszont „önként, szabad akaratból” az erdélyi íróknak el kellett volna ítélnie a magyarországi eseményeket. Ezzel szemben – tudjuk meg Székely János akkori kéziratából, amely végül csak 1994-ben jelenhetett meg – egészen más történet:



Páskándi Géza (1933–1995)



A *Pornokrácia* 1990-es kiadása

² *Curriculum vitae*. 30 kortárs magyar író önéletrajza, Kortárs kiadó, Budapest, 1995, 301.

³ Páskándi Géza: *A megvallás avagy: van-e lélekröntgen?* Vallomások, emlékiratok. Nap Kiadó, Budapest, 1999, 23.

„Tudni kell: előző nap nemcsak egy, hanem két nyilatkozatot szövegeztek meg. Az egyiket a hazai használatra szánták (az itthoni mocorgás leszerelésére), a másik viszont a magyar íróknak szólt... megpróbálta lebeszélni őket az ellenforradalomról (...) Megragadtam tehát a kezembe nyomott töltőtollat, aláírtam az ívet (valahol alul), aztán zárójelben, de kitörölhetetlenül odaírtam: az aláírás csakis a hazai nyilatkozatra vonatkozik, a másikra nem (...) Páskándi Géza szintén megragadta a kezébe erőszakolt tollat, aláírta az ívet (valahol legalul), és zárójelben, tintával, kitörölhetetlenül aláírta ugyanazt.”⁴

A kockázatvállalás aztán súlyos és komoly próbatétel elé állította Páskándit: 1956-os kiállása és magatartása miatt hat évre bebörtönözték. A börtönből való szabadulása azonban nem csak további állandó veszélyeztetettséget, létbizonytalanságot eredményezett számára, hanem a „menni vagy maradni” dilemmáját is felvetette. Miszerint: álljon-e helyt kisebbségi íróként Romániában a folytonos szégyenben és megalázottságban, a szellemi majdnem-ellehetetlenítésben, vagy meneküljön Magyarhonba, ahol lehetőséget teremthet magának írói vénája további kibontakoztatására?

A dilemma feloldásához nagyban hozzásegítette – írja Páskándi a *Begyűjtött vallomásaim* című önéletrírásában –, hogy a börtönből kijövén kötelezően jelentkeznie kellett a szekuritáténál. A belügyi tiszt ekkor közölte vele, hogy a börtönben történekről soha, senkinek sem beszélhet. Páskándi pedig ekkor, a tiszt szavaira kényszerűen rábólintva érezte meg először: ez a bólintás egyfajta elkötelezettség-vállalás volt a részéről. „Csakhogy nem az állam s a szervek felé, hanem egy új irodalmi stílus tekintetében”. Ami azt jelentette, hogy „ezután az írásaimban az 'egyenes beszéd' majd a képes beszéd, az abszurd, a parabola, allegória, fabula, groteszk és a szimbólumok vegyék át a stafétabotot”⁵.

S bár ezt az „elkötelezettségét” a későbbiekben, 1971-től a haláláig Magyarországon váltotta be, íróként, felelős írástudóként itt is mindvégig a fennálló kommunista berendezkedés, a diktatúrák lényegére tapintott rá, illetve a történelemre, a nemzeti létkérdésekre, valamint a magyar kisebbség romániai helyzetére irányult a művészi figyelme.

Hol novellák formájában, a szabadság kérdéskörét feszegetve, például az *Unalom* vagy *A táncos* című történetben, amelyek helyszíne az általa is megjárta börtön a maga fogvatartott szereplőivel, valamint ki- és felnagyított szituációival. Hisz, ahogyan arra ő maga is utal a fent már idézett *A megvallás, avagy: van-e lélekröntgen?* című írásában, az abszurd katarzist nem ismerő létparadoxonával ő maga is a börtönben találkozott először. Hogy azután „hatalmi oldalról” is megvizsgálja a kérdést a *Lajos Fábián megöletése* című kisprózájában, amelyben két tisztviselő szeretné – itt még pusztán észérvek mentén – tisztázni, nem is annyira a másik, mint inkább önmaga előtt, hogy bűnös-e az egykori kollégá-

⁴ Székely János: A büntudat természetrajza. In: *Árgus*, 1994/1.

⁵ Páskándi Géza: *Begyűjtött vallomásaim*. Antológia Kiadó, Lakitelek, 1996, 56.

ja halálában. S ahogy a logikusnak ható kérdésekre adott válaszok sorjázna, egyre nagyobbá válik a szereplőkben a kétely, s ezzel együtt a félelem és a bűntudat, hogy pozíciójuk folytán nem pusztán politikai vívmányokért lelkesednek, hanem a környezetükben egyre inkább burjánzásnak induló „erőmámor” részeivé is válnak.

Az „erőmámor” kifejezéssel pedig eljutottunk forradalom, a forradalmak problematikájáig, „az eseményeket önnön mellével görgető tömeg, valamint e tömegek vezetői, esetenként a forradalmi tömegekkel szemben álló országdiktátorok”⁶ képezte témakörhöz, amelynek a boncolgatása Páskándinál főleg a drámai művekben érhető tetten. Az 1972-es *Rejtekhely*, illetve az 1974–75-ös *Új magyar Lúdas Matyi* című alkotás után épp a *Pornokrácia* vezérmotívuma lesz mindez, amelyben a szerző mintegy folytatja a *Rejtekhely* még francia forradalomra vonatkozóan feltett kérdései feszegetését, amennyiben itt is a polgári forradalom kitűzött célja, kezdete és a fejleményei közötti ellentmondások érdeklők. Vagyis az, hogy mivel, miként indult, és mivé lett a mozgalom, és hogy „elkorcsosulása” hová vezetett. Igen ám, csak hogy a *Pornokrácia* esetében „az eseményeket önnön mellével görgető tömeg” helyzeténél fogva olyan, minden szempontból – morálisan, a törvények szintjén is – elkorcsosult állapotban kel fel a császár – a neobizánci Jusztinosz és neje, Jusztina ellen –, valójában azonban az ő személyükön keresztül egy, az idővel, a nevekkel és a helyszínekkel játszó abszurdoid parabola formájában Ceaușescu és a neje, Elena ellen –, amely pornokrata állapot önmagában veszélyezteti a későbbiekre nézvést egy egészséges demokrácia létrejöttét.

A fentebb említett abszurdoid kifejezéssel pedig elérkeztünk ahhoz a színpadtechnikai instrukcióhoz, amelyet Páskándi *Az eb olykor emeli lábát* című kötete *Bevezetőjében* fejtegetett, s amellyel drámái majdani színházi rendezői felé is szólni kívánt. Ez az instrukció jelen esetben nyilván Szabó K. István kolozsvári rendezésére is hatással volt:

„Az a fajta színház, amelyet én szeretnék, nem abszurd, sokkal inkább abszurdoid. Az abszurd jelenség, a képtelenség, az észellenesség, a véletlenek uralma ott van a világban, a múltban, a jelenben, sőt, a jövőendő történelmében is, mint fájó, eszünket bontó lehetőség. Ezt a jelenséget szeretném a legpontosabban körülírni, mert szerintem a pontosság esztétikai kategória”⁷.

Mégpedig, tudjuk meg a *Haladék* című színjáték *Bevezetőjéből*, mindezt az abszurd kritikáján, azaz az abszurdoidon keresztül szeretné megtenni, azon eljárás keretein belül, amelyet a *Pornokrácia* elején vázolt fel „a saját és nem a hősei szavaival”:

⁶ Cs. Nagy Ibolya: i. m.

⁷ Páskándi Géza: *Az eb olykor emeli lábát*. Párbeszéd, színjátékok. Kriterion Kiadó, Bukarest, 1970, 8.

„[amikor] a rettenetes világból az író egy kibírható borzasztót csinál (...) A halálos sűrűségű mérget – ha ez volna az élet és a világ – annyira oldjuk, hogy akár mámorító és gyógyító lehessen. Tán eme »feloldásból« következtettek a humor vizenyős természetére is egykoron, szóval, az ijesztő szörnyűből mulatságos monstrumot teremtünk, magunk és mások élvezetére vagy okulására”⁸.

Mégpedig a Páskándi művészetére jellemző, művei elé írott bevezetők, előbeszéd, előszók, magyarázatok közül ez esetben a *Pornokrácia Előszavában* megnevezett bohóc-íroniával és pátosszal keverve, ahol a szerző „minden jövőendő legyilkoltnak megelőlegezi hát a pátoszt és minden győztes túlélőnek az iróniát”⁹.

Szabó K. István Páskándi instrukcióival mélyen átszőtt abszurdoidja úgy van tele egyfelől bohóc-íroniával, másfelől humorral „agyonütött” pátosszal, úgy csinál az ijesztő szörnyűből mulatságos monstrumot, hogy közben folya-

matosan elbizonytalanítja és zavarba hozza a nézőt – mégpedig a saját ártatlanságát illetően. Azt illetően, hogy vajon kívülálló tud, tudna-e maradni egy olyan velejéig romlott rendszer végóráiban, ahol a törvényhozás mikéntjére is ható teljes morális züllés után a valódi megtisztulásra, a vegytiszta demokrácia kialakulására és kialakítására vajmi kevés az esély.

A Páskándinál a színdarab kezdete előttre, a színház előcsarnokába egy egyéni és közös olvasásra

szánt *Előjátékot* ily módon Szabó K. már ezzel a szembesítő szándékkal hozza be első jelenetként a színpadi térbe. Az úgynevezett Játékmester (Demeter András) itt egyfelől a pornokrácia mikéntjéről szónokol:

„az egyházfiak hitták így e kódus periódust... Ez Rómában vala. Az Úrnak kilencszázától úgy a derekáig. Ott élt egy papucs, álnok, volt pápai kincstárnok, bizonyos Theophilaktusz, ki később konzul, később szenátor, de sohase bátor... Vót egy némbor, mondhatnám neje, Theodóra [...] Szóval az ott konstancinápolyi záptojás-morál vót, szó szerint ringyóuralom, szukauralom, A SZÉGYEN-TELENSÉG URALMA...”

⁸ Páskándi Géza: *Pornokrácia*. Nostalgia Kulturális és Kereskedelmi Kft., Budapest, 1990, 31.

⁹ Uo.: 29.

Ennek a mai napig való tovább élését lényegileg három mondatban lehet összefoglalni:

„Mindenben kegyetlen törvénytelenység. Szorongás, rettegés a szívben, így hát menekülnek borba, nőbe, hazug művészetbe, intrikába. És a harmadik: a jövőidőben nem hisznek, nem bíznak, csupa kétkedés van az észben, vagy épp mindent-tagadás. Cinikus-ság. Nihil. A többi mind ezekből ered.”¹⁰

Eközben azonban a még leeresztett függönyre kivetítve – amely ebben a Szabó K.-féle értelmezésben „a vasfüggöny felavatásává” alakul át – a néző a dráma *Előjátékának* sorait olvashatja. Így, ha akarna, se tudna elbújni az embertársai elől, hanem ott, a többi néző mellett kell elgondolkodnia és a saját lelkiismeretére rávetítenie az olyasfajta intelmeket, mint például:

„A kis diktátor csak addig kell, míg a Nagy Diktátor biztonságát szavatolja. Akadnak népek, kiknek nagy felkelései mintául szolgálnak a többieknek. De vajon a Nagy Szabászon a legmagasabb bért mindig a szabó kapja? A haszon a Tulajé lesz, és a középszerű vagy gyenge, ám hízelgő, képmutató szabászoké a legbusásabb fizetség.”¹¹

Vagy: „Óvakodj a békéltető nagy harmadiktól, ő lesz a Haszonélvező!”¹²

S mire a Páskándinál még hangsúlyos, Szabó K. István interpretációjában azonban nem létező szünetben – tehát ebben a rendezői koncepcióban a szünet helyett – a Játékmester és a (vas)függöny relációjában ugyanez a helyzet a darab kb. felénél még egyszer megismétlődik, a néző már számtalan, és esetleg a saját lelkiismerete vonatkozásában pironkodásra okot adó, elgondolkodtató jelenetben részesül. Ezek mindegyike a rendezőnek és a vele karöltve együttműködő dramaturgnak, Bessenyei Gedő Istvánnak hála „a regényes párbeszéd” szüzséje lényegét, minden fontos állomását megtartja ugyan, mégis sűrítve, a Páskándi-mű sokszor túlírt, túlfilozofált mondatait és párbeszédeit befogadhatóra csupaszítva tárja elénk. Ezzel pedig véleményem szerint a rendezőnek kettős célja van: egyfelől így, ebben a sűrített formában olyan eseménysort állít a színpadra, amely az 1989-es romániai forradalom idején még meg sem született, vagy esetleg kisgyermekkorát élő nézők számára is érthetővé teszi a történéseket. S ezzel mintegy meg is ágyaz a másik célnak: a Páskándi-műnél jóval direkter neobizánci és romániai analógia demonstrálásának. A neobizánci udvar pornokratikus viszonyaiba az eredeti Páskándi-műhöz képest itt még egyértelműbben beleláthatók a Ceaușescu-házaspár végnapjainak történései, olyannyira nem titkoltan, hogy már az első jelenetek egyikében a háttérben nem bizánci motívumokat, hanem a romániai forradalom ominózus plakátját látjuk kivetít-

¹⁰ Uo.: 9, 11, 12.

¹¹ Uo.: 33.

¹² Uo.: 34.



Jelenetkép, háttérben a forradalmi plakát szövegével (fotó: Biró István, forrás: huntheater.ro)

mintájára állíttatott fel, illetve a színpad egész hátterét képező, a román diktátor által rendelt bukaresti Parlamenti Palota, más néven a Nép Palotája mintájára felhúzott díszletelemek – mint „a hazug művészet” példái – „kereszt-tüzében” az a kitétel, hogy az utódaink a diktatúrákra jellemző megalomániát minden szinten nélkülöző „normalitásban” fognak élni, egyszerűen a lehetetlenség kategóriáját sűrolja.

A díszletelemek és a kivetítés ilyesfajta kontrasztja azért is találó, mert teljes mértékben megegyezik Páskándi azon okfejtésével, mely szerint

„a pornokráciában a szegények is pornokraták lesznek. Átveszik gazdag uraik szokásait, viselkedését a náluk kisebbekkel szemben. A szolga ugyanolyan kicsapongó lesz, mint az ura, csak másutt és titokban. A kicsi utánozza a nagyot. A kis pornokrata a nagyon gazdagot. Ugyanolyan törvény nélkül akar élni a szegény vagy a jómódú kisebb, mint a gazdag... Ura a toronyban, a szolga a pincében tivornyázik. S ez utóbbiak hiába döntik meg az előbbit: ugyanolyan pornokráciát építenek fel. Ugyanolyan gátlástalan uralmat, amely még félelmetesebb is lehet.”¹³

A gyermekeink, az utódaink így nemcsak hogy szabadok nem lesznek, hanem inkább az a kérdés vetődhet fel bennünk, hogy vajon mennyire fognak korrumpálódni egy folyamatosan újratermelődő pornokrata rendszerben. Hiszen az egyik jelenetben maga Jusztinosz császár mondja ki – aki Szabó K. István interpretációjában, s Bienca Imelda Jeremias jelmezeinek – főleg a szőrös kucsmáinak – köszönhetően egyértelműen Ceaușescu alakját idézi fel bennünk Bogdán Zsolt fergeteges alakításában: „minden relatív lett! Magamhoz kompromittáltam a világot”¹⁴

¹³ Uo.: 12.

¹⁴ Uo.: 114.

Ez a diktátori attitűd mind Pászkándinál, mind pedig „öt követve” Szabó K. Istvánnál is rendkívül fontos szerepet játszó, a színpadra többször visszatérő siratóasszonyok bizonytalankodásának okára is rávilágít. Arra, hogy most vajon miért nem tudják, hogy kit sirassanak. Holott eddig mindig megmondták nekik ezzel kapcsolatban a „tutit”. Most viszont csak bolyonganak, és a látszólag a császár uralkodásának hetvenedik évfordulóját ünneplő tömeg, valójában azonban a



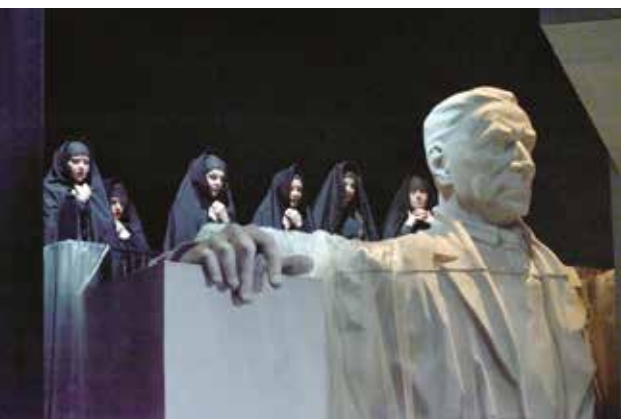
A Ceaușescu házaspár jelenete a rögtönítélő bíróság előtt (fotó: Bíró István, forrás: huntheater.ro)

rémuralom megszüntetésére összesereglett csoportosulás halottjaival egyszerűen nem tudnak mit kezdeni. Szervosz (Váta Lóránd), a diktátor bunkerétől szolgáló Labirintus egykori építője azonban „a nem tudhatod, ki kié? Melyik a besúgó, melyik a besúgott?”¹⁵ szavakkal magyarázza meg mindezt, utalván arra is, a diktátor kompromittáló magatartása megszüntetését, a forradalom kirobbantását és az uralkodó pár kivégzését a lázadó *kisebbségek* széthúzásából fakadóan tulajdonképpen megint csak egy ember fogja véghezvinni. Egy olyan alak, Konsztantinosz (Szűcs Ervin), aki a felkelésben részt vevő társainál jobban átlát a szitán, sőt, még azt a „duplacsavart” is érzékeli, amit maga a diktátor ültetett bele az utcákon zajló ellenállásba.

Jusztinosz-Ceaușescu ugyanis – tudjuk meg a Labirintusa mélyéről, a Hangszórón keresztül irányított műveleteiből – olyan provokátorokat alkalmaz, akik direkt az ő halálának kívánalmát kiáltják bele a tömegbe, annak érdekében, hogy a Hangszórón keresztül a diktátor meghallja: ki az, aki velük tart, aki velük kiabál, azaz aki valóban ellene lázad. S fel is ismeri, be is azonosítja ezeket, és a szemfüles néző – még ha az eredeti művet nem is olvasta – a Lázadók beszélő neveiből is sok mindenre következtethet velük kapcsolatban: Tárosz (Dimény Áron), Libidinosz (Kardos M. Róbert), Florina (Tótszegi Zsuzsa), Szeverosz (Bodolai Balázs). Ám paradox módon – egyben szűklátókörűségét példázandó – a reá nézvést valóban végzetes alakot, Konsztantinoszt az uralkodó nem sorolja közéjük... Akiből aztán – a diktátor házaspár kivégzését megelőző, a színpadon egy hatalmas tárgyalóasztallal monumentális jelentőségűvé növelt bírósági tárgyalás során ez már látszik – nyilván a soron következő diktátor növi majd ki magát: még a császárokhoz illő beszélő neve is erre figyelmeztet.

Mindezt az önismétlő mechanizmust, ezt a történelmi „nincs új a nap alatt” helyzetet Szabó K. István rendezése a komor, nyomasztó képek – lásd a sirató-

¹⁵ Uo.: 55.



Siratóasszonyok a diktátor szobrával
(fotó: Biró István, forrás: huntheater.ro)

– be-beszólogatnak egymásnak, miközben kifelé egységet – sőt Ceaușescu egyik filozófusa, Eszenciosz (Marosán Csaba) felé fennen hirdetett, a hatalom megtartásához szükséges Egységet mutatják. A feszültséget oldandó a pornokrácia „altesti” vetületei is sűrűn előkerülnek, ahol szintén egy fura, kifordított viszony érvényesül. Látszólag ugyanis ezekben a helyzetekben is a diktátor az úr: lásd a cigánylánnyal (Daradics Hannah) vagy a költőnővel, Apologettával (Vindis Andrea) folytatott, őket szexuális aktusra készítető jeleneteket – valójában azonban ezek a hölgyek úgy manipulálják a minden szempontból stupid diktátort – és ezt a bárgyúságot Bogdán Zsoltnak az első színreléptekor felvett és végig megtartott arckifejezése is hüén tükrözi –, ahogyan csak akarják.

Van azonban valaki, aki egyedül a férje előtt játssza meg magát, különben mindenkinél, ráadásul rafináltan romlottabb, és a romlottságát nem is titkolja: maga Jusztinia, azaz Elena. Ő az, aki Albert Csilla tökéletes színpadi alakításának hála felvázolja az egyik legfontosabb, és a jövőre nézvést legvésztőlbb forgatókönyvet: azt, hogy mindebből az ő és a férje bukása után nem lehet más, csak demokratikus pornokrácia vagy pornokratikus demokrácia. S mintha még örülne is mindannak a posványynak, amit maga után hagy. S amit Konsztantinosz is lát, de a látását ekkorra már elhomályosítja a hatalom megszerzésének lehetősége...

Ám Konsztantinosz pálfordulásával párhuzamosan megint ott van a kivétítőn a színpadképpel kontrasztot képező mondandó: miközben egy, a pátoszt fel- vagy leváltó bohóc-irónia keretében – Jusztinosz-Ceaușescu piros bohócorrával – a legyilkolt diktátor házaspár testét nincs olyan matéria, amely befogadná, a háttérben ott sorjáznak a valódi, mindenféle iróniától mentes, sőt, valóban patetikus 1990. február 10-ei, a híres marosvásárhelyi Fekete Márciust megelőző, táblákat és transzparenseket nem, de gyertyát és könyvet a kezükben tartó kisebbségiek vonulásának képei, magával Sütő Andrással az élen... Mégpedig az egységes magyar nyelvű oktatásért némán demonstrálva... Amely kontraszt is-

mét csak arra figyelmeztet: a diktátor Egységével szemben a felkelők Egysége helyett az azóta eltelt harmincöt esztendőben megint a szét-húzás, a fogalomzavar, a káosz lett úrrá, amit jól mutat a darab utolsó jelenete is. A téli, decemberi forradalomra (is) utalván a szereplők különböző mikulásjelmezekben járnak elénk, s ezzel azt szimbolizálják: mindenki a maga igazát hirdeti, a maga feje után megy, és nem kíváncsi a másakra, a másik igazságára. És ez nem kevésbé fájó, mint



Elena és a bohóc-orrú Nicolae
(fotó: forrás: huntheater.ro)

amikor csak egyetlen Igazság létezett – a Jusztinosz császár beszélő nevében is benne rejlő Igazság –, és csak abban lehetett hinni... Valamint nem kevésbé abszurd vagy inkább abszurdoid létállapotot eredményez, mint amelyet Páskándinál a Bolond figurája – Szabó K. rendezésében a kórus – a darab elején megfogalmaz: a pornokrácia nem más, mint amikor „a lelket – tudták, s az észben – hittek.”¹⁶

¹⁶ Uo.: 42.

Katalin Gyürky: “They Knew the Soul – and Believed in Reason.”

Géza Páskándi’s *Pornocracy* at the State Hungarian Theatre of Cluj

Thirty-five years have passed since the 1989 revolution that swept away the Ceaușescu era in Romania. It has taken just as long to materialize the world premiere of Páskándi’s *Pornocracy* – a work embedded in an absurdoid parable, written either simultaneously with or even before the bloody events, and thus also considered a prophetic drama –, as Katalin Gyürky points out in her introduction. The play, which in her view represents the culmination of Géza Páskándi’s (1933–1995) oeuvre, was staged for the first time at the State Hungarian Theatre of Cluj, directed by István K. Szabó and featuring nearly the entire prose ensemble, on December 15, 2024. To illustrate this, the milestones of Páskándi’s turbulent life are recalled: the beginnings of the Hungarian writer born in Szatmárhegy, Romania; the six years he spent in prison for his stand during the events of 1956; and the circumstances of his relocation to the mother country in 1974. Then the essay provides an in-depth analysis of the relevance of his absurdoid worldview and literary art, István K. Szabó’s exciting directorial concept and the outstanding performances of the ensemble’s actors, which earned the production a positive reception.



„Sok mindent ki akarok próbálni”

Szilágyi Ágotát Ungvári Judit kérdezi

Egyre több szerepet alakít a Nemzeti Színházban Szilágyi Ágota: többek között a *Bánk bán*ban, a *GRANE – Képzeltések a Peer Gynt nyomán* című előadásban, a *King Lear Show*-ban láthatja őt a közönség. A szatmárnémeti születésű színésznő játszott Temesváron, Újvidéken, a Maladype Színházban, és mintegy másfél éve a tagja a Nemzeti társulatának, ahol – mint mondja – kitűnően érzi magát. Legutóbb a belga Jan Fabre *Vér vagyok* című középkori tündérmeséjében kapott szerepet, amely állítása szerint nem áll távol attól a kísérletező kedvű színházi munkától, amelyhez már korábban is hozzászokott. Eddigi pályájáról és színházi eszményeiről is kérdeztük Szilágyi Ágotát.

– Egy interjúban olvastam, hogy igazából a családban nem volt előzménye sem a művészi, sem a színházi pályának. Hogyan jött ez az egész?

– Szatmárnémetiben születtem, a szüleim egy Szatmárnémetihez közeli, úgy tíz kilométerre lévő faluból származtak, és amikor beköltöztek városba, számukra óriási dolog volt, hogy vehettek egy kisebb kis lakást egy lakótelepen. Mindent meg akartak adni nekünk, amit ők nem kaptak meg, ezért úgy döntöttek, hogy vesznek nekünk egy zongorát. A nővérem is és én is elkezdtünk zongorázni tanulni, a művészet valahogy így szivárgott be az életünkbe. Nagyon sokáig zongoraművésznek készültem. A színház a zongora mellett úgy jött be, hogy Szatmárnémetinek van egy csodálatos színháza, Harag Györgyről nevezték el a magyar társulatát. Egy igazi kis ékszerdoboz a város közepén, nagyon sokat jártunk az iskolával ebbe a színházba, és nagyon izgatott az a színpalack mögötti titokzatos világ, amit nem látunk ugyan, de amikor felmegy a függöny, egy egész univerzum nyílik meg. Az általános iskolában nagyon sok szavalóverseny volt, aztán színjátszó kör a középiskolában, Nagy Gyula tanár úr vezetésével, és bár iszonyú kíváncsi gyerek voltam, a matematikától kezdve a természettudományokon keresztül tényleg minden érdekelt, de valahogy mégis azt éreztem, hogy ez az, amiben én a legjobb tudnék lenni.

– Talán benne volt az is, hogy sok mindent tartalmaz azért a színház, mint ösztönművészet?

– Igen, sok minden összejön benne. Valószínűleg ez is fontos volt, igen.

– A zene abbamaradt teljesen, vagy azért még jelen van az életedben?

– A zene soha nem maradt ki teljesen, csak a zongorázást hagytam abba. Ez amúgy nagyon furcsa, mert nagyjából 13 éves lehettem, mégis ez egy nagyon határozott és karakán döntés volt, amitől természetesen a család a falra mászott, mert nagyon sok energiát és pénzt öltünk addig bele. Heti zongoraórák, a tanítatás költségei és a többi, de annyira határozottan képviseltem a döntésemet, hogy ezzel vége volt a zongorakarriernek.

– Nem bántad meg azóta sem?

– Nem, semennyire nem. Az, hogy zongoráztam, adott egy alapot a művészetek terén, amiért nem győzők eléggé hálás lenni. Mondják, hogy aki hangszeren játszik, annak a jobb és a bal agyféltekéje valahogy harmonikusabban fejlődik, és én ezt rendkívül jól tudtam kamatoztatni később a színészi munkámban.

– Mondják azt is, hogy nagyon sok mindenre kinyitja az ember elméjét a zene-tanulás, s hogy akár még az iskolában is jobban teljesítenek azok a gyerekek a különböző tárgyakból, akik zenét tanulnak, tehát azért nyilván van ebben valami...

– Igen, abszolút így van. A zongora mellé nálam bejött az éneklés is, és az utána meg is maradt. Nyilván a szakmámból kifolyólag is, de nagyon szeretek énekelni, ez a mai napig része az életemnek.

– De gondolom, az is fontos, hogy a színházhoz ugyanúgy kell az a fajta jó értelemben vett alázat és szisztematikus munka, mint mondjuk a zenéhez.

– Igen, és benne van az a fajta repetíció, hogy minden nap ugyanazt a művet kell elejétől a végéig gyakorolgatni, elmélyülni benne. Amiben van egyfajta monotonitás is akár, amit túrni kell, az elején nagyon nem megy, milliméterről milliméterre kell haladni az anyagban, és akkor egyszer csak megszületik valami, ami pár héttel vagy hónappal azelőtt még lehetetlennek tűnt.

– Hogyan fordult komolyra a kezdeti érdeklődés a színház iránt?

– Ez a középiskolában dőlt el, ahol volt egy nagyon jó színjátszó kör. A Kölcsey Ferenc Gimnáziumban ezt Nagy Gyula tanár úr vezette. Hetente minden csütörtökön összejöttünk, és komoly munka folyt. Körülbelül tizenegyedikes korban döntöttem úgy, hogy akkor megpróbálom a felvételit a Színművészetire, és elsőre felvettek Marosvásárhelyre.



Nagy Gyula tanár úr gimnáziumi búcsúztatása 2014-ben (forrás: szatmar.ro)

– Milyen volt ez az időszak? Kik tanítottak?

– Ez nagyon nagy sokk volt számomra, nagyon nagy változás. Egyrészt Szatmárnémeti és Marosvásárhely között iszonyatosan nagy a távolság, és nehéz volt eljutni oda-vissza, körülbelül 8–9 órás vonatút vezet odáig. Elválni a szülőktől, az otthontól, amikor addig valahogy minden olyan könnyedén ment nekem. Ott volt az első nagy csalódásom, hogy talán nem megy mégsem minden olyan egyszerűen, mint ahogy én gondoltam. Az első év az ilyen szempontból nehéz volt, mert



Kedves tanárom, Killár Kovács Katalin (1951–2016) és férje, Kovács Levente (forrás: e-nepujasag.ro)

nem találtam a helyemet egyáltalán. Az osztályunkban nyolc lány és négy fiú volt, és mindenki nagyon mást gondolt, mindenki egyéniség volt. Nehezen gyúródott össze az a kis csapat, de aztán az évek alatt igen jól összeszoktunk. Más osztályokkal ellentétben, akik negyedév végére szétestek, mi éppen ellenkezőleg, összekovácsolódtunk. Killár Kovács Katalin volt az évfolyamvezető tanárunk, az akkori dékán, Kovács Levente felesége. Ő egy olyan színésznő volt, aki a betegsége miatt nem tudott kiteljesedni a művészetében, de pontosan ezért nagyon sok ideje volt ránk, és nagyon-nagyon odafigyelt mindenkire. Min-

den este 6-tól 10-ig együtt voltunk, és rengeteget dolgoztunk vele. Igazi „tyúkanyó” volt a számunkra, sokszor lelki támaszt is nyújtott, amire nagy szükségünk volt, hiszen éppen csak kikerültünk az otthoni fészekből, tulajdonképpen semmit nem tudtunk az életről. Szívesen emlékszem vissza Gyéresi Júlia beszédtanárnőnkre, aki szintén sokat foglalkozott velünk, nagyon jó volt a vele való munka. Nem csak a beszédtechnikát illetően, mert ő egy igen komoly nő volt, sok tapasztalattal bírt és sokat segített nekünk. Majdhogynem baráti beszélgetéseink voltak vele.

– *A marosvásárhelyi színművészeti képzést manapság nagyon színvonalas műhelynek tartják. Mennyire voltatok benne az erdélyi és a magyarországi színházi vérkeringésben?*

– Akkoriban nem volt az a nagy jövés-menés, mint mostanában. Az igaz, hogy volt olyan programja a Színműnek, hogy minden évben egy-két osztályt elhozta Budapestre, és akkor be is mentünk az itteni egyetemre, részt vettünk néhány órán, de nem velünk foglalkoztak, hanem egyszerűen csak látogatók voltunk, néztük, hogy mások hogyan dolgoznak. Nyilvánvalóan elmentünk néhány olyan előadásra is, amit a tanárok válogattak nekünk. Két Krétakör-előadást is megnéztünk, a Vígszínházban is jártunk. Ezeken kívül csak abból érzékeltük, mi történik a magyarországi szakmában, hogy jöttek néhányan Marosvásárhelyre rendezni, például Bodó Viktor.

– *Sokat szokták emlegetni, hogy a román színház más szemléletű, mint a magyar, és ez hatással van az erdélyi társulatok munkájára is. Látsz markáns különbségeket?*

– Nyilvánvalóan hatással van az erdélyi színházi világra a román színházi világ, és szerintem kimondottan jó hatással van rá, de nem érzékelek túl nagy különbséget a budapesti és az erdélyi színházak munkája között. Valószínűleg korábban nagyobb volt a különbség, de ez egyre kevésbé jellemző.

– *Temesváron voltál a pályakezdő éveidben, aztán Újvidékre kerültél. Hogyan jött ez a nagy „ugrás” egy harmadik országba, Szerbiába?*

– Amikor végeztünk Marosvásárhelyen, eldöntöttem, hogy oda megyek, ahová hívnak. Temesvárra hívtak, és boldogan mentem, mert azt éreztem, hogy az első pár év az nagyon fontos, legalábbis olyan értelemben, hogy még véletlenül se üljön az ember a kispadon, mert akkor teszi le az alapokat. Azt gondolom, bevált ez a fajta gondolkodás, mert onnantól kezdve tizenvalahány éven keresztül állandóan a színpadon voltam, és ez egy stabil alapot adott. Azt gondolom, a mostani munkám is abból is táplálkozik, amit azokban az években tapasztaltam vagy tanultam. Három évet voltam a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színházban, és egymás után kaptam a szerepeket, egyre nagyobbakat és nagyobbakat. Ott találkoztam László Sándorral, az Újvidéki Színház akkori igazgatójával. Volt két közös munkánk is a temesvári színházban, és annyira „egymásba szeretünk” szakmailag, hogy meghívott a társulatába, mert úgy gondolta, hogy pont egy ilyen színésznőre van szükség, amilyen én vagyok. És akkor valahogy a magánéletem is éppen úgy állt, hogy el akartam menni Temesvárról. Nagy volt bennem a kalandvágy, vágytam az örületre, hogy elszakadjak mindentől, ami otthon van, és hogy kipróbáljam magam egy másik társulatban, amely már akkor is igen erős társulat volt. Nagyon izgalmas dolgokat csináltak, és úgy néztem föl rájuk, mint példaképekre. Meg is lepődtem, amikor meghívtak, sőt meg is ijedtem picit, hogy vajon meg tudok-e felelni az elvárásoknak. Az első szerepem Margarita volt a *Mester és Margaritában*. Nekem Bulgakov regénye már középiskolában alapműnek számított, azóta is vezeti nálam a toplistát. Ezért amikor László Sándor meghívott erre a szerepre, teljesen elájultam. Ebből lett egy négyéves újvidéki tartózkodás. Sokféle remek előadásban játszottam, úgymond „kitomboltam magam”. Ott találkoztam például Urbán Andrással, aki akkor a Szabadkai Kosztolányi Színház igazgatója volt, de Anca Bradu is rendezett Újvidéken egy *Rosmersholmot*, ami fantasztikus élmény volt. Vidovszky György is megfordult Újvidéken, aki egy *Fanni és Alexandert* rendezett, én voltam benne Emília, Fanni és Alexander mamája.



Margaritaként a lépcső tetején
(fotó: Mikus Csaba, forrás: ujvideki.com)

– Miért lett vége az újvidéki tartózkodásnak?

– Úgy lett vége, hogy volt egy vendégszereplésünk a *West Side Story*val a József Attila Színházban, ahová eljött Balázs Zoltán, a Maladype Színház vezetője, akivel Temesváron már dolgoztam korábban, egy *Odüsszeusz*t csináltunk, ami egy fantasztikus előadás volt. Annyira tetszettem neki a *West Side Story*ban, hogy még aznap este ott, a büfében meghívott a társulatához, és hát, én boldogan jöttem is. Így lettem a Maladype Színház társulati tagja, és így vette kezdetét egy komoly szakmai „kiképzés”, hogyha fogalmazhatok így, mert Zoli nemcsak jó rendező, nagyon jó pedagógus is. Talán nem a pedagógus a legmegfelelőbb szó erre, de sokat lehet tanulni tőle. Az ő módszere azon alapul, hogy a társulátszervezetekben is jártasok legyenek a színészei, tehát mi rengeteg filmet néztünk, festményekről beszélgettünk, kiállításokról, performanszokról, minden előadást megelőzött egy komoly felkészülés. Nagy elvárásai voltak velünk szemben, és igyekeztünk ezeknek megfelelni.

– Gondolom, ez a műhelymunka kitágította a színészek látókörét.

– Nagy szükség is volt rá, mert csináltunk például olyan *Három nővért*, mely egy valóságos képzőművészeti utazás volt, minden jelenetet más festészeti stílusban rendezett meg, és ahhoz, hogy ezt végig tudjuk csinálni, tisztában kellett lennünk a festményekkel, amelyeken ezek a jelenetek alapultak, s a stílusjegyekkel is, hogy könnyedén tudjunk velük játszani, vagy még inkább létezni ezekben a világokban.

– A Rexben láttalak először a Nemzeti Színházban. Hogyan kerültél ide?



Blaskó Péterrel a *GRANE* című előadásban (fotó: Kállai-Tóth Anett, forrás: bethlenszinhaz.hu)

– A Rex volt az úgymond első saját szerepem, addig csak beugrottam előadásokba. Ez úgy történt, hogy Blaskó Borbála rendező-koreográfussal már többször dolgoztunk együtt az elmúlt évek folyamán, s ő meghívott a *Peer Gynt*be (*GRANE – Képzeltégek a Peer Gynt nyomán*), hogy dolgozzunk együtt az édesapjával, Blaskó Péterrel és az öccsével, Bencével. Abban nekem egy „leporelló” szerepem volt, több pici szerepet játszottam a Péter mellett. Aztán ezt az előadást a színház is átvette. Mivel ebben már láttak többen, így jött az, hogy be kellett ugranom egy nemzeti előadásba Katona Kinga helyett, aki akkor éppen babát várt. Először a *Macszkajáték*ba ugrottam be, aztán az *Egri csill*

lagokba. Később hívtak, hogy a Rexben vállaljak el egy szerepet, akkor még nem is voltam társulati tag, de azon a nyáron aláírtam a szerződést, úgyhogy nagyjából másfél éve tagja vagyok a Nemzeti Színház társulatának.

– *Ez mennyire jelentett komoly változást? Azért a Nemzeti Színház mégiscsak egy nagyléptékű színház.*

– Mindenféle értelemben változás volt. Amikor eljöttem a Maladypétől, néhány olyan év következett, amikor abban sem voltam biztos, hogy a pályán maradok. Nagyon szerettem volna, de hirtelen légüres térben találtam magam. Egyrészt a Covid miatt is, akkor nagyon megcsappantak a lehetőségek, és utána volt még egy-két év, amikor elég nehezen állt vissza a színházi vérkeringés, amit nagyon megsínyletem. Azt éreztem, hogy nem akarok sírdogáló színésznő lenni, úgyhogy komolyan foglalkoztatott a pályamódosítás gondolata, olyannyira, hogy felvételiztem is a Semmelweis Egyetem gyógytorna szakára, és két évet el is végeztem. Közben azért adódtak színházi munkáim is, próbáltam lavírozni a két világ között. Tulajdonképpen nem is tudom, hogyan, de sikerült. Ahogy felvettek a Nemzetibe, nyilván ezt már nem lehetett folytatni, úgyhogy „passzíváltattam” a tanulmányokat, de valószínűleg itt a vége a történetnek, mert nincs időm erre.

– *Milyen feladataid vannak most a Nemzetiben? Sok szerepet át is kellett vened különböző okok folytán, de azért vannak, gondolom, olyanok, amelyek hálásak.*

– Az egyik ilyen átvétel a *Bánk bán* volt Ács Esztertől, aki szintén kisbabát várt, és ez azért volt izgalmas, mert négy nap alatt kellett beugranom Gertrudis elég nagy szerepébe. Azóta is én játszom, és imádom a *Bánk bán*-előadást. Ritkán érzi azt az ember, hogy egy szerepbe teljesen bele tud költözni. Ezt nagyon-nagyon szeretem játszani, és most több külföldi meghívást is kaptunk, amelyek igen jól sikerültek. Az idei első munkám pedig Jan Fabre *Vér vagyok* című darabja, illetve már tavaly elkezdtük az *Esthajnalt* próbálni, aminek idén volt a bemutatója Vidnyánszky Attila rendezésében. Ebben egy kisebb szerepem van, de majdhogynem végig bent vagyunk a színpadon, ezt is nagyon szeretem. Fabre előadása 2001-ben már szerepelt Avignonban a pápai palota udvarán, de ide újra gondolta az egészet. Nagyon izgalmas produkció, különleges költői vízió az ő saját költői szövegére. Úgy kezdődik, hogy 2024-et írunk, és még mindig a középkorban élünk. A középkorról azt tudjuk, hogy nagyon kegyetlen világ volt, de szerinte nem sokat változott az, ahogyan bánunk egymással, utalva ezzel a há-



Gertrudisként a *Bánk bán*ban
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetisinhaz.hu)



Jan Fabre: *Vér vagyok*, Nemzeti Színház, 2024, r: Jan Fabre (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

borúkra, amelyek körülöttünk zajlanak, és a kegyetlenségre, ami újra és újra felüti a fejét a világunkban.

– *Hogy néz ki ez az előadás a színházak szemszögéből? Mennyire nehéz egy ilyenfajta – mondjuk így – nem hagyományos produkcióban figurát teremteni?*

– A látvány az a középkor világából táplálkozik, inspirálódik, középkori felcserek, lovagok, menyasszonyok a szereplői az előadásnak. Herczegh Péter és Tóth Augusztina társaim ebben az utazásban: ők középkori felcsereket alakítanak, akik alkímisták. Benne van az előadás anyagában az is, hogy annak idején az egyház nem engedte, hogy a testeket felnyissák, ezért azok, akik ezt először megtették, nagyon bátor embereknek számítottak. Fabre sokat merít a képzőművészetből, hiszen ő

maga is képzőművész, szobrász, de rengeteget rajzol is. Flamand rendezőként nagyon büszke a gyökereire, a flamand festészetre, amelynek a jellegzetességei abszolút benne vannak a színházművészetében. Azok, akik elsőként nyitották fel az emberi testeket, sok esetben festők voltak, kíváncsi emberekként érdekelte őket, hogy mi van a láthatón kívül. Ők voltak azok is, akik először festették vagy rajzolták meg az emberi vénákat, artériákat, szerveket, gyakran emberi folyadékokat használtak a saját festékeikhez, epét, vért. A próbán mesélt Fabre arról, hogy egy Bosch- vagy talán Bruegel-képen van olyan vörös árnyalat, mely azért annyira élő még ma is, mert valószínűleg vérrel volt kikeverve, illetve a keletről származó vöröshangyákat törték porrá és keverték össze vérrel, ezért annyira gyönyörű az a piros. Én magam egy misztikus asszonyt játszom ebben az előadásban, egy gyönyörű piros ruha van rajtam, ami a vért is szimbolizálja. Egy könyv van a fejem tetején, ami viszont a tudást hozza be a képbe, és végig latinul beszélek, gyakran idézek a Bibliából. Ezt az alakot Hildegard von Bingen inspirálta, aki egy középkori misztikus, egy rendkívül bölcs asszony volt, akinek a vízióiból vagy látomásaiból is idézek az előadásban, mindezt latinul. Az ő figurája azért volt nagyon érdekes, mert egyfajta kézzelfogható tudással rendelkezett: kiment a természetbe, gyógynövényeket gyűjtött, megfigyelte az állatokat, tehát „első kézből” származóan, tudományos módon közelített a környezetéhez. Engem teljesen meglepett, ahogyan a szexuális életéről, a fogamzásról, a terhességről, tehát olyan dolgokról vélekedik, amikről addig nem igazán

írtak a középkorban. Zenei műveket is szerzett Hildegard, meg lehet hallgatni a YouTube-on ezeket a fantasztikus zenei műveket, széles látókörű és igen okos nő volt. Már maga a casting is nagyon érdekes volt, kirántotta az embert a megszokott kis köreiből. Stella Hötler, Fabre társulatának a tagja tartott nekünk egy tréninget, ahol különböző állatok bőrébe bújva kellett egy órán keresztül léteznünk, ami fizikailag nagyon megterhelő volt. Nem gondoltam, hogy ezt végig tudom csinálni. Menet közben többször azt éreztem, hogy végem van. Utána pedig Fabrével dolgoztunk, ami azért volt nehéz, mert egyáltalán nem lehetett felkészülni rá. Azonnal kellett reagálni a kérésekre, és emiatt az ember gyakran idétlennek érezte magát, de hogyha félre tudja tenni ezt az érzését, olyan dolgok jönnek elő, amelyek máskülönben nem. Olyankor tud az ember nevetlen lenni, meglepő dolgokat csinálni, amikor nem készül rá. Számomra a Balázs Zolival való munka azért egy komoly előtréning volt, mert amiket a Fabre kért, azok nagyon közel álltak ahhoz, amiket Zolival csináltunk. Erősen performatív ez a világ. Nekem van például egy punk dalom az előadásban, amit úgy kell előadnom, mint egy rocksztár, s mindezt latinul. Intenzíven kell létezni a testünkben, Fabre mindig azt kéri, hogy projektáljuk a hangunkat, tehát hogy ne maradjon a szánkban, hanem jusson el a legutolsó sorokban ülő nézőkig. Maga a szöveg sem valamiféle társalgási szöveg, hanem egy költői vízió szövege. Úgyhogy ez is nem mindennapi szövegmondást igényel. Azt is mondta, hogy merjünk mesterségesek lenni, tehát ne természetesen mondjuk a szöveget, hanem – hogy is mondjam – felnagyítva, erős túlzásokkal élve, hogy ki tudjuk emelni ezeket a képeket, hogy láthatóvá váljon az a világ, mely az ő fejében megszületett.

– *Most hogyan látod, ez a munka mennyit ad hozzá a te színészi elmélyülésedhez, fejlődésedhez? Mit jelent egy-egy ilyen típusú találkozás? Nagyon sok rendezővel dolgoztál már együtt, van-e esetleg valamilyen színházeszményed?*

– Amikor elkezdtem a pályát, sokkal körvonalazottabb volt, hogy mi az a színházi eszmény, amit én követni szeretnék. Minél több évet töltök el a pályán, annál kevésbé vagyok szigorú ebben az értelemben. Egyrészt nagyon örülök, hogy van munkám, másrészt eljutottam egy olyan állapotba, amikor azt érzem, hogy már minden csak hozzáad a művészetemhez, és hogy mindenben találok olyasmit, ami fontos. Lehet, hogy ez csak egy picit részlete a nagy egésznek, de mindenben találok valami olyasmit, amiből kiindulva dolgozni tudok magamon, vagy azon, ami érdekel. Minden érdekel, ami színház, ami le tud kötni. Legalábbis az elmúlt másfél évem erről szól. Nagyon különböző rendezőkkel találkoztam már ez alatt a másfél év alatt is, és azt hiszem, hogy most már nem tudnám azt mondani, hogy csak ezt vagy csak azt szeretném csinálni, hanem sok mindent ki akarok próbálni. Sőt, már az is belefér, hogy akár egy ideig ne csináljak semmit, nem akarok mindig én lenni a középpontban. Ez a vágy lehullott rólam. Azelőtt annyira ambiciózus voltam, hogy mindenben benne akartam lenni, és amikor nem ez történt, egészen tönkrementem. Hiszen itt vagyok, tele



A *Csongor és Tünde* főszerepében, Maladype Színház, 2017, r: Balázs Zoltán (forrás: jegy.hu)

egész. Nem telik el nap anélkül, hogy ne érezzek hálát a szívemben azért, hogy van egy hely, ahová bemehetek, hiszen nagyon sokáig ez nem volt így. Sokáig olyan sem volt, hogy amikor belépek az öltözőmbe (már az is, hogy egyáltalán van öltözőm!) a ruháim, a jelmezeim kimosva, kivasalva várnak. A Maladype-ben magunk mostuk a ruháinkat, magunk vasaltunk és magunk építettük a díszletet. Semennyire sem magáról értetődő, hogy ez a kiszolgálás nekem megadott. Úgyhogy egyelőre ennek a csodának a bűvöletében létezem napról napra, borzasztó hálás vagyok érte, és még mindig ismerkedem ezzel a helyzettel, a kollégákkal, akiktől nagyon sok pozitív visszajelzést kapok. Az az igazság, hogy ez nagyon jól esik, fel tudja tölteni az embert. Úgy érzem, hogy most egy igazán jó közösségnek a tagja vagyok.

energiával, miért nem? Most már egy pillanat alatt túlteszem magam rajta, odafordulok a családomhoz, vagy olyan dolgokhoz, amelyekkel nem volt időm foglalkozni. Ilyen értelemben nagyon kiegyensúlyozott vagyok az utóbbi időben, és ez nagy dolog, mert sokáig nem voltam az. Nincsenek szerepálmaim, nem érzem azt, hogyha nem játszok el valamit, akkor boldogtalan leszek. Egyelőre az a célom, hogy megvessem a lábamat a Nemzeti Színházban, mert még nagyon friss ez az

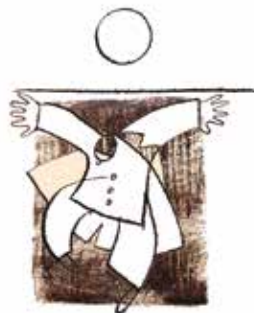
“I Want to Try Many Things”

Ágota Szilágyi Interviewed by Judit Ungvári

Ágota Szilágyi is playing an increasing number of roles at the National Theatre in Budapest, appearing in productions such as *Bánk bán* (*The Viceroy Bánk*), *GRANE – Fantasies Inspired by Peer Gynt*, and *King Lear Show*. Born in Szatmárnémeti (Satu Mare), the actress performed in Temesvár (Timișoara), Újvidék (Novi Sad), at the Maladype Theatre, and has been a member of the National Theatre’s ensemble for about a year and a half, where – as she says – she feels perfectly at home. Most recently, she got a role to play in *I Am Blood*, a medieval fairy tale by Belgian director Jan Fabre, a project she says aligns well with the experimental approach to theatre she has grown accustomed to over the years. Judit Ungvári discusses Ágota Szilágyi’s career so far and her theatrical ideals, painting the portrait of an agreeable young artist through her responses.



in memoriam



TADEUSZ KANTOR

„A színész csak akkor létezik, ha modellje a halott”

Tadeusz Kantor 110 évvel ezelőtt, 1915-ben született, és, 1990-ben, 35 éve hunyt el. Festőként indult, ám sokoldalú tehetsége független művészekből álló társulatával olyan színpadi produkciók létrehozására predesztinálta, melyeknek egyszerre volt írója, rendezője, díszlettervezője. Emblematikus előadása, az 1975-ben bemutatott *Halott osztály* elementáris hatással volt a 20. század legnagyobb színházi újtóira, és sok jelentős művész tekinti mesterének a 21. században is. Kantor művészetteoretikusként is maradandót alkotott; ezt dokumentálja költői esszéinek magyarul *Halálszínház* címmel 1994-ben megjelent kötete, mely mindenek előtt Király Nina színháztörténész (1940–2018) elszántságának és kitartásának köszönhető. Születésének 100 évfordulója alkalmából ugyancsak ő szervezte meg a Nemzeti Színházban Kantor életmű-kiállítását, melyről *Milánói leckék* címmel egy kiadványt is megjelentettünk. Kantor több ízben nyilatkozott arról, milyen szívesen jönne társulatával Magyarországra, ám a hazai színházi szakma erőtlensége folytán erre nem kerülhetett sor. 1985 novemberében, amikor a Mester Budapesten járt átutazóban, egy szűkebb körű ankétot tartott a Budapesti Műszaki Egyetem R Klubjában. Ennek szövegét, mely eredetileg a Kultúra és Közösség 1987/1-es számában jelent meg, közöljük most újra.

A Cricot 2 nem egy intézmény és nem is egy hivatalos színház. Ezt a csoportot többségükben képzőművészek alkotják. Két korszakunkból az első nagyon veszélyes volt, bár ebből mi akkor semmit nem érzékelünk, mert fiatalok voltunk: a Konspirációs Színház időszaka volt ez a háború alatt; a második volt csak a tulajdonképeni Cricot 2, mely 1955-ben alakult – az úgynevezett olvadás időszakában, amikor lehetett Lengyelországban valamit csinálni.

Így hoztuk létre a művészék színházát, melynek egy háború előtti színház nevét adtuk. A Cricot 1 az egy avantgárd társulat volt a 20-as, 30-as évek-



Józef Jarema: *A tudat fája* című műve a krakkói Cricot Színházban az 1930-as években (forrás: audiovis.nac.gov.pl)

ben, melyet festők, költők, színészek teremtették – olyan művészek, akik még Párizsban Bonnars, Soutin és Chagall iskoláit járták végig. Ebből a színházból Maria Jarema lengyel festőnő csatlakozott hozzánk. Színházunkat vagy kabarénkát, klubunkat – nem tudom, hogy is nevezem –, voltaképp miatta kereszteltük Cricot 2-nek.

Ez tulajdonképpen egy anagramm; a háború előtt igen divatosak voltak az ilyesfajta szürrealista, dadaista anagrammok, a különböző szavak efféle montázsszerű kombi-

nációi. Egyszer valaki azt mondta annak idején a Cricot 1-re, hogy ez nem színház, hanem cirkusz (*to cyrk*). S mivel jócskán ihattak, jó hangulat lehetett abban a kávéházban – nem olyan nyomott, mint manapság –, valaki kiforgatta ezt az elnevezést – így lett a „to cyrk” *cricot*. S mivel még párizsiasan is hangzott, megtetszett ezeknek a franciás műveltségű művészeknek. Aztán mikor a háború után kissé elfelejtődött a francia kultúra, az emberek, találkozáskor ezzel az elnevezéssel, inkább a *tricot*-ra asszociáltak – azon az alapon, hogy hisz a színészek is trikóban játszanak. Ez az anekdota igaz volt.

Tehát a tulajdonképpeni Cricot 2 története 55-tel kezdődik. Mivel a megelőző nyolc évben mindnyájunknak nagyon elege volt már a szocreal színjátszásból – színészeknek, nézőknek egyaránt, s az unalom már-már a dantei poklok kínját idézte, színházunkat még a kritika is tárt karokkal fogadta. Ebben az időszakban igen sok lelkesítő sajtóvisszhangunk volt. De egyébként is a lelkesedés éveit voltak ezek. A helyiségnek, melyben játszottunk, kitértük hatalmas ablakait, s a közönség mámoros önfeledtséggel kiáltozva mászott be rajtuk hozzánk. Akkoriban összekeveredett egymással a művészet és az élet. De aztán ez lassacskán megváltozott. Sajtóvisszhangunk csendesebb lett, s csak a szűkebb közönségünk tartott ki mellettünk. Ez a közönség is egyre fogyott. Minden valahogy zsugorodni kezdett körülöttünk, s a Cricot 2 is összefűzve zsugorodott. Maria Jarema meghalt, néhányan elmentek tőlünk – bár az együttes magja lényegében mind a mai napig megmaradt, miközben néhány fiatalabb művész még csatlakozott is hozzánk.

Harminc év múlt el, s hol így, hol úgy fordult a sorsunk. Sosem volt elegendő konkrét alap, hogy a színházunkat bezárassák. A krzysztofory pincében kaptunk helyet, abban a galériában, ahol a háború utáni legfontosabb festőcsoport működött, a Gruppa Krakowska. Tagjai között voltak olyanok is, akik a Konspirációs Színházban ugyancsak résztvettek már, majd egyre híresebbek

lettek; a Színművészeti Akadémia katedrára kerültek vagy magas minisztériumi állásokba. Ez a galéria egyfajta védőbástyája lett a színházunknak. Mert amikor azt mondom, hogy a galériából induló művészek – Brzozowski, Mikulski, Novosielski, Skarżyński – fényes karriert futottak be, akkor ezt nem pejoratív értelemben teszem. Mint avantgárd művészek ők mindnyájan olyan komoly hivatalos elismerést vívtak ki maguknak, hogy tekintélyük mindenkor adu volt a kezünkben; s hogy egyszer sem zárták be a színházunkat, az is csak nekik köszönhető. Túl nagy lett volna a zaj. Egyre jobban éreztük magunkat ott a pincében. Talán háromszorosa lehetett ennek a teremnek, ahol most ez a találkozás zajlik, s körülbelül kétszázan fértek el benne. Színházunk számos művészi korszakát éltük meg itt: az Informelt Witkiewicz *Kis udvarházban* c. darabjával (1961), majd a Zero Színházat ugyancsak egy Witkiewicz-darabbal, *Az őrült és az apácával* (1963), majd a Happeninget (*A vízityúk*, 1967), és végül a Lehetetlen Színházat (1972). Az utolsó darab, melyet itt a galériában csináltunk meg, a *Halott osztály* volt. 1972-ben úgy

tűnt, hogy minden szétesőben van: nem volt pénz, nem volt dotáció, mindenki ingyen dolgozott. S ekkor a *Halott osztály* meghozta az áttörést.

A bemutató furcsamód zajlott le: már több mint egy éve dolgoztunk, és sehogyan sem akart sikerülni. Csak félig voltunk kész, és én már arra gondoltam, föl kéne adnunk az egészet, annál is inkább, mert a városi tanács bejelentette, hogy a továbbiakban megvonja tőlünk a támogatását. Ekkor zajlott éppen a Nemzetközi Kulturális Kongresszus – sok amerikai, francia, japán és nyilván magyar vendéggel is –, és egyszerűen követelték, hogy mutassuk be a darabot. Közöl-



A Konspirációs Színház *Balladyna* című előadásának próbája 1943-ban (fotó: W. Witaliński, forrás: krakowculture.pl)



A *Halott osztály* előadásfotója 1983-ból (fotó: Wojciech Kryński, forrás: culture.pl)

tem, hogy csak a felével vagyunk meg. (Erre a megrendelésre nyilván külföldi sikereink miatt került sor: először a *Vízityúkkal* arattunk nagy sikert Nancy-ben, 1967-ben; 1969-től pedig rendszeresen utaztunk.)

Még egy mozzanatot kell itt megemlítenem. Amikor ezek a külföldi turnéink elkezdődtek, a Kultuszminisztérium ezt nem kis fenntartással fogadta; a Pénzügyminisztérium viszont devizaforrást látott bennünk, olyannyira, hogy a Cricot 2-t önfenntartó színházzá nyilvánította. Így ezeket az útjainkat mindig a meghívó fél fizette, bevételünk viszont a minisztérium kasszájába folyt – miközben a hivatalos színházak tetemes állami költségen utazgattak, s nem is mindig átütő sikerrel. A 70-es években sokat harcoltam az önfenntartó színház státusza



A *Wielopole, Wielopole* előadásfotója 1980-ból
(fotó: Maurizio Buscarino, forrás: sztuka.agraart.pl)

ellen, miközben turnéink egyre szaporodtak. Csak a *Halott osztályból* hatszáz előadásunk volt, a *Wielopole*-ből több mint háromszáz.

Amolyan igazi vándorszínház lett belőlünk. Időnként lengyelországi turnét is teszünk. Én ebben a pillanatban meg vagyok győződve arról, hogy mi vagyunk ennek az országnak a legreprezentatívabb színháza. Most először utazunk majd Izraelbe a *Halott osztállyal*, de nem ám, mint hivatalos lengyel színház, mert ugyanebben az időben a Varsoói Opera is utazik *Manekenek* című

előadásával, melyet nyilvánvalóan a *Halott osztályról* koppintottak – hiszen a maneken színházi fenomenje még a kritikusok szerint is ebben a darabunkban született meg. (Természetesen Craigre, akinek a „szupermarionett” fogalmát köszönhetjük, jómagam is hivatkozom a *Halálszínház* manifesztumában.) Izraelben mi így mégis csupán „vásári bódé” színház leszünk, „la baraque foraine, – mint Louis Barrault-é. Pillanatnyilag mindenesetre érinthetetlenek vagyunk. Nem tudom, további sorsunk hogyan alakul; lehet, hogy egyszer még megérintenek bennünket is (ahogy Gombrovicz *Esküvőjében* láthattuk).

A *Halott osztály* óriási sikere után – melyről az egész lengyel sajtó is beszámolt, tehát az egész ország közvéleménye tudomást kellett hogy szerezzen róla – sem kérdezte meg tőlem senki, hogy most mihez fogok kezdeni Krakkóban. A galéria teljesen lezüllött, ott már nem lehetett előadást csinálni, a városi tanács nem akart pénzt adni – s mindez még a világsajtó szerint is „a lengyel színház legnagyobb sikere” után történt így.

Mindenki azt remélte, hogy a *Halott osztállyal* talán be is fejeztem. Én azonban elkezdtem gondolkodni a *Wielopolén*. És ugyancsak ekkortájt megjelent nálunk két úr Firenzéből, akiket én csak a „két veronai nemesnek” neveztem,

s ők fölajánlották, hogy egy évre meghívják a társulatot Firenzébe. Szerződésünk egy kissé paradox volt: nem egy előadás létrehozására kötöttük ugyanis, hanem csak arra, hogy egy évig Firenzében fogunk dolgozni. Két hét múlva már kint is voltunk, és nyolc hónapon keresztül a Santa Maria már nem működő templomában próbáltunk, mely a Cricot valóságos műhelye lett. Nyolc hónap múlva ugyanitt tartottuk meg a *Wielopole* bemutatóját. Majd Párizsba mentünk vele, s azután visszatértünk Krakkóba.

A *Wielopole* időszaka 1979 és 82 közé esett. 1983-ban már a *Vesszenek a művészek!* korszaka kezdődött (eredetileg „Pusztuljanak el a művészek” címmel). Két előadás között nálunk általában is négy-öt év telik el. 1983-ban úgy gondoltam, hogy most meg kell csinálnom életem utolsó előadását – s el is kezdtünk dolgozni Krakkóban. Akkor már létezett a Cricotéka – színházunk archívuma, ez a városi tanács által dotált kis intézmény (mert hisz egy tudományos intézményt mindig könnyebb dotálni, mint egy színházat; a színház az sokkal veszélyesebb).

Hat-hét hónapon át itt a Cricotékában próbáltunk – nem volt nagyobb a terem, mint ez itt most, s mivel kicsinek bizonyult a tér, átköltöztünk a régi zsinagógába, s onnan megint máshová, míg végre felbukkant mecénásunk, egy nyugatnémet bankár, K. G. Smid személyében, aki egyébként híres műgyűjtő is. Egy hónapra meghívott bennünket Nürnbergbe, hogy ott fejezzük be a munkát az előadáson. Aztán ehhez az újdonsült mecénásunkhoz csatlakozott a milánói CRT¹ mint coproducer. Nürnbergben volt a bemutatónk, azután Milánóban, Avignonban, majd a Párizsi Őszi Fesztiválra mentünk, s New Yorkba, a La Mamma Színházba.

Most éppen átutazóban vagyunk – az együttes New Yorkból holnap a görögországi Szalonikibe utazik. Nekem itt Önöknél a Kulturális Fórumon kellett volna fellépnem, de mivel erre nem került sor, s mivel az útvonal megváltoztatása 700 dolláromba került volna, és azon túl reméltem, hogy magukkal találkozhatom, hát most itt vagyok.

Ez volt tehát a történetünk, amíg eljutottunk a *Tűnjenek el a művészek!* előadásig. A műsorfüzetben részletesen leírtam, hogyan is indult az egész. Miért fontos ez számomra? Azért, mert nálam az előadás mindig szinte demiurgoszi módon jön létre, ami annyit jelent, hogy kezdetben vala a semmi, ezután a nem tudni, hogy mi; mert hisz a Biblia szerint is kezdetben vala a szó – de hogy volt-e ott kép vagy volt-e ott gesztus, azt nem tudni. És általában is: hogyan jön nálunk létre egy előadás? Megpróbálom szemléletessé tenni. Szerintem minden ember fejében gödrök vagy lyukak, valamifajta tartályok vannak, melyekbe belefolyik mindaz, ami körülöttünk zajlik: benyomások, reflexiók, vélekedések, ítéletek. Legalábbis alkotói módszeremről nekem egy ilyen elméletem van – azt tartom ugyanis magamról, hogy nem rendelkezem az imagináció képességével. Nincsen olyasfajta alkotói fantáziám, mely egy víziót hívna elő és azután realizálná is.

¹ Színháztudományi Központ

Már nagyon régen leírtam, hogy az én imaginációm egy fekete lyuk, egy kis szoba; az életem úgyszintén egy igen kicsiny szobában kezdődött, talán ha egytizede lehetett ennek a teremnek, s az ablaka nem tudni, hová nézett; valami olyasfajta szürrealista ablak volt ez, mely Breton szavait juttathatja eszünkbe: művészet minden ablakon túli. Nos, az én ablakomon túl egy vörös téglafal volt. És ebbe a kis szobába hivatlanul időről időre beestek különböző tárgyak, dolgok, különös emberek. Váratlanul jelent meg 44-ben Ulysses is. Megállt az ajtóban és ezt mondta: „Nem megyek beljebb. Nem lépek be a maga imaginációjába.” Ami ezután következett, az talán már valóban egyfajta költészet: Ulysses mindenüvé követett, nyomomban volt a lépcsőházban, a kocsmákban, az utcán. És az egyik ilyen kocsmában észrevettem egyszer néhány részeg, amint padlón fekvő társuk fölé hajoltak. Szentül meg voltam győződve, hogy az Ulysses által meggyilkolt pástor fekszik ott, és hogy Ulysses ez után az utazása után visszatér majd háború szétdőlt szobájába.

Tehát imaginációm szobájába különböző alakok léptek be időről időre, akiket ebben az utolsó előadásomban „talált tárgyagnak” nevezek. Valahogy azért mégsem költészet ez, hanem maga az igaz. Magyarozatként hadd hozzak még egy példát. Ebben az új előadásomban szerepel egy alak, véleményem szerint a lengyel történelem legnagyobbja, aki az első világháború után megteremtette a lengyel államiságot: Piłsudski marsall, annak a légióznak az atyja, melynek indulója („Mi az első brigád vagyunk”) kishíján nemzeti himnuszunk lett. De hogyan is került Piłsudski marsall ebbe az előadásba? Egyáltalán nem volt szándékomban, hogy a darab egy nagyember apoteózisa legyen, nem akartam belőle legendás történelmi alakot formálni – ez önmagában érdektelen lett volna. Érdekel viszont a dicsőség fogalma, mibenléte.

Francia barátaimat egyszer nagyon megdöbben tettem azzal a véleményemmel, hogy szerintem a mindenkori katonáké a legnagyobb dicsőség, mert hiszen senki – még egy Picasso, Cezan, Rimbaud, Mallarme – sem szerzett nagyobb dicsőséget a hazájuknak, mint Napóleon. Egyáltalán nem vagyok militarista, csupán a dicsőség fogalma érdekel az ember alkotta rendben; az foglalkoztat, miként szerez dicsőséget, aki egy háborút irányít. Piłsudski mindig szürke katonaköpenyt viselt, sas-jelvény fénylett sapkáján, és lógó bajusza volt. Ilyennek ismerte mindenki, s ilyennek jelent meg képzeletem szobájában is. De nem övezte semmiféle dicsfény. Na és itt lép be a véletlen. Mert hisz miképpen is jelent ő meg nekem? Egy napon vettem egy hanglemezt. A lemez, rajta ezzel a bizonyos indulóval, sokáig hevert nálam. Egyszer aztán ráült valaki – én vagy más, nem is tudom –, és kettérepedt. Később, nem tudván erről, rátettem a lemezjátszóra. S akkor hirtelen fültanúja lettem, amint ebből a diadalmas, ebből a legragyogóbb nemzeti dicsőségtől duzzadó indulóból a halál, a gyász indulója lesz. Így, ebben az eltorzult formájában került be azután az előadásba is. Ez a dallam rendkívül megtetszett nekem – benne gondolataim, meditációim zenei megfelelőjére bukkantam. A zene a legmaga-

sabbrendű inspiráló. Ennek a melódiának a kíséretében lépett nálam a színpadra Piłsudski marsall.

Aztán egy napon meg hozott nekem valaki egy háború előtti kiadványt, melynek ez volt a címe: „Amikor a vezér az öröklétbe távozik”. A borítóján egy szokatlan kép volt látható: csupa generális díszgyenruhában, mellén kitüntetéssel, felzsinórozva, vállrojtokkal, bajuszosan. S ezek a generálisok vittek valamit a vállukon: vezérük tetemét vitték a Wawelbe, ahol Piłsudski marsallt a királyok mellé kellett végső nyugalomra helyezniük. Azért volt szokatlan ez a kép, mert ritkán van együtt ennyi generális. Általában mindig csak egyvalakit látni a hadsereg élén. Így ez a kép pontosan azt jelezte, hogy nem mindennapi jelentőségű dolog történik itt – színházi és nem történelmi értelemben. És képeletem szobájába a marsall után nemsokára belépett tíz generális. Díszgyenruhában – ahogyan azután az előadásban is megjelentek. Ezek a kosztümök korhűek, de mintha gyermekjátékok volnának, olyan ólomszerű anyagból vannak – ólomkatonák.

A generálisok után megjelent nekem egy hatéves kisfiú ugyanolyan öltözékben, mint a marsall. Ráismertem, hogy hisz ez én vagyok hatévesen – és tudtam, hogy most már minden igaz, s hogy már ott is van – a színpadon; s hogy én hatévesen a szürke köpenyemben, sas-jelvényvel a sapkámon nem csak egyszerűen belépek a színpadra, hanem azon a kis kocsin hajtok be, melyet még nagyapám vásárolt nekem. És itt megálltam, nem tudtam, hogyan tovább. Még Firenzeben, a *Wielopole* idején meg akartam csinálni ezt a kocsit. Ez az előadás az emlékezetéről szólt – így hát saját emlékezetem működésének szerepeltetésére próbáltam rekonstruálni ezt a kocsit, nem pedig egy színházi rekvizitumot akartam konstruálni belőle. Rajzok sorozatát készítettem, s eközben előhívódott bennem az egykori jármű kereke, kormányja, tengelye; de azt sehogy sem tudtam visszaidézni, hogy mi lehetett az ülés alatt.

Ez a koci számomra valami olyasmi volt, mint mikor egy öregember vissza akarja hozni a gyermekkorát. Nyilván a *Halott osztály* motívumai dolgoztak bennem tovább: az iskolapadjukba visszatérő öregek, akik újra akarják élni a tanórákat, melyeknek részesei voltak. Ez az ülés alatti lyuk azonban megtorpanásra készítetett. A mesterek közölték ugyan, hogy ilyen kocsit csinálni képtelenség, de nekem megvannak a rajzaim, ahol ott van ez a lyuk; és a színpadon ott vagyok hatévesen én is, utazom kis kocsimon – igaz, azt a bizonyos lyukat kitöltöt-



A *Vesszenek a művészek!* 1985-ös New York-i előadása a La Ma Ma Színházban (forrás: cultura.pl)

te egy híres krakkói mesterember; meggyőzött róla, hogy nem lehet másmilyen, csak amilyenek ő megcsinálta.

Most már láthatják Önök is, hogy ez az előadás sem szokványos módon született. Talán érdemes felidézni ehelyütt a műsorfüzetből a *Cím történetét*:

„Nyugtalanító az előadás eredeti címe: »Tűnjenek el a művészek!«² Párizsban történt, 1982. március 5-én este.

Eleven beszélgetés baráti körben.

A neves galéria vezetője épp most fejezett be egy mulatságos történetet.

Arról volt szó, hogy a galéria szomszédságában élő lakótól engedélyt kellett kérniük bizonyos építészeti vállalkozásokra, melyek mindkét felet érintették. A szomszédok természetesen tiltakoztak.

Arra az évrre, hogy a galéria, melyben híres művészek állítanak ki, az egész környékre dicsőséges hoz, az egyik szomszédasszony ezt kiabálta be: »Tűnjenek el a művészek!«

Ugyanabban az időben egy ismert nürnbergi mecénással arról tárgyaltam, hogy mit lehetne náluk csinálni.

Egyszer csak azt mondtam neki: tudja mit, van valami, amit csak Nürnbergben tudnék megcsinálni és sehol másutt, mégpedig ama szögről szóló történetet, mellyel, valamiféle pénzügyi vétségek büntetéseként, átszúrták Veit Stoss arcát. Ez akkor történt, amikor a Mester már öregen, honvágytól úzve elhagyta Krakót, melynek élete legnagyobb alkotását, a MÁRIA TEMPLOM OLTÁRÁT ajándékozta, s hosszú vándorlás után bekopogtatott a szülői ház kapuján.

»TŰNJENEK EL A MŰVÉSZEK!« kiáltottam fel a két történet hasonlóságától elragadtatva. Ez lett az előadásom címe.

Egyik milánói barátom juttatta eszembe, hogy az olasz futuristák »sakk lépés lóval«-nak nevezték azt a költői-grafikai eljárást,

mely az átfordítottság és a visszafordítottság elvére épül,
s melyben félúton megváltoztatják a menetirányt.

Még ez is ehhez a nyugtalanító címhez tartozik.”

Mégiscsak lehet valami sajátos módszerről beszélünk; hiszen mivel nem használunk dramaturg által írott kész szöveget, így az előadás egy valódi alkotói folyamat lesz. Korábban azt mondtam, hogy a semmiből születik, de azért mégiscsak fogan valamiképpen. Természetesen sosem kész dolgokhoz nyúlunk – éppen ez teszi szokatlanná a próbáinkat. Minden színész érzi, hogy valami alkotás van születőfélben, de én magam sem tudom, merre és hová jutunk a végén. A mostani darabunk is óriási művészi kockázat volt, mely akár katasztrófával is végződhetett volna. De számomra csak egy ilyesfajta művészi kockázat jelent valódi alkotást. Sokáig azt sem tudtam, melyik jelenet lesz az első és melyik az utolsó. A próbák folyamán számtalan variáns született. Úgy váltakoztak a jele-

² T. Kantor *Halálszínház* című kötetében (Budapest–Szeged, 1994) ez az előadás magyarul *Vesszenek a művészek!* címmel szerepel.

netek, mint a csillagok konstellációi, nem lehetett tudni, melyik marad, melyik megy. Csak Nürnbergben állt össze végre az egész.

Nem vagyok különösebben híve Artaud-nak, de egyben igazat adok neki: az alkotás a világ létrejötte előtti állapothoz, a kezdet kezdetéhez hasonlítható csupán. Éppúgy merő káosz itt minden, és éppúgy az emberi értelemmel ellentétes erők működnek. Hisz az emberi értelem csak a teremtés végén jön létre, amikor már készen van minden, az egész világ. Az értelemhez kötődik minden pozitív érték, s maga a fogalom is. Az értelem előtti állapotban még szétválaszthatatlanul együtt van a jó és a rossz, az erény és a bűn, a bigottság és a prostitúció. Előadásunkban egy harcias és egy megfutamodó generális szerepel. Minden érték jelen van a színpadon, a társadalom legaljától a dicsfény övezte legfelsőbb közegig. Tehát jelen van mindaz, amit Artaud demiurgoszi káosz-nak nevez, s melyből hiányzik minden vallásos, erkölcsi, racionális értékrend.

Talán még egy momentumot megemlítenék. Hogy éppen ebben a káoszban jelent meg nekem a *börtön* fogalma – nem társadalmi, hanem művészi értelemben. Egyfajta szentségtörést követtem el, amikor a művészi alkotásfolyamatot, a művész állapotát a börtönléttel és a halálbüntetéssel állítottam szembe és hasonlítottam össze. Witsztwosz (Veit Stoss) krakkói oltára egy triptichon, melyet estéknént becsuknak, s így a faragott alakok idejük nagy részét bebörtönözve töltik. Az oltár az elaléló Máriát ábrázolja, aki az apostoloktól körülveve térdepel. Mindig foglalkoztatott, mit csinálhatnak ezek a figurák, amikor be vannak zárva. Ez ihlette *Börtön* esszémet is:

Börtön.
Ez a fogalom,
akárcsak az emberiség történetét végig kísérő,
tökéletes, aprólékos,
sokoldalúan átgondolt megvalósítása –
vitathatatlanul
az ember és a civilizáció „műve”.

Maga a tény,
hogy emberellenes,
hogy a brutális erőszak eszköze,
hogy a szabad emberi gondolat elnyomója –
a legkétségbeejtőbb abszurdítások egyike,
melyekkel egyébként tele van
az ún. történelem,
a hírhedt „magistra vitae”.

Hagyjuk tehát a történelemre
az igazságszolgáltatást
s az ítélet kimondását,
foglalkozunk inkább a kérdés
ontológiai
és eschatológiai aspektusaival.

B ö r t ö n ...

Milyen nehéz kimondani a szót...
Van benne valami végleges,
mintha valami olyan történet volna,
amit senki és semmi nem képes visszafordítani...
...Bezárultak mögötte a börtön
kapui...
Mint a temetőben
a nyitott sírnál,
mely a halottra „vár”...

Még egy pillanat, és a sírásók befejezik munkájukat...

Az élők még sokáig ott állnak...

Mintha nem tudnának kibékülni a gondolattal,

hogy „ott”

hagyják őt

egyedül!

elképzелhetetlenül egyedül...

Tanácsstalanul és erőtlenül

állnak

valaminek a határán,

valaminek,

amit sem megtapintani, sem megnevezni nem tudnak...

Amaz pedig, már a „másik oldalon”

elindul

úttján...

S halad rajta

magára maradvá,

nyomorultan,

elhagyottan...

megy

a pusztá és szörnyű úton

cél és remény nélkül...

S csak az induló harsog ...

Ki merem mondani, hogy a

féktelen képzelet

és a teljes örület

rohamában és pillanatában

jelent meg szemeim előtt

e kép,

a rettenet komor tájképén,

mint egy olyan eszme,

mely minden logikát és értelmet meghazudtolva

kegyetlen és abszurd módon,

gúnyos grimaszként

áll

új SZÍNHAZAM

megszületésénél.

...Újra felfedezem

ezt az átkozott

és örülettel terhes erőt,

mely a bűn,

és a normák kifordítása segítségével,

s csak ilyen módon,

egy tragikus kiáltás formájában

képes

kinyilatkoztatni

a MŰVÉSZET és a SZABADSÁG

legdrámaibb igazságait!

... B ö r t ö n ...

Olyan fogalom,

mely az élettől egy áthatolhatatlan

fallal van elválasztva,

nem-emberi,

„képtelen”, s mint ilyen,

I D E G E N ,

annyira –

hogy megengedhetjük magunknak azt

a szentségtörő feltételezést,

hogy e fogalom tágabb vonat-

kozásában

érintkezik a

MŰALKOTÁSSAL...

...Hogy e kegyetlen fogalom „serken-

tője” lehet a műalkotásnak,

elkeserítőnek vagy erkölcstelennek tűnhet.

De annál jobb!

Ez csak azt jelenti,

hogy jó úton haladunk!

Amikor a *Halott osztályon* dolgoztam, a színész modellje foglalkoztatott. Abban az előadásban a halott lett ez a modell. Elmondom, miért.

Kezdetben a rituális szertartások alkalmával az emberi közösség tagjai zárt kört alkottak, fizikailag szinte össze voltak nőve egymással – mindenki egyforma résztvevő volt, nem vált szét a színész és a néző. Egyfajta vallási kommuna volt ez. A vallásnak és valami olyasminak a határán állott, melyből a későbbiekben a színház létrejött. Amikor is egy bizonyos pillanatban e szertartás résztvevői közül valaki egyszer csak meguntta ezt a szoros együtt ülést, és rászánta magát, hogy kiváljon a körből. De a kiválás igen nehéz volt. Mert ez nemcsak a fizikai kiszakadást, a közösséggel való szakítást jelentette, hanem a különbözősége vállalni tudását is. Ez a valaki minden bizonnyal zseniális színész volt. És olyasvalamit tett ezzel, ami miatt aztán a legkülönbözőbb vádakkal illették: a szociális érzék hiányával, a rituális közösség profanizálásával, szélsőséges individualizmussal, eretnokséggel, értékrombolással, forradalmisággal, intellektualizmussal.

Akkor még nem létezett a művész fogalma, s ennek a valakinek különbözőnie kellett a többiektől. Lépésével olyasvalamit tett, mely a színház kezdetét jelentette, dacolván azzal, hogy bűnéért esetleg még meg is kell lakolnia. Rájött, hogy e különbözőség érdekében halottként kell léteznie, tudniillik két feltételnek kell egyszerre megfelelnie: egyrészt külsőleg identikusnak kell maradnia azokkal, akik szemben ülnek vele, másrészt viszont abszolút mássá kell válnia. Identikusnak lenni és különbözőni: két olyan ellentétes állapot ez, mely csak a művészetben és a halálban létezhet egyidőben. Erre a saját tapasztalatom vezetett rá még a háború idején. Amikor először láttam halottat az utcán. Ahogyan a holttest ott fekszik előttünk, ugyanolyan embernek látjuk, mint mi vagyunk, miközben olyan érzésünk támad, hogy először látunk embert. Mert az élővel való kontaktusunkban nem vesszük észre a másikban az embert, egyszerűen csak beszélgetünk vele. Azonban ha tudom, hogy ez a valaki már sohasem szólalhat meg, többé már nem léphet kontaktusba velem, és én sem szólhatok hozzá, pedig – ugyanahhoz a nemhez tartozván – teljesen hasonlóak vagyunk, akkor tudatára ébredek, hogy embert látok. És ez az a két feltétel, aminek a színész meg kell hogy feleljen. Azaz: egyazon nemhez kell tartoznia, melyhez a nézők, és ugyanakkor abszolút módon különböznie kell tőlük.

A színész csak akkor létezik, ha modellje a halott. Ez metafizika. A színész, aki az űrben, a sötétben jön felém, a néző felé a színpadon, ugyanolyan, mint én vagyok; ezért mondok le a kosztümről, a történelmi díszletekről is. A színész ugyanolyan öltözékben kell legyen, amilyenben én vagyok, ugyanolyan arcának kell lennie, mint nekem, épp olyan reális kell legyen, mint én, aki soha életemben nem lépek a színpadra, nem állok oda mellé.

Igaz, én ezt a jogot a magam számára fenntartom – oly módon, hogy illegálisan vagyok ott a színpadon. A *Halott osztályban* az egész színészi játékot erre alapoztam. Később, amikor a darab már kész volt, elkezdtem gondolkodni, hogy vajon milyen színész-modell lehetséges még, mely ennek a két feltételnek megfelel. És megtaláltam: a katona, a harcos éppen ilyen. A *Wielopole* műsorfüzetében ezt írom: Amikor látok az utcán masírozni egy hadsereget: „bal-jobb-bal-

jobb” – én nem masírozhatok velük, mert őrültnek tartanának. Ez annyit jelent, hogy átléphetetlen határ választ el engem a hadseregtől. És azt jelenti, hogy ezek a katonák mind halottak. A hadsereg olyan emberekből áll, akik a halál procedúráját gyakorolják – a katonának parancsra kell meghalnia. Vagyis ő egy más személy.

Előadásaim rendezésekor mindig is a színész-modellből indulok ki. A *Wielopole* után megint elkezdtem gondolkodni, hogy milyen is lehet még ez a színész-modell. És megtaláltam: a börtönbe zárt ember. Becsukódnak mögöttem a börtön kapui, mi ezen az oldalon vagyunk, ő meg a másikon – szinte halottként.

Ezzel be is fejezném. Ennyi idő alatt a gondolkodásomnak csak a kvintesszenciáját tudtam megmutatni önöknek. Ha konkrétabb kérdésük volna, szívesen felelek.

– *Hogyan talált rá Ön olyan színészekre, akik megfeleltek az ön elvárásainak? Minek alapján választotta ki őket?*

– Craiggel ellentétben nem fogadom el a marionettet. A színész egy élő ember. Véletlenül találkozunk, ahogy az emberek általában szoktak. Olyan ez, mint a szerelem.

– *És ugyanolyan nehéz is?*

– Igen, éppen olyan. Hihetetlenül nehéz.

– *Hogyan zajlanak Önöknél a próbák?*

– Ezt a legnehezebb elmesélni. Nincs semmiféle rögzített szisztémám. Vagyis nincs olyasfajta módszerem, amilyen például Sztanyiszlavszkijnál a beleézés vagy Mejerholdnál a biomechanika, vagy másoknál a corporaie exersices (fizikai tréning). Nem oktrojálom a színészeimre semmiféle módszert. Elfogadom őket teljes egészükben olyanoknak, amilyenek; a színész nálam nem szerepet játszik, hanem él, mint egy önmagával azonos alak, mint egy ember. Ezt a színházat ők alkotják. És együtt alkotunk. A színész maga teremti meg a szerepet. Valahogy úgy, mint a *commedia dell'artéban*. Az ikertestvérek nem eljátsszák, hogy ők ikertestvérek, hanem valóban azok. És azután én megalkotom belőlük az iker-szerepeket: a két rendbontó diákot a *Halott osztályban*, a két nagybácsit a *Wielopoléban* s a két alakot a *Tűnjenek el a művészekben*; az egyik maga a szerző, aki elmeséli a saját halálát, betegségét, élettörténetét, a másik alak pedig a modell szerepét játssza. Eleinte az ikrek hasonmások voltak, de most már összetettebb lények. Nekik írtam ehhez az előadáshoz a legfontosabb esszémet, a *Tűkrözüést*.

Tehát nálam mindegyik alak megtartja a saját karakterét. Az én tehetségem abban áll, hogy jó a szímatom, ahogy mondani szokás. Ismerem a színészeim gyengéit, azokat is, melyeket gondosan titkolni próbálnak előlem; éppen a gyengéik érdekelnek és nem az erényeik, mert azok számomra közömbösek. Ismerem félelmeiket, szenvedélyeiket, kis bűneiket. És tapintatosan tudatosítom velük a jellemüket. Ez nagyon nehéz munka. A legnagyobb ellenállást az váltja ki a szí-

nészből, ha valami kiderül róla, ilyenkor bezárkózik. Olyan ez, mint egy műtét, vagy mint mikor a sebeinket tépik fel. Számomra az a fontos, hogy a színész ne eljátsszon valami rajta kívüli dolgot. Valamit, ami egy darabban már meg van írva. Én olyan szituációkat teremtek, melyek valamiképpen a színész karakteréből fakadnak (egyesek ilyen, mások amolyan szituációkra képesek), ugyanakkor mindig váratlanok, meglepőek, nem életszerűek. És ezekben a szituációkban a színészek föltalálják magukat. Mély vízbe dobásnak nevezem ezt. Rákényszerítem őket arra, hogy kimenekítsék magukat. Erre a lehetetlen szituációra való reakciójukat közben lelkiismeretesen rögzítjük is írásban, videón, fényképen. Azután pedig meg kell ismételnük ezt a reakciójukat. Rendszerint remekül sikerül is, hisz önmagukat adták és adják.

– *Az együttes nagyon sokat játszott a mindegyik előadását. Mire törekszenek: arra, hogy az előadást eredeti formájában megtartsák, vagy állandóan újítanak, változtatnak rajta? S ehhez kapcsolódik a másik kérdésem is: amennyiben vannak változtatások, vajon a közönség ösztönzi-e ezeket; s mivel sok országban és különböző közegekben megfordulnak, vajon milyen hatással van az előadásra a változó közönség?*

– Ez a kérdés valójában az előadás és az együttes életciklusaira utal. A konvencionális színházban, ahol egyfajta összhangnak kell létrejönnie a darab intenciója és a darab között, s ahol a színpadi előadásnak mindig az eredeti darabbal kell összhangba kerülnie, ez a színpadi életfolyamat a tízegyházyadik előadás után leáll, mivel minden csak mechanikusan ismétlődik benne (jól ismerem ezt, hisz profi díszlettervező voltam). A konvencionális színházban nagyon nehéz életben tartani az előadást, és minél tovább játszzák, annál rosszabb, élettelenebb lesz. Nálunk ez kicsit másképp van. Mivel a színész önmagát játssza, önmaga marad, s ha megmerevedik is, ez nem jelenti az előadás megmerevedését, csupán azt, hogy a színész az ismétlődések folytán felélte karakterének belső tartalékait – ami könnyebbé, de másrészt nehezebbé is teszi az előadás életben tartását. A színész ilyenkor közömbössé válik, és rákényszerít engem arra, hogy felrázása érdekében drasztikus eszközökhöz folyamodjak. Előfordult néhányszor olyan eset is, hogy másik színészt kellett keresnem. De ilyenkor ez egy új, más szerep volt, nem pedig egy új ember, aki ugyanazt játssza. Egy módszerem ilyenkor azért van: ráparancsolok a színészeimre, hogy a kávéházban vagy a klubban ne az előadásról, hanem inkább a festészetről vagy a költészetéről általában beszéljessenek, mert akkor az intellektusuk erősebben aktivizálódik; meggyőződtem arról, hogy az ilyen – bor vagy kávé melletti – együttlétek után megint képessé válnak olyan friss reakciókra, mint a munka kezdetén. A legrosszabb az együttesben, hogy mindenki szeparált életet él, el van foglalva a maga saját gondoljaival. Az biztos, hogy az előadás úgy a huszadik játszás után óhatatlanul elmerevedik, ez elkerülhetetlen. De néha elég egy váratlanul ki-robbanó vita az előadás előtt, vagy egy botrány – az mindig beválik, és a színész újra életre kel. De ez nem a forma életre keltése. A színészt fel kell idegesíteni; vannak színészek, akik azzal a ritka képességgel rendelkeznek, hogy ha belé-

jük kódoltak egy szituációt, egy gesztussort, azt a hőfokot az újra játszások során mindvégig megtartják. Ez egy óriási adottság. Nem tökéletességről van itt szó, egy bizonyos hőfokról: egy bizonyos feszültség, egy belső hőfok kell ahhoz, hogy a színész tudja, mi cselekvésének, mozgásának a kiváltója. Ha viszont megismételné ezt a mozgást a cél és az indíték tudatosítása nélkül, akkor az élettelené válna. A megmerevedést általában ez okozza: a tónus, a szó, a gesztus ismétlése az emocionális impulzus nélkül és a cél tudatosítása nélkül.

– És Ön azért van ott a színpadon az előadás egész folyamán, hogy a színészeket idegesítse?

– Nem, bár némiképp azért idegesek ettől. De ez egy nagyon helyénvaló megjegyzés. Színpadi jelenlétem nem segíti őket, bár többnyire nem is idegesíti; mivel amúgy is eléggé feszültek, nem félnek tőlem, csak tudják, hogy valaki nézi őket a nézőkön kívül is. Ez bizonyos fokig irritálja őket...

– Szokott-e olyan váratlan dolgokkal előállni, ami meglepi a színészeket?

– Nincs szándékomban kibillenteni őket az egyensúlyukból. Az egyensúlyukat meg kell tartaniuk, hogy játszhassanak. De néha mégis megteszem; egyszer még lőttem is egyet a pisztolyomból, persze nem a színészbe, csak riasztólövés volt.

– És mit szólnak ehhez a színészek? Tetszik nekik?

– Nem kérdeztem őket, nem tudom.

– De hát azt érezni lehet.

– Időnként morognak rám. Főleg külföldön. De hát ez nem az én szeszélyem. Mindez azt szolgálja, hogy kiiktassuk az illúziót, az imitációt, hogy megteremtjük a színpad igazi realitását.

– Mindezt úgy kell értenünk, hogy az előadások megtartják eredeti formájukat és hőfokukat, hogy nem tesz hozzá újabb jeleneteket, epizódokat?

– Vannak esték, melyeket nem szeretek. Ez emberi dolog egy olyan szisztémában, ahol azt szeretnénk, hogy ami a színpadon történik, igazi realitás legyen, nem pedig valamely rajta kívüli történés imitációja. Olyan ez, mint az élet, hol sikerül, hol meg nem.

Számomra a művészi alkotás *folyamata* a legfontosabb, mivel nem vagyok profi rendező. Nem azért rendezek, hogy előadásokat csináljak, egyiket a másik után. Az előadások számomra arra valók, hogy keretet adjanak végnélküli reflexióimnak, kételyeimnek, megoldatlan problémáimnak. Amikor valamire keresem a választ, hiába vélem azt intellektuálisan megtalálni, csak a materiálisan tárgyiasuló műalkotás lesz az igazi válasz. Az utolsó előadásomnál arra a következtetésre jutottam, hogy egyébként nem is létezhet egyértelműen pozitív vagy negatív válasz, illetve hogy a művészet sajátossága éppen az, hogy egyszerre fér bele a pozitív és a negatív válasz. Igazán izgalmassá is ez teszi. Mert az életben mindig egyértelmű igent vagy nemet kell mondanunk, míg a művészet egészen más fogalmakkal dolgozik – amennyiben igazi művészetről van szó.

– Tükröződik az Önök színházának munkájában Krakko szellemi, kulturális légköre, mely város a pápát is adta?

– Igen. Bár nem tudni, hogy hathatott-e rám a háború időszakában, amikor a Konspirációs Színházat létrehoztam, mivel az a színház, melyben a pápa játszott, éles ellentétben állt velünk. Ez egy késhegyig menő harc volt akkor. Bár amikor a pápa ellátogatott Krakkóba, elgondolkodhatott, vajon milyen is az igazi színház. Nehéz elképzelni, hogy egyetlen ember hárommillió embert vonz magához, annyit, hogy nem is férnek be Krakkóba. Ő ott állt középen, körülötte egy város, egy egész ország – s mindehhez nem volt szükség propagandára. Lengyelország minden részéből napokig tömegesen zarándokoltak, hogy eljussanak arra a helyre, ahol ez az egy ember megjelenik. Ez szinte már a művészi élmény csúcsa. Akkor arra gondoltam: milyen jó is lenne, ha a Cricot Színház lenne az a pont, mely felé mindenhonnan áramlanának az emberek.

– *Fontos egyáltalán a maga számára a közönség?*

– Más színházakat nemigen látogatnak. S ha mégis, azt külön megszervezik. A lengyel sajtó annak idején hallatlan izgalomba jött, mitől vonz olyan nagy tömegeket a Cricot; s abban, hogy még olyan emberek is jönnek, akik nemigen fordulnak meg a tradicionális színházakban, valamiféle politikai motivációt véltek felfedezni. Van tehát közönségünk, a közönségnek játszunk, a közönség fontos számunkra.

– *A közönség részt vesz-e az előadásban?*

– Nem. Csak még amikor Happening Színházat csináltam, vett részt, amikor is ez a részvétel igen változatos volt. Például egyszer meg voltunk hívva Iránba, a Shirazi Fesztiválra. Fara Diba, a sah hitvese ott akkor történetesen kultuszminister volt, s egy külön előadást rendelt meg tőlünk. Közönség nem volt, csak ők és az udvar. De olyan darabot játszottunk, melyben a közönség részt kellett, hogy vegyen. Negyven zsidó szerepelt benne, negyven egyforma Mandelbaum szakállal, fekete köpenyben. A fő Mandelbaum ki kellett, hogy válassza a közönség sorai közül a többi; be kellett vezetnie őket a kulisszák mögé, ahol átöltöztek, s aztán megjelentek a színen mint Mandelbaumok. Ez Witkievicz egyik darabja volt, melyben egy negyvenfejű erotikus test szerepel. A fő Mandelbaum meg kellett, hogy tanítsa a többinek a szerepet, a közönség szeme láttára. A közönséget rendkívül szórakoztatta, hogyan tanulják a szöveget és a gesztusokat. De ebben az esetben az udvarmester közölte velünk, hogy nem szabad az udvarbeliek közül választanunk. Mire közöltem, hogy akkor a negyven zsidó nélkül nem lesz előadás. Ekkor a ren-



Jelenetkép a *Csenevész alakok és a szőrös majmok* című happeningből, 1973 (fotó: Jacek Szmuk, forrás: tadeuzskantor.com.pl)

delkezésemre bocsátott negyven rendőrt, akik motorkerékpáron érkeztek. Meglehetősen kövérek voltak, pisztollyal fölszerelve, szakállasan – egyszóval igazi zsidók. S minden rendben is lett volna; vagy két órán át próbáltam velük, s aztán föl is léptek. Csak egy dolgot nem tudtam elérni náluk, mégpedig ezt: a darabban szerepelt egy fehér-orosz generális, tök részegen, aki ötpercenként főbe lőtte magát. És ahányszor elsütötte a pisztolyt, ők automatikusan szintén a pisztolyukhoz nyúltak, s az udvarmester felvilágosított, hogy erről az ösztönös reflexükről úgysem fogom tudni leszoktatni őket. Nos, a közönség részvételének ez volt talán a legmulatságosabb formája, amelyre emlékszem. Faradiba, aki ott ült szemben e negyven Mandelbaummal, könnyeit hullatta nevében, folyt róla a smink. De itt most fejezzük is be. „Tűnjenek el a művészek!”

– És mikor láthatjuk újra a színházával együtt?

– Amikor meghívunk.

– A Katona József Színház hivatalos meghívót fog küldeni. Néhány évvel ezelőtt a kaposvári színház igazgatója már meghívta a színházat, és úgy volt, hogy jönnek is; de aztán az igazgatóság Pestre került, és végül nem jött létre a találkozás.

– Lengyelországban is hasonló a helyzet. Például egyik este beszélgetek a színház igazgatójával; aztán reggel újra megyek, és az asztal túlsó végén egy új igazgató ül. „Á, maga az?” – mondom neki. Erre ő: – „Nem, ez nem én vagyok.”

Fordította: Király Nina,
Heltai Gyöngyi és Pálfi Ágnes

Tadeusz Kantor: “The Actor Exists Only if Their Model Is the Dead”

The radical innovator of theatrical language and the creator of the emblematic performance *The Dead Class* which premiered in 1975, Tadeusz Kantor stated on several occasions how much he would have liked to come to Hungary with his company. However, due to the weakness of the domestic theatre scene, this could not happen. In November 1985, when he was passing through Budapest without his company, he held a small-scale seminar organized by the Szkéné Theatre at the R Club of the Technical University. The text, which originally appeared in the journal *Kultúra és Közösség (Culture and Community)*, issue 1/1987, is now being republished. This personal statement, in which Kantor addresses the key issues of 20th-century theatre culture through the lens of his own oeuvre, can be regarded as a confession from the art theoretician Kantor. He also created something lasting in this field; this is documented by his collection of poetic essays, titled *Halálszínház (The Theatre of Death)*, published in Hungarian in 1994, mainly as the result of the determination and perseverance of theatre historian Nina Király (1940–2018). On the occasion of the 100th anniversary of his birth, she also organized a retrospective exhibition of Kantor’s oeuvre at the National Theatre, for which a volume titled *Milánói leckék (Milan Lessons)* was published in 2017, as part of the National Theatre’s Small Library series.

Oscar Wilde

SALOME

rendező: **Diana Dobrevá**

NEMZETI SZÍNHÁZ

1857
A NEMZET SZÍNHÁZA

©2023 EMI Szabó Zsolt



ORIGO

NEMZETI

szcenárium



nemzetiszinhas.hu



/nemzetiszinhas

„Mit jelent a hit, mit jelent a közmegegyezés a színházban? Miáltal jön létre? Nos, a néző jegyet vált az előadásra, tehát elfogadja azt a konvenciót, hogy a színpadon olyan embereket fog látni, akik azt mondják magukról, hogy ők valaki mások, miközben amit csinálnak, az valóságos. Valóságnak hiszi, ami a színpadon történik, pedig mindvégig tudja, hogy az előadás cselekménye nem valóságos esemény. Ezáltal létrejön a színházban egy konstruált színpadi tér-idő-valóság, ami a közmegegyezés által valódi valósággá válik az előadó és közönség számára. És mivel valódinak tűnik, hisz benne mint hic et nunc, itt és most hihető valóságban.” (Horváth Márk)

„Saját ontológiai színpadunkon, lelkünk belső, szent ligetében mi magunk vagyunk a megrendítő rítus szereplői, ugyanakkor a nézői is. Minden katharizis kettős ottlétet követel: forrón benne lenni az élményben, ugyanakkor hűvös távolságban tőle. Ha csak közel vagy, elégsz. Ha csak távol, hétköznapi ember maradsz.” (Végh Attila)

„Antigoné maszkja mögött nem az van, amit az emberek általában feltételeznek (...) Nem a kifejezéstelenség és érzelemmentesség, hanem egy olyan érzelmi reakció, amitől a közönség nemcsak megborzong és megremeg, de már-már látni véli a maszk mögötti arckifejezést is a maszkon, amint mozdul a színésztest. (...) A test kifejező gesztusa nagyon fontos, hiszen növeli a majdnem-arckifejezés lehetőségét, és a szövegben lévő jelzések azt hitetik el a közönséggel, hogy a maszk jelenléte ellenére is valódi érzelmeket látnak.” (Douglas Cairns)

„Szabó K. István Páskándi instrukcióival mélyen átszőtt abszurdoidja [Pornokrácia, 1989–90] úgy van tele egyfelől bohóc-iróniával, másfelől humorral »agyonütött« pátosszal, úgy csinál az ijesztő szörnyűből mulatságos monstrumot, hogy közben folyamatosan elbizonytalanítja és zavarba hozza a nézőt – mégpedig a saját ártatlanságát illetően. Azt illetően, hogy vajon kívülálló tud, tudna-e maradni egy olyan velejéig romlott rendszer végóráiban, ahol a törvényhozás mikéntjére is ható teljes morális züllés után a valódi megtisztulásra, a vegytiszta demokrácia kialakulására és kialakítására vajmi kevés az esély.” (Gyürky Katalin)

„Ebben az új előadásomban [Vesszenek a művészek! 1986] szerepel egy alak, véleményem szerint a lengyel történelem legnagyobbja, aki az első világháború után megteremtette a lengyel államiságot: Piłsudski marsall, annak a légió-
nak az atyja, melynek indulója ('Mi az első brigád vagyunk') kishíján nemzeti himnuszunk lett. (...) Egy napon vettem egy hanglemezt. A lemez, rajta ezzel a bizonyos indulóval, sokáig hevert nálam. Egyszer aztán ráült valaki – én vagy más, nem is tudom –, és kettérepedt. Később, nem tudván erről, rátettem a lemezjátszóra. S akkor hirtelen fültnőjű lettem, amint ebből a diadalmas, ebből a legragyogóbb nemzeti dicsőségtől duzzadó indulóból a halál, a gyász indulója lesz. Így, ebben az eltorzult formájában került be azután az előadásba is.” (Tadeusz Kantor)

