

Szász Zsolt

„K”, avagy a titkos gén

■ A Nemzeti Színház hatalmas nyitott színpadán túsarkú cipőben feszít egy elegáns, apró hölgy és egy még elegánsabb magas szőke, a kiváló francia tolmács, akinek a teljesítményét már a tavalyi MITEM-en¹ is megcsodálhattuk. A libanoni származású, apró, fekete hölgy, Arwad Esber, a Maison des Cultures du Monde munkatársa, a párizsi Festival de l’Imaginaire igazgatónöje, aki nem először jár nálunk, már jó húsz perce beszél lefegyverző szakmai korrektséggel arról a koreai halotti sáman szertartásról, melyet hamarosan látni fogunk. Bennem pedig egyre nő a feszültség, konstatálva, hogy e pedáns magyarázatok percről percre mind jobban lehűtik a közönségben a várakozásnak azt a felfokozott izgalmát, amivel az imént beült a nézőtérre. Mintha újra megképződött volna a színpad és a nézőtér között az a bizonyos láthatatlan fal, melyet a XX. század rendezői színháza pedig mind egyre lebontani szándékozott. Nem kétlem, hogy a Párizsból érkezett szakember jót akart: közel szerette volna hozni hozzánk ezt az ismeretlennek mondott keleti magaskultúrát. Ám paradox módon éppen ezáltal távolított el tőle, s tette érzékelhetővé azt a már máskor is megtapasztalt kultúrfilozófiai szkepszist, mely nemcsak Nyugaton, de nálunk is jellemzi a szakmai elit mentalitását.

Félreértés ne essék: nem azt akarom mondani ezzel, hogy ilyen esetben nincsen szükség az ismeretterjesztésre (hiszen a *Szenárium* hasábjain két írást magunk is megjelentettünk erről a szakrális-dramatikus szokáshagyományról²), hanem arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy a színház komplex nyelvezetében mégiscsak az érzéki evidencia metanyelvi jelkészlete az elsődleges. Egyszerűbben szólva: maga az a zsigerileg ható ingereggyűttes, melyet mi itt Európában a tempó, a dinamika, a ritmus, a zeneiség fogalmaival szoktunk körülírni. S pontosan ez a komplexitás sérül, ha azon a szent helyen, melyet egy másik kultúrával való találkozásra jelöltünk ki, egycsatornás információátadásra fecsereljük a drága időt. Ez a jelen esetben is megbosszulta magát. A Nemzeti Színház

Franciaországban kiképzett énekes színésze azon élcelődött az est után, hogy nem színház az, amit kétszer kell elmesélni: egyszer előre (tudniillik a két hölgynek) szóban, egyszer meg írásban (tudniillik a kivetítőről olvasva a prezentáció folyamán). A Nyugaton is elismert magyar sámankutató, Hoppál Mihály viszont a koreaiak produkciója láttán elragadtatásának adott hangot, mondván: „Nekünk is így kellene ezt csinálni!” (Kár, hogy ott nem volt módja kifejtteni bővebben, hogyan is értette ezt.)

Érzékelttem tehát, hogy a közönség fenntartásokkal fogadja a produkciót; számomra azonban – aki hordozója vagyok a címben jelzett titkos génnek, a Kelet kultúrája iránti elemi vonzalomnak – revelatív, megvilágító erejű volt ez az esemény. Hiszen azt láthattam színről színre, amiben színházcsinálóként kezdettől hittem és mindmáig hiszek: működésében vált evidenssé a kultusz és a színház közötti megbonthatatlan kapcsolat, mely nem szorítható be a történeti és stílus kategóriák keretei közé. Hiszen – mint azt a XX. század legnagyobb alkotói bizonyítják – ezen a téren folyamatos a megújulás, a készítés arra, hogy a kultikus gyakorlat és a színházcsinálás közötti direkt kapcsolat manifesztálódjék. Tadeusz Kantor életműve, a „halálszínház” megalkotása erre a legeklatásabb példa, akinek a kiállítását ugyancsak az idei MITEM-en láthatta a magyar közönség. Számomra ez a véletlennek látszó egybeesés az Idők Jele, s csak az szomorít el, hogy e konstelláció kivételes voltát adatoló, enciklopédikus szemléletre nevel európai agyunk nehezen látja be.

„Boldog az a nép, aki a halottait ilyen méltósággal vezeti át a »jobbik« létbe, aki hetedízignen tudja személy szerint is felidézni az őseit, miáltal igazából az életet magát tiszteli meg” – gondolom magamban kifelé jövet a nézőtérrel a koreaiak előadása után. „Ha ezt Borbély Szilárd láthatta volna, talán nem lett volna öngyilkos” – mondja mellettem lépkedő szerkesztőtársam.³ S azt is hozzáteszi, hogy neki erről az estról a Magyar Kirá-

lyi Bábszínház *Hejjetője* jutott az eszébe. Igazat kell adnom neki, hiszen ez az évkezdő rítus alapján megalakított szertartásjáték⁴ a búza hét életét beszélte el szimbolikus formában, beleértve az emberi élet hét stációját, melynek ugyanúgy része életáldozat, a mag megtöretése, mint a koreaiak imént látott szertartásában. Aztán azon kezdek el hangosan meditálni, hogy a koreaiaknál a halott szimbolikus koporsója szinte minden elemében ugyanazt a konstrukciót mutatja, mint a Heves megyei Boldog község lagzikor használatos szimbolikus jeltárgya, a menyasszonykalács,⁵ melynek az funkciója, hogy az esküvőt a lányságot temető szertartásként jelenítse meg. S ezt a rítust nálunk ugyanúgy nők celebrálták még

a közelmúltban is, mint ahogy a koreaiaknál a maguk halotti szertartását manapság is a nők irányítják.

Az ilyesfajta analógiákat a hazai hivatalos tudományosság azonban fenntartással kezeli, olyannyira, hogy aki kutatóként vagy alkotóként ezzel a szemlélettel közelít a maga tárgyához, annak az eredményeit eleve kizárja a komolyan veendő teljesítmények sorából. Ez vezet aztán ahhoz az ellentmondáshoz, hogy miközben közhelyként hangoztatjuk keleti gyökereinket, nem merünk hinni a saját szemünknek, amikor gondolkodásunk, világmépünk rokonsága konkrét jelenségekben, tárgyakban nyilvánfeszülődik. Talán ezért is maradt el az előadás után a szokásos közönségtalálkozó, amelyen egy magyar nép-

rajzos és/vagy egy olyan előadóművész lehetett volna a moderátor, aki a saját közvetlen tapasztalatait oszthatta volna meg a közönséggel. Ennek az oldott beszélgetésnek a keretében sor kerülhetett volna annak az izgalmas kérdésnek a felvetésére is, hogy maguk a koreaiak vajon hogyan látják azt a kényszerhelyzetet, ami egy többnapos szertartás két órába való sűrítéséből és színpadon való megjelenítéséből óhatatlanul következik. Hiszen ugyan-

ez a probléma vetődik föl egyébként nálunk is a betlehemes hagyomány színpadi produkcióként való bemutatása kapcsán, aminek következtében ugyancsak törvényszerűen sérül az a fajta családi intimitás, mely ennek a szokáshagyománynak is a lényege. Huszonöt év tapasztalata alapján azonban – amióta a betlehemes találkozók szervezésében magam is aktívan veszek részt – biztosan állíthatom, hogy ezek nélkül a megmutatkozási lehetőségek nélkül a betlehemezés szokása az adott kisközösségekben – úgymond – magától elhalt volna. S ezért véleményem szerint csak üdvözölni lehet azt a merészséget, mellyel ez a helyi közösségből verbuválódott koreai csoport vállalta a színpadon való megmutatkozást.

Európa és Amerika az orientalizmus sokadik hullámát élte már át. Legutóbbi, világméretű szemléletváltást ígérő nagy korszaka a hatvanas évekhez köthető, a beat nemzedéknek a jóléti társadalom konformizmusa elleni lázadásához. A nyugati társadalmak ifjúsága szellemi értelemben mindenképpen kimenekülni próbált abból a túlszabályozott civilizációból, melyet apái építettek a számára. S bár ez a mentalitás – pontosabban annak külsőségei – igencsak vonzóak voltak a magyar fiatalok számára is, ezt a Nyugattal való azonosulási vágyat egyfajta skizofrénia jellemezte. Hiszen a mi „legvidámabb barakkunkban” igazából nem a jóléti társadalom, hanem a „gulyáskommunizmus” és a rendőrterror elleni lázadtunk. S csak későn vettük észre, hogy ezek voltak azok az évek, amikor a modernizálás jegyében ki lettünk akolbólintva a saját etnikus közegünkéből, kultúránkból: ekkor épültek számunkra a panelvárosok, vidéken pedig a sátortetős kockaházak. S a paraszti kultúra feleslegesnek ítélt használati tárgyai eközben szekérszámra hordattak ki a nyugati ócskapiacokra. A hetvenes évek „nomád nemzedéke” döbönt csak rá arra, hogy éppen azt veszítettük el, ami a sajátunk, s ennek a visszaszerzésére tett világra szóló kísérletet, mindenekelőtt a népzene és a néptánc univerzális nyelvezetén. S talán nem véletlen, hogy erre az időközben módszertanilag is megalapozott teljesítményre azonnal vevők lettek Japánban, aztán Kínában is, mint ahogy az is üdvözlendő, hogy népzeneészeink az akadémia tudósait megszégyenítő alapossággal kutatják azóta is a maguk művészi gyakorlatába beépíthető keleti párhuzamokat.⁶ Meglehet, hogy ez a praxisra való orientáltság egy újfajta tudományosság nyomvonalát jelöli ki a számunkra, ami nem melleleg a bartóki modell egyenes folytatása is.

S ha már Bartókot szóba hoztuk, nem hallgathatjuk el, hogy vele kapcsolatban máig sincs kellően előtérben az a tény, hogy munkásságában – ahogy a legnagyobb zeneszerzők esetében általában is – kezdettől a színpadra

szánt műveké volt az elsőbbség, hiszen a zeneértők szűk körén túl csak így lehet a szélesebb közönséghez szólni. Számomra ezzel kapcsolatban megvilágító erejű volt Pap Gábor összegzése, mely a *Cantata profana* mitikus vonatkozásait feltáró kötetében⁷ jelent meg arról, hogy Bartók előre megtervezett program szerint látott hozzá színpadi műveinek létrehozásához. Konceptiójában, mely a „világformáló erők” megragadását célozta, döntő szerepe volt annak a magyar szecesszióknak, mely a népi kultúra szimbolizmusát motivikus alapon – vagyis analóg módon – egyeztette a keleti magaskultúrák formaképzésével.

Ám az európai és a magyar szecesszió arról is nevezetes, hogy a női emancipáció ekkor, a XIX. és a XX. század fordulóján válik hathatóssá az élet minden területén, kiváltképp a művészet világában. Bartók három színpadi művének drámai fölvetése alapján a férfi–nő viszony újraértelmezésére tett kísérlet, mely ugyanakkor a műfaji hagyomány megújítása felől is olvasható: operája, *A kékszakállú herceg vára* a magyar népballadák nyelvezetét idézi; táncjátékának, *A fából faragott királyfinak* a librettója népmesei ihletettséggel. Táncdrámája, *A csodálatos mandarin* viszont (melyet Bartók „egyfelvonásos pantomimnek” nevezett) már témájában is keleti, és értelmezése – bármilyen hihetetlen – máig is vita tárgya. Ezt bizonyítja az a *Szcenáriumban* megjelent tanulmány⁸ is, mely a címszereplő alakjának színrevitele kapcsán arról tudósít, hogy a rendezői koncepciókra a XX. század folyamán Európa-szerte a démonizálás és/vagy a „humanizálás” kettőssége volt a jellemző. Holott ez a mű a férfi és a nő antropológiai szintű szembenállásán keresztül félreérthetetlenül színre viszi azt a civilizatorikus kiegyenlítetlenséget is, mely a Kelet és a Nyugat dichotómiáját mára már globális méreteken jellemzi.

Hasonló okból érdemes fölemlítenünk József Attila 1930-ban született *Bánat* című versét, mely még ma is azért nem hozható szóba büntetlenül szakmai körökben sem, mert farkas-metaforája sokak szerint a költő fasizmussal való „kacérkodását” bizonyítja. Holott a vers kettős állatszimbolikája, a kétnemű szarvas és az ugyancsak androgün farkas szembeállítása, melyet a vers végén a növényi létszintre való alászállás old fel, úgyszintén azt a holisztikus keleti gondolkodásmódot képviseli, mely a világot nem a „jó” és a „rossz” erők ádáz küzdelmeként ragadja meg, hanem a különböző, esetenként egymással szembenálló energiatípusok egyensúlyba hozására törekszik – bölcselőként és művészként egyaránt.⁹ Ez a tizenhat soros vers ugyanannak a szemléletnek a foglalatát, melyet például a *Ramajanában* eposzi méreteken látunk kibomlani; hogy tudniillik a küzdelem célja nem

a „rossz” legyőzése, hanem az emberi élet szempontjából romboló energiatípusok féken tartása, illetve az emberi nem épülésére való felhasználása.

Ezen a ponton érdemes szóba hoznunk a techné (τέχνη) fogalmát, mely az ókori görögök művészetszemléletének a fundamentuma, és korántsem azonos azzal, melyet Nyugaton művészi technikának nevezünk. A kérdéssel behatóan foglalkozó Olga Frejdenberg gondolatmenetét követve¹⁰ úgy fogalmazhatunk, hogy a techné az alkotói folyamatnak abban a kitüntetett pillanatában lép életbe, amikor a művész a teremtő isteni minőség médiumává lesz. Ez a metamorfózis első hallásra misztikusnak tűnhet. De ha valaki – mint ahogy én – látott valaha pásztor-embert ostorvelet „hímezni”, csont- és féंबरakásokkal „cifrázni”, megtapasztalhatta azt a másállapotot, azt a teljes odaadást, ahogyan ez a művelet zajlik. S amelynek végeredményeként ez a tárgy a maga óvó-védő funkciója révén egyúttal a puszták királyává avatja a megalkotóját. Hadd utaljak itt Móricz *Barbárok* című elbeszélésére, amelyben viszont éppen az vezet a gyilkos tettehez, hogy az egzisztenciálisan és mentálisan leépült ember nincs birtokon belül: többé már nem az *övé* az a pusztai kultúra, mely abban a bizonyos veretes *övben*¹¹ öltött testet.

Bábművészként én elsősorban tárgykészítőnek mondhatom magam. Így tapasztalatból tudom: ha az ember bábót akar létrehozni, ahhoz, hogy az a színpadon valóban életre is keljen, már a tervezés stádiumában mozgásban kell látnia a teremtményét, mely még ki sincs szabadítva abból a farönkből, melyből a testét szeretné majd kifaragni. S amikor a figura testrészeit külön-külön elkészíti, akkor is a csuklópontokra, a tagok ízesülésére kell koncentrálnia. Így képződik meg a kézműves alkotói folyamat során az a szellemi útvonal, ha teszük, „stáció-dramaturgia”, melyre már valóban ráillik a techné, a „világformáló erőkkkel” egylényegű teremtés fogalma. Talán éppen ezért tartják Keleten a bábos gyakorlatot tabukkal védett, szent cselekedetnek.

A magam pályafutása során 1986 volt a „fordulat éve”, amikor nyolcévi bábos praxissal a hátam mögött eljutottam ezekhez a felismerésekhez. Ekkor lettem a tervezője, kivitelezője és egyben bábjátékosa is annak a maga idejében nagy feltűnést keltő produkciónak, amelyet *A szépen zengő pelikánmadár* címmel Pap Gábor írt és rendezett a debreceni Vojtina Bábszínházban. S miközben a népművészet általa megismert jelkészetét „hímeztem rá” a figurákra, hogy ezáltal egyénített drámai szereplőkké váljanak, a festőből, aminek eredetileg indultam, észrevétlenül magam is drámai szereplővé, a kultusz és a színház kapcsolatát fagató színházcsinálóvá váltam. Abban az időben láttam be

azt is, hogy Kelet és Nyugat között nem antagonisztikus az ellentét, s hogy magyarként lehetséges és érdemes is egy tágasabb, eurázsiai léptékben gondolkodnunk.

Akár sikertörténetként is előadhatnám színházi működésem ezt követő két évtizedét, melynek során több saját társulatot sikerült létrehoznom,¹² melyekben alkotótársaimmal egy olyan új színházi nyelvet dolgoztunk ki, mely képes volt integrálni a magyar ünnepi szokáshagyományt, a japán Nó színház esztétikájának bizonyos elemeit, és mindenekelőtt a bábos gyakorlatnak azt a totális szemléletét, mely egy rangon kezeli a színpadon a bábfigurát és az élő szereplőt. Ha repertoárunkból egyetlen darabot kellene megneveznem, a *Szent László királyrul ének* című előadásunk bizonyítja leginkább, hogy eze-

ket a komponenseket szintézisbe hozva szólaltatható meg a legnagyobb hatásfokkal a krónikák lapjain fennmaradt magyar őstörténet és a szent királyainkról szóló legendárium. Európa számos országában arattunk ezzel a produkciónkkal osztatlan sikert. Vele képviseltük Magyarországot a III. Moszkvai Színházi Olimpia Anatolij Vasziljev által celebrált *A szkíta összevont tekintete* elnevezésű programsorozatában, melyben számos autentikus távol-keleti szertartásszínházzal szerepeltünk együtt.

Mégsem lehetek elégedett, mert noha itthon is többször megdíjaztak bennünket, nem sikerült elérnünk azt az áttörést, mely a bábos szakmát és tágabb értelemben

a színházról való gondolkodást is megtermékenyíthette volna. Az okokat kutatva rá kellett jönnöm, hogy a magyar közönség nem ment át a színházi avantgárdnak azon a nyelvújító korszakán, amikor a legkiválóbb európai alkotók – mint például az oroszoknál Mejerhold vagy a németeknél Brecht – azért fordultak a tradicionális formákat őrző ázsiai színházkultúrához, hogy annak teatralitása révén törjék meg a pszichológiai realizmus egyeduralmát, s hogy a szereplőkkel való feltétlen azonosulás attitűdjét leváltva egy aktívabb viszonyra kényszerítsék a nézőt. Ez a fajta szemlélet, mely az avantgárd radikalizmusát az archaikus gondolkodás univerzális képzetrendszerével kapcsolja össze, ma is átütő erejű művekben ölt testet (példa erre az idei MITEM-en a szentpétervári Alekszandrijszkij Színház *Holló* című előadása Nyikolaj Roscsin rendezésében).

A magyar befogadó közegnek ezt a XX. századi történelmünk alakulásából eredeztethető hiánybetegségét lehetetlen máról holnapra orvosolni. Ezért is van nagy szükség az olyasfajta, beavatás értékű workshopokra, mint amilyet az ideai színházi találkozón a szecsuáni opera művészei tartottak. Ennek legfontosabb tanulsága számomra megint csak az volt, hogy ők minden vonatkozásban a techné szemléleti alapján állnak ma is. Megtudhattuk, hogy náluk minimum háromórnyi felkészülés előzi meg a színpadra lépés pillanatát. Bemutatták, hogyan készül el például a figurát jellemző fejviselet, s ennek során abba is beleláthattunk, hogy miért van szükség arra a számtalan, európai szemmel feleslegesnek tűnő kellékre – szalagra, gyöngyre, hajhálóra, parókára, em-

beri és állati szörzetre – ahhoz, hogy a figura külső megjelenésében is ugyanazt a komplexitást hordozza, mint amit gesztusainak és hangkészletének széles spektruma közvetít az előadás során. S ugyanakkor ez a bonyolult művelet sor ékes bizonyítéka volt annak is, hogy e keleti magaskultúrák máig is őrzik a haj mágikus erejébe vetett hitet. Mint ahogy azt is igen fontosnak tartják, ami el van rejtve a közönség szeme elől, de amit valójában minden egyes ember Keleten és Nyugaton egyaránt a bensőjében hordoz. Nevezhetjük ezt akár annak a bizonyos titkos „K” génnek is, mely ha esélyt adunk rá, bennünk, magyarokban különösen hatékonyvá válhat – a magunk és a világ hasznára.

JEGYZETEK

- 1 A 2016-os MITEM-re (Madách Nemzetközi Színházi Találkozó), mely immár a harmadik volt, 2016. április 11-e és 24-e között került sor a Nemzeti Színházban.
- 2 Lásd TÖMÖRY Márta: *A koreai népi színházi hagyományról. Szcenárium*, 2015. december, 5–15; valamint BIRTALAN Ágnes: *Oldás és kötés (A Dzsindo-kut helye a koreai sámánizmusban). Szcenárium*, 2016. február, 16–24.
- 3 Pálfi Ágnesnek ezúton is szeretném megköszönni, hogy aktív beszélgetőtársként vett részt ennek az írásnak a megszületésében.
- 4 A bemutatóra 2000. december 23-án került sor a Millenáris Parkban a Millecentenárium ünnepi programsorozatának részeként.
- 5 Mindkettőn megtalálható a világ négy sarkának kijelölése, a három napfázis, a halott test és a belőle sarjadó életcsirák, a kakas mint a meghalás–feltámadás szimbóluma.
- 6 Csak néhány név a teljesség igénye nélkül: Sebestyén Márta, Halmos Béla, Sebő Ferenc, Kobzos Kiss Tamás, Berecz András, Agócs Gergely, Kanalas Éva.
- 7 PÁP Gábor: *Csak tiszta forrásból. Adalékok Bartók Cantata profanájának értelmezéséhez*. Bp., Kós Károly Egyesülés, 1990.
- 8 BORGÓ András: *A csodálatos mandarin színpadi megújulásai. Szcenárium*, 2016. március, 56–63. E tanulmány előadás formájában a Szcenárium által „Színházi nyelvújítók a 20. században” címmel rendezett konferencián hangzott el 2015. november 28-án.
- 9 Lásd ehhez PÁLFI Ágnes: *Hová vezetnek a „vadnyomok”? Bartók Cantata profanájának motívumai József Attila költészetében = Uő.: „Kortyolgat az ég tavából” – Arany János és József Attila mitopoézise. Cédrus Művészeti Alapítvány–Napkút, 2012, 129–159.*
- 10 Olga Frejdenberg tanulmányában az antik jelző természetét vizsgálva megállapítja: technéről akkor beszélhetünk, amikor „a mitologikus szemantika létrehozza az »alkotás« képét a kozmikus újjászületés és a kozmosz születésének értelmében”. Vö.: FREJDENBERG, Olga: *Metafora* (ford.: HORVÁTH Márta) = *Kultúra, szöveg, narráció*. Orosz elméletírók tanulmányai (szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit), Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994, 244.
- 11 Az *öv* főnév és a birtokos *övé* névmás alaki hasonlósága arra utal, hogy e jeltárgy mindenekelőtt viselőjét identifikálja. Lásd erről PÁLFI Ágnes: *„És az is övék”*. Az igei-névszói paradigma kettős olvasata a teremtéstörténet tükrében = Uő.: *i. m.*, 266–280.
- 12 Prolihisztrió (Tömöry Márta, Szász Zsolt, 1988–1994); MÉG Színház (Bassola Richárd, Tömöry Márta, Szász Zsolt, Krivács Zsolt, Bedő Mónika, 1990–1994); Hattyúdál Színház (Tömöry Márta, Szász Zsolt, Krivács Zsolt, Bálint Károly, Kozma András, Vaskó Zsolt, Fehérváry Lilla, Simándi Katalin, 1994–2007); Magyar Királyi Bábszínház (Boráros Szilárd, Milada Škvařilova, Tömöry Márta, Szász Zsolt, Néder Norbert, Bálint Károly, Kozma András, Vaskó Zsolt, Fehérváry Lilla, Simándi Katalin, Bassola Richárd, Magyar József, 2000–2005).