

Pálfi Ágnes – Szász Zsolt

Költői és/vagy epikus színház?

■ A színházról folyó diskurzus Magyarországon ma elsősorban a rendezők személye körül forog, a napisajtó által terjesztett, átpolitizált vélemények mentén. A miből, mit, hogyan kérdése, tehát maga a színpadi műalkotás mintha már nem is volna érdekes. Az idej, 16. POSZT-on legalábbis megint erről kellett megbizonyosodnunk. Egy ilyen, tárgyát vesztett szellemi közegben nem könnyű szóba hozni olyan poétikai fogalmakat, mint a „költői színház”, amellyel a jelenlegi Nemzeti művészeti vezetése önmagát definiálja. Vagy felvetni egy olyan kérdést, hogy van-e még létjogosultsága az „epikus színház” Brecht működése nyomán elterjedt terminusának; illetve hogy tekinthető-e „költői” műalkotásnak például egy realista stílusban megírt dráma vagy egy olyan prózai mű, mint mondjuk egy Kosztolányi-regény.

Az idej MITEM-en bemutatkozott társulatok zöme – a fesztivál „Kortársaink a klasszikusok” szlogenjéhez híven – elsősorban valóban klasszikusokat mutatott be, igen magas színvonalon. S ezen belül a Nemzeti Színház előadásai jobbára elbeszélői epikát vittek színre: a *Don Quijote* mellett (rendező: Vidnyánszky Attila) *A hatos számú kórterem* című Csehov-elbeszélésből készült produkciót (r: Sardar Tagirovsky); a Vladislav Vančura azonos című regénye alapján létrehozott *Szesélyes nyár* című darabot (r: Galambos Péter); Weöres *Psychéjét*, mely a lírai versek mellett a címszereplő életéről szóló prózai elbeszéléseket is tartalmaz (r: Vidnyánszky Attila); de Brechtnek, az epikus dráma apostolának *Galilei élete* című műve is ebbe a sorba tartozik a tudós teljes sors történetének színre vitele folytán (r: Zsótér Sándor).

A MITEM-et értékelő összefoglalónknak¹ ezeket a Nemzeti Színházban született műveket méltató bekezdéseiben, az elbeszélői szövegek dramatizálása kapcsán egy tágabb horizontot is megpróbáltunk fölvezetni. Ebben a mostani írásban az ott felvetett problémakört szeretnénk – kortárs színházi példák mentén s ugyancsak párbeszéd formában – bővebben kifejteni, annak reményében,

hogy a hazai irodalomtudományban már évtizedek óta jelen lévő műfajtipológiai szempontrendszer és fogalomkészlet a színházról való diskurzust is előre viheti.

Szász Zsolt: Színházi szakmai körökben ma már közhely, hogy a posztdramatikus korszakban eltűnt a színpadról a hősök közötti klasszikus értelemben vett konfliktus, s vele együtt megszűnt a drámai dialógus létjogosultsága is. Ezért egyesek szerint nem is tanácsos olyan, irodalmilag megdolgozott klasszikus szövegeket komolyan venni, amelyek nagyformátumú hősök közötti küzdelmet állítanak a középpontba. Sajátos önellentmondás viszont, hogy a posztdramatikus iskola legelszántabb hívei ma sem mondanak le a klasszikus hősről, hiszen – még ha deheroizálják is őket a színpadon – saját nagyságukat, celeb voltukat továbbra is csak általuk demonstrálhatják. Te az imént említett írásunkban azt mondd, hogy ennek a deheroizálási tendenciának ennél jóval mélyebb reális alapja is van: az a mára már általánossá vált világállapot, hogy a „drámai események szereplői nem egy közös téridő-kontinuumban cselekszenek, sok esetben nem is találkoznak egymással a fizikai térben”.

Pálfi Ágnes: És azt is állítom, hogy a mai korszak ezért kedvez jobban az olyan tömegfilmeknek, amelyekben a szuperhősök minden további nélkül át tudnak lépni egyik téridő dimenzióból a másikba, vagy egyidejűleg képesek jelen lenni mindkettőben. De ez csak a dolog egyik fele. Hiszen a világhálón virtuálisan a glóbusz legtávolabbi pontjával is kapcsolatba léphetsz, és sokszor jóval problémamentesebben, mint a közvetlen szomszédsággal. Az erdélyi költő, Balla Zsófia mesélte el, milyen sokkoló volt számára az az utólagos felismerés, hogy a közvetlen közelében zajló délvidéki háború, jóllehet a bombázások áthallatszottak a határon, annak idején olyan távoli eseménynek tűnt, amelyhez neki semmi köze. Mint bevallotta, ez a tapasztalat költői egzisztenciájában rendítette meg. A valóságnak ez a fele legalább

olyan fontos, hiszen azt jelzi, hogy a művész még mindig felelősnek szeretné tudni magát azért, ami a világban történik, még ha az ösztönei időről időre cserbenhagyják is.

A fenti előadásokról szólva úgy fogalmazol, hogy esetekben igazából már nem közvetlenül a szereplők, hanem az „egymástól elszigetelt téridő-szegmentumok lépnek egymással dialogikus kapcsolatba”. Megmondom őszintén, ez egy színházi ember számára kissé elvontan hangzik; de megpróbálok lefordítani a magunk nyelvére. Többek között arról a szimultaneitásról is szó lehet itt, amikor egy színházi térben több helyszín és idősík jelenik meg egyszerre. Vegyük példának a Nemzeti repertoárján levő *Psychét*, ahol a színházi tér – ha jól számolom – kilenc részegységet foglal magába: ezek közül hátul, középen Ungvárnémeti Tóth László intim szférája stabil viszonyítási pont: ez a hős mindvégig ide kötődik, ami azt jelzi, hogy a folyamatosan úton lévő, alakváltó hősnővel szemben ő egy „önazonos” figura, egy mániájába zárkózott narcisztikus személyiség. De hasonlóan jól lokalizálható Psyché testvérnénjének és sógorának lakótere a bal oldal középrészén (ahol annak születése és Psyché polipműtétje is történik), s kap kiemelten fontos jelentést a jobb oldalnak az a közép felé eső része, ahol a Kazinczy bányácskai irodalmi szalonjában zajló jelenet idéződik meg. Ezen a térrészen az előadás során mindvégig Psyché költő-mivoltának a drámája zajlik, hol konkrétan jelenetelve, hol szimbolikus formában. – Általában is igaz, hogy a szimultaneitás

mint kompozíciós elv a zárt színházi térben válhat igazán produktívvá, melyet nem korlátoz az irodalomra vagy a filmre jellemző linearitás.² A színházat a modern képzőművészettel viszont pontosan ugyanez a kompozíciós elv, a téridő szegmenseinek egyidejű jelenléte, dialogikus összjátéka rokonítja; nem véletlen, hogy a XX. században a színházi nyelv sok esetben képzőművészek inspirációjára újult meg. Maga a történetmesélés azonban a színhádon is a linearitás elvén alapul, még akkor is, ha a rendező a fordított időrendet alkalmazza (mint például Vidnyánszky a Csehov-darab, a *Három nővér* esetében, melyet ő a harmadik felvonással indít). Psyché élettörténete ebben az előadásban kronologikusan követhető nyomon, hűen az alapmű biografikus jellegéhez, mely a versekben megnyilatkozó költői fenomént az olvasó tudatában hús-vér alakká, és/vagy egy „verses regény” főhőssé transzformálja. E rendezésnek a Weöres-mű megjelenése után több mint négy évtizeddel az a legnagyobb szenzációja, hogy a hét azonos korú Psyché-alteregó (akik színinövendékként egy évjáratot képviselnek) együtt teremti meg a színhádon azt a komplex alakot, akiben korunk Psychéjére ismerhetünk. Ám ez a varázslat csak úgy jöhetett létre, hogy Psyché „osztott személyisége” egy számára adekvát, összetett téridő-rendszerben tudott megnyilvánulni, erotikus többlettel folyamatosan át is hágva azokat a virtuális határokat, melyek annak „szegmenseit” a színhádon egymástól elválasztják.

A realitás világában, a XIX. század első évtizedeinek magyar viszonyai között azonban ezek a határok korántsem voltak virtuálisak. Bódy Gábor 1980-ban készült filmjében igen nagy hangsúlyt kap a különböző létszférákat elválasztó távolság, Psyché folytonos útonléte, aki mint „kalandornő” valóságos pikaró-hősként ingázik a „fent” és a „lent” világa, a nyomorúságos putri és az előkelő bécsi szalon, a vidéki nemesi kúria és a pozsonyi országgyűlés más és más mentalitást elváró közege között. S e térbeli kalandor dinamikája egyszer csak mintha maga magától feszítené szét az élettörténet reális időkereteit is: Psyché az Amerikában töltött évek után egy száz évvel későbbi időszakba, a XX. század fasizálódó Európájába érkezik vissza... Amikor a kilencvenes években a Toldy Ferenc Gimnáziumban magyar irodalmat tanítottam, én ezt a filmet évről évre levítettem a tizenhat éves diákjaimnak, még mielőtt a XIX. századi reformkorral foglalkozni kezdtünk volna. S ezt követően jóval könnyebb volt megbirkózniuk a *Bánk bán* és *Az ember tragédiája* ma már úgy mond „idejétmúlt, élvezhetetlen” nyelvezetével (az egyik osztály diákjai a Madách-mű egyes színeinek 5–10 perces „zanzásított” verzióját nagy kedvvel készítették el). – Azt persze soha nem lehet előre megmondani, miféle tapasztalat lendíti át az ifjú embert a holtpontra, s kezdi el olvasni a klasszikusokat úgy, mintha a kortársai volnának. Számomra egyetemistaként a múlt század hetvenes éveinek közepén Puskin volt az a szerző, aki nevezetes poémájával, *A bronzlovassal* kiprovokálta belőlem a kérdést: hogyan fér össze egymással a modern Oroszország megalapítója előtti tisztelgés, a dicsőítő óda műfaja és az orosz kisember lázadásáról szóló verses elbeszélés, aki végül fenyegető átkot mond Nagy Péter Néva-parti lovas szobrára, sorsa tragikus alakulásának okozójára. Később a filológusok azt derítették ki, hogy ezt az eredetileg két önálló művet egy Puskin korabeli szerkesztő illesztette össze, vont a közös cím alá. Ám véleményem szerint ebben az esetben a szerkesztő a szerző szellemében járt el, amit drámája, a *Borisz Godunov* is bizonyít.³ Ebben a műben ugyanis a két főszereplő, a cárijelölt, aki az uralkodással járó történelmi felelősség elől menekül, és Grigorij, a kolostorban nevelkedett fiatal anarchista, aki önjelölt trónkövetelőként a hatalom megragadására tör, a színpadon nem is találkozik egymással. Nincs tehát a műben klasszikus értelemben vett drámai konfliktus; Puskin olyan, két egymástól távol eső létszférát ütköztet, amelyek szereplői között nem is lehetséges a dialógus. Nyelvük sem közös: Boriszé az egyházi szláv liturgia archaikus versnyelve, Grigorijé a próza felé hajló, profán

versbeszéd. Ám a XX. századi történelem azt bizonyítja, hogy ez a két szféra: az egyszemélyes diktatúrába torokolló bolsevista önkényuralom hatalmi centruma és a vele szemben álló össznépi anarchia a Birodalom periferiáin máig is egyidejűleg hat az oroszra túl az egész világ alakulására. Nyugodtan kimondhatjuk: nem a költő szubjektív szemszögéből látszott ez a szembenállás ilyen drámainak már Puskin korában sem, még ha akkor kevesen látták is be ennek a felvetésnek a rendkívüli horderejét. Puskin éleslátását lehetséges persze olyan „költői vízióknak” tekinteni, melyet fényesen igazolt az idő. Ám a két történet összekapcsolásának, a „szent” és a „profán” létsféra dialógusra kényszerítésének ez a merész ötlete legalább annyira volt köszönhető Puskin kivételes valóságismeretének, mint jóstehetségének.

Neked eszerint fenntartásaid vannak a „költői színház” terminusával kapcsolatban. Amennyire néhány évvel ezelőtt Debrecenben éreztem,⁴ ezzel a jelzővel Vidnyánszky Attila – illetve a körülötte szerveződő Művészeti Műhely – annak kívánt hangot adni, hogy az ő színháza szembehelyezkedik a kortárs magyar darabokra és rendezőkre egyre inkább jellemző naturalista tendenciákkal. Igaz, a „költőiség” fogalmának pontosabb definiálásával ez a csapat – amelynek mi magunk is a tagjai vagyunk – azóta is adós maradt, amit egyre többen tesznek jogosan szóvá.⁵ Pedig volt már hasonló szembenállásra példa a színháztörténetben: száz évvel ezelőtt Mejerhold a realistának nevezett, de valójában naturalista színházesztétika leváltásáért küzdött.

Csakhogy ő nem a „költőiséget” állította szembe a naturalizmussal, hanem a szimbolizmust. A színpadi nyelv megújítását a századelő szimbolista orosz költőitől – Alekszandr Blokától, Valerij Brjusovtól, Vjacseszlav Ivanovtól, Leonyid Andrejevától, Andrej Beljijtől – várta.⁶ De azt azért senki nem gondolhatja komolyan, hogy a naturalizmus irányzatának legjobbjaitól el kellene vitatnunk a költőiséget. Ha szakmailag korrektek akarunk lenni, a „költői” jelző voltaképpen az „irodalmi” szinonimája; igaz, a „költő” a magyarban mindenekelőtt versírórt jelent, de használjuk a XIX. századból örökölt „drámaköltő” és „prózaköltő” kifejezéseket is.⁷ Ezért szerintem indokolt, hogy máshonnan közelítsük meg azt a színházesztétikát, melyet Vidnyánszky Attilán kívül mindenekelőtt a mai kortárs orosz rendezők képviselnek. A múlt század hatvanas–hetvenes éveiben Király Gyula, a kiváló magyar russzista – aki egyik legfontosabb tanulmányában Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés*ét Shakespeare *Hamlet*jével vetette egybe, kitérve a „boszszúdráma” ókori előzményeire, elsősorban az *Elektrára* is

– arra a meggyőződésre jutott, hogy az irodalmi művek valójában nem három műnembe sorolandók, ahogyan azt általában tanítani szokták nekünk, hanem kettőbe. Aszubjektum valósághoz való viszonya a líra műnemében teljeseedik ki, ölt adekvát műfaji formákat. A valóság objektív szemlélete viszont az epika sajátja, amelynek e felfogás szerint két fajtája van: a drámai epika, melynek jellemzője a perszonalizálódott érdekek konfliktusa, és az elbeszélői epika, amelynek két nagy műfaja van, az eposz és a regény. Utóbbiban, mint a XIX. század vezető műfajában azért van szükség szerzői, alaki és/vagy elbeszélői narrációra, mert a hősök ambíciói, törekvései nem közvetlenül, drámai ütközésekben mérettetnek meg, hanem közvetve: a rendszerint több szálon futó, több hőst szerepeltető cselekmény áttételén keresztül. Ennek révén vagy a valóság „önmozgásába”, „létlogikájába” láthatunk bele (sorsregény), vagy egy-egy korszak morális arculatát ismerhetjük meg (erkölcsrajzi regény).⁸

Ezt a felvetést elsősorban ontológiai irányultsága miatt tartom rendkívül fontosnak. Én is hasonló alapon – a lételmélet felől vizsgálódva, később pedig a kulturális antropológia kérdésfelvetései mentén – jutottam arra a felismerésre, hogy az ember ab ovo drámai lény, vagyis hogy csak a közösség áttételén keresztül tud személyiségként megnyilvánulni. S láttam rá fokozatosan arra, hogy ezek a megnyilvánulási formái eleve teátrálisak, a leghétköznapibb tevékenységet megszentelő rítuscse-

lekménytől kezdve egészen a nagy közösségi ünnepekig – a történelem előtti időktől mindmáig. Tehát számomra nem az epika, hanem a dráma volt az a szinkretikus fogalom, mely minden kulturális megnyilvánulásra érvényesnek mutatkozott. A népi dramatikus szokáshagyománytól a Petőfi-kultuszon át ugyanez az alapja az olyan új közösségteremtő kommunikációs technikáknak is, mint amilyen a facebook, mely a ma divatos „verbatim” színház⁹ kedvenc vadászterülete. Mint gyakorló színházcsináló ugyanakkor túlnyomó részben archaikus elbeszélői epikából dolgoztam: krónikák, legendák, lovagkori hőstörténetek, népmesék és keleti népi eposzok szövegeiből. A színpadi forgatókönyv előállításánál sa során, amikor különböző műfajú textusokat „léptetem föl” és igyekeztem párbeszédre kényszeríteni, szükségem volt narrátorra. Amihez tisztáznom kellett azt is, hogy kicsoda ez a személy: egyszerű történetmondó, avagy netán a színpadi eseményeket kommentáló kórus szerepét tölti be. Gyakorlatilag azzal foglalkoztam tehát a legtöbbit, hogyan ötvözhető, hozható közös nevezőre az epikán belül az elbeszélői és a drámai epika.

Érdeemes tekintetbe venni azt is, hogy a regényi létállapot dominánssá válása valójában nem a XX., de még csak nem is a XIX. században kezdődött. Shakespeare *Hamlet*-je többek között azért korszakalkotó mű, mert a drámai konfliktus elsikkadását magát is színre viszi, ami korunkból, a XXI. század mediatizált világából visszate-

kintve válik igazán fontossá. Mert manapság, ahogyan a mondás tartja: „Nem elég igaznak lenni, annak is kell látszani.” A nevezetes egérfogó-jelenetben az udvar emberei Claudius után sorra kivonulnak a teremből – így hiába volt sikeres Hamlet részéről a „tetemrehívás”, az eredmény közhírré tétele elmarad. Ehelyett az válik nyilvánvalóvá, hogy az államapparátus embereit pillanatnyi politikai érdekük vezérli, s az hidegen hagyja őket, hogy kinek a kezébe került az ország sorsa. E lakájmentális, konfliktuskerülő attitűd vezet ahhoz, hogy a dráma tetőpontján – Kemény Katalin kifejezésével élve a „katastrofé” pillanatában – képtelenek arra, hogy a „lét felé forduljanak”.¹⁰ A dráma „legfőbb eseménye”¹¹ ily módon elmarad, miközben a színház közegében a színjáték feltételes valósága a tényleges valóság státuszába kerül. Ezért keletkezik nézőként az a benyomásunk, hogy az ítélelhetőség magában a létben sikkad el.¹² S azt nehéz volna tagadni, hogy az általános romlás, az entrópia elve ebben a darabban mindenkit és mindent maga alá temet – ami egyes mai rendezőket és műelemzőket arra a határátlépésre indít, hogy még Hamlet tragikus hős mivoltát is megkérdőjelezzék.

A nagyformátumú szerepek degradálása manapság általános jelenség, mind a mindennapokban, mind a színpadon. Ám a tavalyi POSZT díjnyertes előadásának, az *Isten ostorának*¹³ a sikere azt bizonyítja, hogy a közönségből még mindig nem vezett ki a mitikus formátumú hősök iránti igény. S az idei MITEM-en a külföldi előadások között is feltűnt egy Iliászról és egy Titus Andronicusról¹⁴ szóló színmű, ami ugyanezt bizonyítja. A nagyság iránti vágy olyannyira bele van tehát kódolva az emberbe, hogy – amint azt Verebes Ernő a *Don Quijote*-előadás kapcsán rendezett idei vitán megfogalmazta – ma már a nagyság hiánya is betöltheti azt a funkciót, melyet egykor, ahogyan Arisztotelész mondta, a „nálunk különb” tragédiaihősök tölthettek be.¹⁵ Samuel Beckett a XX. század ötvenes éveinek végén e hiányt magát tette abszurd drámája főszereplőjévé, amelynek kilétét már a darab címe is sejteti: a *Godot-ra várva* – az angol „God” jelentése alapján legalábbis – az Istenre való várakozásként is értelmezhető.¹⁶

Eszembe jut erről Mihail Bahtyin nevezetes tanulmánya, amelyben azt állítja, hogy a két személy közötti dialógus „mindig helyet teremt egy harmadik szereplő számára is”.¹⁷ A dialógusban álló feleket – mint mondja – valójában ez a harmadik létező köti össze, lett légyen az akár egy olyan természeti jelenség, mint a tél. A Bahtyin által felhozott példában a beszédpartnerek a tére mint felettük álló élő személyre, mint az élet nagy mozgatójára

tekintenek, anélkül, hogy megneveznék azt. A dialógusnak ez a bizonyos harmadik – Bahtyin meglátása szerint – egyszerre alanya és tárgya, aki vagy ami ha megszűnik létezni, nincs miről vagy kiről beszélni többé – a valódi párbeszéd lehetetlenné válik.

Az emberiség nagy korszakváltóiban éppen ezen a poszton történik „személycsere”. Az animizmus világában állat-, növény- vagy tárgy-alakú totem-ösök állnak ezen a helyen, a sokistenhitű kultúrákban egyszerre állat és ember alakú istenségek, a monoteista vallásokban pedig az „egy igaz Isten” vagy a világot mozgató őselv többnyire emberi lények – próféták, megváltók – közvetítésével válik jelenvalóvá. Ezzel párhuzamosan különböző dramaturgiai stratégiák jelennek meg. Az írásbeliség előtti törzsi társadalmakban még a teljes világképet és a társas együttlét tabukkal védett szabályrendszerét megerősítő ünnepi rituálék rendje tölti be ezt a funkciót, a sámán mint e rituálék szertartásmestere által. Az athéni poliszdemokrácia drámai versenyein a drámaíró viszont már egy olyan dramaturgként működik, aki a mítoszokból kiemeli, felviszi a színpadra az ember alakú istenek és a földi héroszok kozmikus méretű küzdelméről szóló történeteket, egyidejűleg demonstrálva az égi és földi hatalmak közötti hierarchiát, de a közöttük évről évre megújítandó dialógust is. Az írásbeliségnek hála, ez a fajta dialógus máig sem merült feledésbe, mi több, a színházélet ma is ezt tekinti etalonnak. Mégsem mondhatjuk, hogy ez a modell manapság érvényben volna, bár az antik tragédiák folyamatosan színre kerülnek, sőt kortárs átíratok is születnek belőlük. A dramaturg posztján azonban ma már nem olyan drámaíró-didaskolos áll, aki képes volna megnyitni e létszférák közötti átjárót. A XX. század a rendezői színház korszaka volt. De közülük a legjelentősebbek, akik – mint Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Brecht, Grotowski vagy Tadeusz Kantor – egyúttal teoretikusok is voltak, egytől egyig ennek az átjárónak a megnyitására törekedtek, függetlenül attól, hogy milyen ideológiai kontextus „szabadaloművészeként” próbálták helyreállítani az ember nembeli státuszát, amelyből nem iktatható ki a transzcendencia.

Ebbe a sorba tartozik Anatolij Vasziljev is, aki egy rövid életű, de korszakos jelentőségű vállalkozás idején rendezett először Magyarországon: a színészek által alapított Művész Színházban, mely 1993-tól 1995-ig működött. 1990-ben megfogalmazott jóslata – mely egyúttal saját rendezői krédója is – napjainkban beigazolódni látszik, legalábbis az idei MITEM-en bemutatott előadások tükrében:

„Úgy gondolom, a drámai színház mostanság, abban a formában, ahogyan ismerem, leállfélben van. Mintha

*a vizuális színház nem tudná többé közvetíteni azt az információt, amit korábban. A szöveg színháza ma már nem kielégítő, mert ez halott színház. Vannak ugyan még előadások, melyek jól el tudják mesélni a darabot, de ezek mindig átadják helyüket azoknak, amelyek a szöveget nem használják. Úgy tűnik, az avantgárd és a klasszika – a pauszába zárt vizuális cselekmény és az irodalmi szövegre építő cselekmény – szintézisének keresése lesz a színház eljövendő útja.*¹⁸

Vasziljev itt arra a feltűnő jelenségre is utal, ami jellemzője volt az elmúlt negyedszázad magyar színházának is, tudniillik hogy a szövegalapú dramaturgia háttérbe szorult az egyre dominánsabbá váló mozgásszínházakkal szemben. Arra is érdemes volna kitérni, hogyan fordult meg mára ez a tendencia (lásd a már fölelegetett „verbatim” színházat). De ennél jóval fontosabb, hogy hol tart ma az a szintézisre való törekvés, melyet Vasziljev itt megjósolt. S hogy mi az a magnetikus erő, mely egymáshoz vonzza az avantgárd és a klasszikus művészetfelfogás ellentétes attitűdjét: az avantgárd radikális felhasználását, filozófiai elkötelezettségét, és a klasszikus szövegek rétegzett nyelvezetét, kiterjedt jelentéstartományait. A legfontosabb kérdés pedig szerintem az, hogyan tudja kölcsönösen dinamizálni egymást a születőfélben lévő, ma még kodifikálatlan vizuális gesztusnyelv és a műbe zárt irodalmi szöveg.

Azt hiszem, az idei MITEM-en ebből a szempontból mindkettőnk számára a Carlo Gozzi drámája alapján készült előadás, *A holló* jelentett revelatív élményt, amelyet Nyikolaj Roscsin rendezett.¹⁹ Gozzi meséjét, mely egy közel-keleti (bagdadi) történet barokk verziója, itt egy régi-új átiratban kapjuk, a vásári komédiák akcióra fókuszáló, zanzásított nyelvezetén. Ez a XX. század orosz avantgárdjának szellemét idéző rendezői eljárás – rövidsége és fragmentáltsága okán – már eleve aktívva, nyitottá teszi az irodalmi szöveghez való viszonyt. De hasonló a hatásmechanizmusa az előadás képnyelvének is: az élőlényként működő fémmonstrumok felléptetésével ez a rendezés egyrészt a barokk színház illuzionista színpadtechnikáját parodizálja, másrészt azt a fatális rémtörténetet, melynek alaptémája a mértéken felüli önfeláldozás, valamint a barokkra ugyancsak jellemző erotikus túlfűtöttség. A történetmesélés XXI. századi jellegét, az előadás itt és most aktualitását pedig – a díszletek és jelmezek uniformizáltságán túl – a ceremoniális keretjáték (a „Gozzi-utód” prologusa és a zenekart vezénylő „szertartásmester” epilógusa), valamint az emberrablás közjátéka állítja be (melyben a „Gozzi-utódot” terroristák likvidálják). Az előadás cselekményszerkezete ugyanakkor hűen követi azt a mesei modellt, melyben a „legfőbb esemény” (Vasziljev) valójában maga a megoldás, vagyis a happy end. Itt azonban nem azon van a hangsúly, mint

Gozsi fiabájában, hogy a boldog nász elől végül elhárul minden akadály. Itt a „katastrofét” (Kemény Katalin) szinte azon nyomban követő katarzis annak köszönhetően jön létre, hogy a néző előtt az idők teljessége, az emberiség kulturális emlékezetének szimultán működése tárul fel: a mese mitikus előideje, a Gozzi-mű keletkezésének nagy európai korszaka, a barokk és a posztszovjet Oroszország még mindig nem lezárt, a jelenbe is átnyúló időszak szemléletileg egyetlen tér-idő kontinuumot alkot. Az új művészgeneráció számára láthatóan már nem a történelemmel való leszámolás a program (mint a XX. század közepétől fellépő nemzedékek számára, amint azt nálunk Weöres egész életműve példázza), hanem az ökológiai katasztrófával való szembenézés. A holló „boszszújáról” szóló mese nekünk, XXI. században élőknek azt üzeni, hogy az ember nem szakadhat ki büntetlenül a természetből, melynek maga is része, mert akkor az elemi erők egyként ellene fordulnak.

Ugyanez a fajta univerzális szemlélet jellemző Vidnyánszky Attila rendezői felfogására is. 2003-ban bemutatott előadásában, mely Juhász Ferenc *A szarvassá változott fiú kiáltozása a titkok kapujából* (1955) című opusából készült, úgyszintén az ember kettős identitása, a természet és a civilizáció általi meghatározottsága manifesztálódik. Annak idején, amikor az antropológiai színház magyarországi esélyeit latolgattuk Eugenio Barbának, az Odin színház alapítójának teoretikus felvetései alapján, kitértünk az eredeti kolinda Bartók–Juhász–Vidnyánszky által létrehozott transzfigurációs sorára. Talán érdemes ezt a részt itt szövegszerűen is beidézni:

„Bartóknál a samanisztikus eredetű szarvas-motívum szimbolikája még a kolinda archaikus szűzséjének jelképiségével rokon: Cantatájában a szarvasfiúk küldetése kozmikus szinten teljesedik be: rátalálván a »tisztá forrásra« számukra már nincs visszaút a civilizáció világába. Juhász Ferenc opusában a természet és a civilizáció közege már karakteresen íródik át, mintegy szerepet cserél: a vadon itt az a nagyváros, ahová a szü-

lőfaluját elhagyó második világháborús nemzedék tele világmegváltó ambíciókkal bevonult, s a kivonulás, ez a második exodus már nem az újrakezdetés lehetőségét ígéri, hanem a korai vég előérzetével terhes. [...] Vidnyánszky Attila [...] – hasonlóan a sámán-szeánszhoz – egy olyan audióvisuális teret hoz létre, melyben az alapanyagul választott Juhász Ferenc-opus szöveg-szegmensei transzformálódnak valóságos hangfüggőnyként működő zenei szövetté; egyszerre szolgálva a beaplikált vidéki életképek tagolását, elválasztását és összekötését a globalizált világ apokaliptikus pillanatfelvételeivel. A szférikusnak és a naturálisnak e drámai ütköztetése révén közvetlenül képződik meg a nézőben a szarvas-lét szimbolikus tartománya, mint kézzel fogható realitás. Ezen a színpadon a főhős, a szarvassá változott fiú – a sámánhoz és a költőhöz hasonlóan – egyszerre fordul önmaga és a külvilág kettős idegensége felé. Ez teszi képessé a dialógusra és a metamorfózisra, az »ember alatti« és az »ember feletti« létszintek bejárására, összekötésére. Egzisztenciális működése kétirányú: folyamatos exodus és visszatérés.”²⁰

Vidnyánszky Attila Gagarin űrrepülésének 50. évfordulójára rendezett *Mesés férfiak, szárnyakkal* című előadásában (2011) viszont már a világember civilizáció felőli olvasatát kapjuk. A kérdésfelvetés itt már az, hogy a földi szférákon túlra merészkedő emberiség valóban

új tapasztalatok birtokába jutott-e, amikor technikai értelemben ténylegesen megnyílt számára a kozmikus dimenzió. Gagarin mintegy másfél óráig tartó űrutazása után nagyon hamar elhangzott az a magabizó kijelentés, hogy az emberiség az űrkorszakba lépett, s hogy a fejlődés lehetőségei ettől kezdve korlátlanok. Az elmúlt több mint fél évszázad valóban forradalmi változásokat hozott, de nem egészen abban az értelemben, ahogyan azt akkor az űrversenyben részt vevő két nagyhatalom kommunikálta. A '90-es évekre az derült ki, hogy ezt az új korszakot sokkal inkább a földi kommunikáció forradalma, az internet fogja meghatározni – amelynek, igaz, az űrkutatás volt az előfeltétele. S ebben az információs társadalomban az ember teljesen másképp kezdte érzékelni a téridő-dimenziókat: hirtelen minden eddig felhalmozott tudás hozzáférhetővé vált, szabad átjárást biztosítva azok között a világrészek, kultúrák között is, amelyek a civilizáció más-más korszakait képviselték – és képviselik részben még ma is. Egyszerre van jelen a természeti népek ciklikus időszemlélete és a „fejlett” világ célorientált, finalista beállítottsága, mely többé nem a természet ritmusához igazodik. Voltaképp ennek a világhállapotnak a létrejöttét követi nyomon Vidnyánszky Attila rendezése, amikor az ember repüléssel kapcsolatos mitikus képzeteit, a madárembertől Leonardo repülő szerkezetein és Ciolkovszkij egzakt fizikai számításain át a Gulágra száműzött konstruktőrök szenvedéséig minden lényeges stációt fizikai konkrétságában vonultat fel. Olyan kommentárokkal kísérve, melyeknek a halott tör-

téneti személyeket megtestesítő színészek a narrátorai, akik szövegeik révén magát a színészparadoxont hozzák játékba: élőként, mintegy a halálból visszatérve hűvös tárgyilagossággal, sokszor egyes szám harmadik személyben idézik fel a „maguk” szenvedéstörténetét. Ezeket az emberi drámákat egytől egyig a „legfőbb esemény”, a halál pillanata felől exponálja a rendezés, akkor, amikor az emberfeletti teljesítményt megtorlással, az alkotó ember semmibevételével vagy egyenesen likvidálásával „honorálja” a hatalom.

Ez tulajdonképpen már önmagában is elég volna ahhoz, hogy a XX. század egyik nagy történetéről hiteles dokumentumdráma szülessék. Egy ilyen darab akár odáig is elmehetne, hogy ezeket a tragikus sorstörténeteket a krisztusi életáldozat közkeletű metaforája által szentelje meg. De Vidnyánszky Attila azzal, ahogyan a negyedik betlehemi királyról szóló legendát beleszövi a darabba, éppen ellenkezőleg jár el: rendezése mindvégig a misztikus múltbeli és a profán jelenbeli cselekmény közötti tér- és időbeli távolságot hangsúlyozza, miközben a misztikus történet is fizikai konkrétságában, szekvenciákra tagolt némajátékként idézi meg. Magát a történetet viszont – vagyis azt, hogy a negyedik betlehemi király Jézus születésekor kelt útra, s mindenét feláldozva Krisztus kereszthalálára érkezett meg –, egy énekmondó narrátor közvetíti. E narráció paraliturgikus szövegtere azonban nem lokalizálható, így nem is azt a funkciót tölti be, hogy ezt a misztériumdrámát összekösse az űrhajózásról szóló cselekmény csúcspontjával, amikor az első űrhajós a gravitációt legyőzve elhagyja a föld légkörét. A „legfőbb eseménynek” ezért aztán a harmadik dialóguspartner, a közönség tudatában lehet és kell megtörténnie, aki a forgószínpadra ültetve a fordított perspektíva szabályai szerint lát rá a téridő egymástól elszigetelt szegmenseiben zajló aktuális eseményekre. S miközben a forgószínpad többször körbefordul vele, szemléletileg újra és újra megtapasztalhatóvá válik számára az emberiségléptékű világidő és az egyes ember életideje közötti ekvivalencia.

Erről az előadásról is elmondható, hogy magából a kompozícióból fakad az a fajta humánus, mely képes felülírni a diktatúrák ideológiai terheltségét, melyeknek az ateizmus mellett a múlttal való leszámolás volt a fenn hirdetett programja. A kortárs drámaíró nemzedékek számára ennek az előadásnak az lehet a legnagyobb tanulsága, hogy az egyes történelmi korszakok, így akár egy nemzet évszázados szenvedéstörténete is csak ebben a tágabb szemléleti keretben beszélhető el érvényesen. Érdemes hát folyamatosan szem előtt tartanunk Pilinszky János holokausztra vonatkozó aforisztikus megfogalmazását: „ami itt történt, botrány, amennyiben megtörténhetett, és kivétel nélkül szent, amennyiben megtörtént” (*Ars poetica helyett*).

Az írásunk címében szereplő kérdésre adandó válaszunkat végezetül az alábbiakban összegezzük:

A kortárs világszínház nemzetközileg elismert, markáns vonulatáról, amelynek itt csupán néhány előadását vizsgáltuk meg tüzetesebben, bizvást elmondható, hogy egyidejűleg juttatja érvényre a dráma eredendően epikus karakterét és költői mivoltát. A színpadi alkotásoknak az elbeszélői epikával – mindenekelőtt az eposzsal és a regénnyel – való rokonságát napjainkban az teszi mind szembetűnőbbé, hogy a rendezők rendszeresen alkalmazzák azokat a narratív eljárásokat, melyeket eredetileg az elbeszélői epika dolgozott ki, hogy dialogikus kapcsolatot létesíthessenek a téridő különböző dimenziói és elszigetelt szegmensei között. Ami pedig a „költői színház” kifejezést illeti, az voltaképp a „művész színház” jelentésével azonos: mindkettő azt fejezi ki, hogy az adott intézmény a naturális valóság leképezése helyett a költői/művészi fikciót²¹ kívánja újra beiktatni a jogaiba – a színészi alkotás révén juttatva el az embert „a teljes értelemben vett teremtségig”.²²

A fenti két fogalom ahhoz azonban nem elégséges, hogy rámutasson az itt vizsgált új színházesztétika jellegadó vonásaira. E művészi felfogás és gyakorlat lényegét olyan ismerős, más kontextusban nagyon is működőképes fogalmak ragadják meg jóval pontosabban, mint az *egészszelvőség*, az *univerzalizmus*, az ember kulturális emlékezetének teljes tartományát felölelő *transzhistorizmus*,²³ a kezdet és a vég egyidejűségének *apokaliptikus szemléletmódja*.

Jelen írásunkkal arra kívántuk felhívni a figyelmet, hogy napjainkban minden jel szerint újra egy olyasfajta „emberiségdrámára” való igény körvonalazódik – és nemcsak Európa határain belül, hanem azon túl is –, melyet a magyar drámairodalomban Madách remekműve, *Az ember tragédiája* képvisel.²⁴

JEGYZETEK

- 1 SZÁSZ Zsolt – PÁLFI Ágnes: *Ez egy valóságos színházavató volt!* Gyorsjelentés a harmadik MITEM-ről. Szenárium, 2016. május, 41–60.
- 2 A színház és a film eltérő téridő-dimenzióiról lásd VASZILJEV, Anatolij: *A valóság nyitott tere.* = *Uő: Színházi fúga*, OSZMI, Bp., 1981, 82–113. Megjegyzendő, hogy Vidnyánszky Attila a *Psychét* először szabadtéren rendezte meg: az előadás a későbbi közsínházi verzióval azonos szereplőgárdával Gyulán került bemutatásra, 2015. július 6-án.
- 3 A dráma elemzését lásd: PÁLFI Ágnes: *Vers és próza. Puskin-elemzések.* Bp., Akadémiai, 1997.
- 4 Vidnyánszky Attila 2006-tól 2013-ig volt a debreceni Csokonai Nemzeti Színház művészeti vezetője, majd igazgatója.
- 5 Lásd például BESSENYEI GEDŐ István: „*Halál, hol a te fullánkod?*” (*Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben*) 1. rész: Szenárium, 2013. október 5–19.; 2. rész: Szenárium, 2013. november 24–42.
- 6 Lásd erről: *Mejerhold műhelye.* Bp., Gondolat, 1981, 33–39.
- 7 A hazai irodalomtudományban az elmúlt három évtized egyik legfontosabb fejleménye, hogy a lírai versnyelv elemzése során kidolgozott módszerek alapján, mindenekelőtt Kovács Árpádnak és tanítványainak köszönhetően, nagy lendülettel indult meg az elbeszélő próza nyelvezetének a fonémák szintjéig hatoló vizsgálata.
- 8 Lásd ehhez a szerző összefoglaló tanulmánykötetét: KIRÁLY Gyula: *Dosztojevszkij és az orosz próza.* Bp., Akadémiai, 1983.
- 9 Lásd erről Nánay Fanni definícióját: „A verbatim színház a dokumentumszínház azon formája, ahol a darabok az adott eseményről vagy témáról kérdezett interjúalanyok szó szerint idézett nyilatkozataiból épülnek fel, azokban egyetlen kitalált szó sem lehet. [...] A verbatim nyelve – hiszen az előadások szövege interjúk alapján készül, szereplői és eseményei valóságok – az élő köznyelv; az alaphelyzetek, konfliktusok jellegzetesen ateatrálisak, az alkotók azonban azok formába öntésekor a dramatizálásra, a színházivá tételre törekednek. Az előadások nem titkolt célja, hogy a közönséget nagyobb társadalmi tudatosságra ébresszék. A színpadi cselekmény lehet tisztán szövegközpontú, máskor az alkotók törekedhetnek az elmesélt történetek eljátszására is.” *Vö. trafo.hu/hu-HU/panodrama*
- 10 „A görög *katastrofé*, ami megfordulást jelent, még pontosabban a drámában azt a fordulópontot, ahol a bonyodalom szálai kibontakozni kezdenek, az európai nyelvekbe csak az összeomlás értelmében ment át. Ahol az élet zavarai, kötéseibogai áttekinthetők lennének, ahol a való felé fordulhatnánk és valóságossá válhatnánk, ott lezuhanunk.”

- Vö. KEMÉNY Katalin: *Az ember, aki ismerte a saját neveit. Szélgjegyzet Hamvas Béla Karneváljához*. Bp., Akadémiai, 1990, 41.
- 11 Vö. VASZILJEV, Anatolij: Irodalmi szöveg és improvizáció. = Uő: *Színházi fúga*. Bp., OSZMI, 1998. 34–55. A kifejezést lásd: 44.
- 12 Lásd ehhez Jurij Lotman szemiotikai megközelítését, mely szerint a „szöveg a szövegben” bármely szituációjára jellemző a ’reális/feltételes’ szembeállítására épülő játék”. Shakespeare drámájában a Hamlet kezdeményezte színjáték példájával szemlélteti, „a szöveg bizonyos részeinek kettős kódolása” miként eredményezi azt, hogy a szöveg „alaptere” reális térként értelmeződik. Vö. LOTMAN Jurij: *A művészi tér problémája Gogol prózájában*. Fordította: MERCZ Andrea. = *Kultúra, szöveg, narráció. = Honorem Jurij Lotman*. Szerkesztette: KOVÁCS Árpád, V. Gilbert Edit. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994, 172–173.
- 13 A Vidnyánszky Attila rendezte előadásról lásd Tömöry Márta: „Mondd, bűn megölni egy sólymot?” *Bánffy Miklós Attila-drámája a Nemzeti színpadán*. Szcenárium, 2015. március–április, 95–100; valamint: KESERÜ Katalin: *POSZT 2015*. Szcenárium, 2015. október, 87–98.
- 14 Lásd erről: TÖMÖRY Márta: „De ha a légynek apja, anyja van?” *TIIT: a jakut Titus Andronicus*. Szcenárium, 2016. május, 70–80.
- 15 Lásd ehhez: „A hősi hóbort ragálya” – *beszélgetés a Nemzeti Színház Don Quijote-bemutatójáról* (résztevői: Tömöry Márta, Pálfi Ágnes, Szász Zsolt), Szcenárium, 2015. október, 62–70; valamint: PÁLFI Ágnes: *Bekezdések Cervantes regényének újraértelmezéséhez*, Szcenárium, 2015. május, 43–55.
- 16 Lásd a műről készült doktori disszertációt: PINCZÉS István „4D Ro” analógiájú művészi hatáskereső eszköz vektorizációja Samuel Beckett *Waiting for Godot* című tragikomédiájában (DLA értekezés, 2009). www.szfe.hu/uploads/dokumentumtar/pinczesidolgozat.pdf
- 17 Vö. BAHTYIN, Mihail: *A szó az életben és a költészetben*. Bp., Európa, 1985, 26.
- 18 VASZILJEV, Anatolij: *i. m.*, 51.
- 19 Az előadásról szóló részletes elemzést lásd: KERESZTY Ágnes: *Morbid történet – 21. századi köntösben*. GOZZI Carlo *A holló* című darabja Nyikolaj Roscsin rendezésében. Szcenárium, 2016. május, 81–89.
- 20 Vö. PÁLFI Ágnes – SZÁSZ Zsolt: *Ímhol az ember*, Csokonai Színpad, 2007.
- 21 Lásd ehhez a klasszika-filológus Olga Frejdenberg okfejtését arról, hogy az antikvitás világában a fikció (πλάσμα) „szemantikája a »teremtés« kozmikus képéhez nyúlik vissza. E szemantika értelmében az antik »fikció« nem esik egybe a mi »puszta ámitás« fogalmunkkal.” Vö. O. Frejdenberg: *Metafora. = Poetyika. Trudi russzkih i szovjetszkih poetyicseszkih skol*. Szerk. Gyula KIRÁLY, Árpád KOVÁCS. Bp., Tankönyvkiadó, 70.
- 22 VASZILJEV, Anatolij: *im.*, mű, 289.
- 23 Lásd ehhez SZÖRÉNYI László: *Epika és líra Arany életművében*. = Uő: „*Múltaddal valamit kezdeni*” (=JAK füzetek, 45), Bp., Magvető, 164–207.
- 24 A Vizöntő-korszak apokaliptikus téridő-szemléletének dramaturgiai vetületéről lásd: Pap Gábor–Szabó Gyula: *Az ember tragédiája a nagy és a kis Nap-évben*. Érd, Örökség Könyvműhely, 1999.