

Lukácsy György

Az ellentmondás jelei

Vidnyánszky Attila Csíksomlyói passió című színházi rendezéséről

In memoriam Szócs Géza

■ Egy színjátékról szól ez az írás, amelynek szerzője bizalmat kér az olvasótól. A *Csíksomlyói passió* című előadás maga is példátlan vállalkozás, és így róla beszélni sem könnyű. Megérzésem szerint a művészetről kialakított újkori elképzeléseinket feszíti szét, és éppen újszerűsége miatt nehéz fogalmilag hozzáférni. Vidnyánszky Attila rendezése egy művészetfilozófiai problémát vet fel, és rendkívül eredeti választ is ad erre a kérdésre. Ennek vázolásához azonban nagy utat kell bejárni.

2018 óta a Nemzeti Színház évadjai a *Csíksomlyói passió* – házon kívüli, szezon előtti – előadásával kezdődnek. Abban az évben a produkció „hazatalált”, hiszen a legfontosabb magyar katolikus kegyhelyen, a Kis- és Nagysomlyó közötti nyeregben láthatta a közönség, a következő esztendőben szintén rituális közegben, az esztergomi bazilika lépcsőjén mutatkozott be, 2020-ban pedig – a koronavírus-járvány okozta bizonytalanságok mellett is – az volt a terv, hogy augusztus 23-án, a debreceni református nagytemplom előtt adják elő Jézus szenvedéstörténetének teatralizált változatát. (Ezt az előadást végül a pandémiás helyzetre való tekintettel mégsem tartották meg.) Bár ez a szokás spontán módon fejlődött ki – a meghívások egymásnak adják a kilincset –, nehéz nem jelképesnek látni ezt a gesztust. De mit jelképez?

Vidnyánszky Attila szerint ezek az előadások túlmutatnak önmagukon. „Amit augusztus 18-án átéltünk, az valóban több volt, mint hogy a színházban begyakorolt előadást kivittük szabadtérre” – fogalmazott a rendező 2018-ban. A posztmodern nagyothalló ennyit ért ki belőle: „több mint színház”. Okkal gyanakszik az olvasó, hiszen ebben a kijelentésben ellentmondás rejlik: hogyan lehetne egy színházi előadás több mint színház? Teatralis megfogalmazásról van szó? Aligha. Általában akkor szokás ilyet mondani egy színházi előadásra, ha azt al-

kalmazott művészetként újfajta helyi értékkel ruházta fel az alkalom. Petőfi Sándor *Nemzeti dala* úgy vált nemzeti önmeghatározásunk részévé, hogy a textussal szinte egyenértékű a róla szóló történet, miszerint a költő 1848. március 15-én, a pesti Nemzeti Múzeum lépcsőjén maga szavalta el az összegyűlt sokaságnak, és az elnyomó Habsburgokkal szembeni forradalmat ez a szikra robbantotta ki. Mellékkörülmény, hogy ez az eset meg sem történt. Petőfi nem állt ki a Múzeum lépcsőjére, a *Nemzeti dal* ettől még a legkevésbé sem pusztán elemzésre, kritizálásra számot tartó vers. Szörnyű félreértésben van az, aki esztétikai értékei alapján akarná kritizálni. A *Nemzeti dal* több mint egy vers, és így él a hagyományban. Amikor Sinkovits Imre 1956. október 23-án a budai Bem József-szobornál elszavalta a *Nemzeti dalt*, az több volt egy kiváló színművész szavalatánál. Ez persze nem magyar sajátosság. Amikor Msztyiszlav Rosztropovics orosz emigráns (a kor egyik legjelentősebb csellistája) még a berlini fal leomlása előtt gondolkázott a vasfüggöny tövében, az több volt koncertnél. De nemcsak az alkalom szüli a „túlmutatást”, hanem maga a XX. század is. Robert Capa híres fotográfija, *A milicista halála* (eredeti címén: *Lojalista milicista a halál pillanatában*, Cerro Muriano, 1936. szeptember 5.) sem mint önmagában lezárt esztétikai tárgy él a művészettörténetben. Capa számtalan képe ellesett, elmosódott, *A milicista halála* tehát nem hordoz olyan esztétikai újításokat, amelyek más felvételen ne lennének megfigyelhetők. Hasonló darabja az életműnek a *Német orvlövészek elleni harcban elesett amerikai katona* (Lipcse, 1945. április 18.). Ez éppen úgy a halál pillanatát rögzíti, a meg nem alvadt vér látványának drámáját. *A milicista halála* készítésének körülményeit azóta kétségbe vonták. Hiába vált a spanyol polgárháború jelképévé, eredetiségét többször is megkérdőjelezték. Mint közismert, sokan érvelnek amellest, hogy a kép nem akkor, nem ott készült, mások szerint nem is ellesett pillanatról van szó, hanem beállított felvételtől. A milicista halála ma már nem az

elmosódottságról, a spanyol polgárháborúról, a politikai állásfoglalásról, hanem erről a – mondjuk így – tisztázatlanságról szól. Robert Capa tehetségét mutatja, hogy ennek mintha ő maga is tudatában lett volna, hiszen amikor módjában állt volna tisztázni magát, szerencsésebbnek találta, ha tovább ködösít. A kép eredetileg a *Vu* magazinban jelent meg, ezzel a minden kétséget kizáróan igaz képaláírással: „A díjnyertes kép a szerkesztők és a közönség képzeletében született meg.” Robert Capa fényképe tehát több, mint amit esztétikai elvárásaink vele szemben támasztanak, nem immanens, legjobb szándékai szerint sem lehet tárgy a (politikai, filozófiai, erkölcsi) érdek nélküli tetszésnek. Ha úgy tetszik, több mint fotográfia, túlmutat önmagán.

A példák vég nélkül sorolhatók: ezek az esetek mutatják, hogy a művészet több mint művészet, ha egy történelmi pillanat alkalmazásában áll. A *Csíksomlyói passió* esetében ez másképp van. A 2018-ban a somlyói nyeregbe látogató nézők nem hoztak magukkal templomi zászlókat: azaz nem gondolták, hogy vallási zarándoklatra érkeznek. Az előadás végén pedig hiába csendült fel a *Boldogasszony anyánk* (rég magyar katolikus himnusz) és a *Székely himnusz*, senki sem kezdett a nemzeti ünnepeken, sporteseményeken tapasztalható módon demonstratív nemzeti örömujjongásba.¹ Vagyis mindenki tudta, hová jött: színházi előadást nézni. Pedig Csíksomlyó esztétikai értelemben nem semleges helyszín. 1567-től tartanak itt fogadalmi zarándoklatot az erdélyi magyar katolikusok. A hitvédelem demonstratív eseménye volt századokon át a somlyói pünkösdi búcsú. A felekezetek közötti kibékülés és párbeszéd, valamint a XX. század szomorú történelmi fejleményei miatt a somlyói búcsú áthangelődött. Erdély Magyarországtól való elcsatolása, majd Nicolae Ceaușescu nacionalista-kommunista rémuralma (1965–1989) után Csíksomlyó nemcsak a katolikusok, hanem a (keresztény) összmagyarság zarándokhelye lett. Így vált a somlyói hegynyereg egyszerre a ferencesek obszervánsága által alapított Mária-kegyhelyé és nemzeti találkozási ponttá. Ezen a helyen előadni a *Csíksomlyói passiót* (még ha nem a passiójátékok hagyományos idején, vagyis pünkösdkor, hanem nyár végén) egyáltalán nem mellékes rendezői gesztus. Előzete-

sen annyit már most megállapíthatunk, hogy a kőszínházi előadásnak új értelmezési tartományt nyit ez a közeg. Itt jött hát létre 2018-ban az az esemény, amelynek több mint huszonötezer résztvevője volt.

Ez az előadás nem áll a történelmi pillanat alkalmazásában, mégis túlmutat önmagán. És ez a „túlmutatás” lesz vizsgálódásunk célja. Ennek a kifürkészése nem egyenes vonalú tevékenység, sok kitérővel és megannyi szellemi terület érintésével jár. Miközben megpróbálok megközelíteni a *Csíksomlyói passió* titkát, és hiszem, hogy ezáltal önmagán valóban túlmutató jelentőségére is rálátást nyerhetünk, érintenünk kell művészetelméleti, művészetfilozófiai, esztétikai belátásokat. E területek bejárása nemcsak fáradságos, hanem reménnyel is kecsgetet. Még akkor is, ha időről időre ugyanoda lyukadunk is ki: az elbeszélés nehézségére. Arra, hogy valamiképpen nehezzé vált elmondani egy történetet. Sosem lehetett ez könnyű, de a XX. században különösen nehezzé vált. Mostanra pedig végképp megrendült ez a képességünk.

Valahogy így festett ez a nehézség a mögöttünk hagyott XX. században. „Az okoz itt gondot, hogy nehéz valószerűvé tenni a kentaurt”² – írja rá jellemző gunyorossággal Borges, mikor William Morris *The Life and Death of Jason* (*Iaszón élete és halála*, 1867) című művének regényszerűségét vizsgálja. És valóban, ez minden művész alapvető kihívása. Hogyan tegyünk valószerűvé valamit, amiről mindannyian tudjuk, hogy a képzelet gyümölcse? Borges nagyvonalúan – bár önmaga

**Csíksomlyói
passió
Utolsó vacsora**
Csíksomlyó, 2018



számára sem kielégítő módon – oldja fel a dilemmát. Morrisz szerint észrevétlenül oldja meg a feladatot. Azzal kezdi, hogy ugyancsak különös vadállatok neve közé csempészve említi először a lényt: „»Where bears and wolves the centaurs' arrows find« (Hol kentaur-nyíl medvét, farkast talált)”. Borges ilyen fogalmakat keres a kentaur ábrázolásakor: hiteles elbeszélés, a valóság látszata és – Coleridge fogalmával – költői hitellényeg. Mit jelenthet a hitellényeg? A kanti paradigma óta minden mű magában hordozza hitellényegét, ez volna a műalkotások autonóm létmódja. Szomorú platóni megfogalmazásban: minden műalkotás önmaga árnyéka. Olyan hitel, amely egyben fedezetként is szolgál önmagáért. Minden elbeszélő, alkotó, előadó ezt a fedezetet keresi önmagában, ennek az ellentmondásnak a feloldására vágyik. Az író kérdése: mitől hiszik el nekem a következő történetet?



Csíkomslyói passió
Kenyértörés
Csíkomslyó, 2018

A színész dilemmája: akik az előbb kioktattak a postán, most Hamletként fürkészik szándékomat. Hogyan lehet ez? Tovább nehezítve Borges dilemmáját: a hitellényeg megragadása akkor sem lesz könnyebb, ha az elbeszélő tárgya nem kentaur, hanem valószínű jelenség. A valószínűvé tétel tehát nem a kentaurra vonatkozik, hanem az elbeszélőre, aki hiteles akar lenni. Borges még olyan korban élt, amely ráérezett a gyanakvás retorikájára, de még nem élte meg a gyanakvás mindennapjait – ahogyan mi erre kényszerülünk.

Hogyan lehet elbeszélni manapság egy történetet? Elmondható-e még a passió? Ha mindent kétségbe vonunk, hogyan beszéljük el Jézus történetét? Át tudjuk-e még élni, ha egyszer mindennel szemben gyanakszunk? Képesek vagyunk-e a befogadására, ha mindent egy közvetítő (a média) előzetes szűrőjén keresztül érzé-

kelünk? Éppen ezen kérdések megválaszolására lehet segítségünkre a *Csíkomslyói passió*, amelynek nemcsak a színházi évadon belüli kitüntetett helye, hanem maga az előadás is sajátos üzenettel bír. Ez az üzenet nem a modern esztétika felől értelmezett mondásosság – mint például: vissza a természetbe, a forradalom felfalja gyermekeit, aki másnak vermet ás és így tovább –, hanem a színház és általában a művészet mibenlétével kapcsolatban hordoz újszerűnek ható üzenetet.

A rendezőre vonatkozó korábbi felismerés segíthet ennek az üzenetnek az értelmezésében, amely szerint „Vidnyánszky Attila színházművészete az ellentmondások erejével hat”.³ Az ellentmondás persze nem művészetfilozófiai kérdés, hanem annál tágasabb, az emberi állapot alapélménye, a *conditio humana* része. Legtöbben, ahogy a közmondás megjegyzi: az ember diófát az unokájának ültet. Ennek a lakonikus bölcsességnek mint kijelentésnek van közgazdasági olvasata is: az ember a hitelfelvevő, az unoka a kedvezményezett, a kamat a halál. De mi a fedezet? Talán éppen a fedezet lesz az, amit Borges hitellényegnek titulált.

Vidnyánszky Attila rendezéseinek visszatérő eleme, hogy előadásait a halál bekövetkezése előtti utolsó pillanatban rendezi be. Az ő értelmezésében Szindbád „az élet és halál közé rekedt utazó”. A *szarvassá változott fiú* éneke is – ahogy az előadás alcíme utal rá – kiáltás a titkok kapujából. A többször megrendezett Madáchmű, *Az ember tragédiája* egyik alapgondolata, ahogyan Vidnyánszky Attila a 2011-es szegedi szabadtéri előadással kapcsolatban megfogalmazta: a Föld, a világ a bűnbeesést követő kiűzetés után az ember számára egyfajta „munkatáborra”, „haláltáborra” vált.⁴ A *Don Quijote* Vidnyánszkyknál egy gyászszertartással indult. A *Halotti pompa* című előadás teljes egészében ezt tematizálta. A *Johanna a máglyán* című oratórium retrospektív szerkezete is erre épült: Johanna már a máglyán állva emlékszik vissza életére. A *Tizenhárom almafa – Trianoni utótörténet* (ugye, szinte természetesen) a nemzethalál kijelentésétől indítja a magyar sorstragédia vizsgálatát. A *Sára asszony* című, Arany János születéséről szóló drámában a nagy magyar költő érkezését nyolc testvérének idő előtti, tragikus távozás teszi katartikussá. Röviden: mindenütt ott van a halál. Sőt, minden, felsorolt előadás a halál bejelentésével kezdődik. A halál, ez az emberi tapasztalat termékenyíti meg az előadások jelentős részét. Ami azt jelenti, hogy Vidnyánszky mindig tudatosítja: ezzel az ellentmondással – az időbeli végességünkkel – kell együtt élnünk. Úgy múlatjuk, töltjük az időt, hogy tudatá-

ban vagyunk korlátosságának tényével. Ezúttal csak rögzítjük annak művészetelméleti jelentőségét, hogy Vidnyánszky Attila előadásai jellegzetes és szinte példátlan módon a halálba beállítva, Martin Heideggerrel fogalmazva „Sein zum Tode” zajlanak. A halál az emberi állapot időbeli ellentmondása. Nincs ez másképp a *Csíksomlyói passió* esetében sem.

A *Csíksomlyói passió* – igen rendhagyó módon – keresztállítással kezdődik. „Mit ácsoltok, ácsok?” – kérdezik a jeruzsálemi emberek, és kopogtatnak. Jézus szenvedéstörténetét vagy a születéstől, vagy az utolsó vacsora termétől, a keresztutat Pilátus ítéletétől indulva szokás ábrázolni. A via crucis első stációja a hagyomány szerint nem a kereszt felvétele. Vidnyánszkyknál azonban még csak nem is Jézussal, hanem a keresztfával kezdődik a passió. „Mit ácsoltok, ácsok? – Keresztet. A názáretinek. – Ebből a réges-régi fából? – Ebből a régi almafából. – És honnan ez a régi almafa? – Egy szörös képű, vén favágó hozta.” Ezzel a párbeszéddel indul minden. A favágóktól. És éppen ezen a ponton, a favágóknál pillanthatjuk meg az ellentmondás jelét (a keresztet). És ez a motívum engedi meg, hogy ismét egy kicsit eltávolodjunk tárgyunktól, a *Csíksomlyói passió*tól, és rövid kitekintést tegyünk. Az ellentmondás ugyanis – amely abból fakad, hogy már nem bízunk a műalkotás üzenetét vagy jelentést hordozó jellegében – a XX. századi művészet talán legjelentősebb kihívása.

Általános vélekedés, hogy a modernizmus a világháborús traumákkal bomlott meg és kezdett kimerülni, majd a jelentést ironikus idézőjelbe tevő posztmodern állapotba kerülni. A jelentés természetesen továbbra is fennmaradhat mint járulékos jelenség, de az esztétikai gondolkodás meghaladta. Egyrészt posztmodern vagy immár poszt-posztmodern mozgékonyasággal, eltérítéssel és gyanakvással, másrészt a művészet továbbra is fenntartja a jelentéshordozás lehetőségét, miközben már tudatára ébredt a hagyományos jelentésség kimerülésének.

A paradigmaváltás az 1960-as évekre tehető, a tektonikus változások az időszak vezető művészeti ágának alkotásaiban, a felnőtt korba érő filmművészetben jelenik meg a leglátványosabb módon. A csalódás a szülők nemzedéke által megfogalmazott üzenetekben, s ezzel együtt mély kiábrándulás talán általában is abból a meggyőződésből, hogy a művészet jelentést hordozhat – ez fűtötte a francia új hullám alkotóit, akik megelégteltek a cinéma du papa világát: azokat a filmeket, amelyek üzenetes önelégültségükben képtelenek voltak a háborúban méltóságát veszítő ember dilemmáira reagálni. Ugyanez a fordulat látható az angol direct cinema és az olasz nagy-

mesterek munkáiban. Ennek a változásnak lehetünk tanúi a korszak ünnepektől: Federico Fellini az *Országúton* (1954) modernista látásmódjától a *8 és fél* idejére (1963) jutott el egy posztmodern látásmód küszöbéig.⁵ Az üzenet kiüresedésének egyik meghatározó oka az ellentmondásosság (újbóli) megtapasztalásából fakad. A korszak megélhette, hogy erkölcsös, tisztességes polgárok válnak tömeggyilkos ideológiák kiszolgálóivá. A háború utáni talpra állás és újjáépülés derűjét hamar beárnyékolta, hogy az optimista lendülettel felhúzott modernista terek elidegenítik egymástól az embereket. A nagy reményekkel táplált ipari forradalom életteret munkák tömegét hozza létre. Az ellentmondások olyan mértékben sokasodtak, hogy bizonyos értelemben túlnőttek az emberi léptéken – és ez a léptékváltás a döntő. Manapság persze az ellentmondások exponenciális szaporodásához vagyunk hozzászokva, de más megélni a forradalmat (mint az 1960-as években élőknek), és más fásult, frusztrált tekintettel szemlélni egy permanens forradalmat, ahogyan azt mi a mindennapokban tapasztaljuk. Igaz, más-más köntösben: hol ökológiai, hol emberi jogi, hol orvostikai formában.

Aligha véletlen, hogy a korszak, az 1960-as évek egyik irányadó filmje is ezt az ellentmondásosságot, pontosabban az ellentmondások korának nyitányát mutatja be. A japán Akira Kurosava korát megelőző, 1953-as művének már a címe is egy új korszakra utal: *A vihar kapujában* nemcsak témájában, hanem elbeszélői szerkezetében is ezt dolgozza fel. Profetikus költői látomás az ellentmondó tanúságtételekről. Ha az írástudók körében nem egy akkoriban még lenézett művészeti ág hozza felszínre ezt a látomást, minden bizonnyal Kurosava lehetett volna az új Heidegger új Hölderlinje: a művész, aki új paradigmát teremt az esztétikai gondolkodás történetében.⁶ Kurosava bűnügyi történetének főszereplője, a favágó drámai erővel ütközik egy feloldhatatlannak hitt paradoxonba: az erdőben végrehajtott bestiális gyilkosságról szóló öt tanúvallomás ráadásul nem egyszerűen ellentmond egymásnak. A film nem az igazság kiderítésére szegezi a néző tekintetét, hanem magára az ellentmondásra mint jelenségre. Az egyes tanúk ugyanis nem magukat mentetik, hanem saját bűnösségüket nagyítják fel, s így mondanak ellent egymásnak – és nyilvánvalóan az igazságnak. Ha valaki a saját ártatlanságát bizonygatja, az érdekezérelt, racionális érvelés, ha viszont – mint Kurosava szereplői teszik – csak erősíti a saját személyével szembeni gyanút, az irracionális. Erre az irracionális ellentmondásra hívja fel a figyelmet Kurosava. „Nem értem” – ismételve magában a néző a főszereplő favágóval. Nem értjük.

Az ellentmondást nem értjük. Kuroszava filmjének ereje ebben a felismerésben rejlik: sosem fogjuk érteni az ellentmondást. Nem értjük a halált. Mégis élnünk és cselekednünk kell. Ha nem érthetjük – miként az üzenet mindig az értelemre apellál –, akkor mást kell kezdenünk vele. Le nem tagadhatjuk, fel nem oldhatjuk, értelmünkkel be nem fogadhatjuk. Képesek vagyunk-e nem értelemmel megközelíteni az ellentmondást? Ez a kérdés vezet vissza bennünket a *Csíksomlyói passió*hoz.

Ahogy erre számos megnyilvánulása és egész létezése a bizonyosság: a passió főszereplője, Jézus is paradox személyként írható le. Ember és Isten, halandó, de feltámadt, őt is anya szülte, de nem apától fogant – Jézus minden ízét ellentmondás feszíti. Már kisded korában rámutatott erre Simeon: „Íme, ő sokak romlására és sokak feltámadására lesz Izraelben, jel lesz, amelynek ellene mondanak – a te lelkedet is tőr járja át –, hogy kiderüljenek sok szív titkos gondolatai” (Lk 2, 33–35). Jézus paradox nyelvhasználata az, ami lenyűgözte Pilinszky Jánost, és az Emberfia ellentmondásos léte az, ami rámutat a hozzá vezető útra. „A valóság paradox. Ha őszinték vagyunk, minden az ellentétek összeütközése, nincsen semmi ezen a teremtett földön, ami nem a jó és a rossz, a hasznos és a haszontalan, a kedves és az őrjítő, az élő és a haldokló egyidejű keveréke. Szent Ágoston ezt nevezte az »átmenet misztériumának«.”⁷⁷ Ha elfogadjuk, hogy Jézus, a Krisztus, az ellentmondás jele, az ő szenvedéstörténetének is erről az ellentmondásról kell szólnia. Esztétikai értelemben ennek fontos következménye, hogy csak az a passiójáték érvényes – máskülönben csak illusztráció –, amely ezt az ellentmondást nem csupán ábrázolja, hanem magában is hordozza. Ez a *Csíksomlyói passió* esztétikai kritériuma.

Kezdjük a legnehezebbel, a 2018-as élmény felelevenítésével. Bizonyos értelemben máris Kuroszava csapdjában vagyunk, hiszen a múltbéli eseményt több elbeszélő visszaemlékezése által fogjuk felidézni, de a visszatekintés ennél is problematikusabb, hiszen a Jézus szenvedéstörténetéről szóló források is többfélék. Maga Jézus nem írt memoárt, földi útját az evangélisták jegyezték le – legjobb emlékeik szerint. A *Csíksomlyói passió* alapja is egy ilyen szerkezetű mű, amely több tanú belső képére épül. Szócs Géza 1999-ben megjelent, *Passió* című műve a tanúságtévők narratívájából állítja össze a Megváltó képét. Szócs Géza verses művében Jézus nem szólal és nem jelenik meg, alakját a körülötte élők mutatják fel. Akiben élénken élnek a transzcendens valóság ábrázolhatósága körüli összecsapások, a történelemben ki-kiújuló képvták, láthat ebben a gesztusban némi felekezeti szemérmességet is, de Szócs Géza az Emberfia képi ábrázolására vonatko-

zó református tiltást művészetfilozófiai megközelítésből legitimálja. Írói hitvallása szerint „tulajdonképpen soha sem Jézus Krisztus jelenik meg az irodalmi művekben, hanem az, ahogyan az ő tettei és tanításai megjelennek mások tudatában. Többnyire tehát szublimált Jézussal van dolgunk a világirodalomban. Márai Sándor *Rómában történt valami* című regénye Cézár haláláról szól, pontosabban arról, hogy Cézár halála milyen változásokat hoz abban a világban, amelyben ő volt az uralkodó, de ő maga egy pillanatra sem jelenik meg. Csak arról olvashatunk, hogyan hatott az élete és a halála a világra. A legtöbb Jézus-regényben és -drámában is ezt tapasztaljuk, Henri Barbusse *Jézus* vagy *Az Igazi Jézus nyomában* című művétől Bulgakov *A Mester és Margarita* című regényéig.”⁸

A *Csíksomlyói passió* narratív szerkezetét tovább nehezíti, hogy az előadásnak csupán egyik – igaz, meghatározó – rétege Szócs Géza *Passiója*. A színházi produkció és Szócs felfogása között a legjelentősebb dramaturgiai eltérés éppen a megtestesülésben (megszemélyesítésben) van, azaz Vidnyánszky Attila beemeli Jézus alakját az előadásba – Berettyán Nándor színművész alakításában. A Vidnyánszkyra jellemző foszlánydramaturgia azonban ennél is összetettebbé teszi a *Csíksomlyói passió* alapszövegét. Szócs Géza *Passiója* mellett részleteket látunk XVIII. századi ferences iskoladramákból, a Vándor szerepét alakító Berecz András ének- és mesemondó gyűjtéséből elhangoznak archaikus mesék és énekek, a rendező szerepeltet régi népi imádságot, mint például az *Aranymiatyánk* címen ismert ima moldvai csángó énekes változatát, valamint verseket (az *Ómagyar Mária-siralom* sorait vagy Babits Mihály *Golgotai csárdájának* néhány strófáját) és regényrészletet (Nikosz Kazantzakisz *Akinek meg kell halnia* című művéből). Ezeket a foszlányokat ráadásul időfelbontásos szerkesztésben tárja a nézők elé. És, szakítva a magyar színház uralkodó szellemiségével, a szövegek központú színjátszással, a prózai szemelvényeket a szöveggel egyenértékű tánc Koreográfiákkal (a Zsuráfszky Zoltán vezette Magyar Nemzeti Táncegyüttes alakításában) és énekes betétekkel szövi át. Ez több mint bonyolult! A befogadóban okkal merül fel a gyanú, hogy ebben a foszlánydramaturgiában már kitapintható az átláthatatlanságra irányuló szándék is.

Jelen dolgozatunkkal azonban nem műelemzésre vállalkoztunk, azaz nem az egyes részletek helyi értékét szeretnénk meghatározni, vagy az előadás egyes rétegeinek egymáshoz fűződő viszonyát feltárni. Ha így járnánk el, minden bizonnyal a *Csíksomlyói passió* hatalmas hermeneutikai vállalkása lenne a vezérfonalunk, ezt követve fejtenénk fel, miként válik élővé egy barokk prédikáció

(Pázmány Péter: *A Christus szenvedésének egész rendiről*), egy archaikus ima (*Aranymiatyánk*) vagy a XVIII. századi ferences iskoladramák. A műelemzés alkalmat adna arra, hogy megvizsgálhassuk, miképpen segíti ezt a hermeneutikai erőfeszítést az anakronizmus. A szándékolt időszerrűtlenség válik ugyanis az előadás egyik szervező elvévé: az anakronizmus nemcsak a szövegekben jelenik meg, hanem a rendező történeti betoldásokkal is hangsúlyozza (Noé, Ábrahám és Dávid király szimultán szerepeltetése, Jónás próféta megjelenése a kereszt alatt, Júdás visszatérése a színpadi játékba az öngyilkossága után).⁹ Legyenek ezek a szempontok bármilyen izgalmasak, többet kínál fel ez a mű, ha nem magát a korpuszt, hanem a nézőkre gyakorolt hatását vizsgáljuk. Ez nyilvánvaló kockázattal jár majd, hiszen ezzel arra vállalkozunk, hogy szubjektív szempontokból következtessünk „objektív” (szellemi) valóságra. *A vihar kapujában* című film elbeszélői struktúrájához hasonlóan több tanú lesz a segítségünkre, és, mint látni fogjuk, ezek a visszaemlékezések sem lesznek szokványosak. Amit ez az előadás művészileg megragadott, ismerős, mégis megismételhetetlen kihívás elé állítja az elméleti gondolkodást. Egy begyakorolt színházi előadást az alkotók kiszakítottak kontextusából, és ezáltal kitették a befogadói értelmezés szabadságának. A *Csíkсомlyói passió*ról való gondolkozástól éppen az előadás nyitottsága miatt remélhetünk gyümölcsöző művészetfilozófiai tanulságokat. S hiába közvetítette a televízió a 2018. augusztusi előadást, a produkció egyszeri és megismételhetetlen alkalom volt, amely ilyen módon csak lényegi művészi mozzanatainak részleges figyelmen kívül hagyásával közvetíthető. Három emlék és egy minden nézőt megmozgató rendezői fogás által idézzük fel a *Csíkсомlyói passió* 2018-as erdélyi előadását, és ebből próbálunk a kortárs művészetre vonatkozó meglátásokat megfogalmazni. Jöjjön a három szemtanú!

„Az ott jelen lévő közönség annyira együtt lélegzett az előadással, semmifajta meglepetés nem érte őket, hogyan értelmezzék ezt az egészet. Biztosan sokat segített az is, hogy bár itt, a hatalmas térben nagyon messze voltak az arcok, két kivetítő is mutatta nagyban és közeliben a produkciót, a színészek arcát is jól láthatták a nézők. Valami olyan ihletett állapot jött létre játzó és néző között, olyan magas szintű együttlét, ami ritkán tapasztalható. Én is kimentem a közönség közé, bár lehettem volna közelebb is, de úgy éreztem, hogy ott szeretnék lenni. Ahogy felhangzott az első népi vallásos ének, valaki azt mondta előttem, hogy ez mise, és felállt. Ekkor felállt még tízezer ember, akik ugyanúgy álltak még egy

óra múlva is. Hihetetlen volt, amit megszólított bennük az előadás. Ezek az emberek főleg környékbeli lakosok voltak, ahol a vallásos élet annyira benne van a hétköznapi életben, hogy egyértelműen megvolt bennük a vágy a történet átélésére. Úgy hallgatták végig az egészet, mint egy misét. Teljesen elámultam ettől a jelenségtől, ahogy az a tízezer ember felállt, mert úgy érezték, hogy ezt nem lehet, csak állva hallgatni...”¹⁰

„Amikor Berecz András, aki az előadásban a Vándort alakítja, belefog egy mesébe arról, hogy mindenkijét elragadta a halál, nekem Jézusként el kellett indulnom a Nagysomlyó felé. Még tartott a mese, amikor a kereszttel jöttem le a domboldalból. Ahogy ereszkedtem le a nézők között, többen megkérdezték tőlem, hogy segítsenek-e. Egészen zavarba ejtő volt. Ki tudná elhessegetni magától ebben a helyzetben Cirenei Simon esetét, aki segített Jézusnak? Nem mertem reagálni sem, annyira meghatódtam.”¹¹

**Csíkсомlyói
passió
Kenyértörés**
Csíkсомlyó, 2018



„Mária monológja köré olyan küldetéses empátiával érkeztek kórustagjaink, melyben világos volt, hogy ez nem színház, hanem ez az élet. Ebben az átélésben természetesen óriási szerepe volt a főszereplők őszinte érzéseinek, melyek olyan szabadon áramlottak a gyerekek felé, hogy könnyű volt elképzelniük családjuk, falujuk, a saját világuk szereplőit. A kicsi, hatéves Andika vigasztaló gesztusa egyszerre szólt Máriának és Tóth Augusztá színésznek. A darab során számunkra ők eggyé váltak.”¹²

Mi köti össze ezeket a visszaemlékezéseket? A válasz szinte túlon túl kézenfekvő. Mégsem árt rámutatni. Vegyük az első szemtanút! Mit gondolt az a sok ezer ember, aki a mise felszólításra felállt? Nem csal maga a visszaemlékező? Nem, az eset valóban megtörtént. De nem kí-

sért-e bennünket a vallásos értelmezés? Ha egy szabadteri előadás során valaki feláll, s azt mondja: „ez mise”, az nem feltétlenül azt jelenti, hogy az emberek, akik mögötte felálltak, szintén azt gondolták, misén vannak. Egyszerűen felálltak, mert előttük felállt valaki, s ez tömegben érthető viselkedés: lehet a tiszteletadás jele, vagy egyszerűen látni akarták az előadást, s ülve erre már nem volt lehetőségük. De mi van magával a misét kiáltó emberrel? Tényleg azt hitte, misén van? Aligha. Aki tudja, hogy a római katolikus szentmise elején fel kell állni, az azt is tudja, hogy a misének vannak követelményei: pap, bevonulás, térdhajtás, oltár, kereszttetés – néhány tényező azok közül, amelyek a katolikus istentisztelet kezdetére utalhatnak, s amelyek a *Csíksohelyi passió* című előadás elején egyáltalán nem jelentek meg. Miért kiált akkor első emlékképünk főszereplője misét?

Hasonló rugóra jár az a jámbor, pontosabban azok a jámbor nézők, akik a második emlékkép szerint a kereszttet cipelő Jézust alakító színésznek ajánlották fel segítségüket. Régi idők misztériumjátékaiban előfordulhatott, hogy a falubeli belépett a passiójáték terébe, de egy XX. századi színházi produkció keretében senki sem gondolhatja, hogy a Jézust játszó színész nem bír el a kellékekkel. Mégis miért ezek a felajánlások?

Ugyanez a befogadói séma tűnik ki a harmadik emlékképből. Talán nem mellékes körülmény, hogy egy szerzetes értelmezi úgy a hatéves Andika gesztusát, mint ami „egyszerre szólt Máriának és Tóth Augusztina színésznőnek”. Egy szerzetes, legyen akármilyen elfogult tanítványa szereplésével szemben, természetes módon választja szét szent és profán (Mária és az őt megformáló színésznő) alakját. E két szféra – profán és szent – összemosása vagy egybejátszása meglepő, hiszen Mária és az őt megformáló színésznő hatásköre, működési területe egészen eltérő. Más kérdés, hogy a szerzetes megfogalmazása egy nagyon is lényegi határterületre mutat rá, amely az égi és földi természet között húzódik.¹³

E három szemtanú visszaemlékezésében van valami közös, amiben sejtésünk szerint lényegi mozzanat húzódik. Ismerős, bár az esztétikai gondolkodásban talán nem eléggé hangsúlyozott mozzanat ez. A szó, ami a nyelvünk hegyén van: a félreértés.

A félreértés az a XX. századi esztétikai gondolkodás számára nehezen megkerülhető fogalom, amellyel Lukács György megválaszolja a maga elementáris kérdését *A heidelbergi művészetfilozófia* című művében. „Az az esztétika, amely illegitim előfeltevések nélkül kell hogy kezdje: »Műalkotások léteznek – hogyan lehetségesek?« [...] vannak bizonyos képződmények, amelyeket embe-

rek alkottak, amelyek, noha magukon viselik az őket létrehozó személyiség jegyét, tőle függetlenül, tisztán önmaguk által, immanens forma-anyag komplexusuk saját ereje által képesek közvetlen hatásokat kiváltani; hatásokat, melyek a maguk élményszerű lényege szerint nem különböztethetők meg élesen a mindennapi élményvalóság hatásaitól...” Ifjúkori elfogódottsággal, a kissé nehézkés német filozófiai nyelv hatása alatt így fogalmaz: „A műalkotásnak mint az örökkévalóvá vált félreértésnek ez a paradox és egyedülálló helyzete teszi csak lehetővé az esztétika önállóságát és immanenciáját. Az esztétika, központi értékének örökkévalósága, általánossága és objektivitása jóvoltából, élesen elválik az élményvalóságtól; a mű normatív hatásának spontaneitása és élményszerűsége, továbbá az a tendencia, hogy ne lehessen az élményvilág zavaros és elszigetelő közvetlenségét meghaladni, félreértését leküzdeni, eleve kizár minden lehetséges közeledést más értékszférákhoz. A művészet mint »kifejezés« önmagában önálló, transzcendáló esztétikát követel, a félreértett és mégis ható mű immanenset.”¹⁴ Szeretnénk ebből a gazdag gondolatsorból a félreértést kihallani. De ez a kiválasztás nem önkényes, hiszen Lukács kulcspozíciót biztosít e fogalomnak. A félreértés az, ami nélkül a mű – s így az önállóságot követelő – esztétika nem teljesülhet be. Természetesen a kanti paradigmán belül vagyunk. Lukácsot *Az ítélőerő kritikájának* eszménye inspirálja: amikor immanenset vagy önállót mond és azt állítja, hogy a mű az, és csakis az, ami „élesen elválik az élményvalóságtól”, voltaképpen az érdek nélküli tetszés kanti fogalmát mozgósítja.

Nem haszontalan újból felidézni, milyen kérdésre is adja meg ezzel a választ a maga számára Lukács. „Műalkotások léteznek – hogyan lehetségesek?” Röviden: félreértve. Hosszabban: szükségszerűen félreértve. Lukács félreértéstana egy nehéz sorsú, kivételes tehetségű barát gondolataiból származik. Popper Leó csonkán maradt életművének két szövegében, a *Félreértési elmélet* című töredékben és a *Dialogus a művészetéről* című párbeszédben tematizálja a félreértés fogalmát.¹⁵ Utóbbiban A és B beszélő Rodin *Paolo és Francesca* című szobráról kezd művészetelméleti dialógust, de folyamatosan ellentétekre akadnak. Egy műalkotás lehet nyitott és zárt, beteljesülés és ígért, vágyakozó és beteljesült – nem jutnak dűlőre, sőt mindig félreértik egymást. E rövidke párbeszéd ragyogó ösztönnel mutatja fel a műalkotások paradox jellegét. És éppen a művészet önellentmondása lesz az, ami kiszolgáltatja a félreértésnek.

Három somlyói szemtanúnk és Lukács paradigmája még sincs teljes átfedésben egymással. Mivel ez kicsiny,

de jelentős különbségtétel lesz, érdemes rámutatni a kétféle félreértés közötti eltérésre. Lukács félreértésének a műalkotás ki van téve, a somlyói tanúink viszont „maguktól” értik félre a műalkotást. Még pontosabban: minden jel arra mutat, hogy a somlyói nézők félre akarják érteni az előadást. Ez az akarat a döntő különbség. Az akarat a vágy megtestesülése, és arra irányul, hogy a nézők kifejezzék: amiben részt vesznek, több mint színházi előadás. És erre a többre, másra igényt tartanak. Azaz a *Csíkсомlyói passió* mint műalkotás nem önmagában zárt, autonóm egység, és az akarat megjelenésével nehéz lesz többé az „érdeknélküliség” bástyái mögé zárni.

Nagy utat tettünk meg, mire úgy-ahogy tisztáztuk, mit jelent az akaratlagos félreértés, és hogy ez a befogadói aspektus önkéntelenül rákérdez egy művészetfilozófiai paradigmára. Teljes tisztázásnak azonban még nem örülhetünk, hiszen az esztétikai értelemben leginkább gyanús és zavarba ejtő részlet még csak most kerül elő. A *Csíkсомlyói passió* egyik kulcsjelenete ugyanis az, amelyikben a szereplők kenyeret osztanak önmaguknak és a nézőknek. Ha úgy vesszük, ez a rendezői gesztus nem lép túl a színház keretein. Csakhogy éppen az eddigiek bizonytalanítanak el: mi van akkor, ha az akaratlagos félreértésre hangolt néző ragadja magához a kenyeret?

Először is fontos tisztázni, hogy az előadáson belüli kenyérosztás nem valamiféle eretnek rendezői gesztus. Az egyházszakadás és a keresztény világi atomizálódás óta nem könnyű meghatározni az eretnenség fogalmát, de az egyértelmű, hogy sem a protestáns, sem a katolikus teológia szerint nem blaszfém ez az aktus. (Befogadói szempontból nem elsődleges fontosságú, de maga a rendező is római katolikus vallású.) Egyáltalán nem jelenik meg az átváltoztatáshoz nélkülözhetetlen papi, lelkészi hozzájárulás, csupán színházi (dramaturgiai) megfeleltetés történik: amikor a játéktér mélyén Jézus keresztjére felszögelik az INRI feliratú táblát, az előtérben a Sátánt alakító színész (Farkas Dénes) hatalmas szöveget ver az előtte heverő kenyérbe, s közben hangos szóval feloldja a rövidítést: *Iesus Nasareus Rex Iudaeorum*. Dramaturgiai párhuzamot von a kenyér és a megfeszített között. És az előadás egy másik pontján elhangzik az Oltáriszentség alapítását közvetlenül megelőző részlet: „Igyatok ebből mindnyájan, mert ez az én vérem, a szövetségé, amelyet sokakért kiontanak a bűnök bocsánatára” (Mt 26,27–28). De ez a szemelvény is csupán egyike lesz a megannyi vendégszövegnek. Márpedig, ha a kenyér nem több pusztán színházi jelnél, miért olyan zavarba ejtő ez a gesztus? Merthogy az, ez Csíkсомlyón és a budapesti Nemzeti Színházban tartott előadások során is mindig

kiderül. A kenyérosztás jellemzően három nézői reakciót szül: a legtöbben tépnek maguknak egy darabot a vekniből, és megeszik. Mindig akad néző, aki ízetlennek tartja ezt a „játékot”, és elutasító arckifejezéssel adja tovább a kenyeret a mellette ülőnek. Úgy szabadul meg a péksüteménytől, mint kőműves a forró téglától. A harmadik pedig kicsit értetlenül áll a helyzet előtt, és vagy eszik belőle, vagy nem, de tanácstalanságát kinyilvánítva cselekszik. Mi történik a nézők lelkében?

Akárhogyan is dönt a néző, tagadhatatlan provokáció érte őt. A hívő tisztában van vele, mivel is játszik. „Valahányszor ugyanis e kenyeret eszitek és e kehelyből iszotok, az Úr halálát hirdetitek, amíg el nem jön. Ezért aki méltatlanul eszi a kenyeret vagy issza az Úr kelyhét, az Úr teste és vére ellen vét. Tehát vizsgálja meg magát mindenki, s csak úgy egyék a kenyérből és igyék a kehelyből, mert aki csak eszik és iszik anélkül, hogy megkülönböztetné az Úr testét, saját ítéletét eszi és issza” (1 Kor 11, 26–29). A nem hívő legfeljebb azzal van tisztában, hogy magatartása sértő lehet. Mire vonatkozik, mire tapint rá, mit ér el a rendezői provokáció? A szó eredeti jelentése alapvetően két megközelítést enged meg. A provokáció egyrészt szemtelen, kihívó viselkedés – céljától függetlenül az. Másrészt valamely lappangó, rejtett és rejtőzködő betegség tüneteinek szándékos előidézése. Az előadás kenyérosztása ezt a lappangó belső alakzatot piszkálja, egy – akár már nem is sajtó – sebbe nyúl bele. Ebből a sebből viszont élet fakad.

A sebből élet fakad – ez nem normatív kijelentés, mert előfeltételez valamit. Egy belső tudást, egy ősi jövendölést. „De őt a mi vétkeinkért szúrták át, a mi bűneinkért törték össze; a mi békességünkért érte fenyítés, és az ő sebe által gyógyultunk meg” (Iz 53,5). Ezt a sebet, az ő sebet és a néző sebet piszkálja ez a gesztus, ez az előadás. Ez az a pillanat, amelyet Caravaggio olyan drámai erővel megmutat a *Hitetlen Tamás* (1599) című festményén. Az ujj már közelít Jézus sebéhez, de Tamás még nem hisz. Másképp fogalmazva: a hitbizonyosság előtti utolsó pillanat.¹⁶ Ez a mozdulat a *Csíkсомlyói passió* ideje, addig időz el az utolsó előtti pillanatban, amíg a néző döntéshelyzetbe nem kerül. Mint minden döntés, ez is egyszerű: elfogadom-e a kenyeret? Az előadás valójában már nem a színpadon, hanem a néző lelkében zajlik.

Az előadás az utolsó (a döntés, a beteljesülés) előtti pillanatig vonzza magával a közönséget. Ezért hangzik el az Oltáriszentség alapítását közvetlenül megelőző részlet, és ezt segítik a színészi gesztusok is. Vidnyánszky Attila színészvezetési koncepciója szerint a legfontosabb „elhinni, hogy a mozdulat, a tér, a zene egyenértékű lehet a

szöveggel. Elhinni, hogy a teret valóban lehet zenéltetni, mert dinamikája, ereje van, hangsúlyos és kevésbé hangsúlyos pontjai, ezért mást mutat egy jelenlet a színpad egyik, és mást a másik felén. Elhinni, hogy néha egy gondolatsor teteje nem mindig a kimondott mondat, hanem az utolsó szavak előtt létrejött gesztus.¹⁷ Miért lényeges az utolsó előtti pillanat kimerevítése?

Emiatt fedi fel a *Csíksomlyói passió*, hogy a műalkotás nem zárt, autonóm egység, mert túlmutat önmagán, és ezzel kikezdi a felvilágosodás óta elgondolt művészet meghatározásának határait. A néző vágya, akarata, a kenyér felé nyújtott kéz (de a kenyértől elforduló tekintet is) egy döntés – és ez a legkevésbé sem simul bele az érdek nélküli tetszés kereteibe. Egy régebbi művészetfelfogás hagyományába sokkal inkább. „Az 1480 körül keletkezett donaueschingeni passiójáték az első fennmaradt



Csíksomlyói passió
Keresztút
Csíksomlyó, 2018

szöveg, amely figuraként nevezi meg a színpadra állított eseményt. Más kontextusban a figura az Ó- és Újszövetség közti tipológiai viszonyra vonatkozik, de ez esetben semmilyen ótestamentumi jelenetet nem tartalmaz a játék. [...] Glenn Ehrstine megfigyelései szerint a késő középkori passiójátékok tekintetében a figura kifejezés vonatkozhatott a passiójáték egészére, egyetlen jelenetre, az előadáshoz használt kellékekre, díszletekre, de magára az élőképre is (tableau vivant). A tény, hogy a kifejezést fizikai objektumokra viszik át, arra utal, hogy a figura szerepe az, hogy ösztönözze a nézőt a színpadi reprezentáció és a spirituális jelentés közti határ átlépésére. A jelszerűséget hangsúlyozza, hogy különösen az úrnapi játékok alkalmával az eukarisztia is ki volt állítva, mely demonstrálta azt a megkerülhetetlen tény, hogy egyedül az ostrom esetében részesül a jel a jelölt valóságos jelenletében.

A »színész« semmilyen módon nem azonos(ul) a jelölt személlyel, magának az »előadásnak« az érvényessége sem függ az előadó teljesítményétől. Pusztán közvetítő szerepről beszélhetünk, ahol az esemény sikere inkább a szemlélő megfelelő befogadói magatartásán múlott.¹⁸

Reprezentáció és a spirituális jelentés közti határátlépés, színészi azonosulás helyett utolsó szavak előtt létrejött gesztus és befogadói szerepvállalás – egy ötszáz évvel ezelőtti passiójáték alapvető vonásai.¹⁹ A *Csíksomlyói passió* viszont nem egy fél évezreddel előtti színjátszási modell szerint áll előttünk, hanem az azóta eltelt századok esztétikai-filozófiai változásainak tudatában kíséri el a nézőt egy hasonlóan nyitott állapotba. Reflektál a felvilágosodás, a modern és a posztmodern művészetigényre, és nem naiv misztériumjátékként, hanem műalkotásként mutatja meg magát a közönségnek. Mégis ugyanazt az önmagán túlmutató célt követi, mint fél évezreddel előtti sorstársa: a hitélmény megújítását. Ebben teszi érdekeltté a nézőt azáltal, hogy döntéshelyzetbe hozza.

Az utolsó előtti pillanatba, a döntéshelyzetig vezette nézőit két korszakos filmrendező is. Akira Kurosava ezt tette *A vihar kapujában* című klasszikusában, amely már címében is az átlépés lehetőségére hív. Az orosz Andrej Tarkovszkij életművének ikonikus jelenete is ezt a pillanatot merevíti ki: a *Sztalker* főszereplője a szoba bejáratáig kíséri útítársait, de a döntést rájuk bízta, belépnek-e. A *Csíksomlyói passió* ebbe a sorba illik, de tovább is gondolja. A műalkotás a két elődnél az igazság és a bizonyosság iránti vágy felkeltésének eszközeként szerepelt. Vidnyánszky Attila passiója a krisztusi szeretet iránti vágykeltés eszköze. „A vágyakozás, amely az embereket keresésre sarkallja, talán már önmagában is több, mint pusztán a hit »előíze«, a vágy a hit dinamikus alkotórésze. A vágy mozzanatát nélkülöző hit béna, alkalmasint halott. Az értelemre, az igazságra, a jóra szomjazó ember már a hit tartományában jár, már közelebb van hozzá, mintha csupán a Templom előcsarnokában, vagy a »pogányok udvarában« időzne; talán Isten is szívesebben lakozik a szív szenvedélyében, mint az ész bizonyosságaiban.”²⁰

Visszatértünk oda, ahonnan kiindultunk: az ellentmondás jeléhez. A *Csíksomlyói passió* a kereszt alatti találkozásra hív, ennek a jelnek a dicsőségét hirdeti, s nem pusztán szembesít vele, de a döntéshelyzet által belső munkává, átélhetővé teszi számunkra. Nem szemléltet, hanem lényegileg ragad meg. Nem akarja meghaladni a létezésünkben lévő ellenmondást, nem is tagadja meg, hanem felmutatja. S ezáltal alkalmat ad arra, hogy mindenki megtalálja magában is. Több ez, mint amennyit egy írástudótól vagy

egy színházi embertől el lehet várni. Több mint színház – mondhatnánk a csíksomlyói nézőkkel. Kierkegaard így fogalmazta meg, miért édes teher az ellentmondás jelének hordozása: „Az Istenember az ellentmondás jele, de miért? Azért, feleli a *Szentírás*, mert földéri a szívek szándékait. Vagyis akkor az egész modern spekulációnak Isten és ember egységéről, annak a vélekedésnek, mely a krisztushitet egyszerűen tanításnak tekinti – van-e mindennek a leghalványabb köze bármi keresztényihez? Nincsen. Modern korunk mindent olyannyira leegyszerűsített és közvetlenné tett, mint annak a rendje – holott a szívek szándékait földerítő jel, az ellentmondás jele az, ami keresztényi.” Komoly következményekkel jár, ha az ellentmondás jelét ki-ki magában felfedezi. Ha Jézus történetét egyszerűen elmeséljük, legyen bármilyen ékesen szóló az az elbeszélés, csupán tanítottunk. Ha külső valóságként kezeljük, ahogyan Borges a kentaurt, nehezen érünk el többet szórakoztatásnál. Abban az esetben viszont, ha Jézus szenvedéstörténetét és feltámadását úgy adjuk elő, hogy annak valóságát a néző is megérezze... de ezt Kierkegaardnál szebben úgysem írhatjuk le: „Az Istenember egyes ember – nem valami fantasztikus egység, amelyik sohasem létezett, csak sub specie aeterni; a legkevésbé sem valami tudósok, aki olyasmit oktat, amit közvetlenül be lehet biflázni, vagy aki paragrafusokat mond tollba gyorsíróknak, hanem éppen az ellenkezőjét műveli, a szívek szándékait deríti föl. Ó milyen kellemes hallgatónak vagy írónak lenni, mikor minden egészen közvetlenül zajlik: a hallgató és írónok urak jól vigyázzanak – az ő szívük szándékára fog fény derülni.”²¹

Miben áll ennek művészetfilozófiai jelentősége? A már idézett amerikai ferences, Richard Rohr szerint „a paradoxon olyasvalami, ami eleinte következtelennek vagy ellentmondásosnak tűnik, miközben egy másik nézőpontból vagy másik felfogás szerint egyáltalán nem az. Hiszem, hogy a vallás egyik fő feladata az volt, hogy megadja nekünk ezt a másik nézőpontot, ahonnan láthatjuk a paradoxont vagy misztériumot, amelyet a Bölcsesség könyve »egynek« nevez. A Bölcsesség mindent egyszerre lát, és nem osztja fel a látómezőt. A Bölcsesség sohasem csak az enyém, hanem mindig közös tapasztalat. A hívők úgy mondanák, hogy magának Istennek az életében való részesülés.”²² A ferences testvérnek igaza van: a misztériumra való rálátáshoz hagyományosan a vallás adott hozzáférést. Ezt a megengedő meghatározást radikalizálta a felvilágosodás, mert a művészet deszakralizálásával kizárta a műalkotásokat a misztérium szemlélésének lehetséges módozatai közül. Régóta élünk ezek között a keretek között, amelyek

a vallás és a művészet érvényességi körét behatárolták. De mindig akadtak szökevények, akik az éj leple alatt átléptek ezen a választóvonalon. A *Csíksomlyói passió* viszont nem csupán megsérti, hanem kikezdi ezt a többszázados határt.

JEGYZETEK

- 1 A királydombi vagy a csíksomlyói *István, a király* című rockopera a példa rá, hogy a magyarság ősi dilemmáját bemutató színházi előadás után a nézők a nemzeti összetartozás jegyében hazafias ujjongásban törnek ki (például a sporteseményekről ismert „Ria-ria-Hungária” rigmus skandalálásával). A *Csíksomlyói passió* többek között a régi magyar szövegművek beemeléseivel ugyancsak magán viseli a nemzeti összetartozás ethoszát, de a nézők sem a Nemzeti Színházban, sem Csíksomlyón, sem az esztergomi bazilika előtt nem kezdtek hazafias demonstrációba. (Az *István, a király* zenéjét Szörényi Levente szerezte, szövegét Bródy János írta Boldizsár Miklós *Ezredforduló* című drámája alapján.)
- 2 BORGES, Jorge Luis: *Az elbeszélő művészet és a mágia = Uő: Válogatott művei II. Az örökkévalóság története (Eszszék)*. Ford. SCHOLZ László, Bp., Európa, 1999, 53–63.
- 3 LUKÁCSY György: *Nemzeti laboratórium. Vidnyánszky Attila első öt éve a Nemzeti Színház élén = Kommentár*, 2018, 1. sz., 56–70.
- 4 *Az ember tragédiája – Egy előadás születése színről színre*. Szerk. KORNÝA István, Bp., Helikon, 2011.
- 5 Fellini életműve akár annak szemléltetésére is szolgálhat, hogyan lépett át a művészet a modernből a posztmodern korba. Vö. BURKE, Frank: *Fellini's Films and Commercials: From Postwar to Postmodern*. Chicago, Intellect Books, 2020
- 6 Mint ismert, Kuroszava nem Heidegger, hanem az új Hollywoodot létrehozó rendezőnemzedék – George Lucas, Steven Spielberg, Martin Scorsese, Brian De Palma, Francis Ford Coppola – múzsája lett. Ez is egy sors.
- 7 ROHR, Richard: *Most. Tanuljunk meg látni a misztikusok szemével*. Ford. MALIK TÓTH István, Bp., Ursus Libris, 2013, 180.
- 8 *Bevonnai a nézőt egy lelki térbe. Interjú Szócs Gézával = Csíksomlyói passió. Egy színházi előadás zárandókútja*. Szerk. LUKÁCSY György, Bp., MMA, 2018, 34.
- 9 A kortévesztés, korszerűtlenség, elavult részletek szerepeltetése természetesen kezdettől fel-felbukkant egyes műalkotásokban, de szervezőerővé az első modern értelemben vett regénnyel (Cervantes: *Don Quijote*), majd magában a

- modern korban, vagyis a múlt században vált (az időutazásos szórakoztatási termékektől Jancsó Miklós filmművészetéig), de a jelenség nemcsak magában művészetben, hanem nagyon is XX. századi módon a műértelmezésben, művészettörténet-írásban, vagyis az elméleti disputában is meghatározó szemponttá vált (vö. ARRASSE, Daniel: *Festménytörténetek*. Ford. VÁRI Erzsébet, VÁRI István, Bp., Typotex, 2007). Vidnyánszky rendezése tehát egy (poszt)modern művészi eszközöket és archaikus szövegeket is felhasználó előadás.
- 10 KULCSÁR Edit *dramaturg visszaemlékezése*. Elhangzott a Mária Rádió adásában. Lejegyzett formában megjelent „Úton vagyunk a megváltás felé”. *Kerekasztal-beszélgetés a Csíksomlyói passióról* címen. Résztvevői: KULCSÁR Edit, PÁLFI Ágnes, SZÁSZ Zsolt. Moderátor PRONTVAI Vera. Lejegyezte: UNGVÁRI Judit = *Szcenárium*, 2018. október, 7. sz., 14–28.
- 11 A Jézust alakító színész, BERETTYÁN Nándor visszaemlékezése. LUKÁCSY György: *Misztérium és játék = Szív*, 2018. december – 2019. január, 70
- 12 Nagy Éva M. Vera iskolanővér, a 2018. augusztus 18-ai, csíksomlyói előadásban részt vevő Marosszéki Kodály Zoltán Gyermekkar másodkarnagya. NAGY Éva Vera: *Csíksomlyói passió a Marosszéki Kodály Zoltán Gyermek és Ifjúsági Kar szemével*
<https://nemzetiszinhas.hu/hirek/2018/09/csiksomlyoi-passio-a-marosszeki-kodaly-zoltan-gyermek-es-ifjusagi-kar-szemével>.
- 13 E két természet kapcsolata a krisztológia és így a római katolikus hitvallás meghatározó eleme. „Egy és ugyanazon Krisztus, Fiú, Úr, egyszülött lett ismertté két természetben, keveredés nélkül, változás nélkül, megosztás nélkül, szétválaszthatóság nélkül. Az egyesülés által nem szűnt meg a két természet különbsége, hanem inkább mindkét természet megőrizte sajátosságát, és egy személyben (proszópon) és létezőben (hüposztaszin) egyesült, nem osztódott és különült el két személyre, hanem egy és ugyanazon egyszülött Fiút, az Isten-Igét valljuk, az Úr Jézus Krisztust.” DENZINGER, Heinrich – HÜNERMANN, Peter: *Hitvallások és az Egyház Tanítóhivatalának megnyilatkozásai*. Szerk. BURGER Ferenc, ford. FILA Béla, JUG László, Bp., Szent István Társulat, 2004, 301–302.
- 14 LUKÁCS György: *A heidelbergi művészetfilozófia*. Ford. TANDORI Dezső, Bp., Magvető, 1975, 15.
- 15 Vö. POPPER Leó: *Esszék és kritikák*. A német nyelvű tanulmányokat BONYHAI Gábor és TÍMÁR Árpád fordította, Bp., Magvető, 1983
- 16 A posztmodern filozófia is felfigyelt ennek a pillanatnak a jelentőségére, igaz, más következtetéseket vont le belőle, mint amire mi készülünk a *Csíksomlyói passióval* kapcsolatban. Vö. BAUDRILLARD Jean: *Az utolsó előtti pillanat. A közönyös paroxista. Beszélgetések Philippe Petit-vel*. Ford. TÓTHFALUSI Ágnes, Bp., Magvető, 2000
- 17 FARKAS Anita: *Erőt nyerni a hitben. (Interjú Vidnyánszky Attilával) = Demokrata*, 2019. február 15.
<https://demokrata.hu/kultura/erot-nyerni-a-hitben-2-113691/>
- 18 JUHOS Rózsa: *Sepulchrum: művészet és liturgia a késő középkorban = Vallás és művészet*. Szerk. SEPSI Enikő, Bp., Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan, 2016, 141–142.
- 19 Talán a kenyérszítás maga is figura, amennyiben az igazi kenyér (az eucharisztia) előképének szimbóluma. Elgondolkoztató, hogy az előkép fogalmát használja Boldog VI. Pál pápa is a kenyérszaporításra. A részlet az 1975. május 29-ei úrnapi szentbeszédből való: „Egyetlen szavadat hallgatjuk e pillanatban, ó, Urunk, egyetlen mondatodat, melyet a kafarnaumi beszédedből választottunk, ebből a magyarázó, vitatkozó, kinyilatkoztató beszédből, amelyet te, ó, Urunk, azt követően mondtál, hogy végbevitted a kenyérszaporítás csodáját a keresédesre indult mintegy ötezer fős tömegnek a Tibériás-tavon túl, az Eucharisztia alapításának előjátékként és szimbólumaként. Azoknak, akik még azért kértek kenyeret, hogy természetes éhségüket csillapítsák, Te, ó, Urunk, megismételted: »Én vagyok az élet kenyere, aki hozzám jön, többé nem éhez, s aki hisz bennem, nem szomjazik soha« (Jn 6,35), vagyis ki-provokáltad, hogy észrevegyenek egy másik éhséget és egy másik szomjat, nem a múltó, földi életét, melyre a te csodálatos jóságod az azt megelőző napon ingyenes és bőséges eledelt adott; és így sok mindent tanítottál, amik ma is igazak, számunkra is, akik távol vagyunk azon helyektől és időktől, amelyekben te fizikailag jelen voltál.” Boldog VI. Pál pápa: *Eucharisztia. Ajándék, jelenlét, titok*. Szerk. MALNATI, Ettore, ford. TÖZSÉR Endre, Bp., Új Ember, Magyar Kurír, 2017, 27.
- 20 HALÍK, Tomáš: *A vallás és a spirituális keresőúton járó ember = HALÍK, Tomáš – NONHOFF, Winfried: Távol az Isten. Hit és hitetlenség párbeszédéről*. Ford. MÁRTONFFY Marcell, Pannonhalma, Bencés, 2018, 98.
- 21 KIERKEGARD, Søren: *A keresztény hit iskolája*. Ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 1998, 149.
- 22 ROHR: *i. m.* (2013), 180.