

VISKY ANDRÁS

Az ember tragédiája mint theatrum theologicum

(I. rész)



VISKY ANDRÁS (1957) Kolozsvár

Olyan színházért szállok síkra, amely sokkal inkább az ember kudarcát dicsőíti, semmint az erejét és a hatékonyságát. Egy hely, ahol az emberi lény gyarlóságát, gyöngeségét, hibáit, tökéletlenségét szemlélhetjük.

Silviu Purcărete¹

2020.1.19.

A parúzia színháza, jelenti be Silviu Purcărete *Az ember tragédiája*² első próbáján: így összegzi az előttünk álló kísérlet célkitűzését. Egy szegényes társulatot látunk a szokatlanul szűk, épített játéktéren, folytatja a rendező, meztelenek mind, testüket csak egy bézs ballonkabát fedi, itt vannak velünk mindannyian. Ők fogják eljátszani az ember tragédiáját, a mindenkor élőét és a maiét, a maguk „szellemben szegény” módján. A parúzia színháza, azaz: „Krisztus megjelenése az utolsó ítéletkor” színháza. Vagy: a feltámadás színháza. A görög szó az uralkodó látogatásának rítusára vonatkozott, az evangéliumokban a Megváltó utolsó látogatását, azaz a Messiás második eljövételét jelenti, a beteljesítő végső eseményt, amikor helyreállítja „az országot”, és megüli az utolsó ítéletet.

Mi más érthetnének ezen a javaslaton, mint a színházi lényegét képező igazságosság és igazságtétel aktusát? Nem pusztán filozófiai-teológiai kérdés – de hát esszenciálisan az, persze! –, hanem poétikai javaslat is, Purcăreténél legalábbis ezzel szembesülünk, ő ugyanis a színházat univerzális események nézőhelyének tekinti, olyan térnek, ahol végbemegy az apokaliptiszis, és igazságtételben részesülünk. Nem illúziószínház, szemben a realitással, hanem ellenkezőleg: az egyetlen realitás színháza, szemben a világgal mint optikai csalódással. Alain Badiou a politikai szubjektum(ok) poszt-brechtli színházát „az igazságok előállítására eszközöként” határozza meg, Purcărete színháza viszont a létezés-igazság színháza, tehát az egyetlen igazságé, amely az Alain Badiou-i „igazságok” kaleidoszkópjátékának (végső) összegzése.

A Csíky Gergely Színház hivatalos bejárata a hatalmas, három (román, magyar, német) színházi és egy operatársulatnak helyet adó épület délkeleti oldalán található, onnan vezet föl a meglehetősen barátságtalan lépcsősor az egykori bálteremig, amelyet a magyar társulat játszóhelyévé alakítottak át. A jelenleg felújítás alatt álló Opera téri épület másik, észak-nyugati oldaláról is megközelíthető a terem. Nekem, aki ha nem is legendásan, de közismerten rosszul tájékozodom, ijesztő, olykor kifejezetten ellenséges labirintusnak tűnik a belső terek sokféle átépítés emlékét idéző, az én szememben minden logikát nélkülöző összekapcsolódása. Sehogy sem sikerül megfejtennem, föl is adom, már első nap.

Veszélyes a színházban meg persze bármilyen kontextusban „egyetlen igazságról” beszélni, de itt a valóság ténnyé válásának egyedi eseményére

gondolok, és nem a percepciók sokféleségére: az a szellemi képződmény, amely létevé válik, egyetlenként érzékelődik a(z ember számára jószerű-vel ismeretlen) jelen időben, ami tulajdonképpen a *van* és a *vagyok*.

Purcărete magától értetődő könnyedséggel használ elvont és jórészt ismeretlen teológiai fogalmakat, a társulat mégsem rémül meg, mert a következő mondat már a színházi nyelvet írja le, amelyben *Az ember tragédiáját* értelmezi, nem pusztán Madách Imre „drámai költeményét”, hanem magát a *conditio humanát*, azt tehát, ami a színházban *nolens volens* érdekel bennünket. Az előadást az éppen föltámadott személyek játsszák el nekünk, egy amatőr társulat, amelynek ebben az új helyzetben a kezébe akadt *Az ember tragédiája* szövegkönyve, és mélyről jövő, ismeretlen készletet érez ennek a megváltás-poémának a megjelenítésére.

Parúzia-színház, nagybőjtben éppen, ami a román kultúra számára különösen nagy jelentőséggel bíró időszak, tulajdonképpen, *mutatis mutandis*, még a fogyasztói apokalipszis korában is. Nagybőjtben megváltozik a város arculata, éttermek és útmenti palacsintázók meg lacikonyhák böjti menüt kínálnak, napközben gyakrabban harangoznak, mint máskor, szemmel láthatóan többen járnak templomba, hétköznap is. A magyar közösségekben ez kevésbé érzékelhető, a város egészének hangulata viszont hatást gyakorol tulajdonképpen mindenkire.

A forma színháza Purcărete világa, a *theatrum theologicum*. A forma: emlékezés. A por vagy a tengerparti homok: amnézia. Nemcsak a földiek emlékezetvesztése, hanem az égitesteké is: csillagpor is vegyül a porba, nemcsak elmorzsolódott emberi csont, hogy máris önmagunk ki- és eltűnésére gondoljunk a formából. És amennyiben forma, akkor annak mindig konkrét, primér módon érzékelhetőnek és átélhetőnek kell lennie: ezzel állítja szembe a madáchi poéma elvontságát. A nagy kérdésekkel szemben mindannyian, ha persze szerencsénk van, szellemben szegények vagyunk. A színház meg, ha elmélyülten reflektál a maga történetiségére, és önnön identitására vonatkozóan éles kérdéseket fogalmaz meg, a szellemben szegények létezés-laboratóriuma: *theologia pauperum*.

Mit játszunk? Bunraku-színházat, a magunk módján. Az a színész, aki játszik, nem beszél: cselekvéseket jelenít meg. Az a színész, aki beszél, nem játszik: a beszédet teszi hallhatóvá, és az előadás terében cselekvő hasonmása animátoraként van jelen. Ez volna a készülő előadás képlete. Van ebben valami szédületes számomra: a test és a lélek elválasztása. Hogy tudniillik az előadás idejére visszalépünk abba az időbe, amelyet már véglegesen magunk mögött hagytunk, hiszen már meghaltunk, sőt fel is támadtunk: visszaléptünk az *imago dei* tökéletes formájába. Mi más volna ez, mint a színház évezredek óta érvényes közösségi létmódjának visszaemlékezése mindennapjaink kontextusába? Minden történet eredettörténet, az itt-lét kiszakadás, az idő várakozás. A színészek az idő másik oldaláról jönnek közénk, kikelnek a fölből, amint az az orvietói Szent Szűz Mennybemenetele katedrális freskóin látható. Luca Signorelli festő maga is színháznak képzelel el a jelenetet, amennyiben önmagát és Fra Angelicót, a dóm másik festőjét polgári ruhákban ábrázolja, amint a beígért feltámadás-előadást nézik az Apokalipszis színházában: így vesznek részt az utolsó ítélet eseményein. A darabot már jól ismerték a *Jelenések könyvéből*, magát az előadást most látják, az Írást beteljesítő kozmikus spektakulumként.

Feltámadás: azazhogyan meztelenség – a kérdés, *in concreto* a meztelenség kérdése megkerülhetetlen. Nehéz, tulajdonképpen lehetetlen meztelenség lenni a színházban. A nézők közvetlen közelsége *Az ember tragédiája* itt javasolt terében a test naturalizmusát fedi fel, és nem a testképet mutatja meg, tehát egy elvont fogalom lehetséges érzékiségét: nem a test lesz, amit érzé-

kelünk, hanem a színésznek mint fölismerhető személynek a konkrét, természetes (hús)teste, és ez az, ami megbontaná az előadás nyelvét. A ballonkabátok alatt a színészek testszínű dresszt viselnek, bőrüket, egyenetlenül, fehér szín borítja; inkább csak foltok, csíkok, a tömegsírok meszes gödreinek nagyon is távoli, de még fölfedezhető érintései ezek.

Még három, az előadás formavilágát tekintve fontos rendezői megjegyzés. Az első: a madáchi mű tablót, a tizenöt színt különállóan fogjuk kezelni, az összefüggések megteremtése a néző feladata marad. A második: Lucifert négy színész fogja alakítani. Kicsoda Lucifer? Az a perszonázs, aki nem énekel. A harmadik: Ádámot és Évát tablóról tablóra más és más színésszár fogja játszani. (Már csak ezért sincs narratív folytonosság a madáchi tablók között.)

2020.1.20.

Visszatérés Temesvárra, csaknem negyven év után. Egy leromlott és kifosztott város fogad, a polgári Temesvár legszebb részei szellemvárosnak hatnak. Gyönyörű, változatos és mégis egységes architektúrájú polgári házak a Bégán túl, a Hotel Savoy környékén vagy a Márián: ödémás homlokzatok kémlelik elveszetten a semmit. Az életnek a legcsekélyebb rezdülését sem észlelhetni. Félelem költözik a mellkasomba, nem veszem észre, mikor, a bordáim összeszorulnak, görcsbe rándulnak a belső bordaközi izmok, nem tudok elég levegőt venni, légszomj, kapkodás. Temesvár, Temeschwar vagy Temeschburg, Тимішвар azaz Temišvar, Timișoara – hol van ez már?

Az előadás rugalmas maszkjai latexből készülnek, és a színészek fölismerhető arcát adják vissza. A saját arc – maszk. A latex felületét fehér festék fogja borítani, most még hússzínű. A beszélő színészek esetében az alsó ajkat és az állrészt kivágják a maszkból, hogy beszélni lehessen. Az arc mint idézet. Ez a plasztikai licencia a közeli arcot is távolivá teszi számunkra: más időbe helyezi el, ami nem a sajátunk.

Élő személyekről készített halotti maszkok ezek a latexarcok: a mindenkori, leginkább persze a keleti színház halottidéző attitűdje. Ezek a rugalmas maszkok azt a hallucinatív hatást keltik viszont, hogy élő emberek a saját halotti maszkjukat viselve járnak közöttünk. Nem halottidézés, hanem a purcäretei parúzia-színház sejtése az „utolsó időkről”. Az „az a neved, hogy élsz, pedig halott vagy”³ inszenálása.

Purcärete végletes borúlátását az emberi történelemtől a gyermek tekintete ellensúlyozza, aki nem esik kétségbe a látottakon, hanem a darabjaira esett nyugati civilizáció elemeiből fölépít magának egy új világot.

A próbák leglényegesebb anyaga, már a kezdetektől fogva, az akusztikai környezet. Mintha egy opera születne a „devised theatre”, tehát a kollektív alkotás módszerével. „Végünk van” – mondja Éva az édenkerti bukást inszenáló második színben: ha ebben a szituációban ezt a mondatot ki-mondod a színpadon, legfeljebb komikus hatást érhetsz el vele. „Ha viszont éneked, mint az operában, és az énekhang pátosza meg a kísérezene fölnöveli, akkor a néző számára átélhető drámaként.” Purcäretének ez a tanítása jól leírja az utóbbi előadásai poétikáját: egyre inkább az operai forma színházi lehetőségeit vizsgálja. A kolozsvári *Viktor, avagy a gyermekuralom* (2013) című Purcärete-előadás mintegy észrevétlenül csúszik bele az operába: mire a néző fölocsúdik, már régen az ének hangján hangzik el valamennyi replika. Mintha a kései Purcärete-munkák a pátosz színházi rehabilitációjának lehetőségeit vizsgálnák.

Tulajdonképpen már az első próbán megérezem ennek a közös próba-folyamat-indításnak minden veszélyét. Hogy tudniillik az egész munkát jelentős

részben az én részvételemtől tette függővé, olyan embert kellett találnia ugyanis, akinek a döntéseiben megbízik, hiszen a mű a magyar irodalmi kánon és színházi hagyomány szent szövege, egyszerre kell tehát óvatosnak és bátornak lenni; (meg)hallani és (meg)figyelni a hagyomány visszhangjait, és szembefordulni vele, ha elkerülhetetlen. Főként, mert én a szöveggel való munkák idején hajlamos vagyok a sötétbe ugrani és tiszteletlenül bánni a szövegkánonokkal, „nem tanácskozva testtel és vérrel”, ahogyan szívem apostola, Pál mondja. Érzékenynek maradni minden megszólítottásra: belsőre és külsőre egyaránt; és elmenni a falig, sőt átmenni rajta, ha ez az ár, amelyet a „kor önabárázatának” felmutatásáért kell fizetnünk.

Helyzeteket épít fel, jelenetskicceket állít be, majd átadja a színészeket Ilir Dragovoja rendezőasszisztensnek, mi meg bemegyünk egy öltözőfülkébe a szövegen dolgozni és a *Tragédia* értelmezési hagyományait számba venni. Purcärete nagyon érzékenyen érdeklődik a poéma magyar kultúrában elfoglalt helye és a számomra meghatározó színházi előadások iránt. Elsőként két filmet említek neki, Jeles András *Angyali üdvözlését* és Jankovics Marcell animációs *Tragédia*-feldolgozását. Mindkét nagyszabású filmértelmezés lenyűgözi. A Jeles-filmhez többször is visszatér, nem tud elszakadni tőle. Ma már bizony megvalósíthatatlan volna, mondja, miután a virtuális (de hát nagyon is valóságos) tér gyermekpornográfia-örülete lehetlenné tette a meztelen gyermeki testhez való ártatlan viszonyulásunkat. A kortárs kultúrában az emberi test ábrázolása, de főként a gyermeké és a nőé mélyreható jelentésváltozáson megy át, ami a nyugati kultúra identitásválságával függ össze. Nem tudunk romlatlanul viszonyulni a meztelen testhez, mert a saját testünkhöz sem tudunk. Az újabb kori purista és ikonoklaszta mozgalmak a *shut down and restart* religióját hirdetik, abban bízva, hogy a fölhalmozott nyugati büntudatot ezzel föl tudják számolni, és leszakadva a saját történelmünkről, ma született csecsemőkként folytatjuk tovább az életünket.

A szövegen dolgozunk a soktűkrös öltöző szűk, intim, de nagyon is színházi terében – jól érzem itt magam. A december és január folyamán Purcäretével e-mailen lefolytatott közös munkát beszéljük meg és véglegesítjük. Azt akarja hallani, megállnak-e a lábukon azok a „színek”, amelyek a Madách-szövegből maradtak, hiszen a Purcärete által kitűzött cél az, hogy két óránál ne legyen hosszabb az előadás, amit, ráadásul, nem tud elképzelni szünettel. Az már nagyon hamar eldőlt, tulajdonképpen már decemberben, hogy nem Octavian Goga fordítását, hanem a Jean Rousset-féle szabadabb „adaptációt” fogjuk köztes szövegnek használni.⁴ Goga fordítása olyannyira fölültilizált, visszafelé romantizáló – érvel Purcärete –, hogy elfedi előlünk a madáchi szöveg filozófiai precizitását és nagyon is követhető gondolatritmusát, amit ő a francia és nem a román szöveg olvasásakor fedezett fel. A valamivel ismertebb Roger Richard-féle francia poétikus fordítást is elveti,⁵ a munkának ebben a szakaszában nem a szöveg poézisére kíváncsi ugyanis, hanem egy technikai, szárazabb textusra, amely fölajánlja nekünk annak az esélyét, hogy a lehető legpontosabban kövessük a madáchi írás „eszméit”, ahogyan Madách mondja, és így az előadást leginkább szolgáló, tiszta cselekményvázat⁶ építsünk fel.

A munkamódszer a következő: Purcärete fölvezet nekem a jelenet fölépítését – legalábbis azt, ahol most tart a rendezői vízió –, részletesen elmondja, mi történik, melyik szereplő mit csinál éppen, én pedig a dramaturgiai impulzusokat azonosítva a poémában véglegesítem a szöveget. Klasszikus dramaturgiai munka, mondanám, az én szempontomból mindenképpen az, hiszen a dramaturg nem a „szöveggel bánik”, nem a szöveget „húzza meg”,

hanem a beszédben testet öltő cselekvést, a javasolt szituációk struktúráját építi fel verbálisan és követi nyomon, és ahhoz igazítja a mindig nyitott és hajlékony szövegkorpuszt. A színházi szöveg szelleméhez csak úgy lehet hűsögesnek lenni, ha a megcselekvésének a lehetőségét vizsgáljuk, ez pedig, a megcselekvés, mindenképpen közös aktus: a színészeké és a közönségé. „Mikor írják fel végre a színházi törvénytáblákra a következőket: *a színházban a dialógusok csak rajzolatok a mozgások kanavásán?...*” Mejerhold, igen.⁷

Külön érdekes és egészében véve elragadó momentuma a munkának, amikor egy-egy szín végén a magyarul nem tudó Purcărete megkér, olvassam föl neki az egész jelenetet magyarul, amolyan értelmező, helyzet-közeli felolvasással. Hallani akarja a szöveg ritmusát, az áthajlásokat, megérezni a dialógusok életközelségét.

A „*poème d’humanité*” vagy a „*Tragödie des Menschen*” ismert 19. századi hagyománya, főként ebben a Madách Imre-i sci-fi-érzékeny fölvetésben meglepően közel jött hozzánk a harmadik évezred elején, ezért is különös értékkel bír számomra Purcărete „szellemben szegény” színházi megközelítése. Nem emeli le a piederstárlól, mert eleve színházként és nem elzárt, sokak által kontrollált és őrzött kanonikus irodalmi műként közelít hozzá. Ráadásul a vásári színjátszást és a bunrakut ötvözve, és ezt a kifinomult-eltont koreográfiát meg vásári közvetlenséget helyezve el egy nagyon is érzéki, szituatív zenei világban, ami Vasile Şirli színházi hang-kompozícióinak a sajátja. A budapesti II. Richárd-előadásnak (2019), amelyben dramaturgként működtem közre, nos, ennek az előadásnak a zenei anyagában, pontosabban az utolsó jelenet kivételesen szép, az egész előadást összegző hangszövegében például föllelhetni a 2-es villamos Magyar Parlament előtti éles sikoltásait a kilencvenfokos fordulókban.

(folytatjuk)

JEGYZETEK

¹ SILVIU PURCĂRETE, *Images de théâtre*, Lansman Éditeur, Carnières (Belgique), 2002, 26. (Fordítás tölem – V. A.)

² MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája*, szövegváltozat: Silviu Purcărete és Visky András, rendező: Silviu Purcărete, díszlet-jelmez: Dragoş Buhagiar, zene: Vasile Şirli, dramaturg: Visky András, rendezőasszisztens: Ilir Dragovoja, a zeneszerző asszisztense: Éder Enikő, hangmérnök: Bayer Sebastian, ügyelő: Kertész Éva, világosító: Gidó Zoltán, sűgő: Czumbil Marika, fotók: Petru Cojocar, plakátterv: Joó Csilla. Játsszák: Aszalos Géza, Balázs Attila, Bandi András Zsolt, Borbély B. Emília, Csábi Anna, Csata Zsolt, Éder Enikő, Kiss Attila, Kocsárdi Levente, Lanstyák Ildikó, Lőrincz Rita, Lukács Szilárd, Magyarai Etelka, Mátyás Zsolt Imre, Mihály Csongor, Molnos András Csaba, Szász Enikő, Tar Mónika, Tokai Andrea, Tóth Eszter Nikolett, Vass Richárd. Csíky Gergely Színház Temesvár, 2020. március 3.

³ Jel 3,1.

⁴ Imre MADÁCH, *La tragédie de l’Homme*, Adaptation française de Jean Rousselot, Budapest, Corvina, [1860] 1966.

⁵ Imre MADÁCH, *La tragédie de l’homme*, Traduit du hongrois par Roger Richard, Budapest, Corvina, 1960.

⁶ A terminust a Richard Schechner-i értelemben használom, azaz: „Cselekményváz [script]: mindaz, ami egyik időből a másikba, az egyik helyről a másikra átvihető; az esemény alapkódja. A cselekményvázat az egyik személy átadhatja a másiknak, az átadó pedig nem pusztán üzenetközvetítő: a cselekményváz átadójának ismernie kell a cselekményvázat, és képesnek kell lennie arra, hogy megtanítsa másoknak.” Richard SCHECHNER, *A performance. Esszék a színházi előadáselméletről 1970–1976*, ford. Regős János, Múzsák, h. n., 1984, 58.

⁷ Vszevolod MEJERHOLD, *A mutatványos bódé = A színház ma*, szerk. LENGYEL György, Gondolat, Budapest, 1970, 128. (A szerző kiemelése.)