

Vázlat a Vidnyánszky Attila-féle költői színházról

A magyar színházi élet aktuális történéseiből következően egyre többször fordul elő szakmai és szakmán kívüli fórumokon a *költői színház* kifejezés. A terminus elsősorban Vidnyánszky Attila rendező nevével kapcsolatban merül fel, aki alkotói *ars poeticaként* vallja az előadás- és/vagy színházteremtés ilyen irányú létjogosultságát. S bár az alkotó(k) által költői színházi előadásokként, a költői színház legtisztább megnyilvánulásaiaként definiált darabok némelyikét legalább egy évtizede mutatták be először, a fogalmat máig homályos értelmezések övezik. Továbbra sem egyértelmű ugyanis, hogyan írható körül, hogyan karakterizálható a költői színház. Kérdés, hogy a színrevitel alapjául szolgáló irodalmi szöveg és a színrevitelben megvalósuló előadásszöveg közötti viszonyt kutatva, vagy az előadás szövegkezelési módszereit vizsgálva kapható-e válasz. Esetleg a *mise en scène*-t alakító filozófiai-gondolati perspektíva alapján? Vagy más előadástípusok jelrendszerei, azaz a színészi játék, kinezika, sajátos térkonceptió, az auditív és vizuális jelek vagy mindezek specifikus kombinációja határozza meg a költői színházat mint stílust és mint iskolát?

Egy, a Csokonai Színházban bemutatott Vidnyánszky-előadásokról írt elemzés bevezetőjében azt olvassuk, hogy a „»költői színház« nem illusztrál, nem ábrázol, azaz szembehelyezkedik a naturalista-realista színházi hagyományokkal és a polgári színház esztétikájával. Mindenekelőtt sajátos, teremtő nyelvet hoz létre. Ez a nyelv önálló egységként működő világot teremt a színpadon, mely elemelkedik a mindennapoktól, s ezáltal alkalmassá válik arra, hogy nézőként egy másik világban a sajátunkra ismerhessünk, egy addig ismeretlen nézőpontból tekinthessünk önmagunkra – azaz antropológiai tanulmányútra hív.”¹

A 2008-as debreceni DESZKA Fesztivál szakmai beszélgetésén elhangzottak alapján maga a rendező ezt az antropológiai tanulmányutat az egyén önazonosításában, azaz identitáskeresésében, s ezzel egy időben a gyökerek keresésében látja. A „teremtő nyelvet” pedig a költői szöveg felé való elmozdulásban véli felfedezni, ezért az olyan szövegeket preferálja, „amelyek teret nyitnak, összhangban vannak az előadással”.²

A Vidnyánszky-féle költői színház teoretikus jellemzéséhez újabb aspektusból kerülhetünk közelebb, ha nemcsak színháztudományi-színházpoétikai (a dramatikusszöveg színpadi metamorfózisa, verbalitás és szövegkezelés, a teatralitás megterem-

¹ LUKOVSKZI Judit, MIKLÓS Eszter Gerda, *Eppur si muove: Vidnyánszky Attila két előadása a Csokonai Színházban, 2007–2008*, Debreceni Disputa, 2009/1, 57.

² A szakmai fórumon elhangzottak összefoglalása: *El-beszélések: Sárból poézis – beszélgetés a költői színházról*, Litera, 2008. 02. 20., <http://www.litera.hu/hirek/el-beszelesek> (Letöltés ideje: 2013. augusztus 10.)

tésének módozatai felől) s antropológiai vonatkozásban igyekszünk megérteni a jelenséget, hanem a színpad és a valóság viszonyára rákérdező ontológiai perspektívából is. „Más a vers viszonya a valósághoz, és más a prózáé. A vers sűrű, szimbólumok, metaforák, jelek szövete. Ilyennek gondolom a költői színházat is, amely a valóságnak nem egyszerűen a tükre, hiszen a földi életet úgy próbálja megragadni, hogy mindig jelen legyen a metafizikai dimenzió is.” – fogalmaz Vidnyánszky a debreceni színház elmúlt hét évadát bemutató, 2013-as kötetben.³ Eszerint a költői kifejezőeszközök segítségével érhető el, hogy ne a földi viszonyrendszerben leragadva meséljen el vagy mutasson be valamit egy-egy alkotás. „Az elrugaszkodáshoz szükség van azonban a valóságra. Hiszen a költői színház nem szakad el a valóságtól, onnan rugaszkodik el, és oda érkezik vissza – egy minőségileg más világba”⁴ – véli Vidnyánszky Attila.

A felsoroltak közül egyik sem kizárólagos megközelítési útvonal a színrevitel értelmezéséhez. További marginális, mégsem elhanyagolható szempont, hogy a költői színrevitelt befolyásolja az irodalmi textus műneméből, műfajából származó implicit tárgyiasság, s számolni kell a posztmodern elméleti trenddel is. Utóbbin nem (csak) a posztmodern színházesztétikai jegyek esetleges megjelenését értjük, hiszen a költőiség nem kritériuma – igaz, nem is kizáró tényezője – a különböző posztmodern színpadi struktúráknak. Sokkal inkább a posztmodern kor töredezett, partikuláris világszemléletére, az értékek vélt relativizálódására adott válasz lehet az érdekes a költői színház megnyilvánulásaiban.

A jelző problematikussága

Az általunk használt jelentésben a színházi költőiség vagy a *költői színház* fogalmának jelenléte, valamint a színház és a költészet kölcsönhatásával foglalkozó magyar színház történeti fejezetek gyakorisága és terjedelme elenyésző a magyar szakkönyvekben, a téma legtöbbször egyáltalán nem is szerepel azokban.⁵ Az a tény, hogy a

³ KORNIA István, *Pátosz, nagyság, költőiség: Vidnyánszky Attila a Csokonai Színház hét évadjáról = A költői színház: Hét évad a Csokonai Színházban, 2006–2013*, szerk. KORNIA István, Debrecen, Csokonai Színház, 2013, 17.

⁴ MOLNÁR Klára, *Térbeli költészet: Gondolatok a Halotti pompa és a Mesés férfiak szárnyakkal című előadásokról (Interjú Vidnyánszky Attilával és Rideg Zsófiával) = A költői színház..., i. m., 30.* (A Vörös Postakocsi 2009/nyári számában megjelent interjú szerkesztett változata.)

⁵ A költő, költészet, költőiség kifejezéseket – az irodalmi műfaj történet ismert konvencióival összhangban – nem a lírikus, líra, líraiság szinonimáiként, hanem szerző, író, írás vagy mű, művészi értelemben találjuk. Ez az állítás vonatkozik a *Magyar Színművészeti Lexikon: A magyar színháztörténet és drámairodalom enciklopédiája* című munkára is (szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Bp., Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, 1929–1931, I–IV). A háromkötetes *Magyar Színház történet*et vizsgálva szembetűnik, hogy a szót főként műfaji, drámapoétikai meghatározásként színiköltészet, drámaköltészet összetételekben használták – korántsem a számunkra releváns értelemben. Például: „A mi költőinktől követeljük, hogy mélyedjenek be a céltudó akarat és erély forrásaiba és annak tüzeivel kereszteljék meg az újonnan születendő nemzeti drá-

költői színház fogalma hiányzik a magyar szakkönyvek színháztörténeti szócikkei közül, összhangban áll azzal, hogy ez a fajta színházfelfogás ma is csak szűk körben ismert, sőt, sokszor idegen a magyar szakmai és laikus közösség számára egyaránt. Ebből konzekvens módon következik, hogy ennek a színházi formának nincsenek jelentős előzményei, vagy ha voltak is, csupán epizodikus jellegűek maradtak a magyar színházi hagyományban.

Nemzetközi viszonylatban a jelző – *költői* – többértelműségéről és a szókapcsolat konnotációinak gyakran tapasztalható esetlegességéről meggyőződhetünk például Francis Fergusson *A színház nyomában* című tanulmánykötetének *A színház költészete és a költészet színháza*⁶ című, elsöre sokat ígérő fejezetében. A szerző a rész bevezetőjében – zavaróan tisztázatlanul hagyva a költészet fogalmát – arról ír, hogy az 1920-as, 30-as évek elején Párizsban folytak a legfigyelemreméltóbb próbálkozások, hogy a színháznak a nagy régiekkel összemérhető költészetét teremtsék meg. A megújulást a cselekvés és a látásmód olyan közvetlenebb módjaitól várták, amelyeket „napjainkban a legtágabb értelemben vett költészettel szoktak társítani, más korokban pedig a mítosszal, a rituállal és (a nem gyárilag előállított) hagyományos népművészettel”⁷.

A költészet színházi szerepéről a legteljesebb kortárs leírást Patrice Pavis *Színházi szótár*-ának⁸ *Költészet a színházban* alcímmel megjelent szócikkei tartalmazzák. A szerző hangsúlyozza: nem a vers és a színház lényegi vagy történeti kapcsolatát vizsgálja, hanem a költészetnek a kortárs dramaturgiában és a rendezésben elfoglalt helyét. Ugyan itt sem artikulálódik a *költői színház* mint színháztörténeti iskola vagy stílus, azonban Pavis nyomatékosítja: a költészet helye „igen jelentős a XX. századi színházi termésben, mintha a költészet egy elvesztett területet próbálna visszahódítani”⁹. Pavis a *költői nyelvezet*, a *költői helyzet*, a *színházi helyzet*, a *költői hang kiejtésének nehézségei*, illetve a „*Miért arat sikert a költészet a színházban?*” kérdés alapján bontja ki a problémakört.¹⁰ A *költői nyelvezettel* kapcsolatban elsőként arra hívja fel a figyelmet, hogy a *költői szöveg* alapvetően a referenciális. Ez kétélű fegyver, melyet

mát.” (SILBERSTEIN ÖTVÖS Adolfot idézve: *Drámaelméletek a századfordulón = Magyar Színháztörténet 1873–1920*, II., főszerk. SZÉKELY György, Bp., Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001, 351.) A színház- és drámatörténet összefoglaló vizsgálatakor Bécsy Tamás az irodalmi fogalmak 1920–1949 közötti színházkritikai legitimációjáról szólva jegyzi meg 2005-ben megjelent írásában, hogy gyakran került elő a *költő*, a *költészet fogalma* is, „amin a manapság már bizonytalan, de az ebben a korszakban (ti. 1920–1949 között – S. E.) sem konkretizált művészetet, művészi értéket értettek”. Bécsy Tamás, *Történeti és elméleti munkák drámáról, színházról = Magyar színháztörténet (1920–1949)*, III., főszerk. BÉCSY Tamás, SZÉKELY György, Bp., Magyar Könyvklub Rt, 2005, 108–168.

⁶ Francis FERGUSSON, *A színház költészete és a költészet színháza*, ford. FÖLDÉNYI F. László = F. F., *A színház nyomában: A dráma művészete változó perspektívában*, Bp., Európa, 1986, 255–297.

⁷ *Uo.*, 256.

⁸ Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn, Bp., L'Harmattan, 2006, 250–252.

⁹ *Uo.*, 250.

¹⁰ *Uo.*, 250–252.

ahelyett, hogy negatívumként kezelnék, érdemesebb úgy értelmezni, hogy a közlésre vonatkozó konkrét szerzői utalás hiánya a rendezői instrukció számára biztosít nagyobb teret. A költői szöveget a forma hangsúlyozása és a hétköznapi nyelvtől való eltávolodás teszi különlegessé, a hallgató számára pedig az a tudat, hogy külön neki szóló rejtéllyel áll szemben.¹¹

Pavis megkülönbözteti a költői szöveget, azaz a verset, illetve a szöveg költőiségét, vagyis poétikus jellegét a szó általánosan használt értelmében. A színház számára nem az a releváns, hogy verset játszanak-e, hanem az, hogy a konkrét textus hordoz-e költőiséget, s ha igen, az hogyan hat a színpadi reprezentációra.¹² A költői és színházi helyzet differenciáját elsősorban a szöveg külső illusztrálásának szükségtelen vagy szükséges voltában látja.¹³ Míg a költői szöveg mentális térként jelenik meg a hallgatóban, s ezért nem igényli a külső ábrázolást, addig a színház – evidens módon – enélkül nem létezik. Ellentmondás alakul ki a kétféle szituáció: a vers „statikussága (finomsága)” és a dráma „dinamizmusa (brutalitása)” között. A másfajta textusokhoz képest nagyobb rizikófaktort jelent az, ha a költői szöveget, a mentális tér fehér lapját kettőzik meg és konkretizálják a színpad révén. Kérdéses ugyanis, a receptív oldal tud-e azonosulni a testet öltött szöveggel, a költő és az objektív eszközök, jelrendszerek segítségével megelevenedő szöveg közötti kontaktus jellemzőiről már nem is beszélve. A színház tradicionális formájában a dráma objektív, ezzel szemben a költői szöveg esetén a költő „személyes” énje hallható – fogalmaz Pavis.¹⁴

A színházi és költői szituáció viszonyát a költői szöveghez Janus-arcú jelenséggént definiálhatjuk. A rendezés számára a költői szöveg determinálatlansága, mondhatjuk: szabadsága egyben a legnagyobb veszélyforrás is az előadás koherenciájának szempontjából. A költői hang kiejtésének nehézségeiről szólva Pavis Decroux szó- és gesztusadagolási törvényét idézi: a költői szövegek intimitását a befogadás számára megzavarhatja a túlzott színészi munka, a gesztikuláció. A szót és a *mime*-et ezért csak akkor érdemes elegyíteni, ha azok szikraként hatnak egymásra.¹⁵

Végezetül a „*Miért tartózkodik a színház attól, hogy verset vigyen színre?*” kérdéssel Pavis egyben fontos állítást is közöl: a színházi gyakorlat jellemzően óvakodik a költészet színházi megjelenésétől. A vers ugyanis a konvencionálistól eltérő befogadói magatartásra készíti a nézőt, és arra, hogy „felhagyjon természetes lustaságával, kényelmes azonosulásra vagy oltalmazó távolságtartásra készítő hajlamával”.¹⁶ Mindennek célja, hogy a hallgató elgondolkodjon a benne zajló folyamatokon, érzéseken, s hogy szabad asszociációk induljanak útjukra. Az előadásban így előtérbe kerül a belső mo-

¹¹ *Uo.*, 251.

¹² *Uo.*

¹³ *Uo.*

¹⁴ *Uo.*

¹⁵ *Uo.*

¹⁶ *Uo.*, 252.

nológ, a kevert hangok, a polifónia.¹⁷ A teatralizálódással, közösségivé tétellel új út nyílik meg a költészet előtt: rátalál gyökereire a szóbeli költészetben. A már említett antropológiai aspektus az esetleges témabeli, konkrét megnyilatkozáson kívül így ölt testet absztrakt módon is a költői színházi előadásban.¹⁸

A költői színház magyar kontextusban

A klasszikus magyar színháztörténeti és -elméleti munkákat vizsgálva tehát látható, hogy a magyar dramaturgiai hagyományok között nem rajzolódik ki a költői színház formájának erőteljes vonala. A Vidnyánszky nevéhez köthető stílus eredetére, s annak napjaink magyar színházi gyakorlatába kerülésére a rendezői életút és a beregszászi társulattal eltöltött évek ismerete ad magyarázatot. A mindenkori rendezés legfőbb jellemzője Vidnyánszky Attila számára az alkotás (teremtés) mozzanata. Ezért érdemes röviden áttekinteni a rendezőre és a társulatra ható szakmai impressziókat.

Kijelenthető, hogy a kárpátaljai társulat által képviselt művészi irányvonalat, ha úgy tetszik, iskolát tekintve a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház (2009 óta az intézmény hivatalos neve: Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház¹⁹) az alapokról indult, helyi hagyományokra nem támaszkodhatott. Kárpátalján hivatásos magyar színházi társulat ugyanis sohasem létezett. Az előtte itt működő népszínház a szórakoztatásra helyezte a hangsúlyt – erről a repertoár, pontosabban a sikerdarabok is tanúskodnak.²⁰ Csupán 1989-ben indítottak önálló magyar csoportot a kijevi Karpenko-Karij Film- és Színművészeti Főiskolán a „kárpátaljai magyar nemzetiségű színházi életének fejlesztése érdekében”. (A másoddiplomás Vidnyánszky Attila még 1987-ben került a főiskolára.) 1993 nyarán ebből a 16 fős osztályból kerültek ki Kárpátalja hivatásos magyar színházának alapítói.²¹

Az itt végző művészek olyan multikulturális közegben léteztek, amelynek impulzusai meghatározták az alapokról induló társulat művészi arculatát. Amellett, hogy találkoztak a szorososan összefonódó orosz–ukrán színházi hagyományokkal, magukkal vitték magyar identitásuk s a kisebbségi etnikumokra jellemző, szociokulturálisan meglehetősen zárt közösség vonásait. Az orosz–ukrán kulturális hatás számos csa-

¹⁷ Uo.

¹⁸ Uo.

¹⁹ 2009-től az intézmény fenntartási költségeit Kárpátalja megyei költségvetéséből finanszírozzák. Ennek feltételül az illetékesek a névváltoztatást szabták. Az indoklás szerint a színház nevében nem szerepelhet a magyar nemzeti jelző. Az erről megjelent sajtóanyagot lásd: <http://www.karpatinfo.net/hetilap/kultura/2009/02/05/szinhaz-hatar-szelen> (Letöltés ideje: 2013. augusztus 9.)

²⁰ SCHÖBER Ottó, *Színfalak előtt, mögött, nélkül: Epizódok a Beregszászi Népszínház történetéből*, Ungvár – Bp., Intermix, 1996, 177.

²¹ A színház indulásáról bővebben lásd <http://beregszinhaz.fw.hu/tortenet3.htm> (Letöltés ideje: 2013. július 29.)

tornán érkezett a beregszászi társulathoz. A szakmai együttműködés a kijevi intézményben végzett tanulmányok után is nyomon követhető: akár a számtalan fesztivál-meghíváson, színházi találkozón, akár a meghívott vendéglőadók és -rendezők névsorán is.²² Az orosz–ukrán képzési forma és a közös munka természetesen rányomta a bélyegét a kárpátaljai magyar színház munkájára. Jelzésértékű, hogy a mindössze két alkalommal, nagy nehézségek árán megrendezett beregszászi színházi fesztivál is a Sztalker nevet kapta. Andrej Tarkovszkij orosz filmrendező *Sztalker* című, 1979-ben bemutatott emblemikus filmje és annak világa, művészi hitvallása vált a Vidnyánszky vezette színtársulat kvázi mottójává, amelynek hatása a rendezői megnyilvánulásokban is tetten érhető.

A 2005. március 18–22. között szervezett első Sztalker fesztiválról *Piknik az Út szélén* címmel dokumentumfilm készült. A filmben – a Tarkovszkij-alkotásra reflektálva – a művészet és a művészeti vezető szerepéről vallanak a fesztivál szervezői és a meghívott színházi alkotók: többek között Vidnyánszky Attila, Kozma András dramaturg, Alekszander Belozub díszlettervező, Vlad Troickij rendező, a kijevi DAH kortárs művészeti központ művészeti vezetője, Vlagyimir Klimentov orosz drámaíró, rendező és Szergej Maszlobojcsikov rendező.²³

Vidnyánszky Attila arról vall, miért választották a fesztiválnak a *Sztalker* nevet. A sztalker vezető, aki „a lelket vezeti önmaga teljes megismeréséhez, a titkok kapujáig, a fantasztikus szobába vagy annak a bejáratáig [...]”²⁴ A rendező szerint a művésznek föl kell ismernie ezt a missziót, minden művész misszióját. Ugyanakkor a művésznek nemcsak vezetnie, hanem egyszersmind „vezetődni” kell – még ha ez a kijelentés patetikusan hangzik is. Kézen kell fognia a nézőt, és a lélek titkaiig vezetni őt, mert így tud a művész is megnyilatkozni, és „így tudunk mi magunk is magunkra ismerni. [...] Pusztán szórakoztatni előadásokat csinálni gyávaság”²⁵ A feladatot pedig minden körülmények között, meg nem értettség, kirekesztettség, nehézségek esetén is fel kell vállalnia a vezetőnek.

A messianisztikus szerepvállalás, a művészember felelősségének megélése a költői színház teoretikus fundamentuma, origója. Ez a fajta színházfelfogás a szakrális sík irányába vezeti a befogadót azáltal, hogy a reprezentációban rendszerint apoteózis valósul meg. Esztétikai szempontból azonban csak akkor értékelhető művészi a teljesítmény, s jut túl a naiv, olcsó hatásvadászat vagy a giccs szintjén, ha az előadásban megjelenik az apoteózis és a földi valóság dialektikája, s ebből az oppozíció-

²² Példaként említhető a szevasztopoli Herszoneszi Játékok, a lemergi Arany Oroszlán Fesztivál, a kijevi nemzetközi GogolFest, a lengyelországi, toruni Kontakt Fesztivál stb. Vidnyánszky Attila 2002-ben Ukrajna Érdemes Művésze elismerésben részesült, 2009-ben pedig a moszkvai Vszevolod Meyerhold-díjat vehette át.

²³ *Piknik az Út szélén... – Sztalker nemzetközi színházi fesztivál*, Beregszász, kész. BARAKAFILM Kft., operatőr: MESTER Olga Livia, rendező: OLÁH László Olivér, 2005.

²⁴ Uo.

²⁵ Uo.

ból a konzekvens rendezői építkezésnek köszönhetően az előbbi kerül ki győztesen. Egy-egy előadás csak így mutathat túl a vallásos rituálén, s juthat el a valóság, a mindennapok „megszenteléséig”. A színrevitel arra biztat, érdemes próbát tenni, s elrugaszkodni a valóságtól, különösen, ha figyelembe vesszük Daniel Mesguich meglátását, aki *Pillanatnyi örökkévalóság* című írásában így fogalmaz: „A színházban a »realisták« naivitása, hogy nem veszik észre: maga a realizmus mindig csak a valóság metaforája és nem imitációja, és még kevésbé maga a valóság. A színházban egy valódi ló egy ló metaforája. Az élő ló, ott a színpadon, nem egy ló: megjelenít egy lovat. Egy valódit. Ez a ló, a maga teljes jelenlétében azt mondja nekünk: emlék vagyok.”²⁶

A Vidnyánszky munkásságára ható orosz–ukrán költői színházról precíz jellemzést ad a Karpenko Karij Főiskola (ma egyetem) szakembere, Valentina Zabolotna *A költőiség mint az ukrán színház alapvető jellemzője* című, ukrán nyelvű tanulmányában.²⁷ A költőiség fogalmának tisztázásával, az ukrán költői színház eredetének, forrásának bemutatásával, a dramaturgiára, rendezésre, színészi játékra vonatkozó tipizálással, rövid kronológiai áttekintéssel jellemzi az ukrán költői (poétikus) színházi formát. Zabolotna így határozza meg a jelenség esszenciáját: „A költői (poétikus) színházban a rendezői elgondolás előfeltétele a világos koncepció, a filozofikus telítettség s az alkotás tartalmi mélységeit szimbólumok, jelek, tettek és a *mise en scène* egészének segítségével bemutató vizualizáló képesség. Mindez megköveteli az általános, de mindenekelőtt a nemzeti kultúra, a népszokások, a hitélet és a rituálék, a népi élet zenei és plasztikus sajátosságai, történelme és költészete alapos ismeretét.”²⁸

A költőiség jellemzőit sorolva kifejti, hogy az szemben áll a destrukcióval, a fiziológiával, a „mocskokkal” és a nihilizmussal. Eszköztárából hiányzik a rosszmájú ironia, a szarkazmus, ezzel szemben jelen van a pozitív szemléletet transzferáló könnyed humor. A költőiség befogadására nem minden néző képes, csak – amint írja – a lelkiileg szabad, empatikus, emocionálisan fejlett, a ritmus, a zene, a tónusok iránt érzékeny s kreatív, ezzel egy időben a sztereotípiáktól és az általánosítástól mentes befogadó, aki nyitott az újra és a szokatlanra.²⁹ Tehát a költőiség a lélek arisztokratizmusa, amely kevésbé függ a befogadó képzettségétől és szociális státuszától, annál inkább meghatározó például a veleszületett adottság; és az oktatás, a kultúra is csupán csiszolja, fejleszti a költőiségre való hajlamot.³⁰

Végül Zabolotna kitér az ukrán költői színház történeti áttekintésére is. Eszerint

²⁶ Daniel MESGUICH, *Pillanatnyi örökkévalóság*, ford. FREYTAG Orsolya, MIKLÓS Eszter Gerda, Debreceni Disputa, 2007/1, 5.

²⁷ Valentina ZABOLOTNA, *A költőiség mint az ukrán színház alapvető jellemzője (Поетичність як родова риса українського театру)* = A Kijevi Karpenko-Karij Nemzeti Színház- és Filmművészeti Egyetem tudományos közlönye, Kijev, 2008/2–3, 26–36. http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Nvkkarogo/2008_2-3/1_2.pdf (Letöltés ideje: 2013. augusztus 15.).

²⁸ *Uo.*, 35–36. [Ha külön nem jelölöm, akkor a szövegrészleteket a saját fordításomban közlöm – S. E.]

²⁹ *Uo.*, 29–30.

³⁰ *Uo.*, 30.

a totalitárius szovjet diktatúra idején – amely a szocialista realizmus sematikusságát erőltette a nemzeti színházakra – az ukrán színház poétikus tradícióinak visszaszorulása volt jellemző, majd rövid időre, a „hruscsovi enyhülés” alatt szó szerint be-robbantak a költői előadások és darabok az ukrán színházi életbe (a Kulis, Kocserha, Levada, Sijan nevével fémjelzett színpadi alkotások).³¹ A 70-es, 80-as években a költői színházi irány lecsendesedett, de Danilo Lider, a korszak neves művésze és tanítványai konstrukcióikkal továbbra is az előadások költői-filozofikus atmoszféráját szorgalmazták.³²

Ukrajna függetlenné válásával (1991) új lendületet vett a költőiség az ukrán színházi világban. Ugyan nem olyan mértékben, ahogy az (el)várható lett volna – véli Zabolotna –, de megfigyelhető (volt) Anatolij Kancedajl, Ihor Borisz, Olekszand Dzekun, Fedor Sztihun és néhány fiatal alkotó munkásságában.³³ A költői színházat emeli ars poeticájába két lemergi társulat, az U kosiku (Irina Volcika rendező) és a Lesz Kurbasz nevét viselő színház (Volodimir Kucsinszkij), valamint a zaporizzsjai Hortica szigeten működő Vie színház (Viktor Popov), az Akademija Ruhu (A Mozgás Akadémiája) Krivij Rihben (Olekszandr Bjelszkij), s Ukrajna-szerte különböző költői előadások születtek.³⁴

Az ukrán költői színház Zabolotna által összefoglalt paradigmatis jellemezői és a Vidnyánszky által meghirdetett művészi program fent vázolt vonásai között analógiát vélek felfedezni, melynek bizonyítására az alábbiakban egy olyan előadás elemzésére teszek kísérletet, amely a költői színház eszméjéből született.

*A költői színház legfontosabb ismérvei a Szarvassá változott fiú – kiáltás
a titkok kapujából című előadás példáján*

A Vidnyánszky-féle költői színházra is igaz Jákfalvi Magdolnának a posztmodern színházi gyakorlatra vonatkozó azon állítása, miszerint dramatis szöveggént szinte bármilyen típusú textus funkcionálhat. Tehát a dramatis szöveg nem feltétlenül dráma, de dramatiszálható vagy dialogizálható mozzanatokot tartalmaz.³⁵ Egy-egy előadásban helyet kaphat hagyományos drámai alkotás, annak szabad felhasználása az irodalmi alkotás értelmi koherenciájának megtartásával (Csehov: *Három nővér*³⁶),

³¹ Uo., 28–29.

³² Uo., 29.

³³ Uo.

³⁴ Uo., 28–29.

³⁵ JÁKFALVI Magdolna, *Posztmodern glosszárium: dramatis szöveg*, Színház, 1998/3, 7.

³⁶ *Három nővér*, bemutató: 2003. 08. 14., Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház, rendező: Vidnyánszky Attila, díszlet: Alekszander Belozub, jelmez: V. Csolti Klára. <http://beregszinhasz.fw.hu/szinlapharomnover2.htm> (Letöltés ideje: 2013. június 7.)

költemény vagy teljes verseskötet (Borbély Szilárd: *Halotti Pompa – Szekvenciák*,³⁷), hivatalos dokumentumok (*Mesés férfiak szárnyakkal – Gagarin*)³⁸.

A költői színházzal kapcsolatban már sok esett³⁹ a *Szarvassá változott fiú – kiáltás a titkok kapujából*⁴⁰ című előadásról, melynek alapjául Juhász Ferenc *A szarvassá változott fiú kiáltása a titkok kapujából* című hosszúverse⁴¹ szolgált. Az Anya és Fia közötti, rapzodikusan életre keltett dialógus több mint két órán keresztül fenn tartja a színpadi izzást. Az Anya konvencionális, régi és a Fiú modern, új világa egyre távolodik egymástól, s a feloldhatatlan ellentétekkel küzdő két világ ütköztetése krízishelyzetet teremt. A régi és az új társadalmi berendezkedés oppozícióján túl az elmúlás-születés fájdalmat és örömet egyaránt hozó örökös körforgására, az ismeretet, tudást megszerző teremtmény régi létformájából való kitaszítottságára, az új utáni fékezhetetlen kíváncsiságára is rámutat az előadás. A színrevitel filozófiai gondolatvezetése, az állandó határátlépésekből fakadó metamorfózis, a felnőtté válás problematikája párhuzamba állítható a Juhász-mű mítoszteremtő szándékával, hiszen a költemény „ősi beavatási motívumai – mint a szarvassá lényegülés és a titkok kapujának átlépése – az egyetemes szakrális hagyomány megidézésével a költői-emberi újjászületés személyes és egyetemes érvényű vallomásává teszik”⁴² az előadást. A *Szarvassá változott fiú... felfogható úgy, mint az elmúlás-haldoklás folyamatát bemutató alkotás, amely azonban nem a várható szorongást, félelmet váltja ki a nézőből, hanem a kíváncsiságot, amelyet az a bizonyosság táplál, hogy „az egész létünk majd ott – a halálban – fog értelmet nyerni. [...] Madách azt mondja, hogy a titkot Isten óvó keze eltakarja a szemünk elől”⁴³ – fogalmaz Vidnyánszky.*

Ahogy az Isten óvó keze eltakarja az ember elől a tudást, úgy próbálja eltakarni az Anya is a Fiú elől a másik világot. A Teremtő–teremtmény és az Anya–Fiú relációk közötti hasonlóság megfigyelhető a Fiú „születésének” jelenetében. A Fiút meg-

³⁷ *Halotti pompa*, bemutató: 2009. 01. 30., Csokonai Színház, rendező: Vidnyánszky Attila, díszlet, jelmez: Ondraschek Péter, dramaturg: Rideg Zsófia, rendezőasszisztens: Sóvágó Csaba, koreográfus: Oleg Zsukovszkij, zenei közreműködő: Pál István.

³⁸ *Mesés férfiak szárnyakkal (Gagarin)*, bemutató: 2010. 11. 26., Csokonai Színház, Oleg Zsukovszkij, Szénási Miklós, Lénárd Ödön szövegei alapján rendezte: Vidnyánszky Attila, díszlet, jelmez: Alekszander Belozub, dramaturg: Kozma András.

³⁹ KORNIA, i. m., 17.

⁴⁰ *Szarvassá változott fiú – kiáltás a titkok kapujából*, bemutató: 2003. 07. 02., Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház, rendező: Vidnyánszky Attila, rendezőasszisztens: Kozma András, dramaturg: Szász Zsolt, koreográfus: Horváth Csaba, díszlet és jelmez: Alekszander Belozub.

<http://beregszinhaz.fw.hu/szinlapszarvasfiu2.htm> (Letöltés ideje: 2013. június 7.).

⁴¹ A Digitális Irodalmi Akadémia (DIA) Petőfi Irodalmi Múzeumának adatbázisában *A szarvassá változott fiú kiáltása a titkok kapujában* cím szerepel.

<http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=0000000116&secId=0000010817&mainContent=truerue&mode=html> (Letöltés ideje: 2013. június 10.).

⁴² SZIRÁKI Mariann, *Beavatás a Szarvas-énekbe*, Napút, 2008/07, 22–31.

⁴³ MOLNÁR, i. m., 27.

formáló Trill Zsolt a színpad közepén nagy halom könyv alól bújik elő meztelenül, mezítelenségét szégyelli, s az Anyja (még) nem érti ezt. Az átalakulással járó fájdalom bemutatásának emlékezetes képe, amikor a Fiú – egyik lábán még a könyvekből álló koturnussal, a másikkal már szabadon – verejtékben úszva, tántorogva, küszködve próbál járni.

Az előadás különböző jelei, színpadi szegmentumai a szüzsét alig vagy egyáltalán nem viszik előre: hiányzik a történet diszkurzív elbeszélése. A fabula *vázlata* azonban nyomon követhető. Vidnyánszky vallja, hogy „[a] történetre mindenképpen szükség van, melyhez eseményeken keresztül jutunk el. A fontos fordulópontokon szükség van arra, hogy a néző értse, mi történik; és ekkor nem a történetet kell értenie, hanem a folyamatokat kell tudnia lekövetni.”⁴⁴

A rendezés tehát nem a nyelv eszközeivel átadható logikus történetmondásra törekszik. A különböző vizuális-auditív elemek a teatralitásukkal és pontos megkomponáltságukkal részesítik különös érzéki élményben a nézőt, miközben a dramatiszusz szöveg társadalmi-szociális vetülete, „realitása” háttérbe szorul a befogadói kreativitással és asszociációval szemben. A költői színház lényege ennek a perceptuális élménynek a biztosítása, melynek a befogadói magatartást meghatározó jegyek mellett másik releváns feltétele a nézői szabadság „megteremtődése”. Ahol nincs klasszikus értelemben vett történet, ahol „egy létezés, egy állapot, egy hangulat jelenik meg a színpadon a történet helyett”,⁴⁵ ott válik lehetővé a néző legnagyobb szabadsága.

A szüzsében így keletkező hézagokat a rendezés a metaforák, szimbólumok, jelek sűrűn szőtt, komplex referenciahálójával pótolja az értelmezés megkönnyítése céljából. A *Szarvassá változott fiú...*-ban szerepe van többek között a színszimbolikának: az első részben az otthon képeinél az alkotók „fekete-fehér”, visszafogott színekkel operálnak, a nagyváros képeinél viszont szembetűnő a piros dominanciája. Hamarosan megtudjuk, miért: a *Jelenések könyvéből* (17,3–4) hangoznak el részletek: „Lélekben elvitt a pusztába. Ott láttam egy asszonyt, skarlátvörös vadállaton ült, amely tele volt káromló nevekkel, s hét feje és tíz szarva volt. Az asszony bíborba és skarlátba öltözve, arannyal, drágakövel és gyöngyökkel ékesítve. Kezében undoksággal és tisztátalan kéjjel telt aranyserleg.” Majd a 18. vers hangzik el: „Az asszony, akit láttál, az a nagy város, amely a föld királyain uralkodik.” Ebben az esetben a színpadkép is elénk tárja az elhangzottakat, az apokaliptikus látomást. A montázs- vagy kollázstechnikával létrehozott színpadi képeket a szimultanizmus, a különböző helyeken és időben végbemenő események párhuzamos megelevenítése kapcsolja össze. A határozott, precíz megszerkesztettség révén a Vidnyánszky-víziók látszólagos, sőt, direkt kaotikusságából egyszerre csak összefüggő értelmezési háló, polifonikus jelrendszerek kompozíciója olvasható ki. A totális előadásra való törekvés nagyfokú koncentrációt igényel a befogadótól. Igaz, „néha veszélyesen nagy a káosz a színpa-

⁴⁴ *Uo.*, 26.

⁴⁵ *Uo.*

don, ahol minden mozgásban van: ömlik, folyik, csúszik, tekereg, lángol, de a társulat uralja ezt a káoszt, és megtartja a rendet, ahogy az előadás végén megtartják a bizonytalan alkotmányon, egy keskeny pallón a magasban a legnagyobb magabiztossággal mozgó-létező Trill Zsoltot is.”⁴⁶

A *Szarvassá változott fiú...* nem szakít a színház logocentrikusságával, de a dramatikusság nem privilegizált egyeduralkodója a színrevitelnek, hanem a struktúra egyik középpontja. Mellette előtérbe kerül a mozgás, a gesztus, de akár egyetlen rezdülés is jelentéssel bírhat. Nánay István úgy fogalmaz, hogy „[z]enei kompozíció formálódik a szövegből: az egyszólamú megszólalás átúszik többszólamúba, szólók és kórusok váltják egymást. A félhomályban nehéz kivenni, ki mikor mozdul meg, csak azt érezni, hogy a térben valami élő, lüktető massa létezik, amelyből egyre többen válnak ki, emelkednek fel [...] Ebből a közösségből válik ki a Fiú: Trill Zsolt. Olyan, mint a többiek.”⁴⁷ Olyan, mint bárki más, mert az Ember, minden ember története van jelen a színpadon – nevük sincs a szereplőknek, csak Anya és Fiú van.

A darab létrejöttében Horváth Csaba, az úgynevezett „fizikai színház” (*physical theatre*) magyarországi képviselője⁴⁸ működött közre koreográfusként (vagy ahogy Nánay fogalmaz találoán: a rendező társalkotójaként).⁴⁹ A meg-megjelenő mozgás-kórus mint kollektív gesztusnyelv kiegészíti a szöveget, de nem válik annak szolgái illusztrációjává vagy egyszerű dekoratív hangulati aláfestésévé, még kevésbé fölösleges színészkedéssé. A kórus megelevenítheti az elemi indulatok, a nyers tisztaságú tömegérzések dinamikáját, a kozmikus természeti alakulásokat és az energiák ritmusát, a mindennapi élet eleven motívumait: az utca, a gyár mozgalmát, a gép- és munkamozgásokat stb.⁵⁰

Palasovszky Ödön, a jelentős magyar avantgárd művész és teoretikus egész tanulmányt szentel a kórusműfajnak, s bár tette mindezt még 1930-ban, megállapításai minden időbeli távolság ellenére párhuzamba állíthatóak a Vidnyánszky rendezte előadás művészi megoldásaival. A kifejezőeszközök alapján Palasovszky a kórusművészet három típusát különböztette meg.⁵¹ A szövegmondáson alapuló beszélőkorrussal, a parlando- és indulathang-kórusokkal és ezeknek mozgással, játékkal összefüggésbe hozható fajtáját alkalmazza a *Szarvassá változott fiú...* is. Palasovszkynak a mű-

⁴⁶ TURBULY Lilla, „Gyere vissza édes fiam”, 7óra7, 2011/1, <http://7ora7.hu/programok/szarvassa-valtozott-fiu/nezopont> (Letöltés ideje: 2013. augusztus 16.).

⁴⁷ NÁRAY István, *Költészet és valóság Gyulán*, Színház, 2003/10. http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=13019&catid=1:archivum&Itemid=7 (Letöltés ideje: 2013. augusztus 16.)

⁴⁸ SZEMESSY Kinga, „Minden lében kanál”: a fizikai színházról mint a nézői fizikum próbatételéről, Színház, 2013/6. http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36728:minden-leben-kanalq&catid=83:2013-junius&Itemid=7 (Letöltés ideje: 2013. december 15.)

⁴⁹ NÁRAY, i. m.

⁵⁰ PALASOVSZKY Ödön, *Kórusok* (Színház és Film, 1930) = P. Ö., *A lényegretörő színház*, Bp., 1980, 37, 38, 42, idézi LENKEI Júlia, *Színházi kezdeményezések a struktúrán kívül: A mozdulatművészet = Magyar színháztörténet (1920–1949)*, III, i. m., 920–966.

⁵¹ PALASOVSZKY, i. m., 32.

fajjal kapcsolatos kísérleteiben szintén fontos szerepet kap a szöveg nem diszkurzív használata; a megnyilatkozás értelme helyett a hangoztatás aktusa, a hangzás minősége válik fontossá.⁵² „A szövegmondással párhuzamosan – vagy a szöveg elhalkulásával és megszakadásával – megszólaltatjuk a spontán tömeghangokat. A kacagás, jajszó, sikoltás, gúny, jeladás, a felcsattanó, harsanó kiáltások, panaszos morajok, a hívogató, játékos vagy ösztönző hangfoszlányok és zsvajok, melyek szavakat nem tartalmaznak, a kórus egyik legőszintébb, legerősebb művészi eszközét jelentik.”⁵³

A *Szarvassá változott fiú*... esetében a szöveggórus szinte minden variációjával találkozunk, hiszen a teljes irodalmi szöveg ebben a formában hangzik el. Ötletekben pedig nincs hiány: egy-egy szakasznál például a kar adja a hangot a főszereplők által némán tátogott szavakhoz. „Palasovszky számára a kórusműfaj fő értékét kollektív volta adja, továbbá az, hogy művészi képzettséggel nem rendelkezők is részt vehetnek megvalósításában.”⁵⁴ A Fiú és a kórus viszonyában újabb feszültségteremtő forrásként az individuális és a kollektív tér oppozíciója artikulálódik. A kórusok ebben a vonatkozásban is megmaradnak mindkét térben: a maga közösségi hangján nemcsak a falu szólal meg, hanem a város is. A változás (technikai-gazdasági fejlődés) szülte közegnek is megvannak a sajátos közösségei.

A kórus szerepeltetésének van egy másik fontos szerepe is a *Szarvassá változott fiú*...-ban: mégpedig a liturgikus jelleg biztosítása. A liturgia a transzcendens világfelfogás rítusgyakorlata. A kórus mint tömegjáték hangsúlyozza az előadás rítusjellegét, s ezáltal erősíti a színpadi aktus miszeszerűségét.

A keresztény utalásrendszer szerint (is) teljes egészében értelmezhető előadás, a „vertikális irány” megjelenítése (például az előadás végén a Fiú villanypóznákon elindul az égbe, a csillagok felé) arra enged következtetni, hogy a transzcendens szemlélet a költői színházi alkotások organikus részét képezi. „A vertikális irány arra kell, hogy befolyásolja a horizontális történetet [...] megtapasztalhatjuk általa, hogy milyen erős az isteni jelenlét, ha nekirugaszkodunk. Majd mikor újra földet érünk, fölfedezzük ugyanezt a jelenlétet lent is, ott, ahonnan elindultunk. Azért fontos a vertikális irány, mert segít belátnunk, hogy a hétköznapokban is jelen van a költészet – mindaz, ami isteni, ami igazán igazi az életünkben.”⁵⁵

A jóformán jelmez nélküli előadásban a kommunikáció feladata a színész testére, a színészi játékra és jelenlétre nehező. A díszletezés szintén visszafogott, különösen az első részben. A második színben életre kelnek a tradicionális, zárt közösség rekvizitumai. A népköltészeti szövegek, játékok, néphagyományok beemelésével a nemzeti

⁵² KÉKESI Zoltán, SCHULLER Gabriella, *Művészetközöttiség és jelszerűség: 1926. Megjelenik a Tisztaság könyve és a Dokumentum = A magyar irodalom története: 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 113–124.

⁵³ Uo.

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ MOLNÁR, i. m., 30.

sajátosságok teret kapnak az előadásokban, részben a milió megalkotásának a szerepét töltte be. A zárt, paraszti közösség a néphagyományok (szóbeli) felidézésével, archaikus népdalok megszólaltatásával elevenedik meg, így válik kézzelfoghatóvá, organikussá az Anya világa, a múlt hangja. A már említett transzcendens aspektus színre hozásával a csupán nemzeti vonatkozásban interpretálható jelentések is felerősödnek, felmagasztosulnak, s a rendezés egy, a kultúrákon átívelő, univerzális értékeket felmutató *mise en scène* létrehozására vállalkozik.

Ezek a részek szervesen kapcsolódnak az előadás alapkoncepciójához: a létértelmezéshez, identitáskereséshez oly módon, hogy a halált s annak biológiai-fizikai lefolyását emlegetik naturalisztikus hitelességgel. Az előadásban fellelhető intertextusok „szellemi oázisok” a sűrű, gazdag, ezért a figyelmet megterhelő költői szövegek között, melyek magukban hordozzák annak a veszélyét, hogy a néző bizonyos idejű koncentráció után elfárad. A sajátos, nem csak verbális történetvezetés miatt a logikai koherencia is sajátos módon jön létre. Az előadás empirikus, vizuális és auditív síkjai nincsenek racionális ok-okozati viszonyban egymással. Éppen ezért a szöveg és cselekvés hordozhat egymástól eltérő előzményt és következményt.

A *Szarvassá változott fiú...* című előadás – mint a Vidnyánszky-féle költői színház reprezentatív alkotása – a dramatikusan és az előadásszöveg között létrejövő redukálatlan feszültségnek, termékeny ontológiai felvetésének köszönhetően egyedi és izgalmas tapasztalattal gazdagítja a befogadót. Emblematikus jegye, hogy a feszültség, az alaphelyzet szülte krízis az előadás végén sem oldódik fel. Sajátos a zárókép hangulatvilága. Az Anya egyre hívja Fiát: „*Gyere vissza!*”, eközben a Fiú – látszólag – végleg elszakad tőle, s elindul a lámpák (csillagok) szegélyezte égbolt felé egy másik világba. A léptei ünnepélyesek, nyugodtak, s a Fiú „*Csak neked fáj, édesanyám!*” válaszából azt érezzük: ellentét feszül aközött, amit a szöveg érezhetően mondani szándékozik, és aközött, amit végül mondani kényszerül.

A költői színház kaotikusnak tűnő, sokszor nehezen értelmezhető „foszlánydramaturgiája” kihívást jelent a befogadás számára. Ezért továbbra is kérdés, hogy a magyar színházi gyakorlattól, hagyománytól idegen költői színházi forma képes-e szélesebb körben kivívni az elismerést, s hogy a magyar színházjáró közönség elég nyitott-e egy ilyesfajta színházi világ megismerésére. Ha újabb izgalmas, az eddigiekhez hasonló nívós alkotásokon keresztül mutatja meg magát az irányzat, akkor minden bizonnyal igen lesz a válasz.