

NÁRAY ISTVÁN

Jelenlét és unalom

■ PILINSZKY JÁNOS: „URBI ET ORBI” – A TESTI SZENVEDÉSRŐL ■

Már a szórólap kézbevételekor megbizonyosodhatunk arról, hogy Vándorfi László ezúttal is – akárcsak az *Élőkép*knél 1980-ban és egy szűk évtizeddel később – továbbírja Pilinszky drámáját a színpadon. Az *Urbi et orbi* szereplistáján ugyanis olyan nevek tűnnek fel, amelyek az eredeti drámában nem szerepelnek, illetve hiányoznak olyanok, amelyek Pilinszky szövegében benne vannak. Felismerésünket megerősíti a színpadkép. A szerző puritán térleírása egyszerre konkrét és elvont helyszínt körvonalaz (A Vatikánnak a Szent Péter térre nyíló ablaka. A befüggönyözött ablak mögött oldalvást, szemközt egymással két pápai trón. Az egyik fekete, benne fehér ruhában az agonizáló pápa, szemközt vele, a fehér trónban, fekete ruhába öltözve a következő, eljövendő pápa ül), ezzel szemben Stefanovits Péter semleges térbe szimultán helyszíneket tervezett: bal elöl, kis emelvényen asztalosműhely, vele szemben konyha. Középen két irreálisan magas, hajlított vasvázás fekete és fehér ülőalkalmatosság, mögötte zongora áll.

Az előadás során az is kiderül, hogy a pár oldalas dráma Pilinszky egyéb dramatikusan műveinek részleteivel, motívumaival egészen ki s válik testesebbé. Mielőtt bárki felszisszenne, leszögezem: a rendező eljárása nem szentségtörő, sőt érzékenyen, alázatos empátiával szötte össze a különböző motívumokat. E lépést azért is bátran megtehetette, mert Pilinszky drámái nemcsak tematikájuk és gondolatviláguk révén alkotnak szoros egységet, hanem dramaturgiájuk révén is, jó pár szereplő például itt is, ott is felbukkan. Az Apáca az *Élőkép*eknek éppen úgy kulcsfigurája, mint az *Urbi et orbi*nak, de Vándorfi verziójába az előbbi darabnak, illetve e mű már említett előadásainak más szereplői is átvándorolnak (Asztalosmester, táncospár, zongorista nő). Kiténtetett szerepük van a gyerekeknek, akiket szintén az *Élőkép*ekből, de még inkább a *Gyerekek és katonák* című drámából vett át Vándorfi.

Pilinszky művének teljes címe: „*Urbi et orbi*” – *A testi szenvedésről*, a mű tehát – a

**Szakály György (Fehér pápa) és
Lakatos Anita (Any)**



fogalom teológiai és műfajelméleti értelmében egyaránt – példázat. A haldokló Fehér pápa testi kínok árán, halandó emberként jut el a megbékéléshez, ahhoz az élményhez, amelyet így fejez ki: „Először érzem, hogy van szeretet.” Isteni megvilágosodás ad erőt a felépüléséhez, az újrakezdéshez, ahhoz, hogy az előadás végén, jóízű étkezését félbeszakítva felkiáltson: „Úgy szeretnék már szembetalálkozni Istennel.” Eközben a Fekete pápa – aki alig leplezetten siettetné riválisa és elődje halálát – kínok között huny el.

Vándorfi abban a szellemben gondolta tovább a drámát, amelyről Pilinszky dramaturgiáját elemezve Pályi András szól: „Nála cselekvés helyett passió, hősök helyett rezonőrök, cselekménysor helyett állóképek, dialógusok helyett reflexív monológok vannak.” A veszprémi Pannon Várszínház és a Pécsi Harmadik Színház közös előadása e gondolatsor értelmében passiójáték, amelyben a Fehér pápa szenvedéstörténetének stációi jelennek meg, mellettük a Fekete pápa egyrészt az Antikrisztusra, másrészt a latrokra utal. Ebben az összefüggésben az asztalosműhely a szent család lakhelye – s a térben kiterített misztériumszínpad kezdőpontja –, illetve átellenben e színpad végpontja a konyha, amelyben az Apáca megfőzi és feltárlja a Fehér pápa „utolsó vacsoráját”.

A gyerek Jézus-Pápa Vándorfi verziójának új és kulcsfontosságú alakja, hiszen ő veszi át a darabban narratív-lebonyolító funkciót betöltő Kardinális szerepét is, ezáltal a Fehér pápa kálváriáját egyszerre éli meg és mutatja be, azaz látja-láttatja kívülről és belülről. Kiterjesztődik tehát a reflexivitás, mert nemcsak a dialógusok helyett álló reflexív monológok jellemzik a történet megéleveníését, hanem az előadás egészére érvényes az önreflexió: a Fehér pápa folyamatosan szembesül gyerekkori énjével, mintha nemcsak Isten, de ölelőte is el kellene számolnia életével, sőt, a „Különböző hangok a tömegből” megnyilvánulásai („Jól beszéltél, Fehér pápa...”; „Nem jól beszéltél, Fehér pápa...”) szintén gyerekek szájából hangzanak el, tehát a pápaválasztásra várók helyett gyerekkori közössége ítéli meg a szenvedő tetteit és szavait.

Pilinszky dramaturgiájának idézett jellegzetességei közül a legfeltűnőbb – s a befogadást leginkább nehezíti – a cselekménysor hiánya, az állóképszerűség. Az *Urbi et orbi* eredeti formájában sem mutat koherens cselekményvezetést, de ezt a struktúrát tovább lazítja az előadás „élőkép”-szerűsége. Vándorfi egy az egyben átveszi az *Élőképek* betétjeleneteit, azaz az asztalosműhelyt, a zongoristán és a parókás férfi kettősét, valamint a táncolókat. Ezek vagy meghosszabbítják, vagy ellentételezik a passiójeleneteket. Ugyanilyen szerepük van a zenének és a bejátszásoknak is: többek között elhangzik, és egymás mellé kerül felvételről Bach- és Kurtág-művek részlete, a zongoristán előadásában Chopin-keringő és a költő hangján Pilinszky-vers – tovább szélesítve az előadás polifóniáját.

A veszprémi és pécsi koprodukció végül is olyan látványszínházi előadásnak értelmezhetjük, amelyben Pilinszky János színházideálja ötvöződik Vándorfi Lászlónak Ruszt József szertartásszínházi formáit is továbbépítő, szuverén világot képviselő színpadi rituáléjával. Vándorfi előadásainak meghatározója a képi-zenei kompozíció, a színészeknek többnyire ebbe kell beilleszkedniük, ez a forma nem tűri a szólókat, a látványos „alakításokat”. Ugyanakkor az alázatos együttesletben is elengedhetetlen a színpadi egyéniség megnyilvánulása.

Ez a látszólagos ellentmondás nemcsak Vándorfi színházára jellemző, hanem – ahogy Pilinszky János is megállapította – az egész modern színjátszásra. „Két alapvető kifogásom volt mindig is a »modern« színház ellen. Az egyik, hogy lényegében nem oldotta meg a konvencionális színház jelenlétp problémáját, s a másik, hogy nem elég unalmas – írta 1971-ben az *ÉS*-ben. – Unalmas. De úgy, mint a tenger vagy Csehov színházának tűn-

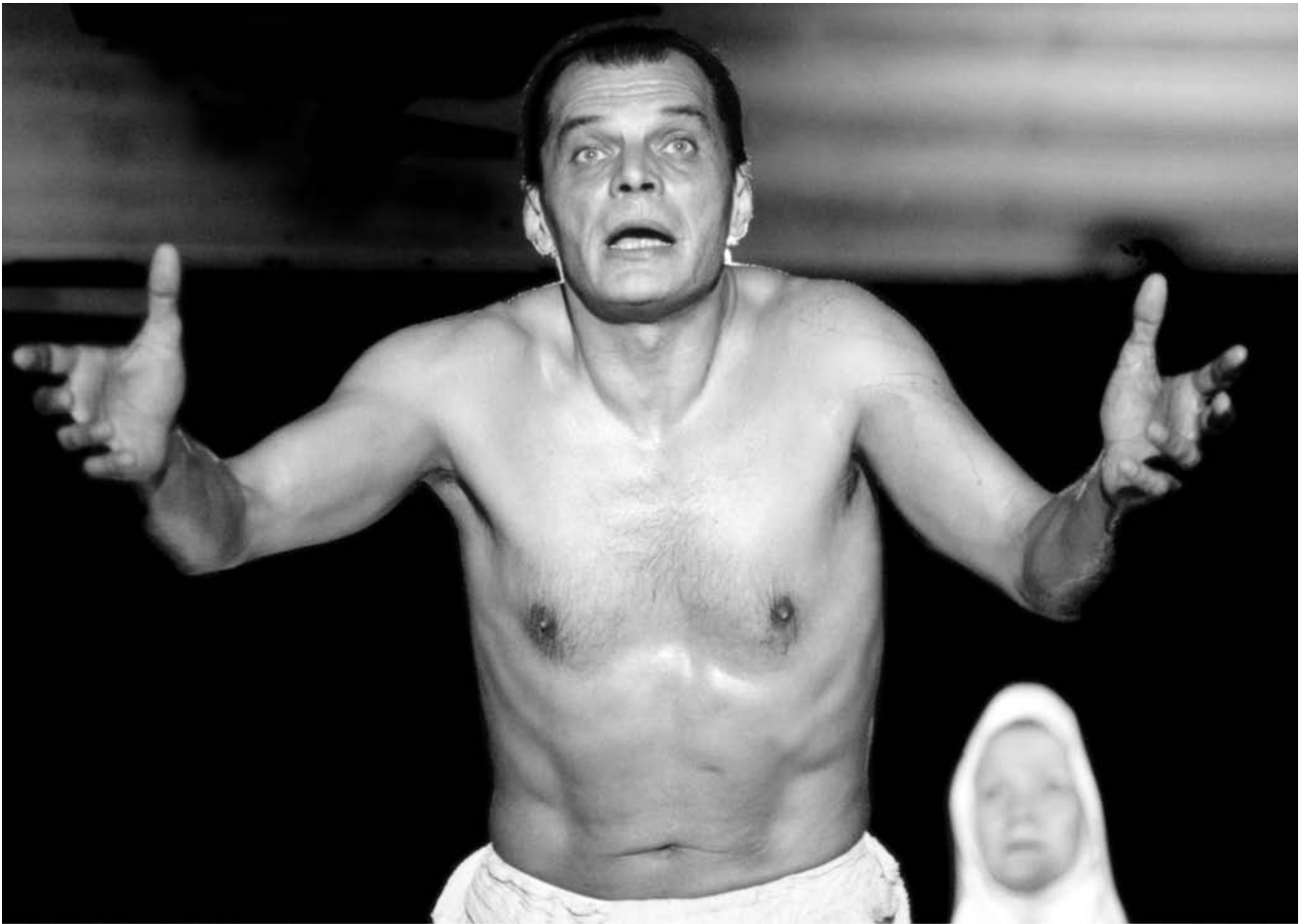
dökletes jövés-menése. Ahogy a nagy szertartások... Csendes, mint az égbolt, mint az álom. Az álomban minden együtt és egyben van. Kint és bent, ember és táj, anyag és forma, érzék és értelem. És lassú...” A lassúságot mint előadás-szervező elemet – ahogy ez köztudott – Robert Wilson színházában tapasztalta meg, amelyről így írt: „A szokottnál háromszor-négyszerre lassabban mozognak. Amit érzékelünk, mégse mozgásuk lassúsága, hanem a közeg sűrűsége, amiben mozognak.”

Mindezt azért idéztem, mert az *Urbi és orbi* előadása különös kettősséget mutat: egyfelől olyan képzőművészeti szintű, igényes képek sorát, amelyek külön-külön és a folyamat egészében is asszociációk sokaságát indítják el a nézőben, másfelől azt a hiányosságot, amelyről Pilinszky írt: a személyes jelenléte és az unalmat. Amikor Pilinszky e két fogalommal kifejezhető élményéről beszél, nemcsak a Wilson-előadásban átéltekre utal, hanem a keleti művészet lényegére is, amelyről Hamvas Béla többek között azt állította: „Keleten tudták, hogy a szemlélődés a cselekvésnek nem ellentéte, hanem szükségszerű előzménye és kiegészítése.” E gondolatot Pályi András Pilinszkyt elemezve továbbbővítette: „A reflexív monológhoz aktív szemlélődésre és szemlélődő aktivitásra van szükség, olyan színészi befelé fordulásra, elmélyülésre, »lelki gyakorlatra«, ami – bármennyire paradoxonként hangzik is – a színpadon felfokozott expresszivitásként jelenik meg.”

Vándorfi rendezésében alapvetően kétféle színészi megközelítést látunk: a háttérszereplők alázatosan simulnak bele egy közösségi játéktípusba, a két főszereplő pedig felfokozott, expresszív alakítást nyújt. De sem a háttérben, sem az előtérben zajló események nem eléggé intenzívek, zsigereket kavarnak. Hűvös szemlélődők maradunk, s ennek legfőbb oka az, hogy az „aktív szemlélődés és a szemlélődő aktivitás” együttese nem születik meg. A rendező minden kép mögé jelentések sokaságát sorakoztatja fel, de nem hagy időt arra, hogy a néző ezeket felfogja, megfejtse, összerakja, hiszen a képek és a hatáseffektusok szinte szünet nélkül követik egymást. A színész sem tud eljutni ahhoz a belső intenzitáshoz, amely elengedhetetlen lenne, ugyanis őt is „hajtja” az előadás mechanizmusa. Természetesen nem arról van szó, hogy az előadás rövid lenne, vagy elkapkodnák a jeleneteket, azaz nem az idő köznapi értelmezéséről, hanem egy nehezen megfogható belső időkezelésről beszélek. Persze az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy nem sok színész képes a Pilinszky-darabok előadásához nélkülözhetetlen belső állapot elérésére. Ha ez az állapot hiányzik a produkcióból, vagy nem kellő mértékű, a rendező értelemszerűen más eszközökkel hozza létre a kívánt hatást, s ilyenkor előfordul, hogy a színészi és a scenikai-zenei s egyéb oldalak közötti ideális arányok elbillennek – mondjuk, a képesség dominanciája felé.

Vándorfi a pápák szerepére Szakály Györgyöt és Sashalmi Józsefet kérte fel. Mivel Sashalmival a rendező évtizedek óta együtt dolgozik, tudta, hogy színésze tökéletesen képes megjeleníteni a Fekete pápa groteszk figuráját. A Fehér pápa a darab abszolút főszereplője, tehát bizonyos fokig eldönti az előadás értelmezését, vagy legalábbis nagyban befolyásolja, hogy ki játssza. Szakály György kiválasztása eleve eldöntötte, hogy ezáltal nem virtuális vitadramának leszünk tanúi, hiszen a balett-táncos színész magától értetődően egész testével, lényével tudja képiles is dekódolhatóvá tenni a szenvedéstörténetet.

Kettejük játéka a várakozásokat sokban beteljesíti, de nem mindenben. Beégett emlékezetembe, ahogy Szakály pápája félig ülve, félig lógva, szinte magatehetetlenül szenved a magas fekete széken, s teste egyszerre képes az elernyedést és a testi kínok okozta megfeszüléseket érzékeltetni. Mint ahogy az is döbbenetes, ahogy az elmúlással harcoló test lecsúszik a magasból a földre. Az igazi megrendítő pillanatok azonban azok, amelyekben megszületik a belső csend: az asztalosműhelyben fejt az Anya



Szakály György és Oravecz Edit (Apáca)

Orosz Péter felvételei

ölébe hajtja, s ezzel egyszerre idéződik fel a gyerekkor és a pieta; s amikor eljut a testi kínok végére, s eléri a lelki megbékülést, haldandó emberként s nem főpapként fogyasztja el szerény ételét. E pillérek között azonban nem születik folyamat. Tudjuk, hogy maga Pilinszky tiltakozott az ellen, hogy darabjaiban összefüggő történetet keressenek, de belső folyamat mégis működik bennük. Amikor Szakály Györgynek beszélnie kell, akkor kettéhasad a figura: mást mond a test és mást a szó. Szövege természetesen értelmezett és érthető, tehát nem azt nehezményezem, hogy a táncosnak olyan kifejezőeszközzel kell élnie, amely technikai értelemben nem teljesen sajátja, hanem azt észrevételezem, hogy szinte kizárólag azokban a helyzetekben születik meg a színész és a szerep belső összhangja, amelyekben egyáltalán nincs, vagy alig hangzik el a szó. A két szempont persze egymástól mégsem elválasztható.

Sashalmi Józsefnél más a nem szerencsés diszharmonia oka: ő élesen elkülöníti s váltogatja a figura magatartását kifejező eszközöket. Az egyik pillanatban látványosan megmutatja a Fekete pápa féltékenységét, a másikban ugyanilyen látványosan azt reprezentálja, hogy miként fojtja el e féltékenységét. Ez a színészi technika mindaddig hatásos, míg a Fekete pápa rosszul nem lesz, ugyanis ettől kezdve más ábrázolásmódra van szükség, ám ennek mindaddig hiányzik az előzménye, így színész és rendező újabb technikát vezet be, ezzel az alak koherenciája végképp illúzió marad. Ez nem egyszerűen stílus kérdése, hanem mindenekelőtt a két szereplő közötti belső erőviszonyok változására hat károsan, ugyanis ebben a felfogásban a Fehér és a Fekete pápa kapcsolata eleve felemás, a Fekete nem lehet ellentéte a Fehérnek, s ez gyengíti a drámát mozgó feszültség egyik fő komponensét.

Az előzőekben háttérfiguráknak nevezett szereplők egyikének, Oravecz Editnek az alakítása viszont azt mutatja, hogy nem az

előadás koncepciójában, hanem a megvalósításában történt némi leegyszerűsítés. Oravecz Apácája az előadás nagy részében jelen van: vagy a konyhában tesz-vesz, vagy feltűnik a háttérben, átmegegy a színen. Csak a végén jut szóhoz: „Egyék, Szent Atyám. (Szünet) Vagy sirjon a tálba. (Szünet) Vagy sirjon és egyen egyszerre. Szóval éljen, ha egyszer életben maradt” – mondja, majd később megjegyzi: „Milyen kár, hogy nem haltál meg. Olyan szép volt, amikor azt mondtad: »Édesanyám, adja az ágyamba a húsvéti bárányt...«” A sokat látottak és tudók nyugalmával, kiegyensúlyozottságával és erejével teszi dolgát, és beszél a pápával. A szünet ez esetben nem a szerzői vagy rendezői instrukció végrehajtása, hanem a reflexív monológ néma folytatása. Nem taktikázik, mint a Fekete pápa, amit csinál, és amit mond, az egyszerű és természetes, ugyanakkor metaforikus értelmű. Oravecz Edit alakítását a csenddel lehetne jellemezni. A színésznőnek jelenléte van és unalmas. Mint a tenger.

Az *Urbi et orbi* nyitott nézőt feltételez, hiszen e mozgás- és látványszín ház minden szokásos befogadói attitűdnek ellenáll. Erre az előadásra mélységesen igaz a belgrádi BITEF egy 1978-as produkciójának közönségfogadó felirata: „Felkérjük a nézőket, hogy racionális szemléletüket hagyják a ruhatárban!”

PILINSZKY JÁNOS: „URBI ET ORBI” – A TESTI SZENVEDÉSRŐL (Pannon Várszínház és Pécsi Harmadik Színház)

DÍSZLET: Stefanovits Péter. JELMEZ: Justin Júlia. RENDEZTE: Vándorfi László.

SZEREPLŐK: Szakály György, Sashalmi József, Oravecz Edit, Lakatos Anita, Fátrai János, Ihász Irén, Tasner Levente, Nyírkó Krisztina, Nagy Bendegúz.