

SÁNDOR IVÁN

A tradíció szubverzív fordulata

Kedves Barátaim! Arra kértek fel, hogy beszéljek Az ember tragédiája irodalom- és színháztörténeti tradíciójának problémáiról és Paál István Tragédia-rendezéséről.

Százhusz év alatt ritkán esett szó arról, hogy Madách műve akkoriban születik meg, amikor az európai kultúrában a felvilágosodás eszméi nyomán az Én önfelépítése, a mások által való vezetettségéből való kitorése – Kant szavaival: gyermeki létének odahagyása – van napirenden; továbbá az, hogy az önmagát stabilizáló Én hogyan képes legitimizációs bázisainak megingásával szembenézni. Tudjuk, innen vezet majd az út a XX. századdal az Én eróziójához, ami aztán folyamatosan témája a gondolkodástörténetnek, és amit poétikai centrumába helyez az irodalom, a képzőművészet, a zene.

A XIX. század második harmadában azonban az ugyancsak köztudottan fáziskésésben lévő magyar gondolkodásban és művészetben a felnőtté vált Én helyén a függéshelyzetben lévővel, ama „gyermeki állapotban” tengődővel találkozunk; a legitimizációs bázisok ingatagságával való szembenézés helyett a „takart” tekintettel. Az önmagát megformálni nem képes Ént menekülési komplexus jellemzi, ami nemegyszer irracionális heroizmusba taszítja. Annyira beépül ez a jellegébe, hogy a XX. századi gondolkodás- és művészet-történetnek is meghatározó színe marad.

Szokás a Tragédiát magyar Faustként emlegetni. Gondoljuk azonban végig a legfontosabb különbözőségeket. A Faustban szerződés köttetik Mefisztó és Faust között. A Tragédiában szó nincs kölcsönös megállapodásról. A küzdelem itt Az Úr és Lucifer között folyik az Emberpárért, az Emberpár feje felett. A Faustban, amiként ezt Adorno és újabban Weinrich elemzi, Faust ébredése „friss” ébredés, s ennek nyomán, ha sok minden feledésbe merült is a számára, de végig tudja gondolni életútját. A Tragédiában az Emberpár ébredése neurózisos ébredés, aminek hatására a függésbe való visszahullást választják.

Ám ugyanakkor a Fausttal szemben, amelyben a történelemnek nincs meghatározó szerepe, a Tragédiát meghatározza a történelmi helyszínsorozat. Figyelemre méltó, hogy – a régió, a magyar történelem sokszor elemzett sajátosságai miatt – a történelembevettség folyamatosan nyíló-záró struktúrában való vergődést jelent.

Madách művének hatalmas irodalomtörténeti recepciójában talán Halász Gábor volt az, aki a legközelebb jutott a magyar gondolkodás- és művészet-történetet is jellemző aporiához, amit azonban a Tragédiával kapcsolatban ő sem fejtett ki. Ez abban áll, hogy miközben a Tragédia – Halász Gábor méltatása szerint – a tekintetben magányos drámai mű a XIX. században, hogy együtt halad az univerzális létproblémákkal, ám ugyanakkor – s erre nem tért ki már Halász – mégsem „játszotta be” magát az európai gondolkodáskörbe a tekintetben, hogy poétikai centrumába az önmagára ébredő Ént helyezte volna.



Az ember tragédiája (Bárdos Margit, Falvay Klári, Szoboszlai Éva, Pogány György, Nagy Zoltán)

Ennek az aporiának a végig nem gondolása az amúgy sem jó szellemi kondícióban lévő XX. századi színház értelmezéseit is végigkísérte. Ilyen körülmények között vitte új irányba Paál István felfogása a Tragédia évszázados előadás-történetét.

Nem mondhatom, hogy pályámnak abban a korszakában, amikor a színház közelében éltem, Paál István egész életművét megismertem. Írni is csak egyszer írtam róla, ám éppen a Tragédia-rendezéséről. Már akkor is foglalkoztattak az említett problémák. Húsz éve, amikor a politikai konstelláció már lehetőséget adott rá, hogy érvényesítsem elgon-

dolásaimat a Film, Színház, Muzsika szerkesztésében, sok más mellett bevezettük, hogy a fontos előadások kritikáját eljuttattuk a rendezőhöz, és reflektálását együtt jelentettük meg a bírálattal. Emlékezetem szerint Paál Istvánt ez a lehetőség először meghökentette, de aztán szívesen vett részt a dialógusban. Idézem a kritikám elolvasása után adott nyilatkozatának ars poeticával felérő mondatát: „az ember történelmi helyzete volt számomra a rendezés kiindulópontja, és az, hogy ezekben a történelmi és magán-

Lépcsős kompozíció tárul elénk. Templombelső. Misztérium-színház. Emlékeztetnék arra a színházteoretikai fordulatra – úgy teoretikus, hogy a velejéig színszerű –, amely Jan Kott azon koncepciójához fűződött négy évtizede, miszerint a Shakespeare-drámák a történelem lépcsősorán játszódnak. A színházi kompozíció Paálnál is a történelembe való beágyazottság terét teremti meg. Kétoldalt a két erő, a két hierarchikus pólus, Az Úr és Lucifer, középen az Emberpár. Az ő fejük felett folyik értük a küzdelem,



A Tragédia zárópillanata

életi szituációkban, konfliktusokban az ember, aki részese is alkotó módon ezen helyzetek alakulásának, és ugyanakkor ki is van szolgáltatva, hogyan viseli el e helyzeteket.”

Tudjuk, hogy főképpen Heidegger és a Heidegger utáni filozófia tér vissza a görög gondolkodásnak arra az évezredek át hatást gyakorló felismerésére, amely a fogalmi gondolkodás mellé emeli a képekben való optikai gondolkodást. Paál más rendezéseinek is, ám a *Tragédia*-rendezésének kitüntetetten a Térben való képi gondolkodás az egyik kulcsa. Az egykori plakát nemcsak rendezőként, de – ami elég ritka – a színházi tér tervezőjeként külön is feltünteti a nevét.

miközben a két egymással küzdő fél – mintha a kotti látásmódot követné – a játszma állása szerint hol felfelé tör a történelem lépcsősorán, hol alábukik.

Erősíti e felfogást, hogy Az Úr szerepét játszó Nagy Zoltán más szerepekben is megjelenik a történelmi színekben. Ez nem szereposztási ötletparádé. Mindig olyan szerepekben van jelen, ahol a figurák, Az Úrhoz hasonlóan, az adott szituációban a hierarchia csúcán vannak, így akcióhelyzetekben az alapfigura szótát erősítik fel. (Minden korábbi *Tragédia*-előadásban statikus volt Az Úr elhelyezése. Vagy meg sem jelent, csak hangszórón beszélt, vagy a trónusán üldögélt.)

A másik póluson Ivánka Csaba Luciferjének alapkarakter-vo-nása a szembenézés, illetve a szembenézésre való ösztönzés. Tudjuk, hogy az ilyen magatartás Katonánál, Kölcsey-nél, Vörösmartynál, Keménynél a XIX. században radikálisan megjelenik. De tegyük ehhez hozzá, hogy száz éven át a *Tragédia*-előadások az „ördögi” Lucifert hozták – fekete köpeny, zöld fejfény, krampuszmaszk –, kiiktatva a szembenézés-önszembenézés gondolat-kört. Az első elszakadás ettől a szimplifikációtól az 1965-ös, Major Tamás rendezte előadás volt, mindenekelőtt Kálmán György Lucifer-értelmezésének jóvoltából.

További új motívum Paál rendezésében, hogy miközben Ádám feje fölött folyik az érte vívott küzdelem, a függő, gyermeki helyzetet egy ponton megszakítja. Ez összefügg az interjú idézett gondolatával, amely szerint az ember – így látta Paál – egyszerre kiszolgáltatottja, ám alkotó módon része is a maga történelmi helyzeteinek. A szakításra a második prágai szín adott lehetőséget. („Fogd hát e sárgult pergamenteket, / E főlíánsokat, miken penész ül, / Dobd tűzre mind. [...] / Ezek viszik múlt századok hibáit / Előítéletül az új világba.”)

Innen egyenesvonalúan vezet a rendezés a végkifejletig, amely Paál felfogásában egy újabb aporiát rejt magában. Fontosnak érzem, hogy ebben az aporiában megint kontextusba kerül a magyar gondolkodástörténet, a színházi tradíció- és teóriahiány, továbbá a paáli pálya dilemmája.

A végjátékban nincs szokásos feloldás. Nem hangzik el a zárómondat, illetőleg csonkán hangzik el, lemarad a „bízva bízzál”. Tudjuk, a madáchi befejezés akkor és azóta mintegy a „magyar sors”, ama híres-hírhedt „és mégis!” irracionális ösvénykereséseket sem nélkülöző szimbólumjele. Paálnál a befejezés: „Mondotam, ember: küzdj...” De ez az önkényesség nem önkényes. Hűséges a rendező szemléletéhez, az előadáshoz. Ha ugyanis az Én – Madáchnál nem, Paálnál azonban százéves késéssel (!) – önmagára ébred, ha kiszabadítja magát a függésből, akkor a prágai szintől nem vezethet máshová az útja. A tradícióval radikálisan szembefordított szellemi térben kikerülhetetlen az alávetettség-állapot felmondása.

Természetesnek láttam-látom, hogy ezt a befejezést két irányból is élesen bírálják: egyrészt a megkövesedett tradíció hívei, másrészt a Paál István választotta nonkonform irányultsággal politikai tekintetben szembenállók.

Az utolsó pillanatokban az elhagyott három szó, mondhatni, a szövegtelenség ürjében Paál az Emberpárt játszó két színészt a Tér közepére állította. Leborultak. Felálltak. Leborultak. Próbáltak újra feltápaszkodni. Paál így a küzdelemmel azonosul. Igazmondóan szólal meg a szótlan-ságban, a kép-mozgás testi metaforáival is a kiszolgáltatottság, a függés ellen tiltakozik.

Mindez nem csak a tradícióval való szubverzív viszonyt jelentette. Ha a teoretikus megközelítések kellő figyelemmel reflektáltak volna ezekre a gesztusokra, talán már akkor az értelmezési körbe kerülhetett volna néhány olyan dilemma, amelyet a hagyományhoz való viszony, a teóriahiány, a fáziskésés címszavakkal próbáltam a bevezetőben megközelíteni. Ugyanis mi történt? És annak, ami történt, mi (volt) a jelentősége? Valaki úgy próbálta megközelíteni azt a dilemmasorozatot, amely a magyar (dráma)irodalomnak vitathatatlanul a tradíció fővonalába tartozó művet körülveszi, hogy annak egy színházi előadáson messzire túlmutató konzekvenciái legyenek (lehettek volna). Tudjuk, nem lettek.

Nincs módom ezúttal azzal foglalkozni, hogy a tárgyalt aporia milyen XIX. századi – és még korábbi – történeti-társadalmi-művészi eseményeket sűrített magába, s ezek miképpen merevedtek a továbbiakban struktúrákká a *Tragédia*-előadások sorozatában, az értelmezésekben, a színházi teóriában, habár pontosabb azt mondani: teóriahiányban. Paál szemléletének-pályájának alakulásában kétségtelenül szerepet kaptak azok a kérdések, ame-

lyek az Én autonómiájával-eróziójával kapcsolatosak. Idekapcsolódik a sokszor emlegetett Grotowski-hatás.

A Grotowski-módszert, tudjuk, sok minden jellemezte, de leginkább az, hogy ő az ember-színész-feladat folyamatos egységét, az embernek önmagán elvégzett munkáját, tehát az Én önépítésének küzdelmességét állította a középpontba. Társulatának létformája olyan színpadi jelenlét volt, amely az Én iszonyú küzdelemmel kiharcolt szellemi-testi egybentartottságát tűzte célul maga elé, és ezt a „fejtől az ujjhegyig” mindent dinamizáló produkcióval valósította meg. Pályacsúcsát követő látványos visszavonulásának, már-már misztikus eltűnésének, illetve testi mivolta – harminckilós fogyás stb. – visszatéréskor észlelhető változásainak, maszkváltásainak mögöttesében nem egyszerűen „sztáralőrök” álltak. Úgy érezte, hogy mindaz, amit létrehozott, már nem működtethető a régi módon. És miért? Az ő „módszere”, amit ezúttal azért teszek idézőjelbe, mert tudjuk, hogy jóval több volt módszernél: korlátás volt, filozófia, színházi forma-poétika, nos ez a „módszer” addig érvényesülhetett, amíg a korszakban is érvényesülni tudott az Én egybetartottsága, épsége, illetve az önmaga eróziója feletti munkájának esélye. Amikor a korszak ezt a lehetőséget őalóla – és persze mások alól is – kihúzta, akkor kezdett a módszer, a formaarzenál „kihűlni”. Ő ezzel radikálisan szembenézett.

Grotowski magyar követői a munkamódszer, a formák átvételére törekedtek, anélkül azonban, hogy ezzel a történelmi-léttani-színházalkotói – összességében tehát teoretikus megközelítést is igénylő – dilemmasorozattal mélyen szembenéztek volna. Nem tárult fel kellőképpen, hogy Grotowski valójában mivel küzdött meg eredményesen, és mi kellett hogy kicsússzon a „fogásából”. Grotowski akkor került a csúcra nálunk, amikor az ő – talán még nem látható – búcsúja elkezdődött. Már rejtőzködött, amikor nálunk nagy elánnal utánozták néhányan, persze inkább technikáinak rabjaiként.

De Paál István nem tartozott a szekunderek közé. Ő a maga teljességében megérezte-megértette Grotowski lét- és színházi látásmódját. Éppen ezért érthette őt utol a nyolcvanas évek közepétől – éppen a *Tragédia*-előadást követő pályaszakaszában – az, ami magát Grotowskit is, persze más körülmények, más küzdelmek közepette.

Duró Győző számomra imponáló elemzésében talán ezt értette azon, amit a pálya utolsó szakaszában bekövetkezett gondolati kiüresedésnek nevezett. Valóban, a *Tragédia*-rendezést követő évtized a korábbi stabil pontok elvesztését hozta, a maszkokba-jelmezekbe való kapaszkodás alkonyát. Nem elegendő ezt egy kivételes és eredményes színházi egyéniség sorsaként nézni, ha az újabb nemzedékek okulni is kívánnak. Látni kell benne a magyar színház-történet évszázadra visszanyúló jellegzetességeit, a tradíció „felülírásának”, a szubverzív közelítéseknek a nehézségeit, a teóriahiány elszomorító következményeit. Azt talán nem kell külön hangsúlyoznom, hogy teórián én a színházi munka napi praxisában jelen lévő, a gyakorlathoz kapcsolt szellemiséget értek, ahogy az, mondjuk, Mejerholdnál, Brecht-nél, Brooknál, Strehlernél megvalósult.

Paál Istvánt egy nagy triász harmadik tagjának látom. Mindhármuk sorsában szerepe volt egyéniségük neurozisaiknak. Mindhármuk valami *ellenében* teremtettek színházat. Pünkösti Andor a kora történelmi-politikai konfliktusaival helyezte szembe ezeknek a konfliktusoknak akkoriban kivételes, intellektuális megközelítését. Gellért Endre a kor szocreáljával helyezte szembe az emberi benső, lélek- és érzésvilág akkoriban elég kivételes színpadi kifejezőeszközeit. Paál István is egy korszak hamisságai mögé pillantva kereste a maga egyéni, felforgató színpadi beszédmódját.

Mindhármuk sorsa, végzete hasonló volt. Mindhármuk nagy művészek voltak.