

KIRÁLY NINA

Utópia – Álom – Misztériumjáték

„Elvégre a színház a titokzatosnak,
a lehetetlennek, az ismeretlennek és
a felsőbb értelemnek a formája.”

Anatolij Vasziljev

Az időről időre felröppenő viták a Nemzeti Színház jellegéről, mi több szükségeségéről, a mai, globalizáció felé haladó társadalmakban arra készítenek, hogy végiggondoljuk a *pro és contra* érveket, még pedig szem előtt tartva annak művészeti és eszmei üzenetét, melyet az új épületben induló budapesti Nemzeti Színház közvetíteni szándékozott. Mert a Nemzeti Színház nyitó előadásainak megválasztása (két hazai, egy külföldi vendégszereplés és egy határontúli magyar társulat bevonásával) nem valami véletlen – ahogy ez az idő távlatából és a jelenlegi műsor kontextusából egyre jobban kitűnik – választás, hanem átgondolt színházművészeti elképzelésből fakadt.

Az Etienne Louis Boullée „utópisztikus” színházára (1781, amelynek bizonyos elemeit később felhasználta Friedrich Gilly a berlini színház épületének tervezésekor 1797-ben) emlékeztető új Nemzeti Színház mind a négy említett nyitó előadása – három nemzet klasszikusainak szövegei alapján – az emberiség utópiaival foglalkozik. Történeti, filozófiai, művészeti és politikai utópiák építésével, azokban való hitével és csalódásával. A négy előadás: Madách *Az ember tragédiája*, Shakespeare *Viharja* és Puskin-Martinov *Mozart és Salieri/Requiemje*, valamint Katona József *Bánk bánja*. A világ- és a magyar drámairodalom e műveinek ismeretében a nézőközönség – akár az ógörög színházi publikum – nem a cselekményre volt kíváncsi elsősorban, hanem a színpadi képek esztétikumára, a rendezői értelmezésekre, a színészek játékára. A vendégszerepeltetett előadástól eltekintve a másik háromról a nézők és kritikusok élménye és megformált véleménye könnyebben épül be a már létező és számunkra ismert színészi és rendezői legendák kontextusába, avagy a kritikai összehasonlítások és az értékelések hagyományos rendszerébe.

A Madách évfordulók (az író centenáriuma; 120 éve, hogy *Az ember tragédiája* első alkalommal, Paulay Ede rendezésében színpadra került) főleg a textus interpretációjára vonatkozóan, de a színpadi megjelenítést illetően is rendkívül gazdag termést hoztak. Ez sok mindenben megváltoztatta, illetve módosította a madáchi mű színpadi olvasatát. Tudvalevő, hogy a posztmodern dráma struktúrája a színpadra állításakor igen nagy szabadságot enged a rendezőknek. A szöveg laza szerkezete, az epizódok felcserélhetősége, a szavak megszokott jelentésükből való „kifordítása”, a rekvizitumok funkciójuktól való megfosztása – mind oda vezetett, hogy a rendezők többsége is inkább egy eleve megfogalmazódott koncepció bűvöletében

dolgozik, gyakorlatilag már leszoktatta a társulatot is a drámai szöveg aprólékos és figyelmes olvasásáról, aminek a negatív következményei leginkább a klasszikus szövegek elemzésekor szembeötlők. A Madách szöveg archaikus volta, amely meghatározó a játékstílust illetően, Szikora János, a *Tragédia* rendezője előtt is feltette a kérdést, miként is tolmácsolja a textust: „mint metrumot, mint szövegzenét vagy mint rímek sorát? –, hogy ne hangozzék deklamálásnak, de hétköznapi prózává se silányodjék. A rendezőnek fel van adva a lecke: viszonylatokat, szituációkat ábrázoljon-e a színen, vagy pusztán a szöveg hű és hatásos tolmácsolására törekedjék? Jómagam a kényes egyensúlyt kívánom megtartani”, – nyilatkozott az egyik interjúban Szikora János.¹ Tudvalevő, hogy a drámai szöveg által felépített vízió a részletekben rejlik; ahogyan Puskin mondja, „a részlet, amely elkerüli a tekintetünket, kifejezően fénylik mindenki szemében”. Annak idején Sztanyiszlavszkij kísérlettel változtatta a szövegolvasást. Szikora János is figyelmesen olvasta el újra Madách szövegét, s főleg Madách színpadi elképzeléseit, amelyeket a szerzői utasításokból igyekezett minél pontosabban rekonstruálni. Megfigyeléseit részben elő is adta a Petőfi Múzeumban rendezett Madách-konferencián, s ezek sok mindenben egybeesengtek Székely György korábban közölt tanulmányának téziseivel.² A *Tragédia* szövegében megfigyelhető színskála-változás foglalkoztatta a rendezőt és a díszlettervezőt a színpadi látvány létrehozása folyamán: a „nagy fényesség”, a „verőfényes nap”, aztán Lucifer „az egére csak kicsiny sugárt” ad, ami a reményt jelenti, majd a hatodik színtől „alkony”, „kései est”, „éj”, „szürkület” és a végén a „fényes napsugár” – ezek Madách jelölései.

A Madách évben több *Tragédia* előadás is megjelent a színpadi deszkákon – Várszínház, Kecskemét, Beregszász, Eger, Miskolc. Azonban – a jubileumi hangulattól egyre eltávolodva – el lehet mondani, hogy olyan maradandó alkotások, melyek a *Tragédia* legendát író előadásainak sorát folytatták volna, nem születtek. „A színház ott kezdődik, ahol a történet (történelem) véget ér, és az alakok éppen annak köszönhetik további létüket, hogy felejtenek” – tolmácsolja Petar Brečić, horvát kritikus Vasziljev színházának főelvé.³ A történetet (történelmet) egyaránt el lehet mesélni életszerű vagy parabolikus képekben, a tragédia azonban csak eljátszható, mégpedig a maga alkotta nyelven. A Milorad Krstić által megteremtett multimediális vizuális tér egységbe hozza a színpadon lejátszódó „jövő idejű” – bár a néző szempontjából „múlt idejű” – történeteket a mindennapi jelen képeivel. S így nem a „megélt” illusztratív történelem válik érdekessé, hanem a „kezdet” és a „vég” izgalma, a „Láthatatlan” és a ki nem mondott „Szó” misztériuma. A zenei árokból csak az angyalok feje látható. Fent a színpadon, a nagy vetítővászonon a világnyelvek *abc* betűinek összeillesztéséből jelenik meg az Úr szava: „Be van fejezve a nagy mű”. Az Úr el nem hangzott kérdésére („Vagy nem tetszik tán, amit alkoték?”) az első színpadi replikát Lucifer szavai jelentik: „S mi tessék rajta?”

„A világ játszik nekünk, s játéka időről-időre arcot ölt... és e pillanat megragadása: a színház maga”.⁴ Itt mintha egymással érintkezne Madách *Tragédiájának* a kicsengése azzal az elvárással, amelyet Vasziljev a nézővel szemben támaszt, ui. a nézőt „Istenkeresővé” szándékozik avatni. Már egy tíz évvel ezelőtti *József és testvérei* című előadásában is kísérletet tett arra, hogy rituálévá változtatva az előadást „szentélyé” emelje a színházat, és az ember az előadás hatására „felfedezze az istenhitet önmagában”.

Az első négy bemutatott mű a Nemzeti Színház műsorában a misztériumjáték műfajához került közel. A teremtés, az elvesztett paradicsom és a világ, valamint individuum és közösség harmóniájának a keresése közös motívuma ennek a négy műnek, mint a főhős – a mindenkori ember, a művész, a filozófus és a politikus – tragédiája.

1915-ben Sztanyiszlavszkij vitte színre a MHAT színházban a *Mozart és Salierit*, ami akkor nem lett siker-előadás. Anatolij Vasziljev előadásában erre vonatkozóan találunk is utalást. Salieri a keresztény kontextusban megtagadja az istenit és szembeáll az isten akaratával. Mozart a *Requiemet* a „fekete ember” rendelésére írja meg. A „hirtelen látomás” „fekete ember”-alakot ölt és azzal előrevetíti a művész darabbeli gyilkosát – Salierit. Mozart művészte a halált idézi meg. Mozart magába fogadta a halált, s ezzel átlépte a földi lét küszöbét, azonban számára ez nem a halál, hanem a létezésnek más formája. A *Requiem* melódiájának eljátszása az előadásban, mint zenei és vizuális kép önmagában az életet a haláltól elválasztó határnak a tagadása, az élet és halál ellentétének törlése. A hallgató (Salieri) a földön marad, Mozart – a szerző – égi zenét ad elő. A *Requiem*, amelynek strukturális eleme a halál, áttranszformálódik egy esztétikai öröklétté.

V. Fedorov szerint „A zenei kép – a földi és az égi harmónia, a szépségben megvalósult igazság”, amit hiába keres Salieri a „kistragédiát” nyitó monológjában. A magát kiválasztottnak érző Salieri jogosnak tartja, hogy a művészet eszményi értékét védelmezendő feláldozza Mozart életét a tiszta művészet oltárán – derül ki Puskin tragédiájából.

„Előny a művészetnek az, ha Mozart
Él és naponta új csúcsokra hág?
Feljebb jut evvel a művészet? Ó, nem!
Ha meghal, minden visszahull a sárba,
Mert szellemének nincs örököse.”

Miképp az áldás a papok fölött lebeg, akképp a művészet magasabb a művésznél; tehát a művész csak eszköze a művészetnek – írja Rudolf Steiner. „Mozart – a hangok Ariele. Salieri hivatott kijavítani az univerzum hibáját, azaz hogy az ihlet, a lustaság, a gyermetegség és könnyelműség előnyben részesülnek a nehéz komoly szerzetesi munkával szemben. Salieri elgörnyedt tehetsége súlya alatt, Mozart könnyedén lebeg, mint cherubino”.

Mozart szavaival, cselekedeteivel – egész egyéniségével – zseniálisan mutatta meg, hogy a művészetet csak a művészet által lehet szolgálni, hogy a művészet az öröm forrása, a legnagyobb boldogság, amely megszenteli az embert, és közelebb hozza az Istenhez. Ily módon a tragédia fő költői gondolata: a hamis alázat veszélye, s az igazinak a jótékony hatása.

A műnek nem a zene és az alkotás az igazi témája, hanem a zenét alkotó művészek – Mozart és Salieri – élete. A művész személyiségének az elemzése a puskin műben arra irányul, hogy a titkosat, az örökké ittlevőt, azt, ami „az egekben íródott”, tárja elénk, azt, hogy „a barátság az élet zsenialitása, a barátságra való képesség a zsenialitás talentuma”. Salieri nem a művészet misztikumában hisz, hanem a mágiában. A mágikus gesztust, a szertartást meg lehet ismételni, a misztériumot viszont csak megtapasztalni, átélni lehet. Salieri, szinte Paracelsushoz hasonlóan, az oldódást és az égést tartja a világ megismerése legfontosabb eszközének. Azonban e

folyamatok közben az anyag az összetevőire esik szét, az isteni harmónia nem jön létre. A harmóniát Mozart alkotja meg. A misztikus megérinthez bennünket bármely – akár tőlünk független – pillanatban. Salieri kiszámítható, embercentrikusan berendezett világot vall (emberisten), és nem Isten-centrikusat. Salieri tudja – és ki is mondja –, hogy Mozart művészete „szent adománya” az égnek és ő ezért „halhatatlan gényusz” („Nagy ég! / Hol az igazság, ha szent adományod / a halhatatlan gényusz, s nem az / Izzó szereteté az önmegtagadás / A buzgó munka s áhítat jutalma / Ha dicsfénye egy léha kelekótya / Feje körül ragyog? Ó, Mozart, Mozart!”)



Mozart – a Nap, amely körül forog a világ. Az utcán akkor halad el a vak muzsikussal, amikor az a *Don Juan*-ból játssza Cherubino áriáját, s Salieri szinte kihívó monológjára megjelenik nála. Salieri „szent adománnyal” megáldott művészekre, Rafaellóra és Dantéra hivatkozik rögtön azután, ahogy meghallja az utcai hegedűs zenélését („Nekem nincs jó kedvem, mikor / Egy mázoló a raffaeli Szűzet / Pingálja le: nincs jó kedvem, mikor / Egy rímkovács paródiája Dantét / a sárbarántja”). Mozart a kiválasztott, Salieri maga magát választotta: „magam örökre a zenének adtam” – mondja. „A hangokat megöltem, s mint merev / Holttetemet, boncoltam a zenét. / Kiszámítottam algebrával a / Harmóniát.”

Salieri monológjának majdnem minden mondatára az ellentétes választ kapjuk Mozart szavaiban, gesztusaiban. Salierit a „teremtő álmok üdve csábította. Alkotam hát, de csendben csak, titokban, Mit sem törődve hírről-névről... Munkám gyümölcsét a lángokba dobtam / S nyugodtan néztem, hogy hamvadnak el / Szülötteim, a hangok, s ideák / A lenge füstben tovaillanók...”

Mozart „a semmiséget” lejegyzí és elhozza a barátjának. Mozart csupán Beaumarchais nevét említi a beszélgetésükben, amely összeköti Mozartot és Salierit – Mozart zenét írt a *Figaro házasságához*, Salieri Beaumarchais barátja volt, aki – a hírek szerint – „méreggel tett el láb alól egy embert” – Salieri ugyanazt teszi azután, hogy Mozart kijelenti: Beaumarchais lángész volt, és „a gonosztett meg a gényusz –/ E két sajátság össze sose fért”.

Mozart az összhangról, a harmóniáról beszél, az élet teljességéről, ahol játék, könny, öröm, tragikus szomorúság vegyülnek össze, Salieri pedig mindig egyedül van, szerelmének az "adománya" is önpusztító méreg, melyet Salieri nem magának, hanem legrosszabb ellenségének tartogat immár tizennyolc éve. Salieri erőfeszítése a halál elodázására irányult, Mozart elébe megy a halálnak, nem törődik a halál elkerülhetetlenségével vagy legyőzhetetlenségével. A halál üzenetét, előérzetét ő alkotói aktussá fordított át. Ide fut ki Tadeusz Kantor *Halál színház* manifesztumának a tétele is: „Halál a legtökéletesebb művészi forma”. „A művész vagy gondolkodó haláláról úgy kell beszélni, mint az alkotásának legmagasabb pontjáról – mondta Oszip Mandelstam. – A halál be van írva az életébe, a szellemi tevékenységébe, az ember sorsába, mint egy körvonal, amely lezárja öröklétének szféráját”. „Az élet mellett ott van a halál” – mondja Lucifer Madách *Tragédiájában*, de az Isten „számúzi” őt minden szellemkapcsolatból és a salakkal küzdésre kárhoztatja, mint Puskin Salierit a műben:

„S rideg magányod fájó érzetében
Gyötörjön a végetlen gondolat:
Hogy hasztalan rázod porláncodat,
Csatád hiú az Úrnak ellenében”.

Az örökkévalóság művészete és a korhoz kötött művészet közötti esszenciális különbség izgatja a *Mozart és Salieri* színpadi előadásának az alkotóját is – Anatolij Vasziljevet. A *Menón rabja* című esszéjében fel is teszi azt a kérdést: „Melyek azok az elvek, amelyek évszázadokon át érvényesen e művészet (színház – szerk.) életének esszenciáját adják? Kevés ilyen van, s ezek megegyeznek a világ életének törvényeivel. Íme egy közülük: az energia megőrzése és átalakulása, amely a világ-mindenség egyetemes érvényű törvénye, a színművészetre is vonatkozik. A színház nem más, mint örökös energia, az emberbe hatoló és az egyik emberből a másikba vándorló, átalakuló és újból az örökkévalóságba merülő energia. Ha a színház ebbe a világba (és mítoszba!) van elhelyezve, akkor számomra értelmet nyer, örök és végérvényes értelmet, mint az életünk, mint az egyes ember élete. Tisztában kell lenni azzal, hogy mi az, ami örök, és mi a korhoz kötött”.

Az egyik méltatója szerint Vasziljev előadásaiban a felejtés energikus pillanatait „egy pontban koncentrált intenzív képek, a való megragadása nyitott szemmel”.

Salieri monológja emlékezés, visszatekintés a múltba, melynek lételeme a sötétség. Mozart eléggé bizonytalan az emlékezésben, ő hajlamos elfelejteni a dolgokat, és ez „a felejtés segítségével létrejött tiszta képmás nem egyéb, mint maga az emberi arcot öltött Idő. Vasziljev előadásaiban a megjelenő képek az Idő hasonmásai”. Ez az időtlen Művészet misztériuma.

A *Mozart és Salieri* előadásban szinte letisztult formában, tökéletes összhangban tárul elénk Vasziljev eszményi színháza. Puskin szövege, amely az antik tragédiákhoz hasonlóan az ismert alapeseményt dolgozza fel, ideális erőteret ad színházi poétikájában kijelölt színészi játék számára. „A színész a szöveget megelőző szituációból indul ki. Előérzetként, ráérzésként nyilvánul meg (ilyen például a végkifejlet megérzésének állapotában lenni!) azzal, ami a képi fogalmakba bele van sűrítve. A további mozgás-fejlődés annak függvénye, ahogy ez a tudás megfogalmazódik. A kezdet és a vég így egyenes viszonyban van egymással.”⁵

A költői szövegeken alapuló előadásokban különösen nehéz feladattal kell megbirkóznia a színésznek. Anatolij Vasziljev szerint a rendező feladata ilyenkor abban áll, hogy megőrizze a költői szöveg immanens zártságát, de ugyanakkor szervessé tegye annak laza drámai szerkezetét is. Vasziljev színésze a szövegmondás ritmusa és a plasztikai szimmetria összehangolásával oldja meg ezt a feladatot.

A *Mozart és Salieri*-ben Vasziljev leginkább a Nó színház elvét követi, ahol az előadás „művészi tudással előadott örömhírt” képez, és a színész benne önmagát és a világot újonnan építi fel. Mintha a Zeami mestert követné: az „éneket mozdulat követi”, a „mozgás viszont az énekből születik”, „az ének és a költői szó pedig mozdulattá válik”.

A Nemzeti Színház *Vihar* előadása szinte folytatta ennek a furcsa Shakespeare-i filozofikus tanmesének az európai színpadokon ezidőtájt megfigyelhető diadalmenetét. A Schwajda György rendezésében, Vangelis zenéjével színpadra vitt Prospero-történet nem feszegette túl sem a politikai, sem a filozófiai, sem az alkotói kereteket. A színidirektor búcsúelőadása volt, aki végig tudta vinni akaratát, létrehozta a saját birodalmát, az azonban ideiglenes száműzetési szigetnek bizonyult. A hagyományos színházi értelmezés szerint a *Vihar* romantikus álomjáték: „Olyan szövevből / Vagyunk, mint álmaink, s kis életünk / Álomba van kerítve”. Az utópia képe is abban a jelenetben bukkan fel, amikor Alonso és kísérete elalszik. Ezt Gonzalo fejti ki ti. Az ideális állam eszménye – paradicsomi állapot: „mindent magától hozzon ott a föld / Izzadság nélkül: árulás, csalás... földi termés, bő gyümölcs / táplálni tiszta népemet”. Az „álom”, „alvás”, „ébredés” a különböző szituációkban leggyakrabban szereplő szavak, mint ismétlődő motívumok alkotják a darab zenei szerkezetét, a szekvenciák ritmusát.

Schwajda rendezésében elsősorban maga a színpad és annak a technikai lehetőségei teremtték meg a látvány lényegét, mintegy visszarímelve Strehler utolsó rendezésére, ahol „a darab végén a színpad, mint látvány, behullik a nem-létbe, majd újjá születik a nem-létből.” Ezt a kettőséget a Shakespeare által felhasznált színházi formák még jobban érzékelhetővé teszik. „A *Vihar*-ban két színház van – az Erzsébet-kori, az emblémák és a mozdulatok, a szavak színháza, valamint az új színház, az illúzió színháza, amelyet Inigo Jones az itáliai intermediumokból, a Stuart-félé álarcos-színház udvari, mitológiai pásztorjátékaiból vett át” – írja Jan Kott *Prospero vagy a rendező* című esszéjében.⁶

Vangelisra bízva az előadás zenéjének megalkotását, a rendező tudatában volt annak, hogy milyen fontos szerepet játszik a „muzsika-szó” ebben a darabban, hiszen „e sziget telisteli hanggal” (III. 2). Auden, aki külön esszét szentelt a Shakespeare drámák zeneiségének, szinte zenei partitúrát kreál a Shakespeare-i mese hőseinek. „Ariel maga a dal – írja Auden. – Amikor valóban önmagát adja, énekel. A beszéde az operai recitativo staccato emlékeztet, amelyet csak amiatt hallgatunk, hogy megértsük a cselekményt, de a hősök iránti igazi érdeklődés csak akkor ébred fel bennünk, amikor énekelni kezdenek. Azonban Ariel nem az az idegen vendég, aki az opera világából tévedés folytán odacsapódott a prózai drámához. Nem fejezhet ki semmilyen emberi érzelmeket, mivel azok híján van. Hangszíne, amelyre itt szükség lenne, olyan típusú, amelyet operában nem lehet használni: leginkább instrumentális, az erotikai és egyéni jellemzői nélkül.”⁷ „Nem emberi szívből, s nem földből nőttek ki ezek a tiszta énekek” – mondja Arielről Ferdinánd.

Itt szinte áthallatszik a *János Evangéliumának* passzusa: „A szél arra fúj, amerre akar: halod a zúgását, de nem tudod, honnan jön, és hova megy: így van mindenki, aki a Lélektől született” (János, 3, 8). Mint színpadi alak „Ariel Prospero szigeten raboskodó Pierrot” – írta Jan Kott –, s erre a felfogásra a Nemzeti Színház előadásában Ariel jelmeze és kifinomult mozgása (Nagy-Kálózy Eszter szép alakítása) is utal.

„A vihart betölti a mindennemű zene, de ez a Shakespeare darab nem azokból való, amelyekben – szimbolikus értelemben – a harmónia, az összhang a végén győzelmet arat a disszonanciával teli káosz fölött” – írja Auden, akinek a reflexiói azért is különösen fontosak, mert *Tenger és tükör* című, költemény formájában *A vihar*hoz írt kommentárja sajátos, színpadra szánt esszé. A költő szerint a drámai költemény „a művészet keresztény koncepciót” dolgozza fel, a természet és a művészet, képzelet és a valóság, szellemiség és állatiság, Ariel és Caliban, a tenger és a tükör viszonyáról szóló elmélkedés. Auden műve új megvilágításba helyezi Prospero, Ariel és a Caliban viszonyát. Jerzy Grzegorzewski által a Varsói Nemzeti Színházban színre vitt Auden-költemény nem csak nagy művészi eseményt jelentett, hanem *A vihar* színpadi értelmezésében is új látásmódot hozott. Prospero – ugyanúgy, mint Schwajda előadásában – nem töri el a pálcáját, s mielőtt elhagyná a szigetet, még egyszer behívja a színpadra a színészeit. Ugyanis az utópiában alig hisz valaki manapság, de mindenesetre gyanakvással viszonyul újonnan hirdetett, vagy korábban előhozott utópiákhoz. Ez az előadás Grzegorzewskinek nem az utópiáról szólt és nem csak a rendező művészi manifesztuma volt, hanem egy nagyon személyes búcsúgesztus a varsói Nemzeti Színház igazgatói posztjáról való visszavonulásakor. Prospero távozásával azonban még nincs vége az előadásnak: a színpadon maradnak Ariel és Caliban (Jerzy Radziwilowicz), s majd következik Caliban monológja, amelyben provokatív módon eljuttatja a tisztelt publikum szövegeit képzeletbeli jeleneteit. Ő az egyetlen, aki prózai nyelven beszél, hiszen a többi hős versben fejezi ki magát. Auden szövege a Shakespeare-i előadás után veszi kezdetét. A végén pedig Caliban félrehúzza a fekete függönyt és kinyitja az ablakot: a színházi varázslat elillan, bejön az utcazaj, Caliban visszatérhet sziszifuszi munkájához, amelyet előadás közben végzett.

A budapesti előadásban Vida Péter, mint Caliban „plasztikus megjelenítő erővel kelti életre a vad, állati sorba taszított nyers erőt, az esztelen brutalitás szimbolikus alakját, lényünk, ösztönvilágunk, »tudatalattink« megtestesült alteregóját. Rongycafatokból kreált eredeti jelmezében, érzékletes csúszó-mászó, fetrengő mozgásával beszédes ellenpárja Arielnek, és – magasabb énünknek” – írta Metz Katalin a bemutató után.⁸

Prospero – Auden szerint – igazságtételét nem mint a harmónia visszaállítását és az öröm forrását éli át, hanem mint a kötelesség teljesítését. A Milánóba való visszatérés számára a zeneiség megszűnését jelentené. Az egyetlen módszer, amellyel a szerző helyes interpretációt tud sugallni a nézőknek egy olyan szituációról, amelyben az ártatlan hős összeütközésbe került a törvénnyel, az, amely készíteti őket, hogy a jelet ne vegyék szó szerint, azaz a színészeknek le kell vetni a komikus maszkot: „A játék, a misztifikáció véget ért, a játék résztvevőinek és a nézőknek vissza kell térniük a valósághoz. Még egy valótlan mesét hallottak”. *A viharban* az ismétlések, a szabályosan konstruált ellentétek nem csak verbális szinten jelennek

meg, hanem az alakokat jellemző színházi jelekben is, hiszen nem a szokványos drámai karakterekről van itt szó. *A viharban* megjelenített három óra – mint a három éjszaka a *Szentivánéji álomban* – metamorfózisok kavalkádja. Amikor ez az idő letelik, az alakok, színészek és a nézők visszatérnek a hétköznapi életbe. „A cselekmény – írja Northrop Frye – a valóság látszatától visszatér magához a valósághoz, a képtől a szubsztanciához. És amikor bekövetkezik a reális világhoz való visszatérés, a látszat semmivé lesz”.⁹

Peter Brook, akit Strehler mellett az egyik legizgalmasabb *Vihar*-rendezőnek tart a színházi világ, így nyilatkozott: „Shakespeare minden más drámaírónál jobban értett hozzá, hogy a valóság rengeteg ellentmondásos aspektusát rögzítse látomásként; az életet ragadta meg, a maga nyílt és rejtett megjelenési formáiban. A rendezőnek arra kell törekednie, hogy ezeket a realitásokat a szövegen áthatolva felmutassa, de ne értelmezze. Munkája szerintem a karmesterére hasonlít, aki felkutatja a zenedarab struktúráját.” És máshol: Shakespeare „a szavak, és képek zeneiségével valami életbevágóan fontos húrt pendít meg az emberi lélekben”. Kosztolányi Dezső „a darab szavainak alkímiáját” szerette Hevesi Sándor előadásában, és a cikkében Brook színház-vízióját megelőzve azt sürgette, hogy „előbb-utóbb vissza kell térnünk a csupasz színpadhoz, melyet csak szavak díszleteznek”.¹⁰

A *Bánk bánnal* egy színikritikus szerint „akár ígéretesnek is nevezhető alkotómunka kezdődött el a Nemzetiben”. Katona József drámáját nem olyan gyakran viszik színre prózai színházakban, holott a nyelv költőisége és archaikus tárgyi plaszticitása rendkívül alkalmassá teszi e művet vizualitással és zeneiséggel telített színpadi megvalósításra. Az othelloi és hamleti motívumokkal átszőtt drámai cselekményt Vidnyánszky Attila, az előadás rendezője, több behatárolt, egymásba illesztett térben játsszátja el a darab hőseivel. A kisebb tér nyitását egy helyütt rögtön elzárás követi másutt, tehát meg nem szűnő zártságot teremt, amelyben a hősök, mint az egérfogóban kergetik egymást. A térbeli labirintus-érzetet csak fokozza a látvány-képek gyors váltakozása, a fény- és a zenei ritmusra szerkesztett mise en scène sora.

Craig-i értelemben vett színpadi művészi alkotásnak is felfogható ez az előadás, amely a koreográfus (Horváth Csaba), a zenész (Vajda Gergely), a díszlet- és jelmeztervező (Alekszandr Belozub), a rendező egységes koncepciója alapján jött létre. Erről álmodott Hevesi Sándor, amikor Craighoz írt levelében üdvözölte a „*The Mask*”-ban felvázolt programját:

„Kedves barátom, hát megvalósulnak az álmok? »*The Mask*« a legszebb álom! A régi színpadok újjászületése! A dramaturgia, mint a színház művészete!

A tegnap és tegnapelőtt dramaturgiája a drámában csak a könyvet látta. A biblia szavával mondták: kezdetben volt a szó. És számukra a szó jelentett mindent.

A régi dramaturgok irodalmárok voltak, a dráma az ő számukra irodalom volt. Leszakították a drámát a mimikáról, a festészetről, a muzsikáról és a dekorativitásról és mit sem tudtak a stílusról.

De most! Rég eltemetett művészetek kelnek fel sírjukból. A színművészet misztikuma újjáéledt!

Hisz abban, hogy a tömeg a mindennapi lapos realizmustól és a hazug romantikától – van költői drámája a filiszternek is – el tud szakadni???

Fél esztendeje van egy új színiiskolám és ott tegnapelőtt ezt a kérdést tettem fel:
Természetesnek tartják a marionetteket?

Nem – mondták egyöntetűen mindnyájan.

Hogy! – kiáltottam fel meglepetéssel. A marionettek ne lennének természetesek. Minden mozdulatuk tökéletesen megfelel a saját természetüknek. Az a gép, amely ember módra akar mozogni, természetellenes... Sőt: a marionettek több mint természetesek, nekik stílusuk is van, azaz: egységes kifejezőeszközüik és azért a marionettszínház igaz!

Az emberek nem értik meg a természetet. A természet az ő számukra nem a dolgok szükségszerűsége, törvénye, hanem a hétköznapi, a lapos, a közönséges.

Mindig azt mondják, hogy a közönség egy nagy gyerek. Ó, bárcsak az igaz lenne! A gyermekek naiv művészek. Fogékonyak a stílusra. Fantáziájuk van és elszakítják magukat a valóságtól. A színház közönsége nem gyermek. Ma nem. Talán holnap?

Nagyon, nagyon köszönöm a »Souvenir«-t. Olyan, mint »egy üzenet egy másik világból«. Álom!

Itt mi »megalkuvó lélekkel« élünk, mint ahogy írja. A »The Mask« több mint egy álom! Remény! A nevelés (művelődés) reménye!

Barátsággal és tisztelettel.

Az Ön Hevesi S.¹¹

A színészek a pontos vezetésnek köszönhetően nem a hagyományos romantikus drámákra jellemző karakter-szerepeket játszották, hanem a hősök jellemének az esszenciáját adták elő. László Zsolt Bánk bánként „lelki elfojtásoktól terhes, idegesen nyugtalan alkat, Hamlethez hasonlatos. Kaszás Attila Biberachként és az előadás legjobbjaként, igazi rafinált ösgonosz, aki élvezetét leli az aljasságban. A Trill Zsolt által alakított Ottót inkább zabolátlan ösztönei hajtják végzete felé. Kubik Anna, ruhakölteményekben tobzódó, jéghideg Gertrudis, Blaskó Péter izzó igazságérzettől hajszott Petur, Nagy-Kálózy Eszter – mind halottsápadtabbá váló mártír – Melindaként, Szarvas József Tiborcként már-már összeolvad szerepével. Sinkó László II. Endréje némi cinizmussal igyekszik feledtetni fájdalmát”.¹² Az előadás dramaturgia arról



vallott, hogy a próbák folyamán a figurák és a szituációk értelmezése szinte sosem volt terítéken. Azt minden színésznek magának kellett hoznia és a szerepet fölépítenie az ösztönösen rátalált kétharmad szövegre. Vagyis a kortárs dráma színpadra állításakor használt módszerekkel dolgozni: azaz a színpadi jelektől vissza a szöveghez, amit Vidnyánszky „foslány-dramaturgiának” nevez. Ennek eredményeképpen a színész nagyobb alkotói szabadsághoz juthatott, levetkőzve a klasszikus drámákhoz hagyományosan rendelt, túlzott pszichologizálást.

Az egyik beszélgetésben a rendező arra tért ki, hogy a Bánk bánban éppen az „emberi sorsok rendkívül bonyolult szövetéről van szó, amelyet mégis mintha egy kéz szőne egy hatalmas történelmi vászonná. Az ilyesfajta színházi látásmód, természetesen, egészen sajátos formanyelvet igényel. Én azt egy sajátos misztériumnak

tekintem, amelyben a zene és a tánc, illetve a látvány rendkívül fontos szerepet tölt be” – mondta Vidnyánszky.¹³ Későbbben olyan meghatározást is használ, amely Jerzy Grotowski óta honosodott meg Lengyelországban: a „színház, mint ünnep”. A misztérium-jellegű előadásnak nélkülözhetetlen eleme, hogy az ősi nemzeti rítusok, történelmi múlt és a konkrét történelmi események, csak összetettségük révén képesek megjeleníteni a nemzet sorsát, amely beleolvad az örökkévalóságba. Erről szól Katona József *Idő* című verse is, amely az előadás idő-dimenzióit meghatározza:

„Nincs lódító erő,
A múltat és jövőt
mely öszvehajtaná
abroncsba – nincs remény.
Nincs! A chaos maga
magát ha elnyelé
árnyékok a lehullt
gyümölcs is – azok;
Mert ami megmaradt
még – a jelenvaló –
egy hátul intgető
kéz tárgya: van, s – vala.”

Az előadás folyamán ezt az örökkévalóság-fonalat, a görög párkákhoz hasonlóan, három parasztasszony szövi fáradhatatlanul. A végén a három szövőszék mint ha „egy hátul intgető kéz” parancsára összefonódna. A nemzeti sors, az időbeli „van és vala”, valamint a reményteli jövő mitikus szimbólumaként Csontváry *Céd-rusa* jelenik meg. De mint világfa, egyben az erkölcsi állhatatosság és tisztaság keresztény szimbóluma is, a templomi üvegablakon ábrázolt Mária-ikonnal a szín közepén. Ezáltal a rítusok, a tánc, a hagyományos gesztusok – amelyek egy etnikum önkifejezésének hieratikusan szervezett rendszerét alkotják – nem egyszerűen stilisztikai fogások, hanem az ábrázolt világ részei Vidnyánszky előadásában.

A gondosan lerövidített szövegkönyvben a romantikára jellemzően három fő motívum dominál: az éjszaka, a sötétség és a fény („Ott, ott van élet; itt csak éjszaka”), álom-ébredés („Ez elfeledtet velünk rövid sok éjszakáit”), bosszú és megbocsátás, illetve a büntetés és irgalom. („Király, a büntetés már ennek irgalom”). Ezek a motívumok metafizikus szintre emelik az ember tragédiáját. „Ha meg akarod ismerni a láthatatlant, tágra nyílt szemmel figyeld a láthatót” – jegyzi meg naplójában August Strindberg.

A *Bánk bánt*, mint a történelmi drámák többségét általában akkor állítják színpadra vagy veszik elő adaptációs célból, amikor parafrázisként szolgálhat az aktuális politikai vagy társadalmi eseményekre. Az egyik nem régi ilyenfajta átírásnak tekinthető Nagy András *Biberáchja* (alcíme: *Másfél tucat szemtelen közjáték Katona drámájához*), A *Bánk Bán-graffiti* című, részletes történelmi adatokat felhozó előszóval. Ebben a publicisztikai groteszk átiratban például ilyen dialógus zajlik a történelmi eseményeket meghatározó hősök, Gertrudis és Biberách között:

„GERTRUDIS A hatalom! Annak nincs mellékhatása.

BIBERÁCH De a tied csak a mellékhatalom hatása, Gertrudis. Hiszen a királyé a fő.

GERTRUDIS Fő? Talán csak lehetett volna. Endre: a majdnem német-római? A majdnem bizánci?

BIBERÁCH (*Sóhaj*) Galícia, Galícia.

GERTRUDIS Hogy süllyedhetett idáig, ugye? Ő, aki két trónus várományosa volt, dupla császár lehetett volna, ő most siet marakodni egy Miciszlavic Miciszlávval...

BIBERÁCH Kis hercegeknek kellenek a kis tartományok.”¹⁴

Vidnyánszky rendezésében a történelmi eseményeket az emberi szenvedélyek, érdekek érvényesítésekor a jellemek határozzák meg, az eszközök pedig – a hitványok – bármelyik pillanatban elővehetők a vásári színház kelléktárából. Erre utal az éles politikai vita ellensúlyozásaként a háttérben mézeskalács huszárokat felidéző papírmásé lovas katonák felvonulása. És ez az elem is a misztérium műfajának a sajátja: vásári bábelőadás a londoni színben, Madách tragédiájában, vagy az angyalok és az ördögök – a paradicsom és a pokol jelenet – Mickiewicz *Ősök*-jében, és a nem régen musical formájában Bob Wilson által színre vitt *Woyzeck*-ben, amely mellesleg majdnem egy időben íródott Katona József drámájával.

JEGYZETEK:

1. Szikora János: *Erkölc és gyűlölet egymást kizáró fogalmak*. Interjú. – „Magyar Nemzet”, 2001, május 9.
2. Székely György: *Mítosz, bűbáj, lidércálmok*. – „Színről színre. Látványtervek Madách: Az ember tragédiájához”. Bp., OSZMI, 23-37 l.
3. Anatolij Vasziljev: *Színházi fúga*. Bp., OSZMI, 1998, 232 l.
4. id. mű, 233 l.
5. id. mű, 65, 75, l.
6. Jan Kott: *A lehetetlen színház vége*. Bp., OSZMI, 1997, 313 l.
7. W.H.Auden: *The Dyer's Hand and Other Essays*. Vintage Books, 1968
8. Metz Katalin: *Prospero szigete – sziget a szellem univerzumában*. – „Magyar Nemzet”, 2002. április 9.
9. Northrop Frye: *Fools of Time. Studies in Shakespearean Tragedy*. Toronto, 1967, 17 l.
10. „Új Idők”, 1929, jan. 13.
11. Edward Gordon Craig és Hevesi Sándor levelezése (1908-1911). Válogatta és szerkesztette Székely György: Bp., OSZMI, 1991, 25-26 l.
12. Bóta Gábor: *A hallgatóság és a bizalmatlanság országa*. „Magyar Hírlap”, 2002. dec. 17.
13. „Többé nem pök/a chaos/öröm-világokat”? – Disputa a Nemzeti Színház új Bánk bán előadásáról. – „Magyar Napló”, 2003/3; Katona József, *Bánk bán*. Műsorfüzet. Nemzeti Színház 2002.
14. Az adaptáció a „Színház” című lapban jelent meg az 1997 májusi számban, mellékletben.