



BESSENYEI GEDŐ ISTVÁN

# „Halál! Hol a te fullánkod?”

Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben<sup>1</sup>  
I. rész

Vizsgálódásom középpontjában egy sajátos színpadi nyelvet képviselő rendező, Vidnyánszky Attila művészete áll, pontosabban szólva az általa rendezett előadásoknak egy sajátos, dedramatizáló vonulata. A továbbiakban ezt a színházi formát, amit ő maga a „költői színház” terminussal jelöl, megkísérlem a posztdramatikus esztétika – mint a dedramatizáló formák megragadására és leírására mindmáig a legalkalmasabbnak mutatkozó paradigma – felől megközelíteni, minthogy a költői színház megbízható, módszeresebb elemzésre alkalmas keretet adó esztétikája még nem áll rendelkezésre.

Abból a feltételezésből indulok ki, hogy a „költői színház” a posztdramatikus paradigmába tartozik, és mint ilyen, leírható a posztdramatikus esztétika néhány fontosabb kulcsfogalma segítségével. Ugyanakkor azt is feltételezem, hogy több szempontból „atipikus” vonásokat is mutat, ennyiben pedig a posztdramatikus paradigma egy *sajátos* vonulatának tekinthető. Mindazonáltal sajátos vonásaival együtt a posztdramatikus paradigmához sorolja az egyik legfontosabb idevágó szempont is: a dedramatizáltság.

A továbbiakban ezen szempont mentén tekintem át Vidnyánszky Attila eddigi munkásságát, figyelve a dedramatizáló megoldások előzményeire is. Megkísérlem meghatározni a „posztdramatikus fordulat” bekövetkeztének pillanatát, illetve további kibontakozását három emblematisz előadás, a *Három nővér*, a *Halotti pompa* és a *Mesés férfiak szárnyakkal* bemutatása és elemzése során. Végül arra

<sup>1</sup> E tanulmány a szerző szakdolgozata, mely 2012 júniusában készült el a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Magyar Tagozatán, témavezető: Dr. Ungvári Zrínyi Ildikó.

teszek kísérletet, hogy a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadásra kivetett lehmanni fogalmi háló segítségével meghatározzam azokat a jellegzetességeket, amelyek jobban, illetve amelyek kevésbé illeszkednek a posztdramatikus esztétikába (ezáltal próbálva rátapintani egyszersmind a költői színház és a posztdramatikus paradigma közti közös pontokra és különbözőségekre).

## Miért éppen a posztdramatikus esztétika?

A posztdramatikus esztétikáról – Lehmann paradigmatis műve, a több mint egy évtizeddel ezelőtt megjelent *Posztdramatikus színház* óta – számos megállapítás, érv és ellenérv, nem utolsósorban kritikai megjegyzések egész sora született. Egy dolog azonban bizonyosnak látszik: „behelyettesíteni”, egy hasonlóan átfogó, a kortárs művészet sokszínűségét, különféle irányzatait befogadni, feldolgozni és elemezni egyaránt alkalmas esztétikai rendszerrel mindmáig nem sikerült.

És ha már említést tettem itt a posztdramatikus színházat *megnevező* és *leíró* esztétikát ért kritikus álláspontokról, akkor azt is érdemes megjegyezni, hogy ezek jelentős része nem is magát a paradigmát érinti (és minősíti negatívan), még csak nem is az erre épülő kritikai diskurzust, hanem leginkább egy bizonyos normatív színház-, műsor- és finanszírozás-politikai attitűdöt, amely előnyben részesíti ezt a paradigmát a színházi gyakorlat értékének és támogatásának megítélésakor (ab ovo avítnak tekintve a dramatikus hagyományokon nyugvó reprezentációs színházat). Ezt bírálja többek között Bernd Stegemann, a berlini Ernst Busch Színművészeti Főiskola professzora is *A posztdramatikus színház után* című írásában, amelyben – több hasonló kritikai megjegyzés mellett – ekképp fakad ki: „Bosszantóvá ez a diskurzus akkor válik, amikor esztétikai mércévé emeli magát, és ahelyett, hogy a kortársi színházat elemezné, elő akarja írni, milyen irányban fejlődjék a továbbiakban.”

Bosszúsága egy, a magyar színházi világ (és a hozzá kapcsolódó tudományos vagy kritikai diskurzus) határai között tájékozódó olvasónak meglepő lehetett 2010-ben, alig egy évvel azután, hogy Lehmann kétségkívül korszakos jelentőségű munkáját végre magyarul is módja lehetett elolvasni (az eredeti mű megjelenése után tíz évvel). Ekkorra azonban a német nyelvterületen már úgyszólván minden végvárat bevett az új esztétika, amelyre alighanem a legteljesebb mértékig igaz lehet Stegemann ironikus kijelentése, miszerint „Néhány diáknemzedék a maga színháztudományi tanulmányait mindmáig ezzel a könyvvel kezdte, és részben vele fejezte be.”

Anélkül, hogy mélyebben belebocsátkoznék e kissé pamflet-ízű (és részben talán annak is szánt), figyelmeztető jellegű, és a színházi gyakorlat számára egyéb-iránt megfontolandó felkiáltójelnek számító írás állításainak cáfolatába,<sup>2</sup> mindössz-

<sup>2</sup> Mindenekelőtt abba, miszerint „A könyv (...) új esztétikai paradigmát ígér, és egyszersmind a leíráshoz egész sor új fogalmat kínál, miközben azt is kilátásba helyezi,

sze annyit jegyeznek meg, hogy a szerző, ígéretes címével ellentétben, a *posztdramatikusan színház utáni* esztétika meghatározására kísérletet sem tesz, leszámítva azt a megállapítást, amelyben a dramatikus színházi hagyományt, a színház „teátrális és drámai” elemeinek kölcsönhatását hangsúlyozva a színház *sajátjaként* említi azokat (tehát egyfajta redramatizáló színházra tesz utalást, nem egészen explicit módon).

Patrice Pavis is a posztdramatikusan esztétika hiányosságaira mutatott rá a 2010 decemberében, Kolozsváron e témáról tartott előadásán. Később, félig tréfálkozva, félig komolyan Tompa Gábor rendezését (Visky András: *Alkoholisták*) *poszt-posztdramatikusan*, illetve *neodramatikusan* nevezte.<sup>3</sup> Kritikai megjegyzéseiben mindenekelőtt a posztdramatikusan esztétika pontatlanságait, túl tág, túl átfogó jellegét kifogásolta – egyszersmind hangsúlyozva vitathatatlan erőnyeit. Ugyanakkor megjegyezte: „Mindannak ellenére pedig, hogy az abszurd színház meghatározása óta ez az első olyan terminus, amit mindenütt ugyanúgy használnak, könnyebb megállapítani, hogy mi nem tartozik értelmezési mezejébe.”<sup>4</sup>

A posztdramatikusan esztétikát ért számos kritika mellett – melyek részint azt igazol(hat)ják csupán, hogy a posztmodernben egyre nehezebb az átfogó, ugyanakkor pontos esztétikai rendszerek felállítása, részint pedig hogy nem is az esztétikai rendszerről, hanem az ahhoz kapcsolható, kizárólagosságot hirdető gyakorlati jelenségekről szólnak –, annyi mindenképpen megállapítható, hogy ez a mégoly tág fogalmi rendszerrel operáló elmélet mindmáig pótolhatatlannak bizonyult a posztmodern dedramatizáló folyamatok megragadása és leírása tekintetében.

---

hogy megvalósítja a színház régóta áhított felszabadítását a dráma uralma alól.” Vö. Stegemann, Berndt *A posztdramatikusan színház után*, Színház [Elektronikus], 2010 szeptember. Letölthető: [http://szinhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35631:a-posztdramatikusan-szinhaz-utan&catid=42:2010-majus&Itemid=7](http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35631:a-posztdramatikusan-szinhaz-utan&catid=42:2010-majus&Itemid=7) [2012. június 27.] Lehmann ugyanis hangsúlyozza esztétikájának leíró jellegét (nem mintha ezt külön hangsúlyozni kellene, kiváltképp kortárs esztétikai írások esetében), amely egy, már a hatvanas évektől kezdődően folyamatosan és egyre nagyobb erővel teret hódító színházi paradigma leírását szolgálja, azaz egy igényre válaszol (vagyis nem gondolja magáról, hogy a színházi gyakorlat előtt járna, normatív módon kijelölve a követendő utat – hanem ellenkezőleg: felvállaltan kullog utána, elemző tekintettel fürkészve lépteit).

<sup>3</sup> Ezzel a talán nem is egészen komolyan gondolt állítással annyiban mindenképpen vitatkozni lehet, amennyiben azt sugallja, hogy Tompa Gábor a posztdramatikusan színházról elfordulva tér vissza egy neodramatikusan formához – miközben valójában arról van szó, hogy csupán azt a – jobb híján nevezzük így – *dramatikusan poszt-avantgárd* hagyományt folytatja, amit ő és az általa vezetett színházi műhely rendkívül magas színvonalon képvisel *A kopasz énekesnő* óta, és amit ritualizáló technikákkal és formákkal bővített az elmúlt évek során. Szigorúan tekintve ez a forma azonban mindenképp a posztdramatikusan esztétika előtti paradigmában gyökerezik, ennyiben pedig inkább „pre”, mint „poszt” vagy „neo”.

<sup>4</sup> Vö. Bogdán Zenkó: *Posztdramatikusan: fogalom, műfaj, módszer, stílus, címke?* 2010, Köllő Katalin blogja [Online]. Elérhető: <http://kollokata.wordpress.com/2010/12/11/posztdramatikusan-fogalom-mufaj-modszer-stilus-cimke/> [2012. június 27.]

A fenti okok folytán döntöttem úgy, hogy jelen vizsgálódásom során is ehhez az esztétikához fordulok, amikor néhány fontos jelenséget próbálok meg leírni Vidnyánszky Attila színpadi nyelve és rendezői világa kapcsán. Ezt a választást annak ellenére is elkerülhetetlennek éreztem, hogy az elemzés tárgyát „szolgáltató” alkotó is szívesebben folyamodik ettől eltérő besoroláshoz saját életműve kapcsán, jelesül a *költői színház* terminusához.

## A költői színház

Vidnyánszky Attila ismételten a *költői színház* terminussal határozza meg saját színházát. A terminus annyiban mindenképpen találó, amennyiben a rendező sajátos színpadi nyelvének tekintetében, az általa szívesen használt formák és technikák dedramatizáló jellegén túl egyfajta irányt is meghatároz. Kétségtelennek tűnik, hogy ez az iránymegjelölés messzemenően helytálló, amennyiben a lírát, a költészetet emeli ki. Egyetlen kockázata a pontatlanságában, nehezen meghatározható voltában rejlik.

Nehéz volna vitatni, hogy ez a színházi nyelv nem pusztán dedramatizál (történetiségében tekintve: előbb fragmentál, majd lelövi a „poénokat”, hátat fordít a csattanós szerkezeteknek, végül lemond a drámáról is), hanem valóban a líra felé mozdul el. Vidnyánszky szívesen emeli ki ennek a színházi nyelvnek a nagyon lírai, szláv színházi hagyományban való gyökerezését, hangsúlyozva a különbséget a szláv(os) és a német(es) színházi hagyományok között.

Ahhoz, hogy erre a különbségre, amelyről elkerülhetetlenül szót kell ejtenem, reflektálni tudjak, elegendő Lehmann posztdramatikus jelpanorámáját szemügyre vennem.<sup>5</sup> És bár az ehhez kapcsolódó vonatkozásokat később külön fejezetben is tárgyalni fogom, érdemes már itt is megemlíteni a melegség–hidegség dichotomikus fogalompárját.<sup>6</sup> A Lehmann által implicit módon a posztdramatikus színház fősodrába sorolt német posztdramatikus színházi hagyomány és a lírai vagy költői színház közt feszülő különbség többek között e két terminus vonatkozásában érhető tetten. Lehmann a dramatikus színház „melegségét” a posztdramatikus színház „hidegségével” szembeállítva olyan ellentétpárt teremt, amellyel a posztdramatikus színház *formalizmusát* szándékozik kiemelni, de amellyel egyszersmind „kizár” egy sor olyan (talán nem véletlenül zömmel szláv) színházi előzményt, amit ő maga is a posztdramatikus színházhoz sorol. Pontosabban csak *kizárna*, ha nem bocsátaná előre, hogy *nézői kisokosa* nem kategorikus és kizáró jellegű szempon-  
tokat vonultat fel, hanem inkább fogódzókat kínál (a benne foglalt „ismertető jegyek” nem kötelező „hozzávalói” a posztdramatikus színház „receptjének”).<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Lásd Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház* (ford. Kricsfalusi Betrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor), Budapest, Balassi, 2009, 95–125.

<sup>6</sup> Uo. 110–111.

<sup>7</sup> Uo. 100.

Mégis, ebben a mégoly „opcionális” értelmezési szempontban rejlik a „költői színház” egyik fontos sajátossága: az a tény, hogy a költői színház a dramatikus melegséget nem posztdramatikus hidegségre „cseréli”, hanem egy másfajta (lírai) melegségre, amelyből másfelől a *beleélés* Lehmann által a dramatikus hagyománynak tulajdonított igénye éppúgy benne van, mint bármely dramatikus reprezentációban – mégpedig abban az értelemben, ahogyan a versben, a lírában is benne van. A lírai én ugyanúgy beleélésre, azonosulásra indít, mint az epikus hős vagy a drámai alak (csupán a beleélés jellege, milyensége más).

Nem akarván elmélyülni a líra fölötti értekezésben, ezúttal nem térek ki az egyes, főként posztmodern lírai alkotások elidegenítő (tehát hideg) technikáira.<sup>8</sup> Kénytelen vagyok – a sematizálás kockázata árán is – a fenti állítást a líra alaptulajdonságaként kezelni, aminthogy részben éppen erre az attitűdre gondolunk, amikor – például a hétköznapi szóhasználat szintjén is – líraiságot emlegetünk. Vidnyánszky színháza ebben az értelemben is lírai, és alapvetően ebben különbözik attól a „hideg” német posztdramatikus hagyománytól, amelyről Lehmann beszél.

A költői színház meghatározására folyamatosan történnek kísérletek. Ennek ellenére számos, egymástól nagyon távol eső értelmezése, meghatározása születik időről időre. A formalistább elemzők szívesen közelítik meg a külszín felől, a zeneiségre, a dallamosságra, a képek tobzódására, az érzelmi alapú hatásmechanizmusokra vonatkoztatva a terminust. Spiró Györgynek azonban minden bizonnyal igaza van (Vidnyánszky színházára vonatkoztatva is), amikor a Varsói Drámai Színház két előadása kapcsán a következőket mondja: „Az igazán költői színház, úgy látszik, nem az esztétikus látványra, a fülbemászó zenére, a balettre építhető igazán, hanem a színészekre. Olyan színészekre, mint a varsói társulat legjobbjai, akik ízelítőt adtak egy rendkívül magas színvonalú, a mienknél gazdagabb, mélyebb, merészebb játékkultúrából.”<sup>9</sup>

A költői színház sajátzerűsége tehát legalább annyira épül a játékkultúrára, a színészi alkotás mechanizmusaira és – tegyük hozzá – a szerkesztésmódra, amennyire a zeneiségre, a képszerű megoldásokra, fényekre, az érzelmi hatásmechanizmusokra. Hogy mégsem szűken a *költői színház* terminusa és esztétikája felől közelítem meg Vidnyánszky előadásait, annak alapvetően pragmatikus oka van: ez az esztétika – melynek felállítására semmiképpen sem vállalkozhatnék – egyelőre olyannyira tisztázatlan és fogalmi rendszerében is meglehetősen homályos, hogy aligha lehet biztos fogódzó a kezemben. A költői színház elmélete,

<sup>8</sup> Ide sorolhatnánk a lírai szerepjátékok egyes formáit, amikor a lírai én „kikacsint” álarca mögül, amikor úgyszólván „nem beszél komolyan”, amikor viccel, ironizál, de hasonló a helyzet a travesztikus vagy parodisztikus írások esetén (sőt, az intertextualitás önmagában is elidegenítő hatású, ugyanarra a posztmodern hidegségre utal, amiről Lehmann ír).

<sup>9</sup> Vö. Spiró György: *Egy igazán költői színház* (1985), In. uő: *Magániktató*, Digitális Irodalmi Akadémia [Elektronikus]. Dátum nélkül. Elérhető: [http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SPIRO/spiro00098a\\_kv.html](http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SPIRO/spiro00098a_kv.html) [2012. június 27.]

a líraiság esztétikája legfennebb a körvonalazódás fázisában van, mondhatni megírásra vár (úgy, ahogyan a lehmanni terminológia által leírt paradigma is „várakozásra” kényszerült<sup>10</sup>).

A legnagyobb éleslátással is legfennebb olyan megállapítások tehetők ezzel kapcsolatban, amelyeket Koltai Tamás tesz (és itt sietek megjegyezni, hogy valóban ezek a legpontosabb mondatok, amiket Vidnyánszky költői színháza kapcsán olvastam): *„Előadásainak szenzuális és vizuális polifóniája egyedi minőség. Színházi nyelvi jeleinek, képi szimbolikájának összetettsége nem könnyíti meg sem a néző, sem az elemző dolgát. Gondolatgazdagsága kevésbé intellektuális, inkább érzéki, szcenikai fogalmazásmódja, költői-zenei asszociációs rendszere, evokatív jelenlétet igénylő színészvezetése az egykor totális színháznak nevezett, mára ritkábban emlegetett teátrális formát hívja elő az emlékezetből.”*<sup>11</sup>

Bővebb elemzésre ez a terminus azonban – éppen fogalmi tisztázatlansága és elméleti kidolgozatlansága folytán – aligha alkalmas. Jelentése olyannyira tisztázatlannak tűnik, hogy a róla szervezett 2008-as debreceni vitaindító szakmai beszélgetésen még az egyébként egy irányban gondolkodó résztvevők részéről is *„Különböző teóriák, nézetek és állásfoglalások hangzottak el, melyek néha azt az érzetet keltették, hogy a beszélgető partnerek többsége más-más módon definiálja a fogalmat.”*<sup>12</sup>

És bár csak remélhetjük, hogy a debreceni alkotóknak – a színházi gyakorlat érdekében – még sokáig nem lesz idejük definíciók és fogalmi rendszerek felállítására, ezek hiányában kénytelenek vagyunk lemondani arról, hogy a költői színház terminusa mentén kövessük nyomon a vizsgálódásunk tárgyát képező jelenségeket, még ha időről időre reflektálunk is e terminusra.

Másfelől azt is érdemes megjegyeznünk a fentiekkel kapcsolatban, hogy Lehmann fogalmi rendszere egyáltalán nem mutatkozik alkalmatlannak a Vidnyánszky-féle költői színház jelenségeinek megragadására, amennyiben számos, vele szorosan összefüggő terminussal operál. Elég csak a metonimikus, metaforikus, asszociatív technikákra gondolni, a muzikalitásra, a vizuális dramaturgia kiemelt szerepére vagy éppen a simultaneitásra – ezen egyezések, közös esztétikai fogódzók pedig éppen arra engednek következtetni, hogy a költői színház a poszt-dramatikus paradigma egy sajátos válfaja (részhalmaza) tulajdonképpen.

---

<sup>10</sup> Föltehetően feszült és türelmetlen várakozásra, amennyiben a színházi gyakorlatnak sokáig az őt leírni képtelen, meghaladott elemzési módszerekkel (és az ezekre épülő kritikai diskurzussal) kellett szembesülnie, amelyek nem sokat tudtak kezdeni például a jelek önreferencialitásával.

<sup>11</sup> Vö. Koltai Tamás: *A Debrecen-modell*, Színház [Elektronikus], 2009 július. Elérhető: [http://szinhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35290:a-debrecen-modell&catid=32:2009-julius&Itemid=7](http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35290:a-debrecen-modell&catid=32:2009-julius&Itemid=7) [2012 június 27.]

<sup>12</sup> *Sárból poézis – beszélgetés a költői színházról* (2008), Litera [Online] Elérhető: <http://www.litera.hu/hirek/el-beszelesek> [2012. június 27.]

## Előzmények

Vidnyánszky Attila rendezéseiben alapvetően kétféle előadástípus él egymás mellett: a viszonylag hű és a szövegalapú reprezentáció szabályait is tiszteletben tartó *bravúros színrevitel* (megjegyzendő, hogy ez sem mentes például a líraiságtól és a szimbolizmustól) és a mélyen *újrarendelt, sajátos értelmezés*, amely átírja, átstrukturálja a szöveget, saját szempontjai szerint rendezi be a drámai felépítményt, vagy egyenesen dramatikus textus (szövegelőzmény) nélkül dolgozik. A dramatikus és a dedramatizált előadások közül pedig folyamatosan az utóbbi nyer nagyobb teret és fontosságot, legalábbis a tekintetben, hogy – sokkal nagyobb idő- és energia-befektetést igénylő vállalkozások lévén – kiemelt figyelmet szentel nekik az alkotócsapat, mindenekelőtt pedig a rendező maga.

Ez a dedramatizáló tendencia a *Halotti pompában* és a *Mesés férfiak szárnyakkal* (Gagarin) előadásban válik egyértelműen uralkodóvá. Előzményei azonban nyomon követhetők Vidnyánszky korábbi alkotásaiban is. Mindazok az eszközök, amelyekkel Vidnyánszky Attila ezekben az előadásokban él, korábbi munkáiban is fellelhetőek már, igaz, anélkül, hogy uralkodóvá válnának. Ami a nagy, szimbolikus (metaforikus) díszletelemet illeti, amelyet egyébiránt a dramatikus paradigmához közelebb álló előadásaiiban is szívesen használ (lásd például a hatalmas, lábaival mézeskalácsszív alakot formáló stilizált lovat az *Úri muriban*), annak az általam látott legkorábbi előzménye már a *Sólyompecsenyében* is megfigyelhető. Igaz, itt még nem egyetlen, nagy, az egész teret uraló díszletelemet használ (amilyen az említett stilizált ló, vagy a hatalmas korpusz a *Halotti pompában*), hanem a színészek által használt kellékekből és kisebb díszletelemekből épít fel egy, a pestisre utaló szerkezetet, amelyből kaszák állnak ki (a kaszásra, mint a halál megtestesítőjére utaló elem a pestisjelenetek alatt – fotóját lásd a 4. oldalon). Használatában, azaz hogy éppen hogy használ (hat) atlan voltában, de az egész teret uraló, archetípusokra építő asszociációkat keltő jelenlétével ez az elem már nagyon hasonlóan épül be az előadásba, mint későbbi „utódai”.

Hasonló előzmény, de legalábbis előjel a *fragmentumszerűség*, a kisebb történetekből való építkezés technikája. Erre szintén a *Sólyompecsenye* az egyik legjobb kínálkozó példa, amennyiben a *Dekameron* történeteiből épül fel, viszonylag nagy teret hagyva az improvizatív játékok beépülésének, az egyes rész(let)eket pedig lazán fűzi egymáshoz, hangsúlyos közjátékokkal választva el őket (pestis-közjátékok).

A *saját* adaptációk iránti vonzódás mutatkozik meg a *Dorottyában* is, amelyhez hasonló módon nyúlt hozzá, mint a *Dekameron*hoz. A különbség a két vállalkozás között alapvetően abban áll, hogy utóbbi szövegelőzménye kevésbé fragmentumszerű, így a „darabolást” maguk az alkotók oldották meg. Vidnyánszky szívesen enged teret a közjátékoknak, a hosszas be- és felvonulásoknak, éles cezúrát iktatva a jelenetek közé. A nagy történetet sokszor akkor is apróbb fragmentumokra bontja, ha azok egyébként szervesen kötődnek, szinte felkínálva az egymásba csúsztatás

lehetőségét (utóbbival pedig legszívesebben szimultán módon él: például egy jelenet még tart, miközben már elkezdődik a soron következő).

A *Dorottya* a szimultaneitás szempontjából is fontos előzmény. Míg a *Sólyompecsenyében* megmarad a történések linearitása (annak ellenére, hogy a történetek csak lazán vannak összefűzve), a *Dorottyában* már az egymásba csúsztatás fent említett változata jellemzi inkább a jelenetváltásokat. Ha linearitásuk nem is bomlik meg egészen, elkezdenek egymásra csúszni az egymást követő jelenetek (például Trill Zsolt narráció-jellegű szövege alatt már betáncolnak a bálozók). Teljesen egymásra csúszó jelenetek azonban még nincsenek, mint ahogy egymást fedő szimultán párbeszéddek sem (egy „hangos” jelenet alatt csak néma történés zajlik a tér más pontjain).

Közös vonásuk ezeknek az előadásoknak az erőteljes zeneiség (az opera dramatikusságával megszólaló, expresszív zenék szervezőereje), a felvállalt teatralitás (főként a játék szintjén – még a kvázi-realista terekben is) és a jelek sűrűségével való, leginkább a túltelítettség irányába elmozduló játék.<sup>13</sup> Ami azonban a fent említett konkrét jellegzetességeken túl is kiemelt fontossággal bír, az mindenekelőtt a drámához való viszony. A dráma detronálása ugyan még nem történik meg egyértelműen, sőt mondhatni ellenkező előjelű kísérletekről van szó (nem dramatikusságú szövegek drámaivá tételéről, a nem-drámának a dráma trónjára helyezéséről egy *utólagos* reprezentáció érdekében), mégis, a *saját* szöveg létrehozása felé való törekvés fontos lépés ezen az úton. Nem véletlen, hogy miközben saját adaptációkat hoz létre, Vidnyánszky tartózkodik a remekművektől, a drámairodalom klasszikusaitól. Nem vonzotta Molière, még kevésbé Shakespeare (azon kevés magyar rendezők egyike, aki hosszú évek alatt egyszer sem rendezett *Hamletet*, *Romeo és Júliát*, *Szentivánéji álmot*). A klasszikus olasz komédia, a „nyers színházi forma” azonban szerves részét képezte kísérleteinek.<sup>14</sup>

A drámai művek közül a kevésbé ismertek foglalkoztatták, mindenekelőtt azok, amelyek „rossz hírben állnak”, amelyek inkább „alapanyagok”, mint *színrevitelre* váró remekművek. A két nagy magyar klasszikust – a *Bánk bánt* és *Az ember tragédiáját* – azonban megrendezte (a *Tragédiát* többször is). Utóbbival kapcsolatban viszont nem árt emlékeztetnem itt a műbe eleve belekódolt fragmentum-jellegre, a különálló színek egymásutánosságára. A „kötelező klasszikusok” közül a magyarok mellett a szlávok találhatók meg életművében. Egyik legkiemelkedőbb, módosult formában a közelmúltig műsoron tartott rendezése – talán nem véletlenül – épp egy emblematikus Csehov-mű. Azé a szerzőé, akinek darabjait Peter Szondi, Lehmann mestere, a dráma modernkori válságát tárgyalva elemzi *A modern dráma elméletében*.<sup>15</sup> Ez az alkotás hozza meg az igazi posztdramatikusságot is Vidnyánszky munkásságában.

---

<sup>13</sup> Lásd Lehmann, uo. 103–105.

<sup>14</sup> Lásd Brook, Peter: *Az üres tér*, Budapest, Európa, 1973.

<sup>15</sup> Szondi, Peter: *A modern dráma elmélete*, Budapest, Osiris, 2002.

## A fordulat

A meghatározó fordulatot az említett Csehov-rendezés, a még Beregszászon bemutatott, de később több más helyszínen (Zsámbékon és a Csokonai Színház stúdiójában) is játszott *Három nővér* jelentette. Nem ismervén az azokban az években született valamennyi Vidnyánszky-előadást, természetesen nem zárhatom ki annak lehetőségét, hogy a – nevezzük így – „Vidnyánszky-féle posztdramatikus fordulat” már korábban is jelentkezhetett. Abban azonban biztos vagyok, hogy ennyire emblematikus előadásban, ennyire félreérthetetlenül tetten érhető fordulatról nem beszélhetünk.

Ha vízvázalstót keresünk tehát, alighanem ebben az előadásban találhatjuk meg, amennyiben itt már egyidejűleg jelentkezik szinte valamennyi, később Vidnyánszky összetéveszthetetlen kézjegyét viselő technika.

Az említett (és részben már korábban is tárgyalt) megoldások mellett azonban megjelenik egy, a posztdramatikus fordulatot minden más elemnél markánsan jelző eljárás is az előadásban: a drámai szöveg átstrukturálása, méghozzá úgy, hogy abban éppen a „csattanót”, a Szondi értelmezésében válságát élő dráma utolsó szilánkját is



A. P. Csehov: *Három nővér* (2003), Zsámbék,  
r.: Vidnyánszky Attila, theater.hu fotó – Illovszky Béla

szétrombolja, felszámolva a „sztorit”. Ebben az előadásban Vidnyánszkyt egyáltalán nem érdekli a „történet” vagy a(z) arisztotelészi értelemben vett) „mese”.

Miközben már Csehovnál is egyértelmű, hogy nem a történet a fontos ebben a darabban, és a maga nemében minden eldőlt már az első pillanatban, a cselekmény pedig egy eleve elrendeltetett, változtathatatlan irányban halad, mégis, a dráma válsága ellenére is megőriz valamit a dramatikus történetmondásból. Ha különösebb konfliktus nincs is, ha nincsenek is igazi párbeszéddek és cselekmény,

a „sztori” lehetősége még ott rejlik a műben, amennyiben az első pillanatban nem tudhatjuk biztosan, hogy Andrejből egyetemi tanár lesz-e, vagy hogy a lányoknak sikerül-e eljutniuk Moszkvába.

Vidnyánszky a *Három nővér*ben egy egyszerű cserével lövi le a „poént”: a harmadik felvonással kezdi az előadást, majd az elsővel folytatja, megtartva a felvonások sorrendjét (a második után a negyedik következik).

Mindjárt az előadás kezdetén felszámolódik a „tét”, a „feszültség”, a történetek iránti önkéntelen kíváncsiság, amely még a sokadjára hallott mesék esetében is újra feltámad bennünk. Mindjárt a végeredménnyel szembesülünk: Andrejből

nem lett egyetemi tanár, csak szürke polgár, aki arra büszke, hogy a helyi tanács tagjai közé tartozhat. Elvette Natasát, aki családja, megszületett már a gyermekük is. A nővérek sem jutottak el Moszkvába és Kuliginból sem lett igazgató. Ebből a végleges eldöntöttségből kerülünk vissza a történet elejére, a jövőbe tekintő, elvágódó, reménytelen teli atmoszférába, amelyben még bárkiből bármi lehet. Andrej egyetemi tanárrá válhat, Kuligin igazgatóvá, a lányok eljuthatnak Moszkvába. Egyedül mi, nézők tudjuk egészen biztosan, hogy reményeik sosem teljeseznek be.



A. P. Csehov: *Három nővér* (2003), Zsámbék, r.: Vidnyánszky Attila, theater.hu fotó – Ilovszky Béla

Ettől kezdve a történet tétje helyett sokkal fontosabb tétet nyer az előadás milyensége. A viszonyok értékelődnek fel, a cselekvések mikéntje (a céljuk vagy irányuk helyett). Nem az elvágódás tárgya az érdekes, hanem az elvágódás maga, mint ahogy nem a történet a fontos, hanem a történetmondás ténye és jellege. Ettől kezdve szabad teret kap a költészet, az asszociatív, képszerű fogalmazásmód, a zeneiség (a szöveg zeneisége is). Szimultán történések egész sora zajlik egy túlszűfolt térben, amelyben szimbolikus, az egész teret uraló ablak és kötél feszül (a Ferapont által mesélt történetre is utalva, a Moszkva fölött kifeszített kötél megjelenítéseként). Hangsúlyossá válnak a mitikus vonatkozások: Moszkva az örök elérhetetlenség távolába kerül, az Ígéret földjeként, ahová, akárcsak Mózes, ők sem léphetnek be soha – de felértékelődik a fölötté kifeszített kötél története is (mint megfejthetetlen misztérium).

Vidnyánszky tehát megszünteti a „krimit”. Pontosabban szólva, olyan krimiíró módjára jár el, aki az első sorokban bejelenti, ki lesz a gyilkos, ki az áldozat, ki és hogyan kapja el a tettest, az pedig miképpen bűnhődik majd tettéért. Ennek következtében „olvasóját” már nem tarthatja rabságában a történet iránti kíváncsiság, a drukk, az izgalom. Nem izgulhat azon, vajon kézre kerül-e a tettes, vajon kiderül-e, ki volt, hogyan ölt. Ehelyett a gyilkosság és a nyomozás esetében is a *hogyan* válik érdekessé, az események milyensége (és minősége), a motivációk, a viszonyok.

Az analitikus szerkezetre hajaz, de mégsem eredményez analitikus drámát ez a megoldás, amennyiben nem a *miértre*, hanem a *hogyanra* koncentrál. Nem az az érdekes, mi okból jutottak az előadás elején bemutatott állapotba a szereplők (hiszen egyértelmű, nem is juthattak volna máshova), hanem éppen predestináltságuk és hiábavaló reménykedésük a fontos. Ezáltal előtérbe kerülnek a *Három nővér* teologikus olvasatlehetőségei, melyek másfelől mélyen be van kódolva a szövegbe.

## A csoport mint közösség

Ha csak néhány szó erejéig is, de utalnom kell itt egy újabb fontos aspektusra, amely a későbbiekben Vidnyánszky számos alkotásában visszatér: *a csoport mint közösség* megjelenésére, az egyén és csoport viszonyának sajátos értelmezésére.

Akárcsak társulatépítő munkájában, az egyes előadásokban is különös figyelmet szentel a közösségnek (a színészek közösségének). Ez a csoportértelmezés csírájában szintén megjelenik korábban is, a *Dorottya* vagy a *Tóthék* csoportmozgásában, nagyszabású „sorakozóiban”. Itt azonban egy fontos körülmény választja el a korábbi esetektől: mégpedig az a tény, hogy a reprezentáció alapjául (vagy inkább ürügyül) szolgáló dramatikus textus ebben az esetben nemcsak hogy nem követeli meg, de még implicit módon sem sugallja ezt a fajta csoportkezelést,

mi több, szöveghű értelmezés esetén gyakorlatilag ki is zárná azt.

Ehhez egy, az eredeti darabban nem a nézők szeme előtt zajló történetet használ fel a rendező: a párbaj-jelenetet, melyet egyszersmind idézőjelbe is tesz. Amikor megjelenik a pisztoly, minden lelassul, elemelődik. Szoljonij pisztolya és Tuzenbach közé pedig felsorakozik az összes szereplő, megakadályozva a gyilkolást. Vidnyánszky ezt egyrészt Csehov hőseinek kritikájaként, életképtenségük, önsorsrontó tehetetlenségük



Örkény István: *Tóthék* (2004),  
r.: Vidnyánszky Attila, theater.hu fotó – Illoszky Béla

kiemeléseként alkalmazza (pontosabban így is értelmezhető a jelenet), hiszen pontosan azt mutatja meg, amit a csehovi szereplők nem képesek megtenni, még szerelemből, féltésből, baráti együttérzésből sem, holott pontosan tudják – és hangot is adnak neki –, hogy mi lesz a párbaj végkimenetele. Akár egyikük is elég volna hozzá, hogy a Vidnyánszky által sugallt módon a pisztoly csöve és a halálra lövendő báró közé álljon, ehelyett azonban segédkeznek is a párbajnál, amellyel nem értenek egyet.

Ez a jelenet bizonyos értelemben az előadásból kiemelve történik meg, és valamelyest eldöntetlen marad, hogy a felsorakozó színészeknek ez a csoportképe a szereplők közösségét jelenti-e, az emberek közösségét (tágabb értelemben), vagy esetleg a színészek közösségét (a maga konkrétóságában és önreferencialitásában).

Nem számolódna fel teljesen a szereplők, de a jelentésképződés asszociatív volta miatt megsokszorozódik a jelentéslehetőségek száma. A jelenet – már időkezelése folytán is – mintha felfüggesztené egy időre az előadást, és mintegy abból kilépve a színész szereplő-énje helyett a színész *játék-lényét* helyezi előtérbe –

abban az értelemben, ahogy Mănuțiu használja ezt a terminust, amikor a színész lényének hármasságáról beszél.<sup>16</sup> Ebben az értelemben a színész játék-lénye nem más, mint a valós lény és a szerep között létező köztes, a színész saját maga által létrehívott „áldozati teste”.

Éppen a posztdramatikus színház egyes emblematikus előadásai óta tudjuk, hogy a játék-lény nem pusztán közbeeső lépcsőfok, és nem is kizárólag funkcionálisában (a szerep megjelenítéséhez szükséges voltában) érdekes, hanem önmagában is megmutatható. Alain Platel Wolfjának „civil” pillanataiban például nem valódi civil állapot jelentkezik, nem „büfécivilség”, hanem színpadi (ál-)civilség. És érdekes módon ebben a tekintetben még az állatok (a színpadon szaladgáló kuttyák) is ilyen ál-civil, valójában szerepen kívüli, de színpadi lények, hiszen idomítva vannak. Viselkedésük csak látszólag természetes, hiszen pontosan tudják, hogy nem hagyhatják el a színpadot az előadás vagy a próba végéig. Csupán az előadást követően léphetnek ki ebből a körből, azaz csak bizonyos játékszabályok között szabadok. Az állatnak persze nincs a szó szoros értelmében vett játék-lénye, amennyiben képtelen a játék tudatos létrehozására és észlelésére, ugyanakkor mégis csupán egy ál-természetességet mutat meg (azt látjuk, mintha szabadon mehetne bárhova, holott ez nem igaz).

Az idomított állatok példája, bármennyire rosszízű lehet is, annyiban mindenképp érzékletes, hogy előtérbe állítja a *valódi természetesség* és a *színpadi természetesség* közti különbséget, még ha az állat esetében ezt a különbséget nem is a játék-lény, az átszellemült áldozati test idézi elő, hanem a legelemibb félelem az idomártól és a jutalmazásba vetett remény. A színpadi természetesség, a színpadi civilség, amellyel a posztdramatikus színház szívesen operál, soha nem valódi természetesség. Ez még az amatőrség esetében is igaz, melyet a posztdramatikus színház szintén előszeretettel visz fel a színpadra, leginkább a virtuozitás ellenpólusaként, nem egyszer vele szinkrónban.

Az amatőr, bármennyire eszköztelen is, mégsem civil a színpadon, pusztán csak nem ura az eszközeinek. Ha egy tetszőlegesen kiválasztott civilt az utcáról behívunk a színpadra, hogy ott több száz ember előtt végezze el legtermészetesebb napi cselekvéseit, például mosson fogat, kávézzon, készüljön fel a következő órájára, majd a színpadról távozva folytassa napi teendőit, abban egészen biztosak lehetünk, hogy viselkedése legfennebb a természetesség látszatát fogja mutatni (ha ügyesen bánik színészi eszközeivel), de valójában nem lesz természetes. Fogmosása, kávézása egy *megmutatott esemény* lesz, nézők előtt, akiknek a pusztja jelenléte is átváltozásra kényszeríti, reakcióik pedig viszontreakciókra, a feedback-szalag működésének logikája szerint.<sup>17</sup> A színészek játék-lénye tehát akár ki is szakítható a reprezentációból, leválasztható a szerepről, és önmagában is meg- vagy felmutatható.

<sup>16</sup> A színész–szerep kettősség helyett Mănuțiu a hisztrió–játék-lény–szerep hármasságot ajánlja. Lásd M. Mănuțiu: *Aktus es utanzás*, Kolozsvár, Koinónia, 2006, 21–25.

<sup>17</sup> Lásd erről Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, Budapest, Balassi, 2009, 49–53.

A párbaj-jelenetben éppen ez a köztes létezés kerül előtérbe (bár inkább *kettős* létezésről beszelnék, amennyiben nem tűnnek el teljesen a szereplő jellemzői sem, csupán erősen háttérbe szorulnak). A színészek nem elsősorban a megjelenített szereplőt képviselik, *jelentik*, hanem a közösség egy tagját. Nem is viselkednek a „figura” jellemének logikája szerint. Kuligin soha nem lenne képes odaállni egy pisztoly csöve elé embertársa védelmében – de az őt játszó Kacsur András játéklénye képes erre.



A. P. Csehov: *Három nővér* (2003), Zsámbék,  
r.: Vidnyánszky Attila, theater.hu fotó – Illovszky Béla, a képeken Kacsúr András és a párbaj-jelenet

A szerepből való ki- és belépésekkel, a többes jelentésekkel Vidnyánszky későbbi munkáiban sokszor találkozhatunk. Amikor a *Halotti pompában* a betlehemes játék szereplői kilépnek szerepükből, ebbe a színpadi áldozati testbe lépnek vissza, amelyre aztán felölthetik a halált szimbolizáló szerepeiket, amint a kaszát kezükbe vették (megjegyzendő ugyanakkor, hogy az ilyen szerep legtöbbször azután sem jelent „karaktert”, hogy a színész magára öltötte azt).

Vidnyánszky színészeinek ez a köztes létezése a költői színház legkiemelkedőbb alkotásaiban újra és újra visszatér. A Gagarin-előadás (*Mesés férfiak*) Sztálinja például nem minden pillanatban Sztálint reprezentálja. Olykor kilép a szerepéből, és a többi játéklénnyel hasonló módon mozdul, cselekszik a színpadon (miközben jelmezét sosem veti le) – és ez annak ellenére is tetten érhető, hogy Sztálin a kevés számú „stabil viszonyítási pont” egyike az előadásban.

Ez a közösség, amely *Három nővér* párbaj-jelenetében jön létre először így, ebben az összetéveszthetetlen formában, hihetetlen erővel bír: képes kifordítani sarkából a világmindenséget, legyőzni a derridai értelemben vett szerző-isten hatalmát, a Csehov-drámából következő predestinációt, azaz képes kilépni a reprezentált szereplők tehetetlenségéből és *megváltani egy ember életét*. Egyszerűbben fogalmazva, ez a közösség, amely a szereplőkön jóval túlmutató módon egyszerre a színészeké és a játéklényeké, *képes legyőzni a halált*.

Amit a néma és tehetetlen szerző-isten nem tett, az egyén pedig nem is tehetett meg, azt megteszi a közösség. Nem egy hős, nem egy magányos Krisztus hoz megváltást és gyűri le a kegyetlen predestináció (sors, moira) erejét: szerzője ellen csak a szereplő lázadhat, pontosabban az általuk megjelenített szereplők sorsát visszautasító játék-lények közössége, akiknek erre csak a rendező mint a maga nemében szintén lázadó alkotó adhat engedélyt (vagy utasítást). Ezek a lázadó játék-lények, a maguk tüntető, közös kiállásával, az előre elrendeltség, a „nagy könyvben” eleve megírt, változtathatatlanak szánt szerzői szándék *reprezentációjának* ellenszegülve harsogják (némán) a szerző-isten fülébe: *Halál! Hol a te fullánkod? Pokol! Hol a te diadalmad?*

Győzelmük elsöprő erejű és feltartóztathatatlan. Betetőzi a dráma és a szerző trónfosztását, és végérvényesen zárójelbe teszi a szereplők *megírt* sorsát és történetét – hiszen tudjuk, a játék-lény túléli a konkrét reprezentációt, még a szereplő esetleges halálát is, és a következő estén újra, új szerepet öltve tündököl a színpadon. Ezzel a „túléléssel” kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy Mānuiū szerint a színész játék-lénye a „telített űr” paradoxonával jellemezhető a leginkább, és ennyiben valóban nem üres edény, hanem szerepek halmaza.<sup>18</sup>

A színész játék-lénye magával hordozza a már felvett szerepek egész sorát, és – Grotowski kifejezésével élve – egyúttal *partitúrát* is teremt<sup>19</sup>. A *Három nővér*ben játszó színészek játék-lénye tehát tovább hordozza magával a halál fölötti diadal tapasztalatát.

A *megváltás (kegyelem)*, amit a játék-lények közössége ad meg a halálra ítélt szereplőnek, de a szereplők mindenképpen egyenként is (amennyiben felszabadítja őket a csehovi sors kényszere alól) lehetővé teszi és egyben előre is vetíti a végső *szabadulást*. Az előadás végén Vidnyánszky kinyitja a hatalmas ablakot, melyen át menekülési utat szolgáltat a szereplőinek.

Ki távozik ezen az ablakon? A szereplő? A játék-lény? Alighanem mindkettő (és éppen erre gondolok, amikor a folyamatos kettősség hangsúlyozása mellett azt mondom, hogy a játék-lény megváltja, felszabadítja a szereplőt is). A játék-lény magába zárva, mintegy karjaiban tartva menti ki a csehovi hőst csehovi sorsából, a játék-lényt pedig a hisztrió hordozza tovább, a színpadról való távozás után is.

A dráma detronálása ennél teljesebb talán már nem is lehetne. Miután mindjárt az elején felszámolja a „sztorit” (a krimi), lelőve a csattanót, miután a szereplőket megváltja sorsuktól (egyiküket egyenesen a haláltól) a játék-lények közös lázadása által, végül teljesen fel is szabadítja őket, mintha – Koltai Tamás idézett írásának hasonlatával élve – kinyitná rabságban tengődő madárkáinak kalitkaajtáját, útjukra bocsátva őket, visszaadva mintegy testüket az égnek.

Egyedül Natasa marad a kalitkában, a színpad és egyszersmind a figura fogságában rekedve. Az ő bezáródásának magyarázata is kettős: részint – és ez a kézen-

---

<sup>18</sup> Uo. 22.

<sup>19</sup> Grotowski, Jerzy: *Színház és rituálé* (ford. Pélyi András), Pozsony–Budapest, Kalig-ramm, 1999.

fekvőbb magyarázat – bűnbakká válik (a csehovi szereplő alkatából kifolyólag), akinek el kell kárhoznia gonoszságáért és bűneiért, és akit már megváltani sem lehet. Másrészt pedig azért – és ez a magyarázat is szorosan összefügg az előbbivel – mert egyedül ő nem állt oda a pisztoly csöve elé a megváltást hozó pillanatban. Elmulasztotta az alkalmat, hogy figuráját levetkőzve a közösség tagjává váljon, megszabadítva magát a szerzői predestináció hatalma alól.

Vidnyánszky, amikor szereplőit úgyszólván megmenti Csehovtól (és a szerző ítéletétől), egyszersmind hátat fordít a reprezentációnak is, és lebontja a dráma szerkezetét. Ettől az előadástól pedig már egyenes út vezet a *Halotti pompához* és a Gagarin-előadáshoz.

### **István Bessenyei Gedő: "Oh, death, where is your sting?"**

#### Endeavours of De-Dramatization in Attila Vidnyánszky's Stagings

The present study comprises the first part of the thesis prepared at Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem (Marosvásárhely University of Arts) in 2012 (with Dr. Ildikó Ungvári Zrínyi as consultant). The young author makes an attempt to analyse and interpret Attila Vidnyánszky's stagings from the aspect of Hans-Thies Lehmann's aesthetic paradigm of postdramatic theatre. As, in his view, the theatrical form which is yet vaguely termed "poetic" by the director in fact shows characteristics of the de-dramatizing endeavours of contemporary European theatre. Such for instance is fragmentariness replacing traditional dramatic plot, the simultaneity of stage happenings, the decisive role of musicality, associative and picturesque wording, and above all the ambition to create a distinct texture in which the "dramatization" of non-dramatic borrowed texts has an important role to play. Vidnyánszky's "postdramatic turn" dates from the staging of Checkov's *Three Sisters*, says the author, when the director changed the traditional chekhovian line of narration to start the performance by Act III. On the basis of Mihai Măniuțin's study the author also treats the theoretical question of how in Vidnyánszky's community-oriented workshop actors' "stage self" – none other than an "intermediary" between the "actor self" and the "role self" which, overcoming the impotence of represented characters, is "able to save the life of one, [...] to defeat death"- comes into prominence. (The second part of the thesis, analysing the stagings of *Funeral Pomp* and *Fabulous Males with Wings*, is to be published in the upcoming issue.)