

## Vázlat a Vidnyánszky Attila-féle költői színházról

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

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

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

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

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

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

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

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

### *A jelző problematikussága*

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

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

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

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

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

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

A költészet színházi szerepéről a legteljesebb kortárs leírást Patrice Pavis *Színházi szótár*-ának<sup>8</sup> *Költészet a színházban* alcímmel megjelent szócikkei tartalmazzák. A szerző hangsúlyozza: nem a vers és a színház lényegi vagy történeti kapcsolatát vizsgálja, hanem a költészetnek a kortárs dramaturgiában és a rendezésben elfoglalt helyét. Ugyan itt sem artikulálódik a *költői színház* mint színháztörténeti iskola vagy stílus, azonban Pavis nyomatékosítja: a költészet helye „igen jelentős a XX. századi színházi termésben, mintha a költészet egy elvesztett területet próbálna visszahódítani”<sup>9</sup>. Pavis a *költői* nyelvezet, a *költői* helyzet, a *színházi* helyzet, a *költői* hang kiejtésének nehézségei, illetve a „*Miért arat sikert a költészet a színházban?*” kérdés alapján bontja ki a problémakört.<sup>10</sup> A *költői* nyelvezettel kapcsolatban elsőként arra hívja fel a figyelmet, hogy a *költői* szöveg alapvetően referenciális. Ez kétélű fegyver, melyet

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

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

<sup>7</sup> *Uo.*, 256.

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

<sup>9</sup> *Uo.*, 250.

<sup>10</sup> *Uo.*, 250–252.

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

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

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

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

<sup>11</sup> *Uo.*, 251.

<sup>12</sup> *Uo.*

<sup>13</sup> *Uo.*

<sup>14</sup> *Uo.*

<sup>15</sup> *Uo.*

<sup>16</sup> *Uo.*, 252.

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

### *A költői színház magyar kontextusban*

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

Kijelenthető, hogy a kárpátaljai társulat által képviselt művészi irányvonalat, ha úgy tetszik, iskolát tekintve a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház (2009 óta az intézmény hivatalos neve: Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház<sup>19</sup>) az alapokról indult, helyi hagyományokra nem támaszkodhatott. Kárpátalján hivatásos magyar színházi társulat ugyanis sohasem létezett. Az előtte itt működő népszínház a szórakoztatásra helyezte a hangsúlyt – erről a repertoár, pontosabban a sikerdarabok is tanúskodnak.<sup>20</sup> Csupán 1989-ben indítottak önálló magyar csoportot a kijevi Karpenko-Karjij Film- és Színművészeti Főiskolán a „kárpátaljai magyar nemzetiség színházi életének fejlesztése érdekében”. (A másoddiplomás Vidnyánszky Attila még 1987-ben került a főiskolára.) 1993 nyarán ebből a 16 fős osztályból kerültek ki Kárpátalja hivatásos magyar színházának alapítói.<sup>21</sup>

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

<sup>17</sup> *Uo.*

<sup>18</sup> *Uo.*

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

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

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

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

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

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

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

<sup>22</sup> Példaként említhető a szevasztopoli Herszoeszi Játékok, a leMBERGI Arany Oroszlán Fesztivál, a kijevei nemzetközi GogolFest, a lengyelországi, toruni Kontakt Fesztivál stb. Vidnyánszky Attila 2002-ben Ukrajna Érdemes Művésze elismerésben részesült, 2009-ben pedig a moszkvai Vszevolod Meyerhold-díjat vehette át.

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

<sup>24</sup> Uo.

<sup>25</sup> Uo.

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

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

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

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

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

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

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

<sup>29</sup> *Uo.*, 29–30.

<sup>30</sup> *Uo.*, 30.

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

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

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

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

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

<sup>31</sup> *Uo.*, 28–29.

<sup>32</sup> *Uo.*, 29.

<sup>33</sup> *Uo.*

<sup>34</sup> *Uo.*, 28–29.

<sup>35</sup> JÁKFALVI Magdolna, *Posztmodern glosszárium: dramatiszta szöveg*, Színház, 1998/3, 7.

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



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

A költői színházzal kapcsolatban már sok szó esett<sup>39</sup> a *Szarvassá változott fiú – kiáltás a titkok kapujából*<sup>40</sup> című előadásról, melynek alapjául Juhász Ferenc *A szarvassá változott fiú kiáltása a titkok kapujából* című hosszúverse<sup>41</sup> szolgált. Az Anya és Fia közötti, rapszodikus életre keltett dialógus több mint két órán keresztül fenn tartja a színpadi izzást. Az Anya konvencionális, régi és a Fiú modern, új világa egyre távolodik egymástól, s a feloldhatatlan ellentétekkel küzdő két világ ütköztetése krízishelyzetet teremt. A régi és az új társadalmi berendezkedés oppozícióján túl az elmúlás-születés fájdalmát és örömet egyaránt hozó örökös körforgására, az ismeretet, tudást megszerző teremtmény régi létformájából való kitaszíttottságára, az új utáni fékezhetetlen kíváncsiságára is rámutat az előadás. A színrevitel filozófiai gondolatvezetése, az állandó határátlépésekből fakadó metamorfózis, a felnőtté válás problematikája párhuzamba állítható a Juhász-mű mítoszteremtő szándékával, hiszen a költemény „ősi beavatási motívumai – mint a szarvassá lényegülés és a titkok kapujának átlépése – az egyetemes szakrális hagyomány megidézésével a költői-emberi újjászületés személyes és egyetemes érvényű vallomásává teszik”<sup>42</sup> az előadást. A *Szarvassá változott fiú... felfogható úgy, mint az elmúlás-haldoklás folyamatát bemutató alkotás, amely azonban nem a várható szorongást, félelmet váltja ki a nézőből, hanem a kíváncsiságot, amelyet az a bizonyosság táplál, hogy „az egész létünk majd ott – a halálban – fog értelmet nyerni. [...] Madách azt mondja, hogy a titkot Isten óvó keze eltakarja a szemünk elől”<sup>43</sup> – fogalmaz Vidnyánszky.*

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

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

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

<sup>39</sup> KORNIA, i. m., 17.

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

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

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

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

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

<sup>43</sup> MOLNÁR, i. m., 27.

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

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

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

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

<sup>44</sup> Uo., 26.

<sup>45</sup> Uo.

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

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

A darab létrejöttében Horváth Csaba, az úgynevezett „fizikai színház” (*physical theatre*) magyarországi képviselője<sup>48</sup> működött közre koreográfusként (vagy ahogy Nánay fogalmaz találóan: a rendező társalkotójaként).<sup>49</sup> A meg-megjelenő mozgáskórus mint kollektív gesztusnyelv kiegészíti a szöveget, de nem válik annak szolgái illusztrációjává vagy egyszerű dekoratív hangulati aláfestésévé, még kevésbé fölösleges színészkedéssé. A kórus megelevenítheti az elemi indulatok, a nyers tisztaságú tömegérzések dinamikáját, a kozmikus természeti alakulásokat és az energiák ritmussát, a mindennapi élet eleven motívumait: az utca, a gyár mozgalmát, a gép- és munkamozgásokat stb.<sup>50</sup>

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

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

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

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

<sup>49</sup> NÁRAY, *i. m.*

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

<sup>51</sup> PALASOVSZKY, *i. m.*, 32.

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

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

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

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

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

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

<sup>53</sup> *Uo.*

<sup>54</sup> *Uo.*

<sup>55</sup> MOLNÁR, *i. m.*, 30.

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

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

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

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