



VISKY ANDRÁS

Az ember tragédiája mint theatrum theologicum

(III. rész)

2020.2.19.

Egy előadás megtervezése nem történhet függetlenül a társulattól: nos, ez magától értetődő, mondanánk, de mégsem az. Purcärete színházának különösen nagy értéke, hogy nem absztrakt módon építi föl az előadásait, hanem az illető társulat mesterségbeli lehetőségei az előadás konkrét anyagává válnak. Ensemble-ban gondolkozik, a közösségi színház hagyományát tartva életben. Előadásai azt hirdetik, nincs művész-színház, amely ne volna a lelki szegények színháza is egyszerismind. Legendások azok a próbatáblán megjelenő, első napi üzenetek, amelyek az egész társulatot meghívják a közös munkára: akik szeretnének benne lenni az induló produkcióban, holnap jelenjenek meg a próbán. Ez is egy Purcärete-brand. A színházban fölvetett vagy csak megérintett kérdésekhez mérten mindannyian szellemben szegények vagyunk, nem a zseniké a mennyek országa, és nem is az ostobáké – hanem a mások színe előtt önmagukat mérlegelőké és szabadon lemeztelenedőké. „Boldogok a szellemben szegények” – ez az evangéliumi tanítás a színházban átélhető tapasztalat. Mindig kevesek vagyunk, de ez boldogsággal tölt el, mert a bennünk reveső lélek, azaz a teremtő képzelet repít át a kőfalon.

2020.2.20.

Falanszter: molekuláris gasztronómia, a *nouvelle cuisine* kifordítása. Tulajdonképpen egy DNS-gyűjtemény. A néző semmit sem lát valójában, csak az inox edényeket, ahol a tudós különböző kotyvalékokat kavarr ki, és rendre megkóstoltatja Ádámmal és Luciferrel. A demens tudós históriásan kultúra-ellenes, a legfőbb jó számára, ami még éppen hogy emberségessé teszi, az az édesanyja csorbájára való emlékezés. Purcärete jellemző gasztrhumora.

A gyerekek falanszteri elosztása szívszorító Tadeusz Kantor-i jelenet a gyermekeitől megfosztott, szépen összeomló Éder Enikővel.

Silviu elveszíti a hitét a maszkjátékok jelentésességében, összegyűjti a színészeket a játéktérben, és újra elmondja nekik, mit is jelent ez a megkettőzöttség: a maszkos játék színésze, valamint a szöveget mikrofonba mondó hasonmás és animátor közötti viszony. A kiejtett szó az, ami életet ad a játéktérben megjelenő maszkos színésznek, akik meg a szöveget mondják, nem mellékszereplői a jelenetnek, és semmiképpen sem csak szinkronhangok, hanem ellenkezőleg, a kimondás általi teremtői a térben cselekvő karaktereknek. Olykor kifejezetten szép kettősöket láthatni, nagy erővel és jelentésképző átéléssel dolgoznak, de a letisztultságtól még nagyon messze vagyunk. A lelkesítő, színésztechnikai instrukciókat föllevenítő beszéd után hozzám fordul, és azt mondja, nem látja az esélyét a március 1-jei bemutatónak. Fontos játéktechnikai elemekre hívta fel a figyelmet, mondom neki, de az, hogy az animátorok szövegkezelése és a maszkos színészek játéka organikus egységet mutasson, nagyjából még hat hónap külön munkát igényelne. Hang- és test-koreográfiát.

A maszkos színészeknek is mondaniuk kell magukban a szöveget, mondja, olyan ez, mint amikor írunk és hangosan mondjuk is, amit leírunk: az esszencializált mozgás adja ki a jelenet jelentését.

Megmutatja Tokai Andreának az öregek járását: mintha jégen járnál, mondja. Nagyon szereti ezt a felfedezését, a *Julius Caesarban* Albert Csillának tanította ugyanezt.

A purcärete-i *staging* folyamata rendkívül komplex, nem is láttam megközelítőleg sem hasonlót: ő a próba minden pillanatában az egész előadáson dolgozik. Formaelvű és nem pszichológus gondolkodás jellemzi őt. A pszichológiának alávetett relációk a formában születnek meg, és nem a forma születik meg a fölépített pszichológiai folyamatokban. A zenék, zöreigyűjtemények, hangleletek meghatározó szerepet játszanak a próbafolyamatban: csak a hangzó tér feltételével születhet meg egy jelenet, sőt ennek a skicce is. Purcärete mejerholdianus.

2020.2.21.

Elmarad a próba, de a nagy eső és a megfelelő fények hiánya miatt megvalósíthatatlan a közös tervünk is, hogy elmenjünk Resicabányára, és szürreális, ipari romokat fényképezzünk, változó fényviszonyokban. Diákkoromban jártam ott, akkor még működtek a kohók, a híres gépgyár, amit még a Monarchia hagyott Romániára, és ahol a gőz-, majd később dízelmozdonyok mellett óriási hajómotorokat is gyártottak. '89 után úgy összeomlott itt minden, mintha egy szélörvény szippantotta volna ki belőle az életet, rémálmoktól gyötört romokat hagyva hátra. Én mégis elutazom, megnézem Andrej fiam Marivaux-előadását a resicai színházban.¹ A város felett egy hatalmas konvektor ível át, óriási betonlábakon áll: egy mozdulatlan, gonosz őszállat uralja az egész környéket. Most még békésen alszik, de bármikor fölébredhet, hogy fölfalja a város gyanútlan lakóit. Csillék lebegnek felettünk, beledermelve a felhős égbe: valami jelre várnak ők is. A Berzáva folyó másik oldalán, párhuzamosan a folyó medrével sűrű dízelmozdony halad át a város régi központján. Nem tudom eldönteni, hogy valóban látom-e, vagy csak képzelgek. Filmdíszletváros.

Elmesélem az egészet Silviunak, ragyogó arccal hallgatja. A fényképezésre már biztosan nem lesz időnk, minden pillanatot a próbákra kell fordítanunk. Visszatérünk-e valaha?

2020.2.22.

Az ember tragédiája dramatikus építménye pusztán arra szorítkozik, hogy Lucifernek sikerül-e rávennie Ádámot a történelem megtagadására. Ez persze mint előadást mozgó belső erő nem kevés, ha jól bánunk vele: továbblendítheti a Lucifer-projektet az egész előadáson át, a végére mégis üvegcsontokból álló váznak bizonyul, ami nem bírja meg az élesebb váltásokat, máris összeroppan. Például: Ádám végül nem Lucifer, hanem Az Úr ellen lázad (ez lenne a tulajdonképpeni dramaturgiai fordulópont), anélkül azonban, hogy Lucifer elbukna vagy legalábbis státust váltana. Az Ádám-Éva/Az Úr/Lucifer dramaturgiai hármas nem a konfliktusra épül, hanem a modern eszmék példázatos kibontásán nyugszik.

Lucifer meghatározása – az a színpadi személy, aki nem énekel – eszembe juttatja a *Pantagruel sógora* (2003) című Purcärete-remek L'Home quit ne rit pas (Az ember, aki nem nevet) nevű szereplőjét. Feketébe öltözött, hatalmas férfi – Cristian Stanca, egy kedvenc Purcärete-színész ő is –, ő fogad-

ja a nézőket az előtérben kiállított dobozok között, amelyek embereket és ételeket rejtenek. Be lehet kukucskálni a dobozokba: élő hal és egy meztelen ember a kádban, karfiol, frissen csöpögő vér, nem tudni, hogy állati vagy emberi, az egyik dobozon Hans Holbein rettenetes Halott Krisztusa, eredeti méretben. A Rabelais evés-misztikájára épülő előadás végén a szereplők kenyértésztát gyúrnak, majd miután gondosan kinyújtják az elkészült alapanyagot, meztelenre vetkőztetnek egy színészt, fölfektetik egy kerek asztra, tésztával fedik el az egész testét, majd betolják az izzó kemencébe. Az utolsó jelenetben bejön a színpadra a L'Home quit ne rit pas, mire a kemencéből kiveszik a frissen kisütött, emberrel töltött kenyeret, és a fekete férfinak adják egy kancsó vörösbor társaságában. L'Home quit ne rit pas letépi az ember formájú kenyér fejét, és enni kezd. Ellen-eucharisztia. Nem a szimbolikus jegyek és elemantumok képezik itt az úrvacsorát, hanem a valóságos ember. L'Home quit ne rit pas, azaz a komor vagy humortalan ember: emberevő. A *Pantagruel sógornője* azt a kérdést vizsgálja, sok humorral és virtuóz színpadi invencióval, hogy vajon megismerhető-e a világ, valamint önmagunk meg a másik ember az evés közös rítusa által. Majd, az utolsó jelenettel, a kérdés sötét visszaját mutatta meg, Purcărete radikálisan kizárja annak a lehetőségét, hogy a játék – humor, nevetés – kizárható volna ebből a megismerési folyamatból. A nevetés viszont esszenciálisan közös aktus lehet csak. L'Home quit ne rit pas egyedül eszik, és embert. Nem nevet. Isten viszont hét nevetésből teremtette a világot.

A Lucifer-karakter ebből a tudásból születik: a nem éneklő szereplő nem tud nevetni sem. A Silviu Purcărete-i színház metafizikai természetű. Ebben a színházban a világ még egész, a maga összes borzalma ellenére. A színház erre a nevetésre emlékezik: a teremtésben részt vevő, ott játszó gyermek hangját visszhangoztatja a mindent elborító erőszak elhúzódó korában.

2020.2.23.

Az első összpróba, a mitikus és rettegéssel várt színházi snúr. Ilyenkor sejlik föl a kompozíció mint egész, még ha töredékesen is. Az Úr hangja gyermekhang: vajon a novemberi beszélgetésünk inspirációja-reminiscenciája ez, amikor a készülő Gyöngyösi Levente-operáról beszéltem neki? Nem tudom, de nem is fontos a válasz. A *Példabeszédek könyve* a teremtést az Isten és egy gyermek közös munkájaként írja le, ez a nézőpont, amikor fölolvastam a bibliai passzust, Gyöngyösi Levente *Tragédia*-képét is radikálisan megváltoztatta, mert humorral szőtt át mindent attól kezdve. A gyermek Messiás jelen van a teremtésnél, már csak ezért is, a *Tragédiát* mint beteljesülő megváltást és utolsó ítéletet értelmezni lenyűgöző ívű színházi gondolat, nem tudok betelni vele. Próba közben e-mailen továbbítom Purcărete-nek a bibliai szöveget, azt szeretné, ha előtte volna a képernyőn: „Az Úr útjának kezdetén alkotott engem, művei előtt réges-régen. Az ősidőkben formált engem, kezdetben, mielőtt a föld létrejött. Mikor még nem voltak mélységek, megszülettem, mikor még nem voltak tele a források vízzel. Mielőtt a hegyek helyükre kerültek, a halmok létrejötte előtt megszülettem; amikor még nem alkotta meg a földet, a rónákat, még a világ legelső porszemét sem. Ott voltam, amikor megszilárdította az eget, amikor kimérte a látóhatárt a mélység fölött. Amikor megerősítette odafönt a fellegeket, amikor felbuzogtak a mélység forrásai, amikor határt szabott a tengernek, hogy a víz át ne léphesse partját, amikor kimérte a föld alapjait, én már mellette voltam mint kedvence, és gyönyörűsége voltam mindennap, színe előtt játszadózva mindenkor. Játszadoztam földje kekségén, és gyönyörködtem az emberekben.”² A megszemélyesített bölcses-

ség beszél itt, ami persze nem Lucifer sajátja, hanem a tiszta teremtése: nem hatalmi reprezentáció a teremtés, hanem Az Úr és a Gyermek játékából születő világ, amelyben az embernek jól kellene éreznie magát. A gyermekhang az idő cáfolata: ez keretezi az előadás egészét, a mindannyiunkat megszólító Gyermek.

A szegény színház végére tehetetlen komplexitása. És a részletek terrorja. Amitől nem szabad elfordulni.

2020.2.24.

Megszületik a legsúlyosabb szereposztási döntés: Az Úr hangja Éder Enikő lesz. Olyan pontosan elkapja ezt a messziről jövő, aszexuális angyalhangot, hogy lehetetlen kitérni előle. Mindig nehéz az ilyen döntés, és kockázatos is: Vasile Şirli sokat próbált már a meghívott temesvári gyermekekkel, hogy megtalálja a legmegfelelőbb gyermekhangot, és hangfelvételeket készíthesen róla. Többen is vannak, akik bejártak a színházba, és dolgoztak otthon is a szövegeken, most meg kimaradnak az előadásból. Szomorú, de valahogy elkerülhetetlennek látszik. És egy föloldhatatlan ellentmondás is lapul itt: a gyermekhangok maradnak ki az előadásból, akikre épül a mi *Tragédiánk* gondolatisága? Uramisten, ne hagyj el!

A megtalált hang mellett jelentkezik egy másik, nagyon súlyos dramaturgiai érv is: amennyiben *voice over* volna Az Úr hangja, amit a hangosító ad be végszóra, Az Úr gépi hanggá válik, tehát a gyermek, bármilyen jó is volna az énekhangja, nem lehetne része az előadás jelen idejének: Az Úr személyes drámája megszűnne. És még egy érv: úgy tűnik, Az Úr szövegeinek teológiai töltete mindenestől meghaladja a gyermekeket, hallatszik, hogy leválik róluk a szöveg, és idegenül hangzik. Nem tud számukra saját szöveggé válni ez a távoli poéma, legalábbis ennyi idő alatt.

Idő, mindig. A színházi előadás az idő anyagából készül, a végtelenül hosszú próbaidő fölszámolja a színházat – ez éppen Brook egyik lényeges felismerése, az *Időfonalak*ban mondja: „semmi nem másíthatja meg azt aényt, hogy szükségünk van közönségre”. A próbából ki kell lépni egyszer csak, meg kell mutatkozni. A színházi előadás sohasem lehet kész meg tökéletes, mert akkor nem volna emberi. A mechanikussá válás a színház halála: „a közönség tükör, melyben saját alkalmatlanságunkkal szembesülünk”, erősíti meg Brook, még egyszer.³

Megemlítem Purcăretének, hogy a *Tragédia* 1934-es bécsi előadásában a Burgtheaterben, amely a poéma drámai hangsúlyait növelte fel, már felvetődött Az Úr szövegének áthelyezése énekbeszédbe. Németh Antal beszámolója szerint Az Úr „[n]em beszél, hanem csaknem secco recitativo-szerűen énekel, ami hatásosan választja el mondanivalóit az angyalok verseitől, bár a hangstilizálást itt nyugodtan lehetett volna a tiszta énekbeszédig fejleszteni”.⁴

2020.2.25.

Egyre több minden kerül be a játéktérbe: a három asztal, jelmezek, végleges kellékek, testfestés, smink, maszkok. Most, hogy minden testszínűvé válik, egyszerre szép és szorongató ez a közelség. Az erotika nem meztelenség kérdése.

A szöveg tökéletesen érthetlenné válik – vártam ezt a pillanatot. A technika, a tárgyak, a fény meg a hangok összezavarják a színészi beszédet. Majd kitisztul, ki kell tisztulnia. Amikor megtörténik egy jelenet vagy akár egy rövid

részlet, a szöveg is tökéletesen szól. Lázasan jegyzetek, Purcărete egyre gyakrabban változtatja helyét az épített nézőtéren, figyeli a látószöveget, fentről, lentől, a főtengety legtávolabbi pontjairól vagy a legelső sorokból.

2020.2.26

A színpadon folyik a díszletállítás, közben a stúdióteremben átmentünk a teljes szövegen a színészekkel. Vajon kiveszőben van a szövegfeldolgozás filozófiai-teológiai gondosságának az igénye, ami a színházi hagyománynak lényegi sajátja? De persze alapvető dramaturgiai ismereteknek is híjával látszunk lenni, illetve talán egyre távolodóban vagyunk a *Hamburgi dramaturgia* műveltségisményétől. Mivé alakul a színház az irodalom utáni korban? Megmarad vajon a társadalmiasult erőszak felmutatásának és értelmezésének az igénye, sőt szüksége a színház önmagával kötött szerződésének a centrumában? Jó lenne látni; nem fogom.

A műhely után a színészek számomra váratlan melegséggel megköszönték a szövegmunkát. Kezdték hallani a semleges, jelentés nélküli mondataikat, megváltozott a szöveghez fűződő viszonyuk, mondják. A Purcărete-színház mindenkor veszélye, hogy ugyan nagyon gyakran ensemble-játék, föl villanó és eltűnő protagonistákkal, valamint karakteres, saját utat bejáró (antik) kóruossal, ámde több előadás csak a rendező kezét mutatja meg, mert a színészek nem jutnak el a valódi, részletesen kimunkált, tehát az erős formát észrevétlenül tevő karakterekig: a perszonázsig. A szerep mintegy előtűnik van, olykor nagyon messze tőlük, futnak utána az előadás alatt, így a néző a rendezői szándékkal marad, távolról figyelve az előadást, a belehelyezkedés és átélés olykor legcsekélyebb esélye nélkül. Amikor viszont organikusan működik a protagonista–kar dinamika, és a színészek maradéktalanul kitöltik a formát, mint a *Faustban* vagy a *Viktorban*, a *Phaedrában* és a *Pantagruel sógornőjében* – meddig folytassam még a fölsorolást?! –, akkor sodró előadás részeseivé válunk, majd mikor visszaszületünk önmagunkba, és saját viszonyainkat szemléljük ezzel a másik szemmel, elborzadunk attól, amit létrehoztunk, és akik valójában vagyunk.

Kettő helyett három azonos méretű asztal siklik be a játéktérre. A próbák iránya végül kizárta a vetítést, M. Tóth Géza nem csatlakozik az előadáshoz. Szomorú, de a színházi nyelv, a stílus nincs tekintettel a barátságokra: kérlelhetetlen és kizárólagos.

2020.2.27.

A tér. Impresszív konstrukció, egy ókori amfiteátrum és a reneszánsz ellipszis alakú bonctermének – ami persze a görög amfiteátrumokat idézi maga is –, tehát az emberi test színházának lenyűgöző kombinációja. Gyalult deszka, bézs, világosbarna színű, jól látszik a fa erezete. A megváltás-agon színházi tere: a küzdelemé, a versenyé a (végső) jelentésekért. Silviu Purcărete számára a megváltás kérdésének fölvetése a színházban elkerülhetetlen tettek számát, ezt már a térbe való belépés pillanatában érzékelni lehet. A magasra emelt ülőhelyek paradox módon közel hozzák a nézőt, úgy látunk rá a megváltás-laboratóriumra, hogy benne is vagyunk egyszersmind. Emelkedettség, de legalábbis a köznapiból kiemelt helyszín és esemény: egészen pontosan pátosz, de nem a szenvelgés, hanem a szenvedés értelmében. A pátosz tükrének mélyén viszont éles humor csillan, olykor több is ennél: szarkazmus, provokáció, az elnémult – vagy alvó? – Isten kitartó „böködése”.

A néző három asztalt lát az ellipszis főtengelyén, alatta egy ember alszik – nem tudjuk, ki. Ezeket vagy az ehhez hasonló beállításokat a néző számára jó esetben észrevétlenül maradó technikai kényszerek szülik: valakinek eleve bent kell lennie az asztal alá bekészített kellékek elrejtése miatt. A technikához kapcsolódó színházi kényszerek (díszlet, jelmez, kellék, világítás, a néző útja a térbe, valamint a tér elhagyása): maga a színházi anyag. A (színházi) nyelv határainak fölismerése és föltérképezése nélkül nincs színház (tágabb értelemben: műalkotás). Jönnek a szereplők, egy kígyót, az édenkerti kísértőt követik, aki az asztalokon kúszik végig, és eltűnik a szemünk elől. Majd visszetér, érezzük. És persze várjuk is. Márpedig ha kígyót várunk, akkor kígyó látogat meg bennünket.

A mai próba: térolvasás. Mit tud a tér, hogyan adhatja át minden tudását nekünk? Tér tanulmányok. A tér a változások és átmenetek idején mutatja a legtöbb ellenállást: Purcărete a madáchi színek közötti változásokat vizsgálja, cselekvéseket és ritmusokat pontosít, időzítéseket figyel meg – ezek mind jelentésképző összetevők. Számára a játéktér elsősre teljesen ismeretlennek, sőt idegennek mutatja magát. Mikor beszerelték, sokáig ült a nézőtérén, és hosszan, végtelen ideig szemlélte, különböző nézőhelyekről mintegy aktívan érzékelte a teret, rezdületlenül. Olykor fölállt, és úgy folytatta a megfigyeléseket. Majd helyet változtatott, és egy egészen új nézőpontból „tanulta” a tér nyelvét, közben részleteket finomítva, és ez, ha igazán belemélyed az ember, igazán lenyűgözőnek hat: mármint ezek a finom részletezések. Csak a térrel folytatott egészen elmélyült dialógus teszi lehetővé a színházban, hogy föltárjuk és megtanuljuk a lehetőségeit. Elsajátítani lehetetlen, hiszen végtelenek az ajánlatai.

Ami meglepi és felkészületlenül éri, az a tér radikális döntése a néző útját tekintve: a nézőnek be kell lépnie a játéktérre ahhoz, hogy elfoglalja a helyét a padokon, és csak egyetlen irányból közelítheti meg azt. Szóba hozzuk a *Lulu* (2008) szebeni, Helmut Stürmer tervezte terét, ami egy reneszánsz boncszínház tökéletes replikátuma volt, de ott a néző úgy jött be, hogy nem érinthette a játékteret, kívülről lepte el az erotika-misztika önmagát jelentő, egyszerre metaforikus és konkrét övezetét. Az *ember tragédiájának* tere megtartotta a *Lulu*-tér asztalát, itt viszont az asztalok hagyományos magasságúak, ott alacsonyabb volt, és egyetlen hosszú struktúrából állt.

Az egyiptomi szín mutatja meg a legvilágosabban, hogy a három Lucifer hozzánk – a nézőhöz – szól, és nem a partnernek kell mondani a szövegeket (Ádám: Mátyás Zsolt Imre, Éva: Tóth Eszter Nikolett). Ki kell tágítani a helyzetet egzisztenciális paradigmává, demonstratív, kibeszélő játékkal: én nem a Fáraóról beszélek, és nem hozzá, hanem hozzátok szólok, nézők – ez volna a színészi attitűd. Még mielőtt szerelmük beteljesedne, Éva körbefászlizza a fáraó testét, múmiává lesz, máris. Ez a *conditio humana*: a múmiává válás. Betekernek a fászlival, és betolnak a sírkamrába, amit mi magunk építettünk önmagunknak. Az életmű, legyen bár piramis vagy templom, nem egyéb, mint sírkamra. Amikor megáll a próba valamilyen technikai kérdés tisztázása miatt, emlékeztetem a színészeket az eredeti szándékra, amit egyébiránt a tér nagyvonalúan szolgál és felerősít, arra, hogy demonstrálunk. Románul mondom ezúttal, Purcărete megerősíti az üzenetet. Fölhívom a figyelmet a fából készült tér visszhangjaira, ami a szöveget közlő is érthetlenné teszi. A színészek meglepődnek, még jókor, hogy milyen nehézséget jelent ez a visszhangzó közelség.

A mikrofonba beszélő hasonmásoknak mondja Purcărete: „te ascunzi, să te vadă lumea” (elrejtőzöl, de csak azért, hogy még jobban láthasson a közönség). Meg is mutatja, hogyan képzei el: mindenki felszabadultan nevet ezen a gyermeki nagyvonalúságon. Rendezés közben Silviut sokszor hatalmába keríti a játék öröme. Fölszabadító ez a kortalan, ludikus szemlélése a világnak,

amelyen – ahogyan Kertész Imre mondaná – a létezés iránti bizalom ragyog át. Hogy tudniillik romok között élünk, mi magunk hoztuk létre őket, történelemnek hívva mindezt, sőt, mi magunk is romok vagyunk, de azért „minden jól van”, mert önmagunkat ismerjük fel a létezőben, és a létező egészét önmagunkban. A görög érzés meg a *risus paschalis* (húsvéti nevetés) együtt: ezek volnának a színház spirituális génjei.

Talán a testek közelsége, önmagam elháríthatatlan megtapasztalása és a sokféle arc-epifánia miatt érzékelem a színházat spirituálisabb képződménynek az intézményesült, gazdag és önelégült vallásosságnál, aminek persze magam is riadt, elesett szubjektuma vagyok?

Meg kell erősíteni a Lucifer-vonalat, hiszen számára a tét nem csupán a demonstráció, hanem a destrukció. Vajon sikerül-e meggyőzni Ádámot, hogy legyen része a világ, tulajdonképpen a teremtés visszautasításának és lerombolásának? Rá lehet-e venni, az emberi történelem borzalmait látva, a *Kilencedik* Adrian Leverkühn-i visszavonására?

A bizánci színből kiveszi a szöveg fába verésének zajját, azaz a messziről fölhangzó kalapácsok hangját; nincs „*toacă*”. A színváltozást a visszatérő, a zsigeri rémületet érzékeltető farkasüvöltéshez köti, és ez is marad az előadásfragmentumokat összekötő akusztikai eleme. A bizánci színben a pestis megjelenése a fontosabb motívum, mondja, és nem Péter apostol fölfeszítése, amit Purcărete komponált bele a színbe. Sajnálom ezeknek a külső kalapácsütéseknek az eltűnését, előttem egy egészen új dimenziót nyitott meg. Ráadásul a szöveg erre vonatkozó mondatát – „néhány szerencsétlent most feszítenek fel, testvériségről álmodókat” – nagyon is mai üzenetnek érzem, hogy tudniillik csak az emberiség valamiféle új vagy megújuló testvériség-fordulata tudná megóvni a civilizációt a küszöbön álló ökológiai katasztrófától. Hosszan érvelek a rendezőnek a kalapács hangok mellett: itt egy civilizatórikus nagypéntek-pillanatban vagyunk, valami új jön, a kultúra valamiféle föltámadása, a farkasvonyításokat meg túl metaforikusnak érzékelem ahhoz képest, hogy minden itt születik meg, a vízcsobogás hangja a bádoggal dördörrel, a mikrofonba a színészek által fújt szél. A jelenet tökéletesen megcsinálja a számunkra is ismerős szorongást az új népektől – ezt a fordulópontot kellene akusztikailag megalkotni valahogy. Meggyőzőm, vivát! Kéri Şirlit, hogy csinálja meg mégis a „*toacă*” hangját, nézzük, mit tesz hozzá a várakozáshoz és a félelmünköz, meg hát a jelentéshiány böjtjének hangulatához.

Van itt ez a lefordíthatatlan szó, *toacă*, amit a román–magyar szótár is csak körülír („harangot helyettesítő, felfüggesztett deszkalap vagy fémlap az ortodox kolostorokban”), mert a szó mögött legtöbbünk számára nem épül fel a tulajdonképpeni rituális tartalom. A „*toacă*” (tájnyelven, ritkán, „tóka”) leginkább a nagyböjti időszakhoz kapcsolódik az ortodox vidékeken, nem a harangot helyettesíti, ahogyan a szótár pontatlanul tudunkra adja. Húsvét nagyhetében voltam egyszer Voroneţben, ott tapasztaltam meg a Krisztus szenvedésére emlékeztető hang különösségét: ortodox apáca járta körül a templomot, a vállán cipelve a gyalult deszkát, amelyet egy ismeretlen, belőle jövő ritmust követve fakalapáccsal ütögetett átszellemülten. A templomokban fölfüggesztett fagerendát ütögetnek két fakalapáccsal. Egyszerre éles, de mégis finom hang (fa üti a fát), különleges, összetéveszthetetlen akusztikájú, „szellemben szegény” templomi hangszer. Ez az egyetlen „hangszer”, a harang mellett, amit az ortodoxia elfogad, minden más az emberi hangra hárul. Kolozsváron az ortodox katedrális tornyából hangzik fel a „*toacă*” nagyböjtben, közben a város lassan elcsendesedik a szombat esti-éjszakai feltámadás-szertartásig, amikor a hívek hazaviszik a közénk visszatért, teremtetlen fényt. Kulturálisan ebben a régióban ez a hangzás a szenvedés nagyhetét idézi fel a néző számára, és a feltámadást ígéri.

Bizánc. Purcărete benzines kanisztart ad a főpap kezébe (ezzel fogja ő lelocsolni a máglyára küldött eretnekeket), majd azt kéri, adjanak rá koturnust, hogy legalább 20-25 centivel legyen magasabb. Egy nagy, öreg madár, 120 éves, mondja, majd nagy élvezettel ő maga eljátssza, hogyan is képzel el a karaktert. Mindenkiből kitör a nevetés, a bejárt út végén belőle magából is. Fölszabadultság, játék, színház. Egyre jobban szereti a bizánci színt Purcărete, újabb és újabb részlettel gazdagítja.

Lenyűgöz az a könnyed igényesség és pontosság, ahogyan románul beszél. Instrukciói precízek, a színészek azonnal értik, még a legfinomabb különbségeket is.

2020.2.28.

Egy történettel kezdődik a nap. Silviu Purcărete a bukaresti Teatrul Micben rendezett, valamikor a hetvenes évek végén. Hosszú, bonyolult produkciók, mondja, abban az időben ötórás előadásokat rendeztünk, a színházban töltöttük az életünket. Az előadás második része egészen különösre sikerült, mert a frontális színpadon a színészek nem a nézőknek, hanem átlósan, mintegy oldalra játszottak, a jelenetek fő axisa is következetesen ezt az irányt követte. Furcsa, szokatlan világ született, mindenkit meglepett, a kritikusokat leginkább. Az előadás után sokan gratuláltak, dicsértek az invencióért és a finom, de bátor politikai allúzióért, hogy tudniillik a kijáratnak játszottak. Gondolkoztam azon, mondja, hogyan is sikerülhetett így ez a második felvonás. A teremben nem volt szabad dohányozni, és mert akkor még nagy dohányos voltam, állandóan cigarettáztam munka közben, ezért hát a a színpadhoz legközelebb eső ajtóban álltam, onnan követtem nyomon a próbát, és építettem fel a jeleneteket. A színészek megszokták ezt az irányt, az egész felvonás így maradt, 45 fokkal kibillentve, éppen a *leşire* jel irányába. Ezzel a történettel adja a színészek tudtára, miért változtatja meg a helyét időről időre próba közben.

Párizsi szín – itt, ha lehet, még élesebben kiütözik Silviu Purcărete mélyseges kételye, sőt sztoikus bölcsességgé letisztult sötét rezignációja a nagy történelmi fordulatokkal szemben. Abszurdítás, vér, tetszetős és végtelenül üres szlogenek: ez a történelem, semmi más. A kolozsvári *Julius Caesar* próbáin többször szóba hozta, hogy a forradalmak, illetve mélyreható társadalmi változások a rosszat rendszerint rosszabbra fordítják – ez az emberi természetből fakad. A párizsi színben káposztafejek hullnak az odakészített targoncába, luftballonok pukkannak, az egyik levágott fej mint kosárlabda pattog, Danton virtuóz mozdulattal kosárra dob és betalál (a targoncába). Egyszerre fáj és mulattat ez a jelenet, amelyet Éva „mint rongyos, felgerjedt pór nő” tetőz be, amikor trikolórt pisil az asztalra, így akarván megszerezni Danton férfiúi kegyeit. (Ádám: Molnos András Csaba, Éva: Magyar Etelka.)

Előtte a márkinő meggyilkolása mintegy a véletlen műve – két részeg sansculotte jön, az egyik felismeri a márkinőt, és lelövi, mint egy kutyát, Danton lába között célozva rá. Kibírhatalan jelenet a maga félreérthetetlen erotikus – a szó szoros értelmében vett – célzásával. A *III. Richárd* két clown-gyilkosára emlékeztetnek, ezekre a végtelenül abszurd shakespeare-i figurákra, akik a nagy történelmi projekteket teszik már a bukásuk előtt nevetségessé.

Aristocrația mizeriei – mondja a Danton iránt „felgerjedt nő” játszó Magyar Etelkának Silviu; ezt játssza: a közönségesség méltóságát.

A szünetben az eredeti beállításához képest megfordul a „felgerjedt nő” értelmezése: nem ölik meg, ellenkezőleg, ez a prostituált kerül a forradalom élére. Én a nő szavait („Danton! Tekints ez összeesküvőre, / Téged kívánt megölni, én ölöm meg [...] – jutalmamat kívánom: / Tölts vélem egy éjet, nagy fér-

fiú. / [...] Te férfi vagy, én ifjú s nő vagyok, / Bámúlatom hozzád vezet, nagy ember”) majd Danton válaszát („Számolom, / Asszony, hogy nincsen annyi éjszakám, / Ahány áruló van még a hazában”) a politikai provokáció szituációjának értelmeztem a saját, radikálisan húzott változatunkban, amiből számomra az következett, hogy Danton meggyilkoltatja a nőt. Ebben a végletesen illúziómentes változatban viszont a prostituált Saint-Just és Robespierre cinkosává válik: nem őt ölik meg, hanem ő vesz részt Danton likvidálásában. Leveszik a prostituáltat az asztalról, Saint-Justtel hollywoodi csókba forr, a jelenet végéig. Az alig kitört, de máris prostituálódott forradalom képe: Purcărete rezignációja nem ismer határokat.

London. Nem tetszik Purcărete-nek a kezdés. Nincs húsa. Tud valaki angolul egy Shakespeare-monológot? – kérdezi. Mihály Csongor jelentkezik, az *V. Henrik*ből („A résre újra, még egyszer barátim, / vagy halottaink zárják a falat...”) szaval egy monológot, majd spontánul bekapcsolódik Balázs Attila a *66. szonettel*, angolul ő is – „veszekednek” ebben a hirtelen shakespeare-ivé váló térben, szenvedélyesen, eltökélten, a legmagasabb költészet hangján. „Tired with all these, for restful death I cry, / As to behold desert a beggar born, / And needy nothing trimm’d in jollity, / And purest faith unhappily forsworn, / And gilded honour shamefully misplaced...” Hangzavar, olykor kifejezetten szellemes szituáció; de még nem jelenet. Arról beszélünk, hogy nem kellene a londoni szín tömegjelenetét mintegy ráhúzni erre a nagyon is angol színházi pillanatra, ide ugyanis sokkal inkább Danton levágott feje kívánczik mint a modern kor Yorick-koponyája, ez ugyanis az utolsó pillanatig benne marad a térben amúgy is. Egy levágott, véres fej, ami felett Shakespeare-szövegek indulatával versengenek a színészek, angolul. „Hai să facem cum zice András” („Gyertek, csináljuk úgy, ahogy András mondja”), mondja Silviu, és beállítja az új változatot: két eltévedt színész és egy levágott fej. A tömeg később jön be. Gyönyörű az egész. Egyszerre humoros és szívszorító. Maga a színház. És Lucifer bejelenti: „Ah, íme, itt van, mit régtől kerestem, / Itt vígadunk kedéllyel, fesztelen. / Ez a dübörgés és e vad kacaj, / E bacchanális tűz felgerjedése [...] / Hát nem dicső ez?!” Erős jelenetkezdés válik belőle, humorral, vérrel, a színházi hagyomány kimozdításával. Elpirulok, belül, hogy rám hivatkozva csinálja meg Silviu a jelenetet.

Purcărete már első nap értésemre adta, hogy nem elsősorban a szöveg felvívójára van szüksége – ez ugyanis magától értetődő feladata a dramaturgnak, különösen egy ilyen nehéz szöveg esetében –, hanem beszélgetőtársra, külső megfigyelőre és inspirációs forrásra. Eszembe jutott Robert Woodruff egyik felém küldött mondata a kolozsvári *Születésnap* (2011) próbáin: „Nem azért vagy itt, hogy egyetérts velem, hanem hogy kételkedj a javaslataimban.” A próbák során Purcărete egyetlenegyszer sem játszott kisstílusú hatalmi játékot, még a fáradt és ingerültebb pillanatokban sem. Felszabadító atmoszféra hatja át a próbákat, a színészek játékán, alkotói hozzájárulásán jól látszik ez.

2020.2.29.

Egy reggeli mondat, nem is egy, három, a napfényes Béga-hídon, az ortodox katedrális mögött: „karjaidban öregedtem meg / ölelésed beborított halállal / te vigyél át a túlsó partra engem”.

A tegnapi közös sétán a Falanszter-színről beszélgettünk Silviuval. Soványnak tűnik, nincs húsa, és hát a szituáció militarista értelmezése sem túlzottan inventív. Nem úgy a gasztrolabor, a Falanszter tulajdonképpeni leleménye, ami nagyon is Purcărete-kézjegy. Az tudniillik, hogy a Falanszter tulaj-

donképpen egy konyha, nem laboratórium, ahol a jövő ízeit próbálja kikeverni az öreg tudós. Talán az egészet a gasztrofalanszter gondolatából kellene kibontani, gondolkodom hangosan. Együnk előbb, majd aludjunk rá egyet, mondja. Ma reggelre világossá vált, lehetetlen új stagingbe fogni, az idő most már végképp foglyul ejtett. Csak a meglevő anyaggal tudunk dolgozni, ezt elmélyíteni és kifinomítani, a karaktereket megrajzolni, amennyire lehet. Kitisztul a jelenet, a kezdeti humoros felütést egy igazán szép, Tadeusz Kantort idéző jelenet követi az anyától elszakított gyermekbábukkal.

Az eszkimó-jelenet mintha azt vizsgálná, elveszíthető-e véglegesen az emberi mivolt. Lehetséges-e a fordított evolúció: azaz az ember involúciója? Madách szerint igen: egy új jégkorszak állati sorba dönti az embert, aki viszont megmarad *homo religiosus*nak, sőt Messiás-váró tudatlannak, akit Ádámék megjelenése alapvetően nem is lep meg. Az égiek látogatása ez, nem étellel kell megkínálni őket, hanem áldozatot bemutatni nekik, azaz a feleség felajánlása fogja őket irgalomra bírni. Vér, ezúttal egy fókáé, elesettség és humor, ismét. (Ádám: Csata Zsolt, Éva: Molnos András Csaba)

A záradék Madách szellemében bánik Luciferrel, legfeljebb azt teszi hozzá, hogy Az Úr kisdíákként kezeli a három rosszcsont ördögöt: a jövőben szorosabb kontrollt helyez kilátásba számukra.

2020.3.1.

Első snúr. Mircea Dinescu költészete, Artemisia Gentileschi (a The Guardian új cikke nyomán – Artemisia mint a *#metoo* mozgalom barokk hősnője) és hát Caravaggio: a bemelegítő beszélgetés témái. Küszöbhelyzet – még egy lépés és egy egészen más élet kezdődik el. Elutazás, új projektek, írás. Silviu Pitești-en kezd, Şirliivel és Buhagiarral (Mircea Dinescu versei alapján csinálnak előadást), én Woodruff-fal folytatom, pontosabban kezdem újra a *Caravaggiót* Kolozsváron: átdolgozó felújítás. És vágyakozás a dolgozószobám csöndje után. A színházi tanulmánykötet összeállítása, aminek ez a napló is része kellene, hogy legyen, majd, végre, „a” regény. Bukarest: a Securitate levéltára – nagyon várom a kutatási munkát, Nadia Russo pilótaasszony történetét kellene föltárnom: szerelmek, kivégzések, árulások, véletlenszerű életben maradás. Mit találok majd a bukaresti hézagok levéltárban? Meg kell tudnom, vajon ő írta-e meg a halálba készülő anyám végrendeletét. Vagy Tereza asszony? Tereza, szinte biztos – de Nadia és az Anyánk: vajon milyen közel kerültek egymáshoz a lágerben? A kérdés megválaszolásához látnom kell Nadia Russo kézírását és a róla őrzött titkosszolgálati anyagokat.

Apokalipszis – ami persze az első snúr után várható volt. De, közös meglepetésünkre, két órát tart az összpróba. Csaknem hihetetlen. Az időtartam, az legalább rendben van, mondom neki. Semmi más, mondja. Az első snúr apokalipszise valódi színházi tapasztalat: nagyon szeretem ezt az elkerülhetetlen összeomlást, mert paradox módon a megtalált forma létezését bizonyítja. Csak a körültekintő pontossággal felépített előadás tudja az összeomlásnak ezt a kataklizmához közeli képét mutatni. Két-három próbánál nem kell több, és szárnyalni fog az egész.

Az egész összeomlást tulajdonképpen a maszkok hiánya és a meglevők begyakorlatlansága okozza. Hogyan lehetne elérni, hogy keddig meglegyenek, és meg is szólaljon az előadás stílusa? Fölmerül Purcăretében, hogy maszkok nélkül játszunk az egész előadást – de hát ez most már lehetetlen. Az egész előadás nyelve erre épül: a maszkok és a hangok megkettőzésére. A hasadtság – az egyik beszél, a másik játssza – a bábszínház esztétikáját idézi, ennek viszont tökéletes precizitással kell kijönnie. Silviu azt javasolja,

hogy mondjunk le a maszkokról, és inkább erős arcszíneknél maradjunk, mert a maszkok megérkezésében már nem bízunk. Dragoş aranszínű sminket javasol – de hát mit játsszunk, ez a kérdés. Purcărete az erős arcfestést vizionálja mégis, behívhatja a színház sminkeseit, nekik akarja előadni az újabb felvetést. Tulajdonképpen a luciferek maszkjairól akar lemondani: szürke smink, fekete fogak. Silviu kimegy, látható gesztusokkal gondolkodik, különböző változatokat gondol át. „Nem tudom az egész előadást átrakni negyvennyolc óra alatt”, mondja.

A világosítók közben dolgoznak, konkrét instrukciókat kaptak a fények beállításáról. Takarítás, korrekciók, tanácsstalanság – ez mind egyszerre.

Szász Enikő a szöveg érthetlenségére panaszkodik nekem: dikció, levegővétel, artikuláció, hangsúlyozás. Így van, igen. Csak hát szöveget még senki nem mond, dobják, ahol csak lehet, futnak a jelenet után, kellékek cserélődnek fel, kaotikus ki- és bejövetelek: az előadás komplexitásából fakadó, természetes állapot, mondom. Amikor ezek mind megtalálják a helyüket, a szöveg megszólal, abban bízom.

Újabb javaslat: kivenni a maszkokat, és csak az Ádám–Éva párok maradjanak maszkban, és őket kettőzzük meg hanggal, a többiek meg beszéljenek. Újabb szövegapokalipszis! Mert ugyan a szöveget mindenki tudja, de egészen más hangosan mondani, hangosan artikulálni, valódi és pontos gondolatokat megfogalmazni, mint a maszk mögött láthatatlanul mormolni a cselekvések pontos lekövetése miatt. Nézzük, mit mondanak a színészek erre a javaslatra. S ha igent mondanak, mikor lesz nekem próbaidőm, hogy külön-külön dolgozzam velük a szövegen – hiszen eddig se volt, futottunk az idő után, mint az eszementek. Valahogy mindig a szöveg marad a legutoljára ezekben a projekteknél, ami azt is jelenti, hogy elmarad a tulajdonképpeni szövegmunka, a színészek meg kapnak a fejükre utána a kritikusoktól, elkerülhetetlenül, pedig nem ők a hibásak. Csak miután mindenkinek tökéletes a maszkja, kezdődhet el a maszkos karakterek kimunkálása.

Megszületik a megoldás: csak az Ádám–Éva párok fognak maszkban játszani, így az átváltozások is követhetőbbek lesznek a néző számára. „Talán érthető lesz, hogy Ádám és Éva egy számukra idegen bőrben találják magukat” – mondja Silviu. A színészek szerint ez a változat megvalósítható az előttünk álló rövid időben, menjünk neki, mondják.

Kiderül, hogy mindaz, ami az asztal alatt történik, látszik a néző számára, tehát el kell játszani (az előadás részévé kell tenni például a kellékek előkészítését, beleértve a kígyót is stb.); az almák fölhelyeződnek a zsinórpadlásra – nem a színészek fogják kezelni; lemond az athéni színen a törpék kellékeiről, kikerülnek a jelenetből a lábak és a kezek cirkuszi mechanizmusai – ennyi idő alatt valóban lehetetlen begyakorolni a kezelésüket; vannak jelenetek, ahol a maszkok hiánya új *mise en scène*-t igényel, például az athéni szín stb., stb.: elképesztő volumenű változások, amelyeket Purcărete az előadás nyelvére figyelve, higgadtan kezel, mint akit a színházban már nem érhetnek meglepetések.

2020.3.2.

A tegnapi vita után Lucifer *drive*-járól – honnan-hova-miért-hogyan –, amelyet én provokáltam az összpróba utáni megbeszélésen, Purcărete ma visszatér a beszélgetésre. Tegnap úgy éreztem, hogy a színészek elveszítették az előadás útját, főként a Luciferek, akik mozgatják a jeleneteket. Viszik ugyan valamerre a „történetet”, illetve az emberi „történelmet”, csak éppen nem lehet tudni, miért is. Mit akarnak? Purcărete összegzi, hogy mire jutottunk tegnap: Lucifer azt akarja bizonyítani Ádámnak, hogy nincs megváltás a történelemben, tehát

értelmetlen az az élet, amivel Isten a világba szólította őt. Csakhogy ebből az következik, folytatom, hogy maga a teremtés omlik össze, mert a bukást követően a Megváltás ígérete tartja életben a teremtett rendet, ez ragyog az Élet centrumában, megadja ritmusát és pulzusát, mert „Őtőle, Őáltala és Őreá nézve vannak mindenek. Övé a dicsőség mindörökké”, idézem a *Római levelet*,⁵ riadtan. Lucifer tehát ezt zökkentené ki, mert bármit jelentsen is ez, a tiszta ráció, illetve a tudomány talaján áll, ahonnan, úgy gondolja, Isten uralmát kimozdíthatja. A pozitivista tudományeszkatológia végső soron az Isten-történetet szükségtelessé teszi, mert a megoldás a hamarosan „eljövendő”, ez pedig tudományos, sőt, ami ennél rosszabb, technológiai kérdés, nincs más, akit várhatnánk. „Hol a tagadás lábát megveti, / Világodat meg fogja dönteni.” Milyen világot? A teremtést és benne az embert, azaz a voltaképpen mindig kontrollálhatatlan szeretet „véletlenszerűségeit” és humorát. A teremtés kiiktatásával viszont Isten visszahúzódik az absztraktumba, hiszen föladja a saját művéhez kötődő kimeríthetetlen szeretet-relációkat, amiben ő maga tükröződik vissza az embernek és önmagának. Lucifer nem Isten-tagadó, hanem az emberi mivolt gyarlóságát utasítja vissza, amelyet Isten elfogad(ott végül). Ő az eugenika és a szélsőséges emberkísérletek ideológusa: Madách szépen bejelenti itt a hamarosan eljövő „tökéletes” világokat: a bal- és jobboldali diktatúrák emberirtó és szörnyű embernemesítő kísérleteit.

Lucifer a felvilágosodás terméke, és már nem keresztény ördög, amennyiben radikálisan kilép a keresztény érvelésrendszerből, és a szekularizáció elkerülhetetlenségével szembesíti Istent. De azt is belátja, hogy az ember *homo religiosus* marad, amíg él, így az istenhit helyébe a tudományvallásnak kell lépnie.

A diktatúrák strukturálisan a legvallásosabb korok, Isten trónfosztása és száműzése is alapvetően vallásos tett, és annak a hatalmi szorongásnak a beismerése, hogy a száműzött bizonyosan vissza fog térni, és ítélni fog eleveket és holtakat. A *Példabeszédek könyve* szerint viszont, amiképpen mondtam már, Isten a „gyermekre” tekintettel teremtette a világot, aki már jelen volt a teremtésnél. Sőt, a gyermek játékát is beleteremtette a világba: ezt a humor hívja elő időről időre az „isteni rendből”, mert a rend leglényegéhez tartozik. Lucifer világa – talán Madách szerint is – a tudományvallásé: modernista kísérlet, ami a materialista dialektikát alapozza meg, a szükséges antagonizmusok pusztító ideológiáját. Ami persze az ideológiai antagonizmusok gyártásához vezetett el, és olyan politikai-kommunikációs laboratóriumok működtetéséhez, amelyek a Központ kívánságára szállították (és persze szállítják most is) az éppen szükséges ellentétet és hozzá az ellenséget. A beszélgetés visszahelyezi a Lucifer-színészeket a *Tragédia* dramatikus ívébe: nemcsak bemutatják Ádámnak és Évának a történelmet, hanem rá is akarják venni őket, hogy utasítsák vissza az isteni mű emberi folytatását, és ne bízzanak a megváltás ígéletében.

Fontos beszélgetés, Purcärete nem hogy siettetné, elmerül benne, élvezettel érvel és vitatkozik, egy nappal a bemutató előtt. Mephistopheles „szekularizált gondolkodó, akiben egy vitriolos tollú liberális újságíró veszett el”,⁶ írja szellemesen Márton László Goethe ördögéről, Lucifer viszont inkább sértett családtag, aki állandóan emlékezteti a túl szigorú apát, hogy ő is hozzá tartozik, és nem fair, hogy ezt a szerencsétlen, mindegyre az érzéseinek engedő, kifejezetten szentimentális emberpárt jobban szereti, mint őt. Madách Lucifere bukott angyal, de angyal, Isten ellenlábasként kisebb formátumú ördögnek tűnik, mint Mephistopheles. Mutatja ezt az is, hogy Az Úr és Lucifer között nincs paktum, nem létezik megegyezés, amire hivatkozni lehetne. A történelem: álom. Amit pedig – ezt a példázatos álom-dramaturgiát! – el kell feledtetni a nézővel ahhoz, hogy az előadás dramatikus tétjei megmaradjanak a számára. A fölébredésnek, a terhes Éva belépésének, ennek a *deus ex*

machinának nagy és átélhető fordulatnak kell lennie, nem csak egyszerű emlékeztetésnek az eddig lezajlott színházi játék „komolytalanságára”.

Németh Antal írja a nagy sikerrel játszott bécsi előadásról, amit egyébiránt „kasszadarabnak” nevez (nem rossz): „A [Hermann] Röbbling-dramaturgia fő célja a *Faust*-hasonlóságok lehető teljes kiküszöbölése volt, hogy semmi se emlékeztesse a nézőt Goethe művére.”⁷ Érthető. Nekünk meg az volna a fő célunk, hogy a néző minden előre tudását eltörölje egy sodró, megszólító, akkor-és-ott történő előadás, amely meghívja őt, a nézőt, a saját életébe.

Lucifer a kis(ebb) platea-ördögök hagyományát viszi tovább, belemártva persze a felvilágosodás eszmevilágába. Madách a falanszter-jelenet miatt kénytelen megbocsátani neki, úgy tűnik legalábbis, hiszen ott, a túlhajtott tudományosság iróniával kezelt közegében Lucifer Ádám cinkosává válik, és egy szín erejéig már nem ellenlábasa. A saját érvelésével megy szembe, amikor a „hideg” tudomány önmagát elpusztító világát is bemutatja neki.

Fölmerül egy másik lehetséges párhuzam is, ami segíthet a figura konkrét színészi felépítésében és a cselekmény fő vonalának fölrajzolásában, ez pedig a tékozló fiú példázata: a nagyobbik fiú, aki otthon marad, és nem herdálja el az örökséget, sokban hasonlít ehhez a Luciferhez, hiszen *per definitionem* ő is az Atya házához tartozónak tekinti magát. Legfőképpen Lucifer sértettsége szembeötlő: úgy érzi, igazságtalanul ítélték osztályisméltásra. A tékozló fiú példázatában a kicsapongó, mindent elherdáló, de meg-, illetve visszatérő fiú válik pozitív hőssé, míg a nagyobbik testvér számító közepszerűsége tulajdonképpen ítélet alá esik.

Purcärete elindult a radikális minimalizmus felé. A maszkok (meg egyebek) hiánya a római jelenet végét más irányba viszi. Pétert nem feszítik fel fejfelé a kétágú falétrára – ezt hiányolni fogom! –, beszéde egyszerű, indulatmentes: szomorú, fáradt próféta, aki nem hisz küldetése nagyságában, de ettől még csodát hajt végre a „szent szeretet” nevében. Föl sem méri, mit cselekszik: megteszi, megingott hittel, amit előír a szöveggönyv. Nemcsak az apostol-szereplő, hanem Silviu Purcärete is. És megtörténik a csoda.

Tévedtem: marad mégis a fölfeszítés: a Caravaggio-Péter, falétra, fejfelé. Ő maga tárja szét a két karját, nincs keresztgerenda: kifejezetten szép, tiszta kép. Öröm; végre.

Szünet. A szünetben olyasmi történt, amit el sem tudtam volna képzelni: Silviu röplabdázni invitál, Ilirrel ketten kapcsolódunk be a játékba. Zajlik az önfeledt labdázás, mígnem a labda veszélyesen megközelíti a fénypultot. Elhagyjuk a tethelyet, cinkosan, mintha ott sem jártunk volna. Az előbbi jelenet öröme áthatotta a szünetet is.

Megérkeznek a maszkok. Holnap reggel korán, a bemutató napján, Dragoş egyenként kiigazítja őket majd, a színészek fején. És utána még kellene egy főpróba is, hogy lássuk végre magát az előadást.

Csodálom ennek a „szellemben szegény” vásári színjátszásnak az emberi közvetlenségét, ami *Az ember tragédiáját* ilyen, általam még soha nem tapasztalt emberi közelségbe hozza. A nézők nevetnek, kezdetben, érthető, bátorítatlanul, hiszen a *Tragédia*-hagyomány híjával van a humornak, de nem a madáchi szöveg és az általa megkonstruált színházi szituációk. A *Tragédia*-előadások, még a jelentősebbjei is, azok legalábbis, amelyek az emlékezetben élnek, a szöveg nagyságához és emelkedettségéhez valamiféle színházi nagyságot és emelkedettséget társítottak: a színpadkép és rendezés rendszerint mintegy Madách költészetével próbált konkurálni. Silviu Purcärete felfogásában a színház az emberi mivolt (ön)definíciója, ezt meg nem a nagyság, hanem az elesettség, közvetlen mindennapiság felől érdemes megközelíteni. Az ember nagysága – ami a rendezői színház nagy kísértésévé vált sokak kezén –, a „nagy ember” titanista képzelete tehát elfedi a valódi kihívást,

hogy ugyanis a színházcsinálás a közös megértés-esemény praxisa, a színház nem lehet jó, ha a meglepődés, csodálkozás, elámulás nem kerít hatalmába bennünket, hogy rajta vagyunk kapva mindig, amikor a jó és rossz tudásának fája, sőt az örök élet ígéretével kecsegtető gyümölcs közelébe settenkedünk. „Igazán nincs miért túlzottan nagy hűhót csapni” – ezzel a fősza- badító mondattal kezdi Ortega Y Gasset *A színházról* című, 1946-ban született nagyesszéjét, amelyben a nyugati kultúra második világháborút követő nulla- szituációjában a színház lehetőségeit vizsgálja.⁸

Egésznapos, fárasztó próba, figyelem, koncentráció, frissítő beszélgeté- sek a kényszerű technikai szünetekben. Silviu átnyújtja nekem *Az ember tra- gédiája* alatt készített rajzait: két különböző méretű rajtömb. Lenyűgöző, megint. Mintha a próbafolyamat naplóját lapoznám, rajzban. Megrendítő fi- nomsággal tükröződnek vissza beszélgetéseink. Kifényképezek magamnak egy Caravaggio-portrét meg a Szent Péter mártíriumáról készült tollrajzot. Szeretném, ha megvolna nekem is ennek a képi kommentár-füzérnek a má- solata, hogy jobban megértsem, mi is történt velünk a próbák során.

Az Úr hangja mindig váratlanul ér és megrendít. Egy kortalan gyermek szól hozzánk, nem is beszél, énekel. Néha kilép az énekből a közvetlen meg- szólítás recitativójába, mintha itt volna, a közvetlen közelünkben.

2020.3.3.

Próba, a bemutató napján is. Korrekciók: maszkok, fény, olykor egész jelene- tek is sorra kerülnek. Még két hét kellene, mondja, de mindig ezt mondjuk, va- lamennyi bemutató előtt, folytatja. Purcărete emlékeztet a legérvényesebb színházdefinícióra, amit a próbafolyamat elején mondtam neki: a „tökéletes ügyetlenség” művészete, igen. Ezt a színházat műveli ő is, mondom neki, nem csak erre a legújabb munkájára, *Az ember tragédiája* temesvári előadására gondolva. A tragédia a gyermekek nevetésében és a világ iránti öngyilkos bi- zalmukban mutatja meg igazi arcát. A tökéletes ügyetlenségig hosszú út ve- zet, mondja, az előadások egy-egy lépcsőfok ezen az úton. Abba kell hagynom most már, folytatja, a rendezés fiataloknak való törődés a világ dolgaival.

„Nem Shakespeare-t rendezek, hanem egy olyan előadást, amelyet Shakes- peare rendezett volna, ha kortársunk lenne” – mondta Purcărete a kolozvári *Julius Caesar* első próbáján, akkori naplóm tanúsága szerint. Színházként elgon- dolni a szöveget: csak a mi testi tapasztalataink felől olvashatjuk érvényesen a Madách-poémát. A szöveg mint egy virtuális előadás dokumentuma, amely le- játszódtott Madách képzeletében. „Amit olvasok, egyfajta hallucinációvá változik át bennem, ami lényegét tekintve vizuális. De nem csak. Kezdetleges ritmusok és hangzások adódnak hozzá, atmoszféra-foszlányok, zene. [...] Az egyetlen do- log, amire rávezettem magam, az az, hogy olvasás közben olyannyira irracioná- lisan viszonyuljak a szöveghez, ahogyan csak lehet, hogy az irracionális a lehető legszabadabban dolgozzon bennem. Legalábbis az első szakaszban. Utána, mi- kor leülök dolgozni, ezek a képek és hallucinációfoszlányok elkezdnek meg- szerveződni, igaz, meglehetősen nehezen. Ennek következményeként a követ- kező etap a kép egyfajta szintaxisát célozza meg, képi mondatok megalkotását. És amikor képet mondok, nem pusztán a vizuális tablókra gondolok. A szöveg gyakorlatilag az előadás képeivé változik át, amelyek annál jobbak, minél irraci- onálisabbak. Hajlok arra, hogy az irracionálisnak ezt az útját megőrizsem, mert én elméleti kérdésekben nagyon platonikus vagyok. Arra gondolok, hogy a mű- vész nem tesz semmit önmagától, ő inspiráció hatása alatt alkot.”⁹

A saját előadásai alatt eltűnik, nem lehet tudni, hol van. Elbújik, egyedül, valahova. A színházcsinálók tudnak a legjobban belezuhanni a magányba. Vá-

kuum, légszomj. Hogyan lehet kilépni a munkából – hova is? Hát a mindennapi életbe. Oda a legnehezebb. Elszakadás. El kell szakadni.

Megkérdeztem a *Julius Caesar* előtt, hogy mit jelent számára a néző. Meglepő választ adott: „Számomra a néző egy virtuális létező, önmagam fordított képe. Vagyis az én fejemben van valaki, egy ideális néző, aki számára az előadásaimat létrehozom. A bennem élő néző az én megkettőződése, egy tünevény, »valaki«, akinek dolgozom: ha tetszik »neki«, akkor jó, ha nem, akkor nem.” Aztán meg azt, hogy előadás alatt figyel-e a nézők reakcióit. „Soha. Nem tudom úgy nézni az előadást, hogy közben a közönség is jelen van. Számomra a bemutatón minden lezárul. A bemutatókat nem nézem meg. Esetleg benézek egy rövid jelenet erejéig, aztán ki is megyek, de az előadást nem tudom végignézni. Soha. Meg tudom nézni sok-sok idő múlva, ha filmre veszik. Ha eltávolodom tőle, akkor képes vagyok megnézni, de másképp nem. Ha játsszák, ha a közönség jelen van, akkor nem.”¹⁰

Bemutató. Az előadás hajó, ami nem messze a parttól süllyed el. Egy Beckett-mondat, szóbeszéd, Peter Brook terjeszti. Hihető, hogy Beckett.

Figyelem a tér egyik legmagasabb pontjáról a nézői reakciókat. Madách közel jött hozzánk, gyertek közelebb ti is, ne féljetelek.

JEGYZETEK

¹ Pierre de MARIVAUX, *Jocul dragostei și al întămplării* [Szerelem játéka], Teatrul de Vest, Reșița. A bemutató dátuma: 2020. február 21.

² Péld 8,22-31

³ Peter BROOK, *Időfonalak*, ford. LENGYEL Ágnes, Európa, Budapest, 1999, 277., 289.

⁴ NÉMETH Antal, *A Burgtheater előadása*, Napkelet, 12/3, 1934.

⁵ Róm 11,36

⁶ MÁRTON László, *Ördög szerződik, Isten eltűnik. Támpontok a Faust értő olvasásához* = GOETHE, *i. m.*, 658.

⁷ KOLTAI, *i. m.*, 38.

⁸ José ORTEGA Y GASSET, *Regény, színház, zene. Esszék a művészetről*, ford. CSEJTEI Dezső, JUHÁSZ Anikó, SCHOLZ László, Nagy Világ, Budapest, 2005, 95.

⁹ CONSTANTINESCU, *i. m.*, 35–36. (Fordítás tőlem – V. A.)

¹⁰ A teljes interjú: *Az irracionális kirobbanása. Silviu Purcărete rendezővel Visky András beszélgetett*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2015. (A *Julius Caesar* című Purcărete-előadás műsorfüzete.)

Kedves Olvasóink!

A Kortárs folyóirat aktuális száma az **Írók Boltjában**, valamint az ország fontosabb, nagyobb újságosainál minden hónapban kapható. Az alábbi helyeken biztosan hozzájuthat:

BUDAPEST II. kerület • Széll Kálmán téri metróállomás • Budagyöngye, újságos, Szilágyi Erzsébet fasor 121. • **III. kerület** • Flórián üzletközpont, újságos • **IV. kerület** • Újpest Központ metróállomás, újságos • **V. kerület** • Kálvin téri metróállomás, újságos • Városház utca 3–5., újságos • Váci utca 10., újságos • **VI. kerület** • Nyugati téri aluljáró, újságárus • **VII. kerület** • Blaha Lujza téri aluljáró, újságárus • **IX. kerület** • Határ úti metrómegálló, újságárus • **X. kerület** • Árkád bevásárlóközpont, Örs Vezér tér 25/A • **XI. kerület** • Allee bevásárlóközpont, Október 23. utca 6–10. • **XII. kerület** • Déli pályaudvar metrómegálló, újságos • Hegyvidék Bevásárlóközpont, Apor Vilmos tér 11–12. • MOM Park, újságos, Alkotás utca 53. • **XIV. kerület** • Sugár bevásárlóközpont, újságárus, Örs vezér tér • **XV. kerület** • Pólus bevásárlóközpont, újságárus, Szentmihályi utca 131. • **DEBRECEN** • Cora, újságos, Kishatár utca • Csapó utca 100., újságárus • Fórum Debrecen, újságos, Csapó utca 30. • **EGER** • Széchenyi út 20. újságárus • **GYŐR** • Révai Miklós utca 4–6., újságárus • Vásárcsarnok, újságárus, Herman Ottó utca 25. • Győr Plaza, újságárus, Vasvári Pál utca 1/A • **GYULA** • Béke sugárút 12., újságárus • **KAPOSVÁR** • Fő utca 23., újságárus • **KECSKEMÉT** • Március 15. utca 15., trafik • **MISKOLC** • Szinva Park bevásárlóközpont, újságárus, Bajcsy Zsilinszky út 2–4. • **NYÍREGYHÁZA** • Korzó bevásárlóközpont, újságárus, Nagy Imre tér 1. • **PÉCS** • Árkád bevásárlóközpont, újságárus, Bajcsy út 11. • **SOPRON** • Széchenyi tér 13., újságárus • **SEGED** • Dugonics tér 1., újságárus • Árkád bevásárlóközpont, újságárus, Londoni körút 3. • **SZÉKESFEHÉRVÁR** • Alba Plaza, újságárus, Palotai út 1. • **SZOLNOK** • Pelikán bevásárlóközpont, újságos, Ady Endre utca 15. • **SZOMBATHELY** • MÁV állomás, újságárus • **TATABÁNYA** • Győri út 3., újságárus • **VÁC** • Káptalan utca 3., újságárus • **VESZPRÉM** • Kossuth utca 1., újságárus
