

WATTS, Alan: *Mítosz és rítus a kereszténységben*, ford. Umenhoffer István, Budapest, Polaris, 2020.

WEIL, Simone: Ahol elrejlik az Isten, ford. Reisinger János, in Simone Weil: *Ami személyes, és ami szent. Válogatott írások*, vál. Reisinger János, Budapest, Vigília, 1998, 105–172.

HIVATKOZOTT ELŐADÁSOK

CLAUDEL, Paul: *Angyali üdvözlét. Az égi és a földi szerelemről*, rendezte: Szenteczki Zita, bemutató: Stúdió K Színház, Budapest, 2019. február 23.

KÁRPÁTI Péter – STORK Natasa – ZSÓTÉR Sándor: *A nagy kapituláció*, rendezte: Kárpáti Péter, bemutató: Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2020. október 7.

A METAFORA LITURGIÁJA

PRONTVAI VERA

*Olyan közösségi esemény a színház, amelyben mindannyian, nézők és színészek, hasonló intenzitással veszünk részt, mint egy húsvéti szertartáson, és ugyanúgy, mint ott, végül szembejön velünk az, akit megöltünk.*¹

Visky András

„Csak a vágóhíd melege, / muskátliszaga, puha máza, / csak a nap van. Üveg-mögötti csöndben / lemosdanak a mézáróslégények, / de ami történt, valahogy mégse tud végetérni.” Pilinszky *Passió*² című versének Sepsi Enikő általi elemzése alapján az ölés, a gyilkosság soha nem zárul le – időtlen, egyetemes érvényű és hatású esemény. A költemény úgy idézi fel a múltat, hogy közben kitágítja és fenntartja a gyilkosság folyamatát: a végrehajtott cselekmény a mézáróslégény árnyékából rávetül az auschwitzi eseményekre és a koncentrációs táborok gyötrelmeire, valamint Krisztus keresztre feszítésére, ezen keresztül pedig minden meggyilkolt ember halálára is.³ A bűn tematikájával párhuzamosan Pilinszky gondolkodásában folyamatosan jelen van Dosztojevszkij, a költő egyik legkedvesebb írója. *Bűn és bűnhődés* című költeményét Robert Wilson *A süket pillantása* előadásának párizsi megtekintése után írta az előadás főszereplőjének, Sheryl Suttonnak, aki a darab egyik jelentében rituális gyilkosságot hajt végre.⁴ A költő publicisztikai írásaiban az orosz író életművét szinte mindig szakrális összefüggésbe helyezi, az általa képviselt *evangéliumi esztétika*⁵ keretei közé helyezi. „Ha Dosztojevszkijt úgy olvassa, mint egy új evangéliumot, akkor ez azt is jelenti, hogy folytonosan vizsgálhatja, folytonosan összeveti a Szentírással. Csak azért és annyiban evangélium, amenny-

¹ Visky András: A kudarc, *Alföld*, 2021/10, 37.

² *Pilinszky János összes versei*, szerk. Hafner Zoltán, Budapest, Magvető, 2015, 85.

³ Sepsi Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2015, 36. Uo., 96.

⁵ Pilinszky János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999, 199–202.

nyiben az eredeti krisztusi tanítással összhangban áll, annak bizonyos értelemben modernizálása.⁶ – írja Tverdota György.

A krisztusi tanítás színpadon történő modernizálásának egyik példája Vidnyánszky Attila *Bűn és bűnhődés* című, Szentpéterváron rendezett előadása,⁷ amely – feltevésem szerint – párhuzamba állítható a Pilinszky *evangéliumi esztétikáján* belül megfogalmazott színházeszménnyel. Tanulmányomban arra a kérdésre keresem a választ, hogy a költő dramaturgiai felvetései, illetve az általa megálmodott színház vonásai megjelenhetnek-e, és ha igen, milyen módszerekkel Vidnyánszky misztériumjátékában. Tézisem szerint a rendező Krisztus-ábrázolásai és a Pilinszky által elképzelt színház között hatástörténeti összefüggés mutatható ki. Vidnyánszky Krisztus-központú rendezései⁸ az alkotó több mint kétszáz színpadra állított előadásának igen szűk, mégis legmarkánsabb vonulatát adják, alapjukat pedig a gyilkosság allegorikus színpadi ábrázolása teremti meg. Ezekben a színelőadásokban jelennek meg – áttételesen és a rendező részéről nem tudatosan – Pilinszky színházesztétikájának legmarkánsabb vonásai.

Pilinszky színházeszményének alap gondolata szerint – amelyet *Szagrális színház* című írásában is kifejt – a színházból mint eleve szagrális művészetből annak gyökere, a transzcendensre való utalás tűnt el, holott ez a mozzanat tudná ismét hitelessé tenni a színpadi történeteket, és általa nyerhetné vissza a színpadi jelenlét az igazságát.⁹ Meglátása szerint ehhez nélkülözhetetlen a Grotowski-féle rituális színházi nyelvhasználat, amely organikus azonosságot hoz létre szöveg és színész,

⁶ Tverdota György: Pilinszky és Dosztojevszkij, in Tasi József (szerk.): *Merre, hogyan? Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997, 98.

⁷ Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés*, Alekszandrinszkij Színház, Szentpétervár, Oroszország. A bemutató dátuma: 2016/2017-es évad. Az előadás megtekinthető volt Budapesten a Nemzeti Színházban a MITEM keretein belül 2017-én április 23-án. Színészek: Alekszandr Polamisev, Marija Kuznyecova, Vaszilisa Alekszejeva, Vitalij Kovalenko, Dmitrij Liszenkov, Anna Blinova, Szergej Parsin, Viktorija Vorobjova, Viktor Suraljov, Valentyin Zaharov, Ivan Jefremov. Rendező: Vidnyánszky Attila.

⁸ Borbély Szilárd: *Halotti pompa*, Debreceni Csokonai Színház, Debrecen. A bemutató dátuma: 2009. január 30. Debreceni Csokonai Színház, Zsámbéki Színház és Művészeti Színház, Zsámbék. A bemutató dátuma: 2008. szeptember 12. Színészek: Ráckevei Anna, Újhelyi Kinga, Bicskei István, Csikos Sándor, Edelényi Vivien, Kiss Gergely Máté, Varga József, Oleg Zsukovszkij, ifj. Vidnyánszky Attila. Zene: Pál István. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Rideg Zsófia. *Csíksomlyói passió*, 18. századi ferences iskoladramák és Szöcs Géza *Passió* c. műve alapján, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2017. március 10. Színészek: Barta Ágnes, Tóth Augustá, Berecz András, Berettyán Nándor, Horváth Lajos Ottó, Rácz József, Rátóti Zoltán. Rendező: Vidnyánszky Attila. Koreográfus: Zsuráfszky Zoltán. Dramaturg: Szász Zsolt. Oleg Zsukovszkij – Szénási Miklós – Lénárd Ödön, *Mesés férfiak szárnyakkal*, Csokonai Színház, Debrecen. A bemutató dátuma: 2010. november 26. Színészek: Ráckevei Anna, Szűcs Nelli, Pál Eszter, Kristán Attila, Pál István, Rácz József, Tóth László, Trill Zsolt, Varga József. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Kozma András.

⁹ Pilinszky: *Publicisztikai*, 535.

előadás és befogadó között. Pilinszky célja, hogy a színelőadás – Grotowski és Wilson színházához hasonlóan – alkotó és néző számára egyaránt valóban eseményé váljon. Amellett, hogy a színházi előadást a katolikus szentmisével állítja párhuzamba, utal arra is, hogy saját írásainak a szentmise struktúráját kellene követniük.¹⁰ Az általa írt drámák is számos, a keresztény kultúrkörre való utalást, szimbólumot hordoznak:¹¹ oltár, oltáron fekvő, áldozat, tabernákulum, ministráns, pápa, apáca, várandós anya, gyermek. A költő publicisztikai írásaiból az is kiderül, hogy Wilson színházában csodálta a nyelvi sűrítmények és a színpadot uraló képek egymásba játszása nyomán megjelenő költőiséget:¹² az általa írt drámákra is jellemző verseinek szikársága, sűrítettsége, a költői eszközök szűkösége, elhallgatások, kihagyások technikája. Sepsi Enikő utal arra, hogy Pilinszky munkásságán nyomot hagyott a Wilson színházában tapasztalt *poétikus ritualitás*.¹³ A *Poetic Rituality in Theater and Literature* című kötet¹⁴ szerkesztői szerint a poétikus ritualitás rámutat egy adott művészeti forma liminális vonatkozásaira, a rituális formákkal és struktúrával való párhuzamokra, amely újszerű esztétikai és szemantikai szempontok felé tereli a gondolkodást. A poétikus ritualitás a rituális minták, típusok, műfajok, szimbólumok és beszédmodok irodalmi és drámai adaptációjaként is megjelenik.¹⁵

Pilinszky *KZ-oratóriumának* központi metaforája a kőasztalon fekvő farkas. Maczák Ibolya részletes elemzése alapján ebben a képben „egy halott látványa lényegül monstrenciává”.¹⁶ Meglátásom szerint a költő oratóriumának halott szereplői, az Öregasszony, az R. M., a Kisfiú csak a szentségtartóban megjelenő halotthoz, a mű központi metaforájához viszonyítva értelmezhetők. Az oratóriumban megjelenő alakok halál utáni léte és halálukat megelőző élete csak a vele való párhuzamba állítás során nyerhet értelmet. Vidnyánszky Krisztus-ábrázolásai is a Pilinszky által

¹⁰ Uő: *Naplók, töredékek*, Budapest, Osiris, 1995, 20–21, 87.

¹¹ Uő: *Széppróza*, szerk. Hafner Zoltán, Budapest, Osiris, 2004, 70.

¹² Pilinszky: *Publicisztikai*, 663.

¹³ Sepsi Enikő: A poétikus rituálé tanúja, Pilinszky János – ma, *Magyar Napló*, 2021/11, 1–6.

¹⁴ Domokos Johanna – Sepsi Enikő (szerk.): *Poetic Rituality in Theater and Literature*, Budapest–Párizs, KRE–L'Harmattan, 2020.

¹⁵ „Poetic rituality sheds light on the liminal characteristics of the art form and on references to ritual practices and ritual forms and structures set in motion in a way that allows special aesthetic characteristics and semantic aspects to arise.” „A poétikus ritualitás rámutat az adott művészeti forma liminális vonatkozásaira, a rituális formákkal és struktúrákkal való párhuzamokra, új esztétikai és szemantikai irányok felé terelve a gondolkodást.” Domokos Johanna – Sepsi Enikő: Introduction, in *Poetic rituality*, 7. „That means: poetic rituality describes a specific literary and dramatic adaptation of ritual patterns, types, genres, symbols, ways of speaking, and phrases.” „Ez az jelenti, hogy a poétikus ritualitás rituális minták, típusok, műfajok, szimbólumok, beszédmodok és kifejezések sajátos irodalmi és drámai adaptációt írja le.” Saskia Fischer: Poetic rituality and transculturality Bertolt Brecht's didactic play, in *Poetic rituality*, 36–37.

¹⁶ Maczák Ibolya: *Papírdarabok. Pilinszky János drámaírói munkássága*, Budapest, Balassi, 2015, 65.

megnevezett¹⁷ „első halottat” idézik fel, a szereplők viselkedését a hozzá való viszonyuk határozza meg. A liturgikus struktúrára épülő, ötórás *Bűn és bűnhődés* előadás középpontjában a *Szentírás*ban leírt Lázár-történet áll: „És mikor ezeket mondá: fennszóval kiáltá: Lázár jöjj ki! És kijöve a megholt, lábain és kezén kötélekkel megkötözve, és az orcája kendővel vala leborítva” (Jn 11,1–54).¹⁸ A darab főszereplője nem a gyilkosságot elkövető Raszkolnyikov (Alekszandr Polamisev), hanem a jelen nem levő, de megemlített Lázár, aki feltámad a halálból és új életet nyer. A sötétből, a mélységből való kiút szimbóluma ő, akit Krisztus a sírkamrából, a holtak koporsójából emel vissza az életbe. A Krisztus által feltámasztott bibliai szereplő az előadásban olyan élő hiányjelként értelmezhető, aki bár fizikai valóságában nincs jelen a színpadon, mégis a rendezés elemzésének kulcsát adja: a Lázár-történet ismerete nélkül Raszkolnyikov – és minden más ember – bűne olyan „üres” tett maradna, amely a metafizikai dimenzió keretein kívül helyezkedik el. Túl azon, hogy Lázár feltámasztásának története a Raszkolnyikov által megölt öregasszony és unokahúga majdani feltámadására utal, a bűntől való szabadulás lehetőségét is magában hordozza. Az előadás részben a szentmise liturgikus struktúráját követi: a megölt (és széttépett) lóról való álom a szertartás kezdete; Porfirij és Szonja eszmefuttatása Raszkolnyikovval a homíliának feleltethető meg; az evangéliumi rész Lázár történetével állítható párhuzamba; Rogya vallomástétele Szonjának bűnbánati résznek tekinthető; míg a Krisztussal való egyesülés az elkövetett bűn őszinte felvállalásával azonosítható. A Lázár halálból való feltámasztása az átváltozás reményét is magában hordozza: a Krisztussal való találkozás után a halott új életet nyer, és ennek nyomai a testén is megjelennek, hiszen felkel és kísétál a sírból. A *Bűn és bűnhődés* meghatározó tematika – az ember által elkövetett bűn és a bűnös állapot feloldási lehetősége – erőteljes színpadképekkel ütközteti a halál (vagy bűnökben való elmerülés) és feltámadás oppozícióját.

Az előadásban Dosztojevszkij regényéből egy Krisztus-metaforát középpontba állító kortárs misztériumjáték¹⁹ kel életre: a színpadon megjelenő szereplők élete a Lázár-történet felolvasa után már a feltámadás tudatában „mértetik meg”. A halott férfit életre keltetésnek színpadon felolvasott és elmondott szentírási részlete

párhuzamba állítható a Krisztus testét kereső három Mária történetével; a középkori szertartásokba beépített *Quem queritis*?²⁰ a misztériumjátékok konkrét előzményének tekinthető. A *Bűn és bűnhődés* színpadon megjelenő bűnös alakjai a Lázár testvéreihez és a Krisztus sírházhoz ellátogató asszonyokhoz²¹ hasonlóan a megváltást keresik, az emberi létet meghaladó dimenziót próbálják több-kevesebb sikerrel megragadni. Miközben a rendező párhuzamot teremt az újszövetségi ember és a jelenben élő ember sorsa között, alkotásaiba a római katolikus vagy az orosz ortodox liturgiára jellemző elemek mellett népi rítusokat is integrál. Vidnyánszky több rendezésébe is beilleszti a temetés, a gyászszertartás elemeit.²² A színészek és a díszlet mozgása, a Raszkolnyikov lelkiállapotát színpadra vetítő asszociációk, az elhangzó szöveg és az előadást kísérő zene összecsengése úgy határozzák meg a darab ritmikáját, hogy közben a saját életüket sirató emberek gyászszertartásává formálják azt. A színpadon megjelenő szereplők több jelenetben is úgy keringnek, mintha haláltáncot járnának, felmutatva élethelyzeteik nehézségeit, és megvallva bűneiket, mielőtt élve eltemetnék magukat bűneikbe, megváltoztathatatlanak tűnő élethelyzeteikbe vagy a rájuk váró (baleset, öngyilkosság vagy betegség okozta) halálba. Egyféle *danse macabre* ez, amelyet Raszkolnyikov, Szvidrigaljev, Marmeladov, Szonja és a többi szereplő együtt adnak elő. Raszkolnyikov csupán egy ember közülük, akinek a bűnössége nem jelenik meg hangsúlyosabban az előadásban, mint a többieké. A szereplők által járt haláltáncot a Katyerina Ivanovna – Viktorija Vorobjova színésznő – által rendezett halotti tor szcenikai ábrázolása és atmoszférája is erősíti. A temetésen összegyűlő fragmentált személyiségek közös alaptapasztalata az értelmetlennek látszó és kilátástalan küzdelem, amelynek körforgásából képtelenek szabadulni. A misztériumjáték által felidézett történet a közbeékelte haláltáncjelenetekkel az egyén bűnökben való elmerülésének és azokból való megtisztulásának rítusát is magába foglalja – az emberi lélekben játszódó Isten-történetek sokféle változatát állítva a nézők elé.

A költészet – Vidnyánszky színházi nyelvhasználatának szervezőereje – ebben az előadásban is felfüggeszti a cselekmény idejét és ok-okozati viszonyait, intenzív színpadképek létrehozásával sűrítve hangulatot, érzést, cselekményt. A rendező

¹⁷ „1. Mint egy szentségtartóban látja meg R. M. az első halottat. Mint egy monstanciában... 5. A miseáldozat »történelmi« megismétlődése. Akik áznak és akik fáznak.” Pilinszky: *Naplók*, 20.

¹⁸ Részlet az előadásból, amelynek magyar nyelvű szövegváltozatát nálam megtalálható. Vö. Lázár feltámasztásának történetével. Az előadásból származó további idézeteket szintén a magyar nyelvű szövegváltozatából idézem.

¹⁹ A misztériumjáték „ó- és újtestamentumi történeteket, szentek életét színre vivő, egyházi ünnepek alkalmával amatőr komédiások által előadott középkori (14–16. századi) vallásdráma”. Patrice Pavis: *Színházi szótár*, Budapest, L'Harmattan, 2006, 282. Maczák Ibolya meglátása szerint Pilinszky drámái passiójátékokra – *KZ-oratórium*, *Élőképek* – és misztériumjátékokra – *Gyerekek és katonák*, *Síremlék*, *Urbi et orbi* – oszthatók. Maczák: *Papírdarabok*, 29.

²⁰ Bécsy Tamás: *A dráma modellek és a mai dráma*, Budapest–Pécs, Dialóg Campus, 2001, 193–194. A *Quem quaeritis* szövege: „Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae? / Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae. / Non est hic; surrexit, sicut praedixerat. / Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.” („Kit kerestek a sírban keresztények, a keresztre feszített Názáreti Jézust, nincs itt, feltámadt, ahogy ezt megmondtá, menjetek, hirdessétek, hogy feltámadt a sírból.”)

²¹ A sírlátogatás leírása Lukács evangéliumának 24. fejezetében olvasható.

²² Például a már idézett *Halotti pompa* vagy a *Zoltán újratemetve* című alkotás. Zelei Miklós: *Zoltán újratemetve*, Nemzeti Színház és a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház produkciója, Budapest. A bemutató dátuma: 2014. november 17. Színészek: Béres Ildikó, Tarpai Viktória, Vass Magdolna, Ivaskovics Viktor, Melnyicsuk Oleg, Kacsur András, Rácz József, Szabó Imre. Rendező: Vidnyánszky Attila.

vegyíti Dosztojevszkij regényének a bűnt megelőző és az azt követő állomásait. Például a víziókkal és látomásokkal telített színielőadás első jelenete a főszereplő – gyilkosságot megelőző – gyermekkori álma, amelyben a részeg kocsisok által agyonvert igazságot próbálja megmenteni. Az agyonhajszolt és széttépett ló darabjai felbukkannak az előadás későbbi jeleneteiben is, mintegy kísérve és szimbolizálva a főszereplő belső világát meghatározó érzéseket. Raszkolnyikov zaklatott lelkiállapotát – nyomasztó álmait, szorongásait – az előadás szcenikája is tükrözi, az általa megölt vagy a más módon meghalt emberek vissza-visszatérnek hozzá, szinte követik őt. A megölt uzsorásnő (Jelena Zimina), Lizaveta (Jelena Nemzer) és Marmeladov (Szergej Parsin) nem tűnnek el végleg a színpadról, hanem újra és újra visszatérnek, kísértve a még élő embereket. A főszereplő monológja sem szavakon keresztül, hanem a színpadtérbe ábrázolt képeken, víziókon keresztül jelenik meg az előadásban. Az előadás rendezője „a színpadon kezdettől egyfajta dialogikus közeget teremt, mindjárt a külső történetbe rántja be a nézőt, mellőzve azt a monológ-állapotot, melyben a tettet megelőzően Raszkolnyikov vívódásai zajlanak, de amelynek a jelenlétét mindvégig érzékeljük a regényben”.²³ A színpadképet félbevágott falak, székek, elfeleztet bútorok és berendezések halmaza uralja. „A nyitóképben az egésznek látszó, vakítóan fehér díszlet a szemünk láttára robban szét Marmeladov extatikus monológja alatt – a »minden egész eltörött« képzetét szuggerálva.”²⁴ Mivel Raszkolnyikov világképe az önmagával és az emberi létezéssel meghasonlott egyén mentális törésének tükröje, a színielőadás díszlete töredezett épület- és bútorarabokból áll – ahogy az emberi lélek, úgy a színpadon levő díszlet, az álomban látott ló is szét van tépve a színpad terében.²⁵ Raszkolnyikov legfontosabb kérdése, hogy ki is ő valójában és milyen helyet foglal el a világban: nagy tetteket, önmaga után a világban nyomot hagyó ember-e ő, aki nem átlagos, mert képes előremozdítani a történelmet, vagy épp ugyanolyan, mint a nyomtalanul eltűnő emberek, akik szinte láthatatlanul léteznek a világban. „Konceptiója szerint a gyilkosság az a »próba«, amelynek, ha aláveti magát, ezt kiderítheti.”²⁶ A gyilkosság elkövetése előtt saját magát helyezi középpontba, a lelkében levő űrt önmaga felemelésével próbálja betölteni. Azt gondolja, hogy az általa elkövetendő gyilkosság csak egyszerű kísérlet. Úgy véli, ha személyisége nem omlik össze a tett elkövetése után, akkor valóban méltó arra, hogy ne közönséges emberként tekintsen önmagára.

²³ Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: Figyeljünk a titkos erővonalakra! Gyorsjelentés az idei MITEM-ről, *Szcenárium*, V. évf., 2017/5, 32.

²⁴ Uo., 34.

²⁵ Idézet Alekszandr Csepurov színháztörténészétől. Az idézet a *Raszkolnyikov találkozása a krodállal* c. filmben hangzott el, melyet Mispál Attila rendezett. A film 2018. július 11-én volt megtekinthető az Esztergomi Várszínházban.

²⁶ Pálfi Ágnes: „Hát ismerhetem én az isteni gondviselés útját?” Hamlet vs. Raszkolnyikov, *Szcenárium*, IX. évf., 2021/5, 52.

A rendező szcenikai költeményének sajátossága a polifónia: az egyének történetei összefonódnak, egymásba hajolnak, sokszor egymás mellett, párhuzamosan zajlanak a színpadon. A mozaikszerű életpizódok kis szigeteket hoznak létre a rendelkezésre álló térben, és több történeti szálát jelenítenek meg. Míg az előadás elején a szereplők látszólag külön élik az életüket, a színmű végére az eseménysor egységes élménnyé, történetté áll össze.²⁷ Az egymástól eltérő élethelyzetek összefüggérendszerének mélyebb ábrázolását és sűrítését a rendező alkotásaira jellemző szimultaneitás segíti, fokozva az észlelés szétdaraboltságát.²⁸ A befogadóban megszülető koherens jelentést az előadásban a bűvópatak-szerűen felbukkanó liturgikus jelek és utalások segítik. Szonján kívül Porfirij (Vitalij Kovalenko) is Raszkolnyikov mellett áll: folyamatosan tereli a fiatalembert a bűn bevallásának irányába azért, mert látja benne a változás lehetőségét. Segíti őt abban, hogy bűneit vállaló, megtisztult emberként kezdhesen új életet. A vizsgálóbíró önmaga lelki fejlődésében már egyáltalán nem hisz, befejezett és kész személyiségként tekint magára. Ő is egy a misztériumjátékban felsorakoztatott bűnös emberek közül. Piros színű sapkája – a *Bűn és bűnhődés* színei a rendezésben a fekete és a fehér, valamint a kiloccsant vér piros színe – azt jelzi, hogy valamilyen formában ő is gyilkosnak tekinthető, csak a saját bűne nem kerül nyilvánosságra az előadásban. Az előadás fehér díszletén megjelenik – a kioltott életre, az ártatlan áldozatra való utalásként – a vér, oppozícióban állva a „gyóntatószéket” megvilágító fénnel. A szentírási történet felolvasásának színpadi körülményei ugyanis egy gyóntatófülkéhez hasonlóak: Szonja (Anna Blinova) a fekete háttérből kivilágoló fehér templomi padnál ül és Lázár halálának és feltámasztásának körülményeit olvassa fel, épp az öt és fél óras előadás felénél, az első felvonás végén. A Porfirij és Raszkolnyikov viszonyát illusztráló színpadi szálát az előadásban végigvitt – a *Csíksomlyói passió*hoz hasonló – szög-motívum is kíséri.²⁹ Raszkolnyikov, megtérése előtt a földhöz szögezi a Szentírást, amit később Porfirij talál meg és húzza ki belőle a szöveget. Porfirij már nem tud továbblépni önmaga belső, mentális fejlődésének útján, de arra még képes, hogy a bűnös hitre vezetésében segítsen.

²⁷ Kozma András dramaturg szavai. Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés*, in Prontvai Vera (szerk.): *A titkok kapuja*, Budapest, Mária Rádió, 2021. https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja (Letöltés: 2021. november 4. 14:21)

²⁸ Hans-Thies Lehmann: *Posztradamatikusszínház*, Budapest, Balassi, 2009, 102.

²⁹ A *Csíksomlyói passió* c. előadásban a kenyér és a szög metaforája az előadás szemantikai rendszerének egyik mozgatórugója: a kenyérbe a gonosz veri bele a szöveget, felfeszítve vele a kenyeret, amelyből végül nemcsak az utolsó vacsora össze gyűlő tanítványok, hanem a jelen levő nézők is részesülhetnek. A keresztre feszítés metaforikus megismétlése – a kenyér átszögelése –, valamint a feltámadás szintén metaforikus érzékeltetése – az átütött kenyérből való részesedés – magába vonzza a lineáris történetmesélést, és felfüggeszti, egyetlen színpadképbe helyezi annak széttartó idejét.

A szög és a balta annak a traumatikus találkozásnak is szimbóluma, amely az időtlen gyilkosság személybe írásával irányítja az egyén figyelmét a kollektív felelősségvállalásra. Vidnyánszky színházi nyelvének költőisége – a *Halotti pompához* hasonlóan – a gyilkosságot egyetemes bűnné tágitja: fizikai, lelki, társadalmi vagy kulturális értelemben elkövetett gyilkosságformákat mutat fel a szereplők különböző sorsán keresztül, miközben a megtisztulás útjának ábrázolásával felül is írja azokat. Tverdota Pilinszky kapcsán hangsúlyozza, hogy a költő mindennapi tapasztalatból és vallásfilozófiai megfontolásokból magára vállalt büntudata és bűnbánata nélkül „a II. világháború élménye, a koncentrációs lágerek látványa, de Krisztus keresztre feszítése, s a világ annyi más nyomorúsága is csak mások bűne lenne”.³⁰ Amennyiben a *Bűn és bűnhődés* nézője felismeri a színházi előadás központi metaforáját, és önmagára vonatkoztatja azt, meghatározhatja saját viszonyát a felidézett eseményekkel kapcsolatban, és dönthet arról, milyen mértékben akar részt venni azokban. Vidnyánszky rendezése lehetővé teszi a néző számára, hogy egzisztenciális értelemben is sorsközösséget vállalhasson a bűn elkövetőjével. A néző szembesülhet saját bűnösségének tudatával, a bűnökből, a halálból való szabadulás útjával, és felfedezheti a lelke mélyén húzódó tettet – Pilinszky szavaival élve „Dosztojevszkij Raszkolnyikovja ezért nem azonos a ponyvatermék és az újságcikk gyilkosával. Raszkolnyikov te vagy és én vagyok, annak ellenére, hogy se te, se én nem öltünk embert.”³¹ A *Bűn és bűnhődés*ben Marmeladov temetésén jelen levő emberek nemcsak a jelenlevő halottat gyászolják, hanem a kereszthalált elszenvedő Krisztust is. A Krisztus-gyilkosság az előadás olvasatában az emberiség kollektív bűne, ezért a kollektív felelősségvállalás kérdéskörét is felveti. A rendezés egyik kulcsgondolata – a *Halotti pompához* és a *Csíksomlyói passió*hoz hasonlóan –, hogy a jelen levő szubjektumok mindegyike felel Krisztus – és a másik ember – szenvedéséért, haláláért. A Szöcs Géza művéből kiinduló *Csíksomlyói passió*ban Mária Magdolna kérdésfelvetése Krisztus haláltusájának idején a vele kapcsolatba kerülő embereket hiányolja, és az általuk okozott hiátusok következményeire is felhívja a figyelmet:

Hát csak ennyien vagyunk? És hol vannak a napkeleti bölcsek, minden bölcsességükkel? És akiket megszabadított, most hol vannak? Hol vannak, akikkel csodát tett, akiket meggyógyított?! A különféle betegségekben és kínokban sínylődők, az ördögösök, holdkórosok és gutaütöttek, a bélpoklosok – hol van a százados szolgája?! Hol van a naini ifjú, hol van Jaiuris és Jaiuris leánya? Hol a Görbedt Asszony?³²

A *Csíksomlyói passió*ban még a halálból feltámasztott Lázár is arra hivatkozik, hogy ő beteg, ezért nem tud segíteni a foglyul ejtett Krisztuson.

Az előadás szemantikai hálójának centrumát – Vidnyánszky *költői színházára* jellemzően – a térbe írt metaforák sajátos liturgikus működése adja. Ezek a metaforák a színpadon megjelenített képekben, a térszerkezet lehetséges kiaknázásában és a scenika figuralitásában jelennek meg. A rendező költői és liturgikus struktúra szerint szerveződő előadásaiban a megelevenedő metaforák térhez kötöttek és a jelen levő emberi testben nyerik el teljességüket. Seregi Tamás Ricœur-értelmezése szerint a metafora, ami a jelentésátviteleket jelölésére szolgál, analógiája lehet a mimézisz aktusának is, mely utóbbi nemcsak utánoz, hanem helyre is állít, valamint a „valóst a »valószínű« vagy »lehetséges« vagy »lenni kellő« szintjére emeli. A metafora tehát minden kreativitás par excellence példája, maga a dünamisz”.³³ A metafora működésével átjárások képződhetnek a különféle kontextusok, a költői színház által előidézett jelentésmezők között. A metafora ikonikus természetének következményeként – ami egy hozzá hasonló, de mégis másik szituációt jelöl – a metaforákkal dolgozó színház a kettős jelentés létrehozásának képességét hordozza. Ricœur megfogalmazásában „a metafora egy egyszerű jelentésen belül az e jelentésből hiányzó különféle kontextusoknak a két hiányzó és egymástól eltérőnek mutató részét tartja össze”,³⁴ valamint az „ikonikus megjelenítés a kidolgozásra való lehetőséget, a párhuzamos szerkezet kidolgozását rejt magában”.³⁵

Vidnyánszky rendezésében a metafora mozgása felidézi a múltban zajló eseményeket – Lázár halálán és feltámadásán keresztül a Krisztus-történetet –, és ezáltal válaszára készíti a jelenlevőket; annak megválaszolására, hogy miként viszonyulnak a megváltottság állapotához. A metafora a színpadot meghatározó képekkel, az előadás liturgikus struktúrájával és utalásaival, az előadás szemantikai hálójával és scenikájával felfüggeszti és kitágítja a színpadi történés valóságát. Egymástól elkülönülő létsíkokat hoz játékba úgy, hogy közben a néző lehetőséget kap a transzcendencia jelenidejének megtapasztalására: a Lázár-történet felolvasásával a *Bűn és bűnhődés* szereplői és a jelenlevők belépnek a Szentírás szövegterébe, lehetőséget kapnak arra, hogy önmagukat *imitatio Christiként* értelmezzék. A metafora ebben az előadásban liturgikus cselekvést hajt végre: a megtörtént események felelevenítésével a szubjektumban felerősíti, tettekké formálhatja a transzcendencia – színpadi alkotás által előhívott – szövegeit. A Lázárral történt események az élettelen emberi testek, valamint a bűnök eltörlésének hosszú távú perspektíváját villantják fel: Raszkolnyikov gyilkosságának áldozatai,

³⁰ Tverdota: *Pilinszky és Dosztojevszkij*, 102.

³¹ Pilinszky: *Publicisztikái*, 651.

³² Szöcs Géza: *Passió*, Budapest, Magvető, 1999, 22.

³³ Seregi Tamás: Paul Ricœur cselekvésantológiája, *Világosság*, 2007/1, 53.

³⁴ Paul Ricœur: *Az élő metafora*, ford. Földes Györgyi, Budapest, Osiris, 2006, 123.

³⁵ Uo., 280.

a balesetet szenvedő Marmeladov, a betegség miatt elhalálozott Katyerina elnyerhetik a feltámadást, ahogy az őket körülvevő bűnös emberek bűnei is bocsánatot nyerhetnek. „Majd megkönyörül rajtunk az, aki mindenkin megkönyörül” – ismételteti a Vidnyánszky rendezésében halála után is vissza-visszatérő Marmeladov.

A cselekvő részvétel nemcsak az előadás által felidézett események kapcsán válik fontos momentummá, hanem jelentős szerepet kap abban is, hogy a költői színház újra valóságos esemény lehessen, és visszaadhassa a „jelenlét igazságát”. Pavis *Színházi szótára* a következőket írja a „Költészet a színházban” szócikk alatt:

a rendezés többé nem próbálja magyarázni vagy illusztrálni a költői szándékot, és már nem a színpadra vitel, hanem „egy írás cselekvéssé tétele” (ahogy Derrida írja Villemaine munkájának kapcsán), a rendezés rátalál a játék szabadságára, és arra kötelezi a nézőt, hogy felhagyjon természetes lustaságával, kényelmes azonosulásra vagy oltalmazó távolságtartásra készítő hajlamával...³⁶

Vidnyánszky költői színházában a központi metafora működése készítheti aktivitásra a nézőket, a Szentírás-esemény újraélésére és újraértelmezésére ad lehetőséget. Az előadás során történő fel- vagy ráismerés hatására a néző nem kerülheti el az önmaga bűnösségével és felelősségvállalásával való szembenézést sem. Vidnyánszky misztériumjátékában minden szereplő bűnös, de mindenki számára egyaránt lehetőség adódik arra, hogy egy másik, belső, a bűnöktől távolodó úton induljon el. Míg Szvidrigaljov (Dmitrij Liszenkov) az öngyilkosságot választja, Raszkolnyikov nyíltan a közönség elé áll és bevallja: „Én vagyok... Rogyion Raszkolnyikov, aki az öregasszonyt és a hugát megöltem.” Raszkolnyikov azzal a felismeréssel vállalja tette következményeit, hogy a feltámadás története rávetül minden halott emberre, és az elkövetett bűnök megváltottságának lehetőségére.

Vidnyánszky *poétikus ritualitást* magában foglaló rendezése Pilinszky színházeszményéhez hasonlóan új színházi nyelvhasználat megteremtésére törekszik, és az evangéliumi esztétika jellemzőit hordozza. A krisztusi eseményekre utaló metafora egymásnak feszíti az újszövetségi történetek idejét és a befogadó jelenidejét, és segíti a bűnös életben való elmerülést és az abból való szabadulás rítusának – keresztény alapokon nyugvó – újraélését. „A rituálé, még akkor is, ha kvázi rituálé vagy költői rituálé, nem teszi lehetővé a néző számára, hogy teljesen elkülönüljön a jelenettől. Az antropológiai értelemben vett rítus egyenesen megköveteli a részvételt.”³⁷ Az előadás során megszülető jelentések metafizikai

dimenzióba emelése lehetőséget teremt a színpadtérbe írt Krisztus-metafora emberi testtérben történő térbeliesítésére. A színlelőadás a valóságos időbe, Isten és ember kapcsolatának eredeti idejébe helyezi a szereplőket és a jelen levő nézőket, ezáltal a költői színház valóságos eseménnyé válhat: a metafora performativitása nyomot hagyhat a hiány és a teljesség oppozícióját felismerő néző szubjektumában. A színpadtérbe ábrázolt metafora – a feldarabolt ló, az öregasszony megölésének, Marmeladov és felesége halálának szcenografikus ábrázolásán és a Lázár-történet felolvasásán keresztül – Krisztust teszi az előadás elsődleges jelöltjévé, ahogy meglátásom szerint Pilinszky *KZ-oratóriumának* is ő az elsődleges jelöltje. A törések és újraépítések során kialakított színpadi tér, a különböző létszeletek egymás mellé állítása, a traumát megtapasztalt emberi testek felmutatása az előadásban a transzcendens jelenlét ábrázolhatóságának töredékességét jelzik. A töredékekből felépülő színházi nyelvben működő metafora a jelenlevők testében, fizikumában érheti el teljességét akkor, amikor a gyilkosságot egyetemes érvényű, kitágított pillanatában ők maguk is bűnelkövetőként, résztvevőként azonosítják magukat. Pilinszky *Merénylet* című versét idézve felismerik: „Megtörtént, holott nem követtem el, / és nem történt meg holott elkövettem.”³⁸

IRODALOM

- FEKETE Valéria (szerk.): *A színház és az istenek*, szerk. Budapest, Orpheusz, 1999.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Poszt dramaturgikus színház*, Budapest, Balassi, 2009.
- MACZÁK Ibolya: *Papírdarabok. Pilinszky János drámaírói munkássága*, Budapest, Balassi, 2015.
- Merre, hogyan? *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. Tasi József, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997.
- PAVIS, Patrice: *Színházi szótár*, Budapest, L'Harmattan, 2006.
- PÁLFI Ágnes: „Hát ismerhetem én az isteni gondviselés útját?”, *Hamlet vs. Raszkolnyikov, Szce-nárium*, IX. évf., 2021/5, 51–68.
- Pilinszky János *összes versei*, szerk. Hafner Zoltán, Budapest, Magvető, 2015.
- PILINSZKY János: *Naplók, töredékek*, Budapest, Osiris, 1995.
- PILINSZKY János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999.
- PILINSZKY János: *Széppróza*, szerk. Hafner Zoltán, Budapest, Osiris, 2004.
- Poetic rituality in theater and literature*, szerk. Domokos Johanna – Sepsí Enikő, Budapest–Párizs, KRE–L'Harmattan, 2020.
- RICŒUR, Paul: *Az élő metafora*, ford. Földes Györgyi, Budapest, Osiris, 2006.
- SEPSÍ ENIKŐ: A poétikus rituálé tanúja, Pilinszky János – ma, *Magyar Napló*, 2021/11, 1–6.

³⁶ Pavis: *Színházi szótár*, 252.

³⁷ Sepsí: *A poétikus rituálé tanúja*, 6.

³⁸ Pilinszky János *összes versei*, 143.

- SEPSI Enikő: Pilinszky János mozdulatlan színháza, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2015,
 SEREGI Tamás: Paul Ricoeur cselekvésantológiája, *Világosság*, 2007/1, 43–64.
 PÁLFI Ágnes – SZÁSZ Zsolt: Figyeljünk a titkos erővonalakra! Gyorsjelentés az idej MITEM-ről,
Szcenárium, V. évf., 2017/5, 17–37.
 SZŐCS Géza: *Passió*, Budapest, Magvető, 1999.
 VISKY András: A kudarc, *Alföld*, 2021/10, 30–40.
 VISKY András: *Mi a dramaturg? A névtelenségben rejlő alkotói szabadság*, Elhangzott 2016.
 március 2-án az MTA Színház Kistermében, https://mta.hu/data/dokumentumok/szima/szekfoglalok/Visky_Andras_Mi_a_dramaturg.pdf (Letöltés: 2021. november 27.)

HIVATKOZOTT SZÍNIELŐADÁSOK, FILM- ÉS HANGANYAGOK

- BORBÉLY Szilárd: *Halotti pompa* (színdarab), Debreceni Csokonai Színház, Debrecen. A bemutató dátuma: 2009. január 30. Debreceni Csokonai Színház, Zsámbéki Színház és Művészeti Színház, Zsámbék. A bemutató dátuma: 2008. szeptember 12. Színészek: Ráckevei Anna, Újhelyi Kinga, Bicskei István, Csikos Sándor, Edelényi Vivien, Kiss Gergely Máté, Varga József, Oleg Zsukovszkij, ifj. Vidnyánszky Attila. Zene: Pál István. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Rideg Zsófia.
- Csíkossomlyói *passió* (színdarab), 18. századi ferences iskoladramák és Szőcs Géza *Passió* című műve alapján, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2017. március 10. Színészek: Barta Ágnes, Tóth Augusztá, Berecz András, Berettyán Nándor, Horváth Lajos Ottó, Rácz József, Rátóti Zoltán. Rendező: Vidnyánszky Attila. Koreográfus: Zsuráfszky Zoltán. Dramaturg: Szász Zsolt.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics: *Bűn és bűnhődés* (hanganyag), in Prontvai Vera (szerk.): *A titkok kapuja*, Budapest, Mária Rádió, 2021. https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja (Letöltés: 2021. november 4.)
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics: *Bűn és bűnhődés* (színdarab), Alekszandrinszkij Színház, Szentpétervár, Oroszország. A bemutató dátuma: 2016/2017-es évad. Az előadás megtekinthető volt Budapesten a Nemzeti Színházban a MITEM keretein belül 2017-én április 23-án. Színészek: Alekszandr Polamisev, Marija Kuznyecova, Vasziliszta Alekszejeva, Vitalij Kovalenko, Dmitrij Liszenkov, Anna Blinova, Szergej Parsin, Viktorija Vorobjova, Viktor Suraljov, Valentyin Zaharov, Ivan Jefremov. Rendező: Vidnyánszky Attila.
- Raszkolnyikov találkozása a krokodillal* (film), rend. MISZÁL Attila. 2018. július 11., Esztergomi Várszínház.
- ZELEI Miklós: *Zoltán újrateremtve*, Nemzeti Színház és a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház produkciója, Budapest. A bemutató dátuma: 2014. november 17. Színészek: Béres Ildikó, Tarpai Viktória, Vass Magdolna, Ivaskovics Viktor, Melnyicsuk Oleg, Kacsur András, Rácz József, Szabó Imre. Rendező: Vidnyánszky Attila.

AZ ANTILOP LEGENDÁJA

Egy Pilinszky-szimbólum

MACZÁK IBOLYA

AZ ANTILOP SZIMBOLIKÁJA A PILINSZKY-ÉLETMŰBEN

Pilinszky János verseiben, operalibrettójában, prózai műveiben és (meg nem valósult) filmtervében gyakran helyet kap egy antilop – nem éppen kedvező színben.

A legismertebb megjelenése az *Ékszer* című versben szerepel:

Remekbe készült, ovális tükörben
 nézi magát az antilop.
 Nyakában drágakő.
 Azt mondjuk rá, szép, mint egy faliszőnyeg.
 Azt mondjuk neki, te csak nézd magad,
 mi majd szülünk, születünk, meghalunk.
 Ilyesfélét susogunk neki,
 az örületben élő antilopnak.¹

Hasonló motívum olvasható *A gyerekek és katonák* című Pilinszky-drámában is: a hiúságot, hűtlenséget, bűnt jelképező Hattyúnyakú nevű szereplő egy égbekiáltó bűn (egy rituális anyagyilkosság) után „leül, háttal az asztalnak, szembe a közönséggel. Leeresztett kezében tükör. Most veszi észre; boldog fáradtsággal az arcáig emeli. Fésülködni kezd; mámorosan, félálomban, mint ahogy valaki csalt megéhezhet gyilkossága után”.² Nem is csoda, hogy így tesz, hiszen a darab során már korábban is kifejezte ebbéli vágyát: „a legszívesebben egész nap tükörben nézegetném magamat [...]”.³

¹ Első megjelenés *Nők Lapja*, 1973. július 14. 13.

² Pilinszky János: *Gyerekek és katonák*, in uő: *Széppróza*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011. https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Szepproza-614 (Letöltés: 2022. január 8.)

³ Pilinszky: *Gyerekek és katonák*.