

## VISKY ANDRÁS

# Az ember tragédiája mint theatrum theologicum

(II. rész)

2020.1.21.

Folynak a felolvasópróbák a színészekkel is, különböző szereposztási kombinációban osztja ki a jelenetrészleteket, mint aki hangmintákat gyűjt. Közben a hangképzés módjára ad részletes és nagyon pontos instrukciókat. Purcárete a Madách-szöveget egy, a képzeletében létező operába helyezi át, mintha már hallaná az egész előadást – lenyűgöz ez a felismerés. Négy különböző vízhangot (*sunet acvatic*) kér, ezeket kísérletezi ki a teremtésjelenetben, részletezően, akkurátusan.

Már a novemberi első beszélgetésünkön szóba hoztam Purcäretének azt a különös egybeesést, hogy én éppen Gyöngyösi Leventével dolgozom együtt *Az ember tragédiája* librettóján, és hogy elkészültünk a cselekményvázal. Megkérdezi, mire jutottunk. Nagyon elszakadtunk Madáchtól, legalábbis a mű túlhaltott modernista világképétől, ettől Az Úr és Lucifer képviselte kiegyenlített dualizmustól. A mi *Tragédiánk* sokkal inkább „egy” *Tragedia*-értelmezés, minden kétséget kizáróan személyesen a mienk, és tulajdonképpen gyökeres elszakadás attól a modern dogmától, amely a Gonosz szükségszerűségét hangsúlyozta odaadón a fejlődés, a progresszió nevében. Madách szerint ugyanis Isten nagyvonalúan megbocsát Lucifernek, tulajdonképpen nem is tekinti őt filozófiai értelemben a Gonosznak, hanem mindössze az érzelemmentes, „hideg” tudás szellemének, amiből hiányzik a női princípium: „Te, Lucifer meg, egy gyűrű te is / Mindenségemben – működjél tovább: / Hideg tudásod, dőre tagadásod / Lesz az élesztő, mely forrásba hoz, / S eltántorítja bár – az mit se tesz – / Egy percre az embert, majd visszatér.” Madách szerint Lucifer nem pusztán a fejlődés „élesztője”, hanem a Megváltás ágense is, hiszen csak azért „tántorítja” el időlegesen az embert a Teremtőtől, hogy az még fokozottabb vággyal visszataláljon hozzá.

Az augustinusi – és persze a húsvét vigíliájának az *Exsultetjében* (örömhirdetés) fölhangzó – „*felix culpa*” (boldog bűn) konceptusát Madách minden kétséget kizáróan ismerte, de a protestáns tradíció teológiai fölvetései nem érintették meg őt, legalábbis nem fedeztem fel ennek a nyomát a poémában. És ezen a ponton tűnik esszenciálisnak a *Faust* és *Az ember tragédiája* közötti különbség. Goethe Mephistophelese a *Faust* végére magányossá, sőt nevetségessé válik, még a saját szemében is. Faust lelkét véglegesen elragadják tőle az angyalok, Mephistopheles meg így kesereg Márton László szélsőségesen szellemes és kőkemény fordításában: „És most kihez menjek panaszra? / Írott jogomnak érvény ki szerez? / Öregségedre át vagy baszva: / Dühöngjél! Kellott neked ez? / Rettentően mellényereltem! / Sok fáradság – hiába voltak ők! / Ocsmány és abszurd vonzalomra lettem: / A lángra gyúlt ördög lebbög. / S ha a csapda gyermeteg és sekély, / Melybe estem ravasz fejjel is még én, / Akkor az ostobaság nem csekély, / Mely hatalmába kerített a végén.”<sup>1</sup> Madách Lucifere viszont meg van győződve afelől, hogy Az Úr nem vetheti őt el, hiszen ő lényegi része a teremtés princípiumának, Isten tehát függ tőle, ahogyan a király függ az őt felöltöztető komornyiktól: ha nincs komornyik, a király meztelen marad. Madách modern eszméket vizsgáló poémája jól érzékelhetően magán viseli a feudalista világkép mintázatát.



A kettő közötti különbség nemcsak filozófiai-teológiai, hanem dramaturgiai is egyszersmind (de hát az előbbiből elkerülhetetlenül következik az utóbbi): Az *ember tragédiáját* Ádám és Éva közös álma keretezi, amelyet Lucifer instrumentál. Ez az álomdramaturgia a számukra bejelentett történelemmel (és a néző előtt fölvázolt múlt–jelen–jövő freskóval) az emberiség számára fönntartott keresztút értelmét veszi fel, és azt a meggyőződést közvetíti, hogy a megtisztító szenvedés („küzdés”) és a kételymentes hit („bízva bízzál”) önértékkel bírnak.

A hasonlóság–különbség párhuzamos olvasata át fogja hatni a beszélgetéseinket a továbbiakban. Purcărete 2007-ben bemutatott szebeni *Faustja* – amelyet a mértékadó kritika (*nota bene*: van még erre felé ilyen?) az életmű legmagasabb pontjának, remekműnek és főműnek kiáltott ki, és amelyet még most is műsoron tart a szebeni Radu Stanca Színház – értelmezéseink, vitáink tükré, bizonyos értelemben etalonja marad. Az előadást, ha jól számolom, hatszor láttam Szebenben, és ebből a nézőpontból még jelentősebbnek tartom Purcărete eltávolodását a szebeni előadás nyelvétől egy egészen más esztétika irányába. Semmi nem jön át a *Faustból* Az *ember tragédiájába*, legfeljebb csak az alászállás és fölemelkedés alkotói tapasztalata, a tünékeny (színházi) műalkotás imprintje a lélekben.

Nem Madách-, illetve *Tragédia*-paródiát játszunk, hanem *guignol*-t: a népi színjátszás amatőrségét és közvetlenségét keressük, mondja a színészeknek. Ha *Biblia*, akkor parasztbiblia vagy *biblia pauperum*; ha teológia, akkor *theologia pauperum*.

A tér méretei: 6,5 × 4 m, azaz 26 m<sup>2</sup> – szédületesen szűk tér, amelyet még aligha látott Az *ember tragédiája*. Lehet persze, hogy mégis. Németh Antal 1939-ben stúdióban rendezte meg a *Tragédiát* a híres '37-es nagyszínpadi technikai „tűzijáték” után – vajon mekkora lehetett a stúdiótér alapterülete? Németh: „tenyényi színpadon, minden technikai trükkről lemondva mutatom be a *Tragédiát*”. Hogyan ne szembesülhetett volna Németh Antal is a teatralitás vs szótörténekek konfliktusával, amely a színházzal egyidős?! Hogyan kerülhetett volna el egy ekkora formátumú rendezőt és gondolkodót, aki behatóan ismerte a Shakespeare-színpad dramaturgiai karakterét, az üres tér kísértése? Lengyel György, a magyar színháztörténet másik nagy Madách-értelmezője és rendezője egy intim atmoszférában lezajló vallásos ceremóniát emleget a stúdiószínházi Németh Antal-előadásról írva.<sup>2</sup> Nyitott szárnyasoltár változó táblaképei jelölik a színhelyeket, szalagra felírt Madách-idézetek vezetik a nézőt, hogy a Németh Antal-i koncepció („mondatszalogok”) pre-brechtli elemét se hagyjam szó nélkül. Tizennyolc színész játssza a *Tragédiát*, oratóriumként fölfogva a művet. Beszédkórus. És még valami: az oltárképekket Visky Balás László díszlettervező festette.<sup>3</sup>

A hosszú axisban egy 2 × 1 m-es asztal jelenik meg időről időre, ezen az asztalon történnek a kiemelt jelenetek, például itt fogjuk látni a homokból épített, apró piramisokat vagy csak egyetlenegyét. Meglátjuk. Fölvetődik a vetítések lehetősége: fölülről a 2 m<sup>2</sup>-es asztalra és a 26 m<sup>2</sup>-es térre – főként a történeti színek civilizációs emblémáira gondol Purcărete, animált változatban. M. Tóth Gézáat ajánlom neki, meg is nézzük azonnal Géza *Ergo* című remekét. Megint ez a tiszta gyermeki lelkesedés az igazán költői film iránt: mélyen megérinti a munka tisztasága, finom tragikuma és poétikus lélegzete. Fölhívom Gézáat, ígérem Silviunak, ha a színház igazgatója, Balázs Attila, aki egyébként az egyik Lucifer a hátról (Tokai Andreával és Bandi András Zsolttal együtt), beleegyeznek. Fölmerülnek persze bizonytalanságok, hogy a megcélzott forma vajon elviseli-e majd a digitális intervenciót – de ezt a döntést a kibontakozási folyamatra hagyjuk. M. Tóth Gézáat azért fölhívom, még ma.

Tegnap a lázas munka közben egyszer csak a színházi öltöző tükörjátékát kezdtem figyelni: hány rétegű tükröződésben jelenünk meg, és a tér hányféle változata nyújt különböző értelmezéseket a kettőnk viszonyáról...? Amikor játékról vagy valamilyen plasztikai megszólíttaságról van szó, Purcărete azonnal vált, és egyszerre gyermeki lelkesedéssel és megfeszített figyelemmel vizsgálja ő is a végtelen variációkat. Fotózunk a telefonjainkkal, mutogatunk önfeledten, hamarosan beszáll Ilir és Vasile is.

A terepasztal mint színház több Purcărete-előadásban is megjelenik. Az 1995-ben Krajován bemutatott *Danaidákban* az istenek ülnek egy alulról megvilágított, áttetsző terepasztal körül, a tragédia műfajáról értekeznek, majd egyetlen mozdulattal döntenek az emberek s a világ sorsa felől. Arisztotelész, Corneille, Stendhal, Étienne Souriau, Scaliger, Schopenhauer, Hegel és Nietzsche mondatai Zeus, Héra, Poszeidón és Hermész ajkán: az európai identitás meghatározására szánják el magukat a tragédia görög örökségének felleltározásával, miközben menekültek szállnak partra, az ötven szűz danaida, akik, mint mondják szegyenkezve, barbár kiejtéssel beszélnek, azaz csak dadogják a görög nyelvet. A kolozsvári *Julius Caesar* (2015) utolsó jelenetében a háború egy asztalon zajlik, az egymásnak feszülő harcosok mindössze ágyékkötőt viselnek, a harcban az elesettek lecsúsznak az asztallapról: egészen fölkavaró ennek a teljességgel abszurd, a római demokráciát romba döntő csatának a minimalizmusa. A temesvári *Tragédia* esetében is fölmerül a nagyság – istentörténet, metafizikai kérdések, világtörténelem, az ember elemi szükségletei – minimalista megközelítése: kivételes poétikai aspektusa ez a Silviu Purcărete-i színháznak.

## 2020.1.22.

Purcărete nem a darabot, hanem az általa vizionált színházi nyelvet próbálja – senki nem ezt az utat járja azok közül, akikkel korábban dolgoztam. Robert Woodruff a színészi ottlét valóságosságát keresi a próbafolyamatban; Vlad Mugur nem próbál, hanem ellenpróbál: a legextrémebb módon megy szembe az elvárttal, és az előadást ezekből az ellenanyagokból építi fel; Andrei Șerban leginkább az emberi relációk eltorzulásának fölfedése érdekli; Jurij Kordonszkij a minden helyzetben elkerülhetetlenül létrejövő hierarchiák és az emberi cselekvések ritualizálódásának megfigyelése érdekli a próbák során; Karin Coonrod a szöveg jelentéskonzentrációit fedi fel és fűzi össze előadás-sá; Matthias Langhoff a kortárs társadalmi viszonyok tükröződését keresi a darabban, és ezeket növeli fel kritikai paradigmává, hűséges brechti nézőpontból – viszont kivétel nélkül mindannyian a szöveggönyvvé tisztított darabot, azaz a szöveg dramaturgiai olvasatát tekintik egyszersmind a próba idővonalának is. A szöveget helyezik fel a színpadra vagy helyezik bele a térbe. Purcărete nem, ő előbb a megsejtett színházi nyelv lehetőségeit vizsgálja: vajon az, amit hall és érzékel, összeállhat-e elkülönböző színházi formává? Bír-e színházi realitással? Ezért a próba legelején, miután sokféle megszólalásvariációt és különböző hangmintákat gyűjtött össze, olyan jeleneteket próbál, amelyek a leginkább megmutathatják, mit tesz lehetővé a javasolt esztétika. Most a londoni színnel kezd: mintha az egész jelenet egy *dans macabre* volna Madách látomásában. Aztán meg visszatér a szöveggönyv elejére, és a teremtés-jelenetet építi fel.

Talán – bár nem kérdeztem meg tőle – ezért nem ismétli magát sohasem. Egy létrejött előadás számára olyan, mint egy megszületett vers: nem lehet még egyszer megírni a már önmagát megírt verset. Purcărete partitúrája nem a darab, hanem az általa komponált előadásváz, amely a színészekkel,

zeneszerzővel, scenográfussal közösen válik valóra. Ezt a kérdést az öniségteljes következetes elhárításáról föl kell tennem neki.

### 2020.1.23.

A teremtést feltámadáseseményként vázolja fel Purcärete, megejtő teológiai precizitással. Az első Ádám–Éva pár (Kiss Attila és Lőrincz Rita) az állatok nyelvét tanulják: előbb akusztikai gazdagságként szemlélik a már előttük és nélkülük létrejött világot. Lucifer (Tokai Andrea) úgy akarja kívánatosá tenni az önmagában is kívánatos tiltott gyümölcsöt, hogy előbb ő maga kóstolja meg, mielőtt átadná Évának. Vajon ez teológiailag helyes-e? Több édenkerti bukás ábrázolásán az első emberpárt a jó és gonosz tudásának fája mellett látjuk, jobb és bal felől, vagy egymás mellett, és van, hogy a kígyó a gyümölcsöt a szájában tartva kísérti őket. Szeretem ezeket a megfontolt részletezéseket, amelyek olyannyira jellemzőek Purcäretére. „A kert minden fájáról szabadon ehetsz, de a jó és a rossz tudásának fájáról nem ehetsz, mert azon a napon, amelyen eszel róla, halállal lakolsz”<sup>4</sup> – mondja a Teremtő az első emberpárnak. Vajon maga Isten az a főszereplő a bibliai teremtésben, aki nem tartja be a saját szavát, hisz Ádám és Éva nem halnak meg a tiltott gyümölcs elfogyasztását követően? Vagy Isten minden dolgok megalkotása előtt az Irgalmat és a Megbocsátást teremtette meg az ember számára? És ezzel a szószegéssel kiárasztotta az emberek világára ezt a két legfőbb erényt? Vajon miért nem éppen ez tűnik fel számunkra a bibliai leírásból, az tudniillik, hogy nem érdemes teremteni az embernek sem irgalom és megbocsátás nélkül? És vajon az elbukás nem éppen azt jelenti, hogy a jó és a rossz vélt tudása az embert irgalmatlanná teszi? Esetleg: hogy a jó és rossz ismerete irgalmasság nélkül a legszívesebben bennünk lakozó Sátán műve voltaképpen? Madách mindenesetre a női princípium – sokszor persze nőgyűlölő – hangsúlyozásában hívja fel a figyelmet erre; talán inkább akaratlanul, mint megfontoltan. A nőgyűlölet pedig, nos igen, át- meg átszövi a kulturális örökségünket.

Goethe Mephistophelese a *Jób könyve* kerettörténetét, ezt a rejtélyes bibliai forgatókönyvet követve lép fel a(z üdv)történet színpadára, Lucifer viszont eleve bukott angyalként, akit egy gyöngye és zsarolható isten maga mellett tart. Az talán Madách – vagy inkább a túlhajtott modernitás? – félreértése, hogy Isten megátkoz két fát a kertben (a tudás fáját és az élet fáját), majd átadja Lucifernek, hogy kezdjen velük, amit akar: „Tekints a földre, Éden fáit közt / E két sudar fát a kellő közepén / Megátkozom, aztán tiéd legyen.” Jellemző félreértés mindenesetre. Ádám, meglehetősen ügyetlenül, hivatkozik is rá, hogy miután evett a tudás gyümölcséből, de még mielőtt az élet fájáról szakított volna, lecsapott rájuk az isteni átok, és kiűzettek a kertből, tehát amennyiben halandóvá vált, látni akarja, hogy érdemes-e végigküzdenie életének megszabott idejét. Madách szerint a modernitás két pillére a tudás és az örök élet megszerzése, azaz egy földi Paradicsom megalkotása a szellemivel szemben: az ember ki fogja keverni mindkettőt az ő „vegykonyhájában”, és ezzel Istent véglegesen ledönti a trónjáról. De vajon miért tenné? A *superbiából* fakadó uralmi ambíció indoka magában az uralmi vágyban keresendő, és teljességgel terméketlen.

Megállunk itt, mondja Purcärete, nem ismételjük többször, hogy ne váljon mechanikussá: a hajthatatlan pontossággal fölépített formát nem engedi formálissá válni. Meghagyja benne az életet, a színészt – márpedig ez nem egyéb, mint a színészi játék véletlenszerűségeinek maszatjai, mindaz tehát, ami még emberivé teszi a színházat, meleggé, közvetlenné, átélhetővé. Robert Wilson a végletesen kitisztított formát „túlhajtja”: az ő színházának ez a minden határon túli fölfokozottsága adja meg a különös életét. Tökéletes előadá-



GNANDT JÁNOS, „Geometria”, 2020; „Építmeny” III., 2020

sokat látok olykor, itt, a közvetlen közelemben is, amelyek néhány perc után már nem tudják a figyelmemet ébren tartani, éppen azért nem, mert a tökéletességet mechanikus működésnek fogja fel, amelyben a színész személyessége és ott-léte teljességgel eltűnik. Voltak persze kísérletek erre a tökéletes színházra, csakhogy ezek mind megbuktak, mert valamiféle színházi eugenikát erőltettek. Nem tudjuk, milyen lenne Tadeusz Kantor színháza, ha ő, a színészekhez képest civil emberré váló rendező, nem volna benne folyamatosan az előadásokban mint megfigyelő és animátor, reflektáló tudat és színpadmester, az érzelmeit mindegyre szabadon kimutató néző és a maga tökéletlen teremtése miatt fejt csóváló, hisztériás és ügyetlen kisisten. Tadeusz Kantor folyamatos ott-léte nélkül nem Tadeusz Kantor színházával volna dolgunk: a remekművekkel szemben csak a létezését konstatáló, önmaga farkába harapó, ügyetlen mondatokat mondhatunk. Van, ami van.

Mi Lucifer „drive”-ja *Az ember tragédiájában*? Ha nincs „drive”, nincs mit mondani a színésznek, megválaszolhatatlan a „honnan-hova-miért-hogyan” kérdés-kvartett, következésképpen Lucifer karakterét sem fogjuk tudni megragadni. Nem Jób sátánja ő, aki egy égi fogadáson, kihasználva Az Úr jó hangulatát, kikéri magának a feddhetetlen, istenfélő, a rosszat kerülő Jóbot, és belefog a feltétel nélküli hit és szeretet kiüresítésének nagy kísérletébe.<sup>5</sup> Madách Lucifere magát mint eleve vesztet fogja fel már a legelején („az végzetem, / Hogy harcaimban bukjam szüntelen”), ezért Ádám kérése, hogy vezesse végig őt a történelmen, eleve ismét a vesztes helyzetébe kergeti (Lucifert). A történelem ugyanis a megváltás isteni színjátékának a kerete, és Lucifer tudja ezt: nemcsak a kiűzetés, hanem a Messiás eljövételének ígérete is elhangzik Isten szájából, ami az asszonyt helyezi a történetmondás középpontjába.<sup>6</sup> Lucifer nem tud ellenállni Ádám kérésének, megmutatja neki az álom „rettentő látásaiban” az emberi történelmet, de azt reméli, hogy Ádám, látva a szörnyűségek fölhalmozódását az időben, megtagadja a valóságban is végigjárni az utat. Ezzel a feltételezésével Lucifer csaknem sikerrel is jár – Ádám öngyilkos akar lenni: „Dacolhatok még, Isten, véled is. / Bár százszor mondja a sors: eddig élj, / Kikacagom, s ha tetszik, hát nem élek. / Nem egymagam vagyok még e világon? / Előttem e szirt, és alatta mély: / Egy ugrás, mint utolsó felvonás... / S azt mondom: vége a komédiának.” Éva menti meg őt. Nem is Éva, hanem a születendő Gyermek: a nagy üdvtörténeti fordulópont.

Purcärete Lucifer-értelmezésére rányomja a bélyeget a *Faust*-előadás, a kirobbant vita a Lucifert mozgó intencióról szédületesen érdekfeszítővé válik. Mephistopheles emberibb, megértőbb, tulajdonképpen érzelmekre képes ördög, Lucifer, talán mert a modernitás kezdte fölmutatni önellentmondásait, eltökéltebb: nem pusztán a hatalmat akarja átvenni, hanem a teremtett világot visszakényszeríteni a formátlanba, a nemlétebe. Lucifer Az Úr kudarcát akarja előkészíteni, ehhez van szüksége az emberre. Mephistopheles viszont még arra is képes, hogy átélje az öregség nevetséges nyomorúságát („Öregségedre át vagy baszva”), sőt, ami egészében véve meglepő, képes azonosulni Jób szenvedésével, amennyiben ő maga is Jóbbá válik a végére: „Jaj nekem! Száz fekély dudorodik! / Mint Jób, ki magától undorodik!” Ofelia Popii nagy Mephistopheles-alakítása rémlik föl előttem, az egyik utolsó, ellenállhatatlan humorú jelenet: az égből aláhulló angyalpihéket próbálja magára ragasztani kétségbeesett igyekezettel, hátha észrevétlenül elkeveredhet ő is a Faust lelkével mennybe szálló angyali seregben.

Az egész Purcärete-humor *Az ember tragédiájában* a parúziából fakad: az utolsó ítélet katarziséból.

„Nem küzdök-é hiába a tudás, / A nagyravágyás csábos fegyverével / Őellenünk? Egyetlen oltalmuk: a szerelem.” Erős, túl erős szó a szerelem, visszaállok mégis a madáchi „érzelem”-re. Holott ha a színészi játék nézőpontjából



közelítünk ehhez a kérdéshez, Lucifer a szerelemre képtelen szereplő: az impotencia furorja dúl benne. Éva közelsége és a nő miatt beálló fordulópontok Lucifert a testi szerelemre való képtelenségére emlékeztetik: kisebbnek érzi magát még Ádámnál is. A „hideg, számító értelemmel” szemben Éva képviseli a „gyermekkedélyt”, rendre miatta bukik Lucifer a történeti színekben. Éva erősebb perszonázs *Az ember tragédiájában*, mint Ádám, és ez azért is fontos, mert Madách burjánzó, nőgyűlölő sorait kimetszve egy maibb szöveget kapunk; nem teljességgel mait, persze, amit sajnálok tulajdonképpen, mert Madách mintha valóban a nőben látná a modernitás jóra fordulását.

#### 2020.1.24.

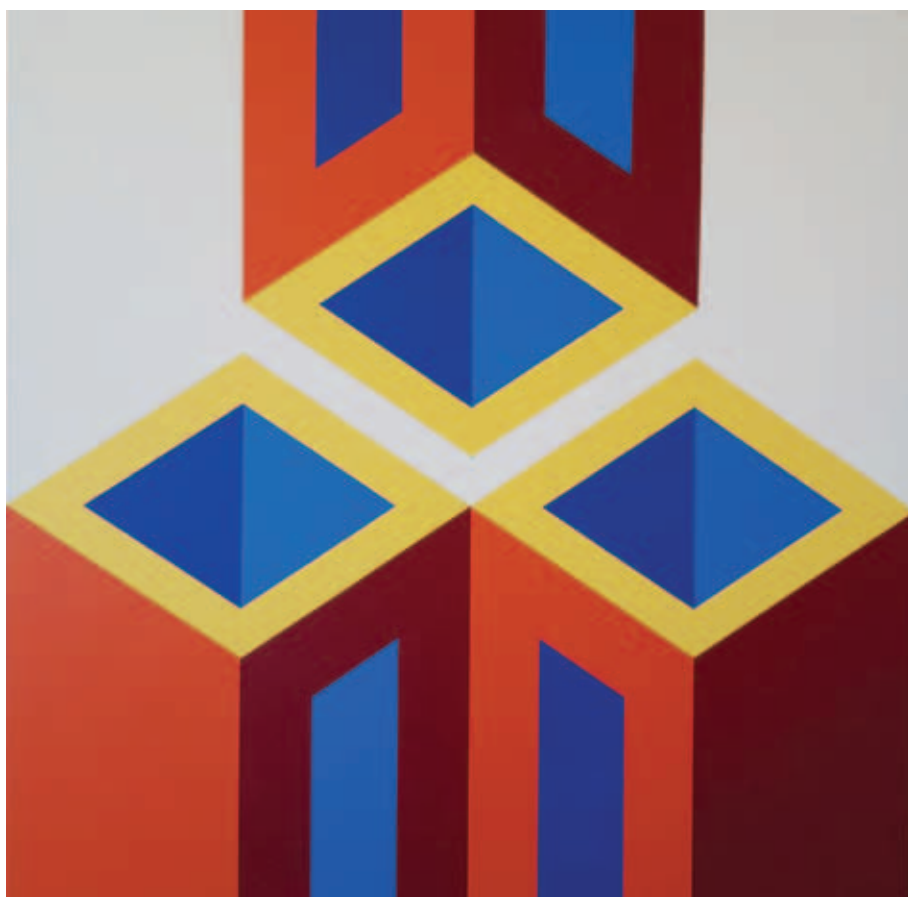
A parányiban – itt a szinte asztallap méretűre redukált színházi térben – megmutatni a mérhetetlent: ez a tér-javaslat tölt el izgalommal mindegyre. „Úgy gondolom, meg kell szabadulnunk attól, hogy stílusként határozzuk meg a minimalizmust. Inkább úgy kell értelmeznünk, mint a térről – annak arányairól, felületeiről és fényviszonyairól – való gondolkodás egy módját. E szemléletmód átfogó és egységes, nem a formák, inkább a tér, nem a dolgok, inkább a helyek minőségét jelenti. Éppen ezért, legteljesebb és legszabatosabb értelme szerint részleteiben nem szerezhető meg könnyedén” – írja John Pawson *Az egyszerűség manifesztuma* című minimalizmus-kiáltványában.<sup>7</sup>

A történelem, ha nagy, sorsszerű: eltűnik belőle az ember. Semleges az emberi érzésekkel szemben: ezt nevezzük, ha emberre vonatkoztatjuk, istentelenségnek. Vagy: nem ismer sem Istent, sem embert, azaz irgalmatlan.

A *Julius Caesar* utolsó jelenetében Silviu Purcărete az ember történetének – vulgo: történelem – tárgyilagossá, tiszta, egyetlen plasztikai gesztusra redukált ikonját alkotja meg: meztelen emberi testek, amelyekből sűrű fehér por száll fel, egy nem túl nagy méretű terepasztalon egymásba fonódva vívják a néhány pillanata még hatalmas Caesar meggyilkolását követő polgárháborút. Nem tudjuk, ki kicsoda, de már egyáltalán nem is fontos, noha halljuk a korábbról ismerős neveket.

Caesar gyilkosai, Brutus és Cassius az egyik oldalon, Octavius és Antonius a másikon, a két fél vezette légiók harcolnak, gondolhatnánk a korábbi három felvonás eseményeit követve, de erről szó sincsen. Az egymással küzdő, egymásba fonódó testek sokkal inkább ember formájú, falánk, antropofág lárvák képét tárják elénk. A shakespeare-i költészet meg, ami a végletekig csonkolva a színpad ellenfényekkel megvilágított üres terében még fölhangzik, egy önmagába zuhant, a félreértett és felszámolt nyugati civilizáció kihunyását idézi, és nem az értelemmel bíró emberi beszédet. A vers nagyszerűségére ne is gondoljunk, a képi szerkesztés poétikája sem szép, dehogyan, hanem iszonyatos, nehezen elviselhető erővel bíró, emberi húsból alkotott élő installációnak tűnik inkább, amely felfüggeszti bennünk a győztesekhez vagy a vesztesekhez való tartozás dilemmáját, ebben a háborúban ugyanis eleve vesztesek küzdenek vesztesek ellen, és a győztesek, miután végre a szembenállókat megsemmisítették, hamarosan újabb szembenállókat termelnek ki magukból, míg végül az asztalon csak por csillog a szenttelen, mesterséges fényben.

„Mit tegyek? Vagy: Miért tegyem? – nem ilyen helyekre való kérdések” – írja Kafka *A vonat utasai* című elbeszélése záradékaként. E néhány soros enigmatikus szöveg egy alagútban szerencsétlenséget szenvedett vonat utasaként tekint az emberre, „még hozzá olyan helyen, ahova a bejárat fénye nem látszik már be, a kijáraté oly parányi, hogy egyre keresni kell, és egyre elvesz, amikor is ráadásul még a kijárat és a bejárat iránya sem biztos”. A kialakult helyzetet



G<sup>N</sup>ANDT JÁNOS, „Találkozás”, 2019; „Élek”, 2020





GNANDT JÁNOS, „Ellentét”, 2017; „Találkozás”, 2020

viszont az utasok sokféleképpen élik meg, nem alakul ki valamiféle összkép, amely az alagútban rekedtek közösségét vagy akár az egyént cselekvésre ösztökélné: „Körülöttünk azonban az érzékek e zürzavarában vagy az érzékek fel-fokozott érzékenysége folytán csupa szörnyűség, kinek-kinek kedélye vagy sebesülése szerint elragadó vagy elernyesztő kaleidoszkóp-játék.”

„Kinek-kinek”, írja Kafka: emberek egymás közelségében, sőt egymás hegyén-hátán, viszont hasonló sorstól sújtva elveszítették annak a képességét, hogy közösen képet alkothassanak a saját helyzetükről, a fragmentumok egymás mellé kerülnek ugyan, formálhatnak ugyan akár szörnyű, akár gyönyörűséges képet, nem bírnak semmilyen jelentéssel, következésképpen nem vezetnek el semmilyen releváns tettig.

Kafka elsőként ismeri fel s írja le az emberiség etikai rendjének felbomlását és a gonosz rendszerszerű működését, amely bennünket mindannyiunkat foglyokká tesz, ám az eufória, amit ez a folyamat egyszersmind létrehoz, bennünket magunkat is a rendszer odaadó, sőt azt ünneplő fenntartóivá tesz. „Tiszteld feljebbvalódat!” – ezt a szentenciát varrják bele *A fegyengyarmaton* című elbeszélés elítéltjének bőrébe, mert alapjában véve ez az egyetlen törvény maradt meg érvényesnek, és ez az, ami a rendszert fenntartja és működteti. Azok a borzalmak, amik (a szemünk előtt és velünk) történnek, nem balesetek, hanem maga a normalitás. Az *Amerika* azonban a kozmikus szerencsétlenség perének lefoytatására szánja el magát. A Prágából Amerikába száműzött Karl Rossmann a bevándorlókat magasra tartott fáklyával köszöntő Szabadság-szobrot a végső ítélet istennőjeként látja, aki a kardját lengeti, a per haladéktalan lefoytatására ösztönözve őt.

A per lefoytatására a színháznál aligha van jobb helyszín, amennyiben persze az előadás legkevésbé sem „elragadó és elernyesztő”, tehát a világerzékelésünket kikapcsoló esemény. A színház a karkai alagútba visz bele mindannyiunkat, bizony megismétli a kataklizmát, amely észrevétlenül ment végbe velünk. Kifejezett szándéka, hogy megmutassa: a helyzetünk odaadó, boldog foglyai vagyunk valamennyien, majd a lehető legpontosabban fogalmazva lefoytatja a pert.

De mi, nézők nem a vádlottak padján ülünk, dehogyan, hanem a bírói székben. Ítéletet kell mondanunk. Odahagyva a színház mesterségesen megalkotott bírósági épületét, haladéktalanul érvényt kell szerezniük fölismeréseinknek.

## 2020.2.2.

Hosszú, csaknem kéthetes szünet után folytatjuk a próbát. Szövegmunka, értelmező beszélgetések, öltöző, tükörjáték. A nagy és a kicsi viszonyát Caravaggio festészetének szóba hozásával közelítem meg. Michelangelo freskója Péter apostol mártírhaláláról és Caravaggio vászna a Santa Maria del Popolo-ban két különböző világertelmezés és Isten-kép. Caravaggio a hitkérdést egyre inkább az egyén intim szférájába helyezi, a nagy üdvtörténeti események a lélek színházi fekete dobozában zajlanak. Michelangelo történelemképe kozmikus istentörténet, Caravaggio történelemdefiníciója így hangzanék: törekvő férfihátsók ügyködése. Caravaggio vásznát egy hatalmas, végtelen neveléses, narancssárga nadrágba bújtatott férfihátsó uralja: a kompozíció legfényesebb felülete ez. Purcárete belemekomponálja a Caravaggio-festményt a római színbe. Az egész jelenet tulajdonképpen a pandémia képi világára épül: a pestissel szemben mindannyian egyenlők vagyunk, mert nem kívülről, hanem a lélek legrejtettebb sötét zugaiból árad.

Dalszöveget írok, szerkesztek legalábbis, ritmusképleteket állítok össze, átküldöm Vasile Şirlinek, aki Éder Enikővel dolgozik közösen a dalokon. Ez az

Enikő! A mindent tudó színész: korrepetál a villanyzongora segítségével, be-melegíti a színészek hangszálait, prozódíát magyaráz, és magabiztosan skandál a magyarul nem tudó zeneszerzőnek, megcsinálja a saját Éva-jelenetét (athéni szín), zenei kíséretet nyújt a jelenetekhez, ha szükséges, karnagyként működik közre. A mindent tudó, nagyon sokféle nemes anyagból készült színész ő, aki a mesterség számos részletét ismeri; nem csak „művész”.

### 2020.2.3.

Silviu azon akad fenn, hogy nem jut eszébe a Krisztust elfedő fehér golyos pontos megnevezése. Jellemző: a precizitás számára nem metafora.

A római szín végén Évát a keresztség csodája „támasztja” fel: vajon ez volna a kulcsa a színek összefűzésének, a feltámadás? Miért támad fel Júlia? – kérdezem Purcäretét. Mert színházban vagyunk – válaszolja. A színházban az egyszerűsége kell törekedni, és nem szabad mindent leigazolni.

Megáll a próba: nem tudja folytatni a maszkok nélkül, mondja, minden túl realiztikusnak hat, ráadásul ebből a közelségből egyre viccesebb is egyszerűsmind ez a föl vállalt-bejelentett vásáriság. És ezt – az én szemszögemből legalábbis, mondom neki – a fülünknek már archaikusnak hangzó szöveg okozza. Föltéteti az elkészült maszkokat – ezek csak kísérleti, nem végleges arcok, a latex viselkedését vizsgálták velük –, és ahogyan fölkerülnek a színészekre, minden megváltozik. A szöveg például jól „érthető” és befogadható, hiszen minden szó az idő másik oldaláról jön, egyáltalán nem tűnik túlzónak sem a régiessége, sem pedig a poézise. Magyar Etelkának feltűnően megváltoztatja a testképét a maszk: finom, kitartott mozdulatokat talál, azonnal megérzi, hogy képek megalkotására kell törekednie. Nos igen, mintha ez volna az előadás útja.

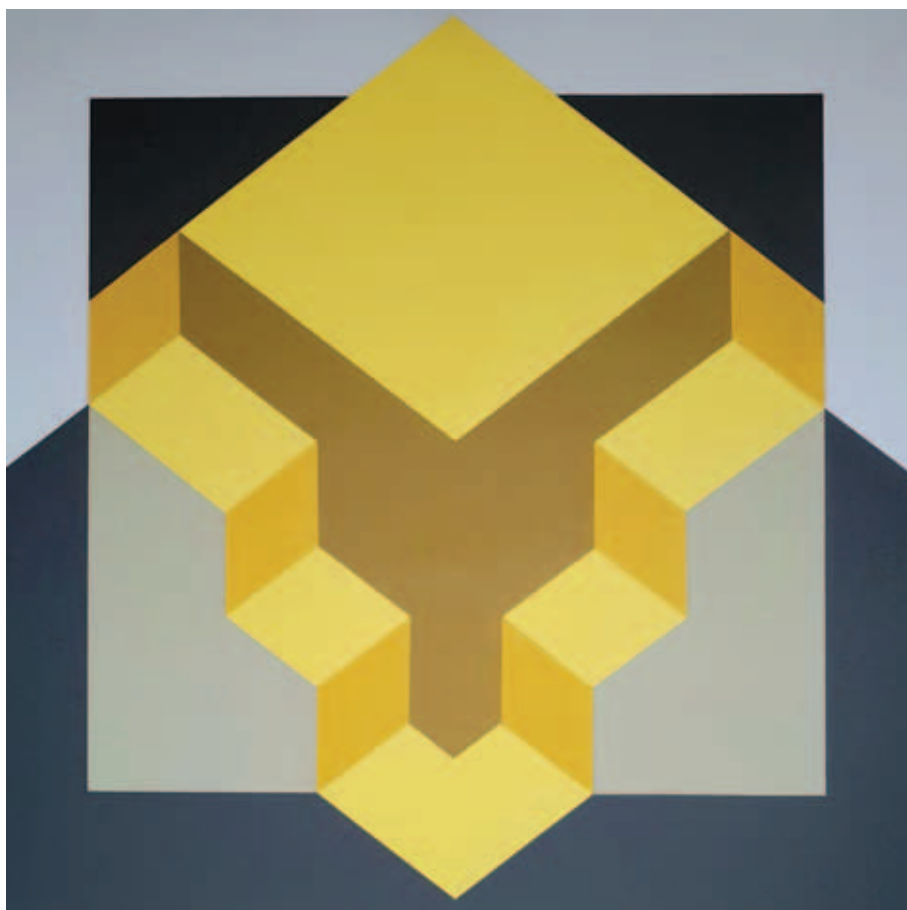
### 2020.2.4.

Amatőrnek lenni: önkéntelen adottság. Amatőrséget játszani: stílus. Amatőr színész nem tud amatőrt játszani. Színészi játék csak az amatőrség nagyon is személyes értelmezéséből születik: ki az amatőr (színész, író, festő stb.)? Mi az amatőrség igazi ismérve egy olyan korban, amikor az elemire vágyunk, és a színpadokon meg a filmekben megjelentek a civil színészek? Elesettséggé volna az amatőrség a mi esetünkben, most? Megtalálni magunkban az elesettet – ez volna a feladat?

Temesvár főtere az utcazenészek hatalma alá került. Sokan vannak, úgy tűnik, gondosan meg is van szervezve minden, legalábbis úgy tűnik, mindenkinek tudja, mikor kerül sorra, van, hogy egész szalonzenekarok állnak fel a téren vagy valamelyik közeli mellékutcában. Nekünk nehéz dolgozni így, Purcärete csak nyitott ablaknál tud létezni, és a kintről megállás nélkül áradó zene megnehezíti a koncentrációt, főként mert olykor az előadás zenei mintái is előkerülnek.

A próbák a már összegyűjtött és a hangosítónak átadott zenei anyagok beillesztésével folynak, az akusztikai tér megkomponálása nélkül egy jelenet nem tud továbbhaladni. Purcärete operát rendez – ez adja meg az előadás formai kulcsát.

A próba után kivisznek a színház kisbuszával Temesrékásra, az ismert borászatot látogatjuk meg, és bort kóstolunk. Dragoş Buhagiar előhozakodik főiskolás éveivel, és azokról a művészekről beszél, akik nagy hatással voltak rá Kolozsváron: Mohy Sándor, Bardócz Sándor... Szóba kerül a maga világát



GNANDT JÁNOS, „Építmény” I-II., 2020

Bukarestben megtaláló Szőnyi István is (nem Zebegény és a Dunakanyar Szőnyije ő!), akinek gyönyörű, Julieta Ivanca Szőnyi nevű lánya szép filmszínészi karriert futott be Romániában. Purcărete és Şirli is visszaemlékeznek a Szőnyi-szalontra, ahova minden művész eljárt, aki számított, és aminek a vonzereje a Szőnyi lányok voltak. A Szőnyi lányok, sóhajt fel Şirli: etruszk istennőként suhantak át a társaságon, és tűntek el valamelyik ajtó mögött, nagy csendet és a vágy diszkrét sóhajtásait hagyva maguk mögött. Neki Mohy Sándor tanította meg a szakmát, folytatja Dragoş, és ami a legfontosabb volt számára és az egész évfolyamnak: a műtermi beszélgetések. Az európai kultúra levegőjét szívták magukba diákként Kolozsváron. A nagybányaiakról beszélgettünk, a Ziffer-kékről meg Thormáról és Ferenczyről, erről a tehetség- és dialóguskoncentrációról, ami ott összejött, és ahonnan Mohy is tanulta a maga barátságos-modern és élénk színekben tobzódó poszt-kubista világát. Kubizmus olyan, mintha Georges Braques-ot szelídítette volna a nagyon is megfontolt Kolozsvárhoz. Apám rajztanára volt a szatmári Református Gimnáziumban, sokat beszélt róla nekünk, örülnék, ha egy Mohy-vásznat örökölhettem volna tőle, mármint az apámtól. Purcărete megkeresi az okostelefonján Zifert, majd Mohyt, képeket nézünk Rékásig.

Helmut Stürmer festő, Andrei Şerban és Georges Banu színész szeretett volna lenni, Purcărete folyamatosan, a próbák alatt és otthon is rajzol, hol tollal, hol tustintába mártott vékony ecsettel, és van, hogy vászonra is fest. A rendező után nem marad semmi, mondja, és most, hogy kiment a divatból a kritikairás, még az előadások leírására sem lehet számítani, a színház textuális utókora egy időre mindenképpen bezárult mint lehetőség. Szíven üt ez az életmű eltűnése miatti szorongás a digitális archívumok korában.

Az utóbbi években Romániában a rendezők, egymással versenyezve, egyre-másra albumokat adnak ki, olykor látványosan rossz minőségben: feldolgozatlan fotók, harsogó tipográfiák, az árnyalatokat összerosó nyomdai kivitelezés, rosszul biggett, hajlított, szétnyomott és megnyomorított keménytáblák – mindez persze nagyon sok pénzért. A rendezői albuminfláció szembeszökő, a verseny kötelez. Az egyetemi oktatásban nem vagy alig használható portfóliók és „ego-trippek” jelennek meg, ezek is legfeljebb a szűkre szabott színházi nyilvánosságban. Inkább a hatalmi érvényesülés, sőt olykor arrogancia tünetei ezek a kiadványok, semmint valódi kulturális gesztusok. Amennyiben meg, elvéve, annak sikerülnek, hangsúlyosabban a színházi fotográfiáról szóló diskurzusok ezek a súlyos, lakkozott ívekre nyomott albumok, és kevésbé az előadások vagy egy rendezői látásmód, figyelemre méltó színházi nyelv vagy esztétika megkerülhetetlen korpuszai. Silviu Purcărete előadásairól találunk mégis használható munkákat, egy rendes monográfiát viszont, olyat, mondjuk, amilyeneket Darida Veronika írt Jeles Andrásról vagy Nagy Józsefről, nem. Tanítottam Purcărete színházát a Károli Egyetem színházelméleti mesteri programján, tudom, mit jelent összerakni egy félévnyi anyagot róla. Leghasznosabbnak például Marina Constantinescu *Les danaïdes. Histoire d'un spectacle*<sup>8</sup> című könyve bizonyult, amely egy próbanaplóból és a rendezővel folytatott mélyinterjúból áll össze. A részletező beszélgetéseket különösen értékesnek tartom, Purcăretével ugyanis nehéz interjúzni, az utóbbi időben legalábbis, talán mert úgy érzi, neki kell elvégeznie mások helyett az értelmezői munkát is. De ott van az első Purcărete-album, az *Images de théâtre*<sup>9</sup> is, amely két nagyon jelentős színházi fotográfus, nevezetesen Patrick Fabre és Sean Hudson munkáit gyűjti egybe. A gondosan szerkesztett, jól kézbe vehető könyv nagy erénye Jean-Pierre Wurtznek a rendezővel készült nagyinterjúja. Ez is, a Marina Constantinescuéhoz hasonlóan, egy igen eredeti, átgondolt, kiértelt és letisztult esztétikába nyújt bepillantást. Mind a fotósok, mind pedig Jean-Pierre Wurtz azok közé tartoznak, akik 1990-től nyomon követték Purcărete színházának alakulá-

sát, minden előadását látták, és így mintegy „belülről” hoznak hírt erről a nagyon komplex, plasztikailag a mozgó képzőművészeti alkotások és a színházi előadás határsávján születő látványvilágról.<sup>10</sup>

### 2020.2.5.

Próba. „Csináljuk! Csak ha történik, akkor tudom, minek kell történnie” – mondja Silviu, elvágva a hosszúra nyúló, észrevétlenül terméketlenné váló beszélgetést.

Öregség-definíció: „Egyszer csak megfordul az emberben minden: nem kifelé, hanem befelé halad.” Megéreztem magamban, miről beszél: a szerelemről.

Halad az előadás-konstrukció a kolosszális ügyetlenség irányába. Elmondom Purcăreţei Pilinszky János színház-definícióját, amit *A süket pillantása* hatása alatt talál meg, Párizsban: „tökéletes ügyetlenség”. Finom, mondja. Zseniális, teszi hozzá.

Felolvasóest a vadonatúj Új Ezredév Református Központban, Mátyus Melinda meghívására. A koncertterem tele van, többen a két bejárati ajtóban állnak, hiába invitáljuk őket előre. Ez az igazi visszatérésem Temesvárra. Ismerős arcok néznek rám, de olyan távoli időből, hogy senkit nem sikerül fölismernem. A temesvári magyar egyetemisták Látóhatár nevű diákművelődési körét vezettem egykor, alig emlékszem valamire, de a Securitate által kényszeresen gyűjtött besúgói nyilatkozatok és hivatalos informátorok (az egyház és a diákház vezetői) gondoskodtak az emlékezet ébren tartásáról. Elhatározom, hogy nem térek vissza a múltba, elhárítom a nosztalgia minden csábítását, és megnyílok minden kérdés előtt ebben a kivételes *most*ban. Minden *most* kivétel, előzmény nélküli és érintetlen, ez is az. Mátyus Melindát a kilencvenes évek elején ismertem meg Kolozsváron, amikor még százával jártak hozzánk haza a diákok, utána hosszú időre, amennyiben két és fél évtized hosszú idő, eltűnt a szemem elől. Ő azért keresett meg Kolozsváron, emlékeztet rá, mert a teológiai szakdolgozatához kért segítséget tőlem, Hamvas Bélából írta. Nagyon felkészült belőlem ehhez a nyilvános beszélgetéshez. Ilyenkor, bárhol is volnék, a szégyenérzet fog el: amint tehetem, jelzem neki is, meg a hallgatóságnak, hogy nehezemre esik ilyen szituációkban helytállni, hiszen nem a kedvenc íróim valamelyikét hívták meg, hanem engem, és én nem tartozom a kedvenceim közé. Melinda viszont nem enged el a maga és a magam közeléből, gyöngéd eltökéltséggel teszi fel a kérdéseit. Felolvasok a *Ne vedd csak szeretetnek*-ből, apa- meg anya-verseket. Sokan vannak színészek, csaknem mindenki eljött, akikkel együtt dolgozunk a *Tragédiában*. Belefutok a nyilvános gyónás (sztanyiszlavszkiji?) kényszerébe. Szép este ebben az égbe nyúló, vadonatúj Makovecz-architektúrában, valami egészen különleges megtalálása a hallgatóságnak, ami, azt érzékelem, nem az én, hanem a beszélgetést vezető Mátyus Melinda érdeme. Ő az, aki tapintatosan visszahúzza a térbe, amikor túlzottan elkalandozom. Utána Gazda István, a hely lelkesze körbevezet az épületben: szép kövek kerültek itt egymásra, gazdagon faragott fabútorzat és organikus ívelő fagerendák egymás mellé, most már csak az élő kövek kellene. Temesvár minden gesztusában szórvány, elszorul a szívem ezektől a terektől, meglegyint a mauzóleumhangulat, de elhessegetem, hiszen zsúfolásig tele volt a terem az estemen. Közös vacsora, hármásban a Savoya utcai, Scotland Yard nevű gasztropubban. Most érkeztem meg Temesvárra, ezen az estén. Eddig egy ismeretlen és olykor ijesztő város színháza és társulata létezett csak számomra. Elég egy, egyetlenegy arc, egy tekintet vagy váratlan szóváltás, hogy megérkezz, végre, és ne csak a munkát, hanem azoknak az embereknek a közösségét is érzékd, akik majd az előadást is meg fogják nézni.



## 2020.2.6.

*Théâtre à l'ancienne*, mondja Purcărete – valami ilyesmi kellene. Megemelt hang, enyhe pátosz, lassúbb ritmus. *Dispoziție barocă*, mondja.

A szünetben odajönnek hozzám a színészek, és elárasztanak a szeretetükkel a tegnapi beszélgetés és felolvasás miatt, elmondjuk Silviunak is, mi történt. Fürdőzöm egy kicsit, most.

Figyelemre méltó, hogy a bizánci színben nem Éván fordul át a történelem, Ádám pedig a jelenet végén nem „új útra”, hanem „új létre” vágyik: erős hangsúlyváltás a szövegben. A *Tragédia* legmélyebb pontja, kétségtelen, szimmetrikus párja az Ádámot olyannyira elborzasztó jégkorszak-tablónak. Ádám itt súlyosan meginog azzal kapcsolatban, hogy van-e értelme a történelemnek nevezett kísérlet folytatásának, és ez mintha Évával, pontosabban az ő hiányával volna összefüggésben, aki az érzéki élet elhárításával megtalálja a saját élete beteljesülését a kolostorban. A bizánci szín a luciferi logika diadala, hiszen a szeretet vallásán belül szabadulnak el a gyilkos indulatok. Lucifer mégsem triumfál, mintha őt magát is meglepte volna az „emberi faj” leplezetlen gonoszága. Madách nem bírja feldolgozni a kereszténység véres, önpusztító történetét, azt érzi, becsapták, sőt fölszarvazták. Érzem az érzését. Belátom persze, hogy egy katolikusnak nehezebb.

A „barokk lelkiállapotról” szóba jön Esterházy Péter, akivel Purcărete nálunk ismerkedett meg személyesen, a *Viktor* próbái alatt. Az volt a terv, hogy ne csak megismerjék egymást, hanem egymásra is találjanak. Nem feledve persze azt a számító megfontolást, hogy az Esterházy-dramaturgia színpadi megvalósításához egy Purcărete kellene. Gyönyörű este volt, tökéletesre sikerült argentin sztár és olasz vörösborok vállalták magukra a kulturális közvetítést. Širlit és Buhagiart is meghívtam, hogy legalább közel teljes legyen az alkotói team (Helmut Stürmer hiányával nem lehetett persze egész). Egy megbocsátás-zsoltár következett arra a napra, vacsora előtt fölolvastam magyarul és románul, de aztán angolul, franciául, na és persze magyarul és románul folyt a szédületes társalgás. Másnap megvettem Purcărete-nek a románul elérhető Esterházy-könyveket, köztük ott lapult a *Rubens...* is. Neked, aki egy nem euklideszi színházat művelsz, ismerned kell ezt az önkomentár-dramaturgiát, ami legközelebb Tadeusz Kantor színházához áll. A kolozsvári találkozást egy budapesti követte, Purcărete *Ahogy tetszik* előadása után, nem a bemutatón, hanem a második estén. Nem volt folytatás, nem lehetett, az emberi dolgok megszakadnak. Megszakadunk mind.

## 2020.2.7.

A hasonmások hangján fölhangzó szöveg és a maszkos színészek gesztusai (ők azok, akik nem mondanak szöveget) két külön színház képét jelenítik meg előttünk. Egyelőre. Vajon meg tudjuk-e úszni a gesztusnyelv megtalálását és kialakítását? – kérdezem, és nem csak magamtól. A cselekvés gesztusai mindenestre nem a realizmus irányába mutatnak, mert ebben az esetben a szöveg pusztán *voice over* marad, és az előadás széthasad, legalább két előadássá.

Áll az üres térben. Két asztal, semmi több, mozdulatlanul áll, és mintha belső képeket nézne. Nem egyszerűen gondolkodik, hanem az egészet látszik érzékelni, olykor gesztus-skiccekre mozdul a keze. Átrendezi az asztalokat, de csak alig változik meg a térbeli viszony. Irreálisan hosszú időt tölt így, rezzenéstelenül állva a térben.

„A régi szövegeket sokkal megfelelőbbnek tartom a színpad számára, egyszerűen csak azért, mert a szavak egy másik időből jönnek, és így átszű-

rődnek, reflektálódnak a kultúra tükrén, és ennek következményeként nagyobb súllyal és tisztasággal bírnak. Azt állítom, hogy minél messzebből jön a szöveg, annál erősebb bír lenni az előadás aktuális üzenete.”<sup>11</sup> Purcărete nem rendez kortárs szöveget. Lehet, hogy az emberben fölhalmozódott idő jelentései érdeklik őt kizárólag? Az időlenyomatok a romló testbe öltözött emberi lelken?

### 2020.2.8.

Egyre letisztultabb a római szín (Ádám: Kocsárdi Levente, Éva: Tar Mónika), olyan jelenetrészletekről mond le, amiért fáj a szívem, de hát mi más volna a műalkotás, mint a saját határok fölfedése, vigasztalom magam. Utána vissza Athénba, hogy az időrendet ismét fölborítsa, a jelenetek különálló hangsúlyát megtalálja és fölfedje. (Ádám: Molnos András Csaba, Éva: Éder Enikő.)

Visszaviszi a színházat a zenébe meg a táncba, ahonnan való. A tánc, következképpen a színház léte még el sem kezdődött, idézi Derrida Artaud-t, ha jól emlékszem. Fölrémlik bennem, ismét, a *Viktor* díszletdobozának égbolt-mennyezete, az a hibátlan digitális print, ami síkban mutatja a Teatro Olimpico de Vicenza gyönyörű, élő-mozgó, festett firmamentumát, a fölénk boruló kupola-mennyezet. Mintha egy kinagyított Constable-festmény volna a boldogan habzó kumuluszfelhőkkel. Csakhogy a *Viktor*ban Buhagiar digitális printje a katarzis lehetetlenségét jelenti be: mint a nyolcvanas évek hálószobája falát borító színes tájképek, amelyek a szexuális aktust irgalmatlanul kiragadták a maga testi valóságából, és az álmodozással helyettesítették. Olyan ez, mintha a szerelem szándékunk és ösztöneink ellenére tiszta pornográfia meg örökös szégyenkezés és megaláztatás volna, mert egyikünk sincs „ott és akkor”, egymás verejtékező, boldog testében, hanem valahol máshol, egy magát tökéletesnek mutató világ pornófilmjében, egymás tárgyaiként. Aki élt diktatúrában, megélte ezt a pornográfiát. Utazni nem tudott, de a hálószobája falán ott hullámozott a mozdulatlan tenger, és mozdulatlan sirályok hasították a mozdulatlan eget.

A mediterrán, illetve görög színházi diskurzus akkor változott meg véglegesen, amikor bekényszerült egy kőépületbe, és elzárta maga felett az eget. Amikor a természetet – a felhők takarásában pihenő és előbújó napot, az esőt vagy a fölöttünk elrepülő és az amfiteárum vagy a Globe ormán megpihenő égi madarakat meg az előadásba bekiáltó vadakat –, nos, amikor az életünket visszhangoztató természetet erőszakosan kirekesztettük a létezés-játékokból. A kozmikus hirtelen partikuláris lett, Isten meg öregedő pedellus. Önmagunktól is elfordultunk akkor, nemcsak Istentől.

### 2020.2.9.

Athén, újból. Silviu az állóképek hagyományához nyúl vissza, amikor beállítja a jelenetet (a *Julius Caesar*ban is fölfigyelhettem volna rá!). Nagy anyaggal bír, nemcsak a plasztikai műveltsége, hanem a saját kimunkált színházi nyelve okán, ezért az előadások képzőművészeti variációi végtelenek. (Mennyi tunya és számító újrahasznosítást láthatni a színházban, Uramisten...! És ez még csak önepigonizmus... De mi van az „idézetekkel”: a mások előadásából egyszerűen csak átemelt/ellopott képi megoldásokkal?)

Silviu nem ismétli önmagát, ő a Purcărete-nyelvet beszéli. Ha létezik nyelv, a variációk kimeríthetetlenek. A színházi nyelv nem a darabból, hanem a világlátásból születik. Nem a nyelv a darabból, a darab a színházi nyelvből.

Vissza az állóképhez: Ádám és Lucifer mint Vergilius és Dante nézi a pokoli jelenetet, ráadásul Ádám saját meglincselését szemléli döbbenet. „Csak egyedül én voltam a bolond, / Hivén, hogy ilyen népnek kell a szabadság”, mondja. Mindhiába, tudjuk.

## 2020.2.10.

Purcărete a *Tragédia* jeleneteit egy pár túsarkú, vérvörös női cipővel fűzi össze. Ez a fakó, testszínű összképből kiragyogó tárgy mint valami láncszem kapcsolja össze a fragmentumokat, a néző narrációigényét is kielégítve szemérmesen és szellemesen. Egyszerre erotikus és szürreális kép: Lucifer legfőbb szándéka a szerelem megmérgezése. A cipő az *erósz–thanatosz* összegző motívuma az előadásban, kiragyog az előadás egészét uraló hús- és bézs színből, és beleég a néző emlékezetébe. Először Lucifer helyezi fel az asztalra, amikor Éva le akarja szakítani a gyümölcsöt, de sehogyan sem éri el. Lucifer segítségével viszont belebújik a cipőbe, és végre le tudja szakítani a gyümölcsöt. Humoros jelenet, kétségtelenül, előrevetíti az eredendő meztelenség elrejtését, a divatba rejtett szégyenkezést. A bizánci színben egy égő tálcán jelenik meg a pár cipő, Éva fut be vele a keresztes lovagok előtt menekülve: Ádám álmodást lát, nem egy reális Évát, aki el is tűnik a szeme előtt. (Ádám: Csata Zsolt, Éva: Csábi Anna)

Az ember számára a testi szerelem nem pusztán a fajfentartás instrumentuma: ezzel a teherrel, éppen mert metafizikai természetű, ma sem tudunk mit kezdeni. Hogy tudniillik a szerelem az emberség, a legbelsőbb emberi identitás fönntartásának és ápolásának nyelve. Szerelem: jobban szeretlek téged, mint magamat. És: magamat miattad tudom elfogadni. A feltétel nélküli isteni attribútum bennünk, és ennek transzformatív testi tapasztalatnak kell lennie. A bukás utáni szégyenkezés a szerelem visszavonhatatlan sérülésének a jele. Vajon a delfinek többet „tudnak” erről?

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Johann Wolfgang GOETHE, *Faust*, fordította és a magyarázatokat írta MÁRTON László, Kalligram, Pozsony, 2015, 432.

<sup>2</sup> Lásd LENGYEL György, *La tragédie de l'Homme, poème dramatique d'Imre Madách*, L'Annuaire théâtral, Numéro 47, Printemps 2010, 157–171.

<sup>3</sup> Vö. KOLTAI Tamás, *Az ember tragédiája a színpadon*, Kelenföld, Budapest, 1990, 111. Valójában Viski Balás László. Az 1939-es *Tragédia* színlapján szerepel y-nal a neve. Érdeemes megemlíteni, hogy az 1909-ben, Désen született Viski Balás a kolozsvári Accademia de Belle Arte növendéke volt, Kolozsvárról került Budapestre a Magyar Iparművészeti Főiskolára.

<sup>4</sup> Ter 2,16-17

<sup>5</sup> A Szentírás szövege iránti hűség kedvéért jegyezzük meg, hogy a Sátán nem kéri ki tulajdonképpen Jóbot, hanem, őszintétlenséggel vádolva őt, mintegy kiprovokálja a „fausti” paktumot: „Észrevetted-e szolgámat, Jóbot? Nincs hozzá fogható a földön: feddhetetlen és becsületes ember, féli az Istent, és kerüli a rosszat. A Sátán így felelt az Úrnak: Megvan rá az oka, azért féli az Istent! Hiszen te oltalmazod őt, a házat és mindenét, amije csak van! Keze munkáját megáldottad, és jószága elszaporodott a földön. De nyújtsd csak ki a kezéd, és tedd rá mindarra, amije van, majd káromol még téged! Az ÚR ezt felelte a Sátánnak: Mindenét a kezébe adom, csak rá magára nem vethetsz kezet! És eltávozott a Sátán az ÚR előtt” (Jób 1,8-12).

<sup>6</sup> A keresztény teológia ősevangéliumnak, azaz a megváltás bejelentett ígéretének tekinti a Kígyó megátkozását. Az asszony itt az istenszülő Mária szerepét vetíti előre: „Akkor ezt mondta az Úristen a kígyónak: Mivel ezt tetted, átkozott légy minden jószág és minden vadállat között: hasadon jársz, és port egyél egész életedben! Ellenségeskedést támasztok közted és az asszony között, a te utódod és az ő utódja között: ő a fejedet tapossa, te pedig a sarkát mardosod” (Ter 3,15).

<sup>7</sup> Veres Bálint fordításában idézem. A fordítás itt található: [https://www.academia.edu/29041366/John\\_Pawson\\_Minimum\\_Hungarian\\_translation\\_email\\_work\\_card=title](https://www.academia.edu/29041366/John_Pawson_Minimum_Hungarian_translation_email_work_card=title) Letöltés dátuma: 2020.01.24.

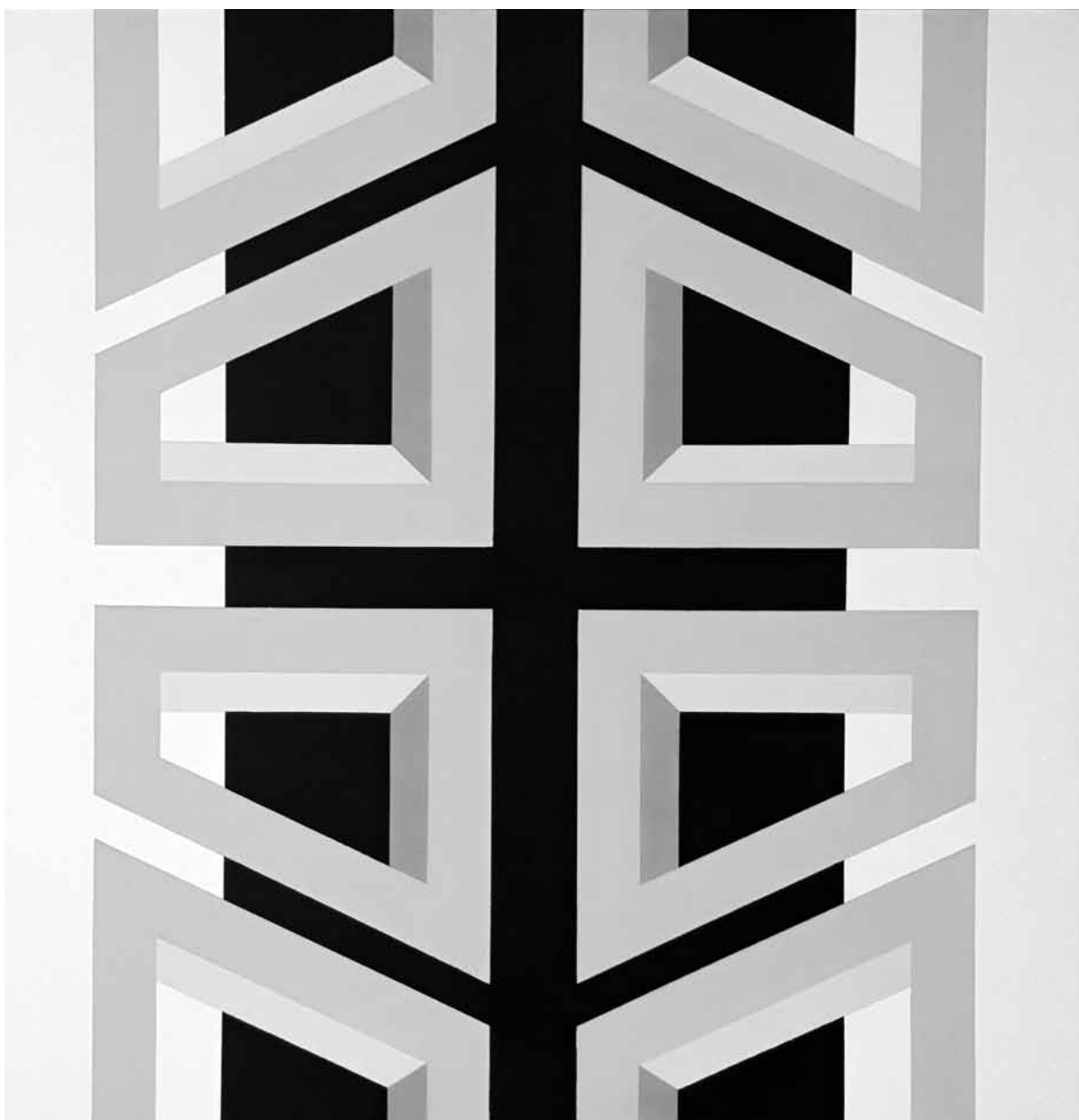
<sup>8</sup> Marina CONSTANTINESCU, *Les Danaïdes, Histoire d'un spectacle*, Éditions Nemira, Bucarest, 1996.

<sup>9</sup> PURCĂRETE, *i. m.*

<sup>10</sup> Időközben megjelent Olțița Cîntec *Silviu Purcărete sau privirea care înfățișează* című könyve is, ami jó kiindulópont lehet egy hiánypótló Purcărete-monográfia megírásához: Olțița CÎNTEC, *Silviu Purcărete sau privirea care înfățișează*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” – Revista „Teatrul Azi”, București, 2011.

<sup>11</sup> PURCĂRETE, *i. m.*, 20. (Fordítás tőlem – V. A.)

**GNANDT JÁNOS, „Geometria” III., 2015**



## CS. TÓTH JÁNOS

Gnandt János

### Szín-tér-forma dialógusa

(Dual Art Galéria, Budapest, 2020. november 18.)



CS. TÓTH JÁNOS (1951) Balmazújváros

A tiszta festészet alkotásai Gnandt János művei, mert a képek a színek és a formák tautologikus nyelvén szólnak a befogadóhoz. Kiállítónk ugyanis az elvonatkoztatás útján létrejött absztrakt festészet követője; művei a nonfiguratív törekvések ihletésében születtek. Tevékenysége tehát a kassági hagyományokra visszavezethető síkkonstruktivizmus harmadik nemzedékéhez sorolható. A hetvenes évek második felében Békéscsabán grafikai művésztelep működött olyan kiváló „kemény él festők” részvételével, mint Bak Imre, Fajó János, Nádler István vagy Hencze Tamás. Többek között őket tekinthetjük a második nemzedék jeles képviselőinek.

Gnandt János akkor még Aradon élt és dolgozott, s csak 1990-től tette át lakhelyét a békési megyeszékhelyre. Nincs tehát „vérségi” kötődése a csabai történetekhez, de van európai szemléletmódja, amely határokon túlmutatóan meghatározza életművét. Temesváron ugyanis még főiskolásként, majd felnőttként szerezte korszerű, naprakész vizuális ismereteit, hiszen az ottani egyetem több tanára is az avantgárd Sigma csoport tagja volt, akik szintén a látvány redukcióból született kompozíciókat hoztak létre. Van tehát kapcsolódása mestereihez. Innen eredeztethető kötődése az absztrakt felfogáshoz. Elvont akril képein gazdag változatossággal idézi meg a természet színeit és szimmetrikus alakzatait. Alkotásai határozott munkák, amelyek szabályos, kemény élű színekompozíciók. Képei szinte magukkal rántják a nézőket; festői dramaturgiája mozgásra készíti szemünket, elménket. Előszeretettel alkalmaz élénksárga, kék, zöld, vörös koloritot vagy fekete alapot. A teret mozgatja meg, amikor a mértani testek egymáshoz való viszonyát, helyzetét ábrázolja. Egyszerre tartózkodunk a térben és az időben, akkor is, ha közben nem változtatunk helyet. Ugyanez a definíció mondható el a Gnandt-képekről, hisz ha folyamatosan nézzük azokat, minden kép elmozdul és visszamozdul. Működnek ezek a festmények, látható, hogy alkotójuk mindent megtanult a geometrikus felfogásról. Ha hosszabban elidőzünk a munkák előtt, rendkívül feszült képmezőt tapasztalunk, szinte meggyújtja a szemet, olyan dinamikus a felület. A befogadó dialógusba kerül a művekkel, és a finom villanások két értelemben is megragadják. Egyfelől egy-egy formajel, másfelől a kontúrok figyelése által keltett pulzálás ad számunkra interaktív lehetőséget. A műszerek a mai világban új lehetőséget nyújtanak a szem számára, hisz láthatóvá teszik a másként láthatatlant, és az embert egy folyamatosan táguló térbe vezetik. A művész ezt a láthatatlant menti át az érzékelhetőség tartományába. Gnandt néha drasztikusan léptet elő egy formát, erőteljesen kontúrozza az életet, hogy a színmezők öleléséből a forma szinte leugorjon a képről. Hol felmelegíti a háttér színeit, hol szürkében-feketében vagy sárgában tartja azt, de a lényeg, hogy a színmezők áttörő hatása érvényesüljön – vagyis hogy a tiszta vonalvezetés és a különböző hangsúlyok működjenek.

Gnandt János hosszú és következetes utat járt be, messziről kezdte a valóság átírását alkotásain. Már korai képein, amikor csángóföldre helyezték a romániai diktatúra idején, tetten érhető volt művein az építmények átírása, absztrakciója. Pályájának szinte minden szakaszán felfedezhetünk egyfajta különös természetelvűséget. Nem tűnik adekvátnak, hogy egy geometriára épülő alkotó esetében a körülöttünk lévő természetet említjük, pedig nála a kiindulás a látvány valósága. Ezután következik a képpé formálás, a rögzített valóság, a műalkotás létrehozása. Gondolkodó festőként azt emeli ki a külvilág szerteágazó kínálatából, ami az alkotói programját gazdagítani tudja. A tájak vagy építmények számos esetben válnak a képi elemzés tárgyává. Kilépnek ezáltal az indukáló mezőből a motívumok, hogy egy egészen más párbeszéd részévé váljanak. Gnandt János művészi felfogása az elemző, szintetizáló karakterében keresendő. Amennyiben elfogadjuk a természetelvű gondolkodását, akkor megtapasztalhatjuk analízis és egyben a dolgokat együvé ötvöző habitusát. A természetben rend van, aminek a szétdarabolása, majd újraserkesztése igazi művészi feladat. A látvány megértése is tulajdonképpen a képépítés céljait szolgálja, sőt, a formalizálás is ennek függvényében lesz a kompozíció része. Foltban, vonalban, ritmusban elbeszélve



GNANDT JÁNOS (1951) Békéscsaba

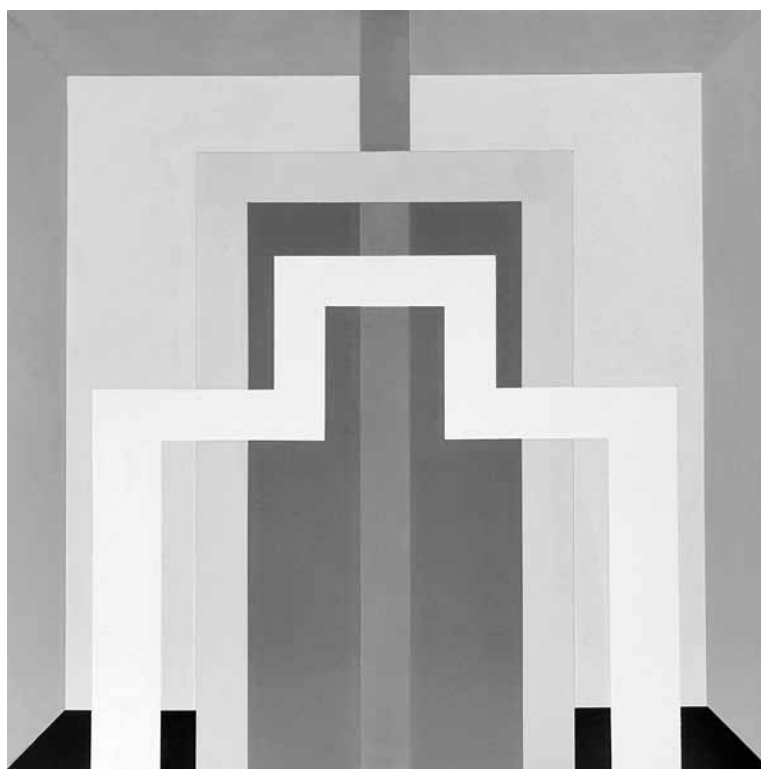
kapunk így vizuális gondolatokat. Formaátírás, dekorativitás, ornamentális kérdések kerülnek felvetésre festészetében.

Komoly érzékenységgel képes a konstruktív szemléletet minden munkáján megjeleníteni. Már-már mániákusan végére akar járni a dolgoknak, mert természetesen a képalkotás, a képfarmálás a legfontosabb számára: hogy milyen elemekből és miként álljon össze a tökéletes kompozíció. Érezni a törekvést, amely szerint újra és újra ellenpontoszni akarja a formátlant és a megformáltat. Általában a szimmetria feszültségét alkalmazza oly módon, hogy elforgatásokkal megjelenik egy történes, ami dekoratívan hat, de fő küldetése a kinn és benn látványának érzékeltetése. Ezt láthatjuk a vertikális és horizontális képtagolással létrehozott képein. Racionális és organikus szemlélettel egyensúlyt teremt, ezért érezzük rendszerelvűnek művészetét. Hegel írja az *Esz­tétika* című kötetében: „A festészetnek a legmélyebb komolyságtól a partikularitás külsősége felé haladván, el kell jutnia magának a jelenségnek a végletéig, oda tehát, ahol minden tartalom közömbössé lesz, és a művészi látszatkeltés a legfontosabb.” Gnanndt János struktúra iránti vonzalmát filozófiai alapon vizsgálva elmondhatjuk: e tekintetben is megállja a helyét művészetében.

A tiszta geometria nem mereven, racionális felületként jelenik meg munkáin, hanem szimbolikus vonásokat is beleláthatunk, hiszen címet is ad a munkáknak. A képcímek azonban idézőjelben vannak, annak érzékeltetésére, hogy mire is gondolhatunk a műveket nézve, de szó nincs az úgynevezett ábrázolásról. Például ha az *Architektúra, Egységben, Megbontott egység, Építmény* vagy *Torony* jelölésű műveket szemléljük, akkor épületek szerkezetére asszociálhatunk. Máskor a *Sugárzás* az egy fókuszról induló mozgást juttatja eszünkbe. A *Csavarodás, Labirintus, Színorgona, Hajtogatás, Élek, Sor* és *Geometria I-II.* című képek esetében a színek és formák éppen a felszabadult, talán játékosnak is mondható hangulatot képviselik. Arra törekszik, hogy egységes szemléletből fakadjon minden kép, hogy egységes zenei hangzásuk legyen. Lelki és művészi izgalmat az okoz számára, ha a néző érzi a változatosságot, a mozgás szépségét.

Végezetül meg kell még említenünk, hogy a rendkívül következetes és szigorú alkotói utat bejáró Gnanndt János festészeti tevékenysége mellett több évtizeden át a megyeszékhelyi művészeti középiskolában pedagógiai tevékenységet is folytatott, sőt, a Békéscsábi Művészeti Társaság elnöki tisztsége mellett színházi díszleteket is tervezett a helyi Jókai Színház számára.

„Sic itur ad astra!”



GNANDT JÁNOS, „Labirintus”, 2020