

# PÁRBESZÉD A KÖLTÉSZET ÉS A SZÍNHÁZ TITOKZATOS TÁRGYÁRÓL

Pálfi Ágnes: Nemrégiben publikált írásomban<sup>1</sup> kortárs költészetünk legújabb fejleményeire fókuszálva abból a meglátásomból indulok ki, hogy a „lehetséges világok” bővületében élő posztmodern mintha már lejáró félben volna. A mai húsz-és harmincévesek költői beszédmódjában egy radikális szemléleti fordulat jelei mutatkoznak: mind fontosabbá válik az alkotó hitelessége, a művészi egzisztencia mibenlétének újrafogalmazása. A lírai én szituálása sok esetben szélsőségesen drámai: a versek a lét-nemlét határhelyzeteiről, a küszöbön való vesztéglés állandósult létállapotáról tudósítanak.

Úgy érzékelem, fiatal költészetünk egyfajta belső koncentráció időszakát éli, hogy a „való felé fordulás” és a „valóságossá válás”<sup>2</sup> képességét visszazerezze. S számos jel mutat arra is, hogy ez a fordulat egyfajta összművészeti konstellációban megy majd teljeseedsbe: mind több a drámaírással sikerrel próbálkozó költő, a rendezők verses ópuszokat állítanak színre, a költők zenészként maguk adják elő verseiket, egyre több megint a performance, az előadóművészek saját darabjukat írják.

1 Lásd Pálfi Ágnes: „Az életünkkel itt nincs mit kezdeni”? Bevezetések a műalkotás referenciális teréről. In: Életünk, 2008/10.

2 Kemény Katalin okfejtésében ez a két fogalom a drámai krízis, a *katasztrophé* sajátja, amely a görögben ’megfordulás’-t jelentett eredetileg, „pontosabban a drámában azt a fordulópontot, ahol a bonyodalom szálai kibontakozni kezdenek (...)” Azonban az újkori európai nyelvekből törődött ez a jelentés, s félő, hogy vele a cselekvő jelenlét, a „megfordulás” tudatos drámai aktusának az alternatívája is. Így folyamatosan fennáll a veszély, hogy „[a]hol az élet zavarai, kötéseibogai áttekinthetőek lennének, ahol a való felé fordulhatnánk és valóságossá válhatnánk, ott lezuhanunk”. Vö. Kemény Katalin: *Az ember, aki ismerte a saját neveit (Széjlegyzetek Hamvas Béla Karneváljához)*. Akadémiai, Bp. 1990. 41.

Írásom elején Tadeusz Kantort, a világszínház huszadik századi nagy nyelvújítóját idézem: „Az életet kizárólag az élet hiányával lehet érzékeltetni, a HALÁL szőlítése útján”<sup>3</sup> És írásom végén azt kérdezem: vajon mit üzen Kantor a 21. századnak? Az új költő-generáció szemléletváltása netalán azt jelzi, hogy Kantor crédoja, a „halálszínház” filozófiája most válhat igazán, új módon aktuálissá? Hiszen a „memento mori” nála olyan abszolút viszonyítási pont, amelyet bizvást tekinthetünk az úgynevezett „valóságvonatkozás” gyűjtőpontjának. Te, aki bábrendezőként és ünnepszervezőként a színház megújításában vagy érdekelt, hogyan látod ezt a kantori örökséget?

Szász Zsolt: Kantor életművéből talán a radikalizmus az, amely ma elsősorban átvehető és továbbvihető. Az a töretlen ambíciója, hogy manifesztumai-ban folyamatosan újrafogalmazza a mozgásban lévő világot, aktualizálja, megújítsa a maga programját, mindvégig megtartva ugyanakkor az ősgondolatot. Azt a totális és abszolút felvetését, hogy a végső kérdés – nemcsak a művészetben, hanem osztársadalmi méreteken és az egyéni beavató programokban is – a lét-nemlét problematikájában kulminál. – Ez a dolog egyik része. A másik Kantor színházi gyakorlata. Az a kérdés, hogy mi hullik ki és mi marad meg tartósan az emlékezetben az ő színházi előadásából, mint ami érvényes és folytatható a mai színházi praxisban is. Itt már sokkal nagyobb a szórás. Meglátásom szerint Kantor első nagy sikere, a *Halott osztály*<sup>4</sup> az, amely elsődleges példa lehet továbbra is;

3 Vö. Kantor, Tadeusz: *Halálszínház* (Vál.: Király Nina. Szerk.: Beke László és Király Nina). Budapest–Szeged, 1994. 163. Valamint lásd azt a monográfiát, amely Kantor életművének születését a biográfia alakulástörténete felől közelíti meg: Krzysztof Pleśniarowicz: *A halott emlékek gépezete* (Tadeusz Kantor halálszínháza). (Ford.: Nánay Fanni.) Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2007.

4 A *Halott osztály* bemutatója 1975-ben volt, a krakkói Krystofory Galériában.

ez az, ami valóban kultuszképző, és filmen rögzített anyagként átörökíthető. Ez a mű ugyanis nemcsak annak a lengyel kultúrának a kontextusában érvényes, ahonnan Kantor fogalmaz. Hiszen öreg emberek ülnek a színpadán, saját gyermekkori énjükkel, mint bábbal összepárosítva. És elég hozzá csak egy tangó, hogy az élet körforgásáról, a múlandóságról totális képet kapjunk. Ez elegendő művészi programnak, filozófiának, avantgárd radikalizmusnak, teljes értékű művészi közlésnek. A dolognak az a csodája, hogy ebben az egyetlen műben minden benne van. És Kantor nemcsak a lengyel kulturális alapokat haladja meg ezzel, hanem az európai kultúrköröket is fölülírja, hiszen ez az alaphelyzet általános mindenütt a világon. S nemcsak a 20. századi avantgárd és az ezredforduló idején, hanem mindig is az volt. Ha nem az iskolapadban, akkor más körben történt a beavatás, tanítványi szinten a generációs átadás arról, hogy ez az, amit mindig tudnod kell: a kezdetet és a véget, s hogy a kettőt össze lehet, sőt össze is kell kapcsolni ahhoz, hogy életet tudjunk generálni...

P. Á.: Most azonban mintha megfordult volna az irány. Mert Kantornál még visszatekintésről van szó. Az öregedő férfi tekint vissza a veszteségre, hasonlóan például Kosztolányihoz, akinek a szemléletmódja úgyszintén retrospektív már, amikor *A szegény kisgyermek panaszeit* írja (habár ekkor még egészen fiatal ember, 25 éves). Én a mostani szituációban azt tartom feltűnő jelenségnek, hogy az új generáció, amikor veszteségről beszél, nem csupán vissza, hanem előre is tekint.

„82 éve exponálsz uram / de a képeim néző kislány / megérzi-e a sós szél illatát / vajon ha elkattintasz egyszer?”<sup>5</sup> – Az alig húszéves Székely Szabolcs *Egy öreg fényképész utolsó kísérlete* című versének záró sorai ezek. De idézhetnénk az ugyancsak huszonéves Fűri Rajmund *80 éves vagyok* című versét is: „80 éves vagyok. Megöregedtem. / Bezárul lassan a koporsó felettem, / Földet húznak reám szerető kezek / Hiába kopogok, kimászni nem lehet.” S a költemény zárata, ez a talán szándékolatlan ügyetlenül fogalmazott „post scriptum” arról a csalimesékre emlékeztető fordulatról tudósít, hogy a lírai én másik alteregója gyakorta keresi fel ezt a nyughelyet: „Itt feküdtem egykor, eljárók telente, / Talán ez a sírom, talán csak templomnak keresztje, / Szürke óneső a látóhatárt veri, / testem a földet, lelke az eget szennyezi.”<sup>6</sup>

5 Vö. Polisz, 2003. június–július, 78. Lásd ehhez: Pálfi Ágnes: „Az Én – mindig egy másik.” In: Polisz, 2003. június–július, 69–70.

6 Vö. Polisz, 2003. június–július, 72.

Sz. Zs.: Amikor a húszéves költő nyolcvan évesnek tételezi magát, ez azért nyilván azt is jelenti, hogy a nagyszülőkre gondol. Tehát két irányban nyitja az időt, miközben a meg nem élt saját idejéből, a nemlétből fogalmaz. De objektívet, tárgyati neki is kell használnia a lét és a nemlét határain (lásd fényképezőgép, sír, koporsó). Úgy látszik, hogy az idő vonatkozásában létrejött egy olyan tartós alapállapot, amely rokon azzal, ami a második világháború után fellépő Kantornak is az alapélménye volt már. Amikor összeomlott egy kultúra, egy társadalom, és összeomlott a begyakorolt művészi tér-idő koordináta-rendszer is, és létrejött egy végső, abszolút állapot, amely csak az időben nyitható. Ezt jelzi a Kantor színpadán elhangzó első mondat a szétlőtt Varsóban: „Odüsszeusz vagyok, Ithakából jöttem...” Itt (a Wyspiański-darab rendezésekor<sup>7</sup>) nyílik ki Kantor számára a teljes európai kultúrkörre érvényes nagy idő-dimenzió, és azon belül a műalkotás és az alkotó saját, személyes idő-dimenziója is.

P. Á.: Az a szituáció azonban mégiscsak a túlélésről szól. Arról, hogy mi maradt, maradt-e valami a katasztrófa után. Ma azonban másról van szó.

Sz. Zs.: A mai pályakezdő művész számára az a legcsüggesztőbb, hogy nincs mivel szembehelezkednie. Nincs morális és valóságos talpköve, viszonyítási pontja társadalmi értelemben. De a „művésznek gondolom magam” személyes ambíciójában sem, mert igazi mester-tanítvány viszony manapság nemigen adódik. A posztmodern relativizálta azt a koordináta-rendszert, amelyben a művész státusza meghatározható.

P. Á.: Az új fejleményt én éppen abban látom, hogy ennek a relativizálódásnak mintha már befellegzett volna. Ezek a versek azért érdekesekek, mert újra körbe érik az emberi időt szemléletileg. S valóban a halált teszik meg a „valóságvonatkozás” (referencia) gyűjtőpontjának. Még hozzá úgy, mint ha ez a „végső cél” volna egyben a kiindulópont, a starthelyzet is. Életveszélyes pillanatot ez, a madáchi salto mortale avagy a teljes passzivitásba süllyedés kísértése.

Sz. Zs.: Kantornál az érdekes az, hogy nem magáról a halálról beszél, hanem az átjáróról. A túlnanról ideátra tartó folyamatról, ami a színész részéről csak cselekvő típusú lehet. Nyilván ezért kezdett színházat csinálni ez az egyébként képzőművész indíttatású ember. Nem volt számára elegendő a fix nézőpont, a keret, a vászon. A két *7 Az Odüsszeusz visszatérése* c. darabot Kantor 1944-ben mutatta be Krakóban.

dimenzió, amelyben ő mint festő biztos lehet. Tehát átlépett a drámai térbe, amely megnyitja az idő negyedik dimenzióját is. Mert itt az a kérdés, hogy ha már ezek a társadalmi keretek felbomlottak, és nincs biztos talpkő, akkor magáról a halálról kell-e beszélni, vagy erről a drámai folyamatról, amely a létezés–nemlétezés határán a legaktívabb.

P. Á.: Nyilván a folyamatról, ahogyan Kantor is tette, amikor – Ady szavaival szólván – a „feltámadás szomorúságából” csinált színházat...

Sz. Zs.: Neki hatmillió lengyel elpusztulása után abszolút morális alapja volt arra, hogy föllépjen. Ezeknek a manifesztumoknak az érvényessége végső soron ezen alapszik...

P. Á.: Azon alapszik, hogy nem tudom: túlélőként valójában halott vagyok-e vagy élő. Azon alapszik, hogy újra és újra föl kell tennem a kérdést: hol az élet? hol volt az életem?

Sz. Zs.: Erre a morális alapra ma senki nem kérdez rá. És nem tudom, ki tudna föllépni olyan érvényel ma, mint Kantor a maga idejében.

P. Á.: Az általam idézett versek is azt mutatják, hogy morális fellépésről ma nemigen beszélhetünk. Inkább a vitális energiák, az életösztön feltámadásáról, az érzékelés öröméről, pontosabban vágyáról van szó. Talán László Noémi mégis kivétel, hiszen az első lépés megtétele mindig morális gesztus is. Nem az életösztön, hanem a bekalkulálhatatlan emberi többlet, a hit megnyilvánulása. S ha megfigyeled, a versben ez a gesztus éppen a felezőponton billenti át a mérleget az élet oldalára, és indítja újra a mondást:

„Mintha már nem érhetne ártalom.  
Hirtelen semmi súly a vállamon.  
Mintha köldököm mögött sütné a nap.  
Mintha minden kicsit hamarabb  
Történne, mint ahogyan várom  
S nem volna se életem, se halálom  
Se jó, se rossz, se fájdalom, se vétek.  
Mintha út nyílna ott, ahova lépek.  
Hirtelen nincs se kívül, se belül.  
Mintha a világ volna egyedül.  
Mintha az előbb volna az után.  
Mintha túl volnék a haláltusán  
S innen azon, amibe belehaltam.  
Mintha keresztül suhanhatnék rajtam  
És mindenem, ami feléled.  
Mintha belélegezhetném a mindenséget.”<sup>8</sup>

8 Vö. László Noémi: *Százegy*. Erdélyi Híradó, Fialat Írók Szövetsége, Kolozsvár–Budapest, 2004. 19. Lásd ehhez: Pálfi Ágnes recenzióját: „*Mintha út nyílna ott, ahova lépek*”. In: Polisz, 2004. augusztus–szeptember, 92–93.

Azért választottam László Noémitől éppen ezt a 2×8 sort, mert a pozitív tartományba való átbilens esélyét drámai módon mutatja föl. Misztikus olvasatban azt a végtelen „vizes nyolcast” rajzolja ki, amely a Vízöntő-korszak kettős mozgástendenciájának a képjele. Olyan dinamikus egyensúlyt és olyan meglepően tudatos készenléti állapotot érzékeltet ezzel, amely nagyon is reményt keltő az új generáció szellemi horizontjára és kondíciójára nézvést.

Sz. Zs.: A halál témája kapcsán érdemes emlékeztetnünk a középkori moráliák világára. Ez a nagy műfaj notóriusan és direkt módon mindig odadörgölte a közönség orra alá, hogy meg fogsz halni. Memento mori: ez volt a vezérszólam, ami műfaji szintig jutott el az európai kultúrában – lásd a középkori haláltáncot is. Ez nagyon fontos tétel, ha Kantor kapcsán színházi területre, drámai vizekre evezünk. A középkorban központi ez a kérdés, osztársadalmi eligazítóként, amelynek vannak szolgái: művészek, jokulátorok, színezesek (akiket akkor még nem hívtak annak). A halál-téma párja azonban ekkor a vitalitás. Állandóan a halálról beszélnek, de valójában az élet generálása a cél. Ebben érzem gyengének a mai szituációt, amikor – lásd a fiatalok verseit – már csak arról tudunk beszélni, hogy egyszer majd talán lesz teljes érzékelésem, újra fogom érezni az ízeket, szagokat. A vitalitástól fosztották meg a modern emberiséget. Nagyon súlyos állapotnak tartom ezt.

P. Á.: Igen. Ez a mostani szemléletváltás még nem nevezhető morális stádiumnak. Kantor szituációja és személyes alapállása viszont az volt. Túlélőként ő predesztinálva volt arra, hogy azt mondja: nekem mostantól az a dolgom, hogy az élet vagy nem élet, élek vagy nem élek kérdését tegyem föl, és az átjárót keressem.

Sz. Zs.: Az identitását, közösségét, országát vesztett ember számomra mint szólista érdekes elsősorban. Aki egyrészt a manifesztumokban, ezekben a fél-filozofikus szövegekben felteszi és függőben hagyja ezt a kérdést. Nem magáról a halálról beszél, hanem esélyt ad arra, hogy erről gondolkodni lehessen. És a felkiáltójelet újra és újra kiteszi, hogy ezt az alapkérdést sohasem tehetjük félre.

P. Á.: Kantor azonban sosem úgy manifeszt, hogy besulykoló vagy kihirdető volna. Mindig nyitott marad, magára a problémára fókuszál, a gondolkodás folyamatára, amely nála sosem zárul le, és önmagát mint „eszköz-tárgyat” is mindig kiteszi ennek az állandó folyamatban-létnek.

## SZÍN

Sz. Zs.: Kantor, a drámai lény minden fellépésével azt provokálja, hogy itt vagyok én, az *egy* ember, a morálját, kereteit, tartalmát veszített Európában. Elég vagyok ahhoz, élő felkiáltójelként, hogy az Én érvényben maradjon. Ez Kantor részéről valójában már ontológiai szintű fölvetés. És ennek érdekében saját magát is fölteszi a színpadra.

P. Á.: Ilyen értelemben ez egy lírai színház, miközben abszolút módon, eredendően drámai is. Ha tetszik, Kantor a dráma születését, ontogenezisét viszi színre.

Sz. Zs.: Pontosan. Érdekes fölidézni, hogy a már emlegetett *Halott osztály* esetében mi is a helyzet. Önmagában az, hogy egy öregember bábbá összetömörített színész formájában a maga gyermekkori manekenjével együtt ül, miközben megy a tangó, még nem volna elegendő ahhoz, hogy ez a szituáció drámai értelemben is színházzá váljon. De a színpadon ott van ő is, aki azt mondja: ez az én történetem – de mindenki más története is. Tehát egy olyan játékot játszok velem, a nézővel, hogy ez az *egy* ember, aki *én* vagyok, valójában mégis *te* vagy. Az öreg és a fiatal, az élő és a halott közé odatesz egy közvetítőt, miközben a maga művész-státusát is a szemünk előtt állítja be. Amivel egyúttal – proteszt módon és átvitt értelemben – az ember élethez való jogát demonstrálja. Maga a gesztus lírai, a szituáció azonban konkrét és abszolút értelemben drámai. Minimum három elem kell hozzá, hogy történeté álljon össze. De hogy nézőként mindezt a saját történetemként olvashassam, azt Kantor a színpadi jelenlétével éri el. Merő konstrukció és absztrakció ez. Viszont mivel akkora a valósághiány, hatásmechanizmusában ez beindítja az emlékezést, újragenerálja a személyes történetet minden egyes nézőben. Kantor színpadán ez a nagy mutatvány. És felteszem, hogy ez az, ami modell-értékű ma is. Ám kérdés, hogy vannak-e, lesznek-e érvényes folytatói.

A kortárs színházi törekvések tekintetében ma már itthon is a táncszínház növekvő túlsúlyát kell konstatálnunk. Ahol a rendező, a koreográfus és a szólótáncos provokatív gesztusa is arról szól, hogy „ember vagyok” – s ennek felmutatása érdekében a színész ki- és levetkőzik. Ma már valóságos „pucér színházak” vannak. Ám a színész mégsem tud emberré, az Ember jelévé válni, úgy, ahogyan Kantor tudott. Vajon miért nem? – Ez a kulcskérdése a mai alkotó generációnak, most már műfajok fölött is. Lehet az költő, festő, zenész, színházcsináló, bárki, ugyanezzel a problémával találja szembe magát. Hogy egyszerre kellene lennem közvetítőnek – de mit közvetítek? honnan és hová? – és hogy ki va-

gyok én? A státus-problémák itt maradtak megoldatlanul. Viszont ha továbbgondoljuk, Kantor révén van egy modellünk, ami abszolútra és totálisra tör. Az jó dolog, hogy van. S talán belépő lehet az új generáció számára.

P. Á.: Az biztos, hogy a költők esetében egyre tisztábban artikulálódik ez az elodázhatatlan státus-kérdés. Egyelőre negatív formában, sokszor szándékosan alulstilizálva fogalmazódik meg, de világosan kihallható, hogy nem csupán kétségbeesésről van itt szó, hanem egy újfajta jelenléti igényéről, sőt ambíciójáról. Ami pedig a sokszor tüntetően kopár és dísztelen költői formát illeti, nagyon is hasonlít ez a törekvés Kantor „alacsonyrendű realitás” eszméjéhez. Mint ahogy a konkrét, személyes létszituáció naturalisztikus felmutatását, a majd mindig lehangoló „valóságvonatkozás” tárgyyszerű dokumentálását is hasonló irányú fejleménynek tekinthetjük (nemcsak az írásomban idézett k.kabainál, de például Nyilas Attilánál is). Egyfajta elszántan vállalt külső és belső száműzetés körvonalazódik ezekben a szövegekben. S ugyanakkor a protestáció, a szókimondás imittamott már nem is olyan rejtett pátosza is meglepi az embert. S az ugyancsak Kantorra emlékeztető filozofikus hajlam úgyszintén.

Sz. Zs.: A művész nem is tehet mást. Az alkotó, a sámán, a közösség szellemi vezetője mindig a körön kívül állt. Ahhoz, hogy érvényes mondanivalója legyen, a társadalmi újratermelő mechanizmuson kívül kell állnia. Hogy rálátása legyen. E nélkül a kitettség vagy kiválasztottság nélkül nem megy. A furcsa a mai helyzetben az, hogy mintha kívül került volna a körön mindenki, a társadalom összes tagja – tehát ha úgy vesszük, itt már mindenki Bolond. De akkor hol a művész? Az úrben? – Kantor versenytársa már a hatvanas években is a film, a science fiction volt. És mára már egyértelművé vált, hogy a multimédiás fikció világában élünk. Társadalmi értelemben körön kívülivé, potenciális munkanélkülivé vált mindenki. De ami az illúziók világát illeti, egy nagy közös álom jött létre, s ez mindenkire bolonddá tett. És kérdéssé vált, hogy ebben a helyzetben a színház jó médium-e még. A nagy mérkőzés most ez. Amit az emberiség ez idáig ismert és a praxis szintjén gyakorolt, az mindig drámai volt a társadalom életében. Az egyéni és közösségi beavatás, így például a ballagás, a házasságkötés rítusai azonban ma már érdektelenek. Van egy nagy közös álom, a science fiction, amely azt sugallja, hogy az élet a végtelenségig meghoszszabítható (lásd a reinkarnáció tanát, az Édesvíz-irodalmat). Ez pedig leszoktat a felelősségvállá-

lásról, hiszen ebben a nagy közös álomban te nem vagy személy. És pláne nem vagy az a kivételes, az a körön kívül álló személy, akinek rálátása van, és aki gyakorolni tudja a státusából adódó életgeneráló funkciót.

P. Á.: Én azonban úgy látom: mára körbeégett a karika, amin át kellene végre ugrani. Az általam felhozott citátumok mind erről a „cirkuszi pillanatról” számolnak be. Arról, hogy vége a posztmodern álomnak. Mert a posztmodern felkínálta a lehetőséget, hogy habár saját életed nincs, választhatsz helyette egy másikat. És a mögé bújva a képességeidet valahogy mégiscsak kifejtheted. Én annak a jeleit látom, hogy ez az illúzió lecsengőben van. Már nem igazán vonzó és főleg nem igazán inspiratív. Pusztán az, hogy bírok a nyelvvel és formai játékokba bocsátkozom, váltogatom a stílusomat, a fiatalok számára már nem életprogram. Mert világosan látják, hogy az előd-generációnál ez mire volt elég. És mert folyamatosan ezt nyomatják nekik túladagolt dózisokban a tévéből, mindenhol.

Sz. Zs.: Szerinted ma már a fikció lecsengéséről volna szó?

P. Á.: Azért ez nem olyan egyszerű. Kantor esetében nem véletlenül tartottam fontosnak, hogy a fikció kérdését állítsam a középpontba. Az ő fogalom-definícióját ugyanis merőben újnak és megszívlelendőnek találom. És ugyanakkor meglepő módon közelállónak e fogalom mára már feledésbe merült eredeti ókori jelentéséhez, amelynek a teoretikus Olga Frejdenberg eredt a nyomába. Tudniillik hogy a fikció létrehozásával, mint teremtő gesztussal az ember éppenséggel azt a valóságot, azt a realitást célozza meg, amelyet a látszatok világa eltakar előlünk. Vagyis hogy a fikció révén az ember eredendően nem elszakadni, hanem, éppen ellenkezőleg, közeledni szándékozik a valóságos létezéshez. Annak az isteni eredetű technének az elsajátításához, amelyben a mimézis funkciója nem az álomvilág tárgyainak reprodukív sorozatgyártása, hanem a halottá dermedt (mű)tárgyak meglevenítése, életre keltése. Kantor színpadán az én olvasatomban lényegében ugyanerről van szó. S nem mond ennek ellent az sem, hogy ő előtte nem az égiek ideális világának az eszményképe lebeg, hanem a 20. századi ember „szegény tárgyainak” a világa, az „alacsonyrendű realitás” eszméje. Pilinszky Jánossal szólván az a bizonyos műanyag lavór, amely éppúgy az isteni teremtés része. S az adott szituációban akár még fontosabb is, mint a legbecesebb műtárgy.

Sz. Zs.: Kérdés azonban, hogyan tud egy mai kamasz egy ilyesfajta gondolkodásmóddhoz és fő-

leg praxishoz közel kerülni. A kamasz genetikusan „mintha” emberfajta: öntudatlanul is belátja a maga pályáját. S az előd-nemzedékek által felkínált álom- és fikció-világot helyből nem fogadja el, vagy legalábbis próbának veti alá. Úgy gondolom, hogy ez ontológiai, sőt antropológiai értelemben is alapvető törvény.

P. Á.: A kamasz mindig élet-halálban gondolkodik. S korántsem ritka jelenség a kamasz-halál sem, lányoknál, fiúknál egyaránt.

Sz. Zs.: Ezek a kamasz-halálok arról is szólnak, hogy ebbe a felkínált fikció-világba a kamasz nem akar belépni. Csömöre van tőle. De sajnos, a mai kamasz nem igazán lázadó típus. Ez a helyzet olyan mértékig eszkalálódott, hogy az *egy* személy képtelennek érzi magát arra, hogy egy szál karddal nekimenjen. Itt nem válik be az „egy személy a világ ellen” hősi gesztusa, ami pedig minden kamasznak kódoltan a legbensőbb ambíciója. Be vannak szorítva az előd-generációk kilátástalan léthelyzetébe, akik ugyanúgy tanácstalanul állnak a maguk fantázia-világában. Egymásba torlódtak, egy hajóban eveznek a nemzedékek. És itt csődöt mondani látszik minden technika, melyet társadalmi vagy kulturális téren fölhalmozott az emberiség. Belátható, hogy ez leéppülés. És kérdés, hogy van-e rá ellenszer. Hogy a kantori modell valóban alkalmas ellenszérum-e.

Ami pedig évezredekben keresztül fölhalmozódott, a mitikus világkép manapság már nem a sajátunknak, nem etnikusnak mutatja magát. Mintha nem magyarul volna. És a mesék sem működnek, amelyek pedig a gyerek számára nem is olyan régen még az egyéni beavató utat segítették. Ebben a nagy világ-fictionben a mítosz is, a mese is erodálódott.

P. Á.: Valami azért fennmaradt ezen a rostán. *A halhatatlanságra vágyó királyfi* meséjére gondolok, amit Marosvásárhelyen te két éve rendeztél meg. Nevezetesen az a filozofikus fölvetés, hogy ha halandó vagyok, akkor nem kell az élet. Nem állok be, nem folytatom. Ez az attitűd fönnmaradt, és előtérbe került. A kamasz tényleg a lét-nemléttel van összekötve. A halál-problematika neki elsődleges. És gyakran van olyan nemzedékváltás, amikor a kamasz azt mondja, hogy én másként fogom csinálni, mint az apám. Ma azonban a kamasznak mintha nem volna mit elutasítania. Az apák teljesítménye megfoghatatlan: félbemaradt ambíciók, lezáratlan kudarc-történetek ezek. A kamasz inkább szolidáris az apjával szemben, mintsem lázadó. Az előző időszakban a beat nemzedék azt mondta: én majd másképp csinálom, nem állok be a konformizmus

világába. Hogy aztán beállt-e vagy sem, az más kérdés. Ami feltűnő, hogy az előd-generációnak ez a lázadó gesztusa még mindig virulens: a hatvanéves „vének” ma is a színpadon vannak, lásd Rolling Stones. Még mindig mintha az apák nemzedéke élné a maga lázadó kamaszkorát. Nagyon érdekesnek találom éppen ezért, hogy Székely Szabolcs versében a lírai ének két alteregója van: a gyermek és a 82 éves, bőven nagypapa-korú fényképész. A fiatal felnőtt nem mutatkozik. Mintha még mindig az apám lenne az a fiatalember. Nem én vagyok a Mick Jagger, hanem az apám. Hasonló a szituáció, mint amelyről Dosztojevszkij tudósít a *Karamazov testvérek*ben, ahol az apa ugyanarra a nőre pályázik, mint Mitya, a fia. Összetorlódtak a nemzedékek, ezért van a versben széthúzva a történet, ezért a kettős identitás, mint kítőrési kísérlet. Eszembe jut erről Szentmártoni János is, aki a saját lánya majdani párizsi élményeit írja meg egy prózaversében, a maga múltbeli történetével párhuzamosan<sup>9</sup>. Mintegy elfoglalja, belakja a saját gyerekének az életét is.

Sz. Zs.: Ez mint gyógyító sámán-funkció nagyon is archaikus modell. De csak az egyik aspektusa a halottkultusz művelésének.

P. Á.: Szentmártoninak egy másik verse arról szól, hogy először viszi a lányát óvodába, és ezzel – metaforikusan szólva – beírta őt a „halott osztályba”. S aztán egy kocsmába betérve pálinkával zsiabasztja el magát. Ezt én ma minden értelemben hiteles beszámolóknak érzem a jelen szituációról. Mint ahogy azt is, amit ugyancsak Szentmártoni mondott el nemrég élőszóban egy író-olvasó találkózón, hogy ő, alig harminc évesen, már ötvennek érzi magát, és „nyugállományba” vonulásról, nagypapa-státusról ábrándozik.

Sz. Zs.: Akkor persze azt a kérdést is föltehetjük, hogy művészetről érdemes-e még beszélni. Ha ennyire közvetlenül öngyógyító és/vagy önbüntető ez a mechanizmus.

P. Á.: Én egyelőre a lírában azt üdvözlöm, hogy egyfajta hamis illúzió szertefoszlott. Az tudniillik, hogy lehetek szabadon transzvesztita, lehetek valaki más.

Sz. Zs.: Ez azért még eszkalálódóban van.

P. Á.: Én azonban a költészetben ezeket a ritkás, mégis egyfelé mutató hangokat hallván határozottan úgy érzem, hogy ez a trend lecsengőben van. Nem szét, hanem középre tart, radikalizálódik a

mondás. Megjelent a drámai választási kényszer az igen és a nem között.

Sz. Zs.: Nem nehéz megjósolni, hogy ebből a kiélezett és felfüggesztett állapotból társadalmi katalizma kell hogy következzen. Ha semmi nincs a helyén ebben a viláfgalu típusú és konszernnek által vezérelt, pénzügyi alapokra helyezett, és tulajdonképpen csak spekulációval fönntartott, folyamatosan generált helyi háborúkkal működtetett rendszerben, nyilvánvaló és törvényszerű az összeomlás. Amiről most beszélünk, az már talán az elkerülhetetlen katalizma után következő helyosztóról szól. Arról, hogy miképpen fogalmazható újra ebben a szituációban a művész státusa. Valami olyan eszközt kellene már ma is kézbe adni, ami akkor is működni fog. – Most én is projekcióval élek, hiszen ugyanebben a hajóban evezek. Noha Kantor alapján magam is kezdettől a totalitásra törtem, és mindig bizonytalan egzisztenciális helyzetben. Ennek azért már közel harminc esztendeje, hogy meg tudtam tartani magam függetlennek. És ebben a státusomban tudtam fellépni egyrészt fesztivál szervezések révén, másrészt a saját színházam, a rendezéseim, iskolateremtő működésem révén. De mára engem is elért ez a kritikus helyzet, amiről most beszélünk. Kérdéssé vált, hogy e világméretű összeomlást követően a totalitás jegyében, a kantori példa alapján újra lehet-e majd kezdeni. És hogy mi lesz az első kőbalta, amivel dolgozni lehet.

P. Á.: A líra védelmében azt azért muszáj elmondanom, hogy ez a műfaj igazában arra van kijelölve, hogy csengessen. A líra nem alkalmas arra, hogy megválaszolja a „hogyan tovább” kérdését. Annyit tud mondani csupán, hogy valaminek a végére értem, hogy belátásom van, s hogy erre szavakat tudok találni. Ugyanakkor számos példa van arra, hogy a költő jelen szeretne lenni, föl szeretne lépni személyesen, fizikálisan is, ami már a színház, a drámai közlés felé mutat. Miközben a színház a szavakért viszont egyre inkább a költőkhöz, a költészethez folyamodik.<sup>10</sup>

Sz. Zs.: Meg a tánchoz, a közvetlen testnyelvhez. A metanyelvhez, a primérből eszközökhöz. Mert abban bízunk, hogy van tovább. Szerintem nincs, de ez egy más kérdés. Hogy meddig lehet levetközni, nyílt színen kefélni, mint a Krétakör Színházban, s hogy mit lehet ezzel a vér-naturalizmussal közölni művészi értelemben.

P. Á.: Igazán jó performance-ot is ritkán látni manapság.

9 Vö. Szentmártoni János: *Tíz éve Párizs*. In: *A másik apa*. Stádium, Bp. 2005. 68–69. Valamint: *Nem tudom Párizs és a fél világ* (*A Tíz éve Párizs folytatása lányomtól*). In: id. mű, 73–74.

10 Lásd például a Vígszínházban a kortárs nőköltészet dramatikus megszólaltatásának figyelemre méltó kísérletét.

Sz. Zs.: Mert az a fajta Én-felmutatás, ami Kantornak sikerült – tehát hogy az *egy* én egyúttal *minden* én –, morális háttér nélkül, ezzel a naturalizmussal nem megy. Szerintem nagyobb fordulatról kell ma már beszélnünk. Arról az antropológiai szintű kérdésről, hogy mi is az ember most. – Első hallásra talán komikusnak tűnik, de az az összezártság, ami manapság a generációk között megfigyelhető, egyfajta maci-szindróma. Egymást szorítják, mint gyerek a macit. Egymás macijai: a gyerek a szülőnek, és viszont. Igazából a posztmodern kísérletekben is ezt érzem, ami a kétségbeesésből táplálkozik. A művész megpróbál megfelelni annak a kihívásnak, hogy mindig újat és újat kell mondani, leváltani az előzőt, követni a trendet. S ez egyre inkább csak a formáról szól, ami egy véges tartomány, legalábbis a színházban. Mert a pucér embernél mi van tovább?

P. Á.: A költészetben végtelennek mutatja magát a variálási lehetőség. A színházban nem, mert ott egy adott időszakban az derül ki, hogy ismétlődnek a gesztusok, a sémák. Jelzem, hogy azért a költészetben is megfigyelhető ez. Voltam én már úgy, hogy itt is, amott is belelapozva egy antológiába ugyanazzal a modorral talákoztam, különböző költők neve alatt. Tehát ha nincs valódi eredetiség, az újdonság csupán látszólagos.

Sz. Zs.: Lehet, hogy a nyelvi dimenzióban ennek azért nagyobb tágassága van, és nem tűnik olyan ajzestőnek ez a maci-szindróma. Tudniillik, hogy szorítom magamhoz, ragaszkodom a megtalált formához. Egyfajta tárgyiasító attitűd, gesztus azonban ezzel mindenképpen jár. Ami pedig a stilizációt vagy a szimbolikus közlést illeti, ennek a révén talán vissza lehet találni az őseredethez, amely ugyancsak használja a macit, mint kultikus tárgyat. Amin keresztül a gyermek önmagát identifikálja, és felnőttnak tételezheti magát ebben a relációban. – A maci kisebb, mint én. A macim én vagyok természetesen, magamat szeretem, amikor őt szeretem. Én neki fölöttes vagyok, én vagyok a felnőtt. A kisgyerek azt mondja: felnőtt akarok lenni – én nagyobb vagyok annál, mint amilyenek ti gondoltok. És projektál is. Ha a gyerek rossz, megverik, a gyerek tovább veri a macit: „rossz voltál, maci!” – Ez mint modell nagyon közel van ahhoz a módszerhez, ahogy egy művész eljár. És funkciójában is nagyon hasonló a szituáció, hiszen azonnal kiteszi, láthatóvá, drámaivá teszi azt, ami belül fogalmazhatatlan. E nélkül nincs művészet. Olyan őseredeti emberi gesztus ez, amely alkalmas arra, hogy biztos kiindulási alap legyen. Lehet, hogy ez első körben távolinak tetszik a halál-problematiká-

tól, pedig nem az. Itt valami foghatóvá válik ebből a tartományból. Folyamat típusú, drámai, manifeszt, projektáló, és képes arra, hogy a grádicokat, a kisebb-nagyobb, az isteni-emberi relációkat modellezze. És tárgy van – ez igen fontos. Ami a színház esetében mindig is kérdés, hogy valójában felfogható-e tárgyként az előadás. Megrögzül-e? Béreg-e? Vissza lehet-e hozzá térni? Ez például a mai színházelmélet embereinek – Eugenio Barbának is például – a központi kérdése, és Kantornak még inkább a központi gondolata volt. De megkérdezném, te hogyan látod: a vers tud-e az alkotója számára tárgyként funkcionálni?

P. Á.: Mindenképpen. S a költészetben is a szó-tárgy az, ami elevennek mutatkozik az alkotás folyamatában. És aztán megrögzül a formában. Vissza lehet térni hozzá. Az olvasó számára újra megelevenedik, hasonlatosan a macihoz. A szó is egy holt tárgy, amely elevennek mutatkozik, amikor a vers íródni kezd. Ő az erősebb, mint elevenesség, nem én. Ő hoz mozgásba, vitalizál engem. Ez ugyanaz, mint a gyerek számára a maci. Jól emlékszem, amikor a talpán megsérült a macim, hogy az milyen kiheverhetetlen fájdalom volt. – Egyébként, visszatérve a posztmodern szerepjátéokra, ez a fajta alakoskodás is tárgyiasító típusú.

Sz. Zs.: Igen, de a személy nem vállalásával. A nagy bicsaklás, törés valahol itt van. Hogy nem ér a nevem. A maciból infantilis felnőttként csak a szerepjátékot veszi ki. Azt a köztést, amiben a nem-én ember a macit bármikor átnevezheti. Amit kitesz, az csak az interakció, a köztés tér, a játék.

P. Á.: Persze tehetsége válogatja. Mert azért van úgy, hogy érdekessé tud válni a dolog. Hogy megképződik a maci is, meg én is, aki játszom. Ez tényleg alkat- és tehetségfüggő kérdés. A posztmodern a játéknak ezt a tartományát mindenképpen megnyitotta. Ami talán nem is volt baj, sőt. Erre a fajta felszabadulásra mindenképpen szükség volt. Most viszont a maci-szindróma ősi, elemi formájához való visszatérés kerül egyre inkább az előtérbe. A játék eredendő komolysága.

Sz. Zs.: Hatalmas tartományok nyílhatnak itt. Ám amikor bábesztétikáról beszélünk, a bábról egyáltalán, annak hatásmechanizmusáról, műfajszerűen és elméleti síkon, állandóan az a kényszerképze- te van a hallgatóságnak, hogy valami archaizmus az, amivel bibelődünk. És ez számukra nem kielégítő. A nagy berzenkedés itt van. Pedig feltáratlan dimenziókról van szó. Arról a kérdésről, hogy hol az a termő tartomány, amely nem nyílik manapság sehogyan sem. Annyi volt már a projekció, a túltermelés a science fiction-ből, a világtasztró-

fa elméletekből, a Holdon lakunkból, oly nagy ez a fantázia-tartomány, hogy azt, ami évezredekken keresztül bevált, ez a mai helyzet automatikusan törli. És ha te bábról, halálról és maci-szindrómáról beszélsz, archaizáló embernek néznek. Utált, leváltandó tradicionalizmusnak olvassák azt, amivel előhozakodsz. Ha érvényesen akarsz megszólalni, minduntalan ezzel találkozol szembe. Nem indul meg a párbeszéd, egyetlen téma sem tud végigfutni, miközben a maci-szindrómával, a tárgyiasított játékokkal, a „keressük az újat” ambíciójával van lefoglalva mindenki. Ez egy folyamatosan újregenerálódó, önkörében rezgő állapot, amelyet, mint a mesében a kisgömböcnek, belülről kéne kiharítani a karddal. De hol van az a kard? A lét–nemlét, halál vagy élet öskérdése az nyilván egyfajta kard. De természetesen kevés, ha nincs mögötte az emberiség őstudása. Mindaz, ami a mítoszban, a történelmi tapasztalatban érhető tetten.

P. Á.: Kantor „halálszínháza” pontosan ezt az őstudást, a lét–nemlét és a köztes lét öskérdését fogalmazza újra. És színpadán úgyszintén megjelenik a báb, mint ennek a köztes létnek a fenomenje. S itt ugyancsak nagyon fontos, hogy Kantor miként használja az élő színészt is bábként. Ott van ő, mint élő személy a színpadon, és hozzá képest az összes színész ebben a köztes státuszban van jelen.

Sz. Zs.: Valójában ő maga is bábja, egy olyan mechanikus bábja a történetnek, aki az intellektusával van jelen, és aki használja a korbácsot. Ez a színház láthatóan arról szól, hogy az egymáshoz közelített két világnak, a bábok és a tárgyiasított emberek világának van egy fölöttes énje, egy mozgatója. Ez tisztán bábos attitűd. Egy olyan „bábjátékosról” van itt szó, aki egyként használja a bábót és a tárgyiasított, bábosított színészt. Ez nagyon hasonlít az európai színjátszás kezdeteihez, amikor a görögöknél – a világkép irodalmi alapozottságú áthagyományozódását és a közvetlenül társadalomgeneráló beavató rítusokat meghaladva – a drámaíró egyúttal mint rendező lép föl. Ő állítja elő a színészt: maszktal ad rá, és bábosítja. A situáció nagyon hasonlít. A különbség annyi, hogy Aiszkhülosznál a mitikus alap még mindenki számára közös és ismert: a rendező, a színész és a közönség számára is. A témák, melyeket fölvisz, jelen vannak a szóhagyományban, de egyre inkább már írott formában is, Homérosztól kezdve mindenképpen. Ez a közös alap: a nép genezis-története, amely alatt teremtéstörténetek is meghúzódnak. Ezt teszi láthatóvá a drámaszerző, aki egyúttal a betanítója is a színésznek. És teljes egzisztenciális és anyagi felelősséget vállal a közösség előtt. Tehát azt mondja: ha ez a

színpadi közlés nem kompatibilis, nem pontosan azt mutatja meg, ami az orális hagyományban, a mitológiában az eredettörténetünkről feltalálható, akkor engem ki lehet közösíteni, el lehet pusztítani (jelzem, ez Aiszkhülosszal meg is történt, amikor számúzték). Ez volt az a morális fék, direkt társadalmi kötés, amely beállította a drámaíró, az első színházművész státusát. Ez az európai fejlődési modell. S ennek a kantori modell pontosan megfelel. A feltűnő közös mozzanat pedig éppen a bábosító gesztus. Tehát mintha a tradícióból ez az elem, a tárgyiasító, pláne bábosító vagy direkt mód bábhasználó gesztus kiiktathatatlan lenne az érvényes színpadi közlés szempontjából. Ez a tétel azonban a színházelméletben koránt sincs kellő súllyal jelen. Ha kétszáz évre visszatekintünk, a nagyon gyér teoretikus irodalomban Kleinstnél és Gordon Craignél központi ugyan a gondolat, hogy a drámai közlésben megkerülhetetlen a báb, de ez mindmáig nem jutott igazán érvényre. Kantor színháza azonban mindenképp áttörést hozott ezen a téren. S ennek az esztétikai felismerésének kellene, most már összkulturális értelemben, műfajok fölött is, érvényre jutnia. Mert ebben a báb-kérdésben, maci-szindrómában kulminálódik most már világméretekben is mindaz, ami megfogalmazásra vár. Hogy ki tudjunk törni, hogy az a bizonyos kard végre valóban a kezünkben legyen. – Nyilván hazd beszéltek, de minden jel erre vall. Arról nem is beszélve, hogy a gyerekek számára, akik a jövő, továbbra is a bábszínház az adekvát színházi műfaj. – Az egy külön kérdés, hogy miért degradálódott ez a műfaj gyerekszínházzá.

P. Á.: A báb műfaja ma az infantilis, infantilizálódó felnőtt miatt is aktuális. Mert ezt a bizonyos maci-szindrómát fel tudja mutatni.

Sz. Zs.: A bábjátszásnak éppen ez az ontológiai gyökere. Hogy az *én* kialakulásában, az ember pszicho-szexuális fejlődésében, önmeghatározásában a báb mint *én*-helyettes központi szerepet játszik. Ez nyilvánvalóan nem színházi értelemben vett bábjáték. – Etimológiailag egyébként nagyon érdekes a magyarban, hogy a báb egy olyan állapotot jelöl, amely az élet–halál váltóját teszi megragadhatóvá. Azt a metamorf állapotot, amelyet a báb képzetköre a nyelvünkben igen plasztikusan meg is jelenít (lásd a rovar báb-állapotát, a jegyajándékot, a bábát, a bábabukrát vagy délibábót, a babot, a Babba Máriát). Ezek a jelentések mindig az átjáróra utalnak és folyamatot írnak le. S a báb mint tárgy az az eszköz, amelyen keresztül a személy manifeszt tud lenni, meg tud nyilvánulni – lásd maci. Vagy a ma is élő szakrális-dramatikus közösségi hagyomány-



ban lásd a kisse-bábot vagy a bábos betlehemest, ahol a báb az isten felé forduló ember közvetítője.

P. Á.: Nekem a báb elementáris erejéről a bunraku volt a legnagyobb élményem, amit Japánban láthattam. Hogy igazából nem a színész mozgatja a bábót, hanem a halott tárgy, a báb hozza mozgásba az élő, a mozgatót. Ez nagyon hasonló ahhoz, amiről Kantor beszél, amikor azt mondja, hogy a halottak világa, a színpadi fikció táplálja vissza az eleven életet, teszi foghatóvá azt, ami „valójában” történt.

Sz. Zs.: Ez korántsem illúzió. A tárgy mint küszöb az nem tud illúzió lenni. Ez haladja meg azt a mostani fikciós világot, amelyet Európa és Amerika generál. Amikor a színpadon „élőben” bábu van, az ellentmond ennek a fikciós világnak, merthogy a konkrét, tárgyi valóság van jelen általa. A bábunak azonban mindig korlátozott a mozgási lehetősége az emberhez képest. – Bár, visszatérve a bunrakura, ott egy speciális esettel állunk szemben. Talán ez a műfaj jutott a legmesszebbre az ember illúziójának a felkeltésében. Ez egy nagyon kései fejlemény, a 18–19. század fordulóján. A japán Shakespeare-nek nevezett Csikamacu Monzaemon volt az, aki több mint kétszáz művével megteremtette ezt a műfajt, ami színháztörténetileg egy óriási fordulatot hozott. Mert ott is egy önmagát túlélt világ volt már, a Szogunok világa. A bunraku a polgárosuló Japán műfaja lesz. Jellemzően szentimentális, vadromantikus történetekkel, ami a pszichológiai realizmus irányába mutat. És persze hogy akkorát csattan, mert ez a tárgy-való, tudniillik a bábé, hoz létre egy olyan többletet, amely egzisztenciálisan is újrafogalmazza a kor japán emberét. Ezért akkora a sikere. És nem telik bele ötven-hatvan esztendő, amikor valóban be is következnek azok a társadalmi változások, amelyek modernizálják Japánt. – Esztétikailag azonban itt a tárgy-való az érdekes, és a báb korlátozott mozgáslehetősége, ami a művészi stilizáció alapja. Ez az, ami változatlan modell-értékű a színházi bábjátásban. Akkor is, ha nem érintjük az archaikus mélyrétegeket. – De talán érdemes volna megint visszatérnünk ahhoz a kérdéshez, hogy a költészetben hogyan is működik ugyanez. A szó, a vers mennyiben tekinthető tárgy-valónak?

P. Á.: Az érdekes itt a létrejövés. Ahogyan a bunrakunál is az az érdekes, a váltó. Az a pillanat, amikor tényleg azt érzékelem, hogy a báb kezd mozgatni az élő, a mozgatóját. Amikor felcserélődik a szerep, akkor válik izgalmassá a játék. Ez egyébként láthatóan tudatos is, hiszen a bunrakuban feketében van a mozgató. De azért an-

nak a pillanatnak a színpadon létre is kell jönnie. Ugyanez a versírás esete is. Amikor verset kezd el írni az ember, az mindig a holtpontnak a pillanata. Amikor az ember elakadt, bedermedt. A tehetetlenséget kezdi érezni, azt, hogy valamit tennie kell. Ösztönös késztetés ez. Aztán ez úgy szokott történni – legalábbis nálam –, hogy jön közvetlenül egy hang, úgymond kívülről. Mintha a *másik* lenne, aki nekem szól. Ő az élő, pontosabban ő az, aki feltámadni látszik. Az analógia itt az, hogy a kezdeményező mindig a halott szó, a matéria. Ezek a szavak az embernek nyilván a legbensőbb saját szavai. A szókincse, amely mint megformált matéria, már adva van. Megmunkált vers-tárgyként, formába dermedt állapotban. – Minden költőnek van egy szókincse. S az érdekes tapasztalat az, hogy ha az ember mondjuk fél évig nem ír verset, akkor sem tudja máshonnan elkezdni, mint ahol abbahagyta. Amikor kész a vers, azt látja, hogy ott folytatta, ahol fél éve abbahagyta. Ugyanez a szókincs, ugyanazok a szavak köszönnek vissza, és követelik, hogy újra foglalkozz velük. Azokból a szavakból, amelyek már tárgyasultak, újra előbukkan valamelyik, és életjelet mutat, csírásodni kezd. Ez az, ami írásra késztet, mozgásba hoz. A bábvaló hasonlóság ebben érhető tetten. Merthogy az vagyok én, az az én hasonmásom, amit már versben megírtam.

Sz. Zs.: Ontológiai és társadalmi értelemben fogalmazhatunk úgy, hogy ez az, amire mindig szükség van?

P. Á.: Igen, mindig szükség van rá. De én azt mondom, hogy ez nem is tud nem megőrződni. A saját szavaimat, a saját macimat nem tudja leváltani, behelyettesíteni semmi. A műanyag Barby baba nem tud macivá válni. A saját szó és az idegen szó anyagszerűen válik el, mint az olaj a víztől. – A posztmodernnel az is szoros kapcsolatban van, hogy a világban mérhetetlenül felhalmozódott az idegen szó. Ott zsong az ember agyában. Ám a költői tapasztalat mégiscsak az, hogy meg tud különböztetni a saját szavaidat attól, ami nem a sajátod. És nehezen enged be azt, ami idegen, mert a macidra nem adhatsz rá akármilyen kötényt. Ami nem tárgyasult számodra versben, amit nem hódítottál meg, az majdnem olyan, mintha idegen nyelv volna a saját anyanyelvedben is. A vers az ugyanúgy alak, mint a maci. Megtartja a szavakat. Minden más széthullik.

Sz. Zs.: Nekem azonban ugyanaz a problémám ezzel, mint a kantori példával. Hogy elegendő-e a felmutatás gesztusa. Én azt mondom, hogy ez ma már kevés. A mostani helyzet többet követel. Hi-

## SZÍN

szén, ahogyan az írásodban te is fogalmazol, életdeficit van. És nem csupán a művészi létben, hanem össz társadalmilag. – Hogyan fog kipattanni, mint Zeusz fejéből Pallas Athéné, az egész? Mert mintha egy ősröbbanás előtt állnánk. A zsidó-keresztény hagyomány teremtésként írja le a világ keletkezését. Egy istent vagy szellemet tételez, aki a vizek fölött lebegő igékkel operál, amelyek mindjárt alakká, tárggyá válnak: a teljes készletet működésben, animálható módon tételezi. Most nem az ideológiai vitákra gondolok. Nem arra, hogy a teremtő műve avagy evolúciós fejlődés eredménye-e a világ, hanem a jelen állapotról. Felteszem, hogy ez a kétesélyes robbanás előtti állapot az új generáció számára a legnagyobb kihívás. Te is ezt a kérdést veted föl, amikor a *katasztrophé* drámai szituációja kapcsán két alternatíváról: a lezuhanás veszélyéről avagy a való felé fordulás esélyéről beszélsz.

P. Á.: A költészet önvédelmi mechanizmusát, amely szinte biológiai adottsága az embernek, ebben a forrponton lévő helyzetben én igen fontos bázisnak, aranytartaléknak gondolom. Tehát hogy el tudd választani a sajátot a nem sajáttól. Ugyanakkor a jóslatom az, hogy a költészet önmagában ma nem megoldás. Írásomban ezért az összművészeti kérdéscsoportot, ezért indítom a gondolatsort a színházzal, Tadeusz Kantorral. Mert meg vagyok győződve arról, hogy erre változatlanul ő a legalkalmasabb médium.

Sz. Zs.: Hadd legyek most személyes. Nemcsak azért, mert a pályám indulásában Kantor kitüntetett szerepet játszott. S mert megéltem én is egy műfajváltót, amikor a festészet után, helyett a drámát választottam, és a bábesztétikával kezdtem elméletileg is foglalkozni. – És itt muszáj magyarra váltanom. Az általános világkontextus jellemzése után hadd térjek vissza a magyar alapra. Mert ma Magyarországon a kérdés, amelyre kényszerűen választ kell adnom, úgy hangzik, hogy egy évszázadnyi ilyen magyar történelem után, ahol rengeteg a dráma, vajon miért nincs mégsem igazi színház, miért nem alakult ki az össz társadalmi értelemben is hathatós színpadi nyelv? Miért nincs érvényes közlés, miközben nincs ember Magyarországon, aki ettől a drámai történelemtől személyesen ne volna érintett? Tehát drámai többletünk van, és mégsem alakul úgy a világ, hogy a magyar színházi nyelv karakteresen megjelenjen. Trendek, divatok vannak, utánzás van, pláne a kilencvenes évektől, amikor a modernizmus szele hatványozottan csapott meg, mintegy bepótlási kényszerként jelentkezett. Ami az új magyar dráma megszületé-

sét szerintem folyamatosan odázza, törli. És megkérdőjelezi a még élő szakrális drámai hagyomány felélesztésének a létjogosultságát is.

Nekem a nyolcvanas évek elején esett a választásom a bábra, mert úgy érzem, hogy ebben a már akkor is szétartó szituációban egy olyan abszolút, biztos talapzatot kell találnom, mint ami Kantornál megmutatkozott. Tehát ahol a *személy* az, aki vállalkozik. Magát az indulást is hasonlóan gondolom, hiszen én akkor, 18–20 évesen már tárgyalgató műhelyes ember, bábcsináló voltam. Természetes volt hát, hogy fölvegyem az ő gesztusát: tárgyasítani vagy bábosítani, ha tetszik, mechanizálni és uralni fölöttes énként a rendszert drámai értelemben – ez az ambícióm az övéhez nagyon hasonló volt. Azzal a különbséggel – amiért azóta egész színházi működésem során folyamatosan a vád ér –, hogy én a tradicionalizmust, ami nálunk még élőben jelen van, nem archaizmusnak gondolom, hanem éppen a modernizmus belépőjének. Tehát az én meggyőződése az, hogy ebben a ránk örökített készletben valóságos válaszokat találok korunk problémáira. E nélkül az alapállás nélkül szerintem nem érdemes színházcsinálásba fogni. Pláne nem érdemes bemerészkedni olyan terepekre, mint a fesztiválszervezés, a társulat-alapítás, egyáltalán a szervező munka. Belefogni olyan óriási vállalkozásokba, amelyek a saját egzisztenciális lehetőségeimet (a nulla forintot) jóval meghaladták. A központi kérdés nálam ma is ez. És a programom nem tud más lenni, csak magyar. A magam gyakorlata mellett, immár Blattner-díjas művészként most hatványozottan merül fel a „hogyan tovább” problematikája. És újra aktualitása van annak a 88-ban feltett és eldöntött kérdésnek, amit anno Kantor generált. És amire eddigi életművemmel válaszoltam is. – Megint választás előtt állok. Újra kell fogalmaznom a programot a bábon keresztül, most már nagyobb tétekkel. Jelzem, hogy eddigi működésemet – a Hattyúdál Színházat, a prolihystriós, a MéG-Színházak működést – én is proteszt vagy manifeszt fellépésként gondoltam. S különösebben nem izgatott, hogy hol helyezkedem el a színházi palettán. De most úgy érzem, váltanom kell. És nincs valóságos válaszom jelen pillanatban arra, hogy mi az a nyomvonal, amelynek mentén ugyanebből a készletből, nem feladva eredeti programomat, ma érvényesen meg lehet nyilvánulni. S végre valóságosan föl lehet tenni a kérdést, hogy ahol ennyi a dráma, hol a színház és hol a nyelv. Illetve, most már harmadikként azt is, hogy az eddig fölhalmozott tapasztalatokból mi adható át tanítóként.

Egy nyolcvanas évekbeli viccel élhetnék ebben a határhelyzetben. Akkor az járta, hogy mivel nem volt szabadság, nem volt valóságos tapasztalatunk a nyugatról, ácsingóztunk. A vicc ez volt: Amerikában az egér egy zsilettpenge előtt állva forgatja a fejét: jobbra sajt, balra kolbász – melyiket választam? Kolbászt vagy sajtot, kolbászt vagy sajtot? – a nyakát elvágja. Ugyanez oroszul, a szovjet modell szerint: Se kolbász, se sajt, se kolbász, se sajt – s a nyakát az egér ugyanúgy elvágja. A vicc folytatása, a harmadik verzió manapság ez lehetne: okos egérként tudom, hogy sem a sajt, sem a kolbász nem igazi, virtuális a sajt és virtuális a kolbász. Nem is forgatom utánuk a fejemet, csak nézek előre öntudatosan. Aztán bölintok megadóan, és nyissz! – az én nyakam is oda.

P. Á.: Ennek a viccnek az éle nagyon is a témánkba vág. Hiszen a művész ébersége pontosan abból adódik, hogy a valódi alkotói állapot mindig is ilyen végletes, életre-halálra kielezett szituáció. Amikor minden sejtemmel érzem és tudom: nem-

csak a báb léte vagy nemléte múlik a versen, hanem az enyém is. És – bármilyen patetikusan hangzik – rajtam keresztül a világé is.

Sz. Zs.: Az archaikus drámai gyakorlatban ez az a helyzet, amikor a kultuszvezető irányításával, az egész közösség részvételével hozzá kell segíteni a jóistent ahhoz, hogy esőt tudjon adni. Saját színházi gyakorlatom kezdettől ezt a drámai cselekvést célozza: segítenünk kell a jóistennek, hogy az egész teremtett világra háramoltathassa a jót.

P. Á.: József Attila *Eszméletének* aktuális üzenetét hasonlóképpen olvasom én is<sup>11</sup>: ha a költő felhagy a virrasztással, félő, hogy sosem lesz többé hajnal.

Sz. Zs.: Egy ilyen világméretű robbanás előtti helyzetben a művészi státusnak talán éppen ez az a magasabb grádicsa, amelyre föl kellene tudnunk lépni.

11 Pálfi Ágnes: *Anorganikus vagy új-organikus?* (József Attila *Eszméletének* értelmezéséhez). In: *Irodalomtudomány*, 2002/1-2.

