



– Váró Kata Anna

## Mesés férfiak a hatalom szárnyain

(Zsukovszkij–Szénási–Lénárd:  
Mesés férfiak szárnyakkal.  
Rendező: Vidnyánszky Attila,  
Csokonai Színház, Debrecen)

Hans-Thies Lehmann a *Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya* című előadásában eként jellemzi a posztdramatikus színházat: „Ha megnézzük mai világunkat és társadalmunkat, akkor azt vesszük észre, hogy a konfliktusok és a döntések egyre kevésbé egyes szereplők közt történnek. A fontos döntések a hatalmi tömbök közt jönnek létre elvont gazdasági érdekek mentén, politikai hatalmak globális-regionális stratégiái és a piac logikája fejeződnek ki bennük és nem pedig egyes személyek szándékai.”<sup>1</sup> A Debreceni Csokonai Színházban 2010 novemberében bemutatott *Mesés férfiak szárnyakkal* című Zsukovszkij–Szénási–Lénárd-színmű Vidnyánszky Attila rendezésében sok szempontból kiváló példája a posztdramatikus színháznak. Lehmann szavaival egybecsengően itt is a hatalom törekvései és nem az egyének közötti konfliktusok adják a dráma alappillért, noha igazából drámáról sem beszélhetünk a szó hagyományos értelmében. Három író (a táncos, koreográfus, képzőművész és író Oleg Zsukovszkij, a Debrecenben élő költő, író, újságíró Szénási Miklós, és a 2003-ban elhunyt paptanár-író Lénárd Ödön) gondolatai dalokkal, zenével és a közreműködő színészek saját élményeivel kiegészülve jelennek meg a színen. Több százból és több irányba építkezik a mű, teret engedve az improvizációnak, fokozva ezzel a darab

szerteágazó gondolatvilágát, sokszínűségét és rendkívüli telítettségét. Merész ugrásokat tesz időben és térben, mégis következetesen halad a csúcspont, a repülés diadalmas pillanata felé. A megszokott drámatagolás és a lineáris cselekményvezetés nem tűnik el teljesen, de a *Mesés férfiak szárnyakkal* esetében talán helyénvalóbb töredékes, mozaikszerű szerkezetről beszélnünk. Életképek, víziók, álmok, mítoszok és legendák keverednek valós eseményekkel elmosva a képzelt és az empirikus világ határait és a szigorú ok-okozati összefüggéseket. A képek legtöbbször az álmokképekhez hasonlóan random módon szerveződnek. A szövegkohéziót a díszletek és a tér kínálta lehetőségek kihasználása

mellett a dalok és zenei betétek adják, a hangulati aláfestés mellett mélyebb jelentéstartalommal gazdagítva a művet egységbe foglalják a szöveget, adott esetben kitöltik annak hiányosságait.

Van szöveg, de nem központi helyen, a rendezésben különösen nagy hangsúlyt kap a térhasználat és a színészek mozgása, ezzel teremtve kellő feszültséget és hiányérzet nélküli színházi élményt. Vidnyánszky Attila rendezése a hagyományos színházi felállással ellentétben leszűkíti a nézőteret és maximalizálja a játéktérrel. A forgószínpadra ültetett közönség szemtanúja lehet, miként használható ki a díszletekkel, színészekkel megtöltött, 360 fokban megkomponált tér, melynek az előadás során majd minden szegletében zajlik valami és a néző is részt vehet az alkotófolyamatban azzal, hogy maga választhatja meg, hogy éppen mire figyel, noha a rendezés is – elsősorban a mozgással és a forgószínpad mozgatásával – irányítja figyelmünket. A számos filmes utalást is tartalmazó alkotás óhatatlanul eszembe jutatta Mike Figgis angol filmrendező 2000-ben készült *Timecode 2000* című vizuális kísérletét. A *Timecode*-ban négy kamera rögzítette négy helyszínen a népes szereplőgárda improvizációiból kibontott cselekményt, melyet aztán Figgis egy képernyőre hozott össze, négy részre osztva a képernyő terét, csupán a hang időnkénti felerősítésével terelve a néző figyelmét egyik képmezőről a másikra, miközben azért láthatjuk, hallhatjuk a többi képmezőn zajló eseményeket is. Természetesen a színházban könnyebb és főként jóval megszokottabb az ilyen játék a térrel, arra viszont, hogy a játéktér valóban tartalommal telítődjön, és teljes kihasználtságot élvezzen, mint a *Mesés férfiak...* esetében, és ne csak fásaszto formalista kísérlet legyen, mint az említett Figgis-film, lényegesen kevesebb a példa. Az ilyen mértékű vizuális telítettség különösen aktív szerepet szán a befogadónak, állandó szelekcióra, értelmezésre és újraértelmezésre készítve őt, de a színészekről is igazsággal csak nagyfokú egymásra figyelmet és együttműködést kíván.

Két fő – tisztán nyomon követhető – cselekményszál indul el, hogy aztán számtalanszor szerteágazva a végére mégis összekapcsolódjon a térben. Egyik a negyedik király története (Lénárd Ödön tollából), aki Oroszországból indult el Betlehembe a kis Jézus köszöntésére, de kincseit elosztogatva, elszegényedve, csak annak keresztire feszítésére ér el hozzá, „mégis ő az, aki alázatának köszönhetően rátalál az öröklétre, és a hitehagyott, istentelen, gögös világban szép csendesen a mennyországba emelkedhet” (a műsorfüzet szavaival). A Betlehembe induló király (Oleg Zsukovszkij) inkább a mozgásra épít, miközben Pál Eszter és Rácz József hangján megszólal az elbeszélő. Tekintható ez önálló, párhuzamos cselekményszálnak, de úgy is felfogható, mint egy összekötő, szervező elem, mely nem csak linearitást visz az eseményekbe, de keretbe foglalja az egymással lazán kapcsolódó szövegrészleteket és a közöttük felcsendülő dallamokat. Emelkedettséget, szakrális dimenziót ad a műnek, az ember

<sup>1</sup> Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya* (előadás a budapesti 6. Kortárs Drámafesztiválon), fordította: Berecz Zsuzsa, [http://www.szinhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=32264&catid=1:archivum&Itemid=7](http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=32264&catid=1:archivum&Itemid=7)

földtől elrugaszkodásának történetét, az ismeretlenhez és ezáltal Istenhez való közelebb kerülését szimbolizálja. „A keresztény világ struktúrájának központi helye a Golgota és a Szentföld, mely közel van az éghez, s így lehetőséget ad az égiekkel való találkozásra.”<sup>2</sup> A Golgotára érkezés az emberi lét és az égi hatalom találkozása. Talán nem véletlen, hogy Vidnyánszky rendezésében a rakétakilövésre ácsolt tér egyben a Golgota is. A színház nézőterének hátat fordítva, a színpad mögött tekintve indul a cselekmény és az ezúttal üres nézőtér széksorai felé fordulva végződik, a Csokonai Színház belső terének mélységét és magasságát kihasználva monumentalitást kölcsönöz a látványnak. A színpad és vele együtt a nézők forgatásával bejárhatjuk az utat, melyet az emberiség megtett, mire megélhette az első ember ürrepülését.

A másik cselekményvonal a szovjet űrkutatási program embertelenségét eleveníti fel, megidézve annak hőseit. A hatalom által kikényszerített emberfeletti erőfeszítést mutatja, nélkülözve minden emelkedettséget és fennköltiséget. Célok és tervek irányítanak, melyeknek mindig és minden körülmények közt teljesülni kell, kerüljön, amibe kerül. Konsztantyin Eduardovics Ciolkovszkij (1857–1935), a rakétaelmélet és egy igencsak bizarr utópisztikus társadalomelmélet atyja jóval a halála után is a szovjet hatalom rakéta-programjának kitörölhetetlen és kikerülhetetlen figurája, akinek emléke Hruscsov idejében is tovább él, és mint minden szovjet űrhajósok ósatyjához, gyermekét útra bocsájto apához, hozzá szól Gagarin is a kilövés előtt. Megelevenednek a gulágot megjárt tervezőmérnökök, Szergej Pavlovics Koroljov és Valentyin Petrovics Glusko, akik az őket kényszermunkára ítéelő hatalmat kellett, hogy szolgálják intellektusukkal és kreativitásukkal. Hallhatjuk a három űrhajósnak kiképzett pilóta, German Sztjepanovics Tyitov, Jurij Alekszejevics Gagarin és az elfeledett Grigorij Grigorijevics Nyelubov kételekkel és szürreális víziókkal átszőtt képzeletbeli dialógusát egészen Gagarin dicsőséges első útjáig. Felelevenedik Daidalosz és Ikarosz mítosza és Leonardo da Vinci emléke, így nem lesz kirívó, ahogy a profán gondolatok a filozofikus töprengéssel keverednek, a különböző korokban élt valós és kitalált személyek pedig egymással folytatnak párbeszédet. Látomások halmaza ez, melyben ott a történelem, különösen a szovjet önkényuralmi rendszer markáns lenyomata. Egy rendkívül szuggesztív kép erejéig megelevenedik a háború, a tömegmészárlás borzalma, mely szintén rányomta bélyegét az űrkutatásra, mivel az azt követő hidegháborús időkben még inkább felerősítette a nagyhatalmak



közötti versengést. Az egyének, legyen szó rakétakutatókról, tervezőkről vagy jövődöbéli űrhajósról, csupán a hatalom marionettjei. A díszlet- és jelmeztervező Olekszandr Belizub segítségével az elnyomás képviselője két óriás szárnyal jelenik meg, melyből kötelek csavarodnak a szereplők nyaka köré, szemléltetve, hogyan szorul rajtuk a hurok. A szovjet rezsim bábjai számára nincs helye lázadásnak, ellenszegülésnek, erkölcsi tépelődésnek. Az, aki legyőzi önmaga kételyeit és megpróbálja a lehetetlent, még mindig több esélyt kap a túlélésre, még ha ez az esély igen csekély volt is az űrhajózás hőskorában.

A *Mesés férfiak...* előadása képekből, epizódokból, álmokból építkezik, ennek köszönhetően nincs igazán főszereplője. Egy kicsit mindenki az, és igazán senki sem, és ebben is egyértelműen a posztdramatikus színházi jellegét mutatja, mivel nem a főszereplők jelleméből és a köztük kialakult konfliktusokból építkezik. Itt sokkal inkább a hatalom és az egyén viszonya vet fel súlyos morális kérdéseket, mint például: ki és mi alapján dönti el, ki a legmegfelelőbb arra, hogy hőssé váljon, vagy lehet-e emberéleteket feláldozni, illetve az áldozatokat figyelmen kívül hagyva csak a célra koncentrálni és megvalósítani azt mindenáron, még ha annak dicsőségéből oly kevesen osztoznak majd. „Átlépni a gravitáció szabta korlátokat, megérinteni az eget, közelebb kerülni ezáltal Istenhez.” A szovjetek számára ez éppen Isten létezésének tagadását, a szovjet hatalom dicsőségének kiemelését jelentette. Bizonyítani, hogy az emberi munka felülkerekedik minden akadályon és nincs szükség transzcendentális erőre a gravitáció legyőzéséhez. A *Mesés férfiak...* előadás a repülés boldogságának átélése helyett sokkal inkább a szovjet rezsim rakéta-programjának kíméletlen, embert és Istent nem ismerő ambíciójára összpontosít. Egy elnyomó önkényuralom grandiózus tervei és az azok mögött álló, hősiesen küzdő, ám meg nem becsült, többnyire feledésbe merült

<sup>2</sup> Kállai János – Karádi Kázmér – Tényi Tamás: *A térélmény kultúrtörténete és pszichopatológiája*, Tertia Kiadó, 1998, 28.

embereket állít a középpontba, akik életüket kellett, hogy adják a rendszer dicsőségéért, mely oly dicstelenül bánt velük és döntött életéről-halálról, arról, kiből legyen hős és kinek a neve merüljön feledésbe. Körvonalazódik az ember jelentéktelensége a hatalom szemében, és a cél, a világűr meghódítása, mely a hétköznapi embereket és a hatalom képviselőit ugyanúgy foglalkoztatta évszázadokon keresztül. A különbség a megközelítésben volt. A hatalom kezében az egyén eszközzé válik, és az alkotás, a repülés megszűnik egyéni törekvéssé lenni, csupán

felülről kikényszerített kötelességgé minősül át. Leonardo még magának, a tervezés-, alkotás- és tudásvágynak hódolhatott, amikor repülő szerkezetet tervezett, Koroljovban és Gluskoban, ha volt is ilyen törekvés, azt már nehéz lett volna a rájuk szabott kényszerűségtől elválasztani. Ennek köszönhetően a darab csak címében hasonlít Jiří Menzel 1978-as filmjére, a mozi hőskorát megelevenítő *Mesés férfiak kurblivalra*, mivel a repülés története éppen az imént említettek miatt kevesebb humorral, inkább keserűséggel teli iróniával és pátosszal jelenik meg.

Fotók: Máthé András

